

UCLA

Carte Italiane

Title

Il Teatro del Cinquecento

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3k03h4vn>

Journal

Carte Italiane, 1(4)

ISSN

0737-9412

Author

Grazzini, Filippo

Publication Date

1983

DOI

10.5070/C914011210

Copyright Information

Copyright 1983 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

IL TEATRO DEL CINQUENCENTO: RECENSIONE DI FILIPPO GRAZZINI

Premessa

La recensione che segue intende onorare la memoria di uno degli autori del libro, Ludovico Zorzi, prematuramente scomparso a Firenze nel marzo 1983. Zorzi, nato a Venezia nel 1928, dopo aver studiato a Padova diresse per vent'anni i servizi culturali della Olivetti, a Ivrea, vivendo in tal modo un'originale esperienza di promotore culturale impegnato nell'analisi dei rapporti tra mondo umanistico e società industriale. Libero docente di storia del teatro, pubblicava contemporaneamente edizioni di testi e saggi relativi a questioni e momenti della tradizione teatrale italiana tra Medioevo e ventesimo secolo. Negli anni, mentre giungeva all'insegnamento universitario (a Torino, poi a Firenze, e ultimamente anche alla Sorbonne come professore ospite) Zorzi ha integrato le sue basi filologiche e storicistiche con suggestioni critiche di carattere antropologico, sociologico e soprattutto storico-figurativo, imponendosi così come autentico capofila di un nuovo settore della cultura umanistica italiana contemporanea: la storia dello spettacolo come fenomeno interdisciplinare, eccezionalmente espressivo dei molteplici caratteri di una società e di un'epoca. Tra le opere di questo studioso, apprezzato collaboratore di molti registi teatrali italiani, ricordiamo gli scritti su Goldoni, Da Ponte, la Commedia dell'Arte, le edizioni della *Venexiana* (1965), del *Teatro* di Ruzante (1967), il volume *Il Teatro e la Città* (1977) e la voce *Scena* per la *Enciclopedia* Einaudi (1981), la casa che ha pubblicato quasi tutti i suoi saggi.

Scritto da tre specialisti della cultura scenica, della letteratura drammatica e dei problemi di sociologia della rappresentazione del secolo della *Mandragola* e dell'Olimpico del Palladio, *Il Teatro del Cinquecento* di Ludovico Zorzi, Giuliano Innamorati e Siro Ferrone (Firenze, Sansoni, 1982, pp. 103) si pone quasi intenzionalmente come una lettura diretta a quanti vogliono appropriarsi delle coordinate generali del secolo. Di fronte a un campionario così fascinosamente ricco di testi, documenti e problemi quale il secolo XVI, una buona padronanza delle tendenze del fatto teatrale all'interno di questo ambito temporale è prioritaria a ogni ricerca specialistica, e garantisce rigore metodologico ai successivi approfondimenti. È soprattutto la sua maneggevolezza a caratterizzare originalmente il libro di Zorzi, Innamorati e Ferrone in un orizzonte bibliografico in continua espansione, dove la molteplicità dei contributi particolari e generali sembrava tuttavia tradire le attese di un pubblico di consultatori e di ricercatori bisognosi di strumenti di primo uso (si ricordano peraltro *La commedia del Cinquecento* di Mario Baratto, Vicenza, Neri Pozza, 1977; il poderoso volume collettaneo nel quale nel 1980 le Edizioni di Comunità hanno raccolto gli atti del convegno su *Renaissance Theater in Northern Italy: the Court and the City* svolto alla Columbia University nel 1978; *La crisi del modello teatrale del Rinascimento* di Arnaldo Momo, Venezia, Marsilio, 1981; e le raccolte di testi delle due epoche confinanti con quella in questione: *Teatro del Quattrocento: Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e M. P. Musssini Sacchi, e *Commedie dei Comici dell'Arte*, a cura di L. Falavolti; edite ambedue dall'UTET ne 1983.).

In questa prospettiva il volumetto sansoniano potrà risultare prezioso ad un pubblico universitario, anche e soprattutto non italiano. Tanto più quanto più si saprà apprezzare l'interdisciplinarietà della trattazione che affronta. Gli autori si mostrano infatti responsabilmente fedeli a un principio d'analisi affermatosi con colpevole ritardo nella critica italiana: quello per cui il teatro da un lato non esaurisce nel testo la propria espressività, realizzandola compiutamente soltanto in un linguaggio scenico di valenza non meno figurativa e mimica (quando non musicale) che letteraria, e dall'altro comporta per la sua natura di sistema di produzione e fruizione artistica collettivo una problematica sociologica e una costante attenzione al rapporto ideologico fra i creatori

dell'evento spettacolare e le classi dirigenti, interessate a un continuo controllo dello strumento teatrale.

Non appare dunque sorprendente che la prima sezione del libro sia imperniata sull'analisi dei luoghi e delle forme sceniche principali dello spettacolo cinquecentesco. Ludovico Zorzi, che la compie, ha vissuto in prima persona un'originale evoluzione da studi di ordine testuale (sua è l'edizione del Ruzante uscita da Einaudi nel '67) a contributi di ordine figurativo, frutto principale dei quali è *Il teatro e la Città*, una storia del luogo teatrale nei centri rinascimentali di alta cultura scenica stampato da Einaudi nel '77. Riproponendo ai lettori in questa sede più agevole le grandi linee della sua ricerca, Zorzi illustra il lento processo di conquista da parte del fatto teatrale di una sua sede specifica. Ospite di chiese, di piazze, di palcoscenici estemporaneamente allestiti all'aperto ancora nell'età delle declinanti Sacre rappresentazioni e mentre il versante profano ha ancora nella farsa popolare e dialettale la sua forma-base, il teatro cinquecentesco si apre progressivamente la via della sala della corte o del cortile del palazzo principesco. Se il Quattrocento ha già vissuto i grandi eventi della vita dei signori (cerimonie, processioni) come occasione di spettacolare e festosa esibizione della potenza privata, il progressivo formarsi di un repertorio di commedie (dapprima sul modello classico e in latino, poi autonome e in volgare) allarga nel nuovo secolo il campo simbolico del fatto teatrale, istituzionalizzando il genere come metafora dell'intera vita sociale e la sua pratica come occasione per celebrare l'autorità dei Principi. Le esigenze rappresentative conducono allo sviluppo di un'estetica e di una tecnica della scena che coinvolge pittori, architetti, costruttori di 'ingegni'. È il crescere della scenotecnica che, insieme col radicarsi del fatto teatrale nella fenomenologia della vita cortigiana, porta progressivamente all'apertura di spazi istituzionalmente teatrali, costruiti espressamente nelle corti o in palazzi patrizi. Infine il macchinismo e l'illusionismo scenico esaltano l'espressività barocca e la fastosa liturgia delle corti, mentre il progressivo esaurirsi di tensione fantastica, intellettuale e morale assorbe il senso dei testi nella dimensione totalizzante del meraviglioso e dello spettacolare. Ma intanto la formazione di un pubblico borghese e artigiano, consumatore di un teatro in parte ancora popolare e in parte ormai evoluto nelle forme

potentemente innovatrici dell'Arte, porta all'edificazione delle prime sale pubbliche e avvia un'organizzazione commerciale e protomoderna del teatro, indipendente dal mecenatismo principesco.

Lo sviluppo scenico si realizza, nei centri italiani, in modi e tempi diversi: perciò Zorzi rinuncia forzatamente a un'esposizione rigorosamente cronologica. Altrettanto impossibile, anche perché avrebbe portato a inutili generalizzazioni, gli è riferire di tutte le sedi principali. Così, pure a prezzo di un sacrificio anche discutibile di Ferrara (uno sguardo d'assieme dei luoghi teatrali cinquecenteschi non dovrebbe escludere le realizzazioni estensi), lo studioso organizza il suo quadro su due assi: quello dei centri dominati dai teorici, risuscitatori di Vitruvio e della scena classica da un lato, e quello che si fissa in Firenze e nelle sue generazioni di architetti-scenografi tecnici dello spettacolo dall'altro. La città "vitruviana" è innanzi tutto Padova, con il luogo teatrale della loggia e del cortile di palazzo Cornaro, opera del Falconetto nel terzo decennio del secolo, dove Ruzante fece rappresentare tutti i suoi testi inserendo nello spazio classico della scena-fronte falconettesca il motivo al contrario romanzo, di origine medievale giullaresca e sacro-rappresentativa, delle mobili edicole d'uso scenico. Era semmai nella dimensione canora che le due diverse correnti stilistiche si compenetravano: nel casino dell'Odeo, l'attiguo piccolo palazzo destinato alla musica, nella quale pure Angelo Beolco dispensava il suo talento di scrittore di testi per canzoni dove la vena classica si congiunge con quella romanza (ricca di apporti petrarcheschi e bembeschi). Vicenza si allinea con Padova nella proposta di una restaurazione della scena antica con la miracolosa costruzione palladiana dell'Olimpico (inaugurato nel 1585), tuttavia non immune dal dato romanzo delle prospettive dello Scamozzi, ubbidienti ai canoni della "scena di città", che è per di più già "città ideale" secondo quel processo di trasformazione della città reale in simbolica proprio della scena all'italiana. Lo Scamozzi è invece responsabile in prima persona dell'Olimpico di Sabbioneta (1590), più coscientemente espressivo di una soluzione intermedia fra tradizione classica, teorica, e romanza, pratico-cortigiana (risente di molti motivi degli apparati di sala approntati per il teatro del Buontalenti agli Uffizi del 1586), e straordinariamente moderno nella ricerca di dispositivi illusionistici coinvolgenti gli spettatori fino ad equipararli tendenzialmente agli attori

in un comune gioco illusionistico. La commistione delle componenti, infine, si accentua nel parmense Teatro Farnese dell' Aleotti (1618), di dimensioni gigantesche, dove il macchinismo scenico tocca i vertici, e dove il superamento di molte soluzioni dei 'teatri di sala' (prime rudimentali forme degli ordini di palchi) permette al genere melodrammatico trionfi di magniloquenza.

A Firenze, lungo un arco che si tende fin da metà Quattrocento, la istituzionalizzazione del luogo teatrale passa attraverso la messa in movimento del *tòpos* iconografico dell' Annunciazione realizzata con un suo "ingegno" dal Brunelleschi nella chiesa di San Felice, lo spettacolo del Sangallo per le nozze medicee del 1539 nel cortile di Palazzo Medici, il teatro vasariano nel Salone dei Cinquecento (più volte approntato fra il 1547 e il 1569), il manierismo del teatro buontalientiano agli Uffizi (1586), mentre la cultura musicale cittadina provvedeva di un genere, il nascente melodramma, il gusto del teatro barocco in inarrestabile ascesa. Ma Firenze seppe anche premiare presto la creatività dei comici dell' Arte immettendo nello spazio del Teatro della Dogana, attiguo a quello degli Uffizi (1576), le migliori e più innovative energie del teatro non patrizio. E dalla dialettica tra melodramma e Improvviso—osserva Zorzi—il teatro trasse tra i molti nuovi caratteri quello centrale di un sempre più necessario professionismo.

Nella sezione dedicata a *I testi letterari per il teatro* Giuliano Innamorati è costretto a una semplificazione di dati e temi, data la selva degli autori memorabili: e nel caso del repertorio tragico—tralasciato per ragioni di economia editoriale—la sfrondata rischia di configurarsi come una mutilazione. Resta anche nell'ombra quella produzione teatrale popolare, dialettale, farsesca, rustica che specie lungo la prima metà del secolo fa da riscontro alla commedia erudita. È questa, nella sua parabola, che interessa lo studioso. Così, dall' invenzione ariostesca di un teatro comico indipendente dal modello classico-romanzo al labirinto intellettualistico e irrappresentabile dei testi del Della Porta, alla dissoluzione dell' idea tradizionale del teatro dell' ultimo Aretino (il "todo es nada" dello *Ipocrito*) e alla drammaticità meramente linguistica del *Candelaio* bruniano, si sviluppa la traiettoria del genere nuovo del volgare, sorto con intenti progettuali per una civiltà pienamente rinascimentale ma conclusivamente arresi di fronte alla caduta di creatività connessa col mutato indirizzo intellettuale e morale

dell'Italia post-tridentina, il peso del regime spagnolo, la stretta assolutistica principesca e la restrittività conseguente alla sistemazione metodologica dell'aristotelismo. Fermo nell'indicare alcune costanti del teatro comico cinquecentesco (la sua vocazione letteraria, sancita inizialmente e per sempre dal debito col Boccaccio; i prologhi delle commedie come genere nel genere e luogo di dibattito tra autori sul senso e sul modo del loro scrivere), *Innamorati* privilegia pochi autori: insieme a quelli ricordati, praticamente il solo Bibbiena, ma seguendo tutta la carriera dell'Aretino. Per cui non sono tanto le assenze a farsi sentire—anche se un richiamo alla *Venexiana* e al suo valore nella storia della città, un'attenzione più diffusa ai toscani e al gioco antimediceo del Lasca, una citazione dell'esperienza compositiva e registica del mantovano Leone de' Sommi non avrebbero forse appesantito il dettato—quanto i mancati approfondimenti, all'interno della pregevole mappa critica di *Innamorati*, di autori quali Machiavelli e Ruzante. Di questi, come del Bruno, sono infatti delegati a parlare, nell'appendice al libro, tre registri che raccontano la loro esperienza di scena con alcuni autori del Cinquecento (si tratta, rispettivamente, di Roberto Guicciardini, Gianfranco De Bosio e Aldo Trionfo). Il volume, che stampa le lezioni tenute durante un convegno pratese nell'aprile 1982, si allarga così a testimoniare ancor meglio la problematica anche scenica del teatro cinquecentesco, ma autori importanti divengono occasione per un meno sistematico riferimento a modi di realizzazione interpretativa, peraltro di sicuro interesse per la storia del palcoscenico dell'Italia repubblicana.

Impegnatosi in una regione di ricerca meno battuta dagli studi e più fresca, Siro Ferrone legge infine la storia drammaturgica del sec. XVI come dialettica tra tipi diversi di comici: *Attori: professionisti e dilettanti*. Il processo di affermazione del professionismo è lento, attuato sostanzialmente soltanto con la terza generazione cinquecentesca di attori, i comici dell'Arte. A lungo nel corso del secolo l'organizzazione teatrale resta di competenza dei signori-mecenati, che convocano attori *part-time* in occasioni festive non curando di garantire a costoro una continuità di pratica scenica. E a lungo, in parallelo con la divisione della cultura teatrale in singoli centri indipendenti, il profilo dell'artista scenico tende a restare quello del buffone di origine medievale, con il suo repertorio bifronte di commedie ormai regolari ma anche e ancora di *exploits* individuali, di lazzi da banchetto. A Firenze e a Venezia in specie il buffone rappresenta un'eredità della cultura e del

costume comunali, mantiene in auge con la sua versatilità linguistica e mobilità mimica una forma individualizzante di teatro, riempie ancora quasi da solo lo spettacolo. Tuttavia i contatti culturali tra i centri a seguito dei rivolgimenti politici si infittiscono, e questa teatralità "romanza" si integra con quella "classica" della commedia erudita. Ferrone esalta la figura e l'opera di Ruzante per chiarire l'imporsi progressivo della necessità di forme teatrali più regolari e solide, soprattutto nell'aggregazione e stabile associazione di gruppi di attori e nell'uso di testi che contemperino il dato-base di una *fabula* con occasioni "laterali" alla trama per l'esibizione del protagonismo degli attori. È in definitiva la raggiunta convivenza tra l'istrionismo dei singoli e un modo collettivo di fare teatro a permettere alle forze più consapevoli della scena italiana di sopravvivere quando sopraggiungono secoli di involuzione morale-artistica, di forzata omologazione civile e politica. Nascono così le prime compagnie, con la trasformazione mercantile e organizzativa (il nomadismo degli attori, il contatto e il solidarismo tra teatranti di aree diverse e la conseguente creazione di una comunità di elementi del mestiere: comunità di repertorio, di stilemi, ecc.) della pratica teatrale. E questo nuovo teatro eredita e supera, in uno sforzo che è anche di mediazione, il passato teatro di "immedesimazione" dei buffoni, portati a una fissazione della loro personalità istrionica anche al di fuori dell'occasione interpretativa, e il teatro delle *élites*, teatro di "rappresentazione" e di proposta, attraverso la forma della commedia, di un superiore progetto etico-culturale respinto dall'Italia post-tridentina.

Le pagine di Ferrone concludono il libro come riaprendo il discorso metodologico sugli studi teatrali, e certificandoci la sicura reattività della materia in questione ad ogni sollecitazione critica. Ricco di spunti, nel passato e nel presente, sui versanti figurativo e testuale della ricerca, il teatro del Cinquecento serba ancora tesori per chi lo percorra: soprattutto, ora, nel vivo delle forme della vita sociale di produttori e fruitori. Cosicché finalmente tutta una documentazione di cronache di spettacoli, di carteggi fra signori, impresari e comici, di notizie su singole personalità comincerà a uscire dall'ombra secolare dell'erudizione e ad offrirsi all'occhio fresco del sociologo dello spettacolo.