CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO
15, autunno 2006

Direzione: Marco De Marinis

Redazione: Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

Comitato di redazione:
Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)
Josette Féral (Université du Québec à Montréal)
Raimondo Guarino (Università di Roma III)
Osvaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)
Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DAMS)
Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro**: Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Sara Baranzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Francesca Gasparini, Tihana Maravić, Silvia Mei, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi.

La redazione di questo numero è stata curata da Silvia Mei.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passarotti 9/a - 40128 Bologna.

Per informazioni si può scrivere a: cultureteatrali.muspe@unibo.it

Edizioni Carattere - Bologna
Editing: (rob.a) grafica - Bologna
Stampa: Cartografica Artigiana - Ferrara
Finito di stampare: maggio 2008

SOMMARIO

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO
a cura di Elena Tamburini

7 Elena Tamburini
"Commedia dell'Arte"

15 Annamaria Testaverde
"Valente Pittore ed eccellente Poeta": Giovan Maria Casini tra drammaturgia e 'primato della Pittura'

35 Alessandra Frabetti
Appunti per una storia del teatro all'italiana: la centralità di Giovan Battista Aleotti

67 Elena Tamburini
Ut theatrum ars*: Gian Lorenzo Bernini attore e autore*

109 Giovanni Azzaroni
Dal palcoscenico alle tele dipinte: l'attore kabuki *e l'*ukiyo *e*

125 Elena Cervellati
"Tableaux à la plume": Théophile Gautier, il balletto e le arti visive

137 Paola Bignami
"Altra è la verità nell'arte!". Oggetti e gesti nel teatro di Tadeusz Kantor

153 Guido Di Palma
Peter Brook e la scena: dallo spazio della composizione allo spazio di relazione (1945-1962)

171 Arnaldo Picchi
La regia e l'attore-personaggio come tecnica di scena

Questo volume è stato pubblicato con un contributo dell'Università di Bologna e con il contributo della Compagnia Assicuratrice Unipol S.p.a.

Si è inoltre avvalso del contributo del MIUR (PRIN 2006) nell'ambito del progetto di ricerca "Figure del performer in età moderna. Documentazione, teorie e tecniche".

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO
a cura di Elena Tamburini

Elena Tamburini

"COMMEDIA DELL'ARTE"[1]

Che si sia preso finalmente coscienza della distinzione fra *drama* e *theatre* (F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, 1974) legittimando i documenti iconografici (cfr. soprattutto i tre Convegni sul tema promossi da Christopher Balme, Robert Erenstein e Cesare Molinari tra il 1997 e il 2000 e la recente realizzazione dell'Archivio iconografico *Dionysos* a cura di Cesare Molinari e Renzo Guardenti) è un fatto da considerarsi con grande soddisfazione. Il che non significa ovviamente giustificare una separatezza dei rispettivi studi. Se l'obiettivo principe è contestualizzare e intertestualizzare i documenti iconografici come qualsiasi altro documento (M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, 1988), è sul *Theaterarbeit*, sul fare teatro che anche nel caso di questo tipo di documenti occorre mettere l'accento ed è in questa prospettiva che occorre studiare le opere degli artisti, per verificare se e in che modo la loro particolare creatività giunga a "segnare" la visione e anche l'intero spettacolo.

Questo numero di "Culture Teatrali", giunto buon ultimo dopo una serie di interventi sul tema del rapporto tra teatro e arti figurative, lo indaga dunque, questo tema, a partire dagli uomini, dagli artisti, dai modi concreti del loro essere anche uomini di teatro.

Che tra artisti e uomini di teatro il rapporto sia stato sempre strettissimo, non c'è dubbio; ma nel momento stesso in cui lo rilevava, Molinari (*Presentazione*, "Biblioteca Teatrale", nn. 19-20, 1990, numero dedicato appunto a *Teatro e arti figurative*) osservava che si aveva l'impressione che questo rapporto fosse "più sottile e più pregnante, più intimo e più generico, più immediato e insieme più problematico" di quanto si potrebbe pensare.

Il più naturale di questi rapporti è quello creato da un lavoro che, se non è avviato in collaborazione con autori ed attori, è certamente ad essi contiguo: che a creare scene e teatri fossero il più delle volte chiamati pittori e architetti non è fenomeno del solo Rinascimento, ma consuetudine di lunga durata, almeno finché, a cavallo fra Sei e Settecento, non si afferma il mestiere dello scenografo o, come si diceva allora con termine significativo della sua formazione e provenienza, del "pittore delle scene", nonché la professionalità specifica dell'architetto di teatri.

Nei suoi "appunti" sul teatro all'italiana, nati dalle riflessioni maturate dal magistero di Cruciani, Alessandra Frabetti affronta questo periodo e questo nodo cruciali proprio all'interno della cultura in cui una effettiva funzione del teatro si può dire nata: perché è nella cultura estense che emergono dapprima l'esercizio regolare del rappresentare e in seguito l'architetto specialmente addetto al teatro e la scenografia come tradizione riconosciuta di modelli.

[1] Ringrazio gli amici e colleghi (in ordine alfabetico) Ines Aliverti, Silvia Carandini, Guido Di Palma, Siro Ferrone, Gerardo Guccini, Luciano Mariti per i preziosi colloqui e consigli in relazione al complesso dei miei interventi.

La figura di Giovan Battista Aleotti si rivela in questa prospettiva veramente "centrale", da un lato riassumendo in sé tutta la versatilità del grande intellettuale del Rinascimento, dall'altro esprimendo una concezione "quadraturistica" e dunque illusionistica e non costruita del teatro e finendo infine, lui, architetto, per farsi uomo di teatro nel senso di altissimo interprete di funzionalità specifiche e teatrali; e per queste inventando, o creando le premesse perché i suoi continuatori inventassero, forme e tecniche per i diversi problemi e le diverse parti dello spazio del teatro.

Ma a questo punto la domanda è: tra artisti e uomini di teatro, oltre a questo loro naturale convergere nell'ideazione e organizzazione dello spazio del teatro, esistono anche altri tipi di rapporti possibili?

Nel corso di queste ricerche alcune risposte sono state date.

Benché non preordinati, tutti gli interventi che compaiono in questo numero configurano infatti situazioni e apporti diversi: si parla qui di architetti-scenografi (Giovan Battista Aleotti), di pittori-commediografi (Giovan Maria Casini), di artisti-attori (Gian Lorenzo Bernini), di pittori-letterati-critici del teatro (Théophile Gautier), di pittori del teatro (quelli dell'arte giapponese *ukiyo e*), di pittori-registi (Tadeusz Kantor e, almeno in qualche misura, Peter Brook).

Annamaria Testaverde scrive di un oscuro pittore fiorentino, Giovan Maria Casini, che è anche autore di una commedia, *La Padovana*. Rappresentata nel 1584, la commedia si vale di un prologo e intermezzi da lui stesso composti; prologo e intermezzi concepiti come altrettanti omaggi alla Pittura e alle Arti Sorelle, e cioè alla Scultura e all'Architettura, sorelle della Pittura perché tutte figlie del Disegno, secondo la nota teoria del Vasari a cui, come Accademico del Disegno, il Casini dà piena adesione. E l'artista va anche oltre: la Pittura contiene in sé anche l'arte della Retorica, utilizza la Dialettica, contiene i simboli dell'Aritmetica, può raffigurare la Geometria e l'Astrologia ed è per la sua capacità concertativa affine alla Musica e per la funzione conoscitiva alla Filosofia: è dunque, in definitiva, l'espressione globale e onnicomprensiva di tutte le Arti, del Trivio e del Quadrivio. Ma la Pittura è anche, come specchio e mimesi della Natura, identificabile con la Commedia. Siamo proprio nel cuore di quell'oraziano *ut pictura poesis* che era allora al centro dei dibattiti non solo nelle Accademie artistiche e che era anche visto dagli artisti come lo strumento principe per l'ascesa sociale e l'avvicinamento al mondo dei letterati.

In quest'operazione di riabilitazione molti grandi artisti furono personalmente impegnati: e particolarmente Gian Lorenzo Bernini si rivela, all'indagine dello storiografo, personalità di fondamentale importanza anche proprio per la sua capacità di assumere temi e modelli di bassa cultura per rifonderli nella cultura alta, per esempio nel teatro barberiniano; e d'altronde di assorbire dalle proprie altissime frequentazioni quei contenuti e quelle teorie che egli poi da par suo rielaborava e applicava. Figlio di uno scultore fiorentino, dalla sua cultura di provenienza egli assimilava l'importanza centrale del disegno come "invenzione" ma, egli aggiungeva, anche come fonte di "vivacità e tenerezza". Straordinario artista anche perché strepitoso interprete: dal momento che, come era l'uso in quel tempo e come a lungo si sarebbe continuato a fare,

egli usava impersonare "al vivo", e dunque con accenti di particolarissima verità attinti dalla propria esperienza d'attore, i personaggi da ritrarre per poi riprodurre dallo specchio le proprie interpretazioni.

Il concetto aristotelico dell'arte come mimesi del reale, sia pure con diverse considerazioni, impera infatti nella cultura occidentale almeno fino alla fine dell'Ottocento. Ma ritroviamo tensioni realistiche anche dove meno ce lo aspetteremmo e cioè nelle culture asiatiche, che spesso, nei nostri schemi consolidati, sono frettolosamente accomunate per essere terreni di tutt'altre tendenze. Come osserva Giovanni Azzaroni, esistono invece aree e periodi in cui l'artista, nel ritrarre l'attore, raggiunge vertici notevoli proprio sul versante del realismo figurativo.

In Giappone, nel primo secolo di quel periodo Togukawa o Edo (1600-1868) che vedeva sorgere il teatro *kabuki*, nasceva anche l'arte *ukiyo e,* un grande movimento rinnovatore fondato su temi popolari e su una cultura edonistica, in contrapposizione agli austeri valori confuciani e buddisti espressi dalla classe dominante. Una pittura nata con intenti commerciali e dunque anche in questo senso vicina al *kabuki*, che ha come oggetti cortigiane ed attori e che nel ritrarre questi ultimi li individua come persone fisiche, giungendo ad esaltarne con splendidi colori di lacca e con una percezione che oggi potremmo dire di tipo cinematografico, i movimenti in sequenza ("pittura-broccato"); e anche, d'altro canto, a studiarne le fisionomie per renderli riconoscibili e dunque per rendere le opere più appetibili, evidenziandone talvolta le caratteristiche psicologiche con tratti decisi, a volte perfino caricaturali.

La pittura non è più invece arte di imitazione per Théophile Gautier, letterato e uomo di teatro, che, come possiamo leggere nel saggio di Elena Cervellati, fonda il proprio sguardo critico su una formazione di pittore. Ed è infatti il pittore, con la sua soggettività ormai imperante dopo la cultura romantica, a costituire il filtro condizionante tra la natura e l'immagine. Eppure, quanto ancora resta in Gautier dell'antica *ut pictura poesis*! Che Lessing, a fine Settecento, avesse teorizzato infine l'autonomia delle arti, sembra perduto: il balletto è un "tableau avant d'être un drame"; il libretto "une toile sur laquelle le chorégraphe peint un tableau"; la danzatrice un'opera d'arte. E non basta: l'autore del testo, un letterato a cui non si riconosce alcuna superiorità, dovrebbe pensarlo in collaborazione con pittori e scultori abituati a rendere "la pensée visible"; lui stesso è impegnato, come critico, a scrivere "tableaux à la plume", e cioè descrizioni in cui la padronanza tecnica e poetica della lingua è in grado di dipingere ciò che l'occhio ha visto grazie alla capacità di "changer le dictionnaire en palette". Non si tratta di meri espedienti retorici, ma di processi di cui Gautier arriva a tracciare l'ideale percorso: il libretto di un balletto, egli osserva, dovrebbe poter essere espresso dal poeta al pittore e da questi tradotto con una serie di disegni a matita: questa è la tela su cui il coreografo "dipingerà" il suo "quadro".

Il disegno come progetto o bozzetto è, come scrive Guido Di Palma, anche alla base della prassi operativa di Peter Brook, in termini non sostanzialmente diversi da quelli con cui si esprimevano gli scenografi del teatro all'italiana. Il riferimento principe di Brook è, ai suoi inizi, il quadro scenico, il suo proble-

ma è trovare un'immagine: non necessariamente dettata dalla verosimiglianza storica ma tale da permettere al pubblico, attraverso consonanze profonde spesso suggerite da fonti pittoriche, di entrare nel cuore stesso del dramma.

È solo successivamente, negli anni Cinquanta, che il suo quadro scenico entra in crisi per trasformarsi in "contenitore di un processo" e infine, dietro suggestioni non solo interne al teatro, in uno spazio di relazioni in cui la necessità di uno spazio scenico separato si dissolve, superata da uno spazio capace di accogliere l'evento insieme alle relazioni che lo determinano.

Il progetto scenico è, a partire dagli anni Sessanta, ormai da lui concepito come un "disegno incompleto, un disegno che abbia chiarezza senza rigidità, che si possa definire 'aperto' nel senso che si oppone a 'chiuso'".

La parabola del disegno, almeno nel senso di una forma definita e conchiusa dell'"invenzione", si direbbe giunta al suo termine. Eppure quante volte nel secolo appena trascorso si è ancora parlato di "disegno" per indicare il rigore, la precisione di una partitura d'attore: si tratta proprio solo di una metafora o c'è, inconsapevole o no, il ricordo di un luminoso passato in cui il rapporto fra arte e teatro era sentito naturale e necessario? Ed è proprio solo un ricordo?

L'indagine di Paola Bignami su un altro celebre regista, il polacco Tadeusz Kantor, può a questo punto risultare opportuna. Kantor non accettava infatti di essere individuato come regista, una figura che egli sentiva recente e dunque priva della necessaria autorevolezza, mentre accettava la qualifica di pittore, "un termine vecchio, di grandissima tradizione" che corrispondeva alla sua formazione di base. E pur essendo attratto da movimenti come l'arte informale, l'*action painting* e anche dall'happening dei gesti e dagli e*mballages* degli oggetti e riflettendo puntualmente queste sue attrazioni nei suoi spettacoli con l'amara verità dei suoi "relitti", creava personaggi "terribilmente vivi nel disegno". Un disegno dunque, anche questo, non definito una volta per tutte, che "raccoglie e mantiene una costante vivificazione, un proliferare continuo di pura e inestinguibile azione teatrale"; e che, soprattutto, non è utile all'uomo di teatro solo per fissare progetti di spazi o di costumi ma può farsi "vera" espressione di vita, anche quando il teatro non vuole essere più "finzione".

Il disegno appare dunque il filo conduttore della totalità di questi interventi; un disegno meno (o diversamente) presente nel teatro contemporaneo perché lo è sempre meno anche nell'arte, essendosi finalmente superato il concetto di mimesi di cui si diceva. Il rapporto con le arti figurative non ne appare peraltro diminuito.

L'intervento di Arnaldo Picchi che qui si ripropone (già pubblicato nel dicembre del 2000 sulla rivista da lui fondata "Quindi. Per l'invenzione del tempo") a memoria dell'insegnamento di Iconografia teatrale di cui egli è stato il primo titolare in Italia e che ha saputo interpretare in una sua maniera del tutto originale, a metà tra l'approccio storiografico e interdisciplinare e l'applicazione puntuale e rigorosa nella sua opera di uomo di teatro, drammaturgo e insieme regista, è di questo intimo rapporto un documento importante. Ed è un rapporto in cui alla preponderanza del disegno si viene a sostituire una larga e complessa metodologia iconologica intesa come disciplina storica trasversale inglobante testi e immagini e come straordinario deposito di memorie

di situazioni teatrali considerate nei loro momenti-acme. Così che, com'egli afferma, "il lavoro di regia sull'attore-personaggio riguarda il suo rimbalzare da una figura all'altra e il modo di concedere a chi lo osserva il tempo di seguirlo".

Tra teatro e arti figurative non c'è dunque semplice vicinanza ma un rapporto profondo, almeno in parte strutturale, ancora vitalissimo in espressioni come la *body art* o nelle azioni stesse dei *performers*, e che ha le sue radici nelle tecniche di base dell'artista del passato.

Che questi, sull'onda dell'*ut pictura poesis* (R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, 1974; ma Emmanuelle Hénin già nel titolo della sua recente opera corregge: *Ut pictura theatrum*), fondi la sua *elocutio* sulle impersonazioni, proprie o altrui, come nell'intervento sul Bernini si è dimostrato, è forse un motivo di più per accreditare le ipotesi di attrici raffigurate in impersonazioni a volte anche contrastanti (come Virginia Ramponi in Arianna, Maddalena e la Malinconia: cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, 1993); ma costituisce anche probabilmente un autentico e naturalissimo motivo per il quale troviamo tanti artisti che fanno gli attori; e anche, più spesso, intere compagnie di artisti che sono anche compagnie d'attori (S. Mamone, *Tra tela e scena. Vita d'Accademia e vita di corte nel primo Seicento fiorentino*, "Biblioteca Teatrale", nn. 37-38, 1996). Un altro motivo ce lo fornisce il Passeri parlando di Salvator Rosa ed è quello originario dei comici: le sue "azioni ridicole" gli servivano "per fare una larga apertura alla cognizione della sua persona", vale a dire per pubblicizzare la propria attività di pittore, anche se, "come cose disgregate dalla professione, non gli partorirono troppo buon nome", ovviamente presso i letterati (B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori et architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, 1772). Ma esiste anche il fenomeno inverso: la fama conquistata da alcuni attori molto popolari sollecita la diffusione di ritratti e incisioni; fra attori e artisti si crea dunque una sorta di commercio parallelo (cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, 1990), così come accadeva perfino in Oriente e qui lo si è dimostrato.

"Le statue dell'antichità romana vengono assunte come modelli dagli attori" e questo ancora nella seconda metà dell'Ottocento (un fatto in qualche modo qui confermato dall'indagine su Gautier), osservava Molinari subito dopo aver rilevato questa profonda e misteriosa affinità delle due dimensioni. E aggiungeva: "ma può darsi la reciproca? Cioè: i modelli degli scultori possono essere considerati alla stregua di 'attori'?". Credo che, fatte salve le ovvie differenze, una risposta positiva sia oggi più vicina.

Vengo ora a considerazioni di più ampio raggio, nate all'interno delle ricerche qui raccolte.

Si è detto che "arte" nell'espressione "commedia dell'arte" significa originariamente "mestiere", come da crociana memoria. Le prime dizioni conosciute di questa formula, com'è noto, sono tarde, addirittura goldoniane (cfr. R. Tessari, *La commedia dell'Arte nel Seicento. 'Industria' e 'arte giocosa' nella civiltà barocca*, 1969) e sembrano significare commedie all'improvviso gene-

ralmente legate alle maschere e al mestiere: "commedie fatte alla maniera degli attori" con un senso spregiativo che accompagna probabilmente il declino del fenomeno (cfr. F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte*, 1982, p. 435). Ma l'espressione, si è anche detto, potrebbe essere anteriore, probabilmente attinta dal gergo attoriale.

Che i comici la elaborassero con un senso già inizialmente negativo sembra poco credibile. Vorrei anzi proporre che essa nascesse con senso iniziale di eccellenza e che anche per questo non emergesse all'esterno, forse per una sorta di sdegnosa autoconsapevolezza e/o anche per timore di ritorsioni accademiche.

Non si tratta qui di resuscitare quell'"arte" intesa come disinteressata e alta espressione del gusto, che il Nicoll (*The World of Harlequin*, 1963) contrapponeva all'interpretazione crociana, ma di approfondire il significato della parola nel suo senso antropologico, studiandola nel contesto delle frasi in cui essa era al tempo effettivamente usata. Bernini e i suoi principali biografi, suo figlio Domenico e Filippo Baldinucci, le davano un senso alto, all'epoca non facilmente conciliabile con una funzione mercenaria: esser fermo ne' "buoni precetti dell'Arte" (G. L. Bernini); "arrivare alla perfezzione dell'arte" (D. Bernini); quadri che recano diletto agli ignoranti non meno che "ai Professori dell'Arte" (Baldinucci). E ancora entrambi: attori bravi come "antichi Professori dell'Arte". Dunque, nel Seicento, secolo di trapasso nella modernità, la parola poteva ben mantenere il suo significato medioevale di "mestiere" (si veda peraltro questo passo di Agnolo Torini, un fiorentino del XIV secolo, tratto dal 13° significato della parola "arte" – come "scienza, disciplina, dottrina" – nel *Grande Dizionario della lingua italiana* del Battaglia: "Il cuocere, che fu già in Italia mestiero, è diventato arte e così il fare dei vini"); ma sembra di poter affermare che, dopo il Rinascimento, potesse anche avere il suo significato più alto: si ricordi il ruolo prestigioso che il Casini assegnava alla Pittura. Il suo campo semantico era dunque vastissimo e solo un'indagine capillare sui testi degli attori potrebbe veramente far luce sul senso che essi davano a questa parola.

Se "arte" è parola nobile, la risonanza semantica del termine non può che avere un accento corrispondente: "Commedia fatta alla maniera degli attori" dunque e insieme "commedia di eccellenza".

Ma c'è anche un'altra parte del discorso che qui propongo con moltissimi interrogativi e anche nella speranza di reazioni che portino utili approfondimenti. E se è vero che, a un'indagine attenta, ogni tentativo di definizione di "commedia dell'arte" ha rivelato dei limiti, e questo anche se "tutte le definizioni, in quanto riescono a isolare un certo numero di fenomeni, o di cose, o di concetti, sono in qualche misura valide" (C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, 1985), un riferimento come quello che propongo potrebbe non essere peregrino.

Il riferimento è suggerito ancora dal Baldinucci: "Ad istanza del Cardinal Antonio Barberini compose il Bernino ed a proprie spese, da *Persone dell'Arte, cioè da pittori, scultori e architetti* [il corsivo è mio], fece rappresentare le belle, ed oneste commedie delle quali a suo tempo si parlerà" (F. Baldinucci,

Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini scultore, architetto, pittore, Firenze, V. Vangelisti, 1682, p. 23). Qui "arte" ha un senso ancora diverso. Significa la totalità degli artisti; senza alcun riferimento ad una corporazione, dal momento che, così come non esisteva quella degli attori, non esisteva neanche quella degli artisti.

Potremmo dunque pensare l'espressione originata anche dallo strettissimo rapporto che allora intercorreva fra le due dimensioni?

Nell'*Iconologia* del Ripa (1593) la maschera, e cioè il teatro, o meglio, come avrebbe detto il Casini e come si diceva allora, la "Commedia", era legata con una catena d'oro – un vincolo dunque gioioso e ricco – alla "donna bella" con cui l'allegoria della Pittura era rappresentata: era pensata dunque come uno dei suoi principali attributi e in tal modo la troviamo raffigurata in numerose opere pittoriche. Ebbene, quest'immagine traduce esattamente l'espressione "commedia dell'arte".

Ancora: la Pittura, osservava Domenico Bernini ripetendo verosimilmente il pensiero del padre, consta di tre parti: il disegno, il colore e l'"espressiva", cioè l'espressione dei sentimenti: la prima e l'ultima erano oggetto particolare degli studi accaniti del padre, che dai quadri usava scomporle e approfondirle ai fini delle sue realizzazioni scultoree (e ovviamente non solo); e non c'è bisogno di dire quanto l'ultima, teorizzata per la prima volta dal Lomazzo (G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1585, un testo che Bernini possedeva personalmente), interessasse gli attori.

La formazione delle prime compagnie di comici si fa convenzionalmente risalire alla metà del Cinquecento; ma non è al Vasari, teorico della "bella maniera", che dobbiamo pensare se cerchiamo un punto di riferimento per il sintagma che ci interessa. Anche se egli condivide il senso "alto" dell'arte di cui si è detto, egli è certamente estraneo allo studio dell' "espressiva". E se il Lomazzo ne è il primo teorico, Annibale Carracci è probabilmente il primo artista che si propone in maniera quanto mai concreta e consapevole uno studio "dal vivo". Potremmo allora dire che il termine *post quem* del sintagma in questione sono gli ultimi anni del Cinquecento, quando Annibale porta nella cultura "alta" romana gli accenti "bassi" della realtà naturale, studiando l'espressione anche attraverso gli attori che erano suoi amici e anche attraverso le proprie tecniche artistiche di interpretazione attoriale, fino a quella caricatura la cui origine è infatti a lui assegnata?

È stato detto giustamente molte volte che il teatro mancava all'epoca di uno specifico statuto. Attori "come antichi Professori dell'Arte": nel passo citato entrambi i biografi identificano arte e teatro. Di più: arte sostituisce teatro, perché teatro non aveva all'epoca il senso che noi diamo a questa parola, ma piuttosto quello di un edificio o di un luogo mentale. Che i comici si riferissero all'arte, e cioè alla forma d'espressione che essi, attraverso l'"espressiva", sentivano più vicina, e che era ben più riconosciuta rispetto alla loro, potrebbe apparire un passaggio giustificabile e naturale. Dire "commedia dell'arte" poteva essere addirittura in questo senso una rivendicazione di specificità, appunto "commedia fatta alla maniera degli attori", non dei letterati. Potrebbe allora essere retaggio della stessa sostituzione il fatto che, come spesso è stato rileva-

to, fino al secolo appena trascorso gli attori all'antica italiana usassero parlare del proprio lavoro come dell'"arte" senza altre specificazioni.

Il Baldinucci ci darebbe in tal modo una possibile origine dell'espressione, che ovviamente non coincide con l'origine del fenomeno, né con il significato negativo che nel secolo seguente si è rivelato preponderante; né fa escludere totalmente altri sensi, in un'epoca in cui la parola è ancora "parola che pensa", un organismo vivo che segue da presso i travagli e le trasmutazioni dell'essere. Ed è anzi proprio la sua complessità semantica che è probabilmente il motivo profondo della sua (tarda) fortuna.

Ma che la commedia dell'arte sia spesso "tutt'altro che un prodotto 'artigianale' (come vorrebbe il suo nome)", che, al contrario possa rivelarsi "opera di intellettuali avveduti e partecipi della cultura artistica e letteraria del tempo" (L. Zorzi, *Intorno alla Commedia dell'Arte*, "Forum Italicum", n. 3, 1980) è un assunto che la massima parte degli studiosi oggi condivide; al punto che si è potuto parlare dei comici come di "atleti retorici completi" (M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, 1990); come il caso del Bernini ha qui dimostrato.

Se è vero dunque che la nota espressione apparteneva al gergo degli attori e che fu elaborata in epoca anteriore (un assunto che appare per la verità non sufficientemente documentato), è lecito supporre che essa potesse esprimere la padronanza che i migliori dei comici – per esempio una Vincenza Armani (professionista) che, a testimonianza dei contemporanei, aveva "posto l'arte comica in concorrenza con l'oratoria" (cito da F. Marotti-G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, 1991); oppure quelli che Basilio Locatelli (dilettante) avrebbe chiamato "virtuosi" in contrapposizione agli "istrioni" (L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione dilettanti editoria teatrale nel Seicento*, 1978) – rivendicavano alla propria "arte" di attori-autori. Ma si potrebbe anche pensare che comici dell'arte, almeno in questa ipotetica accezione originaria, fossero anche quei comici che, appartenendo o riferendosi al mondo dell'arte, condividevano con gli artisti il concetto di una rappresentazione come imitazione e narrazione, con uno studio particolare, più che del testo (premeditato o no), dell'"espressiva"; comici capaci di trasferirsi senza soluzione di continuità dall'arte al teatro, così com'è provato che proprio per l'"espressiva" facesse il Bernini dalla Pittura alla Scultura (e certamente anche al teatro). E mi chiedo se comici dell'arte potessero essere anche quei comici di alta levatura che si intendevano simili agli attori antichi, di quella stessa antichità che aveva ispirato l'inarrivabile arte statuaria, così a lungo modello dell'espressione attorica (si pensi al *Laocoonte* che dava forma al Demonio nel *Sant'Alessio* barberiniano), e fondato i "buoni precetti" che mancavano all'attore.

Anna Maria Testaverde

"VALENTE PITTORE ED ECCELLENTE POETA": GIOVAN MARIA CASINI TRA DRAMMATURGIA E 'PRIMATO DELLA PITTURA'.

L'intensa ma discontinua vita spettacolare della corte fiorentina tra i secoli XVII-XVIII fu affiancata dalla costante attività drammaturgica dell'associazionismo delle confraternite e delle accademie, un fenomeno che rappresenta la più qualificata e collaudata alternativa spettacolare cittadina. A questo sistema ben radicato spettava pertanto la funzione, come è stato scritto, di suturare "le pause festive, ora con la ricaduta semiprofessionale del repertorio dei comici dell'Arte (per le accademie), ora con il pretesto delle ricorrenze liturgiche e calendariali (per le compagnie religiose)"[1]. All'interno di questo ambito trovavano assai spesso spazio le ambizioni e le passioni per la pratica recitativa di pittori professionisti per lo più conosciuti per il proprio esercizio e per la competenza in altre forme d'arte. La partecipazione alla vita spettacolare fiorentina (ma il fenomeno era ovunque diffuso) non vide infatti gli artisti soltanto nelle funzioni più ovvie di apparatori-scenografi, bensì anche come esperti di pratica teatrale di livello semiprofessionistico, soprattutto in forme di drammaturgia comica che richiedevano qualificate doti di improvvisazione: non è solo il caso del celebre Salvator Rosa, in arte Formica, ma anche di personaggi di minore fama, quale Giovanni Paderna il quale, impersonando il "Dottor Graziano, se ne portava di modo che ogni altra superava", tanto da decidere di "fare il comico, anzi il ciarlatano"[2] e tornare alla pittura solo in tarda età.

L'esercizio dell'arte recitativa, molte volte praticato come un doppio mestiere, non rivela soltanto una complessa formazione personale, ma esprime una condivisa concezione di apprendimento delle Arti. Le biografie d'artista non mancano di ricordare come la pratica della pittura si accompagnasse alla conoscenza della Musica, una dote che assai spesso si esprimeva nell'abilità canora o nella conoscenza di uno strumento. Se ben nota fu ai contemporanei l'interpretazione nella parte di Orfeo di Cristofano Allori, "giovane di mirabil disposizione di voce, et adorno di molte altre virtù, e cantò con grazia, e vivezza al suon d'un gravicembalo, d'una tiorba, e d'un leuto piccolo"[3], altrettanto meritevole di memoria è il dilettantismo di alcuni personaggi più modesti, ad esempio Cesare Baglioni, uomo "spiritoso, vivace e faceto", "il trastullo di tutti i pittori di sua patria", il quale "ebbe genio di poesia; sonò assai bene strumenti diversi e nelle conversazioni fece sentire con gran gusto cantare in sulla lira

[1] S. Mamone, *Vita d'accademia tra tela e scena*, in *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 216.
[2] C. C. Malvasia, *La Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. P. Zanotti, Bologna, Forni, 1967 (rist. anast. del 1841), vol. II, p. 116.
[3] J. Franceschi, *Descrizione della Barriera fra i Traci e l'Amazone. Rappresentata da Nobile Gioventù Fiorentina in casa i Signori Montalvi, a dì 17 di febbraio 1608,* Firenze, Volcmar Timan Tedesco, 1608, p. 14.

curiosissimi strambotti"[4] .

Abile nell'inventiva poetica ma anche come suonatore di liuto fu anche il pittore Ludovico Cardi detto il Cigoli, artista ampiamente presente nell'attività spettacolare della corte fiorentina sia come apparatore di architetture stradali effimere sia per le scenografie teatrali. Ma a proposito di questo artista, il Baldinucci mette a fuoco un'altra attività 'dilettantesca', non trascurabile nella formazione artistica del tempo, ovvero l'applicazione alla Poesia (e alle Lettere in genere), attività ritenuta dallo stesso Cigoli una forma di comunicazione espressiva del tutto simile a quella figurativa:

> In questi tempi medesimi […] non solamente egli attese alle fatiche dell'arte sua, ma diede anche luogo al coltivamento d'un suo bel genio di vaga e nobile poesia, la quale, secondo l'antico detto di quel greco, egli era solito di chiamare una *pittura parlante* e tanto vi si approfittò, che […] sortì d'essere accettato per uno della nobilissima Accademia della Crusca[5].

L'allusione alla "pittura parlante" (la Poesia) riecheggia un diffuso concetto, tratto da Plutarco, il quale attribuiva a Simonide il celebre aforisma: la pittura è poesia muta, la Poesia è pittura parlante. La stretta relazione tra Pittura e Poesia si era ormai già affermata nelle riflessioni teoriche dei trattati d'arte e di letteratura, apparsi a partire dalla metà del secolo XVI, i quali avevano fatto propria la famosa similitudine oraziana, *ut pictura poesis* (così è la pittura, così la poesia), evocata per giustificare l'idea di uno stretto rapporto[6]. La teoria radicava nei trattatisti l'idea che le Arti fossero da ritenersi sorelle e di conseguenza che il pittore-letterato fosse il fratello gemello del poeta-letterato, e che entrambi usassero strumenti di imitazione della Natura diversi ma simili nel contenuto[7]. Il Dolce, che definiva "gli scrittori esser pittori", considerava Pittura sia la Poesia che la Storia e "qualunque componimento de' dotti", ricordando che "il nostro Petrarca chiamò Omero Primo pittor de le memorie antiche"[8].

Le superstiti composizioni letterarie degli artisti testimoniano per lo più una produzione non sempre di eccellente qualità ("satiriche poesie" o "poesie burlesche") ma sufficiente per paragonare l'artista-autore all'"antico Pacuvio, pittore insieme e poeta"[9]. D'altra parte la preparazione letteraria era ritenuta

[4] F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* […], a cura di P. Barocchi-A. Boschetto, Firenze, Spes, 1974-1975 (rist. della ed. Firenze 1845-1847), vol. III, p. 414.
[5] *Ivi*, pp. 243-244.
[6] R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974.
[7] "Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura; e colui che più nelle sue opere le si avicina, è più perfetto maestro. Ma perché questa diffinizione è alquanto ristretta e manchevole, perciò che non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affatica ancor esso intorno alla imitazione, aggiungo che il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, o sia in un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto. Laonde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli" (cfr. L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Bari, Laterza, 1960, p. 152).
[8] *Ivi*, p. 155.
[9] L'appellativo riguarda l'accademico fiorentino Francesco Rovai, così descritto in F. Baldinucci,

una condizione necessaria alla formazione del pittore, tanto che Giovan Paolo Lomazzo nella sua *Idea del tempio della pittura* non solo avrebbe poi definito "pazzo" "quello che pensa di poter essere pittore senza saper pur leggere e scrivere, essendo questo il fondamento di tutte le scienze", ma avrebbe indicato la Poesia "né men giovevole […] di quello che sia l'istoria", ritenendola anzi "tanto congiunta, che si può dir quasi una medesima cosa con la pittura per infinite convenienze che hanno insieme, e massime per la licenza del fingere et inventare"[10].

La stima per il pittore letterato era comunque ancora assai viva nel Settecento, tanto che il Negri, formulando un lungo repertorio di scrittori fiorentini, annoverava tra i più celebri letterati cittadini anche il poco noto accademico del Disegno Giovan Maria Casini, pittore di oscura fama ma meritevole di essere definito "Valente Pittore ed eccellente Poeta" per avere egli composto "molti componimenti", tra i quali "una commedia intitolata *La Padovana*, con gl'intermedi dello stesso", data alle stampe nel 1617[11]. Già nella sua *Drammaturgia* Leone Allacci[12] aveva menzionato ed inserito l'opera nella vasta produzione teatrale del secolo XVII, destinandola così alla memoria storica.

Diversamente la sua produzione artistica ha avuto ben altra sorte, rimanendo nell'ombra, per l'incertezza attributiva delle sue opere e la scarsità delle informazioni biografiche. Più fortunata invece la storiografia riguardante la produzione ritrattistica dei suoi figli, Domenico e Valore, artisti molto attivi presso la corte medicea e i suoi alti dignitari, probabilmente seguaci del percorso artistico già avviato dal padre Giovan Maria ma con minore fortuna[13].

Spetta comunque alla loro iniziativa se fu edita *La Padovana* e sicuramente avrebbe dovuto avere il medesimo esito anche un'altra commedia, intitolata *Le gioie*, scoperta tra le carte del padre*:*

> Di qui è che ritrovando noi fra gli scritti di nostro padre una favola intitolata *Le gioie*, e sapendo che facilmente egli a scrivere solo si metteva a tempo rubato alla sua professione, per avventura potrebbe haver prodotto queste sue gioie di non intera perfezione; perciò c'è parso volendo metterle poi nel cospetto del pubblico per mezzo della stampa, di collocarle nella sublimità dell'Ill.mo nome suo, acciò ricevere possano senza l'impedimento di quelli che non conoscendo a lui valore, poco o molto che sia, ardissino totalmente d' avvilirle dallo splendore delle sue inclite virtù[14].

Notizie de' professori del disegno, cit., vol. IV, p. 213.

[10] G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, ed. commentata e tr. di R. Klein, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1973, p. 87.

[11] G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Bologna, Forni, 1973 (rist. anast. Ferrara 1722), p. 256.

[12] L. Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, in Venezia, presso Giambatista Pasquali, 1755, p. 954.

[13] L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", nn. 1-2, 2004, pp. 165-210.

[14] Firenze, Biblioteca Riccardiana (d'ora in avanti BFR), ms. 2783/9, cc.35r-v (dedica). Il testo della commedia comprende le cc.1r-34r; una copia mutila alle cc.38r-56v; gli intermedi sono alle cc.58r-73v. Si veda il catalogo di S. Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze,* Firenze, Polistampa, 1998.

Tuttavia la commedia, provvista di una dedica ad uno sconosciuto personaggio di cui Domenico e Valore Casini si dichiarano "devotissimi servitori", non sembra essere mai stata pubblicata. La commedia, provvista di prologo e di intermedi, fu però portata in scena da un gruppo sconosciuto di attori dilettanti, forse appartenenti, come il suo autore, ad un medesimo gruppo associativo. Un altro componimento adespota resta inedito tra le carte del Casini[15].

Questo "valente pittore", originario di Monte Aceraia in Val di Sieve, ma divenuto cittadino fiorentino il 16 dicembre del 1615[16], già nel 1572 appare tra i componenti dell'Accademia del Disegno dove nel 1582 fu eletto Accademico[17]. Al suo interno egli ricoprì negli anni varie cariche, da quella di Festaiolo a Console, a Revisore di Conti ma divenne anche Provveditore, quando nel 1579 fu eletto in sostituzione di Luca di Giovanni Geri, morto ammazzato, ma poi confermato in questa carica anche l'anno successivo, periodo durante il quale egli presentò in Accademia "Francesco di messer Bernardo Buontalenti", figlio del celebre architetto-scenografo di corte[18]. I registri contabili dell'Accademia ci forniscono scarse ma consistenti informazioni sulla sua lunga militanza in accademia, all'interno della quale la sua condotta non fu forse sempre molto limpida, essendo costretto a restituire somme di denaro e un "vezzo di perle piccole tramezzato di bottoncini rossicci ch'era di Lorenza di Tomaso Francini pittore ch'era pignorato a conto dell'achademia"[19].

Altrettanto scarse sono le informazioni riguardanti l'esecuzione delle sue opere e la sua formazione artistica. La prima testimonianza risale all'ottobre del 1578 quando l'Accademia del Disegno, secondo le direttive del suo programma educativo, aveva messo alla prova alcuni giovani pittori (oltre al Casini compaiono i nomi di Cosimo Gamberucci, Gregorio Pagani, Ludovico Cigoli, Giovanni Caccini), affidando loro l'esecuzione di alcuni dipinti per la festa patronale di San Luca, i quali, una volta giudicati dagli esperti, sarebbero poi stati venduti. In quell'occasione l'artista aveva eseguito una pittura raffigurante "il Disegno con altre figure a tal similitudine […] di braccia 4 ½ e 3/2 il telaio […] colorita a olio"[20].

Negli anni '80 il suo nome appare anche nell'esecuzione della controversa pittura, ormai scomparsa, per la facciata della Compagnia della Misericordia[21].

[15] BRF, ms.2944, cc.3r-46v.
[16] Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani,* Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1978, vol. XXI, pp. 350-351; D. E. Colnaghi, *Colnaghi's Dictionary of Fiorentine Painters. From the 13th to 17th Centuries*, Firenze, Arti Grafiche Bandelli, 1986.
[17] L. Zangheri (a cura di), *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico,* Firenze, Olschki, 2000, p. 71.
[18] Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Accademia del Disegno,* filza 26, c.18r.
[19] *Ivi*, c.26r. Si allude qui a Tommaso Francini (1571-1651), allievo del Buontalenti, che avrebbe poi fatto una carriera eccellente in Francia come giardiniere-scenografo. Su questo, cfr. M. Longo, *Tommaso Francini, ingegnere, scenografo, "honorable homme" fiorentino alla corte di Francia (1598-1651)*, "Teatro e Storia", n. 24, 2003.
[20] *Ivi*, c.9r.
[21] Agostino Lapini nel suo *Diario* ricorda che la facciata del Casini fu "da chi lodata e da chi biasimata come in tutte le cose il più delle volte interviene". La notizia è riportata in M. Bietti-G. Gentilini (a cura di), *La Misericordia di Firenze. Archivio e raccolta d'arte*, catalogo ragionato, Firenze, Coop. Officine Grafiche, 1981, p. 218.

L'unica opera di sicura attribuzione resta l'affresco, eseguito nel chiostro grande della Chiesa di Santa Maria Novella, rappresentante *l'Ambasceria di S. Antonino a Pio II*. Nell'attribuirla alla mano del Casini il Fineschi ricorda che l'artista "studiò in Roma, a spese della Famiglia de' Comi"[22], ma si tratta di un'informazione che trova una diversa interpretazione nel *Necrologio* dell'Orlandi nel quale si legge che questa lunetta nel chiostro grande "fu dipinta da Giovanni Maria Casini, a spese di Bartolomeo e Domenico de' Comi"[23]. Un probabile rapporto di committenza può avere vincolato il pittore ai fratelli Comi, personaggi altrettanto munifici con altri artisti, soprattutto quelli aderenti alla Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala[24], una delle confraternite che si trovavano presso Santa Maria Novella[25]. Durante l'esecuzione dell'affresco nel chiostro, il Casini potrebbe avere però rafforzato il suo rapporto con Federico Zuccari (ammesso che non lo avesse già frequentato in precedenza a Roma, magari formandosi alla sua bottega), il quale proprio in Santa Maria Novella aveva ottenuto uno spazio per preparare i cartoni per i suoi affreschi nella Cupola del Duomo[26]. Controversa invece l'ipotesi di una sua partecipazione all'esecuzione del ciclo pittorico commissionato allo Zuccari per la Chiesa Metropolitana[27].

Pur mancando ulteriori informazioni sulla sua produzione artistica (l'ultima notizia risale al 1594, quando eseguì una *Deposizione* nella chiesa di San Salvatore a Pistoia), il Casini fu senza dubbio una personalità artistica accreditata sia in Accademia che a corte, tanto che, già nell'ottobre del 1588, nelle fasi di riorganizzazione del teatro mediceo, costruito all'interno degli Uffizi, il suo nominativo affianca quello di Francesco Rosselli e di Stefano Pieri, addetti a stabilire i capitoli operativi e le retribuzioni per le squadre dei pittori[28].

L'incarico di responsabilità ricevuto nel programma festivo per le nozze del granduca Ferdinando I, forse una sorta di sopraintendenza ai lavori per il teatro dinastico, testimonia l'apice della sua carriera artistica e il riconoscimento di un'attività svolta in gran parte all'interno dell'Accademia del Disegno, divenuta in quegli anni una fucina attiva nell'elaborazione dei programmi cultura-

[22] V. Fineschi, *Il Forestiero istruito in Santa Maria Novella*, Firenze, presso Leonardo Ciardetti, 1836, p. 68.
[23] S. Orlandi, *Necrologio di S.Maria Novella*, Firenze, Olschki, 1955, p. 277.
[24] Cfr. K. Eisenbichler, *The Boys of the Arcangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1998.
[25] Secondo il Baldinucci, i Comi furono sepolti nella Cappella di S. Umiltà: "in questa Cappella avvi un'Arca de' Comi, a quali attiene anche una sepoltura, che viene appiè fatta da Bernardo di Benedetto de' Comi come leggesi nel Sepoltuario del Sig. Canonico Salvino Salvini". Cfr. F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, cit., vol. III, p. 161.
[26] Cfr. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento,* Milano-Roma, Jandi Sapi, 1999, vol. II, p. 120, n. 126.
[27] L'ipotesi è proposta in Z. Wazbìnski, *L'accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Firenze, Olschki, 1987, vol. I, pp. 316-317. La presenza è invece confutata in C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari,* cit., vol. II, p. 116, n. 25 e in F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, cit.
[28] Si veda A. M. Testaverde, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli "Intermedi" del Buonttalentii nel "Memoriale" di Girolamo Seriacopi*, "Musica e Teatro. Quaderni degli Amici della Scala", nn. 11-12, 1991, p. 187.

li della corte e nell'allestimento dei cerimoniali dinastici[29].

Forse fu proprio il suo rapporto con il pittore Federico Zuccari ad introdurlo in Accademia e nell'ambiente culturale di corte. Senza dubbio il Casini intratteneva con questo artista un rapporto di rispetto e di fedeltà professionale che potrebbe lasciare intendere un suo discepolato. Nella dedica, premessa alla commedia *La Padovana*, scritta dal pittore il 21 gennaio 1582 [1583] e indirizzata a "Federigo Zucchero Padron mio osservandissimo", "Virtiduoso et Eccellente Pictore", il Casini esprime la riconoscenza e il desiderio di contraccambiare gli "infiniti benefitii" ricevuti "del continuo" e "senza merito veruno":

> Al Virtudioso et ecc.te Pictore, il sig. Federigo Zucchero Padron mio osser. mo.
> Più volte ho meco stesso considerato virtuosissimo s.re mio in che modo io potessi far chiare al mondo l'ardente desiderio ch'ho sempre tenuto et tengo di mostrarmi al segnio d'affetione ch'io per più ragionevolmente vi porto, così per le rare virtù che risplendano nel bel animo vostro, come anco per l'infiniti benefitii che del continuo da voi, senza mio merito veruno ho ricevuti, ma l'Altezza del grado vostro e la bassezza del mio stato non m'hanno dato opportuna occasione di satisfare a questo mio debito et onorato desiderio; ora finalmente volendo mandare in luce una mia commedia detta l'*Innamorata*[30] l'ho voluta accompagniare con l'onoratissimo nome vostro et certo a ognuno […] io più degnamente intitolare le fatiche da me fatte perché oltre all'alte rarissime parti in voi dalla natura concesse, siate a nuova talmente nella poesia esercitato, che benché pochi all'età nostra vi si ponno eguagliare le quali accompagniate al nostro antico et immortale stile del Disegnio et con la candidezza dell'animo, et […][31] vita di vita cui promette fama gloria immortale, ma mentre io m'ingegnio incontrare l'alte doti dell'animo vostro […][32] potete essere giudicato adulatore, mi riserberò a più comodo tempo voi intanto riceverete questo mio picciol dono misurandolo con la vostra infinita cortesia et con la grandezza del animo mio. Di Firenze il dì 21 di Gennaio 1582 [1583].
> Di vostra Signoria servitore Gio. M.a Casini

La farraginosa prosa del Casini lascia inoltre intendere che il suo "picciol dono" era ben indirizzato, perché rivolto ad un ingegno "nella Poesia esercitato", con il quale condivideva l' "antico e immortale stile del Disegnio". Dunque lo Zuccari, pittore-poeta, destinato a "fama gloria immortale", avrebbe saputo ben apprezzare sue "fatiche".

Questa attestazione di stima rivolta al celebre artista restò però inedita, come la sua commedia, per alcuni decenni, approdando infine ad una edizione a stampa per i tipi del Giunti di Firenze che sembra avere avuto una buona diffusione editoriale. Ma il suo confronto con le superstiti versioni manoscritte

[29] Cfr. A. M. Testaverde, *Patronato artistico, committenza teatrale e propaganda alla corte dei Medici*, in M. Charini-A. O. Darr-C. Giannini (a cura di), *Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2002, pp. 133-143.
[30] BRF, ms.2944, cc.52r-v. Nel manoscritto il titolo è cassato e sostituito con *Padovana*.
[31] Lacuna nel testo.
[32] Nel manoscritto vi è un inserimento poco leggibile e quindi in interlinea "potrei da seguaci di Momo esser giudicato adulatore".

rivela alcune curiosità. Soltanto in tempi recenti è venuta in luce una versione manoscritta, forse da attribuirsi alla mano del Casini, in cui le cancellature, le correzioni e le aggiunte rivelano ripensamenti e interventi apportati nel corso della stesura, tanto che anche il titolo originario (*L'innamorata*) è stato cassato e vistosamente corretto, sia nella dedica che nell'intestazione della commedia. Nel codice che la contiene è anche allegato un fascicoletto con la descrizione dei sei intermedi che si alternarono ai cinque atti della commedia; la cui stesura non soltanto appartiene ad altra mano ma è stata redatta a posteriori, come bene si evince dalle didascalie sceniche, tutte annotate con tempi verbali al passato.

Diverso invece il carattere della versione manoscritta conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, la quale, pur essendo del tutto conforme al testo riccardiano, è senza dubbio una copia corretta e successiva, preparata per l'edizione a stampa, modificata in alcune espressioni lessicali, ma sempre dedicata a Federico Zuccari. Nell'intestazione si aggiunge un'importante precisazione, assente nel manoscritto fiorentino, poiché si ricorda che la commedia fu "recitata in casa l'Ill.mo sig.re Sigismondo de' Rossi, conte di Sansecondo alli VI di febraio MDLXXXIII [1584 uso corrente]"[33].

Il puntuale riferimento a Sigismondo de' Rossi, in quegli anni Generale della Cavalleria medicea, personalità che avrebbe ospitato nel proprio palazzo l'allestimento della commedia, nonché la dedica all'artista marchigiano, anch'egli Accademico del Disegno, collocano l'impresa drammaturgica del pittore Casini all'interno di una vivace attività teatrale cittadina. La commedia *La Padovana* non ha pertanto valore per la sua qualità drammaturgica bensì per i suoi riecheggiamenti alla cultura artistica della corte fiorentina.

Alcuni decenni più tardi, la decisione dei figli Domenico e Valore di darla alle stampe il 15 aprile del 1617, pochi mesi prima che il suo autore morisse (26 novembre) e venisse seppellito in Santa Maria Novella[34], sembra essere stata sollecitata dalla "richiesta di più nostri amici far vedere in Scena, et comparire alla stampa la presente favola, composta da nostro Padre, nella sua più fiorita età". La prospettiva di un nuovo allestimento scenico, a distanza di circa trentacinque anni dall'esordio in casa dei Conti di San Secondo, aveva dunque invogliato i Casini a pubblicare il manoscritto paterno. Ma il confronto tra le due versioni manoscritte superstiti e l'edizione a stampa rivela una sorprendente eliminazione sia della dedica al pittore Zuccari sia del riferimento all'allestimento nel palazzo dei conti Rossi di San Secondo: le motivazioni sono ben intuibili. I figli, convinti dai conoscenti a recuperare un'opera drammaturgica del padre e metterla probabilmente in scena su qualche ignoto palcoscenico, dovettero considerare inadeguata la dedica allo Zuccari (magari il maestro dell'anziano padre) e preferirono sostituire questo pittore con un personaggio contemporaneo, sicuramente più vantaggioso alla loro professione: Giovan Francesco Guidi, segretario di legazione, poi reggente in corte imperiale, che

[33] Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberino Latino ms.3752, pp. 1-90. Sul frontespizio un ovale con panorama agreste. La dedica allo Zuccari è alle pp. 3-4.
[34] ASF, Ufficiali della Grascia f.194, c.230r.

appare talvolta come loro tramite negli incarichi della corte, nonché come loro committente per ritratti di famiglia[35]. Ad un'attenta lettura, la dedicatoria al Guidi altro non è che una sintetica parafrasi scritta dal padre allo Zuccari e qui diversamente impiegata:

> Al Molto Illust. Sig.e Pad. Nostro Osser. Il Signor Gio. Francesco Guidi Seg.di S. Altezza Ser.
> Più volte, habbiamo tra noi stessi considerato molt'illus. Sig. Nostro, in che modo noi potessimo far chiaro al mondo l'ardente desiderio, che habbiamo sempre tenuto, e tenghiamo di mostrarle qualche segno d'affettione, che ragionevolmente li portiamo, per l'infiniti benefitii che del continuo, senza alcun merito nostro riceviamo. Ma l'altezza del grado suo, et la bassezza del nostro stato non ci hanno dato opportuna occasione di satisfare a questo nostro debito, et honesto desiderio. Hora finalmente, volendo noi, a richiesta di più nostri amici far vedere in Scena, et comparire alla Stampa la presente favola, composta da nostro Padre, nella sua più fiorita età c'è parso accompagnarla con l'honoratissimo nome suo, et di vero che a niuno potevamo più degnamente intitolare queste fatiche da lui fatte, che a V. S. che è uno Armario perfettissimo di virtù; Sperando che sotto la sua protetione, habbia a esser difesa da' seguaci di Momo, che lacerar la volessero. Riceva fra tanto V. S. questo nostro picciol dono, misurandolo con la sua solita cortesia e con la prontezza dell'animo vostro. Di Firenze il dì 15 Aprile 1617.
> Di V. S. molto Illust. Devotiss. Servitori Domenico, et Valore Casini[36].

Nell'imminenza di una nuova rappresentazione teatrale, i Casini la dettero dunque alle stampe, aggiungendovi però le didascalie sceniche, trascritte in una forma più abbreviata rispetto all'originale, apposte con tono prescrittivo per una precisa restituzione della messinscena originale:

> Intermedio Primo
> Veggasi in breve spatio, dopo il cadere delle cortine, qual asconderanno agli occhi degli Spettatori la Prospettiva, con non picciolo artificio uscire dalla piana terra la Natura, la quale sia nuda dal mezzo in su con sei Poppe, con crini hirsuti, pendenti fino alle spalle, con faccia né giovane né vecchia, & il resto fino a' piedi sia a guisa d'un Caos, dipinto di varij animali, la quale cominciò a cantare in questa maniera […] S'apra il Caos, e partorisca un Putto (il quale sarà sempre ne gli altri intermedii di questa Commedia) & di subito se ne torni dentro al Caos, il qual Putto canti le seguenti parole[37].

Nessuna documentazione fino ad oggi consente di confermare l'avvenuta ripresa della rappresentazione secentesca né l'originaria messinscena, né

[35] BFR, Fondo Bigazzi, ms.74.
[36] *La Padovana di Gio. Maria Casini Pittore, & Accademico Fiorentino, con gl'Intermedii dell'istesso*, in Firenze, nella stamperia di Cosimo Giunti, 1617, cc.A_2.
[37] Nel ms. riccardiano si legge alla c.96r: "Vedesi adunque in breve spazio dopo il cadere delle cortine quali ascosi devono alli occhi delli aspettatori la prospettiva con non piccolo artifizio uscire dalla pianaterra la Nat.a la quale era nuda da mezzo in su con sei poppe con crini lisciati pendenti sino alle spalle con faccia né giovane né vecchia, et il resto sino a piè era a guisa d'un caos dipinto di varii animali. […] s'aperse il caos et partorì un putto et di subito se ne tornò dentro il caos, sino a che non si vidde più, il qual putto disse le seguenti parole".

tantomeno è stato possibile comprendere su quale palcoscenico sia mai stata recitata.

Tuttavia l'interpretazione dei contenuti della commedia, condotta sull'originaria versione manoscritta della *Padovana,* aiuta a delineare taluni interessanti rinvii e ad intuire forse le motivazioni della sua composizione. La lettura del Prologo e degli intermedi, interposti agli atti della commedia, giustificano non solo l'omaggio all'artista Zuccari ma anche all'arte della Pittura, che entrambi professionalmente condividevano. Identificandosi nel personaggio del Prologo, il Casini espone la sua posizione concettuale nei confronti del contemporaneo dibattito sul "Primato delle Arti" e offre la chiave interpretativa della sua operazione drammaturgica. Egli aggiunge così la sua opinione ad una serie di contrastanti posizioni artistiche che nel Cinquecento erano nate dalla tendenza a ricercare un'unità tra pittura, scultura e architettura, considerate "arti sorelle" perché tutte derivate dal Disegno[38]. Evidentemente egli diventa qui portavoce di una sintesi teorica che trova le sue ragioni nell'appartenenza alla Accademia del Disegno, fondata dall'architetto Giorgio Vasari che considerava "il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura"[39]. L'opinione del Casini viene esposta agli spettatori, affermando, con tono perentorio, la superiorità della Pittura rispetto a tutte le Arti, sia meccaniche che liberali, che sono anzi in essa tutte contenute:

> Io reputo, nobilissimi spettatori, che tra tutte l'arti quella ritenga più nobiltà, e di maggior stima sia meritevole, la quale contenga in sé ogn'altra, senza esser contenuta: et che agl'effetti della natura più s'asomiglia. Tale è la Pittura, arte mirabile, e divina, che non solo alle meccaniche soprastà ma ancora a tutte le liberali in se stessa contiene; et più d'ogn'altra è, della natura imitatrice.

Pertanto, secondo il pittore, la Pittura contiene in sé anche l'arte della Retorica, perché "l'attitudini ben disposte, e la gratia de' membri che si veggono nelle vaghe pitture, altro non sono che un parlamento, una persuasione et una retorica tanto attrattiva", così come utilizza i medesimi strumenti della Dialettica "perché ella distingue con i chiari e con l'ombre, sofistica dimostrando il Rilievo, dove realmente non è et colla composizione de' Colori così bene va sillogizzando, che viene a conchiudere le Figure colorite rilevate con moto, e con spirito".

Altrettanto nella Pittura sono da individuare i simboli dell'Aritmetica e della Geometria:

> Non vedete voi questa esser ripiena di tutti i numeri de l'Aritmetica? Non vi vedete la Proporzione, mentre che da un piccolo disegno ne risultano grandezze di figure immense? Non vedete che come dall'unità i numeri, così da una sola Figura procedono le Storie con moltitudine di diverse Figure, e quasi infinite? In questa si ritrovano tutte le figure della Geometria, perciochè altro non è,

[38] Sull'argomento si veda S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo,* Milano, Feltrinelli, 1980.
[39] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1973, vol. I, p. 168.

> la Pittura, che un piano coperto di Linee, d'Angoli, di Superficie, e di Corpi, i quali con unito contrasto fanno la dimostratione di infinite bellezze.

Ma anche la Scultura e l'Architettura, nonché la Prospettiva, definite dal Casini "strettissime sue sorelle", sono in lei riunite:

> Ma che bado io più? Dove è Scultura, et l'Architettura, strettissime sue sorelle, se non in costei? Dove la Prospettiva, dove l'esercitio dell'Armi, et dove, è finalmente, il pieno ritratto de la Natura, se non in lei?

E se la Pittura può essere identificata con altre Arti, la Musica è la più affine per la capacità concertativa di tutte le componenti:

> Se voi cercate la Musica in costei; guardatela per tutte le parti, che altro non troverete, che Armonia concordata da diversi Dintorni, Colori, e sbattimenti, le quali cose a guisa di Consonanze perfette, et imperfette, di Tuoni, gravi, et acuti, et di Misure distanti, formano il Componimento.

Se poi se ne confronta la funzione 'conoscitiva', è la Filosofia la scienza a lei più prossima:

> E che altro diremo noi esser la Pittura, se non una Filosofia, la quale con il desiderio di sapere (come denota il nome) ha investigate tutte le cose del mondo, et così ben raccolte, che quanto ne à moltitudine di libri si ricerca, tutto nelle buone Pitture si ritrova.

Ma a conclusione di questo esplicito schieramento del Casini all'interno del dibattito sulla supremazia della Pittura, la sua definizione di "Pittura viva", "pieno ritratto della Natura", imitatrice della "verità, co moti, coll'attione, et con gl'effetti", intende porla a confronto, se non identificarla, con la Commedia, interpretata quale 'specchio della Vita umana', affresco vivente in cui si esprimono i 'chiari e gli scuri' dell'animo umano:

> Di lei adunque noi oggi rappresentarvi alcune figure, le quali vedrete tanto immitare la verità, co moti, coll'attione, et con gl'effetti, che mi rendo sicuro, che direte la nostra Pittura esser viva, la quale come Fiorentina sia, et Fiorentino il suo Autore, esce fuora con questo nome PADOVANA. Dateli adunque attenzione, si come nell'ammirare le buone Pitture usarsi suole. Et vedete, da i colori, et dalla latitudine, di che ella è composta, di cavarne un buon componimento per gl'animi vostri, conciosia che le commedie non sien altro, se non un esempio, dove si scopre la chiarezza, e l'oscurità de costumi umani.

Se nel complesso la posizione espressa dal Casini riflette la piena condivisione del concetto di imitazione della natura come fine dell'arte, proclamato da Danti a Zuccari e poi da Bellori, pur chiamando la Scultura e l'Architettura "strettissime sorelle" della Pittura, di fatto ne sancisce la sua superiorità perché "agli effetti della natura più s'asomiglia". Inoltre la sua definizione di Pittura

'arte meritevole e nobile', in quanto contiene in sé tutte le altre arti, "senza essere contenuta", riecheggia quella proposta, ma in tempi posteriori, proprio dal suo 'padrone' Federico Zuccari, quando questi dichiarerà "la Pittura, figlia & Madre del Disegno, specchio dell'alma natura, vero ritratto de tutti i concetti che inmaginare, e formare si possano"[40].

Se attraverso il Prologo, secondo l'uso terenziano, la poetica del pittore-scrittore ha trovato spazio ed espressione, anche le personificazioni simboliche degli Intermedi propongono il concetto di Arte nobilitata dalla fatica della mente o dell'animo, ampiamente condiviso e sostenuto dagli artisti del tempo. Il tema centrale degli intermedi rappresenta l'allegorica formazione 'artistica' di un Putto, il quale, partorito dal Caos della Natura, compirà un percorso iniziatico verso la Fama, la Virtù e la Gloria che lo trasformerà in adulto. Accompagnato da Pallade, conoscerà i doni del "tempio della Virtù" e grazie ad un ramo d'oro riuscirà ad allontanare da sé i mostruosi "sette inganni". Ma lungo il suo cammino incontrerà la Fatica "con giogo in mano, di faccia sterile et sbracciata, cinta di pelle di bove", che lo avvertirà della necessità di provare la difficoltà del cammino:

> Ferma il veloce et temerario passo che in questo tempio alcun non entra che provato da me prima non sia. Per quelli s'entra e saglie alla gran soglia che stan soggetti al giogo, et fansi amica. Per cui virtù s'acquista la fatica […].

Soltanto l'accompagnamento dell'Amore e dello Studio, rappresentato "con un gallo sulla spalla, in mano una squadra, un archipendolo, un compasso et altri strumenti simili" (strumenti dell'artista), consentirà al Putto di trasformarsi in "giovane" al seguito della Fama:

> Finita la Commedia comparse in Scena la Fama adorna d'infiniti velami con calzaretti et cappelliera ricchissima, con l'ale et dua trombe una per ciascuna mano et dietro il giovane con un dado finto di pietra quadrata per segno di perfezione vestito assai suntuosamente.

Anche nell'inedita commedia *Le gioie* la rappresentazione delle "buone Virtù", paragonate alle "gioie" degli animi, costituisce la materia "delle comiche azioni" del Casini. Ancora una volta spetta infatti al Prologo ricordare agli spettatori di "riguardare la bellezza de chiari costumi", riflessi nel componimento come "dentro a forbito specchio", una similitudine che il pittore aveva anche proposto ne *La Padovana*. Le allegorie dei tre intermedi (Vigilanza, Ingegno, Fatica, Giovanil Desiderio, Pittura, Disegno, Architettura, Scultura e Prospettiva) ribadiscono ancora la necessità della fatica, ma anche dell'ingegno, per il conseguimento dell'"immortal Fama" per coloro i quali si applicano alla Pittura. Ma in questa allegoria drammaturgica la posizione del Casini sembra tributare al Disegno il primato tra le Arti, mentre la Pittura, "nobilissima donna che tra l'arti più bella", affida ora il Giovanil Desiderio al Disegno, "di quest'arte il principio, il mezzo e il fine", con la speranza che possa "col

[40] D. Heikamp (a cura di), *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, Firenze, Olschki, 1961, p. 37.

girar de gli anni /sperar luogo tra quelli /che aqquistar [sic] con le tele e co' colori /Nome di Mute Muse et non Pittori"[41].

Mentre il Prologo e gli intermedi delle commedie del Casini servirono a filtrare le sue posizioni teoriche di pittore del tempo, le trame drammaturgiche lasciano intravedere prestiti tematici e richiami a forme comiche che riecheggiano i recuperi plautini tradizionali della drammaturgia regolare contemporanea. Ma per quanto riguarda *La Padovana*, il riferimento a *La Cofanaria,* commedia di Francesco D'Ambra recitata nel 1565 dalla Compagnia di San Bernardino, per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria, e posta in scena sul palcoscenico del teatro provvisorio costruito nel Salone dei Cinquecento dall'architetto Giorgio Vasari, è piuttosto stringente[42]. In entrambe le trame comiche è il medesimo oggetto ("una cassetta di drappi") a svolgere, secondo un *cliché* consolidato, la funzione di snodo drammaturgico al centro di una burla che risolverà infine gli amori contrastati di due coppie, il gioco del travestimento uomo-donna, gli scambi di ruolo. Il riferimento alla "cassetta di drappi" viene illustrato nella commedia *La Padovana* in una piccola incisione, posta come capolettera all'*incipit* del Prologo.

Il confronto tra le didascalie sceniche del testo del Casini e la descrizione degli intermedi descritti nel 1565 rivela poi, in talune parti, una pedissequa copiatura:

> Intermedio secondo
> Finito il primo atto, seguitandosi sempre l'incominciata favola da una delle quattro strade che per uso de' recitanti s'erono nella scena lasciate, uscì l'istessa Pallade con il putto per la mano et mostrandoli il tempio della Virtù disse[43].

Ancora più fedele la descrizione dei costumi e il meccanismo scenotecnico introdotti nel quarto intermedio:

> Dove che mentre diceva l'infrascritte parole, si vidde in un attimo quasi dal pavimento della scena nascere sette monticelli da quali mondi uscì sette inganni, et questi furno agevolmente conosciuti per tali per ciò che ciascuno aveva sopra la capellatura ma con diversa et graziosa attitudine una volpe quali in vero diedero piacevole et festosa veduta de' riguardanti, avevano il busto poi tutto macchiato et [bindanato?] a guisa di pardo te il resto del corpo et le zampe et le code in sembianza di serpente. In mano altri di loro avevano trappole, altri armi, altri oncini o rampi, quali aggirandosi intorno al putto sempre mutamente con questo solo perché la commedia non venisse offuscata là dove il putto disse i seguenti versi liberandosi da loro[44].

[41] BRF, ms.2783/9, cc.36r-v.
[42] Su questa commedia si veda: A. Gareffi, *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento,* Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 303-335.
[43] Così recita invece la descrizione del I intermedio de *La Cofanaria*: "Finito il primo Atto, seguitando, come si farà sempre, l'incominciata Favola, si vide da una delle quattro strade, che per uso de' recitanti s'erano nella scena lassate, uscire un picciolo Cupidino" (cfr. *La Cofanaria commedia di Francesco d'Ambra, con gl'Intermedii di Giovan Battista Cini; recitata nelle Noze dell'illustrissimo S. Principe Don Francesco de Medici, et della serenissima regina Giovanna d'Austria,* Firenze, 1566, p. 7).
[44] "Atto quasi che il pavimento della Scena in sette piccioli Monticelli s'andasse alzando, onde

Sebbene l'edizione a stampa confermi che gli intermedi de *La Padovana* furono messi in musica con un grande dispiego di strumenti musicali ed eseguiti dai personaggi, soltanto nelle versioni manoscritte si ricorda il nome del compositore, Zanobi Ciliani. Ma l'attestazione di paternità a questo musico, iscritto al *Ruolo* di corte tra il 1579-1588 e protagonista di tre degli intermedi allestiti nel Teatro di corte nel 1589[45], altro non è che una dicitura copiata con la sostituzione del nome di Francesco Corteccia:

> et tutti questi intermedi furono accompagnati da una musica la quale cantava un madrigale avanti l'intermedio et uno dopo et fu tutta da musica accompagnata con gl'infrascritti in strumenti
> Da quattro gravicemboli doppi
> Da quattro viuole d'arco
> Da dua tromboni
> Da due tenori di flauti
> Da un cornetto muto
> Da una traversa
> Da duoi leuti et per esser la stanza capacissima, rendeva gran melodia detta musica fu composizione di ms. Zanobi Ciliani in detta professione eccellentissimo[46].

Potrebbe trattarsi di una rielaborazione "letteraria" degli intermedi, inserita nel testo della commedia soltanto a posteriori, oppure di un effettivo recupero di motivi scenotecnici e costumistici per *La Padovana,* suggeriti da qualcuno che effettivamente aveva assistito al celebre spettacolo dinastico. Resta comunque interlocutoria l'ipotesi riguardante l'uso di un palcoscenico tanto ampio da poter ospitare effetti scenici pari a quello del teatro di corte, presupponendo l'esigenza di un assetto scenico che prevedesse "quattro strade" e un ampio sottopalco per la fuoriuscita dei personaggi, provvisto inoltre di un sipario ("le cortine") per occultare la prospettiva.

Forse la risposta (dubbiosa ma credibile) è implicitamente contenuta nella dedica della commedia a Federico Zuccari e nell'allusione alla sua presunta rappresentazione nel palazzo di Sigismondo de' Rossi. Entrambi infatti rinviano ad un contesto festivo che vide i due personaggi sopracitati, pur con ben

si vide a poco a poco uscire prima sette, e poi sett'altri Inganni. Questi furono agevolmente conosciuti per tali, percioché ciascuno haveva sopra la cappellatura, ma con diversa e graziosa attitudine, una Volpe, che diedero in vero piacevole e festosa veduta a' Riguardanti. Haveano il busto poi tutto macchiato et indanaiato a sembianza di Pardo, et il resto del corpo, e le zampe e le code a guisa di Serpente. In mano Altri di loro havea Trappole, Altri Ami, et Altri Oncini o Rampi, sotto ciascun de' quali erano ascose Storte musicali" (*ivi*, p. 13).

[45] ASF, Depositeria generale, filza 389, c.17r. Cfr. anche W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici: with a Reconstruction of the Artistic Establishment,* Firenze, Olschki, 1993, p. 117.

[46] "A Soddisfazione de' curiosi Musici, direno ancora che, per esser la Sala, oltre alla meravigliosa bellezza, di grandezza et altezza singulare, et forse la maggiore di che oggi si habbia notizia. Fu necessario fare i Concetti della Musicha molto pieni; et però: il primo, onde uscì quella dolcissima armonia nell'aperto Cielo, fu formato: Da quattro Gravicembali doppi Da quattro Viole d'Arco Da dua Tromboni Da dua Tenori di Flauti Da un Cornetto muto Da una Traversa Et da dua Leuti che con bellissime ricerche, come si vedrà stampandosi le Musiche" (cfr. *La Cofanaria comedia*, cit., p. 16).

differenti funzioni, partecipi attivi dell'evento dinastico. Tra tutti gli accademici del Disegno, coinvolti nella realizzazione degli apparati festivi dinastici, spettò al pittore Federico Zuccari l'esecuzione di quel celebre sipario dipinto che occultò il palcoscenico della commedia *La Cofanaria* e che ebbe vita fino a circa metà dell'Ottocento:

> La tela grande alta 16 braccia e larga 22, con la quale si copriva la scena, dipinse, fingendovi dentro una grandissima Caccia fatta in un bellissimo Paese, Federico Zuccheri, da S. Agnolo in Vado, mostrando in ciò la gran cognizione che egli ha dell'arte della pittura[47].

Nel contempo anche il riferimento a Sigismondo de' Rossi, all'interno del cui palazzo fu forse allestita la commedia del Casini, richiama ancora una volta l'evento dinastico del 1565. Sigismondo de' Rossi, imparentato con Cosimo dei Medici, figlio di Giovanni dalle Bande Nere, era stato "allevato a Firenze presso al Principe Don Francesco"[48] e fu "carissimo a Cosimo de' Medici, primo granduca, padre del suddetto Francesco"[49]. Egli aveva acquisito onori durante la conquista di Siena, aveva accompagnato il principe Francesco nel suo viaggio in Spagna, preso l'abito di Cavaliere di Santo Stefano e poi, negli anni Ottanta, aveva acquisito la carica di Generale della Cavalleria. Ma soprattutto aveva svolto in precedenza una significativa missione diplomatica, essendo egli stato mandato "in Ispruch molti mesi, in nome del detto Francesco […] appresso la Regina Giovanna"[50], per trattare le future nozze e ad accogliere successivamente la sposa nel suo ingresso ufficiale[51]. Il Conte fu dunque sempre "gratissimo" et "rimunerato et riconosciuto" dalla corte della giovane coppia Medici, tanto che, poco dopo le loro nozze, "facendosi ogni dì più noto il valore, et la nobiltà di Sigismondo, hebbe per moglie Barbara Trappa Tedesca di nobilissima famiglia, amatissima et famigliare d'essa Regina (Giovanna)".

Quale fosse la residenza fiorentina dei Rossi di San Secondo in Firenze, all'interno della quale sarebbe stata allestita la commedia *La Padovana*, resta ancora oggi incerto. L'eredità, percepita però dal figlio naturale Giulio nel 1613, ha però consentito di identificare la residenza di "un casamento o vero palazzo al Canto alli Alberti, popolo di Santa Croce". Il presupposto palazzo è attualmente da identificarsi con il cosiddetto Palazzo Mancini, ubicato in una posizione urbanistica strategica al fianco dei palazzi di Jacopo Corsi e Giovanni Bardi, gli artefici di quelle forme di 'recitar cantando' che forse anche nella commedia del Casini il musico Zanobi Ciliani aveva sperimentato.

[47] D. Mellini, *Descrizione della entrata Della Serenissima reina Giovanna d'Austria. Et dell'apparato fatto in Firenze nella venuta,& per le felicissime nozze di S. Altezza et dell'Illustrissimo & Eccellentissimo S. Don Francesco De Medici Principe di Fiorenza & Siena* […], Firenze, Giunti, 1566, p. 123.
[48] F. Sansovino, *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia. Di M. Francesco Sansovino*, in Vinegia, presso Altobello Salicato, 1582, p. 85.
[49] V. Carrari, *Historia de' Rossi parmigiani di Vincenzo Carrari giureconsulto ravennate al serenissimo principe, il sig. Alessandro Farnese, Principe di Parma, et di Ravenna, et di Piacenza, etc.,* Ravenna, presso Francesco Tebaldini, 1583, p. 218.
[50] *Ibidem*.
[51] Cfr. D. Mellini, *Descrizione dell'entrata,* cit., c.A_6.

Un probabile rapporto di committenza potrebbe avere legato il pittore Casini al Conte di San Secondo: egli potrebbe aver eseguito lavori sia nel palazzo fiorentino che in quella villa detta La Barona a Montemurlo[52], ereditata proprio in quegli anni da Sigismondo, che in precedenza era appartenuta, guarda caso, all'erudito Baccio Valori, personalità di rilievo del mondo letterario e in evidenti stretti rapporti di familiarità anche con il pittore Casini, tanto da tenerne a battesimo, nel 1590, il figlio Valore[53].

La drammaturgia del pittore Giovan Maria Casini trova dunque la sua motivazione in una possibile duplice professione, artistica e letteraria, maturata all'interno di un contesto che, seppure non facilmente documentabile, rinvia all'attività intensa svolta in quei decenni dall'Accademia del Disegno nei programmi celebrativi dinastici. D'altra parte fu proprio l'allestimento delle onoranze festive del 1565 a definire i programmi di propaganda tesi a mettere in luce la posizione prioritaria di Firenze, esaltandola come centro di un primato culturale e linguistico[54]. Fu proprio il Disegno "se non morto, certo rinato in questa città, e di mano in mano allevato e stabilito" a porsi come "primaria virtù" cittadina, a segnare nel 1565 il punto di partenza programmatico di un percorso festivo segnato dall'apoteosi della stirpe medicea e dalla rinascita delle Arti nella città stessa.

Regesto

Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms.2944.

cc.4r-46v.
Commedia senza titolo in 5 Atti
Personaggi individuati.
Lelio, Antonia, Delia, Sofia, Orazio, Violante, Carota, Pandolfo, Baragatto, Capitano Raperino, 2 birri, Tina, Tarpa (?)

cc.52r-v.
Al Virtudioso et eccellente Pictore, il sig. Federigo Zucchero Padron mio osservandissimo

Più volte ho meco stesso considerato virtuosissimo s.re mio in che modo io potessi far chiare al mondo l'ardente desiderio ch'ho sempre tenuto et tengo di mostrarmi al segnio d'affetione ch'io per più cagione ragionevolmente vi porto, così per le rare virtù che risplendano nel bel animo vostro, come anco per l'infiniti benefitii che del continuo da voi, senza mio merito veruno ho ricevuti, ma l'Altezza del grado vostro e la bassezza del mio stato non m'hanno dato opportuna occasione di satisfare a questo mio debito et onorato desiderio; ora finalmente volendo mandare in luce una mia commedia detta l'Innamorata l'ho voluta accompagniare con l'onoratissimo nome

[52] Cfr. M. Visonà, *Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo,* Firenze, Edam, 1991.
[53] Cfr. L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini*, cit., p. 166.
[54] Sull'iconografia riguardante il "primato delle arti" nei festeggiamenti del 1565 si veda S. Mamone-A. M. Testaverde, *Vincenzio Borghini e gli esordi di una tradizione: le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548,* in G. Bertoli-R. Drusi (a cura di), *Fra lo "spedale" e il principe. Vincenzio Borghini Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I,* Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 65-93.

vostro et certo a ognuno [potevo] io più degnamente intitolare le fatiche da me fatte perché oltre all'alte rarissime parti in voi dalla natura concesse, siate ancora talmente nella poesia esercitato, che benché pochi all'età nostra vi si ponno aguagliare le quali accompagniate al nostro antico et imortale stile del disegnio et con la candidezza dell'animo, et [lacuna del testo] vita di vita cui promette fama gloria immortale, ma mentre io m'ingegnio racontare l'alte doti dell'animo vostro potrei essere giudicato adulatore, mi riserberò a più comodo tempo voi intanto riceverete questo mio picciol dono misurandolo con la vostra infinita cortesia et con la grandezza del animo mio. Di Firenze il dì 21 di Gennaio 1582.

Di v. s.ra s.re
Gio. M.a.Casini

c.53r
La padovana [soprascritta alla parola 'innamorata'] commedia di Gio. M.a Casini Pictore
[Interlocutori]

c.54r-55v.
Prolago

Io reputo, nobilissimi spettatori, che fra tutte l'arti quella ritenga più nobiltà, e di maggior stima sia meritevole, la quale ogn'altra contenga, senza esser contenuta: et che agl'effetti della natura più si assomiglia. Tale è la pittura, arte mirabile, e divina, che non solo alle meccaniche soprastà ma ancora tutte le liberali in se stessa contiene; et più d'ogn'altra è, della natura imitatrice. Questa principalmente ha in se l'arte della Retorica: conciosia che le attitudini ben disposte, e la gratia de membri che si veggono nelle vaghe pitture, altro non sono che un parlamento, una persuasione et una rettorica tanto attrattiva, che ben si può dirne quel verso del Poeta

Lega la lingua altrui gli spirti invola

In questa noi ci conoscete, il discorso della Dialetica perchè ella distingue con i chiari e con l'ombre sofistica dimostrando il Rilievo, dove realmente non è et colla compositione de' colori così bene va silogizzando, che viene a conchiudere le Figure colorite rilevate con moto, e con spirito: perciò che la buona Pittura è tale, che accostatovi il vero, tu dirai, o che l'uno, e l'altro sia verità, o l'uno, e l'altro bugia. Non vedete voi questa esser ripiena di tutti i numeri de l'Arismetica? Non vi vedete la proporzione, mentre che da un piccolo disegno ne risultano grandezze di figure immense? Non vedete che come dall'unità i numeri, così da una sola Figura procedono le storie con moltitudine di diverse figure, e quasi infinite. In questa si ritrovano tutte le figure della Geometria, perciochè altro non è, la Pittura, che un piano coperto di Linee, d'Angoli, di Superficie, e di Corpi, i quali con unito contrasto fanno la dimostratione di infinite bellezze. Se voi cercate la Musica in costei; guardatela per tutte le parti, che altro non troverete, che Armonia concordata da diversi Dintorni, Colori, e sbattimenti, le quali cose a guisa di Consonanze perfette, et imperfette, di Tuoni, gravi, et acuti, et di Misure distanti, formano il Componimento. E che altro direm noi esser la Pittura, se non una Filosofia, la quale con il desiderio di sapere (che altro non suona Filos et Sofia) ha investigate tutte le cose del mondo, et così ben raccolte, che quanto ne à moltitudine di libri si ricerca, tutto nelle Pitture si ritrova. E dove finalmente meglio si comprende l'arte dell' Astrologia, che nella Pittura? Come si sarebbe egli mai potuto conoscere le grandezze, et i Moti de le Stelle fisse, se la Pittura non l'havese dintornate nella forma di 12 segni nel Zodiaco? Ma che bado io più? Dove è Scultura, et l'Architettura, strettissime sue sorelle, se non in costei? Dove la Prospettiva, dove

l'esercitio dell'Armi, et dove è finalmente, il pieno ritratto de la natura, se non in lei? Di lei adunque tanto miracolosa noi oggi rappresentarvi alcune figure, le quali vedrete tanto immitare la verità, co moti, con l'attione, et con gl'effetti, che mi rendo sicuro, che direte la nostra Pittura esser viva, la quale come Fiorentina sia, et Fiorentino il suo autore, esce fuora con questo nome Padovana. Dateli adunque atenzione, si come nell'ammirare le buone Pitture usarsi suole. Et vedete, da i colori, et dalla latitudine, che l'è composta, di cavarne un buon componimento per gl'animi vostri, conciosia, che le commedie non sien altro, se non un esempio, dove e si scuopre la chiarezza, e l'oscurità de costumi umani. Ma ecco che già, io vengo alla promessa: perchè l'aspetto di due persone comparisce ne la Scena della nostra storia. Ascoltate, tacete, et notate.

cc.56r-92v.
[Testo della commedia]

cc.96r-202v.
Intermedio Primo

Vedesi adunque in breve spazio dopo il cadere delle cortine quali ascosi devono alli occhi delli aspettatori la prospettiva con non piccolo artifizio uscire dalla pianaterra la Natura la quale era nuda da mezzo in su con sei poppe con crini lisciati pendenti sino alle spalle con faccia né giovane né vecchia, et il resto sino a piè era a guisa d'un caos dipinto di varii animali.

Natura

> Io che mossa d'amor nell'universo fatta feconda sono eternamente, otiosa mai non sto, né mai son lassa. A scoprirvi le mie forme in ogni parte generando i miei figli. Ecco il mio parto, ecco del seme mio il più bel frutto che sia d'ogni altro al mondo più pregiato. Veggasi quanto vaglia il poter mio ne momenti del tempo et della vita che sol per me vien fatta acciò gradita.

La quale quando sia questa parola ecco del seme mio il più bel frutto s'aperse il Caos et partorì un putto et di subito se ne tornò dentro il caos, sino a che non si vidde più, il qual putto disse le seguenti parole.

Fanciullo

> Questa luce, dell'alma […] l'eterno mio fattor hora rivolge miei desiri all'opre più leggiadre et già fra tutti i figli che natura discopre adhor, ad hor in questa luce il più meraviglioso esser conosco. Ma se di vizii dentro il cor informo Hai nel più basso grado mi trasformo.

Furie

Detto questo di subito comparse da una banda un mostro diversamente figurato significato per il vizio et dall'altra parte la Dea Palla la quale era armata di corsaletto, il petto, l'elmetto con capelli pendenti con tre succinti molto ricchi et li suoi calzaretti con lo scudo in braccio et dall'altra mano un'aste con la quale difendendo il putto dal mostro disse i presenti versi:

Palla

> Fuggi di qui mostro crudel, non vedi che sotto il gran poter del mio valore questi è difeso. Io le son scorta et duce. Dalle più oscure tenebre alla luce.
> Et dette le soprastante parole sparse il mostro et lei prese il putto per la mano applicandolo alla virtù.

Intermedio secondo

Finito il primo atto, seguitandosi sempre l'incominciata favola da una delle quattro strade che per uso de' recitanti s'erono nella scena lasciate, uscì l'istessa Pallade con il

putto per la mano et mostrandoli il tempio della Virtù disse:

Pallade

> Ecco ch'indirizzo il giovinil pensiero per quella strada, se la virtù s'anida Acciò il presente secolo, el futuro che facilmente al vizio apre le porte, scorga quanto valor nella tua madre da me s'infonda: hor là prendi il cammino dove far ti potrai sacro et divino.

Fanciullo

> Io per quest'orme indirizzo lieto il passo vago che giunga al desiato effetto di quanto tu prometti il mio desire. L'alma sia pronta et orgoglioso il petto a tutti i gran perigli ch'alto o basso fortuna, rote et il valor, l'ardire mi potrà di virtù le porte aprire.

Intermedio terzo

Comparve nella fine del secondo atto da una delle strade predette il detto putto con il medesimo habito nudo con alcune frondi intorno tutto inanimito per salire al tempio della virtù et disse le seguenti parole:

Fanciullo

> Di timido son tutto ardito et pronto sichè nel raro obbietto di virtute già vago et mi dispongo e muovo il piede per salire la soglia di sua sede.

Detto questo comparse dalla strada contraria la Faticha con giogo in mano, di faccia sterile et sbracciata, cinta di pelle di bove, dicendo i precedenti versi

Fatica

> Ferma il veloce et temerario passo che in questo tempio alcun non entra che provato da me prima non sia. Per quelli s'entra et saglie alla gran soglia che stan soggetti al gioco, et fansi amica. Per cui virtù s'acquista la fatica.

Et detto ciò dando il giogo al fanciullo di compagnia si partirono.

Intermedio quarto

Alla fine di questo terzo atto si vide comparire il medesimo fanciullo con il gioco nella spalla con un ramo d'oro in mano dicendo queste parole:

Fanciullo con ramo d'oro et gioco in mano

> Non è della Faticha aspro il viaggio né di spietato il gioco, anzi la strada sicuramente scorge, e questa salma fa la ferma ragion lieve et soave

Dove che mentre diceva l'infrascritte parole, si vidde in un attimo quasi dal pavimento della scena nascere sette monticelli da quali monti uscì sette inganni, et questi furno agevolmente conosciuti per tali per ciò che ciascuno aveva sopra la capellatura ma con diversa et graziosa attitudine una volpe quali in vero diedero piacevole et festosa veduta de' riguardanti, havevano il busto poi tutto macchiato et [bindanato?] a guisa di pardo et il resto del corpo et le zampe et le code in sembianza di serpente. In mano altri di loro avevano trappole, altri armi, altri oncini o rampi, quali aggirandosi intorno al putto sempre mutamente con questo solo perché la commedia non venisse offuscata là dove il putto disse i seguenti versi liberandosi da loro:

> Ma quel drappello iniquio hora m'assale ferma schiera di virtù orrende et brutta. Fuggite infernal belve, io sol con questo ramo che al tempio di virtute ho tolto sarò difeso. Hor la tua forza è vana turba di finte larve empia e profana.

Et detto ciò si partì et gli inganni s'e n'andorno per le strade della prospettiva.

Intermedio quinto

Dopo il quarto atto comparse da una delle quattro strade il nominato giovanetto vestito di pelle con i detti giogo et ramo in mano accompagnato dallo Studio e dall'Amore, il qual Studio era vestito di pelle et buona parte nudo con un gallo sulla spalla, in mano una squadra, un archipendolo, un compasso et altri in strumenti simili. L'Amore non era né fanciullo né cieco, ma vestito al solito riccamente et il giovanetto disse e seguenti versi:

> Hor voi Studio et Amore inalzate l'ali. Hor ottengo in me stesso il gran concetto che fa gradita eternamente l'alma. Fai che nutrice in man porti la palma. Sento quasi infinito il mio diletto che ne' cose mortali al ciel mi tira. Voi mi ponete in parte ov'io contemplo una sola ragion fra le supreme che sola può bear la nostra speme.

Il qual finito i detti versi insieme se ne partirono

Intermedio sexto et ultimo

Finita la Commedia, comparse in scena la Fama adorna d'infiniti velami con calzaretti et cappelliera ricchissima, con l'ale et dua trombe una per ciascuna mano et dietro il giovane con un dado finto di pietra quadrata per segno di perfezione vestito assai sontuosamente, et la Fama disse questi versi:

Fama

> Hor che sgomberate hormai tutte le nebbie al par del sole ne vai pregiato et chiaro Verrai seguendo i miei veloci passi dietro del trionfo mio. Io son la Fama che con sonora tromba gli alti nomi traggo doppo la morte e a questa luce vivi riserbo e in ogni parte canto . Per me tu fosti mosso alla virtute et ella t'ha condotto a dolce gloria dovre andrai trionfando di vittoria.

Et il giovanetto rispose le seguenti parole

> Fama, Virtute et Gloria assai ringrazio per li cui raggi ardenti il mio desire forse n'andrò nel ciel lucente et bella. Nuova nel secolo nostro apparsa stella

et tutti questi intermedi furono accompagnati da una musica la quale cantava un madrigale avanti l'intermedio et uno dopo et fu tutta da musica accompagnata con gl'infrascritti in strumenti

Da quattro gravicemboli doppi
Da quattro viuole d'arco
Da dua tromboni
Da due tenori di flauti
Da un cornetto muto
Da una traversa
Da duoi leuti et per esser la stanza capacissima, rendeva gran melodia et detta musica fu composizione di ms. Zanobi Ciliani in detta professione eccellentissimo.

Alessandra Frabetti

APPUNTI PER UNA STORIA DEL TEATRO ALL'ITALIANA: LA CENTRALITÀ DI G. B. ALEOTTI

Premessa

Il titolo di questo contributo non è un vezzo, è la realtà: si tratta infatti di una sequenza di appunti accumulati e sviluppati nel corso di alcune esperienze didattiche, maturate soprattutto in ambito storico-artistico, pur avendo io discusso una tesi in drammaturgia con Ferruccio Marotti ai primordi del Dams bolognese, cioè in un momento in cui il senso dell'interdisciplinarietà era molto vivo e coltivato, *esprit* che io non ho mai tradito, anche quando l'oggetto di altri miei studi, in particolare sulla pittura, avrebbe imposto, per più comode tradizioni consolidate, un approccio metodologico ben diverso. Fortunatamente l'oggetto di queste mie riflessioni non può prescindere da competenze che non siano diverse fra loro, per forza più ampie ma assolutamente interagenti, così come ci avevano insegnato in quegli anni gloriosi di "studioso corso" (Malvasia) lo stesso Marotti e Fabrizio Cruciani. A questo proposito, mi risulta sempre difficile incominciare qualsiasi discorso sul modello "teatro all'italiana" senza rileggere e riorganizzare gli appunti del corso di "Problemi di storiografia dello spettacolo" dell'inverno del 1973, in cui Fabrizio ci parlava del teatro del Rinascimento. Non è una tentazione evoluzionistica, è una necessità di chiarezza: da quelle poche pagine scritte rapidamente e malamente a mano, una sintesi illuminata e illuminante di quanto già pubblicato pochi anni prima[1] e premessa di summe future[2], emerge con forza, tra altri importanti assiomi, il ruolo universale dell'architetto rinascimentale e barocco. Nell'indagare nel corso degli anni la figura di Giovan Battista Aleotti, che era stato oggetto della mia tesi di laurea, prendeva sempre più corpo la consapevolezza che la sua centralità nella definizione e nella messa a punto del teatro all'italiana come contenitore e come contenuto nasceva, come spero di dimostrare nelle pagine che seguono, proprio da quella universalità, prima teorica e poi pragmatica e sperimentale, che nel Rinascimento aveva permesso, recuperando l'antico, di "ritrovare" il teatro. Peraltro, il primato della "vera e soda architettura" (Zanotti) sembra superare lo stesso "teatro degli architetti" ed insistere sul "teatro degli uomini di teatro" (Cruciani), degli specialisti, anche nel momento in cui essa non è più solo costruita, ma dipinta, si fa quadratura, fino a divenire genere pittorico autonomo ed autorevole contestualmente al successo dei "luoghi magnifici" nei teatri settecenteschi, soprattutto bibieneschi.

[1] F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968 e l'articolo in "Biblioteca Teatrale" di cui a nota 6.
[2] Id., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983; F. Cruciani-D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

1. La festa e il teatro nel Rinascimento

La festa presenta un valore concettuale ed ideologico, in quanto è unità strutturante e formalizzante del teatro colto del Rinascimento. Essa rappresenta un sistema complesso di forme espressive autonome: sul piano metodologico, questa concezione della festa permette di utilizzare le condizioni specifiche dei singoli linguaggi. Mentre, per esempio, è quasi totalmente assente qualsiasi relazione, assenza evidenziata anche nella trattatistica, fra scenografia e dramma, il problema della scena prospettica orienta il discorso sullo spazio: questa pertiene infatti alle arti dello spazio, mentre il dramma alla letteratura. La scenografia è stabilita prima ed indipendentemente dal dramma: la codificazione serliana delle tre scene sancisce questa corrispondenza generica. Lo stesso artista che progetta la città, che costruisce i palazzi, che dipinge i quadri, realizza anche le scene. Arnaldo Bruschi[3] ha dimostrato ampiamente la sostanziale identità di scenografia teatrale, di addobbo spettacolare, di architettura ed urbanistica, nonché di prospettive di città dipinte come sfondi. La scenografia prospettica, infatti, è la città ideale. Anche il tempo della festa è ideale, in quanto essa è celebrazione della società che si proietta in una dimensione utopica, assolutizzandosi. A tale scopo si esibiscono sfarzo, lusso e ricchezza; si passa da una dimensione quotidiana ad una extra-quotidiana. La realtà idealizzata e l'interazione fra teatro ed architettura pongono il primato del teatro nei riguardi della progettazione di un modello sociale: nel teatro si realizza l'identificazione assoluta di spazio reale e spazio prospettico. Chastel[4] aveva indicato che il teatro, ad esempio, influisce sullo sviluppo tipologico del cortile rinascimentale. Ed infatti Bramante, Raffaello, poi Vignola assorbono lo spazio teatrale nella struttura del palazzo, cioè nel luogo dove la cultura è controllata ed organizzata. Tafuri[5] affermava che "l'intera città nel corso di feste e di ingressi imperiali diviene un immenso teatro e l'ipotesi classicista trova in essi una sua effimera occasione di espressione". Esempi di teatralizzazione permanente della città sono via Giulia di Bramante e Palazzo Branconio dell'Aquila a Roma; Palazzo Bentivoglio a Ferrara e Strada Nuova (ora via Garibaldi) a Genova.

In questa nozione di festa come tempo dell'idealizzazione che la società fa di se stessa, proiettandosi in una dimensione eterna ed assoluta, il tentativo di recupero del teatro antico assume il ruolo di una rigorosa avanguardia: da Vitruvio e dalle indagini archeologiche nasce l'immagine di un'architettura ideale e grandiosa, che assolve alla funzione di modello sociale. In fondo, tutta la cultura umanistica è impostata sulle precedenze, quella del pensiero sull'azione, quella della teoria sulla prassi e "questa sorta di orizzonte d'attesa che le prassi indicano è l'antico"[6]. Per il teatro il mito dell'antico era rappre-

[3] A. Bruschi, *Bramante*, Bari, Laterza, 1973.
[4] A. Chastel, *Cortile et Théâtre*, in J. Jacquot (a cura di), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, C.N.R.S., 1964, pp. 41-49.
[5] M. Tafuri, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo ad oggi*, in L. Squarzina-M. Tafuri, *Teatri e scenografie*, Milano, Touring Club Italiano, 1976.
[6] F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, "Biblioteca Teatrale", n. 5, 1972.

sentato dalla parete architettonica, la *scaenae frons*, mentre gli era estraneo il concetto di un edificio costruito appositamente per lo spettacolo. In quest'ottica risulta pertanto eccentrico l'episodio del teatro Olimpico di Sabbioneta, "primo esempio di teatro stabile dotato di un proprio involucro esterno"[7].

La scena rinascimentale presenta dunque due realtà ben distinte e antitetiche: la prospettiva urbana, che presupponendo un punto di vista privilegiato è pertanto antivitruviana, e la scena antica. Una mediazione fra le due si troverà più avanti, nel teatro all'italiana: la scena prospettica collocata sul palcoscenico e lo zoccolo dotato di fronte con dignità architettonica. Se le corti prediligono la prima, cioè la "scena del principe", le accademie, o comunque l'avanguardia intellettuale che in esse si associa, rinunciano al punto di vista privilegiato per recuperare la coralità e l'unicità dello spazio architettonico attraverso Vitruvio, la cui tradizione comporta – non dimentichiamolo – l'idea, non la realizzazione, dell'edificio teatrale. È in questo contesto culturale che nasce la proposta palladiana dell'Olimpico di Vicenza, fondata su di una restituzione filologica della classicità, il cui valore archeologico di *exemplum* viene scientemente alterato dall'intervento scamozziano, teso a coniugare il meraviglioso postulato del maestro padovano con la tradizione della "scena di città", mediante l'integrazione dello sfondamento prospettico nella monumentale *scaenae frons*.

Il luogo reale del teatro, invece, passa da quello medievale, genericamente all'aperto, ad un sito, ancora all'aperto ma circoscritto e rettangolare (il cortile), ad uno spazio chiuso, sempre rettangolare (la sala). L'interesse per lo spettacolo da parte delle corti signorili italiane (Ferrara, Mantova, Urbino, Firenze, Roma) impostava, tra la fine del '400 ed il primo trentennio del '500, la fertile esperienza degli allestimenti nei cortili e nelle sale di palazzo. Tali spazi teatrali presentavano un carattere di provvisorietà. Emblematico è il teatro del Campidoglio (1513)[8], il primo e unico caso di edificio teatrale autonomo del primo Rinascimento: qui la ripresa del modello classico risulta filtrata dalla compresenza di altre suggestioni quali gli apparati trionfali e i cortili. Il teatro fu progettato da Pietro Rosselli (con la bottega dei Sangallo e Peruzzi sullo sfondo) su incarico di Leone X, nel quadro dei festeggiamenti in onore di Giuliano e Lorenzo de' Medici, rispettivamente fratello e nipote del pontefice: si intendeva, infatti, celebrare per l'occasione l'amicizia fra Roma e Firenze. Costruito interamente in legno, dipinto a finto marmo, ebbe pianta rettangolare e dimensioni notevoli. Al centro del prospetto era ubicato l'ingresso, esemplato sulla tipologia dell'arco trionfale, e all'interno dell'edificio, oltrepassato l'ingresso e due colonne-obelisco che subito lo fiancheggiavano, si apriva la cavea allungata su tre lati del rettangolo. Tale tipo di pianta mostra evidenti analogie con altre precedenti proposte di cortili: Giuliano da Sangallo inserisce, nel progetto non realizzato del 1488 per il palazzo del re di Napoli, gradonate rettilinee nel grande cortile, una soluzione che riprenderà Giuliano da Maiano nella distrutta villa di Poggioreale (1487-90). Il progetto napole-

[7] S. Mazzoni-O. Guaita, *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze, Olschki, 1985.
[8] Vedine la ricostruzione in F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio*, Milano, Il Polifilo, 1968.

tano è un precedente del teatro scoperto a gradonate rettilinee, inserito dal Bramante (1505) nella zona intermedia del cortile del Belvedere: qui l'architetto affronta il grande problema del teatro, dell'anfiteatro e della prospettiva. La cavea del teatro del Campidoglio era costituita da sette gradoni lignei estesi fino all'altezza di 6 m. da terra, sopra i quali le pareti della sala alternavano riquadri dipinti a finestre. Sul lato opposto all'ingresso era collocata la decoratissima scena ispirata alla romana *scaenae frons*. Infatti, era presente la partizione della parete in cinque aperture con evidente allusione ai fornici della scena classica. In aggetto verso la cavea e addossate alle pareti, erano sistemate altre due aperture simmetriche, riecheggianti le *versurae*, con la scritta *via ad forum*, da utilizzarsi per entrata ed uscita degli attori. La copertura del teatro era costituita da un velario.

La facciata nord della Farnesina (la villa per Agostino Chigi fu costruita fra il 1505 e il 1511) era stata progettata dal Peruzzi come "scaena pro tragoediis vel comoediis"; le ali aggettanti e la piattaforma sopraelevata (oggi scomparsa) fra di esse, le cinque arcate della loggia, i fregi dipinti sono elementi che la legano alla restituzione della scena antica: può quindi essere vista come consapevole ipotesi critica di teatro e di *scaenae frons*, al pari della loggia realizzata a Padova dal Falconetto per Alvise Cornaro.

Nel 1518 Raffaello inserisce un teatro semicircolare all'aperto nella residenza suburbana del papa, villa Madama; l'architetto (che seguiva la traduzione di Fabio Calvo Ravennate del trattato vitruviano e che nel 1519 approntera l'apparato per i *Suppositi* di Ariosto) qui realizza un completamento delle funzioni ideali di un edificio più che un luogo per le prassi sceniche: cioè il "luogo" alto cui tendevano nelle loro possibilità le sale, i cortili, le piazze trasformate per feste e spettacoli.

Abbiamo detto che il mito del teatro antico era costituito dalla parete architettonica. Ebbene, quando nella seconda metà del Quattrocento si sviluppa la tipologia del cortile tosco-romano con arcate che racchiudono lo spazio vuoto, poiché Vitruvio attesta che la *scaenae frons* del teatro romano prevedeva cinque o sette arcate, sul lato corto del rettangolo ne era sempre previsto un numero dispari: esso era dunque progettato per le rappresentazioni teatrali. È infatti dalla struttura permanente del suo lato corto che nasce l'idea di spazio fisso per il teatro. Più tardi il cortile, per esempio quello dell'Ammannati a palazzo Pitti, posto di fronte al giardino di Boboli, nella sua dimensione di involucro spaziale costituirà premessa di altri sviluppi nella definizione, non solo di idea, ma anche di prassi architettonico-teatrale. Più precisamente, sarà in occasione della naumachia, svoltasi in occasione delle nozze granducali a Firenze in palazzo Pitti, dove il pubblico fu ospitato nei piani alti del cortile dell'Ammannati[9], che si dà così alla futura sala di teatro quella verticalità che sarà la caratteristica decisiva per la costituzione del teatro a palchetti[10]. Se, in

[9] Cfr. O. Scarabelli (da B. Buontalenti), *La Naumachia del 1589 in Palazzo Pitti a Firenze*, in M. Fabbri-E. Garbero Zorzi-A. M. Petrioli Tofani (a cura di), *Il luogo teatrale a Firenze*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1975, pp. 139-140.
[10] S. Mamone, *Firenze e Parigi. Due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Milano, Silvana Editoriale, 1987, *passim*.

questo contesto di definizione spaziale dove domina la figura geometrica del rettangolo come forma simbolica della corte (cortile/corte/*cour*) sia all'esterno sia all'interno, l'Olimpico di Vicenza appare come elemento spurio, costruito al di fuori della realtà teatrale coeva, un'altra sala d'accademia, qualche tempo dopo, sarà invece foriera di novità che si consolideranno nel teatro all'italiana. Alludo al teatro allestito a Ferrara nel 1605-6 dall'accademia degli Intrepidi. È attraverso il contributo rilevante che questa sala fornisce alla codificazione dello spazio del teatro, ponendosi come immediato precedente del più grande ed innovativo teatro del XVII secolo, il Farnese di Parma, che prendiamo atto di quanta responsabilità nell'intero sistema spettacolare seicentesco è infatti da attribuire alle Accademie. Esse – non a caso – fioriscono per lo più nelle città prive di una corte (un fenomeno analogo si verifica per la diffusione dei palazzi) e suppliscono a questa nell'intraprendere programmi festivi simili, sempre a carattere cavalleresco.

Ma Ferrara si pone alle origini della storia del teatro all'italiana non solo per la realizzazione di questa e dell'altra sala, la Grande, sempre promossa dall'Accademia degli Intrepidi, e per la infaticabile attività del loro autore, quel Giovan Battista Aleotti che realizzerà a Parma nel 1618 il monumentale Farnese, prototipo perfino di attuali sperimentazioni post-moderne, come la nuova Arena del Sole a Bologna. Nella seconda metà del XVI sec., infatti, si configura a Ferrara come genere teatrale di successo il dramma pastorale: la sua scenografia, che si pone in competizione con quella buontalentiana degli intermezzi fiorentini, contribuisce a dar vita all'esplosione barocca del teatro delle mutazioni e del trionfo delle metamorfosi. In essa ricorrono alcuni elementi: l'acqua, per esempio, finta o vera che sia, non solo ben si accorda al dinamismo cosmico del Buontalenti, cioè del modello da superare, ma è funzionale sia al contesto pastorale, codificato nella prassi scenica dall'Aleotti con un successo di lunga durata (al punto che nasce perfino il sottogenere della favola piscatoria), sia agli ultimi trionfi macchinistici del Seicento come nella scena XX del secondo atto del *Favore degli dei*, rappresentato al teatro Farnese di Parma nel 1690 con l'invenzione ad opera di Domenico Mauro dell' *Isola diserta sopra l'Oceano contigua à picciolo scoglio*.

2. Giovan Battista Aleotti, detto l'Argenta

2.1. L'Aleotti e il tema dell'acqua

L'architetto ferrarese si dimostra particolarmente assiduo nella conduzione dell'acqua, dalla deviazione dei fiumi ai giochi nei giardini ducali, sempre abile nello sfruttare a fini sia pratici sia estetici questo elemento, che egli utilizzerà quasi sempre nelle sue numerose ed innovative esperienze di scenotecnico e nella realizzazione di effetti automatici. Nel 1587 l'Aleotti allestisce a Sassuolo le feste, svoltesi tra il 28 novembre e il 2 dicembre, per celebrare le nozze,

avvenute il 2 agosto a Caprarola[11], tra Marco Pio di Savoia, signore della cittadina emiliana, e Clelia Farnese, figlia naturale del cardinale Alessandro, matrimonio peraltro travagliato fin dalle premesse politiche che lo sottendono. Per l'occasione, l'apparato aleottiano prevede, ovviamente, la teatralizzazione urbana, dalle due porte in muratura, ornate di "colonne, di nicchie, di statue, di trofei, d'imprese e d'armi", innalzate all'ingresso del territorio di Sassuolo, ai tre archi trionfali di legno dipinto nei tre ordini classici, alle luminarie, ai fuochi artificiali, alle giostre, ai balli, alle corse dei cavalli, agli addobbi delle sale e, infine, alla sistemazione del teatro provvisorio nella sala d'Orlando del Castello. L'architetto sovraintende anche al cerimoniale, alla realizzazione dei ricchi costumi dei protagonisti delle celebrazioni e del loro seguito, nonché alla messinscena della favola pastorale *Il Sacrificio* di Agostino Beccari, nella nuova edizione con il prologo e con gli intermezzi di Giovan Battista Guarini. Probabilmente l'Aleotti fu regista anche della rappresentazione, immediatamente precedente a questa, del dramma del Beccari, quella con il prologo dell'autore, allestita a Ferrara l'estate dello stesso anno in occasione delle nozze di Benedetta Pio, sorella di Marco, con Girolamo Sanseverino Sanvitale.

Queste feste sassolesi sembrano collocarsi in quel momento della civiltà figurativa ferrarese, in cui il gusto per la cosmografia, tipico peraltro anche della precedente produzione scenografica locale rappresentata soprattutto da Girolamo e da Pasi da Carpi, prevale sulle altre componenti culturali e tecniche, come il naturalismo tra illusionistico e scientifico del Buontalenti e la fantasia già prebarocca di Pirro Ligorio, pervenute a Ferrara dall'Italia centrale. Uno dei precedenti più significativi di questo clima artistico è il torneo l' *Isola beata*, allestito nel 1569. È incentrato su di una gigantesca naumachia combattuta attorno ad un'isola artificiale. Autore della fortezza risulta Pasi da Carpi, mentre inventore delle navi e dei mostri marini è Pirro Ligorio, a Ferrara dal '68 in qualità di "antiquario" di Alfonso II e che indica una presenza culturale di notevole spessore per i rapporti con Roma.

L'Aleotti, nell'approntare i complessi artifizi per gli intermezzi guariniani, utilizza certamente le esperienze maturate sulla traduzione latina, messa a punto nel 1575 da Federico Commandino, dell'opera dell'alessandrino Erone sulle macchine pneumatiche, traduzione che lo stesso Aleotti aveva riconvertito in volgare un anno prima dell'incarico sassolese e che darà alle stampe nel 1589, allorché Bernardino Baldi, del tutto indipendentemente, pubblicherà quella italiana, eseguita direttamente dal greco, degli *automata* eroniani. Nella lunga premessa a questa edizione, Baldi chiarisce utilmente la differenza tra i due tipi di macchine cosiddette "da diletto": nelle "spiritali" il moto scaturisce dallo 'spirito' interno che può agire o "per ragione di vacuo, ed aere espresso ò ritenuto", oppure "per via di aere, ò d'humido risoluto e rarefatto". Nelle macchine "semoventi", invece, il movimento nasce dalla gravità dei contrappesi, che sono, comunque, nascosti, in quanto parte integrante dell'automa. La de-

[11] A. F. Ivaldi, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587. Studio su una rappresentazione del primo dramma pastorale italiano con intermezzi di G. B. Guarini*, Genova, E.R.G.A., 1974.

scrizione dei congegni, delle trasmissioni, delle connessioni di uno spettacolo di Erone, descritto nel suo trattato, dimostra sì l'ingegnosità delle risorse impiegate, così come un grande spettacolo barocco attesta dell'abilità tecnica del suo apparatore, ma prova anche che gli strumenti meccanici erano coordinati al fine spettacolare. "La stabilizzazione e l'invariabilità riproduttiva dell'immagine in movimento"[12] trova il suo parallelo nella rigorosa unificazione della visione operata dalla riscoperta brunelleschiana della prospettiva. Un altro parallelismo si verifica tra la "coordinazione meccanica del tardo Cinquecento e del primo Seicento e le ricerche, da parte di Keplero, di una forza unica che stia al centro dei molteplici movimenti dell'universo, quasi come il contrappeso che mette in funzione le varie rotelle dell'orologio"[13] e quasi come l'argano centrale messo a punto da Francesco Guitti nel teatro Farnese di Parma. L'azione a distanza provocata da questo strumento scenotecnico, mediante un complesso albero a tamburi di diverso diametro, da usarsi per le nuvole e per un'apparizione, può essere assimilata alle ricerche sul sistema nervoso e sul flusso sanguigno. Questi rapporti della medicina, in epoca rinascimentale non disgiunta dall'astrologia, con la meccanica e con le macchine (considerate nella tradizione ermetica come branca della magia) trova la propria convergenza tettonica in un ambiente che consacra l'idea rinascimentale di un rapporto di corrispondenza fra microcosmo e macrocosmo. Si tratta del teatro anatomico di Bologna, una sorta di manifesto del pensiero ermetico[14].

L'interesse di Keplero per la meccanica, infatti, rientra perfettamente in un quadro storico-filosofico e culturale, che accomuna molti pensatori e scienziati a cavallo tra Cinque e Seicento. Anche l'Aleotti tenta di assimilare alla dimensione matematico-meccanica campi di applicazione empirica assai disparati, compreso l'ambito architettonico. I testi matematici con i quali si confronta l'Argenta sono quelli di Guidubaldo del Monte e dello stesso Commandino, già citato come traduttore dell'opera di Erone. Lo studio e le riflessioni aleottiane sugli automi contribuiscono a renderlo particolarmente esperto sia nella costruzione di fontane sia nella sistemazione dei giardini, in quell' *ars topiaria* tanto coltivata in ambito estense. Nello stesso periodo della sua traduzione eroniana, l'architetto si occupa, su commissione di Alfonso II, dei giardini della Castellina, un grandioso progetto, che avrebbe dovuto collegare tutti i giardini ducali attraverso un canale interno, ma che fu realizzato solo parzialmente: l'Aleotti si limitò ad intervenire nelle fondazioni del Palazzo nel 1585 e, tra quell'anno e il 1589, a costruire la peschiera; del "giardinetto nuovo" dietro la porta di S. Benedetto, l'Argenta ci ha lasciato, oltre al disegno di un "tempietto", anche una descrizione in cui cita la villa d'Este come specifico referente, soprattutto per quanto riguarda i giochi d'acqua. Se l'apporto tosco-

[12] C. L. Ragghianti, *Lo spettacolo automatico*, in *Arti della visione. II. Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1952 e 1976.
[13] E. Battisti, *Spettacoli d'acqua e di fuoco e trasformazioni*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi A. Palladio", n. XVII, Vicenza, 1975.
[14] A. Frabetti, *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio, tra forma simbolica e architettura di servizio*, in G. Roversi (a cura di), *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, Bologna, Credito Romagnolo, 1987.

romano è individuabile nei criteri che informano il grande *parterre* quadrato della Castellina e la Cedrara di S. Benedetto, l'influsso del giardino di Tivoli si esercita non tanto sul piano formale (data la differente qualità del sito), quanto nell'adozione del programma mitografico. Le bizzarre e fantasiose invenzioni aleottiane costituite da "macchine" per innaffiare le piante, da "curiosi giuochi, ed artifizj, con canti di uccelli […], e con ispilli intorno a specchi riposti sotto le loggie, onde a chi si specchiasse, potesse il Duca volgere gli spruzzi d'acqua e gastigarne così la loro curiosità", da "pastori che suonassero il corno all'aprire, od al chiudere delle porte" o dal "drago custode de' pomi d'oro delle Esperidi". Non a caso il primo dei quattro teoremi che l'Aleotti aggiunse alla sua traduzione dei *Moti* di Erone tratta di questo tema mitologico: l'enunciato è "Far che con un Dracone, che stia alla guardia de i pomi d'oro combatta un Hercole, con una mazza, e mentre ch'egli l'alza sibili il Dracone, e nel punto che Hercole lo percuoterà in capo far che esso le spruzzi l'acqua nella faccia". Oppure, anche, "fare che la statoa d'un pastorello suoni una vilanella con una sampogna" e che "due statoe di due vilanelli suonino a vicenda un pezzo e si rispondano l'un l'altro, poi suonino insieme mentr'un'altra statoa d'un vilano gli adittarà la battuta". Paolo Fabbri ha rintracciato, in appendice all'esemplare londinese della traduzione aleottiana di Erone conservato alla British Library, altri sette teoremi manoscritti dell'architetto ferrarese, di cui questi, appena citati, sono gli ultimi due, tutti destinati alla creazione di meccanismi sonori, come quelli che l'Argenta doveva sistemare nel giardino della rocca di Scandiano su committenza del marchese Giulio Thiene, probabilmente in quel lasso di tempo – i primi due decenni del Seicento – in cui lo stesso architetto progetta e realizza parzialmente l'ambizioso ampliamento della facciata meridionale e del torrione, nonché avanza proposte di "molte cose meravigliose" per il giardino ducale di Modena[15].

Anche in questo interessantissimo capitolo della ricca vicenda professionale dell'Aleotti, è importante sottolineare una volta di più il contributo pionieristico delle feste di Sassuolo, dove per la prima volta l'architetto sperimenta tutti gli elementi del suo linguaggio artistico, che troveranno opportunità di applicazione e di evoluzione non solo nella sua successiva produzione, ma anche in molti ed interessanti episodi di grande respiro culturale a Seicento inoltrato. Anche se – a mio avviso – non tenuto in considerazione a sufficienza, certamente uno dei protagonisti più 'emblematici' del fermento intellettuale barocco è padre Athanasius Kircher, che, oltretutto, presenta straordinarie consonanze con gli interessi aleottiani configurandosene, almeno in parte, come erede: evidentemente, qualcosa di più di una singolare coincidenza o di un rapporto circoscritto collega l'Aleotti ai Gesuiti[16]. Innanzitutto, entrambi

[15] P. Fabbri, *Aleotti teorico musicale*, in A. Fiocca (a cura di), *Gianbattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 189-194; D. Cuoghi, *Giovanbattista Aleotti a Scandiano*, in C. Cavicchi-F. Ceccarelli-R. Torlontano (a cura di), *Giovan Battista Aleotti e l'architettura*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, pp. 121-143.

[16] Cfr A. Frabetti, *Aleotti e il teatro*, in M. Rossi (a cura di), *Giovan Battista Aleotti (1546-1636). Seminario di studi III*, Bologna, s. n., 1995, pp. 123-128, in cui esprimo le mie perplessità sul fatto che non abbia suscitato sufficiente interesse l'importante scoperta del contributo aleot-

dedicano parte delle loro riflessioni teoriche alla musica: l'Aleotti intitola, assai significativamente, il primo dei sette teoremi manoscritti, ricordati poco sopra, *Della musica necessaria a quelli architetti che si dilettano di fabricare machine hidrauliche*, in cui fornisce una definizione della musica come "una concorde et soave unione proporzionata di canti et di suoni tra di loro discordi". Superando quindi la *concinnitas* vitruvio-alberto-palladiana, afferma già la propria vocazione barocca ed ossimorica con una *discors concordia*. In tutti i frontespizi delle opere del gesuita tedesco e, quindi, anche in quelle dedicate ai suoni e alla musica come la *Musurgia universalis* del 1650 e la *Phonurgia Nova*, pubblicata a Kempten nel 1673, si manifesta, a sua volta, una concezione del mondo ermetica, intrisa ovviamente di neoplatonismo e di significati magico-simbolici. Se poi ci soffermiamo sul contributo teorico ed iconologico fornito da Kircher a Bernini per la realizzazione della *Fontana dei Fiumi* in piazza Navona a Roma – suggerimento ermetico brillantemente messo a fuoco da Marcello Fagiolo[17] – troveremo ben ulteriori punti di convergenza e altri ossequi del tedesco nei confronti, non solo di Aleotti, ma anche del suo più immediato ed importante precedente nella volontà di "naturalizzare" l'architettura: Pirro Ligorio è certamente l'artista da cui prende l'abbrivo quell'itinerario sperimentale che troverà il proprio momento trionfale nell'episodio post-berniniano della fontana di Trevi. L'Argenta è, oltretutto, l'unico in ambito estense a raccogliere i fantasiosi spunti, intellettualmente aggiornati, dell'architetto napoletano, non solo in palazzo Bentivoglio a Ferrara[18] ma anche e soprattutto nell'arredo delle "delizie", in cui – come si evince anche dal VI libro della sua *Idrologia*[19] – il debito contratto nei confronti dell'"antiquario" e della villa del cardinal Ippolito a Tivoli è assolutamente esplicito e dichiarato. Questa tendenza al dialogo strettissimo tra Arti e Natura, tra Città o Giardino e Teatro o "Scena delle Acque" trova il suo massimo e più sensibile interprete in Bernini e nelle sue rappresentazioni, sia permanenti sia effimere: per esempio, nella sua invenzione del "lago" di piazza Navona, recupero di una tipologia teatrale antica, non può aver ignorato la celebre naumachia con la quale veniva allagata la cavea del teatro Farnese di Aleotti. Peraltro, la musica è da considerarsi la massima espressione dell'ermetismo: Ermete Trismegisto affermava infatti che la musica è la conoscenza dell'ordine di tutte le cose. La musica è matema-

tiano alla fase progettuale della chiesa gesuitica bolognese. Peraltro l'Argenta, prima che con Girolamo Rainaldi, responsabile esecutivo di S. Lucia a Bologna e pochi anni avanti, ancora nel quarto lustro del '600, coinvolto con l'Aleotti nel cantiere del teatro Farnese di Parma, aveva avuto occasione di condividere con periti gesuitici le questioni idrauliche che gravavano sul territorio ferrarese (cfr. U. Baldini, *Esperti gesuiti nelle visite alle acque del ferrarese dopo la Devoluzione (1599-1611)*, in A. Fiocca (a cura di), *Gianbattista Aleotti*, cit., pp. 223-238).

[17] M. Fagiolo (a cura di), *Bernini regista del barocco*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 1999, pp. 139-141.

[18] A. Frabetti, *L'Aleotti e i Bentivoglio*, "Il Carrobbio", n. IX, 1983, pp. 197-208.

[19] "far sonare organi, trombe, sampogne, flauti, imitar le voci di varij uccelli, sibilare serpenti, et generar bombi simili à tiri d'Artiglierie, molti dé quali effetti con incredibile meraviglia delle genti si videro à nostri tempi nel famosissimo giardino che è a Tivoli, con spesa veramente regale fù fabbricato dal Cardinale Hippolito Secondo d'Este" (citato in C. Cavicchi (a cura di), *Giovan Battista Aleotti architetto. I disegni dell'album Borromeo*, Argenta, s. n., 1997, p. 31, n. 67).

tica e lo scienziato Aleotti – come credo di aver già dimostrato altrove – non è affatto estraneo a quegli aspetti sostanziali del pensiero moderno, per cui i confini "che dividono magia da filosofia, mitologia da ricerca scientifica, sono quanto mai labili e si intersecano costantemente fra loro"[20]. È in questo contesto, solo apparentemente contraddittorio, che trionfano le "macchine" e le loro raffigurazioni, le quali favoriscono la conoscenza della natura e il modo di dominarla positivamente, a tutto vantaggio dell'uomo.

Come è ovvio, sia i virtuosismi d'acqua sia la produzione teatrale dell'Aleotti intendono celebrare le virtù (intellettuali, morali o amministrative) dei committenti: in quest'ottica, è quindi assai probabile che lo spazio prospettico del *Sacrificio* sassolese, costituito da un fiume spartito in due rami e formante un'isola con la città di Arcadia in lontananza, sia – come sostiene Adriano Cavicchi – "un'ideale ricostruzione del rapporto di Ferrara con l'isola di Belvedere", dove, oltretutto, sarebbe avvenuta la prima rappresentazione dell'*Aminta* del Tasso[21]. Ma il tema dell'isola e il suo valore altamente simbolico fanno scaturire anche altre, affascinanti considerazioni che vanno a confortare quanto è già stato accennato sul rapporto tra natura e arti/ficio, tra acqua e scena, tra gli elementi naturali e la loro distribuzione e organizzazione nel giardino "delle idee". Dal luogo ideale, edenico, magico, facilmente inscrivibile in una realtà classico-rinascimentale, si passa all'elaborazione manieristica di suggestioni cortesi e umbratili con la coniugazione dei temi dell'isola e del castello in quella officina sperimentale che sono per Ferrara i tornei estensi [22]; per proseguire, a metà del Seicento, con l'*insula pamphiliana* di piazza Navona, come richiamo cristiano della nave di Pietro.

Se dopo il 1587, e soprattutto già nel Seicento, è possibile rintracciare incisioni di scene a sfondo marino e fluviale (quella del Buontalenti per gli intermezzi del 1589 con *Anfitrite e Arione* e l'acquaforte del Cantagallina del quarto intermezzo che Giulio Parigi realizzò a Firenze nel 1608 per il *Giudizio di Paride* di Michelangelo Buonarroti il Giovane, raffigurante *La nave di Amerigo Vespucci e il Carro della Tranquillità*), l'unico termine di raffronto *ante quem* per la scena di Sassuolo parrebbe quella, realizzata su invenzione del Vasari, per il *Granchio*, commedia di Leonardo Salviati, rappresentata a Firenze nel 1566[23]. L'Arno era finto sul fondale della scena, mentre a Sassuolo il ramo principale del fiume che si trovava in prospettiva sul fondale (in pratica, con-

[20] A. Frabetti, *Automi e macchinerie tra arti visive e teatro*, in P. Bignami-G. Azzaroni (a cura di), *Gli oggetti nello spazio del teatro*, atti dei convegni, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 203-215.
[21] A. Cavicchi, *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, in M. Chiabò-F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, atti del convegno, Roma, Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1991, pp. 45-85. Vedi anche F. Cruciani, *Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell'Aminta*, in A. Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, catalogo della mostra, Bologna, 1985, pp. 179-189.
[22] Oltre alla già citata *Isola beata*, furono allestite a Ferrara tra il 1561 e il 1570 altre quattro "cavallerie" (*Castello di Gorgoferusa, Monte di Feronia, Tempio d'Amore, Mago rilucente*).
[23] Il repertorio più completo di immagini e testi sul teatro fiorentino da Brunelleschi alla metà del Seicento rimane M. Fabbri-E. Garbero Zorzi-A. M. Petrioli Tofani (a cura di), *Il luogo teatrale a Firenze*, cit.

tinuazione della "strada unica" vasariana) era quasi certamente realizzato con acqua sempre corrente, nel modo che sarà codificato circa cinquant'anni dopo da Nicolò Sabbatini. I due rami che percorrevano la scena trasversalmente, uniti al fondale forse con scogli o con altra invenzione acquatica, in ogni caso con qualche artificio, erano invece probabilmente realizzati con il sistema delle onde ricavate da strisce di legno o di cuoio. Analogo sistema, anche se in materiale diverso, avrebbe dovuto essere, se avesse avuto luogo lo spettacolo, quello applicato dall'Aleotti per la messinscena del secondo intermezzo del *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini, intitolato appunto *Musica del Mare*. Il poeta, in occasione del mancato allestimento mantovano della sua pastorale nel 1592-93 per il quale aveva fortemente richiesto la collaborazione dell'Argenta, desiderava che per questo intermezzo il palcoscenico fosse coperto da teloni dipinti in modo da fingere le onde del mare. Al centro della scena suggeriva di far uscire una grande ostrica ("conca marina"), di evidente ricordo botticcelliano e quindi neoplatonico – omaggio a quel pensiero filosofico che ben si attaglia allo spirito della pastorale – in modo che

> una sola parte di lei s'apra verso gli spettatori et s'inchini fin sopra il piano della scena, l'altra stia ritta e salda et quivi sien disposti coloro che hanno da far la Musica, disponendoli in modo che tutti hor alto hor basso di detta parte capiscano et habbiano Venere in mezzo et insomma tutti siano attaccati a detta conca[24].

Sempre a proposito della pastorale guariniana, la scena per il prologo, così come appare da un'incisione del 1602 dello stampatore veneziano Ciotti, prevedeva la presenza dominante di un corso d'acqua, il fiume Alfeo, che in un unico grande letto tagliasse longitudinalmente la scena.

2.2. L'Aleotti e il tema del tempio a pianta centrale

Ancora più dell'acqua, il tempio a pianta centrale delle scenografie pastorali funge da cerniera fra il teatro del Rinascimento e quello barocco, caricandosi di molti significati: da un lato, raccoglie l'eredità del cilindro vitruviano, inteso come "sacra aede", cioè come immagine simbolica della città ideale/antica, dall'altro, è l'unico edificio proiettato nella scenografia barocca che riesca a mantenere inalterate le proprie caratteristiche di centralità, anche oltre e malgrado la riforma bibienesca; o forse proprio perché quest'ultima esalta le potenzialità dell'impaginazione architettonica della scena. Nella *Narratione delle Feste Sontuosissime* sassolesi, oggi ritenuta dell'Aleotti medesimo, è presente la puntuale descrizione del tempio di Pan, il cui effetto spettacolare è enfatizzato dal sapiente uso della luce: l'edificio, che si trova sul lato destro della scena, ha un impianto ottagonale, di cui sono visibili solo tre facciate; è circondato tutt'intorno da un porticato sorretto da colonne corinzie, alle quali

[24] Gli intermezzi guariniani furono pubblicati da V. Rossi, *Battista Guarini ed il* Pastor fido, Torino, Loescher, 1886. Si veda, per il secondo dei quattro intermezzi intitolati agli elementi terrestri (*Terra*, *Mare*, *Aria*, *Cielo*), p. 309.

corrispondono sul muro di fondo delle paraste, nel cui intervallo si stagliano statue di pastori, che evidentemente presentano una doppia valenza, classica come moscoforo, cristiana come Buon Pastore, secondo il principio manieristico della 'doppia verità'[25]. Il più immediato ascendente di questo modulo, che contempla nell'intercolumnio una o più nicchie sovrapposte con statue, uno stilema molto amato dall'architetto ferrarese e da lui applicato indistintamente a diversi generi architettonici, da quello teatrale a quello civile, dalla scenografia all'edilizia religiosa come la chiesa di S. Carlo a Ferrara, è rappresentato dalla soluzione adottata da Palladio nella chiesa del Redentore a Venezia, per restringere ed enfatizzare la zona presbiteriale, inquadrandola come un palcoscenico. Queste due brevi pareti così decorate divengono il motivo ricorrente nelle estremità laterali degli arcoscenici aleottiani[26]. A Sassuolo, in base alla descrizione a stampa degli apparati, già ricordata, pare di intuire che il prospetto scenico sia più semplice, rispetto a quelli, elaboratissimi, del primo quarto del secolo successivo ma, comunque, non privo di decori celebrativi e allusivi:

> un freggio, sopra un architrave sostenuto da due colonne, traversava tutta la scena, largo per il manco braccia trenta, nel quale v'era da bonissima mano dipinto la istoria, quando Clelia giovane romana, robbatasi dall'esercito di Porsena, passò a nuoto il Tevere e se ne fuggì a Roma. E sotto il fondo dell'architrave v'erano mascare di leone, che con anelli di ferro in bocca sostenevan festoni e arme degl'Illustr. Sig. Sposi e due scudi. Ne li quali si legevano queste lettere *Longum post tempus iterum adest, altera tibi*.

Nel tempio di Pan, le colonne sostengono una trabeazione, sopra la quale, in asse con le medesime, sono appoggiati dei balaustrini che sorreggono altre statue. Sul nucleo centrale dell'edificio poggia il tamburo della cupola, sostenuto da volute fra le quali si aprono delle piccole finestre illuminate. La base della cupola è circondata da una balaustrata ritmata da pilastrini, posti in direzione delle colonne, che sostengono ancora statue. La cupola termina in alto con una lanterna, che riprende il motivo dell'alternanza di volute e di finestre. Com'è evidente, questa descrizione visualizza un edificio che presenta come matrici storiche le ormai assimilate esperienze del Bramante di S. Pietro in Montorio e del Raffaello dello *Sposalizio della Vergine* in Vaticano. A loro volta questi modelli, in particolare quello bramantesco, adempiono a tutte le esigenze espresse da Leon Battista Alberti per la chiesa ideale[27]; così come tutta la produzione scenografica post-prospettica non può non essere collegata alla

[25] La prova più immediata della diffusione di questo principio è lo stesso tempio di Pan che, nonostante la derivazione classica e la consacrazione ad una delle divinità più negative dell'Olimpo, presenta comunque tutte le caratteristiche di un tempio cristiano. Per Pan e per queste problematiche manieristiche, cfr. il mio saggio *Gli amori dei Carracci. L'ultimo momento di committenza cortese a Ferrara*, "Accademia Clementina: Atti e Memorie", n. s., n. 32, Bologna, 1993, pp. 315-353.

[26] Per un'agile rassegna degli arcoscenici dal Cinque al Settecento, cfr. E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004 e in particolare, pp. 52-53.

[27] R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.

ben nota, seppur problematica, serie dei pannelli di Urbino, di Berlino e di Baltimora[28].

Anche nel progetto di allestimento mantovano del *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini del 1592-93, l'Aleotti ripropone il motivo del tempio: dalle incisioni veneziane del 1602 dello stampatore Ciotti si potrebbe ricavare, infatti, che l'architetto prevedesse questo elemento scenografico sia nel prologo, a destra come a Sassuolo, sia nel *Ballo della Cieca* del terzo atto, al centro sullo sfondo. Qui gli edifici, a pianta centrale come quello del 1587, sono invece di forma circolare, con un peribolo di colonne e conclusi in alto da una cupola a calotta sormontata da una sfera. Ma se nelle immagini del *Pastor fido* l'Argenta dimostrerebbe[29] di aver assunto come modello diretto l'architettura classica, nel tempio sassolese, invece, lo stesso debito è filtrato attraverso l'esperienza palladiana, anche se l'Aleotti stesso nella descrizione delle feste nuziali dei Pio mette in evidenza che nella parte inferiore l'edificio presenta come riferimento la "rotonda" romana. Nulla di più logico, dal momento che Palladio per primo nei suoi templi a pianta centrale, cioè la chiesetta di villa Barbaro a Maser, le Zitelle a Venezia e nel progetto londinese per S. Nicolò da Tolentino, rende omaggio, in maniera più o meno esplicita, al Pantheon. Diverse sono le considerazioni sulla pianta ottagonale, che rimanda invece alla ateniese torre dei venti, la quale, in base all'esegesi vitruviana, sta a simboleggiare la città, cioè, in epoca rinascimentale, il teatro. Anche il tempio della ben nota scena tragica del teatro degli Intrepidi si sviluppa dalle premesse sassolesi, anche se mostra un aggiornamento dell'architetto in senso manierista, probabilmente grazie a riflessioni sulla cultura vignolesca. Ma la matrice palladiana è quella che, in seguito, viene maggiormente coltivata dall'Aleotti; il gusto veneto, poi decisamente veneziano, continua a prevalere e si traduce in un'affermazione decisamente barocca nel tempio della Fama, proposto in un torneo realizzato nel teatro della Sala Grande a Ferrara nel 1624: qui le fantasiose e audaci sperimentazioni, che si intuiscono dalla puntuale descrizione dello spettacolo, ci propongono con evidenza una sorta di chiesa della Salute *ante litteram*. Inoltre vi compare per la prima volta il motivo della scala. A livello iconografico, essa vuole probabilmente richiamare l'elemento, sperimentato in questo spettacolo, della scala fissa che collega il palcoscenico alla platea. Anche nel teatro Farnese a Parma erano presenti due scale laterali che raccordavano i luoghi dell'azione scenica ma queste avevano solo una funzione strumentale ed erano prive di qualsiasi accento monumentale; in questa occasione, invece, la scala in posizione centrale, riccamente decorata, serviva a sottolineare e a rendere ancora più spettacolare l'ingresso in campo del mantenitore, momento tradizionalmente fra i più intensi e sfarzosi del torneo. A livello simbolico, la gradinata di accesso al tempio vuole probabilmente alludere alle difficoltà che si devono superare per raggiungere la Fama, titolare del tempio.

[28] R. Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in H. Millon-V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra, Milano, Bompiani, 1994, pp. 233-257.

[29] Il prudente uso del condizionale è d'obbligo nel rispetto dell'affermazione di Cruciani secondo cui "le incisioni illustrano un dramma non una rappresentazione".

3. Lo spazio del teatro

Il dinamismo cosmico del Buontalenti e la scenografia pastorale ferrarese sono, dunque, la più immediata premessa dell'opera-torneo, territorio privilegiato per il dominio della 'macchineria' barocca, costituita da un repertorio abbastanza vasto, ma assai codificato, di mezzi tecnici che consentono mutamenti visivi repentini e apparizioni di uno o più personaggi del tutto improvvise, dalle 'nuvole' alla grande 'gloria'. I risultati sempre più clamorosi nella ricerca delle invenzioni teatrali e sceniche sono frutto anche della gara, non sempre nobile, che si instaura fra corte e corte, fra città e città. Ad esempio, il teatro Farnese non avrebbe avuto ragione d'essere senza le ambizioni della famiglia a competere non solo con il potere mediceo ma anche con il prestigio di Firenze, in qualità di capitale dello spettacolo[30]. E per imporre il proprio primato Ranuccio Farnese non esita a coinvolgere i ferraresi, i migliori ingegni teatrali dell'epoca da contrapporre ai fiorentini. Nata come gioco cavalleresco, l'opera-torneo, assai amata e praticata anche dall'entourage mediceo, assume vieppiù valenze meno agonistiche e maggiormente spettacolari, fino a trasformarsi, con la dilatazione degli intermezzi, in melodramma.

Anche a Bologna si radicò, nel corso della prima parte del XVII secolo, la volontà di introdurre in città questo tipo di spettacolo, di cui Aleotti era stato a Ferrara tra i primi animatori. Nella seconda città dello Stato pontificio, oltre alla realizzazione dei grandi eventi di piazza, quali *La montagna circea* (1600) e *Amore prigioniero in Delo* (1628), il cosiddetto "teatro della fiera" accoglieva ogni anno per S. Bartolomeo, il 24 agosto, la *Festa della porchetta*, che commemorava la vittoria ottenuta nel 1281 dal comune di Bologna sulla fazione dei Lambertazzi, grazie all'intervento del faentino Tibaldello Zambrasio, derubato di una maialina da latte. Di origine medievale, con il Seicento la fiera si collegò sempre di più alla *Festa della porchetta*, fino a subire tra l'inizio e la metà del XVIII secolo lo stesso destino di lento processo di estinzione economica della oligarchia senatoria. Il "teatro" di piazza Maggiore si era progressivamente modificato da luogo di divertimenti dell'aristocrazia a spazio di spettacolo popolare e anche ad arena di combattimenti: tra il 1625 ed il 1628 la fusione tra fiera d'agosto e teatro della *Festa della Porchetta* divenne definitiva. Celebre fu quella del 1627 proprio per aver avuto per la prima volta forma di teatro. Inoltre, carica di conseguenze fu la decisione di assumere temi allegorici che informavano tutti gli allestimenti scenici e scenografici: per esempio, le giostre che si svolgevano talvolta durante l'avvenimento, a differenza di quelle tradizionali praticate a Bologna dal medioevo fino al primo quarto del Settecento, erano sempre a "tema" ed il costume e le armi dei cavalieri erano legati al soggetto stesso della festa[31].

[30] Per l'emulazione degli accademici ferraresi nei confronti di quelli mantovani, cfr. A. Cavicchi, *Appunti sulle tipologie teatrali dell'Aleotti*, in C. Cavicchi-F. Ceccarelli-R. Torlontano (a cura di), *Giovan Battista Aleotti*, cit., pp. 227-242.

[31] Il contributo più aggiornato sulla *Festa della Porchetta* è quello di M. Pigozzi, *L'effimero bolognese*, in M. Fagiolo (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, Roma, De Luca, 2007, pp. 20-25.

3.1. Configurazione del modello 'all'italiana'

Sia nella sala d'Accademia allestita a Ferrara nel 1605-6 dagli Intrepidi, sia nel Farnese di Parma, Giovan Battista Aleotti sperimenta la pianta ad U, più idonea del classico emiciclo all'opera-torneo che vi si ospita. Nel contesto della festa, lo spettatore non si pone mai di fronte ad un'azione scenica con la consapevolezza del suo mero ruolo di riguardante, ma è calato nella stessa dimensione spazio-temporale della rappresentazione. Pertanto, lo spazio del teatro è il luogo comune all'azione drammatica e agli spettatori. Da tali premesse, rinascimentali, questo genere teatrale impone una sorta di osmosi tra scena e cavea, un travaso continuo ed una contiguità spaziale fino alla totale negazione della cesura fra le due realtà ed al trionfo barocco dell'integrazione e del rispecchiamento di attori e di spettatori. Addirittura fin dal 1615, a Bologna il teatro della Sala[32] è dotato di un doppio palcoscenico che, se non intende del tutto far riflettere lo spettatore nella 'realtà della finzione', come realizzerà Bernini nella commedia *I due Covielli* del 1637, raffigurando sulla scena un secondo uditorio con un pubblico finto di fronte a quello vero, quanto meno lo costringe ad un impegno di attenzione costante su più fronti, ai limiti del coinvolgimento fisico. Comunque, in epoca barocca, l'avvio più concreto alla definizione di una nuova tipologia architettonica è da attribuire appunto al Farnese di Aleotti, caratterizzato da una serie di elementi, i quali si pongono all'avanguardia dell'itinerario evolutivo che troverà la sua formalizzazione nel cosiddetto "teatro all'italiana".

I due archi trionfali, in parte veri e in parte illusivi, posti fra le gradinate ed il prospetto scenico dell'immensa sala d'armi del palazzo farnesiano della Pilotta a Parma, sostituiscono chiaramente le greche *párodoi* e le latine *versurae*, rimandando all'idea della trionfale conclusione di un percorso cerimoniale, che conoscerà il suo apice nell'avvenimento spettacolare 'a tutto campo' che lì troverà la propria consacrazione. Lo stesso tema ideologico aveva caratterizzato gli analoghi elementi decorativi presenti in un altro teatro padano di corte, precedente il Farnese di tre decenni circa, a loro volta mutuati – secondo Stefano Mazzoni[33] – dal teatro Mediceo a Firenze; ma, mentre gli archi di trionfo dell'Olimpico di Sabbioneta sono solo dipinti, a Parma si crea una sorta di raddoppiamento, perché su quelli illusivi si innestano veri e propri archi costruiti in legno[34]. Peraltro tutto il rivestimento ligneo, che si coniuga perfettamente con la stesura pittorica, costituisce un'importante prova di raddoppiamento, rappresenta una sorta di doppio fondo, il cui effetto oggi è forse aumentato dalla presenza massiccia, dovuta alle perdite del materiale originario subite in seguito ai danni bellici, del legno naturale, invece che dipinto –

[32] D. Lenzi, *Teatri ed anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII*, in M. Fagiolo-M. L. Madonna (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, atti del convegno, Roma-Reggio Calabria, Gangemi Editore, 1985, pp. 181-183.
[33] S. Mazzoni, *Temi aulici e motivi comici nel teatro di Sabbioneta*, "Bollettino C.I.S.A.", n. XXIV, 1982-87.
[34] Cfr. A. Frabetti, *Il teatro Farnese e il suo doppio*, in C. Cavicchi-F. Ceccarelli-R. Torlontano, *Giovan Battista Aleotti*, cit., pp. 243-251.

come è costume nelle coeve sale di corte e di accademia. Mi sembra che questo "doppio" sia un *unicum* in tutta la storia dello spazio scenico: rappresenta forse il solo luogo teatrale dove 'interno' (decorazione murale) ed 'esterno' (rivestimento mutuato dalla basilica di Vicenza a simboleggiare la piazza e, quindi, la città) coincidono. Rispetto a Sabbioneta, qui inoltre è più immediata la volontà autoreferenziale e autorappresentativa, perché, rispetto a quelli gonzagheschi, che introducono ad emblematiche vedute romane, sottolineando così "le mitiche origini imperiali dell'urbs di Vespasiano Gonzaga" (Mazzoni), gli archi farnesiani contengono direttamente ed esplicitamente, senza nessuna mediazione simbolica di impervia decodifica, gli elementi celebrativi, dalle statue dei duchi Ottavio ed Alessandro di Luca Reti, orientate significativamente verso la cavea ad accogliere il pubblico, a quelle dipinte, tradizionalmente allegoriche, che raffigurano *Le virtù del principe*. Anche il soffitto, un cielo abitato da un pantheon dominato al centro dalla figura di Giove con l'aquila, costituiva una rappresentazione emblematica piuttosto convenzionale, benché suffragata dalla presenza degli eroi della famiglia, che nella parte superiore dell'invaso sono tradotti da immagini di guerrieri in divinità, in una progressione spaziale verticalistica vieppiù autocelebrativa, secondo canoni consolidati dalla tradizione. Il legame con Bologna, patria della quadratura, a cui avevo già accennato in precedenza, si rafforza se si nota che l'organizzazione compositiva degli archi di trionfo è distribuita su due ordini e presenta straordinarie analogie con il portale del Palazzo d'Accursio a Bologna. Nel Farnese sono addirittura esaltate le incongruenze stilistiche dell'opera bolognese, dovute agli interventi, scalati di un quarto di secolo, di due architetti diversi, Galeazzo Alessi, a cui spetta il primo ordine dorico, coronato dalla balaustrata, assolutamente identico a quello di Parma, e Domenico Tibaldi, intervenuto successivamente per il coronamento superiore, a cui corrisponde quello illusionistico del teatro, ovviamente alleggerito e riccamente ornato. Ma non solo: al di là di questa singolare coincidenza morfologica con l'opera bolognese, mi pare che i due ordini ed il diverso materiale con cui sono realizzati gli archi farnesiani, nonché il diverso stile (classico l'ordine inferiore, ormai decisamente barocco quello dipinto), riconducano a quell'idea di "doppio" già enunciata prima. Tanto più che il repertorio di pittura murale contempla, infine, anche il rispecchiamento illusionistico del proscenio nella parete di fronte al palcoscenico. Per di più, dal fatto che la decorazione è perfettamente coordinata alle aperture delle logge, si evince che questi sono elementi coerenti, nati da un unico pensiero. A questo punto è interessante notare che la volontà di rispecchiamento, qui esperita grazie al potere illusionistico della pittura, è il primo e significativo sintomo di una pratica teatrale già permeata di *esprit* barocco. Questa idea è la stessa – a mio giudizio – che, a cavallo tra Sei e Settecento, attraverso alcune sperimentazioni romane di barcacce realizzate parzialmente sul palcoscenico[35], porterà alla tarda definizione, compiutamente strutturata,

[35] A questo proposito cfr. E. Tamburini, *Piante inedite del teatro Alibert: i progetti di Francesco Galli Bibiena, i disegni di Piero Paolo Coccetti. Con una riflessione sui teatri romani del Settecento*, in G. Botti (a cura di), *Immagini di teatro*, "Biblioteca Teatrale", nn. 37-38, 1996, p. 257.

del teatro Scientifico di Antonio Bibiena a Mantova, a sancire, seppur con altre e nuove valenze, trattandosi di un teatro d'Accademia, un dialogo alla pari tra scena e spettatore, esattamente come era nelle sue premesse epistemologiche il Farnese come massima e più compiuta espressione del "teatro da torneo"[36].

I due ordini di logge, in parte praticabili, possono costituire uno dei precedenti più prossimi dei palchetti. Significativo in tal senso è l'esempio di un disegno attribuito a Francesco Bibiena[37], che raffigura lo spaccato di una grandiosa cavea, probabilmente una prima idea per il grandioso teatro viennese di Leopoldo I (1704): il progetto, pur nelle forme del più aggettivato barocco, ripropone il modello parmense ad anfiteatro con corona di gallerie a gradinate. La distribuzione verticale era già presente *in nuce* – come dicevamo – anche durante la naumachia fiorentina del 1589 e nella sistemazione del 1615 nel bolognese teatro della Sala in cui Giovanni Gabriele Guidotti sfrutta lo spazio della cavea, sovrapponendo precocemente alle gradinate tre piani di "corritori"[38].

A Parma è già evidente il passaggio dalla città teatralizzata al luogo del teatro, il quale ad essa rimanda attraverso tutta una serie di elementi morfologico-linguistici. L'Aleotti propone in termini molto espliciti l'invaso del teatro Farnese come "piazza", trasferendo l'idea di "città" dalla scenografia prospettica rinascimentale alla "cavea": l'allusione alla dimensione urbana avviene mediante il rivestimento mutuato ad evidenza dalla basilica vicentina di Palladio. Ma gli esempi di rimando dall'esterno all'interno sono innumerevoli e permangono a lungo, almeno fino a quando sopravvive lo spirito barocco nell'architettura dei teatri. Si pensi ai palchetti con i parapetti a giorno, ad alludere esplicitamente a balconcini, nei teatri di Antonio Bibiena ed in particolare in "quel gioiello di spazio autorappresentativo che è il Teatro Scientifico di Mantova"[39] del 1767-69, in cui è presente la "scena stabile che forma sala accademica, anch'essa architettata a loggiati ne' due ordini Dorico e Jonico, e con un termine d'ordine attico"[40]. Peraltro, a Roma, fin dal 1671, era stato costruito, dall'architetto urbinate Pietro Andrea Bufalini in palazzo Rucellai, un teatro per comici, facenti capo al napoletano Florindo, con il palcoscenico circondato – pare – da palchetti, così come il quarto Tordinona del 1733 prevedeva in pianta ben quattro barcacce poste sulla scena[41].

[36] Per un approfondimento di questi temi, si veda il recente G. Guccini, *Dalla quadratura alla scenografia. Riflessioni sul teatro di Bibiena*, in A. Spiriti-G. Zanlonghi (a cura di), *Immagini dell spazio e spazio della rappresentazione. Percorsi settecenteschi fra arte e teatro*, "Comunicazioni sociali", n. 2, 2006, pp. 208-222, anche in merito a quanto dico di seguito.
[37] D. Lenzi (a cura di), *Meravigliose scene, piacevoli inganni. Galli Bibiena*, catalogo della mostra, Arezzo, Grafiche Badiali, 1992, p. 28, fig. 3.
[38] I. Lavin, *Lettres de Parme (1618, 1627-28) et débuts du Théâtre baroque*, in J. Jacquot, *Le lieu théâtral à la Renaissance*, cit., p. 112, nota 30, segnala che dei balconi, di un genere evidentemente rudimentale, sono ricordati in un teatro veneziano da Thomas Coryat, che visitò la città nel 1608.
[39] F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992, p. 37.
[40] Citato in W. Bergamini, *Antonio Galli Bibiena, Teatro Scientifico di Mantova, 1767-69*, in D. Lenzi-J. Bentini (a cura di), *I Bibiena, una famiglia europea*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2000, p. 340.
[41] E. Tamburini, *Piante inedite del teatro Alibert*, cit., p. 257.

Come si è già anticipato, l'Aleotti utilizza anche l'altro modulo palladiano delle colonne binate racchiudenti nicchie, applicandolo indistintamente a diversi generi architettonici, da quello teatrale a quello civile, dalla scenografia all'edilizia religiosa, come la chiesa di S. Carlo a Ferrara ma soprattutto a quell'elemento dell'architettura teatrale, da lui istituito pressoché *ex novo*, il prospetto scenico, il cui precedente più classico e più nobile in ambito rinascimentale è la *scaenae frons* dell'Olimpico di Vicenza. Questo stilema è presente fin dal primo della lunga serie di arcoscenici aleottiani e non (ma che dal suo magistero discendono), quello del già ricordato teatro ferrarese degli Intrepidi, nonché nei frontespizi aleottiani di grande rilievo monumentale, come quelli della Sala Grande ferrarese nella sistemazione del 1610[42], che presenta un assetto molto simile a quello del prospetto vicentino, ma con un linguaggio meno aulico e più manieristicamente frantumato, e del Farnese di Parma.

La vera e propria sala cosiddetta ad alveare, costituita da più livelli di logge, divise da tramezzi radiali in tanti palchetti indipendenti, comincia a configurarsi dapprima nella invenzione di logge, i cui affacci risultano distinti in cellule spaziali autonome, collegate da corridoi retrostanti, invenzione proposta da Guitti nella costruzione del teatro provvisorio nel cortile di S. Pietro martire a Parma nel 1628. Francesco Guitti riprende ed arricchisce quest'idea in teatri provvisori a Ferrara sia nel palazzo Bevilacqua per il torneo *La Contesa* del 1631 sia in quello ducale della già ricordata Sala Grande nel 1638 in occasione di un altro torneo, *L'Andromeda*, mentre in un teatro costruito da Alfonso Rivarola a Padova nel 1636 "giravano d'intorno alla sala cinque file di loggie l'una sopraposta all'altra con parapetti avanti a' balaustri di marmo, distinguendo li spazi commodi a' sedici spettatori alcuni tramezi, che terminavano nella parte esteriore a foggia di colonne"[43]. Un'analoga soluzione è rintracciabile nella ristrutturazione del citato teatro della Sala a Bologna, realizzata proprio dal Chenda nel 1639, in occasione del fastoso torneo a piedi e a cavallo, *Furori di Venere*, dedicato al cardinal Legato Sacchetti dal gonfaloniere e regista della festa, Cornelio Malvasia. L'organizzazione dei palchetti, forse l'elemento che maggiormente connota il teatro all'italiana, in qualità di cellule autonome, viene definitivamente messa a punto un paio d'anni dopo da Giovanni Andrea Seghizzi, che come il Guitti ed il Chenda aveva lavorato a Parma nel 1628 per gli spettacoli d'inaugurazione del Farnese e del più piccolo teatro nel cortile di S.Pietro martire. Egli sistema la sala per l'Accademia dei Riaccesi nel palazzo Formagliari a Bologna, organizzando la sala ad U con diciassette palchi per ciascuno dei quattro ordini, disposti secondo un profilo segmentato, sia in pianta sia in alzato, profilo che riproporrà anche nell'altro suo teatro bolognese, il Malvezzi. Questo assetto particolare verrà ripreso poi da Ferdinando Bibiena nel teatro Arciducale di Mantova, progettato nel 1706, in cui, dalla pianta ad U con i bracci lievemente divaricati, si sviluppavano in

[42] A. Frabetti, *Il teatro della Sala Grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, "Musei Ferraresi", n. 12, 1982 (ma 1984), pp. 183-208.
[43] N. E. Bartolini, *L'Ermiona, Del S. marchese Pio Enea Obizzi. Per introduzione d'un Torneo a piedi et a cavallo e d'un Balletto rappresentato in musica nella città di Padova l'anno 1636*, Padova, Paolo Frambotto, 1638.

verticale quattro ordini di palchetti, otto per parte a lato del palco ducale, con balaustrate a balconcino in progressivo aggetto e su piani decrescenti verso la scena. La soluzione a palchetti digradanti è anche una delle invenzioni più felici adottate dal fratello Francesco nel perduto teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona (1715-1731), insieme con quella della cavea a campana, non saldata al proscenio come nel teatro Farnese, e con la precoce tripartizione del boccascena, che verrà adottata in epoca illuminista. Nell'Operntheater a Mannheim (1737-1741), del figlio primogenito di Ferdinando, Alessandro, come i precedenti non più esistente, la pianta a campana è segmentata solo sui lati lunghi per la presenza di quattro ordini di palchi, questa volta non più separati da tramezzi come nella sala all'italiana, ma da semplici appoggi. Lo stesso schema sarà poi riproposto anche da altri architetti emiliani e bibieneschi fin verso la fine del Settecento. Per esempio, del perduto Teatro Pubblico a Reggio Emilia, detto di Cittadella perché costruito nel 1740 da Antonio Cugini, allievo di Ferdinando, nei pressi della fortezza cittadina, soprattutto l'interno denuncia con maggiore evidenza il debito contratto nei confronti della lezione bibienesca, proprio in relazione alla formula dei palchetti scalettati. Comunque, all'epoca della sua realizzazione, l'edificio del tutto autonomo ed indipendente, con una facciata già connotata precocemente in senso teatrale, si qualifica immediatamente come struttura decisamente innovativa, grazie anche al notevole numero di servizi di cui è dotato, dal ridotto alla caffetteria, alla sala da ballo e alle sale per il gioco.

In conclusione, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, la sala all'italiana, con un itinerario che si snoda attraverso progressive tappe di approssimazione, assume la sua forma definitiva e una configurazione immediatamente riconoscibile – e, per certi versi, rassicurante – tra il quarto ed il quinto decennio del Seicento, con una platea a pianta generalmente allungata, in cui sono distribuite, parallelamente al palcoscenico e solitamente in forte pendio, le panche sulle quali prende posto in un primo tempo il pubblico più qualificato. L'orchestra è sistemata davanti al proscenio e non più nel retropalco, secondo un'organizzazione sperimentata per la prima volta nel 1628 da Francesco Guitti nel teatro Farnese di Parma e che diventerà definitiva a partire dal 1656 nel teatro fiorentino dell'Accademia degli Immobili, poi teatro della Pergola, di Ferdinando Tacca.

3.2. Dalla scaenae frons *all'arcoscenico*

È tale la fortuna del motivo architettonico dell'arcoscenico, così caratteristico dello spazio teatrale per lo spettacolo barocco, che dall'ambito locale, dove viene codificato e diffuso dall'Aleotti e dai suoi allievi, è ben presto esportato, oltre che nei centri italiani più importanti, anche in Germania, grazie a Francesco Santurini, e a Vienna, dove Ludovico Ottavio Burnacini, intorno al 1667, organizzerà nel teatro Imperiale un gioco prospettico tale da coinvolgere ed attirare lo sguardo dello spettatore verso il palcoscenico attraverso un itinerario visivo prestabilito. Dopo l'ortodossia palladiana della *scaenae frons* del 1610, Giovan Battista Aleotti, sempre nel teatro della Sala Grande a

Ferrara, due anni più tardi realizza un proscenio con boccascena ed arcoscenico architravato di ordine corinzio. Questa soluzione è in linea di massima simile a quella del teatro degli Intrepidi e, quindi, anticipatrice della monumentale struttura che l'architetto ferrarese adotterà a Parma. Assai interessante è l'effetto luministico e cromatico a cui tende il rapporto fra i legni dipinti che fingono marmi di tipo diverso oppure attraverso il risalto assegnato agli aggetti mediante la doratura. Con molta più attenzione di quanto oggi possiamo immaginare, nei teatri di corte o di accademia costruiti in legno, si tiene conto degli effetti prodotti dai sapienti giochi di luce e di colore provocati, oltre che dai lumi, anche dalle stesure pittoriche che simulano materiali non deperibili (quali la pietra o il marmo) e dall'uso dei tessuti e dei drappi, che vengono stesi solitamente per nascondere l'approssimazione di certi elementi o anche per esaltare l'importanza di un luogo rispetto ad un altro. Questi motivi di *décor* costituiscono una delle componenti più fantasiose e creative della cultura dell'effimero, in quanto consentono possibilità pressoché infinite di mutamenti all'interno della stessa struttura, trasformandola magicamente nelle diverse occasioni festive.

È soprattutto nella parte superiore, oltre che nell'ordine corinzio anziché dorico, nonché in una sola nicchia per intercolumnio invece di due, che il prospetto del 1612 si differenzia dal proscenio degli Intrepidi: se in quest'ultimo l'architrave è conclusa da una cornice aggettante, nell'altro teatro essa sostiene invece una decorazione superiore, scandita da lesene a cui sono anteposte statue, alternate lateralmente a riquadri che raffigurano tornei combattuti dall'"impresario" Enzo Bentivoglio. Una soluzione simile, ma più evoluta in direzione plastica ed ornata, verrà riproposta dall'allievo dell'Aleotti Francesco Guitti, nel 1631, in occasione della messinscena ferrarese della già citata *Contesa*, il cosiddetto *Torneo Bevilacqua*[44]. In questo prospetto scenico il Guitti si concede delle licenze alla Giulio Romano di palazzo Te, interrompendo l'arcoscenico e ponendone un frammento di trabeazione in precario equilibrio sul capitello di una delle colonne corinzie del frontespizio. Inoltre propone il motivo della scala che connette lo spazio della scena a quello della cavea, adattandolo ai motivi naturalistici di cui è permeata tutta la scena, quasi un'anticipazione precoce delle sperimentazioni romane di Bernini[45], di Giovan Francesco Grimaldi[46] e di Giovan Battista Contini[47]. Ma non è escluso

[44] Cfr. fig. 36, p. 124 del cap. dedicato a questo torneo da G. Adami, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Roma, "L'erma" di Bretschneider, 2003.

[45] L'esempio forse più noto di rapporto osmotico tra architettura e natura che si metamorfizza è la cerimonia realizzata nel novembre 1661 dal Bernini, in collaborazione con il tedesco Giovan Paolo Schor, per la nascita del Delfino di Francia. Cfr. M. Fagiolo Dell'arco-S. Carandini, *L'effimero barocco*, Roma, Bulzoni, 1977, vol. I, p. 187.

[46] La terza scena dell'opera, rappresentata al teatro Barberini, *La vita humana overo il Trionfo della Pietà*, uno degli allestimenti che il Grimaldi approntò nel carnevale del 1656 per Cristina di Svezia (al quale collaborò anche un non meglio identificato Guitti), è dominata da elementi architettonici di verzura, che richiamano il giardino all'italiana, già proposto dall'artista bolognese nelle Quarantore del 1654 (cfr. D. Daolni, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le "volubili scene" dell'opera barberiniana*, "Il Saggiatore Musicale", n. 1, 2006, *passim* e le tavv. III*a* e III*b*).

[47] Nella straordinaria ed eterodossa invenzione dell'architetto per il catafalco di Bartolomeo

che proprio la presenza del Guitti a Roma su invito dei Barberini tra il 1633 ed il 1635 abbia ulteriormente stimolato le applicazioni naturalistiche nel campo dell'effimero[48]. Peraltro, l'introduzione della scala fissa, operata dall'Aleotti già nel torneo del 1624 nella Sala Grande, rappresenta un'importante innovazione rispetto all'utilizzo estemporaneo del ponte mobile in legno, consolidandone la funzione di trapasso da uno spazio all'altro ed enfatizzando le possibilità dinamiche delle azioni sceniche. Questa struttura di raccordo, ancora instabile e temporanea nel 1612, verrà infatti meglio definita in seguito: a Firenze, cinque anni più tardi, per *La liberazione di Tirreno*, rappresentata nel teatro fiorentino degli Uffizi per le nozze di Caterina de' Medici con Ferdinando Gonzaga nel 1617, Giulio Parigi approntera le due straordinarie passerelle, congiunte al centro da una sorta di conchiglia stilizzata, le quali proprio per l'aspetto fitomorfo, ricordano dappresso il disegno del 1574 per la scala di S. Trinita del suo predecessore negli allestimenti scenici fiorentini, Bernardo Buontalenti. Sia nel disegno preparatorio, sia nell'acquaforte da esso incisa, si nota peraltro come la disposizione dei partecipanti al balletto dei festeggiati nel *parterre* segua un andamento emiellittico, del tutto analogo a quello che diventerà il più adottato nelle sperimentazioni future per la ricerca della pianta ideale nel teatro all'italiana. Inoltre, questo profilo ideale va a ricongiungersi con le estreme propaggini della scala-ponte che collega il palcoscenico alla sala, un *trait d'union* che presenta un centro convesso fra due braccia concave. Dopo il torneo aleottiano del 1624, in cui la scala fissa, ornata ai lati da due statue, si innesta nella porzione di proscenio inquadrata dalle due colonne più vicine al boccascena, questo elemento si evolverà in termini più complessi. Per esempio, nell'adattamento del teatro della Sala Grande operato dal Guitti nel 1638 in occasione dell'allestimento dell'*Andromeda*, la scala sarà dotata di due rampe laterali che consentano la sistemazione dell'orchestra al centro davanti al palcoscenico.

Anche Alfonso Rivarola, detto il Chenda, l'altro allievo di Aleotti presente nel cantiere parmense riaperto per l'inaugurazione del 1628, nell'arcoscenico approntato nel 1631 per il *Torneo Bonacossi*, organizzato nella sala dei Giganti nel castello di Ferrara, rimane ancorato ai motivi già definiti dal maestro ferrarese, pur accentuando quegli aspetti pittorici, lievemente ridondanti, che abbandonerà nei successivi progetti, in cui maturerà una cifra architettonica più compatta, grazie alla quale la scena acquisterà un nuovo risalto, chiusa entro impaginazioni più chiare e più spaziose. Sono gli esiti che ritroveremo nella seconda metà del secolo in Giacomo Torelli e Francesco Santurini. Il primo, *grand sorcier* dello spettacolo barocco, nel costruire il Teatro della Fortuna a

Ruspoli, realizzato il 20 settembre 1681 in S. M. in Vallicella, gli otto obelischi sono in realtà altissimi cipressi, i cui simbolici rami di vite si innalzano secondo un avventante movimento spiraliforme (cfr. M. Fagiolo (a cura di), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra, Torino, Allemandi, 1997, vol. I, p. 78, che pubblica il disegno preparatorio per la nota incisione, conservato a Montréal, Centre Canadien d'Architecture).

[48] Per la esportazione di tematiche teatrali estensi a Roma, si veda E. Tamburini, *Patrimonio teatrale estense. Influenze e interventi nella Roma del Seicento*, "Biblioteca Teatrale", n. s., n. 7, 1987, pp. 55-56.

Fano, pone l'accento sia sulle qualità estetiche, sia sulle sofisticate dotazioni tecniche di palcoscenico per favorire le "mutazioni a vista". La nota incisione di Ferdinando Bibiena[49], che ne raffigura al contempo l'arcoscenico e la cavea, come rispecchiata nel boccascena, mette bene in evidenza l'eleganza sia del prospetto, scandito da lesene ed ornato di statue, il cui aggetto consente di creare un ampio spazio per l'orchestra, delimitato da una balaustra mistilinea, sia della platea con cinque ordini di palchi con parapetti sporgenti sorretti da mensoloni.

Strettamente legata ed esaltata dall'istituzione e dall'evoluzione dell'arcoscenico è la originaria funzione ornamentale e di mascheramento del sipario barocco, per la cui definizione ancora una volta si pone all'avanguardia il teatro Farnese. A Parma, il pittore bolognese Lionello Spada, già attivo nel cantiere con grandi responsabilità decorative, dipinge una cortina ad *auleum* con gli stemmi accostati dei Farnese e dei Medici, rilevati in oro. Sostituito da un nuovo sipario di Sebastiano Ricci[50] nel 1690, in occasione dello spettacolo *Il favore degli dei*, è stato ritoccato molte volte, soprattutto nel 1728 da Sebastiano Galeotti, e si è conservato fino a circa la metà del XIX secolo. La tradizione della 'caduta' del sipario permane dunque ancora a Seicento inoltrato; ad essa fanno eccezione alcuni noti episodi tardocinquecenteschi di ambito mediceo. Uno dei primi sipari a risalita è infatti quello incorniciato dalla struttura che inquadra il palcoscenico – un arcoscenico *in nuce* – nel teatro degli Uffizi, sistemato dal Buontalenti nel 1586 per le nozze di Cesare d'Este con Virginia de' Medici; tre anni più tardi, nello stesso luogo, nell'allestimento dell'architetto fiorentino per la *Pellegrina* in occasione delle nozze di Ferdinando I, i sipari sono due, uno ad *auleum* e l'altro che si alza rigido, cioè "a tenda". Questo nuovo sistema, adottato sporadicamente nei primi decenni del secolo (ad esempio a Torino nel 1621 per l'onomastico di Cristina di Francia, festeggiata nel castello, oppure a Ferrara nel già citato *Torneo Bonacossi*), si affermerà dopo il 1638, grazie alla codificazione operata da Nicolò Sabbatini nel suo trattato *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, che indica nel rullo avvolgibile la tecnica di manovra.

Durante la seconda metà del Seicento, che assiste al rilancio teatrale fiorentino, nella sala dell'Accademia degli Immobili Ferdinando Tacca, aggiornatosi sulle innovative esperienze emiliane, propone fin dai primi allestimenti l'uso di sipari ricchi ed emblematici. Nell'*Hypermestra* del 1658 il soggetto è Apollo, rappresentato nelle sembianze di un cavallo alato sul monte Parnaso sovrastante un paesaggio fiorentino con i fiumi Arno e Sieve, anch'essi raffigurati mediante simboli. Lo stesso tema parnassiano, di evidente ascendenza raffaellesca, ricorre nel sipario allegorico realizzato da Ferdinando e Francesco Bibiena per il teatrino di corte a Parma, con cui l'architetto ducale Stefano Lolli affianca nel palazzo della Pilotta lo storico Farnese e che viene inaugurato nel 1690. Coevo dunque a quello, già ricordato, di Sebastiano Ricci, questo sipario

[49] F. Mariano (a cura di), *Il teatro nelle Marche. Architettura, scenografia e spettacolo*, Fiesole, Nardini Editore, 1997, p. 112, fig. 25.
[50] G. Cirillo-G. Godi, *Il trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma, Banca Emiliana, 1989, pp. 154-155.

presenta una composizione non lontana da quella dell'antiporta del libretto del *Didio Giuliano,* il rivoluzionario spettacolo piacentino, realizzato nel 1687 dal maggiore dei Bibiena, di cui avremo modo di riparlare. Per concludere con un altro esempio fiorentino, nelle celebrazioni del 1661 per le nozze di Cosimo III con Margherita d'Orléans sulla tela compare l'impresa di una nave guidata dalle stelle medicee con relativo motto.

Peraltro, l'architetto livornese si dimostra assai abile anche nel rielaborare in modo originale diverse conquiste scenotecniche e costruttive, dalle quinte oblique, impiegate anche da Giulio Troili, e che contribuiscono ad avviare la moltiplicazione degli spazi, in seguito praticata dai Bibiena e da padre Andrea Pozzo, ai già ricordati palchetti digradanti. Per favorire la meraviglia provocata dalle metamorfosi e dalle mutazioni, Giovan Battista Aleotti, probabilmente già nel teatro degli Intrepidi e in quello della Sala Grande ferrarese, mette a punto una nuova tecnica che, superando l'antica tradizione dei *periaktoi*, vale a dire delle quinte triangolari o quadrangolari in grado di ruotare simultaneamente (tecnica adottata, per esempio, da Vasari nel salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio a Firenze nel 1569), si ispira alla *scaena ductilis* vitruviana, costituita sostanzialmente da quinte laterali. L'architetto predispone un sistema di "tellari" piatti, collocati su guide manovrate da uomini, sistema che sarà utilizzato anche in Inghilterra da Inigo Jones. Certo è che nel Farnese fin dal 1618 la serie di *coulisses* viene comandata da un dispositivo centrale, cioè un rullo nel sottopalco collegato a ciascuna quinta, meccanismo ripreso poi da Francesco Guitti nel 1628, quando finalmente si inaugura il teatro con il torneo *Mercurio e Marte* di Claudio Achillini in occasione delle nozze del duca Odoardo con Margherita de' Medici. Questa azione a distanza, mediante un complesso albero a tamburi di diverso diametro dotato di cavi, da usarsi per le nuvole e per le apparizioni, sarà perfezionato dal "grande stregone" Torelli[51], il quale inventerà anche la foratura delle quinte, proposta per esempio nel prologo della *Venere gelosa* a Venezia nel 1643, nello stesso teatro Novissimo da lui costruito due anni prima. Il 'cannocchiale' torelliano, che da un'apertura centrale del fondale riapre una lunga prospettiva, è l'espediente tecnico che permette allo scenografo fanese di creare una fuga tripartita, aumentando di un fuoco prospettico la scena della *Venere gelosa* nel tridente della *Finta pazza*. Più di una scena del Torelli per la versione parigina dello spettacolo veneziano del 1641 rivela un insistito interesse per fughe diagonali che, da un lato, tendono a raccogliere e a sistematizzare suggestioni del passato tardo-rinascimentale, a partire dagli sfondati scamozziani della *scaenae frons* dell'Olimpico palladiano, e, dall'altro, si proiettano su di un prossimo futuro bibienesco. Peraltro, poco prima della metà del Seicento, in ambito scenografico la tripartizione prospettica trova proposte analoghe e suggestive per lo stesso fanese presso altri artisti, quali il già menzionato Grimaldi, che nell'epilogo della *Sincerità trionfante*, realizzata a Roma nel 1638, enfatizza una veduta portuale, esaltan-

[51] Lo studio più completo sullo specialista teatrale marchigiano è F. Milesi (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio, 2000.

do, come gli è congeniale, gli elementi paesistici e naturali[52]. Nell'architettura costruita, invece, questa sperimentazione effimera produrrà presto, sempre a Roma, l'esito urbanistico di piazza del Popolo, sistemata da Carlo Rainaldi, con il tridente che si diparte dalle chiese gemelle. Attraverso poi altri dispositivi meccanici, quali gli argani a trasmissione, i tiri contrappesati ed i tiri simultanei, il Torelli introduce anche il cosiddetto 'cambiamento a vista', vale a dire la mutazione durante l'episodio rappresentato e non alla fine di esso, suscitando così nel pubblico quello stupore e quella ammirazione perfettamente in linea con i canoni della poetica barocca. Sviluppando la nozione classica di mimesi, la realtà viene trasfigurata dall'arte in termini di 'meraviglia', di persuasione, di coinvolgimento. E poiché l'obiettivo dell'evento teatrale è provocare diletto e fascinazione, grande importanza si attribuisce alla rapidità e all'efficienza dei cambiamenti scenici. In questo modo il marchigiano, con la sua straordinaria abilità e sapienza pratica, riesce a superare precocemente e brillantemente le proposte teoriche del Sabbatini, il quale nel suo trattato si limita a suggerire vari artifizi, talvolta ancora ingenui ed un po' grossolani, per distrarre l'attenzione del pubblico durante il cambio di scena[53].

3.3. Consolidamento del modello "all'italiana"

Dopo il momento di esordio del "teatro all'italiana", ancora per almeno tre decenni convivono soluzioni miste, dotate sia di gradinate sia di logge o di palchetti, come in quello estense della Spelta a Modena di Gaspare Vigarani, concluso nel 1656, sul quale si esemplificò la Salle des Machines alle Tuileries a Parigi, capolavoro dell'architetto reggiano, realizzato tra il 1659 ed il 1661 per Luigi XIV, in cui su di un impianto proto-barocco ad anfiteatro si innestano elementi innovativi, tipici della moderna sala all'italiana, quali la pianta mistilinea, lo sviluppo verticale delle balconate per il pubblico, il palcoscenico ampio, ricco di servizi, e l'orchestra collocata davanti al prospetto scenico[54].

Gaspare Vigarani inaugura la Salle des Machines con l'*Ercole amante* di Francesco Cavalli nel 1662, in ritardo sulle nozze di Luigi XIV con l'Infanta di Spagna, dopo essersi scontrato con le difficoltà dovute all'impostazione rettangolare della sala al primo piano del palazzo delle Tuileries, talmente lontana dalla tradizione architettonica italiana che – com'è noto – Bernini accusò lo stesso Vigarani dei problemi ottici e acustici. L'opera, inframezzata da un balletto di corte con musiche di Lully, propose al pubblico il consueto repertorio italiano di straordinarie e molteplici trasformazioni sceniche, assai vicino a quello della festa modenese del 1635 in occasione della visita del car-

[52] AA.VV., *Roma splendidissima e magnifica. Luoghi di spettacolo a Roma dall'umanesimo ad oggi*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1997, p. 120.
[53] Si veda l'interessante ed arguto intervento di F. Marotti, *Giacomo Torelli: un grande "ladro"*, in M. Puliani (a cura di), *Giacomo Torelli (1604-1678), scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano*, atti del convegno, Fano, Centro Teatro, 1998
[54] Anonimo, *Spaccato longitudinale della cavea del teatro alle Tuileries di Gaspare Vigarani*, in J.-F. Blondel, *Architecture François ou Recueil des Plans, Elevations, Coupes et Profils*, vol. IV, Parigi, 1756, tav. 32.

dinale Maurizio di Savoia: paesaggi marini, boschetti, un palazzo, una grotta, dei giardini incantati, una tempesta, gli inferi, il tempio di Giunone ed una enorme gloria sontuosa, capace di trasportare "tutta la casa reale e per lo meno altre sessanta persone tutte in una volta". Anche le monumentali glorie "lombarde", cioè vigaraniane, furono oggetto di critica da parte di Bernini, il quale ricordava che a Modena, per muovere queste macchine, erano necessari dai 15 ai 20 cavalli.

Nel ferrarese teatro degli Intrepidi, acquistato nel 1640 dai marchesi Obizzi, Carlo Pasetti, nell'allestire nel 1660 il torneo *Il Trionfo della Virtù* in occasione della nascita del duca di Modena, restaura la vecchia sala estense ormai pericolante, lasciando inalterato il prospetto scenico creato dall'Aleotti ed intervenendo esclusivamente sulla zona destinata al pubblico, così come appare in una nota incisione.

Il profilo già allungato della cavea diventa mistilineo e i cinque ordini di palchi a scalare verso l'alto, chiusi da balaustre e da ringhiere, si innestano su di uno zoccolo con le bugne a punta di diamante, evidente omaggio alla più felice stagione ducale a Ferrara.

La nuova tipologia della sala teatrale 'all'italiana' si può ritenere completamente definita nel quinto decennio del secolo, anni cruciali anche per la nascita della gestione pubblica che a questa nuova distribuzione spaziale strettamente si coniuga. Infatti il suo successo è da attribuire soprattutto a ragioni economiche, che si evidenziano appunto nel momento di passaggio organizzativo dal privato al pubblico: la progressiva democratizzazione e la conseguente diffusione del teatro faranno convergere sempre di più sullo spettacolo quegli interessi che durante il Seicento sono ancora largamente soddisfatti dalla grande festa di piazza con i suoi magnifici apparati politico-allegorici. Comunque, già lo stesso Farnese, pur nascendo e qualificandosi come sala ducale, risulta aperto saltuariamente ad un pubblico pagante, oltre e *a latere* del primo vero teatro pubblico, quello veneziano di S. Cassian, il quale nel 1637 viene affittato da un impresario che lo gestisce con "ragion sociale". Lo sviluppo verticale della struttura a palchetti, favorendo una maggiore capienza del teatro, consente introiti più ingenti, così come la suddivisione in tante cellule autonome permette il loro affitto e subaffitto alle famiglie notabili della città. Dapprima, secondo la tradizione rinascimentale, il luogo privilegiato era la platea e, pertanto, i palchetti venivano destinati agli strati sociali più modesti; successivamente rappresentano la zona del teatro più ambita, anche per consumare il rito, prima aristocratico, poi borghese, del "mirare ed essere mirati" entro quella sorta di piccolo boccascena, incorniciato da un microarcoscenico, che è, in fondo, il palchetto. A dimostrazione di ciò resta l'enfatizzazione, attribuita nel corso del XVIII secolo, a quelli reali ed imperiali, nati – almeno come collocazione – sulla scorta di quel veroncino posto per la corte ducale sopra l'ingresso del grande invaso del Farnese, ripreso in modo assai evidente dal Pasetti a Ferrara. Fra gli esempi italiani più significativi si ricordano i grandi palchi reali del teatro S. Carlo di Napoli, sia nella più antica realizzazione del 1737, ad opera di Giovanni Medrano e Angelo Carasale, sia nella ricostruzione primottocentesca di Antonio Niccolini; di quello della tarda e sfortunata Fenice veneziana

di Giannantonio Selva (1792) e della reggia di Caserta, realizzato tra il 1752 ed il 1768. Qui, oltretutto, Luigi Vanvitelli, impostando il teatro sul cerchio, anticipa soluzioni adottate in seguito in Francia ed in Germania, come le dieci larghe colonne che inquadrano le logge suddivise in ampi palchi. Ma il più sontuoso ed aggettivato è sicuramente quello realizzato da Giuseppe Bibiena nel teatro margraviale di Bayreuth (1748): il palco principesco occupa, con un doppio ordine e con la ricca cimasa, tutta l'altezza della sala e, per sviluppo laterale, anche l'ampiezza della curva centrale.

È ancora una volta dalle sperimentazioni attuate dall'Aleotti e dal suo sodale Enzo Bentivoglio con l'allungamento ad U della cavea, che prende avvio il noto dibattito sulla pianta ideale dello spazio per il pubblico, il quale in Italia, al contrario di quanto avviene in altri paesi d'Europa, è sempre orientato lungo l'asse maggiore perpendicolare al palcoscenico. La primitiva planimetria ad U è presto sostituita da quella con i profili mistilinei, i quali consentono di modificare la curva di fondo, rettificandola in qualche parte o anche del tutto. Gli esempi più calzanti sono, oltre al già citato teatro degli Obizzi a Ferrara e a quello veneziano, precocissimo, di S. Giovanni e Paolo (1639), le sale di due fra i più grandi innovatori del Seicento, quella fiorentina, prima ricordata, dell'Accademia degli Immobili del Tacca e la Fortuna di Giacomo Torelli a Fano, summa delle più recenti conquiste in termini di architettura teatrale, come quelle del Seghizzi e, appunto, del Pasetti. A Carlo Fontana, il quale oltretutto è il primo architetto barocco ad avanzare progetti per la facciata di un edificio teatrale a sé stante, spettano lievi adeguamenti della pianta ad U: nel primo teatro Tordinona a Roma, del 1660 circa, in senso un poco convergente, oppure divergente in quello dell'Accademia degli Intronati a Siena, ristrutturato nel 1670. Il secondo Tordinona del 1671 presenta un ponte mobile che serve la nobiltà per l'ingresso ai palchetti, secondo una sistemazione che verrà ripresa nel 1725 nel teatro Alibert dall'architetto Pietro Paolo Coccetti. Il teatro del cardinal Ottoboni, invece, sistemato dallo Juvarra tra il 1709 ed il 1710 nel palazzo della Cancelleria a Roma, presenta una semplice U sul cui profilo si innestano quattro ordini di palchi. Le riflessioni e le sperimentazioni sul disegno ottimale della cavea portano alla maggiore diffusione dello schema cosiddetto a "ferro di cavallo", proposto nella prima metà del XVIII secolo da Girolamo Theodoli all'Argentina di Roma (1732) e nel primo S. Carlo napoletano, nonché ripreso nelle sale più famose di fine secolo, dalla Scala di Giuseppe Piermarini (1778) alla Fenice a Venezia. Eppure i teorici più accreditati del Settecento, dall'Algarotti al Patte, affermano la superiorità ideale della forma ellittica, individuando nel Regio di Torino, realizzato da Benedetto Alfieri nel 1738 su di un precedente progetto di Filippo Juvarra, il modello a cui fare riferimento per l'esaltazione della funzionalità, obiettivo primario della visione neoclassica in architettura. È in questo contesto che l'edificio teatrale, il quale nel frattempo aveva acquisito il diritto alla propria indipendenza logistica ed alla propria autonomia strutturale, si qualifica come architettura di servizio, dotata di spazi come ridotti, foyer ed altri comodi che, se da un lato riducono l'area destinata alla rappresentazione, ne enfatizzano però tutte le potenzialità d'uso, a partire dalla facciata ormai fortemente con-

notata in senso teatrale.

Tuttavia, la dinastia dei Galli Bibiena, che annovera per l'arco di quasi tutto il XVIII secolo la più prestigiosa produzione di teatri nazionali ed europei, privilegia la pianta a campana con esplicito valore metaforico, frutto di uno sperimentalismo costantemente aggiornato. In particolare, è Antonio, il più giovane dei figli di Ferdinando a seguirne le orme artistiche, che afferma questo modello: dapprima a Siena, nella ricostruzione della sala accademica dei Rinnovati (1753), a cui è accostabile il teatro Onigo, da lui realizzato a Treviso nel 1766[55], per affinità nel disegno della cavea, una originale campana allungata ad U; da ultimo, quello dei Quattro Cavalieri Associati di Pavia, inaugurato nel 1773. Il processo di separatezza fra cavea e scena, che si sviluppa sempre di più nel corso del Sei e Settecento, fu favorito anche dalla innovativa ricerca scenografica della prima generazione bibienesca: infatti, nell'ultimo quarto del XVII secolo, al dominio incontrastato della macchineria barocca e dell'*imagerie* metamorfica pone fine l'introduzione della "scena per angolo", sperimentata per la prima volta da Ferdinando Bibiena nel 1687, durante la rappresentazione del *Didio Giuliano* nel teatro Ducale di Piacenza. In quest'opera si alternano scene che sembrano tagliare diagonalmente il palcoscenico ad altre con fuochi multipli, le quali lasciano immaginare nuovi spazi che si moltiplicano all'infinito. Questo primato dell'architettura sulla macchina teatrale inaugura e definisce il nuovo rapporto tra scena e sala, non più di equivalenza e di interazione ma di totale coinvolgimento percettivo ed intellettuale dello spettatore, sottolineando con evidenza plastica l'elemento di raccordo fra i due spazi: la saldatura è definita in modo monumentale dai palchi di proscenio, inquadrati da due colonne o pilastri di ordine gigante. Tale elemento viene proposto per la prima volta da Francesco Bibiena nel 1704 nel grande teatro di corte viennese, nei termini di "prospetto scenico che si flette verso la cavea e si arricchisce di due logge ai lati del boccascena"[56] e da lui ribadito nel Filarmonico di Verona (1715-31), in cui riprende anche la formula dei palchetti digradanti. Negli stessi anni di progettazione di questo teatro, tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del secolo, Francesco Bibiena ha modo di sviluppare a Roma soluzioni già implicitamente contemplate nella sua produzione precedente, che enfatizzano la zona di proscenio. Per esempio, nel teatro Alibert[57] propone ai lati dell'orchestra, circoscritta dal consueto profilo mistilineo, due scale che, assecondandone la curvatura, rivelano perfino accenti decorativi, oltre a favorire la funzione di accesso ai palchetti, evidentemente molto sopraelevati come nel teatro viennese. Anche Antonio ben oltre la metà del secolo adotta la soluzione dei palchetti di proscenio nei suoi teatri in muratura, il Comunale di Bologna (1755-63), lo Scientifico di Mantova (1767-69) e quello dei Quattro Cavalieri Associati di Pavia (1771-73). Ma mentre nel primo, dopo una sofferta elaborazione di cui rimane a testimonianza

[55] D. Lenzi (a cura di), *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, atti del convegno, Bibbiena, Accademia Galli Bibiena, 1997.
[56] Id., *Meravigliose scene, piacevoli inganni*, cit., pp. 26-27.
[57] E. Tamburini, *Percorsi e imprese teatrali romane di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena tra Sei e Settecento*, in D. Lenzi (a cura di), *I Galli Bibiena*, cit., p. 69, fig. 11.

un modello ligneo, riesce a rispondere agli ideali estetici borghesi promossi a Bologna dalla cultura illuministica di Francesco Algarotti, nelle imprese successive resta fedele al proprio sontuoso linguaggio. Infatti, contro i sapienti giochi prospettici, visivi, di moltiplicazioni, di rifrazioni presenti negli spiccati caratteri scenografici di tutta la produzione bibienesca e, segnatamente, contro le prime, eterodosse e fantasiose proposte di Antonio per il Nuovo Teatro Pubblico bolognese, polemizzano i nuovi teorici dell'architettura (oltre all'Algarotti, anche Francesco Milizia), i quali, d'accordo con i più autorevoli architetti bolognesi coevi (Carlo Francesco Dotti e Alfonso Torreggiani), si appellano ad un più rigoroso recupero delle esperienze cinquecentesche locali e ad un uso più corretto degli ordini classici. Allo stesso modello seicentesco di Andrea Seghizzi si ispira Alessandro Bibiena, figlio di Ferdinando e nipote di Francesco, nell'Hofopernhaus di Mannheim terminato nel 1741, nel quale sopra uno zoccolo di palchetti si sviluppa un giro di gradinate che abbracciano la loggia dell'Elettore del Palatinato, coronata da un baldacchino. Nel Markgrafliches Opernhaus di Bayreuth, già menzionato, Giuseppe invece si mostra, al contrario del fratello Alessandro, fedele alla tradizione di famiglia, celebrando il trionfo dell'illusione assoluta.

Un discorso a parte richiede la proposta riformatrice di Cosimo Morelli, che con il suo teatro imolese dei Cavalieri Associati, malauguratamente distrutto nel breve volgere di pochi anni, realizza la proposta teorica degli illuministi di completare nella zona di palcoscenico il disegno ovoidale della pianta, integrando in un'unità strutturale e formale la sala e la scena. L'architetto si rivela particolarmente attento alle esigenze dei diversi generi spettacolari che si erano venuti evolvendo nel corso del XVIII secolo: a Imola la soluzione delle tre ampie arcate con relativi sfondi prospettici fa sì che le scene circondino uno spazio agibile con la visibilità e l'acustica di un proscenio aggettante. Infatti durante il Settecento era stato promosso lo sviluppo del proscenio, mediante diverse soluzioni spaziali e architettoniche che si affiancano all'ispessimento della struttura d'arcoscenico e l'espediente dell'arco di proscenio profondo, adottato sul finire del secolo, appare come la più organica e conveniente risposta ai problemi della diffusione acustica. Il Morelli caldeggia il rinnovamento delle sale bibienesche, secondo le nuove teorie illuministe di matrice francese: sostiene, per esempio, che i teatri di Macerata e di Forlì dalla pianta a campana, da lui già iscritta in un cerchio, potrebbero agevolmente essere ridisegnati secondo un profilo ellittico. Purtroppo, però, quando ripropone lo stesso impianto scenico imolese, tripartito e polifunzionale, per il restauro del più ampio teatro di Fermo, sorgono difficoltà insolubili. Ed ormai, proprio in epoca di sublime e di utopie, la tradizione, per quanto costantemente verificata ed aggiornata, si consolida e si attesta non più come modello da perseguire, ma come consuetudine e come routine da consumare.

L'uso della 'macchina' perdura fino all'ultimo decennio del secolo XVII, in particolare fino a quel momento di intenso fermento creativo rappresentato dalle feste organizzate a Parma nel 1690 dal duca Ranuccio II Farnese per le nozze del figlio Odoardo con Dorotea Sofia di Neoburgo. Questo straordinario appuntamento anima diversi luoghi teatrali della città, primo fra tutti

il grande teatro di corte di Aleotti, nel quale si rappresenta l'ultimo e, forse, più impegnativo spettacolo del XVII secolo, *Il favore degli dei*. È realizzato dai famosi scenografi veneziani, i fratelli Mauro: Domenico per le scene, in cui si rivela ancora influenzato dagli stimoli offerti da Burnacini a Vienna nel 1667, in particolare dal grandioso e rutilante spettacolo *Il pomo d'oro*, Gaspare e Pietro per le macchine. Non manca, però, l'interessante eccezione di una scena di Ferdinando Bibiena, in cui questi si distacca dal contesto creato dai colleghi veneziani e rielabora originalmente e con ricchezza propositiva la lezione torelliana, rilanciando ardite e complesse composizioni nella prospettiva in secondo piano, inquadrata da un'aerea e fantastica esedra. D'altro canto, la dinastia dei Mauro, attiva dalla seconda metà del Seicento ai primi del XIX secolo è, con quella dei Galli Bibiena, una delle grandi *équipes* familiari che costituiscono la caratteristica della scenografia e dell'architettura teatrale professionistiche del Settecento.

Nel corso di questo secolo, i teatri aumentano sensibilmente di numero, trasformandosi da sontuoso e raro connotato della grandezza di un principe, d'una oligarchia, d'una famiglia nobile e di un'accademia, in istituto della vita civile. Conseguenza di questa trasformazione sociologica sono la produzione e l'impiego di scene di dotazione, che i vari teatri riutilizzano di volta in volta, secondo un uso che va diffondendosi progressivamente. Si semplificano scene ed 'effetti' e se ne riduce il numero; si determinano tipologie ripetitive. Grazie ad esse, il palcoscenico acquista valore di 'quadro', che avvolge visivamente l'area di proscenio, entro contesti architettonici e sfondi paesistici abilmente raccordati dai laterali. A Napoli, per esempio, Vincenzo Re, protagonista negli allestimenti di sale e di spettacoli, in particolare per la nascita dell'Infante Filippo (1747), e presente in città dal 1737 con il suo maestro Pietro Righini, dopo la partenza di questi concepisce la scenografia come equivalente visivo del testo, superando definitivamente la scarsa relazione che intercorre fra scenografia e dramma, soprattutto nel e a partire dal teatro rinascimentale. Anche la produzione della famiglia Mauro si coniuga alla progressiva istituzionalizzazione del teatro e si adegua all'aggiornamento tecnico che sostituisce all'apparato magnifico della festa la dotazione di scene in serie. Il rappresentante più importante di questa dinastia è Alessandro, attivo nella prima metà del XVIII secolo, il quale, come il padre Domenico e come tutti i rappresentanti della famiglia dei Bibiena, lavora non solo in Italia, ma anche presso le grandi corti europee. La sua architettura teatrale più importante è a Dresda l'Opernhaus dei principi elettori nello Zwinger, eretta tra il 1718 ed il 1719 in collaborazione con il fratello Girolamo e con Daniel Poppelmann: un luogo deputato per il melodramma, dove trova una mediazione tra la tipologia "all'italiana" ed il proto-barocco "teatro da sala". I tipici modi dell'allestimento scenico settecentesco passano, infatti, dal gusto architettonico bibienesco, ancora di grandiosità barocca, all'eleganza rococò di Alessandro Mauro, al rovinismo caratteristico della metà del secolo, fino alla scenografia paesistica, alla *scena-quadro*, alla cui affermazione contribuiscono in maniera determinante Bernardino e Fabrizio Galliari, i fratelli più eminenti dell'altra grande dinastia di scenografi del XVIII secolo. Essi assecondano maggiormente

un'istanza pittoresca piuttosto che la necessità di nobilitare un'ambientazione naturale con inserti architettonici di tono aulico.

Al linguaggio dell'architettura, dunque, aveva dato l'avvio Ferdinando Bibiena con il suo contributo rivoluzionario della 'scena per angolo', sperimentata per la prima volta nell'aprile del 1687, con la rappresentazione del *Didio Giuliano*, dramma storico di Lotto Lotti musicato da Bernardo Sabatini e messo in scena nel teatro ducale di Piacenza, appena restaurato dagli architetti farnesiani Stefano Lolli e Domenico Valmagini. In modo generico ed approssimativo, il termine 'per angolo' è stato spesso attribuito anche alla scena a fuochi multipli, cioè a quella in cui da una o più fabbriche centrali si dipartono diverse fughe prospettiche, autonome, ma simmetriche fra loro. Il tagliente spigolo dell'edificio centrale delle *Logge terrene*, la scena più famosa di tutta l'opera, ha contribuito a confondere il cosiddetto 'per angolo' con la particolare collocazione del corpo centrale, riproposta nelle due costruzioni identiche nelle fughe prospettiche, che da esso si dipartono. Pur fondandosi sulla ripresa di un tema adottato, seppur raramente, sia da qualificati scenografi tardo-cinquecenteschi e seicenteschi, quali Buontalenti e Torelli, sia da trattatisti come Ercole Bottrigari e il più volte citato Sabbatini, questo episodio scenografico è fondamentale perché inaugura un nuovo rapporto fra spettacolo e spettatore, esaltando implicitamente le potenzialità di quest'ultimo di fruire intellettualmente di ciò che non vede. Anche nella vera e propria 'scena per angolo', quella che assume un impianto prospettico diagonale, teorizzata dallo stesso Ferdinando nel suo trattato parmense sull'*Architettura civile*, il punto di fuga è nascosto allo spettatore, in modo che possa intuirne ed immaginarne a propria discrezione la soluzione spaziale. Di questo nuovo, rigoroso linguaggio dell'architettura applicato al trionfo illusionistico della scenografia, un linguaggio evidentemente mutuato dal Bibiena dall'esperienza quadraturistica, tanto coltivata a Bologna ed in Emilia, si fanno interpreti due fra i più grandi costruttori del secolo, Juvarra prima, Vanvitelli poi. Il messinese si dedica al teatro solo in anni giovanili: fra il 1710 e il 1712, infatti, allestisce nel già citato teatro Ottoboni tre spettacoli (*Costantino Pio, Teodosio il Giovane, Il Ciro*), di cui resta testimonianza visiva attraverso le incisioni dello stesso architetto ad illustrazione dei libretti. Rispetto all'artificio ottico adottato dal più anziano dei Bibiena, Juvarra preferisce trasferire sulla scena le potenzialità naturali ed evocative della propria esperienza architettonica. Per quanto breve la sua permanenza alla Cancelleria, il messinese lascia un'impronta inalienabile finché resta attivo il teatro Ottoboni. La sua eredità viene raccolta da Nicola Michetti, autore delle quattordici scene per la ripresa del *Carlo Magno*, realizzata in quella sala nel 1729, scene in cui rispetto allo Juvarra rivela un gusto meno classicista, aggiornato sugli esiti più graziosi del rococò[58]. Si accorda alla stessa sensibilità la macchina teatrale del *Genio celeste* e l'immagine del palcoscenico del teatro con l'esecuzione dell'oratorio sacro, raffigurate in due tavole fuori testo nel libretto del *Componimento sacro per la festività del SS. Natale.*

[58] H. Millon (a cura di), *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1980.

In occasione della solita annua Adunanza de' Signori Accademici Arcadi nel Palazzo della Cancelleria Apostolica, stampato da Antonio de' Rossi nel 1727.

Luigi Vanvitelli, nominato architetto della fabbrica di S. Pietro nel 1726, fu anch'egli attivo nel teatrino del cardinal Ottoboni, proprio tra quell'anno ed il 1728. Egli getta un ponte tra la temperie classicista che si sviluppa nei primi venti anni del secolo ed il recupero dell'antico, non solo in termini neoclassici, ma anche, mediante le proposte oscuramente sublimi di Giambattista Piranesi, in termini neo-egizi e neo-etruschi. Peraltro la cultura di Piranesi trova largo consenso nel nord Italia – pensiamo soprattutto alla Parma di Petitot – proprio nel momento in cui la tradizione tardo barocca e bibienesca subisce una definitiva battuta d'arresto a causa della corrente di pensiero illuminista, capofila l'Algarotti, il quale ne dichiara improponibile il linguaggio fortemente aggettivato ed allusivo, fino a bocciare definitivamente l'idea della pianta a campana nei teatri, e si appella alla classicità come sinonimo di razionalità e di ordine. Le nuove tendenze in scenografia sono felicemente documentate dalla *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali le più applaudite nei teatri italiani disegnate ed incise da Lorenzo Ruggi*, pubblicata a Bologna nel 1842. Sfogliando l'album, a cominciare dai titoli delle scene per finire con i loro autori, prevalentemente architetti (dalla prima tavola con il *Luogo d'antichi bagni* di Pelagio Pelagi, all'*Atrio introducente a delle catacombe egiziane* di Filippo Antolini, all'*Atrio regio* di Mauro Berti, ecc.) è evidente quanto sia radicale la svolta diderottiana nella prassi teatrale, nonostante la vitalità della tradizione quadraturistica: con il diffondersi del dramma borghese e delle commedie goldoniane, la scena, costituita o da quinte disposte diagonalmente oppure accostate a formare un interno parapettato, svolge ormai compiti solo strettamente funzionali. Ma ormai con i fondali unici siamo pervenuti ad altre pertinenze, ad un altro modello spettacolare, quello del "teatro all'antica italiana".

Elena Tamburini

UT THEATRUM ARS: GIAN LORENZO BERNINI ATTORE E AUTORE

> Io fui quattro giorni [or] sono a sentire la Comedia di Bernino e per la verità convien dire ch'egli solo sa praticare opere tali e non tanto per la qualità delle macchine, quanto per il modo di far recitare[1].

Così scrive il residente estense Massimiliano Montecuccoli al suo Duca il 13 febbraio 1638. Si tratta di uno dei numerosi documenti che attestano l'eccellenza di Bernini attore. Il quale fu non solo e non tanto scenografo e scenotecnico, dunque, ma un uomo di teatro completo e quanto mai versatile, attore-autore di enorme richiamo, fascino e popolarità.

Nella sua casa di via della Mercede – e dunque in un luogo certamente ristretto – o alla Fonderia Vaticana, proprio là dove si compiva il suo lavoro della fusione del bronzo per il baldacchino di San Pietro – e dunque in un ambiente che il pericolo di incendi imponeva di ampie dimensioni – all'interno di palazzi patrizi e certo anche in molti altri luoghi, il Bernini, validamente coadiuvato ora da persone "di sua Famiglia", ora dal gruppo dei suoi giovani artisti, apprendisti e collaboratori, si esibiva in commedie "all'antica" da lui stesso "inventate", che colpivano con la terribile arte del ridicolo i vizi e il potere – perfino il Papa – con maschere o senza, con o senza improvvisazione.

Non si tratta qui, come è stato fatto in passato, di studiare il Bernini alla luce di una generica e antistorica "teatralità" ma di studiare Bernini attore in una prospettiva finalmente specifica e autonoma. E d'altra parte di interrogarsi anche sul problema del rapporto fra le sue due dimensioni: se e in che misura cioè l'attività dell'attore e quella dell'artista possano essere in lui connesse e integrate; e se e in che misura possano avere sviluppato reciproche influenze. Per quanto oggi è dato di capire in un ambito per definizione sfuggente ed effimero come quello del teatro.

In tempi molto recenti un ponte è stato gettato sulle due attività da uno studioso d'arte, Tomaso Montanari[2], il quale, sulla scia di un analogo studio compiuto su Rembrandt[3], ha studiato i numerosi autoritratti berniniani come altrettante esercitazioni di lavoro, tese a "presentare se stesso come modello, nell'accezione teatrale del termine": un'ipotesi ampiamente sostenibile a partire dai particolarissimi interessi teatrali dell'artista, dagli orientamenti della retorica che si insegnava nei collegi coevi, oltre che dal convincente percorso offertoci dallo studioso. Si tratta non sempre di originali, ma spesso di copie

[1] Cito da S. Fraschetti, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, U. Hoepli, 1900, p. 264.

[2] T. Montanari, *Bernini e Rembrandt, il teatro e la pittura. Per una rilettura degli autoritratti berniniani*, in D. Gallavotti Cavallero (a cura di), *Bernini e la pittura*, Roma, Gangemi, 2003, pp.187-201. Questo studio, in cui il Montanari, per intuizione, e cioè senza conoscere tutto il retroterra recentemente esplorato da Emmanuelle Hénin (per la quale si veda più oltre nel testo), ha avvicinato i due pittori attraverso il loro metodo di lavoro, ha costituito per me un fondamentale punto di partenza.

[3] S. Alpers, *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino, Einaudi, 1990.

realizzate da giovani della cerchia dei due artisti che trovano la loro giustificazione proprio nella volontà di "imparare, assimilare la lezione dell'autorappresentazione del maestro". Dunque, come osserva il Montanari, egli si autorappresentava perché gli allievi, imparando da lui a fare proprio un affetto, un atteggiamento, una situazione, fossero anche capaci di rappresentarli. Ma il passo del Montecuccoli è singolarmente interessante perché, mentre si sarebbe portati a legare lo straordinario consenso alla sola personalità del Bernini, lo scrivente parla di uno straordinario modo di "far recitare": si tratta dunque di un gruppo coeso, in cui sotto la sua guida – dice il Baldinucci "talvolta per un mese intero" – ognuno aveva potuto sviluppare al massimo le proprie capacità d'attore; un gruppo capace anche di prodursi autonomamente, come sembra almeno una volta documentato, suscitando analoghi entusiasmi. Che nell'artista romano fossero presenti forti tensioni pedagogiche è testimoniato del resto anche dal Baldinucci, il quale afferma: "talvolta durò un mese intero a rappresentare tutte le parti da per se stesso per insegnare agli altri, e poi far fare a ciascheduno la parte sua"[4].

Non pochi studiosi, sia d'arte che di teatro, fanno oggi dell'attore un nodo centrale dell'estetica barocca[5], da un lato bersaglio dichiarato dell'ostracismo sia cattolico che protestante, dall'altro centro di attrazione privilegiato e universale, incarnazione vivente della tensione tra intelligibile e sensibile.

La polemica delle religioni contro l'immagine si fonda sull'idea del suo straordinario potere: un potere non controllabile né razionalizzabile data la sua natura sensoriale. Ma con il papato Barberini si impone anche il discorso strumentale *a contrario*: si riprendono i concetti oraziani della superiorità della vista sull'udito e quello della funzione didattica ed etica dell'arte e si imbocca risolutamente la via di un rilancio trionfalistico della fede comunicata universalmente, ai dotti e agli indotti, attraverso le immagini. Per quelle dell'arte, *in primis*, e anche per le più temute, perché più dotate di potere di fascinazione[6], quelle del teatro, si superano tutte le perplessità dichiarate nel corso del Concilio di Trento, interpretando la catarsi controriformisticamente come conversione. Si rilegge con rinnovata attenzione l'equazione, anch'essa oraziana, *ut pictura poesis*[7], un assunto anche letto nel suo reciproco: *ut poesis*

[4] F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini scultore, architetto, pittore,* Firenze, V. Vangelisti, 1682, p. 76.

[5] Si veda per esempio S. Carandini, *Il barocco in scena: estetica e strategie degli attori*, in S. Schütze (a cura di), *Estetica barocca*, atti del convegno, Roma, Campisano, 2004, pp. 285-300.

[6] Cfr. F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1970.

[7] Cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974. Che la pittura fosse poesia muta e la poesia pittura parlante, con le due parti, dunque, perfettamente reciproche e non significasse un'esortazione a concepire la pittura come letteratura, come interpretavano tendenziosamente i teorici d'arte del nostro Rinascimento, è un famoso aforisma risalente a Simonide. Sulla particolarissima vicinanza tra l'arte e il teatro nel Seicento, espressa tangibilmente, tra l'altro, nell'allegoria della Pittura descritta nell'*Iconologia* del Ripa (1593), che ha tra i suoi attributi proprio una maschera teatrale, si veda S. Schütze, *Tragedia antica e pittura moderna: alla ricerca di "una certa sublime forma di locuzione, la quale penetra, commuove, rapisce gli animi"*, in *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, atti del convegno, Roma, De Luca, 1998, pp. 137-154

pictura. L'immagine diventa il vero fulcro della politica culturale barberiniana[8].

Anche in Francia da parte dello stato assoluto e in misura crescente a partire da Richelieu, dunque press'a poco nella stessa epoca – gli anni Trenta del Seicento – il teatro, anche attraverso il cardinale Mazarino e, successivamente, attraverso gli stessi Barberini riparati a Parigi dopo la morte del Pontefice, sembra da un lato aprirsi a una nuova "pubblicità" e dall'altro rifondarsi su più rigide regole morali, letterarie e ideologiche[9]. Gli attori, avvertendo il pericolo, oppongono alle censure dei letterati e dei moralisti, oltre che vere apologie dell'arte comica (Giovan Battista Andreini, *La Ferza. Ragionamento Secondo. Contra l'Accuse Date Alla Commedia*, 1625), accese proteste di moralità (Nicolò Barbieri, *La Supplica, Discorso Famigliare*, 1636) e soprattutto la pubblicazione delle loro drammaturgie, come altrettante dimostrazioni delle loro tensioni di ascesa sociale e, insieme, della consapevolezza del valore "alto" delle loro drammaturgie.

A Roma il fenomeno della Ridicolosa[10], opera distesa di comici dilettanti, nodo complesso fra cultura ufficiale e teatro dei comici professionisti, è dimostrazione particolare e tangibile di queste tendenze. Basilio Locatelli in due discorsi scritti fra il 1622 e il 1628 teorizza non solo la liceità ma l'utilità sociale del comico dilettante, attivo solo nei tempi consentiti della festa, e anche la sua distanza dall'istrione mercenario[11]. A questa Ridicolosa le commedie berniniane, per quanto almeno è possibile giudicare dall'unica, incompleta, rimasta – quella che è stata chiamata convenzionalmente *Fontana di Trevi*[12] – si apparentano per molte ragioni.

Anche Bernini era comico dilettante: un dilettante che certamente recepiva e sfruttava i modelli dei comici professionisti ma che era anche in continuo contatto con i papi, i quali, tutti, lo protessero e lo vollero convitato alla loro mensa; e dunque egli frequentò assiduamente anche la loro straordinaria cerchia di letterati ed eruditi.

A differenza dei Ridicolosi, Bernini non pubblicò mai le sue produzioni. Divertirsi a rimescolare le carte contaminando generi e regole canoniche, sorprendere anche nella vita sprezzando i proventi economici che spingevano i suoi compagni a pubblicare (e anzi proporsi, come vedremo, lui stesso come dedicatario) è del resto la cifra particolarissima del personaggio. Eppure il manoscritto di *Fontana di Trevi* dimostra che esse "per lo disteso e

[8] Si veda per esempio F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Firenze, Sansoni, 1966.
[9] Cfr. G. Dotoli, *Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid,* Paris, Klincksieck, 1996.
[10] Per la quale si veda L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978.
[11] *Ivi*, p. CXXVIII.
[12] G. L. Bernini, *Fontana di Trevi*, a cura di C. D'Onofrio, Roma, Staderini, 1963; per il problema della sua datazione si veda la n. 39. Della commedia è stato ora pubblicato un "restauro drammaturgico" dal commediografo Alberto Perrini, oggi scomparso: G. L. Bernini, *La Verità scoperta dal Tempo "comedia ridiculosa"*, restauro drammaturgico di A. Perrini, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007.

per l'invenzione"[13] venivano scritte integralmente e personalmente da lui; ed è evidente d'altronde che la sua posizione alla corte pontificia e le sue eccezionali aderenze avrebbero potuto consentirgli copiose possibilità in questo senso. Si potrebbe supporre in lui il timore che simili pubblicazioni gli valessero le terribili ritorsioni (la galera a vita) che menanti e letterati gli vaticinavano in occasione di quelle sue rappresentazioni che prendevano di mira altissimi prelati e addirittura i Barberini e addirittura il Papa in persona[14]. Ma altre testimonianze attestano, da un lato che il Papa (Urbano VIII) era a conoscenza di "tutte le scene della Comedia prima che sia recitata"[15], dall'altro, che "essendo amato con affetto straordinario da Nostro Signore, [Bernini] non dubita di cosa alcuna"[16]. Perfino il Papa che gli fu meno favorevole, Innocenzo X Pamphili, preferì credere alle rassicurazioni del suo segretario di stato, Panciroli, piuttosto che al proprio nipote Camillo il quale lo informò una volta, pare calunniosamente, che "la commedia recitata dal Bernino in casa della madre era sporchissima"[17].

"Clown geniale e intoccabile"[18], acuto e trasparente e temuto almeno quanto il contemporaneo Molière[19], egli passava indenne attraverso le più rigide cen-

[13] F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 76.

[14] Da una lettera di Nicolò Strozzi del 1 marzo 1631 a Lorenzo de' Medici: "Il cav. Bernini ha auto una bella riprenzione perché in una comedia all'improvviso che si fece in sua casa, facendo egli un vecchio fiorentino, diceva tutte le parole che in alcuni propositi suole spesso dire il Papa ed anco la barba finta doveva essere simile alla naturale di Sua Santità, così che, se non fosse tanto bravo nel suo mestiere e tanto caro al Principe da rinnegar il collo per una buffoneria". La lettera si trova in F. Mariotti, *Il Teatro in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII, curiosità e notizie corredate di molti documenti inediti*, autografo inedito, Firenze, 1874-1886, Biblioteca Nazionale di Firenze, segn. 2153, ms. II, III, 455, p. II, vol. I, cap. I, pp. 26 e sgg. Cito da I. Molinari, *Il teatro di Salvator Rosa*, "Biblioteca Teatrale", nn. 49-51, 1999, p. 223. Un documento importante, ignorato nei comuni repertori, che conferma il talento di improvvisazione del Bernini e fa arretrare di due anni l'inizio delle esibizioni attoriali dell'artista.

[15] Almeno nel caso della commedia del 1634 (e del papa Urbano VIII) in cui egli raffigurava il cardinale Borgia con la sua veste araldica, un bue; un caso particolarmente delicato in quanto lo stesso Cardinale era legatissimo alla Spagna, sì che egli "tiene offeso il Re e la natione tutta dal Papa medesimo" (cito da S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 261n, lettera del 25 febbraio, ancora al Duca d'Este).

[16] *Ivi*, lettera di Fulvio Testi al Duca d'Este inviata il 5 febbraio 1634.

[17] Lo scopo del cardinale Camillo era in realtà quello di calunniare la madre; ma il momento per il Bernini era delicatissimo. Fu infatti in quello stesso febbraio 1646 che la Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro si pronunciò definitivamente per la demolizione dei due campanili berniniani: fu il momento in assoluto più difficile della vita dell'artista e l'inizio di una emarginazione che, per quanto di breve durata, lo avrebbe duramente segnato. Non è escluso che a quella decisione contribuissero attivamente le commedie berniniane in cui si satireggiava un "giovane che ha tanta buona volontà ma che non ha mai fatto niente e un vecchio che non riesce mai a prendere una decisione", personaggi che molto verosimilmente adombravano addirittura Camillo Pamphili e il Pontefice. Cfr. S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven-London, Yale University, 2002, pp. 169-170 e relativi passi degli Avvisi citati in nota. Altre notizie sulle commedie di questa stagione alle nn. 117, 121 e 126.

[18] Marcello e Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Un'introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, Bulzoni, 1967, p. 189.

[19] Com'è noto, le commedie del Bernini prendevano di mira personaggi reali dellla corte romana: "ciascuno sia piccolo o sia grande, prelato o cavaliere massime de' romaneschi ha la parte sua" osserva infatti il Testi (lettera al conte Francesco Fontana, inviata da Roma il 29 gennaio

sure, in tempi in cui molto meno sarebbe stato pagato con lacrime e sangue.

I diversi aneddoti e i molti particolari che ci restano sulla meno nota delle due attività berniniane non valgono a coprire la spaventosa lacuna di documenti, iconografici e non, relativa alle sue esibizioni attoriali.

I numerosi autoritratti che nel tempo realizzò (fig. 1) ci restituiscono l'immagine di un uomo quanto mai attraente, dalla presenza forte e intelligente e carismatica. Sia suo figlio Domenico che il Baldinucci nelle loro due biografie berniniane lo descrivono del resto in questo senso:

> Ebbe occhio spiritoso e vivace con forte guardatura, ciglia grandi e di lunghi peli; fu ardente nell'operazioni e col suo parlare efficacemente imprimeva. Nel comandare, con nulla più, che col solo sguardo, atterriva; fu assai disposto all'ira, onde facilmente s'accendeva, e a chi di ciò il biasimava, rispondeva che quello stesso fuoco che più degli altri era solito infiammarlo, facevalo anche operare assai più che altri non soggetti a tal passione non fanno (Filippo Baldinucci).

> Fu il Cavalier Bernino di giusta statura, carni alquanto brune, pelo nero, che incanutì nell'età più vecchia, occhio pur nero e di così forte guardatura che collo sguardo solo atterriva, ciglia lunghe e di lunghi peli composte, ampla fronte e maestosa e dita tonde nell'estremità, come dalla natura formate in attitudine della professione (Domenico Bernini)[20].

Se il figlio del Bernini lega in parte l'aspetto fisico del padre alla sua professione d'artista, il letterato francese Paul Fréart de Chantelou sembra stabilire invece un collegamento forte non solo tra il suo aspetto quotidiano, la fisiognomica e il carattere della sua presenza nel teatro ma anche tra l'espressione comunicativa di Bernini uomo, quella genericamente possibile nell'arte e quella sua particolare d'attore:

> Il suo viso ha qualcosa dell'aquila, in particolare negli occhi […] ha una buona memoria, un'immaginazione viva e il suo modo di giudicare è netto e preciso. È un assai fine dicitore ed ha un talento tutto particolare nel manifestare le cose con la parola, con l'atteggiamento del viso e con i gesti, e di esprimerle tanto piacevolmente quanto i più grandi pittori hanno saputo fare con i loro pennelli. Per questo, di sicuro, è riuscito così bene nella realizzazione delle commedie che ha scritto[21].

Particolarmente significative per l'uomo in azione si rivelano infine alcune osservazioni offerte dal letterato lucchese Lelio Guidiccioni che osserva l'artista mentre lavora:

> Io non sono mai per dimenticarmi il diletto che m'è toccato dall'intervenir

1633: S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 108n); e non manca neanche la satira del bacchettone devoto (*ivi*, p. 268) – *alias* il cardinale Francesco Barberini – come nel molieriano *Tartuffe*.

[20] F. Baldinucci, *Vita*, cit., pp. 64-65; D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma, R. Bernabò, 1713, p. 177.

[21] D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli, Electa, 2007, p. 207 (6 giugno 1665).

> sempre all'opra, vedendo ciascuna mattina V. S. [il Bernini] con leggiadria singulare far sempre mille moti contrarii; discorrer sempre aggiustato sul conto delle cose occorrenti et con le mani andar lontanissimo dal discorso; rannicchiarsi, distendersi, maneggiar le dita sul modello, con la prestezza e la varietà di chi tocca un'arpe; segnar col carbone il marmo in cento luoghi, batter col mazzuolo in cent'altri; batter dico in una parte et guardar nell'opposta; spinger la mano battendo innanzi, et volger la faccia guardando indietro; vincer le contrarietà, et con animo grande sopirle subito; spezzarsigli il marmo per un pelo in due pezzi quando era già il lavoro condotto; imprender nuovo lavoro in nuovo marmo, et ricondurlo con tanta velocità, che niuno se ne sia accorto; né ciò sia credibile se non si vedessero in essere tutti due[22].

In questo ritratto, offerto da uno sguardo che sappiamo profondamente interessato al teatro[23], si sarebbe tentati di riconoscere la realizzazione spontanea, nei movimenti quotidiani, di quei meccanismi oppositivi che sono una delle costanti riconosciute dell'"energia" dell'attore[24] e che erano forse all'origine dell'attrazione esercitata dall'artista anche fuori del teatro: un "temperamento tutto fuoco" che faceva "impazzire le genti"[25].

Lo sforzo di ricondurre l'artista a un ambito più aulico e alle regioni più nobili dell'arte porta invece in particolare il Baldinucci a considerare la sua attività di uomo di teatro come un'attività precipuamente letteraria:

> Ben disse colui che affermò la poesia essere una pittura che parla ed all'incontro la pittura una certa muta poesia. Ma se a tutta la poetica facoltà in universale una sì fatta descrizione sta bene, molto più conviene ella, per mio avviso, a quella specie di poesia che dramatica ovvero rappresentativa si appella; perciocché in essa, come in una bella storia dipinta, si scorgono varie persone di età, di condizione, di costumi, tra loro diverse, le quali poi ciascheduna d'un'aria e

[22] Cito da C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma, Liber, 1967, p. 384.

[23] Si deve al Guidiccioni l'entusiasta testimonianza della prima rappresentazione del *S. Alessio* (1629): si veda E. Tamburini, *Per uno studio documentario delle forme sceniche: i teatri dei Barberini e gli interventi berniniani*, in M. Chiabò-F. Doglio (a cura di), *Tragedie dell'Onore nell'Europa Barocca*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2003, p. 255. E, a conferma di quanto si dirà sulla particolare vicinanza di Bernini ad Annibale Carracci, il Guidiccioni è ricordato anche per aver posseduto un prezioso album di disegni dell'artista bolognese (cfr. la dedica del Massani, maestro di casa di Urbano VIII, indicato nel testo come Giovanni Attanasio Mosini), premessa alle *Diverse figure Al numero di ottanta, Disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci intagliate in rame, E cavate dagli originali da Simone Guilino parigino* […], Roma, L. Grignani, 1646 in D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947, p. 236.

[24] Cfr. E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

[25] "Il mio Carnovale – scrive il letterato modenese Fulvio Testi, allora residente di Modena – sarà una dolcissima, gustosissima conversazione di quattro o cinque gentiluomini letterati della prima bussola, ma galantuomini e begli umori in eccesso. Questi ogni dì vengono a ritrovarmi sì che ho del continuo una mezza accademia in casa, nella quale per favorirmi s'è contentato d'entrare il cavalier Bernino, quel famosissimo scultore che ha fatta la statua del Papa e la Dafne ch'è nella vigna di Borghese, ch'è il Michelangelo del nostro secolo, tanto nel dipingere quanto nello scolpire et che non cede a nissuno degli antichi nell'eccellenza dell'arte. Questi s'è innamorato di me et io di lui et è veramente un uomo da fare impazzire le genti, perché sa molto anche di belle lettere et arguzie che passano l'anima" (cfr. F. Testi, *Lettere*, a cura di M. L. Doglio, Bari, Laterza, 1967, vol. I, p. 433, dispaccio del 29 gennaio 1633). Il "temperamento tutto fuoco" è invece un'espressione di Chantelou (cfr. P. Fréart de Chantelou, *Viaggio*, cit., p. 51).

> d'un'azione lor propria e coi lor colori ottimamente divisate, formano, a guisa di voci in un bene inteso coro, una composizione e vaga e maravigliosa; laonde non dee in alcun modo stupore arrecare che un uomo sì eccellente nelle tre arti che hanno per padre il disegno, quale era il nostro cavalier Bernino, avesse anche in eminente grado la bella dote del comporre commedie eccellenti e ingegnosissime; perché è opera del medesimo ingegno, parto della medesima vivacità e spirito. […] Era […] cosa maravigliosa il vedere che i colpiti dai suoi motti e dalle sue satire, che per lo più si trovavano presenti alle operazioni, né punto né poco se ne offendevano[26].

Così, mentre il coro di lodi per lui intonate (per lo più nelle lettere e nei dispacci riservati) è, come si è detto, generalmente rivolto alla sua "viva ed espressiva azione", come la definiva il Doni[27], alla sua satira pericolosamente acuta e riconoscibile e ai pesantissimi rischi connessi, l'intenzione apologetica porta il Baldinucci a pensare principalmente come un artista e addirittura un letterato, due attività legate dalla comune finalità della rappresentazione; dove quella di "comporre" commedie non è che una forma della seconda; e la convenienza e l'alto livello di tali "composizioni" sono dimostrati dal fatto che nessuna delle vittime della sua satira si era mai di questo risentita.

È stato detto che *Il Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro (1654) è una vera pietra miliare nella storia dell'estetica perché per la prima volta tutte le forme di comunicazione, testuali e visive, sono unite in un'unica teoria[28]: tutto è metafora, cioè "transport de l'application naturelle d'une chose à une autre en un sens figuré, ce qui peut se faire en plusieurs manières"[29]. Per essa dunque le esibizioni berniniane non sarebbero di diversa natura rispetto alle opere scritte o alle opere d'arte o ai melodrammi del teatro Barberini: un assunto attraente quanto difficilmente dimostrabile.

In anni recenti un capitolo fondamentale in proposito è stato scritto da Marc Fumaroli (*Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, 1990[30]) che ha riportato alla sua originale importanza lo stretto legame fra la retorica e l'arte drammatica nel Cinque-Seicento, giungendo a pensare l'attore della Commedia dell'Arte come un "atleta retorico completo" in grado di percorrere l'intero processo creativo della parola rappresentata. Oggi lo studio di Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance*

[26] F. Baldinucci, *Vita*, cit., pp. 75-76.
[27] Si legga il passo intero *infra*.
[28] Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica. Vol. 3*: *L'estetica moderna*, Torino, Einaudi, 1980 (1970), p. 490. Si veda in proposito anche E. Raimondi, *Dalla metafora alla teoria della cultura* (in M. Fagiolo dell'Arco-G. Spagnesi (a cura di), *Immagini del barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 19-50) e Id., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995. Un recentissimo studio di A. Surgers, *Et que dit ce silence? La rhétorique du visible*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2007 si propone di individuare nel linguaggio del "visibile", cioè principalmente in quello dell'arte (ma non mancano riferimenti al teatro) le più frequentate figure della retorica del linguaggio.
[29] C. Menestrier, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, J. Muguet, 1669, p. 334. Il gesuita Menestrier si richiama espressamente al trattato del Tesauro, a riprova della sua pronta diffusione.
[30] Ora tradotto in M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990.

italienne au classicisme français (2003), risultato di una vasta ricerca, ha aggiunto a questo quadro un importante elemento, rilevando quanto il rapporto o "paragone" di cui tanto si discuteva fin dal Rinascimento, fosse *ab origine*, non tanto quello fra le arti, quanto quello fra la pittura e il teatro, considerato non come un caso particolare dell'*ut pictura poesis*, ma come il paragone per eccellenza, a partire dal concetto cardine, la mimesi, definita da Platone e da Aristotele come rappresentazione e per essere essi strettamente uniti ai fini della persuasione. Il punto di vista del Baldinucci non è dunque peregrino.

La resistenza dimostrata dagli eruditi a restituire al teatro il ruolo di primo piano che in questo caso gli compete si deve al fatto che la parola *theatrum* aveva piuttosto il senso di un edificio o di un luogo mentale; e, forse soprattutto, alle forti divisioni esistenti tra letterati da un lato e artisti e uomini di teatro dall'altro[31], divisioni attive in ogni tempo se è vero che la dualità tra comprensibile e sensibile è l'anima di queste divisioni e che Aristotele scrive anche per rispondere alla condanna platonica della rappresentazione e dell'immagine. Ma lo studio della Hénin dimostra che i teorici italiani del Rinascimento – tra essi, dunque, anche il più tardo Baldinucci – si rendono conto lucidamente e concludono unanimemente che il teatro imita più e meglio di qualsiasi poesia e più e meglio di qualsiasi altra arte. La mimesi rinvia innanzitutto alla rappresentazione teatrale, paragonabile comunque nel suo processo e nei suoi fini illusionistici a quella pittorica[32].

Se questo è vero nelle fonti classiche, non è men vero che la cosa non è certo, neppure nel Rinascimento italiano, supinamente e unanimemente accettata. Fra le Arti del Trivio e del Quadrivio e quelle che, nella trattatistica medioevale, erano chiamate con disprezzo le "artes mechanicae" – e nel teatro ne confluivano molte – si era scavato un abisso che non era facile colmare neppure per realizzare l'equazione oraziana. L'enorme sviluppo e la crescente valutazione degli artisti, soprattutto per opera dei grandi cinquecentisti, Leonardo, Michelangelo e Raffaello, non avevano fatto crescere indiscriminatamente l'intera categoria, ma particolarmente quelli che apparivano legati alle regole e alle convenzioni della retorica, e cioè i pittori di storia. Quanto agli attori professionisti, dunque, la doppia accusa di volgarità e oscenità e la loro concezione di una mimesi di tipo realistico, secondo gli eruditi malamente intesa, li metteva addirittura al di sotto dell'ultima categoria dei pittori, i pittori-decoratori, anch'essi del resto non di rado attivi nelle scene dei teatri.

Il caso del Bernini si presenta dunque come un caso di straordinario interesse da molteplici punti di vista, incarnando egli fisicamente non solo l'antico problema del "paragone" fra le arti – recentissima è la rivalutazione della sua attività di pittore; è per volontà precisa di Urbano VIII che egli diventa anche architetto – ma anche quello originario di un rapporto fra le arti e il teatro, con tutto ciò che di materiale e di complesso e di incontrollabile specie quest'ulti-

[31] Per questa frattura fra letterati e uomini di teatro, che lascerà pesanti conseguenze nella nostra cultura, si veda F. Marotti, *Lo spazio scenico dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974.

[32] E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

mo comportava.

Che l'abito da lavoro con cui, contro ogni consuetudine anche personale, il Bernini volle ricevere in casa sua Cristina di Svezia abbia il valore di una vera difesa degli artisti dal loro *côté* materiale, appare indubitabile[33]. Ma appare altrettanto certo che egli non fosse generalmente legato al mondo degli attori: si veda l'accesa polemica con un altro artista dilettante, Salvator Rosa, il quale, riprendendo su un altro fronte l'attacco degli alunni del collegio Capranica, ribelli contro lo strapotere dell'artista e mobilitati nell'organizzazione di una commedia (*Bernina*)[34] che non poté mai essere rappresentata per intervento diretto dei Barberini, lo attaccava con evidenza nel prologo di una sua commedia "all'improvviso"[35]. Il favore dei Barberini collocava certamente il nostro artista al centro delle invidie e degli ossequi: una distanza sociale ed economica che bene emerge dalla dedica di una commedia *Le due sorelle simili* (1633 e 1637) che il suo autore, il romano Giovanni Battista Pianelli, redige per l'artista – in questo caso dunque almeno parzialmente committente – in termini quanto mai adulatori[36].

Sul fronte invece dei comici professionisti, se nulla sappiamo dei suoi rapporti con attori professionisti come Pier Maria Cecchini o Ottavio Onorati, che si esibirono a Roma il primo nel 1628 ed entrambi nel 1632[37], si deve ri-

[33] Si pensi per contro alla celebre esaltazione della pittura di Leonardo da Vinci che, del tutto in linea con la trattatistica medioevale, rilevava l'ambiente elegante e nobile in cui operava il pittore (*Trattato della Pittura*, cap. 32). Per la visita della regina di Svezia cfr. F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 69.

[34] Si vedano in proposito le lettere di F. Mantovani duca d'Este del 6 e del 13 febbraio 1638 (cfr. S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 71). Il titolo della commedia sarebbe stato ripreso in occasione di un altro pamphlet diretto contro il Bernini artista, *Il Costantino messo alla Berlina o Bernina su la Porta di San Pietro*, Bibl. Ap. Vaticana, Barb. Lat. 4331, certamente posteriore al 1647.

[35] Il Rosa, nei panni di Formica, attacca, pur senza nominarlo, il nostro artista, sia per la satira corrosiva che per le ripetute contravvenzioni all'unità d'azione: motivi entrambi di cultura aristotelica e dunque di cultura "alta", che dimostrano una volta di più la complessità del terreno antropologico dell'improvvisa e le difficoltà di far rientrare nei nostri schemi una simile materia. Ma c'è anche un'altra interpretazione possibile: forse la volontà precisa di attaccare il nostro per il monopolio delle attività artistiche romane che egli di fatto deteneva spinge il Rosa ad attaccarlo su un terreno in cui egli sa che l'altro è particolarmente sensibile proprio per le sue alte frequentazioni. Per questa polemica (in cui Bernini sdegna di entrare direttamente, facendosi difendere dal letterato e uomo di teatro a lui legato Ottaviano Castelli), si veda innanzitutto G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori et architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673,* Roma, G. Settari, 1772, pp. 421-423. Questa polemica che oppone, nel teatro, l'artista favorito dai Barberini al pittore-comico dell'improvvisa (ma dilettante: è un'altra riprova di quanto i nostri schemi, anche i più legittimi come quello del dilettante-autore di testi distesi, debbano essere sempre aperti ad ogni variazione ed eccezione) è al centro dell'indagine di I. Jackson Cope, *Bernini and Roman Commedie Ridicolose*, "PMLA", n. 2, 1987, pp. 177-186, uno studio che non manca di spunti interessanti ma con cui non sempre concordo: per esempio quando lega la produzione teatrale berniniana esclusivamente alla committenza Barberini; o quando accetta senza discuterla l'identificazione del Rosa con il personaggio di Alidoro della commedia berniniana. Per quest'ultimo punto, cfr. il saggio di I. Molinari, *Il teatro di Salvator Rosa*, cit., pp. 219 e sgg.

[36] La commedia esiste manoscritta con la data 1633 alla Bibl. Ap.Vaticana, Vat. Lat. 7282 e fu edita a Roma e Orvieto nel 1637 per i tipi di Antonio Landini e Rinaldo Ruuli. Entrambe segnalate da C. D'Onofrio, *Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni*, "Palatino", 1966, pp. 127-134.

[37] Per il Cecchini cfr. L. Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., p. CXLVI e anche qui alla n. 121; per

levare un fatto abbastanza sorprendente: una collaborazione quasi certa con Jacopo Maria Fidenzi, in arte Cinzio, pagato con la sua compagnia dal cardinale Antonio Barberini nel 1638[38]: con lui egli mette probabilmente in scena almeno una commedia, probabilmente in quel Casino del cardinale Antonio, appartato rispetto al palazzo delle Quattro Fontane, un'emarginazione del resto che era una consuetudine nelle corti contemporanee, dove sono documentati altri spettacoli del genere. E l'essere accompagnati i due personaggi, Graziano e Cinzio, dai rispettivi servi, Zanni e Coviello, veri motori della vicenda, fa pensare, per analogia, anche alla *Fontana di Trevi* sopra citata, dove gli stessi quattro personaggi compaiono e che dunque potrebbe essere un altro frutto di questa collaborazione[39]. La folta presenza dei dilettanti faceva del resto di Roma una "piazza" particolare, da un lato certamente meno permeabile (ed era difatti meno frequentata), dall'altro più adatta a quegli obiettivi di ascesa sociale che qualificano molti dei comici professionisti, in particolare proprio Frittellino, già accusato in passato (1609) da Giovan Battista Andreini di volervisi trasferire allo scopo di "porre un'accademietta in piede alcuna volta privata"[40].

Il vivo e intimo rapporto dell'artista con il mondo dell'alta cultura, specialmente nella persona del cardinale Sforza Pallavicino, suo "intrinsechissimo",

l'Onorati (l'identificazione di "Mezzetino", la cui compagnia rappresentò commedie sia "nel Cas[in]o delle 4 fontane contigue al loro Palazzo" sia in altre case romane "quando in un luogo et quando in un altro", mi è stata gentilmente offerta da Siro Ferrone) si veda nel dispaccio del residente di Toscana, Firenze, Arch. di Stato, Arch. Mediceo del Principato, f.3351, 25 gennaio 1632, c.69v. In questo "Casino" che appare di più stretta pertinenza del cardinale Antonio, alcuni "Cavalieri" rappresentarono nel 1635 una commedia "all'improvviso" (*Avvisi di Roma*, Roma, Bibl. Corsiniana, cod. 1770, 24 febbraio): i documenti ci autorizzano dunque a pensare che negli stessi palazzi pontifici (sia pure in posizione marginale), analogamente a quanto avveniva in altre corti italiane, si trovava un luogo adibito alla rappresentazione dei comici e anche di quei comici "mercenari" che erano contemporaneamente oggetto delle più accese invettive da parte del clero. Per molti particolari sulle commedie del 1632 si veda J. J. Bouchard, *Le Carnaval à Rome en 1632*, in *Journal*, Torino, G. Giappichelli, 1976, pp. 137-155 che, oltre a citare Frittellino e Mezzetino, offre la descrizione forse più ampia e interessante di un carnevale romano dell'epoca, estesa a comprendere tutta la gamma della spettacolarità, dalle commedie, ai carri, all'opera in musica fino alle diverse manifestazioni spettacolari organizzate dalla Chiesa per contrastare le attrazioni profane.

[38] Si veda sul *Giornale C dell'Em.mo Card.le Antonio Barberini nipote della Santità di N. S. Papa Urbano VIII [1636-46]*, Bibl. Ap. Vaticana, Arch. Barberini, Comp. 224, c.106v., in data 19 febbraio 1638. In quello stesso carnevale i dispacci estensi pubblicati dal Fraschetti (S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., pp. 264-265) danno notizia dei trionfi del nostro artista in una commedia i cui protagonisti erano, appunto, Graziano e Cinzio, accompagnati dai servi Coviello e Zanni. Sono questi ultimi che nella commedia, secondo le espressioni usate dal Montecuccoli, "risolvono di far compagnia insieme": anche questo accordo fra i servi, che adombrava quello reale dei due veri capocomici, doveva essere motivo di ridicolo. Della compagnia (i nuovi Confidenti) facevano parte anche Nicolò Barbieri, Carlo Cantù, i due Romagnesi, Giovan Battista Fiorillo e Leonora Castiglioni; per gli incidenti interni di quella stagione si veda L. Rasi, *I comici italiani*, Firenze, F. Lumachi, 1905, vol. I, pp. 606-607 e vol. II, pp. 880-881 e C. Burattelli-D. Landolfi-A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze, Le Lettere, 1993, vol. II, pp. 36-37; per altre notizie si veda più oltre nel testo e la relativa n. 84.

[39] Il D'Onofrio, a causa di una battuta antispagnola della commedia, la collocava infatti non oltre il 1644, data di morte di papa Barberini, notoriamente filofrancese.

[40] Cito da una lettera del 14 agosto inviata dall'Andreini al duca Vincenzo Gonzaga, pubblicata in C. Burattelli-D. Landolfi-A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'Arte*, cit., vol. I, pp. 90-91.

che si può a buon diritto considerare una sorta di suo "professore privato"[41] di retorica ma che egli per molteplici testimonianze seppe seguire e perfino superare "a forza d'ingegno"[42], lo influenzava d'altronde a tal punto da informare l'intero suo processo creativo. È ancora il Baldinucci che ci informa al riguardo:

> Nel prepararsi all'opere [il Bernini] usava di pensare ad una cosa per volta, e davalo per precetto a' suoi discepoli, cioè prima all'invenzione, poi rifletteva all'ordinazione delle parti, finalmente a dar loro perfezione di grazia e tenerezza. Portava in ciò l'esempio dell'oratore, il quale prima inventa, poi ordina, veste e adorna, perché diceva che ciascheduna di quelle operazioni ricercava tutto l'uomo e il darsi tutto a più cose in un tempo stesso non era possibile[43].

Il Baldinucci, interpretando in chiave "retorica" anche il Bernini artista, conferma così la parzialità di uno sguardo che vale probabilmente la pena di approfondire: e questo non certo per condividerne lo scopo apologetico ma al fine di dimostrare la peculiarità e l'ampiezza della cultura di non pochi comici-autori italiani e di Bernini in particolare, "atleti retorici completi" di contro alle ben minori padronanze dei letterati, e "classici" nei loro procedimenti compositivi di contro al classicismo d'imitazione degli scrittori[44].

Iniziare a sondare, attraverso la figura del Bernini, le vie dei complessi rapporti che intercorsero tra intellettuali, artisti e uomini di teatro, assumendo per quanto possibile il tendenzioso sguardo baldinucciano e quindi indagandoli attraverso i percorsi della retorica, è lo scopo del presente studio.

Inventio

Bernini comincia a concepire l'idea di commedie "altrettanto honeste che rare" in un periodo buio, in cui era costretto all'inattività forzata a causa di una lunga malattia[45]. Ma se è così comprovata la dimensione "premeditata", lontana dalla pratica del teatro, del suo esordio, è certo che egli dovette avere un'assidua frequentazione dei comici professionisti.

Sembra che in quest'attività (anche in quella di "doverle in alcun tempo far recitare") egli fosse incoraggiato dal cardinale Antonio Barberini, suo committente entusiasta e quanto basta spregiudicato. L'artista sceglie infatti un genere certamente poco o nulla apprezzato dagli ambienti eruditi, considerato

[41] Cfr. T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino*, "Prospettiva", nn. 87-88, 1997, pp. 42-68.
[42] F. Baldinucci, *Vita*, cit., pp. 37 e 76. Si deve notare che comunque Bernini aveva una biblioteca abbastanza estesa, in cui figuravano opere di Platone e di Aristotele: cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 379.
[43] F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 71.
[44] Cfr. F. Taviani, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, "Quaderni di Teatro", n. 15, 1982, pp. 151-171.
[45] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 53. A giudicare dall'unica rimasta, *Fontana di Trevi*, le commedie berniniane non erano in realtà esenti da licenziosità e doppi sensi (cfr. n. 55): anche qui è evidente l'intenzione apologetica.

non di rado perfino opposto in senso negativo alla tragedia[46]: un'antitesi che ripete quella di *hystrio/actor* che opponeva l'attore infame e mercenario al *vir bonus dicendi peritus* delle scuole di oratoria[47].

Bernini crede aristotelicamente nel primato dell'invenzione, come attenta e lunga elaborazione personale e preliminare dell'intelletto. Nella creazione artistica dopo questa prima fase il momento esecutivo sembra immediato, per arrivare a una resa "non simile ai modelli ma al vero": un momento in buona parte delegabile ai suoi giovani artisti[48], il che certo spiega l'eccezionale mole delle produzioni berniniane in ogni campo dell'arte.

Se è vero che nel teatro l'invenzione corrisponde alla *fabula*, la consapevolezza crescente dell'importanza e anzi della necessità della rappresentazione teatrale, teorizzata per primo dallo stesso Castelvetro, rivaluta e accentua l'importanza del corago, sì che l'Ingegneri considerava necessario scrivere drammaturgie già "divisandone fra di sé gli edifici, le prospettive, le strade, il proscenio et ogn'altra cosa opportuna"[49].

Che dunque nel teatro il Bernini sia un attore-autore, che egli sappia unire la drammaturgia dell'attore a quella dell'autore e dello scenografo, non è per caso. E non è tutto: egli dirige se stesso e gli altri come il capocomico di una compagnia dell'Arte e anche di più: come nei trattati di retorica si raccomandava all'autore dei testi da rappresentare[50].

Il capocomico o corago, osserverà Andrea Perrucci, teorico dell'Improvvisa, aveva la funzione di essere

> quello che guida, concerta e ammaestra i rappresentanti, essendovi bisogno di un buon Palinuro per far giungere la barca in porto e per dire la verità questa

[46] Il pregiudizio risale ad Aristotele il quale pensava che in essa vi fosse qualcosa di sbagliato e di deforme senza dolore e registrava il generale disprezzo con cui era originariamente vista la commedia (cfr. il cap. V della *Poetica* e *infra* alla n. 131). A Orazio si deve invece la sua difesa, nel segno dell'*utile et dulce*.

[47] L'antitesi è di Quintiliano: cfr. M. Fumaroli, *Eroi e oratori*, cit., p. 32. Nicolò Rossi *(Discorso sulla commedia*, 1584) dichiarava che non avrebbe chiamato commedie "quelle che da gente sordida e mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatrippa, Pantalone e simili buffoni": cito da R. Tessari, *La commedia dell'Arte nel Seicento. 'Industria' e 'arte giocosa' nella civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 3-4.

[48] Cfr. B. Contardi, *La retorica e l'architettura del barocco*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 95; A. Coliva (a cura di), *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, Roma, De Luca, 2002, pp. 22 e sgg.

[49] A. Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le Favole Sceniche. Discorso* (1598) (cito da F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 290).

[50] Si veda per es. in J. L. Le Gallois de Grimarest, *Traité du Récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation & dans le chant* […]*,* in *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, a cura di S. Chaouche, Paris, H. Champion, 2001, p. 331. Il ribadire la supremazia del commediografo sulla dimensione recitativa, mentre ripropone un modello classicistica, è anche parte non secondaria dello sforzo di più generale rivalutazione di quella dimensione. "Ils ne se hasardent pas de la produire [la comédie] qu'elle ne se soit parfaitement sue et concertée[…]. Le comédien et le poète font de la sorte un excellent composé et sont, à le bien prendre, le corps et l'ame de la comédie. Le Poète est la forme substantielle et la plus noble partie qui donne l'etre et le mouvement à l'autre: le comédien est la matière, qui, revetue de ses accidents, ne touche pas moins le sens que l'esprit, de qui elle reçoit son action" (da S. Chappuzeau, *Théâtre français* [1674], Paris, Ed. D'aujourd'hui, 1985, pp. 62 e 73).

> materia ha da governarsi a guisa di monarchia e non di repubblica, dove tutti stiano soggetti a un capo e puntualmente l'obbediscano, non trasgredendone i precetti. […] Il corago, Guida, Maestro, o più prattico della conversazione deve concertare il soggetto prima di farsi, acciocché si sappia il contenuto della comedia, s'intenda dove hanno da terminar ei discorsi e si possa indagare concertando qualche arguzia o lazzo nuovo. L'ufficio dunque di chi concerta non è di leggere il suggetto solo; ma di esplicare i personaggi coi loro nomi e qualità loro, l'argomento della favola, il luogo dove si recita, le case, discifrare i lazzi e tutte le minuzie necessarie, aver cura delle cose che fanno di bisogni per la comedia, come lettere, borse, stili & altro notato nella fine del soggetto[51].

Un pensiero forse ripreso dal passo citato di Angelo Ingegneri; entrambi comunque – comico dell'improvvisa e corago di corte – suggestionati dal pressante consiglio aristotelico di comporre le tragedie avendo la situazione scenica "davanti agli occhi"[52].

Il punto cruciale è certo trovare il tema, cioè la favola. "Suzzet vol dire una bella intrezzadura" afferma Bernini in *Fontana di Trevi*. Nello stesso testo assistiamo al procedimento compositivo di Graziano: un ingegnere-capocomico-autore in cui è facile ravvisare lo stesso artista. Egli si muove parallelamente su due piani che appaiono indipendenti: da un lato organizza la scena affidando a un macchinista (Iacaccia) il compito di sovrintendere all'esecuzione dei suoi disegni e chiamando un falegname e un pittore francese (Cochetto); si propone intanto di rivedere i suoi schizzi (ovviamente per riadattarli e comunque riutilizzarli) e organizza il recupero delle macchine già in suo possesso. Contemporaneamente stende il racconto della vicenda "come se recontano le favole"[53]: un'"inveterata vicenda d'amore e d'astuzie"[54], "grassa"[55] quanto basta, ogni volta scomposta e ricomposta.

Nelle commedie berniniane c'è per la verità molto di più: sono "[commedie] all'antica, che piccano e che tacciando i vizi correnti, tanto più hanno del ridicolo quanto le persone, se bene non si nominano specificatamente, sono quasi da tutti conosciute"[56].

A quali commedie "all'antica" ci si riferisce? "I letterati che l'ascoltavano – osserva il Baldinucci – gli [i concetti[57] con cui "arricchiva" le sue commedie]

[51] A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961, pp. 143 e 263-264.
[52] Il consiglio di Aristotele è nel cap. XVII della *Poetica*, la quale opera, è bene ricordarlo, appare "in gran parte una estrapolazione ad uso dei poeti della sua *Retorica*" (M. Fumaroli, *Eroi e oratori*, cit., p. 30). Un'attenta rilettura della *Poetica* aristotelica, che ne fa emergere, pur nella problematicità della trattazione, la considerazione anche dello spettacolo ci è offerta da M. De Marinis, *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 5-17. Per il passo di Ingegneri cfr. F. Marotti, *Lo spettacolo*, cit., p. 290.
[53] G. L. Bernini, *Fontana di Trevi*, cit., pp. 48, 50 e 65.
[54] Cfr. L. Mariti, *Commedia*, cit., p. LXXVI.
[55] "Grassezza fa bellezza" osserva la serva Rosetta a proposito della "intrezzadura"; al che Graziano commenta: "Bon. Questa l'è compagna de la 'ntrezzadura" (cfr. G. L. Bernini, *Fontana di Trevi*, cit., p. 49).
[56] Dalla lettera scritta da Fulvio Testi il 25 febbraio 1634 da Roma al Duca d'Este: cito da S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 261n.
[57] La parola "concetto" ha anche probabilmente il senso seicentesco di ornamento, metafora.

attribuivano altri a Terenzio, altri a Plauto e simili autori che il Bernini non lesse giammai, perché tutto faceva a forza d'ingegno"[58]. Il musicologo Giovan Battista Doni chiarisce:

> In somma, io lodarei che dopo le tragedie e rappresentazioni gravi si recitasse una di queste farse, la cui favola non fosse troppo lunga, ma ingegnosa e nuova d'invenzione e abbondante di sali arguti e faceti [nella qual cosa, egli precisa altrove, l'artista non era "secondo a nessuno"[59]], e recitata con viva ed espressiva azione, con maschere artifiziosamente formate sul modello di un'affettata fisionomia, com'erano quelle degl'antichi greci, e come le ha usate il cavalier Bernino in Roma nelle commedie che egli ha fatto rappresentare così al vivo da' giovani dell'Accademia del Disegno, le quali s'accostavano assai a quelle commedie de' greci, che propriamente si dicevano antiche[60].

Come osserva Montanari, sarebbe dunque Aristofane il suo principale riferimento, fra i greci il meno celebrato, quando non apertamente condannato, per aver unito tragico e comico, contravvenendo al gusto e al decoro[61]. In una Roma che vede il rilancio ideologico e politico della Chiesa trionfante il teatro berniniano è certo un fenomeno unico anche per non essere distante e conchiuso come nei modelli dei letterati più comunemente imitati, ma perché, proprio come le commedie di Aristofane, sforava continuamente nell'attualità più scabrosa, tanto universalmente nota quanto ufficialmente celata.

Questo suo concetto di un teatro aperto a una dimensione attuale gli permette anche un'appassionata autodifesa in una sua commedia, predisposta a fronte dell'unica vera difficoltà conosciuta dall'artista, quella incontrata negli anni a partire dal 1637, quando "si verificò un pelo [fessura] e una considerevole crepa" nella cupola di San Pietro[62].

Secondo il Perrucci, dunque, anche l'invenzione della scena riguardava il corago. Allo stesso Montanari[63] va riconosciuto il merito di avere rinvenuto l'unica pianta scenotecnica delle commedie berniniane, che è anche una delle pochissime del genere. Lo spettacolo per cui fu progettata e realizzata, convenzionalmente indicato con il titolo *Le due Accademie* (1635), fu realizzato nella stessa casa dell'artista[64]: una rappresentazione che si potrebbe definire senz'al-

[58] F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 76; D. Bernini, *Vita,* cit., p. 57.
[59] Cito da T. Montanari, *"Theatralia" di Giovan Battista Doni: una nuova fonte per il teatro del Bernini,* in S. Schütze (a cura di), *Estetica barocca*, cit., p. 309.
[60] G. B. Doni, *Trattato della Musica Scenica*, in *Lyra Barberina*, Firenze, Gori, 1763, t. II, p. 4.
[61] Cfr. M. Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 46. Si deve notare peraltro che, secondo quanto si è detto sopra, Bernini non lesse mai i classici; si tratterebbe dunque di un riferimento più generico che puntuale.
[62] Si veda il passo degli *Avvisi di Roma* pubblicato in O. Pollak, *Die Kunstatigkeit unter Urban VIII*, Wien, B. Filser, 1928, vol. II, p. 511.
[63] T. Montanari, "*Theatralia*", cit., p. 306. Di questa pianta tuttavia si dà qui una lettura leggermente diversa.
[64] La notizia si trova in un *Avviso di Roma* del 24 febbraio 1635 (Roma, Bibl. Corsiniana, 36.C.17, c.53) che trascrivo integralmente: "E si vanno facendo quasi ogni sera Comedie in Case di diversi Signori, et in particolare lunedì sera se ne fece una molto ridicola e curiosa in Casa del Cavaliere Bernino famoso scultore, ch'egli stesso vi recitò con una mano di virtuosi suoi Accademici e fu favorita dalla presenza delli signori Cardinali Sacchetti, Bagni, Brancaccio, Barberino, Borghese et Antonio, del sudetto Principe Prefetto, delli signori Ambasciatori

tro "privata", se non fosse che la risonanza che seppe immediatamente suscitare provocò tutte le liti di precedenza caratteristiche di un'opera "pubblica"[65]; la qual cosa ci dice molto sull'importanza e sull'anomalia di questi spettacoli berniniani, prefiguranti, a motivo della loro straordinaria attrazione, condizioni moderne di fruizione e di "pubblicità"[66].

Si tratta di una piantazione scenica del tutto diversa da quelle contemporanee del teatro per musica, costruite, come è noto, su telari piatti scorrevoli disposti in profondità: qui abbiamo due "case" praticabili, una per parte, quella del pittore e quella dello scultore, che simulano i due luoghi dove si svolgevano le azioni – doveva essere infatti una sorta di "paragone" recitato, osserva Montanari – visibili attraverso due ampie finestre ribassate; davanti a queste, lo spazio poteva essere sfruttato per gli "a parte", momenti di più stretto contatto dell'attore con il pubblico che contribuivano certamente a quell'invasione e a quel coinvolgimento degli spazi[67] che sono una cifra ricorrente del teatro

dell'Imperatore e di Francia che stava in luogo appartato come incognito, e del signor Duca di Bracciano, e del signor Marescialle di Toras e d'altri principali Signori". Per *Le due Accademie*, cfr. A. Saviotti, *Feste e spettacoli nel Seicento*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 1903, vol. XLI, fasc. 1, p. 73.

[65] Si veda in questo *Avviso* fiorentino del 16 febbraio 1635 (Firenze, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, f.3357, c.149): "Alla Comedia che ha fatta il Bernino vi sono intervenuti alcuni Cardinali et al pari di loro il signore Prefetto. Vi furono ancora gl'Ambasciatori dell'Imperatore e di Francia in altro luogo ritirato, e perché fu lor presuposto che il signor Prefetto non vi sarebbe, è parso loro strano che vi fusse in luogo più degno, e Francia particolarmente se n'è doluto con Bichi, quasi che gli si sia voluto estorcere la precedenza alla quale non possono consentire". E ancora, più chiaramente (*Avvisi di Roma*, Roma, Bibl. Corsiniana, 36.C.17, 12 febbraio 1635, c.51; un altro analogo è nel dispaccio di Francesco Niccolini del 16 febbraio, Firenze, Arch. di Stato, Med. f.3357): "Il Bernino ha fatto una Comedia assai bella. Li signori Ambasciatori dell'Imperatore e Francia sono intervenuti in un Palco; et il Prefetto era in ordine con li Cardinali […] che ha dato da dire assai, se bene io credo, per non essere luogo publico, sia di nessuno pregiudicio. V'intervenne anco il signor Carlo Colonna, che sedé poco discosto dal signor Cardinale Cesareo". Dunque il cardinale Prefetto, Taddeo Barberini, approfittò delle commedie berniniane e del luogo non pubblico (ma un nuovo concetto di pubblicità va nascendo ed è quello legato alla risonanza), per estorcere la precedenza agli ambasciatori, così che almeno quello francese (ma forse entrambi), non avendo la forza di rinunciare all'attraentissimo evento, vi assistettero "in incognito" in un palchetto. Si deve aggiungere che si trattava di un tema politico scottante per l'epoca, che gli ambasciatori ripresero con forza al momento stesso dell'elezione del nuovo papa Pamphili (cfr. la *Relazione del seguito tra l'ambasciatore Cesareo, cattolico e il principe Prefetto di Roma intorno alla precedenza avanti la santità di nostro signore Innocenzo X nel giorno della sua creazione di giovedì 15 settembre 1644*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Dép. des manuscrits, cod.1090).

[66] Per la complessa problematica pubblico-privato relativa ai teatri del Seicento, con particolare riferimento al teatro dei Colonna, cfr. E. Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulle committenze teatrali di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, ultimo capitolo. Vi si citano (alle pp. 420-422) anche i passi di alcuni Avvisi degli anni 1676-77 in cui si fa cenno a uno dei teatri per musica diretti dal Bernini, impresario nei suoi ultimi anni, quello del Corso (l'altro, utilizzato negli anni 1679-80, è quello alla Pace: *ivi*, pp. 278 e sgg.) e in cui è possibile verificare come quest'ambiguità pubblico-privato, legata alla "risonanza" della persona del Bernini, al suo personalissimo successo e alla sua capacità di attirare personalità più inequivocabilmente "pubbliche" come i Barberini o Cristina di Svezia, non sia affatto estemporanea, ma si prolunghi nel tempo, accompagnando tutte le sue iniziative teatrali.

[67] Per questo significato degli "a parte", rapportabili, in campo pittorico, al personaggio (l'"admoniteur") che dal quadro si rivolge direttamente allo spettatore, si veda A. Surgers, *Et que dit ce silence?*, cit., p. 135.

berniniano. E se la scena del teatro per musica era solita mostrare un sontuoso atrio, oltre il quale era possibile intravedere un'ampia, "infinita" prospettiva naturale, qui la sequenza è rovesciata: dall'esterno la porta centrale immetteva in un interno schiacciato, probabilmente senz'altri meriti che quello di dare il massimo risalto all'attore. E non era poco.

Il Perrucci, pur rilevando la parte centrale assegnata al corago, non si sofferma tuttavia sulla parte pedagogica. Di Bernini invece sappiamo che spingeva la sua funzione fino "a rappresentare tutte le parti da per se stesso per insegnare agli altri, e poi far fare a ciascheduno la parte sua"[68] e ciò, talvolta, "per un mese intero". Questo "diletto", nota Giovan Battista Passeri, notoriamente poco benevolo verso l'artista, era

> una catena, che tutti legava strettissimamente, perché a cagione di un mese di divertimento il Bernini li teneva tutto l'anno obbligati al lavoro ed un anno collegava all'altro, sicché tra il disegnare e il recitare era una perpetua insopportabile alternativa per la misera gioventù[69].

Se questa frase la dice lunga sulla durezza e l'imperiosità della direzione berniniana, ci parla anche del rigore e della precisione di un metodo che poté portare non solo i giovani artisti alle sue dipendenze, ma anche le persone "di sua Famiglia", del tutto estranee ai segreti del palco, a diventare "come antichi Professori dell'Arte"[70]; anche per prodursi alla fine in modo autonomo, suscitando analoghi entusiasmi[71]. Una vocazione pedagogica che richiama con

[68] F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 76. Alla compagnia teatrale berniniana sono stati recentemente attribuiti tre interessantissimi ritratti di diversa provenienza ma accomunati "sia per il formato inusuale (stretto e allungato verticalmente) che per la tecnica pittorica (appaiono indubbiamente della medesima mano), che per il soggetto: sembrano tutti e tre attori in posa nei loro travestimenti": F. Petrucci, *Bernini pittore dal disegno al "meraviglioso composto"*, Roma, Bozzi, 2006, pp. 396-399. Le posture di almeno due dei tre personaggi ritratti (Giovanni Paolo Schor, qui alla fig. 4, lo stesso Gian Lorenzo Bernini – è l'attribuzione tradizionale, ma è probabilmente errata, la somiglianza che ne è il principale motivo mi sembra molto vaga – e Luigi Bernini, suo fratello e suo collaboratore anche nel teatro) avvalorano quest'attribuzione ad attori (ma non nei ruoli per cui essi erano famosi); e se la prima, quella dello Schor, non è in questo senso abbastanza convincente, lo è invece la sua inquadratura su uno sfondo genericamente teatrale (fra un pilastro e una colonna) e ripresa dal basso (dall'udienza di un teatro?), così come la luce (che potrebbe richiamare quelle teatrali delle lattiere; ma si deve notare che Bernini non amava in genere le luci dal basso). Per questi tre ritratti Petrucci suppone la mano di uno stesso pittore, il lorenese Charles Mellin – il che non manca di evocare nello studioso di teatro suggestivi collegamenti con altri artisti lorenesi interessati al teatro come Jacques Callot – e anche la loro appartenenza a una stessa serie. In occasione di una recentissima mostra, peraltro, Tomaso Montanari scrive di non concordare sulla supposta serie, né sull'assegnazione alla stessa mano, conservando al Mellin solamente quello che lui chiama *Ritratto di gentiluomo pingue* (e dunque sostanzialmente non accettando neanche l'identificazione dello Schor che invece mi sembrerebbe plausibile) e preferendo vedere il quadro come il frammento di un allestimento teatrale berniniano (cfr. T. Montanari, *Bernini pittore*, catalogo della mostra, Milano, Silvana, 2007, pp. 71-75). Il ritratto di un attore reale fra le colonne di un fronte scenico (mi sembra che questa sia l'ipotesi suggerita) sarebbe un'operazione senza precedenti e la escluderei, anche considerando la fortissima attrazione del Bernini verso le infrazioni dei codici comunemente accettati.

[69] B. Passeri, *Vite de' pittori*, cit., p. 243.

[70] D. Bernini, *Vita,* cit., pp. 54-55.

[71] Così sembra accadde nello stesso anno 1635, quando allo spettacolo detto *Le due Accademie*

evidenza da vicino la disciplina della retorica. Ma l'impersonare tutte le parti, come Proteo nel mito, capace volta a volta di trasformarsi nelle tante facce dei personaggi interpretati, era anche una puntuale applicazione di raccomandazioni come quelle rivolte dal Robortello e dal Trissino[72], sulla scia dello stesso Aristotele[73], al drammaturgo, esortato ad assumere in sé, per facilitare la creazione, tutti i segni di ogni personaggio, discorso, abito, atteggiamento e tratti caratteristici: egli doveva essere in definitiva la prima vittima dell'illusione mimetica, prima dell'attore e del pubblico. Una verosimiglianza, dunque, di natura emotiva, perché nasceva da quella delle passioni interpretate.

Dispositio

Che il momento della *dispositio* fosse considerato d'importanza assolutamente centrale è testimoniato dal consistente numero di scenari a stampa relativi all'attività spettacolare dei Collegi di diverse città italiane e di Roma in particolare. Recenti studi[74] hanno infatti dimostrato come tale consuetudine fosse legata alla valorizzazione di questo momento, rappresentativo di una prassi compositiva squisitamente retorica, una prassi condivisa anche dai dilettanti delle accademie. Ma anche i comici sembrano condividerla.

Il Perrucci, per dimostrare come l'improvvisazione sia fenomeno peculiarmente italiano, porta l'esempio di "un famoso comico spagnolo detto Adriano, venuto con altri a rappresentare in Napoli le loro commedie [che] non potea capire come si potesse fare una commedia col solo concerto di diversi personaggi e disponerla in men d'un'ora"[75]. "Disponerla", cioè, appunto, distribuirla negli atti, montandola su scene successive.

La *dispositio* è stata avvicinata, in campo artistico, all'atto del disegno[76], così

se ne accompagnò un altro "all'improvviso", messo in scena nel Casino del cardinale Antonio (cfr. n. 37) da "una mano di questi Cavalieri" (cioè: da un gruppo dei Cavalieri di cui ha appena parlato, cioè degli artisti-attori del Bernini), manifestamente utilizzando lo stesso stile di "garbo", "facilità e naturalezza", che avevano caratterizzato la commedia beniniana; qualità che all'epoca, a giudicare dai commenti del nobile relatore pesarese che ne dà notizia, dovevano essere in simili commedie del tutto eccezionali. Cfr. A. Saviotti, *Feste*, cit., p. 73.

[72] Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., pp. 586-588.

[73] "Per quanto possibile poi [il poeta deve] immedesimarsi negli atteggiamenti [dei personaggi]. Sono infatti più persuasivi i [poeti] che, [partendo] dalla medesima indole, si trovano nei sentimenti [dei loro personaggi]": dal cap. XVII della *Poetica* di Aristotele.

[74] Cfr. G. Staffieri, *Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo*, in M. T. Muraro (a cura di), *Le parole della musica. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki, 1995, vol. II, pp. 3-31; R. Ciancarelli, *Il Solimano. Strategie teatrali di un dilettante nel Seicento*, saggio introduttivo a *Solimano* di Guidubaldo Bonarelli (Roma, E&A, 1992).

[75] A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 159. Un'immagine dei comici italiani che si è radicata nella cultura e che tuttavia merita approfondimenti: cfr. F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982, pp. 303 e sgg.

[76] L'invadenza della retorica unita alle ansie di ascesa nella considerazione sociale degli artisti avevano da tempo indotto a "tradurre" i principi della retorica in termini ad essi appropriati (*inventione, disegno e colorito*): si veda almeno il *Dialogo della pittura* del letterato veneziano Ludovico Dolce (1557): cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., pp. 119-122. Secondo Domenico Bernini e quindi presumibilmente anche per lo stesso Bernini, dopo disegno e colore, la terza

come al contrario il colore ci parla degli ornamenti e quindi dell'elocuzione.

Che Bernini sia stato un disegnatore straordinario è noto[77]. Dire però, come lui, che è il disegno che fa nascere vivacità e tenerezza[78] è, oltre che una sorta di usurpazione delle prerogative del secondo campo, il segnale della consapevolezza nell'artista dell'importanza capitale di altri fattori non razionali né ordinatori: quegli elementi del sensibile sempre oscurati nelle teorie dei moralisti e dei letterati. È infatti, il suo, un disegno particolarissimo, schizzato spesso con pochi tratti, che trasmette l'idea di un moto, del corpo e dell'anima. Non a caso l'artista

> nel ritrarre alcuno non voleva ch'egli stesse fermo, ma ch'e' si movesse, e ch'e' parlasse […] asserendo che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a se stesso, quanto egli è nel moto, in cui quelle qualità consistono che sono tutte sue, e non d'altri, e che danno somiglianza al ritratto[79].

Troppo poco sappiamo della *dispositio* delle commedie berniniane. L'unica che ci è rimasta, la citata *Fontana di Trevi*, è incompleta. Ma qualcosa sulla sua capacità di montaggio è tuttavia possibile dire.

Se Montecuccoli, residente estense e quindi appartenente a una delle culture più esigenti e raffinate per quanto riguarda lo spettacolo, era colpito dalla eccezionale qualità della recitazione, gli spettatori romani furono probabilmente più colpiti dagli effetti scenici berniniani: proprio le scene in questo senso particolarmente riuscite e coinvolgenti, passano infatti insensibilmente dall'uno all'altro spettacolo, finendo per costituire, ogni volta, il principale motivo di attrazione. Con la complicità del committente Barberini e perfino del drammaturgo Rospigliosi – con cui si era realizzata nel tempo una collaborazione e sintonia del tutto particolari – i principali effetti che aveva otte-

parte era costituita dall'"espressiva", cioè dall'espressione (cfr. D. Bernini, *Vita,* cit., p. 14), un termine usato per la prima volta chiaramente da Giovanni Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, P. G. Pontio, 1585, II, 2, pp. 108-109, un volume che il Bernini possedeva personalmente (cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere*, cit., p. 378). I due primi elementi ritornano anche in una teoria artistico-teatrale che Bernini esporrà a Chantelou: "Il Cavaliere ha affermato che [Giovanni Paolo Schor, allievo e collaboratore del Bernini] era assai abile nell'ideazione, e che, per commedie e spettacoli, si dovevano possedere inventiva e idee, dopodiché ci si poteva far aiutare da qualcuno che le sapesse rappresentare bene [qui peut bien colorer ses idées], e da qualcun'altro che si intendesse di macchine: in questo modo si potevano realizzare cose belle e sorprendenti" (cfr. D. Del Pesco, *Bernini in Francia*, cit., p. 419, 8 ottobre 1665). Bernini individua dunque per gli apparati teatrali tre persone diverse per le tre fasi da lui individuate: l'invenzione (che coincide con il disegno), il colore e le macchine, elemento nuovo quest'ultimo e specificatamente teatrale. Ma tutti questi elementi riguardano l'artista apparatore, non l'attore-autore, per il quale, paradossalmente, appare più pertinente e completa la tradizionale strutturazione della retorica. Una dimostrazione tangibile del concetto spesso enunciato di un teatro privo di uno specifico statuto.

[77] Cfr. F. Baldinucci, *Vita,* cit., p. 66.

[78] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 167. La tenerezza è un sentimento di cui proprio in quest'epoca si comincia a parlare e che certo non rientrava in quelli previsti nell'oratoria. È almeno singolare che sia forse il sentimento più citato dai biografi dell'artista: "diede alle opere sue una tenerezza meravigliosa" (cfr. F. Baldinucci, *Vita,* cit., p. 67).

[79] F. Baldinucci, *Vita,* cit., p. 70; D. Bernini, *Vita,* cit., p. 133.

nuto con "tre baiocchi"[80] in casa sua erano stati realizzati anche all'interno dei grandi spettacoli barberiniani, denunciando una straordinaria sapienza di montaggio da parte dell'artista ma probabilmente meno inconsueta se la si considera dal fronte del teatro dei comici[81]. La più famosa macchina berniniana, quella del Sole che sorge, già forse usata nella commedia detta *La Marina*[82], fu così realizzata con enorme successo anche in occasione dell'inaugurazione del grande teatro fisso nel carnevale del 1639; di lì sarebbe con ogni probabilità trasmigrata addirittura a Parigi, a dare vivacità e attrazione al teatro regolare del cardinale Richelieu.

Non solo le macchine, ma anche le scene intere trasmigravano: quella famosa di teatro nel teatro, realizzata nelle sue commedie sia del 1637 che dell'anno seguente, fu riutilizzata anche trent'anni dopo nell'opera musicale *Comica del Cielo* in onore del nuovo papa Rospigliosi, estensore del testo[83]; con il "piacere" e/o lo spiazzamento del riconoscimento degli spettatori, riprodotti, in parte da veri, in parte da finti attori.

Gli studiosi d'arte si sono spesso interrogati sulle ragioni degli "errori" delle fonti e hanno formulato ipotesi intorno alla "vera" collocazione di questi eventi scenotecnici. Si tratta semplicemente di più riprese all'interno di spettacoli diversi, come i comici usavano fare con i loro lazzi e con le loro gag di miglior successo. La *dispositio* berniniana peraltro non si esercita solo fra le commedie ma fra commedie e spettacoli in musica, fra commedie e spettacolo sacro: fenomeno unico, favorito in particolare dai cardinali-nipoti, documenta le duttilità e le aperture della Roma barberiniana, consente la libera circolazione delle idee fra "alta" e "bassa" cultura.

Un'altra "comparsa" famosa fu descritta, tra gli altri, dal Montecuccoli:

> Ma in ultimo la casa cascò addosso li tutori [Graziano e Cinzio] e li fracassò. E questa […] fu cosa meravigliosa, perché nel palco si viddero i sassi, i travi et i calcinacci con un strepito grande e polvere straordinaria; oltre che furono portati in publico i cadaveri di quei ch'erano stati sepeliti nella rovina della casa: che fu spettacolo degno di esser veduto da tutto l'universo[84].

[80] Così Chantelou (cfr. D. Del Pesco, *Bernini in Francia*, cit., p. 305, in data 23 agosto 1665): dunque le macchine, sia pure in scala ridotta e semplificata, erano sperimentate già nelle commedie. Mi sembra su questo punto meno attendibile il Baldinucci quando tende a separare nettamente il momento delle macchine realizzate nel teatro barberiniano da quello della commedia: "Ad istanza del Cardinal Antonio Barberini compose il Bernino ed a proprie spese, da Persone dell'Arte, cioè da pittori, scultori e architetti, fece rappresentare le belle, ed oneste commedie delle quali a suo tempo si parlerà; siccome ancora altre ne furono ammirate in Roma con macchine maravigliose che furono parto dell'ingegno di lui e fatte a spese dello stesso cardinal Antonio, come pure diremo a suo luogo" (cfr. F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 23).

[81] S. Ferrone, *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in A. Lattanzi-P. Maione (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo musicale tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 51-67.

[82] Come si scrive in D. Bernini, *Vita,* cit., p. 56; e in F. Baldinucci, *Vita,* cit., p. 77 ("commedia fatta con una nuova invenzione").

[83] Cfr. E. Tamburini, *"Naturalezza d'artificio" nella finzione scenica berniniana: la Comica del Cielo di Giulio Rospigliosi (1668)*, in *Teatri nell'età moderna*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", nn. 98-100, 1999-2000, pp. 93-147 e pp. 174-179.

[84] Dalla lettera di Montecuccoli del 13 febbraio 1638, pubblicata da S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit.,

Un crollo che fu riprodotto ancora all'interno della "commedia musicale" inaugurale, il *Chi soffre speri*; così, se è vero che vi fu una famosa sua commedia dal titolo *La Fiera* (come attesta il Baldinucci[85]), sembra verosimile pensare che molti dei suoi elementi passassero nel famoso II intermezzo dello spettacolo barberiniano[86].

Questo spettacolo inaugurale è probabilmente il più significativo per illustrare il senso della *dispositio* berniniana. Perché la vicenda patetica si era aperta con un'alba sul mare contrastante con il "vero" tramonto che gli spettatori avevano lasciato all'esterno del teatro. E dopo i due intermezzi della danza dei pastori (con temporale finale) e della *Fiera di Farfa*, si era conclusa con la visione dell'esterno del teatro, tra sapienti effetti di lontananze e di luci e "una grandissima quantità e varietà di gente, di carrozze, di cavalli, di lettighe, di giocatori di pillotta e di spettatori"[87]. Entrambe metafore di antitesi e di decezione (inganno), come il Tesauro le avrebbe definite[88] – e ricordo che il Tesauro frequentava con il Rospigliosi e con Sforza Pallavicino l'Accademia romana del cardinale Maurizio di Savoia[89] – la prima, quella dell'alba-tramonto, sviluppata nel tempo, l'altra, dell'interno-esterno, nello spazio: entrambe fondate su effetti collaudati in precedenti commedie – della prima, *La Marina*, si è detto; l'altra è stata convenzionalmente chiamata *I due Covielli*[90] – e finalizzate a produrre spiazzamento, un subitaneo smarrimento dei sensi e della ragione.

La via ortodossa, segnata dalle regole e dalla ragione, è decisamente alle spalle. È quella del diletto e del senso che si è ormai imposta presso la corte pontificia: è un impressionare e un commuovere in cui sembrano perdersi sia i fini etici che giustificavano lo spettacolo, sia la distanza e le unità predicate dai letterati. Per dirla con il Passeri, intermezzi e macchine – la macchina del sole, i fenomeni atmosferici, il gioco fra esterno e interno del teatro, la *Fiera di*

p. 265.

[85] F. Baldinucci, *Vita,* cit., p. 77. Egli precisa che "fu fatta per il cardinale Antonio in tempo di Urbano dove comparve tutto ciò che in simili adunate suol vedersi". Naturalmente sin qui il passo è stato inteso come un refuso. È vero che il musicista Loreto Vittori, presentando la sua commedia *La Fiera* (*La Fiera del Cavalier Olerto Rovitti* [Loreto Vittori] *da Spoleto Dedicata all'Ecc.mo Sig.r Prencipe di Pellestrina*, Bibl. Ap. Vaticana, Barb. Lat. 3713), afferma di essere stato sollecitato dalla visione dell'intermezzo e non cita una commedia berniniana, ma si può anche pensare che l'intermezzo sia stato realizzato con tale profusione di mezzi da offuscare il ricordo della commedia.

[86] Per le ascendenze fiorentine del tema si veda B. M. Fratellini, *Appunti per un'analisi della commedia "La Fiera" di M. Buonarroti il giovane in rapporto alla cultura del Bernini*, in M. Fagiolo-M. L. Madonna (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, Gangemi, 1985, pp. 51-62.

[87] Ancora da un dispaccio del Montecuccoli, del 2 marzo 1639, pubblicato in A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Roma, L. Pasqualucci, 1888, pp. 30-31. Su questo tema si veda il mio *Per uno studio documentario delle forme sceniche*, cit.

[88] Cfr. E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia l'idea delle argutezze heroiche, vulgarmente chiamate Imprese,* Torino, G. Sinibaldo, 1654. Per gli otto tipi di metafora da lui individuati si veda anche G. Conte, *La metafora barocca*, Milano, U. Mursia, 1972.

[89] Cfr. T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 43.

[90] Si veda la lettera del Montecuccoli inviata il 20 febbraio 1637, pubblicata da S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 263.

Farfa – non sono "intrecciati nel gruppo della favola"[91] ma, al contrario, sembrano volutamente sforare in tutti i sensi fuori dalla drammaturgia.

Come per fare uno sberleffo al letterato di stretta osservanza aristotelica, tutto si svolge nell'arco delle ventiquattro ore, anzi la macchina più straordinaria è proprio quella che mostra il "sole che col suo giro a poco a poco va a tuffarsi nel mare"[92]; ma l'effetto di distrazione da esso è eclatante: tutte le relazioni citano entusiasticamente solo gli intermezzi e le macchine berniniane.

A proposito degli spettacoli rospigliosiani, con molte ragioni, si è spesso citato gli ignaziani *Esercizi spirituali*; ma è certo che la *dispositio* berniniana costituisce a questa interpretazione il più forte ostacolo.

Elocutio

I caratteri e le passioni si rivelano nell'*elocutio*, vero campo di prova per la verosimiglianza. Il teorico lombardo Giovanni Paolo Lomazzo osserva che è precisamente in questo campo che più la pittura assomiglia alla poesia, entrambe chiamate a conoscere ed esprimere le passioni[93]. Se poi la mimesi corrisponde all'intelletto e al *docere*, l'espressione dei caratteri e delle passioni corrisponde alla volontà e al *movere* e dunque essa costituisce un momento imprescindibile della catarsi. All'arte *in primis*, per effetto di questa illusione mimetica, è riconosciuta la capacità di *movere*: sia Orazio che Cicerone e Quintiliano si esprimono chiaramente al riguardo.

Che il Bernini tenesse questo momento in altissima considerazione è intuibile, se si pensa ai caratteri della sua arte. Ma un'opinione precisa in proposito è stata raccolta da Chantelou:

> Abbiamo parlato a lungo dell'espressione che è l'anima della pittura. Il Cavaliere ha affermato che per tentare di rendere espressivi i volti, aveva trovato e si era servito di un espediente che consiste nel porsi nello stesso atteggiamento che si vuole attribuire al viso e nel farsi ritrarre in quella posizione da qualcuno che sappia disegnare bene[94].

Un procedimento che si pone in netta antitesi con le teorie classiciste che, come è noto, raccomandavano di rifuggire il riferimento alla realtà e di ri-

[91] Anche Ottaviano Castelli, nell'estate di quello stesso anno 1639, rappresentò in Borgo una commedia in prosa con un'"alba" e "per dar naturalezza all'opera faceva comparire acquavitari, cursori e caprari per la città, cose tutte contra le regole, che non permettono nessun personaggio che non sia intrecciato nel gruppo della favola" (cfr. G. B. Passeri, *Vite*, cit., p. 422). Alla fine del secolo Perrucci, registrando come totalmente perduta la preoccupazione di trovare intermezzi connessi con la commedia, consiglierà invece intermezzi a contrasto, citando espressamente "persone ridicole a far qualche burla, o successo ridicoloso di villani, faccendoni, artisti, pitocchi e gente di plebe o di contado": A. Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa*, cit., pp. 154-155.

[92] Da un *Avviso* coevo (cito dal mio *Per uno studio documentario*, cit., p. 272).

[93] Cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., pp. 39, 122 e sgg.

[94] D. Del Pesco, *Bernini in Francia*, cit., p. 244 (14 luglio 1665). Il processo creativo berniniano riconosce come un suo momento fondante questa interpretazione e qui la si rileva anche perché generalmente trascurata dagli studiosi d'arte.

ferirsi piuttosto a un'Idea intellettualistica e astratta, meglio se attinta dagli antichi; che è peraltro la traduzione esatta dell'equazione oraziana (rovesciata: *ut theatrum ars*); e che ritroviamo non solo in Rembrandt e Bernini ma anche in numerosi artisti molto vicini all'artista romano, come Annibale Carracci e Domenichino. Un allievo di Rembrandt ha infatti descritto il suo metodo di insegnamento, che consisteva nel "far leggere il testo da dipingere, quindi nel chiedere al giovane pittore di recitare le parti dei vari personaggi, e infine nel mostrargli, tramite la recitazione del maestro stesso, il risultato da raggiungere"[95]. Secondo Giovanni Antonio Massani, maestro di casa di papa Barberini e curatore di un volume di incisioni di Annibale, quest'ultimo aveva straordinarie capacità imitative, tanto da essere spesso paragonato al più famoso degli imitatori del tempo, l'attore Sivello[96], suo amico. Così sembra che Domenichino, prima di dipingere, si dedicasse in privato a pantomime, mimando le diverse azioni dei personaggi; e che, sorpreso un giorno dal suo maestro Carracci, fosse da lui per questo abbracciato e lodato[97]. Che Bernini seguisse lo stesso metodo (è l'ipotesi di lavoro di Montanari), un metodo nel suo caso corroborato da una vera pratica di esibizioni teatrali, appare, alla luce di questi precedenti, quanto mai verosimile. E ricevono conferma anche le osservazioni di Sara Mamone intorno all'ambiente artistico fiorentino che "affonda le sue radici non solo in scuole ed atelier pittorici ma anche, e non meno, in un apprendistato e in una successiva pratica interpretativa"[98]. Ulteriori pratiche teatrali sono documentate in due pittori senz'alcun rapporto tra loro come Poussin e Tintoretto[99] che usavano creare piccole scene teatrali con tanto di figurine di cera e di creta allo scopo di trovare le migliori soluzioni e le più verosimili per le luci, gli spazi e le ambientazioni. Lo stesso Bernini si serviva, per le sue composizioni architettoniche, di modelli di creta[100]. Da Leida a Roma a Firenze e certo anche altrove, le scuole di retorica e i Collegi non diffondevano solo l'esercizio del teatro, ma anche gli stessi saperi, che favorivano il sorgere delle stesse tecniche.

Che poi, dopo queste premesse, Chantelou ci restituisca l'immagine di

[95] T. Montanari, *Bernini e Rembrandt,* cit., p. 189.
[96] Si legga la dedica del Massani premessa alle *Diverse figure Al numero di ottanta*, cit., pp. 233-234 e 266. Per Giovanni Gabrielli, *alias* Sivello, famoso attore "Solus instar omnium" (perché da solo interpretava tutti i personaggi di ogni commedia), com'è scritto nell'incisione di Agostino Carracci che lo ritrae, si veda anche F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982, pp. 450-451, n. 2.
[97] Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., pp. 595-596.
[98] S. Mamone, *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 216.
[99] Per Tintoretto si veda M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana* […], Venezia, F. Nicolini, 1674, dove si riferisce che quando egli "doveva far un'opera in pubblico, prima andava ad osservare il sito, dove doveva esser posta […] e poi […] disponeva sopra un piano alcuni modellini di picciole figure di cera da lui medesimo fatti, distribuendogli in atteggiamenti serpeggianti, piramidali, bizzarri, capricciosi, vivaci" imprimendo poi alle scene "fierezza de lumi, ombre, riflessi e battimenti"; anche Poussin, secondo il Bellori (cfr. G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672, p. 437), si serviva di "modelletti di cera di tutte le figure nelle loro attitudini in bozzette di mezzopalmo e ne componeva l'historia, o la favola di rilievo, per vedere gli effetti naturali del lume e dell'ombre de' corpi" .
[100] Cfr. F. Baldinucci, *Vita,* cit., p. 110.

un Bernini teoricamente attento soprattutto al *decorum*, ossia a questioni di convenienza e di consonanza al soggetto[101] e che dunque i suoi giudizi teorici non siano conseguenti con le caratteristiche della sua opera artistica (e con i suoi procedimenti concreti) è stato rilevato[102] e va probabilmente ricondotto al contesto in cui egli si trovava in quel momento ad operare (la Francia del *Grand Siècle*), oltre che a un'oggettiva complessità delle sue personali posizioni. Importante è però rilevare come l'artista sia stato attaccato proprio per infrazioni allo stesso *decorum*, quando per esempio aveva rappresentato Santa Teresa ("Ha tirato quella Vergine purissima in terra […] non solo prostrata, ma prostituita"[103]).

Il *decorum* si può dire invece osservato nella qualità dei personaggi delle commedie che, secondo il giudizio di Giovan Battista Doni, almeno nel caso de *Le due Accademie,* erano "perfettamente adeguati all'intreccio"[104]. Anche la molteplicità dei linguaggi adottati rifletteva fedelmente la loro diversità: l'italiano degli innamorati, il bolognese del Dottore Graziano, il napoletano di Coviello, il veneziano di Zanni e così via, linguaggi che, tutti, gli erano familiari, in una Roma che era veramente, a quel tempo, il "gran Teatro del Mondo" e anche a causa di personali esperienze di vita. "Fece egli mirabilmente tutte le parti serie e ridicolose, e in tutti i linguaggi che fussero stati rappresentati mai in su le scene fino a' suoi tempi"[105] scrive il Baldinucci.

Ma il *decorum* ammonisce anche a non mescolare i generi: come aveva sentenziato Cicerone "turpe comicum in tragoedia". Un fatto deprecato dal Paleotti anche nella raffigurazione pittorica, anche laddove si riservi al comico un ruolo secondario all'interno di una rappresentazione tragica[106]. L'*elocutio* drammatica produce l'*affectum*, cioè l'effetto d'insieme: ancora una volta la questione in gioco è quella dell' unità. A partire dal 1587 il dibattito sul *Pastor Fido* dà modo ai difensori del *decorum* l'occasione di ripetere i loro argomenti mentre il campo avverso, quello del Guarini, che porta nella cultura alta alcuni degli argomenti dei comici, giustifica il misto in nome della varietà della creazione. E che Bernini – e il drammaturgo Rospigliosi, così come anche i loro committenti Barberini – fosse di questo secondo partito, è testimoniato da quanto si è osservato sulla sua *dispositio*.

[101] Invitato infatti a dare il suo parere sui quadri di Bassano e dei pittori "lombardi", Bernini li condanna per le tradizionali infrazioni al "decoro" e al "costume", osservando che "i quadri di Paolo Veronese erano apprezzati per il colore ma che non vi era alcun decoro né corrispondenza con il soggetto nelle opere dei pittori che avevano lavorato fuori di Roma; che ciò si comprendeva osservando questo quadro che era una Natività; la Vergine appariva senza maestà e i pastori privi di modestia" (cfr. D. Del Pesco, *Bernini in Francia*, cit., p. 282, 6 agosto 1665 e p. 379, 29 settembre). Ma il decoro è anche adeguamento al soggetto e un soggetto "basso" come i pastori poteva autorizzare simili accenti; su questo problema le discussioni e i contrasti furono infiniti.

[102] Cfr. E. Dodge Barton, *The Problem of Bernini's Theories of Art*, "Marsyas" 1945-47, vol. IV, pp. 81-111. Ma si veda oggi soprattutto D. Del Pesco, *Bernini in Francia*, cit., cap. IV "Il *Journal* e i fondamenti teorici dell'attività artistica".

[103] Cito da I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Elefante, 1980, p. 119.

[104] Cito da T. Montanari, "*Theatralia*", cit., p. 303.

[105] F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 76.

[106] Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 471 e sgg.

Per motivi di verosimiglianza, anch'essa per Aristotele (e numerosi altri teorici successivi) necessaria alla catarsi, la commedia è inoltre tenuta, com'è noto, al rispetto delle unità. Giulio Mancini, teorizzando l'assoluta identità della poesia con la pittura, trasferisce le tre unità anche nell'arte, collocando la figura principale in quello che egli chiama "sito scenico"[107], cioè nella parte centrale del quadro.

La meraviglia dell'apparato e delle mutazioni, com'è noto, sono generalmente legate all'opera in musica. Giovan Battista Andreini dichiarava di avere incontrato grandi difficoltà quando aveva tentato di fondere commedia e opera in musica, perché, egli osservava, "come commedia la mia invenzione perdeva nella pompa del teatro"[108]. Il comico generalmente agisce, o meglio interagisce, con una scena semplice e praticabile in cui non di rado la prospettiva e le proporzioni non sono che sommariamente osservate, proprio perché il vero fulcro dell'attrazione deve essere l'attore, senza altri sussidi. Bernini accosta invece la meraviglia della scena al ridicolo e alla satira[109]: ricordiamo i crolli, i tramonti, le inondazioni, gli incendi. In questo senso *Fontana di Trevi* è una vera dichiarazione di poetica: Graziano è scenografo e la sua è la vera "arte mezica" del tempo. Il "segreto" da tutelare non è, per lui, solo un segreto d'attore: "quand [le macchine] se san, non son più belle"[110]. Ma l'accostamento, ancora una volta, provoca una serie di antitesi: perché le macchine, affer-

[107] G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, vol. I, p. 118. Sulle difficoltà del trasferimento di questi concetti nell'arte si veda R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., p. 103 e sgg. Si deve aggiungere che questo trasferimento era ovviamente pensato necessario a partire dal rapporto privilegiato tra la pittura e il teatro.

[108] Cioè la commedia non traeva giovamento dallo spettacolo: G. B. Andreini, *La Ferinda*, commedia, Parigi, Della Vigna, 1622, dalla dedica "A' benigni lettori". Si veda S. Carandini, *La* Ferinda *di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'arte*, in *Commedia dell'arte*, cit., pp. 113-134. In questo senso "se la teatralità barocca […] è quel che di più iperbolico […] viene aggiunto alle cose al fine di persuadere della loro magnificentia o della loro prodigiosità, la commedia dell'arte si configura – da questo punto di vista – come 'teatro' che è l'esatto opposto della teatralità" (cfr. F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. LXV). Il contrasto tra ridicolo e grande spettacolo è stato chiaramente avvertito anche da Molinari (cfr. C. Molinari, *Note in margine all'attività teatrale di G. L. Bernini*, "Critica d'arte", n. 52, 1962, pp. 57-61) sì che, ravvisandovi un'operazione di montaggio fra impulsi fantastici di diversa natura, ha parlato di continuità di questo tipo di rappresentazioni con il cinema. Un riferimento recentemente ripreso con ampiezza di argomentazioni da Giovanni Careri anche per tutto il complesso dell'arte berniniana: G. Careri, *Voli d'amore: architettura, pittura e scultura nel bel composto di Bernini*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

[109] Cfr. L. Mariti, *Commedia*, cit., pp. CXLVII-CXLVIII; e si riveda qui alla n. 80. Ricordiamo che in questo egli aveva almeno un emulo: il letterato Ottaviano Castelli che dichiara esplicitamente l'importanza assoluta, nel teatro, della risposta del pubblico: si veda il suo *Dialogo sopra la Poesia Dramatica*, 1638 (cfr. R. Di Ceglie, *Il Dialogo sopra la poesia dramatica di Ottaviano Castelli*, "Studi Secenteschi", vol. XXXVIII, 1977, pp. 319-355). Erano del resto le stesse argomentazioni dei teorici dell'improvvisa, di Flaminio Scala in particolare (cfr. R. Tessari, *La commedia dell'Arte nel Seicento. 'Industria' e 'arte giocosa' nella civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969, p. 75). L'ambiente romano, a causa della particolarissima importanza dei comici dilettanti e anche del favore dei principi (in particolare del cardinale Antonio), rivela potenzialità straordinarie proprio nella capacità di trasferimento dei contenuti e degli argomenti dei comici nella cultura "alta": un tramite di enorme importanza anche per l'"impresa" veneziana dell'opera in musica.

[110] G. L. Bernini, *Fontana di Trevi*, cit., p. 51.

ma Graziano, "non se fan per fer rider ma per fer stupir"[111]; eppure il fine è quello dell'imitazione del "naturel", l'illusione della realtà. E se Montecuccoli, tra attore e macchine, ha operato una scelta decisa, Domenico Bernini scrive che il maggior pregio delle commedie del padre consisteva "ne' motti satirici e faceti" e nelle "invenzioni delle comparse"[112] (e cioè nell'ingegnosità tecnica e concettuale degli effetti scenografici): un pregio, quest'ultimo, che ha sempre suscitato la diffidenza dei letterati, come fattore di distrazione dal testo. Bernini affronta invece il pericolo lietamente, facendo in qualche modo concorrenza a se stesso.

Anche la riproduzione dell'orribile porta fuori dalla via del *decorum* perché la rappresentazione mimetica, secondo l'antica teoria, aveva per oggetto la vita umana nei suoi aspetti superiori. Ma proprio all'inizio della sua *Poetica* Aristotele riconosce che la rappresentazione dell'orribile, per esempio di animali ignobili o di cadaveri, oltre all'ovvia repulsione, suscita un doppio piacere, quello del riconoscimento del soggetto e quello estetico per la qualità della realizzazione[113], originati entrambi dal talento dell'artista nell'elocuzione: le due emozioni contrastanti costituiscono un altro paradosso della rappresentazione. Così Bernini è convinto del potere dell'arte di rendere bello anche ciò che in natura è sgradevole e porta l'esempio di una vecchia schifosa che reale "rende nausea"[114], mentre dipinta procura "diletto".

Leonardo da Vinci con le parti più orrende dei più orrendi animali aveva creato un essere così repellente da suscitare un vero terrore. Ma anche la Morte della commedia berniniana, preceduta da un cupo, luttuoso corteo punteggiato solo dalle luci delle torce, lei "vestita di gramaglie, con una falce nella destra"[115], che appare all'improvviso su un cavallo alto, "magro e scavato assai" a chiudere una delle sue più famose commedie, immagine tangibile del suo invincibile potere di recidere tutte le commedie umane, fu poi subito nascosta alla vista, esplicitamente perché così terribile da non poter essere sopportata. Un effetto potenziato dalla collocazione dell'immagine a conclusione di una scena di arcadica serenità tra "siti amenissimi", "verdure di primavere" e danze di villanelle: ancora una volta una *dispositio* per antitesi[116]. Forse i "misteri" di cui si circondò l'interruzione delle repliche dissimulavano semplicemente l'intollerabilità da parte del sistema dei letterati e del potere clericale di fronte a commedie che, benché "altrettanto honeste che rare" nell'ispirazione, peccavano continuamente ora per l'orrore e la qualità "ignobile" delle immagini presentate, ora perché rivelatrici di una verità attuale tutt'altro che trionfalistica. Come scrisse a suo tempo il corrispondente estense Francesco Mantovani,

[111] *Ivi*, p. 74.
[112] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 54. L'interpretazione che dò a quest'espressione è dovuta alla lettura dell'intero paragrafo.
[113] Si veda il cap. IV della *Poetica* di Aristotele; cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 488
[114] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 30
[115] Si veda la lettera del Montecuccoli inviata il 20 febbraio 1637, pubblicata da S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 263.
[116] Del tutto simile in questo senso è la costruzione di una scena di una commedia dell'anno seguente in cui un paesaggio incantato e lunare è chiuso da un somaro che "ragliò" rumorosamente (*ivi*, p. 264).

non c'era in quelle commedie berniniane nulla di disdicevole, anzi, "se gli equivoci sogliono considerarsi secondo la soggetta materia, la compositione è allegra e modesta insieme"[117]. Lo scandalo nasceva del fatto che il cardinale Carafa e altri potenti (come si è visto perfino il papa Pamphili e suo nipote Camillo) vi si riconoscessero (e ovviamente non perché Aristotele avesse escluso i potenti dalla commedia e neanche perché si infrangesse in tal modo l'unità di tempo!): in altre parole era la loro mala coscienza a suscitarlo.

Bernini non cerca dunque armonie da contemplare immobili e distanti, ma impressioni forti per un coinvolgimento totale. "Chi non esce talvolta di regola, non la passa mai"[118] soleva infatti dire l'artista, pur così amante dell'antico e ben consapevole della disputa che opponeva "antichi" a "moderni". Ma il suo è un coinvolgimento almeno singolare perché scandito e "spiazzato" dal continuo riferimento ai personaggi attuali nonché dagli eventi catastrofici naturali, resi entrambi con i massimi accenti della verità.

Memoria

La tripartizione che precede – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, la tripartizione fondamentale della retorica – informa generalmente i trattati dei letterati e degli artisti, dando conto dei tre grandi terreni in cui si sviluppa il "paragone": il contenuto della rappresentazione, la disposizione dell'opera e l'esigenza di espressione[119]. Per chi studia il teatro d'attore, tuttavia, è ben chiaro che sono le altre due, la *memoria* e l'*actio,* a rappresentare il vero acme dell'interesse.

Bernini scrive "ridicolose" per esteso, ma in almeno due documenti si parla anche di improvvisazione[120]; e l'espressione sopra citata del Doni, quel suo "rappresentare così al vivo" convalida l'idea di un teatro non interamente premeditato, comunque fondato e costruito sulle azioni più che sulle drammaturgie.

Che nel teatro berniniano solo due documenti parlino di improvvisazione e che l'unico testo rinvenuto appaia disteso per intero, non stupisce, data l'analoga consuetudine della Ridicolosa e anche l'importanza centrale assunta dalla *inventio* nella poetica berniniana. E saremmo tentati di supporre, data la sua qualità di corago e di capo assoluto del suo gruppo, che le parti improvvisate relative alla sua commedia del 1646 (e poi censurate, e, si badi, non tanto perché fossero particolarmente pungenti, quanto proprio perché non preventivamente controllabili: "li punti tralasciati non erano considerabili se

[117] Dalla sua lettera del 3 febbraio 1646 al suo Duca, *ivi*, pp. 268-270. E si riveda la n. 17.
[118] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 33 (la frase è consapevolmente ripresa da Michelangelo). Il Baldinucci (*Vita,* cit., p. 67), confermando un suo orientamento più restrittivo, usa un'espressione più ambigua: "talora senza violar le buone regole, ma senza obligarsi a regola"; e più oltre (p. 75) egli riferisce l'insofferenza dell'artista nei confronti di chi aveva "troppa voglia d'uscir di regola". Appare importante comunque che in un dialogo-recita che riprende i termini della famosa *querelle*, il Bernini appaia il difensore dei moderni (cfr. C. D'Onofrio, *Un dialogo-recita*, cit.).
[119] Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 19.
[120] Si riveda la n. 14 e la lettera di Francesco Mantovani qui di seguito citata.

non quanto arrivavono all'improvviso, et senza che niuno li premeditasse"[121]) fossero solo le sue: un tentativo di saggiare fino a che punto arrivasse il favore pontificio e se gli potesse essere concessa anche la più "impossibile" delle vie d'espressione.

La memoria forniva modelli iconografici all'arte e interventi verbali (i "generici"[122]) al teatro. Ma nell'immaginario drammaturgico berniniano figurava anche un personaggio raro in altre aree, come il comico francese, generalmente chiamato Raguet; e uno sviluppo particolare, anch'esso in diretto rapporto con la Ridicolosa, sembra avere la figura della servetta[123]. E se, come si è più volte ricordato, Bernini era in grado di sostenere tutte le parti e di parlare tutti i linguaggi, per sé riservava il più delle volte la parte di Graziano, il Dottore bolognese: un linguaggio che ben conosceva, avendo frequentato, da ragazzo, la bottega di Annibale Carracci (o, più verosimilmente, dei suoi allievi) e avendo con ogni probabilità assimilato proprio in quell'ambiente, che sappiamo molto vicino al teatro, i caratteri e le passioni della parte.

Sulle qualità di questo Dottore berniniano non abbiamo testimonianze. Ma dal senso degli intrecci possiamo pensarlo un po' diverso dal solito tronfio sproloquiante di tante interpretazioni dell'improvvisa[124]. Questo Graziano è

[121] Dalla lettera di Mantovani al Duca d'Este inviata il 3 febbraio 1646, pubblicata in S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 270n. Un documento molto importante perché farebbe pensare ad una consuetudine berniniana di consegnare preventivamente a una non precisata autorità il testo delle sue commedie; un uso che appare anche confermato in un passo del *Journal* di Chantelou (cfr. D. Del Pesco, *Bernini in Francia*, cit., p. 305) in cui si parla di una sua commedia che il Bernini avrebbe voluto modificare, ma non potendolo fare "poiché il testo era ben conosciuto dal Papa e da alcuni alti personaggi della Corte, aveva fatto iniziare la rappresentazione e, dopo cinque o sei battute, l'aveva fatta interrompere per il crollo di un muro predisposto a questo scopo e, così, non si era rappresentato più nulla". Interruzione delle repliche che ha indotto tra l'altro il D'Onofrio a identificare la commedia con quella del 1646 che, come si è detto, fu appunto interrotta. Questa stessa consuetudine si potrebbe pensare estesa a tutti i ridicolosi e dunque ricondurrebbe i loro testi interamente distesi a una necessità imposta dall'alto. Si potrebbe ricondurre a questa consuetudine anche la pubblicazione per esteso de *L'amico tradito* di Pier Maria Cecchini (Venezia, G. Bona, 1633; edizione venduta anche a Roma "al Murion d'Oro in Navona") che, come si è detto, era attivo a Roma in quegli anni. Si deve aggiungere però che non mancano altri documenti attestanti a Roma commedie all'improvviso, per esempio quelle di Salvator Rosa, inizialmente nate, secondo il Passeri, "per fare una larga apertura alla cognizione della sua persona", vale a dire per pubblicizzare la propria attività di pittore ma che, "come cose disgregate dalla professione, non gli partorirono troppo buon nome" ovviamente presso i letterati (cfr. G. B. Passeri, *Vite de' pittori*, cit., p. 243).

[122] R. Tessari, *Il mercato delle maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I: *Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 164 e sgg. I "generici" erano generalmente tratti da autori classici ma Bernini, come si è detto, non li lesse mai.

[123] Il riferimento è ovviamente al francese (qui Cochetto) e alla serva Rosetta nell'unica commedia rimasta, *Fontana di Trevi*. Per questi personaggi della Ridicolosa si veda L. Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., p. XCIV, in cui si osserva anche il rapporto particolare che si stabilisce fra le figure femminili, anch'esso presente nella commedia berniniana (I, sc. VII).

[124] Per questa fluidità dei caratteri dei diversi personaggi dell'improvvisa, dipendenti dalle diverse azioni, si veda quanto scritto dal pittore Giovanni Briccio nel suo trattato *Della Poesia comica et osservazioni* (segnalato da L. Mariti, *Esercizio d'attore nel Seicento. Giovanni Briccio & C.*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, pp. 633-652); per Graziano in particolare cfr. almeno P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne Comedie ed Avisi a chi le recita* (1628; rist. in F. Marotti, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 84-85) e A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., pp. 194

qualcuno che ha piena consapevolezza di uno status da far rispettare anche e soprattutto nella forma e negli ossequi di etichetta – "Bisogna darli la mancia, perché m'hanno onorato due volte coll'Illustrissimo"; che, di fronte ai lamenti sconclusi del servo Trappolino (interpretato dal pittore Guido Ubaldo Abbatini, attivo sia in opere artistiche che teatrali berniniane), sa trarre conclusioni di saggezza a morale della commedia: "i padroni avranno sempre caro di accomodare i servitori con la borsa degli altri ma non con la propria"[125]; che nasconde sotto la sua "maschera" un potente, il marchese Mario Frangipani, Consigliere del Papa, con lo scopo di colpire con la satira lui e anche i Barberini (e particolarmente il cardinale Francesco, ben riconoscibile in un Coviello "bacchetone" e "devoto" interpretato da suo fratello Luigi). Satira quest'ultima che, in epoca di papa Pamphili, fu alquanto disapprovata e considerata alla stregua di una vile adulazione; ma che, da un lato, è ampiamente comprensibile se si pensa che sono i giorni della famosa fuga in Francia dei Barberini e, dall'altro, soprattutto, fu velocemente rintuzzata dalla successiva notizia che "anche li padroni sono stati toccati"[126].

E infine il Graziano di Bernini è uno che non "millanta" ma "può" e "sa": in particolare i segreti dell' "arte mezica" della scena e del teatro. La sua macchina della nuvola è precisamente metafora di quell'arte[127].

Anche se è documentato almeno una volta nella parte di un Coviello (ne *I due Covielli*, dove c'erano evidentemente solo questi due personaggi da interpretare e non potevano essere Graziani, dato l'accento fortemente individualistico dato da Bernini a questa parte), anche se un altro dei suoi cavalli di battaglia fu quello del vecchio/a fiorentini[128] e anche se il Baldinucci lo dice attivo "in tutte le parti", saremmo tentati di pensare che il grande, fierissimo artista, vero "ras" della Roma barocca, si riconoscesse veramente solo nel suo Graziano.

Un disegno berniniano conservato al Courtauld Institute of Art (fig. 3) appare direttamente legato alle sue commedie. Due personaggi ridicoli, un vecchietto seduto con aria ebete che regge un corno enorme ed è circondato di lumache (il loro significato ribadisce ovviamente quello del corno) e mentre pronuncia la parola "un corno" pare non rendersi conto di quel che ha detto, come se, assistendo personalmente al misfatto, egli non fosse in grado di realizzarlo come tale; e una donna in piedi, alta e magra allampanata (si potrebbe pensare interpretata da un uomo) che, guardando altrove, non a caso

e sgg. Sulle importanti conseguenze di questa fluidità cfr. F. Taviani, *La composizione*, cit., pp. 165-169.

[125] Entrambi i passi nella lettera di Montecuccoli al Duca d'Este inviata nel carnevale 1638, pubblicata in S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 265.

[126] Dalla lettera di Mantovani al Duca d'Este inviate il 3 e 7 febbraio 1646, pubblicate in S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 268-270n.

[127] Cfr. G. L. Bernini, *Fontana di Trevi*, cit., p. 74. Su Bernini scenografo e mago anche in relazione all'unica commedia superstite, cfr. F. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere* in S. Carandini (a cura di), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 143-157.

[128] La vecchia in una commedia del 1638 (*ivi,* p. 265). Il vecchio (e cioè il Papa) nella sua prima commedia documentata (cfr. n. 14).

con occhi enormi, gli risponde "sì cor mio". Non sono semplici caricature: il loro accostamento per contrasto e le parole registrate costituiscono probabilmente l'unica immagine (realizzata o solo pensata) di una gag berniniana. Si deve anche aggiungere che la caricatura, o "ritratto carico", come inizialmente veniva chiamata, una deformazione comica a cui è associato il ridicolo, nasce proprio con il Bernini[129], o meglio con quell'Annibale Carracci che in alcune fonti è indicato, erroneamente, come suo maestro, ma che comunque, proprio per il suo deciso orientamento verso la rappresentazione fedele del reale, è certamente uno dei punti importanti di riferimento dell'artista romano. E nasce forse proprio dal loro comune, particolarissimo interesse al mondo del teatro, a quel grottesco[130] che era ed è elemento fondante dei comici e degli attori; e forse anche a quella nozione della deformità senza dolore che Aristotele aveva posto alla base della commedia e del riso[131]. Gli esseri deformi sono "belli di bellezza mostrosa ridicolosa come sono i nani" osservava Giulio Mancini[132].

Questo disegno appare una sorta di applicazione di questo concetto ed evidenzia molto più di tante parole l'orientamento del Bernini uomo di teatro, teso alla fedele riproduzione del reale e insieme alla sua "caricatura", intesa nel suo senso originario di accentuazione di uno o più tratti della realtà. Deformazione che è certo una delle chiavi di accesso a quel mondo basso a cui i letterati di stretta osservanza, per questioni di gusto e di decoro, si dichiaravano estranei; che in ogni caso era fin qui riservata al ceto popolare; e che egli osa, e anche con maggiore scioltezza e audacia, per la prima volta, nella caricatura come nel teatro, applicare al mondo dei potenti. Un collegamento questo, fra la caricatura e il teatro, d'altronde meno estemporaneo di quanto si potrebbe pensare, se è vero che ritratti "alterati cioè caricati" furono usati con lo specifico scopo di "beffare" in alcune commedie coeve di pittori romani: dove i ritratti "caricati" usati per i comici, Graziano, Tartaglia e il francese, convivevano con il ritratto della protagonista della commedia, la figlia del principe, l'Innamorata, redatto, a quanto pare, nei termini tradizionali[133]. La caricatura intesa come dialetto, contrapposta eppure convivente con l'italiano della pittura tradizionale dei protagonisti.

[129] È certamente il Bernini, per esempio, che la diffuse in Francia (cfr. D. Del Pesco, *Bernini*, cit.); e fu certo anche fra i primi a usare questa parola (cfr. I. Lavin, *Bernini e l'arte della satira sociale*, in *Immagini del barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 93-116); ma prima ancora è usata dal Massani per la scuola di Annibale Carracci nella sua dedica premessa alle *Diverse figure Al numero di ottanta*, cit., p. 260. Anche il suo allievo Domenichino, infatti, si ricorda per la stessa abilità (cfr. G. Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. 220).

[130] Alludo alla nozione non generica di grottesco di Bachtin (M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979) o di Mejerchol'd: come "doppia natura, qualcosa che non è necessariamente legato alla bizzarria del comico, ma che è sintesi del reale, vita dei contrasti, capacità quindi di proiettare lo spettatore da un piano dell'esperienza all'altro" (cito da F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, "Teatro e storia", n. 1, 1986, p. 27).

[131] Si veda il cap. V della *Poetica* di Aristotele; cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 120.

[132] G. Mancini, *Considerazioni,* cit., p. 329.

[133] Fu nel 1635, l'anno delle *Due Accademie* berniniane. Il Graziano era un Geronimo Patrignano non meglio conosciuto (cfr. P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1998, p. 216).

Un'altra famosa "caricatura" berniniana conferisce al viso di Innocenzo XI, in maniera impietosa, i tratti di un uccello: un esercizio, quello di sovrapporre i tratti di un animale al ritratto, che, secondo il teorico bolognese monsignor Giovan Battista Agucchi, era, nella scanzonata bottega di Annibale Carracci, assolutamente consueto[134]; e che, se dobbiamo credere a un recentissimo, documentato intervento di Avigdor W. G. Poseq[135], era ben conosciuto e frequentemente usato dal nostro artista anche nelle sue produzioni non effimere a fini di comunicazione e di espressione.

Actio

Non essendo considerata se non una parte estrinseca dell'arte poetica, l'*actio* drammatica non ha conosciuto un vero sviluppo all'interno dell'indagine aristotelica; la quale aveva tuttavia decretato la superiorità di un'arte non puramente imitativa e realistica, segnalandone i pericoli: la ridondanza, la volgarità e l'oscenità[136].

L'*actio*, i cui segni esteriori sono i costumi e quelli interiori sono gli affetti espressi nel viso e nella gestualità, aveva allora il suo fine nel mettere in valore la bellezza del discorso attraverso quella che Cicerone chiamava l'"eloquenza del corpo". Un concetto squisitamente retorico: secondo Quintiliano infatti il mediocre oratore Tracallo era migliore di tutti gli attori di ogni tempo[137]. Con la rinascita dell'attore nel Rinascimento anche simili aulici riferimenti furono recuperati; ma nel corso del Seicento i richiami all'antichità cominciarono a diminuire fino a scomparire nel secolo successivo, quando si codifica l'arte dell'attore[138]. All'*actio* è comunque riconosciuta un'importanza ben maggiore che nella *Poetica* di Aristotele, perché lo studio consapevole delle tecniche di persuasione accerta come essa offra la possibilità di determinare gli orientamenti del pubblico. I più grandi personaggi del Seicento hanno avuto rapporti diretti con il teatro, almeno all'interno dei loro *cursus studiorum*, quasi sempre effettuati presso i Gesuiti, che gli davano, com'è noto, un rilievo assoluto. Ma è evidente che questo tipo di *actio* ubbidiva a criteri estetici diversi da quelli dei comici.

Essendo considerata parte della retorica, essa era tenuta a evitare gli eccessi che nuocciono al *decorum* ed è comunque legata a convenzioni formalizza-

[134] I ricordi dell'Agucchi sono citati all'interno della dedica del Massani di cui alla n. 23, in particolare alle pp. 264-265. Un esercizio che era stato introdotto dal *De humana physiognomia* di Giovan Battista Della Porta (1586).
[135] A. W. G. Poseq, *On Physiognomic Communication in Bernini*, "Artibus et Historiae", n. 54, 2006, pp. 161-190.
[136] Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 574.
[137] Lo si cita in M. Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris, A. Courbé, 1657, in *Sept Traités*, cit., p. 49. Il trattato di Le Faucheur si può considerare il primo in Francia dedicato all'"eloquenza del corpo".
[138] Cfr. M. I. Aliverti, *Teatro e arti figurative nella trattatistica della prima metà del Settecento: i presupposti di una teoria della figurazione teatrale*, in *Teatro e arti figurative*, "Biblioteca Teatrale", nn. 19-20, 1990, pp. 125-139.

te[139]. Il *Laocoonte* o le maschere tragiche hanno continuato a lungo a costituire punti di riferimento per significare il mondo della tragedia e il parossismo della sofferenza. Insieme, maschera e gesti del corpo, anch'essi codificati, formano un tipo iconico che associa passioni e caratteri in posture in cui si codificano sentimenti semplificati associati a un mito. Una donna velata è Niobe ed esprime il lutto materno, Medea è *atrox*. Ogni personaggio è fissato in un *motus animi* immutabile, iscritto nella sua maschera, a mezzo tra carattere e passione, in una gamma di gesti limitata e convenzionale. L'iconologia del Ripa serve di riferimento sia alle figure del linguaggio che ai pittori che anche agli uomini di teatro, speciamente per le allegorie dei drammi allegorici come *La rappresentazione di anima e corpo* (1600) e quelle degli intermezzi e dei prologhi nelle feste di corte[140]. In pieno Seicento, Bernini, riprendendo l'antitesi della maschera comica e tragica, ricorre ancora al *pathosformel*[141] per la sua *Anima dannata* e la sua *Anima salvata*[142].

Ma l'essenza dell'arte teatrale, come afferma La Mesnadière (1639), è rappresentare le passioni reali: la tanto auspicata catarsi potrà avvenire solo se l'udienza è commossa dall'*actio* e questo ha scarso rapporto con la ripetitività del canone classicistico di imitazione.

È probabilmente il Lomazzo, grande studioso di quel Leonardo che aveva ritenuto fondamentale per l'arte del pittore l'espressione delle emozioni umane attraverso il movimento dei corpi, a compiere, sul piano teorico artistico, il passo decisivo, scrivendo di "moti ritratti al naturale" e di criteri per le scelte artistiche che si trovano "fuori dell'arte", e anzi "nelle secrete stanze della filosofia naturale"[143], e dunque in qualche cosa che forse si teme di chiamare "natura" ma che certo le somiglia molto. Che "le cose dipinte e imitate al naturale" piacciano al popolo è un fatto ben noto, per esempio all'Agucchi ed è anche facilmente spiegabile "perché egli è solito a vederne di sì fatte e l'imitazione di quel che a pieno conosce, li diletta" (un argomento aristotelico); ma la partita si gioca a un altro livello, quello degli uomini "intendenti"[144] che oppongono

[139] Cfr. S. Chaouche, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001, pp. 21-25.

[140] Anche la figurazione della Religione del *S. Alessio* barberiniano, per esempio, è attinta da un modello descritto dal Ripa. Cfr. J. L. Colomer, *Peinture, histoire antique et scientia nova entre Rome et Bologne: Virgilio Malvezzi et Guido Reni*, in O. Bienfait-Chr. Frommel-M. Hochmann-S. Schütze (a cura di), *Poussin et Rome*, s. n. tip. [1996], in cui sono pubblicate alcune incisioni coeve della Religione (da Guido Reni) in tutto simili a quella.

[141] Per queste *pathosformeln* – formule patetiche – cfr. L. Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, "Biblioteca Teatrale", n. 78, 2006, pp. 91-132.

[142] Sia pure reinterpretando e contraddicendo da par suo quei modelli (cfr. I. Lavin, *Bernini's Portraits of No-Body*, in A. Gentili-Ph. Morel-C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 161-194). Per le due statue, realizzate nel 1619, si veda la messa a punto di Sebastian Schütze in A. Coliva-S. Schütze (a cura di), *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese*, Roma, De Luca, 1998, pp. 148-169.

[143] G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano, P. G. Pontio, 1591, p. 144. Cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., pp. 40 e sgg.

[144] Cito dalla dedica del Massani premessa alle *Diverse figure Al numero di ottanta*, cit., p. 243. Il realismo era considerato canone popolare, legato a intenti devozionali o magici, del tutto staccato dalle pratiche artistiche (cfr. David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle*

al "naturale" una strenua resistenza, insistendo sull'imitazione degli antichi e su un'Idea interiore del tutto immateriale. Anche se con qualche disagio[145], ma seguendo in questo il classico "paragone" ed espressioni esplicite di Orazio, ci si comincia allora a riferire all'arte dei comici: liberi dalle convenzioni per la ragione molto semplice che il mondo della commedia era basso per definizione e dunque il più vicino alla natura, essi davano l'esempio più vivo ed efficace dell'imitazione della realtà. "Il vostro argomentare scolastico – scriveva Flaminio Scala rivolgendosi al mondo dei letterati – se bene è con ingegno, credo che essendo sofistico resterà gettato a terra dalla mia naturalezza"[146].

Che poi, per usare il linguaggio di Anton Giulio Bragaglia, la commedia dell'Arte non sia più quella antica dell'improvvisa, che cioè le ansie di ascesa sociale dei comici e le loro aspirazioni di autori li abbiano portati abbastanza lontano dalla cultura bassa originaria[147], per inseguire i modelli degli attori dilettanti e persino quelli dei letterati, è un fatto. Pier Maria Cecchini si scaglia contro i contorcimenti del corpo[148] ripetendo gli argomenti di Leon Battista Alberti contro coloro che mostravano insieme "il petto e le natiche", violando insieme la decenza e la verosimiglianza e imitando espressamente i movimenti violenti degli istrioni[149]. Non basta. Riprendendo Aristotele, Perrucci dichiarerà di disprezzare gli attori "pappagalli e simie"[150] e, presentando la recitazione come la forma più efficace dell'oratoria, arriverà a predicare per essi, innanzitutto, l'esercizio della cultura[151]. Elevarsi, per essi, significava non già valorizzare la propria specificità elaborando per esempio una originale teoria della recitazione ma prendere le distanze dalla loro parte materiale attraverso lo studio e l'applicazione della retorica. Perché l'attore "dietro di sé non ha un'arte del teatro a cui possa far riferimento, ha soltanto il mondo caotico dei 'cerretani, buffoni, mimi e histrioni'"[152].

Un passo di Giovan Battista Andreini ci dice le difficoltà concrete incontrate dall'attore in questa difficile operazione: "se troppo in un gesto si ferma, è una statua; se inquieto si move, fa il mattaccino; s'è troppo avanti o troppo indietro la spada, ha del lacché o del tamburino; se sta molto risserrato nel ferraiuolo, o

figure: reazioni ed emozioni del pubblico, Torino, Einaudi, 1993, cap. IX "Verosimiglianza e somiglianza").

[145] Cfr. R. Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* (1679), in *Sept Traités*, cit., pp. 192, 237.

[146] Cito da R. Tessari, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 73. Il passo è tratto dal primo dei due prologhi a *Il Finto Marito*, pubblicato nel 1618.

[147] Cito da A. G. Bragaglia, *Introduzione* a A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 23.

[148] "Molti comici […] con una pazza maniera girano gli occhi, allargano le braccia et scompongono il corpo tutto in guisa tale che uno molestato dalla colica porgerebbe molestia minore a chi lo mirasse" (cfr. P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne Comedie*, cit., p. 82).

[149] Una posizione difficilmente conciliabile con l'esaltazione manierista della linea serpentinata, che pure in Alberti aveva uno dei modelli dichiarati (cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 576). Vengono ovviamente alla mente le immagini dei *Balli di Sfessania* che, pur non essendo probabilmente immagini di comici, sono evidentemente legati al mondo della cultura "bassa".

[150] A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 104. Dalla *Poetica* aristotelica, cap. XXVI: secondo Aristotele è inevitabile che un'imitazione incontrollata decada nel volgare.

[151] Cfr. R.Tessari, *Il mercato*, cit., pp. 161 e sgg.

[152] F. Taviani, *Saggio introduttivo* a N. Barbieri, *La Supplica*, Milano, Il Polifilo, 1971.

ch'a la febbre fredda, o che teme di gir prigion per debiti"[153]. Certamente molto ci direbbe il trattato del dilettante ridicoloso Giovanni Briccio, *Della poesia comica et osservationi*[154], se ci fosse stato conservato.

Qualcosa tuttavia sta cambiando: i due mondi si cercano. Se un trattato come quello di Le Faucheur insegna ancora che l'oratore deve tenere la testa e le spalle ben diritte, che non deve guardare il soffitto, che è sconsigliabile stare con le mani penzoloni e che il discorso dove fluire come "un ruisseau"[155] e dunque insegue criteri di nobiltà e di chiarezza, si comincia anche ad ammettere la scarsa attrazione esercitata da simili principi.

Di ben altre risorse infatti disponevano gli attori: valga per tutti quanto scritto da Giraldi Cinzio per il quale l'attore doveva raffigurare su di sé, per mezzo dei "composti movimenti del dorso, delle mani e di tutto il corpo", le passioni da imprimere nell'animo degli spettatori[156].

Su questo arduo crinale, tra la "facilità e la naturalezza" dei comici, ma anche con il "garbo", la misura e gli argomenti di altri più aulici modelli, sforando anche spesso nel comico più grasso e nella satira più aggressiva e con il grande obiettivo di quella *Verità*, che l'artista aveva "inventato" e (in parte) eseguito come gruppo scultoreo e che egli amava su tutte tanto da legarla, per legato testamentario, alla sua discendenza, si situa la commedia berniniana; caratteristiche tutte che, per essere unite insieme, fanno sentire al nobile relatore pesarese che le registra[157], oltre alla loro qualità strepitosa, anche gli accenti di una straordinaria novità: "Io per me confesso non aver sentito a' miei giorni cosa tale, né credo che gli antichi né i moderni abbino mai tocco questo segno"; "La comedia riuscì miracolosa"; "tanto ingegnosa che l'antepongo a tutte le rappresentazioni c'ho vedute [e tra queste, si noti, c'era anche quella, in musica, dei *Santi Didimo e Teodora* barberiniani] e stimarei bene impiegata la fatica di chiunque venisse a Roma a posta per vederla, acciò servisse per idea delle comedie"; "mi creda che questo è un modo che sarà imitato".

Simili orientamenti di verità erano emersi del resto anche nell'arte. Artisti come Annibale Carracci con la sua puntuale ricerca apertamente e spregiudicatamente diretta al vero ("al vivo"[158] egli diceva, e, si badi, l'espressione –

[153] G. B. Andreini, *La ferza* (1627). Cito da C. Vicentini, *L'orizzonte*, cit., p. 319.
[154] Cfr. L. Mariti, *Esercizio d'attore nel Seicento*, cit.
[155] Cfr. M. Le Faucheur, *Traité*, cit., pp. 67, 88, 123 e 134.
[156] Dai *Discorsi* […] *intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie* di Giovanbattista Giraldi Cinzio (1554). Cito da F. Marotti, *Lo spettacolo*, cit., p. 235.
[157] Cfr. n. 70.
[158] Si vedano *Le "Postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Giorgio Vasari*, in D. Benati-E. Riccomini (a cura di), *Annibale Carracci*, Milano, Electa, 2006, p. 462. Annibale corregge drasticamente il Vasari sul problema dell'imitazione dall'antico per la ragione molto semplice che "gli antichi buoni maestri hanno cavato le cose loro dal vivo"; e la sua contestazione arrivava al punto da fargli progettare, tra il 1596 e il 1605 una mascherata sull'argomento (cfr. G. Perini, *Disegno romano dall'antico, amplificazioni fiorentine e modello artistico bolognese*, in F. Solinas (a cura di), *Cassiano Dal Pozzo*, Roma, De Luca, 1989, p. 211). Lo studio puntuale della realtà che caratterizza tutti i Carracci ha forse la sua radice precisa in un trattato di studi fisiognomici di Leonardo, di cui proprio a Bologna si sono perse le tracce, ma che forse essi conoscevano (cfr. F. Caroli, *Leonardo. Studi di Fisiognomica*, Milano, Leonardo, 1991). Il filo rosso tra Leonardo e i Carracci sarebbe confermato, a mio parere, dagli studi che i Carracci

del tutto corrispondente al "naturale" di Lomazzo e dell'Agucchi – è uguale a quella con cui il Doni commentava le commedie berniniane e congrua alla "facilità e naturalezza" sopra citate), corroborano queste nuove tendenze. Innanzitutto per lui si è potuto affermare che la tradizione ritrattistica nella Roma del Seicento compì un "eccezionale passo in avanti in termini di autoconsapevolezza"[159]. E nelle sue ultime interpretazioni della *Pietà*, l'artista bolognese raffigurava la Madonna non come la figura composta e dignitosa della Controriforma ma sopraffatta dal dolore, quasi priva di vita come il Cristo, con la testa rovesciata all'indietro: una posa sconveniente, che però persuadeva al dolore di Maria[160]. Così Santa Teresa nella famosa *Estasi* berniniana che doveva comporre insieme tre stati e sentimenti simultanei: estasi, transverberazione e morte[161]. Così la *Medusa* dell'artista non raccoglie più la tradizione dell'archetipo retorico dell'orrore, ma traduce il senso di un'umanità intimamente e veramente sofferta[162].

Non dunque una realtà edulcorata né mediata attraverso la retorica, e nemmeno la sua piatta imitazione, ma la ricerca della vera vita attraverso l'"eloquenza del corpo". Perché, se si vuole, controriformisticamente, la conversione, si deve trovare il modo più idoneo a colpire gli animi; questo modo si era, nel teatro, già cercato e trovato; solo la verità, affermava già l'Ingegneri, produce commozione[163]. Ma è ben chiaro che la verità ha un prezzo.

Dal momento in cui l'*actio* è definita come un linguaggio visibile, si elabora una vera semiologia del gesto fondata sull'*ut pictura poesis*[164] e la si applica a una serie di paradigmi comuni[165]: il pantomimo, il danzatore, l'uomo muto. Dimensioni tutte ben vive nella cerchia barberiniana: se il letterato e uomo di teatro Ottaviano Castelli per espresso desiderio del cardinale Francesco scrive una *Storia della Pantomima*[166], l'interesse per la danza è sviluppato a tal

compirono in "Lombardia" e anche dagli studi sui cadaveri che essi, come Leonardo, solevano compiere: cfr. la testimonianza dell'Agucchi contenuta all'interno della dedica del Massani premessa alle *Diverse figure Al numero di ottanta*, cit., pp. 248-249.

[159] C. Whitfield, *Ritrattistica: dal "ritratto semplice" alla Rassemblance parlante"*, in AA.VV., *Il genio di Roma (1593-1623)*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 169.

[160] A. Boschloo, *Annibale Carracci: rappresentazioni della pietà*, in *Docere Delectare Movere,* cit., pp. 55-60.

[161] Cfr. I. Lavin, *Bernini e l'unità*, cit., pp. 124 e sgg.,

[162] Sul complesso significato di Medusa si veda tuttavia I. Lavin, *Bernini's Bust of the Medusa: An Awful Pun*, in *Docere Delectare Movere*, cit., pp. 155-174.

[163] Cfr. A. Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa*, cit., p. 306. Non è dunque per caso che fin dal 1577 i comici Gelosi, a Parigi, avevano suscitato un tale concorso di spettatori che "les quatre meilleurs prédicateurs […] n'en avoient pas tretous ensemble autant quant ils preschoient". E nel 1750 l'Abate de la Porte indicherà apertamente il modello dei comici anche per i predicatori (Abbé de la Porte, *Observations sur la Littérature moderne* (1750), in *Sept Traités*, cit., p. 386).

[164] Appoggiandosi a Sant'Agostino che cita il linguaggio dei gesti dell'attore, il letterato Francesco Buonamici elabora una semiologia del gesto (cfr. F. Buonamici, *Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile*, Firenze, G. Marescotti, 1597); così fa anche il giureconsulto e accademico Giovanni Bonifacio (cfr. G. Bonifacio, *L'arte de' cenni, con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza che non è altro che un facondo silenzio*, Vicenza, F. Grossi, 1616). Nel 1620 si pubblicano in Francia le *Vacationes autumnales* di Louis de Cressoles, una sorta di enciclopedia dell'espressione vocale e gestuale e si potrebbe continuare.

[165] Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., pp. 560 e sgg.

[166] Rimasta manoscritta: Bibl. Ap. Vat., Barb. Lat. 4308.

punto da tentare in una *Pazzia di Orlando* (1638) un genere del tutto nuovo, interamente fondato su musica e danza "senza mai parlare o cantare" e valendosi dell'esibizione dei paggi del principe Taddeo addestrati da un maestro, Stefano de Giudici, appositamente pagato negli anni del teatro[167].

L'interesse del Bernini al linguaggio dei muti è inoltre accertato. Anche qui il suo diretto precedente è Leonardo[168]. Il figlio Domenico scrive che con il padre oratoriano che lo assistette nel trapasso, "supponendo […] che gli dovesse […] mancar la parola, [egli] concertò [prima] in modo particolare [perché] anche senza parlare potesse essere inteso". E, giunto infine a quel momento, "stupore fu come ben da lui si facesse intendere col moto solo della sinistra mano e degli occhi"[169]. Un linguaggio dunque a lui assolutamente familiare.

Questa ricerca del significato puntuale è trasfigurata in parole in cui si sentono ancora ben vivi gli echi del *furor* platonico. Se il filosofo greco nell'*Ione* aveva descritto la poesia come trasmissione dal poeta all'aedo e poi all'uditore attirati l'uno all'altro come una "catena di ispirati"[170], Bernini parla di sé come di un "innamorato" che dà tutto se stesso per creare la vita, che alla fine resta "tutto abbandonato di forze" e che poi dalle sue opere finisce per essere immancabilmente deluso: "le abborriva in guisa che né pur le degnava di uno sguardo"[171], essendo alla fine una semplice mosca più vicina alla vita rispetto a ognuna di queste[172]. L'impersonare volta a volta tutte le parti, come Robortello e altri predicavano al drammaturgo, non sembra, ancora una volta, una mera operazione razionale, ma un modo di uscire da sé, di obliarsi, di agire come se si fosse l'altro e trovare dunque l'espressione più adeguata. Che dunque Bernini nel *David* "che con la fionda sta in atto di scaricare il colpo contro il Gigante Golia" ritragga "allo specchio la sua [faccia] con una espressiva in tutto veramente meravigliosa"[173] (fig. 2) – e a tenergli lo specchio, secondo la leggenda, "spesse volte" era addirittura il cardinale Maffeo Barberini, futuro pontefice – non può essere registrato come una semplice nota caratteristica, essendo quello dell'impersonazione, come si è detto, un procedimento comune agli artisti ed essendo lo specchio in particolare uno strumento prezioso anche per l'attore – è documentato almeno per Biancolelli, per Scaramuccia e

[167] Cfr. la lettera di Giulio Rospigliosi al fratello del 16 gennaio 1638: cito da F. Hammond, *Music & Spectacle*, cit., pp. 231-234. L'"Argomento" di questo "ballo co' gesti", il cui prologo e la cui musica furono commissionati a Giulio Rospigliosi, fu pubblicato con il titolo *L'Aquisto di Durindana*, Roma, Rev. Camera Apostolica, 1638. E per il pagamento ai paggi si vedano almeno, all'Arch. Barberini della Bibl. Ap. Vaticana, i *Contromandati del Sig.r P.npe Taddeo dell'anno 1634* e i *Contromandati del Sig.r P.npe D. Taddeo dell'anno 1639*. Si tratta evidentemente di un'interessante (anche perché raramente documentata) trasposizione in balletto di materiali attinti dall'*Orlando Furioso*, così come parallelamente si faceva negli scenari dei comici (cfr. *Orlando Furioso* in A. Evangelista (a cura di), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 329-353).

[168] Cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., pp. 42-43.

[169] D. Bernini, *Vita,* cit., pp. 173 e 175

[170] Cfr. C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico*, "Culture Teatrali", n. 9, 2003, pp. 135-165.

[171] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 179.

[172] Cfr. T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 57.

[173] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 19. Per questo *David* (1623-24) si veda la messa a punto di R. Preimesberger in *Bernini scultore*, cit., pp. 204-219.

per Molière[174] – e avendo anche precise applicazioni nella retorica e nell'oratoria[175]. Che poi egli arrivi a ritrarre se stesso perfino nell'*Anima dannata*, la più negativa tra le forme di autoraffigurazione, contravvenendo perfino al "decoro metafisico"[176], dice l'importanza riconosciuta a questa via d'espressione.

Seguendo Orazio, ma ancor di più la propria straordinaria e assolutamente spregiudicata capacità di osservazione, Leonardo aveva insistito sull'empatia: piangi con chi piange. Nelle sue opere, da un lato, alcuni spettatori interni al quadro servono a facilitarla[177]; dall'altro, il mimetismo dei topoi oraziani *si vis me flere* e *ridentibus adridens* passa per la prima volta dall'anima al corpo, suscitando – l'esempio, semplice ed efficace, è quello dello sbadiglio – la stessa reazione nello spettatore.

[174] Che gli artisti citati ricorressero, oltre che all'interpretazione teatrale, all'uso dello specchio appare chiaro da quanto precede e numerosi quadri (per esempio l'*Autoritratto con altre figure allo specchio* di Annibale Carracci) lo dimostrano chiaramente; mentre più anticamente (per esempio Leon Battista Alberti e Leonardo: cfr. R. Goldwater-M. Treves, *Artists on art from the 14th to the 20th century*, London, J. Murray, 1976, pp. 36 e 54) se ne faceva un uso diverso, per emendare da eventuali difetti attraverso la riflessione la propria opera artistica. Che lo specchio fosse usato anche dagli attori – per i danzatori è in uso ancora oggi – è documentato almeno dalla famosa acquaforte di Weyen in cui Scaramuccia insegna a Molière servendosi di uno specchio (cfr. G. Macchia, *Il silenzio di Molière*, Milano, Mondadori, 1975, p. 74), oltre che da espliciti versi di Le Boulanger de Chalussay (cfr. S. Chaouche, *L'art du comédien*, cit., p. 79). Nell'eredità di Biancolelli inoltre è registrato uno specchio "finemente lavorato simile a quello" di cui ora è intuibile l'utilità (cfr. F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 120). Ma si deve osservare che, secondo Antonio Riccoboni (*L'Art du Théâtre*, 1750), ormai proteso verso un'interpretazione del tutto naturale, il metodo dello specchio è controproducente perché "il faut sentir ses mouvements et les juger sans les voir" (cito da S. Chaouche, *L'art du comédien*, cit., p. 79). Si potrebbe allora pensare che il suggerimento di Bernini di "farsi ritrarre da uno che sappia ben disegnare" (di cui *supra* alla n. 94) mirasse proprio ad eliminare questa difficoltà. Ma è certo che anche in questo caso sembra che si miri, più che a costruire la fluidità di un'interpretazione naturale, a una recitazione fondata su singoli atteggiamenti ritenuti di grande efficacia. Oggi l'uso ricorrente della parola "disegno", benché in sé significativo, intende significare la precisione della partitura dell'attore (cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, cit., pp. 194 e sgg.). In termini inequivocabili ne ha parlato invece Dario Fo quando ha ricordato l'importanza di quell'operazione del copiare e del disegnare che "ti fa capire lo schema geometrico che sta dietro alle forme" e che dunque in questo senso gli è sempre stata necessaria, come attore e anche come regista; e, riprendendo, non so fino a che punto inconsapevolmente, le espressioni dell'antica "ut pictura poesis" (che si può dire interrotta solo con Lessing, il quale teorizza l'autonomia delle singole arti e l'importanza, in quelle visive, della scelta del momento più favorevole), parlando di "grandi pittori" che sono sempre anche dei "grandi fabulatori" (cfr. D. Fo, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2007, pp. 135-154; per la proficua intersezione tra l'attività teatrale di Fo e la sua produzione di artista figurativo cfr. S. Soriani, *Testo ed immagine nel* Johan Padan *di Dario Fo*, "Letteratura & Arte", n. 2, 2004, pp. 243-260). La necessità di un drammaturgo di fingersi spettatore è stata del resto sempre avvertita (qui lo si è notato per Perrucci, Ingegneri e Aristotele: cfr. nn. 48, 51 e 51) ed è analoga a quella sentita dall'artista di controllare l'effetto del suo lavoro: il disegno e lo specchio sono gli strumenti che consentono ad essi di "guardarsi".

[175] Demostene, ammaestrato da un mimo, per migliorare la propria prestazione, studiava allo specchio l'effetto dei suoi gesti. Cfr. A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 105), attingendo da Plutarco. E sulla parte che aveva il teatro, proprio come parte della retorica, nel *cursus studiorum* dei Collegi, si veda M. Fumaroli, *Eroi e oratori*, cit.

[176] Cfr. R. Preimesberger, *Golia e Davide*, in *Docere Delectare Movere*, cit., p. 67.

[177] Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 581. Un procedimento che in età manierista e barocca viene potenziato, introducendo uno o più personaggi che invitano all'interno dell'opera.

Il principio oraziano di empatia, di ispirazione platonica[178], semplifica la catarsi: invece di essere prodotta dal dramma e dalle regole, la catarsi pittorica o scenica avviene per contagio: è evidentemente per questo che, per esempio, secondo Vincenzo Doni, non si può guardare il *Laocoonte* senza torcersi dentro[179]; e per questo il Lomazzo si induce a predicare la naturalezza.

Perché poi l'empatia funzioni veramente in chi la imita, occorre – ultimo paradosso – che sia facilitata da un oggetto o comunque da un effetto reale. L'esempio classico era quello dell'urna, contenente le ceneri del figlio morto, portata dall'attore Polus per una scena di analogo strazio. Per lo stesso motivo Leonardo e Lomazzo chiedevano di far vedere nel quadro la causa della sofferenza e d'Aubignac sosteneva la stessa necessità per la scena[180]. Nel suo desiderio di inventare un'arte religiosa realmente anagogica, Federico Borromeo ne prova la necessità con due esempi: Euripide si ritirava in caverne lugubri per trovare l'ispirazione alle sue tragedie; gli scultori del *Laocoonte* durante il lavoro si nutrivano esclusivamente di lupini per facilitare l'identificazione con la sua orribile sofferenza[181]. Pratiche che trovavano una viva eco in artisti dall'impronta mistica come Bernini. Per rappresentare adeguatamente nel marmo il martirio di San Lorenzo e l'effetto vero del fuoco nelle sue carni,

> si pose egli medesimo con una gamba e coscia nuda presso la bragia accesa, per cui venendo a provare in sé il martirio del Santo, ritraeva poi col lapis alla vista di uno specchio i dolorosi moti della sua faccia e osservava i vari effetti che facevano le propie carni alterate dal calore della fiamma[182].

Verrebbe spontaneo a questo punto ricordare gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (e anche fondamentali esperienze di lavoro attoriale nel Novecento)[183] se non fosse che il viso della statua realizzata, per nulla deformato dal dolore, appare proteso verso visioni di beatitudine. Come è stato osservato da Schütze, il passo del biografo può apparire allora una mera *amplificatio* del famoso *topos* oraziano "si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi", un *topos* nato, com'è noto, dall'osservazione dell'attore tragico per indurre gli artisti ad un'analoga osservazione del vero. Resta però il fatto che un simile particolarissimo procedimento è riportato, per di più dal figlio Domenico, e

[178] Il processo era stato infatti descritto da Platone (cfr. C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco*, cit., p. 149). Il neoplatonismo del Rinascimento, perdente nel Concilio di Trento, ora ritorna prepotentemente in auge in una veste più autenticamente religiosa: è una via che porta al misticismo, anch'esso peraltro in seguito scomunicato.
[179] Nel suo *Disegno* (1549). Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 527. Cfr. anche R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., pp. 40-41.
[180] Cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 587.
[181] *Ivi*, p. 589.
[182] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 15. Per il *San Lorenzo* (1617) si veda il capitolo specifico di S. Schütze in *Bernini scultore*, cit., pp. 62-77.
[183] Ma si potrebbe citare anche un passo di Pallavicino che, nel ricordare analoghi suggerimenti offerti all'oratore da Quintiliano, portava l'esempio degli attori che, immaginando con forza l'avvenimento da imitare, sapevano suscitare in loro la corrispondente passione per trasmetterla al pubblico, e a tal punto da restarne sconvolti anche dopo lo spettacolo (cfr. E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, cit., p. 590).

questo non può essere senza significato.

Nell'interpretazione del Bernini, per quanto paradossale possa apparire, sembrano dunque convivere una dedizione al personaggio spinta fino all'estenuazione e una vigile, "straniata", intelligente osservazione di sé. Platone e Aristotele, empatia e retorica, vita vera e fisiognomica, Pasquino e Laocoonte[184].

Barberiniana

Che le espressioni attoriali del teatro barberiniano fossero dirette dal Bernini è tutt'altro che provato. In realtà, ancora a causa della preminenza data alla figura del letterato, l'esecuzione era generalmente diretta dall'estensore del testo, che nel caso era, come è noto, Giulio Rospigliosi, più tardi pontefice Clemente IX, che fu anche uno dei più grandi autori di drammaturgie per musica nel Seicento. Ma la "non poca amistà" che si stabilì tra essi e cioè tra due delle personalità più interessanti di quello straordinario crogiuolo che era la Roma del Seicento, proprio a causa della "continua e domestica confabulazione"[185] da essi intrattenuta in occasione di quegli spettacoli, garantisce un rapporto che, pur senza voler stabilire a queste date un vero divario tra le due categorie dei letterati e degli artisti, appare tuttavia abbastanza singolare e degno di nota, se è vero che ne resta la testimonianza.

Bernini è un ponte vivo fra culture già altrimenti separate, l'incarnazione della persistenza, in pieno Seicento, di un'unica teoria della rappresentazione, inseguita da artisti e uomini di teatro per la stessa ansia di riscatto sociale. Uno straordinario anello di trasmissione anche per la nascita e lo studio introspettivo di quel personaggio, vivo e non di rado contraddittorio, che, almeno dal Cinque al Novecento, sarà protagonista ed eroe della cultura occidentale[186].

Solo esteriormente questi spettacoli barberiniani, pur spirituali e aulici, sono lontani dalle commedie. Al di là delle differenze dovute al genere dello spettacolo e ai nobili spettatori, essi hanno lo stesso obiettivo: coinvolgere, là per il riso, qui per le lacrime. Il letterato melomane Bourdelot, che assistette alla rappresentazione dei *Santi Didimo e Teodora*, ha lasciato una toccante ed entusiasta testimonianza della novità di quella recitazione, "naive"[ingenua] nella sua classica e austera semplicità, e della commozione – fino alla conversione (catarsi) – che ne era derivata per sé e per gli altri spettatori.

[184] Alle due statue andava l'ammirazione appassionata del Bernini (D. Bernini, *Vita,* cit., p. 13; F. Baldinucci, *Vita*, cit., p. 1948, p. 72) . Si tratta di due archetipi, il secondo dell'arte classica in una sua versione insieme di bellezza e di *pathos*, il primo di tensioni di verità e di natura, in stretta relazione con la tradizione satirica (cfr. I. Lavin, *Bernini e l'arte della satira sociale*, cit., pp. 104-106).

[185] F. Baldinucci, *Vita,* cit., p. 54.

[186] Cfr. F. Caroli, *Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori, 1995. Questo studio introspettivo, nato con Leonardo e da lui già portato a vertici impensabili, conosce in quest'epoca, tra Shakespeare e Commedia dell'Arte ma anche attraverso il lavoro coevo di letterati e pittori, risultati fondamentali. Che dunque sia Leonardo che Bernini abbiano contatti precisi con il teatro, secondo lo stesso Caroli, non è casuale.

> M. le Cardinal – egli scrive – avoit trouvé ce qu'il y a longtemps que nous cherchions et dont les anciens s'estoient vantés: je veux dire ce bel art de représenter naivement les passions et les imprimer dans celuy qui escoute: par ce que sans en mentir je me vis deux fois dans le point de verser de larmes[187].

Parole molto vicine a quelle di Cecchini quando scriveva dello straordinario e del tutto analogo potere della commedia e portava l'esempio concreto del pentimento di un giocatore sfrenato, ottenuto grazie alla rappresentazione in scena di un simile caso esemplarmente punito; e riferiva che i protagonisti della vicenda gli dissero "quasi piangendo […] che la comedia in mez'ora aveva fatto quello che meza la città in molto tempo non aveva saputo fare"[188].

Come non pensare allora che la novità di quegli spettacoli non derivasse dalla sapienza attoriale del Bernini, dallo specifico apporto della sua esperienza nel teatro, dal suo portare i modelli (della sua *actio*) e i procedimenti (di montaggio) dei comici nel tragico e dunque nel mondo aulico dei letterati in un momento in cui il favore dei Barberini sembrava consentire a lui, come a chi intendeva condividere la poetica sacra promossa dal Papa, le più ampie speranze? Come non pensare che il suo interesse alla realizzazione del personaggio, come negli esempi citati a lui vicini, non sia nato a fini artistici, per individuare, tra disegno, modello, pittura, scultura e teatro[189], l'espressione più efficace da fissare poi nella creazione? Come non dedurre che questo non sia diventato un vero esercizio di lavoro da allargare e perfino imporre – le fonti parlano di una pesante "catena che tutti legava strettissimamente" – anche ai suoi giovani artisti, come in una sorta di compito pedagogico collettivo? Come non supporre allora – addirittura – che quell'equilibrio instabile che è stato rilevato come uno dei tratti caratteristici delle sue grandi composizioni scultoree non derivi proprio da quelle che in tempi recenti sono state definite tecniche pre-espressive dell'attore? Perfino il suo determinare, come momento più adeguato al ritratto, quello prima di parlare o prima di tacere, non manca di evocare in noi suggestive risonanze sullo stesso versante[190].

Non basta. Difficilmente ci potremmo sottrarre all'idea che il suo essere anche autore e "corago" non finisse per influenzare, esaltandola, il "modo di

[187] La lettera, presumibilmente diretta nel carnevale del 1635 a Cassiano dal Pozzo, è pubblicata integralmente in G. Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo*, in *Miscellanea di storia italiana*, Torino, Regia dep. di Storia Patria, 1874, pp. 355-359, t. XV. Su di essa mi riservo di intervenire in modo specifico.

[188] P. M. Cecchini, *Frutti*, cit., p. 79.

[189] Il 5 settembre 1665 egli dichiarava infatti a Chantelou di consigliare sempre "ai suoi allievi e a tutti gli altri di non abbandonarsi a disegnare e a modellare senza mettersi quasi contemporaneamente a lavorare sia di scultura che di pittura, alternando la creazione e l'imitazione, o, per così dire, l'azione e la contemplazione, dalle quali può derivare un grande e straordinario progresso" (cfr. D. Del Pesco, *Bernini in Francia*, cit., p. 333). In questo senso si spiegherebbero non solo i diversi autoritratti (in particolare gli autoritratti "come David"), ma anche le varie ripetizioni dello stesso soggetto nella scultura e nella pittura.

[190] *Ivi*, p. 332 (4 settembre 1665). Questa "scelta del momento" è un suo originale pensiero che nasce dalla sua pratica dell'espressione artistica "naturale"; sarà teorizzato solo due secoli più tardi dal Lessing (cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cit., pp. 110-111). Per entrambi i problemi, quello dell'"equilibrio instabile" e quello del "sats" si veda E. Barba, *La canoa di carta*, cit.

intendere ed impostare la propria visione compositiva"[191] nell'arte, la sua tanto celebrata capacità di "invenzione" e anche quella spazialità aperta, mossa e coinvolgente dei suoi gruppi scultorei, una spazialità che, secondo la classica analisi di Wittkower[192], ingloba lo spettatore al suo interno e il cui senso transitorio presuppone tuttavia un punto di vista unico e privilegiato.

Ma che in lui sia nato subito un interesse specifico al teatro che andava molto al di là di un procedimento strumentale è indubbio. Lo rivelano la mole dell'impegno profuso, la "pubblicità" che, a differenza di Rembrandt e di altri pittori, egli dava ai suoi spettacoli, l'uso costante di una satira per la quale ogni volta egli metteva a repentaglio le più alte e ambite commissioni artistiche.

L'arte può allora a sua volta diventare strumento: un intreccio di influenze tanto inestricabile quanto il più delle volte non documentabile.

A testimoniare l'influenza di ritorno resta solo, forse, l'uso del *Laocoonte*, vero archetipo espressivo dell'orrore e più volte esaltato dal Bernini come vertice inarrivabile dell'arte antica[193], a dare forma ai viluppi del Demonio[194] nell'Inferno del *Sant'Alessio*.

Vero e finto

"Dov'è naturalezza è artifizio" affermava il Bernini[195], e per la "viva naturalezza d'artifitio" erano infatti ammirate le sue scene[196]; perché, l'artista affermava, ed è il Baldinucci a scriverlo, "l'arte sta in far che il tutto sia finto e paia vero"[197]. Un giudizio estetico che potremmo dire attinto da Annibale Carracci, se non fosse stato espresso quasi con gli stessi termini anche da tre gesuiti di prima grandezza come il cardinale Sforza Pallavicino, Emanuele Tesauro e Andrea Pozzo[198]. Anche Perrucci, dal *côté* dell'attore e riprendendo Plutarco,

[191] S. Mamone, *Dei, semidei, uomini*, cit., p. 216.
[192] Cfr. R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia (1600-1750),* Torino, Einaudi, 1993 (ma 1958), pp. 132 e sgg.
[193] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 13.
[194] Il collegamento del *Laocoonte* alla sofferenza dei dannati e dunque allo stesso Demonio si iscrive in una storia che ha uno dei momenti anche nell'*Anima dannata* berniniana (cfr. I. Lavin, *Bernini's Portraits,* cit., p. 180).
[195] Per bocca di Zanni (cfr. L. Bernini *Fontana di Trevi*, cit., p. 60).
[196] Cito da S. Fraschetti, *Il Bernini*, cit., p. 263. Il commento è di Massimiliano Montecuccoli per *I due Covielli* (1637).
[197] F. Baldinucci, *Vita,* cit., p. 78.
[198] Annibale Carracci: "Il pittore non ha da far altro che ingannar gli occhi de' riguardanti, facendo lor apparire come vero quello, che solamente è finto" (dalla testimonianza dell'Agucchi contenuta all'interno della dedica del Massani premessa alle *Diverse figure Al numero di ottanta*, cit., p. 250). Per Sforza Pallavicino: "E generalmente ogni professor d'arte imitatrice tanto più è lodevole tanto più inganna, avvegnaché quell'inganno stesso, poi conosciuto, generando nuova ammirazione divien maestro di verità" (dal suo *Trattato dello stile e del dialogo*, 1662: cito da T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 63). Secondo il Tesauro (*il Cannocchiale aristotelico*, 1654) lo spettatore di uno spettacolo teatrale è complice di un "piacevole inganno" che gli fa "credere che il finto sia vero" (cito da E. Raimondi, *Dalla metafora alla teoria della cultura*, cit., p. 26). Per Andrea Pozzo si veda nel suo trattato *Perspectiva Pictorum et Architectorum* […] *In qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quae pertinent ad Architecturam*,

scriverà che occorre rappresentare "di modo che la cosa finta sembri agli occhi de' riguardanti vera, anzi verissima"[199].

È noto che la prima fonte del Baldinucci fu il figlio dell'artista, Domenico Bernini, il quale, benché abbia pubblicato la sua biografia alcuni decenni dopo, ci dà dunque la prima versione di ogni dato. Per essa l'artista "soleva dire che il bello di esse Comedie e delle comparse consisteva 'In far parer vero ciò che in sostanza era finto'"[200]. Il teatro non è dunque un campo in cui può trovare applicazione il principio estetico al tempo più diffuso ma è, per l'artista, la forma espressiva in cui si esalta al meglio tale principio. E noi potremmo aggiungere che lo è perché è quella che, partire dagli antichi, partecipando sia alla dimensione testuale che a quella visiva, incarna e realizza l'unità della rappresentazione; e anche perché è, con evidenza, la più vicina alla vita.

Che Bernini e Rembrandt e altri artisti informino la loro didattica su moduli recitativi, che l'artista sia, anche materialmente, un attore[201] non è dunque un fatto né casuale né limitato; ma Bernini è forse il solo a rilanciarlo con altrettanta forza nel teatro.

Molière

È noto che Molière, nella caricatura dell'*Impromptu* de l'Hotel de Condé (sc. III), appare come una puntuale contraddizione di ogni norma retorica:

> Il est fait tout de meme; il vient le nez au vent, /Les pieds en parenthèse, & l'épaule en avant […]/ Les mains sur les cotés d'un air peu négligé,/la tete sur le dos comme un mulet chargé,/ les yeux fort égarés, puis débitant ses roles, / D'un hoquet éternel sépare ses paroles[202].

Molière era di certo attore sommo. Ma attraverso descrizioni come queste è forse possibile capire la qualità della presenza e dei moti di quei comici italiani (in particolare di quello Scaramuccia che sappiamo attivo a Roma a più riprese negli anni Sessanta[203]) ai quali, è documentato, egli faceva riferimento.

L'excursus che precede ha confermato ciò che spesso si è sostenuto riguardo all'eccezionale sapienza retorica del Bernini. Ma ricordando il Bernini al lavoro descritto dal Guidiccioni e le sue opere d'arte, così colme di "vivacità e tenerezza" anche perché nate dalla sua eccellenza d'attore, si può ora credere anche alla "viva e espressiva azione" delle sue commedie, alla sua straordinaria capacità di coinvolgere, nel teatro come nell'arte.

Roma, J. J. Komarek, 1693 (I parte), fig. XXX, in cui egli tratta appunto del "modo di congiugnere il finto col vero".

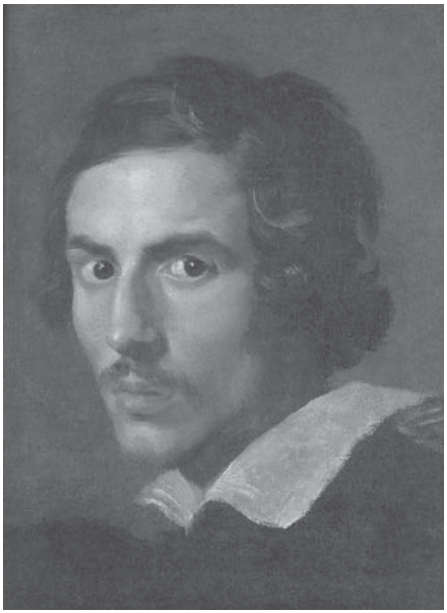
[199] A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 127.

[200] D. Bernini, *Vita,* cit., p. 57.

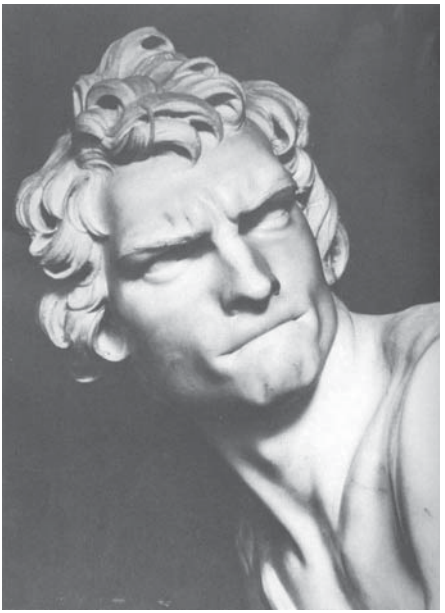
[201] T. Montanari, *Bernini e Rembrandt*, cit., p. 190.

[202] Cito da S. Chaouche, *Introduzione* a *Sept Traités*, cit., p. 37.

[203] Cfr. E. Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulle committenze teatrali di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 187n.



1. Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto giovanile*, 1623 circa, Roma, Galleria Borghese



2. Gian Lorenzo Bernini, *David*, particolare del volto, Roma, Galleria Borghese

3. Gian Lorenzo Bernini, *Figure e motti per le commedie*, Londra, Courtauld Istitute of Art

4. Charles Mellin, *Ritratto di G.P. Schor (?) come attore*, Berlino, Staatliche Museum

Giovanni Azzaroni

DAL PALCOSCENICO ALLE TELE DIPINTE: L'ATTORE *KABUKI* E L'*UKIYO E*

La storia del teatro *kabuki* è spesso narrata raccontando le vicende delle famiglie di attori che ne hanno tramandato l'arte: Ichikawa, Nakamura, Onoe, Matsumoto, Sawamura, Ichimura, Bandō, Kataoka, per citare solo le più famose. L'indiscutibile e assoluta supremazia degli attori, confermata ieri come oggi anche nei programmi di sala, che relegano gli autori dei drammi in posizioni secondarie (e talvolta non vengono neppure citati), è accettata o, meglio, *voluta* dal pubblico, che non presta attenzione ai successivi adattamenti o alle riduzioni delle opere messe in scena, ma indirizza tutta la propria attenzione all'interpretazione degli attori, ai costumi e ai trucchi. Il ruolo dell'attore è egemonico, e nessun autore ha mai messo in discussione questo principio ad eccezione di Chikamatsu Monzaemon, ritenuto il più importante drammaturgo *kabuki* e denominato dagli storici del teatro occidentali, con evidente e palpabile eurocentrismo, lo Shakespeare giapponese, che tra la fine del diciassettesimo e l'inizio del diciottesimo secolo, stanco delle bizze e delle prepotenze degli attori, che chiedevano drammi composti solo per far risaltare le loro specifiche qualità interpretative, abbandonò il mondo del *kabuki* per quello del *bunraku*. La più antica designazione per quest'arte era *jōruri* dal nome dell'eroina di una storia del quindicesimo secolo, *Jōruri Jūnidan Sōshi* (*Il racconto in dodici episodi della principessa Jōruri*), perché le marionette non facevano capricci e il ruolo del drammaturgo era primario, assieme a quelli dei cantanti e delle marionette. Analogamente, secondo Donald Keene[1], la storia del *bunraku* può essere scritta partendo da tre identificazioni critiche, rinvenibili nelle storie dei marionettisti, dei cantanti, dei testi e dei suonatori di *shamisen*. Uno spettacolo *jōruri* era l'equivalente del programma relativo alla rappresentazione di una giornata *nō* e poteva essere considerato come la *volgarizzazione* degli ideali estetici dell'aristocratico *nō*, che ne favorì lo sviluppo come arte letteraria. Questa dimensione rappresenta uno dei fondamentali elementi di diversità dal *kabuki*, sempre dipendente dall'abilità e dalla personalità del grande attore: "il testo *kabuki* tendeva ad essere niente più di un veicolo per i talenti teatrali degli attori"[2].

Le rappresentazioni e le interpretazioni sono proposte seguendo princìpi codificati, ma l'attore di successo che ha raggiunto una gloria personale interpretando un personaggio può alterarne gli stili tradizionali. Un episodio tramandato dalle cronache teatrali, ma non storicamente provato e probabilmente imputabile all'alone leggendario che circondava gli attori *kabuki*, racconta che il famoso attore Nakamura Nakazō I, attivo nel diciottesimo secolo, offese la direzione del teatro presso il quale si rappresentava *Kanadehon*

[1] D. Keene, *Bunraku*, Tōkyō, Kodansha International, 1974², p. 25.
[2] *Ivi*, p. 42.

Chūshingura, e quindi fu costretto ad interpretare un ruolo secondario, quello di Sadakuro: Nakamura Nakazō I non si perse d'animo, si calò nella parte di Sadakurō trasformandolo in un *rōnin* trentacinquenne ed ottenne un successo di pubblico così clamoroso che decise di continuare a proporlo con gli stilemi inventati, molto difformi da quelli tradizionali. Nel testo di Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Sōsuke, uno dei *topoi* del *kabuki*, Sadakurō appare brevemente nel quinto atto, è un bandito che assale il vecchio Yochibei per derubarlo e, dopo averlo brutalmente assassinato, è ucciso per errore da un cacciatore che lo scambia per un cinghiale. Con le sue invenzioni sceniche, Nakamura Nakazō I trasformò il feroce bandito in un *rōnin* vestito con un *kimono* nero, con in mano un ombrello "occhio di serpente", due spade e gli zoccoli infilati nella cintura. La codificazione dello stile è determinata dal consenso del pubblico e l'attore dimostra la sua grandezza nell'interpretazione di un ruolo se non omette nulla di ciò che è stato stabilito e tramandato dai suoi maestri. Secondo la poetica *kabuki*, "l'attore deve entrare nel modello e poi distruggerlo"[3]: ciò significa che l'attore assimila primariamente tutti gli elementi della tradizione, quindi li elabora e li trasforma partendo dalla sua personalità e dalle sue capacità (questa violenza sulle *kata* tradizionali è permessa *solamente* ai grandi interpreti).

Le famiglie di attori sono caratterizzate da modelli interpretativi tramandati di generazione in generazione (sono momenti dell'interpretazione anche il trucco, le parrucche e i costumi). Quelle che hanno dato origine a tradizioni artistiche permanenti si chiamano *sōke* (concetto proprio del teatro, della cerimonia del tè e dell'*ikebana*) e i loro membri più illustri sono chiamati *iemoto*, titolo onorifico che nel *kabuki* pertiene alla famiglia Ichikawa. Per seguire la via dell'arte, l'attore si sottopone a una rigida disciplina e a un duro lavoro, un algido spirito critico informa tutta la sua vita; se al termine dei lunghi anni di *training* iniziale, almeno dieci – in realtà il *training* dura tutta la vita –, è giudicato favorevolmente dal suo maestro, può sottoporsi al severo giudizio del pubblico. La professione è ereditaria e la maggior parte degli attori discende direttamente o indirettamente dalle antiche famiglie di teatranti. La sua vita è circondata da un alone di mistero, di fascino imperscrutabile, che incentiva prolungando nella quotidianità il mondo della scena per saldare lo iato tra finzione e realtà: la fascinazione del mondo del *kabuki* va interpretata anche in questa prospettiva. Caratteristica dell'attore è un alto grado di versatilità per essere in grado di mostrare le diverse tecniche: oltre le doti di danzatore è fondamentale, per definirne la qualità, una voce appropriata non per cantare ma per la dizione misurata e la speciale intonazione richiesta dal dialogo. La voce, chiara e risonante, con un tono capace di esprimere il variare delle emozioni, non può subire alterazioni e mostrare affaticamento qualora l'attore sia sottoposto a un prolungato sforzo fisico per interpretare azioni molto agite e vigorose. Anche

[3] Y. Toita, *Kabuki*, Kyōto, Tankosha, 1967, trad. ingl. di D. Keene, *Kabuki - The Popular Theater*, New York-Tōkyō-Kyōto, Waetherhill & Tankosha, 1970, p. 31.

> i sentimenti che agitano l'attore trovano nei suoi movimenti o atteggiamenti acconce forme di espressione. Un movimento delle spalle basta a render l'odio, l'ira, la gelosia, la gioia, mentre gli stimoli di carattere psicologico sono resi dalle braccia […]. Mani e dita per un attore di *kabuki* hanno una importanza insospettata per noi. Essi sono in uno stato di continua tensione, e, coi loro movimenti e le posizioni che assumono, accompagnano l'evoluzione degli stati psicologici dell'attore[4].

L'arte dell'indossare i costumi e dell'agirli in scena è considerata parte essenziale delle tecniche attoriche, ad esempio i *kimono* usati dagli *onnagata* sono talvolta elaborati, lunghi e ingombranti, e perciò l'attore, che si muove con piccoli passi e le punte dei piedi oblique, porta e usa il costume di scena come indicato dai rigorosi codici di comportamento non solo quando cammina ma anche quando rimane immobile. La sua posizione, il modo di sedere e la maniera in cui veste sono fattori fondamentali nel giudizio del pubblico. Una delle ragioni comunemente indicate per sostenere l'inferiorità artistica degli attori *kabuki* contemporanei rispetto a quelli del passato è che oggi hanno dimenticato l'arte di indossare i costumi. Alcuni passatisti ad oltranza ritengono che questa mancanza sia imputabile al fatto che gli attori fuori della scena indossano abiti occidentali (*yōfuku*) e hanno perduto l'amore e l'orgoglio dell'indossare il *kimono*; poiché la realtà quotidiana per un attore *kabuki* – dicono – deve essere un filosofico prolungamento della vita della scena, le conseguenze negative sono immediate. Così si sostiene nell'*Ayamegusa*, un manuale considerato la base per lo studio della recitazione *onnagata*, composto dal drammaturgo Fukuoka Yagoshirō, agli inizi del diciottesimo secolo, che trascrisse gli insegnamenti dello straordinario *onnagata* Yoshiwara Ayame suo contemporaneo. Solitamente l'attore si fa notare per l'abilità dimostrata nel recitare in determinati ruoli, nonostante debba "possedere una grande versatilità in numerose tecniche espressive"[5]; ad esempio, in passato, gli *onnagata* non interpretavano nessun altro ruolo per non "sporcare" le loro interpretazioni, mentre attualmente alcuni grandi attori si esibiscono sia in ruoli maschili che femminili. Onoe Kikugorō VI nella prima metà del ventesimo secolo e Ichikawa Ennosuke III oggi sono considerati maestri nel portare in scena parti maschili e femminili e le loro interpretazioni sono considerate dai critici e dal pubblico classici da imitare.

Il *kabuki* "è artificiale e ne è consapevole, non pretende di essere niente altro, ogni azione è esagerata, convenzionale, enfatizzata, in modo da diventare un modello identificabile per l'occhio e l'orecchio"[6] e "la sua essenza è rinvenibile nel corpo degli attori"[7]. L'*onnagata* è la più rilevante e importante unità di questo codice e il grado di formalizzazione creato dal modello deriva dalle sue invenzioni. L'*onnagata* non porta in scena l'effeminatezza, non è un attore *en travesti* ma, qualora sia un interprete esperto, deve saper idealizzare le

[4] M. Muccioli, *Il teatro giapponese*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 256.
[5] A. C. Scott, *The Kabuki Theatre of Japan*, London, Allen & Unwin Ltd, 1956², p. 167.
[6] G. Azzaroni, *Dentro il mondo del kabuki*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 86-87.
[7] Y. Inoura-T. Kawatake, *The Traditional Theatre of Japan*, New York-Tōkyō, Weatherhill, 1981, p. 183.

qualità femminili come una donna non saprebbe fare, deve essere in grado di sintetizzare ed enfatizzare quei tratti, psicologici e fisici, che le attrici proporrebbero naturalmente, perdendo il fascino della potenza espressiva evocata dal dramma. È errato giudicare l'interpretazione di un *onnagata* riferendosi alla bellezza del corpo o dei movimenti, poiché vi sono ruoli, ad esempio quelli delle donne anziane, che negano la bellezza del corpo, oppure personaggi che richiedono una enorme potenza espressiva e una tecnica vigorosa – ad esempio l'*onnabudō*, moglie di un *samurai* esperta nelle arti marziali, che combatte contro uomini senza rinunciare alla femminilità – a ulteriore dimostrazione, secondo l'estetica teatrale giapponese, dell'impossibilità per le donne di interpretare parti *kabuki*. Inoltre il pubblico apprezza la difficoltà per un uomo di recitare in un ruolo femminile, piegando il suo corpo, muscoloso e forte, con una azione di difficile *contrainte*, per trasformarlo in quello fragile e delicato di una donna. Un *onnagata* è considerato grande quando rende manifesto che l'interpretazione di una parte femminile è una prerogativa maschile; una donna che interpretasse un ruolo femminile, fatale ossimoro, dovrebbe imitare un uomo che imita una donna, con il probabile risultato di una tecnica confusa, contraddittoria e distorta.

Le carriere degli attori sono molto differenziate: alcuni, dopo inizi promettenti e brillanti, si specializzano in ruoli minori oppure scompaiono – talvolta rimangono dei *kōken* per tutta la vita – poiché non hanno saputo proseguire sulla strada dell'arte, altri, invece, dopo lunghi e difficili anni di oscuro lavoro, si affermano brillantemente e raggiungono dignità e fama; pochi, ma si tratta ovviamente di eccezioni, divengono rapidamente attori di successo perché sono "naturalmente" dotati. Un giovane attore non è giudicato positivamente o negativamente poiché è necessario che raggiunga circa l'età di quarant'anni per poter aspirare ad un esame critico. Tuttavia l'attore principale e quello di rango più basso, destinato a muovere la sagoma di un cavallo (*uma no ashi*), hanno in comune il principio della lealtà al teatro, cioè tutta la loro vita deve essere dedicata all'arte e nulla può esistere al di fuori di questa filosofia.

Nel *kabuki* "l'attore è il centro dell'azione scenica e ne condiziona il divenire con un vocabolario di tecniche espressive gradualmente codificato negli anni"[8]. I modelli di recitazione, chiamati *kata*, la recitazione, le azioni mimiche e il movimento ne costituiscono le fondamenta; ogni famiglia possiede uno stile di recitazione che gli è precipuo, gli appartiene e non può essere copiato o riprodotto in alcun modo senza il suo consenso. I costumi, il trucco, gli oggetti scenici e la musica vanno ritenuti come una estensione dell'attività dell'*acting* dell'attore, e quindi come un genere di *kata*. Le forme di recitazione effimere si bruciano rapidamente, generalmente scompaiono con l'attore che le ha inventate perché sono caratteristiche solo del suo stile personale, mentre quelle durevoli, perfezionate e definite nel corso degli anni da generazioni e generazioni di interpreti, sono il momento fondamentale dell'arte del recitare, ne costituiscono l'essenza, la forma e il contenuto. L'attore, "esibendosi in una *kata* tradizionale, con la sua abilità interpretativa, può mostrarne l'energia

[8] G. Azzaroni, *Dentro il mondo del kabuki*, cit., p. 114.

primigenia che l'ha caratterizzata nel momento della creazione"[9]. È possibile destrutturare le *kata* su tre livelli: stile di recitazione, tecniche di interpretazione e variazione delle tecniche di interpretazione per meglio evidenziare le caratteristiche personali, intellettuali e fisiche dell'attore.

Al primo livello afferiscono cinque stili di recitazione: *damnari* (senza parole), *aragoto* (stile violento), *wagoto* (stile delicato), *maruhon* (stile delle marionette) e *shosagoto* (stile danza). L'*aragoto* esprime violenza e maschio vigore, ogni elemento è teatralmente esagerato ed amplificato, dall'elocuzione al movimento, al trucco, al costume, per produrre effetti sbalorditivi. Si tratta di uno stile di recitazione che riflette lo spirito maschile dell'inizio del periodo Togukawa (1600-1868), chiassoso, sanguigno e privo di raffinatezze. Gli attori sostengono che per recitare in stile *aragoto* ci si debba calare nel personaggio con l'ardore, l'aggressività e l'entusiasmo di un giovane *samurai* ventenne, producendo nell'interpretazione il massimo sforzo fisico. L'essenza dell'*aragoto* è rinvenibile "nell'espressione dell'emozione di rabbia, della quale esistono due tipologie: la positiva, estroversa, *yang*, e la negativa, introversa, *yin*"[10]. Allo stile *aragoto* è associato il trucco *kumadori*, il più caratteristico e tipico, importato probabilmente dalla Cina; il modello giapponese differisce da quello cinese, chiamato *ren bu*, caratteristico dei personaggi *ching* dell'Opera di Pechino, soprattutto perché le linee accentuate definiscono la struttura muscolare e ossea del viso enfatizzandola per evidenziare la fronte, il naso, il mento e gli zigomi. In Cina, invece, il trucco delle "facce dipinte" tende ad obliterare l'espressione del viso degli attori creando un modello performativo codificato. Alcuni studiosi sostengono che il *kumadori* sarebbe stato ispirato da diversi tipi di maschere adoperate nel *nō*, nel *dengaku*, nel *gigaku* e in altri tradizionali generi di teatro giapponese: pur non escludendo prioritariamente questa ipotesi credo che il trucco *kumadori* sia una specificità drammaturgica del *kabuki*, una sua forma espressiva imprescindibile e quindi l'eventuale influenza vada calata, come è giusto, in un contesto antropologico funzionale. E ancora: il trucco *kumadori* sarebbe stato influenzato dalle espressioni di alcune sculture buddhiste, ad esempio Fudō Myō Ō (Śiva) e Aizen Myō Ō (Nagarāja)[11] – anche in questo caso l'ipotesi funzionale è convincente e scientificamente corretta con l'aggiunta della prospettiva sincretica caratteristica della cultura giapponese in particolare e asiatica in generale (Śiva e Nagarāja sono divinità hinduiste). Con questo trucco, simbolico ma filosoficamente attento alla realtà, l'enfasi del *kabuki* trova una risposta coerente e convincente, quasi l'epitome della sua pomposa e affascinante sontuosità.

Inventato nel 1673 da Ichikawa Danjūrō I, il fondatore della famiglia Ichikawa, è concepito per manifestare intensità ed emozioni difficili da esprimere con il volto in pochi attimi, reso talvolta più affascinante dalle gocce di sudore che imperlano il viso dell'attore (*ginbaru*), lo trasformano in un personaggio sovrumano, in un dio, in un Buddha, nello spirito di un demone, nel

[9] S. L. Leiter, *The Art of Kabuki - Famous Plays in Performance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1979, p. XIX.
[10] T. Morita, *Kumadori*, Tōkyō, JICC Co. Ltd, 1985, p. 10.
[11] R. M. Shaver, *Kabuki Costume*, Tōkyō, Tuttle-Rutland, 1966, p. 336.

fantasma di un nobile di corte o di un uomo malvagio, mostrando l'emotività per mezzo del colore. Per gli attori principali interpreti di un ruolo *aragoto*, al termine dello spettacolo, è ancora costume imprimere il volto in un *tenugui* di seta o su carta per disegnarlo con le linee del *kumadori*: anticamente l'*oshiguma* così ottenuto era inviato al signore protettore della famiglia; attualmente, messo in vendita, rappresenta per i compratori lo iato che separa il presente dall'esuberante era Genroku (1688-1703), tipicizzato dall'eroe del dramma *Shibaraku*. In conclusione con il *kumadori* si aggiunge una nuova dimensione al *kabuki*. Mi sono dilungato sullo stile *aragoto* e sul trucco *kumadori* non perché li ritenga preminenti o più importanti rispetto agli altri stili di recitazione o agli altri trucchi – il che sarebbe errato e non convincente perché queste forme sono due dei tanti modelli del *kabuki*, i quali, tutti assieme, concorrono a definirne la straordinaria unicità – ma semplicemente perché ritengo l'*aragoto* e il *kumadori* la più clamorosa ed evidente immagine dell'attore *kabuki*, la sua forma più esplicita nell'immaginario del pubblico e sul palcoscenico, la sua rappresentazione figurativa, come la pittura *ukiyo e* dimostrerà con tangibile evidenza.

Nel secondo livello di *kata*, probabilmente, la più importante e pertinente è il *mie*, la forma per la quale a un attore è attribuita la qualifica di grande o di mediocre. Potrebbe interpretarsi, questa, come una *diminutio* per l'arte dell'attore se non si evidenziasse che il *mie* non è un momento del divenire dello spettacolo ma la comunicazione della massima emotività fisica ed intellettuale dell'attore al pubblico, l'attimo supremo in cui gli si consegna completamente. Per realizzarlo, l'attore si carica di energia, cerca una posizione per le braccia e le gambe, gira il capo con movimento circolare e con un rapido e deciso arresto della testa si blocca in una posa di assoluta dinamicità. Il *mie* esalta l'attore e il suo pubblico: esteriormente si tratta di un movimento statico, tutto sembra fermo, i muscoli sono rilassati, il corpo è bloccato, mentre internamente tutto si muove, l'energia cerca una via di fuga, a livello mentale l'attore è un magma incandescente. L'azione base, comune a tutti i tipi di *mie*, è l'ispirazione (il respiro è trattenuto per tutta la durata dell'esecuzione); il *mie* non è mai casuale ed è studiato e realizzato anche sulla struttura fisica dell'attore per adattarvisi, al fine di perseguire e raggiungere l'ideale di massima bellezza. Il *mie*, arresto visivo che per pochi attimi blocca l'azione del dramma e ne intensifica l'emozione, può essere tenuto per parecchi secondi, tanto più a lungo quanto l'attore è valente, quindi gradualmente la tensione dinamica diminuisce e riprende lo scorrere degli eventi rappresentati. I *mie*, che hanno una funzione drammaturgica precisa perché interrompono una azione sottolineandone il raggiunto *climax*, possono variare anche sensibilmente in armonia con i diversi personaggi e i differenti tipi di scena: ad esempio, il movimento del capo è circolare o verticale, i piedi sono tenuti uniti o distanziati e l'attore recita o tace durante l'esecuzione, nonostante un principio del *kabuki* sancisca la separazione dell'eloquio dal movimento. I *mie* più difficili sono sostenuti dal suono dello *tsuke*, quelli più delicati vengono eseguiti nel più rigoroso silenzio, nei più vigorosi l'attore incrocia gli occhi uno sopra l'altro (*nirami*) per assumere una fiera espressione. Probabilmente il *mie*

è stato creato per enfatizzare maggiormente lo stile *aragoto*: dopo l'arresto, la posizione dinamica classica prevede le braccia piegate con le mani sui fianchi e i gomiti rivolti esternamente, i pugni serrati saldamente e i piedi separati, come è testimoniato dai dipinti della seconda metà del diciottesimo secolo. Gli *onnagata* e gli interpreti di ruoli *wagoto* eseguono i *mie* in maniera completamente differente, in sintonia con le caratteristiche di questi personaggi, evitano i movimenti ampi delle braccia e delle gambe, l'azione del capo è meno pronunciata e non incrociano gli occhi.

Il terzo livello di *kata*, e cioè le forme che strutturano l'azione dell'attore sul palcoscenico quando recita oppure si muove[12], è esplicitato da stili differenti ed eterogenei, che afferiscono a tecniche individuali, tipiche e proprie di un attore. Soprattutto i grandi interpreti del passato (ma anche quelli del presente) crearono stili particolari per rappresentare scene importanti, caratteristici della loro arte, ai quali legarono indissolubilmente il loro nome, cosicché spesso le *kata* sono chiamate con il nome del loro inventore (nel *kabuki* gli attori sono conosciuti e chiamati con il loro nome d'arte e non con il cognome). Di solito il pubblico individua con il termine *kata* gli stili e le tecniche performative individuali e collettivi, in questo stimolato dagli stessi attori, che tendono a rappresentare le scene più famose inventando *kata* inedite in funzione della nuova interpretazione di un ruolo o di un quadro, per legare ad esse il proprio nome e per conquistare i consensi degli spettatori. Il creare e il mutare *kata*, forme paradossalmente *in fieri* in un genere teatrale rigidamente codificato, sono connessi a ragioni meramente autoteliche oppure ad esigenze che nascono dal dramma messo in scena.

La scelta delle *kata* è soggetta ad una doppia valutazione: la prima afferisce alla corrispondenza fisica e psicologica dell'attore con lo stile individuato, la seconda concerne la scelta di eseguire *kata* che vincano le limitazioni fisiche; nel secondo caso la dicotomia è solo apparente perché il *training* dell'attore *kabuki* ha lo scopo di "piegare" il corpo, di renderlo duttile e malleabile perché si adatti alle più diverse esigenze, e quindi la scelta di forme che sembrano lontane dalle sue caratteristiche fisiche è solamente strumentale, poiché proprio questa diversità farà risaltare maggiormente le sue capacità. L'attore percorre la via dell'arte (*geidō*) nell'accezione individuata semanticamente da via degli dei (*shintō*) e da via del guerriero (*bushidō*): si giunge alla conoscenza percorrendo un sentiero guidati da un maestro che ne conosce i segreti. I giovani attori sono seguiti da maestri perché, come ha teorizzato il creatore del teatro *nō* Zeami Motokiyo, un artista senza maestro è come un uomo senza una via e la suprema riuscita di un attore è simile a un fiore, di cui bisogna saper apprezzare la bellezza. Durante lo studio delle forme tradizionali, l'allievo accetta gli insegnamenti del maestro e non cerca di affermare la propria personalità, si fa condurre per mano e tenta di percorrere nel miglior modo possibile il *geidō*: poiché le *kata* traggono alimento dal continuo riproporsi, l'allievo si incarna nell'arte del maestro e il maestro rivive nell'arte dell'allievo[13]. Sino a quando

[12] A. C. Scott, *The Kabuki Theatre of Japan*, cit., p. 104.
[13] M. Gunji, *Kabuki no Bigaku* [Estetica kabuki], Tōkyō, Engeki Shuppansha, 1963, p. 31.

gli attori continueranno a creare delle nuove *kata* all'interno delle strutture tradizionali, il *kabuki* continuerà ad essere un'arte teatrale vivente, perché "la grandezza degli attori è connessa alla codificazione dei ruoli"[14].

Nel teatro *kabuki* il costume, il trucco e le parrucche sono elementi imprescindibili per la creazione e l'identificazione di un ruolo: i personaggi principali sono facilmente riconoscibili per le *kata* dell'abbigliamento. L'abito bianco dei monaci, il costume rosso delle principesse di alto rango, i tatuaggi dei ladri, gli alti *geta* delle cortigiane, i capelli neri dei nobili sono "segni" che permettono una immediata identificazione del ruolo sociale dei personaggi che li adoperano. I diversi elementi caratterizzanti i costumi hanno una funzione che travalica il mero dato identificativo, perché sono parte costitutiva delle teorie interpretative, sono un patrimonio che l'interprete abile sfrutta per mostrare tutte le sue qualità. In realtà servono per esaltare l'attore che li usa, li piega alla sua recitazione, come tutti gli altri elementi scenici: sul palcoscenico è il signore assolto, con le sue azioni lo allunga o lo restringe, avvicina o allontana il cielo dalla terra, uomo protagoreo è un compasso per lo spazio e un orologio per il tempo.

Nel periodo Togukawa o Edo (1600-1868), che ha visto la nascita e lo sviluppo del *kabuki* con la codificazione delle sue forme espressive, matura l'arte *ukiyo e*, con la quale si conclude la lunga e splendida stagione della tradizione dell'arte classica giapponese, patrimonio dell'aristocrazia e del clero. Come il teatro *kabuki* era stato la risposta della classe mercantile emergente (*chōnin*) all'aristocratico *nō*, riservato alla nobiltà di corte, l'*ukiyo e*, che si ispirava a temi tratti da argomenti comuni trattati con metodi classici, avvia una grande rinascenza fondata su fondamenta popolari. Nel Giappone medievale *ukiyo* significa "questo effimero mondo fluttuante", è una espressione buddhista che sottolinea il mondo di dolore, transitorio ed effimero nel quale viviamo, durante la Rinascenza giapponese del diciassettesimo secolo il significato muta e descrive il mondo del piacere che lo caratterizza, il mondo dei quartieri delle cortigiane, degli attori e dei piaceri della carne. Verso il 1680 si aggiunge il suffisso *e*, che significa "pittura", e il significato completo diventa "pitture del mondo fluttuante". Divenuta cosciente della propria identità sociale e culturale,

> la popolazione urbana sviluppò un nuovo tipo di cultura, apertamente edonistica, che attribuiva importanza ai piaceri materiali della vita (il cibo, il sesso, i divertimenti) e si contrapponeva all'ideologia della classe dominante, basata su valori confuciani e buddhisti[15].

La forma d'arte che meglio rappresentava questa visione della vita è sicuramente connotata dalle stampe e dalle pitture *ukiyo e*.

[14] F. Bowers, *Japanese Theatre*, Rutland, Vermont & Tōkyō, Tuttle Company, 1974, p. 138.
[15] G. Peternolli, *La xilografia giapponese*, in AA.VV., *Catalogo della mostra Riflessi del Sol Levante - Arte grafica giapponese dei secoli XVIII-XX*, Centro Studi d'Arte Estremo-Orientale, Bologna, 1998, p. 30.

> […] vivere soltanto per l'attimo presente, rivolgere tutta la nostra attenzione ai capricci della luna, della neve, al ciliegio in fiore, alle foglie del nespolo, cantare, bere vino, provar piacere nel solo ondeggiare, ondeggiare, senza curarci neanche un po' della miseria che ci guarda in faccia, rifiutando di lasciarci scoraggiare, essere come una zucca che galleggia sulla corrente del fiume: questo è ciò che noi chiamiamo il fluttuante mondo[16].

L'*ukiyo e* ha le sue origini nel sedicesimo secolo, periodo nel quale si consolida la nuova classe dei signori feudali, che nella costruzione di splendidi castelli, ornati da affreschi e paraventi dipinti, affermò il proprio potere e la propria vittoria. I soggetti preferiti sono bellezze muliebri, paesaggi incantati, teatro, *sumō*, elementi naturali (*kachō*: letteralmente, fiori e uccelli), costumi e storia. La cultura di questa nuova età si evolve soprattutto nell'architettura e nella pittura, più che nelle altre arti. Ed è proprio nelle scene di genere della pittura di questo periodo che si può individuare la nascita dell'*ukiyo e*, che presto sceglierà come fonti di ispirazione i quartieri delle cortigiane e i teatri *kabuki*: le cortigiane e gli attori, considerati fuori dalla società dal governo feudale, ma idolatrati dalle classi agiate e dal popolo. Nel diciassettesimo e diciottesimo secolo l'arte dell'*ukiyo e* è alimentata da questi temi; agli inizi dell'Ottocento, quando questo genere di pittura imbocca la strada del declino per mancanza di nuovi spunti e nuovi soggetti, i grandissimi Hokusai e Hiroshige la ravvivarono traendo ispirazione dal paesaggio, soggetto molto sfruttato dai pittori tradizionalisti ma non dagli artisti *ukiyo e*.

La nascita del *kabuki*, databile tra la fine del sedicesimo e i primissimi anni del diciassettesimo secolo, è coeva alle stampe *kabuki e* (dipinti *kabuki*) o *shibai hanga* (letteralmente, stampe teatrali), inizialmente dedicate agli spazi scenici e non agli attori; sono dello stesso periodo paraventi dipinti (*kabuki byobu*) con i medesimi soggetti. Successivamente, nella seconda metà del secolo, compaiono le stampe di Moronobu (*ichimai e*), stampe singole da matrice lignea, monocolori, primi esempi di *ukiyo e*, raffiguranti la globalità della scena. I *mie*, attimi di immobilità in movimenti convenzionali, sono privilegiati nei dipinti, come i movimenti di danza, che "fluiscono da una posizione drammatica a un'altra"[17]. Secondo gli storici dell'arte giapponesi, le stampe *kabuki* possono essere divise in stampe che hanno per oggetto *pièces kabuki* (*shibai e*), stampe che trattano di compagnie di attori in generale senza riferimenti specifici alla realtà della scena (*mitate e*) e stampe sulla vita quotidiana degli attori (*yakusha e*). Poiché l'interesse degli spettatori dell'epoca era rivolto principalmente agli interpreti – il dramma era secondario e veniva considerato una occasione offerta all'attore per mettere in mostra le sue capacità – sono queste ultime che riscuotono i maggiori consensi. Verso la fine del secolo compaiono le stampe a inchiostro nero (*sumizuri e*), a inchiostro rosso arancione con

[16] R. Asai, *Racconti del fluttuante mondo*, Kyōto, 1661 circa, in R. Lane, *Grafica giapponese*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 10.
[17] D. H. Shively, *The Social Environment of Tokugawa Kabuki*, in J. R. Brandon-W. P. Malm-D. H. Shively, *Studies in Kabuki - Its Acting, Music and Historical Context*, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1978, p. 46.

minio (*tan'e*) e a inchiostro rosa vegetale (*beni e*), dalle quali, dopo il 1710, si sviluppò la cosiddetta pittura di lacca (*urushi e*), in cui si mescolavano colla e polveri metalliche per conferire un aspetto brillante al colore nero.

Allo stile di Moronobu si ispirò Torii Kiyonobu, figlio di Torii Kiyomoto, attore e occasionale pittore di pittoreschi cartelloni *kabuki*, che ancora oggi, dipinti dai discendenti della famiglia Torii, adornano gli ingressi dei teatri. Le sue figure paiono muoversi come sulla scena, la sua attenzione si fissa sui significati drammatici e i personaggi sono stilizzati. Le sue prime illustrazioni a grande dimensione, datate 1700, compaiono nel suo *Libro dell'attore*, composto da figure intere di attori *kabuki* di Edo ritratti mentre recitano. Una illustrazione del *Libro dell'attore* ritrae Ichikawa Danjūrō I, il primo e più popolare attore di Edo, nella parte di un eroico *samurai*, in una posa dinamica, con i piedi saldamente piantati a terra, con il corpo in torsione e le gambe curvate in forma di zucca capovolta, forma che diventerà il marchio della scuola Torii. Il principio e la fine del diciottesimo secolo, con le splendide incisioni di Kiyonobu e Sharaku, segnano anche due momenti di affermazione del *kabuki* nei giudizi del pubblico, facendo coincidere idealmente il palcoscenico, luogo deputato per l'esibizione degli attori, e le tele dipinte, luogo per il fissare in maniera definitiva e perpetua la bellezza di un attore colto in un momento di massima espressività. Una delle ultime opere di Kiyonobu (oppure la più bella xilografia colorata a mano da suo figlio Kiyonobu II – l'attribuzione è incerta), datata 1726, mostra un giovane *samurai* – l'attore Izaburō – ritratto in una danza stilizzata che tuttavia esprime l'enfasi e il movimento di una rappresentazione *kabuki*, testimonianza idealizzata di un danzatore all'apice della sua azione. Questa incisione, un capolavoro della stampa a lacca colorata a mano (*urushi e*), si impone per la turgidezza dei colori, esagerati, sgorgati dall'immaginazione dell'artista e non corrispondenti alla realtà – il pino davanti al quale l'attore danza ha il tronco rosa e gli aghi sono di colore giallo mostarda, verde oliva e rossi: si tratta, evidentemente, di un pino dell'immaginazione – ma perfettamente coerenti con l'enfasi del *kabuki*, che non conosce limiti "negli artifici per produrre effetti mediante colore e iperbole"[18].

La tradizione della scuola Torii è proseguita, tra gli altri, dagli allievi Kiyomasu, Kyomitsu e Kiyonaga; Kiyonaga IV si differenzia dalla scuola principale adottando la tecnica della pittura-broccato, ritraendo due, tre e cinque episodi attigui, come in una sequenza, attribuendo così una maggiore dinamicità alla scena concepita nel suo divenire. Questa visione del fissare non l'attore in un momento del suo *acting* ma un percorso performativo consente di comprendere e ammirare lo sviluppo dell'azione drammatica prescindendo anche dalla *valentia* dell'interprete. Si tratta di una percezione "cinematografica" moderna che i contemporanei di Kiyonaga IV non potevano comprendere, ma che oggi ripropone questo artista in una visione "moderna" della sua opera, tesa a mostrare il divenire dello spettacolo, come se si leggesse lo stralcio di una scena.

Nella prima metà del diciottesimo secolo, l'*ukiyo e*, come il *kabuki*, è stato

[18] R. Lane, *Grafica giapponese*, cit., p. 89.

colpito ripetutamente dagli editti repressivi del governo, che per frenarne la popolarità li dichiarava immorali (in realtà l'*ukiyo e* e il *kabuki* godevano del favore popolare e favorivano, a teatro, il mescolarsi delle diverse classi sociali, che il rigido codice castale Tokugawa non poteva permettere). Vinte le paure e i controlli asfissianti, verso la fine del secolo, il *kabuki* – e naturalmente il *kabuki e* ad esso indissolubilmente legato – si raffinò ulteriormente e visse una seconda età aurea. In questi anni nasce la pittura-broccato (*nishiki e*), policroma, su matrici lignee, portata al successo da Harunobu e da Katsukawa Shunshō (1726-1793), che utilizzò la medesima tecnica per ritrarre gli attori: "il *kabuki* era la mente e il cuore del cittadino di Edo, e Katsukawa Shunshō ne era per eccellenza il pittore"[19]. Shunshō possedeva una originale e realistica visione della scena, ma sino alla morte di Harunobu, assoluto dominatore del panorama artistico, nel 1770, non potè svilupparla autonomamente subendo l'influenza del grande maestro: con la produzione di stampe popolari iniziò la realizzazione di numerosissimi ritratti di attori *kabuki* ai quali si deve la sua notorietà.

La rivoluzione di Shunshō mise in crisi la ritrattistica della scuola Torii, che prediligeva cartelloni pubblicitari generici, altamente stilizzati, dipinti per attirare il pubblico a teatro; ma gli attori erano indistinguibili ed era necessario presentarli scrivendone il nome. Con Shunshō gli spettatori, per la prima volta, poterono riconoscere i loro attori preferiti, che si stagliavano dai cartelloni pubblicitari con impressionante realismo. I suoi attori erano viventi, come si vedevano sulla scena, la tela diventava una estensione del palcoscenico e le pose riproducevano momenti del divenire dello spettacolo. L'attore fissato sulla tela è dinamico, pare quasi che si stia muovendo, non è in posa e il suo stile è perfettamente riconoscibile dal pubblico. Il ritratto può essere considerato come il fotogramma di una sequenza scenica ritagliato e incollato sulla tela. Contemporaneo di Shunshō è Bunchō, l'altro grande artista del tempo; è dubbio che il primo abbia influenzato il secondo, è certo, invece, che entrambi siano cresciuti nel rispetto e nell'ammirazione per Harunobu, cosicché perfezionando i loro stili nel raffigurare attori *kabuki* è possibile che si siano influenzati a vicenda. Insieme dipinsero una serie di ritratti di attori pubblicata in forma di libro nel 1770. Dei due probabilmente Bunchō fu il genio più grande, ma il suo stile personalissimo gli impedì di fondare una scuola e di avere allievi e la sua arte scomparve alla sua morte. Per contro l'arte di Shunshō fu compresa da tutti e va considerato uno dei più importanti maestri dell'*ukiyo e*. Comunque Shunshō e Bunchō raggiunsero vette nel *kabuki e* che non saranno mai superate.

La qualità più peculiare di Shunshō va rilevata nella straordinaria tecnica di usare i colori, soprattutto il nero, l'arancione scuro e il bruno, adattandola alla drammaticità del trucco *kumadori*, che trasformava gli attori in personaggi sovrumani o in impareggiabili eroi. Questa corrispondenza trasfigura i suoi ritratti, soprattutto nelle piccole stampe a colori, destinate ad essere guardate separatamente o insieme, in sequenze dello spettacolo, film muti che si sno-

[19] *Ivi*, p. 178.

dano senza perdere nulla della drammaticità dell'evento rappresentato sulla scena. Il suo talento era unanimemente riconosciuto, come testimonia il detto "un dipinto di Shunshō vale mille monete d'oro".

Dal suo studio uscirono grandi pittori come Shunkō, Shun'ei, Shunshō e Hokusai; solo i primi due, fondatori della scuola Katsukawa, seguirono le orme del maestro come pittori del mondo del *kabuki*, senza tuttavia contribuire ad arricchire il suo stile con nuovi elementi. Caratteristica principale di Shunkō è la realizzazione di grandi teste di attori che ne mettevano in risalto le caratteristiche fisionomiche, come richiedevano gli acquirenti, che degli attori preferiti richiedevano ritratti simili all'originale. Shun'ei, invece, proponeva ritratti di attori con tratti esagerati per accrescerne l'individualità e la potenza drammatica, come lo stile *aragoto* e il trucco *kumadori* esigevano sul palcoscenico. Shunshō e i suoi allievi sostituirono al formalismo della scuola Torii di Kiyonobu, che aveva aperto la strada al *kabuki e* dominando la scena per settant'anni, una nuova concezione realistica dell'attore come individuo, trasportato dal palcoscenico sulla tela senza perdere dinamicità e forza espressiva e performativa: le loro visioni artistiche si imposero per trent'anni.

Tra il 1794 e il 1795, per poco meno di un anno, apparve un genio straordinario, Toshusai Sharaku, che portò la ritrattistica *kabuki* al suo apice. La sua vita è avvolta nel mistero, non esistono documenti certi che la certifichino, e nelle cronache del tempo è ricordato incidentalmente e brevemente:

> Sharaku disegnò ritratti di attori *kabuki*, ma nel tentare un realismo eccessivo disegnò la gente come non era, e perciò non fu più ricercato e cessò di lavorare dopo un anno o due […]. Era un attore *nō* al servizio del Signore di Awa […]. Nella sua pennellata ci sono forza ed eleganza degne di nota[20].

Prediletto dai collezionisti di stampe sin dalla riscoperta dell'*ukiyo e* alla fine del diciannovesimo secolo, Sharaku è una eccezione che mostra già nei primi dipinti un'arte formata e non dipendente da alcuna scuola, solo alla fine della sua brevissima e folgorante carriera mostrerà influssi, come è logico, di Shunshō e dei suoi allievi. I suoi ritratti fanno risaltare le caratteristiche psicologiche dei personaggi, sottolineando con tratti decisi, talvolta anche caricaturali, i sentimenti che in quel preciso istante gli attori provano sulla scena: si unificano così il momento della rappresentazione sul palcoscenico e il momento della *rappresentazione* sulla tela. Il corpo vivente dell'attore elide il tempo del quotidiano e lo spettatore, a teatro e mentre ammira il dipinto, è testimone unicamente del tempo altro, quello della recita, appunto.

Le più belle figure di Sharaku sono a mezzo busto (*ōkubi e*), quasi per evidenziare il viso e le torsioni della parte superiore del corpo, che rendono visibile il dinamismo dell'agire dell'attore mentre recita. Partendo da un approccio simpatetico, le mani e le spalle sono percorse da fremiti, come se gli attori parlassero e i loro arti esprimessero le emozioni proprie delle battute. Nei ritratti di coppie gli attori si fronteggiano, interagiscono in dinamiche compo-

[20] *Ivi*, p. 188.

sizioni perché la tela e il palcoscenico sono analoghi. Le sue incisioni possono essere considerate il culmine del primo realismo, mentre nel genere *kabuki* è un impressionista, poiché riesce a fondere il ruolo drammatico e la personalità dell'interprete, mostrando nel contempo una profonda introspezione psicologica. L'attore gli interessa come personaggio che racconta una storia e sulla tela ne fissa un momento del divenire. Poiché "l'acume psicologico fu di rado il forte dell'arte giapponese, la quale eccelse piuttosto nel disegno, nello stile, nel colore e in un certo fascino superficiale"[21], Sharaku, per il suo atteggiamento mentale, è il meno giapponese degli artisti *ukiyo e*, e quindi le sue stampe di ritratti e di interpretazioni *kabuki* furono considerate "straniere" dai suoi contemporanei. La sua carriera folgorante e brevissima è merito esclusivo di Tsutaya Juzaburō, il più grande editore di stampe del tempo, che scoprì e protesse numerosi artisti, amante dell'*ukiyo e*, un'arte considerata inferiore che superava le "belle arti" coeve dal punto di vista "commerciale" – nel miglior senso della parola – della clientela. Nei suoi ritratti l'attore *kabuki*, anche nel magniloquente stile *aragoto*, rimane un individuo non fissato in una posa statica ma in movimento mentre percorre il palcoscenico. La sua visione dell'arte teatrale, resa vivente da uomini in carne ed ossa, trasforma il *kabuki* in un'arte reale, riproducibile, da guardare come se si fosse seduti a teatro.

La cultura di Edo, protagonista delle stampe *kabuki*, raggiunge la piena maturità nella prima metà del diciannovesimo secolo, per poi scomparire nel 1869 con la fine del periodo Tokugawa e l'inizio della restaurazione Meiji. Tuttavia già cominciano ad avvertirsi i primi segni della decadenza portati da un dilagante culto del denaro che non possono non toccare anche i *kabuki e*, che sono diventati un bene popolare. Infatti gli artisti adattano le matrici alla produzione seriale, attenti più all'aspetto economico che a quello artistico, con un evidente scadimento delle opere prodotte. Kunisada, autore di ritratti di attori "a schiena di gatto", è l'esponente più prestigioso di questa nuova tendenza, che trasforma l'arte dell'*ukiyo e* in un processo produttivo. Con la morte del paesaggista Hiroshige, nel 1858, inizia il declino irreversibile dell'*ukiyo e*, che la restaurazione Meiji accelerò nel tentativo di modernizzare velocemente il paese, aperto all'Occidente e alle sue mode. Alla fine del secolo le incisioni e i libri *ukiyo e*, oggi cercati e acquistati a caro prezzo dai collezionisti di tutto il mondo, scomparvero definitivamente, nessun altro genere artistico ne prese il posto, anche se le fotografie, le riproduzioni e le riviste illustrate parvero, apparentemente, sostituirli. Quest'arte era indissolubilmente legata all'età in cui sorse e si sviluppò, e quindi cessò di esistere con la fine del Giappone dei Tokugawa.

Nel 1868 anche il teatro tradizionale classico giapponese – il *nō*, il *kabuki* e il *bunraku* – rischiarono di scomparire perché considerati simboli del vecchio Giappone tradizionalista, e quindi non corrispondenti ai nuovi miti della modernità. Ma la forza dell'arte sconfisse i pregiudizi, così come accadde nel 1946 dopo la sconfitta giapponese nella Seconda Guerra Mondiale, quando le forze di occupazione tentarono di vietare le rappresentazioni del teatro clas-

[21] *Ivi*, p. 193.

sico perché raccontavano le vicende di eroici *samurai* che combattevano per la gloria di Yamato: l'equazione *samurai* = *kamikaze*, antropologicamente e storicamente scorretta, era invece considerata una valida ragione di censura. Ma i pregiudizi furono sconfitti dalle ragioni dell'arte e oggi il *kabuki*, come il *nō* e il *bunraku*, occupano il posto che loro spetta nella storia dell'arte teatrale giapponese e mondiale.

Nonostante periodi di profonda crisi, la xilografia giapponese continua ad esistere in due tendenze fondamentali: la prima è connessa alla tradizione dell'*ukiyo e*, naturalmente profondamente innovata, che concepisce l'opera come il frutto della collaborazione tra l'artista, l'incisore e lo stampatore, la seconda, invece, influenzata dall'Occidente, ritiene l'artista il solo responsabile di tutto il processo creativo.

> Entrambe le correnti annoverano artisti di valore, che hanno contribuito a mantenere elevato il livello di questa forma d'arte, radicata nella cultura giapponese, forma che nel lungo corso della sua evoluzione ha prodotto risultati tra i più pregevoli della storia della grafica universale[22].

[22] G. Peternolli, *La xilografia giapponese*, cit., p. 30.

1. Kiyonobu II, *Danza kabuki*,1726

2. Kiyomitsu, *Scena kabuki*, 1763: gli attori Uzaemon e Kukunojō, in un ruolo *onnagata*, interpretano due suonatori di flauto girovaghi nel dramma *La fioritura della montagna dell'Est*

3. Sharaku, *Attori kabuki*, 1794: gli attori Konozo e Wadaemon in ruoli secondari nel dramma *Racconto di vendetta di un viaggiatore*

4. Sharaku, *Un attore nelle vesti di cortigiana*, 1794: l'attore Yonezaburō nel dramma *Racconto di vendetta di un viaggiatore*

5. Shunshō, *Scena kabuki*, 1772: gli attori Yaozi e Hanshirō nel dramma *Libretto dell'alba*

Elena Cervellati

TABLEAUX À LA PLUME: THÉOPHILE GAUTIER, IL BALLETTO E LE ARTI VISIVE[1]

Théophile Gautier (1811-1872), poeta lodato da Baudelaire e da Flaubert[2], autore di apprezzati romanzi e racconti, esperto librettista e drammaturgo, commentatore di spettacoli e mostre per la stampa parigina, è un artista della parola prolifico per necessità e passione, capace di accogliere e interpretare la realtà visibile e di immaginare mondi di sogno attraverso le "zampe di mosca" tracciate sulla carta. È un letterato, un uomo di teatro, un giornalista che per professione passa continuamente dal vedere allo scrivere e dallo scrivere al vedere e la capacità di apprezzare l'aspetto esteriore delle cose informa tutta la sua opera, connotando e intrecciando, in particolare, le arti visive e la danza. Egli è infatti un allievo pittore che, in gioventù, sceglie di lasciare l'atelier di Louis Rioult[3] per dedicarsi alla poesia[4], anche se poi continuerà a dipingere saltuariamente per diletto[5], ed è un critico d'arte letto e lusingato[6], che fa parte di commissioni statali impegnate nella valutazione di concorsi e progetti artistici; è, poi, un librettista per balletto che diventa celebre scrivendo il testo su cui si fonda uno dei manifesti del romanticismo francese, *Giselle*[7], ed è un commentatore ammirato di ballerine di fama, ai suoi occhi capaci di suscitare

[1] *Tableaux à la plume* è il titolo di una raccolta di commenti gautieriani a opere di pittura e scultura (Paris, G. Charpentier, 1880) e alla lettera significa "quadri a penna", ovvero i quadri che emergono dalle parole tracciate dal critico.

[2] Charles Baudelaire gli dedica *I fiori del male*, definendolo "mago forbito delle lettere francesi" (*I fiori del male*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Arnoldo Mondadori Editore, "I Meridiani", 1996, p. 19 [prima ed. *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857]; Gustave Flaubert, affranto dalla morte dell'amico, scrive in una lettera a George Sand: "Si riconoscerà più tardi (se mai si ritornerà ad occuparsi di letteratura) che era un grande poeta" (lettera del 28 ottobre 1872, ora in *L'opera e il suo doppio. Dalle lettere*, a cura di F. Rella, Roma, Fazi Editore, 2006, p. 332).

[3] Louis-Edouard Rioult (1790-1855) è artista di non larga fama, autore di opere oggi ospitate comunque in diversi musei francesi.

[4] "Esitavamo tra le due strade, cioè tra poesia e pittura […]. Tuttavia, senza aver passato il Rubicone, cominciammo a fare più versi che schizzi, e dipingere con le parole ci parve più comodo che dipingere con i colori. Almeno, finito il lavoro, non c'era bisogno di sistemare la tavolozza e pulire i pennelli" (T. Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874 [prima ed. 1872], p. 17. Quando non diversamente segnalato, le traduzioni dal francese sono a cura dell'autrice del presente saggio). Per una panoramica su Gautier pittore, cfr. E. Bergerat, *Théophile Gautier peintre*, Paris, J. Baur, 1877 e *Théophile Gautier et les artistes de son temps, Exposition, septembre 1982*, a cura di C. Lacoste, Montpellier, Musée Fabre, 1982.

[5] Cfr. E. Bergerat, *Théophile Gautier peintre*, cit., pp. 6-7.

[6] Gautier commenta i periodici Salon parigini per "La Presse", dal 1836 al 1855, e per "Le Moniteur universel", dal 1852 al 1871. Scrive di arte anche per diverse altre testate, tra cui "L'Artiste", un periodico specializzato di cui è caporedattore tra la fine del 1856 e la fine del 1858 e con cui aveva già collaborato in precedenza.

[7] *Giselle. Ballet fantastique en deux actes* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 28 giugno 1841), libretto: Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier; coreografia: Jean Coralli, Jules Perrot; musica: Adolphe Adam; scene: Pierre Ciceri; interpreti: Carlotta Grisi, Lucien Petipa, Simon, Roland, Adèle Dumilâtre, Caroline Forster.

desiderio e meraviglia nel loro affanno di esseri umani e nel loro stare di opere scolpite.

Le prassi e i concetti che esprimono e sostengono l'arte del pennello e quella delle gambe travasano le une negli altri e si distillano attraverso l'arte della penna, di cui Gautier è davvero un abile protagonista. Il confronto tra parola e pittura percorre tutta la sua opera, in un continuo rimpiangere il potere di sintesi solida e immediata dell'immagine figurativa rispetto alla prolissità necessaria allo scritto nel tentativo di emularne l'efficacia, anche se in lui, come afferma Paolo Tortonese, "da un lato la scrittura segue e imita la visione; da un altro lato la visione giunge ad assumere un valore testuale. Tutta la superficie del visibile diventa un'enorme pagina scritta, un insieme misterioso di segni che rimandano a un codice segreto"[8]. La donna si muta continuamente in statua o in quadro in tutta l'opera di Gautier, in particolare nella critica di danza[9], e segue spesso anche il percorso inverso, quando la tela o la pietra si fanno carne palpitante nei commenti del critico. In tal modo, grazie alle affinità ricercate e dichiarate con i capolavori appartenenti alle arti figurative, il corpo danzante viene nobilitato, trascendendo la propria animale carnalità per assurgere al livello di opera d'arte unanimemente riconosciuta come tale.

Gautier ha una "concezione visiva e plastica del teatro"[10], tanto che a suo avviso l'ideale autore di balletti non deve essere un esperto artigiano abile nel costruire successi, come il disprezzato Eugène Scribe[11], ma piuttosto "un poeta che detta le proprie idee a un pittore che le trasforma in schizzi, […] la combinazione migliore per ottenere una bella traccia per un balletto"[12], e infatti "il libretto di un balletto dovrebbe potere essere scritto con una serie di disegni a matita"[13] e, una volta redatto, è "una tela sulla quale il coreografo dipinge

[8] P. Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Lettres Modernes, 1992, p. 60.

[9] I riferimenti a un corpo descritto nella preziosa matericità del marmo e dell'alabastro o nelle sottili sfumature del colore sono un'importante presenza nella prosa e nella poesia di Gautier. Connotano alcuni componimenti della raccolta *Emaux et camées* (uscita in versioni differenti anche durante la vita di Gautier, ne citiamo l'edizione recente a cura di Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1981), come *Le poème de la femme. Marbre de Paros* (1849), che descrive le forme di una donna fatta di "marmo di carne" (p. 30), *Etude de mains* (1851), in cui il calco in gesso di una mano fa immaginare l'intero corpo femmineo a cui essa è appartenuta, *Symphonie en blanc majeur* (1849), popolato da donne-cigno dal biancore di "midollo di rosa", "ostia", "goccia lattea", "giglio dalla polpa argentea", "lattiginoso opale", "ermellino immacolato" (p. 43). Caratterizzano gli scritti prosodici, a partire da *La Cafetière* (1831), in cui la fanciulla protagonista del racconto viene tratteggiata nel suo biancore abbagliante, nella consistenza del marmo e nella trasparenza dell'alabastro, il volto ornato di capelli biondo cenere e illuminato da uno sguardo blu chiaro. Per un repertorio e un'analisi del corpo "picturalisé" e "sculpturalisé" in altre opere letterarie di Gautier, cfr. il ricco saggio di F. Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006 (in particolare il cap. «Le corps plasticisé», pp. 378-400), in cui si afferma che «la *picturalisation* contamina […] tutte le descrizioni del corpo nel romanzo di Gautier" (*ivi*, p. 386).

[10] C. Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972, p. 434.

[11] Secondo Gautier, Scribe è "quello che, tra tutti gli autori, sperpera l'oro delle drammaturgia con la maggiore noncuranza" ("La Presse", 28 agosto 1839, ora in *Écrits sur la danse*, a cura di I. Guest, Arles, Actes Sud, 1995, p. 93).

[12] "La Presse", 20 luglio 1846, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 196.

[13] "La Presse", 1 dicembre 1851, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 249-250.

un quadro"[14]. D'altra parte per lui "la danza è un'arte tutta sensuale, tutta materiale, che non parla né allo spirito né al cuore e che non si rivolge che agli occhi"[15], e il balletto è uno "spettacolo puramente visivo"[16], che non può essere realizzato se non "sotto apparenze plastiche"[17] e che "deve essere un quadro prima di essere un dramma"[18]. Il balletto è, più in generale, una creazione che può "rendere visibile il pensiero"[19] come sanno fare i pittori e gli scultori, e che a sua volta, attraverso il corpo in movimento, porta alla luce la pittura e la scultura, ma anche la poesia e la musica, poiché è "l'opera più sintetica, più generale, umanamente più comprensibile che si possa intraprendere; è la poesia mimata, il sogno visibile, l'ideale reso palpabile, l'amore tradotto in quadri, la grazia ritmata, l'armonia concentrata in figure, la musica trasportata dal suono alla vista"[20].

Con i propri scritti Gautier contribuisce in maniera incisiva a costruire l'idea di corpo e di spettacolo danzante, propria dell'epoca, che assorbe le istanze raccolte ed esplicitate anche dalle arti figurative, oltre che dalla letteratura, nell'ambito del pensare e del fare romantico, ma che è anche stimolo alla produzione di opere che a loro volta rilanciano, dopo averle fatte proprie e averle rielaborate, tali istanze. *Giselle*, di cui Gautier progetta e scrive il libretto, è un balletto che rappresenta l'epifania del romanticismo nel suo portare davanti agli occhi degli ammirati spettatori dell'Opéra una fanciulla che da fresca e vivace contadinella si trasforma in diafana e spettrale villi, donna di carne e di bruma, viva e morta, ideale che diventa davvero tale solo quando è definitivamente irraggiungibile. È uno spettacolo il cui successo dilaga rapidamente nei teatri di tutta Europa, in versioni inevitabilmente differenti nell'interpretazione di artisti differenti, ma sempre incisivo nel proporre una strutturata contrapposizione tra due mondi opposti eppure permeabili uno all'altro, quello della realtà e quello del fantastico, resi vivi e visibili proprio attraverso un corpo che, nel movimento regolato e strutturato, sa farsi vaporoso e tangibile, perfetto e corrotto, meccanico e organico, "cristiano" e "pagano"[21]. È un'opera che, nel suo peregrinare attraverso il tempo e lo spazio, esprime un immaginario ma contribuisce anche a costruirlo e a diffonderlo, trovando manifestazione in opere di altra sostanza e natura, ovvero riemergendo in quadri e sculture che cercano di cogliere la stessa sostanza attraverso un diverso tramite. Il quadro *Les Wilis* (o *Les Ondines*), presentato al Salon del 1846 da

[14] "La Presse", 13 giugno 1854, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 281.
[15] "La Charte de 1830", 18 aprile 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 32-33.
[16] "La Presse", 12 agosto 1844, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 168.
[17] "La Presse", 3 gennaio 1853, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 255.
[18] "La Presse", 26 febbraio 1844, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 146.
[19] "Le Moniteur universel", 18 luglio 1864, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 311.
[20] "La Presse", 15 ottobre 1849, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 236.
[21] È lo stesso Gautier a proporre la celebre distinzione tra Maria Taglioni, "danzatrice cristiana" che volteggia tra vapori di bianca mussola, e Fanny Elssler, "danzatrice pagana" che si inarca gettando indietro le braccia "morte di voluttà" ("La Presse", 11 settembre 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 41-42). Le doti delle due celebri ballerine si uniranno felicemente, per Gautier, in Carlotta Grisi, che realizza il "sogno della danzatrice completa, Elssler e Taglioni nella medesima persona" ("La Presse", 21 febbraio 1848, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 218).

Auguste Gendron, trae il proprio titolo proprio dalle lunari creature messe in scena nel secondo atto del balletto; le boschive *Danses virgiliennes* (1855 ca.) di Camille Corot si svolgono al crepuscolo, nei pressi di un corso d'acqua, come anche *La danse des nymphes* (1865 ca.) e *La danse des bergères* (1871); Henri Fantin-Latour (1836-1904), con *Le poète et les nymphes* (1875 ca.), inquadra delle bianche figure femminili danzanti illuminate dalla luce di una luna che fa capolino tra i rami degli alberi.

Gautier è un autore tutto preso dalla superficie visibile delle cose e totalmente affine, quindi, a uno "spectacle oculaire" capace di meravigliare lo spettatore con il prodigio di corpi perfetti che agiscono in uno spazio di sogno. La vista è per lui la prima facoltà che permette di godere del mondo esterno:

> Da qualche parte la Scrittura parla della concupiscenza degli occhi, concupiscentia oculorum; questo peccato è il nostro peccato e noi speriamo che Dio ce lo perdonerà. Mai occhio fu più avido del nostro […]. Dopo aver visto, il nostro piacere più grande è di trasportare nella nostra propria arte monumenti, affreschi, quadri, statue, bassorilievi, col rischio, spesso, di forzare la lingua e cambiare il dizionario in tavolozza[22].

Il consapevole e teorizzato interesse di Gautier per il visibile è in sintonia con l'attrazione verso gli aspetti più spettacolari degli svaghi cittadini da parte del pubblico parigino, che si accalca per ammirare panorami mobili, diorama, evoluzioni di cavalli o di animali esotici, *tableaux vivants*, e che quindi è particolarmente sensibile anche al lussuoso dispiego di macchinerie, luci, scene e costumi che connota i balletti più apprezzati. Nei *feuilletons* sulla danza Gautier, infatti, per soddisfare i propri gusti e quelli dei lettori si diffonde in dettagliate descrizioni di ciò che si mostra agli occhi degli spettatori quando si leva il sipario, dei cambiamenti di scena sorprendenti[23], delle apparizioni improvvise di personaggi o dei loro lunghi voli attraverso il palcoscenico, delle luci cangianti e colorate, degli abiti luccicanti di *paillettes* che sottolineano e accompagnano il corpo, mentre lamenta l'utillizzo di fondali stinti o sporchi, il ricorso a trucchi da quattro soldi, gli abiti eccessivamente semplici o poco pertinenti all'azione. La scatola scenica accessoriata e decorata, insieme con il brillio e il frusciare dei costumi, costituisce comunque, in primo luogo, un contenitore che convoglia sguardi e una cornice che segna il confine con la quotidianità per un corpo danzante femminile stupefacente ed evocatore che è il principale oggetto di osservazioni e di valutazioni acute da parte di Gautier.

Se ogni arte "corrisponde a un certo ordine di soggetti che essa soltanto può rendere"[24], la danza esprime "la plasticità e il ritmo del movimento e, perché

[22] T. Gautier, *Introduction*, "L'Artiste", 14 dicembre 1856, cit. in C. Pasi, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 17.

[23] Nel resoconto della *féerie Amour et Psychée*, ad esempio, Gautier nota e descrive dieci cambiamenti di scena introducendoli ogni volta con la ripetizione della formula "Le théâtre change" (cfr. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris-Bruxelles, Editions Hetzel, 1858-1859, 6 voll., vol. II, pp. 150-158).

[24] "La Presse", 16 gennaio 1855, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 291.

non dirlo, la voluttà fisica e la bellezza femminili"[25]. Le descrizioni di corpi muliebri, colti nell'ebbrezza della dinamicità oppure nella staticità delle pose, si approfondiscono in minuziosi dettagli anatomici che vanno a costruire ritratti quasi tangibili nella loro matericità. Le braccia e le gambe tornite, le chiome lucenti e le schiene flessuose, ma anche i denti dallo splendore perlaceo, le narici frementi come quelle di cavalli di razza, le orecchie simili a conchiglie, le ginocchia, i gomiti o le scapole morbidamente definiti, le pupille di umido velluto e la cornea di cristallo permettono al lettore di ricostruire e immaginare un corpo scolpito e dipinto, che quasi trascende la caducità della carne per acquisire il pregio incorruttibile dell'opera d'arte. I riferimenti alle arti figurative non solo fungono da espediente retorico al fine di rendere meglio comprensibili le qualità di una posa o di una scena, ma sono intrinseci al pensiero e quindi alla scrittura di Gautier[26] e costellano i suoi *feuilletons* talvolta con una naturalezza non meditata, talvolta con un consapevole sostegno teorico, poiché a suo parere una donna di teatro è "una statua o un quadro che viene a posare davanti a voi e la si può criticare con serenità di coscienza, rimproverarle la sua bruttezza come si rimprovererebbe a un pittore un errore nel disegno (qui la questione della compassione per i difetti umani non è prevista) e lodarla per le sue bellezze con lo stesso sangue freddo di uno scultore che, davanti a un marmo dice: 'Ecco una bella spalla o un braccio ben tornito'"[27]. Il trasformare il corpo vivente in marmo e in tela dipinta tramite la parola "affascina per il contatto che esso stabilisce con l'infinito"[28] o, meglio, rende più immediatamente percepibile la sorellanza della danza con la pittura e la scultura nel loro essere, tutte, attività simboliche, trovando inoltre una via per avvicinarle senza disgregarle con la luce troppo vivida di un'analisi che, quando seziona troppo minutamente il proprio oggetto di indagine, rischia di distruggerlo cancellandone l'"ombra" densa di contenuti[29].

Si evidenzia poi un legame percorribile anche in senso inverso. Se per scrivere di corpi Gautier ricorre alle immagini fornite dalle belle arti, nei com-

[25] *Ibidem*.

[26] Gli stessi teorici della danza che scrivono in questo periodo, d'altra parte, fanno normalmente ricorso a riferimenti tratti dalle arti visive, scelti sia per meglio spiegare riflessioni teoriche o indicazioni concrete di movimento, sia per dare modelli visibili di bello ideale a cui aspirare. Basti l'esempio di Carlo Blasis, che in uno dei suoi importanti scritti, il *Traité elémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (Milano, Beati e Tenenti, 1820), afferma che il coreografo deve, creando, farsi pittore (p. 33) e che, poiché la danza è un'"arte d'imitazione" (p. 17), è fondamentale che il danzatore formi il proprio gusto attraverso "la visione dei capolavori della pittura e della scultura, soprattutto quelli dell'antichità" (p. 17) e che possa, in qualunque istante si fermi, "servire da modello al pittore e allo scultore" (p. 23), poiché "il suo corpo, le sue braccia e le sue gambe formano un insieme armonioso, gradevole e degno di essere disegnato" (p. 24). Coreografo e danzatore, poi, devono cercare "la bellezza del disegno" (p. 91). Se si trascurano queste indicazioni, si rischia di offrire allo spettatore "un quadro privo di correttezza nel disegno, dalle tinte molto deboli e che non avrà né sfumature né chiaroscuro" (p. 98).

[27] "Le Figaro", 19 ottobre 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 48.

[28] F. Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir*, cit., p. 385.

[29] Mario Perniola, in *L'arte e la sua ombra* (Torino, Einaudi, 2000), lancia e approfondisce l'idea di "ombra" dell'opera d'arte come "detentrice di un sapere e di un sentire cui essa sola può giungere e che scompare quando la piena luce vuole appropriarsene" (*ivi*, p. XII), idea che ci pare applicabile anche all'opera d'arte coreica, a cui Perniola non fa riferimento.

menti a quadri e sculture emergono il calore dei corpi frementi, la tenera consistenza delle carni, le tinte soffuse e variegate della pelle, in un continuo travaso di idee e di visioni maneggiato con feconda perizia. Così Fanny Elssler[30] seduta a terra, la testa tra le mani, scossa dal pianto, sembra "una figura di Bendemann, il pittore di *Jérémie*[31] […]; era bella come una statua antica"[32], ed Eugénie Fiocre[33] pare "estratta da un blocco di marmo di Paro da uno scultore greco e animata tramite qualche miracolo simile a quello di Galatea. Assieme alla purezza del marmo, ha la leggerezza della vita. […] Ogni sua posizione dà dieci profili di statue che l'arte rimpiange di non poter fissare"[34]. Ma, d'altro canto, la *Nyssia* di James Pradier, "questo corpo divino, […] sviluppa le sue belle linee con delle ondulazioni armoniose e delle oscillazioni ritmate, una musica per l'occhio. […] Un piede poggia su un pavimento di mosaico le cui sfumature sono accennate con tonalità tenui, e sembra un fiocco di neve su un mazzo di fiori; l'altro fa piegare appena le piume di un morbido cuscino, ed entrambi hanno delle dita così eleganti e delicatamente sottili, delle unghie così perfette, che sembrano non avere mai sfiorato altro che l'azzurro del cielo o la porpora delle rose. Le braccia alzate sopra la testa fanno scorrere torrenti di capelli su una schiena seducente che essi, ahimè!, nascondono in parte; […] le gambe e le cosce hanno la linea severa del marmo e la tenerezza della carne, le ginocchia soprattutto sono ammirevoli per il loro modellato raffinato, morbido e sapiente"[35]. La scultura di Pradier o le forme di ballerine amate sono in definitiva analoghi tramiti per esperire quella bellezza che secondo Gautier deve costituire il primo oggetto dell'arte e che è fonte di percezioni e intuizioni elevate, intime e rivelatrici.

Anche nei libretti, "soglia"[36] dello spettacolo, testi pensati e costruiti in vista di un radicale cambiamento di stato, concentrato di visioni destinate a farsi carne, ovvero a rendersi visibili in una forma che continuamente si fa per poi non poter far altro che disfarsi, Gautier inserisce numerosi riferimenti alle arti figurative che ispirano, strutturano o informano il testo scritto.

La Statue amoureuse[37] è in parte ambientato in un atelier di pittura e con-

[30] Fanny Elssler (1810-1884) è una delle più celebri ballerine del secolo, la cui fama è consacrata dalla piccante interpretazione della spagnoleggiante *cachucha*. Si forma a Vienna per poi essere acclamata nelle principali capitali europee, oltre che in una lunga tournée americana, come protagonista di balletti quali *Le Diable boiteux* (1836), *La Gypsy* (1839), *La Tarentule* (1839).
[31] Gautier si riferisce qui al pittore tedesco Eduard Bendemann, autore di opere presentate ai Salon parigini, tra cui *Jérémie sur les ruines de Jérusalem* (1834).
[32] "La Presse", 2 ottobre 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 45.
[33] Eugénie Fiocre (1845-1908) è una delle più celebri ballerine dell'Opéra di Parigi nella seconda metà del secolo, creatrice del ruolo di Nouredda in *La Source* (1866) e di Franz in *Coppélia* (1870). Apprezzata, oltre che per le doti artistiche, anche per la bellezza, messa in risalto dai frequenti ruoli *en travesti*, viene ritratta da Jean-Baptiste Carpeaux e da Edgar Degas.
[34] "Le Moniteur universel", 18 luglio 1864, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 319.
[35] "La Presse", 23 aprile 1848, cit. in *Théophile Gautier et les artistes de son temps*, cit., p. 27.
[36] Roberto Fratini Serafide definisce i libretti "'soglie scritte' dello spettacolo" in *La danza e il riserbo*, in G. Guccini (a cura di), *Scritture nascoste*, "Prove di drammaturgia", n. 2, 2006, p. 25.
[37] Gautier scrive *La Statue amoureuse* tra il 1852 e il 1853, ma il balletto non viene realizzato. Il testo verrà pubblicato soltanto dopo la morte dell'autore, all'interno del volume a lui dedicato dal genero, E. Bergerat (E. Bergerat, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondence*, Paris, G. Charpentier, 1879, pp. 217-222, ora anche in T. Gautier, *Oeuvres complètes, Section*

trappone donna reale e donna ideale attraverso il tentennare di un giovane tra la fidanzata, rassicurante e terrena, e una statua di Venere, marmorea e perfetta, riproponendo la già esplorata relazione tra Pigmalione e Galatea[38]. Se in conclusione la scelta cadrà senza troppi entusiasmi sulla prima, la seduttività conturbante della seconda sconvolge e segna in profondità[39], poiché è manifestazione di quella bellezza con cui si può entrare in contatto soltanto avvicinandosi all'opera d'arte. L'alternarsi di donna reale e donna raffigurata è presente anche nel successivo *Gemma*[40], in cui una fanciulla esce in carne ed ossa dal quadro in cui il fidanzato pittore la sta ritraendo. In questo caso, un simulacro dipinto nella disperazione per la lontananza della creatura amata si trasforma in una ben più gradita e tangibile presenza umana.

La produzione pittorica di artisti come Eugène Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, Prosper Marilhat e Théodore Chassériau[41] ritrae o ricrea ambienti, paesaggi e corpi dell'Egitto, del Marocco o della Siria, rendendo più concreto un Oriente ideale, luogo di fughe spesso sognate e solo talvolta realizzate da un Gautier insofferente nei confronti della opaca banalità della quotidiana vita cittadina. Si tratta di un catalogo di immagini a cui Gautier attinge non tanto per amore della citazione colta, quanto per un'esperita affinità tra il vedere e il creare, tra l'immersione in una realtà altra che la visione di un quadro può permettere e la creazione di un'analoga realtà altra che la mente dello scrittore può costruire.

Ad esempio, nelle intenzioni del librettista la scena finale di *La Péri*[42] avreb-

III, Théâtre et ballets, a cura di C. Lacoste-Veysseyre e H. Laplace-Claverie, Paris, Honoré Champion Editeur, 2003, pp. 659-661).

[38] Il tema della statua che si trasforma in donna seducente risale, in letteratura, almeno al *Pigmalione* di Ovidio e, in tempi più vicini a Gautier, fonda *La Vénus d'Ille* (1837) di Prosper Mérimée. Si tratta di un soggetto frequentato dallo spettacolo di danza almeno a partire dal *Pygmalion* (1734) creato e interpretato da Marie Sallé, attraverso il *Pygmalion* (1789) coreografato da Louis Milon e interpretato da Vestris, fino a *La Fille de marbre* (1847), coreografato da Arthur Saint-Léon e interpretato da Fanny Cerrito. Susan Leigh Foster analizza questi balletti, riflettendo sulla statua come manifestazione della forma ideale e come capace, nel tipo di relazione che si instaura con lo scultore che la crea e la desidera, di spingere a una riflessione sull'arte e sulla vita (cfr. *Coreografia e narrazione* […], Roma, Dino Audino Editore, 2003, pp. 12-20).

[39] Konrad, il protagonista, confida alla statua: "Adeline, la mia fidanzata, è davvero graziosa, ma vicino a lei non provo questo turbamento. Sei tu che amo, divino marmo greco, sei tu la mia amante, la mia sposa" (T. Gautier, *La Statue amoureuse*, ora in *Oeuvres complètes, Section III, Théâtre et ballets*, cit., p. 659).

[40] *Gemma. Ballet en deux actes et cinq tableaux* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 31 maggio 1854), libretto: Théophile Gautier; coreografia: Fanny Cerrito; musica: Nicolò Gabrielli; scene: Auguste-Alfred Rubé, François-Joseph Nolau; interpreti: Fanny Cerrito, Lucien Petipa, Louis Mérante.

[41] Possiamo ricordare, tra gli esempi di quadri orientalisti in stretta connessione con la danza tratti dalle opere degli autori citati, *Danseurs arabes* (dopo il 1825), di Decamps; *Noce juive dans le Maroc* (1839), di Delacroix, a parere di Gautier, "un tableau où respire toute la douleur mystérieuse de l'Orient" ("Revue de Paris", 18 aprile 1841); *Danseuses marocaines. La danse aux mouchoirs* (1849), di Chassérieu. Anche la scultura offre suggestioni esotiche, come l'*Odalisque dansant* (dopo 1825), di James Pradier.

[42] *La Péri. Ballet fantastique en deux actes* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 14 luglio 1843), libretto: Théophile Gautier; coreografia: Jean Coralli; musica: Johann Friedrich Burgmüller; scene: Charles Séchan, Jules-Pierre-Michel Diéterle, Joseph Despléchin (I atto), Humanité Philastre, Charles Cambon (II atto); interpreti: Carlotta Grisi, Lucien Petipa.

be dovuto trasportare sul palcoscenico del Théâtre de l'Opéra un quadro di Alexandre Gabriel Decamps, *Le Supplice des crochets* (1837)[43], in cui un gruppo di persone, in uno spazio aperto pieno del sole e della sabbia di una città orientale, assiste all'esecuzione di un condannato a morte precipitato dalle alte mura di un palazzo, appeso a degli uncini. Le esigenze concrete della scena, però, influenzano fortemente i desiderata dell'autore: forse il veto della censura[44], più probabilmente il giudizio dei tecnici del teatro (che valutano la realizzazione della scena troppo complessa anche perché dovrebbe precedere di poco un'apoteosi finale particolarmente impegnativa per i macchinisti[45]), spingono la direzione del teatro a imporre a Gautier un'altra soluzione, lasciandolo però insoddisfatto, tanto che nel *feuilleton* che scrive a commento del balletto dichiara: "Io avrei preferito la scena originaria che ricordava il quadro di Decamps e lasciava all'evento tutto il suo terrore"[46]. Sempre per *La Péri* Prosper Marilhat, pittore che ha assorbito le luci e i colori veri dell'Oriente dai lunghi soggiorni in Egitto, fornisce a Gautier una miniera di schizzi e di acquerelli da cui trarre suggestioni e indicazioni per costumi e oggetti con cui arricchire la scena di "autentico" colore locale. Théodore Valerio, invece, permette di immaginare l'Ungheria, in realtà mai visitata da Gautier, in cui si muovono gli zingari di *Yanko le bandit*[47]. L'*Album ethnographique de la monarchie autrichienne*, una raccolta degli acquerelli dipinti dal pittore dal 1851 al 1853 durante i viaggi in Europa orientale, viene commentato da Gautier con ammirazione[48] come l'opera di un artista che "porta tutta l'Ungheria nel suo portafoglio… questa Ungheria pittoresca e selvaggia"[49]. *Pêcheurs du bord du Theiss*[50], *Berger hongrois sur la pusta*, *Musiciens tsiganes* aiutano il librettista a costruire i luoghi e i personaggi di *Yanko le bandit* ed è possibile che lo stesso pittore abbia disegnato i bozzetti di scene e costumi del balletto[51].

Mariano Fortuny y Marsal[52] è un pittore di cui Gautier riconosce le doti e di cui loda in particolare un quadro, esposto nel 1870 in una galleria parigina con

[43] Lo stesso Gautier fa un'accurata descrizione di questo quadro, presentato nel Salon del 1839 ("La Presse", 27 marzo 1839).
[44] "Gli scaltri e i prudenti hanno preteso che il balletto non si prestasse a tali violenze e forse hanno ragione" ("La Presse", 25 luglio 1843, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 140).
[45] A. Gann, nell'articolo *La génèse de La Péri*, "Bullettin Théophile Gautier", numero monografico *Théophile Gautier. L'art et l'artiste. Actes du colloque international. Montpellier, Université Paul Valéry, septembre 1982*, t. I, 1982, p. 217, sostiene che la censura approvò la scena, e che quindi l'impedimento a realizzarla fu esclusivamente di natura tecnica.
[46] "La Presse", 25 luglio 1843, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 140.
[47] *Yanko le bandit. Ballet-pantomime en deux actes* (Paris, Téâtre de la Porte Saint-Martin, 22 aprile 1858), libretto: Théophile Gautier; coreografia: Charles Honoré; musica: Ernest Deldevez; interpreti: Marie Guichard, Charles Honoré.
[48] "Le Moniteur universel", 11 e 18 marzo 1854, ora in *Les Beaux-arts en Europe*, Paris, M. Lévy frères, 1857, vol. II, pp. 287-303.
[49] *Ivi*, p. 288.
[50] Il Theiss è un affluente del Danubio citato nel secondo atto del libretto di Gautier.
[51] Lo afferma Edwin Binney in *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965, pp. 268-270.
[52] Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), pittore di origine catalana, studia a Barcellona per poi trasferirsi in Francia. È il padre di Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), pittore, scenografo e fotografo attivo a Venezia.

il titolo *Mariage dans la vicaria de Madrid*[53], che egli commenta sulla stampa con un apprezzamento entusiastico[54], consacrando così il successo dell'artista nella capitale francese. Secondo le parole di Emile Bergerat, è

> forse, tra le opere contemporanee, quella che aveva colpito più vivamente Théophile Gautier […]: non soltanto egli la considerava un capolavoro, ma le attribuiva un'immensa portata sul futuro dell'arte. Essa segnava, secondo lui, una rivoluzione equivalente a quella di cui Delacroix aveva un tempo piantato lo stendardo romantico; da essa faceva derivare una nuova estetica, alla quale prometteva un futuro trionfo[55].

Ma "l'emozione del critico aveva risvegliato l'emozione del poeta"[56]. L'opera offre uno scorcio ricco di raffinato colore locale. Raffigura infatti la scura sagrestia in cui si svolge un matrimonio a cui partecipano diversi "types espagnols rêvés"[57] ben tratteggiati nelle posture, nelle chiome di carbone e negli abiti ornati da *volants* o mantiglie, tra cui spicca la sposa, luminosa e al centro della scena: in effetti è la moglie dell'artista ritratta con un abito appartenuto alla nonna[58] e quindi percepita come immagine ancora più autentica poiché emerge da un passato considerato come maggiormente connotato rispetto a una contemporaneità in cui i tratti peculiari che caratterizzano ogni popolo cominciano a scomparire. Il quadro di Fortuny, pervaso dall'ispirata sapienza di un artista capace di rielaborare e di fare proprio il Goya dei *Caprichos* tanto amato da Gautier, "spalancò le chiuse della sua memoria"[59]: riaffiora la Spagna sentita un tempo come uno dei luoghi dell'ideale, vissuta come realtà travolgente, con i suoi tori selvaggi e i suoi colori sgargianti, in occasione dei viaggi, ritrovata poi nelle movenze sensualmente stilizzate della *cachucha* di Fanny Elssler o più autenticamente esotiche di Dolores Serral e Mariano Camprubi[60], e già ripensata nelle pagine di diverse poesie e del romanzo *Militona* (1847), oltre che in quelle dei resoconti di viaggio. Gautier decide quindi di far vivere e cantare il quadro scrivendo un testo destinato a rendersi visibile nella tridimensionalità dinamica dei corpi in movimento.

Il libretto per balletto *Le Mariage a Séville*[61] è infatti "composto per servire

[53] Il quadro, un olio su legno, viene dipinto da Mariano Fortuny tra il 1868, a Roma, e il 1870, a Parigi. Oggi è conosciuto con il titolo *La vicaría* ed è custodito presso il Museo Nazionale d'Arte di Catalogna, a Barcellona.
[54] "Journal officiel", 19 maggio 1870.
[55] E. Bergerat, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, cit., p. 208.
[56] *Ivi*, p. 211.
[57] I. Lipschutz, *Légendaire Espagne: mythe dépeint, mythe dansé: d'un tableau de Mariano Fortuny à un dernier ballet de Théophile Gautier*, "Bulletin de la Société Théophile Gautier", n. 15, 1993, p. 468.
[58] *Ivi*, p. 470.
[59] E. Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 355.
[60] Dolores Serral e Mariano Camprubi sono due danzatori spagnoli che negli anni Trenta dell'Ottocento affascinano il pubblico parigino apparendo ai *bals* del Théâtre de l'Opéra, al Théâtre du Palais Royal e al Théâtre des Variétés, dove presentano danze del loro paese di origine.
[61] Del libretto, inedito, non è rimasta una versione di pugno di Gautier, ma una sinossi pubblicata dal genero, Émile Bergerat, che afferma di riassumere il testo completo redatto da Gautier nel 1870, prima dell'assedio di Parigi, e da lui letto allora in originale (E. Bergerat, *Théophile*

da quadro a tutte le arie spagnole, di danza o di canto, *séguedilles* o boleri, che sarà possibile raccogliere. Poiché, nell'idea del poeta, è un balletto tanto cantato quanto danzato"[62]. Diversi personaggi che troviamo nel dipinto si animano e prendono nome: la bruna sposa dalla carnagione di neve e lo sposo ingrigito dal tempo, circondati da parenti e amici – tra cui spiccano un torero con l'abito da corrida, una *maja* scomposta, anche se con il capo coperto di pizzo nero, e un flagellante a torso nudo – vengono trasportati dalla ampia e chiusa sacrestia di Madrid a un'aperta piazza di Siviglia, città probabilmente più caratteristica rispetto alla più europea capitale spagnola. Così ritroviamo Carmen, una giovane di umili origini, e il ricco e anziano Don Torribio, suo sposo: la donna è infatuata di Paco, un prode e aitante torero, ma lo scintillio dei diamanti di Don Torribio e le pressioni dell'avida e brutta madre indirizzano la sua scelta. I preparativi per le nozze si svolgono senza che i due gruppi di così diversa estrazione sociale, i rozzi e rumorosi amici di lei e quelli tristemente benestanti di lui, si mescolino, come d'altra parte accade nel quadro di Fortuny. Una banda di studenti armati di chitarre, tamburi e triangoli canta le lodi della fidanzata e rumoreggia contro Don Torribio, quindi Carmen "riappare in una toilette simile a quella della fidanzata nel quadro di Fortuny"[63] e tutti entrano in chiesa, seguiti da alcuni questuanti. Terminata la cerimonia, si festeggia con danze che sottolineano ancora le differenze di censo, infatti un gruppo interpreta un minuetto, mentre l'altro si dedica ad allegre danze popolari. Infine Carmen, sporgendosi dalla finestra della casa maritale, lancia il proprio bouquet a un raggiante Paco.

Anche se il balletto non verrà mai realizzato[64], si tratta di un lavoro significativo per la stretta connessione tra l'opera del pennello e quella della penna, tra il dipinto in cui lo sguardo può immergersi e il "tableau à la plume" che, grazie alla parola, fa rivivere e sviluppa il dipinto stesso. È significativo, poi,

Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondence, cit., pp. 212-216, ora anche in T. Gautier, *Oeuvres complètes*, cit., pp. 672-674). Sono poi conservati presso la Collection Lovenjoul di Parigi anche due manoscritti che sono con tutta probabilità differenti versioni del libretto: uno anonimo e non datato, in spagnolo e in traduzione francese (Coll. Lovenjoul, C 418, foll. 24-27 ora in T. Gautier, *Oeuvres complètes*, cit., pp. 674-680), e uno di pugno del segretario di Gautier, Adolphe Bazin, che dovrebbe essere una copia del manoscritto originale rimasto nelle mani di Guillermo Morphy, il musicista spagnolo che avrebbe dovuto comporre la partitura musicale (Coll. Lovenjoul, C 418, foll. 30-31 ora in T. Gautier, *Oeuvres complètes*, cit., pp. 680-681). Quest'ultimo, seppure incompleto, è ben articolato e comprende diverse indicazioni evidentemente indirizzate alla messa in scena, con interessanti note relative alle parti coreiche. Cfr., per un resoconto delle vicende legate al manoscritto originale, oltre al già citato testo di Bergerat, anche le note a cura di Claudine Lacoste-Veysseyre e Hélène Laplace-Claverie in T. Gautier, *Oeuvres complètes*, cit., pp. 674-681 e 916-917, nonché l'articolo di I. Lipschutz, *Légendaire Espagne*, cit., pp. 447-480.

[62] E. Bergerat, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, cit., p. 212.

[63] *Ivi*, p. 215. La stessa frase è presente anche nel già citato frammento di libretto manoscritto dal segretario di Gautier, Adolphe Bazin (Coll. Lovenjoul, C 418, foll. 30-31, ora in T. Gautier, *Oeuvres complètes*, cit., p. 680).

[64] Il 27 maggio, pochi giorni dopo la pubblicazione del commento di Gautier al quadro, debutta all'Opéra *Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail*, la prima nuova produzione del teatro dopo tre anni di assenza di balletti originali; il 19 luglio viene dichiarata la guerra franco-prussiana, che porta alla caduta dell'impero e all'assedio di Parigi, e quindi all'interruzione di tutte le attività di spettacolo nella capitale.

che il quadro permetta a una Spagna idealizzata di confluire nella danza, ovvero in una delle vie percorse con maggiore intensità dal poeta, durante tutta la sua vita professionale, per riuscire a realizzare il proprio ideale[65]. Le suggestioni letterarie di Hugo, Merimée e de Musset, le ciglia ombrose come ventagli e i vivaci piedini ammirati durante cinque viaggi, le danze spagnole, autentiche o filtrate dalle pratiche della scena parigina, non sono stati sufficienti a suscitare l'esigenza di comporre un libretto di ambientazione spagnola; l'opera di Fortuny, sovrapponendosi agli ammirati *Caprichos* di Goya e ai Velazquez o agli Zurbaran della galleria spagnola del Louvre[66], fa invece risuonare un'idea, fa scattare una necessità. Secondo Gautier "la pittura non è […] un'arte di imitazione, benché il suo ambito sembri circoscritto alla rappresentazione delle cose esteriori: il pittore porta il suo quadro in se stesso, e, tra la natura e lui, la tela serve da intermediaria"[67]: evidentemente egli trova nel *Mariage dans la vicaria de Madrid* un tramite tra se stesso e la natura, ovvero tra se stesso e la vita, in un processo analogo a quello che si verifica quando l'ultima esibizione della divina Maria Taglioni[68] gli fa esclamare: "Ammirare un grande artista, significa incarnarsi in lui, entrare nel segreto della sua anima; significa capirlo, e capire è quasi creare. Il bel componimento in versi che leggete con entusiasmo sentito appartiene realmente a voi fino a quando l'eco dell'ultima rima non si è spento. Voi avete dipinto quel bel quadro in cui affondate con intensità i vostri occhi e di cui ricercate il contorno più fuggevole, la sfumatura più inafferrabile"[69].

Gautier afferma che "una volta che l'arte si è impadronita di un'anima, la ossessiona a ogni momento, la possiede, intendendo questo termine in senso liturgico, e nessun esorcismo può cacciarla. L'anima, d'altra parte, ama il proprio demone"[70]: così egli trova persecuzione, sollievo e slancio nell'oscillare tra pittura e danza o, meglio, nel sovrapporsi e nel fondersi di immagini rese visibili nel marmo, sulla tela o nel corpo danzante e che egli fa proprie attraverso la parola. L'opera d'arte, anche grazie alla sua permanenza nel tempo, è veicolo di una bellezza sublimata e perfetta, tanto che per Gautier "tutto passa. Soltanto l'arte robusta / ha l'eternità"[71]; la danza, nel suo continuo disfarsi, è

[65] Sul ruolo rivestito dalla danza nell'opera, oltre che nella vita, di Gautier, cfr. E. Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007.

[66] La galleria spagnola del Louvre era nata per volontà di Louis-Philippe, che nel 1835 aveva incaricato il Barone Taylor di recarsi in Spagna per selezionare e acquistare i quadri necessari a formare la nuova collezione. Gautier la visita, come fanno tutti i suoi concittadini di una certa cultura, rimanendo colpito dalla novità cupa e brutale delle opere esposte (T. Gautier, *Musée espagnol*, in *Tableaux à la plume,* Paris, Charpentier, 1880, pp. 93-114).

[67] T. Gautier, *Du beau dans l'art*, in *L'art moderne*, Paris, Michel Lévy, 1856, p. 136.

[68] Maria Taglioni (1804-1884) si perfeziona sotto la guida del padre Filippo e debutta a Vienna nel 1822, per poi venire consacrata come ballerina di prima grandezza a Parigi, nel 1827, dove, creatrice del ruolo principale in *La Sylphide* (1832), interpreta la tecnica accademica in modo originale e innovativo, segnando l'epoca. Protagonista di una straordinaria carriera internazionale, si ritira dalle scene nel 1847, e, dopo un periodo di vita appartata, ricopre importanti incarichi come insegnante e come coreografa.

[69] "La Presse", 1 luglio 1844, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 161.

[70] T. Gautier, *Tableaux de siège. Paris, 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1871, pp. 142-143.

[71] Id., *L'Art*, in *Emaux et camées*, cit., p. 149.

veicolo di una bellezza incarnata e corruttibile, ma non per questo è meno potente e influente: l'una è specchio e complemento dell'altra ed entrambe soggiogano Gautier, facendone un cantore ispirato e un lucido interprete.

Mariano Fortuny y Marsal, *La vicaría* (1870), Barcellona, Museo Nazionale d'Arte di Catalogna.

Paola Bignami

"ALTRA È LA VERITÀ NELL'ARTE!". OGGETTI E GESTI NEL TEATRO DI TADEUSZ KANTOR

"La mia opera è stata un continuo scoprire cose che non conoscevo."
Tadeusz Kantor[1]

Quando si affronta un linguaggio artistico innovativo ed impegnativo, così come una lingua poco nota, spesso risulta impossibile cogliere, fin dal primo contatto, l'intero significato del messaggio che viene espresso. Il piacere della conoscenza, seppure unito ad un volonteroso approccio, si deve accontentare di informazioni parziali legate, per lo più, ad aspetti emozionali. Eppure, quando questi sono imponenti, si prova piacere anche in assenza di connessioni razionali o narrative e si viene stimolati a scoprire ulteriori aspetti di quel linguaggio o si torna a frequentare quel museo, quell'evento, quel teatro.

Nel caso del regista Tadeusz Kantor, uno dei grandi maestri del Novecento, arrivato al vasto pubblico internazionale da artista maturo e con un linguaggio personale complesso ed esclusivo, fitto di citazioni spettacolari che, a loro volta, rimandavano ad una letteratura ricca ma espressa in una lingua nazionale poco frequentata fuori dai confini autoctoni[2], accade proprio questo. Basti leggere cosa confesserà, più tardi, un grande studioso di teatro:

> Ho incontrato Kantor la prima volta nel 1970-71. Si sapeva poco, allora, della cultura e del teatro polacco […] Kantor comunque era (o mi era) del tutto sconosciuto: avevo già letto, credo, il meritorio volumetto di Lamberto Trezzini, il *Teatro in Polonia*. […] Così quando mi recai nel teatrino bolognese della Soffitta per assistere alla rappresentazione della *Gallinella acquatica* di Witkiewicz, lo feci nella disposizione di chi va a vedere l'opera di un esordiente, mentre all'epoca Kantor aveva già 55 anni[3].

Lamberto Trezzini, allora giornalista professionista, era corrispondente dalla Polonia per "Paese Sera" ed aveva segnalato fin dal 1962[4] alcuni dei maggiori fenomeni del teatro di quel paese tra i quali Grotowski e Kantor; eppure quest'ultimo comincia ad essere conosciuto in Italia come regista solo negli anni Settanta, dopo la prima tournée europea del Cricot 2, che si spinse fino a Roma. Del ricco mondo kantoriano all'inizio gli aspetti formali prevalsero sui significati profondi. In seguito, la quantità di studi critici si sostituì alla qualità, nella affannata ricerca di significati palesi e celati. Come nei capolavori di ogni

[1] T. Kantor, *Scuola elementare del teatro*, a cura di L. Ryba-R. Palazzi, Milano, Ubulibri, 1988, p. 13.
[2] Poco frequentata, rispetto alla fama riscossa dagli spettacoli di Tadeusz Kantor nel mondo occidentale, almeno fino alla caduta del muro di Berlino.
[3] C. Molinari, *Il teatro della memoria - la memoria del teatro*, in V. Valoriani, *Kantor a Firenze,* Pisa, Titivillus, 2002, pp. 27-28.
[4] L. Trezzini, *Teatro in Polonia*, Bologna, Cappelli, 1962.

epoca, le intenzioni originarie del regista polacco, sono state travalicate da cultori estasiati ed adoranti, da critici scettici e perennemente annoiati e quindi sedotti innanzitutto dall'originalità[5]. Per la presenza in scena di oggetti comuni, normali e al tempo stesso desueti e per le ambientazioni non naturalistiche seppure realizzate con materiali quotidiani, gli spettacoli del regista (e anche oggi le testimonianze fotografiche[6]) suscitano una ricca gamma di emozioni: alcune, senza dubbio, legate a pensieri dolorosi, come i ricordi di guerra, altre a sentimenti teneramente melanconici, quali le nostalgie degli anni dell'infanzia o ancora a percezioni terrificanti, come quelle della morte altrui e propria. Affiorano, non di rado, atteggiamenti satirici, quando i segni distintivi del potere politico e militare vengono rivelati effimeri e caduchi, mentre in altri momenti prevalgono le consapevolezze rassegnate al destino umano: che fare di fronte alla bellezza giovanile in dissolvimento?

Tutto questo diviene meno confuso e enigmatico se si guarda a Tadeusz Kantor non solo come al regista e al drammaturgo ma come ad un maestro di espressioni visuali. Prima ancora di essere uno dei maggiori registi del Novecento, Tadeusz Kantor è stato un performer famoso negli ambienti artistici. Le maggiori esposizioni internazionali, quali la Biennale di Venezia (fin dal 1960), il Museum of Modern Art di New York (1961), la Biennale di São Paulo (1967, premio per la pittura) o *Documenta4* (1968) di Kassel lo hanno ospitato in collettive e personali. Se si volesse cercare un'autorizzazione a sostenere un legame, un nesso forte e perfino una gerarchia tra il Kantor regista e/o scenografo e il Kantor artista visivo basterebbe ricordare la sua dichiarazione:

> Quando uno dice che sono regista, non lo accetto. Accetto di essere pittore, poiché è un termine vecchio, di grandissima tradizione, invece il regista? Duecento anni in tutto.[7]

Anche se molto è già stato detto, all'interno dell'opera di Kantor è sempre possibile rinvenire percorsi originali fino al momento finale della sua parabola artistica che ha coinciso con il termine della sua vita terrena e con la fine 'ideale' del secolo XX[8].

[5] Col tempo si sono stratificate innumerevoli interpretazioni, non tutte giustificabili e non sempre riconosciute ed accettate da Kantor che negli ultimi anni ha rilasciato una serie di pazienti e chiarificatrici interviste.

[6] Esiste una ricca ma mai esaustiva bibliografia sull'opera di Kantor, soprattutto sul lavoro fatto fuori dalla Polonia nell'ultimo decennio, oggi consultabile; tra i lavori inediti più interessanti, completi di bibliografia scientifica adeguata, segnalo T. Frammartino, *L'oggetto nel teatro di Tadeusz Kantor*, tesi di laurea in DAMS, Università di Bologna, a. a. 2005-2006; e A. Cusumano, *Le mille facce del condor impagliato, Viaggio intorno all'universo "Classe morta" ed al suo autore Tadeusz Kantor*, tesi di dottorato di ricerca, Università di Ferrara, a. a. 2006- 2007.

[7] J. Chrobak-C. Sisi (a cura di), *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, catalogo della mostra, Roma, Edizioni storia e letteratura, 2002.

[8] Molti storici parlano del XX secolo come del secolo breve, poiché avrebbe assunto una sua fisionomia originale solo dopo la Prima guerra mondiale (1918) e l'avrebbe conservata fino alla caduta del muro di Berlino e all'unificazione della Germania. Dopo il 1990 i rapporti fissati tra le due parti d'Europa stabilite alla fine della seconda guerra mondiale, così come gli scambi culturali e le tensioni politiche, sarebbero stati del tutto differenti. Tadeusz Kantor fa parte per

Gli aggettivi superlativi disponibili per dare una dimensione al lavoro del regista polacco nonché al suo ruolo nella cultura teatrale dell'occidente non bastano forse a rendere le emozioni provate di fronte ad un suo spettacolo, come già accennato. Tanto più se si considera l'ovvia considerazione che tali suggestioni, fuori dalla Polonia, erano del tutto svincolate dalla possibilità di comprendere la lingua nella quale si esprimevano gli attori: condizione non nuova, certo, negli spettacoli di ogni tempo, ma sempre più frequente nel Novecento, proprio per la facilità degli spostamenti intercontinentali. Inoltre gli anni più fertili dell'attività dell'artista Tadeusz Kantor si erano svolti quando ancora si parlava di "cortina di ferro" e quando i paesi dell'Est Europa, sotto una rigida sorveglianza politico-militare, si distinguevano da quelli liberi dell'Ovest[9]; tale situazione non sarà ininfluente sulla vicenda artistica e sulla fama di Kantor. In ogni caso i critici e gli spettatori colsero subito come i suoi spettacoli dovessero molto a quella funzione della mente, fisiologicamente oscura, che chiamiamo "memoria"[10]. I suoi ricordi sono sostanza drammaturgica che viene evocata attraverso oggetti banali ed arcaici, che non hanno nulla di straordinario nell'aspetto se non la povertà formale e venale. Nella materia, tali oggetti sono scabri, *brut*, e Kantor li sceglie per la forza espressiva come per l'intrinseca disarmonia, chiamandoli "relitti":

> Sono sempre stato affascinato dalle opere d'arte generate da relitti. Un relitto è ciò che rimane dopo la distruzione, qualcosa che è assolutamente divenuto inutile e che ha un passato tragico. Solo i ricordi possono crearne la funzione.

Kantor attribuisce loro, perfino, una funzione metonimica dal momento che le cose assumono e rappresentano sentimenti umani:

> Nella *Classe Morta*, i banchi sono dei relitti, inutili, morti, incapaci di realizzare il loro folle desiderio di tornare indietro nel tempo.

Come un oggetto quotidiano possa diventare un oggetto d'arte trasmettendo una sensazione di tragica, disperante solitudine lo può esemplificare una sedia come quella di Van Gogh. Anche nel mondo kantoriano, "l'oggetto del rango inferiore e di utilità generale"[11], più pregnante nella simbologia e nel linguaggio teatrale, è una sedia: collocata sul palcoscenico in modo da essere visibile al pubblico, in dimensioni non teatrali ma comuni e di stile retrò, come a segnare un collegamento tra la memoria dell'artista e quella degli spet-

la sua storia personale e culturale del primo, più importante contesto.

[9] I paesi dell'Europa occidentale liberi di effettuare scambi economici, inevitabilmente e pesantemente colonizzati dalla cultura anglo americana, lasciavano ai loro artisti una grande libertà di movimento ed anche di accoglimento: non era infrequente che gruppi di intellettuali si mobilitassero per far arrivare a Londra, a Parigi e a Venezia artisti, attori, registi e studiosi residenti nei paesi del blocco socialista, che da soli non avrebbero ottenuto permessi e visti necessari. Il percorso inverso era invece impossibile.

[10] Cfr. A. Cascetta, *"La classe morta" per una drammaturgia figurativa*, in *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp.289-305; D. Perazzo, *Nota su "Gli oggetti poveri di Tadeusz Kantor",* in *ivi*, pp. 306-318.

[11] T. Kantor, *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet, Milano, Ubulibri, 2000, p. 181.

tatori, prevede l'inusuale presenza in scena del regista[12], seduto in un angolo a sorvegliare di sottecchi i suoi attori (o i suoi spettatori?) nel corso di spettacoli celebri come *Crepino gli artisti* o *La Classe Morta*. Alla sua scomparsa un critico famoso, Jan Kott, scriverà: "Dopo Kantor rimanga una sedia vuota."[13]

La formazione primaria del regista, che era nato nel 1915 in Polonia (come sanno tutti i teatrologi, un suo spettacolo del 1980, *Wielopole-Wielopole*, prende nome dalla sua città natale), si era compiuta presso scuole ed accademie di Belle Arti, dove era venuto a contatto con la poetica delle avanguardie artistiche ed aveva conosciuto l'esperienza della Bauhaus. Fin dagli anni della giovinezza, nella clandestinità imposta dalla occupazione nazista del suo paese e dagli eventi bellici successivi, partecipa alla vita teatrale contribuendo al lavoro di gruppi spontanei di amanti del teatro e delle arti sempre sul *côté* visivo, come pittore, allestitore o scenografo.

In effetti, Tadeusz Kantor si estrinsecherà sia sul versante delle arti visive[14] che su quello degli esercizi teatrali[15] per tutta la sua vita, non alternando ma vivendo ed esprimendosi contemporaneamente con più linguaggi.

Ancora nel giugno 1986, invitato presso il Centro di Ricerca Teatrale di Milano a tenere un seminario teorico pratico con gli allievi della Scuola "Paolo Grassi", baserà, non a caso, i suoi incontri interamente sulle avanguardie storiche del Novecento, esemplificando e mettendo in diretta relazione arti visive e pratica teatrale. Che fossero prove di *mise en scène* si può vedere dalla documentazione fotografica rimasta e leggere nelle parole di un testimone esperto: "sapeva tradurre istantaneamente l'insegnamento teorico in immediata azione pratica"[16].

Nel 1944, all'epoca dell'occupazione nazista della Polonia, durante un'esperienza, necessariamente clandestina, presso l'università, motivato a creare uno spazio scenico per il Teatro Indipendente – allestendo *Il ritorno di Ulisse* di Stanislaw Wyspianski – Tadeusz Kantor decide di utilizzare per la scenografia materiali di recupero. Un specie di *ready made*, di necessità all'epoca, che per Kantor diverrà, in seguito, una sorta di metodo:

> un cavo arrugginito, una ruota sporca di fango, vecchie casse polverose, un'uniforme autentica... Da tutte le parti abbiamo trascinato vecchie casse che non abbiamo pulito, furono lasciate così come le avevamo trovate, coperte di calce, sporcizia e polvere di mattoni[17].

Il ricordo degli atelier dove si sperimentavano e si dibatteva accanitamente sugli "ismi" dell'arte (cubismo contro pittoricismo, costruttivismo contro

[12] R. Alonge, *Kantor, Il regista è in palcoscenico*, in *Il teatro dei registi*, Bari, Laterza, 2006.
[13] J. Kott, *Kaddish. Pagine su Tadeusz Kantor*, Milano, Scheiwiller, 2001.
[14] Le lezioni milanesi si sono svolte dal 25 giugno al 25 luglio 1986, presso il CRT di Milano con gli allievi della Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi": cfr. T. Kantor, *Scuola elementare del teatro*, cit.
[15] La sua prima regia-scenografia è del 1962 a Cracovia, l'opera lirica *Don Kichot*.
[16] Cfr. R. Palazzi, *Prefazione* a T. Kantor, *Scuola elementare del teatro*, cit., p. 9.
[17] AA.VV., *Tadeusz Kantor. Interiors of imagination*, catalogo della mostra, Cracovia, 2005, p. 34.

futurismo) era stato travolto dalla realtà della guerra. Alla fine di essa, le immagini più significative erano quelle che provenivano dall'inferno dei campi di concentramento e dall'esperienza opprimente delle macerie che coprivano l'intera Europa.

Nel 1945 Tadeusz Kantor è tra i fondatori del Gruppo dei Giovani Artisti Plastici; lascerà quindi l'incarico di professore, conferitogli negli anni Cinquanta, presso l'Accademia di Belle Arti, per incompatibilità con il regime stalinista che pretendeva un allineamento ed un consenso forzato degli artisti e dei docenti alle tematiche e agli stili del Realismo Socialista. La sua indole e la sua formazione intellettuale sono attratte, invece, da personalità dell'Arte informale come Wols, Tinguely e Pollock. Alla metà degli anni Cinquanta, partecipa a Parigi al Festival International d'Art Dramatique a Châtelet[18], in qualità di scenografo. Il 1955 è un anno cruciale. Assieme all'attrice Maria Jarema e a Karel Mikulski, fonda il Teatro Cricot 2[19], dove applica gli stimoli ricevuti in Francia alla luce di un nuovo motto: "L'astrazione è morta – Viva l'astrazione"[20], in cui si bandisce l'astratto a favore di un'arte più informale, più materica, meno elegante, ma più concreta (fig. I. a).

L'esperienza che maggiormente lo coinvolge è quella che i critici definiscono *action painting*. Il colore viene distribuito sulla tela secondo movimenti che sono comandati dall'istinto dell'artista e spalmato senza pennelli dal tubo o dal contenitore. Se il supporto pittorico è adagiato a terra ed il colore viene sgocciolato dal barattolo bucato – come sappiamo facesse puntualmente Pollock – si parla di *dripping*. Oppure l'impasto pittorico viene disteso con le mani libere il che, comunque, conferisce al prodotto finale uno spessore materico scevro da qualsiasi formalismo preconcetto o obbligo di facile riconducibilità ad un contenuto razionale.

Negli anni Sessanta (e fino al 1975), la ricerca di Kantor, applicata sia alle espressioni teatrali che a quelle pittoriche si essenzializza fino a quel punto che lo stesso regista definirà il "grado zero":

> la fissazione delle mie ambizioni nella creazione verso il punto zero, automaticamente ridefinì le mie attitudini riguardo al passato con le sue reliquie e alle sue pretese a proposito dell' oggetto. Il punto non stava nel ripeterlo ma nel re-impossessarsene[21].

Analoga poetica (o metodo, se si preferisce) tesa al riscatto artistico degli oggetti di rango inferiore, contava nelle sue file altri celebri praticanti: ricordiamo qui solo i maggiori esponenti della *pop art* americana, quali Jim Dine, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Andy Warhol. Essi recuperavano gli oggetti del loro quotidiano – prodotto da una società dei consumi, ostinatamente e

[18] Per questa come per tutte le altre notizie biografiche ci si è basati su J. Chrobak, *Il viaggio di Tadeusz Kantor. Compendio biografico*, tr. it. di S. Parlagreco-N. Zarzecka, Pisa, Titivillus, 2002.
[19] Il nome proviene da un gioco linguistico: *cricot* è il rovescio di *to cyrk* che significa "ecco il circo".
[20] Cfr. J. Chrobak-C. Sisi (a cura di), *Tadeusz Kantor*, cit.
[21] AA.VV., *Tadeusz Kantor. Interiors*, cit., p. 79.

superficialmente ottimista – per offrirli con ironica e sarcastica gestualità artistica allo sguardo del pubblico.

In Italia, Emanuele Luzzati, pittore (a pennello e collage), ceramista, disegnatore di cartoni animati su pagine di musica colta (Rossini e Mozart[22]), esprime, fin dai primissimi anni Sessanta, la propria poesia riempiendo le sue scene di oggetti quotidiani: la scena di un *Rinoceronte* di Ionesco, del regista Franco Enriquez, nel 1961, è appunto costituita da una serie di porte, scalette e finestre in gradevole successione. "Una scena con tutte porte di navi", frutto di un recupero tra materiali scartati dalla cantieristica, sarà lo spazio ideale del brechtiano *Tamburi nella notte* (1964), diretto da Aldo Trionfo.

Una montagna di sedie accatastate – differenti per qualità e dimensioni – fanno da sfondo a *Il Golem* (1969), regista Alessandro Fersen; ed infine del vero "trovarobato"[23] affastellato tenta di contenere un *Cesare o nessuno* sulla vita dell'attore Kean, che Vittorio Gassman diresse ed interpretò nel 1974. Su questo versante i risultati migliori Luzzati li otterrà dalla collaborazione con Gianfranco De Bosio negli spettacoli su testi di Ruzante, come *L'Anconetana* (1965):

> sentendo gli attori parlare di Ruzante sempre più mi sono reso conto che non potevo inserire nulla di dipinto, dovevo cercare oggetti veri e allora sono andato nelle campagne a cercarli: sedie, tavoli, gambe di tavoli, spalliere di letti. Ma la somma di tutti questi oggetti realistici creava alla fine una scena per nulla realistica […] Mi ricordo ancora più volentieri *La moscheta*[1970], per la quale trovai dei brandelli di vecchi mobili da assemblare[24].

Le scene allestite da Lele Luzzati[25] per i maggiori registi italiani, sono state tra le più poetiche interpretazioni di uno spazio scenico che rifuggisse sia un banale realismo che un gelido astrattismo. Luzzati, partendo dai collage cubisti, si ispirava agli informali, arrivando ad utilizzare oggetti comuni come materiali visivi in un senso non naturalistico, ma fantastico.

Una delle tante prove del fatto che, artisti lontani, pur con tecniche simili e sentimenti simili, presentino miracolosamente aspetti singolari e autentici: i legami restano, ma sono sottesi e li potremmo dire magici. Lo stesso Kantor affermava :

> Tutte le manipolazioni artistiche dell'oggetto hanno degli scopi non estetici, sarebbe meglio dire metafisici. In questi modi, simili ai rituali magici, l'oggetto reso familiare e domestico dall'utilitarismo della vita quotidiana, improvvisa-

[22] Delle sue scene rossiniane ricordiamo quelle della *La gazza ladra* e de *L'italiana in Algeri*, mentre sono di fama internazionale quelle per il mozartiano *Flauto magico* .
[23] Recuperato presso l'attrezzeria Rancati di Milano.
[24] E. Luzzati-R. Cirio, *Dipingere il teatro. Intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri*, Bari-Roma, Laterza, 2000, p. 120 e p. 157.
[25] Sull'attività di Emanuele Luzzati, nato nel 1921 e morto nel 2007 a Genova, vedi *Emanuele Luzzati: le scenografie 1945-1992*, catalogo della mostra, Genova, Il vicolo, 1992; S. Davoli (a cura di), *Le mille e una scena: teatro, cinema, illustrazione di Emanuele Luzzati*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 1990.

mente rivela la sua strana indipendente esistenza[26].

Le teorizzazioni kantoriane trovano la loro messa in scena in uno spettacolo del 1963, *Il pazzo e la monaca*, da un testo di Witkiewicz.

> La scena è una superficie di dimensioni molto ridotte. Quasi tutto lo spazio è occupato da un enorme mucchio di sedie pieghevoli, identiche, scolorite dalla pioggia e dal vento, usurate, impilate l'una sull'altra e messe da parte come delle forbici non funzionanti, legate grossolanamente con del fil di ferro, delle corde e messe in movimento[27].

Oltre alla tecnica del *ready made* l'artista polacco sperimenta con successo la pratica dell'happening e quella dell'imballaggio. Quest'ultima è una evoluzione del collage (che predilige l'utilizzo di carte, nastri, francobolli e sigilli di cera incollati in modo tridimensionale e non banalmente piatti): gli oggetti vengono totalmente coperti di carta da imballaggio. In questo gioco, di qui in poi, Tadeusz Kantor percorre tutte le dimensioni del reale fino al concettuale: imballa oggetti piccoli e grandi e perfino copie di opere d'arte altrui, meglio se capolavori indiscussi come Goya e Velasquez.

Di questa forma d'arte, negli anni Settanta, l'esponente più noto sarà l'artista statunitense per elezione, bulgaro di nascita e formazione, Christo[28], che aveva esordito con l'impacchettare oggetti di dimensioni quotidiane, per poi passare a grandi progetti che sconfinano nella *land art*: impacchetterà cascate naturali, intere baie come la Valley Courtney tra le Montagne rocciose del Colorado. Per celebrare la riunificazione delle due Germanie, nel 1994, impacchetterà perfino il Reichstag di Berlino. In Italia, nel 1974, aveva messo in atto il progetto di impacchettare le mura Aureliane di Roma con grande clamore di critica e mass media. I suoi monumenti coperti di immensi teli di plastica vengono definiti *Wrapped Buildings*[29].

La sperimentazione artistica di Tadeusz Kantor a cui va, forse in questo caso, riconosciuta la primogenitura artistica – una prova comunque che certe sensibilità sono trans-culturali e meta-temporali – non si avvicinerà agli smisurati volumi di Christo, anche se i suoi pacchetti di carta aumenteranno in dimensioni fino a contenere un attore, ma si raffinerà verso la *mail art*. Tali *emballages* continueranno a potersi spedire benché "ripieni" di concetti come "il naso di Cleopatra", perseguendo, tutt'al più, una dimensione metafisica.

Una grande mostra dei suoi happening è ospitata a Norimberga, dall'Institut für Moderne Kunst, nell'aprile 1968. Dalle parole in una lettera dello stesso Kantor, apprendiamo cosa il pubblico poté vedere e quale ruolo gli fu tributato, in una rassegna che presentava i maggiori artisti di collage e assemblaggi:

[26] AA.VV., *Tadeusz Kantor. Interiors*, cit., p. 88.
[27] T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 87.
[28] Artista formatosi in un paese dell'Europa dell'Est, diverrà famoso dopo il suo trasferimento negli stati Uniti. Christo Javacheff, nato in Bulgaria nel 1935, era vent'anni più giovane di Tadeusz Kantor.
[29] L'artista è tuttora attivo: il 4 agosto 2007 si è aperta in Versilia una mostra che lo concerne e che poi è proseguita a Milano.

> il 28 si inizierà a girare il film di 45 minuti sulla *mail picture*, *happening* e così via – Ho preparato lo scenario – ecco qualche scenetta. Ininterrotto e del tutto imprecisato trasloco, colossale camion di trasporto, facchini che spostano banali mobili ed enormi *emballages*, per esempio la mano imballata di San Pietro 4 m., il naso di Cleopatra 3 m., pacchetti con forme di ambiguo significato, continuamente corriamo dietro al camion per le vie della città. […] Nel *bistrot* siede a un tavolo un mostruoso essere enorme tutto imbacuccato con un enorme zaino sulle spalle – visibile solo da dietro – mia conversazione con questa cosa in base a domande senza risposta… Nella grande sala vuota *La lezione di anatomia* secondo Rembrandt[30].

L'happening condivide con la performance teatrale il carattere effimero del gesto; si è molto dibattuto se gli happening fossero forme spettacolari o sperimentazioni estreme di arte visiva[31]. È del tutto evidente come la zona di intersezione tra le due categorie – quella teatrale e quella delle belle arti – sia ampia in questa pratica e come gli autori stessi, nascendo in campi paralleli, non rinuncino a proseguire poi verso il teatro o verso l'arte solo visiva, a seconda che prevalga l'intenzione comunicativa o quella estetica[32]. Del 1978 è l'happening *Dove sono le nevi d'un tempo? Struttura aperta* – presentata anche al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel gennaio del 1979 – durante la quale una sfilata di personaggi della tradizione ebraica e cristiana vengono sopraffatti dalla Catastrofe Minacciosa. Appare evidente l'allusione alla Seconda Guerra Mondiale, ai ricordi del passato personale e ai timori di nuovi conflitti etnici: riferimenti accolti dalla critica e dal pubblico di quegli anni, fine Settanta, come un mero esercizio intellettuale ed estetico. Si potrebbe guardare con lo stesso cinico distacco oggi, quando dell'Olocausto c'è chi mette in dubbio perfino la verità e sulle guerre tra etnie abbiamo appreso anche troppo?

In un mondo di oggetti dissimulati, in quanto racchiusi da materiali informi, il costume non può che fungere da imballaggio per il corpo dell'attore. Dopo un primo periodo fortemente influenzato dalle forme artistiche del Surrealismo, nella fase del teatro e degli spazi organizzati per il Cricot 2, stimolato dall'apparente naturalismo imposto dalla drammaturgia di Witkiewicz, (gli abiti dei suoi personaggi dovrebbero anche indicare ruoli sociali – re, banchiere, papa, ambasciatore, diva dello spettacolo – anche allo scopo di indicare la falsità di quelle posizioni sociali), Kantor accentua il mascheramento evidente, usando dettagli come barbe e divise grottesche. La comparsa di un papa Giulio II in calzamaglia attillata con croce sul petto suscitò le polemiche che possiamo anche oggi immaginare, e se la uniamo agli appariscenti completi gessati, non si può evitare di trovarvi l'influenza del pittore espressionista Georg Grosz, con i suoi laidi borghesi o i militari tedeschi (e non solo) della Repubblica di

[30] J. Chrobak, *Il viaggio di Tadeusz Kantor*, cit., pp. 64-65.
[31] Sui movimenti artistici del Novecento cfr. R. Barilli, *L' arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2007.
[32] Oltre al sempre utile M. Kirby (a cura di), *Happening*, Bari, De Donato, 1968, vedi G. Celant, *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 1984 e *Storia dell'arte presente: Europa e Stati Uniti dal 1945 a oggi,* Roma, Editori Riuniti, 1985.

Weimar, tra le due guerre mondiali.

Già nel 1961, per lo spettacolo *Una tranquilla dimora di campagna* ancora di Witkiewicz[33], gli attori ammassati in un armadio come abiti appesi, indossano indumenti neri logori e cadenti come sacchi di iuta, che li rendono quasi informi. Da questo momento in poi – anche a mezzo secolo dalla fine della guerra – i suoi attori indosseranno, sempre, divise sdrucite e logore, cappotti neri o grigi o marroni, stinti come si erano trovati a centinaia sulle bancarelle dei mercati in tutta l'Europa, misera, dell'immediato dopoguerra. Abiti straniati che, a partire dagli anni Sessanta, tutti evitavano di ricordare e ancor più di indossare. Gli attori non solo convivranno con essi, ma verranno coperti da altre fodere, altri stracci, altri cenci, ulteriori abiti e sacchi, come se l'aria intorno a loro ne fosse densa:

> è secondo questo modello che ho disegnato il costume di Walpurg nella *pièce* di Witkiewicz *Il pazzo e la monaca*, al teatro Cricot 2. Il costume di Burdygiel in questo spettacolo è come un assemblaggio di una quantità incalcolabile di pacchetti piccoli e grandi, di diversi formati, legati in modo estremamente complicato con un sistema del tutto assurdo di corde, di corregge, in cui l'attore si perde, s'imbroglia, s'agita. Un altro attore era semplicemente un enorme pacchetto, in tela di sacco, legato con delle etichette postali, delle iscrizioni e con gli indirizzi del destinatario. Un altro era ogni volta imballato in una carta da pacco ordinaria e legata più volte con una corda[34].

Di operazioni sull'abito-costume, anche privo dell'attore, Tadeusz Kantor ne farà diverse e le esporrà: si vedano alcuni manufatti artistici come *Body* che mostrano un corpo di materiale plastico che "cola sopra un abito", mentre nei due abiti appesi (fig. II), il corpo appare come svuotato e bruciato all'interno delle vesti. Sono esperimenti artistici, eseguiti dal 1963 al 1966, che vedono intrecci di tecniche performative, teatrali e visuali, raramente bidimensionali (collage, *mail art*, paste colorate, ecc) che sfoceranno nei c*ricotages*: forme di happening che vedono, negli spazi del Cricot 2, attori comportarsi come manichini artistici semoventi, più che interpreti.

> una donna assolutamente immobile. Un uomo con un rotolone di nastro bianco lo avvolge intorno al corpo della donna, accuratamente in un clima di straordinaria tensione con molta precisione senza sosta, avvolge, fascia dappertutto, membro su membro, i piedi, le gambe, le cosce, il ventre, il petto le braccia, la testa, gli strati diventano man mano più spessi, la figura umana sparisce lentamente, alla fine non resta che la folle e inutile azione di avvolgere, imballare, avvolgere, imballare[35].

[33] In lingua italiana del commediografo Stanislaw Ignacy Witkiewicz si può leggere: S. I. Witkiewicz, *Teatro*, a cura di G. Pampiglione, Roma, Bulzoni, 1980, 2 voll.

[34] T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 74. Alcuni esempi di questa *mail art* kantoriana si potevano vedere a Torino nel novembre 2003 nella *Mostra dei disegni inediti di T. Kantor* pubblicata nel libro T. Kantor, *La classe morta*, a cura di L. Marinelli-S. Perlagreco, Milano, Libri Scheiwiller, 2003.

[35] T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 139.

Nel 1968 esegue un happening, intitolandolo *Incontro con un rinoceronte*: Kantor parla in un caffè con un uomo che porta sulle spalle un enorme zaino. Una colta citazione che suscita risonanze illustri. Non si può evitare di pensare innanzitutto alla *pièce* di Eugène Ionesco *Il Rinoceronte*, una metafora della assurdità burocratica in una società alienata, pubblicata solo dieci anni prima a Parigi. Meno immediato ma altrettanto imprescindibile, il famoso quadro di Pietro Longhi (1750) con un soggetto tanto desueto da meravigliarci ancor oggi: di fronte ad un gruppo di eleganti borghesi e piccoli nobili, in sete e pizzi, è in mostra un imponente rinoceronte. L'originalità della composizione longhiana sta non solo nello stupore stampato sul viso degli uomini, ma nel primo piano dedicato all'animale, come se, nella società, la scala dei valori fosse rovesciata. È quasi sicuro che Tadeusz Kantor li conoscesse entrambi ed è lo stesso sconcerto spiazzante che sta nella sua performance:

> Il rinoceronte continuò a vantarsi: la mia pelle un'opera d'arte, un capolavoro. Potrei essere facilmente esposto al Louvre... e cosa c'è dentro? Non importa[36]

Esiste una collezione – oltre a quella conservata presso la Cricoteca – nel centro storico di Cracovia, *Kanonicza*, presso la Facoltà di Architettura, che raccoglie molte testimonianze sceniche (per lo più disegni e costumi di Tadeusz Kantor), oltre ad un'ampia raccolta di oggetti scenici: vecchi tavoli, sedie deformi, armature di letti ridotte in pessime condizioni. Si tratta di suppellettili adoperate da Kantor nella sua carriera per le rappresentazioni al teatro Cricot 2. Purtroppo gli oggetti utilizzati per gli happening che inizialmente lo resero famoso in Europa occidentale non sono stati conservati; alcuni sono stati ricostruiti dalla Cricoteca in base ai disegni originali di Kantor ed alla memoria dei partecipanti.

Il teatro di Tadeusz Kantor è ricco di elementi scenografici che al primo sguardo sembrano, più che aiutare la recitazione dell'attore, ostacolarne la tranquillità, ricordandogli che per il suo personaggio (e forse anche per il suo interprete) quegli oggetti saranno strumenti di tortura. Fin dal 1961, in una scena dello spettacolo *Una tranquilla dimora di campagna*, ecco comparire una specie di cassone con le ruote, dotato di una manovella come un tritacarne: Kantor gli assegna la poco "tranquillizzante" definizione di *Macchina per seppellire* (fig. III).

Più tardi (1963), esporrà la *Macchina annientatrice*, una macchina che produce solo scarti e rompe il normale fluire del tempo e delle cose. Benché siano evidenti le influenze del *ready made* di Marcel Duchamp che influenzarono l'artista polacco fin dalle sue basi formative (influenze confermate da Kantor stesso, nelle sue lezioni milanesi[37]), le sue "macchine celibi", oltre che per le assurdità formali di matrice duchampiana, sono esacerbate dall'intervento del fattore uomo, disperatamente collegato ad esse: così il Vecchietto col velocipede o l'uomo con la struttura di un ombrello che non lo potrà mai riparare da

[36] AA.VV., *Tadeusz Kantor. Interiors*, cit., p. 115.
[37] T. Kantor, *Scuola elementare del teatro*, cit., p.15.

alcun agente atmosferico (fig. I. b).

L'ombrello era stato caro a dadaisti e surrealisti: è un oggetto meccanico che può avere significati metaforici e che introduce, anche senza volerlo, un elemento naturale: almeno originariamente, rimanda ad un sole o ad una pioggia eventuali ma non impossibili. Dagli impressionisti fino a Magritte, l'ombrello è spesso protagonista:

> Non mi rendevo assolutamente conto che già prima – perché già nel 1946-7-8 l'ombrello era per me una sorta di feticcio – collezionavo ombrelli. L'ombrello era per me un oggetto ossessionante, e l'assemblaggio di più ombrelli mi permetteva di creare paesaggi surrealisti, la cui costruzione mi suggeriva la definizione di 'spazio ombrellifero' […] l'ombrello è anche il circo, il teatro. Già attori nella *pièce* di Mikulski, *Il circo* (teatro Cricot 2, 1957), si servivano di ombrelli per difendere la loro povera vita pervertita e quanto gli restava di poesia e speranza[38].

L'ombrello entra anche nei materiali degli *emballages*:

> L'ombrello è uno specifico imballaggio metaforico, è l'"imballaggio" di molte situazioni umane, racchiude in sé la poesia, l'inutilità, la perplessità, la debolezza, il disinteresse, la speranza, il ridicolo. Questo "contenuto" diversificato era sempre munito di un commento pittorico "informale", più tardi figurativo[39].

Altri oggetti di per sé quotidiani e rilassanti, usati in modo angosciante, sono i banchi di scuola e gli armadi completi di marionette (*Le bellocce ed i cercopitechi*, 1973), presenti nei suoi spettacoli più famosi. Ancora potremmo citare tutti i letti, mai di piacere, sempre di morte e talvolta di tortura, come il terribile strumento a manovella con piano ribaltabile completo di manichino allettato di *Wielopole-Wielopole*. Ci soffermiamo, in breve, sulla Donna con la culla meccanica dello stesso spettacolo, ciò che di meno tenero e fanciullesco si possa immaginare: è una macchina rumorosa – al suo interno ci sono delle sfere di legno – e serve a scandire il tempo che passa.

Infine, come elemento qualificante del *Teatro della morte* di Tadeusz Kantor, non possiamo dimenticare quell'inquietante oggetto artistico-artigianale presente negli happening, negli imballi e nelle scenografie, che sono i pupazzi. A misura d'uomo, talvolta "doppi" degli attori, talaltra ingombranti sostituti, appaiono come scheletri anatomici o come strutture lignee burattinesche, ma anche come grandi bambole di cenci imbottiti. Nel suo più celebre spettacolo, *La classe morta* (1975) sono manichini tridimensionali di pezza, legati ciascuno al corpo del personaggio corrispondente: la sua predilezione per marionette e burattini veniva dagli anni della formazione. Più che alle teorie di Craig sulla *Supermarionetta*, possiamo presumere l'attenzione del giovane Kantor all'opera di Heinrich von Kleist, *Sul teatro delle marionette*[40]. Sicuramente conosceva le teorie del connazionale Bruno Schulz che, nelle *Botteghe color*

[38] T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p.82.
[39] *Ibidem*.
[40] H. von Kleist, *Sul teatro delle marionette,* Parma, Guanda, 1986.

cannella, contrapponeva la creazione divina alla creazione materiale dei manichini come forma d'arte. Anche senza attribuire eccessiva importanza all'allestimento di uno spettacolo per marionette, *La morte di Tintagiles*, nel 1937 o 1938, del ventiduenne allievo dell'Accademia di Belle Arti, e neppure all'attività di fabbricante di bambole negli anni di fine guerra, è certo tuttavia che vent'anni più tardi *La gallinella acquatica*, messa in scena col Cricot 2 presentava il manichino di un ragazzino in una vasca da bagno (rovinata e sozza, vale a dire, il solito oggetto di recupero[41]). Il pupazzo era uno degli oggetti che

> acquisirono pieno diritto di esistenza nel teatro e nei quadri come oggetti di una realtà inferiore, poveri, bistrattati, umiliati, trovati ai limiti della cultura ufficiale, nel lato oscuro di ciò che poco si conosce[42].

In Italia, terra amata e vissuta nei suoi ultimi anni di vita e di lavoro, originali automi, figure meccaniche di Tadeusz Kantor, fissate ad una inverosimile giostra intitolata *Macchina dell'amore e della morte* (1987), sono conservate presso il Museo delle marionette di Palermo[43].

Esiste una eredità di Tadeusz Kantor[44]? Si dice che l'opera d'arte sopravviva al suo autore; l'opera del regista, invece, muore con lui: ma se lo spettacolo è opera d'arte allora dovrebbe sopravvivergli e continuare anche senza di lui. È molto difficile che questo avvenga per i registi e particolarmente arduo sembra per Kantor il quale, dopo prove dure, estenuanti, condite talvolta da – insospettabili al pubblico - scatti di collera, "Qui comando io e urlo quanto mi pare e piace (se ne va sbattendo la porta)[45]", rimaneva in scena con i suoi attori in ogni replica, a sostenerli e a controllarli.

Luigi Arpini, un attore italiano che ha lavorato con Kantor dal 1979 fino alla sua morte e ancora con il Cricot 2, replicando gli spettacoli più venerati dal pubblico internazionale come *Wielopole-Wielopole* e *La classe morta* fino al 1992, ininterrottamente per quasi venti mesi dopo la sua scomparsa, scriverà ne *L'illusione vissuta*, del senso di vuoto e della tormentata decisione di continuare senza il puntiglioso ed ostinato provare di Tadeusz Kantor. Gli attori dovevano essere pronti a "cambiare e cambiamenti ce ne saranno fino all'ultimo, questo è certo"[46].

Diretto testimone degli ultimi mesi, Arpini tramanda un Kantor regista che non smise mai di essere grande artista visivo, dal momento che si serviva ancora di preliminari grafici per creare i personaggi:

[41] Già si era visto anche un personaggio domiciliato nell'armadio ne *Il piccolo maniero* spettacolo del 1961.
[42] AA.VV., *Tadeusz Kantor. Interiors*, cit., p. 114.
[43] Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino".
[44] Per rispondere al dubbio se Tadeusz Kantor abbia lasciato una traccia nel teatro contemporaneo, basta vedere quanti laboratori nel suo nome vengano aperti ogni anno e quante siano le espressioni d'arte che, partendo dai suoi oggetti ispirati o allusivi ai *cricotages,* stanno diventando un nuovo, diverso linguaggio per gli artisti contemporanei.
[45] L. Arpini, *L'illusione vissuta. Viaggi e teatro con Tadeusz Kantor*, Pisa, Titivillus, 2002, p. 35.
[46] *Ivi*, p. 95.

> il personaggio kantoriano oggi rimane terribilmente vivo nel disegno […] Il suo disegno raccoglie e mantiene una costante vivificazione, un proliferare continuo di pura e inestinguibile azione teatrale[47].

A noi sopravvissuti o posteri rimane da chiedere quali dei suoi messaggi formali siano passati nella cultura teatrale contemporanea. Non ci interroghiamo, evidentemente, sulla sostanza dei messaggi etici o ecumenici trasmessi dal suo, come da altri generi di teatro: anche un Ascanio Celestini, nella sostanziale immaterialità dei suoi spettacoli, chiede allo spettatore di andare alla "cultura della memoria" come sentimento universale e la ritiene il massimo elemento di connessione tra attore e spettatore.

È abbastanza facile trovare degli artisti come compagni di strada, che, a distanza, senza necessariamente voler alludere al teatro o alle manifestazioni artistiche di Tadeusz Kantor, ne abbiano condiviso gli aspetti formali usando metafore sul "viaggio della memoria". Vengono in mente esempi affastellati e non sistematici, come quello di un apparente happening, in realtà rigoroso codice spettacolare, che presentarono Remondi e Caporossi nel 1988, *Coro,* dove "il racconto degli attori"[48] si svolge di fronte ad un enorme accumulo di vecchie valigie; o certi percorsi del teatro di Alfonso Santagata, come *Hauser, Hauser* [49]. Il cercare analogie in autori diversi è facile ma è una via pericolosa, in quanto l'estrapolare singoli episodi da un percorso teatrale, magari pluriennale, rischia di amalgamare ciò che deve rimanere separato e distinto.

Più difficile è trovare un erede diretto che restituisca analoghe sensazioni, amare ed universali, avvalendosi di forme appartenute ad un tempo ormai concluso.

Forse dovremmo scegliere un contesto arcaico e materico, dove anche gli animali partecipino di una condizione umana penosa o ingenua[50], dove i corpi stessi degli attori e i loro costumi sembrino – anche ad un primo superficiale approccio – voler ispirare ripugnanza o commiserazione nel pubblico. La guerra a cui allude questo genere di spettacoli non è quella passata, ai più giovani sconosciuta, bensì quella temuta, post-atomica, che porta la civiltà a riciclare beni di consumo in modo più basico: una ruota di gomma che non serve in quanto strumento di rotolamento veloce di un mezzo di trasporto ma viene utilizzata come materiale vischioso e isolante. La guerra contemporanea del nostro terzo millennio è certo quella che i poveri estremi, in alcune aree disperate di questo mondo globalizzato, combattono vivendo accanto e sulle discariche.

Alla fine degli anni Settanta, Tadeusz Kantor stesso, all'obiezione "il suo è certo un teatro del pessimismo", poteva spiegare:

[47] *Ivi*, pp. 103-104.
[48] Un racconto in silenzio, senza parole, ma con molti gesti teatrali: cfr. C. Remondi-R. Caporossi, *A passo d'uomo*, Ravenna, Essegi, 1991.
[49] C. Valenti, *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Civitella, Zona, 2004.
[50] Potrebbero esserne rappresentanti per alcuni aspetti le esibizioni del Teatro delle Ariette e per altri, invece, alcuni spettacoli dei *Masque Teatro*.

> la mia certezza è il lavoro e creare (se vogliamo usare una parola tanto patetica) è cercare i mezzi concreti, gli strumenti, i modi, sulla strada che mi interessa […] l'importante è che io non sono soddisfatto dello stato attuale dell'arte, in cui tutti sono molto vivaci, informati, anzi informatissimi, giovani, robusti, dotati di organismi vigorosi. È l'epoca della pantomima, della danza, degli esercizi corporei[51].

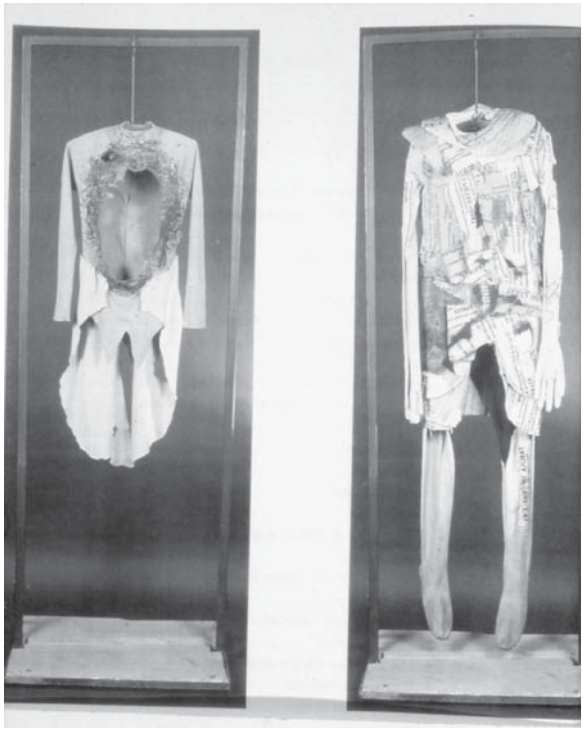
Una sorta di pessimismo universale così che, accanto a corpi ineleganti, la scenografia non possa che essere composta da oggetti poveri, banali e deteriorati. Sto pensando a performance nelle quali il brutto, il fastidioso, l'eccessivo faccia parte della provocazione artistica e sia anche chiave di lettura dell'esistenza umana[52]. Sono spettacoli che resistono, contrapponendosi alla imperante e giocosa corrente di altre tendenze teatrali. Quelle appaiono come descrittrici di un mondo che può essere anche profondamente infelice ma ha l'obbligo di esibire immagini rifinite, colorate, fluorescenti e sempre più spesso digitali.

Non resta che osservare per capire se, nelle arti in genere e nel teatro in particolare, prevarranno gli Apocalittici kantoriani o gli Integrati multimediali[53].

[51] S. Ferrone, *Avanguardia senza consolazione*, in V. Valoriani, *Kantor a Firenze,* cit., p. 22.
[52] Mi riferisco alla fase, apparentemente conclusa, del *Giulio Cesare* della Socìetas Raffaello Sanzio, oggi decisamente avviata verso linguaggi interessanti ma più astratti e levigati. Potrebbero affiliarsi al genere anche i primi lavori di Pippo Delbono: oggi, il messaggio sempre ardito nei suoi spettacoli si accompagna all'eleganza formale degli oggetti e dei costumi in scena.
[53] U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

I. a, *Obraz*, Astrazione, 1959

I. b, Kantor con la macchina ombrello



II , Arte visiva

III, Macchina per seppellire in
Una tranquilla dimora di campagna 1961 (ricostruzione Crikoteca)

Guido Di Palma

PETER BROOK E LA SCENA: DALLO SPAZIO DELLA COMPOSIZIONE ALLO SPAZIO DELLA RELAZIONE 1945 - 1962[1]

Una forma magnifica non è necessariamente il veicolo appropriato per trasportare un'esperienza viva.
P. Brook

ai miei amici Ernani e Giusi con affetto fraterno

La composizione del quadro scenico: il bozzetto

Nella prassi del lavoro teatrale è consuetudine definire la scena attraverso la rappresentazione grafica di un bozzetto. Ancora oggi nelle scuole di scenografia si pensa al bozzetto come al principale riferimento di ciò che deve prendere forma sul palcoscenico. Non si tratta di un vero e proprio progetto perché non elabora un insieme rigoroso di indicazioni, variato per scarti scalari, atto a definire l'organizzazione di uno spazio o di un edificio, tende piuttosto ad offrire l'effetto che la scena produce sugli spettatori. Il bozzetto è pensato dunque come risultato grafico-pittorico che pur tenendo conto di una serie di convenzioni legate alla sua realizzazione spaziale, subordina tutti gli elementi della scena ad una visione coerente che riassume le parti di cui si compone lo spettacolo e fissa un risultato ordinato secondo le leggi della composizione visiva. L'insufficienza bidimensionale del bozzetto è rimediata a volte dalla maquette tridimensionale, dove è possibile verificare l'interazione delle diverse fasi dello spettacolo sia per ciò che riguarda le luci che per la composizione dei movimenti degli elementi scenografici e degli stessi attori. L'origine di questa convenzione grafico pittorica – che si è curiosamente conservata nonostante la sempre maggiore contiguità del processo di elaborazione della scena con l'architettura – è la memoria genetica della dipendenza della scenografia dalle arti decorative di cui una volta faceva parte. Il processo di creazione della scena è dunque concepito come un lavoro preventivo impostato dal regista e dallo scenografo che costituisce l'indispensabile contesto all'interno del quale lo spettacolo prende forma con la partecipazione degli attori.

Questo sistema produttivo si è consolidato nel corso del Novecento grazie soprattutto all'affermazione di un linguaggio registico che tende a riunire tutte le componenti dello spettacolo in un'unità estetica coerente realizzata nella sua dimensione cinetico-visiva. Ancora oggi è viva questa tendenza, sebbene secondo modi e forme assai diversi essendo venuta meno la convenzione del boccascena e della frontalità della scena teatrale. La scena convenzionale è infatti diventata un'eventualità di un repertorio più ampio di soluzioni con cui

[1] Questo saggio fa parte del lavoro di ricerca "Lo spettacolo marginale nel Novecento" di cui sono responsabile nel quadro delle attività della cattedra di Storia dello Spettacolo dell'Accademia di Belle Arti di Frosinone.

un *luogo scenico* abitato dall'insieme degli attori e del pubblico può, di volta in volta, adattarsi alle specifiche occorrenze degli spettacoli. Tuttavia la funzione del bozzetto permane e privilegia, almeno in sede di progetto, un orientamento estetico visivo della concezione dello spettacolo.

Teatro della composizione e teatro dell'esperienza

Già nelle pratiche dei grandi registi della prima generazione il dominio della sfera estetico-visiva sull'insieme dello spettacolo non era universalmente condiviso. Se infatti abbiamo numerosi casi come quello esemplare del Théâtre des Arts di Jacques Rouché[2], che confidava nei "pittori scenografi" per creare una cifra visiva, rispettosa dello stile del dramma, alla quale gli stessi attori dovevano conformarsi nelle posizioni e nei movimenti, elaborando poi con il regista la concertazione della parola, altri, come Stanislavskij, confessavano invece tutto il loro disagio per le belle scene:

> cosa m'importa se alle mie spalle c'è una scenografia dipinta, sia pur da Raffaello, se io non la vedo?[3]

Per Kostantin Sergeevič lo scopo dello spettacolo non poteva esaurirsi con la creazione di un'immagine esteticamente bella:

> Che cosa è assolutamente indispensabile per rivolgersi agli spettatori con un'arte comprensibile e necessaria? Se non ci rendiamo conto che la base di tutta la vita umana – il ritmo che all'uomo dà la natura, cioè la respirazione – è anche la base di tutta l'arte, non saremmo mai in grado di trovare l'unico e solo ritmo di un'intera rappresentazione e di trasformare la rappresentazione in un insieme armonioso subordinando a questo ritmo tutti coloro che vi prendono parte[4].

Per Stanislavskij era inaccettabile la sottomissione ad un progetto chiuso e creato indipendentemente dal processo delle prove, dal faticoso travaglio della definizione dei personaggi delle azioni ecc. Lo spazio scenico doveva necessariamente adattarsi alla situazione del dramma non ad una precostituita forma estetica. Era necessario cioè subordinare la creazione delle immagini

[2] Il programma del Théâtre des Arts (1910-1913) era ispirato dal suo direttore Jacques Rouché che nel 1910 nell'*Art théâtral moderne* riferendo delle ricerche più significative del tempo, proponeva una via francese alla regia scrivendo: "L'arte pittorica evolve: trenta anni fa l'impressionismo trasformava l'arte di dipingere; da allora gli artisti ci hanno insegnato la via di altri procedimenti, il valore delle opposizioni dei colori più delicati. Non è tempo di cercare in che misura sarà possibile ringiovanire, da noi, la messa in scena, di farla corrispondere alla visione d'arte espressa dai pittori d'oggi, e di renderla armonica al movimento generale delle idee e della sensibilità da cui è paradossale che solo l'arte scenica ha potuto astrarsi sino a questo momento?". J. Rouché, *L'art théâtral moderne*, Paris, Libraire Bloud et Gay, 1924, p. 3.

[3] K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di F. Malcovati, Bari, Laterza, 1988, p. 18.

[4] Id., *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'šoj (1918-1922). Etica*, a cura di F. Cruciani-C. Falletti, Firenze, La Casa Usher, 1980, p. 48.

alla ricerca del ritmo dello spettacolo, al suo respiro, perché solo quello garantiva l'autenticità della "verità artistica". Lo scenografo doveva quindi creare le situazioni spaziali adatte affinché gli attori potessero ritrovare le condizioni reali dell'azione dei personaggi.

Sin dagli inizi del Novecento si prefigurano dunque due orientamenti nella gestione della componente spaziale degli spettacoli: da un lato la composizione di un'immagine secondo la sue forme visive, dall' altro l'elaborazione di uno spazio in grado di supportare la creazione vivente degli attori.

In entrambi i casi, tuttavia, è necessaria l'elaborazione di un progetto preventivo, ma resta il problema del grado di definizione che questi strumenti progettuali devono raggiungere in rapporto al processo del lavoro teatrale. Sullo scarto della relazione tra la concezione dello spazio e la sua definizione si giocano infatti due idee diverse del teatro che chiameremo per comodità il *teatro della composizione* e il *teatro dell'esperienza*. Vedremo ora come nel percorso teatrale di Peter Brook questi due modelli di teatro, e della concezione della scena che ne deriva, si sono intrecciati nel corso della prima fase della sua attività, individuabile grossomodo nell'arco di poco più di un quindicennio: 1945-1962.

Le immagini

Brook ha più volte, e in differenti contesti, evocato i suoi esordi registici e tutte le sue testimonianze, rese in periodi diversi, concordano nell'indicare il punto di partenza del suo lavoro nella componente figurativa. Ogni elemento dello spettacolo doveva essere ricondotto alla definizione di un immagine:

> Per me il quadro scenico era l'unico riferimento e sapevo che senza sarei stato perduto. L'unica chiave in mio possesso per affrontare un allestimento era il lavoro sulla scenografia, sia da solo sia con uno scenografo: trovare l'immagine significava trovare lo schema di base da cui avrebbero preso vita tutti i significati e tutte le azioni seguenti.

Le prime regie di Brook sono in effetti delle rigorose anche se inusuali composizione di quadri. Il suo lavoro consisteva nel concepire un progetto all'interno del quale ciascuna scena doveva avere una profonda affinità con lo spirito del testo:

> Avevo un criterio di base: chi fosse entrato nella sala in qualsiasi momento dello spettacolo avrebbe dovuto vedere un'immagine completa e coerente che doveva evocare il mondo immaginario della sua interezza, in rilievo e in tre dimensioni[5].

La sua cultura figurativa gli veniva in aiuto e riusciva a creare accostamenti piuttosto arditi ma sempre efficaci, capaci cioè di toccare il nodo drammatico

[5] P. Brook, *I fili del tempo*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 47.

del dramma e trasmetterlo con chiara evidenza al pubblico. Nel processo della messa in scena non si trattava dunque di rappresentare l'opera, illustrarla, per così dire, ma di trovare delle consonanze figurative che intrattenessero con lo spirito del testo un rapporto profondo come quello che una forma simbolica mantiene con le forze che la determinano. Così dai suoi precocissimi esordi nel 1945 sino al 1962, anno della regia di *Re Lear* in cui, per usare le parole di Georges Banu, gli si "rivela il valore dello spazio vuoto"[6], il lavoro del regista era concepito come l'elaborazione di una struttura figurativa che a volte, soprattutto nel caso del repertorio dei classici, poteva essere suggerita dai quadri di grandi pittori oppure creata ad hoc con (o senza) la collaborazione di uno scenografo:

> a quel tempo, il mio lavoro si concentrava soprattutto sugli aspetti visivi del teatro; mi piaceva giocare con i modellini e costruire le scene; ero affascinato dalle luci e dai suoni, dai colori e dai costumi. Quando nel 1956 curai la regia del *Misura per misura* di Shakespeare, pensavo che il lavoro del regista consistesse nel creare un'immagine che permettesse al pubblico di entrare nel dramma: ecco che ricostruì i mondi di Bosch e di Brueghel, così come, nel 1950[7], avevo adottato Watteau nella regia di *Pene d'amor perdute*. Mi sembrava allora che dovessi cercare di produrre una sequenza di effetti scenici sorprendenti che servissero da ponte tra la rappresentazione e il pubblico.
> Quando studiai il testo di *Pene d'amor perdute*, fui colpito da qualcosa che a me sembrò ovvio, ma che a quei tempi non si poteva concepire: quando, proprio alla fine dell'ultima scena, arrivava inatteso un nuovo personaggio, Mercadè, il tono dell'intero dramma cambiava del tutto. Questi arrivava in un mondo artificiale ad annunciare una notizia che era reale: entrava in scena portando la morte. Poiché, a livello intuitivo, avvertivo che l'immagine del mondo di Watteau era molto vicina a questa, cominciai a capire la ragione per cui *L'età dell'oro* di Watteau è così commovente: sebbene sia un quadro della primavera, è una primavera autunnale, e ognuno dei suoi quadri ha in sé un'incredibile malinconia. E se si guarda bene, si scopre la presenza, da qualche parte, della morte; fino ad accorgersi che in Watteau – a differenza dalle imitazioni dell'epoca dove tutto è dolcezza e leggerezza – vi è, di solito, una figura oscura, in piedi, di schiena, che qualcuno sostiene sia Watteau stesso. Ma non v'è dubbio che questo tocco oscuro dà spessore a tutta l'opera. Fu per queste riflessioni che feci salire Mercadè su un praticabile situato in fondo al palcoscenico: era sera, le luci si stavano abbassando e, d'un tratto, un uomo vestito in nero appariva. In un delizioso scenario estivo, dove tutti indossavano costumi dai colori pastello pallido alla Watteau e alla Lancret, mentre le luci dorate sfumavano, l'uomo in nero faceva il suo ingresso. Era molto inquietante e il pubblico avvertiva all'improvviso che il mondo era stato trasformato[8].

Il mondo figurativo di Watteau aveva poco in comune con la cultura elisabettiana. Brook mostrava una sovrana indifferenza per la verosimiglianza sto-

[6] G. Banu, *Peter Brook et la coexistence des contraires*, in *Brook. Les voies de la création théâtrales*, a cura di G. Banu, Paris, CNRS Éditions, 1985, vol. XIII, p. 19.
[7] Si tratta di una svista, *Pene d'amor perdute* va in scena il 20 aprile 1946 allo Shakespeare Memorial Theatre a Stratford-on-Avon.
[8] P. Brook, *Il punto in movimento*, Milano, Ubulibri,1988, p. 20.

rica tanto cara alle abitudini illustrative di certo teatro inglese[9] così sensibile alla coerenza figurativa della messa in scena con l'epoca del dramma. Il regista si orientava piuttosto verso la ricerca della segreta consonanza delle strutture profonde del dramma e la loro risonanza nel presente. Non nella prospettiva di una "modernizzazione", ma nella messa a fuoco di ciò che consentiva all'opera di mantenere vivo il dialogo con uomini e mentalità lontane nel tempo. Per un regista così attento alla componente visiva è paradossale constatare che non sono le forme estetiche ma le forme etiche a interessarlo. L'esito figurativo infatti non si esaurisce nella contemplazione di un'immagine fine a se stessa, ma è lo strumento di un'operazione interpretativa, direi critica, impegnata a far emergere una condizione umana che trapassa il tempo e opera incessantemente nell'uomo. L'immagine per Brook è dunque la rappresentazione dell'esperienza umana, non ancora esperienza, ma inequivocabile allusione ad essa. La forza dell'equivalenza tra le coppie vita/morte e amanti/Mercadè ha una tale evidenza da risultare quasi "oggettiva". È impressionante infatti constatare come le intenzioni del regista sono colte con limpidezza inequivocabile dalla critica. La recensione di Philip Hope-Wallace del "Manchester Guardian" (27 aprile 1946) ne è testimonianza evidente:

> Si constata una rottura di ritmo, una pausa che mette termine al tumulto nel momento in cui Mercadè fa la sua entrata. Questo funziona un po' come in una sinfonia in cui un silenzio solennemente amministrato precede un formidabile accordo che introduce violentemente una nuova atmosfera. Si comprende allora in modo tenero e umano tutto il poco che resta da dire[10].

In altre parole la concezione della contemporaneità di Brook mobilita la condizione archetipica dell'opera in cui è possibile vedere, non ancora esperire, la condizione umana[11].

In tale orientamento si fonda lo scarto rispetto alla prassi registica contemporanea. Scarto che si approfondisce attraverso messe in scene come *Romeo e Giulietta* (1947) e *Misura per misura* (1950) allo Shakespeare Memorial Theatre, *Boris Godunov* (1948) e *Salomè* (1949) al Covent Garden, fino a trovare una teorizzazione nell'estate del 1950 sulle pagine della rivista "New Theatre":

[9] Sull'"Observer" dell'agosto del 1947 recensendo l'*Uccello di fuoco* di Stravinskij Brook osservava polemicamente: "Il teatro in Inghilterra soffre della generale reticenza a lasciarsi andare; si confonde troppo spesso l'aridità con la sincerità e la semplicità con lo stile".

[10] Cit. in M. Kustow, *Peter Brook, a Biography*, London, Bloomsbury, 2005, p. 65. Per l'attività di Brook nel periodo esaminato ho tenuto conto anche di A. Hunt-G. Reeves, *Peter Brook*, Cambridge, Cambrige University Press, 1995 e J. C. Trewin, *Peter Brook, a Biography*, London, MacDonald, 1971.

[11] È interessante notare come nel corso degli anni Cinquanta, parallelamente al lavoro teatrale di Brook, Northrop Frye elabora l'idea di una critica archetipica il cui compito è quello di "mettere a fuoco la struttura della letteratura come forma totale" e assimila il processo di interpretazione dell'opera "a una scena d'agnizione, a una scoperta che ci permette di vedere non le nostre vite passate, ma la forma culturale totale della nostra vita presente" (cfr. N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 461 e 465).

> Si dice che il regista deve servire il testo. Ora, secondo me, questo è un cliché fuorviante. Il regista deve servire le intenzioni del testo, si dovrebbe dire, e questo è tutt'altro affare. Lo scopo del regista è di trovare nuovi modi di comunicare la poesia della pièce. Il testo in sé non deve mai essere sacralizzato. Se dei cambiamenti, siano essi i più radicali, dovessero apparire essenziali, non bisogna in nessun caso proibirselo. Una messa in scena che taglia, traspone, o addirittura riscrive un testo classico e, così facendo, mette l'essenza dell'opera alla portata di un pubblico moderno, rende un servizio ben più legittimo di una messa in scena che conserva il corpo dell'opera ma la priva dell'anima[12].

L'immagine non è dunque al servizio delle strutture formali e stilistiche del testo e tuttavia rimane ancora legata alla prassi scenica compositiva che fonda sull'esito visivo il principio strutturante di tutti gli elementi dello spettacolo. Siamo ancora all'interno del teatro della composizione, dove il rigore del progetto preventivo dell'allestimento domina sulle fasi della realizzazione.

Le immagini, il movimento e la separazione dello spazio

Abbiamo esaminato fino ad ora la concezione registica di Brook da un punto di vista esclusivamente figurativo, ed è un'astrazione servita a chiarire la funzione della composizione visiva nella creazione di una messa in scena, ma un secondo elemento riveste un'importanza decisiva nella mentalità compositiva del regista: il movimento. "Quando mi accostavo ad una regia – scrive Brook degli inizi della sua carriera – […] seguivo soltanto un desiderio di fare dei quadri in movimento"[13].

L'elemento cinetico può essere concepito sia in funzione dei rapporti interni suggeriti o vincolati dalla composizione scenica dell'immagine (inclusi gli attori), sia come strumento ritmico che governa l'immagine nel suo insieme e le relazioni con ciò che la precede e ciò che la segue. Secondo Brook lo scorrere delle immagini di un film, composte e fissate una volta per tutte dalla pellicola, non si differenzia poi tanto dalla pratica teatrale dove tutti gli elementi di un quadro scenico si combinano in funzione di in una sequenza che imprime un ritmo coerente e serrato all'insieme:

> Il teatro era un film, un film solido, nel quale la gente doveva essere trasportata fuori di se stessa in un viaggio affascinante ed eccitante. Tutto questo non poteva essere semplice! Doveva essere inatteso e straordinario![14]

A questa concezione filmica dello spettacolo teatrale è da imputare l'attaccamento di Brook all'arcoscenico che implica una rigorosa separazione tra scena e platea, tra il mondo dello spettacolo e il mondo della realtà:

[12] Articolo comparso in *New Theatre* nell'estate del 1950, e cit. in M. Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 82.
[13] P. Brook, *I fili del tempo*, cit., p. 46.
[14] D. Moffitt (a cura di), *Between two Silences. Talking with Peter Brook*, London, Methuen, 2000, cito dalla traduzione francese P. Brook, *Entre deux silences,* Arles, Acte Sud, 2006, p. 34.

> Era ciò che mi aveva portato verso il teatro, vissuto come surrogato del cinema, e se la mia ricerca si concentrava sull'energia e sul dinamismo, dovevo sempre trovarli in quell'altro mondo, oltre le luci della ribalta[15].

La scena è dunque immaginata come un tumultuoso succedersi di effetti, sempre pertinenti allo spirito del testo, come nell'allestimento del *Boris Godunov* di Mussorgsky (Covent Garden, 1948):

> Quando il nostro *Boris* debuttò, un critico della vecchia guardia lo liquidò come "simile a un film", ma era esattamente quello che avevamo voluto. "Film" nel senso che ai traballanti artifici del realismo della lirica avevamo preferito una Russia dura, dove la ferocia, l'oppressione e il dolore potessero essere del tutto credibili. L'opera per noi significava energia, l'energia della rivoluzione, della *Corazzata Potèmkin* e *dell'Alexander Nevskij;* cercammo quindi un'immagine che andasse oltre l'ordinario, che riuscisse a riempire le proporzioni di un palcoscenico lirico e creasse impressioni tali da fare trattenere il respiro. Per Georges [Wakhevitch] e per me vigeva soltanto un criterio: saremmo riusciti a stupire?
> Le immagini di certo erano inattese: avevo un primo spazio vuoto per la scena della rivoluzione dove, invece della solita foresta dipinta, non vi era nulla, solo il gigantesco palcoscenico del Covent Garden coperto da un telo bianco e un idiota tutto solo che aspettava sotto la neve. Nella scena della morte di Boris si vedeva una profonda prospettiva, porte a due ante che scorrevano silenziosamente, l'una dopo l'altra, cominciando dal fondo, finché le ante dell'ultima si univano a formare un'icona gigantesca, una testa di Cristo i cui occhi enormi torreggiavano sul piccolo zar in fin di vita. In una scena precedente, quando Boris durante il suo lungo monologo è terrorizzato dal ticchettio dell'orologio, ci era parso provinciale e banale mettere un orologio qualsiasi da qualche parte nella stanza. Così, cercando una maniera epica di trattare questo tema, Georges creò una cupola circolare che si affacciava sulle guglie di Mosca e lassù si arrampicava lo zar per studiare le mappe e contemplare la vastità del suo regno. Sopra la sua testa, un sistema di enormi corone dentate a incastro scomparivano tra le pale, come fossero parte del meccanismo di un orologio medievale. Quando scendeva la notte, griglie di ferro si levavano lentamente a chiudere tutte le aperture della cupola e costringemmo il coro a trasformarsi nel popolo affamato che si arrampicava sulle sbarre, come in un incubo. Allo stesso tempo il congegno dentato cominciava a girare e all'improvviso un enorme pendolo precipitava giù come una lama, attraversando rapidamente il palcoscenico in tutta la sua lunghezza[16].

Questo impetuoso succedersi di soluzioni sceniche caratterizza il vitalismo dello stile delle regie del primo Brook. Indifferente ai tentativi di portare lo spettacolo fuori dal quadro scenico per cercare un rapporto più diretto e coinvolgente con il pubblico, come in certi esperimenti sul teatro elisabettiano, Brook, negli anni Cinquanta, continua la sua strada di creatore di immagini "solide" in movimento. Per lui il boccascena-schermo è un elemento indispensabile dal momento che se ne serve come una sorta di "strumento per

[15] P. Brook, *I fili del tempo*, cit., p. 47.
[16] *Ivi*, pp. 60-61.

la messa a fuoco"[17] dell'attenzione del pubblico. Jan Kott coglieva con grande acume la vocazione "filmica" del regista nella sua entusiastica recensione al *Tito Andronico* (Shakespeare Memorial Theatre, 1955). Lo spettacolo era costruito – scrive il critico – "non per scene, ma per piani e sequenze", e benché scene, costumi e disposizione degli attori fossero suggerite da fonti pittoriche (Rubens, Veronese e Tiziano), sfuggivano a qualsiasi tentazione statica perché erano "composte come delle inquadrature cinematografiche e si susseguivano l'una all'altra come le sequenze di un film". Ed era proprio questa adesione al moderno linguaggio filmico che consentiva, secondo Kott, di richiamare in vita la teatralità shakespeariana. La composizione della scena, mai illustrativa, non si accontentava di "fare quadro", ma traeva la sua legittimazione dall'appartenere ad un continuo flusso di trasformazioni che rimbalzava dalle scenografie alle luci, dagli attori alla musica:

> Mi affascinavano le forme, – ricorda Brook – le loro interrelazioni nel flusso del movimento, gli schemi delle scene di massa, le rotture dei rigidi allineamenti di persone fino alla dissoluzione di una formazione in un'altra[18].

Lo sforzo per creare una scena fluida dove tutti gli elementi concorrono a formare un insieme equilibrato e dinamico, porta Brook ad interrogarsi sulle regole dell'armonia. Un armonia che non si esprime solo nella statica bellezza compositiva del quadro, ma anche nel movimento. Su questa strada era quasi inevitabile imbattersi con l'ultraottuagenario Gordon Craig, lo scomodo profeta dell'opera d'arte teatrale che viveva in solitudine in un paesino della costa azzurra impegnato a scrivere e disegnare le scene di *Drama for fools,* una *pièce* per marionette. Brook lo incontra nel 1956 e nell'articolo che gli dedica sulle pagine del "Sunday Times", come in un gioco di specchi, le luminose aporie del vecchio uomo di teatro si sovrappongono ai temi e ai problemi che travagliano il lavoro del giovane regista: la passione per i trucchi scenici del vecchio teatro ottocentesco e la tensione verso un teatro puro in cui "tutti gli elementi sono in armonia e l'arte una religione"[19]; l'amore per i grandi attori e l'ideale per una scena composta da elementi che obbediscono docilmente alle fantasie del suo unico creatore; ed infine la fascinazione matematica di geometrie perfette di un'assoluta bellezza formale realizzate in un contesto che è tutto fuorché rigoroso.

Ars Sine Scientia Nihil

Una costante preoccupazione attraversa la parabola teatrale di Brook negli anni Cinquanta: la tensione tra la creazione di una forma bella e armonica e la realizzazione di uno spazio funzionale perché questa bellezza si manifesti. Il

[17] *Ivi*, pp. 47 e sgg.
[18] *Ivi*, p. 47.
[19] P. Brook, *Gordon Craig*, "Sunday Times", 17 luglio 1956, ora in *Il punto in movimento*, cit., pp. 25 e sgg.

rapporto tra i due poli genera un'oscillazione che non risolve il problema della vitalità dell'opera teatrale in una soluzione meramente ritmico figurativa. Catturare la vita nella successione delle immagini e non la sua rappresentazione, sposta l'equilibrio della creazione. L'elaborazione del progetto scenografico diventa sempre più aperta. La necessità di prevedere ogni minimo dettaglio e di regolarne la funzione in un meccanismo perfettamente armonico si rivela una trappola. Il centro di gravità del lavoro di messa in scena si sposta sempre di più dalla definizione dell'immagine, risolta nel bozzetto e illustrata dalla maquette, al processo che si compie per fissare una forma armonica. La concezione dello spazio si trasforma di conseguenza. L'idea di quadro scenico entra progressivamente in crisi per trasformarsi in "contenitore di un processo", anche se concepito ancora all'interno dell' arco scenico.

I germi di questa trasformazione nascono da due "incontri" contigui ma che appartengono ad ordini di esperienze diverse.

Tra il 1948 e il 1949 in un capanno di pescatori nella villa di Salvator Dalì, lo scenografo di *Salomè*, capita tra le mani di Brook un libro del principe rumeno Matila Ghika, probabilmente *L'esthétique des proportions dans la nature et dans les ars* (Paris, Gallimard, 1927)[20]. Quello che finora apparteneva al mondo dell' intuizione e della pratica scenica si traduce in linguaggio scientifico: è la scoperta delle leggi dell'armonia e della bellezza espresse matematicamente, la serie di Fibonacci e la "divina proporzione" della sezione aurea di Luca Pacioli e Leonardo da Vinci, il principio di crescita armoniosa, la geometria spirituale del dodecaedro e il principio dell'economia dei sistemi chiusi. Ma soprattutto è la scoperta[21] di un elemento unificatore al quale sono sottomesse le forme naturali animate e inanimate e che riverbera nella creazione umana quando a loro si ispira. Il libro infatti si apre con un epigrafe "Beauty is fitness expressed" che Ghika così spiega:

> È il sentimento del perfetto adattamento alla sua ragion d'essere (o alle condizioni di vita) suggerita al nostro subconscio dalla forma di un oggetto o di un animale che causa piacere estetico nel momento della sua contemplazione.

La bellezza concepita come risultato duplica il processo selettivo della natura, effetto di quella che Bergson chiama l'evoluzione creatrice. In questo senso l'operazione umana e l'opera della natura possono entrare in sintonia. Nelle forme di un cavallo o di un delfino così come nella forma di una coppa o di una piroga e persino di fronte alle carene delle grandi navi transatlantiche,

[20] Brook tuttavia non cita esattamente questo libro nella sua biografia. Sostiene infatti di aver sfogliato nella villa di Dalì un inesistente *Essai sur les proportions* che potrebbe essere identificato con *L'esthétique des proportions dans la nature et dans les ars*, anche se, a giudicare dalle illustrazioni che ricorda, sembrerebbe trattarsi piuttosto di *Le nombre d'or* (Paris, Gallimard, 1931).

[21] Brook afferma di non essere riuscito a procurarsi il volume di Ghika di ritorno dalla Spagna, tuttavia più oltre nello stesso passo dice di avere "studiato Ghika" ma senza ulteriori precisazioni (*I fili del tempo*, cit., p. 70). In ogni caso l'influenza delle idee di Ghika nel periodo preso in considerazione ci sembra incontestabile, non solo per ammissione di Brook ma per l'evidenza testimoniata dal suo lavoro registico.

risultato di sofisticati calcoli matematici, agisce lo stesso processo di essenzializzazione. L'intelligenza umana tocca la bellezza dell'armonia se è in sintonia con quel processo naturale che non è tanto una creazione, quanto il risultato di una serie di inevitabili scarti successivi in grado di mettere a punto forme perfettamente adatte alle proprie funzioni.

Anche sul piano simbolico Ghika sottolinea nelle arti decorative la rispondenza tra la dinamica euritmica e la sua figurazione che si traduce nella rappresentazione delle linee di forza e non nella mera riproduzione della forma degli oggetti[22]; pratica già riscontrata nel lavoro di Brook quando rivendica nella messa in scena la libertà di riscrivere i classici nel rispetto non della lettera ma della loro "essenza", cioè della loro vitalità.

La seconda esperienza, questa volta indipendente dal lavoro teatrale, è la lettura del libro di Ouspenskij *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*[23] e il successivo incontro con Jeane Haep allieva diretta di Gurdjieff e responsabile della diffusione del suo insegnamento in Inghilterra. Ad alcune domande poste da Holly Baggett[24] a Brook sul rapporto con la Haep, il regista risponde così:

> Lei mi domanda anche se ha influenzato il mio lavoro teatrale. No affatto. Sin dall'inizio [Jeane Haep] mi ha trasmesso l'orrore di usare l'insegnamento del sacro per i bisogni delle proprie attività nel mondo. Ripeteva sempre che in Oriente il vero sapere è sempre attentamente dissimulato, come un gioiello prezioso. Mettere a profitto idee o esperienze raccolte nel gruppo a fini personali farebbe di lei un "ladro" – diceva – e calcava la parola con furore. Consacrava invece tutti i suoi sforzi a sensibilizzare i suoi allievi al fatto che la realtà è costituita da minuscole energie alle quali bisogna essere attenti. Si trattava in effetti di prendere poco a poco coscienza che in ogni istante siamo investiti di questa responsabilità: preoccuparsi della qualità dell'energia che entra in gioco nelle diverse attività della vita quotidiana[25].

L'influenza dell'insegnamento delle dottrine gurdjieffiane non si deve ricercare in una mera operazione di riporto tra pratica spirituale e pratica teatrale, in questo senso Brook ha più volte precisato che ha sempre tenuto distinte le due cose[26], e tuttavia è evidente che le esperienze dell'uomo non possono essere estranee al lavoro del regista. Innanzitutto cambia l'atteggiamento verso la tradizione, che cessa di essere considerata come un deposito di "sterile

[22] M. Ghika, *L'esthétique des proportions dans la nature et dans les ars*, pp. 17 e sgg. ma vedi anche il capitolo intitolato "Elan vital, Rythme et durée" in *Le nombre d'or*, cit., dove questi temi sono approfonditi nell'ambito della storia del pitagorismo nella cultura occidentale.

[23] Il libro è pubblicato dopo la morte di P. D. Ouspensky (1947) contemporaneamente in America e in Inghilterra con il titolo *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching* (New York, Harcourt, Brace, 1949; London, Routledge, 1949) ed espone l'insegnamento di George Ivanovic Gurdjieff ricevuto dall'autore a partire dal 1915 sino al 1923 tra la Russia e la Francia. Brook deve averlo letto pochissimo tempo dopo la pubblicazione.

[24] Holly A. Bagget insegna alla Southwest Missouri State University e ha curato recentemente il volume *Dear Tiny Heart: The Letters of Jane Heap and Florence Reynolds*, New York, New York University Press, 2000.

[25] Lettera di Brook a Holly Baggett del 1997 citata da M. Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 109.

[26] Cfr. P. Brook, *I fili del tempo*, cit., pp. 89 e 130.

vecchiume"[27] e questo naturalmente ha conseguenze rilevanti sul versante del teatro. Inoltre l'influenza combinata dello studio di Ghika e delle dottrine di Gurdjieff, fornisce al regista un sistema di valori oggettivi con il quale misurare la qualità:

> Per ogni artista il confronto con livelli di buono o di scadente, cioè con i livelli di qualità è continuo. È la guida che sta dietro alla creazione artistica. […] Ora mi trovavo di fronte – scrive Brook – a una presentazione del grande spazio attorno a noi in termini che non erano né freddi né impersonali. Esprimeva in termini pratici e concreti, un nuovo modo di capire come un senso dei valori possa dipendere da qualcosa di più oggettivo di ciò che piace e del gusto personale. Colmava il divario tra la vaghezza delle nostre esperienze interiori, per quanto siano sentite intensamente, e i rigorosi principi fondanti del mondo visibile. Finalmente mi stavo imbattendo in una scienza dove osservatore e osservato erano uniti, dove la scienza era umana e dove i livelli di qualità dell'esperienza umana erano inseparabili dalle strutture della realtà misurabile[28].

Ma non si tratta solo della messa a fuoco di leggi oggettive capaci di garantire la perfetta elaborazione di immagini e ritmi sotto il profilo estetico. Sarebbe ricondurre la complessità dell'insieme teatrale a una ricetta puramente razionale. Il rigore della composizione, se vuole catturare l'armonia, deve proporsi non come progetto, ma come processo e come tale mantenere una certa "apertura" per consentire degli scarti progressivi e permettere il graduale affinamento degli elementi scenici e soprattutto la "funzionalità" del gioco degli attori all'organismo scenico dello spettacolo. L'esperienza compiuta con la messa in scena dell'*Hamlet* (Phoenix Theatre, 1955) è in questo senso molto significativa:

> Dovevo montare l'*Hamlet*. Io e lo scenografo [Georges Wakhevitch] avevamo deciso di utilizzare una piattaforma circolare. Nella *maquette* aveva un aspetto bellissimo, ma avevo uno strano presentimento – non mi sembrava giusta! Abbiano lavorato benissimo insieme, in pochissimo tempo. Avevamo fatto un rapido esame delle scene: "quella la facciamo così, quell'altra la facciamo colà", ecc. Lo scenografo aveva una soluzione a tutto, ma il mio presentimento era sempre presente e dall'inizio delle prove mi divenne chiaro che lo spettacolo non sarebbe mai riuscito bene.
> Se questo capita, tanto peggio, bisogna fare buon viso a cattivo gioco, siete il regista e dovete arrivare fino in fondo, almeno per rispetto di chi vi ha seguito nel lavoro. E quella volta era veramente difficile, sbattevo continuamente contro un muro di pietra. Quella magnifica forma circolare *impediva le giuste relazioni tra gli attori*. La dinamica della pièce, come passare da una scena all'altra, entrare e uscire, tutto era bloccato da questa impeccabile simmetria, ogni

[27] *Ivi,* p. 74. Sul ruolo della tradizione intesa come "ideale unità delle contraddizioni" dove l'invarianza convive con una grande eterogeneità delle forme la cui comprensione è generata dall'esperienza, ha scritto pagine illuminanti il fisico delle particelle elementari Basarab Nicolescu (*Peter Brook et la pensée traditionelle*, in *Brook. Les voies de la création théâtrale*, cit., pp. 143 e sgg., di Nicolescu vedi anche *Theatre, Determinism and Spontaneity*, "Contemporary Theatre Review", 1997, vol. VII, pp. 11-23).
[28] P. Brook, *I fili del tempo,* cit., pp. 70-71.

> entrata, ogni movimento era bloccato dal cerchio. Per un'altra pièce avrebbe potuto essere utile e ora capivo quello che non avevo potuto esprimere prima con tanta chiarezza: il cerchio non era adatto a quell'*Hamlet*[29] [corsivo mio].

La bellezza formale non deriva dall'applicazione di regole ma dalla capacità di adattamento delle forme al loro ambiente. Ciò si può ottenere attraverso un processo in cui la forma trova il suo "equilibrio" in rapporto al contesto in cui nasce e si sviluppa. La forma armonica di un capodoglio e la carena di una canoa delle Tobriand sono tali perché risultato di un incessante gioco di forze che la modellano. Brook, ponendosi il problema della qualità in termini "oggettivi", sposta l'asse del suo lavoro teatrale dalla composizione delle immagini alla creazione di un contesto in grado di sviluppare e concertare questo "gioco di forze" in modo da ottenere le forme "giuste". Da contenitore d'immagini dinamiche la scena tende a trasformarsi nello spazio delle relazioni. Catturare il ritmo dello spettacolo passa ora inevitabilmente attraverso l'azione degli attori anche se la funzione dell' arco scenico, nel corso degli anni cinquanta, non viene mai messa in discussione.

Gli attori e la crisi della composizione scenica

Rievocando gli inizi della sua carriera Brook scrive di non interessarsi affatto agli attori[30]. Affermazione piuttosto contraddittoria se si pensa che dal 1945 al 1960 ha lavorato con interpreti del calibro di John Gielgud, Alec Guinness, Laurence Olivier, Vivien Leigh, Anthony Quayle, Shybil Thorndike, Raf Vallone, Jeanne Moreau, Elisabeth Steal, Rex Harrison e Paul Scofield. Quest'ultimo, della stessa generazione di Brook, stabilisce con il regista un sodalizio che li impegna in circa dieci spettacoli tra il 1946 e il 1956[31]. Rievocando quegli anni scrive:

> Ricordo che all'epoca [1946] ho avuto l'impressione che per lui un attore era molto poco interessante.
> Ma nel corso delle sue tre regie: *Re Giovanni, Uomo e superuomo, La donna del mare* [Birmingham Repertory Theatre, 1946] ha cambiato il suo atteggiamento. Frequentare quotidianamente una troupe di attori e attrici con cui affinava le interpretazioni delle pièces, piuttosto che seguire un'idea preconcetta, ha finito per trasformare la sua visione delle cose[32].

In effetti l'atteggiamento di Brook nei confronti degli attori non è così indifferente come certe dichiarazioni farebbero pensare. Anche Gielgud testimonia

[29] P. Brook, *Entre deux silences*, cit., p. 36.
[30] Id., *Il punto in movimento*, cit., p. 20.
[31] Scofield è inoltre Re Lear nella memorabile messa in scena del 1962 allo Shakespeare Theatre di Stratford-on-Avon, spettacolo che riveste un importanza capitale nella parabola teatrale di Brook, e torna ad interpretare i panni del vecchio re nel film girato otto anni dopo.
[32] Paul Scofield lettera a M. Kustow, febbraio-aprile 2003, cit. in M. Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 67.

di una grande disponibilità all'ascolto[33]. Brook dunque modifica la sua attitudine nei confronti degli interpreti, "ero interessato – confessa vent'anni dopo a Denis Bablet – ad avere un rapporto diretto con gli attori, quasi sessuale: una gioia che nasceva dall'energia delle prove"[34]. Tuttavia, nel corso degli anni Cinquanta, la loro funzione, come quella delle ascetiche marionette craighiane, era rigorosamente inquadrata dal boccascena e subordinata alla composizione dinamica del quadro. Il lavoro sul personaggio, la relazione tra situazione drammaturgica e recitazione era risolta unicamente sul piano visivo come forme plastiche in movimento: "era così forte il fascino per la bellezza astratta delle posizioni degli attori – confessa Brook – che spesso mi distoglievano da un interesse reale per il contenuto del dramma"[35]. L'aneddoto che segue, rievocato dallo stesso Brook, illustra con chiarezza il metodo di lavoro del regista presto abbandonato, o almeno assai temperato:

> Un giorno, poco prima del debutto di un mio spettacolo, Binkie Beaumont venne ad assistere a una prova; sedevamo l'uno accanto all'altro eppure non vedevamo la stessa cosa. Io, con grande orgoglio, vedevo immagini allo stato puro; un triangolo di attori, che confluiva in un quartetto di busti in movimento e diveniva, in modo impercettibile, un duo di schiene. Quando l'ultimo attore girò la testa, creando con il suo corpo una linea che completava perfettamente la curva del braccio del suo compagno, la cadenza fu soddisfacente, come in un balletto, e giacché amavo ancora il balletto mi pareva che il mio lavoro fosse davvero buono. Allora mi girai verso Binkie per ricevere le lodi; non avevo alcun dubbio che me le avrebbe fatte. "Siamo in serie difficoltà", borbottò. Ne fui così sorpreso che gli diedi tutta la mia attenzione. Poi iniziò a pormi una serie di domande insolite sul testo, sui personaggi, su che cosa volesse esprimere quella scena, su dove stesse andando il dramma. Rimasi sconvolto; mi accorsi che a nessuno di questi aspetti avevo fatto caso e che per lui la mia geometria fluida, la costruzione di immagini che mi aveva guidato nella mia esperienza con Shakespeare e l'opera lirica non erano punto interessanti se mancava la *sostanza drammatica* [corsivo mio], l'unica cosa che potesse dare a un dramma la sua vita e il suo significato[36].

Si poneva un nuovo problema: il rapporto tra la *sostanza drammatica* e l'attore non poteva esaurirsi sul piano delle immagini, il tessuto di relazioni tra interprete, personaggio e testo ne rimaneva estraneo. Brook scopriva che anche se imponeva schemi esterni nella concertazione della recitazione non otteneva i risultati sperati. Ciò che nelle prove risultava efficace al momento dello spettacolo perdeva quell'energia che aveva indotto a fissare la soluzione trovata[37].

[33] G. Banu-A. Martinez (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 187.
[34] P. Brook, *Il punto in movimento*, cit., p. 19. Il passo elabora un intervista concessa a Denis Bablet e pubblicata sul n. 10 di "Travail Théâtral", Losanna, 1973.
[35] Id., *I fili del tempo*, cit., p. 86.
[36] *Ibidem*.
[37] L'episodio rivelatore è rievocato così nei *Fili del tempo* (cit., p. 86): "John Whiting aveva scritto una fantasia incantevole, *Un penny per una canzone* [Brighton, 1951], e sulle pagine del testo le parole danzavano con una leggerezza deliziosa. La loro struttura aveva un'eleganza

Tra il 1951 e il 1954[38] l'interesse di Brook per la recitazione si risveglia, non più intesa come mero strumento vocale e cinetico del quadro in movimento ma come problema specifico di relazioni che non si esauriscono solo nel rapporto testo-personaggio. La recitazione comincia ad essere pensata anch'essa come un processo i cui risultati non possono essere predeterminati da un'armoniosa equazione matematica. Il lavoro dell'attore è assimilato a pari titolo al processo di determinazione della scena. Il principio della creazione inteso come scarti progressivi verso la forma "giusta", ricavato da Gurdjieff e Ghika, vale ora anche per gli attori. Il problema è di trovare una via per determinare un sistema di lavoro che permetta lo svolgimento di questo processo. Nonostante il sistema produttivo di cui Brook fa parte imponga tempi piuttosto contenuti per la preparazione degli spettacoli, il regista cerca un nuovo metodo di lavoro. Lo stupore di Elisabeth Steal alla ripresa newyorkese di *Irma la dolce* (Lyric Theatre, Londra 1958 e New York 1959) di fronte alla richiesta di ricostruire la vita del suo personaggio e addirittura di fissarla per iscritto[39], testimonia come Brook stesse cercando nuove vie nel lavoro con gli attori, strade assai lontane dalle consuetudini inglesi piuttosto refrattarie all'influenza stanislavskjiana e del suo divulgatore americano Strasberg. Ma è attraverso questa che si sviluppa l'interesse verso l'improvvisazione che lo porta, ormai alla soglia degli anni Sessanta, a sperimentarla durante le prove del *Balcone* di Genet (Théâtre du Gymnase, Parigi 1960) nel tentativo di formare un en-

mozartiana e quando alla prova finale vidi che lo spettacolo aveva una pesantezza deprimente mi infuriai con gli attori. 'Siete pesanti e goffi', dissi, dal momento che da regista allora credevo nella tattica dell'aggressione, 'sedetevi in fila su queste sedie, pronunciate le battute con calma e riusciremo a gustare il ritmo della scrittura'. Questa volta a guidarmi non fu la passione per la danza, ma per la musica. Di fronte a loro iniziai a gesticolare come un direttore d'orchestra; loro mi seguirono e presto, come in un dramma radiofonico, le parole iniziarono a uscire l'una dopo l'altra agili e leggere come piume. 'Ecco!' dissi. Gli attori se ne andarono mortificati, quasi disposti a credere che un regista, vedendo lo spettacolo 'dall'esterno', dovesse avere sempre ragione. La prima a Brighton, pochi giorni dopo, fu terribilmente piatta e non riuscivo a capirne il perché. Soltanto molto più tardi mi resi conto che gli attori avevano tentato di riprodurre fedelmente in un grande spazio quello che avevamo provato in una piccola stanza, ma che non vi era energia sufficiente a fare sì che un'impressione di vitalità superasse la ribalta fino a raggiungere il pubblico".

[38] Brook lega l'idea di un nuovo modo di lavorare sugli attori basato sull'ascolto all'esperienza di un concerto londinese di Toscanini. Il direttore d'orchestra italiano si è ritirato dalle scene a 87 anni cioè nel 1954, dunque Brook può aver partecipato al concerto tra il 1951 e il 1954 (cfr. *I fili del tempo*, cit., p. 88).

[39] Quando la compagnia di *Irma la Dolce* si è trasferita a New York per provare l'allestimento americano della commedia musicale la Steal ricorda: "Io sono partita prima di tutti gli altri per provare con i ballerini americani. Quando Peter è arrivato si è immediatamente recato agli studi di Stella Adler, era obnubilato, ma proprio completamente obnubilato, dal loro metodo. È arrivato ad una prova e mi ha domandato di raccontagli l'infanzia di Irma. Io gli ho ribattuto; 'Non essere ridicolo, tu scherzi, spero, non serve a niente'. Ma quando è arrabbiato ha uno sguardo d'acciaio. I suoi occhi blu non sorridono più. Allora mi sono ravveduta, ho capito che dovevo obbedire e mi sono messa ad inventare tutta una storia. Ero inesauribile e questo gli è talmente piaciuto che mi ha chiesto di scriverla. Ne ero completamente incapace. Ero a mio agio solo in un corso di danza, alla sbarra. Ma alla fine, ancora una volta, ho dovuto obbedire, dopo aver pianto tutte le mie lacrime di nascosto – perché se c'è proprio una cosa che non bisogna fare davanti a Peter è piangere. (Sei una bambina, non fare così, in alto i cuori!) È molto manipolatore e autoritario, almeno è quello che era all'epoca" (cfr. M. Kustow, *Peter Brook*, cit., pp. 150-151).

semble da un gruppo eterogeneo di attori pescato dal Boulevard, dal mondo della danza, dall'avanguardia e persino tra dilettanti. Il risultato fotografa la contraddizione che esiste tra il lavoro degli attori e la necessità di far quadrare lo spettacolo in termini di risultati. "Quando la scenografia fu montata, come scenografo ero deliziato – ricorda Brook – ma da regista non riuscivo in alcun modo a infondere vita alla scena". La sequenza dove i rivoluzionari preparano la loro impresa sviluppata in modo inedito attraverso l' improvvisazione, viene inesorabilmente tagliata. Lo spettacolo ne guadagna, ma va perduto tutto lo spirito d'ensemble su cui tanto il regista aveva investito[40]. Siamo al punto di rottura dell'equilibrio gerarchico del metodo di lavoro del teatro della composizione.

Il passo decisivo verso un nuovo approccio con il lavoro degli attori sembra venire dai due film che Brook realizza tra il 1960 e il 1961: *Moderato cantabile* e *Il signore delle mosche*. Siamo nel mondo delle immagini in movimento, ma ciò che i due film tentano di fare è "catturare la vita". Il ruolo degli attori balza in primo piano e non conta tanto la composizione dell'inquadratura, ma piuttosto la capacità della camera di cogliere ciò che accade nella persona che gli sta davanti. È soprattutto nel lavoro con il gruppo di bambini del S*ignore delle mosche* che si manifesta l'importanza dell'improvvisazione. Brook non pretende da loro una rigida adesione al testo attraverso le parole. La ottiene tuttavia percorrendo un'altra strada. Attiva un processo attraverso la creazione di situazioni concrete che, come in un gioco, producono nei bambini il comportamento giusto: "È chiaro che ero io a dare impulso alla scena, ma quello che la cinepresa riprendeva era il prodotto di note suonate su corde che già esistevano"[41]. Come realizzare tutto questo in teatro?

L'inizio della stagione sperimentale: verso uno spazio delle relazioni

Tra il 1961 e il 1962 il lavoro teatrale di Brook subisce una battuta d'arresto. Fino a quel momento aveva firmato una media di circa tre regie l'anno. In una recensione del 1960 allo spettacolo *The Connection* del Living Theatre, Brook individua chiaramente (forse ancora sensibile al pregiudizio compositivo-figurale che lo lega alle arti figurative) i limiti del teatro di cui è uno dei più reputati protagonisti e auspica un'altra dimensione del lavoro teatrale che non può trovare posto nelle consuetudini produttive dello show business:

> Mi piacerebbe capire perché il teatro attuale nella sua ricerca di nuove forme destinata a soddisfare il grande pubblico ignora il fatto che, nell'ambito della pittura, la forma più diffusa è sempre l'astrazione. Perché l'esposizione Picasso ha attirato le folle alla Tate dal momento che queste stesse folle non frequentano la Royal Accademy? Perché le sue astrazioni non ci appaiono *reali*, perché i visitatori hanno l'impressione che l'arte astratta tratta dei soggetti vitali, *concreti*? Certo noi sappiamo che il teatro è in ritardo al confronto delle

[40] P. Brook, *I fili del tempo*, cit., pp. 106-109.
[41] Id., *Lord of Fliess*, "The Observer", 24 luglio 1964, ora in *Il punto in movimento*, cit., p. 180.

> altre arti, per la buona ragione che il bisogno costante che ha di un successo immediato lo rende dipendente dei pubblici più retrogradi. Ma non si può veramente cavare niente dalla rivoluzione che ha avuto luogo in pittura da più di cinquant'anni e applicarla alla nostra attuale crisi? Sappiamo forse a che punto siamo in rapporto al reale e all'irreale, al visibile e all'invisibile, all'astratto e al concreto, alla storia e al rituale? Quali sono i "fatti" di oggi? Sono *concreti*, come il costo delle ore di lavoro – o *astratti* come la violenza o la solitudine? Siamo veramente sicuri che, per la vita del Ventesimo secolo, le grandi astrazioni – la velocità, lo stress, lo spazio, la frenesia, l'energia, la brutalità – non sono più concreti, più suscettibili di influenzare le nostre vite che i cosiddetti problemi concreti? Non è il caso di mettere questo in rapporto con l'attore e la sua recitazione ritualizzata per trovare il modello di un teatro di cui tutti noi abbiamo bisogno?[42]

La relazione con il mondo figurativo si è trasformata definitivamente; non si tratta più di riportare dei risultati pittorico plastici nella composizione scenica, come all'inizio della carriera gli rimproverava Michel Saint Denis[43], ma di trovare nello specifico del lavoro teatrale i processi creativi più adatti a partire dai grandi temi comuni a tutte le arti. Non è più l'immagine al centro di questa operazione ma l'evento. Da queste premesse inizia qualche anno dopo la stagione sperimentale che porta alla creazione, in seno alla Royal Shakespeare Company, di un gruppo di ricerca svincolato dalle necessità produttive del mercato teatrale.

A questo punto la necessità di uno spazio scenico separato dal pubblico si dissolve, l'arcoscenico perde i suoi privilegi e la funzione estetica non è più il criterio su cui strutturare lo spettacolo:

> Adesso era arrivato il momento – ricorda Brook – in cui non volevo più scrutare dentro un altro mondo, seduto in platea nell'oscurità; se spettatore e attore avessero potuto trovarsi entrambi all'interno dello stesso campo di vita, sarebbe stato possibile fare un'esperienza di gran lunga più ricca[44].

Sul piano scenico si tratta di trovare il modo di creare uno spazio capace di accogliere l'evento cioè il fascio di relazioni che il teatro determina. La funzione dello scenografo e del regista cambia drasticamente. Durante la preparazione della messa in scena di *Re Lear* (Shakespeare Theatre, Stratford-on-Avon 1962) Brook si accorge, forte di esperienze come quelle dell'*Amleto* e del *Balcone*, che la fissazione preventiva della scena è un ipoteca troppo condizionante: "Una notte mi resi conto che questo meraviglioso giocattolo era inutile. Tolsi quasi tutto dal modellino di scena e ciò che rimase era di gran lunga migliore"[45]. Questo lungo cammino che conduce al rigetto del teatro della composizione è il germe che ispira il famoso incipit di *The Empty Space:*

[42] Recensione a *The Connection*, "Encore", novembre 1960, ora in *Il punto in movimento*, cit., p. 24.
[43] P. Brook, *I fili del tempo*, cit., p. 45.
[44] *Ivi*, p. 131.
[45] Id., *Il punto in movimento*, cit., p. 21.

> Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica[46].

Il lavoro di definizione dello spazio nel teatro della relazione non è tuttavia confinato tra le operazioni consuntive come si potrebbe credere. La nuova importanza che ha assunto l'attore per Brook richiede comunque la definizione di un campo d'azione. Le modalità attraverso cui lo spazio della scena prende forma si strutturano sulla funzionalità del gioco recitativo e sul rapporto da creare con il pubblico. La scena diventa così il luogo dove diventa possibile il compiersi di un evento e perché ciò avvenga è necessario trovarne le condizioni. Si tratta di saldare l'elaborazione della scena al processo creativo delle prove che avanza faticosamente per scarti successivi. Brook infatti in diverse occasioni parla del progetto scenico come "un disegno *incompleto,* un disegno che abbia chiarezza senza rigidità, che si possa definire 'aperto' nel senso che si oppone a 'chiuso'"[47].

Nel corso degli anni Sessanta si apre così una nuova fase in cui la concezione scenografica dello spettacolo, pur non rinunciando all'elemento visivo-spettacolare (valgano come esempi il *Marat-Sade* e il *Sogno di una notte di mezza estate*), tende verso un lavoro progressivo di messa a punto dell'impianto scenico:

> Ho lavorato con uno scenografo brillantissimo che possedeva quello che potrei definire uno spirito "polaroid", gli si diceva qualcosa e immediatamente trovava una soluzione completa e dettagliata […]. Ma paragonate una foto con una polaroid, vi accorgerete che c'è una differenza di tempo. Con una polaroid, in qualche secondo la cosa è là – quando sviluppate una foto invece prima compare un bordo, poi un altro, e solamente a poco a poco il tutto diventa visibile. Sono possibili molti aggiustamenti, ingrandimento, inquadratura, colori, grana, così il processo entra nel tempo e diventa vivente[48].

Attraverso la progressiva tessitura delle relazioni dell'evento-spettacolo il fattore tempo assume un ruolo determinante che si oppone alla statica prescrittiva del bozzetto. Il lavoro di definizione della scena deve accompagnare passo per passo il lavoro degli attori, per creare insieme a loro uno spazio delle relazioni essenziali in cui anche gli spettatori sono coinvolti. Non si tratta più di plasmare belle forme, una bella forma non è necessariamente utile allo spettacolo, ma se una forma bella si manifesta allora ciò significa che è scaturita, per dirla con Ghika, dalla perfetta aderenza alle funzioni del contesto scenico. Il semplice essenziale fascino di un giardino zen è forse la metafora più aderente alla concezione spaziale di Brook. Da un lato la composizione è uno strumento indispensabile nel trovare l'orientamento del sito, il posto giusto delle rocce, della vegetazione e delle linee disegnate nel pietrisco, ma anche queste

[46] P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 11 (ora riedito e nuovamente tradotto con il titolo originale *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998).
[47] *Ivi*, p. 125.
[48] Id., *Entre deux silences*, cit., p. 46.

scelte appartengono ad un processo di elaborazione che deve compiersi attraverso il lavoro dell'uomo. Il risultato che ne scaturisce produce una perfetta armonia la cui bellezza trascende il risultato figurativo. Infatti il visitatore del giardino per coglierla non può limitarsi alla semplice contemplazione, come se si trattasse di un immagine, ma deve esplorarlo e questo produce un'*azione* che mobilita contemporaneamente il sentimento, l'intelletto e il corpo. La bellezza è solo un sintomo, la testimonianza che questa operazione si è compiuta: non si tratta di *vedere* la composizione di una forma, ma di *farne l'esperienza*[49]. Così, a partire dagli anni Sessanta, nel teatro di Brook l'esito estetico non è più un risultato da raggiungere ma scaturisce indirettamente dall'elaborazione di una rete di relazioni viventi che sono il principio generatore dello spettacolo: nel teatro dell'esperienza al progetto si è sostituito il processo.

Il passaggio dal teatro della composizione al teatro dell'esperienza si compie così agli inizi degli anni Sessanta, ma il lavoro sullo spazio scenico affinatosi, spettacolo dopo spettacolo, non si interrompe e si arricchisce di nuove concrete scoperte la cui storia esula i limiti cronologici che ci siamo imposti. Ci limiteremo solo ad osservare che le premesse faticosamente conquistate da Brook nella prima fase della sua attività non sono state abbandonate, ma si sono affinate e rarefatte al di là di qualsiasi preoccupazione estetica sino a toccare una trasparenza della scena dove un continuo rinnovamento si compie, "giacché tutto quello che concerne contenuti, significati, espressioni, linguaggio e musica può esistere solo se l'esperienza è fresca e nuova; e nessuna esperienza fresca e nuova è possibile se non c'è uno spazio puro e vergine, pronto ad accoglierla"[50].

[49] Sul giardino zen, cfr. il cortometraggio di Simon Brook, *Brook by Brook*, Arte, France, 2001.
[50] P. Brook, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-4 (prima ed. London, 1993). La prima parte del volume deriva dalla trascrizione di un seminario sullo spazio vuoto tenuto da Brook per conto del Ministero della Cultura francese a un gruppo di insegnanti e di artisti responsabili delle classi di "Teatro e espressione drammatica" nei licei e pubblicata con il titolo *Le diable s'est l'ennui*, Actes sud, Arles, 2001.

Arnaldo Picchi

LA REGIA E L'ATTORE-PERSONAGGIO COME TECNICA DI SCENA

Nota introduttiva di Silvia Mei *In occasione del III Convegno Internazionale di Iconografia del teatro (Firenze, Poggio a Cajano, 22 luglio 2000) Arnaldo Picchi propose una prima redazione della comunicazione di seguito riportata. Dal testo primigenio, "un po' prolisso per l'occasione del Convegno" – come chiosa in calce alla bozza – sviluppa "con piccoli aggiustamenti" – riconsiderazioni linguistiche, tagli e inserti – un articolo per il nuovo numero (n. 18/dicembre 2000) di "Quindi. Per l'invenzione del tempo", rivista anomala e semi-clandestina di cui era fondatore, animatore e responsabile scientifico.*

Col suo solito incisivo procedere per appunti e punti-paragrafi, secondo uno sviluppo anti-lineare, quasi ipertestuale, fieramente registico, Picchi affronta il problema dell'attore-personaggio partendo da una ricognizione del "carattere" nel senso teofrastico del termine, cioè azioni-comportamenti, "epiteti fondamentali" che trapassano nell'iconologia classica (da Ripa a Pastrucci) in qualità di soggetti rivestiti di specifici attributi iconografici. E il filtro con cui si attua il trapasso è quello della polarità vizio/virtù, opposizione manicheista su cui plasmare la "molteplicità di volti" dello stesso attore-personaggio e da cui si dipanano i rivoli della sua personale ermeneutica circolare applicata al teatro.

L'articolo possiamo oggi considerarlo un'epitome del suo intendere e procedere critico – da regista come da iconografo – che opera per scoperte, raccolte, sinossi, interpretazioni da trasferire in scena a partire da "intuizioni sintetiche" (E. Panofsky). Ma questa operazione di consapevole transfert *– o forse inconsapevole e imponderabilmente poetico, per parafrasare Calvino – viene canalizzata attraverso convergenti tecniche di scena "contro problemi da risolvere", che fanno capolino a partire dal titolo, e che ricorrono nei suoi scritti, seminari e lezioni successivi, fino alla prematura scomparsa nell'ottobre del 2006.*

Il testo, nello specifico, trasuda un'idea di iconografia come regesto di azioni, predicazioni di soggetti, compattazione di significati e memorie; "strumento particolarmente duttile" per la scena, quindi tecnica che rimanda alla visività (nei materiali provenienti dalle Belle Arti) in dialettica dinamica con quella del testo (nei materiali tratti dalla letteratura) e dell'attore (che prende le mosse dalla prossemica). Accanto a queste tre tecniche "classiche" – considerate nella loro abilitazione artigianale vs *il falsante (per lui) atto artistico puro – Picchi ne legittimò una quarta, la musica: "la* techné-pavimento*, il basamento su cui costruire il modello […] perché è l'inverso della caoticità. Una sorta di ancoraggio", come recita una lezione dottorale del 2005 e che ritroviamo* in nuce *negli ancora inediti* Canovacci per le lezioni del penultimo corso. Preparazione di un gruppo a un'esposizione teatrale *(2006).*

Ma se Foucault in L'ordre du discours *(1971) osserva che "Una disciplina vien definita da un campo d'oggetti, da un insieme di metodi, da un corpus di proposizioni considerate come vere, da un gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti", Picchi, parlando di iconografia, la propone contemporaneamente come "disciplina storica trasversale" e come strumento o tecnica – nel suo calco da* techné*, ovvero "l'abilità in un mestiere" – finalizzata alla messinscena. Evidente ridondanza quest'ultima che vede l'espressione tautologica di un medesimo soggetto nel suo predicato. Ma sempre prendendo le mosse da Foucault e dalla sua nomenclatura, con le dovute distanze dai relativi orizzonti semantici, possiamo sciogliere il sillogismo ammettendo l'iconografia come dispositivo,* oikonomia *teologica, "pura attività di governo senza alcun fondamento nell'essere" (G. Agamben,* Che cos'è un dispositivo*, 2006) implicante un processo di soggettivazione, cioè di produzione del suo soggetto.*

Nel caso dell'iconografia teatrale, quale il suo soggetto? Si potrebbe tentare una risposta con un monumento figurativo. Ad esempio la Cena di Emmaus *(1630) di Rembrandt, modello paradigmatico per Picchi di un processo di compressione di tempo e significati, di cui scrive (sempre nella lezione dottorale cui si faceva cenno sopra): "questa che Rembrandt […] racconta è una storia laica di presenze-non presenze, una storia in cui si percepisce l'orrore del numinoso, il momento in cui il sangue si ghiaccia. Una storia in cui si vede l'invisibile. È il problema principe sia della pittura che della regia teatrale". La teofania rappresentata da Rembrandt – come quella che Caravaggio, al di là del preciso episodio evangelico, insegue in tutta la sua produzione a partire da* La vocazione di San Matteo *– non è che una trasfigurazione nella sua fenomenologia di repentino trapasso dall'ombra alla luce, mistero che svela l'invisibile rivestendolo di una forma altra. È la trasfigurazione appunto che opera il teatro nella manipolazione incantatoria di corpi e oggetti, parole e accessori, spettacolarizzata nell'arte come sulla scena in quanto "protodispositivo dell'immaginario, […] chiave d'accesso alla navigazione, […] conoscenza che abilita" (L. Valeriani,* Dentro la Trasfigurazione*, 1999). Come dire che l'iconografia teatrale è metadisciplina delle arti sceniche, produttrice, nella sua strumentalità finalistica, sia alla storia sia alla scena, di soggetti da governare e controllare per orientare l'azione di ricerca e pratica artistica. Soggetti trasfigurati ma invisibili, insepolti ma dispersi, ricorrenti ma metamorfici.*

Questione di oikonomia. Ergo.

La produzione di teatro si manifesta come lavoro collettivo; lavoro coordinato, procedura allografica, messa in comune di tecniche: il testo drammatico è la tecnica di scena che prende i suoi materiali dalla letteratura; la visività in scena quella che impiega i materiali delle arti; il lavoro dell'attore la tecnica che prende i propri dalla prossemica. Tecniche contro problemi da risolvere. Uno dei compiti della regia è quello di dosare e rendere funzionale la convergenza di queste tecniche. Come regista scelgo di parlare del lavoro da compiere insieme all'attore in quanto in una simile situazione è senza dubbio la sua la figura centrale; e governarlo-assecondarlo il compito più impegnativo. Ma non è seconda accanto a ciò la necessità di valutare l'estensione e il peso dei richiami che vengono posti in atto con *la presenza* in scena del testo e dell'attore; e cioè con il ritmo, la visività, le colonne sonore ecc. Concordo con chi sostiene che è in questi richiami – significati portati e suggeriti – che si misura la forza della rappresentazione[1], dato che è la memoria depositata nel pubblico che rende significativa l'intera situazione e dà efficacia a ciò che sta accadendo. Ciò che dunque va riconosciuta e orientata è l'energia trattenuta in questa memoria.

In una tale prospettiva l'iconografia teatrale, come disciplina storica trasversale, è uno strumento particolarmente duttile. Se in special modo adatto per esplicitare le informazioni depositate in un documento, non lo è meno per comprendere le convinzioni, gli scopi, l'energia, soprattutto, che agivano nel fatto documentato. Gli scopi, le strategie. E queste, allora come adesso, sono di ogni tipo e si definiscono in base ai compiti da risolvere. Memoria e tecniche che vanno a saldarsi. Per cui non si può vedere che intreccio strettissimo tra

[1] M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990 (cfr. in part. il cap. 1 "Lo statuto del personaggio nella tragedia classica", pp. 45-53).

testi e immagini; ciò che porta a intendere per iconografia teatrale non solo una specifica procedura di identificazione e catalogazione di immagini di un teatro trascorso, ma ancora prima uno strumento per osservare la forza propositiva che sta nella produzione combinatoria di testi e immagini; un mezzo eccellente per valutare la combinazione delle tecniche che allora fu operata con quale saggezza; e nell'adesso: la portata (oltre che il significato letterale) dei gesti compiuti dall'attore in rapporto alla memoria con cui il pubblico segue la vicenda, o meglio l'argomentazione esposta in scena. Convenendo sulla natura sostanzialmente argomentativa dell'evento scenico, di questo sono tenuto ad apprezzare oltre che le componenti spettacolari, stilistiche, narrative ecc., anche i valori etici (o ideologici, se si preferisce) che la reggono. Data quindi la natura etica del personaggio e il valore magico del gesto dell'attore, il complesso attore-personaggio è allora da valutare come una combinatoria di desiderio e di gesti funzionali. In ogni caso l'attore è il protagonista dell'istante della commozione in scena, qualunque sia il modo, qualunque sia la regola di stilizzazione usata per raggiungere quello scopo. Perché l'istante della commozione – potrei *dire l'istante in cui si manifesta la poesia dentro la necessità* – è quello della vitalità che si apre al mito e che perviene a riconoscere il valore costantemente eccedente dell'esistenza umana. Ed è a partire da questo assunto che posso interessarmi della regia teatrale: del suo legare assieme il valore manifestato dal personaggio con il lavoro del e con l'attore che tutto questo deve risolvere nell'adesso e del *dover essere* di tutto questo.

1. Avvicinandomi dunque al problema dell'attore-personaggio, innanzitutto con l'idea di delimitarlo, comincio prendendo un appunto dalla seconda lettera di Paolo a Timoteo (2 Tm, 3, 2-5) dove si fa una sorta di inventario dei difetti degli uomini. Dice l'apostolo:

> Gli uomini infatti saranno egoisti, avidi di denaro, millantatori, orgogliosi, bestemmiatori, ribelli, calunniatori, incontinenti, spietati, nemici del bene, traditori, sfrontati, gonfi, amanti del piacere più che amanti di Dio, aventi apparenze di pietà, ma privi di quanto ne forma l'essenza.

Su questa autorevole base, l'elenco dei vizi capitali comprende superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria. In antico vi si aggiungevano la vanagloria e anche la tristezza, nel senso di malinconia. Ma l'immagine, la visione di Gregorio Magno, in cui questa lista ha una delle prime sistemazioni, è più drammatica. Data la regina Superbia e i suoi luogotenenti, i sette vizi, segue l'esercito, l'orda degli spiriti maligni, ciascuno con la sua faccia demoniaca e il suo compito particolare. All'Invidia seguono odio, insinuazione, maldicenza, gioia per il male del prossimo. Tradimento, frode, inganno, spergiuro, inquietudine, violenze e durezza di cuore sono il seguito dell'Avarizia. Il vizio si specializza a seconda delle circostanze. San Paolo invece nello stendere il suo elenco, pensa ad azioni, pensa ai comportamenti quotidiani in cui i difetti si manifestano. É pertanto legittimo confrontare il suo con quello formato dai 30 *Caratteri* di Teofrasto (del resto è una connessione vecchia di secoli). E questi

vanno (inutile ripeterli) dall'ironico all'adulatore, all'illiberale, allo stordito al vigliacco; e via di questo passo[2].

In pratica Teofrasto descrive – e quasi con benevola ironia, si direbbe – comportamenti eccessivi, e quindi censurabili, nei rapporti sociali. Meglio detto: tra cittadini. Così nei suoi esempi non compaiono né le donne né i servi, che allora cittadini non erano. Comportamenti ridicoli, comunque; niente di grave; semplicemente indecorosi. Così che i Caratteri, pur avendo al loro fondo l'*Etica Nicomachea*, risultano propriamente quelli della commedia; non presentano la drammatizzazione assoluta, voglio dire *tragica* propria dei vizi. Perché ciò accada è necessario che i caratteri vengano trasformati in passioni, radicalizzati in manie ossessive, che siano bruciati nel fuoco del destino, della necessità.

Per connettere i vizi a episodi materiali sembra pertanto inevitabile prendere in considerazione le passioni invasive, quei moti dell'anima che vengono prima della volontà e della ragione, e cioè della virtù. Sono queste che riportano indietro l'episodica al personaggio, nella sfera delle sue possibilità. Le Brun distingueva, rifacendosi all'autorità degli antichi filosofi, le passioni semplici, collocate nell'appetito *concupiscibile*, da quelle più violente e composte, collocate nell'appetito *irascibile*. Ecco la sua distinzione:

> Essi [i filosofi antichi] vogliono, infatti, che l'amore, l'odio, il desiderio, la gioia e la tristezza siano inclusi nel primo e che il timore, l'ardimento, la speranza, la disperazione, la collera, la paura si trovino nel secondo[3].

Sembra che tutto sia nella violenza e brevità della passione o viceversa nel suo protrarsi nel tempo. Bisogna comunque tenere fermo che i vizi/virtù di elaborazione ecclesiastica sono a monte delle passioni, costituendone, in ogni modo, l'origine. Le passioni peraltro sono in grado di specializzare i comportamenti dei personaggi senza essere propriamente dei moventi (questi compaiono solo per giudicare l'azione: quando un personaggio, impastato di vizio/virtù, è immesso in uno scenario e vi trova la sua passione e il suo carattere, e una ragione per sé).

Le passioni semplici, che si conservano nel tempo come atteggiamento abituale (e la loro controparte, gli atteggiamenti riflessivi e ordinati), che ci traggono via dal campo dei vizi/virtù a quello dei caratteri teofrastici, sono visualizzate nelle raccolte iconologiche delle personificazioni. La lista dei vizi/virtù – coppie in opposizione – può essere dettagliata indefinitamente per mezzo delle passioni e dei caratteri. Vi troviamo di tutto: amore ardito e amore tardo, amore timido, volubile, della gloria, della pace, della patria, della virtù, del prossimo, del buon umore, di sé, verso Dio, geloso, impudico, nascosto. Eppoi

[2] Teofrasto, *Caratteri*, Milano, Mondadori, 1989.
[3] C. Le Brun, *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, Milano, Cortina, 1992, p. 16.

civetteria, cupidigia, disinganno, dissimulazione, sfrenatezza eccetera, continuando, in ordine alfabetico, fino a vanità, venalità, vendetta, viltà (anche militare), volgarità, voracità. Ma anche amicizia, equità, magnanimità, gioia ecc.

Nel *Dizionario sinottico* della Cecchini[4], ottenuto confrontando le compilazioni classiche, da Ripa a Pistrucci, si evidenzia una procedura caratteristica. Si apre con una lista di vizi/virtù, attitudini, ruoli-funzioni ecc., e solo dopo ciascuno di questi soggetti passa in figura e viene specificato con un corredo di attributi iconografici. Le figure così individuate sono quelle che potevano essere combinate in scene dai pittori sia sulla base dei programmi della committenza che sulla base di usi consuetudinari. Ma se mi riferisco ad attori, grazie alle sistemizzazioni non meno compilative della fisionomica è possibile non solo tracciare le maschere tradizionali dei personaggi ritenuti posseduti da quei vizi/caratteri, ma addirittura ricavare il loro modo di usare il corpo, camminare, ridere, piangere ecc. I vizi hanno manifestazioni fisiche, si tradiscono:

> Tutti quelli che sono interamente gonfi di pensieri superbi presentano questi tratti: tono della voce elevato, silenzio amaro, ilarità dissoluta, ira accompagnata da tristezza, decoro esteriore ma comportamenti riprovevoli, incedere eretto, risposte rancorose[5].

Esistono anche indicazioni che possono suggerire all'attore il ritegno, la finezza in scena, quasi in una premonizione dei precetti butoh: arrivare sempre più lontano muovendosi sempre di meno.

> L'invidia agisce sul corpo dell'invidioso per sottrazione: le membra sono prive di calore, la gestualità è trattenuta. L'invidia traspare ma non si risolve nell'esteriorità, resta un dolore interiore che si intravede attraverso segni che ne rivelano la presenza ma che non ne costituiscono uno sfogo[6].

(p. es. faccia pallida, labbra tremanti, denti che stridono, occhi bassi e pieni di lacrime ecc. Segni tutti deboli).

In ogni caso la procedura è quella di connettere un personaggio con un vizio o con un carattere. I vizi (sempre originari, irrelati, o nativi) vanno a costituire *gli epiteti fondamentali*; i caratteri di tipo teofrastico, invece, in quanto consentono di allacciare tra loro i personaggi, e quindi di produrre episodica, possono essere considerati più propriamente *di servizio*. Dato quindi un campo com'è p. es. quello dell'avarizia, possiamo includervi una certa quantità di personaggi che corrispondono a questa epiteto fondamentale essendo poi tra loro diversificati dalle connotazioni servili, cioè dalle manifestazioni occasionali di caratteri accessori (p. es. la maldicenza – e quindi l'avaro maldicente di-

[4] N. Cecchini, *Dizionario Sinottico di Iconologia*, Bologna, Patron, 1976.
[5] Greogorio, *Moralia*, cit. in C. Casagrande-S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 21.
[6] *Ivi*, p. 39.

verso dall'avaro poniamo bigotto)[7]. Da ciò la possibilità di una classificazione a rete, ancorata a un limitato numero di epiteti fondamentali, dinamizzata in tutte le direzioni e in tutte le circostanze possibili dalle passioni e dai caratteri che si dimostrano nell'azione (nell'episodica), e percorribile da un capo all'altro come la tavola degli elementi di Mendeleiev.

2. Non è detto – anzi – che a *un* personaggio debba corrispondere un solo epiteto. Se così fosse lo vedremmo manifestarsi sprovvisto di tensione dialettica; ci apparirebbe, appunto, come una personificazione. D'altra parte considerare personaggi triplici, quadruplici ecc. non ha senso; tanto varrebbe arrivare allo psicologismo, e sminuzzare un personaggio nella sua episodica. Per assicurarsi della scalarità del procedimento è invece sufficiente osservare le variazioni prodotte sull'epiteto fondamentale (che identifica il personaggio) dall'aggiunta di un epiteto servile alla volta. Possiamo allora fare l'ipotesi che per ogni personaggio/protagonista gli epiteti possano al massimo essere due, purché accoppiati secondo la legge dei contrari (o dei reciproci) di Bachelard[8]. È quanto basta per dar vita a una cellula dinamica in grado di moltiplicarsi all'infinito, con una procedura che Grotowski ha per un certo tempo chiamato *dialettica di derisione e di apoteosi*[9]. Il corollario è che le coppie di antagonisti sono in realtà un uno, un nucleo dialettico, situazione esplicitamente dichiarata quando *i due* sono direttamente presentati come *un uno* (con due epiteti in contrasto, come p. es. nel caso di Fedra[10]).

In pratica le possibilità di opposizione, i modi di congegnare lo scontro tra antagonisti sono pochissimi, due o tre: a) la virtù (l'eroe positivo) si oppone al vizio (il deuteragonista); e di solito è l'epifania del male che genera il suo rimedio. Oppure: b) la dualità vizio/virtù è nell'eroe già originariamente; l'avversario è introdotto perché la dualità si manifesti. Oppure: c) è il succedersi degli eventi, il 'destino', il vero avversario dell'eroe, che dunque in modo sconvolgente si trova a lottare contro il proprio scenario. Ciò significa agire sulla densità dell'antagonista: dall'occasionalità più bassa (avversario che nega il pane) all'astrazione più larga (l'avversario è il nemico del Bene); da una presenza strumentale a una opposizione etica. Accogliendo allora la distinzione tra personaggi che si risolvono interamente al servizio dell'episodica in quanto definiti dal loro ruolo-funzione e personaggi che determinano l'episodica come loro propria predicazione (si tratta, ovviamente, di figure-limite), possiamo pensare che in questo secondo caso l'epiteto fondamentale (il vizio, la virtù) sia l'equivalente del personaggio prima del suo impiego; che corrisponda a una sorta di personaggio in quiete. Da questo punto di vista gli epiteti fondamentali sono allora propri di esseri che generano il bisogno di una

[7] D. Seragnoli, *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento. Il progetto di Alessandro Piccolomini*, "Biblioteca teatrale", nn. 6-7, 1973.
[8] G. Bachelard rif. in J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 99.
[9] Jerzy Grotowski in E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965.
[10] A. Picchi, *Per Fedra. Nota sulla questione delle successive riutilizzazioni di un tema*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

predicazione; che generano narratori. Così quando il protagonista ha l'episodica come propria, gli altri personaggi risultano semplicemente funzionali allo sviluppo del racconto che predica di lui. Sono quindi servili e definibili tramite il loro ruolo-funzione. Nel Vangelo, p. es., gli apostoli evidentemente fanno da spalla a Gesù, e per identificarli può pertanto bastare il loro ruolo di apostoli. Ciò non vale per Giuda l'Iscariota, il *consegnatore*[11], che seppure introdotto strumentalmente[12], è un vero deuteragonista. In proposito è suggestiva la descrizione che di questi due personaggi fa Borges nel *Tema del traditore dell'eroe*[13], dove sono indicati come la stessa persona. Le dinamiche che muovono la personalità di un protagonista e la pressione, la forza che l'episodica esercita su di lui sono quanto di più oscuro, minaccioso e scoraggiante possa rivelarsi quando si esamina uno scenario di eventi storici. Questo è il residuo insolubile della drammaturgia, il suo limite prima della falsificazione; è questo il punto in cui ci si accorge di come la scrittura possa solo accostarsi al personaggio, e mai risolverlo.

3. Da tutto questo deriva che un epiteto fondamentale non può essere desunto da un comportamento occasionale, ma da una ripetuta manifestazione di valore. Per noi: da un rilevamento statistico, dall'esame della serie delle successive predicazioni del medesimo personaggio. Gli epiteti fondamentali sono un elemento fisso, ricorrente. Non dipendono da un movente, piuttosto da attitudini costitutive non sradicabili senza sfigurare l'oggetto della predicazione. Anche la fisiognomica di Lavater è basata su questo principio: il dipendere delle linee caratteristiche di un volto da uno stato d'animo abituale – una perenne allegria, una perenne tristezza – che è quanto lo marca; anzi, lo ridisegna. Vizio/virtù e immagine di un personaggio e gesto del suo attore formano in ogni modo un insieme solidale e normalizzato. Questo significa che quando racconti, pitture di storie e azioni in scena fanno parte di una stessa area di credenze, l'operatività in un codice va confermata dalla pratica in tutti gli altri. Ed è ovvio. Lo è altrettanto che le scene narrate o mostrate debbano essere in questo senso definitorie, facili, avere valore esemplare; che la loro autorità, credibilità sia quella di un'argomentazione coperta dall'autorità delle fonti classiche (il corpus pagano, le Scritture, le agiografie) da cui vengono tratte (e che del resto contengono tutta la casistica episodiale possibile). Nelle arti figurative –ed è un punto importante –le scene acme delle narrazioni diventano *immagine unica,* rappresentano il momento in cui la questione esemplare viene al dunque. È, per la regia, l'impagabile utilità delle raccolte iconografiche: si tratta di raccolte di *exempla* nel loro momento chiave; un repertorio di momenti magici dove i valori e le qualità degli uomini vengono in chiara evidenza[14]. Ricavo la stessa indicazione dalle illustrazioni di resti teatrali a stampa, dalle foto di scena ecc. Per vedere in che modo un epiteto fondamentale

[11] W. Klassen, *Giuda*, Milano, Bompiani, 1999.
[12] M. Brelich, *L'opera del tradimento*, Milano, Adelphi, 1989.
[13] J. L. Borges, *Tema del traditore e dell'eroe*, in *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, pp. 722-725.
[14] H. Krauss-E. Uthermann, *Quel che i quadri raccontano*, Milano, Longanesi, 1994.

riassuma in sé tanto una scena-acme, che una visività che un vero e proprio giudizio penale basta tornare alla *Commedia* di Dante. Così dalle immagini di scene-chiave possiamo risalire all'esemplarità narrativa, pedagogica, etica, o ormai moralistica, di quei momenti, e quindi alle figure-epiteti e agli epiteti *tout court*. Oppure, al contrario: agli epiteti fondamentali dei personaggi possiamo connettere tanto le narrazioni corrispondenti che i rispettivi *exempla* visivi, iconografie e gesti di attori in scena.

4. Il ristretto numero dei vizi capitali mi induce a pensare a un numero limitato di agenti primari, capostipiti. Il *Dizionario dei miti letterari* di Pierre Brunel[15] contiene le schede di 50 personaggi-temi, da Dioniso all'Ebreo errante, da Orfeo a Parsifal; e poi Labirinto, Eden ecc. Vi sono come si vede mescolati personaggi classici, biblici e moderni, e alcuni soggetti (otto), che non sono personaggi ma sollecitatori di azioni o bersagli. In ogni caso 42 personaggi, anche donne, ovviamente, in rappresentanza delle migliaia che popolano la letteratura. È un gruppo di personaggi altrettanto primitivi e integri dei vizi capitali. I personaggi del mito sembrano d'altra parte l'incarnazione migliore degli archetipi di cui parla Grotowski[16], o delle sefirot (dieci in tutto), che per Bloom[17] sono *come poesie, nomi che generano lunghi commenti.* Anche vasi, stampi, coni, ma in un senso molto più originario, primario, di quanto non sia per i caratteri di Teofrasto, coni anch'essi, ma per un impiego molto più realistico, contingente, molto meno interessato alla responsabilità etica. Del resto quando abbiamo preso in considerazione le 583 figure di donne che formano il corpus femminile nell'ottavo volume del *Dizionario Bompiani delle Opere e dei personaggi,* ci siamo accorti che considerandole in base alla funzione svolta in quanto portatrici di una data qualità – e fosse stata anche quella adrammatica delle *virtuose* – potevamo ridurle a una decina di tipi[18]; per cui la stessa lista di Brunel è infine un po' pletorica. Ma teniamo pure tutti e 42 i suoi eroi. I loro nomi sono dei personaggi definiti di solito *fondatori*; di quelli che danno origine a serie di trattamenti, a una successione di predicazioni. Credo che la loro qualità propriamente mitica risieda nell'enigmaticità; e che sia il nostro bisogno di spiegarci la loro natura, il loro vizio/virtù, l'energia che li spinge da un'epoca all'altra. Così li vediamo sempre riapparire. Clitemnestra che alza l'ascia non è assolutamente esorcizzabile. Per loro, poi, è inutile dirlo, un nome proprio non conta niente.

5. Visti dunque gli scopi pedagogici e la credibilità del racconto con cui è espresso un giudizio di esemplarità – positiva o negativa – su un comportamento umano, esaminando i successivi trattamenti di uno stesso soggetto possiamo vedere come una variante di rilievo si produca quando diventa possibile mutare il giudizio su una situazione vincolante (parlare di vizi significa parlare

[15] P. Brunel (a cura di), *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1995.
[16] Jerzy Grotowski in E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto,* cit.
[17] H. Bloom, *La Kabbalà e la tradizione critica,* Milano, Feltrinelli, 1981, cap. I, sez. 3.
[18] M. Pizziconi, *Peccato che fosse una sgualdrina. Alcuni esempi di trasgressività femminile in scena*, tesi di laurea in DAMS, Università di Bologna, a. a. 1998-1999.

di temi narrativi irrinunciabili: il corpo, l'anima, le donne, la guerra, il denaro ecc.[19]). Ciò porta a ridiscutere gli epiteti dei personaggi più rappresentativi. Si ridisegnano le argomentazioni. Il fatto che nel campo definito da un unico epiteto fondamentale possano trovare posto personaggi variamente specificati dalla presenza di deuteragonisti e personaggi servili, come pure dai moventi assunti in una particolare episodica – fa sì che sia possibile una permutabilità reciproca tra i personaggi di un medesimo insieme. Come pure che, attraverso il sistema delle passioni invasive, semplici e composte, dei caratteri e dei ruoli-funzione sia possibile passare da un campo epitetico a un altro lavorando, per citazioni, per intarsi, per reimpiego di *spolia.* Un incrocio tra serie di predicazioni, o *famiglie,* da una figura epitetica all'altra, anche se distanti e apparentemente irriducibili tra loro, si attua grazie al *cluster* del corteo di un vizio o anche molto semplicemente mettendo in comune un episodio vagante *(Wanderanekdote).* Il riuso di materiali preesistenti (per intarsi, o citazioni), segnala le connessioni, indica l'esistenza di ponti tra aree epitetiche. Così le stesse colonne sonore: sempre indicatori di connessione. Di solito legano ambienti culturali in senso generale; ma possono essere anche accuratamente mirate. Il protagonista così com'è tradizionalmente valutato è paragonato, per una sua nuova apprezzabilità, a quello di un altro insieme epitetico, con qualunque mezzo, in modo esplicito o in modo nascosto. In ogni caso è questa pratica che costruisce la rete dei personaggi, e rende risonante, allusivo, richiamo il gesto compiuto in scena dall'attore. Infine: un personaggio è sempre una folla di figure. Ciò significa che il lavoro di regia sull'attore-personaggio riguarda il suo rimbalzare da una figura all'altra e il modo di concedere a chi lo osserva il tempo di seguirlo. È questo il controllo della sintassi scenica; cioè del montaggio. Infine: del ritmo.

6. La procedura più comoda e comune è quella di passare da una variante all'altra all'interno di un medesimo campo epitetico. Una situazione di questo genere si verifica p. es. quando Hebbel si scosta dal tradizionale trattamemo della figura di Giuditta[20] – perlomeno nella sua forma dominante, dove è considerata personificazione della santimonia[21]. Quella tradizione aveva incluso nel medesimo campo anche Charlotte Corday, personaggio che Hebbel non apprezzava, e che anzi considerava *un mostro di fanatismo e d'inganno*[22]. Da ciò la scelta di seguire la classica lettura protestante, negativa, di Giuditta, salvo poi darle un particolare sviluppo, forse sotto l'influenza di Horace Vernet[23], in una sorta di anticipazione di Strindberg. Hebbel si muoveva comunque in un campo ben codificato che oscillava con dozzine di trattamenti (arrivati fino

[19] C. Casagrande-S. Vecchio, *I sette vizi capitali*, cit., p. XVI.
[20] E. Purdie, *The story of Judith in German and English Literature*, Paris, Champion, 1927; ma anche E. Sardella, *Riflessioni sul personaggio di Giuditta. Il gesto dell'attore e l'espressione dei sentimenti in scena*, tesi di laurea in DAMS, Università di Bologna, a. a. 1992-1993.
[21] E. Wind, *La 'Giuditta' di Donatello. Un simbolo di santimonia*, in *L'eloquenza dei simboli*, Milano, Adelphi, 1992.
[22] V. Santoli, *Nota*, in F. Hebbel, *Giuditta*, Firenze, Sansoni, 1943, p. 89.
[23] Heine in C. Baseggio-E. Rosenfeld, sv *Giuditta*, in *Dizionario delle Opere e dei Personaggi*, Milano, Bompiani, 1947, vol. III, p. 656.

al teatro popolare) tra due diverse interpretazioni dello stesso tema, giustificate dalla doppiezza del personaggio (donna pia e fascinatrice, devota e omicida nello stesso tempo). Gli estremi di questo spettro possono essere considerati la severissima, monacale Giuditta di Donatello e la Giuditta nuda e ingioiellata (una Venere, alla fine) di Lucas Cranach. La Giuditta dell'incisione di Jacopo de' Barbari, p. es., piega verso questa seconda interpretazione, ma con cautela, visto che in area cattolica il *Libro di Giuditta* restava pur sempre un testo sacro. Negli stessi anni di Hebbel, Michelet esaltava di Charlorre Corday la natura sublime; e poco prima Puškin l'aveva definita una giovane Eumenide.

Ciò vuol dire che il fantasma della Corday restava inevitabilmente al fondo della variante Hebbel qualunque fosse il suo tentativo di rimuoverlo. Cent'anni dopo Peter Weiss ne farà una donna in perenne stato depressivo, i cui movimenti sono quelli di una sonnambula[24]; e di nuovo si tratta di Giuditta. Certo, nella sua sceneggiatura è solo una parte, ed è affidata a una degente del manicomio di Charenton che recita sotto la guida dal marchese De Sade; ma questa metateatralità non cambia nulla. Anzi, se ora lei può agire solo se sorretta da due atletici infermieri travestiti da suore, ciò vale come un aggravante, nella caratterizzazione sia dei personaggi che dei loro gesti. Formata però la connessione, il sonnambulismo della Corday di Weiss si propaga per noi fino al fendente della Giuditta di Donatello. Roberta Carreri ci racconta che il suo percorso di accostamento a Giuditta cominciò da uno studio che richiamava in scena la figlia di James Joyce, Lucia, malata di mente, seduta su una sdraio sulla spiaggia del Lido di Venezia[25]. Sembra il percorso contrario di quello seguito da Weiss.

Sorprendentemente, trovo in Botticelli per tre volte una Giuditta testimone in effige della *Calunnia di Apelle*; come statua e in due bassorilievi dorati subito alle spalle di Re Mida, assalito dall'Ignoranza e dal Sospetto mentre tende la mano al Livore. Difficile stabilire il valore che qui prende la sua presenza. Forse in rapporto alle contemporanee vicende di Savonarola? È certo, comunque, che messa assieme alle figure che qui agiscono Giuditta è ora spinta verso un significato inatteso. Questo esempio (piuttosto generico) basta di per sé a dimostrare quanto sia diverso il modo di procedere che produce una variante chiusa in una sola area (com'era nel caso di Giuditta-Corday) da quello che si sviluppa per incroci, in cui due aree epitetiche sono coinestate (Giuditta e Mida). In ogni caso è una proceduta altrettanto comune della precedente. I consigli di Polonio a Laerte, in *Amleto* 1, 3, sono quelli di Tobia a Tobiolo in

[24] J. Michelet, *Le donne della rivoluzione*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 115-130; Puškin in V. Strada, *Aleksandr Sergeevič Puškin*, in B. Bongiovanni-L. Guerci (a cura di), *L'albero della rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1989, p. 532; P. Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del Marchese de Sade*, Torino, Einaudi, 1967.

[25] R. Carreri, *Il viaggio dell'attore dal training allo spettacolo*, in G. Guccini-C. Valenti (a cura di), *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA*, Bologna, Synergon, 1992, pp. 76-80.

Tb, 4, 5-19; e forse a questo modo la cecità materiale del vecchio Tobia dà un senso alla supponenza un po' ottusa di Polonio e gli conserva un residuo di tenerezza paterna. Ma quando poi questo stesso Polonio si trasforma nel dottor Genoni nell'*Enrico IV* di Pirandello, la domesticità e il servilismo del vecchio funzionario di corte si trasformano in opportunismo, nell'impostura del medico dei signori nevrotici. Pirandello gli assegna *una bella faccia svergognata e rubiconda di satiro*. La faccia dell'ultimo personaggio porta su di sé tutte le altre come se chiedesse di sfogliargliele come leggerissime maschere. Gli epiteti si incrociano e si ibridizzano; offrono sviluppi drammaturgici. Come si allarga la valutabilità del personaggio così si accresce la possibilità espressiva dell'attore.

Un esempio di incrocio altrettanto forte di questo presente nell'*Enrico IV* e insieme molto meno appariscente, posso ricavarlo nell'*Enzo re* di Roberto Roversi da una battuta che il giullare staufico rivolge all'imperatore Federico II nel corso di un loro breve dialogo:

> **Giullare** - La tua mano contro tutti
> le mani di tutti contro te.
> **Federico imperatore** - Che cosa vuol dire?
> questa è un'invenzione verbale.
> **Giullare** - Il significato è evidente:
> guai in giro ci saranno per tutti
> forse per te e per me
> da oriente a occidente[26].

Nel testo di Roversi tutte le altre entrate in scena di questo giullare sono regolarmente riprese da episodi della *Cronaca* di fra' Salimbene da Parma. Ma non in questo caso. L'episodio è inventato. C'è solo l'inesplicabilità della battuta del giullare (che neppure l'imperatore capisce) che attira la nostra curiosità. Oscura sentenza, la sua, si potrebbe dire; come in ogni premonizione. In realtà il riferimento è a *Gn*, 16, 12 – quando l'Angelo del Signore predice ad Agar, al tempo della sua prima fuga da Sara, il destino del suo bambino:

> Egli sarà come un asino selvatico per gli uomini, la sua mano contro tutti e la mano di tutti contro lui, e abiterà di fronte a tutti i suoi fratelli.

L'intarsio è localizzato, anche se il suo scopo resta imprecisabile. Federico II come Ismaele? Perché scomunicato (cacciato)? Perché arabizzante? Una precisazione così remota e con un accenno tanto esile? Ma forse è solo un'allusione (del resto esplicita in altri punti del testo[27]) al fatto che Federico è solo; per cui il riferimento al *Genesi* sembra indicare solo la regalità, l'assolutezza biblica di questa sua solitudine. Quanto più è lieve, come qui, l'intarsio sembra valere come un aggettivo; e produce aloni altrettanto inquieti.

[26] R. Roversi, *Enzo re. Tempo viene chi sale e chi discende*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, p. 50.
[27] *Ivi*, p. es. p. 50, r. 835; p. 99, r. 1119.

Nell'esame delle immagini le connessioni del tipo che stiamo osservando compaiono altrettanto spesso e non in modo diverso. Ecco alcuni esempi, nell'ordine di un incrocio tra aree sempre più sottinteso. In un avorio primitivo del British Museum[28] vediamo p. es. una crocifissione con un Cristo eretto e a braccia aperte che ha attorno a sé i suoi soliti astanti, ma sulla sua estrema destra Giuda impiccato al suo albero. Garibaldi nella iconografia coeva è sottoposto a una quantità di trasfigurazioni. Spesso è assimilato al Salvatore ma talvolta anche a Perseo; il drago è Ferdinando II di Borbone, la ragazza (cioè Andromeda) è la Sicilia[29]. Füssli ha ritratto la sua lady Macbeth sonnambula come una Erinni, ma sappiamo anche che per questa immagine si è rifatto alla miss Emily Pott in veste di Taide di Joshua Reynolds[30]. Grabar ha dimostrato come la scena dell'*Adorazione dei magi* riprenda alla lettera l'iconografia pagana dei barbari vinti che recano offerte all'imperatore[31]. Keith Christiansen è del parere che Caravaggio abbia usato lo stesso modello per Isacco e per l'angelo che giunge a salvarlo, nel *Sacrificio di Isacco* ora agli Uffizi di Firenze; il che apre la prospettiva di una drammaturgia commovente[32]. Ed è superfluo prendere in esame i ritratti allegorici, come pure (anche se per tutt'altro motivo) le foto di scena, illeggibili, il più delle volte proprio quando testimoniano la pratica scenica che qui più interesserebbe; quella della riduzione e dell'adattamento.

7. È possibile quindi costituire la rete dei personaggi con i dati che l'iconografia può mettere a disposizione; e usare questa rete nel lavoro di regia sull'attore-personaggio. Ho già detto che a questo riguardo l'iconografia offre un altro strumento prezioso: le scene-acme della pittura di storie, dove si manifesta la densità esemplare delle azioni. Collegandosi questo a un agire in scena che si protrae nel tempo, e che si costituisce per accumulo di frammenti, che cosa dunque vuol dire mettere l'attore a confronto della scena culmine del suo personaggio?

Il lavoro con l'attore obbedisce a due necessità diverse. Da una parte a quella di trattenere il suo personaggio *in potenzialità*, quando è disponibile a tutti gli eventi, all'intricarsi della trama; dall'altra a quello di spingerlo nell'involucro che l'azione gli forma attorno. Due aspetti diversi della medesima necessità. Il personaggio è certo il demone che va manifestato; determinante quindi è l'alone di senso che in questo presentarsi spande attorno a sé, che gli è proprio ma di cui l'azione è la sola espressione materiale. Agire su questa espressività, aggettivare l'azione risulta ora il compito più proprio cui destinare l'atto-

[28] E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma, Multigrafica, 1985, pp. 28-31 e n. 31.
[29] J. Tennel, *"Punch" del giugno 1880*, in S. Abita-M. A. Fusco, *Garibaldi nell'iconografia dei suoi tempi*, Milano, Rusconi, 1982, p. 83.
[30] F. Licht-S. Tosini Pizzetti-D. H. Weinglass (a cura di), *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775-1825*, Milano, Electa, 1997, pp. 114-115.
[31] A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 67.
[32] Keith Christiansen in R. Lapucci in M. Gregari (a cura di), *Caravaggio. Come nascono i capolavori*, Milano, Electa, 1991, pp. 236-237.

re. Diventa necessario realizzare didascalie bizzarre come i *capelli del salice il vento li pettina,* o come *l'imperatore a caccia col falcone nella pianura,* che in genere sono considerate acciacchi letterari della drammaturgia e che invece riguardano la qualità della percezione del personaggio e per noi l'accostamento al mondo speciale che ha attorno; il suo. Stupefazioni del momento e del guardare che il pubblico prende per scelte artistiche. Dicevo dunque due schemi di lavoro. Uno riallaccia l'attore al personaggio, al vizio/virtù e all'azione come predicazione drammatica di questa sua qualità; l'altro lo porta all'esperienza del mito, della forza in scena manifestata dalle rappresentazioni collettive grazie all'inesauribile potenzialità del personaggio epitetico, dalla sua natura simbolica. Il primo richiede all'attore e al regista un atteggiamento freddo e analitico; l'altro una esperienza estatica e, in fin dei conti, privata. Fermo restando che i due schemi, i due atteggiamenti sono funzionali in combinatoria, la questione diviene, nella pratica, vertiginosa quando l'elaborazione scenica riguarda personaggi ed episodi storici, dove i prestiti non esistono; dove di vite lunghe e complesse si manifesta solo un passaggio, e dove a volte il reale sembra ripetere un'invenzione drammatica. L'esame di queste particolari situazioni è stato varie volte da me praticato al Laboratorio di Regia del DAMS di Bologna. Da queste esperienze ricavo il primo dei due esempi che seguono.

Nel suo *Consiglio d'Egitto* Leonardo Sciascia[33] rievoca la vicenda dell'avvocato palermitano Francesco Paolo Di Blasi, giacobino, decapitato il 20 maggio 1795 dopo un tentativo di congiura antimonarchica abortito per la delazione di uno degli affiliati. Per quanto gli atti processuali che lo riguardano siano stati distrutti, sappiamo che Di Blasi resistette alla tortura cui fu sottoposto durante il periodo di detenzione acché rivelasse i nomi di altri suoi complici[34]. Ciò consente a Sciascia di collegare la sua figura a quella del poeta siciliano Antonio Veneziano, che subì anch'esso la tortura, nelle mani dell'Inquisizione, e resistette; inoltre di riferire la sua condizione particolare a quella dei cosiddetti untori milanesi del 1630, la cui vicenda fu rievocata prima da Verri nelle *Osservazioni sulla tortura*, poi da Manzoni nella *Storia della Colonna Infame*. Si tratta di incroci basati sulle episodiche. I fatti di Di Blasi hanno però altri riscontri.

Nel giugno del 1788 il re gli affidò l'incarico di esaminare e pubblicare una nuova raccolta delle Prammatiche del Regno, edite ed inedite. Attraverso questa ricerca sui documenti storici si trattava di accertare caso per caso la legittimità delle pretese dei baroni siciliani sul feudo a scapito dei diritti della Corona. La strada che Di Blasi quindi percorre per decidere infine per la congiura è sorprendentemente simile a quella, notissima, di François-Noël (Gracchus) Babeuf, che diventò uno specialista in diritto feudale frugando negli archivi si-

[33] L. Sciascia*, Il Consiglio d'Egitto*, Torino, Einaudi, 1973.
[34] C. Cassani, sv *Francesco Paolo Di Blasi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 39, pp. 686-689; ma anche F. Guardione, *Di un tentativo politico nel 1795 in Palermo e di Francesco Paolo Di Blasi*, "Rivista Storica del Risorgimento Italiano", I, fasc. 7-8, 1896, pp. 757-793.

gnorili e scoprendovi "i misteri dell'usurpazione della casta nobile"[35]. Messosi infine a capo della cosiddetta *Congiura degli uguali*, fu arrestato su delazione di un ufficiale che aveva tentato di arruolare e ghigliottinato a Vendôme il 26 maggio 1797. Le rubriche delle due *Vite* sono sovrapponibili. Sappiamo della catena ideologica che lega Babeuf a Filippo Buonarroti, a Marx e all'utopia leninista. E anche della posizione politica e dell'impegno civile di Sciascia. La connessione che segnalo (e che nel testo ovviamente è taciuta) permette di rendersi un po' più conto del valore che il suo romanzo prendeva all'inizio degli anni '60, al tempo della sua stesura. Il 1963 del Consiglio d'Egitto è in Italia l'anno del "centrosinistra organico", che avrebbe dovuto aprire in Italia una grande stagione di riforme.

La vicenda di Di Blasi è infatti un episodio dello scontro politico che tra il 1781 e il 1795 vide in opposizione i viceré napoletani riformisti e i baroni siciliani, che difendevano i propri privilegi. È in questo stesso ambito che si sviluppò la cosiddetta *arabica impostura* dell'abate Giuseppe Vella, che sulla base di falsi codici diplomatici arabi e normanni (il *Consiglio di Sicilia* e il *Consiglio d'Egitto*), redatti in un'incomprensibile scrittura mauro-sicula di sua invenzione, cercò di confermare la tesi politica realista di come quei privilegi fossero in realtà frutto di un'usurpazione ai danni della Corona. Il progetto di Vella, probabilmente pilotato da funzionari vicereali, e il suo esito sono stati puntualmente ricostruiti[36] e del resto qui interessano poco. Qui mi è sufficiente notare come Sciascia sviluppi il *Consiglio d'Egitto* con un incrocio sistematico delle due figure – quella del falsario e quella del giacobino – ma che arriva infine a riunirle in una sola – quella dell'impostore. Impostura allegramente declinata quella di Vella, tragica quella di Di Blasi. Non voglio discutere questa conclusione (che è allusiva e politica), ma solo notare come la procedura per incrocio epitetico formi l'interpretazione che Sciascia dà di quei fatti e la struttura stessa del suo romanzo storico, e come i personaggi siano infine tipizzati sullo schema dei vizi/virtù. C'è un massimo di razionalizzazione. Del resto la scrittura stessa di Sciascia è quanto di più classico si possa immaginare oggi.

Prendiamo ora l'altra strada. Ricostruendo con grande partecipazione nella Berlino piena di neve la notte dell'insurrezione spartachista, Furio Jesi si vede costretto a osservare anche la natura mistico-simbolica di quella rivolta:

> I bersagli dell'insurrezione tendevano infatti a definirsi facilmente nell'ambito dei simboli e degli pseudo-miti; era facile pensare di insorgere non tanto contro una concreta situazione politica ed economica ("insurrezione tecnica"), quanto contro orridi avversari, inferiori all'umano nelle loro caratteristiche morali, superiori all'umano nelle loro parvenze fisico-simboliche. Era facile, insomma, pensare di insorgere contro "i mostri": il che costituisce una for-

[35] A. Soboul, *Storia della rivoluzione francese*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 135.
[36] Cfr. p. es. A. Baviera Albanese, *Il problema dell'arabica impostura dell'Abate Vella*, in D. Scinà, *L'Arabica impostura*, Palermo, Sellerio, 1974, pp. 89-153; C. M. Cederna, *Imposture Littéraire et stratégies politiques: "Le Conseil d'Egypte" des Lumières siciliennes à Leonardo Sciascia*, Paris, Champion, 1999.

> ma appena larvatamente razionalizzata dell'insorgere per insorgere. […] Quei "mostri" erano i depositari del potere, i volti del potere. […] È vero, d'altronde, che riconoscere nel nemico il demone, nel padrone il "mostro", può determinare una singolare e pericolosa sensazione di forza anche quando i rapporti di forza militari, organizzativi ed economici sono fortemente svantaggiosi. […] Nelle notti del gennaio 1919 a Berlino parve davvero più importante combattere i demoni, anziché vincerli[37].

L'interpretazione che Jesi propone di questa situazione è basata sull'esperienza del tempo sospeso, e mi sembra particolarmente perspicua:

> Ogni *rivolta* si può […] descrivere come una sospensione del tempo storico. La maggior parte di coloro che partecipano a una rivolta scelgono di impegnare la propria individualità in un'azione di cui non sanno né possono prevedere le conseguenze. […] Ogni rivolta è battaglia, ma una battaglia cui si è scelto deliberatamente di partecipare. L'istante della rivolta determina la fulminea autorealizzazione e oggettivazione di sé quale parte di una collettività. La battaglia fra bene e male, fra sopravvivenza e morte, fra riuscita e fallimento, in cui ciascuno ogni giorno è individualmente impegnato, si identifica con la battaglia di tutta la collettività: tutti hanno le medesime armi, tutti affrontano i medesimi ostacoli, il medesimo nemico. Tutti sperimentano l'epifania dei medesimi simboli: lo spazio individuale di ciascuno, dominato dai propri simboli personali, il rifugio dal tempo storico che ciascuno ritrova nella propria simbologia e nella propria mitologia individuali, si ampliano divenendo lo spazio simbolico comune a un'intera collettività, il rifugio del tempo storico in cui un'intera collettività trova scampo. […] Nell'ora della rivolta non si è più soli nella città[38].

E questo è il modo più semplice per rappresentarsi il tempo mitico; che è il tempo fermo; o l'istante eterno percorribile come spazio, avanti e indietro. Luogo speculativo in cui tutti i tempi, il prima e il dopo, l'origine e la fine, sono presenti insieme.

In *Tamburi della notte* di questa stessa situazione berlinese Brecht dà un'altra interpretazione, quando il suo protagonista, il reduce Kragler, abbandona i compagni di rivolta non appena il suo personale bisogno (riavere la ragazza che credendolo morto si è scelto un altro) è eliminato (lei nella notte di guerra lo cerca e si riunisce a lui); quando finisce la sua disperazione (è la disperazione – la stessa per tutti – la molla?). Questo vuol dire che il prima è stato un abbaglio, un'illusione. Che ci si può pur sempre risvegliare nella quiete domestica, nella norma. Quella commozione era politicamente un errore. Il reduce Kragler commenta gli spartachisti. In modo analogo Sciascia interpreta Di Blasi, il giacobino, per mezzo di Vella, il poeta (e del giudizio che la storia ha emesso su Vella: è un impostore); diciamo pressato dagli spauracchi che discendono da Robespierre. Per la via di Sciascia e di Brecht arriviamo al medesimo punto: la stanchezza e il disinganno che prendono dopo che *il momento della commozione* è passato. In questi autori è all'opera il tentativo di riportare l'esaltazione necessaria – ma diciamo che l'ebbrezza – di quegli uomini, in una narrazione fredda, nel calcolo, nell'opportunità: riflettendo a

[37] F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 35-44.
[38] *Ivi*, pp. 23-25.

cose finite ed emettendo infine una sentenza. Questi percorsi narrativi sono in fondo commenti (in primo piano è sempre il volto distaccato del commentatore) e non drammaturgie, cioè tentativi di rientrare nella forza viva di quella scena, per accompagnarsi a quegli uomini. Questi commenti in realtà non vogliono seguirne le vite, ma i significati che possono supportare, i significati che si possono aggiungere. Jesi, è vero, tenta qualcosa di diverso perché sa bene che ciò che invece erompe dai personaggi storici (non dipendenti dallo *spiel* drammatico) è l'inspiegabilità, il loro essere molte figure nello stesso istante: Di Blasi, che è tanto l'avvocato, lo scriba del re, che il congiurato, il torturato, il ghigliottinato; Théroigne, che è una Marianna della Rivoluzione francese, ma pure una prostituta, un'amazzone, una donna bellissima, una donna bastonata dalle pescivendole, una donna impazzita e rinchiusa a vita alla Salpetrière. Tutto in un unico istante. La declinazione dipende solo dal bisogno di una espressione. Per queste *figure-madri*, che generano l'immagine-forma di un personaggio in una attualità[39], il tempo è sferico, fermo. Ridurre un personaggio al suo movente, al suo bisogno materiale, è sprecarlo, perderlo – e poi impiegare la circostanza della sua resa. Certo, è inevitabile; ed è sulla base di una simile procedura analitica che ci si può presentare come lui, il personaggio, addirittura arrivando a prendere la sua stessa andatura, la sua stessa faccia, copiandola ruga per ruga. Pure, in questo modo la simulazione finisce per sembrare la risorsa perfetta e inesauribile. È necessario pertanto conservare la possibilità di conservare i personaggi nella rete di epiteti di cui fanno parte, in cui si può passare maglia per maglia da un'incarnazione all'altra. Passaggi-imparentamenti che possono essere segnalati ricorrendo al sistema delle citazioni e degli intarsi, fino al limite dell'impercettibilità. È quanto, in buona approssimazione, può produrre un tempo fermo, un istante eterno, con tutti gli eventi agglomerati attorno a un punto forte, quello della scena-acme. Si ricava dunque in modo chiaro come un principio di classificazione e di combinazione possa essere nello stesso tempo un principio registico. Ed è anche una dimostrazione semplice dell'utilità della ricerca iconografica in funzione della regia.

8. D'altra parte il contenitore di questa molteplicità di volti dello stesso attore in un'azione è l'istante del mito – indefinitamente esteso e sfuggente. La partecipazione all'evento scenico, di qualunque tipo sia: tra richiesta di attenzione, interpretazione diretta e immedesimazione degli astanti, è comunque determinata e resa possibile da un terreno mitico, da uno spazio di desiderio comune; spesso appena intuito. Si tratta di un modesto numero di situazioni imperniate su un principio di umanità non negoziabile. In questo terreno si gettano le fondamenta. Ed è un gesto di rivolta. Ma è bene osservare che dopo la lunga ricerca preparatoria – di identificazione e classificazione degli elementi che possono essere usati in scena – l'attribuzione di senso che permea l'azione è sempre una scelta personale. Ma quale! *L'impressione*, qualcuno ha detto, *è*

[39] M. Grande, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche, 1994.

che la Creazione sia di nuovo all'opera; perché corrisponde a una necessità cui si risponde con fermezza. Eppure sembra tutto casuale, pare una fortuna. E infatti è una qualità che si può ricevere, ma che non si può né presupporre come ingrediente né essere fissata come scopo. Solo quando si è ormai dentro il ritmo e la forza del percorso si può constatarne la presenza. Il regista, che non è in scena con lui, può nel caso assicurare il suo compagno, l'attore, che ciò sta accadendo davvero.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

1, autunno 1999
PADRI, FIGLI E NIPOTI
Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

M. De Marinis, *Premessa: dopo i maestri* | E. Barba, *Il maestro nascosto* | B. Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff* | F. Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione* | I. Lindh, *L'unicità di Decroux* | R. Mirecka, *È una questione d'amore* | P.P Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka* | V. Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea*
SCRITTURE: E. Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma.*
INTERVENTI: L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* | M. De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento* | V. M. Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia*

2/3, primavera - autunno 2000
QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO
a cura di Marco De Marinis

G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* | G. Scabia, *Avvicinamento a Dioniso* | L. de Berardinis, *Scritti d'intervento* | R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis* | D. Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio* | E. Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal* | *Contro la rappresentazione: Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa* | *Le Albe alla prova di Jarry* | F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"* | M. Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller* | C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*
INTERVENTI: A. Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali* | G. Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butō*

4, primavera 2001
FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO
a cura di Marco Consolini

P. Claudel, *La seduzione di Hellerau* | P. Claudel, *Il teatro giapponese* | F. Migliore, *Sylvain Itkine 1908-1944* | M. Consolini, *"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale* | B. Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale* | L. Mucci, Eleutheria*, prima pièce tragicomica di Samuel Beckett* | P. Pavis, *Sintesi prematura, ovvero:chiusura provvisoria per inventario di fine secolo* | E. Moscato, *Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*
INTERVENTI: E. Moscato, *Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo* | V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive* | D. Turrini, *Il vascello d'acciaio. Appunti per una semiotica dell'attore teatrale*

5, autunno 2001
ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA
a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale* | M. Cristini, *Il respiro del corpo. Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro* | C. Durazzini, *Feldenkrais e il teatro* | N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart* | L. Masgrau, *La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001)* | M. Cavallo-G. Ottaviani, *Drammaterapia* | S. Guerra Lisi-G. Stefani, *Stili espressivi prenatali nella globalità dei linguaggi*
INTERVENTI: J. Varley, *La drammaturgia secondo Dedalo* | M. Porzio, *Il teatro che (in)segna. Parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni*
SCRITTURE: P. Puppa, *Miti teatrali: Abramo e Filottete*

6, primavera 2002
LA FEBBRE DEL TEATRO
Pagine sconosciute dell'avanguardia russa
a cura di Ornella Calvarese

N. Foregger, *Manifesti teatrali (1917-1926)* | N. Evreinov, *Teatro e patibolo. Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)* | J. Annenkov, *Teatro fino in fondo (1921)* | B. Ferdinandov, *Il teatro oggi (1922)* | S. Radlov, *La vera natura dell'arte attorica (1923)* | I. Erenburg, *Il teatro russo durante la rivoluzione (1921 ca.)* | M. Bulgakov, *Capitolo biomeccanico (1923)* | O. Mandel'štam, *Lo stato e il ritmo (1920)* | S. Volkonskij, *Dell'attore (1914)* | I. Sokolov, *Per un teatro taylorizzato (1922)* | M. Knebel', *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij (1978)* | A. Ruppe, *La formazione ritmico-musicale dell'attore (1974)*
INTERVENTI: C. Gallotti-R. Gandolfi, *Emozioni narrate. La drammaturgia del corpo in* Hexentanz *di Mary Wigman* | L. Perissinotto, *Giuliano Scabia e il teatro "nascente e veggente" dei giovani* | S. Naglia, *Canto lirico e antropologia teatrale. Primi tentativi di accostamento*

7/8, autunno 2002-primavera 2003
STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

Fabrizio Cruciani (1941-1992) | E. Barba, *La casa delle origini e del ritorno*

I. FABRIZIO CRUCIANI E GLI STUDI TEATRALI OGGI
a cura di Francesca Bortoletti

IL MAGISTERO DI FABRIZIO CRUCIANI: F. Taviani, *Ovvietà per Cruciani* | C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani* | M. Nerbano, *La lezione di Fabrizio Cruciani. Pedagogia, metodo, epistemologia* | A.R. Ciamarra, *La rifondazione della storiografia teatrale. Studi e vocazione pedagogica di Fabrizio Cruciani* | M. Ziosi, *Per una introduzione allo studio della storiografia teatrale di Fabrizio Cruciani*
NOVECENTO: M. De Marinis, *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento* | G. Banu, *Di schiena e di fronte* | Monique Borie, *Atto magico e atto teatrale* | M.I. Aliverti, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani* | E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*
RINASCIMENTO E DINTORNI: R. Guarino, *Dentro la città rinascimentale. Fonti, campi, soggetti* | C. Falletti, *Le ciambelle di Santafiore* | P. Ventrone, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo* | F. Bortoletti, *Uomini ambienti e culture* | G. Guccini, *Intorno alla prima* Pazzia d'Isabella. *Fonti - Intersezioni - Tecniche*
ICONOGRAFIA TEATRALE: R. Guardenti, *Appunti di iconografia bernhardtiana* | S. Mazzoni, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*

II. LE CULTURE DELLE RIVISTE
a cura di Marco Consolini e Roberta Gandolfi

Presentazione
STUDI: D. Seragnoli, *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto* | M. Consolini, *Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione* | B. Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore: "L'Amore delle tre melarance" (Pietroburgo, 1913-1916)* | R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta* | J.-P. Sarrazac, *"Travail théâtral": una rivista di teatro all'epoca della frammentazione*
PROFILI: A. Barbina, *"Ariel"* | R. Guarino, *"Teatro e Storia"* | S. Ferrone, *"Drammaturgia"* | G. Guccini, *"Prove di drammaturgia"* | E. Pozzi, *"Teatri delle diversità"* | M. De Marinis, *"Culture Teatrali"*
PROGETTI: E. Garbero Zorzi, *Archivio dati in storia del teatro: periodici di interesse teatrale* | A. Barbina, *La stampa periodica teatrale italiana dal Settecento ad oggi* | M. Consolini-R. Gandolfi, *Le officine del pensiero teatrale: le riviste teatrali del Novecento* | M. Pederzoli-G. Poletti, *Lo studio dei periodici teatrali in rete: il progetto "OT" (Officine Teatrali)*

9, autunno 2003
INTORNO A GROTOWSKI
a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Intorno a Grotowski: introduzione* | R. Molinari, *Il Teatro delle Fonti. Un racconto e qualche parola guida* | J. Cuesta, *Sentieri verso il cuore. In forma di contesto* | J. Cuesta, *Ritorno alle "Sorgenti"* | T. Maravić, *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmo* | D. Colaianni, *Il respiro e il corpo. Indagine attraverso lo yoga dell'attore di Grotowski e lo Hatha yoga* | E. Fanti, *Castaneda e Grotowski* | Z. Osiński, *Grotowski e Reduta. La vocazione del teatro* | M. Limanowski, *L'arte dell'attore*
SCRITTURE: P. Puppa, *Il Centauro. Dal canto II dell'*Eneide
STUDI: C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico* | A. Sacchi, *La scena scespiriana di Eimuntas Nekrosius*

10, primavera 2004
L'ARTE DEI COMICI
Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)
a cura di Gerardo Guccini

G. Guccini, *Presentazione* | R. Tessari, *Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti* | P. Russo, *Modelli performativi intorno al Combattimento di Monteverdi* | P. Fabbri, *I comici all'opera: le competenze musicali dell'attore* | R. Guardenti, *Attrici in effigie* | C. Molinari, *Le porcellane dell'arte* | S. Mazzoni, *La vita di Isabella* | F. Vazzoler, *La saggezza di Isabella* | G. Guccini, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla* Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi | *Iconografia* | E. Bucci - M. Sgrosso, *La Pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi. Drammaturgia dello spettacolo*

11, autunno 2004
ARTAUD/MICROSTORIE
a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Artaud/microstorie: introduzione* | É. Grossman, *"Le point de regard." Il dispositivo dello sguardo nel teatro e nei disegni di Artaud* | L. Ercolanelli, *Artaud e i Tarahumara: un viaggio tra finzione e realtà* | C. Pecchioli, *Antonin Artaud: segni e disegni* | L. Amara, *Artaud e Carroll.* Thema *con variazioni* | F. Acca, *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia* | A. De Paz, *Surrealismo, Nichilismo, Male di vivere. "Grandezza" e "limiti" del pensiero di Artaud*

12, primavera 2005
"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA
A cura di Francesca Gasparini e Massimo Marino

M. Marino, *Introduzione. Sul teatro immaginario di un poeta* | M. De Marinis, *Dissonanze e armonie: per Giuliano* | F. Gasparini, *La ricerca del (sublime) mistero*
1. LA DILATAZIONE DEL TEATRO: G. Scabia, *Lode della scrittura. Dieci tesi per un teatro organico* | M. De Marinis, *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)* | T. De Mauro, *Introduzione a "Critica del teatro e dubbi sulla matematica" (da* Padrone & Servo*)* | U. Eco, *Un messaggio chiamato Cavallo* | G. Scabia, *Genesi/La creazione. Schema vuoto per l'Odin Teatret di Holstebro (due stesure). 1974* | R. De Monticelli, *Escono dalle stalle i fantasmi dell'antico teatro contadino* | P. Quarenghi, *A Giuliano*
2. TRA SCRITTURA, SCENA E POETICA: G. Celati, *La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso* | F. Taviani, *Animam ne crede puellis* | G. Scabia, *Il diavolo e l'arcangelo in piazza per i matti* | M. Conca, *All'improvviso e click*
3. POESIA E RACCONTO: G. Scabia, *Il filo del racconto* | M. Belpoliti, *Il violoncellista di Scabia suona la voce del destino* | P. Puppa, *Scabia, ovvero guardare l'ascolto* | G. Scabia, *Opera della notte. Appunti su un'azione di attraversamento* | F. Quadri, *Un'infanzia riguadagnata*
4. IL TEATRO SEGRETO: F. Acquaviva, *Il "Teatro stabile" di Giuliano Scabia* | G. Scabia, *Diario del corso* Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso 1. *"Ecco, io, Figlio di dio, sono giunto alla terra Tebana" (*Baccanti*, vv. 1-167)* | G. Anzini, *Studenti corpi anime* | D. Bonazza, *Memorie di uno "scabiano"* | *Bibliografia*, a cura di F. Marchiori

13, autunno 2005
SEMINARIO SULL'ATTORE
A cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione* | F. Acca, *L'attore e il suo dopo* | L. Amara, *L'energia dell'errore* | F. Bortoloetti, *L'attore post-novecentesco come segno di contraddizione* | A. Cacciagrano, *Frammenti d'attore* | P. Di Matteo, *Un attore con diversi gradi di realtà* | F. Gasparini, *L'attore senza teatro. Appunti per un miraggio d'attorialità dilatata e visionaria* | T. Maravić, *Accenni sull'idea dell'actor fusor in relazione al lavoro di Masque Teatro e in particolare allo spettacolo* Davai | E. Pitozzi, *La "figura" oltre l'attore: verso un'estetica digitale* | A. Sacchi, *La prospettiva stereoscopica dell'attore ovvero due passi in casa Gorkij*
SCRITTURE: M. Martinelli – E. Montanari, *Chi sei, nero pilota. Un dittico sul Male* | E. Barba, *La danza dell'algebra e del fuoco* | J. Varley, *Il tappeto volante*
STUDI: M.P. Pagani, *Arlecchino sul set. Konstantin Miklaševskij e il cinema sonoro* | L. Mango, *La nascita della regìa: una questione di storiografia teatrale*

14, primavera 2006
DANZA/900.
Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo
A cura di Rossella Mazzaglia

R. Mazzaglia, *Introduzione* | E. Cervellati, *Strutture codificate e autonomie autoriali nel balletto tra Ottocento e primo Novecento:* Giselle | L. Garafola, *Creare le danze: processo e pratica nei Ballets Russes di Djagilev* | M. Wigman, *LDanza di gruppo e danza corale. (Nota introduttiva di Eugenia Casini Ropa)* | S. Franco, *Creatività e mitopoeisi in Martha Graham. Psicologia, storia e (au-to)narrazione* | M. Cunningham, *Un processo collaborativo tra musica e danza (1982). (Nota introdutti-va di Marinella Guatterini)* | R. Mazzaglia, *L'ansia di una generazione. L'esperienza artistica del Judson Dance Theater* | O. Aslan, *Il processo Bausch* | L. Delfini, *Segni di percorso. Note sul lavoro coreografico di William Forsythe* | C. Cuppini, *Virgilio Sieni, Visitazione: un itinerario nel ventre dell'opera* | K. Knoll, *I dialoghi di Sasha Waltz. Un cammino dalla prospettiva dei* Dialoge

ELENCO DELLE PRINCIPALI LIBRERIE IN CUI È REPERIBILE "CULTURE TEATRALI"

Ancona:	Libreria Feltrinelli - C.so Garibaldi, 35
Arezzo:	Libreria Mori - Via Roma, 24
Bologna:	Libreria Cinema-Teatro-Musica - Via Mentana, 1/c Libreria delle Moline - Via delle Moline, 3 Libreria Feltrinelli - Piazza di Porta Ravegnana, 1 Libreria Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/b Libreria Martina - Largo Respighi, 8 Libreria Nautilus - Via Dei Castagnoli, 12 Libreria Pavoniana - Via Collegio Di Spagna, 5 Libreria del Teatro - Via Pascoli, 5/2 - Casalecchio di Reno (BO)
Ferrara:	Libreria Feltrinelli - Via Garibaldi, 30/a
Firenze:	Libreria Edison - Piazza della Repubblica, 27
L'Aquila:	Libreria Universitaria - P.zza V. Rivera, 6
Matera:	Libreria Pitagora scolastica - Via dei Normanni, 37
Milano:	Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11
Palermo:	Libreria Broadway - Via Rosolino Pilo, 18
Parma:	Libreria Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 Libreria Musi Dora - Strada Inzani, 29
Perugina:	L'altra Libreria - Via Rocchi, 3
Pescara:	Libreria Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7
Piacenza:	Libreria del Teatro - Via Verdi, 25
Reggio Emilia:	Libreria Del Teatro - Via Francesco Crispi, 6
Roma:	Libreria Feltrinelli - L.go Torre Argentina, 5/4 Libreria Universitaria Ricerche - Via dei Liburni, 12 Libreria Nardecchia - Via P. Revoltella, 105, 107
Salerno:	Libreria Feltrinelli - Via Vittorio Emanuele I, 5
S. Benedetto del Tronto (AP):	La Bibliofila - Via U. Bassi, 38
Torino:	Libreria Feltrinelli - P.zza Castello, 19

TEATRO E STORIA
XXI/2007

Danza, Dramaturg e Drammi

NOTIZIE (*a cura di Mirella Schino*)

Ludwik Flaszen, *Intorno al 1956. Rivolta e conformismo nella vita culturale polacca*. Nota introduttiva, traduzione e note di Eugenio Barba

Franco Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*

Eugenio Barba, *La stanza fantasma*

Luca Vonella, *Seconda lettera sui centri sociali*

Mirella Schino, *Diderot a Lampedusa*

Annet Henneman, *"Transit". Lettera-diario*

Julia Varley, *Perché Magdalena*

Marco De Marinis, *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski*

Enrica Zampetti, *Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*

Roberto Bacci, *Lettera per gli ottant'anni di Romeo Donati*

Stefano Geraci, *"Un'arme industre e accorta". Una nota sul teatro dell'Ottocento*

Manuela Rossetti, *Uno sguardo nel Nucleo*. Con una nota di Clelia Falletti

Teatro e "gender": l'approccio biografico. Dossier. A cura di Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi (comprende: *Presentazione: due giornate di studio a Roma* [A.C. e R.G.]; *Questo Dossier: donne di palcoscenico fra storia delle arti performative e teoria femminista* [A.C. e R.G.]; Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini [1587-c1646]: questioni per una biografia tra gender e musicologia*; Susanne Franco, *Viaggio nelle oscurità della mente di una donna. "Night Journey" di Martha Graham*; Laura Mariani, *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin*; Marina Nordera, *Come si costruisce una ballerina. Marie Madeleine Guimard tra vita e scena nelle fonti del XIX secolo*; Emily Wilbourne, *"Verginia Andreini, detta Florinda" tra soggettività biografica e soggettività rappresentata*)

Summaries (a cura di Clelia Falletti)

Indici degli ultimi numeri

Indice di "Culture Teatrali" e di "The Open Page"