

STEFANO MAZZONI

LUDOVICO ZORZI.
PROFILO DI UNO STUDIOSO INQUIETO

1. *Il filo della memoria*

Queste pagine rinnovate e nuove,¹ pensate contestualmente per il primo numero della nuova serie della rivista annuale «Drammaturgia» e per l'edizione digitale di un libro esemplare come *Il teatro e la città*,² illustrano uno *specimen* della lezione di metodo al plurale di uno studioso troppo presto scomparso, Ludovico Zorzi. Avverto che all'oggi manca un'adeguata monografia su di lui³ così come manca la bibliografia dei suoi scritti.⁴ Da qui l'esigenza di ripensare

1. Propongo qui una versione triplicata e aggiornata dello scritto apparso per la prima volta, con il titolo *Ripensando Ludovico Zorzi*, in *drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3332* (data di pubblicazione su web: 23 giugno 2007). Avverto che sto lavorando a una monografia sullo studioso. Ringrazio Siro Ferrone per la confortante lettura, Andrea e Paola Zorzi per avere discusso con me il testo, Ferdinando Taviani per il prezioso aiuto documentale (v. nota 247). Queste pagine sono state scritte nel pensiero di Alvisè e di mio padre, Francesco. A lui, alla sua giovinezza di partigiano e al suo lavoro di dantista questo scritto è dedicato.

2. Cfr. L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977 (e cfr. qui par. 8 e passim). L'e-book è in corso di stampa (Imola, Cue Press).

3. Segnalo tuttavia, per un approccio problematico all'ermeneutica zorziana, l'acuta tesi di laurea di vecchio ordinamento di un mio caro allievo: G. BRUNI, *Ludovico Zorzi: per una biografia intellettuale*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2007-2008. E rivedi nota 1.

4. Altro lavoro utile, da tempo in cantiere: si veda la *Bibliografia degli scritti di Ludovico Zorzi* annunciata in *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, catalogo della mostra a cura di E. GARBERO ZORZI, L. LAPINI, S. MAMONE, P. VENTRONE, A. ZORZI (Firenze, 15-31 marzo 1993), Firenze, BNCF-Istituto Ludovico Zorzi, 1993, pp. 16, 18 (scheda 1.10). Cfr. inoltre P. VENTRONE, *Ricordo di un allievo*, in *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*. Atti del I Simposio internazionale di Storia del teatro (Sitges, 13-14 ottobre 1983), a cura di R. SALVAT, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1986, pp. XXIII-XXVIII: XXIV. Nel medesimo vol. si leggono le pagine dedicate al «mestre Zorzi» da SALVAT, *Record-homenatge del professor Ludovico Zorzi* (ivi, pp. XIII-XXI).

Zorzi, per tentare di mettere meglio a fuoco, storicizzandoli, alcuni punti della sua biografia intellettuale e del suo magistero umano e scientifico.

Il tempo, indifferente, ritma la vita e la morte inducendoci a relativizzare la nostra rumorosa esistenza, ma non a dimenticare. In tanti anni di insegnamento ho parlato spesso di Zorzi ai miei studenti. E ne ho parlato non solo doverosamente citando i contributi da lui offerti alla storia dello spettacolo, che a tutt'oggi costituiscono, come vedremo, una lettura basilare; ma anche sul filo della memoria, del rimpianto e di un debito morale e scientifico in-gente; come, infine, del desiderio di trasmettere almeno in qualche misura il ricordo e l'insegnamento di un maestro cui ripenso con affetto e gratitudine. Una memoria che nella mia mente è integra, a dispetto del fluire del tempo. Perché – mi sembra impossibile – sono già passati oltre tre decenni dalla morte a Firenze di Alvise Zorzi⁵ a cinquantaquattro anni il 15 marzo 1983 nella sua accogliente casa di via Ghibellina.⁶

Quali i tratti salienti del suo magistero? Anzitutto la capacità di instaurare con gli allievi un rapporto non banale. Di non circoscriverlo, quell'alunnato, nei recinti asfittici dell'accademia. Di conferirgli, invece, orizzonti ariosi, come in alcuni dipinti del Carpaccio da lui amati. Di vita e di speranza. Di rigore didattico e scientifico. Ludovico Zorzi era un professore speciale, capace di generare «scintille di luce in tutti i campi» (ho ripreso parole dell'amico Siro Ferrone)⁷ e di arrivare alla mente e al cuore dei suoi scolari, generosamente annullando ogni distanza tra sé e loro. Un maestro vero che ha dato ai suoi allievi molto più di quanto abbia ricevuto. Anche se lui, sovente, asseriva il contrario. Diceva illustrando a un convegno del 1976 la raccolta degli scenari della Commedia dell'Arte da lui progettata e coordinata:

La cosa di cui vi voglio parlare è la nostra ricerca di gruppo. [...] Parlo *al plurale*, perché, soprattutto in questa circostanza di rendiconto pubblico, la mia parte è quella di

5. Così era chiamato in famiglia e dagli amici. Si firmava Ludovico per schivare l'omonimia con un cugino.

6. Nel 1984, a un anno dalla scomparsa dello studioso, si tenne nell'aula 1 di piazza Brunelleschi della allora Facoltà di lettere dell'Università di Firenze, la 'sua' aula gremita di allievi colleghi collaboratori e amici, una giornata *Per Ludovico Zorzi. Giornata di lavoro di Storia dello spettacolo*. A quella giornata, presieduta da Lanfranco Caretti, parteciparono Roberto Alonge, Fabrizio Cruciani, Alessandro d'Amico, Siro Ferrone, Lia Lapini, Sara Mamone, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Luigi Squarzina, Ferdinando Taviani, Roberto Tessari. Resta, di quel 15 marzo 1984, memoria storica in un numero monografico, a cura di S. Mamone, della rivista «Quaderni di teatro», VII, 1985, 27, pp. 3-88, dedicato a *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*. Nel 1983 era stato conferito all'opera omnia di Zorzi il premio Pirandello, postumo riconoscimento alla sua instancabile intelligente operosità.

7. S. FERRONE, *Scomodo come Ruzante*, «l'Unità», 16 marzo 1983, p. 13.

coordinatore (prima c'è stata ovviamente quella del persuasore) di un vasto e a volte vastissimo lavoro condotto dagli allievi del mio seminario di Storia dello Spettacolo alla Facoltà di Lettere di Firenze. Dico allievi, ma anche qui dico una cosa impropria. A parte il dato burocratico che molti di loro, quasi tutti quelli presenti oggi a questo convegno, si sono nel frattempo laureati, rimane il fatto che nel duro tirocinio del lavoro nei seminari e del lavoro intorno alle tesi, io ho avuto l'impressione di aver acquistato rapidamente dei giovani compagni di ricerca e di studio, spesso perfettamente in grado di cavarsela da soli, e dai quali anch'io ho imparato e imparo molte cose. Del resto questo rimane il senso immodificabile dello studiare e del fare scuola, naturalmente a un livello, per natura e per necessità, molto specialistico; nel senso che, *al di là delle meschinità e delle gelosie che immiseriscono il nostro mondo accademico*, esso oltrepassa il momento specifico della formazione professionale in senso stretto e si rivolge con la più ampia volontà di apertura e di scambio alla collaborazione generosa e consapevole di un intero ambiente scientifico.⁸

Il pensiero corre alle parole di un altro maestro generoso, Giorgio Pasquali:

Proprio nella facoltà di lettere [...] l'insegnamento cattedratico, la predicazione è meno necessaria; è più utile il lavoro comune, che pareggia nello sforzo maestro e scolaro. Questa comunanza di lavoro, dove c'è, impedisce che si formi quel senso di distacco e di contrasto. E la comunanza diventerebbe maggiore, se non ci fossero le maledette dispense, i maledetti esami speciali. [...] Ho scritto cento volte che io considero l'Università, almeno nelle nostre discipline, quale preparazione alla vita attraverso la scienza.⁹ [...] la salvezza della facoltà di Lettere sarebbe tutta nelle esercitazioni, nei seminari.¹⁰

8. L. ZORZI, *La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte*, in *Alle origini del teatro moderno, la Commedia dell'Arte*. Atti del convegno di studi (Pontedera, 28-30 maggio 1976), a cura di L. MARITI, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 104-115, ora, con il titolo *La raccolta degli scenari italiani* e con gli *Interventi* seguiti alla relazione zorziana, in L. ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 199-221: 199. Corsivi miei. Su questo volume si vedano le recensioni di L. LUCIGNANI, *Ludovico in Commedia*, «la Repubblica», 6-7 maggio 1990 e di L. LAPINI, «Studi italiani», III, 1991, 6, fasc. 2, pp. 204-209, nonché l'analisi di BRUNI, *Ludovico Zorzi: per una biografia intellettuale*, cit., pp. 49-67. Per lo studioso e il teatro dei nostri antichi comici di mestiere: R. TESSARI, *Ludovico Zorzi e la Commedia dell'Arte*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., pp. 82-88; da integrare con S. MAZZONI, *Sulla Commedia dell'Arte*, drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=5952 (data di pubblicazione su web: 16 aprile 2014); e cfr. qui par. 6. Alla memoria di Ludovico Zorzi sono dedicate sia l'edizione *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, ediz. diretta da S. FERRONE, a cura di C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll., sia l'edizione *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A.M. TESTAVERDE. Trascrizione dei testi e note di A. EVANGELISTA. Prefazione di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2007.

9. G. PASQUALI, *Le Università e la cultura* (1941). Cito dalla ristampa in 2 voll. delle *Pagine stravaganti*, introd. di G. PUGLIESE CARRATELLI, Firenze, Sansoni, 1968, vol. II, pp. 249-253: 251.

10. Ivi, pp. 260-263: 261 (*Date respiro agli studenti* [1941]).

Non si può che concordare e deprecare l'attuale declino culturale della nostra Università di massa, in particolare delle discipline umanistiche ritenute a torto improduttive da tanta parte della nostra classe politica incapace di comprendere il valore fondamentale della cultura per la democrazia e per la crescita del nostro paese. E si apprezzi l'accenno zorziano – significativo per capire la sua mentalità – alle meschinità dell'accademia. Singolare per un accademico, ma Zorzi non amava né le furbizie, né la *forma mentis* mandarinesca dell'arcipelago universitario. Non coltivava il segreto meschino piacere di «recar dolore»,¹¹ così diffuso nell'habitat professorale, e non credeva nelle pseudo-gerarchie: era «alieno sino alla insofferenza delle convenzionalità accademiche, estraneo ad ogni sorta di intrighi e giochi di potere, ma sempre disponibile a rapporti di affetto e stima, ove meritasse, e allo scambio fertile delle idee, prodigo sino allo sperpero di proprie e non tesaurizzate illuminazioni inedite» (così Lanfranco Caretti che lo conosceva bene e così lo ricordo anch'io).¹² Anche per questo può ben dirsi il nobile padre della nostra disciplina (riferisco parole di Cesare Molinari).

Ma, soprattutto, si prenda atto della cifra del rigore e dell'impegno:¹³ il ricordato «duro tirocinio del lavoro nei seminari e del lavoro intorno alle tesi». Perché la generosità intellettuale e umana di Zorzi non va confusa con improduttivo lassismo. Detestava la mancanza di serietà, al pari della demagogia. Uomo buono e giusto, giustamente pretendeva impegno, rigore ed esiti scientifici originali dai suoi scolari. Anche se poi abbinava a quella non negoziabile richiesta etica una paziente, mirata pedagogia: incoraggiamento, rassicurazione, gratificazione e, persino, intrattenimento-consolazione degli allievi.

Era convinto che troppi pesi gravassero e avrebbero gravato sulle spalle di quelli che definiva i «miei infelici scolari». Perciò esprimeva loro solidarietà e fiducia (si veda la *Premessa a Il teatro e la città*)¹⁴ inducendoli con il suo esempio all'onestà e all'autonomia intellettuale, alla generosità umana e scientifica, al senso di responsabilità, alla consapevolezza senza illusioni.

Consapevolezza che in lui, ἦθος περιττόν, era intrisa di una melanconia carica, uso parole sue, «di angosce proiettive»: «quale sarà l'ultima sera del no-

11. T.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), introd. e nota all'ediz. 1994 di L. CEPPA, trad. di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1994, pp. 211-212: 212 (aforisma 115, *Parlar franco*).

12. Cfr. L. CARETTI, *Congedo da Ludovico Zorzi*, in ID., *Montale, e altri*, Napoli, Morano, 1987, pp. 195-198: 198 (è la commemorazione letta nel cimitero di San Felice a Ema nel marzo 1983).

13. Al riguardo cfr. anche S. MAMONE, *Le "tesi" di Ludovico Zorzi*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., pp. 36-40.

14. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. XIX.

stro carnevale gratificante e accidioso?». ¹⁵ Si prenda allora un brano di una conferenza tenuta da Zorzi a Faenza nel marzo 1981 intitolata *Parere tendenzioso sulla fase*. Una riflessione amara e lucida su passato e presente, sul senso profondo del fare storia. Un intervento magistrale non debitamente messo a frutto da gran parte della teatrologia (ci torneremo). 1981, gli anni terminali della nostra prima Repubblica che volgeva al tramonto tra anni di piombo e cospirazioni della P2; come, uscendo dal nostro sfortunato paese, del ritorno a Teheran dell'*ayatollah* Khomeini e del decollo dei fondamentalismi religiosi che tante prevedibili catastrofi hanno provocato e stanno producendo. Cosa pensava Zorzi di tutto ciò? Come viveva quel periodo? Ascoltiamo la sua parola di storico che suona viva, a distanza di oltre trent'anni:

Osservo soltanto che molti travagli e molti guai collettivi, soprattutto in questi ultimi anni di sviluppo e di crescita (di crescita, si sperava, anche del grado di consapevolezza e di responsabilità civile), molti dei guai che oggi stiamo scontando ci sarebbero stati risparmiati, se nei gruppi di guida delle parti sociali e negli organismi di formazione dell'opinione pubblica – partiti, confederazioni industriali e sindacali, stampa quotidiana e altri simili – si fossero osservati degli atteggiamenti politici razionali e non ispirati, come è avvenuto e in gran parte avviene, a rozzi criteri di privilegio, di sopraffazione dei più deboli e, per converso, agli slogan fideistici della controparte, che per difetto di cultura ha praticato finora una sorta di nominalismo idealistico, illudendosi che il dire, il semplice evocare le speranze e le cose equivalesse a realizzarle. Ad atteggiamenti di questo tipo, su entrambi i versanti, i quali non fanno che riprodurre il clima rozzo, torbido e protervo in mezzo al quale si sono svolti e si svolgono i processi socio-culturali del nostro paese, possiamo opporre la consapevolezza della lunga e lunghissima durata in mezzo a cui si sviluppano i mutamenti sostanziali, e della sostanziale invarianza con la quale la natura umana collabora alla disgregazione dell'ordine originario (unica immagine possibile questa dell'idea divina), mentre essa stessa precipita verso l'inerzia finale che la attende. Questa, e non altra, è la nozione di cultura che, per quanto mi concerne, cerco di trasmettere ai miei infelici scolari. Cerco anche, alternativamente, di rallegrarli e di-vertirli (nel senso etimologico della parola: di di-vertire, di far divergere la loro attenzione da *questo*) con la pratica degli oggetti istituzionali della nostra disciplina, che infatti possiedono indubbiamente un loro potere accattivante e benigno. ¹⁶

Un uomo. Un testimone del suo tempo che amava collegare lo studio del passato al presente facendo interagire la ricerca con le dinamiche della vita. Un

15. L. ZORZI, «*Les adieux*» (a proposito del 'Carnovale') (1968), ora in ID., *Lattore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 275-289: 283.

16. L. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase* (Il 'Don Giovanni' di Mozart come *Werk der Ende*), ivi, pp. 315-328: 322. Alla lettura di questo scritto sul capolavoro mozartiano si abbinì quella di L. ZORZI, *Senso del teatro in Da Ponte tra 'Memorie' e libretti d'opera* (1981), ora ivi, pp. 306-314 (e v. infra nota 200).

docente capace di ricavare e trasmettere ai suoi scolari, dallo studio storico-filologico di quel passato indagato attraverso lo specchio rivelatore della storia dello spettacolo (così allora si chiamava a Firenze la nostra disciplina), di trasmettere strumenti agli allievi. Strumenti etici, anzitutto; strumenti di pronto impiego per affrontare il mestiere di vivere. Dunque, dialettica vitale tra passato e presente,¹⁷ non fredda ‘archeologia’: è questa la prima delle tante basilari lezioni del magistero zorziano. Una «fusione di orizzonti» che sarebbe piaciuta al Gadamer di *Wahrheit und Methode*.¹⁸ E vengono alla mente le parole di Eugenio Montale a proposito di Pasquali *filologo stravagante* (che ritroveremo tra poco spettatore curioso della ruzantiana *Moscheta*) capace di «sentire la cultura come un drammatico fatto di vita, come un fiume perenne che può raggelarsi nella fissità delle “schede” ma non respira se non ritorna dalle schede alla vita».¹⁹

2. *Un accademico atipico*

Ludovico Zorzi fu, si è detto, un accademico atipico. Lo fu non per un eccentrico snobistico desiderio di differenza: dallo snob al *parvenu* non c'è che un passo, nota Theodor W. Adorno.²⁰ Fu atipico perché il suo ventaglio di scelte morali come di esperienze di vita, di lavoro e di studio infranse l'ingessato *curriculum*-tipo di un docente universitario. Di accademico aveva ben poco, anche nella selettiva scelta dei propri interlocutori e negli sfoghi polemici palesati con rassicurante sincerità. Non amava né i giochi di potere, né il tornaconto. Perciò non era reticente.

Nato a Venezia da una aristocratica famiglia lagunare il 2 agosto 1928 (la medesima estate in cui si sciolse la compagnia del Teatro d'Arte di Luigi Pirandello, un anno prima dell'avvio delle «Annales» di March Bloch e Lucien Febvre), si trovò, non ancora ventenne, a fare i conti, come tanti altri della sua generazione, con il clima politico sociale e culturale dell'Italia dopo la fine della seconda guerra mondiale. In quel contesto complesso, denso di tensioni irrisolte, si generarono le scelte di rigore morale che caratterizzarono la sua non lunga vita. In tale contesto egli maturò la decisione di aderire a un progetto laico di rinnovamento democratico del nostro paese schierandosi a

17. Per uno strumentario metodologico cfr. J. LE GOFF, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986 (in partic. pp. 163 ss.: *Passato/presente*).

18. Cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960), trad. e cura di G. VATTIMO, Milano, Bompiani, 1994⁹, p. 357.

19. E. MONTALE, *Un filologo stravagante*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 1951, in L. CARETTI, *Montale e Pasquali*, in ID., *Montale, e altri*, cit., pp. 65-81: 75.

20. *Requiem per Odette*, in ADORNO, *Minima moralia*, cit., pp. 225-227: 226 (aforisma 121).

sinistra con razionale convinzione, intelligenza brillantissima e onestà di intenti, poco teorizzando, per nulla approfittando e molto operando nel corso del tempo su più livelli.

Se non dimentichiamo quanto all'epoca proprio l'area veneta fosse sede privilegiata del conformismo cattolico non è difficile comprendere la scelta del giovane Zorzi cresciuto a Venezia negli anni del fascismo e che da ragazzo, insieme al coetaneo amico carissimo Marino Berengo, aveva visto all'opera nel suo liceo le milizie della spettrale Repubblica di Salò.²¹ Scelta che poi si sarebbe interiormente incrinata per le delusioni provocate dalla crisi delle ideologie del «secolo breve» (si ripensi al citato *Parere sulla fase*), pur non tradendo le istanze etiche e politiche originarie.²²

Nel 1949 Zorzi, ventunenne, studiava all'Università di Padova. Nel 1951 pubblicò il suo primo lavoro, frutto di una esercitazione seminariale²³ e si recò in Germania a Loreley sopra il Reno dove le truppe francesi d'occupazione avevano organizzato un campus estivo teatrale.²⁴ Nell'Ateneo patavino studiò lettere sino al 1954,²⁵ quando decise di interrompere quell'esperienza prima

21. Come mi raccontava in una conversazione del 1980.

22. «Beninteso, ciò non ci esenta, da un punto di vista esclusivamente *etico e pratico*, dall'obbligo della partecipazione politica, che certo non si esaurisce nella militanza o nella mobilitazione di corto riflesso quando siamo chiamati a spendere la monetina di un voto, ma che si diffonde e si estende nella sfera sociale e *nell'esercizio, quanto più possibile corretto e in buona fede, delle nostre rispettive mansioni*» (ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 321). Corsivi miei.

23. Cfr. L. ZORZI, *Le donne di Messina: dalla introduzione a Vittorini, «Maestrale. Quaderni di cultura e di azione meridionale»*, 1951, 2-3, pp. 22-31. E cfr. *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., p. 37.

24. In quella circostanza la compagnia Teatro Stabile dell'Università di Padova rappresentò *L'Acqua* di Turi Vasile. Per il cast dello spettacolo cfr. *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 1995, p. 251. Notizie sul campus teatrale di Loreley si leggono in *Libertà di fare teatro. Colloquio con Gianfranco De Bosio*, Padova, 5 novembre 1996, [a cura] di G. RAMPIN, ora in G. PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova (1946-1953)*, Roma, Cromografica Roma, per gruppo editoriale L'Espresso, 2009 (vol. pubblicato dall'autore, utente del sito ilmiolibro.it), pp. 129-134: 132. Di quel viaggio di Ludovico Zorzi in Germania mi ha parlato suo figlio, Andrea.

25. A Padova, nei primi anni Cinquanta, il giovane Zorzi era impegnato su almeno tre versanti: 1) contribuiva ad animare il teatro sperimentale della sua Università e ne dirigeva il Centro teatrale (da cui poi si dimise volontariamente, ma non senza polemiche: cfr. L. ZORZI, *Questo Centro teatrale, «Il Bo'»*, n.s., IV, 1° ottobre 1954, 9, p. 5; e cfr. qui par. 4); 2) si dedicava allo studio e all'edizione per i tipi dell'editore Randi della drammaturgia del Ruzante (cfr. nota 208); 3) recensiva libri di teatro e di spettacolo ed esercitava l'attività di critico culturale e dello spettacolo teatrale e cinematografico. A questo proposito ricordo che, come ho accennato (rivedi nota 4), andrebbe pubblicata la bibliografia di quegli sparsi scritti, specchio rivelatore di una sensibilità non comune. Penso alla qualità della scrittura come alla storicizzante lucidità dei giudizi. Per uno *specimen* bibliografico dell'attività di Zorzi recensore, critico ed elzevirista cfr.

del conseguimento della laurea. Importante, in quel periodo di formazione, fu specialmente l'incontro con l'ecclettico docente-poeta-critico Diego Valeri,²⁶ il quale in quegli anni presiedeva con altri professori il Teatro dell'Università diretto da Gianfranco De Bosio (classe 1924). Iniziò così l'attività teatrale di Zorzi o, se si preferisce, quella militanza teatrale, *detector* della sua vocazione di studioso atipico, che, è noto, segna un primo importante momento della sua biografia intellettuale.²⁷

Come si configurava agli occhi del giovane Alvisè Zorzi quella città in cui aveva deciso di studiare? Padova, raccontava Zorzi a Claudio Meldolesi²⁸ in un colloquio del 1976, era allora

una città di preti, moralista, provinciale, economicamente parassitaria, paralizzata da un lontano conformismo; e anche il suo corpo universitario era ben disposto alla

Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale, cit., pp. 37-40. Utile, anche, consultare «*Il Mondo*». *Indici analitici 1949-1966*, prefaz. di G. SPADOLINI, Firenze, Passigli, 1987, p. 266. Ma cfr. soprattutto qui par. 6-8.

26. Su di lui cfr. almeno *Omaggio a Diego Valeri*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 novembre 1977), a cura di U. FASOLO, Firenze, Olschki, 1979; e, per un versante significativo dei suoi interessi multilinerari, cfr. D. VALERI, *Scritti sull'arte*, a cura di G. TOMASELLA, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2005.

27. Resta basilare al riguardo la ricostruzione storica compiuta da Claudio Meldolesi nei suoi *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, in partic. pp. 174-176, 415-472. Specialmente a questo volume (ristampato da Bulzoni nel 2008) faccio d'ora in avanti riferimento per questo versante non secondario dell'iter biografico intellettuale e artistico zorziano. Cfr. poi la testimonianza di E. GARBERO ZORZI, *Ludovico Zorzi e il teatro di Ruzzante*, «Padova e il suo territorio», XII, maggio-giugno 1997, fasc. 67, pp. 24-28. Ricco di notizie (ma penalizzato da ingenuità metodologiche, sviste, ripetizioni e 'calchi' non dichiarati) il lavoro di PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit. Cfr. inoltre: C. MELDOLESI, *Il primo Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., pp. 41-48; ID., *Alla memoria di Ludovico Zorzi*, in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., pp. 15-22 (ma anche altri scritti di questo vol. sono utili al nostro argomento); S. BRUNETTI, *La passione di una vita: "il lavoro su Ruzante" di Gianfranco De Bosio*, in *Ruzante sulle scene del '900*, a cura di S. BRUNETTI e M. MAINO. Progetto e coordinamento di C. GRAZIOLI, Padova, Esedra, 2006, pp. XXIII-XXVIII (con ulteriore bibliografia cui implicitamente rinvio: cfr. ivi, p. XXIII n.); R. GUARINO, *Ruzante nella storia e nella storiografia dell'attore italiano. Da Apollonio a Zorzi*, in *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebbero male. Teatro e lingua in Ruzante*. Atti del convegno di studi (Padova-Pernumia, 26-27 ottobre 2011), a cura di A. CECCHINATO, Padova, Cleup, 2012, pp. 277-292: 284-292. E v. le referenze registrate via via nelle note seguenti.

28. Sull'insigne storico del teatro (1942-2009): C. MOLINARI, *Ricordo di Claudio Meldolesi*, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=4260> (data di pubblicazione su web: 5 ottobre 2009); R. GUARINO, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla «microsocietà» e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e storia», XXIV/n.s. 2, 2010, vol. 31, pp. 43-60; F. TAVIANI, *Il gesto del riguardo. Presentazione*, in C. MELDOLESI, *Pensare l'attore*, a cura di L. MARIANI, M. SCHINO, F. T., Roma, Bulzoni, 2013, pp. XI-XXII.

restaurazione, a parte Marchesi, Meneghetti e qualche altro professore antifascista, a parte le curiosità culturali di Valeri.²⁹

Una città soffocante, con una altrettanto soffocante università. La stagione della Resistenza era tramontata. Anche per reagire a tutto ciò prese vita l'esperienza zorziana presso il Teatro dell'Ateneo. Un teatro di base che ebbe in Italia una rilevanza non secondaria. Si pensi alla 'scoperta' di Ruzante e di Brecht e alla scuola di mimo di Lecoq.³⁰

3. *Consuntivi di palcoscenico*

Tuttavia, come sempre nel fare storia, occorre non idealizzare, perché in quegli anni il vecchio e il nuovo spesso convissero, anche in teatro; e parte di ciò che sembrava nuovo non lo era, o lo era solo in parte, o stentava ad affermarsi. Il teatro all'antica italiana³¹ stentava ad adeguarsi al nuovo, e il nuovo, cioè la regia, spesso improvvisava. Si prenda una lettera scritta nel 1974 da Giorgio Strehler (classe 1921) al prediletto Roberto De Monticelli, rievocando gli anni eroici del dopoguerra:

Noi ci trovammo, nel nostro paese, a rifare *rapidamente* la storia della regia, senza cadere o cadendo poco, negli errori del passato prossimo. Pure li facemmo questi errori, talvolta o spesso [...]. Dovemmo improvvisarci. Improvvisarci esperienze, età, e peso, e metodi e personalità che non avevamo ancora e che altri, gli "altri" non ci riconoscevano. Ho passato, abbiamo passato la nostra giovinezza a sentirci scrivere e dire che la regia era una cosa inutile, che eravamo dei giovanetti ai quali non si doveva né poteva ubbidire. Diventammo spesso rigidi e dogmatici (Costa insegna) per "imporci". Sostenemmo un ruolo che non volevamo [...]. Venti prove, erano un miracolo! Una lettura di un testo, una novità sconvolgente e noiosa [...]. E noi giù accanitamente, Orazio per primo, a lavorare male, come si poteva, talvolta carognescamente, imponendo, Orazio con la sua implacabile erre e lo sguardo allucinato, severo, fanatico. Io, gridando, bestemmiando, sbracciandomi con un calore umano bianco, con l'esempio, il dolore, l'urlo, il contatto, il "conte" [Luchino Visconti] con il distacco

29. Da un colloquio tra Zorzi e Meldolesi avvenuto a Firenze il 12 ottobre 1976 (cfr. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 175 e n.). Per Valeri, Marchesi e Meneghetti cfr. note 26, 42-43, 46.

30. Cfr. L. ZORZI, *Note di lavoro*, in G. DE BOSIO e L. ZORZI, *Il Ruzante. Storia di una scoperta*, Milano, Mondadori, 1977, opuscolo allegato all'audiolibro omonimo («Arte comica. Teatro», collana diretta da R. LERICI e G. NEGRI); scritto poi riproposto, con il titolo *Storia di una scoperta*, in ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 93-102: 94.

31. Cfr. S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana' e altri scritti di teatro*, a cura di A. TINTERI, Roma, Bulzoni, 1985 (1ª ed. Milano, Rizzoli, 1965).

accanito del grande dilettante o signore medievale o rinascimentale, regalando anche cani e dischi agli attori maltrattati [...]. E il teatro stabile? La Lilla [Brignone], sempre, mi diceva: «Basta co' 'sta topaia! Basta stare sempre con lo stesso pubblico, ci scocciamo noi e loro!». Erano talmente “malati” che amavano viaggiare con i bauli, vivere negli alberghi, non avere una vera casa, una vera famiglia e tante altre cose.³²

E nel 1950, in una lettera a Ivo Chiesa:

Ho amato Jacques Copeau senza aver visto un suo spettacolo, mai. [...] L'ho amato scoprendo una sua fotografia in un libro, leggendo i suoi *Souvenirs du Vieux Colombier*, scoprendo il «suo» teatro giorno per giorno attraverso documenti passati, frasi di chi l'ha conosciuto. Ho inventato, insomma, Jacques Copeau, perché avevo bisogno (e tutta la nostra generazione devastata ha questo segreto e angoscioso bisogno), di un maestro, di un padre.³³

Scriveva «il più colto e curioso dei nostri registi “fondatori”»,³⁴ Gerardo Guerrieri (classe 1920):

è una bella storia, triste per me, ma bella: la storia della generazione senza maestri che prese coraggiosamente in pugno la bandiera delle riforme. Sentivamo l'ansia di insegnare agli altri, di riformare: senza sapere come. Era solo un sintomo di malessere e di decadenza questa banda di giovani che invece di studiare sapeva già tutto, da ragazzini, ignorantissima, piena solo di citazioni [...]. Ma questa nostra vocazione ad insegnare, senza sapere niente e con l'incubo di non saperlo, con l'impressione continua che ci cedesse la terra sotto i piedi è stata una vera acrobazia da far venire i capelli bianchi.³⁵

32. G. STREHLER, *Passato presente futuro: lettera a Roberto De Monticelli (1974)*, a cura di G. DE MONTICELLI, in *Passioni e memoria*, «Drammaturgia», IV, 1997, 4, pp. 49-60: 50-51. Sul documento si soffermano anche R. ALONGE e F. MALARA, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. A. e G. DAVICO BONINO, III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 567-701: 646-647. La lettera (Milano, 10 aprile 1974) si legge integralmente in G. STREHLER, *Lettere sul teatro* (2000), a cura di S. CASIRAGHI, prefaz. di G. RABONI, Milano, Archinto, 2008², pp. 59-77.

33. Lettera edita su «Sipario» nel gennaio 1950, ora in STREHLER, *Lettere sul teatro*, cit., pp. 17-22: 18. E v. le storicizzanti osservazioni di S. LOCATELLI, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, in *Ricerche dall'Archivio storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, a cura di S. L., «Comunicazioni sociali», XXX, n.s., maggio-agosto 2008, 2, pp. 150-195: in partic. 150-153.

34. C. MELDOLESI, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, in *Gerardo Guerrieri. Atti del convegno di studi* (Roma, 11-13 novembre 1993), a cura di A. D'ARBELOFF, Roma, ETI, 1995, pp. 34-41: 34.

35. Appunto s.d., in G. GUERRIERI, *Pagine di teatro*, con una nota di S. GERACI, «Teatro e storia», V, 1990, 8, pp. 11-57: 15-16. Su tale appunto: *Il teatro di Visconti: scritti di Gerardo*

Si legga poi il consuntivo stilato da Zorzi a trent'anni da quel dopoguerra da lui vissuto, s'è accennato, in Veneto e in specie a Padova e si apprezzi la conclusione storicizzante sui GUF e il teatro di regia:

Il 18 aprile 1948 io avevo 19 anni, non votai (allora la maggiore età era di 21); ma ricordo perfettamente il clima, la «cultura» che esprime la maggioranza assoluta alla DC di De Gasperi e soci, le *nostre deficienze e i nostri errori, il «provincialismo» mortificante della sinistra di allora, la nostra preparazione ridicola, assai più idealista-fascista che marxista in senso proprio*. Cerchiamo di non rimirci con gli occhi del poi, e soprattutto di questi ultimi anni. *Scoprire la linea Ruzante-Brecht, come indubbiamente facemmo, fu una specie di miracolo*; ma Brecht lo scoprimmo per il tramite di Eric Bentley, mentre a Ruzante arrivammo da soli (era il «classico» locale da recuperare; così almeno in un primo momento ci parve). Sicché tanto della politica anche successiva dei teatri stabili (ovvero del teatro di regia) fin verso il 1962-65 *si spiega con la cultura dei GUF* (che io, per età, non feci in tempo a conoscere) e con le buone intenzioni posteriori.³⁶

Così, nell'estate veneziana del 1976, uno Zorzi ormai deluso dalla prassi come dalla fruizione della scena (e così lo abbiamo conosciuto anche noi, suoi studenti dal 1979 [fig. 1], quando paradossalmente asseriva che ormai, salvo eccezioni tipo *La classe morta* e *Wielopole Wielopole* di Kantor,³⁷ che lo avevano entusiasmato, l'andare a teatro era per lui evento soporifero, e auspicava di frequente un libro sulla noia a teatro e minacciava parimenti ai suoi numerosissimi scolari, quando troppo irrequieti e rumorosi, la «rappresaglia» di un corso sull'Alfieri), così, dicevo, egli scriveva a Meldolesi riflettendo su quell'ambiguo periodo di transizione. Ripensava anzitutto, storicizzandoli, gli inizi della sua attività di studio e di palcoscenico. Che poi la riflessione di Zorzi fosse troppo severa è

Guerrieri, a cura di S. GERACI, Roma, Officina, 2006, pp. 8-9; M. SCHINO, *La parola regia*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527: 525-527. Per Guerrieri-dramaturg cfr. soprattutto le pagine di Meldolesi, in C. MELDOLESI-R.M. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germania all'area italofrancese, nella storia e in un percorso professionale*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 76, 108-115.

36. Lettera di Ludovico Zorzi a Claudio Meldolesi, Venezia, 20 luglio 1976 (in MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 416-417 e n.). Corsivi miei.

37. Cfr. e.g. S. FERRONE, *La 'Classe' sospesa tra la vita e la morte*, «Scena», III, 1978, 1, pp. 29-30; Kantor. *Protagonismo registico e spazio memoriale*, a cura di L. GEDDA, Firenze, Liberoscambio, 1984; *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, catalogo della mostra a cura di J. CHROBAK e C. SISI (Firenze, 23 maggio-10 agosto 2002), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002; *Kantor a Firenze*, a cura di V. VALORIANI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002; *Kantor. 'Wielopole Wielopole' Dossier*, a cura di J. CHROBAK et al., Roma, Gremese, 2006; M. FEDI, *L'archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, presentazione di R. GUARDENTI, con una testimonianza di G. PETRONE, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, pp. 49-65.

vero.³⁸ Con i maestri della Scuola di Francoforte, Zorzi era convinto che il rigore autocritico fosse da utilizzare «sistematicamente e senza compromessi».³⁹

Da qui la lezione a non accontentarsi, a smentirsi, a non guardare al passato con compiacimento o idealizzazioni. In specie a quello in cui si è direttamente implicati: «cerchiamo di non rimirci con gli occhi del poi, e soprattutto di questi ultimi anni». Zorzi non praticava l'autocelebrazione. La studiava in modo magistrale. Si guardino gli studi sulla scena medica da lui compiuti negli anni Settanta del secolo scorso (*Firenze: il teatro e la città*) culminanti, in sintesi, nella formula dell'«autocontemplazione indotta»,⁴⁰ cifra della scena del principe. Ci torneremo.

4. *Il Teatro dell'Università di Padova, la riscoperta di Ruzante e altre questioni*

Torniamo intanto al giovane Alvisè Zorzi a Padova, Zise per i suoi compagni di palcoscenico di allora,⁴¹ e a due dei professori antifascisti dell'Università patavina da lui ricordati: lo scienziato Meneghetti e l'umanista Marchesi.⁴²

Si è accennato che l'esperienza teatrale zorziana maturò nell'ambito del Teatro dell'Università fondato nel dopoguerra⁴³ grazie all'aiuto determinante di un Rettore intraprendente e coraggioso,⁴⁴ già ufficiale degli alpini decorato

38. Cfr. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 418.

39. *Lezioni di sociologia* (1956), a cura di M. HORKHEIMER e T.W. ADORNO, trad. di A. MAZZONE, Torino, Einaudi, 1966, p. 138.

40. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 106 (e cfr. *ivi*, p. 63).

41. Cfr. *Ricordi dal palcoscenico. Testimonianza di Gilberta Sottocchia*, Padova, 21 novembre 1994, [a cura] di G. RAMPIN, in PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., pp. 134-138: 138.

42. Cfr. C. SAONARA, *Egidio Meneghetti scienziato e patriota combattente per la libertà*, Padova, Cleup, 2003; E. FRANCESCHINI, *Concetto Marchesi. Linee per l'interpretazione di un uomo inquieto*, Padova, Antenore, 1978; N. BOBBIO, *Profilo di Concetto Marchesi* (2000), ora in *Concetto Marchesi e l'Università di Padova 1943-2003*. Atti del convegno *A sessant'anni dall'appello agli studenti di Concetto Marchesi* (Padova, 13 dicembre 2003), a cura di G. ZACCARIA, Padova, Cleup, 2004, pp. 73-80; L. MECACCI, *La Ghirlanda fiorentina e la morte di Giovanni Gentile*, Milano, Adelphi, 2014, *passim* (volume importante caratterizzato da uno sguardo non convenzionale). Si veda inoltre nota 46.

43. Cfr. *Teatro d'arte all'Università di Padova*, «Sipario», I, luglio 1946, 3, p. 45. E v. le precisazioni di MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 175. Cfr. altresì le osservazioni di M. ISNEGHI, *Carlo Anti intellettuale militante*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*. Atti del convegno (Verona-Padova, 6-8 marzo 1990), Trieste, Lint, 1992, pp. 223-239: 231-232; ID., *L'Università di Padova: da Anti a Marchesi a Meneghetti*, in *Padova nel 1943. Dalla crisi del regime fascista alla Resistenza*, a cura di G. LENCI e G. SEGATO, Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 217-245: 224-227.

44. Cfr. G. DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, in *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra a cura di G. CALENDOLI (Padova, 25 maggio-15 giugno

di due medaglie d'argento al valor militare nella Grande guerra e poi guida principale della Resistenza veneta: dico Egidio Meneghetti, nome di battaglia Antenore Foresta, appartenente al partito d'Azione, fondatore a Padova nel settembre 1943 del CLN veneto – con Concetto Marchesi (PCI), Mario Saggin (DC), Silvio Trentin (PD'A), Alessandro Candido (PSIUP) –⁴⁵ e firmatario con Marchesi di un importante manifesto indirizzato il 26 maggio 1945 agli *Universitari Padovani* e agli *Studenti d'Italia*.⁴⁶ E non va trascurato, in quel contesto plurale di guerriglia alla barbarie nazista e repubblicana, né il coraggioso agire del gappista cattolico De Bosio allora studente,⁴⁷ né il rapporto di amicizia fraterna tra il marxista Marchesi e il prediletto suo allievo ed ex alpino Ezio Franceschini, profondamente credente. Si pensi al clandestino «Gruppo FRAMA», ovvero alla rete partigiana FRA(nceschini)MA(rchesi) operante specialmente tra Milano, Padova e la Svizzera. Fu FRAMA a portare in salvo oltralpe il 5 aprile 1944 il futuro maestro di Zorzi, Diego Valeri, ricercato dai fascisti e condannato dal tribunale straordinario repubblicano a trent'anni di carcere. Mentre De Bosio, tra l'altro, fornì a Franceschini informazioni puntuali sulla situazione militare a Verona e nella provincia e fece parte del gruppo che portò al sicuro in Svizzera Marchesi⁴⁸ (nella neutrale

1983), Mogliano Veneto (Tv), Grafiche Piesse, 1983, pp. 29-48: 29; PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., p. 31.

45. Cfr. A. VENTURA, *Padova nella resistenza*, in *Padova nel 1943*, cit., pp. 305-322: 306-307, 310.

46. Cfr. ISNEGHI, *L'Università di Padova*, cit., p. 243, doc. 20. Marchesi era stato nominato rettore dell'Università di Padova a partire dal 1° settembre 1943. Il 9 novembre inaugurò quel tetro anno accademico (la memorabile relazione inaugurale si legge ora in *Concetto Marchesi e l'Università di Padova 1943-2003*, cit., pp. 83-87). Il celebre appello antifascista e antinazista indirizzato dal rettore agli studenti dell'Università patavina incitandoli all'insurrezione, da lui scritto alla fine di novembre, fu diffuso dai primi di dicembre in tutta Italia, da fogli clandestini e dalle radiotrasmissioni alleate (cfr. e.g. *Padova nel 1943*, cit., p. 333, fig. 277; P. SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*, v. *La Resistenza. Togliatti e il partito nuovo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 199-205). Il 9 febbraio 1944, dopo un periodo di clandestinità vissuto a Milano, Marchesi passò in Svizzera dove molto attivamente operò contro il nazifascismo, di concerto anche con Meneghetti. Nel settembre di quell'anno Marchesi si recò a Domodossola, nella libera Repubblica partigiana della Val d'Ossola, con l'incarico di armonizzare le diverse formazioni partigiane. In dicembre rientrò a Roma su invito del governo Bonomi (cfr. per tutto nota 48). Meneghetti, già prorettore di Marchesi, guidò l'Ateneo patavino dall'estate 1945 al 1947.

47. Cfr. *Libertà di fare teatro. Colloquio con Gianfranco De Bosio*, cit., pp. 129-130; PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., p. 16.

48. Cfr. Ezio Franceschini (1906-1983). *Scritti documenti commemorazioni testimonianze*, a cura di C. LEONARDI, Bologna, Centro editoriale Dehoniano, 1986, pp. 217-228 (*Appunti sul «Gruppo Frama» durante l'epoca clandestina*; pp. 218-219, per la notizia su Valeri, p. 223 e p. 225, per quella su De Bosio prezioso informatore), 237-250 (*L'attività di Concetto Marchesi durante la Resistenza*), 251-290 (*Lettere di Concetto Marchesi dalla Svizzera [1944] alla Direzione del P.C.I.*). Una accurata

Svizzera trovarono riparo anche Strehler, Aldo Trionfo, Alessandro Fersen ed Emanuele Luzzati).⁴⁹

Si sa che i partiti antifascisti e le forze patriottiche apolitiche contribuirono congiuntamente alla liberazione dell'Alta Italia dai nazifascisti e che l'Università di Padova, unica tra le università italiane, fu insignita della medaglia d'oro al valor militare per il suo contributo alla Resistenza.⁵⁰ Una somma di 'anime' differenti, di vecchio e di nuovo, di spirito unitario e di contrasti, diffidenze, divisioni laceranti, sia nelle formazioni di montagna che in quelle di pianura. Scriveva l'azionista Meneghetti l'8 agosto 1944 al collaboratore di Ferruccio Parri, l'ingegner Fermo Solari:

5. *Situazione generale. Situazione padovana.* Tengo ultimo questo argomento ma è il più importante e gravido di conseguenze. Rapporti con comunisti estremamente difficili. Tendono ad assorbire ogni cosa. Questo riesce loro abbastanza facile in molte provincie, non a Padova dove preminenza forze di PdA e di DC. Allora ricorrono a minacce e violenza. [...] Prego voi agire subito centralmente. Perché situazione si ristabilisca occorre che il PC dia chiare disposizioni [...]. Situazione non tollerabile. Si finirà in scontri cruenti fra PdA e PC. Provvedere subito anche attraverso Bonomi e Alleati.⁵¹

E il 3 settembre:

Se gli italiani fossero meno teorizzatori e più empirici, la soluzione sarebbe venuta [parla delle brigate Garibaldi] [...]; ma questo sano empirismo sembra estraneo a tutti noi che, prima di cominciare una qualsiasi attività, abbiamo il bisogno di sottilizzare e arzigogolare e concionare su tutte le possibili premesse teoriche.⁵²

Non si dimentichi la ricostruzione e l'analisi delle fenditure e delle tensioni resistenziali compiuta con intelligenza storica da De Bosio, su sceneggiatura e soggetto di De Bosio e di Luigi Squarzina, nel film *Il terrorista* (1963): ambien-

ta sintesi su Franceschini valoroso combattente della Resistenza si deve a Claudio Leonardi: cfr. ivi, pp. 213-216. Per De Bosio e il passaggio in Svizzera di Marchesi: *Libertà di fare teatro. Colloquio con Gianfranco De Bosio*, cit., p. 130.

49. Cfr. L. SQUARZINA, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005, p. 403.

50. La motivazione si legge ora in *Concetto Marchesi e l'Università di Padova 1943-2003*, cit., p. 92.

51. INSML, *CLV*, b. 33, fasc. 1, sf. 2. L'intero messaggio si legge in *Politica e organizzazione della Resistenza armata*, 1. *Atti del Comando Militare Regionale Veneto. Carteggi di esponenti azionisti (1943-44)*, a cura di A.M. PREZIOSI, Vicenza, Neri Pozza, 1992, pp. 294-295. Istruttivo in proposito anche il messaggio di Meneghetti a «Cari Amici» datato 3 settembre 1944 (INSML, *CLNAI*, b. 8, fasc. 11, sf. 10): ivi, pp. 306-308.

52. Ivi, p. 307.

tato in una triste Venezia dell'inverno 1943, protagonista l'inflessibile gappista Renato Braschi, «l'Ingegnere» (Gian Maria Volonté), con sullo sfondo il ricatto delle rappresaglie nazifasciste, il dilemma dell'«attesismo» o «attendismo» che lacerò la Resistenza.⁵³ Quella Venezia in cui il liceale Zorzi aveva visto da vicino gli spregi delle milizie di Salò.⁵⁴ E per meglio capire, invece, vita e pensieri e combattimenti delle bande di montagna si legga lo straordinario *Dizionario del partigiano anonimo* rinvenuto in tasca a un giovane partigiano morto tra i monti della Lunigiana,⁵⁵ ponendolo a confronto con *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio.⁵⁶ Senza trascurare d'incrociare le pagine ora citate con le riflessioni di Montale sugli scatologici intellettuali «galleggianti» pubblicate il 30 ottobre 1944 su «La Nazione del Popolo», organo del Comitato toscano di Liberazione Nazionale.⁵⁷ Il 4 novembre seguente, sul medesimo giornale, Eusebio concludeva il suo pezzo così: «le riforme cominceranno ora o non saranno più. E avremo domani una democrazia di facciata, non di sostanza; una democrazia per la quale non varrebbe davvero la pena di combattere».⁵⁸

Catturato nel gennaio 1945, Meneghetti venne torturato dagli sgherri dalla banda Carità installatasi a Padova in palazzo Giusti.⁵⁹ Finita la guerra fu eletto rettore dell'Ateneo patavino (1945-1947).⁶⁰ Intanto il 7 aprile 1945, mentre si preparava l'insurrezione del Nord, Marchesi aveva aperto a Roma il II Consiglio nazionale del PCI.⁶¹ Quello stesso giorno appariva su «Il Mondo» un articolo di Montale, *Il fascismo e la letteratura*⁶² e poi, il 2 giugno, sul medesimo quindicinale prossimo alle idee del partito d'Azione, vedevano luce le montaliane *Cronache di una disfatta*;⁶³ il 15 luglio Luigi Salvatorel-

53. Cfr. G. DE BOSIO-L. SQUARZINA, *Il terrorista*, con una prefazione di F. PARRI, un saggio di T. RANIERI e una rassegna della critica, Vicenza, Neri Pozza, 1963 (con la sceneggiatura del film e ricco corredo iconografico).

54. Rivedi par. 2.

55. Cfr. A. DEL BOCA, *Un uomo ordinato. Il dizionario del partigiano anonimo*, in *Storie della Resistenza*, a cura di D. GALLO e I. POMA, Palermo, Sellerio, 2013, pp. 49-64.

56. Torino, Einaudi, 1968.

57. E. MONTALE, *Galleggianti*, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, to. I, pp. 604-607. E cfr. P.L. BALLINI, *Un quotidiano della Resistenza: «La Nazione del Popolo». Organo del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale (11 agosto 1944-3 luglio 1946)*, Firenze, Polistampa, 2008, to. I.

58. Ivi, pp. 209-212 (*Comprendersi*).

59. Cfr. VENTURA, *Padova nella resistenza*, cit., pp. 319-320; Ezio Franceschini, cit., pp. 224, 249.

60. Cfr. ISNEGHI, *L'Università di Padova*, cit., p. 226.

61. Cfr. SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*, cit., p. 485.

62. Quelle pagine, poi confluite in *Auto da fè* (1966), si leggono ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 15-21.

63. Cfr. ivi, pp. 27-31. Nell'articolo, pubblicato su «Il Mondo» e riproposto in *Auto da fè*, Montale si sofferma rapidamente sulle memorie autobiografiche di Carlo Rosselli e analizza

li pubblicava sul settimanale di politica e letteratura «La nuova Europa» un fondo intitolato *Il partito della democrazia*, auspicando l'avvento di una democrazia laica.⁶⁴

In quell'anno cruciale Eduardo portava in palcoscenico al San Carlo *Napoli milionaria!* («A guerra nun è fernuta... E nun è fernuto niente!»),⁶⁵ i «registi recensori» pensavano il teatro esercitando la critica drammatica su l'«Unità» (Vito Pandolfi e Guerrieri), sull'«Avanti!» (Paolo Grassi), su «Milano sera» (Strehler)⁶⁶ e Visconti metteva autorevolmente in scena a ritmo serrato sette spettacoli che infrangevano gli steccati teatrali del ventennio (e scandalizzavano i benpensanti). Mentre lo spettatore Montale dalla fiorentina Pergola proponeva su «La Nazione del Popolo» una serie di cronache del teatro di regia (Achard e Cocteau per Visconti, O'Neill e Betti per Costa, Carrol per Pandolfi).⁶⁷ Il disarmante Pandolfi che nel 1945, intervistando Marchesi, si stupiva che un intellettuale

partitamente il volume di Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni* ripubblicato da Einaudi nel 1945 nei «Saggi».

64. E cfr. G. SPADOLINI, *Prefazione a ID., L'Italia dei laici. Da Giovanni Amendola a Ugo La Malfa (1925-1980)*, Firenze, Le Monnier, 1980, pp. v-x.

65. Cfr. e.g. M. PROCINO SANTARELLI, *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 120-122. Istruttive considerazioni sulla commedia si leggono in F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 125-129, 141 (il volume è stato ripubblicato nel 2010, in edizione rinnovata e accresciuta, con il titolo *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina) e in A. BARSOTTI, *Introduzione a E. DE FILIPPO, Cantata dei giorni pari*, a cura di A. B., Torino, Einaudi, 1998, pp. v-LXVI: XXXIX-XLI, XLIX-L.

66. Cfr. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 152-167 (*L'incontro con la critica*). Per la citazione: ivi, p. 161.

67. Cfr. E. MONTALE, *Cronaca del teatro. Alla Pergola 'Adamo' di Marcel Achard*, «La Nazione del Popolo», 20 novembre 1945 (prima rappresentazione: Roma, teatro Quirino, 30 ottobre 1945); ID., *Cronaca del teatro. Alla Pergola 'La macchina da scrivere' di Jean Cocteau*, ivi, 25 novembre 1945 (prima rappresentazione: Roma, teatro Eliseo, 2 ottobre 1945); ID., *Cronaca del teatro. Alla Pergola 'Giorni senza fine' di E. O'Neill*, ivi, 11 dicembre 1945 (prima rappresentazione: Milano, teatro Olimpia, 2 ottobre 1945); ID., *Cronaca del teatro. Alla Pergola 'Il corsiero bianco' di P.V. Carrol*, ivi, 13 dicembre 1945; ID., *Cronaca del teatro. Alla Pergola 'Il vento notturno' di Ugo Betti*, ivi, 14 dicembre 1945 (prima rappresentazione: Milano, teatro Olimpia, 17 ottobre 1945). Tali recensioni si leggono ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., to. I, pp. 629-632, 640-645. Per gli spettacoli viscontiani del 1945: G. GUERRIERI, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale. Storia di un anno: dai 'Parenti' al 'Matrimonio' (30 gennaio 1945-19 gennaio 1946)*, in *Visconti: il teatro*, catalogo della mostra a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO (Reggio Emilia, 2 novembre 1977-2 gennaio 1978), Reggio Emilia, teatro Municipale di Reggio Emilia, 1977, pp. 33-62 (e rivedi gli scritti di Guerrieri registrati a nota 35); F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a 'Morte di un commesso viaggiatore'*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 53-101 (con bibliografia). Per i citati spettacoli di Costa e di Pandolfi basti qui rinviare a MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 164 e nota 36, 193.

le della Resistenza come il latinista Concetto Marchesi «auspicasse una scuola selettiva e meritocratica». ⁶⁸

Dal 1946 Marchesi fu membro del comitato centrale del «partito nuovo» e partecipò alla Costituente; e non è ozioso ricordare, in questi nostri giorni, le tante dispute dei Costituenti sul nome da conferire alla seconda assemblea parlamentare. ⁶⁹ Fu in un anno di tensioni politiche e sociali e di guerra fredda come il 1947 che venne pubblicato a Roma un libro per noi importante come *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico; ⁷⁰ fu presentato a Praga al Festival mondiale della gioventù uno spettacolo ideologizzato come *La fiera delle maschere* di Pandolfi-Squarzina-Salce (che comprendeva anche rielaborati inserti ruzantiani), abbinato a *L'uomo e il fucile* di Sergio Sollima (per la regia di Squarzina, con il comandante partigiano Nino Manfredi che uccideva con una raffica di mitra il *Gruppenführer* delle SS Luciano Salce); ⁷¹ e fu inaugurato il Piccolo Teatro della città di Milano, ⁷² allogato nel medesimo edificio in cui la Legione Muti aveva torturato i prigionieri. ⁷³ Scriveva Giulio Andreotti il 6 dicembre del '47:

Egregio Grassi,
pur nella miseria in cui tuttora [...] si dibattono i nostri Servizi, abbiamo potuto di-

68. Ivi, p. 190. Su Pandolfi si vedano poi l'accurato bilancio, a cura di A. MANCINI, *Vito Pandolfi. I percorsi del teatro popolare*, Bologna, Nuova Alfa, 1990 e SQUARZINA, *Il romanzo della regia*, cit., in partic. pp. 331-339.

69. Cfr. SPADOLINI, *L'Italia dei laici*, cit., p. 300.

70. Cfr. *La regia teatrale*, a cura di S. D'AMICO, Roma, Belardetti, 1947 (con scritti di D'Amico, Guerrieri, Lo Gatto, Salvini, Costa, Tonecki, Spaini, Pandolfi, Tofano, Fiocco, Prospero e LXIV tavv.). E si veda la testimonianza di SQUARZINA, *Il romanzo della regia*, cit., p. 283.

71. Cfr. ivi, pp. 286-287, 333-335. Cfr. anche MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 363-364, 367; R. CUPPONE, 'Servitù' o 'fierezza'? *Genesis della 'Fiera delle maschere' di Vito Pandolfi*, in *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria* [...], a cura di F. NATTA, Bari, Edizioni di pagina, 2012, pp. 83-119; R. CUPPONE, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'Arte. Dall'Arlecchino furioso all'Isabella pietosa* [...], Roma, Aracne, 2014 (pubblica, a pp. 125-174, l'inedito copione di Pandolfi, Squarzina, Salce). Ringrazio lo studioso per la cortese anticipazione delle bozze.

72. Su preistoria, fondazione e inizi dello Stabile milanese: C. MELDOLESI, *Il 1946 di Grassi e Strehler: fra riconversione e inchiesta teatrale, cronaca di un'inspiegabile intesa*, in *Teatro: servizio pubblico?*, «Quaderni di teatro», 1, 1979, 4, pp. 33-42; ID., *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, in ID., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 109-140; ID., *Fondamenti*, cit., pp. 155-159, 210-234, 301 ss.; N. RASSU, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico negli anni della fondazione del Piccolo Teatro di Milano*, in *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di L. CAVAGLIERI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 177-203; LOCATELLI, *La ricerca della stabilità*, cit. Per riscontri iconografici sui primi spettacoli del Piccolo: G. STREHLER, *Autobiografia per immagini*, a cura di P. BOSISIO e G. SORESI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 65-71, tavv. 1-9 (e relative schede critiche).

73. Cfr. P. GRASSI, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. POZZI, Milano, Mursia, 1977, pp. 149-152 (*Una sala abbandonata in via Rovello*); LOCATELLI, *La ricerca della stabilità*, cit.

sporre il versamento di un contributo di quattrocentomila lire al “Piccolo Teatro della Città di Milano”. È poco, pochissimo; ma speriamo di poter varare il decreto che si sta preparando con appassionata cura, ed allora potremo avere minore sproporzione. Auguri di buon lavoro!⁷⁴

Il decreto legislativo fu varato nel febbraio 1948.⁷⁵ Indi le elezioni politiche dell'aprile seguente, incardinate sul dilemma comunismo o anticomunismo, decretarono, come tutti sanno, il successo schiacciante della DC.⁷⁶ Iniziava nel nostro paese la prima stagione del centrismo e del riformismo dall'alto (1948-1953). Riascoltiamo Zorzi: «ricordo perfettamente il clima, la “cultura” che esprime la maggioranza assoluta alla DC di De Gasperi e soci, le nostre deficienze e i nostri errori, il “provincialismo” mortificante della sinistra di allora, la nostra preparazione ridicola, assai più idealista-fascista che marxista in senso proprio».⁷⁷

In tale clima il «teatro di De Bosio, a Padova, agì nel 1948-49 come Scuola d'arte drammatica del Teatro dell'università; dal 1949-50 al 1951-52, come Compagnia stabile del Teatro dell'università; e nel 1952-53, come Teatro stabile della città. Quindi si sciolse».⁷⁸ Si sciolse non solo per un calo di entusiasmo degli attori, per i dissesti economici, per il disinteresse del pubblico convenzionale.⁷⁹ Finì anche per le ricadute di una strategia normalizzante attuata dalle istituzioni – politiche ecclesiastiche accademiche – centrali e locali, da Roma a Padova:⁸⁰

Ruzante e Brecht erano considerati eversivi da alcuni professori. Diego Valeri e Manara Valgimigli, che erano nostri amici, avevano un bel da fare a protestare contro la maggioranza dei loro colleghi. Soprattutto a Lettere, avevamo una pessima fama; invece, avevamo molte simpatie presso la Facoltà di Medicina, che ci appoggiava di più e ci aiutava anche economicamente.

74. Per tale documento: *ivi*, p. 159 e n.

75. Cfr. *ivi*, pp. 160 e n., 186 e n.; e v. *ivi*, pp. 192-194 (per le norme attuative della Legge Andreotti emanate a fine luglio 1948).

76. Cfr. e.g. P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* (1989), Torino, Einaudi, 2006², pp. 152-159. Pagine da mettere a confronto, per meglio capire, con l'*Epilogo del Sommario della storia d'Italia* di Luigi Salvatorelli (Torino, Einaudi, 1955⁷) e con le lezioni tenute nel 1950 alla Sorbona da Federico Chabod, poi raccolte in *Id.*, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Torino, Einaudi, 1961⁶, pp. 163-177.

77. Rivedi nota 36.

78. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 415 n. (e pp. 415 n.-417 n. per la ricostruzione delle produzioni). Per la direzione artistica e l'elenco delle stagioni dal 1946 al 1953 cfr. inoltre PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., pp. 86-95.

79. Cfr. DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., pp. 32-33; MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 458-459.

80. Cfr. *ivi*, pp. 443-450.

Così De Bosio nel 2001.⁸¹ E Zorzi, nel 1954, schiettamente:

il vecchio Teatro dell'Università è finito come sappiamo sì per il disfrenarsi di ambizioni e cupidigie individuali, ma anche, in buona misura, per il disinteresse o addirittura l'ostilità dell'autorità accademica, e per il quasi completo assenteismo degli stessi studenti dalle sue attività.⁸²

Si era conclusa tra molte amarezze l'avventura del «più significativo teatro di base del dopoguerra italiano».⁸³

Nel 1946 l'ex partigiano De Bosio si era laureato in Letteratura francese con Valeri discutendo una tesi sull'influenza dei comici italiani in Molière.⁸⁴ Nell'autunno 1947 si era recato a Parigi dove soggiornò sino all'estate seguente usufruendo di una borsa di studio.⁸⁵ Quell'esperienza conferì respiro europeo alla sua cultura teatrale. Frequentò la scuola Education par le Jeu Dramatique (E.P.J.D.) in cui insegnavano Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau e il citato Jacques Lecoq⁸⁶ e seguì i corsi di Etienne Decroux.⁸⁷ Nacquero così il suo interesse per il mimo e l'invito a Padova di Lecoq.⁸⁸ Dal 1948 quest'ultimo (classe 1921) insegnò ai giovani del teatro universitario tecniche d'espressione corporea e improvvisazione. Insegnò con ingenuità. Negli anni Settanta Zorzi ricordava ancora con una qualche apprensione «i suoi “fai l'albero”». ⁸⁹ E tuttavia Lecoq sperimentò a Padova, come egli stesso ricorda, «un mimo aperto al teatro, diverso da quello, formale ed estetico, che in Francia era stato rinchiuso in

81. In una intervista rilasciata a Giovanni Puglisi (Milano, 31 gennaio 2001), in PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., pp. 104-110: 107. La seconda parte della intervista (Milano, 10 maggio 2001) si legge ivi, pp. 110-122.

82. ZORZI, *Questo Centro teatrale*, cit.

83. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 418.

84. Cfr. *Libertà di fare teatro. Colloquio con Gianfranco De Bosio*, cit., p. 130; PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., pp. 14, 23 e nota 48.

85. Cfr. G. DE BOSIO, *Maschera, specchio di vita*, in *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, catalogo della mostra a cura di D. SARTORI e B. LANATA (Milano-Venezia, 25 novembre 1983-19 marzo 1984), Firenze, La casa Usher, 1983, pp. 159-162: 159; PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., pp. 36 ss.

86. Cfr. DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., p. 31; MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 419-422; M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La casa Usher, 1993, pp. 259, 277 n., 344. Su Barrault, Marceau e Lecoq: ivi, pp. 193-286 (con bibliografia).

87. Si veda la citata intervista di Puglisi a De Bosio (Milano, 31 gennaio 2001), p. 109. La notizia è da approfondire. Su Decroux: DE MARINIS, *Mimo e teatro*, cit., pp. 57 ss. (e, per De Bosio e Decroux: p. 277 n.).

88. Cfr. E. BENTLEY, *The Purism of Etienne Decroux* (1950), in ID., *In Search of Theater*, New York, Alfred A. Knopf, 1953, pp. 184-195: 185.

89. Cito da MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 422.

un vero e proprio ghetto», e sviluppò l'uso della maschera neutra «silenziosa e parlante», che aveva scoperto tre anni prima lavorando a Grenoble nella compagnia di Jean Dasté, allievo di Copeau.⁹⁰ E va valorizzata la collaborazione tra De Bosio, Zorzi, Lecoq e lo scultore Amleto Sartori. Quest'ultimo, è noto, ebbe il merito di recuperare la perduta sapienza artigiana degli antichi mascherari e di riproporre con originalità ed estro artistico l'uso della maschera in scena.⁹¹

Il 2 aprile 1949 al teatro Verdi di Padova si tenne la prima dimostrazione pubblica del lavoro del mimo-pedagogo francese nella città veneta. Fu Valeri a presentare agli spettatori *Le cento notti*, adattamento per mimo di De Bosio e Lecoq di un testo del Nô, tradotto da Corrado Pavolini, rappresentato con maschere di Sartori.⁹² Seguirono altri spettacoli tra i quali, nella stagione 1949-1950, *Le Lombarde* di Giovanni Testori, coreografato da Lecoq per la regia di De Bosio,⁹³ e, nella stagione seguente, il collage *Pantomime* ideato e diretto da Lecoq sul filo un po' logoro delle «imitazioni suggestive».⁹⁴ Le pantomime dirette da quest'ultimo furono un tratto caratterizzante del Teatro dell'Università di Padova. Mentre l'esperienza patavina servì a Lecoq «per scoprirsi più pedagogo che artista e, come artista, più collaboratore che creatore»⁹⁵ e nel 1951 si trasferì a Milano chiamato da Strehler e da Grassi a insegnare mimo alla Scuola del Piccolo Teatro.⁹⁶

Fu dopo il rientro da Parigi (1948) che De Bosio, tramite Valeri, conobbe Zorzi.⁹⁷ Da poco si era tenuta a Milano la tre giorni del Convegno naziona-

90. Cfr. J. LECOQ, *La geometria al servizio dell'emozione*, in *Arte della maschera*, cit., pp. 163-166 (le citazioni si leggono a p. 163); cfr. inoltre DE MARINIS, *Mimo e teatro*, cit., pp. 255-256, 342, 344. Sulla maschera neutra: ivi, pp. 267-269.

91. Cfr. A. SARTORI, *Brevi note sullo studio della realizzazione delle maschere*, in *Arte della maschera*, cit., pp. 167-170; DE BOSIO, *Maschera, specchio di vita*, cit.; L. ZORZI, *La maschera di Arlecchino* (1979), ora nel citato volume *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, pp. 154-166: 154; M. DE MARINIS, *La Commedia dell'Arte riscoperta* (2011), ora in ID., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 129-140: 137.

92. Cfr. DE BOSIO, *Maschera, specchio di vita*, cit., p. 160; MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 417 n., 424 e n. Per il cast: *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., p. 249; v. anche M. PASTORE, *La grande scuola francese di mimo e l'esperienza artistica di Strehler e De Bosio*, «Il castello di Elsinore», xv, 2002, 45, pp. 35-47: 42; PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., pp. 44, 89-90.

93. Cfr. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 415 n., 417 n., 426. Lo spettacolo debuttò al teatro Verdi di Padova il 1° marzo 1950 (cfr. PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., p. 91).

94. Cfr. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 416 n., 427-428 (p. 427, per la citazione); DE MARINIS, *Mimo e teatro*, cit., pp. 277 n., 346.

95. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 429.

96. Cfr. LECOQ, *La geometria al servizio dell'emozione*, cit., p. 164; MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 428.

97. Cfr. ivi, p. 421. E cfr. le testimonianze di GARBERO ZORZI, *Ludovico Zorzi e il teatro di Ruzzante*, cit., p. 24 e di DE BOSIO, in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., p. 179 (*Dibattito*).

le del teatro cui era intervenuto l'inossidabile direttore generale dello spettacolo Nicola De Pirro, emissario di Andreotti.⁹⁸ Organizzato da Grassi, con il decisivo avallo e i consigli di Silvio d'Amico⁹⁹ e dedicato alla situazione della scena di prosa italiana, il convegno fu presieduto da D'Amico, Mario Apollonio, Sergio Tofano, Alberto Colantuoni. Otto i relatori: Apollonio (*Teatro e cultura*),¹⁰⁰ Costa (*L'insegnamento dell'arte scenica*),¹⁰¹ Diego Fabbri (*Il problema dell'autore drammatico italiano*),¹⁰² Strehler (*Condizioni del regista e della regia in Italia*),¹⁰³ Gianni Ratto (*Scenografia e scenografi*),¹⁰⁴ Tofano (*La vita economica e le condizioni degli attori*),¹⁰⁵ D'Amico (*Il teatro e lo Stato*),¹⁰⁶ Guido Salvini (*Nuovi organismi teatrali e teatro stabile*).¹⁰⁷ Molteplici gli interventi, i malumori e le polemiche: le «contorsioni» di Cesco Baseggio vs Costa o gli irrigidimenti di Strehler vs Baseggio, ad esempio.¹⁰⁸ Numerosi i temi di dibattito, le discussioni, gli ordini del giorno, gli applausi, le disapprovazioni, le interruzioni, le proteste anche sindacali.¹⁰⁹ A dire di Chiesa prevalsero i personalismi, gli interessi di categoria.¹¹⁰ E se, guardando con gli occhi di oggi, paiono ancora in larga misura condivisibili sia le dure parole di Guerrieri nei confronti dell'Istituto del Dramma Italiano (I.D.I.),¹¹¹ sia le considerazioni di Tofano sulle necessità

98. Il convegno ebbe luogo dal 18 al 20 giugno. Cfr. *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, introd. storico critica e cura di A. BENTOGGIO, Firenze, Le Lettere, 2013 (pp. 45-158 per gli Atti del convegno). Per il saluto di Mario Apollonio a Nicola De Pirro: *ivi*, p. 90. Per gli interventi di De Pirro e le risposte di Silvio d'Amico: *ivi*, pp. 120-122, 141-142, 153-154. Su De Pirro, D'Amico e la rivista «Scenario» ha scritto pagine importanti Mirella Schino (*La parola regia*, cit., pp. 493, 495 e n.-496 e n., 499, 517 e n.-519, 521-523).

99. Cfr. l'introd. di Alberto Bentoglio a *Milano, 1948*, cit., pp. 7-41: 8-11. Per i rapporti tra Grassi e D'Amico: G. PEDULLÀ, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, introd. in cinque parti a S. D'AMICO, *Cronache 1914/1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, vol. V (1945-1955), to. I (1945-1948), Palermo, Novecento, 2005, pp. 9-83: 32-41. E cfr. G. GRASSI, *D'Amico, un maestro*, in *Id.*, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 229-231.

100. Cfr. *Milano, 1948*, cit., pp. 45-51.

101. *Ivi*, pp. 61-67.

102. *Ivi*, pp. 79-85.

103. *Ivi*, pp. 91-97.

104. *Ivi*, pp. 99-103.

105. *Ivi*, pp. 107-111.

106. *Ivi*, pp. 112-118.

107. *Ivi*, pp. 123-129.

108. Cfr. *ivi*, pp. 106-107, 131-133.

109. Cfr. *ivi*, specialmente pp. 134 ss.

110. Cfr. I. CHIESA, *Gente nel teatro*, «Sipario», III, giugno 1948, 26, p. 4. Cfr. anche l'ironico resoconto del convegno stilato da V. PANDOLFI, *Teatro in teatro?*, «Il dramma», XXIV, n.s., 1948, 64, pp. 48-50. Per considerazioni equilibranti si veda l'introd. di BENTOGGIO a *Milano, 1948*, cit., p. 41.

111. Cfr. *ivi*, pp. 145-146, 158, nonché, per l'intervento di Colantuoni a difesa dell'I.D.I.: *ivi*, pp. 150-153.

economiche delle compagnie di giro,¹¹² spiacciono invece gli attacchi di Silvio d'Amico alla macchina teatrale della «assolutamente inferiore» rivista a gran spettacolo e al grande Totò.¹¹³

Il geniale primattore che, come è noto, nel 1947-1948 dava vita per la rivista di Michele Galdieri *C'era una volta il mondo* al formidabile sketch *L'Onorevole in vagone letto*: dilatandolo imprevedibilmente di replica in replica dall'iniziale decina di minuti a circa tre quarti d'ora, implacabilmente non concedendo tregua all'angariata spalla prediletta, Mario Castellani, eccellendo nella drammaturgia non scritta capace d'infiammare il pubblico con un anarchico susseguirsi inventivo di «lazzi e battute» (così Totò).¹¹⁴ Fluido teatro d'eccezione fatto da «un attore rimasto più attore degli altri, a prescindere dalle funzionalizzazioni dello spettacolo contemporaneo».¹¹⁵ Ma nel convegno milanese l'idea che gli attori dovessero essere strumenti al servizio del regista si era ben consolidata, al pari della volontà registica di mutare i processi produttivi e le pratiche delle compagnie di giro. «Il loro romantico viaggiare, non è un problema che ci riguardi», dichiarava Salvini tessendo le lodi del «nostro gloriosissimo vessilifero: il Piccolo Teatro della Città di Milano».¹¹⁶ Mentre Costa, maestro di attori, ricordava, sia pure con diplomazia, le tante discussioni con gli attori renitenti all'insolita prova a tavolino¹¹⁷ (stava per nascere il Piccolo Teatro della Città di Roma da lui fondato nel 1948 e inaugurato, presente De Pirro, il 4 gennaio 1949 con *I giorni della vita* di William Saroyan nella traduzione di Guerrieri).¹¹⁸ È che «la critica di allora considerava teatro solo quello in cui Totò non recitava, per cui ignorò l'arte del maggior comico del tempo».¹¹⁹ Non basta: la «critica tacque, perché egli restasse al suo posto [...]. Totò sembrava un

112. Cfr. *ivi*, pp. 107-111. A p. 149 si legge invece l'o.d.g. proposto da Tofano e approvato per acclamazione.

113. Cfr. *ivi*, pp. 118, 119. Più diplomatico fu Orazio Costa (cfr. *ivi*, p. 119).

114. Si vedano le testimonianze dell'attore napoletano raccolte in F. FALDINI e G. FOFI, *Totò: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 122 (*Il teatro è diverso ed è meglio*), 123 (*Cugino di Pulcinella, nipote di Arlecchino*). Per il testo 'cristallizzato' dello sketch: *ivi*, pp. 211-216. Fondamentale sull'arte scenica di Totò resta il saggio di C. MELDOLESI, *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, in *Id.*, *Fra Totò e Gadda*, cit., pp. 17-55 (per quanto qui interessa, specialmente pp. 42-47: *Terzo tempo 1940-1947*). Per una sintesi efficace: S. FERRONE e T. MEGALE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, IX. *Il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 1369-466: 1407-409.

115. MELDOLESI, *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, cit., p. 22.

116. In *Milano, 1948*, cit., p. 125.

117. Cfr. *ivi*, p. 130.

118. Cfr. M.T. SATURNO, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, prefaz. di A. D'AMICO, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 76-79, 258, 288-289. Il volume è arricchito da una *Postfazione: colloquio con Orazio Costa* (*ivi*, pp. 247-255).

119. MELDOLESI, *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, cit., p. 22.

concentrato di tutto ciò che il teatro di allora non capiva o non tollerava».¹²⁰ Perciò la portentosa energia teatrale di Totò dal vivo, analizzata acutamente nel 1949 dall'inglese Eric Bentley, migrò di scena in film.¹²¹

Nel 1948, dunque, iniziò l'amicizia tra De Bosio e Zorzi. Importante fu anche la collaborazione tra De Bosio e Marceau. Ma decisivo fu l'incontro con Bentley (classe 1916): studioso, critico, regista d'oltre oceano approdato nel 1948 in Europa «in cerca di teatro».¹²² Fu nel giugno 1950 al Salzburg Seminar in American Studies che la Compagnia stabile del Teatro dell'Università di Padova, proponendo il proprio repertorio allo Schloss Leopoldskron, incontrò lo sguardo di Bentley. Quest'ultimo, che aveva partecipato alla fondazione del Berliner Ensemble, apprezzò il gruppo capitanato da De Bosio.¹²³ Non fu il solo: «A Salzburg paper said that the Italians alone had done more for the town's theater in few days than the official theaters had done all season».¹²⁴ Affermazione giornalistica enfatica, che tuttavia dà da pensare sulla energia trasmessa in quel contesto dai giovani teatranti italiani.

Di lì a poco fu Bentley a favorire la 'scoperta' di Brecht da parte dei giovani del teatro universitario da lui pubblicamente giudicato «the most creative small theater in Italy».¹²⁵ Fu l'incontro con «questo personaggio più brechtiano del maestro» (così Zorzi)¹²⁶ ad accendere la scintilla degli allestimenti italiani del teatro di Brecht prima che nel nostro paese fosse 'consacrato' teatralmente e politicamente dalle regie di Strehler e monopolizzato da Grassi.¹²⁷ Nel-

120. Ivi, p. 48.

121. Cfr. ivi, pp. 47-55. E, più in generale: *Di scena in film*, a cura di S. MAMONE, «Quaderni di teatro», IX, 1987, 35, pp. 3-99. Quanto a Bentley e Totò: E. BENTLEY, *A First Glimpse of Italy* (1949), in ID., *In Search of Theater*, cit., pp. 67-79: 76-79.

122. Rivedi nota precedente. E cfr. E. BENTLEY, *Il teatro italiano visto da uno straniero*, «Il dramma», XXV, n.s., 1949, 88, pp. 41-44.

123. Si veda soprattutto il resoconto di BENTLEY, *Schloss Leopoldskron* (1950), in ID., *In Search of Theater*, cit., pp. 102-109, in partic. 103, 108-109. Cfr. anche MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 428 e n.; *Libertà di fare teatro. Colloquio con Gianfranco De Bosio*, cit., p. 132, nonché la citata intervista di Puglisi a De Bosio (Milano, 31 gennaio 2001), pp. 109-110.

124. BENTLEY, *Schloss Leopoldskron*, cit., p. 103.

125. BENTLEY, *The Purism of Etienne Decroux*, cit., p. 185.

126. In MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 435. Per Bentley e Brecht: E. BENTLEY, *The Stagecraft of Brecht* (1949), in ID., *In Search of Theater*, cit., in partic. pp. 144-160 (e relative tavv.); P. CHIARINI, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro* (1959), Bari, Laterza, 1967, pp. 64 e n., 113 e n., 130-133, 148 n., 152-153 e n., 156 n., 236 n.; C. MELDOLESI-L. OLIVI, *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 26, 33, 53, 111 n. Quest'ultimo volume è disponibile anche in ed. digitale (Imola, Cue Press, 2013) con prefaz. di Marco De Marinis (e v. ora ID., *Prefazione a Claudio Meldolesi e Laura Olivi, 'Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble'*, «Culture teatrali», 2014, 23, pp. 249-260).

127. Cfr. L. ZORZI, *Bertolt Brecht e 'L'opera da tre soldi'*, «Comunità», x, 1956, 38, pp. 62-

la stagione 1950-1951 Bentley diresse la compagnia del teatro universitario in uno spettacolo antologico intitolato *Dalle opere di Bertolt Brecht*: tre ballate dall'*Opera da tre soldi*, due scene da *Terrore e miseria del III Reich* e l'atto unico *Lecezione e la regola*.¹²⁸ Il 21 febbraio 1953 andava in scena al teatro Ruzante di Padova, per la regia di De Bosio, protagonista Giulio Bosetti, *Un uomo è un uomo*¹²⁹ (il 21 giugno di quell'anno Franco Parenti, Dario Fo e Giustino Durano, in collaborazione con Lecoq, mettevano in scena al Piccolo Teatro di Milano *Il dito nell'occhio*).¹³⁰

Una fitta trama di esperienze di palcoscenico, di accese contestazioni, di prese di posizione aspre. Se nel 1950 i giovani seguaci patavini di Ruzante e di Brecht venivano minacciati di scomunica dal vescovo della cattolica Padova,¹³¹ nel 1951 al festival del Comunale della 'rossa' Bologna (figg. 2-3), rammentava Zorzi, «dovevamo ogni sera uscire letteralmente dalla porta di servizio del palcoscenico, per sottrarci all'ira grossolana del pubblico. I fischi alle canzoni musicate da Paul Dessau non erano diversi dalle rozze reazioni al linguaggio di Ruzante».¹³² E Bentley, in un telegramma a Brecht: «Usciamo contenti, tra il pubblico inferocito e le cariche della polizia».¹³³ «Every play is to be "more

65; ID., *Storia di una scoperta*, cit., pp. 94, 96; MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 435-436. Per la tormentata vicenda italiana dei diritti d'autore dell'opera brechtiana: M. GIAMUSSO, *Il teatro di Genova, una biografia*, Milano, Leonardo arte, 2001, pp. 173-182; scritto da incrociare con la testimonianza di De Bosio registrata in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., pp. 187-188 (*Dibattito*), opportunamente riproposta in SQUARZINA, *Il romanzo della regia*, cit., pp. 314-315. Su Grassi: GRASSI, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit.; Paolo Grassi. *Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di C. FONTANA, saggi di A. BENTOGGIO, P. MERLI, S. ROLANDO, Milano, Skira, 2011. Sulla ricezione «strana e sfortunata» di Brecht cfr., più in generale, C. MOLINARI, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 45-46, 77, 81-85, 172-181.

128. Cfr. la citata intervista di Puglisi a De Bosio (Milano, 31 gennaio 2001), p. 110; MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 416 n., 436; DE MARINIS, *Mimo e teatro*, cit., pp. 259, 346; G. MICHELONE e R. CARPANI, *Uomini e dittatori. Le linee brechtiane della regia di Gianfranco De Bosio*, in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., pp. 95-115; 96; PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., pp. 58-59, 92-93.

129. Cfr. specialmente MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 436-442. Per il cast: *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., pp. 253-254. Cfr. anche PUGLISI, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., pp. 64-69.

130. Cfr. F. PARENTI, D. FO, G. DURANO, *Il dito nell'occhio*, «Teatro d'oggi», II, marzo 1954, 3, pp. 9-17. E v. e.g. DE MARINIS, *Mimo e teatro*, cit., pp. 259, 347; TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., pp. 145-146.

131. Cfr. GARBERO ZORZI, *Ludovico Zorzi e il teatro di Ruzzante*, cit., p. 26.

132. ZORZI, *Storia di una scoperta*, cit., p. 96. Sullo spettacolo bolognese: BENTLEY, *In Search of Theater*, cit., plate x; M. DURSI, *Antologia di Bertolt Brecht* (12 marzo 1951), in *Cinque Festival di prosa nelle critiche teatrali di M. D.*, Bologna, Cappelli, 1956, pp. 22-24.

133. Cito da Puglisi, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., p. 59, riservandomi di controllare il documento. E v. intanto a conferma MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 443.

than a play'» (così ancora Bentley ma un anno prima).¹³⁴ Scriveva Strehler ripensando ai primi anni del Piccolo: «Era un mondo, quello del teatro, in continuo fermento; ma era un fermento non chiesto dalla storia». ¹³⁵ E torna in mente l'insabbiamento del proletario teatro di massa decretato nei primi anni Cinquanta dalla politica culturale 'alta' filoviscontiana attuata dal PCI nel segno della normalizzazione.¹³⁶

Il 30 novembre e il 9-10 dicembre 1950, rispettivamente al teatro Sociale di Rovigo e al teatro Verdi di Padova, era stata rappresentata, dopo circa due mesi di prove,¹³⁷ la *Moscheta* di Ruzante proposta integralmente in dialetto originale, testo a cura di Emilio Lovarini, filologicamente rivisto da Zorzi (che lavorò anche come aiuto-regista),¹³⁸ scene e costumi di Mischa Scandella, regia di De Bosio, attori Otello Cazzola (il Prologo), Cesco Ferro (Ruzante), Mario Bardella (Menato), Giuliana Pinori (Betia), Giulio Bosetti (Tonin), Lietta Carraresi (la donna alla finestra).¹³⁹ L'allestimento del 1950 segnò l'inizio ufficiale di una duratura collaborazione teatrale e culturale che avrebbe riportato la drammaturgia del Beolco sulle scene italiane liberandola da non pochi pregiudizi e fraintendimenti sia critici che di messinscena.¹⁴⁰

Penso, appunto, al citato sodalizio tra il ventiduenne attivissimo Zorzi¹⁴¹ e il ventiseienne De Bosio che poi, anche dopo la chiusura del Teatro

134. E. BENTLEY, *More than a Play?* (1950), in ID., *In Search of Theater*, cit., pp. 381-393: 392.

135. G. STREHLER, *I primi dieci anni del Piccolo Teatro*, in ID., *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di S. KESSLER, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 38-46: 42.

136. Cfr. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., specialmente pp. 405-413; TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., pp. 180-182; SQUARZINA, *Il romanzo della regia*, cit., pp. 169-170, 322.

137. Molte istruttive informazioni sullo spettacolo del 1950 si leggono nell'ampio *Apparato critico-scenico* (pp. 99-172) scritto a quattro mani corredante l'ediz. della *Moscheta*, a cura di L. ZORZI e G. DE BOSIO, Padova, Teatro dell'Università di Padova-Giuseppe Randi editore, 1951 (a p. 172 la notizia delle prove). E cfr. ora RUZANTE, *Moschetta*, ediz. critica e commento a cura di L. D'ONGHIA, Venezia, Marsilio, 2010 (con bibliografia, alle pp. 351-377, cui implicitamente rinvio). Tra i contributi più recenti: R. ALONGE, *Appunti per una rilettura della 'Moschetta'*, «Il castello di Elsinore», xxiv, 2011, 64, pp. 9-23; A. SCANNAPIECO-P. VESCOVO, *'Moschetta'*, ultimo atto, ivi, xxv, 2012, 66, pp. 25-50. Per una analisi accurata del sopra citato *Apparato critico-scenico*: MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 430 ss.

138. Come si evince dall'*Apparato critico-scenico* (pp. 99-172) corredante la citata ediz. della *Moscheta* a cura di Zorzi e De Bosio. Si veda a conferma MELDOLESI, *Il primo Zorzi*, cit., p. 43.

139. Cfr. *Ruzante sulle scene del '900*, cit., pp. 28-32 (con bibliografia). Cfr. inoltre DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., pp. 31-32; MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 416 n.; GARBERO ZORZI, *Ludovico Zorzi e il teatro di Ruzante*, cit., pp. 24-26.

140. Cfr. e.g. G. DE BOSIO, *Riflessioni sul mondo e l'opera di Angelo Beolco detto il Ruzante*, in L. ZORZI-G. INNAMORATI-S. FERRONE, *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, a cura di S. F., con gli interventi di G. DE BOSIO, R. GUICCIARDINI, A. TRIONFO, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 83-90 (il volume è stato opportunamente ristampato: Perugia, Morlacchi, 2008²).

141. Rivedi nota 25.

dell'Università (1953) e le dimissioni di Zorzi dalla direzione del Centro teatrale padovano (1954),¹⁴² avrebbe dislocato in palcoscenico altri esperimenti ruzantiani. Registro alcuni esiti salienti: drammaturgia a cura di Zorzi, regia di De Bosio e, dal 1965, scene e costumi di Luzzati: 1) 1960: ripresa, di fortuna internazionale, della *Moscheta, ovvero la commedia del parlar fino*, con Parenti (Ruzante), produzione Teatro Stabile di Torino;¹⁴³ 2) 1965: *L'Anconitana e Bilora*, con Paolo Graziosi (Ruzante) e Carlo Bagno (Bilora), produzione Teatro Stabile di Torino;¹⁴⁴ 3) ancora 1965: *Dialoghi del Ruzante*, produzione Teatro Stabile di Torino. Spettacolo che debuttò al fiorentino teatro della Pergola inaugurando la prima Rassegna internazionale dei teatri stabili dedicata al tema *L'uomo e la guerra*.¹⁴⁵ Da qui la scelta di mettere in scena la storia del soldato Ruzante e dell'aspirante soldato Bilora entrambi messi in azione da Glauco Mauri; 4) 1968: *Ruzante all'Olimpico*, con Franco Parenti (Ruzante e Bilora) e Milva (Gnua e Dina), prodotto dal Teatro Stabile di Bologna e rappresentato con gran successo a Vicenza al teatro Olimpico.¹⁴⁶ Spettacolo ideato, scriveva Zorzi nel programma di sala, «in funzione del monumento più illustre della nostra architettura teatrale», con l'intento di sottolineare il «contrasto tra il lusso monumentale dell'ambiente e la povertà del protagonista contadino»;¹⁴⁷ 5) 1969: *La Betìa* prodotta dal Piccolo Teatro di Milano e andata in scena al Piccolo con Franco Parenti (Nale), Magda Mercatali (Betìa), Antonio Salines (Zilio).¹⁴⁸ Un successo strepitoso, teatro sempre esaurito. Ricorda De Bosio:

la scelta e la riduzione del testo fu compiuta prima di tutto da Zorzi, e con molta abilità: bisognava ridurre al tempo di uno spettacolo contemporaneo un materiale [...] nato per altre convenzioni d'intrattenimento. Eliminato il lungo primo atto, che costituisce quasi un prologo indipendente sul tema dell'amore, iniziammo le prove.

142. Cfr. ZORZI, *Questo Centro teatrale*, cit.

143. Cfr. ZORZI, *Storia di una scoperta*, cit., p. 97; DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., p. 35; *Ruzante sulle scene del '900*, cit., pp. 51-54 (con bibliografia).

144. Cfr. *ivi*, pp. 67-71 (con bibliografia). E cfr. GARBERO ZORZI, *Ludovico Zorzi e il teatro di Ruzante*, cit., pp. 26-27.

145. Cfr. DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., p. 39; *Ruzante sulle scene del '900*, cit., pp. 74-78 (con bibliografia).

146. Cfr. *ivi*, pp. 98-104 (con bibliografia).

147. L. ZORZI, *La fortuna di Ruzante*, nel programma di sala del xxiii ciclo di spettacoli classici dell'accademia Olimpica, Vicenza, settembre 1968 (citato in *Ruzante sulle scene del '900*, cit., pp. 101-102).

148. Cfr. *ivi*, pp. 114-119 (con bibliografia); L. ZORZI, *Notizia sulla 'Betìa' (1969)*, ora in *Id.*, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 126-138; A. CAMALDO, *L'interregno di Paolo Grassi: gli spettacoli del Piccolo Teatro dal 1968 al 1972*, in *Il Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 37-90: 56-60.

Decidemmo di unificare platea e scena del Piccolo Teatro, rivestendo dello stesso rosso della sala le pareti del palco, e vi inserimmo un dispositivo di praticabili scuri e tende bianche che si ispirassero al disegno originale della scena contenuto nel manoscritto cinquecentesco della commedia (fig. 4).¹⁴⁹

E Zorzi:

La messinscena della *Betìa*, con altri spettacoli esemplari prodotti sullo scorcio degli anni '60, segnò probabilmente il frutto più maturo di un determinato rapporto tra interpreti e pubblico, che può emblematicamente riassumersi nella politica culturale seguita dai teatri stabili.¹⁵⁰

Parole del 1977: parole ufficiali consegnate al volumetto *Il Ruzante. Storia di una scoperta*.¹⁵¹ Ma nel 1969, una ventina di giorni prima dello spettacolo, Zorzi in cuor suo, ne accerteremo le ragioni, trepidava d'insoddisfazione per la sua amatissima *Betìa* e si sentiva tradito.¹⁵² Infine, agli inizi degli anni Ottanta, 6) la *Recita fantastica del famosissimo Angelo Beolco detto il Ruzante alla corte dei Cardinali Marco e Francesco Cornaro. Due tempi di Angelo Beolco a cura di Gianfranco De Bosio e Ludovico Zorzi*, prodotti dal Gruppo della Rocca (1981), con in scena un efficace Marcello Bartoli (fig. 5) nei panni di Ruzante e costumi bellissimi di Santuzza Cali.¹⁵³ Fu questo l'ultimo frutto della trentennale collaborazione tra lo studioso-dramaturg¹⁵⁴ e il regista. Un'antologia scenica della drammaturgia ruzantiana, certo, ma unitaria nell'indagare l'identità artistica del Beolco autore-attore e 'regista'.¹⁵⁵ Uno spettacolo azzeccato, il cui lungo titolo era stato suggerito proprio da Zorzi, da ricordare anche per l'impegno profuso dagli attori, in prevalenza toscani, nello studio del linguaggio pavano.¹⁵⁶

149. DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., p. 42.

150. ZORZI, *Storia di una scoperta*, cit., p. 101. Tra le recensioni allo spettacolo segnalò quella di R. DE MONTICELLI, *La giostra amorosa del Ruzante: un felice ritorno* («Epoca», 9. XI. 1969), ora in ID., *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, a cura di G. DE MONTICELLI, R. ARCELLONI, L. GALLI MARTINELLI, II. 1964-1973, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 1007-9 (per Zorzi: p. 1007).

151. Cfr. nota 30.

152. Cfr. par. 7.

153. Cfr. *Ruzante sulle scene del '900*, cit., pp. 224-230 (con bibliografia). Notizie di prima mano sugli spettacoli sin qui rubricati si leggono e.g. in DE BOSIO, *Riflessioni sul mondo e l'opera di Angelo Beolco*, cit.

154. Su Zorzi-dramaturg v. anche il par. 7.

155. Cfr. DE BOSIO, *Riflessioni sul mondo e l'opera di Angelo Beolco*, cit., p. 89.

156. Cfr. *ivi*, pp. 88-89.

5. *'Moscheta' (1950)*

Riconsideriamo gli inizi di quell'avventura teatrale.¹⁵⁷ Perché Ruzante? Che significato poteva avere in un teatro veneto del 1950 un'ostica messa in scena in dialetto che proponeva agli spettatori l'impatto tra mondo contadino e città dipanando in un vecchio sobborgo di Padova una quadrangolare drammaturgia della sessualità in cui una contadina inurbata (Betia), moglie del villano Ruzante, fa prima robustamente all'amore per dispetto, quasi in presenza del marito, con il soldato bergamasco Tonin e poi viene posseduta dall'astuto compare, il contadino Menato, già amante della donna? Allora: perché Ruzante?

Abbozzo, con Meldolesi, una risposta. Nella Padova cattolica, conformista e reazionaria di quegli anni De Bosio e Zorzi, con la riscoperta del Ruzante attore-autore a lungo frainteso e difficile (si pensi alle allusioni sessuali e all'aspro dialetto dei testi originali), dettero vita a una provocazione 'politica' capace di coniugare cultura, filologia e teatro.¹⁵⁸ Chiosava Zorzi:

l'andata in scena della Moschetta al Teatro Comunale di Padova [...] (non si disponeva ancora della piccola sala che in seguito attrezzammo a teatro e intitolammo al Ruzante) fece esplodere un «caso». Il testo, rigidamente conforme all'originale, non concedeva nulla all'accessibilità leggera e al divertimento. L'interpretazione era volutamente tendenziosa: De Bosio aveva letto la commedia in chiave «populistica», nel senso puntuale del termine, e ne proponeva una regia impegnata, fondata sulla scoperta dell'antico mondo contadino italiano come mondo oppresso dalle classi dirigenti, storicamente succube e socialmente sfruttato. Prendemmo, alla lettera, le parti del personaggio contadino, indicandone didatticamente l'innocenza storica, individuando la sostanziale non-responsabilità di un mondo emarginato, rescisso dai valori culturali e sociali del tempo.¹⁵⁹

Operazione volutamente tendenziosa. Ruzante, letto allora in chiave gramsciana (nel 1947 Einaudi aveva pubblicato le *Lettere dal carcere*)¹⁶⁰ e brechtiana (attraverso il filtro di Bentley),¹⁶¹ fu «l'uomo simbolo»¹⁶² del percorso drammaturgico di De Bosio-Zorzi. Essi capirono che alla messa in valore di un

157. Cfr. specialmente MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 430 ss.

158. Cfr. MELDOLESI, *Alla memoria*, cit., p. 16.

159. ZORZI, *Storia di una scoperta*, cit., p. 96.

160. Cfr. *Moscheta*, cit. (ediz. Zorzi-De Bosio), p. 167, per il puntuale rinvio a *Lettere dal carcere* (lettera [a Tania] del 19 ottobre 1931). E cfr. la già citata intervista di Puglisi a De Bosio (Milano, 31 gennaio 2001), pp. 104-105.

161. Cfr. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 435, 437; ID., *Il primo Zorzi*, cit., pp. 43-44. Ma cfr. la citata intervista di Puglisi a De Bosio (Milano, 31 gennaio 2001), p. 108.

162. MELDOLESI, *Alla memoria*, cit., p. 15.

grande autore-attore cinquecentesco come Ruzante «faceva velo – scriveva Zorzi – il pregiudizio, accreditato dalla fittizia “ufficialità” linguistica del periodo fascista, che il dialetto, o comunque l’infrazione della italianità letteraria, rappresentasse una categoria in qualche misura inferiore dell’espressione artistica e della comunicazione sociale»;¹⁶³ onde, anzitutto, la «ricerca dei gesti e dei suoni»;¹⁶⁴ i gesti e il dialetto come chiave di lettura scenica. «Per la crudezza del dialogo la Direzione del Teatro dell’Università sconsiglia lo spettacolo a giovani non maturi», avvertiva la locandina della *Moscheta*.¹⁶⁵ Stando a De Bosio, il

linguaggio istintuale, scabro, arduo, invalicabile, colpiva allo stomaco il pubblico, che accusava la durezza delle parole [...].¹⁶⁶ Ebbene, allora facemmo uno spettacolo che offese proprio per il suo impegno di recitare il linguaggio di Ruzante com’era. Perché offese? Perché ad un certo pubblico che aveva censurato il Ruzante arrivavano violentemente le asprezze verbali e quindi questo pubblico s’indignava perché capiva solo culo, merda, puttana, ecc. (forse la comprensione di quel pubblico non arrivava oltre a queste parole); vicino c’era un pubblico più moderato che faticava a capire e diceva che questo Ruzante non valeva la pena di riportarlo alla luce, perché era troppo difficile capirlo. Così si alternarono le sale piene di spettatori perplessi alle sale semivuote con pochi spettatori partecipi. Ricordo una recita a Firenze al Teatro dell’Università di Via Laura nel 1951, a cui presenziarono 8 o 9 persone. C’erano però Lisi, Cicognani, Pasquali, Caretti,¹⁶⁷ Luzi [...] e il seme fu buttato.¹⁶⁸

Quel linguaggio Zorzi e De Bosio, in cerca di modi nuovi di far teatro, lo avevano studiato specialmente dal vivo. Sia soggiornando con gli attori nei colli euganei,¹⁶⁹ sia recandosi al mattino presto ai mercati generali di Padova a caccia di ‘fossili’ dell’antico mondo pavano. Una ricerca sul campo, compiuta dando attenzione a un ambiente che, secondo lo studioso, era allora «genero-

163. ZORZI, *Storia di una scoperta*, cit., p. 93.

164. Ivi, p. 95.

165. Cfr. *Ruzante sulle scene del '900*, cit., p. 29.

166. DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., p. 32.

167. CARETTI (*Congedo da Ludovico Zorzi*, cit., p. 195) ancora il suo incontro con Zorzi a Roma in occasione della replica della *Moscheta* andata in scena nello stesso anno nel teatrino dell’Università dinanzi a pochi spettatori.

168. DE BOSIO, *Riflessioni sul mondo e l’opera di Angelo Beolco*, cit., p. 84; cfr. anche ID., *Ruzante a Genova*, in ANGELO BEOLCO DETTO RUZANTE, *Moscheta*, Genova, il nuovo melangolo, 2011 («Collana del Teatro Stabile di Genova», n. 121), pp. 17-19.

169. Cfr. *Moscheta*, cit. (ediz. Zorzi-De Bosio), p. 171; MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 433; ID., *Il primo Zorzi*, cit., p. 44; GARBERO ZORZI, *Ludovico Zorzi e il teatro di Ruzante*, cit., p. 24 e la citata intervista di Puglisi a De Bosio (Milano, 31 gennaio 2001), p. 106.

so, estrovertito, ricco di una sua cultura genuina e di personalità originali e definite». ¹⁷⁰ Mentre, a suo parere, le «scene di cartone ad archi [...] facevano pensare alla *Cavalleria rusticana*» e i costumi erano «ingiustificatamente tirati giù dai quadri di Bruegel». ¹⁷¹

Ricordiamo, avviandoci a concludere questo punto, una testimonianza audio ¹⁷² che registra le voci di De Bosio e di Zorzi mentre nel 1977 raccontano la loro giovanile scoperta di Ruzante che tante ricadute aveva avuto sullo studioso maturo. Si legge nell'edizione einaudiana di tutto il teatro di Ruzante (1967):

sono infine da ricordare le regie di G. de Bosio per la messinscena della *Moscheta* [...], dell'*Anconitana* [...] e dei *Dialoghi* [...], le quali, per l'impegno storico-filologico dell'autore, sono senz'altro da porsi tra i maggiori contributi apparsi nel campo degli studi ruzantiani in questi ultimi anni. Dai tre lavori, ma specialmente dalle regie della *Moscheta* e dell'*Anconitana* (documentata la prima nell'apparato di note sceniche al volume RUZANTE, *La Moscheta*, a cura di L. Zorzi e G. de Bosio, Teatro dell'Università di Padova, Randi, Padova 1951, 101-72), ho tratto notevoli suggerimenti per il commento teatrale delle due commedie. ¹⁷³

Puntuale il riferimento al teatro migrato di scena in libro. ¹⁷⁴ Non mascherava le proprie fonti, Zorzi, e la storia performativa del Ruzante era per lui strategica, onde la critica agli approcci storiografici che non tenevano conto della sostanza teatrale della drammaturgia del Beolco. ¹⁷⁵ Quest'ultimo, spiega lo studioso, era concentrato sulla

vita scenica delle sue opere. Vita effimera, sempre rinnovantesi nelle diverse occasioni delle recite, per le quali la forma definitiva del testo aveva un valore trascurabile. [...] Il

170. ZORZI, *Storia di una scoperta*, cit., p. 95.

171. Dal citato colloquio tra Zorzi e Meldolesi, Firenze, 12 ottobre 1976 (in MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 431).

172. Si riveda nota 30.

173. L. ZORZI, *Introduzione a RUZANTE, Teatro*, prima ediz. completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di L. Z., Torino, Einaudi, 1967, pp. VII-LXVII: LXIII nota 25. Mio il corsivo finale. Per questa fondamentale edizione cfr. par. 8. Riduttiva la chiosa al passo zorziano di R. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 93 e 95. Avverto che Tessari riporta parole zorziane del 1963 (v. qui nota 175) riprese dallo studioso veneziano nel 1967.

174. Lavorando su Ruzante, il «filologo Zorzi» praticò «una sorta di drammaturgie inversa, di ritorno al libro dalla scena» (così Meldolesi, in MELDOLESI-MOLINARI, *Il lavoro del drammaturg*, cit., p. 109).

175. Cfr. L. ZORZI, *Scheda per Ruzante*, in RUZANTE, *La Moscheta*. Testo e traduzione a cura di L. Z., Torino, Einaudi, 1963, pp. 115-131: 119.

testo, per il Ruzante, serviva esclusivamente la recita: finita questa la sua sopravvivenza letteraria era una questione di secondaria importanza, spesso antitetica alla prima.¹⁷⁶

Sperimentale teatro in azione. Agito dal suo geniale autore con la propria piccola e amicale compagnia di recitanti¹⁷⁷ nelle prassi rappresentative dinamiche e mutevoli degli spettacoli veneziani, patavini e ferraresi che fecero di costui un esponente eccellente dell'arte attorica cinquecentesca. A ragione Zorzi valorizza sia «la prepotente personalità d'attore del Beolco»¹⁷⁸ che il carattere consuntivo della sua drammaturgia (ci torneremo).¹⁷⁹ E vanno almeno menzionati altri performativi compagni di Ruzante, i buffoni Zuan Polo Liompardi e Domenico Taiacalze¹⁸⁰ che con lui si esibirono a Venezia.

Per Zorzi, insomma, lo ha spiegato Meldolesi, «il teatro del Ruzante era stato un teatro concreto come quello dell'università di Padova; chi non partiva da questo e dalla identità attorica del Beolco non solo equivocava: travisava».¹⁸¹ Da qui la zorziana analisi in chiave 'scenotecnica' dei testi del Beolco, un approccio che inaugurò un nuovo modo di leggere quella drammaturgia.

6. Goldoni, Zorzi, la regia (e altre questioni)

Per chi, invece, voglia farsi un'idea di Zorzi recensore di teatro rammentato, per esempio, un suo scritto del 1958. Dico la recensione a una veneziana regia teatrale di Luchino Visconti del 1957 (compagnia Morelli-Stoppa): *L'impresario delle Smirne* di Goldoni (fig. 6).¹⁸² Con il «conte, che ora comanda agli attori», che nelle prove a La Fenice «dirige sempre, stanco, tossisce, le borse sotto gli occhi, mette la mano a ventaglio all'orecchio sinistro», fa «il turco in scena per mostrare a Stoppa, che lo segue docile [...]. Stoppa canta. Luchino si volge ridacchiando indietro, a fare commenti. [...] Continua il gioco. Luchi-

176. L. ZORZI, *Nota al testo*, in RUZANTE, *Teatro*, cit., p. 1605.

177. Cfr. ZORZI, *Introduzione*, cit., pp. xxiii-xxiv, xxxiii.

178. Ivi, p. xxv.

179. Cfr. ivi, p. xxxv. Per il basilare concetto di drammaturgia consuntiva: S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», I, 1988, 3, pp. 37-44. E cfr. qui avanti par. 8.

180. Cfr. da ultimo, in sintesi, S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 14, 132 e n., 133 e n., 136 e n. (anche per la precedente bibliografia).

181. MELDOLESI, *Il primo Zorzi*, cit., p. 44.

182. L. ZORZI, *Una regia di Visconti (L'impresario delle Smirne)* (1958); ora in Id., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 290-292. Su questo spettacolo: P. BOSISIO, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, ricerca iconografica e apparati a cura di A. BENTOGGIO, Milano, Electa, 1993, pp. 114-115 e figg. 55-57. Per l'attività di Zorzi critico rivedi nota 25 e cfr. par. 8.

no dirige tutti: interrompe, fa rifare, rifà la parte di Occhini. Lei è toscana e quindi nessuna sensibilità per la nuance» (così Guerrieri il 23 luglio del '57).¹⁸³ In quelle pagine Zorzi, oltre a rintracciare i riscontri figurativi («Canaletto per il cortile della locanda e la stupenda aria veneziana che vi circola, Guardi per le capricciose scene di massa, Pietro Longhi per gli interni del second'atto, nei colori e nelle improvvise distribuzioni delle figure»),¹⁸⁴ sottolineava la magistrale concertazione registica dei personaggi e individuava l'interesse principale dello spettacolo nella viscontiana «rinnovata e inevitabile messa a fuoco del complesso rapporto esistente fra il teatro goldoniano e la Commedia dell'Arte»,¹⁸⁵ ponendo tempestivamente sul tappeto il contributo innovatore della regia italiana di quegli anni alla storia del teatro di Goldoni.¹⁸⁶

Penso, oltre che al Visconti della *Locandiera* (1952, Compagnia Stabile di Roma)¹⁸⁷ e del citato *Impresario*, ai celeberrimi allestimenti di Strehler, in specie a partire dalla *Trilogia della villeggiatura* (1954, Piccolo Teatro).¹⁸⁸ Penso inoltre, proseguendo l'esemplificazione dell'interscambio tra scena e ricerca scientifica, alla consulenza storica data da Zorzi dapprima a Squarzina per la straordinaria messinscena nel 1968 per il Teatro Stabile di Genova di *Una delle ultime sere di*

183. *L'impresario delle Smirne* (23 luglio 1957), in GUERRIERI, *Pagine di teatro*, cit., pp. 28-32: 28-29, 31.

184. ZORZI, *Una regia di Visconti*, cit., p. 292. Giova ricordare che nel 1953 a Torino, per i tipi della ERI, aveva visto luce il volume di R. BACCHELLI, R. LONGHI, *Teatro e immagini del Settecento italiano*. Dalle pagine longhiane prende le mosse l'esemplare contributo di G. GUCCINI, *Goldoni scenografo. Con alcune considerazioni di carattere storico sulle componenti e le funzioni degli spazi comici*, «Studi goldoniani», x, n.s. 2, 2013, pp. 11-41.

185. ZORZI, *Una regia di Visconti*, cit., p. 290. E cfr. ID., *Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano* (1980-1982), ora in ID., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 225-241.

186. Cfr. S. FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 151-169 (*Dalla letteratura al teatro*); con, a p. 217, una ragionata *Nota bibliografica* sulle più importanti regie italiane del secondo dopoguerra.

187. Cfr. G. GUERRIERI, *Visconti e Gassman a confronto* (1953), poi in ID., *Lo spettatore critico*, prefaz. di G. PROSPERI, Roma, Levi, 1987, pp. 51-68: 53-57 (*La locandiera*); BOSISIO, *Il teatro di Goldoni*, cit., pp. 105-114; S. FERRONE, 'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti, in *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del convegno del bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia-Padova, Regione del Veneto-Il Poligrafo, 1995, pp. 357-367; F. MAZZOCCHI, *'La locandiera' di Goldoni per Luchino Visconti* (2003), Pisa, ETS, 2005². Per una teatrolologicamente agguerrita edizione della commedia: C. GOLDONI, *La locandiera*, a cura di S. MAMONE e T. MEGALE, Venezia, Marsilio, 2007 («Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni», d'ora in poi EN).

188. Cfr. e.g. G. STREHLER, *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di F. FORADINI, Milano, Mursia, 2004, pp. 129-161; ID., *Autobiografia per immagini*, cit., pp. 100-101, tavv. 43-45 (e relative schede critiche). E v. C. GOLDONI, *Trilogia della villeggiatura*, a cura di F. FIDO, nota sulla fortuna di M. BORDIN, Venezia, Marsilio, 2005 (EN), con bibliografia alle pp. 365-366 (cui rinvio).

carnovale (fig. 7);¹⁸⁹ e poi, nel 1970, a Strehler per un irrealizzato sceneggiato televisivo, commissionato dalla RAI nel 1968, dedicato alla vita di Goldoni e rielaborato per il palcoscenico dal regista sino agli anni Novanta.¹⁹⁰ Raccontava Strehler il 16 marzo 1993 agli studenti dell'Università di Firenze:¹⁹¹

Fu Tullio [Kezich] ad avere la formidabile idea di far venire con noi Ludovico Zorzi che io conoscevo dai tempi di Venezia. Tuttavia non avevamo mai lavorato insieme. Tullio era molto più legato a Zorzi di me. Zorzi arrivò e stemmo quasi una settimana a lavorare e a far finta di non lavorare, a parlare delle nostre pigrizie: «Ma a te non vengono mai dei giorni in cui non vuoi far niente? E stai lì soltanto ad aspettare che passino le ore». Qualche volta non ci vedevamo per tutta una giornata e magari lavoravamo la sera.¹⁹²

Il ricordo di Kezich ha un diverso registro, sospeso com'è tra l'atmosfera di una tela del Longhi e di una commedia del Goldoni:

non posso dimenticare i giorni di Portofino nel [febbraio] 1970 quando ebbi l'occasione di propiziare uno straordinario incontro goldoniano, portando Ludovico su per l'erta collina fin nella villa San Sebastiano dove era locato Giorgio Strehler. Mentre Strehler e Zorzi parlavano dell'avvocato Carlo Goldoni, di Gozzi e di Medebach avevo l'impressione che questi signori stessero fuori in giardino a sorbire la cioccolata [...].

189. Cfr. ZORZI, «*Les adieux*», cit. E v. L. SQUARZINA, *Una delle ultime sere di Carnovale* (1968), ora in ID., *La storia e il teatro*, a cura di E. TESTONI, Roma, Carocci, 2012, pp. 171-178 (per la consulenza di Zorzi: 177-178); B. SCHACHERL, *Goldoni e Squarzina: Venezia addio* (1968), ora in ID., *Il critico errante. Anni Sessanta e dintorni a teatro in cerca di Storia*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 69-70; L. SQUARZINA, *Laddio a Venezia*, in *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*. Atti del convegno di studi (Roma, 28-30 aprile 1980), a cura di N. BORSELLINO, Roma, Officina, 1982, pp. 174-263: 206-218; R. ALONGE, *Zorzi, les adieux*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., pp. 7-13; BOSISIO, *Il teatro di Goldoni*, cit., pp. 142-149; SQUARZINA, *Il romanzo della regina*, cit., pp. 293-294, 341; FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., pp. 156-157. Tra gli interventi al convegno internazionale di studi, tavole rotonde e letture, Luigi Squarzina. *Studioso, drammaturgo e regista teatrale* (Venezia, 4-6 ottobre 2012), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2013, segnale, per quanto qui interessa, soprattutto il bel contributo di P. VESCOVO, *Immediata felicità e didattica nostalgia. Squarzina e le allegorie goldoniane*, pp. 247-259 (su Zorzi: pp. 252, 257, 258). Ringrazio Maria Ida Biggi per l'anticipazione gentile delle bozze degli Atti. Per una valida edizione della commedia: C. GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di G. PIZZAMIGLIO, Venezia, Marsilio, 1993 (EN).

190. Cfr. G. STREHLER, 'Memorie'. *Copione teatrale da Carlo Goldoni*, a cura di S. CASIRAGHI, introd. di S. FERRONE, Firenze, Le Lettere, 2005; G. STREHLER, 'Mémoires'. *Sceneggiature per l'originale televisivo sulla vita di Carlo Goldoni*, a cura di P. QUAZZOLO, Venezia, Marsilio, 2013.

191. Cfr. nota 425.

192. STREHLER, *Memorie*, cit., *Appendice III. Lezione goldoniana agli studenti di Firenze*, pp. 275-295: 278.

Ecco io credo di aver assistito all'incontro fra i due più grandi goldoniani del momento, due grandi goldoniani che si riconobbero di primo acchito e cominciarono a parlare in termini talmente stretti e vicini da sembrare due veneziani del Settecento che conoscevano alla perfezione la propria città. È stato uno dei momenti di studio, di amicizia e di teatro più straordinari di tutta la mia vita.¹⁹³

Non fu secondario l'apporto di Zorzi a quelle sceneggiature televisive.¹⁹⁴ In quel periodo egli era concentrato sulla prediletta Venezia *ancien régime*. Nel 1968 aveva indagato la commedia con cui Goldoni, in procinto di affrontare l'avventura parigina, si congedava dal pubblico veneziano.¹⁹⁵ Nel 1971 pionieristicamente storicizzava a tutto tondo la vita teatrale della Serenissima, precisandone la novità imprenditoriale, nella introduzione al catalogo della mostra documentaria *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*: esposizione promossa dalla Biennale nell'ambito del xxx Festival Internazionale del Teatro di Prosa, grazie all'intelligenza di Wladimiro Dorigo, e allestita nel settembre-ottobre del '71 nelle Sale apollinee de La Fenice, poco concedendo al visitatore distratto¹⁹⁶ e molto offrendo agli studi successivi.¹⁹⁷ Una mostra apprezzata anche da Strehler¹⁹⁸ che nel citato incontro a Portofino del febbraio 1970 ne aveva gustato una sorta di 'anteprima'.¹⁹⁹

Nel 1973, in occasione di un convegno veneziano, Zorzi ispezionava le *Memorie* e la triade di libretti mozartiani di Lorenzo Da Ponte, agganciandole al teatro di Goldoni e a quello dell'Arte. In quella sede segnalava il manoscritto

193. La lettera di Tullio Kezich (a Sara Mamone e Siro Ferrone) si legge ivi, p. 277 n. Fu letta nel corso della giornata fiorentina. Cfr. inoltre T. KEZICH, *A Portofino con G.*, in *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI e G. HERRY, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 159-166: 161. Kezich precisa che Zorzi arrivò a Portofino il 6 febbraio 1970 accompagnato dalla moglie Elvi (su di lei: nota 242).

194. Cfr. STREHLER, *Goldoni sono io* (1991), in ID., *Intorno a Goldoni*, cit., pp. 236-237: 236; ID., *Memorie*, cit., *Nota del curatore*, p. XXIX; FERRONE, *Introduzione a STREHLER, Memorie*, cit., p. XI; nonché le precisazioni di P. QUAZZOLO, *Introduzione a STREHLER, 'Mémoires'. Sceneggiature per l'originale televisivo*, cit., pp. 9-34: in partic. pp. 22, 28.

195. Rivedi note 15 e 189.

196. Si veda la presentazione di Dorigo a *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, mostra documentaria e catalogo a cura di L. ZORZI, M.T. MURARO, G. PRATO, E. ZORZI, Venezia, La Biennale, 1971, pp. 5-8: 6. E cfr. nota 455.

197. Cfr. N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, I. to. I. *Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori*; to. II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1995-1996.

198. Cfr. VENTRONE, *Ricordo di un allievo*, cit., p. XXVI.

199. Si veda quanto ricorda KEZICH, *A Portofino con G.*, cit., p. 161.

fiorentino de *Il nuovo risarcito Convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini.²⁰⁰ Ai primi anni Settanta si ancorano inoltre due contributi ispirati ai procedimenti proppiani, che disincagliavano dalle secche letterarie due commedie del Goldoni radicandole nella tradizione drammaturgico-recitativa – i canovacci, gli intrecci, le parti, i ruoli – dei nostri antichi comici di mestiere;²⁰¹ ché, lo ha opportunamente ricordato Squarzina, la dizione Commedia dell'Arte «ci brucia da quando Ludovico Zorzi ci ha spiegato che dovremmo chiamarlo “teatro degli attori”».²⁰² Il dato fondamentale della cosiddetta Commedia dell'Arte, spiegava Zorzi nel 1978, non è la vulgata «selva di puri epifenomeni», bensì «la nascita, e poi la costante presenza sui palcoscenici dell'attore di mestiere»,²⁰³ «il richiamo alla Commedia dell'Arte è un feticcio abusato».²⁰⁴ Aveva capito. Al 1978 si ancora inoltre la storicizzante mostra *Venezia Vivaldi* animata anch'essa da «spirito documentario» (così Zorzi nella *Premessa* al catalogo dell'esposizione che ebbe luogo nella chiesa di S. Maria della Pietà, Riva degli Schiavoni).²⁰⁵

Ha osservato Ferrone:

200. Cfr. L. ZORZI, 'Teatralità' di Lorenzo Da Ponte tra 'Memorie' e libretti d'opera, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 24-26 settembre 1973), a cura di M.T. MURARO, Firenze, Olschki, 1981, vol. II, pp. 313-321. Il saggio è stato riproposto, con diverso titolo, in ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 306-314 (p. 313, per la segnalazione del testo di Andreini). Cfr. ora l'importante vol. di S. CARANDINI, L. MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. 'Il nuovo risarcito Convitato di pietra' di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003 (p. 231 per la ricordata segnalazione di Zorzi).

201. I due saggi, rispettivamente del 1971 (*Nota sull'Amante militare*) e del 1972 (*Sul tema degli Innamorati*), si leggono ora in ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 242-252; 253-274. Per successive (1980) precisazioni di metodo: ID., *Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano*, cit., p. 234. Per un nuovo approccio al decisivo problema dei ruoli: S. FERRONE, *Introduzione a C. GOLDONI, Gl'innamorati*, a cura di S. F., Venezia, Marsilio, 2002, pp. 9-39 (EN).

202. L. SQUARZINA, *La 'trilogia della partenza' e il «Ventaglio»* (1979), ora in ID., *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 79-89: 81. L'indicazione di metodo zorziana è stata esemplarmente messa a frutto da FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, cit. e dimenticata, invece, da R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

203. L. ZORZI, *Conversazione-riflessione intorno alla Commedia dell'Arte* (1978), ora con diverso titolo (*Sui caratteri originali del fenomeno*), in ID., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 141-153: 149-150.

204. Ivi, p. 144.

205. Cfr. L. ZORZI, *Premessa a Venezia Vivaldi*, catalogo della mostra ordinata da E. GARBERO, M.T. MURARO, L. ZORZI (Venezia, settembre-ottobre 1978), Venezia, Alfieri, 1978, pp. 7-8: 7. E cfr. L. ZORZI, *Il cimento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma (1650-1750)*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di F. DEGRADA e M.T. MURARO, Milano, Electa, 1978, pp. 38-49 (ora, con il titolo *La crisi del melodramma alla fine dell'età barocca*, in ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 295-305).

prima di tutto veniva il “fare storia”. La generazione del dopoguerra (a cui appartennero Strehler come Zorzi come Squarzina) non aveva potuto esimersi, anche a teatro e attraverso il teatro, dal “fare storia” e dal misurare ogni biografia con il metro della Storia più grande della società, delle sorti più generali dei popoli e della loro vita materiale.²⁰⁶

Leggiamo una inedita lettera di Zorzi a Gianfranco Contini scritta il 29 maggio 1953 da Padova (via Altinate 18):

Illustre Professore,

Giovanni Comisso²⁰⁷ mi scrive di mandarLe subito, anche in bozze, questo primo volume della mia edizione del Ruzante [*Anconitana*].²⁰⁸ Avrei preferito mandarLe il volume stampato: esso sarà pronto tra una ventina di giorni circa, e sarà mia cura di farglielo avere al più presto. Voglia scusare ora le scorrettezze ancora esistenti nelle bozze, e l'infelicità delle illustrazioni, provate su carta disadatta. Naturalmente la lettura del testo, anche dal punto di vista ortografico, così è appena incominciata; sotto questo aspetto a me basterebbe arrivare a una sistemazione organica e complessiva del lessico del Beolco. *Il mio lavoro fondamentale è lo studio storico del Ruzante*, sul quale sto preparando una monografia, specialmente in rapporto alle forme della drammaturgia e allo sviluppo dell'intera letteratura pavana. Mi è accaduto così di scoprire tutta una serie di interessanti personalità minori, mal note o ignote del tutto, come ad esempio quella di Giacomo Morello, epigono diretto del Ruzante e autore di un gruppo di vivacissime operette, che penso pure di pubblicare, essendone anche la lettura assai più sicura e spedita. Mi piacerebbe molto conoscerLa e approfittare della Sua dottrina e parlare con Lei di questi problemi, che nemmeno presso la nostra Università trovano campo per uno studio sistematico e adeguato. [...]

Ludovico Zorzi²⁰⁹

Uno studioso venticinquenne in via di formazione, ma con le idee chiare, attento al problema linguistico e a peculiare vocazione storica. Si veda a con-

206. FERRONE, *Introduzione a STREHLER, Memorie*, cit., pp. IX-X. E cfr. SQUARZINA, *La storia e il teatro*, cit.

207. Nel 1952 Comisso aveva vinto il premio Viareggio con il libro di viaggio *Capricci italiani*, Firenze, Vallecchi, 1952.

208. Cfr. A. BEOLCO (RUZANTE), *Anconitana*, testo, traduzione, note e glossari a cura di L. ZORZI, Padova, Giuseppe Randi, 1953. Cfr. altresì A. BEOLCO (RUZANTE), *Vaccaria*, testo, traduzione, note e glossari a cura di L. ZORZI, ivi, 1954. Entrambe le edizioni sono arricchite da studi iconografici di Amleto Sartori. Nel 1951 era apparsa per il medesimo editore la già citata *Moscheta* (cfr. nota 137).

209. Corsivo mio. La lettera (dattiloscritta e con firma autografa), affettuosamente donatami da Contini poco dopo la morte di Zorzi, è custodita tra le mie carte. Per il periodo 1953-1954 cfr. MELDOLESI, *Il primo Zorzi*, cit., pp. 44-45.

ferma il suo articolo *Il Ruzante in censura* edito su «Il Mondo» il 15 dicembre di quell'anno.²¹⁰

Innervosito dalle molte disinformate recensioni alle recite di attori del Nô esibitisi al Teatro Verde della veneziana Isola di San Giorgio nell'agosto 1954 (fig. 8), indispettito dall'inerzia formalistica della critica e preso atto dell'assenza di adeguati strumenti di conoscenza per lo studioso occidentale (non esisteva allora, si sa, la definizione «teatro eurasiatico»),²¹¹ Zorzi conversò a lungo dopo uno spettacolo con due di quegli attori, Hisao Kanze e Nagayo Kita appartenenti alle due plurisecolari scuole del Nô,²¹² e offrì al lettore del suo articolo-recensione per «Lo smeraldo»²¹³ un quadro storico fondato su notizie di prima mano della tecnica e della poetica del teatro classico giapponese, per poi vagliare gli innesti tecnico-scenici orientali nel teatro brechtiano:²¹⁴ ed è trasparente in quelle pagine l'importanza della scoperta di Brecht vissuta pochi anni prima dal giovane Zorzi a fianco di Bentley.²¹⁵ Un ricercatore; un ventiseienne critico marxista capace di entusiasinarsi per un avvenimento da lui giudicato, in controtendenza rispetto ai rozzi pregiudizi della stampa di sinistra di allora,²¹⁶ uno dei più importanti eventi teatrali della stagione: una «straordinaria occasione», scriveva Zorzi.

Al pari degli «straordinari prodotti della cinematografia nipponica» proiettati in quegli anni alla Mostra del Lido: tra tutti *Rashômon* di Kurosawa (Leone d'Oro 1951).²¹⁷ Darà i suoi frutti uno studio su Zorzi critico cinematografico:

210. «Il Mondo», v, 15 dicembre 1953, 50, pp. 7-8.

211. Cfr. E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993, in partic. p. 69; N. SAVARESE, *Il teatro eurasiatico*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

212. Cfr. e.g. N. SAVARESE, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 405, 419; G. AZZARONI, *Teatro in Asia*, vol. I. *Malaysia-Indonesia-Filippine-Giappone*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 293, 304; G. AZZARONI-M. CASARI, *Asia, il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 73, 78-79. Cfr. anche F. TAVIANI, *1964-1980: da un osservatorio particolare* (1979), ora in *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di F. CRUCIANI e C. FALLETTI, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 351-384: 357 (per Hideo e Hisao Kanze e i seminari del barbiano teatro laboratorio di Holstebro).

213. «Lo smeraldo», IX, 30 maggio 1955, 3, pp. 24-31. L'articolo si legge adesso, con il titolo, *Tecnica e poetica del teatro classico giapponese*, in «Arione. Bollettino associazione degli Amici del teatro Comunale di Firenze», III, maggio 1994, 2, pp. n.n.

214. Cfr. ora SAVARESE, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., pp. 457-461.

215. Rivedi par. 4.

216. Si veda la documentata ricostruzione di D. PELLECCIA, «Leoni che folleggiano fra le peonie in fiore»: spettacoli di teatro nō al XIII Festival Internazionale 'Biennale' di Venezia (1954), in *Teatro nō, orizzonti possibili*, a cura di M. CASARI, «Prove di drammaturgia», XVII, 2012, 1, pp. 27-30. Pellecchia tuttavia non registra il contributo di Zorzi (peraltro di non immediato reperimento).

217. Cfr. ZORZI, *Tecnica e poetica*, cit.

dalle recensioni di vecchi e nuovi film apparse negli anni Cinquanta, ricche di senso della storia,²¹⁸ che andrebbero raccolte in volume, alla magistrale analisi del palladiano *Don Giovanni* di Losey,²¹⁹ non trascurando la sua ammirazione per René Clair,²²⁰ la sua passione per capolavori viscontiani quali *Senso* e *Il Gattopardo*²²¹ o, infine, le sue risate per la scena dell'incidentato orecchio del cane delle Mille miglia nell'*Amarcord* di Fellini²²² e la sua sorridente divertita curiosità per il Casanova da vecchio de *Il Mondo nuovo* di Scola, film di cui mi parlava, mescolando melanconia e humor, prima di partire per Parigi.²²³

Se nell'estate 1955 il quasi ventisettenne Zorzi svelava ai lettori del «Mondo» i segreti del «piccante» mercatino genovese di Prè²²⁴ e metteva alla berlina il prevosto «della canonica di B., paesetto della pianura padana»²²⁵ (un capovolto *Mondo piccolo*),²²⁶ nel gennaio del '56 acclimatava nella medesima aria di provincia un racconto breve: la storia del vecchio ambulante Giuseppe costretto al ricovero forzato da un parroco senza scrupoli.²²⁷ Di lì a poco, angustiato da *provincia e pregiudizio*²²⁸ e dalla già ricordata chiusura del teatro universitario patavino,²²⁹ Zorzi si sarebbe trasferito in una nuova

218. Cfr. e.g. L. ZORZI, *Riesame di vecchi film: 'L'angelo azzurro'*, «Cinema nuovo», IV, 1955, 50, pp. 28-29; ID., *Due riprese: Chaplin e Milestone*, «Comunità», X, 1956, 40, pp. 74-76; ID., *Coerenza di René Clair*, ivi, 42, pp. 78-80; ID., *La XVIII Mostra del cinema a Venezia*, ivi, XI, 1957, 53, pp. 78-86; ID., *La XIX Mostra del cinema a Venezia*, ivi, XII, 1958, 63, pp. 84-93; ID., *Cronache del cinema*, ivi, XIII, 1959, 67, pp. 113-116 (comprende anche recensioni di libri di cinema); ID., *Cronache del cinema*, ivi, 70, pp. 121-124; ID., *Cronache del cinema*, ivi, 71, pp. 121-124.

219. Cfr. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., pp. 323-328. Su tale saggio, di norma trascurato dalla storiografia teatrale (rivedi par. 1), ha scritto lucidamente FERRONE, *Introduzione a STREHLER, Memorie*, cit., pp. IX-X.

220. Cfr. nota 218.

221. Cfr. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 326.

222. Risate condivise a casa Zorzi in una fiorentina sera d'estate dei primi anni Ottanta.

223. Cfr. par. 8.

224. Cfr. L. ZORZI, *Segreto di Prè*, «Il Mondo», VII, 28 giugno 1955, 26, p. 14.

225. Cfr. L. ZORZI, *In ore puerorum*, «Il Mondo», VII, 12 luglio 1955, 28, p. 7. Del «prevosto di B.» si parla anche in ID., *Il microfono sconsecrato*, ivi, 23 agosto 1955, 34, p. 14; ID., *La bestemmia*, ivi, 11 ottobre 1955, 41, p. 7; ID., *L'anonimo*, ivi, 20 dicembre 1955, 51, p. 10; ID., *Uomini e topi*, ivi, VIII, 3 gennaio 1956, 1, p. 12.

226. Sull'artefice di *Mondo piccolo* e delle straordinarie pagine del *Diario clandestino 1943-1945*, pervercamente ostracizzato dall'italica intelligenza, segnalo il vol. di G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Milano, Rizzoli, 2008. E si veda la recensione di B. GAMBAROTTA, «La Stampa. Tuttolibri», 1° marzo 2008, p. 1.

227. Cfr. L. ZORZI, *Il Santo in casa*, «Il Mondo», VIII, 24 gennaio 1956, 4, p. 10.

228. Cfr. L. ZORZI, *Provincia e pregiudizio*, «Il Bo», n.s., III, 1953, 11-12, pp. 29-31 (a proposito del cinema e della cultura cinematografica nel Veneto di quell'anno, in particolare a Padova e a Venezia).

229. Cfr. par. 4.

diversa realtà tragittando dal mondo dell'università a quello dell'industria, lo vedremo.²³⁰

Insoddisfazione, curiosità, capacità di rimettersi sempre in gioco, sempre alzando la posta, lo accompagnarono per tutta la vita. Furono il propellente del suo modo di fare ricerca, cultura, didattica. E, si è detto, non era reticente. Si guardi all'ultimo Zorzi che pubblicamente stigmatizzava

i contrapposti ma comodi cuscini della storiografia ideologica o politica, che si richiama da una parte al marxismo dogmatico (o più francamente, diciamolo pure, alla storiografia controllata dal partito comunista) e dall'altra parte al cattolicesimo più integralista.²³¹

Più storia, meno ideologia. Senza manicheismi (detestava il marxismo volgare il marxista Zorzi). Un approccio che in quel momento (1981) lo studioso incardinava sulla metodologia delle «Annales»,²³² tenendo sullo sfondo l'etno-storia (soprattutto Claude Lévi-Strauss) e utilizzando come costante cartina di tornasole, sono parole sue, il criticismo dialettico 'neo-kantiano' dei maestri della Scuola di Francoforte e i metodi praticati dai membri dell'Istituto Warburg.²³³ Da tempo diffidava dell'«illusorio razionalismo dell'ideologia».²³⁴

7. Mestiere di storico e delusioni teatrali

Prendiamo poi atto, ad amara conclusione delle esperienze teatrali zorziane, della disillusione dello studioso. Ferdinando Taviani ha ricordato che «Zorzi negli ultimi anni constatava sconcolato che il lavoro culturale accanto ai teatri ordinari era necessariamente umiliante e fallimentare».²³⁵ È vero, ma la delusione era iniziata anni prima. Si legge in una lettera da lui scritta nell'autunno 1969 ad Alessandro d'Amico: «ti giuro che appena riesco a infilarmi in una facoltà che mi vada, non sentirete più parlare di me “(e intendeva: nell'ambiente teatrale)»».²³⁶ Perché questo ripudio del teatro?

230. Cfr. par. 8.

231. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 316. E cfr. ID., *Il teatro e la città*, cit., p. 63.

232. Per un bilancio: P. BURKE, *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle «Annales», 1929-1989* (1990), Roma-Bari, Laterza, 1992. Un utile strumento di lavoro è il *Repertorio ragionato degli articoli di storia urbana pubblicati sulle «Annales» dal 1929 al 1992*, in L. SPAGNOLI, *La città degli uomini. Le «Annales» e la storia urbana*, Milano, CittàStudi, 1994, pp. 215-252.

233. Cfr. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 317.

234. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 63.

235. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 223.

236. In A. D'AMICO, *Testimonianza*, in *Ludovico Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, cit., pp. 5-6: 6. Alessandro d'Amico (classe 1925) è morto a Roma nel febbraio 2010. Un profilo dello

Si trattava, anzitutto, di rigore e non solo scientifico. Del rifiuto di compromessi: «stanchezze, incomprensioni, conflitti con i poteri pubblici, carenze nella gestione finanziaria, divismo e accademismo sono, oggi come ieri, i mali che parlano la vita della scena»,²³⁷ asseriva nel 1968 Zorzi il quale, sul finire degli anni Sessanta, stava inquietamente vivendo a Ivrea, che ormai gli andava stretta, non solo il «dilemma teatro-università, spettacolo-ricerca»,²³⁸ ma anche quello fabbrica-università. Una testimonianza di D'Amico ci aiuta a capire meglio la profonda delusione di cui parla Taviani.

Sappiamo bene cosa abbia rappresentato per Zorzi la ricerca di un metodo su cui fondare lo studio del teatro; metodo quasi inafferrabile per la sempre più complicata e proliferante interdisciplinarietà della materia. È probabile che lo scoraggiamento sia venuto di lì. Dalla constatata impossibilità di trasferire alla scena il frutto di anni di ricerche su un autore, su un testo, nei tempi e nei modi di produzione delle nostre stabili e delle nostre grandi compagnie private. L'idea che [...] una settimana o poco più di colloqui tra filologo e teatranti potesse risolvere il problema fu una volta definita da Zorzi «sindrome dell'intellettuale tardo-capitalistico».²³⁹

Parole polemiche quest'ultime, ma lucide; che si ritrovano e si chiariscono in una indignata lettera zorziana scritta da Ivrea (cinque fitte cartelle dattiloscritte numerate a partire dalla 2 e concluse da una postilla manoscritta autografa), datata 5 ottobre 1969 e indirizzata sempre a Sandro d'Amico. Una lettera a carattere privato, sino a ora nota solo per telegrafici estratti,²⁴⁰ della quale pubblico, a fuochi ormai spenti, un più lungo brano grazie alla generosità di Nando Taviani al quale la trasmise nel dicembre 2001 D'Amico riflettendo sul passato e sul presente: «Caro Nando, trentadue anni fa questa lettera di Ludovico Zorzi era soltanto uno sfogo, da tenere riservato. Oggi mi pare sia un documento di cui uno storico [...] debba prendere visione».²⁴¹

studioso, storico del teatro e organizzatore di cultura si deve ad A. TINTERRI, *Alessandro d'Amico o dell'ascolto*, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=4490> (data di pubblicazione su web: 13 aprile 2010); cfr. inoltre S. GERACI, *Lessico familiare: lettera per Sandro d'Amico*, «Teatro e storia», XXIV/n.s. 2, 2010, vol. 31, pp. 263-266; F. RUFFINI, *Paradosso e cultura del teatro. Elogio di Alessandro d'Amico*, ivi, xv, 2000, vol. 22, pp. 367-372; C. MELDOLESI, *Una presentazione*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. TINTERRI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 9-17.

237. ZORZI, «*Les adieux*», cit., p. 282.

238. D'AMICO, *Testimonianza*, cit., p. 5.

239. Ivi, p. 6.

240. Cfr. MELDOLESI-MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 116; D'AMICO, *Testimonianza*, cit., p. 6.

241. Lettera di Sandro d'Amico a Ferdinando Taviani, Roma, 4 dicembre 2001. La lettera mi è stata gentilmente trasmessa in copia da Nando Taviani.

Caro Sandro,

Elvi²⁴² mi ha detto al mio rientro di aver ricevuto da Venezia una tua telefonata accorata. Questo è l'unico fatto che mi addolora in una situazione e in un atteggiamento (il mio) del quale sento di non dover rendere conto a nessuno tranne che a te [...]; e temo che anche tu abbia preso il mio discorso sul teatro (con il quale non voglio più avere niente a che fare) come una battuta o poco più. [...] In questi ultimi anni, con tutti e tre i più accreditati organismi teatrali italiani (Milano, Genova e Torino), io ho avuto delle esperienze, a dir poco deludenti; e includo in questo termine (che ritengo un eufemismo) la mia constatata impossibilità di influire in benché minima parte non tanto sulle idee (ché di quelle me ne hanno succhiate fin troppe, e senza nessun riconoscimento pubblico), quanto sui criteri di lavoro dei nostri 'maestri' di teatro. In altre parole, mentre per parte mia avverto sempre più acutamente il bisogno di concentrarmi nella ricerca di uno specifico rigore di metodo (probabilmente inafferrabile, data la sempre più complicata e proliferante 'interdisciplinarietà' della nostra materia, cui si aggiunge per me la filologia e la sua 'carta' in espansione); il bisogno, dico, di rivedere e di ridiscutere con me stesso il già fatto, di vincere il peso inerte di vecchi schemi e procedure (anche 'ideologiche', diciamolo pure con franchezza), di 'ibernarmi' per qualche tempo in mezzo al chiasso delle mode e delle 'esperienze' che stanno in piedi una settimana, per vedere se riesco a cavare ancora qualcosa di nuovo dal mio vecchio e male assestato sapere, in vista di una eventuale e 'utile' (o magari anche no) prosecuzione del mio lavoro; mentre per mia parte cerco questo, dall'altra non posso far niente per convincere, per esempio, Squarzina che non è possibile, per un regista d'oggi, passare con la più 'fattiva' disinvoltura da Puccini a Goldoni a Brecht a Vico Faggi; e pretendere di fare assieme il lavoro preparatorio su un testo come i Rusteghi²⁴³ in meno di una settimana, al mare, con donne e bambini tra i piedi, in un clima di assoluta indissociabilità tra 'lavoro' e 'riposo' (o 'diporto', turistico, natatorio, sessuale, ecc.), tipico anche questo della sindrome dell'intellettuale tardo-capitalistico. Così non posso far niente per convincere Grassi e de Bosio che la Betia è opera di un Ruzante 'altro', ancora romanzo e umanistico-quattrocentesco [...], e che è impossibile allestire la rappresentazione di un testo di quella difficoltà in meno di 25 giorni. [...] se ce la faranno a metterlo in piedi [il testo della *Betia*], ne verrà fuori una cosa di cui sarebbe bene vergognarsi, giusta il tradimento 'in essenza' di ciò che la Betia ancora significa per chi, come me, l'ha studiata, interpretata, trascritta con un lungo incomunicabile amore; e ho perso quasi un mese (notti di sonno rubate all'altro lavoro in azienda [la

242. Elvira Garbero Zorzi, storica dell'architettura teatrale e della scenografia, moglie dello studioso, a lui vicinissima nella ricerca e fine interprete di documenti iconografici: a E. è dedicato il saggio di L. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 419-463 (in parte riproposto in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. CRUCIANI e D. SERAGNOLI, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 101-123).

243. Cfr. L. SQUARZINA, «*I Rusteghi*» (1969), ora in ID., *Da Dioniso a Brecht*, cit., pp. 100-120 (106, 112, 115, 118, per le osservazioni di Zorzi).

Olivetti])²⁴⁴ a ridurla e a rielaborarla per darla in pasto a della gente per la quale sento purtroppo di non nutrire più alcun sintomo di familiarità e di fiducia. [...] Grassi in preda a delirio dittatorio, in una girandola di porcodio e di pugni sul tavolo che non fanno più paura a nessuno, Squarzina che elimina fino all'ultimo dei suoi assistenti con l'aria tra il bell'indifferente e l'angelo che finge di non capire, Chiesa (per il quale nutro il più profondo rispetto) con cappello e bastone, *Strehler (il nostro venerato maestro)* che prima si vota alla 'fraternal compagnia' e al teatro povero²⁴⁵ (*maledetto Grotowski e tutti i Living di questo mondo*,²⁴⁶ *se questi sono i risultati*), poi ci ripensa e passa senza combinar niente al peggior carrozzone pubblico d'Italia [allude alla RAI]; Torino che sostituisce il povero de Bosio [...] e schiera cinque (dico cinque) finti direttori artistici. E il discorso [...] potrebbe continuare all'infinito: allargandosi ai critici scopiazzatori e incapaci perfino dell'informazione [...], a questa fauna di senza mestiere, [...] di ragazzini presuntuosi, di falsi drammaturghi, falsi attori, falsi registi, falso tutto che costituisce la maggior parte del corpus dell'attuale teatro 'militante' italiano. Questo, ti prego di crederlo, non è affatto uno sfogo di malumore momentaneo e immotivato da parte mia, ma la logica chiusa di un lungo periodo di riflessione, di perplessità e di 'smonamento'. [...] Questo teatro (registi, attori, critici, autori, ecc.) non mi diverte e non mi interessa assolutamente più. E ormai sono abbastanza vecchio e cosciente per sprecare il tempo e il fiato in cimenti inutili. Le cose che ancora posso fare sono poche: l'insegnante (forse) e il ricercatore che (forse) riuscirà ancora a mettere insieme qualche libro, e il dirigente d'azienda. In apparenza, sembra un binomio molto 'moderno' e riuscito; e invece sapessi come sono convinto di fare ogni cosa male, strozzato dalla fretta, logorandomi – specie in fabbrica – [...]; il mondo dei commedianti [...] ha ormai il potere di annoiarmi; nei contatti con esso ricevo sempre più spesso impressioni repulsive e offesa intellettuale. I suoi personaggi, per me, possono tranquillamente uscire di scena, e al massimo, per qualcuno, proverò una strizzatina o un surrogato di rimpianto. Ma Ruzante, Goldoni, Brecht, i miei 'oggetti', insomma, rimarranno sempre là, buoni ossi da continuare a spolpare e a succhiarmi in silenzio per conto mio. [...] Dopo vent'anni di polverone e rumori, ci accorgiamo che Goldoni dobbiamo ancora incominciare a leggerlo, e che dunque i teatri stabili e i loro eroi sono andati appena un passo più in là dei Bellotti-Bon e dei Benini-Zago. Anche questa non è una battuta, signor professore; ma guai a dirglielo. Così Ruzante, la nostra personale scoperta, è 'passato' in teatro sì e no per un quarto di ciò che valeva e significava. *Facciamoci un po' i conti addosso, stiamo zitti e impariamo una buona volta, sul serio, a radicalmente contestarci*. Io chiedo di essere lasciato in pace, dimenticato e solo. Vedrò da me di fare quello che potrò. Non ho litigato con nessuno, semplicemente ho incominciato ad appartarmi.²⁴⁷

244. Cfr. par. 8.

245. Cfr. J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero* (1968), prefaz. di P. BROOK, Roma, Bulzoni, 1970. Ozioso, in questo contesto, convocare la agguerrita bibliografia sul maestro polacco.

246. Di lì a poco (20 ottobre 1969) avrebbe avuto luogo a Torino, al teatro Alfieri, la 'prima' italiana di *Paradise Now*.

247. Lettera di Ludovico Zorzi a Sandro d'Amico, Ivrea, 5 ottobre 1969 (miei i corsivi). Come ho detto, la lettera mi è stata trasmessa in copia da Nando Taviani che ringrazio di cuore.

Parole polemiche e amare, che sottolineavano la crisi del teatro italiano a gestione pubblica. Parole a tratti commoventi. Lucidità ed etica: un binomio che ha indotto Meldolesi, lavorando proprio su questo documento, a valorizzare l'importanza di Zorzi-dramaturg nell'alveo delle esperienze della dramaturgie italiana del secondo dopoguerra: Guerrieri, Lunari, Morteo, Kezich (e altri).²⁴⁸

Aggiungo che a quella data (5 ottobre 1969) Zorzi prendeva atto con delusione e con rabbia dei limiti dei tre principali stabili italiani (il Piccolo di Milano, lo Stabile di Genova, lo Stabile di Torino), della propria impotenza decisionale in quei contesti e dei 'vizi' della cosiddetta regia critica:²⁴⁹ da Squarzina a De Bosio. Il primo era afflitto dalla sindrome lavorativo-vacanziera «dell'intellettuale tardo-capitalistico» e passava dal Goldoni di *Una delle ultime sere di carnevale* (27 settembre 1968, Venezia, teatro La Fenice), in cui tante intelligenti energie aveva profuso lo stesso Zorzi – penso specialmente alla mirabile scena della «meneghella» –,²⁵⁰ al teatro-documento di *Cinque giorni al porto* di Faggi-Squarzina, con la collaborazione di Edoardo Fadini (1° aprile 1969, Genova, teatro Genovese), alla *Turandot* pucciniana (16 luglio 1969, Arena di Verona), ai goldoniani *Rusteghi* (27 settembre 1969, Venezia, teatro La Fenice), alla preparazione di *Madre Courage e i suoi figli* (che andò in scena in anteprima l'11 marzo 1970 al teatro Genovese).²⁵¹ Il secondo, da poco dimessosi dallo Stabile di Torino e sostituito da un comitato, i «cinque (dico cinque) finti direttori artistici»,²⁵² non comprendeva, nonostante la assidua frequentazione del teatro di Ruzante (e di Zorzi storico e dramaturg), non comprendeva sino in fondo la *Betia* da mettere in scena al Piccolo governato dall'efficientista Grassi. Ha osservato De Bosio: «Zorzi era una persona di grande sensibilità ed emotività, ma raggelava programmaticamente attraverso l'intelligenza critica, qualsiasi entusiasmo. Io invece, per grave difetto,

248. Cfr. MELDOLESI-MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 116.

249. Cfr. D'AMICO, *Testimonianza*, cit., p. 6. Per la regia critica è ancora d'obbligo il rinvio a MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 145-167, 261-298.

250. Cfr. ZORZI, «*Les adieux*», cit., pp. 277, 284, 288 n.-289 n.; SQUARZINA, *Una delle ultime sere di Carnevale*, cit., p. 178; ID., *L'addio a Venezia*, cit., pp. 207-208, 217; E. GARBERO ZORZI, *Un teatro e una memoria*, in *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, a cura di C. MELDOLESI, A. PICCHI, P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 285-288: 285 (estratto).

251. Per i cast di tali spettacoli cfr. *Luigi Squarzina e il suo teatro*, a cura di L. COLOMBO e F. MAZZOCCHI, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 344-346, 362; GIAMMUSSO, *Il teatro di Genova, una biografia*, cit., pp. 425-427. Sul regista livornese v. da ultimo *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, cit.

252. Giuseppe Bartolucci, Daniele Chiarella, Federico Doglio, Nuccio Messina, Gian Renzo Morteo: cfr. e.g. S. MARGIOTTA, *Il Nuovo teatro in Italia 1968-1975*, introd. di L. MANGO, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, pp. 71-73.

vivo ancora oggi con entusiasmo ogni avventura teatrale. [...] Questo, dunque, ci divideva».²⁵³

Di più: è che le modalità produttive degli stabili e della regia nazionale non potevano più conciliarsi per lo studioso-dramaturg, che, lo accerteremo, non credeva nemmeno nel Nuovo teatro, con i criteri di lavoro in lui determinati dalla ricerca scientifica e dalla esperienza alla Olivetti;²⁵⁴ e Zorzi ne pativa, non intendeva adattarsi e si sentiva misconosciuto, offeso, intellettualmente vampirizzato. Ormai era lontano dal micromondo del teatro italiano e dai suoi abitanti. Lo tediavano quel pianeta e quella «fauna» teatrale: «Questo teatro (registi, attori, critici, autori, ecc.) non mi diverte e non mi interessa assolutamente più». Il prediletto Ruzante, non è inutile ripeterlo, era «'passato' in teatro sì e no per un quarto di ciò che valeva e significava», Goldoni doveva in larga misura ancora essere 'scoperto'. La forbice tra il fare teatro, la riflessione storica e la rigorosa idea di teatro zorziana si era troppo aperta. Intanto Strehler, il «venerato maestro» Strehler,²⁵⁵ aveva attraversato la soglia del Sessantotto dimettendosi dal Piccolo e fondando il gruppo indipendente Teatro e Azione.²⁵⁶ Si sfogava Guerrieri con Grassi nel 1969:

si potrebbe dimostrare che Giorgio per far piacere alla platea s'è dimesso dal Piccolo [...]. Un sintomo di grave crisi e di insicurezza. Gli ho sentito dire alla TV delle frasi del genere: «Perché gruppo d'arte e di azione? Perché il nostro gruppo crede nell'azione, nell'azione intesa come azione da compiere nella vita di tutti i giorni». Lalapisse. [...] Ma perché? Che bisogno c'era? mi domando: cos'è che ha spaventato questo uomo raffinatissimo, di enorme gusto, di fascino incredibile e l'ha spinto a travestirsi da demagogo sbagliato, a mettere le mani avanti contro la contestazione, in questo modo che non la dà a bere a nessuno?²⁵⁷

253. In *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., p. 179 (*Dibattito*).

254. Cfr. par. 8.

255. Sul magistero di Strehler ha scritto pagine dense di pensiero S. FERRONE, *Strehler*, in *Maestri e scuole. Istruzioni per l'uso*, «Drammaturgia», v, 1998, 5, pp. 7-15.

256. Cfr. GRASSI, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 215-222; CAMALDO, *L'interregno di Paolo Grassi*, cit.; MARGIOTTA, *Il Nuovo teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 71-73. Per gli spettacoli di Strehler con il gruppo Teatro e Azione cfr. e.g. le recensioni di Franco Quadri apparse su «Panorama», poi raccolte in ID. *La politica del regista. Teatro 1967-1979*, Milano, Il Formichiere, 1980, vol. II, pp. 531, 533-534.

257. *Lettera Pasquale Enciclica 1969 (a Paolo Grassi)*, in GUERRIERI, *Pagine di teatro*, cit., pp. 35-41: 38-39. Per il punto di vista del regista: STREHLER, *Per un teatro umano*, cit., pp. 49-73 (*Il mio distacco dal Piccolo Teatro*), in partic. pp. 51-56, *Pensieri sulla contestazione* (1968): «Tullio Kezich ha scritto, risolvendolo in *boutade*: "Giorgio Strehler, un uomo che ha lasciato il Piccolo Teatro per una fischiata di studenti". Non è così. Non è del tutto giusto dire che fu la contestazione a mettermi in crisi [...]» (p. 51).

E Grassi, anni dopo, ripensando alle contestazioni sessantottine guidate da Mario Capanna e Luciano Cafiero:

non ho «cavalcato» la contestazione. Al Piccolo Teatro ho buttato fuori anche con le mie mani il Movimento studentesco nel '68, non ho dato alcuno spazio alla demagogia urbana e culturale (alla Triennale occupata non ci sono mai andato). Mi sono voluto distinguere volontariamente e prepotentemente da tutte le debolezze, da tutti gli inquinamenti, da tutti i doppi giochi, da tutte le permissività dell'epoca.²⁵⁸

E Strehler, invece?

Avevo appena lasciato il Piccolo Teatro e mi ero ritirato in una villa stupenda [...]. È lì che nacquero spettacoli come il *Re Lear* e un certo numero di fatti teatrali, fra cui la compagnia del gruppo Teatro-Azione e, soprattutto, nacque questo progetto che era praticamente televisivo. Si voleva creare una serie televisiva, in un certo numero di puntate, che riguardava le memorie della vita di Goldoni.²⁵⁹

Siamo così tornati a Portofino, a quelle già rievocate giornate del febbraio 1970, quando Zorzi e Strehler lavorarono fianco a fianco con complicità nella villa San Sebastiano. Parrebbe un paradosso. Non lo è. Non si dimentichi un tratto dinamico saliente dello studioso: la osservata «*circularità* delle sue insoddisfazioni, sempre rinnovatesi in vista di sempre nuove ridiscussioni». Sapeva smentirsi Zorzi, fecondamente.²⁶⁰ Non era un prigioniero della certezza (anche di ciò gli siamo grati). E per meglio capire i due diversi punti di vista, quello del teatrante-regista e quello dello studioso-dramaturg, leggiamo quanto scriveva Strehler a De Monticelli nel gennaio 1970:

Lavoro sì, ma con parsimonia e soprattutto non sbranandomi su un palcoscenico che è quello che mi fa più male data la carica con la quale lavoro [...]. Intanto in questo «isolamento» mentre lentamente riprendevo forza e un poco di fiducia – ho avuto e ho segretamente molta paura di «non resistere, di essere logorato» ed è una sensazione terribile, che debbo abolire dentro di me! Ho lavorato molto, al progetto dei *Memoires* di Goldoni. [...] Ma sai che più ci vado dentro, più il vecchio G. mi appare un uomo straordinario, tutto diverso da quello, ovviamente, che ci avevano raccontato e che tuttavia – senza più crederlo – rimaneva ugualmente appiccicato dentro di noi, involontariamente. I suoi problemi, i suoi «avvenimenti» sono di un'attualità straordinaria. Per noi teatranti, certo. Per gli altri, spero. [...] Poi restano i problemi

258. GRASSI, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 255-256 (per Capanna: ivi, p. 217).

259. STREHLER, *Memorie*, cit., p. 277 (*Appendice III. Lezione goldoniana agli studenti di Firenze*).

260. Cfr. MELDOLESI, *Il primo Zorzi*, cit., p. 47. Esempio in tal senso, ad esempio, la già rilevata oscillazione zorziana di giudizio circa l'allestimento della *Betta* al Piccolo di Milano nel 1969 (rivedi par. 4). Ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

di fondo: i più gravi. Se penso a quello che volevamo che diventasse il teatro italiano nel 1947 o almeno a quello che speravo diventasse e guardo l'oggi, davvero miserabile come insieme, come clima umano, trovo davvero tutti i motivi per disperarmi. E mi dispero, infatti.²⁶¹

Fu la condivisa passione per l'uomo di teatro Goldoni che riavvicinò Zorzi a Strehler in quell'inverno di Portofino. E piacerebbe sapere se in quei «momenti di studio, di amicizia e di teatro» (così il già convocato testimone oculare Kezich)²⁶² i due grandi goldoniani si interrogassero anche sulle disperazioni del far teatro.

E Squarzina? Se nel 1968 a Venezia aveva vissuto con Zorzi «un avvolgente, 'impenetrabile', colloquiare, modulato di vibranti accordi e furiose disoppinioni»²⁶³ su Goldoni, nel 1978, al momento di stilare una sintesi per la Treccani, graniticamente scriveva, quasi riesumando la immagine nenniana del «vento del Nord»: è

nel settore e nel clima dei Teatri Stabili [...] che la regia italiana di orientamento interpretativo lotta contro le ondate oscurantistiche per instaurare una comunicazione complessa con la società al cui progresso democratico vuole contribuire [...]. Guidati da binomi di animatori e registi che felicemente si completano, il Piccolo Teatro di Milano con P. Grassi e G. Strehler, lo Stabile di Genova con I. Chiesa e L. Squarzina, e in una fase assai più breve quello di Torino con D. [Fulvio] Fo e G. De Bosio, delineano dal Nord una concezione «totalizzante» della regia ancorata al grande repertorio classico e moderno, alla continuità e omogeneità del lavoro di palcoscenico e al rigore interpretativo necessario per affrancare definitivamente la vita teatrale italiana dai suoi vizi storici.²⁶⁴

E nel 1980, mettendo a fuoco l'esperienza di *Una delle ultime sere di carnevale*:

A parte il fascino della commedia, attraverso l'addio allegorico di Goldoni ai suoi attori e all'Italia si prospettava in metafora nel *Carnovale* il bilancio di una generazione registica, quella di chi vi parla, anch'essa occupata come Goldoni, fatte le dovute proporzioni, in un lavoro di riforma totalizzante della scena italiana del dopoguerra,

261. Lettera di Giorgio Strehler a Roberto De Monticelli, S. Margherita, 27 gennaio 1970, in STREHLER, *Lettere sul teatro*, cit., pp. 51-55: 53 e 54.

262. Rivedi par. 6.

263. GARBERO ZORZI, *Un teatro e una memoria*, cit., p. 285.

264. L. SQUARZINA, «Regia» 1950-1978, ora in ID., *Da Dioniso a Brecht*, cit., pp. 403-426: 415-416 (è la riproposta della voce *Regia* stilata nel 1978 per l'Appendice IV della *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1981. Tale voce si legge anche in SQUARZINA, *La storia e il teatro*, cit., pp. 231-249). E cfr. L. MANGO, *Pensare la regia. Scritti e riflessioni di Luigi Squarzina*, in *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, cit., pp. 35-46: 41 e nota 16.

e anch'essa ormai tormentata, contestata, non più giovane, fra autocritica e orgoglio dei propri risultati, fra tentazione di piantare lì tutto e cocciutaggine di resistere e andare avanti.²⁶⁵

E Zorzi, nel 1968:

la fine di un'epoca, si diceva, circola come un motivo di fondo nella regia di *Una delle ultime sere*, colorandosi di una nota tecnica (la riflessione sul mestiere del teatro), alla cui suggestione, implicita nel soggetto ma finemente recuperata nel suo possibile significato attuale, lo spettatore non riesce a sottrarsi. Al di là della crisi e dei dubbi individuali, si pensa al disgregarsi del teatro come istituto, la cui manifestazione più evidente è il declino di alcuni suoi organismi fondamentali, come appunto i teatri stabili, che rischiano di scomparire prima ancora di avere assolto alla funzione pubblica per la quale erano stati creati.²⁶⁶

Infine, e torno alla lettera zorziana del 1969 a Sandro d'Amico: non possiamo ignorare né lo scatto impaziente di Zorzi nei confronti di Grotowski e di «tutti i Living di questo mondo» (un fallo di reazione, si è visto, generato dalla sessantottina fuoriuscita di Strehler dal Piccolo), né, anni dopo, il suo già rilevato entusiasmo per Kantor,²⁶⁷ né il suo diuturno arrovellarsi sul mestiere di storico schivando, come lui scrive, l'inerzia di «vecchi schemi» e di vecchie «procedure (anche 'ideologiche', diciamolo pure con franchezza)». *Il teatro e la città* scaturirà da questi logoranti implacabili roveli e così il *Carpaccio*. Due libri che mostrano al lettore la capacità di Zorzi di guardare con occhi sempre nuovi.

Un intellettuale etico, rigoroso, inquieto. Saturnino: «chiedo di essere lasciato in pace, dimenticato e solo», «non sentirete più parlare di me». Sin troppo severo nel suo cavalleresco candore: «sono convinto di fare ogni cosa male», «impariamo una buona volta, sul serio, a radicalmente contestarci». Mai pago degli esiti raggiunti, si è accennato; sempre pronto a rimmetterli coraggiosamente in discussione, anche con toni polemicici, proiettandosi con energia e dinamismo verso nuovi obiettivi stimolando i propri interlocutori a non accontentarsi, anzi a contestarsi. Guai agli intellettuali senza inquietudini.²⁶⁸

In quel momento di radicale contestazione il far teatro era per lui parabola discendente, a fronte delle ascendenti esperienze culturali e scientifiche che aveva vissuto e stava vivendo e nelle quali cercava conforto. Naturale che il già ricordato successo della *Betìa* – rappresentata il 28 ottobre 1969 al Picco-

265. SQUARZINA, *Laddio a Venezia*, cit., p. 175.

266. ZORZI, «*Les adieux*», cit., p. 282.

267. Rivedi par. 3.

268. Prendo in prestito parole di F. BRAUDEL, *Storia, misura del mondo* (1997), Bologna, il Mulino, 1998, p. 73.

lo di Milano orfano di Strehler – non gli facesse mutare opinione.²⁶⁹ Perciò, spiega Meldolesi,

lo Zorzi maturo agì solo saltuariamente da dramaturg: dando seguito alla sua intesa ruzantiana con De Bosio; riteneva la *regia nazionale non abbastanza valorizzatrice* [...]; e si badi: *tale indignazione non era fondata su un'alternativa fiducia verso il Nuovo teatro*, benché di questo avesse sostenuto il diritto a esistere due anni prima, concedendogli da dirigente culturale della Olivetti l'ospitalità per il fondativo convegno d'Ivrea. Comunque, una volta divenuto un (grande) professore di teatro, dichiarò la stessa buona dramaturgie impossibilitata a favorire il necessario cambiamento: potendo solo dilatare la coscienza delle fonti e divenendo degenerativa quella "presuntuosa".²⁷⁰

Ancora. Polverone, rumori, chiasso delle mode e delle esperienze che stanno in piedi una settimana, si legge in quella sconsolata lettera. Come non pensare allo storico dello spettacolo Zorzi poi in sintonia con la *nuova storia braudeliana*? Penso al tempo breve dell'avvenimento, *alias* della «novità rumorosa»,²⁷¹ popolato da «eventi rumorosi» o da «personaggi ingombranti» tra i quali Zorzi includeva, sganciandosi ancora una volta dalle ideologie, Stalin, Hitler, Mao, le due guerre mondiali, Cuba, la rivoluzione culturale cinese, il Vietnam²⁷² (non parlo qui dell'evenemenziale assedio dei vecchi e dei nuovi media che quotidianamente ci sommergono di avvenimenti e di immagini e di parole sovente insignificanti, a partire dalla «legge bronzea dell'avvenimento moderno», la pubblicità).²⁷³

E penso al progetto zorziano dei primi anni Ottanta – il periodo dell'emblematico *Parere tendenzioso sulla fase* – di dar vita, per la einaudiana serie di *Annali della Storia d'Italia*, a un antievenemenziale volume dedicato a oltre quattro

269. Rivedi par. 4.

270. In MELDOLESI-MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 116. Corsivi miei. Sul convegno di Ivrea v. par. 8. Sulla sfiducia zorziana nei confronti del Nuovo teatro cfr. altresì la testimonianza di De Bosio, in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., p. 213 (*Dibattito*).

271. F. BRAUDEL, *Storia e scienze sociali. La «lunga durata»* (1958), in ID., *Scritti sulla storia* (1969), introd. di A. TENENTI, Milano, Mondadori, 1973 (ediz. 1989, pp. 57-92: 60). Si veda inoltre M. VOVELLE, *Storia e lunga durata*, in *La nuova storia* (1979), a cura di J. LE GOFF, Milano, Mondadori, 1980, pp. 47-80: 50 (volume consigliato da Zorzi ai suoi studenti).

272. Cfr. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., pp. 318-319. E cfr. L. LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., pp. 28-35: 31-33. Tali lezioni ebbero luogo all'Università di Firenze nell'a.a. 1980-1981.

273. Sempre istruttivo, sulla mediatica produzione dell'avvenimento, il saggio di P. NORA, *Il ritorno dell'avvenimento*, in *Fare storia* (1974), a cura di J. LE GOFF e P. N., Torino, Einaudi, 1981³, pp. 139-158 (p. 149, per la citazione). Per un quadro di riferimento: A. BRIGGS e P. BURKE, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Bologna, il Mulino, 2007 (nuova ediz. aggiornata).

secoli del nostro antico teatro: dalla trecentesca *Frottola* di Vannozzo al *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart come *Werk der Ende*.²⁷⁴ Una scelta significativa sul piano del metodo. Una sintesi scientifica originale che finalmente avrebbe storicizzato con nuove non settoriali logiche di lavoro fasi salienti del teatro italiano, con le loro molteplici problematiche specificità, tra i *caratteri originali* del paese Italia.²⁷⁵ Con la consapevolezza che

lo studio dei momenti di trapasso tra una congiuntura e l'altra si mostra di gran lunga più interessante che lo studio di movimenti interni alle singole fasi o dei fenomeni stabilizzanti di esse. La fine del '700 assomma al chiudersi di un periodo congiunturale (tra il '30 e il '90) e di un periodo di lunga durata (che per la storia del nostro teatro profano ha inizio verso la fine del 1300: e dunque si estende lungo l'arco di quattro secoli) anche la fine di un periodo di lunghissima durata, che in pratica risale fino alle origini storiche della civiltà dell'Occidente.²⁷⁶

Mestiere di storico e lunga durata: la «lunga e lunghissima durata in mezzo a cui si sviluppano i mutamenti sostanziali»,²⁷⁷ ma senza perdere di vista i frammenti di essa (gli eventi) e mettendo in risalto i trapassi tra le diverse situazioni congiunturali. Insomma, proficua dialettica tra tempo breve e tempo lungo.²⁷⁸ Si pensi in questa chiave anche alla rivista, ideata da Zorzi con Ferrone nei primissimi anni Ottanta, destinata a intitolarsi «Annali di teatro», di cui ho avuto il piacere di parlare con lui (a quella sede aveva destinato, con la consueta generosità, la pubblicazione della mia tesi di laurea).

Queste coordinate spiegano la sua convintissima adesione all'*Enciclopedia* diretta da Ruggiero Romano. Un viatico per il nuovo millennio. Sorta di computer cartaceo di fine secolo che, nell'organizzare a-centricamente le reti dei moderni saperi, mediante una selezione di «pacchetti» di concetti chiave concatenati tra loro da una serie di articolati rinvii, indica, al lettore partecipe e curioso (cioè capace di costruire attivamente in base ai propri interessi altri percorsi oltre a

274. Cfr. note 16 e 219. Per una griglia di lunga durata, riguardante lo studio della professione dell'attore in Europa dal Seicento al primo Novecento: C. MELDOLESI, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, «Inchiesta», gennaio-giugno 1984, 67, pp. 102-111 (il saggio si legge ora in ID., *Pensare l'attore*, cit., pp. 57-77). In quegli anni la nostra materia si misurava con profondità di pensiero con la «nuova storia».

275. Cfr. *Storia d'Italia*, a cura di R. ROMANO e C. VIVANTI, I. *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972. Sul progetto zorziano v. anche LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., pp. 34-35 (e note); S. MAMONE, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 14-15.

276. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 323.

277. Ivi, p. 322. E rivedi par. 1.

278. E cfr. VOVELLE, *Storia e lunga durata*, cit., pp. 71-78 (*Una nuova dialettica tra tempo breve e tempo lungo*).

quelli suggeriti),²⁷⁹ la «logica che sottende i vari concetti e che migra dall'uno all'altro e che li penetra ed avvolge reciprocamente».²⁸⁰ Un'opera innovativa, dinamica e scomoda. Non adatta a lettori dal fiato corto. Più da leggere che da consultare, inseguendo i molteplici flussi della cultura. Si guardi allora al «grafo» dell'*Enciclopedia* (fig. 9). Una immagine-simbolo cara a Zorzi e alla sua *Weltanschauung*:

L'immagine più aggiornata di questa nozione di cultura è offerta sinteticamente, e non solo in Italia, dall'*Enciclopedia Einaudi*, impresa alla quale mi onoro di aver partecipato nella esigua schiera dei collaboratori italiani [...]. L'immagine che abbiamo cercato di dare nell'*Enciclopedia* e a cui ci riferiamo in questa organizzazione concettuale della conoscenza (per concetti e non per nozioni) non è più la figura arborescente di una cultura distribuita secondo una scala di valori (appunto la figura di un albero con le sue diramazioni centralizzate: prima viene questo, poi questo, poi questo); quanto piuttosto quella relativistica (la forma lenticolare dell'universo di Einstein) di un insieme matematico; anzi di un insieme di insiemi – un *grafo* di struttura, appunto, lenticolare a-centrata, collegata da rimandi concettuali, privi di rapporti gerarchici o di dipendenza.²⁸¹

Inoltre, lo si sarà notato, è già presente nella parte finale della sopra citata lettera a D'Amico dell'ottobre 1969, la dura autocritica che abbiamo già avuto modo di rilevare nel consuntivo stilato da Zorzi per Meldolesi nel luglio 1976 a proposito dell'esperienza del Teatro universitario.²⁸²

E tuttavia «Zise» aveva lavorato con passione, su più versanti e con profitto a Padova nei primi anni Cinquanta. Non solo Ruzante (in scena e in libro), non solo Brecht, ma anche la traduzione di un testo di Marcel Achard (*Loyal Circus*), numerose regie di pubbliche letture drammatiche, gli spettacoli con la compagnia dei burattini e tanto altro.²⁸³ Penso in particolare alla sua «Direzione», così nella piccola locandina ingiallita che conservo tra le mie carte (fig. 10), di *Assassinio nella cattedrale* (dicembre 1951).²⁸⁴ Scelta registica che rinvia a sperimentazioni pregresse. Alludo alla messinscena del testo di Eliot prodot-

279. Cfr. R. ROMANO, *Premessa a Enciclopedia*, xv. *Sistemica*, Torino, Einaudi, 1982, pp. XIII-XXI: XIX-XXI.

280. R. ROMANO, *Per una conoscenza attiva del sapere*, nella brochure *Enciclopedia Einaudi. Descrizione, finalità, guida alla lettura*, Torino, Einaudi, 1980.

281. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 318. E cfr. ID., *Scena*, in *Enciclopedia*, XII. *Ricerca-Socializzazione*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 495-528.

282. Rivedi par. 3. E cfr. la citata lettera di Zorzi a Meldolesi, Venezia, 20 luglio 1976 (in MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 416-417 e n.).

283. Rivedi nota 25. E cfr. MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., pp. 422, 446; ID., *Il primo Zorzi*, cit., p. 43. Per gli spettacoli coi burattini cfr. specialmente ZORZI, *Questo Centro teatrale*, cit.

284. Lo spettacolo, modulato in forma di lettura, fu ben accolto. Per tutto cfr. ancora MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., p. 416 n.

ta nel 1940 dal Teatro dell'Università di Roma per la regia di Giulio Pacuvio.²⁸⁵ E non dimentico le postille apposte dal giovane Strehler a una copia di *Assassinio nella cattedrale*. Si sa che fu proprio quel testo che portò quest'ultimo «a vagheggiare una regia di coralità poetica e musicale».²⁸⁶ Libri di teatro ed esperienze di scena. Ricorda De Bosio:

le collezioni del Teatro dell'Università di Roma ebbero influenza allora sulla formazione dei giovani che si avvicinavano al teatro; non ci era sfuggita la tragedia di T.S. Eliot *Assassinio nella Cattedrale*, con cui si era aperta la collana dalla copertina gialla degli autori stranieri; in quel teatro facevano apprendistato giovani teatranti colti, da Enrico Fulchignoni a Gerardo Guerrieri.²⁸⁷

Ma seguiamo ancora Zorzi da giovane. Venezia, settembre 1955,

Caffè Tòdaro, le due. A qualche tavolino da me, peloso è già in preda alle manie meridiane dell'ora, Orson Welles studia inquadrature scrutando il Bacino attraverso il fondo di un bicchiere vuoto. A fischi, a grugniti, a segni tracciati in aria con le dita a forcella, trasmette i suoi dati all'operatore, che brandeggia una piccola macchina da presa da San Giorgio alla Punta della Salute. Ad un tratto, l'angolatura è tale che ho la sensazione di essere tagliato anche io da un «piano all'americana» che ha per sfondo l'angolo del Palazzo Ducale, e istintivamente cerco di assumere una posa più cinematografica, avendo cura di non fissare l'obiettivo.

Una 'drammaturgia' dell'elzevirista Zorzi che poi dipana per il lettore de «Il Mondo»²⁸⁸ un casuale, irresistibile alternarsi di vestiti tuffi in laguna, maschili e femminili; Welles, premiato dall'attesa, finalmente si alza di scatto, «trascinando seggiole e tavolino, e dirige la ripresa mandando grugniti di entusiasmo».²⁸⁹

8. 1956-1983 (e oltre)

Nel 1956, invece, vedevano luce l'edizione della *Farsa de Ranco*²⁹⁰ e la recensione all'edizione italiana de *Il lavoro dell'attore* di Stanislavskij pubblicata, a

285. Cfr. *ivi*, pp. 47-48.

286. *Ivi*, p. 59. E cfr. l'intervista di Maria Grazia Gregori a Strehler, in *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, introd. e cura di M.G. G., Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 145-150: 148; nonché STREHLER, *Autobiografia per immagini*, cit., p. 71, tav. 9.

287. DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., p. 29.

288. L. ZORZI, *Nudi e vestiti*, «Il Mondo», VII, 13 settembre 1955, 37, p. 14.

289. *Ibid.*

290. *Farsa de Ranco e Tuognio e Beltrame*, introd., testo commento con traduzione e glossari di L. ZORZI, Padova, Giuseppe Randi editore, 1956.

cura di Guerrieri, nella «Biblioteca dello Spettacolo» Laterza.²⁹¹

Dal '56 Zorzi visse a Ivrea.²⁹² Vi era giunto desideroso di cambiamento, leggendo su un quotidiano una inserzione della Olivetti. Cercava lavoro. Padova l'aveva deluso. Fu Comisso a presentare in azienda le opportune referenze.²⁹³ Così, dal 1° marzo di quell'anno, Zorzi divenne il responsabile della Biblioteca del Centro eporediese del Movimento Comunità e un collaboratore dell'omonima rivista. Un incarico, recitano i documenti, della «durata di mesi sei, rinnovabile» e ben retribuito.²⁹⁴ Geno Pampaloni ebbe un ruolo non secondario:

6 marzo 1956
Ivrea, Albergo Dora

Gentilissimo Dottore [Renzo Zorzi],

penso che il prof. Pampaloni Le abbia già parlato di me, presentandomi e preannunciandole la mia collaborazione a «Comunità». Mi permetto ora di scriverLe per chiederLe alcune indicazioni. Il mio impegno con Comunità prevede esplicitamente una collaborazione mensile relativa al teatro e al cinema: affine a quella da me prestata per circa un anno al settimanale fiorentino «Nuova Repubblica»: recensioni di spettacoli e di films, alternate a segnalazioni di libri di argomento teatrale o cinematografico. Ora mi sarebbe utile sapere in quale struttura Lei desidera si articoli il mio lavoro: voglio dire se preferisce una nota di carattere decisamente saggistico per ogni numero, dedicata a un unico spettacolo o film (come primo argomento avevo proposto «L'opera da 3 soldi» di Brecht, inscenata dal Piccolo Teatro di Milano), oppure una rubrica comprendente più di uno spettacolo, come ad esempio quella tenuta da Pullini per la letteratura italiana contemporanea. [...] Mi dia Lei le indicazioni che più Le sembrino opportune [...]. Mi dica pure entro quale data vuole che il materiale sia in redazione. La nota a Brecht potrei mandarla entro il 15 del mese; se preferisce che le recensioni siano più d'una, potrei per questo mese abbinare a Brecht «Zio Vania» di Cecov per la regia di Viscon[t]i, anch'esso in corso di rappresentazione a Milano.

291. Apparsa in «Nuova Repubblica», IV, 1956, 2 (cfr. *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., p. 39, doc. 4.7). E v. K.S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore*, a cura di G. GUERRIERI, Bari, Laterza, 1956.

292. Per uno *specimen* di notizie cfr. *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., pp. 40-41. Cfr. inoltre VENTRONE, *Ricordo di un allievo*, cit., pp. XXIV-XXV; il ricordo stilato da R. ZORZI, «Comunità», XXXVII, 1983, 185, pp. LVII-LVIII; e, infine e soprattutto, la documentazione inedita qui registrata.

293. Ringrazio Andrea Zorzi per questa informazione.

294. Si veda la copia della lettera dattiloscritta di Ignazio Weiss a Ludovico Zorzi, Ivrea, 18 febbraio 1956, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Arch. Aggr. Adriano Olivetti/22.6 Attività editoriali/22.6.2 Edizioni di Comunità/22.6.2.3 Carteggio redazionale, faldone 852, scatola 65.

[...] Ripromettendomi alla prima venuta a Milano di venire a conoscerLa personalmente, mi creda, con i più cordiali saluti

suo

Ludovico Zorzi²⁹⁵

Strehler e Brecht, Visconti e Čechov, recensioni teatrali e cinematografiche, segnalazioni di libri di teatro o di cinema. Il 18 marzo Zorzi inviava da Ivrea alla redazione milanese «l'attesa nota sullo spettacolo brechtiano».²⁹⁶ Il 3 maggio, invece, proponeva una nota su *Tempi moderni* di Chaplin e *All'ovest niente di nuovo* di Milestone.²⁹⁷ Qualche giorno dopo, incalzato da un telegramma («Pregola anticipare più possibile invio suo articolo Renzo Zorzi»), garantiva telefonicamente il tempestivo invio dell'articolo.²⁹⁸ Iniziava una nuova esperienza.

Intanto il 1° maggio 1956²⁹⁹ si era conclusa la collaborazione al «Mondo» diretto da Mario Pannunzio iniziata nel dicembre 1953: dodici pezzi in tutto dedicati in parte a una anamnesi dell'italica provincia del dopoguerra (non amati dallo Zorzi maturo),³⁰⁰ ma anche a Ruzante, al teatro veneto del Rinascimento, a Welles³⁰¹ e sigillati da un profilo del «libertino» Giorgio Baffo, poeta della «malinconia della sensualità», amico di Zanetta Casanova e di suo figlio Giacomo.³⁰²

A Ivrea Zorzi, Ludovico, studiò in solitudine. Sino al 1958 lavorò per il Movimento Comunità (Centro di Ivrea - Corso Costantino Nigra 41-43)³⁰³ fondato da Adriano Olivetti per contrastare, nel segno della *humana civilitas*, la partitocrazia della Repubblica italiana.

295. Lettera dattiloscritta con firma autografa (ibid.).

296. Lettera dattiloscritta di Ludovico Zorzi a Renzo Zorzi, Ivrea, 18 marzo 1956, su carta intestata Movimento Comunità e con firma autografa (ibid.). E cfr. ZORZI, *Bertolt Brecht e 'L'opera da tre soldi'*, cit.

297. Lettera dattiloscritta di Ludovico Zorzi a Renzo Zorzi, Ivrea, 3 maggio 1956, su carta intestata Movimento Comunità e con firma autografa, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Arch. Aggr. Adriano Olivetti/22.6 Attività editoriali/22.6.2 Edizioni di Comunità/22.6.2.3 Carteggio redazionale, faldone 852, scatola 65. E rivedi nota 218.

298. Ibid., per i citati telegrammi, entrambi del 17 maggio 1956.

299. Cfr. L. ZORZI, *Il libertino calunniato*, «Il Mondo», VIII, 1° maggio 1956, 18, p. 9.

300. Come mi dice fraternamente Andrea Zorzi. E rivedi nota 225.

301. Cfr. note 210, 572, 288.

302. Cfr. nota 299.

303. Ricavo l'indirizzo da una bella lettera di Ludovico Zorzi a Giovanni Giudici, Ivrea, 23 novembre 1957 (dattiloscritta su carta intestata Movimento Comunità e con firma autografa), Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Arch. Aggr. Adriano Olivetti/22.6 Attività editoriali/22.6.4 Altre attività editoriali di A. Olivetti/22.6.4.4 La via del Piemonte, faldone 36, scatola 8.

Il vecchio regime, monarchia e fascismo furono spazzati via, dieci anni or sono dalla Resistenza. Ed ecco, che ancor oggi, dopo dieci anni dalla riconquista delle libertà nominali, i partiti, i loro uomini, i loro condottieri non hanno corrisposto che in misura assai limitata alle grandi speranze che si appuntavano su di loro. Così all'alba di un mondo che speravamo nuovo, in tempi difficili e duri, molte illusioni sono cadute, molte occasioni sfuggite perché i nostri legislatori hanno guardato al passato e hanno mancato di coerenza e di coraggio.³⁰⁴

Così Olivetti. Niente da aggiungere. Nell'aprile 1955 veniva inaugurata l'ariosa fabbrica olivettiana di Pozzuoli (le architetture di Luigi Cosenza, il verde di Pietro Porcinai, i cromatismi di Marcello Nizzoli),³⁰⁵ poi visitata da un emozionato Eduardo³⁰⁶ (fig. 11) e fotografata da Henry Cartier Bresson. Diceva l'industriale rivolgendosi ai lavoratori dello stabilimento sapientemente modellato in armonia con la natura di fronte al golfo di Napoli:

il tentativo sociale della fabbrica di Ivrea, tentativo che non esito a dire ancor del tutto incompiuto, risponde a una semplice idea: creare un'impresa di tipo nuovo al di là del socialismo e del capitalismo giacché i tempi avvertono con urgenza che nelle forme estreme in cui i due termini della questione sociale sono posti, l'uno contro l'altro, non riescono a risolvere i problemi dell'uomo e della società moderna. [...] Questo stabilimento riassume le attività e il fervore che animano la fabbrica di Ivrea. [...] Abbiamo voluto anche che la natura accompagnasse la vita della fabbrica. [...] La fabbrica fu quindi concepita alla misura dell'uomo perché questi trovasse nel suo ordinato posto di lavoro uno strumento di riscatto e non un congegno di sofferenza.³⁰⁷

Un profeta nel deserto, che pochi mesi dopo annunciava ai lavoratori di Ivrea la riduzione degli orari di lavoro mantenendo la retribuzione invariata; e nell'aprile 1957 la Olivetti instaurava, prima in Italia, la settimana di quarantacinque ore lavorative con il sabato libero.³⁰⁸ In dicembre, in vista delle elezioni

304. A. OLIVETTI, *Il cammino della Comunità* (1955), in ID., *Città dell'uomo*, prefaz. di G. PAMPALONI, Milano, Edizioni di Comunità, 1960, pp. 53-86: 54. E cfr. ora A. OLIVETTI, *Il cammino della Comunità*, presentazione di S. SETTIS, Roma/Ivrea, Comunità Editrice, 2013. Sulla fondazione del sistema dei partiti è ancora utile, nonostante lo stridente impianto ideologico, E. RAGIONIERI, *La storia politica e sociale*, in *Storia d'Italia*, cit., IV, *Dall'Unità a oggi*, to. 3 (1976), pp. 2404-430.

305. Cfr. Luigi Cosenza, *La fabbrica Olivetti a Pozzuoli*, a cura di G. COSENZA, Napoli, Clean, 2006.

306. Cfr. *ivi*, pp. 138-139.

307. A. OLIVETTI, *Ai lavoratori di Pozzuoli* (23 aprile 1955), in ID., *Ai Lavoratori. Discorsi agli operai di Pozzuoli e Ivrea*, presentati da L. GALLINO, Roma/Ivrea, Comunità Editrice, 2013⁴, pp. 21-35: 29, 30-31.

308. Cfr. V. OCHETTO, *Adriano Olivetti, La biografia* (1985), Roma/Ivrea, Comunità Editrice, 2013, p. 203.

politiche del maggio seguente (nelle quali Adriano Olivetti fu eletto solitario deputato nelle liste di Comunità),³⁰⁹ il ventinovenne Zorzi si recò a Matera e a Potenza per illustrare in due conversazioni le attività culturali e sociali svolte dal Movimento a Nord e a Sud, nel Canavese e in Basilicata.³¹⁰ L'anno dopo fu trasferito dal Centro culturale di Comunità alla Biblioteca Olivetti.³¹¹ Poi divenne organizzatore e dirigente dei Servizi Culturali dell'azienda.

Per un giro d'anni, è noto, industria, cultura e politica si coniugarono, in quel Movimento progressista, in una sintesi democratica capace di conciliare fabbrica e umanesimo perseguendo un mondo più giusto e solidale. Più libero ed equo. Morale e coerente. Politica della cultura vs politica culturale.³¹² Meglio, azione culturale. L'industria e la città a misura d'uomo. Scriveva Zorzi in pagine belle dedicate a Ivrea permeate di umanità, senso della storia e toni poetici:

il riposo significa casa, incontro coi figli prelevati a scuola o all'asilo, qualche ora di svago, sonno. Chi non va a scuola, giuoca nei cortili o sulla via. Giuochi un po' isterici e slegati, come il lavoro dei grandi. La bicicletta, il pallone, l'asfalto. Per altri la ragazza subito moglie. [...] C'è un'aria di quieta sicurezza. Il cetto contadino diventato operaio, il cetto operaio diventato borghese. La lotta di classe ha cambiato segno, rimane tempo per pensare. La gente è civile, sa tollerarsi. La fabbrica, con i suoi servizi per tutti, è un luogo di confronto, partecipe di un comune destino. [...] La città riavrà un volto, un aspetto, quando sarà cresciuta fino al suo significato reale. Per ora esso è quello di una trasformazione, di una mutazione indotta: il suo tempo senza storia scorre come un continuo presente, scandito dal susseguirsi uniforme delle ore di lavoro e delle ore di riposo.³¹³

309. Una sintetica *Biografia di Adriano Olivetti* si legge in A. OLIVETTI, *Il mondo che nasce. Dieci scritti per la cultura, la politica, la società*, a cura di A. SAIBENE, Roma/Ivrea, Comunità Editrice, 2013, pp. 125-134 (p. 133, per la notizia sopra registrata). Ricca di notizie e con buona bibliografia la voce a lui dedicata da G. GEMELLI nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 79 (2013). Un punto di riferimento è il citato vol. di OCHETTO, *Adriano Olivetti, La biografia* (sulla campagna elettorale del '58: pp. 254-256). Sugli esiti delle elezioni del 1958, e.g.: GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 344.

310. Si veda il resoconto non firmato, intitolato redazionalmente *Nei centri comunitari di Matera e Potenza. Una conversazione di Ludovico Zorzi sulle attività culturali canavesane*, «Basilicata», 29 dicembre 1957, p. 3. Per la discesa al sud di Olivetti: OCHETTO, *Adriano Olivetti, La biografia*, cit., pp. 189-202.

311. Si veda la lettera dattiloscritta di Ludovico Zorzi a Renzo Zorzi, Ivrea, 9 settembre 1958 (su carta intestata Ing. C. Olivetti & C., S.p.A. e con firma autografa), Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Arch. Aggr. Adriano Olivetti/22.6 Attività editoriali/22.6.2 Edizioni di Comunità/22.6.2.3 Carteggio redazionale, faldone 852, scatola 65.

312. Cfr. OCHETTO, *Adriano Olivetti, La biografia*, cit., p. 232.

313. *Ivrea*. Testo di L. ZORZI, fotografie di G. BERENGO GARDIN, M. MULAS, F. ROITER, Brescia, Electa, 1970, p. n.n.

Né sponsorizzazioni venali, né paternalismo industrialista caratterizzarono quella mutazione indotta volta al futuro e mirata alla «conciliazione del tecnico con l'umano», come diceva a Venezia, nella sala dello Scrutinio in palazzo Ducale, il presidente dell'Istituto nazionale di Urbanistica, Adriano Olivetti.³¹⁴ Una nuova idea di società. Una nobile utopia.³¹⁵ Al pari della città ideale rinascimentale cardine degli studi zorziani. Nell'Ivrea pervasa dalla illuminata passione civile, culturale e urbanistica³¹⁶ di Olivetti (e ben ricordiamo le amarezze zorziane indotte dall'avvento in azienda di Carlo De Benedetti), egli compì un'esperienza di straordinario valore; che andrà meglio ricostruita e interpretata compiendo indagini d'archivio *in loco*.

Altro lavoro che manca, di cui si propone qui uno *specimen*, che consentirà di mettere a fuoco aspetti rilevanti della biografia intellettuale zorziana, decisive aperture culturali e umane incluse: «nel caos senza senso che ci circonda, qui c'è ancora una norma, un ordine, sei obbligato a delle scelte radicali e smitizzanti: qui soprattutto ci sono i miei compagni, nei quali bene o male mi sono riconosciuto e dei quali mi sforzo di condividere come posso il silenzioso e opprimente destino» (così Zorzi).³¹⁷ O ancora: «si vive nel presente, il futuro è vicino. I problemi della fabbrica sono i problemi del mondo. Ogni giorno ci urtiamo con essi e cerchiamo di affrontarli. Riflettere, sperimentare, produrre stanchezza, bisogno di riposo. Il sentimento si proietta sul paesaggio».³¹⁸

314. Inaugurando il quarto congresso nazionale di urbanistica che ebbe luogo a Venezia nell'ottobre 1952: cfr. E. MONTALE, *La casa dev'essere in armonia con l'estetica e con la natura*, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1952, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1402-406 (per la citazione nel testo: 1404). E cfr. qui nota 316.

315. Si vedano e.g. le pagine di R. ZORZI, *Nota introduttiva a 55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, catalogo della mostra (Ivrea, 22 novembre-15 dicembre 2002), a cura di R. Z., Ivrea-Milano, Olivetti-Skira, 2002, pp. 11-24. Informazioni, bibliografia e documenti (anche iconografici) sull'azienda e le sue iniziative si rintracciano nel sito <http://www.arcoliv.org/index.asp> curato dalla benemerita Associazione Archivio Storico Olivetti di Ivrea (ultimo ril. 10 luglio 2014). Associazione che qui ho piacere di ringraziare, nella gentilissima persona di Lucia Alberton, per l'aiuto offertomi nelle ricerche. Spunti di riflessione sull'esperienza di Ivrea «città industriale» si ricavano dal *Memoriale*, romanzo di Paolo Volponi (Milano, Garzanti, 1962). Il clima di quella civile esperienza è stato evocato in scena da Laura Curino e Gabriele Vacis (cfr. L. BEVIONE, 'Olivetti'. *Cronaca di un lungo viaggio*, «Drammaturgia», VI, 1999, 6, pp. 178-186; G. GUCCINI, *Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi*, in *Realtà della scena. Giornalismo/Teatro/Informazione*, a cura di M. DE MARINIS, «Culture teatrali», 2013, 22, pp. 7-28: 19); e in una fiction televisiva andata in onda su RAI Uno (28-29 ottobre 2013): *Adriano Olivetti. La forza di un sogno*, regia di Michele Soavi, protagonista Luca Zingaretti.

316. Si leggano i *Discorsi agli urbanisti* raccolti in OLIVETTI, *Città dell'uomo*, cit., pp. 87-146.

317. Cito dalla lettera di Ludovico Zorzi a Sandro d'Amico registrata a nota 247.

318. *Ivrea*, cit., p. n.n.

La fabbrica fu per lui il momento della «messa a fuoco» e dell'«auto-coscienza».³¹⁹ Non si scordi il suo incontro con Cesare Musatti. In breve: se Bentley, studioso e uomo di teatro, fu il primo personaggio di riferimento del giovane Zorzi,³²⁰ il vitale *milieu* culturale dell'inquieto anticonformista e dinamico sperimentatore Adriano Olivetti e la quotidiana demistificante realtà aziendale furono l'habitat dei primi anni della sua pienezza d'uomo. Fu Ivrea la sua finestra sul Novecento europeo. Qui entrò in diretto contatto con il folto gruppo di intellettuali olivettiani, con i venti di rinnovamento della cultura internazionale non accademica (non sempre, si sa, l'accademia è cultura vera, vitale).

Ricordiamo i memorabili incontri da lui organizzati per i Servizi Culturali Olivetti: Pier Paolo Pasolini (1966, 1971, fig. 12), Alberto Moravia (1967), Umberto Eco e Roland Barthes (1970, fig. 13). O il recital di Tino Buazzelli (1963), le stagioni cinematografiche e musicali (i concerti di Maurizio Pollini e di Severino Gazzelloni, per esempio). Oppure ricordiamo l'organizzazione tra il 1957 e il 1958, con Luciano Codignola, di mostre d'opere d'arte: Rosai, Casorati, Licini.³²¹ Inoltre: la mostra, densa di personali implicazioni, dedicata alle maschere teatrali di Amleto Sartori organizzata nel 1957 dal Centro culturale canavesano del Movimento Comunità di Ivrea e proposta l'anno dopo in una più completa e rinnovata edizione torinese a palazzo Carignano.³²² Un impegno culturale a tutto tondo.

Vissuto in parallelo alla assidua frequentazione della Biennale di Venezia. Maturò così in Zorzi (con ogni probabilità grazie anche alla lettura degli interventi 'militanti' del suo maestro Valeri che fu anche critico d'arte e recensore alla Biennale)³²³ la scoperta della cultura figurativa contemporanea che, miscelandosi con le esperienze sopra rubricate, gli conferì quelle aperture di orizzonti così rare nella cultura nostrana. Un innovativo animatore di cultu-

319. Da una lettera di Zorzi a Meldolesi, Venezia, 20 luglio 1976 (in MELDOLESI, *Il primo Zorzi*, cit., p. 45).

320. Cfr. *ivi*, p. 44.

321. Cfr. R. ZORZI, *Nota introduttiva* al catalogo citato, pp. 16, 22. E cfr., nel medesimo catalogo, pp. 46-47 (Casorati), 84-89 (Rosai), 120 (scheda di Ludovico Zorzi su Santomaso).

322. Cfr. *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., p. 40 (doc. 4.16). Per Sartori rivedi par. 4.

323. Cfr. VALERI, *Scritti sull'arte*, cit. (con, a pp. 195-222, la *Bibliografia degli scritti sull'arte di Diego Valeri*, a cura di G. TOMASELLA). Per la Biennale in quegli anni come istituzione e rassegna d'arte, cfr. e.g. G. DAL CANTON, *Bettini e la Biennale di Venezia*, in *L'opera di Sergio Bettini*, a cura di M. AGAZZI e C. ROMANELLI, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 153-163. Per una cronaca delle oscillazioni del gusto: G. DORFLES, *Inviato alla Biennale. Venezia: 1949-2009*, a cura di A.L. DE SIMONE, introd. in forma di dialogo con V. TRIONE, Milano, Libri Scheiwiller, 2010.

ra.³²⁴ Calato nella realtà. Aperto al mondo, ma, lo si è visto, infastidito fino al midollo da conformismo, mediocrità, malafede, presunzione.

Lo confermano le taglienti lettere inedite zorziane riguardanti la sua attività di inviato speciale per «Comunità» alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, a partire dall'estate 1956.³²⁵ Ivrea, 15 novembre 1959: «Avrei dovuto scrivere i nomi dei De Laurentis, De Pirro ecc. che tirano le fila di tutta quella sconcia baracca. Una bella querela allora non me l'avrebbe levata nessuno, senza considerare il seguito di noie per tutti. E poi, vale veramente la pena di "espressizzarsi" senza far ridere? Insomma, è chiaro che non sono ancora riuscito a trovare il tono giusto: ma col cinema, dove poco c'è da dire, è difficile».³²⁶ Venezia, 5 settembre 1960: «quest'anno si è puntualmente verificato quanto scrivemmo sulla rivista l'anno scorso e i precedenti: ossia la Mostra è definitivamente liquidata. Valeva la pena (soddisfazione da Cassandro!) di scriverne il necrologio. Sono andato perfino a intervistare il Lonero».³²⁷ Parole che si saldano alle infuocate polemiche suscitate in quell'anno dalla nomina alla direzione della mostra cinematografica del cattolico Emilio Lonero.³²⁸ Ivrea, 23 settembre 1960: «I pretonzoli veneziani non meritano di meglio, e quanto ho scritto corrisponde naturalmente a un reale stato di fatto, se mai al di sotto delle cose: tuttavia, quando la nota uscirà, saremo in piena campagna elettorale. Da parte mia ho cercato di approfittare del nessun peso in cui è tenuto il cinema in sede politica per fare certi discorsi».³²⁹

Umorale, ironico, melanconico Zorzi. Vent'anni dopo citava a mente, ai suoi scolari fiorentini, il Montale della prima delle *Due prose veneziane*: «Ma ora lì tra piccioni, / fotografi ambulanti sotto un caldo bestiale, / col peso del

324. Cfr. L. ZORZI, *Diciotto anni di impegno del Centro Culturale Olivetti*, «Rivista Rai. Mensile per il personale della Radiotelevisione italiana», xx, 1968, 1-2, pp. 66-67.

325. «Egregio Dottore, Le mando per uno dei prossimi numeri della Rivista una nota sull'ultimo film di Clair. Ho già provveduto a inviare a Venezia la scheda di accreditamento presso la Mostra del Cinema, da Lei trasmessami»: lettera dattiloscritta di Ludovico Zorzi a Renzo Zorzi, Ivrea, 13 luglio 1956 (su carta intestata Movimento Comunità e con firma autografa), Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Arch. Aggr. Adriano Olivetti/22.6 Attività editoriali/22.6.2 Edizioni di Comunità/22.6.2.3 Carteggio redazionale, faldone 852, scatola 65. E rivedi nota 218.

326. Lettera dattiloscritta di Ludovico Zorzi a Renzo Zorzi, Ivrea, 15 novembre 1959, con firma autografa (ibid.).

327. Lettera dattiloscritta di Ludovico Zorzi a Renzo Zorzi, Venezia, 5 settembre 1960, con firma autografa (ibid.).

328. Cfr. DAL CANTON, *Bettini e la Biennale*, cit., pp. 159-160.

329. Lettera dattiloscritta di Ludovico Zorzi a Renzo Zorzi, Ivrea, 23 settembre 1960 (con firma autografa), Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Arch. Aggr. Adriano Olivetti/22.6 Attività editoriali/22.6.2 Edizioni di Comunità/22.6.2.3 Carteggio redazionale, faldone 852, scatola 65.

catalogo della biennale / mai consultato e non facile da sbarazzarsene».³³⁰ E il pensiero corre alle sofferenze recensorie montaliane al settembrino Festival di Musica Contemporanea della Biennale:³³¹ «lo spettacolo è troppo lungo e dovrebbe piacer molto in Germania» (*Canto e rumori con catafalco*, 1964);³³² «noia e [...] disgusto [...], ben degna di una camera di tortura era la violenza fatta agli ascoltatori» (*Povera musica*, 1965);³³³ nonché, di conseguenza, a Eusebio poeta che invece, si sa, molto amava «l'orrido / repertorio operistico con qualche preferenza / per il peggiore».³³⁴ Amava la poesia di Montale, Alvisio Ludovico Zorzi (un giorno espresse il desiderio di riposare nella quiete appartata del cimitero di San Felice a Ema ove è sepolta anche Mosca, l'amatissima compagna del poeta: «Piove / sulla tua tomba / a San Felice / a Ema / e la terra non trema»);³³⁵

Il periodo eporediese fu per lo studioso veneziano ricco di esperienze culturali e umane sulle quali non indugio ulteriormente. Aggiungo tuttavia un'ultima, ineliminabile scheda: il *Convegno per un Nuovo teatro* che nel giugno 1967 schierò in Piemonte giovani intransigenti esponenti della neoavanguardia teatrale italiana segnando uno spartiacque (fig. 14).³³⁶ Incuriosito dal nuovo, Zorzi incontrò a Ivrea Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo ed Edoardo Fadini e decise di ospitare l'evento presso il Centro culturale Olivetti di Palazzo Canavese. Durante la prima giornata della manifestazione una rara

330. *Satura II*. Cito da E. MONTALE, *L'opera in versi*, ediz. critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, I. *Le raccolte approvate*, Torino, Einaudi, 1980, p. 391.

331. Cfr. M. MILA, *Con Montale in un palco all'opera* (1981), ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1791-795: 1794.

332. «Corriere d'Informazione», 7-8 settembre 1964, ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 509-511: 511.

333. «Corriere d'Informazione», 14-15 settembre 1965, ora in MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 518-521: 520.

334. MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 391 (*Satura II, Due prose veneziane*, I).

335. Ivi, p. 337 (*Satura II, Piove*).

336. Cfr. e.g. L. MANGO, *L'identità come moltiplicazione e differenza*, introd. a MARGIOTTA, *Il Nuovo teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 11-18: 11-12, 16. E v. Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale, cit., pp. 22, 25 (doc. 2.14, doc. 2.15 e fig. 4); E. FADINI, *Ragioni di un convegno*, «Teatro», II, autunno-inverno 1967-1968, 2, pp. 8-17; M. DE MARINIS, *Il Nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 168-172 (*Il convegno d'Ivrea: un'occasione impossibile*); E. FADINI, *Ivrea la bella, vent'anni dopo*, «Il castello di Elsinore», I, 1988, 1, pp. 97-106; *Dossier Ivrea 1967*, «ateatro», 108 (<http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro108.asp>), data di pubblicazione sul web: 16 maggio 2007. Cfr., infine e soprattutto, la documentata storicizzante ricostruzione di D. VIGONE, *La nascita del Nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 227-255 (cap. IV. *Il Convegno di Ivrea*). Volume da collegare proficuamente al bel libro di MARGIOTTA, *Il Nuovo teatro in Italia 1968-1975*, cit., in partic. pp. 19-68 (cap. I. *Dopo il Convegno d'Ivrea*), 337-339.

fotografia di Lisetta Carmi lo coglie defilato e pensieroso mentre osserva alcuni esercizi di Torgeir Wethal dell'Odin Teatret (fig. 15).³³⁷ Il giorno dopo, infuriato dalle esternazioni filomarinettiane di Carmelo Bene e dalle rumorose polemiche che la sera dell'11 giugno interruppero lo spettacolo del Gruppo d'ottobre *Gorizia tu sia maledetta*, non esitò a ritirare il patrocinio morale concesso dal Centro al convegno.³³⁸ Non riponeva fiducia nella neoavanguardia.³³⁹ Prima della nascita del teatro moderno, scriveva Zorzi, e

considerando a parte l'esperienza del mondo classico, [...] teatro era la chiesa, la strada, il cortile di casa, il giardino, la sala, la piazza; era sempre comunque un luogo 'altro' [...]; e perciò l'affannarsi a contestare il teatro come edificio e scena, a ricercare altri spazi (qualsiasi altro spazio) da parte di questa accademia inerte che presume di definirsi neoavanguardia o postavanguardia, è sempre e comunque *scoprire l'ombrello*. [...] l'esperienza di questa pseudoavanguardia conduce soltanto alla sua dissoluzione, al vuoto sovrastrutturale, al totale abbandono di ogni residuo legame con la struttura primaria, che è la condizione di vita del teatro stesso: il quale è *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, secondo una elementare formula che Cicerone traduceva dal greco aristotelico.³⁴⁰

Un altro volutamente tendenzioso parere, ma del 1978: una presa di posizione netta che si salda al già esaminato sfogo del 1969 sul Living e su Grotowski (un fallo di reazione, si è visto; e torna in mente Kantor nel 1974: la «creazione di sicuri santuari artificiali per l'opera d'arte non ha nulla a che fare con l'avanguardia»)³⁴¹ come alle già analizzate dure critiche di Zorzi al sistema produttivo degli stabili (i «teatri stabili, che rischiano di scomparire prima ancora di avere assolto alla funzione pubblica per la quale erano stati creati»)³⁴² e alla regia critica (non si scordi tuttavia il «venerato maestro» Strehler del '69). Parere che è da interpretare non dimenticando lo zorziano fastidio per le pregiudiziali ideologiche dei neoavanguardisti teatrali degli anni Sessanta e Settanta del

337. Si veda la rara documentazione fotografica pubblicata in *La spettatrice attratta. Dialoghi e testimonianze*, a cura di L. MARIANI e M. NADOTTI, «Prove di drammaturgia», xvi, 2010, 2, p. 19 (*L'arte dello scatto. Incontro con Lisetta Carmi*). Per le vicende dell'Odin tra il 1964 e il 1975: *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di F. TAVIANI, Milano, Feltrinelli, 1975 (p. 79, per quanto qui interessa).

338. Per tutto: VISONI, *La nascita del Nuovo teatro in Italia*, cit., pp. 227, 248-250 e nota 922.

339. Cfr. anche il par. precedente.

340. ZORZI, *Sui caratteri originali del fenomeno*, cit., p. 144. Mio il corsivo.

341. *La percezione dell'arte. Conversando con Tadeusz Kantor*, intervista di M. SIENKIEWICZ (1974), cit. in Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen: perché un «teatro laboratorio»*, in M. SCHINO, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 139-152: 146. E cfr. *Avanguardia senza consolazione, intervista a Tadeusz Kantor (1978)*, a cura di S. FERRONE, ora in *Kantor a Firenze*, cit., pp. 21-26.

342. ZORZI, «*Les adieux*», cit., p. 282.

secolo scorso e per il loro antagonismo spesso illusorio (parere da comparare con la zorziana ammirazione per Majakovskij e per Mejerchol'd).³⁴³

Ancora una volta il laico Zorzi andava controcorrente, volava alto e, ripeto, prendeva nettamente posizione. Riteneva «un non senso», sono ancora parole sue, «usare il teatro contro il teatro».³⁴⁴ Una voce fuori dal coro. E in un'altra occasione (1969): il teatro «non conta letteralmente più niente, perché di questa società esso non sa più rispecchiare nemmeno il più elementare e casuale frammento. Rispetto alla scuola – tanto per fare l'esempio che mi tocca più da vicino – i problemi e le beghe personali dei nostri teatranti sono una ben misera e ridicola cosa a paragone dei problemi stressanti e apparentemente insolubili che ci tocca ogni giorno affrontare».³⁴⁵ E non si scagliava Zorzi, nel 1979, contro le «vanificanti ricerche di “senso” emozionale o metaforico condotte nei laboratori dell'ultima avanguardia»?³⁴⁶

Spesso tendenziosi e perciò spesso illuminanti pareri, dicevo, che, conservando il tono della oralità, evocano il clima di alcune memorabili lezioni universitarie di Zorzi e l'aura che si creava tra Zorzi e i suoi studenti, e pare ancora di ascoltare la sua voce, di cogliere il suo sguardo.

Capiamo meglio adesso sia l'avversione, del '79, dello storico veneziano per stereotipi verbali quali *spazi alternativi*, *decentramento*, *territorio*,³⁴⁷ sia la filologica riformulazione zorziana, nel '77, del concetto di luogo teatrale su cui ci soffermeremo più avanti, sia la zorziana diffidenza per tanta parte delle esperienze e delle strategie di decostruzione del linguaggio teatrale attuate dalla neoavanguardia e dalla postavanguardia.³⁴⁸

343. Cfr. L. ZORZI, *L'avanguardia della Rivoluzione o l'immaginazione al potere*, in *Majakovskij, Mejerchol'd, Stanislavskij*, catalogo della mostra (Roma, 15 maggio-15 giugno 1975), Milano, Electa, 1975, pp. 37-43. Cfr. anche *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., pp. 73-74.

344. ZORZI, *Sui caratteri originali del fenomeno*, cit., p. 144.

345. Cito dalla lettera di Ludovico Zorzi a Sandro d'Amico (Ivrea, 5 ottobre 1969) registrata a nota 247.

346. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., p. 423.

347. Cfr. L. ZORZI, *Intorno allo spazio scenico veneziano*, in *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra (Venezia, 6 ottobre-4 novembre 1979), Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1979, pp. 81-109: 88. Per il clima in cui si generarono nel nostro paese negli anni Sessanta e Settanta (e oltre) quelle esperienze e quelle parole, in buona e in cattiva fede, legate alla cultura della controinformazione giornalistica e teatrale come alla politica: SQUARZINA, *Il romanzo della regia*, cit., pp. 419-427 (*Dalle cantine alle piazze. Dalla 'Scuola Romana' all'effimero*); GUCCINI, *Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi*, cit., pp. 9-15; S. MARGIOTTA, *La scena moderna nel dibattito critico italiano alla fine degli anni Sessanta*, in *On Presence*, a cura di E. PITOZZI, «Culture teatrali», 2011, 21, pp. 209-232. Sulle politiche di 'decentramento' attuate dai teatri stabili: TESSARI, *Teatro italiano del Novecento*, cit., pp. 125-130.

348. Per il quadro di riferimento v. 'a caldo' F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.; M. DE MARINIS, *Verso un teatro necessario*.

Ed è paradigmatico che nell'autunno-inverno 1967-1968 nel numero della rivista «Teatro» fondata e diretta da Bartolucci,³⁴⁹ Capriolo e Fadini, in cui si spiegavano a caldo le ragioni del convegno di Ivrea e si pubblicavano gli *Elementi di discussione* di quell'incontro e altri materiali, egli proponesse il saggio *Alle origini del teatro veneto del Rinascimento*, marcando così una differenza.³⁵⁰ In quel medesimo fascicolo si differenziava anche Eugenio Barba soffermandosi sul Kathakali, minuziosamente descrivendo gli esercizi e «certi tratti sorprendenti» della psicotecnica dell'attore indiano.³⁵¹ Nel 1966, intanto, Zorzi aveva pubblicato nei ben congegnati «Quaderni del Teatro Stabile della Città di Torino» una *Notizia sul teatro piemontese dal secolo XIV al secolo XVI*.³⁵²

Al 1967 si àncora uno snodo basilare del suo itinerario scientifico. In quell'anno, si è detto, vedeva luce ne «I millenni» Einaudi la prima edizione completa del *Teatro del Beolco* (premio Terenzio 1970). Un'impresa (testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi) condotta con «implacabile, sorridente e insieme furente costanza».³⁵³ Frutto di personali esplorazioni in biblioteche e archivi. Di ricerche appassionate esperite anche durante le vacanze

Dall'avanguardia al teatro di base (1977), in ID., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983, pp. 99-123; e ora v. specialmente L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, in partic. pp. 75-124 (2. *Strategie della decostruzione*).

349. E cfr. *Incontro fra Giuseppe Bartolucci, Cesare de Michelis, Roberto de Monticelli, Bernard Dort, Bruno Schacherl*, prefaz. all'ed. it. di B. DORT, *Teatro pubblico 1953-1966*, Venezia, Marsilio, 1967, pp. 9-25; G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; ID., *Il vuoto teatrale: passatempi prima della rovina*, Padova, Marsilio, 1971; *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, a cura di L. MANGO, «Biblioteca teatrale», n.s., ottobre-dicembre 1998 [edito nel 2000], 48; ID., *La scrittura scenica*, cit., passim; G. BARTOLUCCI, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. VALENTINI e G. MANCINI, Roma, Bulzoni, 2007. Ma si veda anche quanto osserva TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 231 nota 22.

350. Cfr. L. ZORZI, *Alle origini del teatro veneto del Rinascimento*, «Teatro», II, autunno-inverno 1967-1968, 2, pp. 129-147. Pubblicato per la prima volta come *Alle origini del teatro veneto del Rinascimento: l'esperienza dei 'Mariazi' e la 'Betia' del Ruzante*, «Ateneo veneto», n.s., II, 1964, 1, pp. 55-80; poi, con ritocchi e con il titolo *L'esperienza dei 'Mariazi' e la 'Betia' del Ruzante*, anche in ID., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 105-125.

351. Cfr. E. BARBA, *Il teatro Kathakali (I)*, «Teatro», II, autunno-inverno 1967-1968, 2, pp. 148-157. E, per meglio capire, si veda la *Risposta di Eugenio Barba a Kermit G. Dunkelberg sull'influenza del Kathakali su Grotowski* (Holstebro, 8 febbraio 1999), in ID., *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, nuova ediz. arricchita da materiali inediti, Milano, Ubulibri, 2004, pp. 173-177 (1ª ediz. 1998).

352. Cfr. L. ZORZI, *Notizia sul teatro piemontese dal secolo XIV al secolo XVI*, «I quaderni del Teatro Stabile della Città di Torino», 1966, 7, pp. 95-117 (saggio nato da una conferenza tenuta dallo studioso nel 1964: cfr. G. DE BOSIO, *Il Teatro Stabile di Torino e il teatro piemontese*, ivi, pp. 5-10: 5-6 e n.).

353. Così Renzo Zorzi (rivedi nota 292).

estive nell'amatissima Venezia (parlo del rifugiarsi di Alvisè Zorzi in Marciana lasciando gli amici sulle spiagge del Lido). L'«esplorazione è uno scavare», dichiara il Lévi-Strauss di *Tristi tropici*.³⁵⁴ «So, con Lévi-Strauss, che la terra è nata senza l'uomo e che morirà senza di lui; che le istituzioni, le idee, le forme artistiche che per tutta la vita ho catalogato e ho cercato di comprendere e che cercherò di studiare e di comprendere fino alla fine dei miei giorni sono, come gli uomini che le trasportano e le esprimono, niente altro che l'efflorescenza passeggera di una creazione [...]. Mettendomi in questa posizione, nella quale i comportamenti suggeriti dalle ideologie, religiose e politiche, non hanno la minima rilevanza, trovo la forza di pensare la storia dei miei simili, della quale voglio essere testimone»,³⁵⁵ dichiara Zorzi nel più volte citato *Parere* rivelando il significato profondo del suo febbrile lavoro di scavo.

Nel 1967, dunque, si coronava il lavoro di edizione dei testi e di messinscena del Ruzante iniziato negli anni Cinquanta. La collaborazione editoriale tra Zorzi e la casa editrice Einaudi cominciò invece nei primi anni Sessanta con i contributi per la «Collezione di teatro» diretta da Guerrieri e da Grassi. Collezione dalla vita inizialmente tormentata, si sa, e che avrebbe dovuto, scriveva l'acuto Guerrieri in polemica con il progetto del supercilioso staff intellettuale di via Biancamano, «storicizzare la coscienza dello spettatore e lettore teatrale» italiano,³⁵⁶ mirando «non ALLA ATTUALITÀ MA ALLA STORIA E ALLA CULTURA».³⁵⁷ E in un'altra lettera:

Caro Calvino, tu dici che io sono sempre contento. Ma tu, che hai fatto le *Fiabe*, dovresti sapere che il sorriso è un tipo di scongiuro. [...] Dal paese dove vengo, ho portato questa stupida credenza che, sorridendo, si possa cambiare il corso degli eventi, [...] vincere la guerra fredda, superare la lotta di classe, fare la collezione Einaudi... [...]. Tu invece sospetti di me perché sorrido. E infatti: quando vedo le vostre facce tormentate di intellettuali della Fiat, le facce vostre serie, pensose, in cui il pensiero si rivela... voi avete imparato a non avere più soggezione del pensiero, a essere orgogliosi del pensiero, mentre io ho sempre avuto vergogna del pensiero, l'ho sempre mascherato, ho dovuto far finta di non pensare [...]. Voi avete superato questo: voi andate in giro orgogliosamente col vostro pensiero che vi rode la faccia, sotto gli occhi, il naso, le mascelle; il pensiero che rende la faccia di Einaudi simile a quella di

354. C. LÉVI-STRAUSS, *Tristi tropici* (1955), Milano, Il Saggiatore, 1960 (per la citazione ivi, ediz. 1994, p. 45).

355. Mio il corsivo. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 320 (e cfr. LÉVI-STRAUSS, *Tristi tropici*, cit., p. 402).

356. Lettera di Gerardo Guerrieri a Giulio Einaudi, Roma, 1° dicembre 1953; in G. GUERRIERI, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, a cura di S. GERACI, «Teatro e storia», VII, 1992, 12, pp. 3-18: 5.

357. Lettera di Gerardo Guerrieri a Giulio Einaudi, s.l., 1° gennaio 1956 (ivi, p. 7).

Vittorio Emanuele III, sua Maestà, [...] le vostre facce pensierose di piemontesi, di intellettuali della Fiat, di seguaci di Gramsci.³⁵⁸

Al pari dell'esperienza di Ivrea, anche la collaborazione zorziana con Einaudi, decollata nel 1963 con l'edizione della *Moscheta*, andrebbe meglio studiata³⁵⁹ (in quel '63 intanto Sergio Bettini teneva a Ivrea presso il Centro culturale Olivetti una conversazione intitolata *Problemi e crisi della Biennale d'Arte di Venezia*).³⁶⁰

L'edizione di tutto il teatro del Beolco segna tutt'oggi, a quarantasette anni dalla sua uscita, un punto fermo. Un saldo bastione di storia dello spettacolo. Penso specialmente, al di là dei trascorsi filologici che sono stati rilevati³⁶¹ – di cui lo studioso era consapevole, tanto che si riprometteva di dar vita a una nuova edizione –,³⁶² penso alla storicizzazione a tutto tondo del Beolco e del suo teatro compiuta sia nell'*Introduzione*, sia nelle ricchissime note³⁶³ (oltre 350 pagine) che dotarono il *corpus* drammaturgico del Ruzante di un apparato critico insuperato. Una miniera di notizie anche bibliografiche. Un esempio di ermeneutica capace di governare complesse questioni d'ordine filologico, estetico, storico (e così via), palesando puntualmente i debiti contratti con gli studiosi precedenti: dai perlustratori di archivi Paolo Sambin ed Emilio Menegazzo a Emilio Lovarini tra tutti, già ventenne laborioso scolaro di un ventottenne Guido Mazzoni suo «caldo e provvido» maestro (così Folena)³⁶⁴ all'Università

358. *Il sorriso. A Calvino in occasione della chiusura della collezione Einaudi (7 dicembre 1956)* (ivi, pp. 22-23). Su Guerrieri ha scritto in nitida sintesi TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 216. Per una testimonianza interna al 'clima' intellettuale einaudiano: E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005.

359. Per la bibliografia einaudiana di Zorzi (volumi postumi esclusi): *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983* [...], Torino, Einaudi, 1983, p. 530 (*Indice bibliografico degli autori e dei collaboratori*).

360. E cfr. S. BETTINI, *Sulla Biennale di Venezia, e altre considerazioni*, «Comunità», XVII, 1963, 109, pp. 52-59. E cfr. DAL CANTON, *Bettini e la Biennale*, cit., pp. 154-156 e nota 4.

361. Cfr., per esempio, il bilancio stilato da M. MILANI, *Rileggendo Ruzzante: note, ipotesi e provocazioni*, in *Ruzzante*, «Filologia veneta», I, 1988, pp. 15-58; poi in ID., *El pì bel favelare del mondo. Saggi ruzzantiani*, a cura di I. PACCAGNELLA, Padova, Esedra, 2000, pp. 131-169.

362. Già annunciata in RUZANTE, *Teatro*, cit., p. 1607 (*Nota al testo*); cfr. altresì RUZANTE, *La Moscheta*, a cura di L. ZORZI, Torino, Einaudi, 1979⁶, p. XIII. Tra le ultime pagine ruzantiane dello studioso, edite postume, segnalò *Ruzzante ad Asolo: aristocratici e popolo*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*. Atti del convegno (Castelfranco Veneto e Asolo, 1978), a cura di M. MURARO, Roma, Jouvence, 1987, pp. 197-205 (estratto).

363. Sulle quali cfr. S. FERRONE, *Da Ruzante a Andreini*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., pp. 22-27.

364. «Nel Mazzoni allora ventottenne il ventenne Lovarini trovò subito un maestro caldo e provvido, che contribuì in maniera decisiva a determinare la sua vocazione verso il campo di studi che doveva essere più suo, e gli rimase poi sempre affettuosamente vicino fino agli ultimi anni» (G. FOLENA, *La vita e gli studi di Emilio Lovarini*, in E. LOVARINI, *Studi sul Ruzzante e la let-*

di Padova. Si legge nello scritto ruzzantiano di Lovarini edito nel 1907 negli studi critici in onore di Mazzoni: «questo nuovo e più certo attestato di dignità civile [del Beolco] a me pare il miglior frutto del presente contributo di documenti, che ho voluto qui portare ed offrire in segno di perenne riconoscenza al Maestro, perché ricordi i primi miei lavori di studente ch'Egli amò pubblicare, legandomi così anche per l'avvenire ad uno dei tanti soggetti che mi lusingavano, in quel primo fervore di studioso». ³⁶⁵ E anni dopo, in un messaggio allo studioso fiorentino: «nessun maestro m'insegnò meglio di Lei come s'insegni e si ami gli scolari, come si studi e si ami gli studi». ³⁶⁶

Non si dimentichi l'ammirato rispetto di Zorzi per lo scavo documentale effettuato dai maestri della scuola storica (Alessandro D'Ancona *in primis* con le sue *Origini del teatro italiano*): ³⁶⁷ «dopo un cinquantennio di elusive esercitazioni intorno alle “categorie dello spirito”, riappare nei nostri studi la necessità di rifarsi all'inventario dei documenti [...], ricollegandosi alla feconda stagione aperta dai maestri positivisti». ³⁶⁸ Non si trattava, ovviamente, di feticismo documentale 'di ritorno' (è sbagliato pensare Zorzi «simpaticamente erudito positivista»), ³⁶⁹ bensì del ripudio di una critica fondata sulla chiacchiera, su lambicchi formali introflessi, su esibite compiacenze letterarie, su mere esercitazioni estetico-testuali d'impronta idealistica sganciate dalle specifiche complessità del teatro, o su formule storiografiche ideologiche.

In sintesi: istanze di fondazione documentale della disciplina al servizio di una nuova concezione della storia del teatro. Occorreva anzitutto tornare alla storia, non al metodo positivo. Tornarvi per tentare di capire, storicizzandola

teratura pavana, a cura di G. F., Padova, Antenore, 1965, pp. VII-XLIII: X). E cfr. L. ZORZI, *Ricordo di Emilio Lovarini*, «L'Arena», Verona, 5 marzo 1955. Per una valutazione dell'apporto decisivo di Sambin agli studi sul Beolco: F. PIOVAN, *Sui saggi ruzzantiani di Paolo Sambin: appunti di lettura*, in «*In lingua grossa, in lingua sottile*». *Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*. Atti del convegno di studi (Padova, 11-13 dicembre 2002), a cura di C. SCHIAVON, Padova, Esedra, 2005, pp. 93-102. Per una ispezione diretta: E. MENEGAZZO, *Colonna, Folengo, Ruzante e Cornaro. Ricerche, testi e documenti*, a cura di A. CANOVA, Roma-Padova, Antenore, 2001; P. SAMBIN, *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro. Restauri di archivio*, rivisti e aggiornati da F. PIOVAN, Padova, Esedra, 2002.

365. E. LOVARINI, *Nuovi documenti sul Ruzzante*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di A. DELLA TORRE e P.L. RAMBALDI, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, to. I, pp. 419-432: 421. Su Guido Mazzoni segnalò la pregevole voce redatta da G. IZZI per il *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 72 (2008), con buona bibliografia. E cfr. nota 401.

366. Messaggio inviato da Lovarini in occasione del congedo di Mazzoni dall'insegnamento fiorentino: il doc. si legge in FOLENA, *La vita e gli studi di Emilio Lovarini*, cit., p. XX nota 1.

367. Torino, Loescher, 1891².

368. ZORZI, *Note alla 'Betia'*, in RUZANTE, *Teatro*, cit., p. 1314.

369. Così ALONGE, *Zorzi, les adieux*, cit., p. 13.

in più ariosi orizzonti culturali ed ermeneutici, la storia dello spettacolo. Da qui il richiamo del 1967 a praticare la via impervia della ricerca documentaria per dare alla nostra materia solide rinnovate fondamenta e spessore storico (nel 1966, piace ricordarlo, era stato fondato a Genova il prezioso Museo biblioteca dell'attore).

Nel 1968 d'altronde – mentre fioriva e sfioriva la primavera di Praga, soffiava rumoroso tra rabbia e utopia il vento della contestazione studentesca e della conflittualità sociale (teatro di interazione sociale incluso) e Peter Brook denunciava il «Teatro Mortale» *alias* generatore di noia³⁷⁰ ed Einaudi proponeva in versione integrale *Il teatro e il suo doppio* di Artaud³⁷¹ – vedeva luce il n. 1 dell'officina dell'«Archivio del teatro italiano» diretto da Macchia³⁷² e veniva pubblicato nella medesima collana il documentato, rigoroso volume di Fabrizio Cruciani dedicato al teatro del Campidoglio e alle feste romane del 1513, arricchito dalla ipotesi di ricostruzione architettonica del teatro dovuta ad Arnaldo Bruschi.³⁷³ Sempre nel 1968 appariva nella collana «Biblioteca teatrale» fondata e diretta da Ferruccio Marotti un saggio di Molinari incentrato *in primis* sull'interrogatorio di fonti iconografiche del magniloquente spettacolo barocco;³⁷⁴ e si concludeva con un imponente *Indice-repertorio*³⁷⁵ – dopo infauste vicende editoriali che a partire dal v volume avevano amputato l'opera di migliaia di voci e mutato in peggio l'assetto della redazione – l'impresa scientifica della *Enciclopedia dello spettacolo* in cui tante energie aveva profuso il redattore capo Sandro d'Amico privilegiando, uso parole sue, «la completezza

370. Cfr. P. BROOK, *Lo spazio vuoto* (1968), prefaz. di F. MAROTTI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 21-51.

371. Cfr. A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia 'I Cenci'*, a cura di G.R. MORTEO e G. NERI, prefaz. di J. DERRIDA, nota introduttiva di G. NERI, Torino, Einaudi, 1968. E cfr. MANGO, *L'identità come moltiplicazione e differenza*, cit., p. 13.

372. L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (post 1556), a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968.

373. F. CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513, con la ricostruzione architettonica del teatro di Arnaldo Bruschi*, Milano, Il Polifilo, 1968 (ma stampato nel 1969). Va ricordato altresì un altro fondamentale volume di CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983. Sullo studioso: G. GUCCINI, *La lezione di Fabrizio Cruciani*, «Teatro e storia», x, 1995, 17, pp. 319-326; *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali, oggi*, a cura di F. BORTOLETTI, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», autunno 2002-primavera 2003, 7-8, passim. La *Bibliografia di Fabrizio Cruciani (1941-1992)* è registrata in «Teatro e storia», xvi, 2001, 23, pp. 495-501.

374. C. MOLINARI, *Le nozze degli dèi, un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

375. Nel 1968, oltre all'*Indice-repertorio* dei titoli citati nell'EdS (145.000), veniva edito un *Aggiornamento 1955-1965*.

dell'informazione». ³⁷⁶ Nel 1969 usciva *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro* di Taviani, primo volume della collezione, a cura di Marotti, «La Commedia dell'Arte. Storia testi documenti» ³⁷⁷ e veniva pubblicato il volume di Meldolesi sulla famiglia dei comici Sticotti nei teatri europei del Settecento. ³⁷⁸ Nel 1971, restando a quel vivace giro d'anni della storiografia teatrale, si stampava il catalogo della già citata mostra documentaria *I teatri pubblici di Venezia* e iniziava la pubblicazione di «Fuentes para la historia del teatro en España» di Varey e Shergold, ³⁷⁹ come della rivista «Biblioteca teatrale» diretta da Marotti e da Molinari. Nel 1974 Marotti pubblicava la antologia trattatistica *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, frutto di un lungo e generoso lavoro d'équipe. ³⁸⁰ Ricordo infine, procedendo a ritroso, gli aurei volumetti del giovane Marotti su Craig e Appia, ricchi di ricerche originali, pubblicati rispettivamente nel 1961 e nel 1966 nella collana di Cappelli «Documenti di teatro». ³⁸¹

Istanze di fondazione, si diceva. Ancora attuali. Fatte proprie e praticate da tempo anche da colleghi, collaboratori e allievi di Zorzi, poi coagulatisi con indipendenza di passo attorno a Ferrone, suo successore sulla cattedra fiorentina, dando vita a un articolato tessuto di referenze, basato su indagini di prima mano di storia dello spettacolo, che sarebbe poco elegante qui vantare. E tuttavia un giorno andrà raccontata la storia di quei libri ed è utile ri-

376. Alessandro d'Amico fu redattore capo dell'EdS dal 1954 (vol. I) al 1957 (vol. IV); a lui subentrò Francesco Savio. Si veda la *Conversazione sull'«Enciclopedia dello spettacolo» con Alessandro d'Amico e Luigi Squarzina* (1991), a cura di A. PICCHI, in *Catalogo del fondo D'Amico dell'Università di Lecce*, Bari, Fratelli Laterza, 1992, pp. XXV-XLIII (p. XXXV per la citazione); cfr. inoltre: N. SAVARESE, *La biblioteca dell'«Enciclopedia dello spettacolo» nell'Università di Lecce: piccola storia di un fondo librario*, «Teatro e storia», VIII, 1993, 14, pp. 143-149; RUFFINI, *Paradosso e cultura del teatro*, cit.; A. TINTERRI, *Luigi Squarzina e l'«Enciclopedia dello spettacolo»*, in *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, cit., pp. 25-33; nonché, in questo numero di «Drammaturgia», le osservazioni di Francesca Simoncini (v. pp. 317-318).

377. Roma, Bulzoni, 1969 (rist. anast. ivi, 1991).

378. C. MELDOLESI, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento, con una scelta di testi rari*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969.

379. Collana edita da Tamesis Books (London).

380. Milano, Feltrinelli.

381. F. MAROTTI, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961; ID., *La scena di Adolphe Appia*, ivi, 1966. Su questi due libri: F. TAVIANI, *La Indisciplina*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti*, I. *Il Novecento dei teatri I*, a cura di G. DI PALMA, L. MARITI, L. TINTI, V. VALENTINI, «Biblioteca teatrale», n.s., gennaio-giugno 2010 [edito nel 2013], 93-94, pp. 7-24; in partic. pp. 13-14 e nota 3. Nel 1961 vedeva luce anche il vol. di C. MOLINARI, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Venezia, Neri Pozza; e nel 1966 veniva pubblicato anche il libro di F. MAROTTI, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni.

cordare almeno la collana «Storia dello spettacolo»³⁸² e ribadire che lo storico dello spettacolo (teatrale e non) deve privilegiare l'analisi delle fonti originali siano esse da scoprire o già note, comunque da verificare direttamente, interrogare e interpretare con domande nuove. In breve, occorre praticare con pazienza e coraggio, umiltà e fiducia quello che sono solito chiamare il ritorno alle fonti.³⁸³ Non esiste nuova storia senza nuova erudizione, scrive Fernand Braudel.³⁸⁴ Un ritorno alle fonti non di stampo positivistico, ma criticamente affilato e contestuale, da incrociare senza pigrizie con la conoscenza della storiografia. E il documento va inseguito da presso, va interpretato inserendolo nel contesto storico-culturale in cui venne stilato, valutando l'intenzionalità, l'attendibilità (da verificare con comparazioni e controlli incrociati) e i modi di produzione del cosiddetto *documento/monumento*.³⁸⁵

L'edizione del *Teatro ruzantiano* è un esempio metodologico, per tanti versi pionieristico, di approccio contestuale, globale e unitario alla storia dello spettacolo cui tuttora conviene rifarsi non solo per studiare il raffinato autore-attore Beolco, ma anche per approcciare altre filiere della civiltà veneta. Si faccia caso, per esempio, agli assidui postillati rinvii, nel tessuto delle note, all'ampia silloge di testi e di documenti *Teatro veneto del Rinascimento*,³⁸⁶ allora in preparazione a cura dello studioso e mai pubblicata (una prima versione era rimasta inedita nel 1963 in terze bozze per le pretese economiche di un editore non illuminato).³⁸⁷

Vanno sottolineati specialmente, di questo coraggioso lavoro ruzantiano, non la ripresa della formula crociana del «cosiddetto» (Croce) o «particolare» (Zorzi) realismo (ché sarebbe riduttivo),³⁸⁸ bensì lo sguardo lenticolare sull'ambiente e sui compagni di avventure teatrali – attori e spettatori – del Beolco,³⁸⁹ le acute osservazioni sulla drammaturgia calibrata dal Ruzante su-

382. Cfr. avanti, nota 452.

383. Per un'esemplificazione concreta rinvio a un mio scritto: *Fonti e metodi per la storia del Teatro Olimpico di Vicenza e dello «Stanzone delle Commedie» di Livorno*, in *Omaggio a Lionello Puppi, II*, a cura di A. GENTILI e E.M. DAL POZZOLO, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», XI, 2001, 22, pp. 89-109.

384. Cfr. F. BRAUDEL, *Posizioni della storia nel 1950*, in ID., *Scritti sulla storia*, cit., pp. 34-53: 42.

385. Cfr. Le GOFF, *Storia e memoria*, cit., pp. 443-455.

386. Cfr. ZORZI, *Introduzione*, cit., pp. LXV, LXVI; ID., *Note alla 'Pastoral'*, in RUZANTE, *Teatro*, cit., p. 1296; ID., *Note alla 'Betia'*, ivi, p. 1347 (e passim); cfr. inoltre ID., *Nota al testo*, in RUZANTE, *La Moscheta* ed. 1963, cit., p. 131.

387. Cfr. Ludovico Zorzi *tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., p. 32 (doc. 3.8).

388. Sull'argomento: R. GUARINO, *La mimesi di Ruzante. L'attore letterato e la differenza linguistica*, in *In lingua grossa, in lingua sutile*, cit., pp. 303-328. E cfr. ZORZI, *Introduzione*, cit., p. 11.

389. Come osserva, per esempio, anche F. TAVIANI, *Una pagina sulla Commedia dell'Arte, in Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., pp. 73-81: 77-78.

gli interpreti, cioè su specifici tratti performativi «fonici, ritmici e mimici»,³⁹⁰ nonché l'innovativa analisi in chiave 'scenotecnica' dei testi,³⁹¹ vale a dire in funzione della loro concreta resa scenica: ricordo, per esempio, la drammaturgia zorziana della punteggiatura e l'aggiunta tra parentesi quadre dell'indicazione dei movimenti di scena principali.³⁹² Testi, si è detto, permeati di tracce di arte attorica rapportati dallo studioso al loro orizzonte culturale, alla storia politica e sociale, al contesto di produzione realizzazione e fruizione in cui si generarono, al processo creativo della recitazione e allo spazio in cui ebbero linfa scenica. Testi appesi tra «Ruzzante e Vitruvio»³⁹³ annuncianti, chiosava lo «storico delle forme sceniche» Zorzi,³⁹⁴ con un condivisibile interiore moto di insofferenza, «che il teatro fatto dagli autori, dove le cose stanno bene “nella penna” [...], sta per cedere il passo al teatro fatto dagli attori, dove le cose, il fare umano e poetico, stanno finalmente e solamente bene “nella scena”».³⁹⁵

Per non dire della consapevolezza ferrea che ogni lavoro scientifico è sempre e comunque *in progress*: «Al di là dell'apparente mole dei materiali qui passati in rassegna, non si dimentichi che il discorso critico-filologico intorno ai testi del Ruzante è ben lontano dall'essersi concluso, è anzi appena incominciato», si legge in conclusione della finale *Nota al testo*.³⁹⁶ Parole di una consolante sincera umiltà: che mi dislocano *à rebours* in un tardo pomeriggio di un dicembre fiorentino di fine anni Settanta in via Ghibellina 109 quando il probo gentiluomo veneziano Zorzi, conversando amabilmente, si diceva convinto che la sua edizione del *Ruzante*, di cui mi faceva dono, era tutta da ripensare e sottolineava che ogni ricercatore produce tasselli, anche nel migliore dei casi. Resta, sul piano storico, che quella edizione, prendo in prestito parole di Mario Baratto, «costituisce un momento eccezionale di lavoro critico ed erudito, un lavoro che rappresenta una svolta decisiva in uno dei processi più incredibili di “rimozione” di uno dei più grandi autori di teatro. È questa la gloria, va ben detto, di Ludovico Zorzi e nessuna invidia di accademici né meschinità di fi-

390. ZORZI, *Introduzione*, cit., p. XXIV.

391. E cfr., per successive, proficue esemplificazioni di metodo: S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011² (in partic. il cap. v. *Arlecchino rapito* e il cap. vi. *Lelio bandito e santo*). Ulteriori referenze sono registrate a nota 557.

392. Cfr. ZORZI, *Nota al testo*, cit., pp. 1633, 1634.

393. L. ZORZI, *Tra Ruzzante e Vitruvio (appunti sul luogo scenico di casa Cornaro)*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI (Padova, 7 settembre-9 novembre 1980), Padova, Comune di Padova, 1980, pp. 94-104 (estratto).

394. ZORZI, *Introduzione*, cit., p. xxx.

395. ZORZI, *Note alla 'Vàccaria'*, in RUZANTE, *Teatro*, cit., p. 1549; e cfr. FERRONE, *Da Ruzante a Andreini*, cit., pp. 23-24.

396. ZORZI, *Nota al testo*, cit., p. 1635.

lologi potrà riuscire ad appannarla».³⁹⁷ Ha scritto Dario Fo: «devo ringraziare Zorzi [...]. Da quel saggio che accompagna i testi del Beolco, personalmente ho imparato moltissimo. Soprattutto ho imparato a non averne abbastanza, e così mi sono buttato a fare ricerche anche per conto mio».³⁹⁸

Negli anni Sessanta, in parallelo all'attività di ricerca e a quella di organizzazione culturale svolta a Ivrea, iniziò il percorso del docente universitario. L'esperienza della fabbrica stava perdendo smalto, come quella di dramaturg. Ancora insoddisfazione, inquietudine. Rileggiamo una delle lettere del 1969 a Sandro d'Amico: «ti giuro che appena riesco a infilarmi in una facoltà che mi vada, non sentirete più parlare di me».³⁹⁹

I primi seminari universitari li tenne a Torino, dal 1965 al 1968, invitato da Giovanni Getto presso la facoltà di Lettere: *Il teatro veneto rinascimentale dal Vannozzo al Giancarli*, 1965-1966; *Il teatro del Ruzante*, 1966-1967; *Il teatro dell'Arte: gli Andreini*, 1967-1968. L'ultimo corso (*Précis d'histoire du spectacle en Italie du XV^e au XVIII^e siècle*) fu, invece, quello da lui ideato per la Sorbonne Nouvelle (Paris III) nel 1982-1983 su invito di Bernard Dort.⁴⁰⁰

Conseguita la libera docenza nel 1968 – con in commissione, tra gli altri, Apollonio⁴⁰¹ e Molinari che l'anno dopo, con Macchia, conferirono la libera docenza a Marotti –,⁴⁰² nell'anno accademico 1968-1969 Zorzi collaborò con Bruno Schacherl⁴⁰³ al seminario *La fortuna e l'opera di Angelo Beolco detto Ruzante* organizzato da Lanfranco Caretti nell'ambito della sua cattedra di Letteratura

397. Così Baratto ricordando Zorzi su «l'Unità», 16 marzo 1983, p. 13.

398. Così in uno scritto del 1992, citato in M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, con una presentazione di D. F., Roma, Bulzoni, 1996, p. 337 nota 44.

399. In D'AMICO, *Testimonianza*, cit., p. 6.

400. L'elenco dei seminari e dei corsi universitari di Zorzi è registrato in *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., pp. 47-48. Il corso parigino fu interrotto dalla malattia. Per una testimonianza sulle lezioni torinesi cfr. TESSARI, *Ludovico Zorzi e la Commedia dell'Arte*, cit., pp. 82-88, nonché le scarse parole di Roberto Alonge (24 aprile 2012) registrate in R. FERRARESI, *La nuovissima teatrologia. Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila*, tesi di Dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna, 2014 (relatore Marco De Marinis), p. 82 nota 46. Cfr. infine nota 406.

401. Si veda il ricordo di Apollonio stilato da Zorzi per il «Giornale storico della letteratura italiana», 1972, vol. CXLIX, pp. 479-480. Su Apollonio ha scritto pagine dense di pensiero C. MELDOLESI, *Mario Apollonio. Cultura dell'attore versus regia*, in ID., *Fra Totò e Gadda*, cit., pp. 89-107. Spero di potermi soffermare in altra sede sul negletto rapporto scientifico tra Mario Apollonio e Guido Mazzoni, prendendo le mosse da una inedita lettera autografa di Apollonio a Mazzoni (da Oslo, 25 settembre 1937), che custodisco tra le carte di famiglia.

402. Cfr. TAVIANI, *La Indisciplina*, cit., pp. 15-16.

403. Si veda la scelta di scritti raccolta in SCHACHERL, *Il critico errante*, cit.; in partic., per quanto qui ora interessa, cfr. pp. 63-66, *Tutto Ruzante nel testo critico* (1968).

italiana presso la facoltà di Lettere dell'Università di Firenze (tra gli studenti di quell'affollato seminario vi era, nel quinto gruppo, una giovanissima Lia Lapini; a lei, sorridente, va con affetto il nostro pensiero).⁴⁰⁴ In quel periodo nella nostra facoltà in bilico tra cultura e politica, cioè tra ricerca scientifica, innovazione didattica, demagogia, coraggio, acquiescenza, si sperimentava infatti anche la feconda formula seminariale inverando i ricordati auspici di Pasquali.⁴⁰⁵ Quindi negli anni accademici 1970-1971 e 1971-1972 Zorzi insegnò presso la facoltà torinese di Magistero.⁴⁰⁶

Ma fu all'Università di Firenze che si sviluppò con pienezza il suo originale, dinamico insegnamento. Chiamato nel 1972 presso la facoltà di Lettere, grazie ancora all'intelligenza non convenzionale di Caretti,⁴⁰⁷ che lo stimò e gli fu amico sino dagli anni Cinquanta,⁴⁰⁸ e a un generoso felice suggerimento di Schacherl allo studioso ferrarese,⁴⁰⁹ il veneziano Zorzi divenne fiorentino⁴¹⁰ dedicandosi, come ha scritto proprio Caretti, «con entusiasmo e straordinaria freschezza intellettuale, a far lezione a scolaresche straripanti attratte dalla novità della materia [la storia dello spettacolo] ma soprattutto dal riconoscimento immediato della presenza in cattedra di un ingegno raro, non conformista, rigoroso e creativo insieme».⁴¹¹ Scolaresche straripanti che allora approdavano alla storia dello spettacolo non con l'obiettivo di studiare il cinema, come è poi accaduto in tante università italiane, bensì per studiare il teatro con Ludovico Zorzi.

Nel teatro della memoria di chi frequentò quei seminari, tenuti da Zorzi dalle 9 alle 11 nella capiente e con lui sempre affollatissima aula 1 di piazza Brunelleschi, sfilano la Venere di Botticelli⁴¹² e quella di Man Ray; la ferrare-

404. Cfr. Università degli studi di Firenze-Facoltà di lettere, *La fortuna e l'opera di Angelo Beolco detto Ruzante. Seminario di letteratura italiana*, Firenze, Centro stampa della Facoltà, a.a. 1968/1969 (p. VI, per il gruppo di studio di cui fece parte Lia Lapini).

405. Per la vita della facoltà in quegli anni difficili di profondi mutamenti v. P. MARRASSINI, *Una facoltà improduttiva: Lettere fra cultura e politica*, in *L'Università degli studi di Firenze 1924-2004*, Firenze, Olschki, 2004, vol. I, pp. 49-164: 122-137.

406. Rivedi nota 400. E cfr. G. DAVICO BONINO, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972, p. 8 n.

407. Si veda la *Bibliografia degli scritti di Lanfranco Caretti*, a cura di R. BRUSCAGLI e G. TELLINI, premessa di S. TIMPANARO, Roma, Bulzoni, 1996.

408. Cfr. CARETTI, *Congedo da Ludovico Zorzi*, cit., p. 195.

409. In prima battuta Caretti aveva proposto a Schacherl di insegnare a Firenze. Egli declinò l'invito asserendo che il «migliore» era Zorzi. Devo questa notizia alle gentilezza del caro amico Siro Ferrone.

410. Così Caretti (*Congedo da Ludovico Zorzi*, cit., p. 196).

411. Ibid.

412. E cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 83.

se via degli Angeli, quella dei Prioni e i palazzi dei Diamanti e Prosperi-Sacrati con i loro balconi angolari, i giardini appartati della Addizione erculea e quelli ariostei dell'*Orlando furioso*, viatico per i carrelli mobili e le macchine dell'omonimo spettacolo di Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti;⁴¹³ il coloratissimo *Paradiso* disegnato da Majakovskij per *Misterija-buff*⁴¹⁴ e le filologiche nuove ipotesi di ricostruzione zorziane dei paradisi degli 'ingegni' scenotecnici brunelleschiani trapunti di luci artificiali e fondati sulla sintassi dell'automatismo; i manichini dalle maschere ovate di De Chirico e i Ciclopi di Ercole de' Roberti, preludio all'agnizione del trionfo di Vulcano (non della Lussuria!) e all' 'archeologia' della scena di città, cioè all'analisi della Roma simbolica 'romanza' impalcata nello scudo dei Ciclopi di Schifanoia, 'seme' per la bizzarra «Rometta» del giardino della villa d'Este a Tivoli.⁴¹⁵ E poi: Ravenna «ultima luce del mondo romano»⁴¹⁶ e lo spazio di Sant'Apollinare in Classe; il meandro d'acque della laguna, la distesa del cielo veneziano, i labirintici percorsi urbani via acqua e via terra della città, i luoghi teatrali individuabili nella pianta prospettica di Venezia di Jacopo de' Barbari e il Teatro del Mondo di Aldo Rossi attraccato alla Punta della Dogana; il Teatro del Mondo delle Compagnie della Calza, *L'idea del Teatro* di Giulio Camillo Delminio e i volumi di Frances A. Yates;⁴¹⁷ lo spazio purissimo dell'Olimpico di Vicenza e Gérard Philipe. O ancora: l'entusiasmo di Zorzi per gli squillanti cartelloni dipinti da Majakovskij per le vuote vetrine dei negozi moscoviti: le «scattanti 'finestre'» della «Rosta» considerate da Zorzi, nel 1975, il modello anticipatore «degli odierni interminabili, pedanteschi, burocratici 'tazebao', dilagati dalla Cina in ogni angolo del mondo»;⁴¹⁸ le riflessioni sui «lugubri 'impacchettamenti'» urbani dello scultore Christo;⁴¹⁹ quelle sulla funzione ammonitrice dell'arte contemporanea innescate dalle plastiche combuste di Burri; i riferimenti ai 'tagli' di Fontana, alle

413. E cfr. *ivi*, p. 7. Per un riscontro cronologicamente pertinente allo strumentario bibliografico zorziano di quelle lezioni: G. VENTURI, *Scena e giardini a Ferrara al tempo dell'Ariosto* (1977), in *ID.*, *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta, 1979, pp. 35-52. Una acuta lettura dello spettacolo ronconiano si legge in MANGO, *La scrittura scenica*, cit., pp. 205-215.

414. E cfr. ZORZI, *L'avanguardia della Rivoluzione o l'immaginazione al potere*, cit., p. 63.

415. E cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 21-26 (e relative note). La fondamentale interpretazione zorziana del trionfo di Vulcano è ignorata da Giovanni Sassu nel catalogo della mostra *Cosmé Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este* (Ferrara, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di M. NATALE, Ferrara, Ferrara Arte, 2007, pp. 420, 426, 448.

416. Così Zorzi in una lezione tenuta all'Università di Firenze il 2 dicembre 1982.

417. E cfr. ZORZI, *Scena*, cit., pp. 523-524, 527 e fig. 24.

418. ZORZI, *L'avanguardia della Rivoluzione o l'immaginazione al potere*, cit., p. 39.

419. *Ibid.*

sagome concettuali di Ceroli, alle iperrealistiche presenze di Kounellis⁴²⁰ (e così via). Amava l'arte del Novecento: a Ivrea nel suo ufficio di dirigente culturale aveva voluto il Santomaso (fig. 16) della raccolta Olivetti.⁴²¹

Aggiungo che la sua maieutica era generosa, instancabile. Ai «limiti della dissipazione»: ⁴²² sempre disponibile, stimolante, trascinante, ben al di là di un impersonale rapporto universitario. Anche perché Zorzi, terminate le ore di lezione, continuava a insegnare nel modo più discreto e insieme affascinante, spesso ritornando con i suoi allievi sui luoghi illustrati e studiati a lezione. Passione più che dissipazione. Passione che lo accompagnò sino all'ultimo periodo.

Molti suoi scolari ricordano il suo intervento al convegno sul teatro italiano del Cinquecento organizzato da Ferrone a Prato nel 1982 (fig. 17). 24 aprile: interno giorno. Ridotto del teatro Metastasio gremito di pubblico. Assenza di traccia scritta. Oltre due ore di illustrazione sapiente di una sequenza di diapositive dedicata ai *Luoghi e le forme dello spettacolo*.⁴²³ E infine, a dispetto del caldo quasi soffocante, entusiasmo tra i presenti e sfinimento lieto di chi, come sempre, era riuscito ad avvincere i propri ascoltatori con la sua brillante oralità, con la sua cordialissima, indimenticabile umanità.

Mancano a molti la gioia della sua presenza, della sua civilissima conversazione, il conforto del suo umano anticonformistico talento fondato sull'esempio e sulla personale assunzione di responsabilità. Sicché nel marzo 2003, nel ventesimo anniversario della sua morte, il Saloncino del fiorentino teatro della Pergola era parimenti affollato di amici, colleghi ed ex allievi ritrovatisi *per Ludovico Zorzi*, nel segno di una pubblica memoria ancora viva affettuosa condivisa. L'iniziativa, voluta da Siro Ferrone e da Sara Mamone, vide Marcello Bartoli recitare Ruzante, Sandro Lombardi leggere scritti di Zorzi sulle città della sua non lunga vita (Venezia, Ivrea, Firenze) e, infine, l'esecuzione di musiche di Mozart, Vivaldi e Bach, predilette dallo studioso ed eseguite dall'Orchestra della sua Università.⁴²⁴ Una precedente 'stazione' aveva avuto luogo nel marzo 1993 in un articolato *Ricordo di Ludovico Zorzi* (fig. 18), anch'esso voluto da Siro Ferrone e da Sara Mamone, come in una mostra do-

420. E cfr. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., p. 421.

421. Raccolta di opere d'arte destinata, è noto, agli ambienti istituzionali, alle sale di riunione, alle stanze di lavoro e agli uffici dirigenziali della Società di Ivrea. In breve: una «raccolta funzionale ai bisogni e alla fisionomia dell'impresa» (R. ZORZI, *Nota introduttiva*, cit., p. 23; ivi, p. 22, per la notizia su Ludovico Zorzi). Per Santomaso e Zorzi v. anche nota 321.

422. MAMONE, *Le "tesi" di Ludovico Zorzi*, cit., p. 36 (a proposito della generosità scientifica di Zorzi).

423. Cfr. nota 438.

424. Cfr. <http://www.unifi.it/not-372-ricordo-di-ludovico-zorzi-nel-ventennale-della-scomparsa.html>.

cumentaria a più mani⁴²⁵ e, infine, in una raccolta di studi in suo onore che dava voce alla vitalità scientifica dei giovani studiosi italiani della nostra indisciplinata disciplina («la 'terza generazione' della storia dello spettacolo», ossia la prima dei laureati specificamente nella nostra materia), disegnando un primo bilancio generazionale non intristito né da barriere accademiche, né da preconcetti di metodo.⁴²⁶

Negli anni fiorentini proseguì con energia l'attività di ricerca dello studioso, libero, finalmente, di dedicarsi alle sue indagini con meno assilli. Appare evidente come tali indagini (da *Teatro* di Ruzante a *Teatro e la città*) abbiano alzato la soglia della storia dello spettacolo. Tra il 1967 e il 1977 fu Zorzi, è stato molto bene osservato, il «personaggio più autorevole» del profondo rinnovamento degli studi teatrali.⁴²⁷ Ogni studioso deve fare i conti con quella sua geniale lezione di metodo multilineare versatile e rigoroso, molteplici condensarsi di specifiche complessità sociali, politiche e culturali, di utopie e di fatti concreti attualizzati, volta a volta, dalla filologia e dalla storia senza superfetazioni precettistiche o predicatorie.

Penso, in particolare, alla zorziana filiera storia della società, storia della cultura, storia dello spettacolo. «Cosa c'era un tempo attorno al fenomeno spettacolare che andiamo studiando?». Era questa la semplice domanda che Zorzi, che non amava le fumosità teoriche e le cristallizzazioni metodologiche, poneva spesso ai suoi allievi dell'Università di Firenze, ai quali, di norma, proponeva tesi documentarie, in coerenza con il suo convintissimo ben perimetrato progetto di dotare la materia di robuste fondamenta.⁴²⁸ Da qui i tanti cantieri archivistici *in progress* che approfondivano e sottoponevano a verifica le pregresse indagini e intuizioni dello studioso o aprivano nuove piste, sostanziando con l'analisi storico-filologica delle fonti «il postulato zorziano del teatro come arte compromessa con tutte le funzioni civili ed espressive della società».⁴²⁹

425. Il 13 marzo, nell'aula magna del rettorato dell'ateneo fiorentino, si tenne un convegno internazionale (*Ricerca teatrale e teatro di ricerca*); tre giorni dopo, nell'aula B della facoltà di Lettere, stracolma di studenti, si tenne un vivacissimo incontro con Giorgio Strehler affiancato da Tullio Kezich e da Siro Ferrone (*Goldoni e memorie*). L'intervento del regista si legge ora in STREHLER, *Memorie*, cit., pp. 275-295 (*Appendice III. Lezione goldoniana agli studenti di Firenze*; e rivedi qui par. 6). Si ricordi infine, nel medesimo anno, la citata mostra bibliografico-documentaria sullo studioso allestita dall'Istituto Ludovico Zorzi per le arti dello spettacolo in collaborazione con la Biblioteca nazionale centrale di Firenze (di cui abbiamo già avuto modo di ricordare il catalogo). Per notizie sull'Istituto Zorzi cfr. ILZ, Newsletter 1 (giugno 1994).

426. Per Ludovico Zorzi, a cura di S. MAMONE, «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. III, 1992 (per la cit. ivi, p. xvii).

427. Lo ha lucidamente sottolineato a tempo debito MELDOLESI, *Il primo Zorzi*, cit., p. 41.

428. Cfr. anche MAMONE, *Le "tesi" di Ludovico Zorzi*, cit., p. 36.

429. Ivi, p. 38.

Da qui inoltre, in quegli stessi anni, la non secondaria presenza saggistica di Zorzi, dei suoi allievi e dei suoi collaboratori nella strategica rivista «Quaderni di teatro» edita a Firenze e priva di meschini steccati accademici.⁴³⁰ E va ricordato, degli anni fiorentini, anche il progetto zorziano di dare vita a una collaborazione sul teatro medievale e rinascimentale tra gli studiosi collegati all'Università di Firenze e quelli dell'Università di Barcellona, tramite il regista Ricard Salvat, allora direttore dell'Institut d'Experimentació Teatral.⁴³¹

Non pochi i lemmi bibliografici di quello straordinario periodo fiorentino da convocare a testimonianza di una pluralità d'interessi tesa, appunto, alla zorziana *fondazione* scientifica della storia dello spettacolo. Ne rammento, per brevità, solo alcuni. Anzitutto, l'esemplare mostra-saggio documentale *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi* («Spettacolo e musica nella Firenze medicea. Documenti e restituzioni», 1, 1975)⁴³² che, sin dal titolo, rinvia al concetto fondante discusso in Francia nel 1963 nel colloquio *Le lieu théâtral à la Renaissance* di cui danno conto gli atti riuniti nell'omonimo volume.⁴³³

Concetto, si è accennato, ridefinito acutamente dall'ermeneuta Zorzi; e su cui giova insistere per evitare fraintendimenti storiografici circa il decisivo passaggio dal luogo teatrale al teatro in età moderna, ossia per chiarire una volta per tutte la *non* evolucionistica differenza tra le molteplici diversificate tipologie di un *lieu*, adibito occasionalmente e temporaneamente a sede di un evento spettacolare, e quelle, altrettanto diversificate e molteplici, dell'edificio teatrale.⁴³⁴

Il concetto di luogo teatrale è riformulato da Zorzi in una 'celebre' nota de

430. Cfr. e.g. L. ZORZI, *Premessa a Il teatro dei Medici*, a cura di L. Z., «Quaderni di teatro», II, 1980, 7, pp. 3-7. E cfr. *Indici dei «Quaderni di teatro» (1978-1987)*, a cura di C. BUONOMINI, L. LAPINI, S. MAZZONI, ivi, X, 1987, 37, pp. 123-141; *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., pp. 52-53.

431. Cfr. R. SALVAT, *A manera de proemi*, in *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, cit., pp. VII-VIII.

432. Catalogo della mostra a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI e A.M. PETRIOLI TOFANI, introd. di L. ZORZI [ordinatore] (Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975. Allo stesso anno si ancora l'esposizione veneziana *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, catalogo della mostra a cura di F. MANCINI, M.T. MURARO e E. POVOLEDO, presentazione di G. FOLENA, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

433. *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Etudes réunies et présentées par J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1964.

434. Dissento, dunque, dall'amica Maria Ines Aliverti quando giudica una «significativa forzatura» la proficua riformulazione zorziana di un concetto basilare della nuova storiografia teatrale (cfr. M.I. ALIVERTI, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, cit., pp. 79-96: 82 ss.).

Il teatro e la città (pp. 140-141). Lo studioso sottolinea la «differenza di fondo tra l'apparecchio e l'edificio, ovvero tra il luogo dell'allestimento temporaneo e la sede di un'attrezzatura stabile» e ritiene che «l'estensione della dizione di 'luogo teatrale' fino all'età moderna (con la tendenza a incorporarvi l'ampio capitolo relativo alla storia dell'edificio teatrale in senso proprio)» possa provocare «sfasature metodologiche». Ancora: «il passaggio dal 'luogo' al 'teatro' segna il punto di arrivo di una parabola complessa; il suo prodotto sarà la sala teatrale barocca o "all'italiana", la cui struttura dominerà incontrastata la progettistica teatrale fino ai nostri giorni». Affermava Cruciani, nella scia di Zorzi, all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso: «il passaggio dal "luogo" al "teatro" è il punto di arrivo di tensioni complesse e non univoche che danno esito, in Europa, alla sala barocca o all'italiana, sia nella definizione della scenografia che della sala e del palcoscenico».⁴³⁵

Sappiamo d'altronde che i teatri greci, ellenistici e romani, gli spazi europei della spettacolarità medievale con le loro parabole quattro-cinquecentesche, i luoghi (cortili, sale, giardini, ecc.) e gli edifici teatrali di corte e accademici in Italia tra Rinascimento ed età barocca, gli spazi del teatro venduto in Europa tra Cinque e Seicento (le stanze dei comici dell'Arte in Italia, i teatri pubblici londinesi, i *corrales* spagnoli, ecc.), i teatri all'italiana dal Sei all'Ottocento non sono categorie né uniformi né uniche. Sono, piuttosto, alcuni tra i possibili *exempla* di avventure culturali complesse declinate al plurale; 'stazioni' di un percorso non rettilineo determinato anche dalle scelte degli studiosi, idee di teatro e 'oggetti' paragonabili a tanti 'individui' nei quali si condensano relazioni e vite. Come tali vanno decifrati nelle loro multiformi fenomenologie, dense di analogie e differenze, e senza limitarsi, come ancora troppo spesso accade, al mero studio 'tipologico' della architettura teatrale e della scenografia. Si pensi, ad esempio, all'importanza strategica dei programmi iconografici dispiegati nei teatri dell'età augustea o in quelli di corte e di accademia del Cinquecento italiano. Cosa comprenderemmo di tali spazi se non mettessimo in debito valore l'idea d'Impero? E sono convinto che gli spazi del teatro vadano studiati di volta in volta, caso per caso: sempre indagando i nessi con gli specifici contesti urbani, storici e culturali di appartenenza; il sistema di relazioni che li genera e li anima; i rapporti e le interferenze tra tali spazi, le mentalità della committenza e le forme dello spettacolo, nonché tra gli attori e gli spettatori. Senza trascurare il basilare tema di lunga durata (mondo antico incluso) del nomadismo degli attori professionisti: di città in città, di teatro in teatro, di luogo in luogo. Poi potranno venire anche le sintesi complessive,

435. F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, con tracce grafiche di L. RUZZA, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 6 (e v. anche p. 19).

ma senza delineare né *portraits-robots* tipologici,⁴³⁶ né panorami evolucionistici e sempre ricordando, con Theodor W. Adorno, che la «conoscenza veramente allargante è quella che indugia presso il singolo fenomeno finché, sotto l'insistenza, il suo isolamento si spezza».⁴³⁷ Si pensi al dichiarato zorziano procedere per via di esempi concreti,⁴³⁸ tratto saliente dalla sua attività scientifica (e didattica) capace di disegnare i concetti generali prendendo le mosse da specifici ambienti e vivi contesti.

In una prospettiva storica di lunga durata è basilare la consapevolezza della differenza tra il luogo e l'edificio teatrale. Si ponga mente, nell'ambito degli studi di Zorzi, al decisivo processo di accelerazione produttiva e di diffusione della vita teatrale determinato a Venezia dal passaggio dal luogo al teatro. Fu quel passaggio il motore di un pragmatico sistema imprenditoriale patrizio e di un robusto professionismo teatrale e musicale che fecero della città lagunare una delle capitali dello spettacolo di Antico regime.⁴³⁹

Possiamo ora tornare, con maggior profitto, alla mostra del 1975. In questa, come in altre iniziative espositive di fortuna europea (*La scena del principe*, 1980),⁴⁴⁰ Zorzi nell'indagare gli spazi e le forme dello spettacolo della Firenze medicea, rapportandoli allo spazio urbano come all'architettura alla pittura alla musica e a un fitto reticolo di committenti realizzatori fruitori, seppe coniugare con originalità rigore scientifico-documentario, intelligenza ermeneutica, didattica universitaria e organizzazione di eventi culturali destinati a un ampio successo di pubblico, sintetizzando così ricerca e alta divulgazione.

Impegno scientifico e impegno civile. Si ripensi a Ivrea. È questa una tra le tante vitali lezioni zorziane. E spiace che non sia andato in porto il suo progetto di dotare Firenze di un inedito Dipartimento e museo regionale di storia della cultura scenica, musicale e di immagine urbana e territoriale della Toscana,⁴⁴¹

436. Come avverte J. JACQUOT, *Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, in *Le lieu*, cit., pp. 473-509: 475; e si veda il coraggioso libro di Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 11. Per ulteriori indicazioni e applicazioni di metodo: S. MAZZONI, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, cit., pp. 221-253; R. GUARINO, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 42-60 (cap. II. *Geografia e ambienti del teatro*).

437. *Per la morale del pensiero*, in ADORNO, *Minima moralia*, cit., pp. 77-78: 78 (aforisma 46).

438. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 72; ID., *I luoghi e le forme dello spettacolo*, in ZORZI-INNAMORATI-FERRONE, *Il teatro del Cinquecento*, cit., pp. 5-38: 5-6.

439. Rivedi par. 6.

440. Catalogo della mostra a cura di E. GARBERO, A.M. PETRIOLI TOFANI, L. ZORZI [ordinatore] (Firenze, 1980), Firenze, Edizioni Medicee, 1980; e si veda *Vision de la Toscane. La scène du prince*, catalogo delle mostre (Parigi, 1983), Milano, Electa, 1983.

441. Cfr. E. GARBERO ZORZI, *La difficile vita dei musei teatrali*, «Hystrio», 1994, 4, pp. 23-25 (estratto). Cfr. inoltre la citata Newsletter dell'ILZ, pp. 13-14 (anche per la notizia sul carteggio

dove, tra l'altro, avrebbero trovato stabile collocazione i modelli lignei, resi 'parlanti' dalle folgoranti intuizioni dello studioso, che tanto avevano contribuito al successo delle esposizioni da lui ideate,⁴⁴² restituendo plasticamente innovative ipotesi di ricostruzione degli spazi della spettacolarità teatrale medicea (fig. 19). Un esempio concreto di applicazione di metodo (un'ancora di salvezza a fronte di tante astrazioni teorico-critiche della storiografia teatrale di ieri e di oggi), di riuscito lavoro di équipe, che andrebbe ora globalmente ridiscusso e aggiornato con le tecnologie digitali attuando una rilettura, in senso vitruviano stimo, della storia cinquecentesca del luogo teatrale di corte a Firenze.⁴⁴³ E si prenda atto della convinzione zorziana dell'importanza strategica dello studio dei luoghi del teatro.

Nel 1977, intanto, Einaudi aveva pubblicato il libro di Zorzi più noto e forse più importante, ora finalmente disponibile anche in e-book, con rinnovato corredo iconografico, per merito, come si è detto, di una giovane casa editrice.

Caro Professor Garin,

La ringrazio della Sua lettera, che mi ha profondamente commosso. Il Suo interesse e la Sua approvazione sono per me un premio. Le assicuro che ho pregato Einaudi di farLe avere il mio libro unicamente perché Lei vedesse quanto, anch'io, ho approfittato della Sua lezione e quanto Le debbo. Mi creda, con profonda riconoscenza e animo di scolaro.

Suo
Ludovico Zorzi⁴⁴⁴

Non coltivava la retorica dell'antiretorica e alludeva a *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*.⁴⁴⁵ Un libro innovatore, anzi metodologicamente del tutto

1977-1981 tra Zorzi e gli assessorati alla Cultura degli enti locali), nonché *Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, cit., p. 82, scheda 9.8.

442. *Maquettes* poi riproposte e discusse in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, catalogo della mostra a cura di E. GARBERO ZORZI e M. SPERENZI (Firenze, 1° aprile-9 settembre 2001), Firenze, Olschki, 2001. Al riguardo: S. FERRONE, *La grandezza di Ludovico Zorzi*, <http://www.drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=173> (data di pubblicazione sul web: 20 giugno 2001).

443. Cfr. S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (1998), Firenze, Le Lettere, 2010², p. 114.

444. Lettera di Ludovico Zorzi a Eugenio Garin, s.l. [Firenze], 8 febbraio 1978 (un tempo conservata nell'esemplare de *Il teatro e la città* donato da Zorzi a Garin, Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, collezione Garin, 740 Z89 EG, la lettera si legge ora nel carteggio, GTZ88.2.006).

445. Si veda ad esempio, a botta calda, la breve ma succosa recensione di F. CRUCIANI, «Biblioteca teatrale», 1978, 21-22, p. 301; cfr. poi M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti*

nuovo: complesso, pluridisciplinare, dagli orizzonti culturali ampi. Centrato sulla dialettica tra spettacolo e società, teatro e sfera del simbolo, ordine politico e retorica cerimoniale, spazio della città e spazio scenico (e viceversa). In questo volume è la città fusa al teatro il testo decisivo per lo storico dello spettacolo Zorzi. La città,

la città si pone alla confluenza della natura con l'artificio. Agglomerato di esseri che racchiudono la loro storia biologica entro i suoi limiti e la modellano con tutte le loro intenzioni di creature pensanti, la città, per la sua genesi e per la sua forma, risulta contemporaneamente dalla procreazione biologica, dall'evoluzione organica e dalla creazione estetica. Essa è, nello stesso tempo, oggetto di natura e soggetto di cultura; individuo e gruppo; vissuta e sognata; cosa umana per eccellenza,⁴⁴⁶

si legge nei già convocati *Tristi tropici*, volume che Zorzi amava e consigliava agli allievi,⁴⁴⁷ al pari di *Morte e pianto rituale* di Ernesto De Martino⁴⁴⁸ citato nel *Teatro e la città*, a proposito della definizione concettuale di discorso 'protetto',⁴⁴⁹

avvertendo che tutta l'opera del grande etnologo offre momenti di salutare eversione delle tecniche tradizionali d'indagine e delle idee acquisite, fortemente contributivi alla fondazione, sul versante teorico e metodologico, di una disciplina 'eversiva' e 'trasgressiva', nell'abbattimento degli steccati ufficiali, quale non può non essere la scienza dello spettacolo.⁴⁵⁰

Vincitore del premio Viareggio per la saggistica 1978, il *Teatro e la città* è articolato in tre capitoli più una appendice intitolata *Note sul motivo della scena a portico*.⁴⁵¹ Il volume, arricchito da centotrenta non esornative illustrazioni fuori

di una nuova teatrologia, Firenze, La casa Usher, 1988, pp. 63-66 (v. ora la 2ª ediz. rivista e ampliata: Roma, Bulzoni, 2008, pp. 107-110); S. MAMONE, *Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale*, in *Per Ludovico Zorzi*, cit., pp. XI-XVIII: XV-XVI; P. PUPPA, *Storia e storie del teatro*, in *Avanguardie e utopie del teatro*, cit., pp. 1267-284: 1275-277; e, soprattutto, l'ampia e approfondita trattazione di BRUNI, *Ludovico Zorzi: per una biografia intellettuale*, cit., in partic. pp. 17-48.

446. LÉVI-STRAUSS, *Tristi tropici*, cit., p. 119. Utile, per il nostro tema, consultare il *Repertorio ragionato degli articoli di storia urbana pubblicati sulle «Annales» dal 1929 al 1992*, cit.

447. Cfr. a conferma LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., pp. 33-34.

448. Torino, Einaudi, 1958. Nello stesso anno al volume fu conferito il premio Viareggio per la saggistica.

449. Per le dinamiche del discorso protetto rinvio alla ristampa del volume: E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1977², pp. 89-103, 124-142.

450. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 180 n. E cfr. ID., *La maschera di Arlecchino*, cit., p. 155.

451. Scritto edito per la prima volta con il titolo *La scena veneta prima del Palladio*, «Comunità», XVIII, 1964, 119, pp. 40-75; poi, con ritocchi e con diverso titolo (*Elementi per la visualizzazione*

testo, è concluso da indici che ne consentono una spedita consultazione. *L'Indice degli argomenti* è un esempio di sintesi concettuale sia della materia trattata nel libro, sia, più in generale, nell'organizzazione dei lemmi, di concentrata epistemologia dello spettacolo. Quasi un 'thesaurus' in miniatura che, azzerando le semplificazioni, fa riflettere ancora oggi sugli statuti scientifici della nostra disciplina. Uno strumento di lavoro a corredo di un volume che può ben dirsi un libro chiave: un punto di riferimento per gli studiosi, a trentasette anni dalla pubblicazione; e, dicevo all'inizio, una ineludibile lettura di formazione per chi sia interessato alla nostra disciplina che ribadisco, ormai non più sommessamente, essere la *Storia dello spettacolo*.⁴⁵²

È vero che, si suole dire, «lo storico dello spettacolo non può fare la storia sugli spettacoli»;⁴⁵³ ma è altrettanto vero che egli deve decodificarne le tracce per tentare di ricostruire e interpretare le idee e le pratiche di teatro e spettacolo e la relazione attore-spettatore nei tempi lunghi della storia utilizzando i tasselli documentali di un *puzzle* solo in parte ricomponibile. Siamo infatti viaggiatori alla ricerca di nuovi territori e di «sogni perduti»; di fantasmi di pratiche, di tecniche e di spettacoli; di processi produttivi e ricettivi di teatri diversi di cui ci affanniamo a mettere insieme i pezzi, ma ci manca sempre qualche elemento;⁴⁵⁴ e, comunque vadano le cose, formuleremo delle ipotesi di lavoro, anche nel più fortunato dei casi. Viviamo di dubbi e di curiosità, di speranze e di afflizioni.

Composto da scritti già editi⁴⁵⁵ (arricchiti nei primi due capitoli da un vertiginoso tessuto di note, un libro nel libro, sorta di personale 'genere' scrittoriale che, come nel *Ruzante* del 1967, svela la complessa griglia ermeneutica zorzia-

della scena veneta prima del Palladio), nel vol. *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M.T. MURARO, presentazione di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1971, pp. 21-51; e, infine, con il citato titolo *Note sul motivo della scena a portico*, in *Il teatro e la città*, cit., pp. 293-326.

452. Si ricordi, per uno *specimen* anche metodologico di referenze, la già citata collana «Storia dello spettacolo. Fonti Manuali Saggi» diretta da Siro Ferrone per la fiorentina casa editrice Le Lettere.

453. F. MAROTTI, *Prefazione* ad A. APPIA, *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano. La musica e la messa in scena. L'opera d'arte vivente*, introd. e cura di F. M., Milano, Feltrinelli, 1983³, p. 8.

454. Cfr. O. SORIANO, *El ojo de la patria*. Il brano in questione è posto in epigrafe dal carissimo amico e compagno di indimenticabili avventure scientifiche Lionello Puppi al suo bel volume *Museo di memorie, strip-tease di uno storico dell'arte*, Padova, Il Poligrafo, 1995.

455. 1. *Ferrara: il sipario ducale* (versione ampliata della relazione tenuta nell'ottobre 1975 a Ferrara al convegno di studi *Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto*; edita, senza note e con il titolo *Il teatro e la città: ricognizione del ciclo di Schifanoia*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, De Donato, 1977, pp. 531-552; quest'ultimo scritto si legge ora anche in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. GUARINO, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 141-163); 2. *Firenze: il teatro e la città* (saggio pubblicato per la prima volta, privo di note, come *Introduzione* al citato catalogo della mostra *Il luogo teatrale a Firenze*, pp. 9-51);

na, indica nuove piste e offre al lettore alcuni ‘microsaggi’ ad alta temperatura interpretativa),⁴⁵⁶ *il Teatro e la città* non è una usuale raccolta di saggi. È una orchestrazione che dà vita a un libro vero che indaga, nell’ottica multilineare cioè *totale* tipica dello studioso, tre capitali della scena italiana tra Quattro e Settecento: Ferrara (spazio pseudo-prospettico), Firenze (spazio prospettico) e Venezia (spazio cinetico).⁴⁵⁷

«Venezia non si comprende davvero (come si farebbe d’una città di tipo “classico”) antologizzandola, per così dire, cioè ritagliando dal suo contesto i brani di prevalente valenza formale, e fermandosi a contemplarli. Bisogna vederla, sentirla nella sua continuità ininterrotta» (Sergio Bettini).⁴⁵⁸ E poi: «una città comunica con noi per riferimento a quei codici fondamentali, o primari, cui l’epistemologia dà il nome di “spazio” e di “tempo”». ⁴⁵⁹ È cruciale per l’ermeneutica zorziana lo studio delle idee e degli atteggiamenti verso lo spazio, dell’esperienza estetico-sensoriale di esso e della correlata dimensione temporale. Egli mette originalmente a frutto le aperture e i roveli di metodo del magistero di Bettini, di cui era stato scolaro alla Università di Padova,⁴⁶⁰ nonché le concettualizzazioni dei maestri della Scuola di Vienna,⁴⁶¹ sdoganate in Italia proprio da Bettini;⁴⁶² ma è da ricordare anche il volume di Bruno Zevi sulla Ferrara di Biagio Rossetti,⁴⁶³ e viene da domandarsi se e quanto abbia inciso sulla genesi della passione urbanistica di Zorzi, l’appassionato urbanista Olivetti.

3. *Venezia: la Repubblica a teatro* (scritto edito per la prima volta, con il titolo *I teatri di Venezia [secoli XVII-XVIII]*, come introduzione al citato catalogo della mostra *I teatri pubblici di Venezia*, pp. 9-50).

456. Si vedano in particolare i ‘microsaggi’ sull’‘archeologia’ della scena di città e sul binomio pratica scenica ‘romanza’/tradizione classicistico-vitruviana (cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., rispettivamente pp. 48 n.-54 n.; 170 n.-174 n.). E cfr. qui avanti nel testo.

457. Cfr. inoltre ZORZI, *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., pp. 81-109. Pagine da leggere in parallelo alla monografia di S. BETTINI, *Venezia, nascita di una città*, Milano, Electa, 1978. L’*Introduzione* (pp. 5-9) di tale magistrale monografia resta a oggi un esempio di metodo, anche per lo storico dello spettacolo.

458. Cfr. *ivi*, p. 5.

459. *Ivi*, p. 8.

460. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 150 n.; ID., *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., in partic. pp. 81, 90. E cfr. S. BETTINI, *L’arte alla fine del mondo antico*, Padova, Liviana, 1948. Sul magistero e gli studi di Bettini, nonché sulla sua biblioteca di lavoro e sul suo archivio: *L’opera di Sergio Bettini*, cit.

461. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 151 n.; ID., *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., p. 81.

462. Si veda almeno S. BETTINI, *Introduzione* a J. VON SCHLOSSER, *Sull’antica storiografia italiana dell’arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1969, pp. 7-37. E cfr. A. DIANO, *La biblioteca di lavoro di Sergio Bettini. Note preliminari*, in *L’opera di Sergio Bettini*, cit., pp. 87-102: 101; L. PUPPI, *Sergio Bettini su Andrea Palladio*, *ivi*, pp. 165-176: 168-169.

463. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 6, 32 n., 193 n. e cfr. B. ZEVI, *Saper vedere l’urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea* (1960), Torino, Einaudi, 1971².

Sottolineato che «ogni centro promotore della civilizzazione umanistica elabora una propria idea dello spazio», il ricercatore Zorzi setaccia, in cerca di teatro, i nessi tra immagine urbana, concezioni del potere politico e concezioni filosofiche:⁴⁶⁴ dall'aristotelica «prassi della diánoia» alla platonica «epifania dell'eidos».⁴⁶⁵ Utilizza la prossemica di Edward T. Hall per comprendere il significato dello spazio e i rapporti tra l'uomo e l'ambiente.⁴⁶⁶ Valuta la differenza tra l'aspetto spaziale misto di Ferrara, «*carrefour* di sperimentazioni e di influssi»,⁴⁶⁷ quello sintattico-monumentale statico e contemplativo di Firenze e quello cinetico paratattico-antimonumentale di Venezia, concludendo che, pur in assenza di «un automatico parallelismo, il teatro ne ripete i medesimi sviluppi».⁴⁶⁸ Vaglia gli scambi reciproci fra spazio della città, spazio scenico, apparati viarii.⁴⁶⁹ Analizza l'uso a fini cerimoniali e ludici delle vie e delle piazze⁴⁷⁰ nel tempo della festa.

La piazza principale, simbolo della città tutta, si miniaturizza nei palcoscenici delle corti e delle accademie cinquecentesche impalcandosi nel *topos* scenografico della «piazza reale-simbolica»,⁴⁷¹ chiave di volta della metaforica 'scena di città' prospettica. Tema fondamentale quest'ultimo, incardinato da Zorzi sul classico mito di Roma, sull'idea di città ideale e reale e sul suo slittamento nell'orbita illusoria della scena, sulle istanze autocelebrative della committenza estense e medicea (si ripensi all'autocontemplazione indotta)⁴⁷² e sul foucaultiano discorso dell'ordine.⁴⁷³ E in tal modo epistemologicamente rifondato valicando i confini della angusta storia usuale della scenografia, che tanto affliggeva Zorzi (e che tanto ci tedia), ben sapendo che la «storia dello spettacolo è la storia [...] dell'ordine e dell'ordinato, della realtà e del sembian-te, dell'attività e dell'assenza d'opera».⁴⁷⁴

464. Cfr. ZORZI, *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., pp. 81, 89, 104; ID., *Il teatro e la città*, cit., pp. 64-65 e passim.

465. ZORZI, *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., p. 89 (cfr. anche pp. 81, 91). E cfr. BRUNI, *Ludovico Zorzi: per una biografia intellettuale*, cit., pp. 91-94.

466. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 65-66, 144 n.-145 n. E cfr. E.T. HALL, *La dimensione nascosta* (1966), introd. di U. ECO, trad. di M. BONFANTINI, Milano, Bompiani, 1968.

467. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 7. E cfr. ID., *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., p. 81.

468. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 69-70 (p. 69 per la citazione). E cfr. ID., *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., pp. 81, 89-90.

469. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 8, 89-92, 107-108, 138 n., 191 n.

470. Cfr. e.g. *ivi*, p. 80.

471. Cfr. *ivi*, pp. 9, 28-30, 66, 103-104, 210 n. E cfr. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., pp. 449-450 (*La piazza reale-simbolica*).

472. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 13, 63, 106.

473. Cfr. *ivi*, pp. 13, 40 nota 25 e passim. E cfr. M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso* (1970), trad. di A. FONTANA, Torino, Einaudi, 1972. Su tale «trattatello di retorica»: ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 138-139 nota 2.

474. *Ivi*, p. 64 (e v. nota 3 a p. 139).

Prende vita così un affresco inedito di storia globale e contestuale dello spettacolo, della società, dell'arte e della cultura che sarebbe ingiusto e persino impertinente schematizzare. Un volume, ha osservato a tempo debito Cruciani, «denso e importante, che non ci si può limitare a conoscere ma sul quale è doveroso e necessario far convergere e sperimentare una ampia e approfondita discussione che usi la ricchezza e la polivalenza delle prospettive e della documentazione offerta da Zorzi». ⁴⁷⁵ È così, ancora oggi. Ed è auspicabile che la citata edizione digitale del *Teatro e la città* contribuisca a favorire una discussione ampia e approfondita anche tra gli studiosi più giovani che di norma, spiace constatarlo, conoscono poco e male quel libro capitale da loro più citato che letto (lo stesso vale per la edizione del *Teatro* di Ruzante).

La funzione e il significato delle forme spettacolari nelle civiltà urbane e architettoniche di Ferrara, Firenze e Venezia sono decifrati da Zorzi a tutto tondo, compiendo scavi a più livelli e inventando, di contesto in contesto, di caso in caso, di problema in problema, nuovi ben calibrati grimaldelli ermeneutici; ben conoscendo la sterilità scientifica di griglie metodologiche 'universali' preventive, valide a tutte le latitudini e per tutte le epoche. Il più si impara facendo. ⁴⁷⁶

Ne deriva una zorziana storia dello spettacolo *fluida, a-centrica, al plurale* (non ancora compresa appieno, ne sono sempre più convinto). Capace cioè di non cristallizzarsi in sé stessa; di far leva su differenti punti di forza per giungere all'essenza di un fenomeno; di elaborare senza sofismi il lutto della perdita dell'oggetto ermeneutico (la citata foucaultiana assenza di opera) ⁴⁷⁷ superando così le iterate «retoriche dell'arte fuggitiva»; ⁴⁷⁸ di illuminare di nuova luce i propri densi contesti svelando le interazioni dialettiche tra *urbs, civitas* e spettacolo; di abbattere gli steccati disciplinari perseguendo metodi via via diversi dettati dai differenti terreni da dissodare; e, infine, questione decisiva, d'inventare, di volta in volta, le proprie fonti in modo originale facendo ricorso anche, in alcuni casi soprattutto, a documenti analogici, insospettabili ai più, messi a illuminante confronto con le fonti dirette. «Attitudine a scoprire correlazioni»: ecco una delle più soddisfacenti definizioni del genio scientifico», asseriva Febvre. ⁴⁷⁹

475. Così nella recensione registrata a nota 445.

476. Prendo in prestito parole di Michele Barbi (v. nota 514).

477. Rivedi nota 474. E cfr. M. FOUCAULT, *La follia, l'assenza di opera*, in ID., *Storia della follia nell'età classica* (1972), trad. di F. FERRUCCI, prefaz. e appendici tradotte da E. RENZI e V. VEZZOLI, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 475-484. Sul topico della assenza dell'oggetto ermeneutico v. e.g. GUARINO, *Il teatro nella storia*, cit., pp. v-xi (*Premessa. L'oggetto mancante e la memoria vivente*).

478. Ivi, p. 5.

479. L. FEBVRE, *Storia e psicologia* (1938), ora in ID., *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, trad. di C. VIVANTI, prefaz. di D. CANTIMORI, Torino, Einaudi, 1966, pp. 488-500: 489.

È questo, forse, l'esito più nuovo e sorprendente della lezione scientifica di Ludovico Zorzi.⁴⁸⁰ L'attitudine a stabilire relazioni analogiche tanto coerenti quanto vincenti e il montaggio sapiente «di testi e di referti altrui»⁴⁸¹ fondano la «reinvenzione» dello spettacolo fiorentino tra il 1430 circa e il 1660.⁴⁸² Penso ad esempio al fecondo concetto di «ricaduta tecnologica», dalla macrostruttura del cantiere allo spettacolo, applicato sin dal 1975 agli 'ingegni' di Brunelleschi: ricostruiti e interpretati in modo nuovo mettendo a partito i sino allora trascurati sintagmi salienti del lessico architettonico di ser Filippo⁴⁸³ incrociati a riscontri concettuali come la medievale miniatura teologico-astronomica provenzale raffigurante angeli che azionano una manovella destinata a far girare il primo cielo mobile.⁴⁸⁴ Oppure penso all'uso sapiente di riscontri iconografici indiretti per ricostruire il clima figurativo del buontalentino teatro di corte degli Uffizi svariante, nelle sue due diverse edizioni decorative (1586, 1589) descritte minuziosamente dall'accademico della Crusca Bastiano de' Rossi, tra la decorazione affrescata della Grotta Grande di Boboli, la decorazione parietale a commesso della Cappella dei Principi in San Lorenzo sino alla forma elegante delle scale a conchiglia progettate da Buontalenti stesso per Santa Trinita.⁴⁸⁵

O, sul versante ferrarese, penso, oltre alla capillare ricognizione dei semi teatrali e spettacolari raffigurati negli affreschi della sala dei Mesi di Schifanoia indagati nei tre ordini del reale, del simbolico e dell'immaginario,⁴⁸⁶ penso alla nuova proposta d'interpretazione, sollecitata dallo studio dello spazio urbano pseudo-prospettico della città estense, della 'scena di città' dipinta nel 1508 da Pellegrino da Udine per la *Cassaria* dell'Ariosto allestita nella sala grande del palazzo Ducale. Scena che, ci ha spiegato Zorzi, non andrà più acriticamente considerata come la prima attestazione di una canonica scenografia prospettica, come ripetuto da una storiografia pigra (o reticente?); bensì immaginata, in via d'ipotesi, come *non* realizzata secondo i canoni della regola prospettica.⁴⁸⁷ Un

480. Cfr. anche le condivisibili osservazioni di MAMONE, *Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale*, cit., in partic. pp. XIV-XV.

481. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 218 n.

482. MAMONE, *Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale*, cit., p. xv.

483. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., in partic. p. 156 n. E cfr. ID., *La scenotecnica brunelleschiana. Problemi filologici e interpretativi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 1977), Firenze, Centro Di, 1980, to. I, pp. 161-171 (estratto). Quest'ultimo saggio si legge anche in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, cit., pp. 301-317.

484. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. XI, 158 n. e fig. 33.

485. Cfr. ivi, in partic. pp. 111-113, 123-124, 214 n.-216 n.

486. Cfr. ivi, p. 9.

487. Cfr. ivi, pp. 27-28. Giova sottolineare che la proposta zorziana è stata messa a partito e.g. nelle informate schede iconografiche che corredano *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., p.

convincente riscontro all'economica ipotesi di lavoro è la scena parzialmente e imperfettamente prospettica documentata da un disegno scenografico raffigurante la piazza di Ferrara, riconducibile alla cerchia di Girolamo da Carpi, databile al 1550-1553 circa e attestante «la perduranza di una concezione spaziale, che appare tipica della scenografia ferrarese». ⁴⁸⁸

In più ampie campiture va ricordato il 'codice' ermeneutico binario «pratica scenica 'romanza'»/«tradizione classicistica o pseudo-vitruviana», ⁴⁸⁹ basilare non evolucionistica chiave di volta dell'«invenzione» del teatro, ⁴⁹⁰ che richiama le chiavi interpretative binarie applicate da Carlo Dionisotti alla letteratura italiana, ⁴⁹¹ ma anche le opposizioni binarie di Lévi-Strauss; oppure, ma l'esemplificazione dei temi e dei problemi dovrebbe proseguire, va di nuovo sottolineato lo zorziano porre l'accento sulla centralità ermeneutica della ricognizione degli spazi del teatro e del cosiddetto *target group*:

per fare storia del teatro, la semplice indagine drammaturgica, paga dell'inventario e del commento dei testi, risulta insufficiente. Ciò che conta è innanzitutto la ricognizione dei luoghi, cui faccia seguito una adeguata analisi della problematica sollevata dai gruppi destinatari. ⁴⁹²

224, nonché da R. ALONGE, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., I (2000). *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, pp. 5-118: 17. Lascio al lettore curioso (e paziente) il compito di rintracciare la 'traccia' bibliografica della abbastanza recente (2010) pigrizia storiografica cui accenno nel testo.

488. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 28 e fig. 23. Il disegno (ricostruzione su lucido dell'originale) è conservato a Ferrara, Biblioteca comunale ariosteana, H. 5.1.60. E cfr. ID., *Tra Ruzzante e Vitruvio*, cit., p. 98.

489. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 171 n. (e rivedi nota 456). E cfr. ID., *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., p. 433; ID., *Tra Ruzzante e Vitruvio*, cit., p. 94.

490. Cfr. a conferma: F. CRUCIANI, *Dietro le origini del teatro rinascimentale*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., pp. 14-21: 21 (poi in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., pp. 45-52: 51-52); DE MARINIS, *Capire il teatro*, cit., pp. 65-66; S. FERRONE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., IV (1996). *Il primo Cinquecento*, pp. 909-1009: 910. Più di recente anche Marzia Pieri (*La tragedia in Italia*, in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. GUASTELLA, con la collaborazione di G. CARDINALI, Roma, Carocci, 2006, pp. 167-206: 167, 197 nota 1) ha messo in valore la decisiva concettualizzazione zorziana che tanto ha fatto progredire gli studi teatrali; cfr. inoltre le osservazioni di P. VENTRONE, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, cit., pp. 141-150: 142. Per una esemplificazione puntuale: S. MAZZONI, «Oltre le pietre»: *Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta*, in *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, a cura di M.D.V. OJEDA CALVO y M. PRESOTTO, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013, pp. 11-63: 25 e nota 82. Non ritengo opportuno convocare qui ulteriori referenze.

491. Cfr. C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

492. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 189 n. (a proposito, si badi, della scena fiorentina tra Quattro e Cinquecento).

Enunciato metodologico prezioso negli anni Settanta del secolo che ci è alle spalle («volarono anni corti come giorni»); e che oggi dovrebbe suonare agli addetti ai lavori persino ovvio o, meglio, sin troppo *sbilanciato* ma pur sempre fecondo, agganciato com'è alla drammaturgia dello spazio e ai gruppi destinatari. Lo credevamo assodato. Ci siamo illusi?

Probabile se si guarda alla crisi d'identità della nostra disciplina. «Chiediamoci, anzitutto, chi siamo», consigliava Molinari ai colleghi convenuti all'inizio del 2007 a Firenze a una riunione della Consulta Universitaria Teatrale durante la quale in pochissimi sembravamo ricordare la battaglia combattuta, in primo luogo dai nostri maestri, per affrancare la storia dello spettacolo. Non mi pare che a oggi le cose siano mutate, anzi. «Il pericolo è spesso quello di fare solo delle chiacchiere», ammoniva in tempi ormai lontani Zorzi⁴⁹³ (ci sarebbe piaciuto vederlo in azione a quella disorientata Consulta) che non sopportava le discussioni vacue, incluse quelle di tanti consigli di facoltà.⁴⁹⁴ Ci siamo illusi, dunque?

Parrebbe di sì. Se è vero che da tempo, azzerando gli esiti scientifici conseguiti nel corso degli anni dalla nuova storia del teatro (o, se si preferisce, dalla nuova teatrologia o, piuttosto, dalla nuova storia dello spettacolo), qualcuno ha ricominciato a parlare, come in un gioco dell'oca che riconduce il giocatore sfortunato sempre al punto di partenza, di dipendenza del teatro dal testo o di *supremazia del testo*, asserendo, inoltre, la necessità di tornare alla lezione del Croce, dimenticando così il continiano «riuscire postcroceiani»;⁴⁹⁵ e non certo di tornare dicevo, parrebbe di capire, al Croce frequentatore di archivi (parlo del mirabile volume su *I teatri di Napoli* in specie nella sua prima edizione) o delle acute pagine sulla Commedia dell'Arte⁴⁹⁶ oppure al Croce frequentatore di teatri e attento scrutatore di attori.⁴⁹⁷ Così facendo si rischia di far ricadere la nostra ex giovane disciplina, che ha ormai più di qualche ruga e rischia di invecchiare male o di sparire, in quel ruolo di «*passe-partout* critico ancillare

493. In LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., p. 31 (a proposito delle molteplici storie insegnate nelle nostre facoltà umanistiche).

494. Come mi raccontava agli inizi degli anni Ottanta.

495. G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino, Einaudi, 1989 (p. IX della *Premessa*).

496. Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891. Si veda ora la ristampa della quarta ediz. (1947): *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. GALASSO, Milano, Adelphi, 1992. Il noto saggio *Intorno alla «commedia dell'arte»* (apprezzato e citato da Zorzi anche a lezione) si legge in B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933, pp. 503-514. E cfr. ZORZI, *Sui caratteri originali del fenomeno*, cit. Sul teatro dei nostri comici professionisti è ora da vedere il fondamentale vol. di FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, cit.

497. Cfr. nota 566.

della letteratura» che tanto infastidiva e preoccupava Zorzi,⁴⁹⁸ assertore, invece, di «un'idea assolutamente nuova di testo teatrale, cioè totale».⁴⁹⁹ Per fare storia dobbiamo tentare di accendere tutte le luci contemporaneamente, spiegava Braudel ai suoi compagni di prigionia in Germania.⁵⁰⁰ E Zorzi, nel 1981:

si fa storia per conoscere, possibilmente senza miti (quindi con un minimo di posizione euristica) il passato e per interpretarlo, e insieme per percorrere razionalmente il nostro presente, in modo da consegnarlo a noi stessi quali saremo domani e a chi verrà dopo di noi. Questo il senso possibile di fare storia. Quali sono però gli *a-priori*, i preconcetti, i pregiudizi che intervengono nostro malgrado nelle nostre riflessioni? Sono *a-priori* di natura ideologico-religiosa spesso, abitudini mentali che possono produrre dal punto di vista scientifico letterali catastrofi. Per Benedetto Croce, per esempio, dall'unità dello "spirito" discendono le forme necessarie a comprendere i fenomeni storici; di quale spirito si tratti non è dato sapere, né è dimostrabile. In questo caso la storia si identifica con la filosofia, cioè con un *a-priori*. Da qui la schiera degli epigoni, gli storici italiani di formazione e di impostazione idealistica (e ne esistono ancora molti, anche fra i cosiddetti marxisti), che si sentono autorizzati ad astrarre da inquadramenti storici precisi.⁵⁰¹

Ancora. Quell'anacronistico ruolo subalterno vincolato alla letteratura pensavamo di averlo abbandonato una volta per tutte. Grazie anche a una più ariosa nozione di drammaturgia, al suo strumentario euristico e a una serie di studi teatrali multilineari capaci anche di annullare false problematiche. Alludo *e.g.* al falso problema testo sì, testo no,⁵⁰² o a quello altrettanto falso della fedeltà al testo (e così via). Quando della storia del teatro non si abbia una visione letteraria 'alta' e dicotomica, ma trasversale laica e meticcata, la drammaturgia si rivela spesso, nelle sue diverse declinazioni nei tempi lunghi della storia, sapiente creazione a più mani, fluida, in divenire, al plurale, che elabora molteplici linguaggi artistici ed è collegata ai processi produttivi e ricettivi, alle istanze dei committenti, allo spazio, agli attori e agli spettatori.⁵⁰³

498. Le parole di Zorzi si leggono in LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., p. 30 n. E cfr. le riflessioni di Siro Ferrone, sul rapporto tra critica letteraria e drammaturgia, in *Il testo e la ricerca d'équipe. Esperienze di lavoro di gruppo nelle discipline umanistiche*. Atti dell'incontro-seminario (Viterbo, 24-26 settembre 1990), Roma, Salerno editrice, 1995, pp. 245-258.

499. MAMONE, *Le "tesi" di Ludovico Zorzi*, cit., p. 39. Mio il corsivo.

500. Cfr. BRAUDEL, *Storia, misura del mondo*, cit., p. 44.

501. Da una lezione tenuta da Zorzi nel marzo 1981 presso la sua cattedra di Storia dello spettacolo all'Università di Firenze (cito da LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., p. 31).

502. Si vedano le giuste osservazioni di F. RUFFINI, *Guerra e pace* (2014), in *Id.*, *L'Arca di Noè e altre storie di teatro*, a cura di V. VENTURINI, Napoli, Editoriale Scientifica, 2014, pp. 121-134: 129.

503. Cfr. S. FERRONE, *Scrivere per lo spettacolo*, in *Drammaturgia a più mani*, «Drammaturgia», I, 1994, 1, pp. 7-22.

Il teatro, si sa, «ha il privilegio, rarissimo per le espressioni artistiche, di non essere mai definitivo perché è un incontro di esseri umani e gli esseri umani sono per definizione provvisori e in cambiamento. [...] Si dice che una delle debolezze del teatro sia quella di non durare, di non lasciare nulla [...], ma è proprio in questa debolezza che trova la forza di essere sempre perfezionabile e questo è dato proprio dalla possibilità di lavorare sulle reazioni di un pubblico che cambia tutti i giorni» (Carrière).⁵⁰⁴ «Dove è ed è stato possibile e fecondo l'incontro tra attore e spettatore?», si interrogava Cruciani.⁵⁰⁵

Ne consegue che lo storico delle forme sceniche non può eludere né lo studio dello spazio né la dinamica relazione emozionale attore-spettatore che si instaura in uno spazio dato: l'«oggetto della storia dell'arte scenica è sempre uno spettacolo-ed-il-suo-pubblico, un attore-e-il-suo-spettatore».⁵⁰⁶ In una celebre tournée europea del *King Lear* della Royal Shakespeare Company, di spettacolo in spettacolo, di pubblico in pubblico, il silenzio e la concentrazione degli spettatori generavano, nota Peter Brook,

una vibrazione in sala che arrivava agli attori come un fascio di luce radiosa a illuminare il loro lavoro. Così, i passaggi più oscuri si rischiaravano, l'interpretazione si arricchiva di tutta la complessità del significato e di un uso sottile della lingua inglese, che pochi tra il pubblico poterono seguire alla lettera, ma che tutti furono in grado di afferrare.⁵⁰⁷

Recensori emozionati «di spettacoli non visti»,⁵⁰⁸ esemplare il caso della rappresentazione inaugurale dell'Olimpico di Vicenza,⁵⁰⁹ non crediamo né nella dicotomia *Drama e Theatre*, né nella preconcepita opposizione teatro di drammaturgia/teatro di scrittura scenica,⁵¹⁰ né negli approcci semiotici novecenteschi

504. J.-C. CARRIÈRE, *Lezioni di drammaturgia*, a cura di G. PORCIATTI, con la collaborazione di M.F. DESTEFANIS, in *Maestri e scuole*, cit., pp. 62-79: 78-79.

505. Per scrivere la sua storia dello spazio del teatro: cfr. F. RUFFINI, *Estremismo e teatro. Conclusioni sui manuali* (2004), ora in ID., *L'Arca di Noè e altre storie di teatro*, cit., pp. 181-185: 184. E cfr. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, cit.

506. F. TAVIANI, *Ovvietà per Cruciani*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, cit., pp. 19-28: 20. E cfr. M. DE MARINIS, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011, pp. 9-18.

507. BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 34. Al contrario, «un pubblico sbagliato o un luogo sbagliato, oppure entrambe le cose, inducono gli attori a tirare fuori il peggio di sé» (ibid.).

508. F. RUFFINI, *Come un romanzo. Riflessioni su storiografia e racconto*, in *Studi di storia dello spettacolo*, cit., pp. 464-477: 476. Saggio riproposto in ID., *L'Arca di Noè e altre storie di teatro*, cit., pp. 91-106.

509. Cfr. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza*, cit., pp. 87-207. E si veda la recensione a questo volume di F. RUFFINI, *Palladio con pathos*, «L'Indice dei libri del mese», 9 ottobre 1998, p. 27.

510. Su questo nodo metodologico concordo con quanto scrive MANGO, *La scrittura scenica*, cit., p. 160.

superficialmente applicati al testo teatrale (parlo *e.g.* dei deittici pasticci di *Teatro e romanzo* di Cesare Segre),⁵¹¹ né, tantomeno, nell'anacronistico, dogmatico revival della supremazia del testo che serpeggia da tempo nella nostra disciplina. Come non credevamo che il «Dramma» fosse «l'arte che vuole, più di tutte l'altre, rifare l'opera di Dio».⁵¹² Piano e distinguiamo, avrebbe detto il grande Michele Barbi, allievo del D'Ancona e del Rajna (il Rajna di Montale)⁵¹³ e lucido alfiere, con Ernesto Giacomo Parodi, della *nuova filologia*.⁵¹⁴ Distinguiamo, per favore: di contesto in contesto, di testo in testo (sia esso letterario, figurativo, spaziale o spettacolare), di caso in caso; consapevoli dei rischi ermeneutici insiti nelle generalizzazioni e dell'assenza di rapporti gerarchici nei moderni saperi. Ripensiamo all'immagine a-centrica del *grafo* (fig. 9).

È con nella mente tale immagine che possiamo pensare con profitto alla cosiddetta *text-renaissance* che da più di un ventennio solca i nostri studi generando esiti storiografici opposti: da un lato riformulando problematicamente, su diversi versanti ermeneutici, il concetto stesso di drammaturgia, in accordo con una storia del teatro in grado di superare il pregiudizio della supremazia del testo (rifondazione epistemologica già attuata d'altronde in larga misura nel 1967, senza rulli di tamburi, nella pionieristica officina di precisione della *Introduzione* e delle note al testo del Ruzante di Zorzi); dall'altro, invece, riproponendo, talvolta con stridenti note, il testocentrismo caro alla vecchia

511. Cfr. C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, in partic. pp. 3-14 (cap. I, *Contributo alla semiotica del teatro*). Si vedano in proposito le giuste obiezioni di F. TAVIANI, *Attilia o lo spirito del testo*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*. Atti dei convegni internazionali (Torino-Alba, 22 marzo, 8-10 novembre 1991), Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 217-286: 253-256.

512. S. D'AMICO, *L'attore e la messinscena*, in ID., *Tramonto del grande attore*, Milano, A. Mondadori, 1929, pp. 9-38: 11 (vol. ripubblicato con una presentazione di L. SQUARZINA e un saggio di A. MANCINI, Firenze, La casa Usher, 1985; e cfr. *ivi*, p. 177 n. per Ludovico Zorzi). Al celebre libro del massimo critico teatrale del Novecento è dedicato il vol. di A. MANCINI, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, edito in occasione della omonima mostra (Roma, 30 gennaio-29 marzo 2009).

513. *A Pio Rajna*, in MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 519 (*Quaderno di quattro anni*). Sul Rajna, *e.g.*: F. MAZZONI, *Pio Rajna dantista*, in *Pio Rajna e le letterature neolatine*. Atti del convegno internazionale di studi (Sondrio, 24-25 settembre 1983), a cura di R. ABARDO, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 5-25.

514. Cfr. M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 (rist. anast., con la bibliografia degli scritti di M. BARBI, a cura di S.A. BARBI. Introd. di V. BRANCA, Firenze, Le Lettere, 1994). E si veda F. MAZZONI, *Michele Barbi filologo* (1988), ora in ID., *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca*, a cura di G.C. GARFAGNINI, E. GHIDETTI e S. MAZZONI, con la collaborazione di E. BENUCCI, vol. V. *Pio Rajna e la genesi del dantismo contemporaneo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, in corso di stampa.

storiografia teatrale e alle sue letterarie provincie (paralogismo che tanto indispettiva Zorzi).⁵¹⁵

Che la crisi d'identità sia attuale lo conferma, tra l'altro, una *History of Italian Theatre*⁵¹⁶ stilata, salvo eccezioni confermantì la regola, dal punto di vista degli italianisti. Un'occasione mancata, a dispetto delle ambiziose dichiarazioni d'intenti, che fa rimpiangere, una volta in più, la citata contestualizzante *Storia del teatro italiano* progettata dallo storico dello spettacolo Ludovico Zorzi, per gli *Annali della Storia d'Italia*, dal punto di vista della sua a-centrica storia del teatro interrotta dalla morte. E viene il sospetto che, in alcuni casi, si faccia scientemente il possibile per riportare le lancette dell'orologio addietro nel tempo. Come mi ero permesso di dire pubblicamente nel 2007 in occasione della citata Consulta. Gli anni sono passati e molta acqua è scorsa sotto i teatralogici ponti, ma il problema di metodo resta.

E che dire, invece, sul piano storico, della vagheggiata «via informatica alla felicità» di cui si è trattato in un convegno di settore (*Il futuro dei DAMS*) che ha avuto luogo a Torino nel giugno 2007? Forse che il futuro dei DAMS sarà sempre più travagliato e che dobbiamo fare attenzione a un'ulteriore possibile perdita d'identità della nostra infelice materia e dei nostri sempre più infelici scolari; ché il digitale, sostanziato, si badi, da un adeguato pensiero metodologico, deve essere uno strumento indispensabile al servizio della storia dello spettacolo⁵¹⁷ (penso soprattutto al progetto di ricerca AMAtI, <http://amati.fu-press.net>, innovativo Archivio Multimediale degli Attori Italiani⁵¹⁸ diretto da Ferrone, archivio di cui è stato presidente Alessandro d'Amico), non il fine ultimo dei nostri corsi di laurea zeligiani: troppo spesso in bilico tra le insidiose 'sirene' della comunicazione e introflessioni letterario-filosofiche mascherate; e, aggiungo, troppo spesso al servizio, troppo zelante, del troppo 'rumoroso' mercato come dell'ottusa burocrazia universitaria.

515. Si vedano le coordinate bibliografiche registrate a nota 559.

516. *A History of Italian Theatre*, Edited by J. FARRELL and P. PUPPA, New York, Cambridge University Press, 2006.

517. Cfr. e.g. *Informatica per le scienze umanistiche*, a cura di T. NUMERICO, A. VESPIGNANI, Bologna, il Mulino, 2003; e, soprattutto, F. METTIERI-R. RIDI, *Biblioteche in Rete. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 2005⁴ (ediz. riveduta e aggiornata; per ulteriori aggiornamenti: <http://www.laterza.it/bibliotecheinrete/aggiornamento.htm>). Utile altresì il vol. di M. BORELLI, N. SAVARESE, *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004. Cfr. inoltre: S. LOCATELLI, *La memoria del teatro nell'era di Internet. Alcune riflessioni*, «Il castello di Elsinore», xvi, 2003, 46, pp. 61-82; ID., *Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane*, ivi, xix, 2006, 54, pp. 139-174: 160-174 (*Memoria del teatro e nuovi media digitali*).

518. Si vedano, in questo numero di «Drammaturgia», i saggi di Sirot Ferrone, Francesca Simoncini e Teresa Megale (cfr. pp. 307-333)

E che dire dello ‘schiacciamento’ di molti (troppi) studenti *solo e soltanto* (solo e soltanto, ripeto) su temi novecenteschi o dei nostri rumorosi giorni? È sotto gli occhi di tutti l’esiziale perdita generalizzata di storia e memoria.⁵¹⁹ Aveva ragione Cruciani quando, sul filo del paradosso, sosteneva «che il teatro del Novecento non si può studiare se non a confronto con il teatro del Rinascimento».⁵²⁰ Era uno storico, al pari di Zorzi. E come lui si era cimentato con lo spazio del teatro e le sue fondanti problematiche metodologiche.

Ed è emblematico che nei primi anni Ottanta, al momento della costituzione dei dipartimenti universitari, Zorzi fosse tra i fautori e i fondatori del Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento dell’Università di Firenze; e che negli anni fiorentini egli avesse avviato una proficua collaborazione con l’Istituto nazionale di studi sul Rinascimento presieduto da Eugenio Garin. Una scelta di campo meditata: «si fa storia per conoscere, possibilmente senza miti (quindi con un minimo di posizione euristica) il passato e per interpretarlo, e insieme per percorrere razionalmente il nostro presente, in modo da consegnarlo a noi stessi quali saremo domani e a chi verrà dopo di noi».⁵²¹ In breve: privilegiava i processi della conoscenza storica, Zorzi. Da tempo lo studioso e organizzatore di cultura che amava il Novecento, che nel 1975 aveva ispezionato direttamente significativi documenti della «prodigiosa» civiltà teatrale della prima età della rivoluzione russa⁵²² e che civilissimamente perseguiva la dialettica tra passato e presente, temeva «i rischi di contemporaneismi e di confusioni fra teoria, storia e attività di palcoscenico»:⁵²³ «è oltremodo difficile cogliere a caldo il dato essenziale, non puramente “evenemenziale” del prodotto artistico», asseriva Zorzi nel marzo 1981,⁵²⁴ e nel 1979: nella storia dello spettacolo «non trovano posto per il momento, se non come addendi

519. «La perdita del senso della storia [...] è uno dei più grossi pericoli, a questo punto direi delle discipline umanistiche e “civili” in generale. Probabilmente per la Storia dello Spettacolo, che è più fragile e meno strutturata perché più giovane di altre discipline, il danno è ancora più grave». Così Sara Mamone durante la *Tavola rotonda* che ha avuto luogo a Mantova il 29 settembre 2006 (con interventi di Luigi Allegri, Luciano Bottoni, Siro Ferrone, Sara Mamone, Annamaria Testaverde; i materiali frutto di quell’incontro si leggono in «Il castello di Elsinore», XIX, 2006, 54, pp. 51-66: 63); cfr. inoltre le riflessioni di D. SERAGNOLI, *Happy hour in a street bar* (ivi, pp. 67-83).

520. Cfr. F. RUFFINI, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d’invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. VIII. E v. F. CRUCIANI, *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, «Teatro e storia», IV, 1989, 6, pp. 3-17.

521. Rivedi nota 501.

522. Cfr. ZORZI, *L'avanguardia della Rivoluzione o l'immaginazione al potere*, cit. (p. 37, per la citazione).

523. MAMONE, *Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale*, cit., p. XI.

524. Le parole di Zorzi si leggono in LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., p. 33.

non sufficientemente investigabili, i vari “materiali” sospinti in primo piano dagli esperimenti delle nuove avanguardie». ⁵²⁵ Era uno storico proiettato verso la fondazione scientifica della nostra materia. Sapeva che un'epoca la si vaglia meglio a distanza, dopo che le miriadi di fosforescenze dell'avvenimento e le compromissioni personali si sono decantate. Proprio il fare teatro lo aveva convinto in tal senso. Difficile, a distanza troppo ravvicinata, cogliere le linee profonde. Scriveva nel 1962 Ezio Franceschini:

è ancora troppo presto, evidentemente, per fare una storia della Resistenza; chi ha tentato di farla ne ha falsato il volto per amore di patria, o di parte, o di partito; e gli «amori» non sono, come gli «odi», materiale adatto alle ricostruzioni storiche. ⁵²⁶

Il che, dal mio punto di vista di storico, vale anche per la storia dello spettacolo. Lo «sguardo da lontano, sprovvisto di informazioni dirette ma munito di sparsi frammenti, consente di radunare indizi segreti, nascosti dietro, prima e dopo l'evento». ⁵²⁷ E sappiamo con Meldolesi che «l'atto di vedere un attore non esaurisce la sua conoscenza. Come è certo che, con alcuni attori scomparsi, oggi abbiamo un rapporto più profondo di quanto l'ebbero i contemporanei». ⁵²⁸

Per parte mia sono convinto inoltre che senza una solida conoscenza del teatro antico, nei suoi plurisecolari profondi diversi intrecci e nelle sue multiformi ricezioni (ogni epoca, per dirla col Warburg della conferenza su Rembrandt, «ha la rinascita dell'antichità che si merita»), ⁵²⁹ sono convinto che sia più difficile interpretare anche una parte non secondaria del teatro del Novecento. E mi confortano i miei studenti che, a diversi livelli di formazione, si cimentano con la storia dello spettacolo nel mondo classico e con le sue parabole. E racconto loro di quando il laico Zorzi, in sede di esame, prima di addentrarsi con lo studente nelle complessità dello spettacolo sacro medievale, preventivamente-provocatoriamente chiedeva all'esaminando di recitare il *Pater noster* per assicurarsi che l'ABC di quel contesto storico e culturale fosse stato rugumato. Oppure insisto su quanto Zorzi raccomandasse ai suoi allievi il fondamentale studio di Bettini sull'arte alla fine del mondo antico, ⁵³⁰ nonché il rivoluzionario volume, premio Nazionale dei Lincei, *Archeologia*, 1949,

525. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., p. 421.

526. E. FRANCESCHINI, *25 aprile. Un ricordo e un monito* (1962), ora in *Ezio Franceschini*, cit., pp. 229-230: 229.

527. FERRONE, *'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti*, cit., p. 357.

528. MELDOLESI, *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, cit., p. 17.

529. Cito da E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Milano, Feltrinelli, 1983, p. 206.

530. Rivedi nota 460.

che Carlo Anti aveva dedicato ai *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*: negando la teoria dörpfeldiana della primitiva orchestra circolare, in favore di forme rettilinee e trapezoidali, riformulando la problematica della scena eschilea (si pensi alla fossa scenica intagliata nella roccia del teatro siracusano) e corroborando il suo lavoro con cinque ipotesi di ricostruzione dovute al valente architetto Italo Gismondi.⁵³¹ E non dimentico, infine, che per assegnare una tesi sul Novecento non italiano Zorzi «esigeva conoscenze linguistiche perfette».⁵³² Detestava le approssimazioni.

Riflettiamo ora più in generale, ripensando a Ludovico Zorzi, sull'acquiescenza con cui noi, docenti degli atenei italiani, abbiamo avallato e avalliamo una riforma degli studi universitari male ideata e malissimo governata da una classe politica insipiente che troppo spesso ci ha trasformati in volenterosi o riottosi apprendisti burocrati in balia di un ceto di burocrati di professione. Inerti o zelanti abbiamo assistito al progressivo smantellamento dell'Università pubblica di alta cultura. Arrossisco al pensiero del nostro accademico sidente iterato professorale chinare il capo, adducendo la scusa che ormai le cose erano andate così, che non c'era più nulla da fare, che d'altronde i tempi erano mutati, che le gerarchie erano immutabili. Trionfo del conformismo (e del masochismo): tristemente consumatosi – vale ancora oggi quanto Zorzi asseriva nel 1981 – nel «clima rozzo, torbido e protervo in mezzo al quale si sono svolti e si svolgono i processi socio-culturali del nostro paese».⁵³³ Meglio: più rozzo, più torbido, più protervo di allora.

Si interrogava Montale con analogo disincanto: «come i governi futuri potranno utilizzare o tollerare uomini che osino pensare con la propria testa? Forse sequestrandoli in parchi nazionali, come i superstiti bisonti? È un problema che per ora non si pone ed è già eccessivamente ottimistico pensare che i nostri discendenti possano rendersene conto».⁵³⁴ Ma il dantesco poetare della

531. Cfr. C. ANTI, *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*. Cinque ricostruzioni di I. GISMONDI, Padova, «Le Tre Venezie», 1947; ID., *Guida per il visitatore del teatro antico di Siracusa*. Rilievi e disegni di I. GISMONDI, Firenze, Sansoni, 1948 (aureo volumetto donatomi da Zorzi nel 1981). E si veda l'approccio zorziano al teatro di Siracusa e alla scena eschilea fondato sugli studi di Anti e sulle ipotesi di ricostruzione di Gismondi: cfr. ZORZI, *Scena*, cit., pp. 497-501, 526. Su Anti: *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, cit.; in partic., per quanto qui interessa, v. lo scritto di L. POLACCO, *Il contributo di Carlo Anti allo studio del teatro antico*, ivi, pp. 21-31. Su Gismondi: *Ricostruire l'Antico prima del virtuale: Italo Gismondi. Un architetto per l'archeologia (1887-1974)*, catalogo della mostra a cura di F. FILIPPI (Roma, aprile-giugno 2007), Roma, Quasar, 2007.

532. MAMONE, *Le "tesi" di Ludovico Zorzi*, cit., p. 39. A cui si aggiungano, a conferma, le testimonianze dirette di chi scrive e della amica e collega Paola Ventrone.

533. ZORZI, *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 322.

534. E. MONTALE, «Agganciare il lettore», «Corriere della Sera», 24 novembre 1963, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 308-309: 309.

Commedia ci ha insegnato che l'uomo non può delegare ad altri le proprie responsabilità.⁵³⁵ Occorreva almeno una scintilla d'indignazione, uno scatto di civile orgoglio. Occorreva, insomma, prendere esplicitamente posizione contro ottusità, malafede, eccessi di zelo. Per poi tentare fattivamente di ridisegnare al rialzo, senza vene corporative, una riforma che, giocando al ribasso, ha quasi azzerato il valore culturale delle nostre università e, salvo eccezioni, delle nostre tesi di laurea (resta il porto franco dei Dottorati di ricerca: per quanto?).

E la storia, dicevo? E la lunga durata? E la dedizione al lavoro scientifico sempre più osteggiata dalla universitaria burocrazia? E i tanto preziosi quanto inevitabili tempi lunghi della ricerca? E l'impegno civile dei nostri maestri? E il futuro dei nostri cari allievi che con intelligenza brillante, rigore storico-filologico e dedizione allo studio hanno saputo evitare i danni della parcellizzante logica creditizia? Non abbiamo saputo investire né su di loro, né sulla storia dello spettacolo, oscillante ormai tra «le nomenclature degli esami e i tarocchi dei manuali»,⁵³⁶ né sui nostri doveri primari di docenti e di studiosi. Si rilegga, una volta per tutte, l'aforisma 91 delle adorniane *Meditazioni della vita offesa*.⁵³⁷

E, per carità di patria, non dico né delle meschinità accademiche che tanto hanno gravato e gravano sulla nostra avvilita e accademicamente (*non* scientificamente) fragile materia, né della convinzione, per me illusoria, di poter valutare oggettivamente la ricerca, anche in campo umanistico, riducendo ogni attività intellettuale a prodotto. Tant'è che nelle Abilitazioni scientifiche nazionali si è paradossalmente costretti prima ancora di leggere un saggio edito in rivista ad assegnare a esso un peso 'oggettivo' *a priori* determinato dalla settoriale fascia gerarchica in cui è stata classificata la medesima rivista di settore. Con buona pace della interdisciplinarietà e del peso culturale effettivo del cosiddetto prodotto.⁵³⁸

Warum? si sarebbe chiesto stizzito l'interdisciplinare per eccellenza Zorzi che – lo ricordiamo bene, lo ricordiamo in tanti – detestava le meschinità e le faziosità dell'accademia, praticava con metodo l'umiltà e l'autocritica e si ribellava alla demagogia, come alle mode e all'arroganza delle cosiddette materie forti,⁵³⁹ sottolineando inoltre che nel nostro campo d'indagine multilineare,

535. Cfr. e.g. le etiche riflessioni di F. MAZZONI, *Dante nel mondo* (1989), ora in ID., *Con Dante per Dante*, cit., II (2014). *I commentatori, la fortuna*, pp. 717-732: 731.

536. Così TAVIANI, *La Indisciplina*, cit., p. 9.

537. Cfr. ADORNO, *Minima moralia*, cit., pp. 161-164 (*Vandali*).

538. «L'effetto peggiore sulla ricerca lo produce la classificazione gerarchica delle riviste», ha scritto di recente il collega Maurizio Bettini, giustamente rivendicando il valore della umanistica interdisciplinarietà (*Il voto agli studi umanistici*, «la Repubblica», 25 giugno 2014, p. 37).

539. Molteplici i ricordi personali al riguardo (e v. a conferma FERRONE, *La grandezza di Ludovico Zorzi*, cit.).

«a differenza di altri settori degli studi umanistici in cui l'aria è ormai quasi asfittica, circola ancora un'aria respirabile [...], un'aria da terra vergine, o almeno da prateria». ⁵⁴⁰ Quell'aria ormai è mefitica.

A chi è giovato e giova regredire? Così facendo si finge di dimenticare che la storia è misura del mondo. ⁵⁴¹ E che, piaccia o non piaccia, la storia del teatro, o piuttosto dello spettacolo, non è disciplina ordinata, gerarchica, monumentale. È, invece, 'eversiva' *a-centrica storia*. Storia di relazioni, di processi e di pratiche fondata sull'interrogatorio incrociato di fonti, testi e documenti diversi, sulla reinvenzione costante dei campi d'indagine e sulla affilata conoscenza storiografica. Storia di contesti politici, culturali e artistici. Di attori e di attrici. Di donne, uomini, gruppi sociali. Storia di persone. Promotori organizzatori e realizzatori dell'evento spettacolare costituiscono un trittico inscindibile, da porre in relazione con le basilari drammaturgie dello spazio ⁵⁴² (l'udienza e la scena, il luogo o l'edificio teatrale), con l'uso drammaturgico della luce artificiale o naturale (si pensi al «*théâtre du matin, ce théâtre de l'aurore*» caro a Barthes), ⁵⁴³ con i meccanismi e i processi di produzione, realizzazione e fruizione di un *determinato* spettacolo, con l'analisi di un *determinato* ambiente e del gusto e delle emozioni provate in quei contesti dagli attori e dagli spettatori. Vale a dire con lo studio della relazione teatrale attore-spettatore e con lo studio del pubblico nelle sue mutevoli mentalità e composizioni sociali e nei suoi differenti orizzonti di attesa.

Senza trascurare, è ovvio, le strutture drammaturgiche a esso destinate, siano esse drammaturgia *consuntiva* o drammaturgia *preventiva*, ⁵⁴⁴ ma nemmeno privilegiandole come unica «vera e globale misura intrinseca di valore». ⁵⁴⁵ Sarebbe una sciocchezza ché, lo ha acutamente osservato Gerardo Guccini,

540. ZORZI, *La raccolta degli scenari italiani*, cit., p. 200.

541. BRAUDEL, *Storia, misura del mondo*, cit.

542. Cfr. *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. MAZZONI, «*Drammaturgia*», x, 2003, 10, pp. 15-467. E cfr. M. DE MARINIS, *La drammaturgia dello spazio*, in ID., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 29-51; MANGO, *La scrittura scenica*, cit., pp. 171-228 (3.2 *Drammaturgia dello spazio*).

543. R. BARTHES, *Le théâtre grec* (1965), in ID., *Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par J.-L. RIVIÈRE, Paris, Seuil, 2002, pp. 306-329: 320; e cfr. R. BARTHES, *Poteri della tragedia antica* (1953), in ID., *Sul teatro*, a cura di M. CONSOLINI, postfazione di G. MARRONE, Roma, Meltemi, 2002, pp. 51-59, in partic. pp. 53-54 (sul teatro *en plein air*). Per un'agile sintesi (dalla illuminotecnica brunelleschiana alle avanguardie storiche e oltre): C. GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storie, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

544. Cfr. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, cit.

545. Così, in un inconsueto calo di tensione ermeneutica, un grande studioso come G. FOLENA, *Presentazione a Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Machiavelli Ruzzante Aretino Guarini Commedia dell'Arte*, Padova, Liviana, 1970, pp. IX-XIX: XIII (cfr. anche ivi, p. XVI).

nel «caso delle grandi parabole storiche – da Ruzante a Eduardo – gli sviluppi dello spettacolo e quelli della composizione drammatica appaiono tanto strettamente connessi da risultare, se separatamente considerati, non solo privi di riferimenti essenziali, ma pressoché indescrivibili». ⁵⁴⁶ Lo stesso potremmo dire, per restare in Occidente, per tanta parte del teatro ateniese del V a.C., per quello dell'età ellenistica, oppure per Shakespeare o per Molière.

Si pensi per esempio ai «tratti pertinenti» da Capitano della Commedia dell'Arte tardo cinquecentesco individuati filologicamente da Ferrone nel Riccardo di *Richard III* e nel protagonista dell'*Othello*; oppure al dittico «Scaramouche enseignant» (Tiberio Fiorilli)/«Elomire étudiant» (Molière) giusta le didascalie di una famosa acquaforte di Laurent Weyen raffigurante l'attore italiano che, con in mano la frusta, addestra Molière. Segnali, tra i tanti, di una collettiva tradizione drammaturgica sovranazionale, irriducibile alla geografia delle storie letterarie. ⁵⁴⁷ Una tradizione drammaturgica consuntiva, fluida e perciò vitale, vissuta anzitutto all'insegna della scena e dell'azione, come della tempestiva registrazione della cronaca coeva; e, infine, del 'rapimento', del *remake* e del meticcio di testi, ipotesti e tecniche performative. Affermava Molière nell'avviso *Au lecteur dell'Amour médecin* rappresentato a Versailles nel settembre 1665, ripreso in quello stesso mese nel teatro del Palais-Royal e quindi pubblicato l'anno seguente dopo molte repliche:

Ce n'est ici qu'un simple crayon; un petit impromptu, dont le Roi a voulu se faire un divertissement. [...] Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action; On sait bien que les Comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du Théâtre. ⁵⁴⁸

546. G. GUCCINI, *Attorno all'autore-performer, quali metodi per quali conoscenze?*, in *L'autore come performer*, «Prove di drammaturgia», XVIII, 2013, 1, p. 3.

547. Cfr. S. FERRONE, *Shakespeare, Scaramouche, Arlecchino, Molière. Sulla tradizione europea della Commedia dell'Arte*, «Commedia dell'Arte. Annuario internazionale», II, 2009, 2, pp. 3-51: 27-28, 36-42. Sottolinea giustamente l'esigenza «di infrangere la geografia buona per le storie letterarie» anche F. TAVIANI, *Anni dopo. Nota per l'edizione 2007*, in ID.-M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (1982), Firenze, La casa Usher, 2007⁴, pp. 493-505: 497. Per la famosa acquaforte di Weyen e.g.: G. MACCHIA, *Il silenzio di Molière* (1975), Milano, Mondadori, 1976², pp. 18, 74; F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e storia», I, 1986, 1, pp. 25-75: 48-49, 59; FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, cit., pp. 239-240 e fig. 53. Più in generale, per l'iconografia dedicata a Tiberio Fiorilli: R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, vol. I, pp. 60, 237-239, vol. II, pp. 153-157, figg. 228-236.

548. In MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, édition dirigée par G. FORESTIER, avec C. BOURQUI. Textes établis par E. CALDICOTT et A. RIFFAUD. Comédies-ballets coéditées par A. PIÉJUS. Avec

Parole inequivocabili. Anche in questo caso si era consumato il passaggio di scena in pagina. E quei lettori-spettatori che, mentre ancora imperversava la cabala dei devoti,⁵⁴⁹ avevano assistito anche agli allestimenti di *Tartuffe* (maggio 1664) e del *Dom Juan* (febbraio 1665) avranno ben capito quel saggio consiglio di Elomire, ancora cogente sul piano del metodo per chi voglia distinguere fra le monumentali cristallizzazioni letterarie proprie del teatro *en page* e gli specifici contesti e processi di produzione, realizzazione e fruizione dell'evento teatrale. Ha scritto Taviani: «mi piacerebbe sostenere la tesi secondo cui Molière andrebbe visto all'interno della storia della Commedia dell'Arte [...], e considerandolo proprio come un comico dell'Arte fra gli altri. Francese, ma che importa!».⁵⁵⁰ Fu in Molière, scriveva Benedetto Croce, che passò «il fiore delle invenzioni e fantasie della commedia dell'arte italiana».⁵⁵¹

E non si dimentichi la capitale differenza tra «il teatro che parte da un testo e se ne lascia guidare» e «il teatro che arriva ad un testo e che, ovviamente, si lascia guidare da qualcos'altro».⁵⁵² A teatro, dice Carrière, non «ha senso dire che un'opera è perfetta e quindi non si cambia più. Questo vale anche per la scrittura».⁵⁵³ Si valuti poi al giusto la centralità dello spazio del teatro per la drammaturgia in azione. Diamo la parola, ad esempio, a quello straordinario osservatore di attrici e di attori che fu Goldoni:

*dirò a questo proposito un'osservazione che ho fatto colla pratica e con il tempo. Nella scelta delle azioni, sieno tragiche, sieno comiche, o musicali, conviene avere un riguardo alla qualità del Teatro, cioè alla sua grandezza. In un Teatro picciolo riescono bene alcune azioni leggere, familiari o critiche, ma in un Teatro grande colpiscono difficilmente, e conviene scegliere azioni grandiose, strepitose, massiccie. [...] In fatti alcune Commedie, che mi sono riuscite mirabilmente nel Teatro di Sant'Angiolo, non farebbono lo stesso effetto in quelle di San Luca.*⁵⁵⁴

la collaboration de D. CHATAIGNIER, G. CONESA, B. LOUVAT-MOLOZAY et L. MICHEL, Paris, Gallimard, 2010, to. I, p. 603. Per una ricognizione della pièce: P. DANDREY, *'L'Amour médecin' de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*, Paris, Klincksieck, 2006.

549. Si veda la *Notice* premessa da Forestier e Bourqui a *Le Tartuffe*, in MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, cit., to. II, pp. 1354-389: 1369-371.

550. TAVIANI, *Anni dopo. Nota per l'edizione 2007*, cit., p. 497. E cfr. ID., *Dalla scena al testo – conversazione aneddotica –*, in *Studi di storia dello spettacolo*, cit., pp. 244-256: 251 ss. (ragionando sulla sopra citata nuova ediz. delle opere complete di Molière nella «Bibliothèque de la Pléiade»).

551. CROCE, *Intorno alla «commedia dell'arte»*, cit., p. 513.

552. RUFFINI, *Guerra e pace*, cit., p. 128.

553. CARRIÈRE, *Lezioni di drammaturgia*, cit., p. 78.

554. *L'Autore a chi legge* de *La donna di testa debole o sia La vedova infatuata*, in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1959³, vol. V, p. 108.

Sappiamo con Peter Brook che la parola drammaturgica «non nasce come tale, ma è il prodotto finale di qualcosa che in origine è un impulso a esprimersi, stimolato da un atteggiamento, un comportamento». Un processo dinamico che riguarda sia il drammaturgo che l'attore: la «parola è una piccola parte visibile di una gigantesca costruzione invisibile». ⁵⁵⁵ E Eduardo: «nemmeno quando va in prova una commedia il copione è definitivo; nemmeno quando va in scena! Il terzo atto di *Napoli Milionaria!* l'ho scritto tre volte e la terza è stata dopo che era già andata in scena». ⁵⁵⁶

Naturale che se indagato correttamente, dico nel suo specifico orizzonte storico-culturale-letterario-spettacolare, il testo drammatico, per chi sappia leggerlo filologicamente estraendone i 'fossili' di palcoscenico, possa rivelarsi anche una miniera preziosa di conoscenza di un perduto fare teatro. Esempari, sul versante italiano, il caso Ruzzante, il caso Giovan Battista Andreini, il caso Goldoni o quello Pirandello (penso specialmente alle dimostrazioni di Zorzi e di Ferrone, a non pochi volumi della officina della Edizione nazionale delle opere di Carlo Goldoni e alla edizione critica delle *Maschere nude* procurata da Alessandro d'Amico). ⁵⁵⁷

Mentre la sua preconconcetta letteraria supremazia è sterile: «da spettacolo, da evento legato ai codici della visione, il teatro, attraverso un esercizio di auto-amputazione, è divenuto rappresentazione della parola, rituale in cui unico officiante è il Verbo [...], è divenuto letteratura, rifiuto dello spazio fisico della scena per quello mentalistico della pagina. [...] Ma [...] reperire nello spartito drammaturgico l'essenza stessa del fatto teatrale, sostenere la sovranità del Logos – tanto più pura quanto meno incrostata di materialità, tanto più appariscente quanto più legata ad indici scritturali piuttosto che al corpo vivente dell'attore, all'indice gestuale della vocalità – significa accreditare il teatro del vecchio apriori occidentale secondo cui lo Spirituale sarebbe statutariamente

555. BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., pp. 24-25.

556. E. DE FILIPPO, *Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di P. QUARENGHI, prefaz. di F. MAROTTI, Torino, Einaudi, 1986, p. 60.

557. Quanto a Zorzi faccio riferimento anzitutto alla più volte citata ediz. einaudiana del teatro del Ruzante. Cfr. poi FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, cit.; ID., *Scrivere per lo spettacolo*, cit.; ID., *Attori mercanti corsari*, cit. (in partic. il cap. v. *Arlecchino rapito* e il cap. vi. *Lelio bandito e santo*); ID., *Introduzione a GOLDONI, Gl'innamorati*, cit.; ID., *Introduzione a C. GOLDONI, Il servitore di due padroni*, a cura di V. GALLO, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 9-45 (EN); e cfr. altresì MAMONE, *Introduzione a GOLDONI, La locandiera*, cit. Imprescindibile, dicevo, la documentatissima ediz. curata da Sandro d'Amico per «i Meridiani»: L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. D'A., premessa di G. MACCHIA, Milano, Mondadori, 1986-2007, 4 voll. (il vol. iv, curato da D'Amico in collaborazione con A. Tinterri, comprende anche le *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. VARVARO, con un saggio introduttivo di A. CAMILLERI). E v. S. FERRONE, *I ruoli teatrali secondo Pirandello: «Pensaci Giacomino!»*, «Ariel», I, 1986, 3, pp. 100-107.

superiore al Fisico, l'Anima al Corpo, il Concetto e l'Idea all'apparato percettivo-sensoriale», ammoniva l'amico rimpianto Umberto Artioli.⁵⁵⁸

Chi ancora oggi sottovaluta l'importanza del teatro materiale e del lavoro collettivo intrinseco ai processi produttivi e creativi dello spettacolo, pregiudizialmente rivendicando all'insegna della letteratura la già citata supremazia del dato testuale e rumorosamente insistendo sul superno «principio ispiratore del *logos*» e sulla «divinità» della scrittura,⁵⁵⁹ segue solo e soltanto quel vecchio *a priori* della cultura d'Occidente. *A priori* carissimo tanto tempo fa anche ai professori di Zorzi studente all'Università di Padova. Costoro infatti, in «contrasto con la loro intelligenza scientifica», «nei discorsi inaugurali di ogni anno accademico-teatrale non si stancavano di ribadire l'obbligo della “servitù al testo”» (Meldolesi).⁵⁶⁰ Gli «*a-priori* di natura ideologico-religiosa [...] possono produrre dal punto di vista scientifico letterali catastrofi», avvertiva nel 1981 Zorzi studioso⁵⁶¹ che diffidava dalla «pretesa di verità del *logos*» (così ne *Il teatro e la città*)⁵⁶² e ripudiava, si è acclarato, la storia del teatro intesa come «*passe-par-*

558. U. ARTIOLI, *Teatro e letteratura*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Letteratura 2*, a cura di G. SCARAMUZZA, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 569-584: 569, 570. Su Umberto Artioli (1939-2004): A. ATTISANI (*Ricordo di Umberto Artioli*), R. ALONGE (*Il primo cavaliere del Castello*), S. FERRONE (*Il furore e la disciplina di Umberto A.*), «Il castello di Elsinore», xvii, 2004, 50, pp. 153-164; nonché, infine, i contributi raccolti in *Drammaturgie della quète. Atti del Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004)* (Padova, 24-25 maggio 2005), a cura di E. RANDI e C. GRAZIOLI, Padova, Esedra, 2006.

559. Cfr. R. ALONGE, *Premessa a ID., Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. vii-x: x; ID., *Il teatro dei registi. Scrittori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 182; v. altresì ID., *Lettera a una disciplina mai nata*, in *Studi di storia dello spettacolo*, cit., pp. 637-647: 637; ID., *Getto e il teatro: storia del testo o storia dello spettacolo?*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro*, cit., pp. 11-21: 19-21. Come dicevo, non si può che prendere la distanza da siffatte affermazioni. Per un approccio metodologico fluidamente problematico e arricchito dalla diversità dei punti di vista: FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, cit.; ID., *Scrivere per lo spettacolo*, cit.; TAVIANI, *Attilia o lo spirito del testo*, cit.; ID., *Uomini di scena, uomini di libro*, cit.; L. RICCÒ, *Testo per la scena-Testo per la stampa: problemi di edizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1996, vol. CLXXIII, pp. 210-266; M. DE MARINIS, *Il testo drammatico: un riesame*, in ID., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 95-102; GUARINO, *Il teatro nella storia*, cit., pp. 104-134 (cap. iv. *Teatri, libri, scritture*); M. DE MARINIS, *La prospettiva postdrammatica* (2010), ora in ID., *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 25-35: in partic. pp. 30-31, 34 e nota 19; GUCCINI, *Attorno all'autore-performer, quali metodi per quali conoscenze?*, cit.; H.-T. LEHMANN, *Postdrammatico e realtà: un excursus da Aristotele a oggi*, in *L'autore come performer*, cit., pp. 5-7; RUFFINI, *Guerra e pace*, cit., pp. 128-129 (*La questione del testo*); nonché, infine, l'utile ricapitolazione di FERRARESI, *La nuovissima teatrologia*, cit., pp. 435-456.

560. *Fondamenti*, cit., p. 419.

561. Rivedi nota 501.

562. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 63.

tout critico ancillare della letteratura»,⁵⁶³ privilegiando l'analisi teatrale *globale* acclimatata in ben determinati orizzonti storici e culturali e all'insegna di «un'idea assolutamente nuova di testo teatrale, cioè *totale*». ⁵⁶⁴ Si ripensi in questa prospettiva alla zorziana analisi dei testi ruzantiani, calibrata sulla grandezza d'attore di Angelo Beolco e sul carattere consuntivo della sua drammaturgia e fusa alla altrettanto rigorosa ricostruzione-interpretazione del luogo teatrale e del *milieu* della casa patavina di Alvise Cornaro.

«Che sarà mai, poi, alla fin fine, questo spettacolo? Perché dovrei essere incantato e conquistato da quattro capriole e due cantatine che può farmi il più bravo degli attori?». Così nel 2011, generalizzando, Roberto Alonge sempre più affascinato dalla «consistenza *eterna* del *logos* di Dio Padre» e dalla «grandezza del *testo*»⁵⁶⁵ (Giovanni Macchia, invece, venerava il grande Totò visto dal vivo e adorava, sono parole sue, «attori oggi del tutto dimenticati»; e Croce da giovane, quando andava a teatro, soppesava «la *personalità* degli attori, e non la fedeltà al testo del poeta»).⁵⁶⁶ Ma pensare non *globalmente* la storia del teatro, aprioristicamente ponendo al centro i testi sopravvissuti – feticismo della scrittura –, è fuorviante e persino una «tristezza» che «impedisce di pensare il teatro». ⁵⁶⁷ Equivale a pensare la storia delle città come una storia di sopravvissute pietre, di monumenti, dimenticando i cittadini e gli stranieri, i comportamenti degli uomini e i loro modi di vivere lo spazio e il tempo. Nota uno studioso della tragedia attica:

non possiamo adottare come unica referenza i drammi integri sopravvissuti e farne il cardine della nostra lettura, tanto se ci misuriamo col fenomeno nel suo complesso, cioè con la vita teatrale di Atene [...], quanto se ci proponiamo di interpretare il singolo dramma. È sempre meno legittima la pretesa di forzare il singolo testo, per noi già privo della dimensione scenica e della componente musicale, a schiuderci i suoi segreti o a mostrarci in trasparenza la trama di rapporti col dibattito intellettuale e gli eventi storici, prescindendo dalle interazioni col più ampio contesto della produzione teatrale. [...] Se riusciamo a riconquistare un'ottica d'insieme e restituiamo i drammi integri, anche i prediletti, al contesto nel quale sono stati prodotti, la creatività dei singoli autori ci appare *relazionale* piuttosto che assoluta, condizionata com'è

563. Le già citate parole di Zorzi si leggono in LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., p. 30 n.

564. MAMONE, *Le "tesi" di Ludovico Zorzi*, cit., p. 39. Mio il corsivo.

565. ALONGE, *Lettera a una disciplina mai nata*, cit., p. 637. E rivedi nota 559.

566. Cfr. TAVIANI, *La Indisciplina*, cit., p. 18 (per Macchia); ID., *Attilia o lo spirito del testo*, cit., p. 268 (per le parole di Croce). Sulle opere e i giorni di Giovanni Macchia ha scritto pagine belle Nando Tavian: cfr. ID., *La scena sulla coscienza*, «Teatro e storia», XVI, 2001, 23, pp. 85-132: 117-132 (p. 130 su Totò e sulla 'adorazione' di attori dimenticati).

567. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 235.

dal contesto agonistico (i 'festival' teatrali) e dall'intreccio di relazioni fra testi che spesso [...] trattano i medesimi soggetti.⁵⁶⁸

Non si può che consentire.

Rileggiamo ora, a fronte dell'osservato rifluire di sostanze e scorie letterarie, che rischiano di condizionare le posizioni mentali degli studiosi in erba, il sin troppo *sbilanciato* ma ancora fecondo avvertimento metodologico zorziano del 1977:

per fare storia del teatro, la semplice indagine drammaturgica, paga dell'inventario e del commento dei testi, risulta insufficiente. Ciò che conta è innanzitutto la ricognizione dei luoghi, cui faccia seguito una adeguata analisi della problematica sollevata dai gruppi destinatari.⁵⁶⁹

E nel 1979, a proposito della storia dello spettacolo:

la riflessione epistemologica intorno a questa materia viene oggi elaborandosi lungo alcune linee di tendenza, tra le quali possiamo individuare il superamento, mediante tecniche aggiuntive, della nozione di teatro come entità più estesa della mera drammaturgia, l'abbattimento degli steccati delimitanti altri campi di indagine e la considerazione in termini dialettici e problematici del nuovo *aggregato interdisciplinare*.⁵⁷⁰

Nuovo aggregato interdisciplinare che Zorzi incardinava, si è visto, su interdisciplinari fonti (e viene in mente, tra l'altro, l'approccio interdisciplinare alle fonti attuato in quel giro di tempo da Richard C. Trexler).⁵⁷¹

Piace aggiungere una scheda del 1955, sul teatro veneto del Rinascimento, in cui il giovane storico del teatro L. Z. riesaminava l'«antitesi oggi corrente tra spettacolo e poesia», deprecando il «carattere tradizionalista e pedantesco di larghi strati della nostra cultura» e le «ostinate prevenzioni e distinzioni, che tendono a fare accogliere del teatro il solo fatto letterario, e a respingerne come il prodotto di un empirismo deteriore, non degno di attenzione scien-

568. G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 17-18, 19.

569. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 189 n.

570. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., p. 421. Mio il corsivo.

571. Cfr. R.C. TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980. Lavoro tempestivamente valorizzato per la storia dello spettacolo da Raimondo Guarino: cfr. R.C. TREXLER, *Il rituale della celebrazione: le forme cavalleresche a Firenze e la Festa di San Giovanni*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, cit., pp. 71-119 (trad. it. delle pp. 223-261 del vol. or.). E v. ora le ottime osservazioni di P. VENTRONE, *I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di M. GAZZINI, Firenze, FUP, 2009, pp. 293-316: 297-299 (con ulteriore importante bibliografia).

tifica, tutto ciò che riguarda la dimensione spettacolare, il fatto propriamente scenico». ⁵⁷² Affermava polemicamente Strehler intervenendo a uno dei dibattiti del citato convegno milanese del 1948: «Un autore dice: “Voglio scrivere una commedia”. E allora lo si metta in scena a fare il ruolo del cameriere e, dopo dieci anni, gli si faccia scrivere una commedia». ⁵⁷³

Si pensi poi al decisivo valore assertivo dei documenti iconografici cui Zorzi ha dedicato tanta intelligenza. Al riguardo occorrerebbe un saggio specifico che potrebbe prender le mosse dallo scritto del 1956 sulle documentali incisioni veneziane di Giacomo Franco (fig. 20); e da quello, denso di acuta erudizione, sulle pregevoli tavole del codice Bottacin di Padova (fig. 21) messe in rapporto con la analoga serie iconografica di ‘scene’ venete nel codice *Mores Italicae* di Yale. ⁵⁷⁴ Senza tralasciare né l’interpretazione persuasiva delle illustrazioni del Terenzio di Simon de Luere (Venezia 1497) e del *Plauto* di Melchior Sessa e Pietro Ravani (Venezia 1518, con quel teatralissimo trasportabile ‘paravento’ a tre ante *incernierato* e praticabile [fig. 22] che attesta, giova ribadirlo, un inequivocabile seme scenico ‘romanzo’), ⁵⁷⁵ né la lettura filologica dello schizzo per la scena «a tre case» della *Betia* di Ruzante, vale a dire dell’unica «testimonianza figurativa di una messinscena ruzzantiana»: ⁵⁷⁶ schizzo messo a partito da Zorzi «per la ricostruzione dello spettacolo» (fig. 4). ⁵⁷⁷

Ma, per brevità, basti qui accennare alla ricognizione del veneziano ciclo di Sant’Orsola dipinto da Vittore Carpaccio dal 1490 al 1497-1498 per la piccola sede della veneziana Scuola dedicata alla santa. Premesso che

l’intento è ancora una volta quello di individuare nel documento pittorico la traccia di quanto può aiutarci a visualizzare la sfera dello spettacolo quattrocentesco; avvertendo che anche in questo caso occorrerà distinguere, nell’evento dipinto, i due

572. L. ZORZI, *La scena popolare*, «Il Mondo», VII, 29 novembre 1955, 48, pp. 9-10: 9.

573. In *Milano, 1948*, cit., p. 89.

574. Cfr. L. ZORZI, *Spettacoli popolari veneziani del tardo Cinquecento (dagli ‘Habiti’ di Giacomo Franco)* (1956), ora in ID., *L’attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., pp. 172-182; ID., *Costumi e scene italiani: il codice Bottacin di Padova*, in *Storia d’Italia*, cit., II (1974). *Dalla caduta dell’Impero romano al secolo XVIII*, to. II, pp. n.n. (dopo p. 1466). Ricordo che nove tavole di tale codice erano già state impiegate dallo studioso per illustrare l’edizione 1967 del teatro del Beolco (cfr., nell’ediz. cit., pp. 1637-638, *Nota alle illustrazioni*).

575. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 11, 28, 40 n., 46 n., 57 n., 173 n., 177 n.-178 n., 314-315 e figg. 124-127; ID., *Tra Ruzzante e Vitruvio*, cit., pp. 96, 99. Tralascio, per brevità, di soffermarmi sulla altrettanto nota vignetta del Terenzio di Jacob Trechsel (Lione 1493).

576. ZORZI, *Tra Ruzzante e Vitruvio*, cit., p. 95.

577. Cfr. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., pp. 302 (per la citazione), 311-312 e fig. 120; ID., *Tra Ruzzante e Vitruvio*, cit., pp. 95-96. Il disegno (conservato alla Biblioteca nazionale Marciana, codice It. cl. XI, n. 66=6730, c. 173v.) è interpretato correttamente anche nelle *Schede iconografiche* corredanti *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., p. 204.

livelli di rappresentazione che vi appaiono congiunti, il livello esplicito della rappresentazione figurativa e il livello implicito della rappresentazione spettacolare a cui la figurazione eventualmente rimandi,

e appurato che

tale è la selva degli aspetti dubitativi che un simile esercizio di lettura ha il potere di sollevare, da indurci a ritenere che l'unica certezza a cui sia possibile pervenire sia quella dello *smarrimento*, sopraggiunto nel volgere di epoche e di mentalità diverse, non pienamente reintegrabili, di intere serie di codici modali, comportamentistici, gestuali, vestimentari, e dei loro significati simbolici e pratici,

il saggio ursuliano, scritto tra il 1980 e il 1981,⁵⁷⁸ dispiega con scienza rara una analisi storica a vocazione poliziesca giungendo, tra l'altro, a distinguere con maestria filologica, all'interno del ciclo, tre gruppi di teleri, in bilico tra i 'nostri' e i 'loro', svarianti dal tema della ambasceria a quello della *peregrinatio*, caratterizzati dalla memoria, distanziata nel tempo nella mente del pittore, di differenti semi dello spettacolo veneziano 'teatrale' e cerimoniale: rappresentazione sacra, cerimonia di stato, sfilata stradale, momaria.⁵⁷⁹

Leggendo quelle pagine comprendiamo quanto Zorzi scriveva nel 1979 affrontando per la *Storia dell'arte italiana* Einaudi la *vexata quaestio* della «partita senza fine»⁵⁸⁰ tra arte e spettacolo. Zorzi mette in pagina un incipit che a una prima lettura suona eccessivo e persino autolesionistico: «Senza la storia dell'arte, la storia dello spettacolo rischierebbe di rimanere una disciplina senza oggetto».⁵⁸¹ L'affermazione è sembrata infatti, in prima battuta, un paradosso alla maggior parte degli studiosi.⁵⁸²

Tuttavia non ci si è interrogati abbastanza sul perché di una siffatta enunciazione di metodo, ché sarebbe ingiusto dimenticare sia quanto il concetto

578. L. ZORZI, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento* [1980-1981], Torino, Einaudi, 1988 (per le citazioni: pp. 3, 40; il corsivo è mio). Poi anche in trad. francese: *Carpaccio et la représentation de Sainte Ursule. Peinture et spectacle à Venise au Quattrocento*, Paris, Hazan, 1991.

579. Cfr. ZORZI, *Carpaccio*, cit. (ed. it., cui sempre faccio riferimento), in partic. pp. 29, 132.

580. S. MAMONE, *Arte e spettacolo: la partita senza fine* (1996), in ID., *Dèi, semidei, uomini*, cit., pp. 27-67.

581. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., p. 421.

582. Cfr. C. MOLINARI, *Sull'iconografia come fonte della storia del teatro* (1991), in *Immagini di teatro*, a cura di G. BOTTI, «Biblioteca teatrale», n.s., 1996, 37-38, pp. 19-40: 21; MAMONE, *Arte e spettacolo*, cit., p. 29; R. GUARDENTI, *Teatro e iconografia: un dossier*, «Teatro e storia», xviii, 2004, 25, p. 14. L'amico Renzo Guardenti è tornato sulla questione dopo la pubblicazione della prima versione di questo scritto (cfr. nota 1). Si veda la sua bella *Presentazione a Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. G., Roma, Bulzoni, 2008, pp. 9-18: 13-15.

stesso di fonte fosse concepito da Zorzi in modo inventivo e allargato, sia la sua ermeneutica multilineare, sia, infine, la sua non autolesionistica idea di storia dello spettacolo (la «storia dello spettacolo è la storia [...] dell'ordine e dell'ordinato, della realtà e del sembiante, dell'attività e dell'assenza d'opera»).⁵⁸³

Perché, dunque, quella affermazione perentoria, giudicata dagli studiosi «eccessiva», «paradossale», «autolesionistica» e, aggiungo, così generalizzante e quindi poco zorziana? Tale affermazione va interpretata come una riuscita provocazione. Meglio: come un ennesimo volutamente tendenzioso parere che si aggiunge a quelli sin qui registrati e discussi, dettato da almeno tre valide motivazioni interiori:

1. la necessità di un assunto metodologico forte al momento di formulare una teorizzazione dell'annoso problema figurazione pittorica/figurazione teatrale in rapporto a una disciplina allora *in nuce* come la storia dello spettacolo («una disciplina 'da fare'», asseriva Zorzi in quegli anni: si riveda la citata *Premessa a Il teatro e la città*);
2. le pregresse e contestuali esperienze degli studi su Schifanoia e sul Carpaccio, che tanto hanno contribuito al concretizzarsi della *nuova storia del teatro* aprendo nuovi orizzonti interpretativi sovente svelati dall'invenzione di fonti iconografiche inusitate;
3. la concezione allargata di storia dell'arte (e il fastidio per gli studi rigidamente settoriali).

Una storia dell'arte che, per lo studioso veneziano, viveva di contesti, di orizzonti culturali ampi, di warburghiana scienza del significato, cioè di una scienza «che chiama a raccolta – scriveva Zorzi nel '79 a proposito dell'*Analisi teatrale* – le fonti della storia dell'arte, della filosofia, della letteratura e della musica»;⁵⁸⁴ nonché di fitti 'colloqui' con le discipline delle scienze umane da cui ricavare – la notazione è strategica – «non solo tecniche e metodologie sperimentate, ma anche delle *logiche di lavoro*».⁵⁸⁵ Conoscere mille per conservare dieci,⁵⁸⁶ senza dogmi o etichette, utilizzando logiche di lavoro nuove e punti di vista diversi per comprendere il ruolo dello spettacolo nelle società. Che è poi il citato metodo multilineare in 'moto perpetuo', invenzione epistemologica decisiva per la nostra materia, attuato senza indugi e senza prediche nel *Teatro e la città* come nel *Carpaccio*. E proprio quest'ultimo volume chiarisce l'assunto

583. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 64.

584. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., p. 422 (*L'analisi teatrale*).

585. In LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., p. 30. Mio il corsivo.

586. Prendo in prestito parole di R. ROMANO e C. VIVANTI, *Premessa a Storia d'Italia, Annali*, I. *Dal feudalesimo al capitalismo*, Torino, Einaudi, 1978, pp. xv-xxv: xviii.

metodologico sopra registrato mostrando la zorziana densità di pensiero applicata alle testimonianze figurative come fonti per la storia dello spettacolo. Immagini e ricostruzione storica. Nulla di più, nulla di meno.

Tutto ciò trova conferma in una non tendenziosa pagina del *Carpaccio* (1980-1981, ripeto) che svela uno dei sottotesti del tendenzioso incipit (1979) di *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*:

non si vede perché l'opera di pittori provatamente fedeli al riscontro degli oggetti e dei segni della realtà sensibile (come nel nostro caso, il Carpaccio e il circolo dei Bellini) non debba contenere un valore di obbiettività pari a quello assegnato alle fonti testuali e archivistiche. È tempo di convenire che, ai fini della ricerca storica, il particolare trasmesso da una fonte figurale possiede il medesimo valore assertivo di quello convenzionalmente riconosciuto a una fonte scritta, ovvero che un quadro o un disegno equivalgono o sono essi stessi un documento, purché, beninteso, si dimostrino assimilabili, quanto a potere di prova, a una serie omologa di testimonianze.⁵⁸⁷

Allargamento del concetto di fonte e incrocio delle testimonianze (da qui l'ispezione delle fondamentali notizie teatrali registrate nei *Diarii* di Marino Sanuto, condotta da Zorzi in parallelo all'indagine sulla enciclopedica pittura del colto Carpaccio)⁵⁸⁸ e «tenacia polemica di chi troppi ostacoli di ottusità critica ha dovuto incontrare sulla sua strada di investigatore».⁵⁸⁹ Insomma, con quella

587. ZORZI, *Carpaccio*, cit., p. 81. Più generali considerazioni di metodo in F. HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato* (1993), Torino, Einaudi, 1997, e nell'agile volumetto di P. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2001), Roma, Carocci, 2002.

588. Nell'a.a. 1981-1982 il corso tenuto dallo studioso si intitolava *Notizie di teatro nei 'Diari' di Marin Sanuto (1497-1533)*. Conservo tra le mie carte la ricca bibliografia di quel corso per me fondante basato, in primo luogo, sull'analisi delle notizie sanutiane di feste e di spettacoli registrate nell'inserto di mano ottocentesca del codice 1650/XIV (ex Cicogna 3111) della Biblioteca del Museo Correr di Venezia. Documento che già nel 1964 Zorzi si proponeva di pubblicare (v. *Il teatro e la città*, cit., pp. 297, 319 nota 3; e cfr., per gli sviluppi di tale progetto, *Carpaccio*, cit., pp. 176-177 nota 193) e che ora si legge in appendice al vol. di A. PONTREMOLI, P. LA ROCCA, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, introd. di S. DALLA PALMA, Vicenza, Neri Pozza, 1993, pp. 109-245 (trascrizione di A. Pontremoli). Per un uso criticamente affilato dei *Diarii* del Sanuto rinvio specialmente a ZORZI, *Carpaccio*, cit., passim; e a R. GUARINO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995, passim.

589. S. FERRONE, *La selva opaca e il castello della mente*, «Il castello di Elsinore», I, 1988, 3, pp. 157-161: 157. Per la ricezione storiografica del volume postumo cfr. inoltre M. PIERI, *Ludovico Zorzi e il metodo della curiosità*, «Belfagor», XLIV, 1989, fasc. 1, pp. 66-70 (estratto); R. GUARINO, *Immagini di spettacolo a Venezia nel tardo Quattrocento. Riflessioni sul «Carpaccio» di Ludovico Zorzi*, «Teatro e storia», IV, 1989, 6, pp. 19-70; R. BELLINI, rec. a L. ZORZI, *Carpaccio e la rappresentazione di sant'Orsola* [...], «Critica d'Arte», VI serie, LV, 1991, 2-3, p. 9; BRUNI, *Ludovico Zorzi: per una biografia intellettuale*, cit., pp. 68-87.

incipitaria perentoria enunciazione Zorzi intendeva anzitutto gettare un sasso nello stagno per poi, di lì a poco, concretamente conferire dignità di fonte documentaria alla pittura di Carpaccio e del circolo dei Bellini ossia «di pittori provatamente fedeli al riscontro degli oggetti e dei segni della realtà sensibile».

Era uno storico della cultura *anche* visiva il warburghiano Zorzi intrigato dalla scuola delle «Annales», dal cosiddetto strutturalismo di Lévi-Strauss, dal criticismo dialettico dei maestri della Scuola di Francoforte e, lo abbiamo appurato, costantemente in cerca di nuove griglie ermeneutiche e di nuove e diverse fonti.⁵⁹⁰ In quel periodo aveva letto e consigliato ai suoi allievi il volume di Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, rimanendo colpito dalle pagine dedicate al 'recupero' dell'«occhio del Quattrocento».⁵⁹¹ Un volume votato al riscatto del documento figurativo come fonte di informazione storica e che troviamo registrato in sei luoghi del *Carpaccio* per addurre una serie di pertinenti riscontri: sulla quattrocentesca moda delle vesti lussuose degli «eleganti perdigiorno» del II telero; sull'atteggiamento meditativo-malinconico della nutrice di Orsola raffigurata nel medesimo dipinto; sulle nobili figure di danza o di «passo cadenzato» del telero III e sull'importanza culturale e sociale della danza nel Quattrocento veneziano; e, infine, sul gesto indicativo del pollice della mano destra compiuto nel V telero dal personaggio che addita papa Ciriaco, riparato dall'ombrella dogale-pontificia,⁵⁹² nella processione «ducale-papale»⁵⁹³ che sfila sotto le mura di Castel Sant'Angelo.

Va ribadito il valore fondante, anche sul piano del metodo, dell'investigazione zorziana centrata sul recupero della memoria di spettacoli e cerimonie nei teleri di Orsola, dipinti da considerare anche quali straordinari documenti della civiltà veneziana di fine Quattrocento, da vagliare criticamente, come sempre nel fare storia (e il pensiero va alla lezione sulle storie di Orsola che Zorzi mi affidò, il 18 dicembre 1982, fornendomi generosamente l'inedito dattiloscritto del suo saggio e accompagnandomi con la sua dialettica presenza).

Una memoria 'filtrata', è *ovvio*; appesa ai codici della produzione e ricezione delle immagini, *pleonastico ribadirlo*; formalizzata e 'interpretata' dalla men-

590. Sullo zorziano indomito «gusto di *ri-pensare*» si vedano le osservazione fini di MELDOLESI, *Il primo Zorzi*, cit., p. 46.

591. Cfr. M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), a cura di M.P. e P. DRAGONE, Torino, Einaudi, 1978, pp. 41-103 (cap. II. *L'occhio del Quattrocento*). Sull'approccio di Baxandall: I. GASKELL, *La storia delle immagini*, in *La storiografia contemporanea* (1991), a cura di P. BURKE, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 199-230: 219-221; C. CIERI VIA, *Nei dettagli del nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1994, pp. 180-184.

592. ZORZI, *Carpaccio*, cit., pp. 108, 111, 157 nota 86, 161 nota 108, 169 nota 149, 193 nota 294, 198 nota 339.

593. Ivi, p. 132.

te, dalla memoria e dal linguaggio pittorico di Vittore Carpaccio come dalle richieste della committenza, è *evidente*; ma non per questo meno preziosa se indagata con competente rigore comparativo e con la consapevolezza che alla «rappresentazione figurale [...] partecipano, in un clima culturale comune e fino all'avvento generalizzato delle esperienze specifiche che produrranno il corpo separato della scenografia, tanto la rappresentazione pittografica quanto la rappresentazione teatrale». ⁵⁹⁴ Senza i teleri ursuliani, afferma ancora Zorzi, poco sapremmo sul multiforme «spettacolo veneziano dello scorcio del secolo». ⁵⁹⁵ Osservazione in larga misura condivisibile, ma scarsamente recepita dagli studiosi; e che si salda, in una sorta di dittico metodologico, con il citato incipit di *Figurazione pittorica e figurazione teatrale* opportunamente perimetrando il campo di gioco.

Ricordo allora, in particolare, la decisiva lettura del III telerò, ⁵⁹⁶ il *Ritorno degli ambasciatori* in patria, gremito di semi spettacolari. L'inedita dimostrazione scientifica acquisisce il dipinto alle fonti della nostra disciplina innovando i metodi di quella che oggi chiamiamo iconografia teatrale. ⁵⁹⁷ Viviamo così un «sogno della storia» ⁵⁹⁸ mirato alla interpretazione raffinatissima della memoria figurativa di una memoria di soggetto diplomatico agita in un 'campo' di Venezia (quello dei Santi Giovanni e Paolo?). ⁵⁹⁹ Sogno supportato dalla tensione storico-filologica e dalla profondità di pensiero dispiegate dallo studioso nell'intero saggio per tentare di decifrare il passato, a partire dalla funzione

594. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, cit., p. 423.

595. ZORZI, *Carpaccio*, cit., p. 3.

596. Cfr. *ivi*, pp. 49 ss.

597. Per la quale si vedano il prezioso dvd-rom *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale. Theatre Iconography Archive*, coordinato da R. GUARDENTI e C. MOLINARI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2006 (oltre 21.000 immagini dall'antichità alla prima metà del Novecento corredate da schede catalografiche), nonché, per un percorso selettivo di lunga durata, S. MAZZONI, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2003), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008⁴. E cfr. e.g. gli scritti raccolti in *European Theatre Iconography. Atti degli workshops dell'European Science Foundation Network* (Mainz, 22-26 luglio 1998; Wassenaar, 21-25 luglio 1999; Poggio a Caiano, 20-23 luglio 2000), a cura di CH. BALME, R. ERENSTEIN, C. MOLINARI, Roma, Bulzoni, 2002; in *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni, 2005, e in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, cit. (volume metodologicamente importante, in cui si parla anche dell'Archivio Dionysos: v. R. GUARDENTI, *Prima del software: ciò che nasconde l'Archivio Dionysos* [2004], *ivi*, pp. 103-110). Scritti da incrociare con il saggio di MAMONE, *Arte e spettacolo*, cit.

598. Penso alle osservazioni formulate da Georges DUBY, in partic. alle riflessioni raccolte dal filosofo Guy Lardreau, in G. D., *Il sogno della storia* (1980), Milano, Garzanti, 1986, specialmente pp. 40-42.

599. Per tale ipotesi: ZORZI, *Carpaccio*, cit., p. 52. E cfr. *Id.*, *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., p. 99.

svolta dalle aristocratiche Compagnie della Calza nella oligarchica società veneziana di fine Quattrocento nell'organizzazione delle feste e del divertimento.

È stato detto che la storia dello spettacolo non ha per oggetto gli spettacoli. Lo abbiamo sottolineato anche noi, e non solo in questa sede (e non è ozioso ribadire che il teatro che non c'è più, o piuttosto lo spettacolo del passato, è ricostruibile e interpretabile solo indirettamente per via documentaria). E tuttavia, come forse si è avuto modo di illustrare in queste pagine, le cose sono più complesse. Quella formula storiografica è ormai *topos* e occorre ravvivarla, riconfigurandola, per superare le retoriche dell'assenza dell'oggetto ermeneutico. Gli storici dello spettacolo, infatti, sono anzitutto 'recensori' di spettacoli non visti.⁶⁰⁰ Ed è accertato, ma è utile ripeterlo, che «l'oggetto della storia dell'arte scenica è sempre uno spettacolo-ed-il-suo-pubblico».⁶⁰¹

Ascoltiamo di nuovo allora la vivissima voce del filologo iconografico Zorzi per tentare di comprendere davvero almeno una parte della sua multilineare lezione scientifica (fig. 23):

Le due *mansiones* delimitano l'area di un ideale spazio scenico, e sono rispettivamente indicate la prima dalla presenza dello Scalco [...] e la seconda dal *tableau vivant* del gruppo dei cortigiani, incorniciato dall'edicola del luogo deputato [...]. Tra le due estremità si esegue da parte di altri interpreti la scena mediana della «demonstratio-ne»: una gestualità fortemente stilizzata, attinta sicuramente alla prassi dell'uso scenico (evidente nei lunghi passi, nelle soste in pose statuarie, nelle genuflessioni caricate) distingue questi figuranti posti in primo piano. Si noti tra questi il gentiluomo che tiene stretto in pugno dietro la schiena un foglio di carta ripiegato: può darsi che si tratti di un oggetto di trovarobato inerente all'azione [...]; ma viene fatto di pensare che possa trattarsi del rotoletto con la parte singola (nel gergo teatrale si direbbe la parte 'scannata'), contenente cioè [...] le sole battute spettanti all'interessato [...]. La figura dello scalco, non a caso associata a quella del suonatore, presiedeva all'ordinato incedere del corteo, segnando con i colpi della mazza battuta al suolo gli spunti per le partenze e gli arresti. Qui vediamo alcuni membri dell'ambasceria muoversi secondo i tempi scanditi dalla mazza e dal suono: il primo a sinistra, più prossimo al piccolo musicante e con in capo il berretto 'all'inglese' di feltro bianco, attende il suo turno da fermo, contando mentalmente le battute; il secondo, seguendo una nota tenuta lunga, avanza allentando il passo in una sorta di anticipo della genuflessione da compiere dinanzi al sovrano; il terzo, e forse il quarto di spalle (posto che costui faccia parte della missione e non sia il principe in attesa), sostano in una pausa marcata, compiendo entrambi una conversione all'interno, che probabilmente costituiva una figura del corteo cerimoniale: attendono che l'altro passi avanti, per chiudere e seguirlo insieme verso l'edicola reale. Il suono della ribeca, regolato dai colpi del maz-

600. Prendo in prestito parole di RUFFINI, *Come un romanzo*, cit., p. 476.

601. TAVIANI, *Ovviètà per Cruciani*, cit., p. 20.

ziere, si estende fino a coprire questa metà della scena. [...] Qui l'ora prescelta appare quella di un tardo meriggio, il cui oro caldo accende i colori e li diffonde, nell'onda di una sinestesia che assimila il soffio del vento al fiotto sottile delle note. La musica sale sopra il silenzio della folla in attesa: nell'intervallo tra un accordo e l'altro potrebbe udirsi la voce di colui che legge il messaggio sotto l'edicola, stabilendo un contrappunto sonoro tra i due poli entro i quali l'azione si agisce.⁶⁰²

Storia dello spettacolo, infine, tesa a decifrare, scrive Zorzi, «quale fosse la natura specifica dello spettacolo di cui il telero di Carpaccio si rivela una *eccezionale testimonianza*».⁶⁰³ Nuova storia dello spettacolo: ponderatissima ipotesi di lavoro librata, sul filo impalpabile di una sinestesia, in un tardo pomeriggio del Quattrocento veneziano inondato di luce. Suono, aria, luce. Spazio e tempo. Pubblico partecipe. Scrittura evocativa, precisa, limpida, avvincente, del massimo studioso novecentesco dello spettacolo del Rinascimento.

Storia dello spettacolo capace di riconoscere, con senso vivo della storia e filologico rigore, anche elementi non riconducibili di primo acchito al teatro e alle retoriche della celebrazione civica. Storia dello spettacolo messa in relazione da Zorzi nel corso del tempo, con fermezza d'intenti, varietà di approcci e di riconfigurazioni metodologiche, alla storia della cultura, ai modi di vivere e di pensare, ai simboli e all'azione di determinati gruppi o enti sociali in uno specifico ambiente storico-culturale e in uno specifico ambito spaziale e geografico; senza dimenticare l'intreccio di relazioni tra quei gruppi e quegli enti, la retorica della identità e della differenza, le modalità di rappresentazione e di ricezione (e così via). Storia globale. Tant'è che ai suoi giovani, inesperti scolari di quegli anni fiorentini pareva naturale pensare il teatro nell'ottica da lui definita, con calviniana pensosa leggerezza, «multilineare». E, al di là della definizione, contava la sperimentale verifica (il «pericolo è spesso quello di fare solo delle chiacchiere»)⁶⁰⁴

Metodologia che può ben definirsi zorziana quella dispiegata nel III telero: ancora una volta l'oggetto culturale indagato si rigenera e la poetica prosa dello studioso veneziano ci porta e ci guida in quel perduto mondo di fine Quattrocento che riprende vita nelle sue plurime forme: era questa la magia scientifica di Ludovico Zorzi. Magia che si rinnovava di caso in caso, utilizzando anzitutto, si è detto, gli strumenti della storia e della filologia;⁶⁰⁵ e davvero, nel caso specifico, la storia dello spettacolo senza la storia dell'arte rischierebbe di

602. ZORZI, *Carpaccio*, cit., pp. 50, 53-54.

603. Ivi, p. 65. Mio il corsivo.

604. Così Zorzi, in LAPINI, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., p. 31 (a proposito delle molteplici storie insegnate nelle nostre facoltà umanistiche).

605. E cfr. BRUNI, *Ludovico Zorzi: per una biografia intellettuale*, cit., p. 68.

rimanere una disciplina senza oggetto. Piace allora qui pubblicare un autografo di lavoro: uno «schema elementare» (fig. 24) della pittura del Quattrocento veneziano (più i padovani) approntato nel 1979 da Zorzi per i suoi studenti, come lui ostinatamente in cerca di spettacolo, teatrale e non, di tracce di vita perduta, di modalità di percezione e di rappresentazione di sé (e dell'altro).

Si pensi, inoltre, alla coltissima 'aristocratica' zorziana «digressione» sui concetti di *hortus conclusus* e *locus amoenus* in rapporto alla genesi del luogo teatrale signorile rinascimentale⁶⁰⁶ (iconologicamente culminante nella vertiginosa analisi dell'emblema dei Compagni Zardinieri ostentato bellamente da uno di costoro che ci guarda dal centro del IV telero) (fig. 25).⁶⁰⁷ In sintesi:

il recinto delle squisite 'virtù', dopo avere ospitato l'intera rassegna delle esperienze cortesi e delle loro 'messe in scena', ne avrebbe prodotto quella sintesi estrema, al limite della quale avrebbe fatto la sua apparizione il teatro come pratica autonoma e istituzionalizzata, lo spettacolo come organismo di aggregazioni plurime, e l'orto-giardino si sarebbe mutato nel perimetro e poi nel modello del luogo teatrale.⁶⁰⁸

Ed è eloquente, nella griglia zorziana, il rinvio alla *Letteratura europea e Medio Evo latino* che Curtius aveva dedicato a Warburg: «tutto il cap. x, *Le paysage idéal*, reca un apporto di erudizione e di interpretazione fondamentale per il nostro argomento». ⁶⁰⁹ Al pari del rimando, per «il giardino come spazio 'altro'», al Foucault di *Des espaces autres: utopies et hétérotopies*.⁶¹⁰

Si ricordi poi, avviandoci alla conclusione, che la stesura del saggio sulla figurazione (edito, si diceva, nel 1979) è prossima agli studi e ai seminari fiorentini di Zorzi sui cicli di Schifanoia (1975-1976, 1980-1981) e di Orsola (1979-1980). Naturale che molto di quegli studi e di quei seminari appassionati (e appassionanti) riecheggino in quell'incipit riflesso di una vicenda scientifica incentrata *in primis*, in quel breve giro d'anni, sulla restituzione della visualità dello spettacolo del Quattrocento. Così recita il sottotitolo del postumo volume einaudiano che, peraltro, avrebbe dovuto intitolarsi *L'ingegno e l'angelo. Ricerche sullo spettacolo nel Quattrocento*, schierando altri due saggi: *Brunelleschi e la festa dell'Annunciazione*,⁶¹¹ *Benozzi Gozzoli e il ludus magorum*; e due appendici:

606. Cfr. ZORZI, *Carpaccio*, cit., pp. 78-96 (p. 93 per la citazione nel testo).

607. Cfr. *ivi*, pp. 77 ss., 101 ss.

608. *Ivi*, p. 95.

609. *Ivi*, pp. 187-188 nota 245. E cfr. ora E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a cura di R. ANTONELLI, Scandicci (Firenze), La nuova Italia, 1992, pp. 207-226 (*Il paesaggio ideale*).

610. Cfr. ZORZI, *Carpaccio*, cit., pp. 188-189 nota 253.

611. E v. ZORZI, *La scenotecnica brunelleschiana. Problemi filologici e interpretativi*, cit.

L'immagine della città nel ciclo di San Giovanni Evangelista,⁶¹² *Intorno allo spazio scenico veneziano*.⁶¹³ Come nel *Teatro e la città* si sarebbe generata, sino dall'endiadi del titolo, un rapporto dialettico: l'angelo-fanciullo librato in tecnologico volo, nel vuoto della navata di una chiesa fiorentina splendente di luce artificiale,⁶¹⁴ e il 'veneziano' piccolo angelo appiedato che, in una stanza virginale rischiarata dalla luce mattutina, annuncia il martirio a Orsola dormiente.

Fu il «principe della ricerca del teatro perduto»,⁶¹⁵ Alvisè Ludovico Zorzi. Ed era emblematica, e salutare sul piano del metodo, la decisione di concludere quel libro nuovo, invidiato dal tempo, con l'esegesi del paesaggio urbano di Venezia dipinto nei teleri giovannei (penso specialmente al *Miracolo della reliquia della Croce in campo San Lio* [fig. 26] opera di Giovanni Mansueti messa in relazione con la genesi della serliana scena comica);⁶¹⁶ e, infine, con una ulteriore riflessione sullo spazio, ampliando e corredando di note uno scritto bellissimo apparso nel 1979 nel catalogo della mostra *Venezia e lo spazio scenico*:⁶¹⁷ uno scritto che ogni studioso dello spazio del teatro e delle forme dello spettacolo del passato e del presente dovrebbe leggere e rileggere prima di porre le mani sulla tastiera di un computer e metodologicamente sentenziare. Si eviterebbero così fraintendimenti.

Ma, attenzione, la produzione scientifica zorziana non va parcellizzata. Quell'eredità di pensiero, più conosciuta che compresa, va gustata nel suo insieme per capirne davvero l'importanza.⁶¹⁸ Perché, come è stato osservato da Caretti congedandosi dall'amico in quel plumbeo pomeriggio del marzo 1983:

612. E v. L. ZORZI, *L'immagine della città nel ciclo di San Giovanni Evangelista*, presentazione e cura di E. GARBERO ZORZI, in *Arti figurative e Arti dello spettacolo*. Atti del convegno di studi (Firenze, 15-17 ottobre 1990), a cura di G. CHECCHI, «Biblioteca teatrale», n.s., luglio-dicembre 1990, 19-20, pp. 33-62.

613. E v. ZORZI, *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit.

614. Per importanti aggiornamenti storico-filologici cfr. ora P. VENTRONE, «Una visione miracolosa e indicibile»: nuove considerazioni sulle feste di quartiere, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici*, cit., pp. 39-51 (e soprattutto l'importante volume che la studiosa ha in corso di stampa presso la casa editrice Le Lettere nella citata collana «Storia dello spettacolo»).

615. Così M. FAGIOLO, *Ouverture*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero e l'allegoria*, a cura di M. F., M.L. MADONNA, Roma/Reggio Calabria, Gangemi, 1985, pp. VII-IX: VII.

616. Cfr. ZORZI, *L'immagine della città nel ciclo di San Giovanni Evangelista*, cit., p. 49 e fig. 3. Cfr. inoltre ID., *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., p. 105. E cfr. ora M.I. ALIVERTI, *Una scena di città attribuita a Sebastiano Serlio. Breve saggio di iconologia teatrale*, Pisa, ETS, 2008.

617. Rivedi nota precedente e nota 457. Il saggio di Zorzi sullo spazio scenico veneziano è stato convocato di recente anche da P. VENTRONE, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo*, «Teatro e storia», XXVII/n.s. 5, 2013, vol. 34, pp. 285-310: 308 nota 56.

618. Lo ha già sottolineato Sara Mamone (*Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale*, cit., p. XIII).

«ciò che più colpiva in Zorzi era proprio l'entusiasmo intellettuale inesauribile, l'insoddisfazione costante e la volontà caparbia ogni volta di andare oltre quella insoddisfazione (esemplare prova di *autocritica* e *umiltà*) per tentare strade diverse e più persuasive secondo un processo mai quietamente stabilizzato, ma drammaticamente dinamico». ⁶¹⁹

Scriveva Zorzi a Caretti il 20 gennaio 1979 dopo avere discusso con lui il progetto di una raccolta di scritti per Einaudi intitolata *Schede e lezioni di teatro* (disegno poi confluito solo in parte nel più volte ricordato volume postumo *L'attore, la commedia, il drammaturgo*): «Ecco l'indice "caretiano". Come vedi, i consigli sono stati seguiti alla lettera, con immediato miglioramento dell'insieme. Purtroppo non si può fare altrettanto del contenuto, che continua a convincermi poco. Grazie per ora, e scusami del tempo che ti ho portato via. Un caro saluto dal tuo L.Z.». ⁶²⁰ Il nostro Alvise Zorzi.

Piove sulla tua tomba a San Felice, a Ema, e la terra non trema.

619. CARETTI, *Congedo da Ludovico Zorzi*, cit., p. 198 (miei i corsivi).

620. Ivi, p. 199. Quell'indice si legge ivi, alle pp. 199-200.

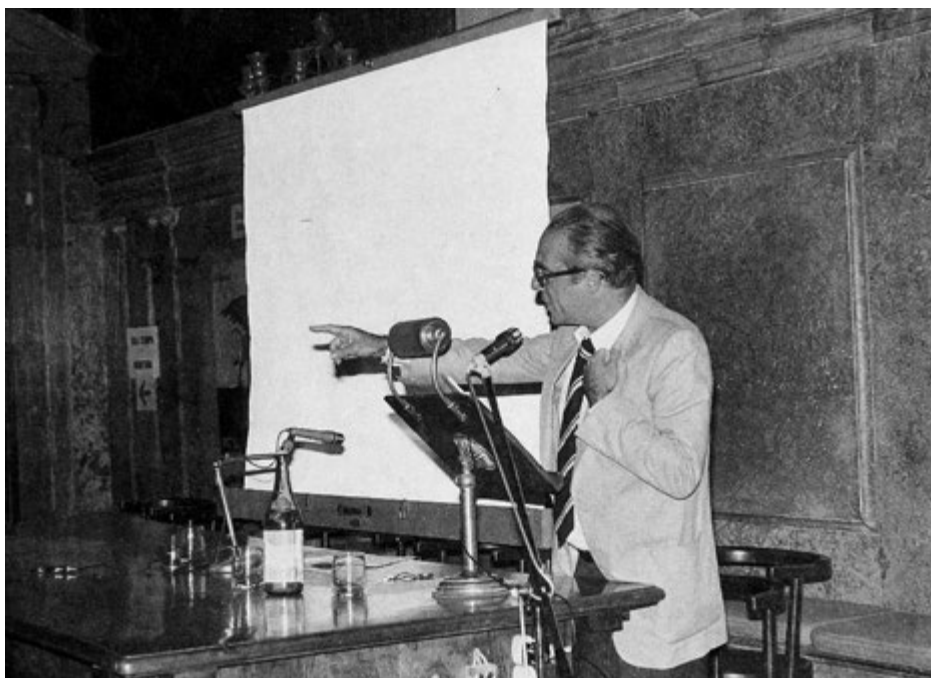


Fig. 1. Venezia, 1979: una conferenza di Ludovico Zorzi (Firenze, Archivio privato).



Fig. 2. *L'eccezione e la regola* di Bertolt Brecht. Regia di Eric Bentley. Festival del Comunale di Bologna, 1951 (da Bentley 1953, tav. x).



Fig. 3. Mario Bardella (il Dottore) e Nora Fabbro (la Moglie) in *Terrore e miseria del III Reich (La moglie ebrea)* di Bertolt Brecht. Regia di Eric Bentley. Festival del Comunale di Bologna, 1951 (da Bentley 1953, tav. x).

Fig. 4. Schizzo della scena a garitte per la *Betia* di Ruzante, 1525-1530 (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, codice It. cl. XI, n. 66=6730, c. 173v.).



Fig. 5. Marcello Bartoli recita Ruzante, 1981. *Recita fantastica del famosissimo Angelo Beolco detto il Ruzante alla corte dei Cardinali Marco e Francesco Cornaro. Due tempi di Angelo Beolco a cura di Gianfranco De Bosio e Ludovico Zorzi, Il Gruppo della Rocca* (foto E. Nocera).



Fig. 6. *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni. Regia di Luchino Visconti. Venezia, teatro La Fenice, 1957 (foto P. Ronald).



Fig. 7. *Una delle ultime sere di carnevale* di Carlo Goldoni. Regia di Luigi Squarzina. Teatro Stabile di Genova, 1968 (Publifoto, Genova).



Fig. 8. Manifesto degli spettacoli Nô alla Biennale di Venezia, 1954 (già pubblicato in *Teatro nō, orizzonti possibili*, a cura di M. Casari, «Prove di drammaturgia», 2012, 1, p. 29. Per gentile concessione).

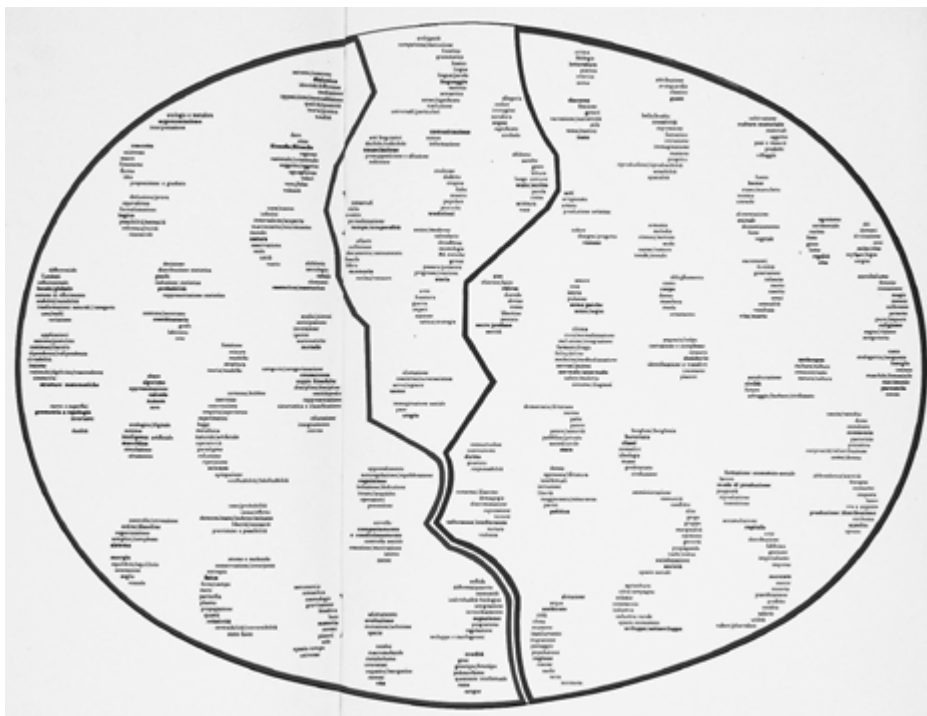


Fig. 9. «Grafo» della *Enciclopedia* (dalla brochure *Enciclopedia Einaudi. Descrizione, finalità, guida alla lettura*, Torino, Einaudi, 1980).

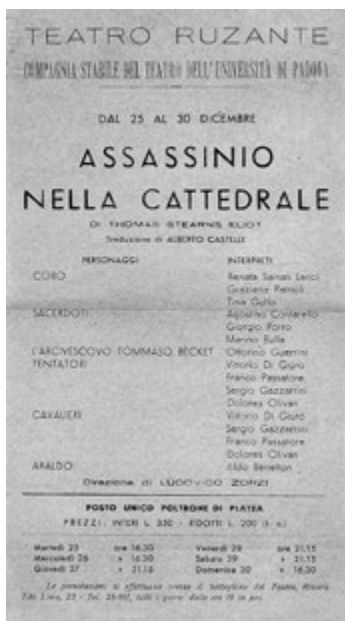


Fig. 10. Locandina di *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearns Eliot. Direzione di Ludovico Zorzi. Padova, teatro Ruzante, 1951. Compagnia Stabile del Teatro dell'Università di Padova (Firenze, Archivio privato).



Fig. 11. Eduardo visita nel 1955 la Olivetti di Pozzuoli (da Cosenza 2003, p. 138. Per gentile concessione).



Fig. 12. Pier Paolo Pasolini e Ludovico Zorzi, Ivrea, Servizi Culturali Olivetti, 1971 (Firenze, Archivio privato).



Fig. 13. Umberto Eco, Roland Barthes e Ludovico Zorzi, Ivrea, Servizi Culturali Olivetti, 1970 (Firenze, Archivio privato).



Fig. 14. *Convegno per un Nuovo teatro*, Ivrea, Servizi Culturali Olivetti, 1967: Edoardo Fadini, Ludovico Zorzi, Sandro d'Amico, Alberto Arbasino, Carmelo Bene, Sylvano Bussotti (Firenze, Archivio privato).



Fig. 15. *Convegno per un Nuovo teatro*: Torgeir Wethal, Odin Teatret. Tra il pubblico: Ludovico Zorzi, Edoardo Sanguineti, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti (immagine pubblicata per la prima volta in *La spettatrice attratta. Dialoghi e testimonianze*, a cura di L. Mariani e M. Nadotti, «Prove di drammaturgia», 2010, 2, p. 19. Foto © Lisetta Carmi. Per gentile concessione della fotografa).

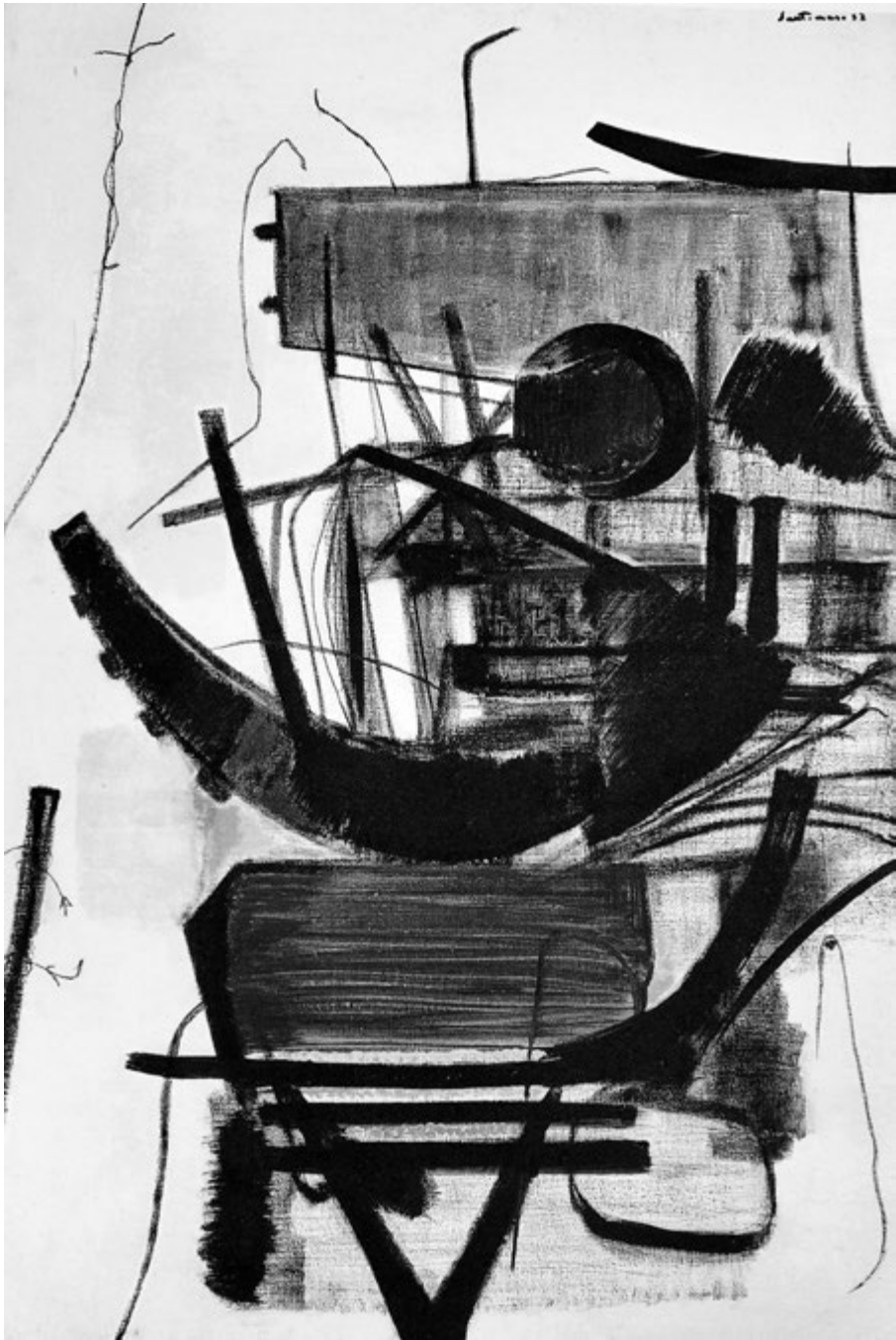


Fig. 16. Giuseppe Santomaso, *Strutture nella nebbia*, 1952, olio su tela (raccolta Olivetti).

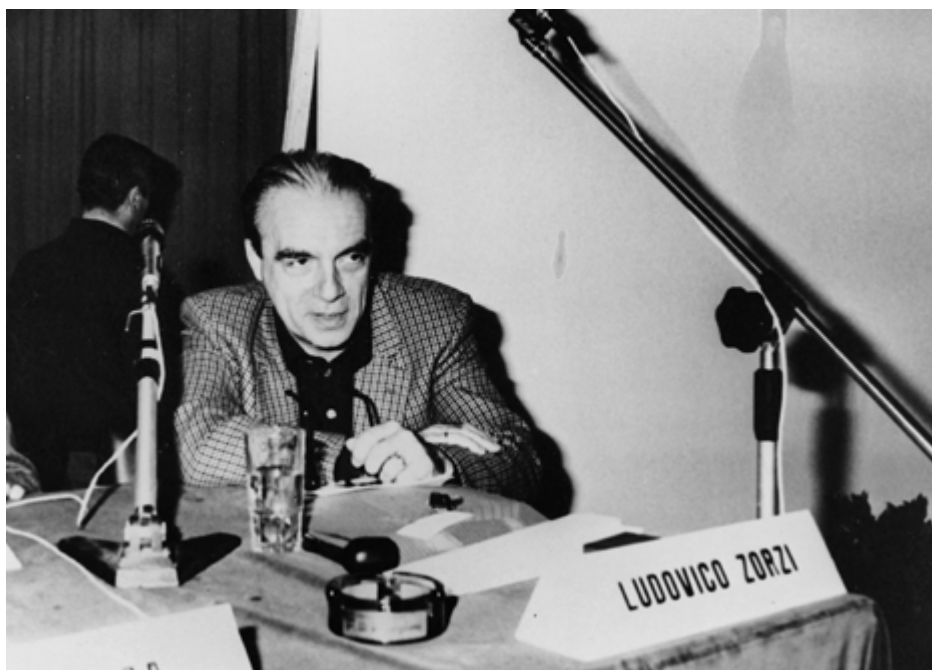


Fig. 17. Prato, 1982: Ludovico Zorzi al convegno di studi *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori* (Firenze, Archivio privato).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Studi
sul Medioevo e Rinascimento



Dottorato di Ricerca in
Storia dello Spettacolo

RICORDO DI LUDOVICO ZORZI (1983-1993)

SABATO 13 MARZO 1993 - ore 10.30
Aula Magna del Rettorato
Piazza San Marco 4

Convegno Internazionale

RICERCA TEATRALE E TEATRO DI RICERCA

Partecipano: **Paolo Biasi** (Magnifico Rettore), **Guido Clemente** (Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia), **d'Arco Silvio Avalle** (Direttore del Dipartimento di Studi sul Medioevo e Rinascimento), **Franco Cardini** (Presidente dell'Istituto Ludovico Zorzi), **Achille Mango** (Presidente dell'Associazione Docenti Universitari di Teatro).

Robert Abirached (Università di Parigi X), **Roberto Alongo** (Università di Torino), **Georges Banu** (Università di Parigi III), **Laura Caretti** (Università di Siena), **Sisto Dalla Palma** (Università cattolica di Milano), **Siro Ferrone** (Università di Firenze), **Sara Mamone** (Università di Firenze), **Ferruccio Marotti** (Università di Roma «La Sapienza»), **Claudio Meldolesi** (Università di Bologna), **Cesare Molinari** (Università di Firenze), **Ricard Salvat** (Università di Barcellona), **Ferdinando Taviani** (Università dell'Aquila), **Roberto Tessari** (Università della Calabria), **Lamberto Trezzini** (Università di Bologna).

MARTEDÌ 16 MARZO 1993 - ore 17
Aula B della Facoltà di Lettere e Filosofia
Piazza Brunelleschi 4

INCONTRO CON GIORGIO STREHLER

GOLDONI E MEMORIE

Fig. 18. *Ricordo di Ludovico Zorzi (1983-1993)*, locandina (Firenze, Archivio privato).



Fig. 19. Ipotesi di ricostruzione del fiorentino teatro Mediceo degli Uffizi con l'apparato buontalentino del 1589: veduta della sala (Ludovico Zorzi-Cesare Lisi 1975. Provincia di Firenze).



Fig. 20. Giacomo Franco, Feste del giovedì grasso nella Piazzetta di Venezia, incisione (da Giacomo Franco, *Habiti d'huomini et donne venetiane* [...], Venezia 1610).



Fig. 21. Caccia del toro nella Piazzetta di Venezia, ante 1614, tempera e acquarello (Museo Bottacin di Padova, codice 970, tav. I).



Fig. 22. Scena a portico con 'casa'-garitta (praticabile e incernierata), 1518, xilografia. Vignetta dal *Plauto* di Melchiorre Sessa e Pietro Ravani, Venezia 1518 (Londra, British Museum, 11707.h.19).



Fig. 23. Vittore Carpaccio, *Ritorno degli ambasciatori*, 1497-1498, dipinto (Venezia, Gallerie dell'Accademia).

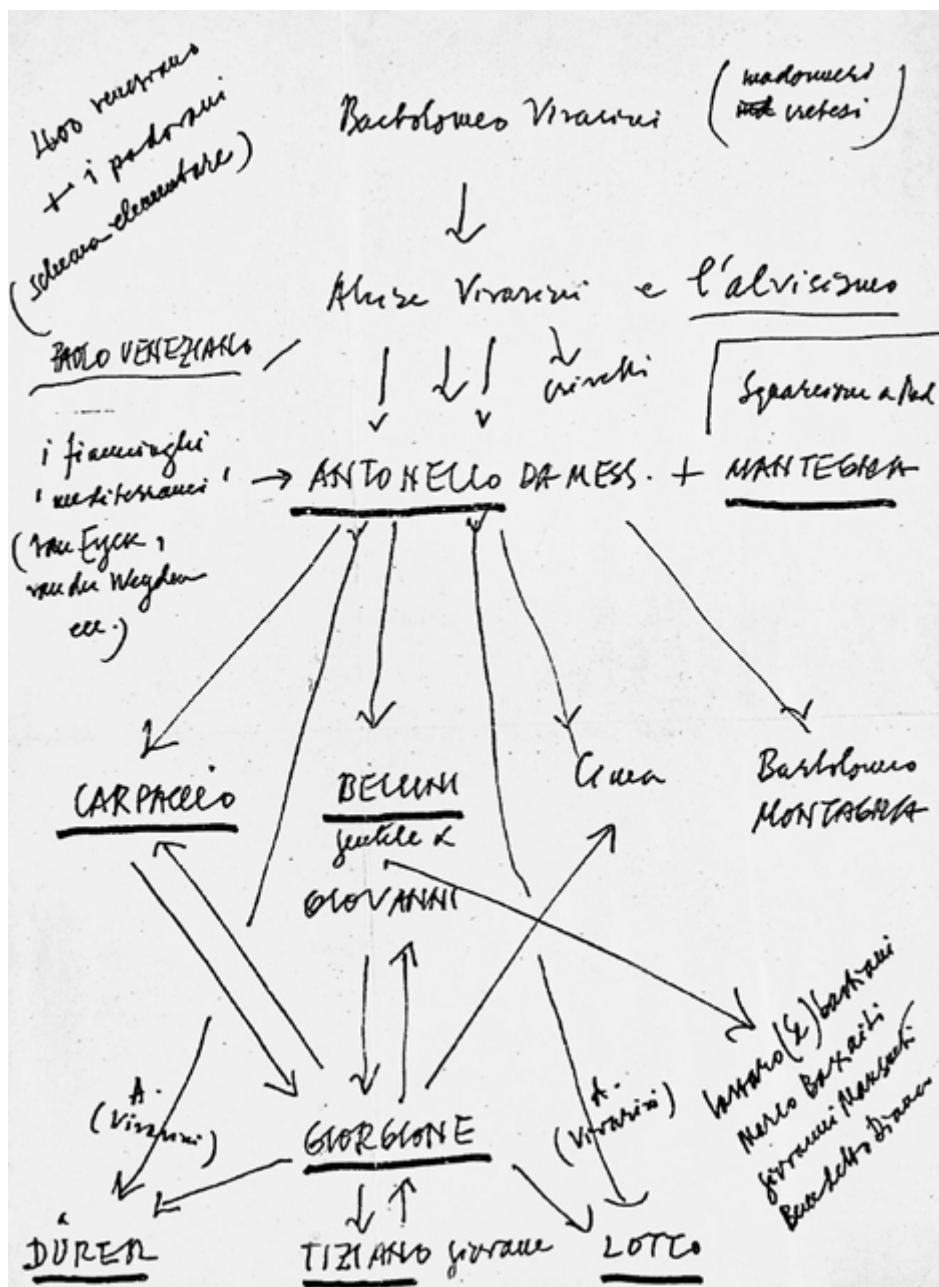


Fig. 24. «Schema elementare» della pittura del Quattrocento veneziano (più i padovani) approntato nel 1979 da Ludovico Zorzi per i suoi studenti (Firenze, Archivio privato).



Fig. 25. Vittore Carpaccio, *L'incontro e la partenza dei fidanzati*, particolare del compagno della Calza con l'emblema degli Zardinieri e il cartiglio di dedica di Nicolò Loredan, 1495, dipinto (Venezia, Gallerie dell'Accademia).



Fig. 26. Giovanni Mansueti, *Miracolo della reliquia della Croce in campo San Lio*, 1494, dipinto (Venezia, Gallerie dell'Accademia).