



Drammaturgia

Rivista fondata nel 1994

XIV / n.s. 4

Firenze Quattrocento

*Arte militare e scenografia
tra Rinascimento e Barocco*

*Arte attorica nell'Italia di
fine Settecento*

*Carmelo Bene
Paolo Poli*

Ricerche in corso



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Anno XIV / n.s. 4 - 2017
ISSN 1122-9365
www.fupress.com

DRAMMATURGIA

XIV / n.s. 4

2017

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E STEFANO MAZZONI

Anno XIV / n.s. 4 - 2017

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2017

Direzione

Siro Ferrone, Stefano Mazzoni.

Comitato direttivo

Maria Chiara Barbieri, Alberto Bentoglio, Carla Bino, Francesco Cotticelli, Paola Daniela Giovanelli, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Sara Mamone, Teresa Megale, Caterina Pagnini, Laura Peja, Marzia Pieri, Anna Scannapico, Francesca Simoncini, Elena Tamburini, Anna Maria Testaverde, Alessandro Tinterri, Paola Ventrone, Piermario Vescovo.

Comitato scientifico

Alessandro Bernardi, Lorenzo Bianconi, Annamaria Cascetta, Françoise Decroisette, Jérôme de La Gorce, Andrea Fabiano, Teresa Ferrer Valls, Georges Forestier, Lorenzo Mango, Silvia Milanezi, Cesare Molinari, Juan Oleza, Franco Perrelli, Franco Piperno, Paula Revenga Domínguez, Mirella Schino, Ferdinando Taviani.

Redazione

Lorena Vallieri, caporedattore; Emanuela Agostini, Lorenzo Galletti, Caterina Nencetti, Diana Perego, Leonardo Spinelli, Gianluca Stefani, segreteria di redazione, documentazione ed editing.

Consulenza telematica: Stefano Marapodi, Lorenzo Mucchi.

Digitalizzazione immagini: Giovanni Martellucci.

I saggi editi in «Drammaturgia» sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato della rivista si rinvia al sito: www.fupress.com/drammaturgia

In copertina: Paolo Poli in *Sei brillanti giornaliste del Novecento*, 2006 (si ringrazia Andrea Farri per la gentile concessione dello scatto); Carmelo Bene in *Hommelette for Hamlet*, 1987 (da Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, tav. n.n.). Elaborazione grafica di Giulia Sarno e Gianluca Stefani. L'editore si dichiara a disposizione di eventuali detentori di diritti che non è stato possibile rintracciare.

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4380 del 21 aprile 1994

© 2017 Author(s). This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original authors and source are credited.

Published by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

INDICE

SAGGI

- DARWIN SMITH, *La réforme musicale à la Santissima Annunziata de Florence (1478-1485) et la politique religieuse de Lorenzo de' Medici* 7
- CONSUELO GÓMEZ, *La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía* 53
- FRANCESCO COTTICELLI, «*L'illusion de cette musique me charme pour des moments*»: teatro e musica nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa 79

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

- EVA MORI, *Politica e spettacolo a Firenze: la festa cavalleresca al tempo degli Albizzi (1382-1434)* 103
- ANNA SCANNAPIECO, «*La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia*». Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento 151

RICERCHE IN CORSO

- FRANCESCA SIMONCINI, *Metamorfosi del Grande Attore. Paolo Poli e Carmelo Bene nel database AMAtI* 203
- TERESA MEGALE, *Paolo Poli* 205
- EMANUELA AGOSTINI, *Carmelo Bene* 249

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

- CLAUDIO PASSERA, *Un incunabulo per lo sposalizio di Isabella d'Aragona: le 'Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani' di Stefano Dolcino (1489)* 305

- SUMMARIES 327

- GLI AUTORI 331

DARWIN SMITH

LA RÉFORME MUSICALE À LA SANTISSIMA
ANNUNZIATA DE FLORENCE (1478-1485) ET LA
POLITIQUE RELIGIEUSE DE LORENZO DE' MEDICI

Le 7 novembre 1477, *maestro* Antonio Alabanti da Bologna, frère servite, théologien et prêcheur de renom, devient prieur du couvent de la Santissima Annunziata à Florence. Jusqu'à son départ, au début de l'été 1485, quand il devient général de l'Ordre, il y mène une action réformatrice de grande ampleur – régulatrice de la vie commune, économique, patrimoniale, architecturale, agricole, diététique, liturgique et musicale –, action qui nous est connue grâce à son *Memoriale*. Le but de cet article est de montrer le contexte, l'organisation et les effets de sa réforme de la liturgie musicale, sous l'impulsion de Lorenzo de' Medici, par l'intermédiaire de son musicien personnel, Arnolfo di Francia, alias Arnoul Gréban. Si le développement de la liturgie polyphonique à l'Annunziata peut être mis en parallèle avec l'installation concomitante du chœur de la chapelle Sixtine, consacrée le 15 août 1483 par le pape Sixte IV, la *reformazione* de l'Alabanti dans son ensemble est à intégrer aux réponses des ordres mendiants à l'Observance et aux transformations patronnées par Lorenzo de' Medici sur les institutions religieuses à Florence dont il administrait, de fait, le diocèse.¹

1. La base du présent article est issue de *Memoriale de maestro Antonio Alabanti, prieur de la Santissima Annunziata de Florence (1477-1485)*, Firenze, ASF, CS 119, Pezzo 873, Édition, introduction, index et glossaire, Habilitation à diriger des recherches, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010, 2 vol. et un fac-simile et Id., *Le budget de maître Antonio Alabanti, prieur de la Santissima Annunziata de Florence (1477-1485)*, dans *Classer, dire, compter. Discipline du chiffre et fabrique d'une norme comptable à la fin du Moyen Âge*, sous la direction d'O. MATTEONI et de P. BECK, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France-Ministère des finances et des comptes publics, 2015, pp. 217-247. Du fait de l'abondance de la bibliographie, ne sera cité ici que ce qui est directement utile au propos, en espérant n'avoir oublié aucun travail ni personne. Nous remercions tout particulièrement Siro Ferrone et Stefano Mazzoni qui nous ont invité à présenter cette recherche au colloque international *Firenze e la nuova storia del teatro*, qui s'est tenu au teatro della Pergola, à Florence, les 23 et 24 avril 2015. Ce travail n'aurait pu atteindre sa forme finale sans les lectures critiques de Lorenzo Fabbri, Xavier Leroux, Gabriella

1. Une « *reformazione* » générale

La Santissima Annunziata de Florence est la maison mère du moins connu des ordres mendiants, *I servi beatae Mariae Virginis* (les serviteurs de la bienheureuse Vierge Marie), établi à Cafaggio, vers le milieu du XIII^e siècle, par sept pénitents laïcs florentins.² La présence d'une image miraculeuse de la Vierge y suscite une intense dévotion rythmée par des pèlerinages aux fêtes de la Nativité (8 septembre) et de l'Annonciation (25 mars). Les ex-votos mariaux précieux sont conservés dans l'*Armario degli argenti*, peint par l'atelier de Fra Angelico et, lors du concile de Florence, un délégué russe comptait dans l'église 6.000 effigies et objets votifs de cire.³ Au XV^e siècle, la célébrité de l'image miraculeuse

Parussa, Klaus Ridder et Claudio Passera : qu'ils soient ici remerciés, ainsi que Paola Ventrone, qui en est à l'origine et a tant œuvré pour sa publication. Les insuffisances, approximations et erreurs incombant, comme il est d'usage de le dire, à notre seule responsabilité. Critères d'édition : nous avons suivi les *Consigli per l'edizione dei documenti in lingua italiana (XIV^e-XVII^e secolo)* de Marc Smith (« Bibliothèque de l'École des Chartes », CLIX, 2001, 2, pp. 541-578), qui fait de nombreuses suggestions utiles par rapport aux pratiques des éditeurs italiens (par ex. la réduction dans tous les cas, sauf dialectaux, des graphies de *j*, qui n'est qu'une forme allongée du *i*, voir *ivi*, p. 547). Les abréviations ont été développées silencieusement, sauf pour les termes répétés en longues énumérations, comme « ven. » ou « vend. » pour *venduta* (39v., 40r.), où nous avons reproduit le système du copiste. Par ailleurs, les traits surnuméraires ou manquants dans les juxtapositions de lettres à jambages font partie des caractéristiques connues de ces écritures (A. PETRUCCI, *Il Libro di ricordanze dei Corsini [1362-1457]*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1965, p. LXXVIII). Séparation des mots et modifications de lettres : dans les groupes formés d'une préposition + article défini, la soudure est généralisée, sauf dans les cas où elle exigerait un doublement de consonne correspondant à la forme moderne : « *dela* » = « de la » (italien moderne « *della* »). Dans les graphies soudées, un point haut marque la simplification de deux consonnes identiques en contact : « *se* Ristori ». Apostrophe : préposition + article défini masculin pluriel en apocope : *di/de+i > de* = « de' ». Groupe « *che* » : *che + el* (pron. sujet utilisé en forme pleine) = « *ch'el* » ; *che + il/el/lo* (article ou pron. obj.) = « *che l'* » (devant voyelle). Élision de la voyelle finale devant voyelle : *una + altra* = « un' *altra* ». Pour marquer la perte de l'élément initial : *con + il* = « con 'l ». Les [crochets droits] sont utilisés pour indiquer un ajout ; les < chevrons > une lecture hypothétique ou un passage indéchiffrable.

2. F.A. DAL PINO, *Tentativi di riforma e movimenti di osservanza presso i Servi di Maria nei secoli XIV-XV*, dans *Id.*, *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di Santa Maria (secoli XIII-XX)*, Roma, Herder, 1997, p. 253.

3. « *In questa città c'è un'icona miracolosa, con l'immagine della Purissima Madre di Dio, e nella chiesa davanti a quest'icona ci sono più di seimila effigi di cera, a immagine di quelle persone : chi colpito da una freccia, o chi cieco, o zoppo, o senza braccio, o qualche gran signore giunto a cavallo, così sono riprodotti e sembrano vivi, oppure un vecchio, un giovane, una donna, una vergine, un adolescente, qualunque abito portasse, o qualsiasi infermità lo colpisse e come era guarito, o qualsiasi ferita avesse, tutto ciò era rappresentato là* » (*Viaggio al Concilio di Firenze*, éd. par M. GARZANITI, dans *Giorgio la Pira e la Russia*, éd. par M. G. et L. TONINI, introduction de G. CONTICELLI, Firenze-Milano, Giunti, 2005, p. 249,

de la *Nunziata* est européenne : Louis XI, à son avènement, lui adresse un don de 200 écus d'or et René, duc de Lorraine, lui voue sa victoire sur Charles le Téméraire à Nancy.⁴ Mais, quand *maestro* Antonio Alabanti est élu prieur, au soir du 7 novembre 1477,⁵ il prend en charge une communauté affaiblie par des conflits internes, notamment lors d'un passage à l'Observance,⁶ et dont les revenus étaient grevés par une gestion qui avait aliéné des biens fonciers et engagé de nombreux ex-votos de l'*Armario* chez des prêteurs.⁷

Les six cahiers du *Memoriale*⁸ sont l'instrument personnel de l'Alabanti, qu'il partage avec ses adjoints, frère Stefano di Giuliano da Milano, *sindaco* et *procuratore* du couvent, deux *fattori* et *procuratori* laïcs, Bernardo di Giovanni Mini et Zanobio di Domenico del Giocondo, et un *amanuensis*, frère Giovita da

cité par P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, p. 125 n.).

4. Une « Paix en or » (*Pace d'oro*) d'une valeur de 180 *fiorini larghi* est déposée dans l'*Armario* en février 1462 « in memoria della maiestà del re Lodovico, re di Francia, dal quale habbiamo avuto in duo volte scudi dugento e altre limosine, le quali sono spese nel costo della detta pace come apare a l'uscita del convento, nel mese di febraio 1461 [1462 n.s.], con certi versi d'intorno cominciono *Cum simul in populo patris unica mater*, 2 lb. 2 onces » (I. DINA, *Da un inventario di ex-voto d'argento all'Annunziata di Firenze, 1447-1511*, dans *Testi dei Servi de la donna di Cafaggio*, éd. par E.M. CASALINI, I. D. et P. IRCANI MENICHINI, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1995, pp. 266-267).

5. Domenico da Viterbo est décédé à huit heures du soir, et l'Alabanti élu prieur trois heures plus tard : *ivi*, p. 278.

6. En 1441, sur décision du pape Eugène IV, les frères sont expulsés et remplacés par une communauté d'observants en provenance du Piémont. Nicolas V, en 1447, permet aux conventuels de réintégrer les lieux.

7. Le couvent était criblé de dettes, comme le montre le premier cahier du *Memoriale*, qui expose l'ensemble de celles relevées par le prieur à son arrivée et apurées par lui. Les problèmes financiers et internes de la communauté sont devenus publics lors du vol de la quasi totalité des ex-votos en argent et d'une partie de la caisse du couvent par le frère procureur, le 18 juillet 1441 : « Nota quod anno Domini 1441, addì 18 luglio – fu martedì nocte – ci fu tolto et rubato quasi tutto il dicto ariento, e fu frate Costantino » (cité par R. PACCIANI, *Il coro conteso. Rituali civici, movimenti d'osservanza, privatizzazioni nell'area presbiteriale di chiese fiorentine del Quattrocento*, dans *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, éd. par J. STABENOW, Venezia, Marsilio, 2006, p. 146, et P. IRCANI MENICHINI, *Vita quotidiana e storia della SS. Annunziata di Firenze nella prima metà del Quattrocento*, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 2004, p. 25). Le 14 octobre 1483, dix-huit ex-votos sont placés solennellement dans l'*Armario* en présence du provincial, du prieur et de neuf frères (cfr. DINA, *Da un inventario*, cit., pp. 280-281), qui correspond à *Memoriale*, f. 41v.⁴ : « Les objets d'argent engagés ont été récupérés » (« Arienti pegni si sono riscossi »), et f. 41v.¹² : « On a remis de nouveau beaucoup d'objets d'argent dans l'armoire » (« S'è posto molti arienti di novo nel armario »).

8. Couverture : *Memoriale di maestro Antonio Alabanti da Bologna, nostro priore 1483*, titre rédigé par fr. Stefano da Milano ; le second titre, *Libro di ricordi di maestro Antonio da Bologna, priore di Fiorenza 1483*, est postérieur (XVII^e siècle).

Cremona.⁹ Entre avril 1478 et la fin mars 1484,¹⁰ des listes, des comptes et des tableaux sont consignés dans ces cahiers autant pour dresser le bilan de l'action du prieur que pour communiquer les faits de son administration. En effet, au terme de six années de priorat, en mai 1484, une reddition des comptes de l'Alabanti a lieu devant cinq frères *camarlinghi* de la communauté, tous florentins,¹¹ reddition à laquelle succède un jubilé solennel en son honneur en présence de la famille Medici.¹²

9. L'Alabanti rédige l'essentiel du *Memoriale* (34.000 signes), puis Domenico del Giocondo (19.000 s.), fr. Stefano da Milano (5.000 s.), Bernardo Mini (1.000 s.), fr. Giovita da Cremona (800 s.) Tous les éléments du registre exposés dans le présent article ont été rédigés par l'Alabanti. La structure codicologique du *Memoriale* et la répartition des écritures et des mains ont été présentés au colloque *Classer, dire, compter. Discipline du chiffre et fabrique d'une norme comptable à la fin du Moyen Âge*, Archives nationales de France (Paris, 10 octobre 2012). Le document est en ligne : https://www.academia.edu/9912850/Le_Memoriale_de_maestro_Antonio_Alabanti_prieur_de_la_Santissima_Annunziata_de_Florence_1477-1485_ (date de consultation : 23 maggio 2017).

10. L'année commence au 25 mars dans le style de Florence, mais le règlement de mensualités ou d'annuités au terme de mars prend généralement le 31 pour date butoir.

11. « Ricordo come oggi questo dì 5 di maggio 1484, abiamo fatto saldo e conto con maestro Antonio d'Alberto da Bologna, e de' dare como apare partita per partita da 4 di genaio 1478 per insino a dì 3 d'aprile 1484 l. otto cento venti quatro e s. dieci e danari otto, isbatuto modice partite le quale erano messe a suo conto, e non dovevano essere come apare a *Libro Giallo segnato C* al suo conto. [...] Ricordo chome oggi questo dì 5 di maggio 1484, noi frate Michele di Chanbio da Firençe, e frate Benedecto di Barone da Firençe, e frate Giovanni di Nicholò da Firençe, e frate Iustino da Firençe, e frate Batista di Biagio da Firençe di consentimento de tutti e' frati da Firençe a presente abitanti in detto convento, e s'è fatto conto e saldo con maestro Antonio d'Alberto da Bologna, al presente nostro priore di nostro convento, d'ogni e qualunque cosa avesi auto dal convento o danari, per dare o per avere, o panno o ogni altra cosa per insino a questo presente dì, resta avere lire dugento settanta otto s. 13 e d. 4, come apare in questo a c. 96, isbatuto cio che avesi messo a suo conto che non gli dovesi andare, e cosi mesogli ogni sua limosina » (*Ricordanze B*, Firenze, Archivio di stato [ASF], *Corporazioni religiose soppresse* [CS] 119, P. 49, ff. 94v.-96r.).

12. « Hunc Florentini patres post septimum suae administrationis annum, veluti jam patrium Florentinum, tot reipublicae, & Mediceae familiae favoribus cumulatum, necnon civitate donatum in suum, fuique cœnobii filium die decima octava praeteriti mensis maii unanimi, alacrique omnium consensu adoptaverant, & id quidem optimo fure factum erga hominem de cœnobia Annunciatae tantopere benemeritum. Ipse enim laxiore quadam illius cœnobii antiquata consuetudine, novum vivendi genus tum quoad œconomicam rerum administrationem, tum quoad domesticos mores, tum maxime quoad sacros ritus, & etiam quoad educandam, erudiendamque Juventutem non absque plausibili civium exemplo, & patrum placito introduxerat, praeter quamquod ex suis officiosis laboribus, assiduasque solitudine ecclesia aucta, complecta, exornataque ; necnon sacra supellectili mirum in modum ditata fuit : ipse demum cantilenis quibusdam e secularium antiquo more e medio ecclesiae sublatis, contentus musicos, peritissimis ea in arte ex Galiis, Germaniisque pertio accitis magistris, singulis diebus cum organis, & aliis instrumentis musicis tunc renovatis non absque incredibili Florentinorum ad-

Sur un plan général, les résultats du priorat servent de *propositum vitae* et de modèle pour la gestion du couvent. De ce fait, le *Memoriale*, formalisation d'un bilan rédigé au cours de l'année 1483 au style de Florence, demeure un instrument de référence après la reddition des comptes et le départ du prieur un an plus tard, comme on le voit par le synopsis d'entretien d'embauche du jardinier, préparé par l'Alabanti mais réalisé par son procureur Zanobio del Giocondo fin février 1485,¹³ par une clôture de comptes, effectuée en 1488 de la main du frère syndic Stefano da Milano,¹⁴ et par une mention de couverture postérieure à 1495, année de décès du général de l'Ordre : « Celui-ci [le prieur] fut le grand général Alabanti et qui veut apprendre à gouverner les couvents lise ce livre ».¹⁵

Dans le détail, les coûts, les résultats et la modélisation de la *reformazione* du prieur¹⁶ sont distribués entre des présentations particulières sur différents cahiers – finances (cahier 1), travaux (cahier 2), musique (cahier 4), budget, menu et patrimoine¹⁷ (cahier 6) – et, en guise de bilan, un résumé synoptique sur une double page du dernier cahier (fig. 1) :

miratione audire fecit » (L. GARBIO, *Annalium sacri Ordinis fratrum Servorum B. Mariae Virginis A suae Institutionis exordio, centuriæ quatuor. Auctore F. Archangelo Gianio Florentino [...] editio secunda*, Lucca, Marescandoli, 1719, to. I, p. 584. Nous n'avons pu vérifier par une source extérieure si le *post septimum suae administrationis annum* se rapporte bien au 18 mai 1484, en comptant par années calendaires commencées).

13. Synopsis dans *Memoriale*, f. 80v.¹³⁻²⁷, et contrat final dans *Ricordanze B*, ff. 107v.-108r., 25 février 1485 (SMITH, *Memoriale*, cit., pp. 75-77).

14. *Memoriale*, f. 70r.³⁶ : « Cancellasi per uno achordo alle *Richordanze B*, c. 160 », qui correspond au solde enregistré dans les *Ricordanze B*, au 29 janvier 1488 (SMITH, *Le budget*, cit., p. 223).

15. « Questo fu quel gran generale Alabanti e chi vuol imparare a ghovernare i conventi lega questo libro ». L'Alabanti est décédé le 10 novembre 1495.

16. Aux ff. 77r.¹⁻¹¹, 77v.¹ et 78r.⁸⁻¹⁰, l'Alabanti impose de nouveaux instruments administratifs, explicitement *a reformazione del governo de la chassa*. Il sera imité à l'Annunziata de Pistoia par maestro Nicolò Manetti, provincial de Toscane en 1482-1485, présent au couvent de Florence pendant le priorat de l'Alabanti : D.M. MONTAGNA, *L'archivio conventuale di Santa Maria dei Servi di Pistoia*, « Studi storici OSM », xxxi, 1981, pp. 44-45.

17. Cahier 6 : sous le titre *Aquisti* (f. 71r.), le prieur a dressé la liste du patrimoine acquis sous son priorat : « L'abbadia de Santo Gaudenzo, La pieve de Santo Martino in Lubacho – Uno strisso de l'orto in verso la Sapientia – El chiasso de la Sapientia – Uno campo in Tavole – Uno podere campo in Tavole – Uno podere al Romita – Una chassa de mona Chaterina – Due chasse de Piero da la Chareta – Duo poderi da Vinci – El podere de Marabotino – El poderuzo da Lastra – Una chassa fu di Zohane Macigni la quale tiene Carlo – Uno sexto de una altra chassa – El podere del vescovo Mariano – La chompagnia de S. Sebastiano – El podere de Santo Martino in Lubacho – El campo de mona Zintile a la Tore – Cavato el podere del Garminzo de le mane de mona Chaterina – Fare la cera in chassa e candelle – La chasseta de la muraglia – La chasseta de l'orto ».

- Andare a la Nuntiata con dua candelieri e con le cote [f. 72v.]
 Al Corpus Domini acendere dua dopieri con 2 novitii con le cote
 Mangiare in refetorio con l'ordine simile al coro
 Andare a santo Sebastiano cantare l'antifona
- 5 Separare professi dagli altri
 Mangiare in refetorio fratri e forastieri
 Levata l'usanza de mangiare soto la scala
 Levato el fare de tante tavole
 Levato le colcitre de la piuma del refet dormitorio
- 10 Levato le crapule maxime tempore ieiunii
 Levato el stare per chiesa e suso le porte
 Tenere serata e guardata la porta comune
 La note, se offitii, chomo el dì ~~ap~~ con paramenti e luminari
 Levato i salarii a li offitiali
- 15 Levata la libertà paça a li offitiali
 Introduta la musica
 Reduto el fare de le chandele in cassa
 La cera bianca
 Separato professi
- 20 Levata la libertà a' seculari del venire in convento a tute l'ore
 e chachare etc.
 Aperto la chupula
 Fato uno andito del 2° rechiostro in chiesa
 Aquisto de la chupola e d[e] le chapelle e de una
- 25 botega in porta S. Maria
 Fato la compagnia nova de S. Sebastiano
 Fato tanti frati – novitii, professi e conversi
 Aquistata la stipa
- Fato fare 3 asiamenti per seculari [f. 73r.]
- 30 Fato fare i palcheti de l'ymagine nel rechiostrino
 Fato fare i palcheti in S. Sebastiano
 Fato alargare la chapella de S. Sebastiano da duo canti
 E ed e fato fare uno uscio dentro a la sagrestia
 Fato fare una chamerle[n]garia nel primo rechiostro
- 35 ~~Fato~~ Separata la chamerle[n]garia per el petinaio
 Fato adattare una stancia per le candelle con le maseritie
 Fato ~~una~~ rimuovere la scala che de suso la lozia
 andava in chiesa, e fato lli due stanzie : de soto per l'olio,
 de sopra per le civaglie
- 40 Fato uno noviciato
 Fato uno forno col caldano e con tute le sue pertinencie
 Desfato el vechio perché non se poteva adoperare
 Fato la forestaria
 Fato inpiallazare l'usso del barberia

- 45 Fato Desfato l'andito vechio de la ~~che~~ chusina
 Refato el novo
 Desfata la chusina vechia, fato la nova
 Mutate le scale
 Fato pore una porta al capitolo
- 50 Fato smurare la porta del capitolo che va in refetorio
 e rimurare
 Mutata la intrata del refetorio ; murata la porta vechia
 et fato una nova, e fato un finestra che serva
 al refetorio
- 55 // nel'orto¹⁸ ~~Desfato~~ Mutata la intrata
 Fato duo poci con dua mazachavali e duo orticini
 Crescuta le ~~bri~~ mure ~~da~~ de l'orto che sono braza quadre
 Da l'altro canto verso la Sapientia desfato el muro vechio
 insino ne fundamenti che per lu[n]gheza braza
- 60 Item crescuta l'orto etc.
 Item fato el muro novo
 Item fato el pollaio
 Item fati duo pozi
 Item fato fognare le vie de l'orto
- 65 Item fato 300 colonelli

Trois parties nettement distinctes se succèdent dans cette liste : les nouvelles exigences de vie commune (*propositum vitae*), les transformations du couvent et celles de son potager.

[Vie commune.] — 1. Aller à la Nuntiata avec deux chandeliers et avec les tuniques à manches (*cotte*). — 2. À la Fête-Dieu, allumer deux candélabres, avec deux novices et avec les tuniques à manches (*cotte*). — 3. Manger au réfectoire dans un ordre similaire à celui du chœur. — 4. Aller chanter l'antienne à saint Sébastien. — 5. Séparer les profès des autres. — 6. Les frères et les hôtes mangent au réfectoire. — 7. Supprimé l'habitude de manger sous l'escalier. — 8. Supprimé la préparation de tant de tables [au réfectoire]. — 9. Supprimé les couvertures de plume du dortoir. — 10. Supprimé les siestes, en particulier en temps de jeûne. — 11. Supprimé l'habitude de stationner dans l'église et aux portes. — 12. Tenir fermée et gardée la porte commune. — 13. Il faut officier la nuit comme le jour, avec ornements (*paramenti*) et luminaires. — 14. Supprimé les salaires aux officiers [de la Commune]. — 15. Supprimé le libre passage aux officiers. — 16. La musique a été introduite. — 17. Réduit la production de chandelles pour le couvent. — 18. La cire blanche. — 19. Les profès séparés. — 20-21. Supprimé la liberté aux séculiers de venir au couvent à toute heure et chier etc.

18. Le signe // indique une suite, ici au verso (f. 73v) : « Murato drieto la chapella de S. Sebastiano; la cupola e l[a] chasa de l'ortellano ; Aquistati i libri del vescovo Mariano ».

[Couvent.] — 22. Ouvert la coupole. — 23. Ouvert un passage du 2^e cloître à l'église. — 24-25. Acquisition de la coupole, et des chapelles et d'une boutique à la Porta Santa Maria. — 26. Fait la nouvelle Compagnie de Saint Sébastien. — 27. Fait beaucoup de frères – novices, profès et convers. — 28. Acquise la réserve de bois (*stipa*). — 29. Fait faire 3 lieux d'aisances pour séculiers. — 30. Fait faire les estrades (*palchetti*) de l'image dans le petit pré-cloître (*rechiostrino*). — 31. Fait faire les estrades (*palchetti*) à Saint Sébastien. — 32. Fait élargir la chapelle de saint Sébastien de deux côtés — 33. Et fait faire un huis à l'intérieur de la sacristie [de la chapelle saint Sébastien]. — 34. Fait faire une chambre des comptes dans le premier cloître. — 35. Divisé la chambre des comptes pour le peigneur (*petinaio*). — 36. Fait adapter une pièce pour les chandelles et les ustensiles. — 37-39. Fait déplacer l'escalier qui, sous la loggia, allait à l'église et là ont été faites deux pièces : basse pour l'huile, haute pour les pois (*civagliè*). — 40. Fait un noviciat. — 41. Fait un four avec un endroit pour faire lever le pain et pour tout ce qui va avec. — 42. Défait l'ancien [four] parce qu'on ne pouvait pas l'utiliser. — 43. Fait l'hôtellerie. — 44. Fait marquer l'huis de la barberie. — 45. Défait l'ancien couloir de la cuisine. — 46. Fait le nouveau [couloir]. — 47. Défait la vieille cuisine, fait la nouvelle. — 48. Changé les escaliers. — 49. Fait poser une porte à la salle capitulaire. — 50-51. Fait démurir la porte qui va du chapitre au réfectoire et remurer. — 52-54. Changé l'entrée du réfectoire, muré la vieille porte et fait une neuve, et fait une fenêtre [passe-plat] qui sert au réfectoire.

[Potager.] — 55. Dans le potager : l'entrée a été changée. — 56. Fait deux puits avec deux conduits pour remplir les canaux et deux jardinets surélevés. — 57. Rehaussé les murs du jardin qui, en brasses carrés, font [blanc]. — 58-59. De l'autre côté, vers la Sapienza, défait le vieux mur tant pour la longueur, de [blanc] brasses, que jusqu'aux fondements. — 60. Et aussi agrandi le potager etc. — 61. Et aussi fait le nouveau mur. — 62. Et aussi fait le poulailler. — 63. Et aussi fait deux puits. — 64. Et aussi fait assainir les chemins du potager. — 65. Et aussi fait 300 colonnettes.¹⁹

Contrairement à ce que laisse penser son apparence de brouillon (fig. 1), cette double page fournit, pour l'essentiel, des conclusions synthétiques de listes, comptes et tableaux présentés ailleurs dans le (→) *Memoriale*, listes, comptes et tableaux qui sont eux-mêmes la synthèse d'actes enregistrés dans les grands livres comptables, les (→→) *Libro Bianco segnato A*, *Libro Rosso segnato B*, et *Libro Giallo segnato C*, ainsi que dans le *Libro A*, les *Portate segnato L*, et *Ricordanze segnato B*.²⁰ Ces référents, sous-jacents au bilan synoptique, précisent les actions les

19. En janvier 1480, le prieur avait commandé 800 colonnettes à section carrée de pierre bise, d'une section de 14 cm. pour 1,44 m. de hauteur. Les 300 qui ont été installées servaient probablement de supports à une pergola pour des cultures aériennes, traditionnellement la vigne : SMITH, *Memoriale*, cit., pp. 74-75.

20. *Libro Bianco segnato A* (1454-1471, non repéré), *Libro Rosso segnato B* (ASF, CS 119, P. 196, 1471-1478), *Libro Giallo segnato C* (ASF, CS 119, P. 197, 1479-1484), *Libro A* (différent du *Libro Bianco segnato A*, non repéré), *Portate L* (ASF, CS 119, P. 247, 1482-1486), *Ricordanze B* (ASF, CS 119, P. 49).

plus manifestes de la réforme engagée par le prieur, ou en donnent les preuves. Nous ne présentons ici que quelques exemples significatifs ; l'alimentation et les finances ayant été abordées ailleurs, nous ne traiterons que de la musique :

[Couvent] communauté : « Fait beaucoup de frères – novices, profès et convers » [27], « Fait un noviciat » [40] (→) *Memoriale*, f. 48r. : 1^{ère} liste nominale (56 frères) ; (→) f. 64r. : 2^e liste nominale (62 frères) ;²¹ (→→) *Ricordanze segnato B* : liste nominale du chapitre de juin 1480 (47 frères).²²

[Couvent et potager] travaux et aménagements : [29-65] (→) *Memoriale*, ff. 17-32 : bilan analytique des coûts par catégories de fournisseurs – chauxfourniers (*fornaciai*), chaudronniers (*mangniani*), sablonniers (*renaiuoli*), maçons (*muratori*), charpentiers (*lengnaiuoli*), tailleurs de pierre (*ischarpelatori*), forgerons (*fabri*), transporteur (*charetario*), brassier (*abraciatore*), peintres (*dipintori*), vitrerie (*finestre di vetro*), cirier (*cieraiuolo*) ; (→→) *Libro A*.²³

[Vie commune] gestion de la cire : « Réduit la production de chandelles pour le couvent – La cire blanche »²⁴ [17-18], « Fait adapter une pièce pour les chandelles et les ustensiles » [36] (→) *Memoriale*, f. 72r.¹⁷ : « Aquits : [...] Faire la cire et les chandelles au couvent » ; (→) f. 54v.³⁻²⁰ : « J'enregistre comment, aujourd'hui 2 décembre 1483, notre frère Benedetto donne les chandelles du compte de la cire, le coton filé, la cire travaillé en chandelles et autres ouvrages. Il a consigné à frère Marcello tout ce qu'il lui restait dans les mains, ainsi qu'il est décrit ci-dessous, beaucoup de frères étant présents, à savoir : f. Michel, f. Justino, f. Silvestro, f. Baptista, f. Christofano et f. Lorenzo, tous florentins, et f. Lorenzo de Brescia. D'abord les petites chandelles bénies, blanches et jaunes : 37 livres 11 onces ; la cire blanche travaillée, neuve et vieille : 39 livres ; les flambeaux jaunes : 82 livres ; la cire blanche non travaillée : 396 livres ; la cire jaune en pains et morceaux : 480 livres ; le coton filé : 94 livres ».²⁵

21. Pacciani (*Il coro conteso*, cit., p. 150) relève que Beverly Louise Brown (*Choir and Altar Placement : a Quattrocento dilemma*, « Machiavelli Studies », v, 1996, pp. 147-180), sur des bases documentaires, estime la communauté de 30 à 40 membres.

22. *Ricordanze B*, f. 19r., 14 juin 1480.

23. Le total des comptes fournisseurs du cahier 2, pour les travaux d'aménagement de l'église, des bâtiments et du potager, se monte à 13.453 livres, soit 2.242 grands florins.

24. Comme le montre le bilan du patrimoine (voir supra, n. 17), l'objectif était d'intégrer au couvent la production de chandelles et de cire blanche auparavant externalisée. L'enjeu économique était d'autant plus important qu'une forte demande venait de la part des visiteurs et fidèles de l'église, autant pour l'achat de chandelles que pour celui d'ex-votos en cire. De même qu'il met en place l'exécution de messes polyphoniques à la demande, l'Alabanti contractualise avec un cirier la production d'effigies votives à prix et délai imposés : SMITH, *Memoriale*, cit., pp. 120-121. Pour ces raisons, le prieur a personnellement revu et géré les comptes de la cire, avant de procéder à une remise solennelle du stock entre les mains des frères florentins, préalablement à sa reddition de comptes (voir note suivante).

25. *Memoriale*, f. 54v.³⁻²⁰ : « Ricordo chomo a dì 2 de dicembre 1483, frate Benedeto nostro dà le candele del conto de la cera, bonbase, e cera lavorata in candele, e altre lavori. Consignò

[**Vie commune**] réforme musicale : « La musique a été introduite » [16] (→) *Memoriale*, f. 55r. : ❶ Tableau et ❷ programme du chœur ; (→) f. 79v.¹²⁻¹⁷ : ❸ « Messes à célébrer : S. Nicolas, S. Denis, S. Pierre et S. Philippe, S. Jean et S. Paul, S. Barthélémy »²⁶ (→) f. 69r.¹⁹⁻²⁰ : « *L'Homme armé* dans le grand dossier – *De tous biens pleine* dans le grand dossier », (→) f. 65v.² : « *L'Ave Maris stella, A solis ortus cardine*, pour les Laudes à la Nativité de Notre Seigneur, dans le livre de ❹ Bartholomeo [de Caestris] »,²⁷ (→) f. 65r.¹⁶ : « Les messes à trois voix, dans le petit livre de Bartholomeo [de Caestris] », (→) f. 81r.¹⁻⁸ : « Basses-contre : Don Raynaldus [de Hodenc], Ser Nicolaus [francioso], f. Marco [di Domenico], f. Benedeto » ; (→) f. 75v.² : ❺ « Salaire des chanteurs, de l'organiste, et pour le latin : 90 livres » ; (→) f. 81r.¹⁰ : ❻ « Le tableau des offices autour de l'église ».²⁸

2. « La musique a été introduite »

Parmi les réformes de la vie commune, l'indication lapidaire « *Introducta la musica* » [16] est inattendue, car la musique est une pratique constitutive de la vie des Servi depuis la fondation de l'Ordre. La capacité à chanter est en effet

tuto quello che li restava ne le mane a frate Marcelo nel modo infrascrito, presenti molti frati, zoè : frate Michele, frate Iustino, frate Silvestro, frate Baptista, frate Christofano e frate Lorenzo, tuti frati fiorentini, e frate Lorenzo da Bressa. In prima, candelloti bianchi e zali benedeti, libre 37, onze oto ; Cera bianca lavorata, nova e vechia, libre 39 ; Falcole zale de più rasone, lb. 82 ; Cera bianca non lavorata, lb. 396 ; Cera zala in pani e mocholi lb. 480 ; Bonbase fillato, lb. 94 », soit 1.128 livres (environ 380 kilos).

26. Il s'agit de messes plénières qui combinaient le propre avec l'ordinaire – en plus du *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus Dei*, elles auraient comporté l'*Introit*, l'*Alleluia*, l'*Offertoire* et la Communion, voire le Graduel – et qui pourraient être polyphoniques, même si peu ont survécu (*Misse sancti Anthonii de Padua* et *sancti Jacobi* de Guillaume Dufay).

27. Bartholomeo de Caestris, *Bartholomeo, contrabasso*, dans le *Memoriale* (ff. 42r.²⁴, 65r.¹⁰, 65r.¹⁷, 65v.², 65v.³), est identifié par un avenant à son premier contrat, signé le 1^{er} mai 1483, et attesté par ses reçus jusqu'à la fin du priorat de l'Alabanti. Il forme un tandem avec Nicolò di Giovanni di Fiorenza, *tenorista* (ASF, CS 119, P. 1048, f. 167v. : « Io Nicolò di Giovanni d'Antonio, tenorista »), qui a été confondu, dans la littérature académique, avec « ser Nicolaus, contrabasso » (*Memoriale*, f. 81r.³), « chantore francioso » (ASF, CS 119, P. 247, f. 110r. ; cfr. V. GORI, *La musica alla SS. Annunziata di Firenze dall'origine alla fondazione della cappella musicale*, « Bollettino d'informazione semestrale », 1981, 1, pp. 9-22, et 2, pp. 4-23 : 22, n. 66) qui chante en novembre 1483 à l'Annunziata. Ils partent en avril 1488 à la cour de Mathias Corvin (B. WILSON, *Isaac among the Florentines*, « Journal of Musicology », xxiii, 2006, pp. 97-152 : 116, 150 [doc. 7b]), et on les retrouve sous les noms de *Bartholomeo da Fiandra* et *Nicolò fiorentino* à Ferrare de 1499 à 1505 : cfr. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 403-405 ; D. SMITH, *Théâtre, musique et politique : Arnoul Gréban, de Notre-Dame de Paris à la Santissima Annunziata de Florence*, Habilitation à diriger des recherches, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010, p. 127 (pièce justificative 216).

28. « La tavola de offitiis circa ecclesiam » (*Memoriale*, f. 81v.¹⁰).

l'un des critères de recrutement des jeunes clercs²⁹ et, au couvent de Florence, les plus grands noms de l'*Ars nova* et des *Laude* y ont maintenu très vive la tradition musicale.³⁰ Cependant, les éléments sous-jacents au bilan du prieur explicitent ce qu'il entendait par « la musique a été introduite » : la mise en place d'un chœur organisé ❶ avec son programme de travail ❷, l'accès au répertoire liturgique musical savant ❸, l'intervention de maîtres étrangers ❹, un budget mensuel pour les payer ❺, la divulgation du programme hebdomadaire du chœur ❻. Dans ce contexte, « musica » désigne ce qui procède non d'une tradition mais de l'art savant des maîtres contemporains, ce que les historiens servites, au XVIII^e siècle, avaient bien compris en commentant l'action du prieur – preuve que le *Memoriale* et son bilan demeurent une référence au sein de l'Ordre, avec une fonction mémorielle : « C'est un fait assurément insolite, mais qui fut assez bien reçu en son temps, quand le talent de la musique [*musicae facultas*] fut nouvellement introduit [*recens introducta fuerat*] dans la communauté de l'Annunziata [*ecclesia Annunziatae*], par Antonio Alabanti, jadis prieur, grâce à des maîtres originaires de France et d'Allemagne venus à cet effet. Ceci est indiqué par les journaux et les archives du couvent de l'Annunziata ».³¹

Comme pour l'alimentation de la communauté, la musique a fait l'objet d'un tableau avec commentaire sur une page exclusivement dédiée dont le contenu a été mis au net à l'automne 1483.³² L'Alabanti y a listé les noms des

29. « Nullus recipiatur pro clerico qui non sit competens ad cantandum vel gramaticam », au chapitre XIII des statuts anciens de l'ordre, de la fin XIII^e siècle (*Monumenta Ordinis Servorum sanctae Mariae, a quibusdam eiusdem ordinis presbyteris edita*, Bruxelles-Roma, Société Belge de Librairie, 1897, to. I, p. 39).

30. Sur la musique à l'Annunziata depuis les origines, voir GORI, *La musica*, cit., et G. ZANOVELLO, 'In the Church and in the Chapel' : *Music and Devotional Spaces in the Florentine Church of Santissima Annunziata*, « *Journal of the American Musicological Society* », LXVII, 2014, pp. 379-428. Ces travaux ont été précédés par les études pionnières de F.A. D'ACCONTE, en particulier. *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, « *Journal of the American Musicological Society* », XIV, 1961, pp. 307-358, réimprimé dans ID., *Music in Renaissance Florence : Studies and Documents*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2006.

31. « Res quidem insolita, sed eo tempore opportuna satis, quando musicae facultas nuper ab Antonio Alabante priore in ecclesia Annunziatae, magistris e Gallia, & Germania pro ea facultate adductis, recens introducta fuerat. Id indicant diaria, & monumenta conv. Annunziatae » (GARIBIO, *Annalium*, cit., to. I, p. 572). Dans les traités musicaux médiévaux, on distingue le *musicus*, qui connaît les fondements de la science musicale, du *cantor*, qui n'a qu'un talent naturel. C'est dans l'esprit de cette distinction qu'il faut comprendre l'emploi du terme « musica » par le prieur.

32. Les cahiers 4 et 5 ont été réalisés au cours de l'année 1483 au style de Florence, *i.e.* avril 1483-mars 1484 : SMITH, *Le budget*, cit., pp. 222-225. La mise au net du budget mensuel a été réalisée après l'été, quand l'Alabanti a obtenu le total de l'*intrata* pour la période du 1^{er} novembre 1482 au 31 juillet 1483, préalablement à ses calculs finaux (voir infra note 111).

membres du chœur par voix – ténors, basses-contre, contraltos, sopranos – puis les maîtres de chant, et enfin leur programme de travail : « Les maîtres de musique, d'abord et avant tout, doivent enseigner 1° les Laudes de la Vierge, 2° les motets, 3° les psaumes, 4° les hymnes et le *Magnificat*, 5° les messes. Chaque soir, après le *Salve Regina*,³³ on chantera un motet. Tout ce qui précède sera mis sous forme de tableau hebdomadaire pour indiquer ce qui sera chanté [*i.e.* laudes, motets, psaumes, hymnes et *Magnificat*, messes], et plusieurs [copies du tableau] seront fournies » (fig. 2) :

Tenoristi : f. Baptista, f. Corrado, f. Giovan Agnolo.

Contrabassi : f. Philipo, f. Marco, f. Benedecto.

Contralti : f. Andrea, f. Anselmo, f. Felice, Ioanes Torion.

Suprani : f. Cornelius, f. Alexander, f. Dionisius, f. Iulianus, f. Albertus, f. Ioanes, f. Ioachinus, f. Gaudentius, f. Tadeus, f. Albertus ; Domenicus et Angelus.

Magistri musice : f. Andrea, f. Philippo, Ioanes Torion, f. Alexandro.

F. Andreas doceat novitios ; f. Philipus doceat tenoristas, altos et bassos ; Ioanes Torion doceat contraltos.

Quolibet sero post *Salve Regina* cantetur unum motetum. Magistri musice primo et ante omnia doceant Laudes Virginis ; 2° doceant moteta ; 3° doceant psalmos ; 4° hymnos et Magnificat ; 5° Missas. Et de predictis omnibus fiat tabula qualibet septimana ut cantanda sunt et pluries provideantur.

Cette présentation organique par voix (unique en son genre pour le XV^e siècle) comprend trois membres qui ne sont pas encore frères : le contralto et jeune maître de musique Johannes Torion, originaire de Saint-Omer, qui prononcera ses premiers vœux peu après,³⁴ et les clercs Domenicus et Angelus.³⁵ Pour ce qui est du répertoire, les *Laude* font depuis toujours partie de la tradition servite, selon un usage propre au couvent,³⁶ ainsi que les psaumes, hymnes

33. D'après les *Constitutiones novae* (*Monumenta*, cit., to II, p. 53), le *Salve Regina* doit être chanté au chœur par les frères *cum versiculo et oratione de domina* à la fin de chaque messe, aussi bien celle de la communauté que lors de leurs messes privées (*fratres in privatis missis*).

34. Johannes Torion, qui signe *Johannes picarde* ou *Johannes Torion de Picardia*, apparaît en 1482 dans les *Ricevute* où son dernier paiement intervient le 6 octobre 1483 (f. 61v.) sans qu'il soit frère ; Gori indique sa prise de vœux, sans donner la référence : « J.T. che compare dapprima come laico, veste poi l'abito di frate » (*La musica*, cit., 2, p. 19). Rentré en Picardie, il réapparaît à Saint-Amé de Douai en 1485. Maître des enfants de chœur à Saint-Omer en 1492, il y sera ultérieurement chanoine puis doyen, pour s'éteindre en 1547. Je remercie Andrew Kirkman, qui prépare un ouvrage sur la musique à Saint-Omer, pour ces informations.

35. Il fallait avoir au moins quinze ans pour être *clericus* et dix-huit pour prononcer les vœux de novice.

36. « Per questa presente scritta se fa richordo chomo don Angnolo, monacho negro da

et *Magnificat* qui sont intégrés aux offices des Heures. Il n'en est pas de même pour les messes et hymnes polyphoniques dont le prieur indique l'emplacement car c'est de la musique écrite – la liturgie en plain-chant était connue par cœur : l'*Ave maris stella*, *A solis ortus cardine* et les messes à trois voix (« misse tribus vocibus ») se trouvent dans le *livre* ou le *petit livre de Bartholomeo*,³⁷ tandis que *L'Omo armé* et *De tu bel pleneh* sont dans le *grand dossier* (« in scartafaccio grosso »), c'est-à-dire qu'il s'agit de partitions par voix, en folios ou cahiers non reliés.³⁸ Ces dernières messes sont composées sur deux airs célèbres : une chanson guerrière (*L'Homme armé*) qui doit son immense succès comme thème de messe autant au dynamisme de sa structure mélodique et rythmique qu'au renouveau de l'esprit de croisade après la chute de Constantinople ; une chanson d'amour (*De tous biens pleine est ma maîtresse*) qui s'inscrit ainsi parmi les riches modalités

Firenze, nostro cantore, se obliga in forma chamera, stare e habitare continuamente da questo dì 16 de dicembre 1481 per insino tutto dicembre 1482, nel convento dela Nuntiata de' frati de' Servi de S. Maria de Fiorenze, a cantare secondo la consuetudine laudabile del dito convento, la quale consuetudine è nota e manifesta al dito dom Agnolo, com questi pati e condicione che debia havere le spexe conventuale e chomo gli altri cantori, e per zaschaduno messe soldi 40 de pizoli ; e lui deba e possi dire messa dove li piace a suo commodo e utilità, e havere dal convento tute l'altre chosse chomo e quanto hano comunamente et generalmente li proprii frati dela religione predeta, chomo sono barbiere, lavandaio, et tempore infirmitatis, medicum et medicinas. E lui deto don Angnolo deba nel dito convento vivere honestamente et in habitu honesto et conveniente sue professioni. Et in fidem predictorum, ego, frater Antonius bononiensis, predicti conventus prior indignus, scripsi omnia predicta de manu propria et con consensu predicti domini Angeli coram testibus infrascriptis anno, mense et die predictis » (nous soulignons). « Par cet écrit est enregistré comment maître Agnolo, moine noir de Florence, notre chanteur, s'oblige par contrat notarié à demeurer et habiter de façon permanente au couvent de la Nuntiata des frères servites de Santa Maria à Florence, depuis ce jour 16 décembre 1481 jusqu'au mois de décembre 1482 inclus, pour chanter selon la louable coutume dudit couvent, coutume connue et manifeste audit don Agnolo, aux pactes et conditions qu'il bénéficiera des dépenses conventuelles couvertes pour les autres chanteurs et de 40 sous de piccioli pour chaque messe ; et il doit et peut dire la messe où il lui plait, à sa commodité et pour son utilité ; il lui sera dispensé tout ce que reçoivent communément les propres frères de la religion susdite : barbier, lavandier, et, en cas de maladie, médecin et médicaments. Et ledit don Agnolo s'engage à vivre audit couvent honnêtement, en habits honnêtes et convenant à sa profession. Et en foi de quoi, moi, frère Antonio da Bologna, indigne prieur dudit couvent, j'ai écrit tout ce qui précède de ma propre main, avec l'accord dudit maître Agnolo, en présence des témoins sous-nommés, l'an, le mois et le jour susdits » (*Ricordanze B*, f. 26r).

37. *Memoriale*, f. 65v.² : « *Ave maris stela* in libro Bartholomei » ; « *A solis ortus cardine* ad laudes in nativitate Domini, in libro Bartholomei ».

38. *Ibid.* : « *L'Omo armé* in scartafacio grosso – *De tu bel pleneh* in scartafacio grosso ». Voir C. HAMM, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, « Acta Musicologica », xxxiv, 1962, pp. 166-184. La graphie *pleneh* est remarquable, car elle indique la perception d'une prononciation du *-e* muet.

de la liturgie mariale.³⁹ Le *Memoriale* étant un instrument de gestion partagé entre le prieur et ses adjoints, on comprend que les titres et emplacements des partitions sont là pour indiquer précisément où trouver les œuvres à travailler selon le programme du chœur.⁴⁰

Même si les messes polyphoniques n'arrivent qu'en dernière position dans le programme de travail [5°], elles n'en sont pas moins centrales dans le dispositif établi par l'Alabanti. Au cours de l'année 1483, il en a acheté six auprès de frères servites ou de chanteurs de passage à l'Annunziata, allant lui-même à Rome en faire copier cinq autres en possession des chanteurs du pape.⁴¹ D'autres encore sont disponibles dans les bagages des musiciens recrutés par lui, comme on l'a vu pour les messes à trois voix du « parvo libro Bartholomei ». Pendant son priorat, au moins quarante-cinq chanteurs 'extérieurs' (*forastieri*) ont été rémunérés pour la pratique, l'enseignement du chant et de la musique polyphonique, pour des durées allant de quelques jours à plusieurs années,

39. Un travail d'ensemble reste à faire sur ce renouvellement de la liturgie mariale accompagnant la dévotion populaire. Outre les offices de Thomas de Courcelles (inédit, Bibliothèque de Bâle) et de Jean de Ségovie (L.B. RICOSSA, *Jean de Segovie : son Office de la Conception [1439]. Étude historique, théologique, littéraire et musicale*, Berne, Peter Lang, 1994), validés au concile de Bâle, citons ceux de Leonardo Nogarola, *Officium et Missa Immaculatae Conceptionis Beatae Mariae cum Bulla approbationis Sixti IV*, Roma, Ulrich Han, 30 avril 1477, et d'Antonio Alabanti (P.M. GRAFFIUS, *Antonio Alabanti's Office of Our Lady and Glosed Magnificat [Ms. Cl. 226, Biblioteca comunale Ariosteia, Ferrara]*, « Studi storici OSM », 1959, 9, pp. 158-178). A ces offices, ajoutons la prière à la Vierge de Sixte IV, mise en musique dans 45 versions polyphoniques différentes de la fin du XV^e au début du XVII^e siècle, et dont la récitation ou le chant valait 11.000 ans d'indulgence (B. BLACKBURN, *The Virgin in the Sun : Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV*, « Journal of the Royal Musical Association », CXXIV, 1999, pp. 157-195). Sur l'identification de la messe *De tous biens pleine*, voir ZANOVELLO, *In the Church*, cit., pp. 402-404 ; pour la messe *L'Homme armé*, voir infra note 55.

40. La présence des messes de *L'Homme armé* et *De tous biens pleine*, ainsi que la récolte des messes polyphoniques par l'Alabanti, renvoie à la discussion sur le manuscrit *Cappella Sistina 14* qui contient 50 messes, et dont Flynn Warmington affirmait qu'il s'agissait du répertoire du chœur de l'Annunziata, présenté comme le plus important ensemble vocal d'Italie (*The Winds of Fortune : A New View on the Provenance and Date of the Cappella Sistina Manuscripts 14 and 51*, conférence lue en 1991 au congrès de l'American Musicological Society à Oxford). Adalbert Roth contestait cette dernière affirmation pour la raison que l'Annunziata ne disposait pas du financement nécessaire : « In quel tempo nessuna delle tre istituzioni musicali presenti a Firenze – cioè le cappelle di S. Giovanni, S. Maria del Fiore e della SS. Annunziata – disponeva di un continuo finanziamento, condizione indispensabile per la formazione di un immenso repertorio quale quello contenuto in CS 14/51 » (A. ROTH, *Napoli o Firenze? Dove sono stati compilati i manoscritti CS 14 e CS 51?*, dans *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Actes du Congrès international des études [Firenze, 15-17 juin 1992], éd. par P. GARGIULO, Firenze, Olschki, 1993, p. 89).

41. GORI, *La musica*, cit., 2, p. 14.

avec un pic quantitatif de février 1484 à juillet 1485. Cette dernière période correspond aux mois précédant la reddition des comptes et à la dernière année de l'Alabanti à la tête du couvent quand un groupe de maîtres à demeure secondés par des chanteurs pigistes (*free lance*)⁴² établissent un service permanent d'une dizaine de personnes. Ce système de roulement est révélé par le registre des *Ricevute* où sont consignés les reçus autographes de paiement des chanteurs. La visée d'un effectif de base d'une dizaine de *forastieri* est confirmée par le budget prévisionnel du prieur qui avait calculé une somme mensuelle de 15 florins (90 lires) pour « les chanteurs avec l'organiste et le professeur de latin ».⁴³ L'organiste et le professeur étant chacun rémunéré un florin et demi par mois, la part résiduelle réservée aux chanteurs est de 12 florins (72 lires),⁴⁴ soit une dizaine de salaires mensuels à 1 florin, le reste étant dévolu au salaire spécifique de frères chanteurs mensualisés à 2 lires. Enfin, pour l'organisation, un contrat collectif du 1^{er} mai 1482 précisait que les maîtres installés au couvent avaient la responsabilité de « prévoir avec leurs collègues lesquels d'entre eux doivent chanter une messe, un motet ou le *Magnificat* à l'église, etc., sachant que cela doit être chanté non seulement aux jours ordinaires, mais aussi aux jours de fête »⁴⁵ (voir Annexe : *Les « ricevute » et l'organisation des chanteurs à l'Annunziata de Florence, 1482-1485*).

Le chœur des maîtres contractualisés et des pigistes s'ajoute à celui des frères (fig. 2). À la fin du priorat de l'Alabanti, l'effectif complet théorique tourne donc autour de trente à trente cinq voix, soit le *plus important chœur formé à la*

42. Nous employons le terme de pigiste (*free lance*) pour distinguer ces chanteurs occasionnels de ceux sous contrat collectif.

43. Le budget prévisionnel de l'Alabanti a été préparé sur la base d'un audit comptable rétrospectif des recettes du couvent sur vingt ans en arrière, d'un apurement des comptes des précédents prieurs et d'une évaluation prévisionnelle des *dépenses ordinaires* (*spese ordinarie*) assignées sur une évaluation prévisionnelle médiane (sur neuf ans) de 9 des 12 mois des recettes de la chapelle de l'image miraculeuse. Le calcul global des dépenses ordinaires a été modulé sur cette prévision grâce à différentes projections du budget de l'alimentation, poste le plus important. Les trois mois mis de côté dans l'évaluation prévisionnelle des recettes sont destinés à alimenter la caisse des *spese straordinarie* ou *dépenses extraordinaires* (SMITH, *Le budget*, cit., pp. 225 ss.).

44. La lire (*libra*) est une unité de compte qui comprend 20 sous de 12 deniers chacun. Le florin est une monnaie réelle dont la valeur est variable selon son type (*de piccioli, de sugello, largo*) et la date de sa transaction. Dans le *Memoriale*, le grand florin d'or (*largo d'oro in oro*) est évalué à 6 lires dans la totalité des cas où l'équivalence est donnée, et le florin *de piccioli* à 5 lires 17 sous (exceptionnellement 5 lires 18 sous).

45. Publiée par D'ACCONE, *The Singers*, cit., p. 356 (doc. 24) avec une omission rétablie par GORI, *La musica*, cit., 2, p. 9, qui concerne la promesse d'une pièce de tissu d'une valeur de six ducats à Bartholomeo de Caestris s'il assume régulièrement son service jusqu'au dernier jour d'avril 1483. Le contrat rempli, le prieur achète le tissu : « Comperare pano per la vesta de Bartholomeo » (*Memoriale*, f. 42r.²⁴).

*polyphonie en Italie à ce moment, quelles que soient les modalités d'exécution.*⁴⁶ L'exécution d'une messe et de la liturgie en générale était alors d'autant plus impressionnante à l'Annunziata qu'elle se déroulait dans un cadre et selon des modalités rénovés :⁴⁷ accompagnée d'instruments,⁴⁸ dans un chœur circulaire (« tondo ») qui venait d'être achevé avec sa couronne de chapelles [24], sa coupole ouverte à l'instar du Panthéon à Rome [22] et un crucifix de Giuliano da Sangallo au grand autel,⁴⁹ l'*Armario* à nouveau garni d'ex-votos précieux,⁵⁰ les ornements et chapes liturgiques remis en état, les frères habillés de neuf,⁵¹

46. Vers le milieu des années 1470, les chœurs cathédraux employaient rarement plus de six ou sept chanteurs adultes, tandis qu'aux cours de Milan, Naples, Ferrare ou Rome, le chiffre pouvait être compris entre vingt et trente-trois. Au cours des années 1480, les chœurs cathédraux des cités les plus riches approcheront la dimension de ceux des cours princières et pontificale. Cfr. F.A. D'ACCONNE, *The Performance of Sacred Music in Italy during Josquin's Time, c. 1475-1525*, dans *Josquin des Prez. Actes du international Josquin Festival conférence* (New York, 21-25 juin 1971), éd. par E. LOWINSKY et B. BLACKBURN, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 601-618. D'Accone donne le chiffre de dix-huit chanteurs adultes pour l'Annunziata, mais il réunissait synchroniquement tous les noms listés, d'où un total bien supérieur au nôtre pour l'effectif de base des *forastieri*.

47. Sur l'évolution du rôle et de la disposition du chœur circulaire concentrique à la tribune de l'Annunziata, voir PACCIANI, *Il coro conteso*, cit., pp. 145 ss.

48. Zanovello (*In the Church*, cit., pp. 392, 409) cite des trompettistes payés pour avoir joué à la messe de Noël 1503 à l'Annunziata, ce qui s'ajoute aux exemples connus de fanfares accompagnant l'élévation de l'hostie ou un *Te Deum* au XV^e siècle. Ajoutons à ce dossier la *ricevuta* du 30 janvier 1484, où un frère est remboursé *par le couvent* pour la facture d'un rebec destiné au *clericus* Domenicus (fig. 2) : « Io frate Jeronimo di Francesco da Firenze fo fede chomo a di 30 di genaro ricevuto lire una per fatica d'una rebecca la quale fece Lorenço mio fratello per Domenichino che chanta ll. 1, s. 10 » (ASF, CS 119, P. 1049, f. 73v. Nous soulignons). Pour nous, c'est une preuve indirecte que ce chanteur du chœur des frères intervenait dans la liturgie par le chant et le rebec, mais sans qu'il soit possible de dire s'il s'accompagnait en chantant ou s'il alternait l'un et l'autre. Voir les références de C.A. REYNOLDS, *Sacred Polyphony*, dans *Performance Practice. Music before 1600*, éd. par H.M. BROWN et S. SADIE, New York-London, W.W. Norton & Company, 1990, en partic. pp. 193-195.

49. « Richordo oggi questo di 13 settembre 1483 s'è fatto saldo e ragione con Giuliano di Francesco da Sanghallo e compagni, legnaiuoli, d'ogni qualunche chosa anno auto a fare chol convento insino a questo sopradetto di, cioè in prima lire tredici sono per più opere di maestro e lire dodici sono per uno modello per l'aggiunta della chapella della Nuntiatia, e L. nove sono per braccia 90 di palchetti fatti nella capella. In tutto sono lire trenta quattro, d'achordo chon lui detto e di licenza del maestro Antonio da Bologna, al presente priore di Santa Maria de' Servi e per chiarezza di ciò si soscriverà di suo propria mano » (ASF, CS 119, P. 48, f. 81, cité par C. VON FABRICZY, *Giuliano da Sangallo*, « *Jarhbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* », XXIII, 1902, pp. 1-42 : 15).

50. Voir supra note 7.

51. « S'è vestito tuti i professi, novitii e conversi. Rancociato molte paramenti et fato 8 piviali. S'è fato uno paio de paramenta. S'è pagato molti debiti, resta a pagare al più f. 800. S'è renovato el noviciato di materasse e sachoni. S'è fato relegare e coprire di novo i libri de la sagre-

avec de nouvelles processions vers l'image miraculeuse [1] et la chapelle Saint-Sébastien [4] où une compagnie avait été recrée [26], les offices de nuit dans le même appareil que le jour [13], et des luminaires supplémentaires pour la Fête-Dieu [2]. Pour les occasions exceptionnelles, une estrade était construite pour rendre la messe plus visible et audible.⁵² Ces nouveautés répondent aux pratiques dévotionnelles de la masse des fidèles pour lesquels ont été réalisés des toilettes [29] et autres aménagements [31, 32], en particulier 52 mètres de *palchetti* (estrades) pour la chapelle miraculeuse [30].⁵³ L'effet produit est tel que dès la fin de l'année 1482, six mois après la mise en place du premier groupe de chanteurs installés au couvent, des laïcs sollicitaient le prieur ou son vicaire pour l'exécution de messes polyphoniques payées 1 florin l'unité, soit trente fois le prix d'une messe ordinaire.⁵⁴

stia ». « On a habillé tous les profès, novices et convers. Remis en état beaucoup de parements et fait 8 chasubles. On a fait une paire de parements. On a payé beaucoup de dettes ; reste à payer tout au plus 800 f. On a renouvelé le noviciat de matelas et d'oreillers. On a fait relier et couvrir de neuf les livres de la sacristie » (*Memoriale*, f. 41v.⁶⁻¹¹).

52. « Io Ugolino d'Arrezo, liengniauolo, o riceuto ogi, questo dì 18 d'aprile, lire due, ciò per fattura e distacitura del palcho della messa del Sabato santo, ll. 2 » (ASF, CS 119, P. 1049, f. 85v., 14 avril 1484).

53. Les *palchetti* réalisés par Giuliano da Sangallo et ses compagnons (voir supra note 49), d'une longueur totale de 52,2 m. (la brasse de Florence est de ca. 58 cm.), pourraient former une estrade en gradins destinée aux chanteurs. Le *Tesoro della lingua italiana delle origini* (TLIO), à l'entrée « palchetto », donne l'exemple suivant : « Quella mattina in San Giovanni cadde uno *palchetto*, che v'era fatto di costa dal coro, dov'erano su tutti i cantori cherici ch'uficiavano, e molti se ne magagnaro delle persone » [« Ce matin, à San Giovanni est tombé une *estrade* qui avait été faite sur le côté du chœur, où se trouvaient tous les clerics chanteurs qui célébraient l'office, et beaucoup de personnes en ont été blessées »] (G. VILLANI, *Nuova Cronica*, éd. critique par G. PORTA, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2007, vol. III, p. 227. 48-51).

54. ASF, CS 119, P. 247 (registre non folioté), 23 novembre 1482 : « Da limosine a dì detto, ll. 5 s. 6 d. 8 [1 grand florin moins 4 deniers], recò el padre priore, disse per cantare una messa alla chapella di san Bastiano, a *Libro segnato C*, c. 318 » ; 24 novembre 1482 : « ll. 13 s. 8, recò el padre priore in duo fiorini larghi d'oro in oro e tre grossoni e duo grossoni luchesi, disse per chantare duo messe alla Nuntiata, a *Libro segnato C*, c. 318 » ; 9 décembre 1482 : « Da limosine a dì detto, fiorino uno largho d'oro in oro, recò el padre vicario, disse avere auto da Mona Cosa, donna fu d'Andrea Cresci, per fare uno ufizio per l'anima di detto Andrea, a *Libro segnato C*, c. 101 » ; 22 janvier 1483 : « Da limosine a dì detto ll. 5 di quattrini, recò el padre vicario, disse avere auto da un forestiere per dire la messa di san Gregorio » ; 29 février 1483 : « lb. 10 s. 7, recò el padre priore, dise avere aute da uno imbascador tedescho per chantare una messa alla Nuntiata » ; 5 mars 1483 : « Fiorino 1 largo d'oro in oro, recò el padre vicario di aver auto da un cittadino per chantare una messa alla Nuntiata, a *Libro Giallo, segnato C*, c. 318 » ; 13 avril 1483 : « Fiorino uno largo d'oro in oro, recò el padre vicario, disse aver auto da un prete di sancto Antonio per chantare una messa alla Nuntiata » ; 14 avril 1483 : « ll. 2, recò el padre vicario, disse avere aute da un forestiero per chantare una messa alla Nuntiata » ; 5 mai 1483 : « Uno fiorino largo d'oro in oro da un forestiero per cantare una messa alla Nuntiata » ; Mona Francesca donne deux

Fin février 1484, en recevant son salaire, l'un des maîtres installés à demeure, *sier* Arnolfo d'Arnolfo, ajoute à sa signature « cantore in Sancto Jovanni », ce qui signifie que certains des musiciens du couvent assuraient un service au baptistère où le chœur était enfin en place. Quinze jours plus tard, à Ferrare, le duc Ercole d'Este écrivait à son ambassadeur à Florence pour obtenir une copie de la messe *L'Homme armé* par l'intermédiaire de son ex-chanteur Cornelio di Lorenzo, pigiste résident à l'Annunziata, afin de la faire exécuter par son propre chœur.⁵⁵ On peut ainsi apprécier le succès de ce que l'Alabanti a appelé dans son bilan l'« introduction de la musique » : le déploiement d'une polyphonie composée et exécutée selon les normes les plus modernes. La récolte du répertoire, la structuration du chœur et l'embauche des maîtres étrangers sont concomitantes à l'achèvement de la chapelle Sixtine, inaugurée le 15 août 1483, où est mis en place par Sixte IV un chœur de dix chanteurs.⁵⁶ La

grands florins pour 60 messes basses, 18 avril 1483 : « Da limosine a di detto, fiorini dua larghi d'oro in oro, recò el padre vicario disse aver' auti da mona Francesca [...] fu di Renato de' Pozi per dire 60 messe, a *Libro Giallo segnato C*, c. 318 ll. 12 ».

55. Ercole d'Este à Antonio de Montecatini, 16 mars 1484 : « Preterea volemo che subito faciati trovare Cornelio che era nostro cantore, il qual'è li, e che in nostro nome li dicati che subito il ne mandì la messa de *L'homo armé* de Philippon nova, e quando bisognasse farla notare e pagare qualche cosa, facetilo, e poi avisatime del tutto, purché ce la mandiat presto ». Onze jours plus tard, la messe est copiée et envoyée par coursier : « La messa che adimandai a Cornelio da parte di vostra excellentia è fornita e notata : e per la presente cavalcata la mando quella » (LOCKWOOD, *La musica a Ferrara*, cit., p. 204). Cinq mois plus tard, le 25 août 1484, Ercole écrit que la messe lui a plu : « La messa notata che mi ha mandato Cornelio mi è piaciuta » (ibid.). Cette messe nouvelle (*nova*) a donc été chantée à l'Annunziata et à la cour de Ferrare, peut-être aussi à San Giovanni. Philippon est identifié avec Philippe Basiron : P. HIGGINS, *Tracing the Careers of Late Medieval Composers. The Case of Philippe Basiron*, « Acta Musicologica », LXII, 1990, pp. 1-28, et J. DEAN, *The Far-reaching Consequences of Basiron's 'L'Homme armé' mass*, 2009. Le document est en ligne : https://www.academia.edu/14112020/The_far-reaching_consequences_of_Basirons_Lhomme_arm%C3%A9_mass (date de consultation : 23 maggio 2017).

56. La chapelle Sixtine a été achevée et consacrée le 15 août 1483 : R. GOFFEN, *Friar Sixtus IV and the Sistine Chapel*, « Renaissance Quarterly », xxxix, 1986, p. 228. Une bulle du 1^{er} janvier 1480 y instaure un chœur de dix chanteurs, nombre qui ne sera atteint qu'en décembre 1484, et deux mois plus tard à l'Annunziata (voir Annexe) ; le parallèle entre les chiffres moyens annuels donnés par Reynolds et ceux des *Ricevute* pour les années 1483-1485 est frappant : C.A. REYNOLDS, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 49 ss. et table 5 : *Nationality and Yearly Totals of St. Peter's Singers (Average per Month)* : 1483 : 7-8 ; 1484 : 10 ; 1485 : 9-10). Le rôle central du patronage musical de Sixte IV est exposé par A. ROTH, '*Primus in Petri aede Sixtus perpetuae harmoniae cantores introduxit*' : alcune osservazioni sul patronato musicale di Sisto IV, dans *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*. Actes du Congrès international (Roma, 3-7 décembre 1984), éd. par M. MIGLIO et al., Città del Vaticano, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1986, pp. 217-241.

nouvelle chapelle pontificale n'est pas seulement un modèle régulateur de la pratique au plus haut niveau de l'institution ecclésiastique : la concurrence musicale entre les cours de Rome, Naples, Ferrare, Milan et le patronage des Medici à Florence prenait ici une signification d'autant plus vive qu'elle intervenait entre deux adversaires qui venaient de conclure la paix après la guerre consécutive à la conjuration des Pazzi.

L'équilibre du dispositif musical sera modifié par le départ du prieur, quand il devient général des Servi di Maria et rejoint Bologne et sa province d'origine, l'Emilie-Romagne, car il y est suivi par *sier* Arnolfo d'Arnolfo, homme clé de ce dispositif et musicien personnel de Lorenzo de' Medici.

3. *Le rôle d'Arnolfo di Francia, musicien personnel de Lorenzo de' Medici*

Sier Arnolfo paraît pour la première fois devant Lorenzo de' Medici le 3 septembre 1473, à la villa de Cafaggiolo, porteur d'une lettre de recommandation de Braccio Martelli, un des membres de la *brigata* du maître de Florence. Accompagné d'un groupe, il vient, comme le précise la lettre, pour « chanter à San Giovanni ». ⁵⁷ On ne sait rien des activités d'Arnolfo au cours des quatre années suivantes, sinon que sa proximité s'est révélée indispensable à Lorenzo qui, le 1^{er} avril 1477, écrit à son oncle maternel à Rome afin d'obtenir une dispense pontificale pour que le *cantore* puisse prendre les ordres, ⁵⁸ car il se trouve hors de son diocèse d'origine, ce qui est accordé le 14 juin par la Pénitencerie apostolique :

Arnoul le Chantre [Arnulfus Cantoris], cleric du diocèse de Cambrai, peut prendre tous les ordres sacrés y compris la prêtrise, pour servir Dieu à perpétuité, mais parce qu'il est présent en la cité de Florence, qu'il s'y tient et qu'il a l'intention d'y demeurer, ayant la grâce et la communion du siège apostolique, il peut être ordonné à ces ordres sacrés par tout évêque catholique et, une fois promu, il lui est loisible d'administrer. Fait de spécial et exprès. Antoine, évêque de Luna, régent. ⁵⁹

57. D'ACCONE, *The Singers*, cit., pp. 325-326, et pp. 354-355 (doc. 18). Sur l'histoire du chœur à San Giovanni pendant la période médicéenne antérieurement à l'arrivée d'Arnoul, voir J. HAAR et J.L. NÁDAS, *I cantori di San Giovanni a Firenze negli anni 1448-1469*, « Rivista italiana di musicologia », XLVI, 2011, pp. 79-103.

58. M. DEL PIAZZO, *Protocolli del carteggio di Lorenzo il Magnifico per gli anni 1473-74, 1477-92*, Firenze, Olschki, 1956, p. 4 (1^{er} avril 1477) : « A Giovanni Tornabuoni, per Arnolfo cantore, per una licentia di ordinarsi ».

59. « Anno sexto domini Sixti papae Quarti, Romae, xviii kalendas julii, Arnulphus Cantoris, clericus Cameracensis diocesis, cupit ad omnes etiam sacros et presbyteratus ordines promoveri et in eisdem perpetuo domino famulari, sed quia ad presens in civitate Florentina

L'acte est d'une portée exceptionnelle, car il place Arnolfo au rang des seuls trois familiers à qui Lorenzo de' Medici a fait prendre les ordres pour les maintenir dans son entourage immédiat, tant ils lui étaient chers : Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Matteo Franco.⁶⁰ Comme cela avait été le cas pour Ficino⁶¹ et comme ce le sera pour Poliziano⁶² et Franco,⁶³ une fois les ordres conférés, Arnolfo, est pourvu d'un bénéfice, une chapellenie *sine cura animarum* à San Lorenzo, où les Medici disposaient du juspatronat.⁶⁴

A partir du moment où Arnolfo reçoit sa chapellenie, il apparaît dans la documentation à Florence et semble sortir du cadre personnel de sa relation avec Lorenzo de' Medici, mais en réalité il demeure sa créature. Dans le milieu des

moram trahit et in futurum trahere intendit, quatenus sibi ut a quocumque catholico antistite, gratiam et communionem apostolice sedis habente, ad dictos ordines se facere promoveri et in eis, postquam promotus fuerit, licite ministrare valeat licentiam impertiri dignemini. Fiat de speciali et expresso. A[ntonius] episcopus Lunesis regens. (En marge) Cameracensis diocesis ; a quocumque antistite » (Archivio segreto Vaticano, *Fondo della Penitenzieria, Registri delle suppli-che* 25, *De promotis et promovendis*, f. 154r., 14 juin 1477). Antonius Maria Parentucelli, cardinal pénitencier, évêque de Luni-Sarzana, a délivré la dispense : SMITH, *Théâtre, musique et politique*, cit., p. 61 et pièce justificative 201.

60. « Il [Matteo Franco] est parmi les premières plus chères créatures de ma maison » (« è delle prime e care creature di casa mia ») écrit Lorenzo en 1485 : F.W. KENT, *Bertoldo 'Sculptore' and Lorenzo de' Medici*, dans *Princely Citizen, Lorenzo de' Medici and Renaissance Florence*, éd. par C. JAMES, Turnhout, Brepols, 2013, p. 196.

61. Ficino obtint la cure de San Cristoforo à Novoli en 1473, et remercie Lorenzo non seulement de lui avoir assuré un bénéfice, mais aussi de l'avoir élevé à la dignité du sacerdoce : R. MARCEL, *Marsile Ficini (1433-1499)*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, pp. 403-404. Le 22 mars 1487, il est reçu chanoine à la cathédrale, son canonicat ayant été obtenu par le renoncement de Giovanni de' Medici (fils de Lorenzo, âgé de onze ans) au sien.

62. Poliziano fut élu chanoine de la cathédrale le 16 décembre 1486 : P. VITI, *Documenti*, dans *Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento*, catalogue de l'exposition éd. par P. V. (Firenze, 4 novembre-31 décembre 1994), Firenze, Olschki, 1994, pp. 346-347.

63. Franco rejoint Ficino et Poliziano à Santa Maria del Fiore en 1492. G. FRUSINI, *Matteo Franco. Lettere*, Firenze, Accademia della Crusca, 1990, pp. 26 ss., a fait un point détaillé sur ses nombreux bénéfices.

64. Avant la fin du mois de mars 1479. Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, *Quaderno Cassa*, 8.1.65, *com. Gennaio, 1478-1479*, f. 55v. (26 mars 1479) : « E de' dare a di 26 marzo, fl. uno largho per loro a ser Arnolfo di Arnolfo, chantore et chappellano di San Lorenzo, i quali gli danno gli operai per sua faticha di chonpore canti, portò e' detto, fiorino 1 » (F.A. D'ACCONTE, *Some Neglected Composers in the Florentine Chapels, ca. 1475-1525*, « Viator », I, 1970, p. 266, n. 13). Arnolfo est absent des bouquets généalogiques des canonicats et chapellenies établis ultérieurement au couvent (Firenze, Archivio di San Lorenzo, ms. 49 : 21 chapelles à cette époque, la dernière fondée en 1469, et les places des titulaires sont laissées en blanc pour les n° 54, 56, 59, 61, 62 ; Francesco Boscherinis, ténor à la cathédrale avec Arnolfo en 1478, y est indiqué comme chapelain pour la période « 147?-148? » [f. 63]).

musiciens qui circulent entre les cours italiennes et le connaissent, Arnolfo est son chanteur, comme l'écrit Antoine de Cambrai à Lorenzo :⁶⁵

Magnifique seigneur Lorenzo, je me recommande à votre domination tant que je puis. Qu'il plaise à votre Magnificence savoir que lorsque nous, chanteurs, vînmes à Florence avec notre illustrissime duc de Ferrare, j'ai prêté à Arnoul, votre chanteur [*cantori vostro*], deux ducats de Venise, qu'il promet de me rendre en revenant du camp [de Poggio Imperiale]. Mais à mon retour, quand je lui ai demandé de me les restituer, il me répondit qu'il ne pouvait me les rendre ; et, puisque je ne pouvais attendre à Florence, il demanda que je veuille lui accorder un délai de trois semaines en promettant de m'envoyer à Ferrare six bras de camelot ou lesdits ducats, ce qu'il ne fit pas. C'est pourquoi je supplie votre Magnificence qu'elle daigne faire en sorte que ledit Arnoul m'envoie mes deniers ou le camelot, car j'ai grand besoin de mon argent et, si vous le faites, je serai le plus obligé à votre Magnificence. Rien d'autre pour le présent. Le Dieu de paix tienne vous et les vôtres en sa protection et garde. Écrit à Ferrare, le 24 mai [1479]. Antoine de Cambray, chanteur de l'illustrissime duc de Ferrare.⁶⁶

De fait, tous les déplacements, activités et gestes d'Arnolfo qui nous sont connus peuvent être rattachés à Lorenzo de' Medici : son élection à Santa Maria del Fiore, son engagement à la Santissima Annunziata, son envoi comme

65. Aucun document ne donne le nom d'un musicien de Laurent à titre privé. Les deux chanteurs de la liste publiée par Isidoro Del Lungo sont anonymes : « Lorenzo, uno cappellano, Filippo da Gagliano, Francesco degli Organi, Uno maestro di casa, 2 cancellieri, 2 cantori, El Compare, Bertoldo scultore, un barbiere, 2 camerieri, Uno canovaio, 5 balestieri, 10 staffieri, Uno maestro di stalla, uno cuoco, Uno guattero, Uno vetturale che starà fermo là » (*Prefazione à Un viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485 descritto da Ser Matteo Franco*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1868, p. 7).

66. « Magnifice domine Laurenti, recommitto me dominationi vostre in quantum possum et valeo. Dignetur sa[pe]re magnificentia vostra quod dum nos cantores venimus Florentiam cum illustrissimo duce nostro Ferrariensi, ego concessi domino Arnulpho, cantori vostro, duos ducatos venetianos, quos quidem ducatos promisit michi reddere in reditu de campo. Sed dum reversus fui et petissem ab eo ducatos meos, ipse respondit michi se non posse restituere ; et quia non potui expectare Florencie, rogavit me ut vellem ei dare trium septimanarum et infra illud tempus, ipse mandaret michi sex brachias de cambelot, vel dictos ducatos ad civitatem Ferrariensem, quod non fecit. Propterea supplico magnificentie vostre ut dignetur percipere dicto Arnulpho ut mandet michi denarios meos vel cambelotum quod multum indigeo denariis meis et hoc faciendo ero obligatissimus magnificentie vostre. Nil aliud pro presenti. Deus pacis habeat vos et vestros in sua protectione et custodia. Scriptum Ferrarie, XXIII maii. Anthonius de Cambray, cantor illustrissimi ducis Ferrarie. [v.] Magnifico ac potenti vostro domino Laurentio de Medicis, meo preceptoris carissimo. Da Ferrara il 27 di maggio 1479 » (ASF, *Mediceo avanti il Principato* [MAP], filza 47, f. 290r. ; lettre signalée par B. BECHERINI, *Relazioni di musicisti fiamminghi con la corte dei Medici*, « La Rinascita », IV, 1941, p. 105, n. 1. Début septembre 1478, le duc de Ferrare s'était rendu à Poggio Imperiale pour agréger ses troupes à celles de Florence).

agent recruteur en France, ses cadeaux musicaux, son départ de Florence, en juillet 1485, quelques mois après une lettre de Lorenzo « pour le compte d'Arnolfo », adressée à Giovanni de' Bentivoglio, seigneur de Bologne.⁶⁷ Voyons en la chronologie.

Le 27 janvier 1478, Arnolfo « di Francia », contre-ténor, est choisi par les *operai* de l'Œuvre de la cathédrale (*Opera del Duomo*) pour former un chœur polyphonique avec quatre autres chanteurs.⁶⁸ Les compétences des *operai*, par l'intermédiaire de qui Lorenzo agit en tant que membre de l'*Arte della Lana* – la corporation marchande qui gérait l'édifice –, s'étendaient aussi bien à l'administration du culte qu'à la construction et la décoration de l'édifice.⁶⁹ Cinq mois plus tard, Arnolfo quitte cette place pour enseigner la musique aux novices de la Santissima Annunziata,⁷⁰ couvent où les Medici exercent un patronage sur lequel nous reviendrons. Fin 1479 ou début 1480, Arnolfo part *en France* recruter des chanteurs, une information donnée par l'administration de San Lorenzo, où une main a inscrit « è ito in França » dans le registre de paiement des chapelains,⁷¹ départ confirmé par un ordre écrit de Lorenzo, en date du 2 août de la même année, pour qu'il diffère « le mener des chanteurs ».⁷² A partir de novembre 1481, arrivent à l'Annunziata des chanteurs en provenance des Flandres, mouvement qui se poursuit jusqu'au retour d'Arnolfo à Florence, quand l'Alabanti a achevé sa récolte de messes et la mise au point de son budget prévisionnel. Il signe alors son contrat avec le prieur, le 29 janvier 1484, contrat établi, comme l'écrit de sa main Antonio Alabanti, « par la vo-

67. 27 mars 1484 : « A messer Giovanni de' Bentivogli, per maestro Antonio da Sassiglione di Bologna. Generale per conto d'Arnolfo cantore » (DEL PIAZZO, *Protocolli*, cit., p. 327).

68. 27 janvier 1478 : « Electio cantorum... Ser Arnolphum de Francia cum salario floreni viii^o de sigillo » (A. SEAY, *The 15th-Century Cappella at Santa Maria del Fiore in Florence*, « Journal of the American Musicological Society », xi, 1958, p. 49).

69. L. FABBRI, *L'Opera di Santa Maria del Fiore nel Quindicesimo secolo : tra Repubblica fiorentina e Arte della Lana*, dans *La cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze*, éd. par T. VERDON et A. INNOCENTI, Firenze, Edifir, 2001, pp. 319-339, et F.W. KENT, *Lorenzo de' Medici at the Duomo*, ivi, pp. 341-368, en partic. pp. 360-361, montre comment Lorenzo a établi plusieurs de ses proches à des postes stratégiques : Giuliano da Maiano, architecte, le 2 avril 1477, et Ruberto Lioni, *operaio*, le 1^{er} janvier 1478.

70. Arnolfo est rétribué le 13 août 1478 « per insegnare chantare a' novizi chanto figurato », et le 5 janvier 1479 « per insegnare chantare a' nostri noviti » (D'ACCONE, *Some Neglected Composers*, cit., p. 266, notes 9 et 10).

71. Firenze, Archivio capitolare di San Lorenzo, *Libro di entrata e uscita della sagrestia*, 1929³ (1481-1482), f. 30v. : « Ser Arnolpho, che fu nostro cantore, de dare lire trenta come apare a libro nostro : 27, in tutto, ll. 30 », une autre main a ajouté en dessous : « è ito in França » (*il est allé en France*).

72. 2 août 1480 : « A Arnolfo cantore, che differischa a uno altro tempo il menare di qua e' cantori » (DEL PIAZZO, *Protocolli*, cit., p. 113).

lonté et commandement de nos magnifiques responsables de l'Œuvre », dont Lorenzo de' Medici.⁷³

Enfin, à l'occasion de fêtes calendaires, il fait des cadeaux musicaux à son maître,⁷⁴ comme l'atteste l'envoi d'un poème latin, sur le thème de Noël, héritier des Saturnales, où Arnolfo joue sur le double sens de *Medici* – génitif patronymique de *medicus*, le médecin – « qui es[t] notre salut » :⁷⁵

Les citoyens romains échangeaient entre eux des présents
Lorsqu'ils vénéraient les saints temples du Vieillard à la faux.
C'est aussi la coutume d'échanger des présents le jour de Noël.
Arnolfo te donne ce qu'il a, un doux chant,
Et toi, Medici, qui es notre salut et notre gloire, tu rendras
Aussi en retour des présents dignes de ta fortune.⁷⁶

Les déplacements du musicien ne sont pas guidés par des choix personnels, mais visent à remplir des tâches en accord avec le projet initial de Lorenzo, pour lequel il était venu à Florence : chanter à San Giovanni. La lettre de recommandation de Braccio Martelli précisait que la situation interne au baptistère était difficile, et c'est probablement la raison pour laquelle c'est à la cathédrale que le chœur a d'abord été reconstitué. Trois mois après son installation, le 26 avril 1478, l'assassinat de Giuliano de' Medici dans le sanctuaire, par des conjurés armés par les Pazzi et appuyés par le pape, transforme le Duomo en un lieu tabou pour plusieurs années. Le transfert à l'Annunziata du projet laurentien de chœur et de son porteur, Arnolfo, en est l'une des conséquences. Ce faisant, Lorenzo s'appuyait sur une tradition musicale ancestrale, dans le lieu de dévotion mariale le plus populaire de la ville. Il devenait alors possible d'envisager un dispositif musical triangulaire avec la cathédrale et le baptistère où les mêmes chanteurs assureraient un service dans les trois lieux. La trilocalisation se

73. 29 janvier 1484 : « E in fede dele predite, io, frate Antonio da Bologna, ho scritta questa ricordanza de mia mano chomo priore del convento, de volentà e comandamento deli nostri magnifici operarii » (D'ACCONE, *The Singers*, cit., p. 357 [doc. 25]). Lorenzo est élu *operaio* pour la première fois le 31 août 1470 (voir infra note 90).

74. Le 9 septembre 1484, lendemain de la fête de la Nativité de la Vierge, Lorenzo remercie Arnolfo : « A messer Arnolfo. Risposta grata a una sua, offerendosi, etc. » (DEL PIAZZO, *Protocolli*, cit., p. 308).

75. Le poème a été édité comme l'œuvre d'Ugolino Verino, membre de l'entourage médicéen, qui l'a copié dans son recueil personnel : F. BAUSI, *Ugolino Verino. Epigrammi*, Messina, Sicania, 1998, p. 572.

76. « *De Alnolfo musico, ad Laurentium Medicem*. Mutua mittebant alterne dona Quirites, / falciferi colerent dum sacra templa senis ; / mos quoque natali Christi est dare mutua dona. / Alnolfus, quod habet, dat tibi dulce melos ; / tu quoque, nostra salus, Medices, et gloria, reddes / quae sunt fortuna munera digna tua » (ibid.).

met en place début juillet 1485 avec l'arrivée d'Heinrich Isaac,⁷⁷ polyphoniste d'un talent exceptionnel qui, très probablement recruté par Arnolfo, vient le remplacer auprès de Lorenzo. En plus de la simultanéité du départ de l'un et de l'arrivée de l'autre, il faut observer en faveur de cette hypothèse que personne, hormis Arnolfo, n'avait auprès de Lorenzo la carrure et la position nécessaires pour choisir et faire venir un remplaçant de ce niveau.⁷⁸

L'identité d'Arnolfo est difficile à cerner. Les *ricordi* de la chancellerie médicéenne l'identifient systématiquement, en italien, comme « Arnolfo, cantore ». La dispense pontificale, par erreur, a transformé sa qualité de *cantore* en surnom (*cognomen*), « Arnulfus Cantoris », alors qu'à Santa Maria del Fiore, il est désigné par une origine toponymique, « ser Arnolfo di Francia » (ou *ser Arnolfum de Francia*) – en réalité, comme le précise la dispense pontificale, le diocèse de Cambrai qui s'étend, à cette époque, du nord de la Picardie au sud des Pays-Bas, espace où Arnolfo exercera ses talents de recruteur. A San Lorenzo, un commandement à résidence est inscrit au nom d'« Arnolfo G » avec un blanc en attente d'un surnom visiblement incompréhensible. Enfin, lui-même, dans la souscription autographe à son contrat de la Santissima Annunziata et ses *ricevute*, signe « sier Arnolfo d'Arnolfo » ou « dominus Arnolfus », c'est-à-dire *sieur Arnoul [fils] d'Arnoul* ou *maître Arnoul*, ce qui explique en partie la difficulté de son identification : son patronyme faisait homonymie avec son nom.

Pour nous, il ne fait aujourd'hui plus aucun doute que l'homme en question est bien Arnoul Gréban,⁷⁹ bachelier en théologie à Paris, sous la direction

77. Le 21 juin 1485, les consuls de l'Arte della Lana décident que les chanteurs de San Giovanni pourront chanter à la cathédrale sur un budget de 200 grands florins par an (D'ACCONE, *The Singers*, cit., p. 357 [doc. 26]).

78. Si les origines flamandes d'Isaac ne font plus discussion, ni le contexte médicéen de sa venue à Florence, les conditions précises ne sont pas documentées ; Arnolfo a pu être secondé dans l'exécution de ce recrutement par Bartholomeo de Caestris, absent en mars et avril 1485 (voir Annexe) ; les *Ricordi di lettere* de Lorenzo enregistrent une demande de versement de « 50 ou 60 ducats » pour lui par Tommaso Portinari à Bruges (DEL PIAZZO, *Protocolli*, cit., p. 343) et il revient début mai à l'Annunziata : c'est le temps d'un aller et retour à Bruges pour mener le chanteur (e.g. voir supra, note 72). Pour Zanovello, « it seems credible that Medici agents paved the way for Isaac's arrival in Italy with the intention of recruiting him as a Singer of San Giovanni » (*'Master Arigo Ysach, our brother' : New Light on Isaac in Florence 1502-17*, « The Journal of Musicology », xxv, 2008, pp. 287-317 : 305).

79. L'identification Giliardi proposée par D'ACCONE, *Some Neglected Composers*, cit., pp. 264 ss., est fondée sur la mention « Arnulpho Gilardi » du *Dialogus in arte musica* de John Hothby (voir A. SEAY, *The 'Dialogus Johannis Ottobi Anglici in arte musica'*, « Journal of the American Musicological Society », VIII, 1955, 2, pp. 86-100 : 99), associée à la lecture douteuse (B. BECHERINI, *Autori minori del codice fiorentino Magl. XIX 176*, « Revue belge de musicologie », IV, 1950, p. 24, avait lu *Schard!*) d'un nom de graphie incertaine du chansonnier Magliabechi XIX 176 (le copiste, ou son modèle, a copié, par ex., *Bellingham* pour *Bedingham*, en interprétant un *d* à

de Thomas de Courcelles, organiste et maître du chœur d'enfants à Notre-Dame de 1450 à 1455, auteur d'un *Mystère de la Passion* de 35.000 vers – œuvre majeure dans l'histoire du théâtre français – et d'un non moins monumental commentaire latin de la *Consolatio Philosophiae* de Boèce.⁸⁰ A l'instar d'Arnolfo, Arnoul ne possède pas de patronyme : Gréban est la francisation du toponyme germanique *Graben*, lieu de l'origine familiale, comme on le voit avec la mention « Arnulphus de Greben [sic] » des registres capitulaires de Notre-Dame, où il est presque exclusivement qualifié de « magister Arnulfus ». Son maître, le comte du Maine, meurt en avril 1473 et c'est vraisemblablement par l'intermédiaire du roi René d'Anjou, qui reprend à son service certains des anciens serviteurs de son frère Charles, qu'Arnoul est dirigé vers Florence.⁸¹ Cinq mois plus tard, recommandé à Lorenzo de' Medici, Arnolfo apparaît à Cafaggiolo. Seul un homme qui présentait les plus hautes garanties pouvait d'emblée être introduit et accepté favorablement. En Italie et en France on savait que Lorenzo cherchait à recruter des chanteurs et les lettres de plusieurs candidatures spontanées nous sont parvenues.⁸² Certes, le *curriculum* d'Arnoul Gréban offrait ces garanties : disciple en théologie du plus puissant personnage de l'Église de France,⁸³ demeuré presque vingt ans au service d'un des plus grands princes de la maison d'Anjou,⁸⁴ et maître de musique à Notre-Dame de Paris. Mais

double boucle pour un double l). D'une part, cette lecture *Giliardi* s'oppose à toutes les mentions documentaires et autographes connues d'Arnolfo (*Arnolfo di Francia*, *Arnolfo francioso*, *Arnolfo d'Arnolfo* : SMITH, *Théâtre, musique et politique*, cit., pp. 12-13), et d'autre part elle n'est elle-même confirmée par aucune mention documentaire.

80. Sur Arnoul Gréban (vers 1429, après 1485), voir D. SMITH, s.v., dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 2002, vol. VII, coll. 1541-545 (version française dans ID., *Devenir historien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, pp. 131-134) ; ID., *Théâtre, musique et politique*, cit., et ID., *Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ou l'universitaire naissance des mystères*, dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*. Actes du colloque international (Toulon, 13-14 novembre 2008), éd. par X. LEROUX, Paris, Champion, 2011, pp. 185-224.

81. René d'Anjou (1409-1480) a repris à son service Pierre Cueret, chapelain de Charles du Maine, et a commandité le *Mystère des Actes des Apôtres* à Simon Gréban, frère d'Arnoul et ancien secrétaire de Charles (D. SMITH et al., *Édition électronique en ligne du Mystère des Actes des apôtres*, CNRS-ANS, 2006-2009, <https://eserve.org.uk/anr>. Dernière consultation : juin 2017).

82. Jachet de Marville à Lorenzo, 22 mars 1469 : BECHERINI, *Relazioni di musici fiamminghi*, cit., pp. 98-101 ; Filipotto de Dortenche à Lorenzo, 7 mai 1471 : D'ACCONE, *The Singers*, cit., p. 325, et p. 354 (doc. 17).

83. Thomas de Courcelles (ca. 1400-1469) est membre du conseil de Bourgogne auprès de Philippe le Bon, puis assesseur de Pierre Cauchon lors du procès de Jeanne d'Arc. Ultérieurement régent à la faculté de théologie, il est conseiller du roi Charles VII et doyen de l'Église de Paris en 1458 : SMITH, *Théâtre, musique et politique*, cit., pp. 28 ss.

84. Charles du Maine est considéré par les chroniqueurs comme un vice-roi de France à la fin du règne de Charles VII ; il sera politiquement marginalisé par Louis XI après son avènement (1461).

il fallait surtout posséder un talent hors du commun pour être installé dans la proximité du maître de Florence sur un pied d'égalité avec Angelo Poliziano, Marsilio Ficino et Matteo Franco,⁸⁵ ce qui est amplement montré par l'œuvre de l'homme. Enfin, l'identité des carrières d'Arnoul et d'Arnolfo est remarquable : celle d'un musicien et d'un pédagogue hautement lettré,⁸⁶ dont le fil de vie se déroule, partout, sans solution de continuité, dans le premier cercle des pouvoirs princier, civil et ecclésiastique.

Il nous faut maintenant comprendre pourquoi Lorenzo de' Medici a délégué son musicien personnel au service de la musique à la Santissima Annunziata.

4. *Les Medici, la Santissima Annunziata et l'Église à Florence*

A la différence de la cathédrale, où Lorenzo a construit son influence,⁸⁷ les Medici sont très étroitement associés à l'Annunziata dès la création de l'Œuvre par la Commune en 1445.⁸⁸ Plusieurs décisions spectaculaires illustrent la continuité de leur patronage sur plusieurs générations : la reconstruction du chœur sur un plan de Leon Battista Alberti et la commande de l'*Armario degli argenti* à l'atelier de Fra Angelico par Cosimo, l'installation par Piero, près l'image de

85. F.W. KENT, *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2004, p. 61, a souligné le talent de Lorenzo pour s'entourer de « creative people with a discerning or scholarly knowledge of antique sources ». Marsilio Ficino, Angelo Poliziano et Arnoul Gréban ont chacun dans son domaine marqué de façon exceptionnelle l'histoire de la philosophie, des lettres et du théâtre.

86. Si la pratique du latin est courante chez les chanteurs formés dans les maîtrises cathédrales, rares sont ceux qui, comme Arnoul Gréban, ont obtenu un grade dans les facultés supérieures de théologie ou de décret, et possèdent une grande culture classique, dont témoigne son commentaire à la *Consolatio Philosophiae* de Boèce. Une même culture classique assimilée est démontrée par Arnolfo dans son poème à Lorenzo, ainsi que par son motet à la gloire de la ville de Sienne, dont la signature en hexamètres dactyliques reprend une épître d'Horace : F.A. D'ACCONE, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, pp. 243-244.

87. Sur le patronage des Medici à la cathédrale, voir KENT, *Lorenzo de' Medici at the Duomo*, cit., pp. 342 ss.

88. Cf. D. FINIELLO ZERVAS, 'Quos volent et eo modo quo volent' : *Piero de' Medici and the Operai of SS. Annunziata, 1445-55*, dans *Florence and Italy : Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, éd. par P. DENLEY et C. ELAM, London, University of London-Westfield College, 1988, pp. 465-479. Sur les patronages de Cosimo et Piero, voir B.L. BROWN, *The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata : A Reappraisal in Light of New Documentation*, « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », xxv, 1981, pp. 59-146 ; W. LIEBENWEIN, *Die 'Privatisierung' des Wunders : Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato*, dans *Piero de' Medici 'Il Gottoso' (1416-1469)*, éd. par A. BEYER et B. BOUCHER, Berlin, Akademie, 1993, pp. 251-290.

la Vierge, du *Tempietto*, chapelle dotée d'un splendide autel en marbre, comme l'atteste l'inscription lapidaire :

Piero di Cosimo Medici fece fare questa opera et Pagnio di Lapo da Fiesole fu el maestro che lla fe' MCCCCIIL – Costò fiorini 4000 el marmo.⁸⁹

Comme son grand-père et son père, Lorenzo est membre de l'Œuvre.⁹⁰ Son attention particulière pour le quadrilatère de l'Annunziata se manifeste au début des années 1470,⁹¹ avec sa nomination parmi les *provveditori* de la Sapienza qui autorisent la location de bâtiments normalement dévolus à l'enseignement.⁹² Le bannissement de Florence d'un frère servite accusé d'avoir « fait peindre une copie de [l'image de] la Nuntziata pour l'envoyer à l'empereur [Frédéric III] », ⁹³ et l'acquisition avec son frère Giuliano,⁹⁴ en avril 1478, d'une partie de la *piazza* sont d'autres manifestations de sa relation étroite avec le couvent et son environnement urbain.⁹⁵ La délégation d'Arnolfo et l'instal-

89. « Piero di Cosimo a fait faire cet ouvrage et Pagnio di Lapo de Fiesole fut le maître qui le fit, 1448 – le marbre a coûté 4000 florins ». Le support de l'autel se trouve au Musée Bardini à Florence, et son texte lapidaire, invisible dans la présentation muséale, est donné par E. CASALINI, *La Santissima Annunziata e i Serviti*, dans *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, catalogue de l'exposition éd. par G. ROLFI, L. SEBREGONDI et P. VITI (Firenze, 6 juin-6 septembre 1992), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1992, p. 119.

90. Lorenzo est élu *operaio* le 31 août 1470 : ASF, *Carte strozziane*, II 53, f. 177, cité par PACCIANI, *Il coro conteso*, cit., p. 149, n. 79.

91. L'intérêt économique de cette zone est exposé par E. DIANA, *Il patrimonio immobiliare cittadino dell'ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze tra XIV e XV secolo*, « Archivio storico italiano », CLXI, 2003, pp. 425-454.

92. Pour J. DAVIES, *Florence and its University during the Early Renaissance*, Leiden, Brill, 1998, p. 18, n. 69, la location de la Sapienza, en 1472, marquerait le début de l'intérêt de Lurent pour la place de l'Annunziata comme prélude à des visées urbanistiques ultérieures.

93. L'image miraculeuse n'était dévoilée que pour les hôtes de marque et dans de grandes occasions, ce qui explique la réaction de Lorenzo. Dans une lettre du 30 mai 1471, le cardinal Francesco della Rovere, futur pape Sixte IV, demande à Lorenzo d'user de bienveillance dans cette affaire : C. CENCI, *Silloge di documenti francescani trascritti dal P. Riccardo Pratesi O.F.M.*, « Studi francescani », LXIV, 1967, p. 93.

94. Cfr. C. ELAM, *Lorenzo's Architectural and Urban Policies*, dans *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*. Actes du congrès international (Firenze, 9-13 giugno 1992), éd. par G.C. GARFAGNINI, Firenze, Olschki, 1994, p. 364, produit un document signé par Pietro di Lorenzo Cresci, Francione, Monciatto et Giuliano da Maiano qui s'accordent à dire que les projets de Lorenzo et Giuliano de' Medici embelliront la place. Elle fait l'hypothèse que Lorenzo aurait renoncé à ses projets d'aménagement et de construction sur la *via* et la *piazza de' Servi* du fait de la crise consécutive à la conjuration des Pazzi. La présence de Giuliano da Maiano dans la transformation architecturale du couvent (voir infra note 110) incite à penser que les deux projets étaient liés.

95. Le paiement est enregistré le 13 avril 1478 : « Da Lorenzo e Giuliano di Piero di Cosimo de' Medici, a di 13 detto, fiorini cento venticinque larghi, sono per una parte della piazza si vende loro » (ASF, CS 119, P. 697).

lation au couvent de chanteurs étrangers recrutés à sa demande s'insèrent dans un patronage où intervient son entourage immédiat. A l'occasion d'un impôt extraordinaire, Clarice Orsini, sa femme, reçoit la visite du *camarlingo* de l'Alabanti⁹⁶ et s'adresse à Nicolò Michelozzi pour qu'il recommande les Servi aux officiers de l'impôt car, rappelle-t-elle, « ils sont nôtres » :

Sire Nicolò, maestro Barnaba est venu à moi, ici, de la part du prieur des Servi et m'a prié que je veuille faire une recommandation aux officiers de l'impôt ou de l'*accato*.⁹⁷ C'est pourquoi, je vous préviens pour ma part que je veux que vous les recommandiez auxdits officiers et que vous fassiez pour ledit prieur et frères le bien que vous pouvez car, comme vous le savez, ils sont nôtres [*sono cose nostre*]. Et moi, je tiens vraiment à leur faire plaisir. Faictes donc ce que vous pouvez. Que Dieu vous garde de tout mal. Le 20 juillet 1482. Clarice de Lorenzo de' Medici, à Cafaggiolo.⁹⁸

Cette démarche de l'Alabanti éclaire pourquoi Clarice et son mari figurent côte à côte en tête d'une liste établie par le prieur (fig. 3 {1}) :⁹⁹ il s'agit du réseau des intermédiaires auxquels peuvent recourir les Servi en cas de besoin ;¹⁰⁰ le couple est en compagnie de ses chanceliers, *ser* Nicolò {2} et *ser* Zohane {32},¹⁰¹ des plus proches amis de la *brigata*, comme Dionisio Pucci, Braccio

96. Maestro Barnaba di Piero da Firenze, *camarlingo* en 1477, reçu maître en théologie le 9 janvier 1478.

97. L'*accato* est un impôt direct exceptionnel, auquel étaient également soumises les institutions religieuses, et qui prenait la forme d'un emprunt obligatoire remboursable à court terme, d'un rendement annuel de 10% : cfr. E. CONTI, *L'imposta diretta a Firenze nel Quattrocento (1427-1494)*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1984, notamment pp. 7 ss.

98. « Ser Nicolò, egl'è stato qui ad me Maestro Barnaba da parte del priore de' Servi et àvemi preghato che io lo debbi fare raccomandare agl'uficiali del'emposte overo dell'accato. Per tanto v'avviso per mia parte lo raccomandiate a' detti uficiali et che faciate pel detto Priore et frati quello buono potete ; ché sono Cose nostre come sapete, et io ho caro far lor piacere. Siché fate el possibile. Che iddio di male etc. [vi ghuardi]. A dì 20 di luglio 1482. Clarice di Lorenzo de' Medici in Cafaggiuolo. [verso] Spectabile viro, Ser Nicolò Michelozzo » (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, *Fondo Ginori Conti*, ms. 29.38bis, f. 17r. La lettre est signalée par N.R. TOMAS, *The Medici Women. Gender and Power in Renaissance Florence*, Aldershot, Hampshire, 2003, p. 59).

99. C'est le travail de Poissac sur le collège Saint-Martial de Toulouse, dont le prieur fait enregistrer devant notaire, en 1439, « la liste des procureurs et défenseurs stratégiquement répartis dans tous les lieux de pouvoir qui pouvaient intervenir en leur faveur » qui nous a mis sur la voie de l'interprétation que nous donnons des listes de l'Alabanti aux ff. 42v. et 52v. : cfr. P. FOISSAC, *Histoire des collèges de Cahors et de Toulouse (XIV^e-XV^e siècles)*, Cahors, La Louve, 2010, en partic. *Les amis des collègues*, pp. 471-474 : 472.

100. Nous n'utilisons pas le terme d'Ami (« Amico »), réservé par le prieur aux prêteurs sous couvert d'anonymat, dans le *Memoriale* comme dans sa correspondance.

101. *Ser* Nicolò Michelozzi est également référé comme *ser* Nicolò dans les *Ricordi di lettere di Lorenzo* (DEL PIAZZO, *Protocolli*, cit., p. 115, 24 août 1480 ; p. 153, 4 juil., etc.) ; dans la 2^e liste

Martelli, Bernardo Rucellai {7, 18, 36}, de confidents influents et *uomini da bene* – Francesco et Bartholomeo Pucci, Pierfilipo Pandolfini, Francesco Valori {9, 10, 17, 31} –, ou d’hommes qui échappent à notre regard, tel Francesco orafò {15}, mais jouent un rôle considérable dans les affaires privées de Lorenzo.¹⁰² Bien qu’une importante partie de ces noms ne peut être identifiée par nous avec certitude – figurent également trois maîtres en théologie {12, 26, 35} –,¹⁰³ le caractère médicéen du réseau du prieur ne fait aucun doute : il est une créature de Lorenzo, ainsi qu’il l’exprime lui-même.¹⁰⁴ Après avoir quitté Florence et pris la tête de l’Ordre,¹⁰⁵ l’Alabanti agira toujours, sur des plans personnels et diplomatiques, en faveur des Medici.¹⁰⁶

- Lorenzo e Mona Clarice
- Ser Nicolò [Michelozzi]
- Alvise [dalla Stufa?]
- Andrea [Buti?]
- 5 Piero [Tornabuoni?]
- Antonio P[uccio di Antonio Pucci?]
- Dionisio [Pucci]
- Marco [Pucci?]

du réseau de l’Alabanti, il est cité au premier rang (52v.¹⁻³) avec *ser Giovanni Antonio d’Arezzo* (*ser Zohane Antonio*) et *ser Piero Dovizi da Bibbiena* (*ser Piero*).

102. Sur Francesco orafò, voir KENT, *Lorenzo de’ Medici and the Art of Magnificence*, cit., pp. 56-58.

103. Maestro Stephano, originaire d’Ypres, licencié à Parme, incorporé au collège des maîtres en théologie de Florence le 11 mars 1482, cité à de nombreuses reprises dans le *Memoriale* (ff. 33v.², 43v.¹¹, 47v.¹³, 64v.³, 80r.²⁶). Maestro Bartholomeo, licencié à Pérouse en 1443, incorporé au collège des maîtres en théologie en 1466, participe au *Consilium Montis Pietatis* de 1473 à Florence, prieur de l’Annunziata en 1458 et 1468, vicaire du couvent au moins jusqu’en 1484, est cité à trois autres reprises dans le *Memoriale* (ff. 43v.¹⁶, 66v.³, 80r.¹²). Maestro Stephano, maître en théologie, qui chante la polyphonie, est cité une autre fois (f. 65r.²).

104. Dans une lettre à Michelozzi, du 15 janvier 1487, l’Alabanti parle de Lorenzo comme de son père et bienfaiteur (« padre e benefattore ») ; la lettre est éditée par A. BROWN, *New Light on the Papal Condemnation of Pico’s Theses : Antonio Alabanti’s Letter to Niccolò Michelozzi in January 1487*, « Rinascimento », XLVI, 2006, pp. 357-372 : 370.

105. Le 26 juin 1485, Lorenzo de’ Medici écrit de sa propre main une lettre de remerciements au cardinal de Saint-Ange : « Al cardinale di Santo Agnolo, ringratiandolo della assumptione del generale de’ Servi, per lettere mie » (DEL PIAZZO, *Protocolli*, cit., p. 329), et le lendemain au cardinal de San Giorgio pour que le chapitre provincial se tienne à Cortona : « Al cardinale di San Giorgio, protectore de l’ordine, che il capitolo provinciale si facci in Corthona, come era suto ordinato dal generale morto » (ibid.).

106. G.M. CASAROTTO-D.M. MONTAGNA, *Fra Antonio Alabanti da Bologna nella corrispondenza politica sforzesca (1494-1495)*, « Studi storici OSM », XVI, 1966, pp. 241-250, et BROWN, *New Light*, cit., pp. 362 ss.

- Francesco [Pucci]
 10 Bartholomeo [Pucci]
 Zanfrancesco [Venturi?]
 Maestro Stephano [Stephanus Nicasii Michaelis de Fiandra]
 Nicolò Stufa
 Francesco Nofrio
 15 Francesco orafo
 Francesco
 Piero Phi[lipo Pandolfini]
 Brazo [Martelli]
 Ugolino [Martelli]
 20 Girolamo
 Nicolò
 Carlo [de' Medici?]
 Taddeo [Gadi]
 Messer Thome
 25 Messer Philipo
 Vicario [Maestro Bartholomeo di Marcho da Montepulciano]
~~Messer Iacopo~~
 L'Arceprete
 Zohanebaptista Bar[toli]
 30 Bartholomeo Lappi
 Francesco Valori
 Ser Zohane [Antonio d'Arezzo]
 Ser Matheo
 Bernardo
 35 Maestro Stefano [di Nicolò da Firenze]
 Bernardo Ruz[ellai]
 Zohane [d'Agnolo] di Bardi

Dans sa globalité, la réforme engagée à la *Nunziata* est le fruit d'une décision prise en 1476 au sein de l'Ordre, quand l'Alabanti avait été institué vicaire avec « tout pouvoir de visiter, corriger, réformer, punir, contrôler et vérifier les comptes, exiger les taxes du général et tout autres choses nécessaires ». ¹⁰⁷ Elle

107. « Nos ad omnem dubitationem tollendam & ad majorem firmitatem & reverentiam, et obedientiam ipsis literis generalis praestandam et exhibendam, praefatam commissionem & deputationem, visitationem et reformationem ratificamus et confirmamus, dantes auctoritate nostra praefato magistro Antonio omnem potestatem, jurisdictionem loca vestra visitandi, corrigendi, reformandi, puniendi, computa et rationes ipsorum locorum videndi et revidendi, taxas generalis exigendi, et alia omnia faciendi [...] » (GARBIO, *Annalium*, cit., t. 1, p. 546). Cette décision entérine le résultat d'une précédente réunion *en manière de chapitre* tenue à Bologne en 1473 par le général Cristoforo da Giustinopoli, où fut explicitement proposée la réforme universelle de l'Ordre : cfr. DAL PINO, *Tentativi di Riforma*, cit., p. 276.

s'inscrit dans l'effort de la papauté et des généraux mendiants pour encadrer l'expansion de l'Observance par des vicaires réformateurs, et maintenir l'unité face aux tensions et affrontements qui se multipliaient entre ceux qui désiraient une séparation très stricte avec le monde laïc et ceux qui souhaitaient une souplesse du *propositum vitae*, en particulier en ce qui concernait l'usage de l'argent. Un exemple parmi beaucoup d'autres, sans précédent dans l'histoire des ordres mendiants, révèle le degré atteint par ces tensions : en 1462, le pape Pie II avait été contraint de déposer le général des dominicains et de rappeler à la tête des conventuels de Santa Maria Novella son prieur exilé à Ferrare.¹⁰⁸

À l'instar de ce que proposait Mathias Döring, provincial des franciscains de Saxe, les règles de vie imposées par le prieur à l'Annunziata indiquent la recherche d'une voie moyenne (*via media*).¹⁰⁹ D'une part, comme le montre son bilan, il instaure une clôture nette et contrôlée avec le monde [5, 12, 14, 15, 19, 20-21, 40, 43, 57, 61], mais, d'autre part, comme le révèle l'examen de sa comptabilité, il intègre sans équivoque l'argent dans la vie des frères : les prêtres reçoivent un salaire qui s'ajoute à l'indemnité mensuelle (*limosina*) s'ils assument une tâche supplémentaire à celles communes, tels ceux qui assurent le chant à la chapelle miraculeuse (voir Annexe), et sa gestion financière permet la spectaculaire métamorphose architecturale du couvent avec le concours de Giuliano da Maiano.¹¹⁰ Le grand emprunt rémunéré à 8%, mis en place une fois l'Alabanti devenu général de l'Ordre et dont les intérêts sont versés tous les six mois aux frères prêteurs sur des dépôts variant de 25 à 150 florins, n'est que la pointe d'un iceberg bancaire que l'on devine déjà sous son priorat.¹¹¹

108. Cfr. R. CREYTENS, *La déposition de maître Martial Auribelli O.P. par Pie II (1462)*, « Archivum Fratrum Praedicatorum », XLV, 1975, pp. 147-200.

109. Cfr. L. VIALLET, *Les sens de l'observance. Enquête sur les réformes franciscaines entre l'Elbe et l'Oder, de Capistran à Luther (vers 1450, vers 1520)*, Berlin, Lit, 2014. Devenu général, l'Alabanti aura le plus grand mal à faire reconnaître son autorité sur l'Observance, en particulier au couvent de Brescia qui avait recueilli le gros de la communauté exclue de l'Annunziata de Firenze lors de son retour aux conventuels en 1447.

110. La métamorphose architecturale du couvent a coûté plus de 2200 florins des *spese straordinarie* (voir supra note 23). Giuliano da Maiano (1432-1490) apparaît à de nombreuses reprises dans le *Memoriale* (ff. 1r.⁸, 4v.¹⁷, 5r.²⁰, 22r.³, 32r.¹⁷, 37r.⁸, 49r.⁸, 50v.¹⁷, 51v.¹¹, 58r.², 58r.⁵, 72r.²⁸) pour d'importantes dépenses (709 livres 1 sou, f. 22r.³). Il pourrait être l'auteur de la marqueterie de la porte de la barberie [44], ayant réalisé de nombreux travaux du genre, dont la porte de la salle capitulaire de la cathédrale de Florence.

111. Un chiffre suffit : l'*intrata* du couvent pour la période du 1^{er} novembre 1482 au 31 juillet 1483, calculée à la demande de l'Alabanti, atteint la somme de 14.443 livres et 4 sous, à comparer avec la recette des mêmes périodes pour les deux années précédant son arrivée : 5.457 livres et 5 sous du 1^{er} novembre 1475 au 31 juillet 1476, et 5.336 livres et 11 sous du 1^{er} novembre 1476 au 31 juillet 1477 (SMITH, *Memoriale*, cit., pp. 110-111). Sur le plan financier, le prieur travaille à grande échelle : en 1483, il obtient une bulle pontificale lui permettant d'aliéner les biens du

En écho aux calculs complexes de son budget, le bilan du prieur témoigne du soin apporté à tout ce qui concerne l'alimentation, premier poste en importance avant la musique : obligation est faite à tous, y compris aux *forastieri*, de manger au réfectoire [6, 7],¹¹² sans dispersion inutile [8]. Les repas deviennent un *ordo* calqué sur celui des offices religieux [3],¹¹³ renforcé par la modification des accès au réfectoire et à la salle du chapitre [49-54], en même temps que d'autres accès clés [48], entre le second cloître et l'église [23], entre la sacristie et la chapelle Saint-Sébastien [33], au potager [55]. A l'évidence, une réflexion sur les flux de circulation a présidé à ces modifications, dont le but était d'organiser les mouvements des frères vers leurs destinations collectives dans le couvent et l'église, en prévenant les tendances à l'errance et à l'oisiveté [11]. L'agrandissement du potager [58, 60], l'assainissement des allées [64], le renouvellement de son irrigation [56, 63], de ses cultures [65], de l'élevage domestique [62], et l'installation d'une nouvelle cuisine [45-47], d'un nouveau four équipé [41-42], de réserves de bois [28], d'huile et de pois [37-39], complètent la réforme de la chaîne alimentaire de la communauté. S'exprime aussi une ascèse – suppression des couvertures de plumes [9] et des siestes, en particulier pendant les jeûnes [10] –, compensée par une diète remarquablement nutritive,¹¹⁴ avec, comme pour la musique, le souci d'introduire la variété sur une base intangible.¹¹⁵ En amont, le contrôle et la réforme des exploitations (*poderi*) stabilisait les revenus agricoles.¹¹⁶ En somme, la musique, l'alimentation

couvent jusqu'à 1.000 grands florins (« Da maestro Mengo da Faença, medico, per insino a di [blanc] di marzo, f. venti cinque larghi d'oro in oro, i quali prestò a maestro Antonio d'Alberto, nostro padre priore, quando andò a Roma per chavare una bolla per alienare de beni del convento insino nella quantità di f. 1000 larghi, a *Libro Giallo segnato C*, c. 358, ll. 150 » [ASF, CS 119, P. 247, qui correspond à *Memoriale*, f. 72r.³¹ : « Maestro Mengo, f. 25 »]).

112. Ainsi que le fournier et les commis (« fornaio e tuti i frati e chomessi mangino in refetorio », *Memoriale*, f. 80v.¹⁰).

113. Dans le même cahier (f. 80v.⁹), il est précisé : « Poi che i frati sono in refetorio, portare pane e vino » (*une fois que les frères sont dans le réfectoire, apporter le pain et le vin*).

114. La culture du potager nécessitait huit aides en plus du jardinier (*Memoriale*, f. 76v.⁸ : « Salario de l'ortolano e 8 garzoni »). En cumulant le menu hebdomadaire (f. 70v.) au synopsis de l'entretien d'embauche du jardinier (f. 80v.¹³⁻²⁷) et à son contrat (*Ricordanze B*, f. 107v.), on obtient : (menu) fèves, gesses, pois rouges, pois blancs, petits pois, ficaire, poireaux, épinards, haricots, salade, herbes aromatiques, figues, fruits ; (synopsis) fruits, raisin, cultures maraîchères, agrumes, cédrats, cornichons, melons ; (contrat) naves, potirons, cédrats, fenouils. A cette base horticole, s'ajoutent le poisson salé ou bouilli (vendredi et toutes les vigiles), la viande (6 plats par semaine, dimanche, mardi et jeudi matin et soir), les œuf mollets et omelettes (lundi soir, mercredi et samedi midi et soir), le fromage, le pain et le vin : SMITH, *Memoriale*, cit., pp. 73-78.

115. A côté du menu, une légende précise : « Parfois, des raviolis ou des *pastinache* » (*alchune volte ravioli o pastinache*).

116. Entre le 22 août et le 4 septembre 1482, cinq exploitations sont données à bail avec de

(et donc l'agriculture sous-jacente), pôles des *dépenses ordinaires*, et l'architecture, pôle des *dépenses extraordinaires*, avaient réformé le cadre et le *propositum vitae* de la communauté pour en fortifier la cohésion et l'exemplarité, selon des intérêts privilégiés dans le milieu médicéen.¹¹⁷

La réforme de l'Alabanti – délégué par l'Ordre à cette tâche – doit également être considérée à la lumière du rôle de Lorenzo dans les affaires de l'Église. Au-delà du patronage des Medici à l'Annunziata,¹¹⁸ rien de ce qui concerne la religion et le culte à Florence ne se passe sans qu'il n'intervienne, car c'est lui qui gère l'archevêché en lieu et place de l'archevêque. Un mois après son élection par le pape, Rinaldo Orsini, beau-frère de Lorenzo par sa femme, lui a adressé un blanc-seing pour agir en son nom :

Magnifique allié et frère très honoré, salut, etc. Votre Magnificence aura déjà su, par courrier spécial, que l'archevêché est nôtre. Il reste à faire en sorte que là où nous sommes nous en recevions les honneurs, d'où il ressort qu'il faut faire attention, pour ce que votre Magnificence y a œuvré, nous en recevions des louanges et non du désagrément de sorte que, pour l'affection qu'elle a envers moi, le zèle pour le culte divin ne soit pas placé au second plan et que l'intérêt privé ne paraisse pas préféré à l'intérêt public. Pour autant, si un prêtre ou tout autre officier de l'Église est nécessaire, votre Magnificence pourra y pourvoir en mon nom selon ce qu'il lui semble bon et, si moi j'ai à agir dans un sens plus que dans un autre, qui soit agréable au peuple ou au clergé, que votre Magnificence n'hésite pas à me le faire savoir. Soyez en bonne santé. Rome, le 26 février 1475. [P.S.] Quand les bulles seront expédiées, si vous le voulez bien, je déciderais que Messire Francesco Guasconi vienne à entrer en [leur] possession pour en recevoir et en donner bonne information en ce qui concerne nos affaires. Rainaldus de Orsini.¹¹⁹

nouveaux contrats, tous enregistrés par l'Alabanti : *Ricordanze B*, ff. 36r.-38r. ; SMITH, *Memoriale*, cit., pp. 122-126.

117. L'agriculture, où l'intérêt de Lorenzo était manifeste aux yeux de ses contemporains, a suscité moins d'attention que son goût pour la musique et l'architecture. Le chapitre que Kent consacre à Lorenzo '*Fine Husbandman*' and *Villa Builder, 1483-1492*, est extrêmement éclairant à ce sujet (dans *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence*, cit., pp. 112-151), ainsi que l'ouvrage de P. NANNI, *Lorenzo agricoltore. Sulla proprietà fondiaria dei Medici nella seconda metà del Quattrocento*, « *Rivista di storia dell'agricoltura* », xxxii, 1992, pp. 1-148. La dimension entrepreneuriale agricole de la SS. Annunziata de Sulmona près de Naples, analysée du XV^e au XIX^e siècle par Alberto Tanturri, invite à réfléchir à une éventuelle spécificité des Servi dans ce domaine : *Un importante patrimonio ecclesiastico del regno di Napoli : gli armenti della SS. Annunziata di Sulmona*, « *Nuova rivista storica* », xc, 2006, pp. 653-702.

118. Cfr. R. BIZZOCHI, *Chiesa e aristocrazia nella Firenze del Quattrocento*, « *Archivio storico italiano* », cxlii, 1984, pp. 191-282, particulièrement *Il ruolo dei Medici*, pp. 275 ss., ne mentionne pas la Santissima Annunziata parmi les institutions religieuses ayant bénéficié du mécénat des Medici.

119. « *Magnifice affinis et frater honorandissime, salutem etc. Jà per proprio fante la Vostra Magnificentia debbe havere inteso che .llo arcivescovato sia nostro. Resta che si proveggia che dove ne troviamo, riceviamo honore, unde è da poner cura che per quanto la V. M. se è operata*

Les conséquences de cette situation hors du commun sont incommensurables. Dans un passage célèbre de ses *Storie fiorentine*, Francesco Guicciardini a pu écrire que Rinaldo Orsini « qui n'était presque jamais venu, avait quelquefois administré l'Église avec des vicaires, quelquefois l'avais louée, et en avait vendu non seulement le temporel mais encore le spirituel ». ¹²⁰ Les interventions de Lorenzo pour les attributions de cures et prébendes à Florence sont notoires, à l'instar de sa pratique avec les institutions civiles du *dominio*, ¹²¹ la lecture littérale du commentaire de l'historien incite cependant à comprendre que Lorenzo assumait, aux yeux de tous, la politique de l'Église à Florence en matière spirituelle aussi. Par le biais de son réseau personnel, des *Opere*, des *Arte* et de ses autres charges officielles, on le voit agir pour une réforme du clergé régulier autant chez les conventuels – Servi de l'Annunziata, augustiniens de Santo Spirito, ¹²² de San Lorenzo, ¹²³ ermites de saint Augustin de San Gallo, ¹²⁴ dominicains de Santa Maria Novella –, que chez les observants – franciscains

ne consequisca laude et non gravezza, si che per la affection quale ha verso di me, non sia postposto lo zelo del culto divino, et non para se preferisca lo interesse privato al publico. Per tanto, o de vicario o de' altri offitali che ad ciò sian necessarii la V. M. poterà in mio nome provider sicondo gle pare ; et se io harò da far più una cosa che l'altra che sia grata al populo et al clero, non sia grave alla M. V. readvisarne. Bene valete. Rome, die xxvi february, 1474. Quando saranno expedite le bolle, se parerà alla M. V., pigliarei per partito che messer Francesco Guasconi venisse ad intrar in possessione per darne et ricever bona informatione circa le nostre facende – Rainaldus de Ursinis etc » (ASF, MAP, filza 21, f. 519r. La lettre est signalée par R. BIZZOCHI, *Chiesa e potere nella Toscana del Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 216, n. 49).

120. Cité *ivi*, p. 217.

121. Cfr. P. SALVADORI, *Domínio e patronato. Lorenzo dei Medici e la Toscana nel Quattrocento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000.

122. La même année où l'Alabanti est élu à l'Annunziata, Ambrogio da Cori entreprend la réforme de Santo Spirito : « Versatus est in urbe nostra aliquot dies Ambrosius Coranus, insignis litterarum sacrarum magister et eremitarum ordinis caput tua maxime opera ; ut ex eo praecipue multisque aliis intelleximus, et in urbe nostra, itam etiam in agro, multa loca eius ordinis ad meliorem vivendi frugem revocavit » (ASF, *Signori, Carteggio-missive, 1 Cancelleria*, vol. 49, f. 20v., lettre du 3 février 1477 [n.s.]).

123. Lorenzo Guiducci, astrologue et mathématicien, entreprend à San Lorenzo une réforme comparable à celle de l'Alabanti. Dans les mois qui suivent son élection, il charge deux chanoines de compiler un *campione* où inscrire tous les biens de l'église, et deux autres de rédiger un livre « où apparaisse tous les revenus du couvent, année par année, ainsi que les débiteurs et crédateurs » ; lui aussi contrôle personnellement les comptabilités : L. GIORGETTI, *Profilo di Lorenzo Guiducci*, dans *Il Capitolo di San Lorenzo nel Quattrocento*. Actes du Congrès des études (Firenze, 28-29 mars 2003), éd. par P. VITI, Firenze, Olschki, 2006, pp. 221-251. Les Medici disposaient du juspatronat, confirmé à Lorenzo par Sixte IV en 1473 : R. BIZZOCHI, *Patronato politico e giuspatronati ecclesiastico : il caso fiorentino*, « Ricerche storiche », xv, 1985, pp. 95-106.

124. Voir la lettre de frère Mariano da Genazzano à Piero de' Medici citée par F.W. KENT, *New Light on Lorenzo de' Medici Convent at Porta San Gallo*, dans *Princely Citizen*, cit., pp. 187-193.

de San Salvatore al Monte,¹²⁵ de Santa Caterina à Pise,¹²⁶ dominicains de San Marco pour lesquels il demande au général Gioacchino Torriani le retour de Savonarole.¹²⁷ S'ajoutent ses engagements et interventions dans une ultime institution, non la moindre, le *Studio*, où enseignent Marsilio Ficino et Angelo Poliziano,¹²⁸ et dont il est *ufficiale* de 1470 à 1483.¹²⁹ Seule une étude sur l'ensemble des institutions religieuses à Florence, et non pas seulement celles qui ont émergé dans l'historiographie, permettrait d'évaluer en profondeur l'action de Lorenzo de' Medici dans ce domaine.¹³⁰

6. Conclusions

Voulue par Lorenzo de' Medici, la prise des ordres sacrés par Matteo Franco, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano et Arnolfo di Francia, puis leur instal-

125. Lorenzo et Giuliano sont *operai* et Piero di Lorenzo succède à son père deux jours après sa mort, le 10 avril 1492 : R. PACCIANI, *Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico e la chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze*, « Prospettiva », LXVI, 1992, pp. 27-35.

126. 5 juillet 1488 : « Alla santità di N. S., al cardinale di Napoli, al generale de' frati predicatori, a ser Giovannantonio ; pel convento di Santa Caterina di Pisa » (DEL PIAZZO, *Protocolli*, cit., p. 376). Ce courrier pourrait correspondre à ce qu'évoque Donald Weinstein à propos de Lorenzo qui aurait « enrôlé une délégation de frères observants pour introduire la réforme au couvent de Sainte Catherine de Sienne à Pise, demeuré à l'écart de tout mouvement de réforme » (D. WEINSTEIN, *Savonarola. Ascesa e caduta di un profeta del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 97).

127. *Ivi*, p. 93.

128. Sur le soutien de Lorenzo au *Studio*, voir J. DAVIES, *Lorenzo de' Medici, the Studio Fiorentino, and the Florentine Republic*, dans ID., *Florence and its University*, cit., pp. 125 ss. Angelo Poliziano (1454-1494) enseigne *Poesia e Retorica* de 1480 à 1494 : A.F. VERDE, *Lo Studio fiorentino 1473-1503. Ricerche e documenti*, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1973, vol. II, pp. 26-28. Marsilio Ficino (1433-1499) n'apparaît comme professeur qu'en 1466-1469, mais ses liens avec un très grand nombre des maîtres du *Studio* au cours de toute la période en font l'une des personnalités centrales : FICINO, *Marsilio di Dietifici – Rapporti*, dans *l'Indice dei nomi di persona*, éd. par R.M. ZACCARIA, dans VERDE, *Lo Studio fiorentino*, cit., vol. IV, pp. 186-187.

129. De 1473 à 1483, Lorenzo a été l'un des *ufficiali dello Studio*, dont les pouvoirs ont été considérablement étendus entre 1475 et 1477, lorsqu'ils ont obtenu du pape l'autorisation de lever une taxe de cinq mille florins sur le patrimoine ecclésiastique, et récupéré les attributions des *ufficiali delle grazie* pour sa collecte : DAVIES, *Florence and its University*, cit., pp. 135 ss.

130. Dans son analyse de l'évolution des ordres religieux à Florence au XV^e siècle, Gabriella Zarri ne croit pas à l'existence d'un *plan stratégique cohérent* de la part des Medici : « Gli interventi in questo settore restano sempre condizionati dalla necessità prioritaria del rafforzamento del potere familiare e non possono quindi rispondere a un coerente piano strategico » (G. ZARRI, *Il vescovo eremita. Note sulle istituzioni ecclesiastiche fiorentine nell'età di Lorenzo de' Medici*, dans *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, éd. par R. FUBINI, Pisa, Pacini, 1997, to. III, pp. 1226-234 : 1227).

lation comme chanoines à Santa Maria del Fiore, ou chapelain à San Lorenzo, sont une démonstration emblématique de l'interaction entre intérêt personnel, institution ecclésiastique et politique urbaine. Par des savoir-faire fondateurs, en des lieux symboles de la collectivité – enseignements au *Studio* pour Ficino et Poliziano, chants polyphoniques dans les chœurs de la cathédrale, du baptistère et de l'Annunziata pour Arnolfo – ces hommes propageaient une modernité intellectuelle, pédagogique et musicale dans différentes sphères de la société florentine. Leurs activités n'auraient pu se développer sans une conception de l'intérêt public qui permettait à Lorenzo une action marquant la singularité de sa position – « non pas seigneur de Florence, mais citoyen de quelque autorité » –,¹³¹ et l'originalité des liens institutionnels unissant les communautés ecclésiastiques et religieuses et la gouvernance de la cité.¹³² Les changements entrepris dans l'Église de Florence par son intermédiaire et celui de son réseau dessinent les linéaments d'une réforme de grande envergure selon une voie moyenne inspirée par les cultures spirituelles, intellectuelles et artistiques qu'il avait réunies autour de lui.¹³³

131. « Io non sono signore di Firenze, ma cittadino con qualche auctorità, la quale mi bisogna usare con temperanza e iustificatione » (lettre à Pierfilippo Pandolfini du 26 novembre 1481, dans L. DE' MEDICI, *Lettere*, éd. par M. MALLETT, Firenze, Giunti-Barbèra, 1990, to. VI, p. 100, citée par N. RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici [1434-1494]*, nouvelle éd. par G. CIAPPELLI, Firenze, La nuova Italia, 1999, p. 301, n. 322).

132. Lorenzo Fabbri (*L'Opera di Santa Maria del Fiore nel quindicesimo secolo*, cit.) a souligné l'importance du caractère public et civil de l'Œuvre de la cathédrale et comment l'analyse de la forme institutionnelle et des pratiques de gouvernement de l'Œuvre ne peuvent être séparé de l'idée du bien collectif relativement à la communauté dans son ensemble. Cependant, il faut se garder de croire le cas florentin unique à l'échelle européenne : cf. L. VIALLET, *Les sens de l'observation*, cit., pp. 223 ss., a montré comment au XV^e siècle, à Dresde, Bâle, Ulm et Nüremberg, les villes prennent la main, par le biais de curateurs, sur la gestion du patrimoine et des droits fiscaux des couvents dominicains, franciscains et ermites de saint Augustin.

133. En ce qui concerne la musique, Zanovello considère que Lorenzo est seulement intervenu à l'Annunziata sur le plan d'une aide à certains aspects pratiques du recrutement des chanteurs : « the church and friary became in many ways connected with the Medici network, and it would be tempting to link the increased musical activity to the family's policy. However, as much as the Medici may have contributed to practical aspects of singers' recruitment, the ledgers clarify that the polyphonic Marian Mass was entirely supported by the friary » (*In the Church*, cit., p. 400).

ANNEXE

Les 'ricevute' et l'organisation des chanteurs à l'Annunziata de Florence, 1482-1485

Toute personne recevant un paiement du *camarlingo* de l'Annunziata atteste dans un registre la somme reçue, son objet, date et signe de sa propre main : c'est un 'reçu' (*ricevuta*). Parfois, en cas d'absence ou d'incapacité du récipiendaire, ou d'assignation du paiement à un tiers, une autre personne atteste et signe en lieu et place. Les paiements de chanteurs, rarissimes dans le registre des *Ricevute L 1477-1482*, deviennent plus fréquents puis se multiplient dans le registre suivant, les *Ricevute M 1482-1486* : l'organisation des *cantori* ne s'installe que progressivement, pour des raisons autant budgétaires que musicales. En effet, c'est au cours de l'été 1483 que l'Alabanti a finalisé son budget mensuel des *dépenses ordinaires* (« *spese ordinarie* », dépenses récurrentes permanentes) dont les plus importantes sont l'alimentation, 180 livres, et la musique, 90 livres, dont 72 livres ou 12 grands florins pour les seuls chanteurs, sur une somme totale de 555 livres. Le soin que le prieur a apporté à l'élaboration du budget de l'alimentation montre à quel point il lui fallait être sûr que les ressources du couvent pouvaient assumer un nouveau poste aussi important que la musique : 12 florins x 12 = 144 florins annuels. (En 1485, à la cathédrale, le budget des chanteurs est fixé par les consuls de l'Arte della Lana à 200 florins.) Rétrospectivement, on comprend que la question budgétaire pouvait être un élément-clé du projet laurentien de chœur dont la réalisation se déplace du baptistère à la cathédrale puis à l'Annunziata. En effet, on ne peut exclure que ce soit pour des raisons liées à la bonne intégration économique de ce projet par le prieur (entre 1/6^e et 1/7^e du budget des dépenses ordinaires du couvent) que Lorenzo a demandé à Arnolfo, en août 1480, de retarder l'envoi des chanteurs à Florence : ce qui aurait été à la charge de l'Opera de Santa Maria del Fiore était transféré aux Servi di Maria et il fallait être sûr que cette charge puisse être absorbée par les finances du couvent. Braccio Martelli, dans sa lettre de recommandation de 1473, évoquait déjà le paiement des chanteurs comme difficulté principale au baptistère San Giovanni.¹³⁴

L'intérêt des reçus est multiple. Mois après mois, ils indiquent précisément quels chanteurs ont effectué un service. Par ailleurs, les écritures et signatures autographes sont précieuses pour approcher leur identité au plus près, ce qui n'est pas sans conséquences pour les recherches toponymiques ou anthroponymiques : contrairement aux identifications données jusqu'à présent, il faut référer désormais à Antonio et Gabriello de Chabassolis et non de Gabassoli, à Johannes Comititis (Lecomte) et non Comititus (*cognomen* qui n'existe pas), à Johannes Witinc et non Witine, à Bartolomeo de Caestris et non de Castris, à Cornelius de Veye et non Devoie, à Franciscus Melleti plutôt que Francesco Migliotti ; par ailleurs, Nicolò di Giovanni et Nicolò de Lore sont une seule et même personne mais, inversement, Johannes Torion et Johannes Comititis sont deux chanteurs

134. D'ACCONE, *The Singers*, cit., p. 326.

différents. Un essai serait nécessaire pour expliciter les limites des informations données par les *ricevute* par rapport aux *mastri* de la comptabilité générale, car le contrôle des reports fait constater que certains paiements n'étaient pas enregistrés par le *camarlingo* dans son livre de reçus – ils étaient donc effectués par quelqu'un d'autre et/ou sur une autre caisse. Ainsi, le *Libro Giallo* a enregistré qu'Arnolfo a bien été payé en décembre 1484 (ASF, CS 119, P. 197, f. 408), alors qu'aucun reçu n'a été signé par lui ou un tiers en son nom dans les *Ricevute M*. Seul le croisement des différentes sources comptables permettrait d'obtenir le relevé exhaustif des services de tous les chanteurs, mais cela dépasserait notre propos qui vise ici à comprendre la chronologie de la mise en place du chœur et son organisation.

L'organisation et la chronologie se dévoilent en croisant les informations données par les *Ricevute M* avec celles du *Memoriale* et des *Ricordanze B* (ASF, CS 119, P. 49) où le prieur rédige les contrats des salariés à durée déterminée. Essentiels sont les deux contrats collectifs publiés par Frank D'Accone,¹³⁵ car ils déterminent deux périodes distinctes dans l'installation du chœur. C'est à partir du contrat collectif du 1^{er} mai 1482, qu'un premier groupe composé de Bartholomeo de Caestris, Johannes Comititis et Johannes Witinc est installé durablement. Ces trois chanteurs se joignent à Nicolò di Giovanni, déjà présent au couvent depuis l'automne précédent, à Michel du Brabant, Johannes Hurtault, et Rubinetto *francioso*, contractualisés individuellement entre novembre 1481 et février 1482, mais tous sur le départ,¹³⁶ et à Johannes Torion, jeune clerc salarié depuis le début 1482. S'y ajoutent des pigistes et contractuels individuels – *dominus* Antonius (Antoine de Cambrai alias Antoine Baneston), maître Raynaldus de Hodenc, Dominique Jolicorio, *don* Christophoro da Modena, *don* Bernardino de Schandiano da Modena, Cornelio di Lorenzo, Cornelius de Veye, Bartholomeo di Girolamo –, pour former un effectif permanent de quatre à six chanteurs. Le paiement mensuel d'un florin et demi, compté par quarts, leur est payé au mois, à la semaine ou tous les quinze jours.

1^{ère} période

Le mois indiqué correspond au service fait, une donnée nécessairement arbitraire quand le service a été compté par quarts. Nous suivons les graphies du registre en ayant unifié sous une même langue l'identité de chanteurs qui signent alternativement en italien et en latin : *Nicolaus Ihoannis* est cité sous la forme *Nicolò di Giovanni* (nous avons cependant modifié la graphie toscane *Govani*) et *Girolamo di Mileto di Antonio Piovano*, sous la forme *Hieronymo Piovano* qu'il emploie en italien. Le prénom n'est donné qu'en première occurrence. Sont indiquées les absences occasionnelles des chanteurs ayant signé l'un des deux contrats collectifs.

Avril 1482 — B. de Caestris, J. Comititis, N. di Giovanni, J. Torion, J. Witinc. **Mai** — B. de Caestris, J. Comititis, J. Witinc, Michel [di Guglielmo da Ludicha di Brabante], J. Torion, N. di Giovanni. **Juin** — B. de Caestris, J. Comititis, N. di Giovanni, J.

135. Ivi, pp. 356–357.

136. Ivi, p. 132.

Torion, J. Witinc. **Juillet** — Dominus Anthonius [Antoine de Cambrai, *alias* Antoine Baneston], B. de Caestris, N. di Giovanni, Johannes picarde [J. Torion], J. Witinc. **Août** — Dominus Anthonius [Antoine de Cambrai *alias* Antoine Baneston], B. de Caestris, N. di Giovanni, Johannes picarde [J. Torion], J. Witinc. **Septembre** — N. di Giovanni, Johannes picart [J. Torion]. Manque B. de Caestris. **Octobre** — N. di Giovanni, maistre Raynaldus francioso [Raynaldus de Hodenc]. Manque B. de Caestris. **Novembre** — B. de Caestris, N. di Giovanni, Dominicus Jolicorio, maistre Raynaldus [de Hodenc] ou don Raynaldo francioso. **Décembre** — Don Angelo di Biagio da Firenze, B. de Caestris. N. di Giovanni, Don Raynaldo francioso [R. de Hodenc]. **Janvier 1483** — B. de Caestris, N. di Giovanni, R. de Hodenc [Don Raynaldo francioso], J. Torion. **Février** — B. de Caestris, N. di Giovanni, R. de Hodenc francigena [sic] [Don Raynaldo francioso], Cornelius de Veye. **Mars** — B. de Caestris, don Raynaldus francioso [R. de Hodenc], N. di Giovanni, C. de Veye, Don Christophorus Guarinus de Mutina. **Avril** — B. de Caestris, N. di Giovanni, Don C. Guarinus de Mutina, C. de Veye, Bartholomeo di Girolamo. **Mai** — B. de Caestris, N. di Giovanni, Don C. Guarinus de Mutina, C. de Veye, J. Witinc. **Juin** — B. de Caestris, N. di Giovanni, Cornelio di Lorenzo, C. de Veye. **Juillet** — B. de Caestris, N. di Giovanni, Don C. Guarinus de Mutina, C. de Veye. **Août** — B. de Caestris, N. di Giovanni, Dominus C. Guarinus de Mutina. **Septembre** — Don Bernardinus de Schandiano de Mutina, Don C. Guarinus de Mutina, B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo, J. Torion de Picardia. **Octobre** — B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo. **Novembre** — B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo. **Décembre** — B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo. **Janvier 1484** — B. de Caestris, N. di Giovanni.

Le 29 janvier 1484, Bartholomeo de Caestris et Nicolò di Giovanni, signent un nouveau contrat collectif avec deux nouveaux venus, *sier* Arnolfo d'Arnolfo et Hieronymo Piovano. Quelques jours auparavant, le 24 janvier, trois pigistes étaient embauchés ou réembauchés : Cornelio di Lorenzo, Antonius de Chabassolis et Franciscus Melleti. Tous reçoivent un salaire de 1 florin mensuel (*de piccioli*, à 5 livres 17 sous), inférieur d'un demi florin par rapport aux précédents contrats. Le paiement à l'unité de florin, avec un chœur plus nombreux, correspond à l'application du dispositif budgétaire mensuel de l'Alabanti, qui a finalisé ses calculs peu auparavant, et à une rationalisation générale des salaires et de leur versement, concrétisée par l'installation d'une chambre des comptes (*chamerlengaria*) dans le premier cloître [34]. (Le 2 juillet 1485, par exemple, quarante-huit paiements pour plus de cinquante personnes sont effectués dans une même journée.) L'effectif de sept chanteurs *forastieri*, avec de nouveaux pigistes – le fils de Cornelio di Lorenzo, Guillelmus de Steynsel, Jean Jehan-neaux –, est maintenu jusqu'en octobre.

2^{ème} période

Février 1484 — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, N. di Giovanni, Cornelio di Lorenzo, Fr. Melleti, H. Piovano. Manque B. de Caestris. **Mars** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, Cornelio di Cornelio di Lorenzo [fils

de C. di Lorenzo], Fr. Melleti, H. Piovano. **Avril** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, C. di Cornelio di Lorenzo [fils de C. di Lorenzo], Fr. Melleti, G. Piovano. Manque N. di Giovanni. **Mai** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo, Fr. Melleti, H. Piovano. **Juin** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo, Fr. Melleti, H. Mileto Piovano. **Juillet** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo, Fr. Melleti, H. Piovano. **Août** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo, H. di ser Antonio Piovano, Guillelmus de Steynsel. **Septembre** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, C. di Lorenzo. Manque H. Piovano. **Octobre** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, C. di Lorenzo, G. Piovano, Jean Johanneaulx. Manque N. di Giovanni.

De novembre 1484 à juillet 1485, apparaissent d'autres pigistes – Albertus Alegri, Guillelmus Haterel, Gabriel de Chabassolis, Franciscus Mathé –, et le total de neuf à dix chanteurs mensualisés est atteint à plusieurs reprises, effectif qui est aussi celui de la chapelle Sixtine à Rome au même moment.¹³⁷ On remarque l'absence de reçus de chanteurs *forastieri* en décembre, alors que certains de leurs paiements sont attestés par le *Libro Giallo*, et un unique reçu collectif en mars. En juillet 1485, *maestro* Antonio Alabanti devenu général de l'Ordre, a quitté le couvent pour s'installer à Bologne, de même que *sier* Arnolfo d'Arnolfo.

Novembre 1484 — A. Alegri, A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, J. Johanneaulx, G. Hatterel, C. di Lorenzo, H. Piovano. **Décembre** — Aucun *forastiere*. **Janvier 1485** — A. Alegri, A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, J. Johanneaulx, C. di Lorenzo, Fr. Melleti, G. Piovano. **Février** — A. Alegri, A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, Gabriel de Chabassolis, B. de Caestris, J. Johanneaulx, C. di Lorenzo, Fr. Melleti, G. Piovano, G. de Steynsel. Manque N. di Giovanni. **Mars** — C. di Lorenzo est payé *pour tous ses compagnons* : « Io Cornelio di Lorenzo ho recevuto hodie a quisto dì 6 d'aprile 1484 [sic], f. 2 d'oro in moneta, a ll. 5 s. 17, per firmo per tuti mei compagni ». f. 140v. B. de Caestris à Bruges. **Avril** — A. d'Arnolfo, G. de Chabassolis, F. Melleti, G. Piovano, N. di Giovanni, G. de Steynsel. Manque B. de Caestris. **Mai** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, G. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, J. Johanneaulx, F. Melleti, G. Piovano, G. de Steynsel. **Juin** — A. d'Arnolfo, A. de Chabassolis, G. de Chabassolis, B. de Caestris, N. di Giovanni, J. Johanneaulx, C. di Lorenzo, F. Melleti, G. Piovano, G. de Steynsel. **Juillet** — A. de Chabassolis, G. de Chabassolis, B. de Caestris, J. Johanneaulx, N. di Giovanni, Franciscus Mathé, H. Piovano, G. de Steynsel. Manque A. d'Arnolfo.

137. voir note 56.

Le salaire des frères chanteurs

Pour clarifier l'exposé, nous avons mis à part la question du salaire des frères chanteurs. Giovanni Zanovello¹³⁸ affirme que « there is no evidence that most singers named in the notebook [*Memoriale*, f. 55r., fig. 2] were ever given any payment for musical performances besides their *vestimenta*, the modest income that each of the friars received ». Effectivement, en application des statuts de l'Ordre, l'Alabanti fait verser aux frères, *mais seulement aux prêtres* (souligné par nous) un salaire mensuel de 2 livres, intégré dans son budget pour un effectif de trente personnes : « Salario e vestimento per 30 preti, ll. 60 »,¹³⁹ ce qui correspond au nombre de prêtres de la communauté (26 sur 62 frères dans la 2^e liste du prieur).¹⁴⁰ Nombreux sont les reçus qui attestent qu'un frère a reçu 2 livres « pour avoir chanté dans la chapelle » mais sans qu'il soit précisé s'il est prêtre, convers, profès ou novice, comme ce frère provençal : « Io frater Francisco de Fransa o resevutu, a dì 6 de febrare [1484], ll. 2 per aver chantat an chapelle, ll. 2 ». ¹⁴¹ Qu'il y ait un salaire spécifique pour certains de ceux qui chantent est cependant établi par le cas de deux frères mentionnés dans le tableau du chœur (fig. 2), qui ne sont pas chargés d'enseignement (*magistri musicæ*), mais qui touchent 4 livres pour un mois, 8 livres pour deux mois ou 12 livres pour trois mois, avec la précision de « *vestimento et salario* pour chanter dans la chapelle » ; il s'agit donc bien là d'un double salaire 'de base', pour deux charges différentes, prêtre et chanteur :

« Tenorista – F. Baptista » (*f. Baptista di Biagio da Firenze*) : — « Io fratre Batista ò ricevuto ogi, questo dì 7 di febbraio, ll. quatro, per parte di mio vestimento e salario per cantare in cappella, ll. 4 », 7 février 1485, f. 132r. — « Io fratre Batista da Firenze ò ricevuto ogi, questo dì prima di marzo, ll. quatro, per parte del mio vestimento e limosina per cantare in cappella, da fratre Michele camarlingho, ll. 4 », 1^{er} mars 1485, f. 133r. — « Io frate Battista ogi, questo dì 22 di giugno, *riceuto ll. dodici per parte di mio vestimento e salario per cantare, cioè per tre mesi, marzo, aprile e maggio* [souligné par nous], ll. 12 », 22 juin 1485, f. 153r. — « Io fratre Batista ò ricevuto ogi 'n questo dì dua di luglio, ll. quatro per parte di mio vestimento e salario per cantare in cappella, ll. 4 », 2 juillet 1485, f. 154r.

« Tenorista – F. Corardo » (*fr. Conradus de Eberhardo de Orto Celi*, du couvent des Servi de Himmelsgarten en Thuringe, ou *Conradus magnus* pour le distinguer d'un homonyme, *fr. Conradus de Garmerscheym*, ou *Currado piccolo*, du couvent des Servi de Garmersheim en Bavière) : — « Ego frater Conradus magnus, de Orto Celi, *recepti a fratre Benedicto, kamerlingo conventi, cum magistro Johanne Romani tres libras 21^a de mensis aprilis*, ll. 3 », 21 avril 1484 f. 85v. — « Ego frater Conradus *recepti a fratre Michaelae, kemmerlingo, octo libras pro cantu et vestimentis duorum mensium, scilicet ja-*

138. *In the Church*, cit., p. 385.

139. SMITH, *Le budget*, cit., pp. 231-234.

140. Cfr. *Memoriale*, f. 64r.

141. Ivi, f. 75v.

nuarii et februarii [souligné par nous], prima die mensis marcii, ll. 8 », 1^{er} mars 1485, f. 135r. — « Ego frater Conradus de Eberhardo recepi a fratre Michaele, kemmerlingo, quatuor libras pro vestimentis et cantu, mensis junii, ll. 4 », 2 juillet 1485, f. 159v.

Tous deux sont cités par Zanovello¹⁴² dans ses « payments to singers » pour les années 1484-1485, sous les identités de *Battista di Biagio* et *Currado tedesco grande*, mais sans être identifiés comme frères. Le même cas se vérifie pour d'autres frères identifiés par D'Accone,¹⁴³ dont on retrouve les *ricevute* pour des *vestimenti* ou *salarii* qui recouvrent des charges variées :

Frate Andrea di Giovanni (f. Andrea, *contralto*, de fig. 2) : — « I'ò receiveuto [sic] pour la mia missa 11 ll. et 18 sols, fra Andrea franchoze, a dì xxvi d'aprille », 26 avril 1484, f. 86r. — « Ego frater Andreas confiteor recipisse quinque ducatos pro residuo meo et 3 libras et solidos 13, die vicessima nona junii, et eadem die recepi unum ducatum super vestimentam meam, ll. 39, s. 13 », 29 juin, f. 95v. — « Ego frater Andreas confiteor recipisse ll. 6 et solido uno pro parte vestimenti et salarii pro mense julii in secundo die, ll. 6 s. 1 », 2 juillet 1485, f. 155v. — « Ego frater Andreas françoze confiteor [sic] recipisse a fratre Michaeli pro parte mei salarii, lib. 4^{or}, ll. 4 », 2 août, f. 160v. — « Ego frater Andreas confiteor recipisse pro parte salarii mei 4^{or} libras, 3^a die mensis septembris, ll. 4 », 2 septembre, f. 164v.

Frate Filippo pichardo (f. Filippo, *contrabasso*, de fig. 2) : — « Io frate Philipo di Simone di França riceveto [sic] ll. una di grosioni, a dì 20 d'aprile, da frate Benedicto per parte de mio vestimento, ll. 1 », 20 avril 1484, f. 85v.

Frate Marco di Domenico (f. Marco, *contrabasso*, de fig. 2) : — « Io frate Marcho, cantore, ò ricevuto a dì decto, ll. una, per parte di mio vestimento, ll. 1 », 2 septembre 1484, f. 103v. — « Io frate Marcho da Firenze ò ricevuto, a dì 6 di giugno, ll. 1, per parte della mia messa, ll. 1 s. 1 », 6 juin 1485, f. 151v. — « Ego frate Marcho da Firenze ò ricevuto oggi, questo dì 9 di luo, fiorino uno largo per parte della mia messa, f. 1^o Largo », 9 juillet, f. 158v. — « Io frate Marcho da Firenze ò riceuto oggi, questo dì 2 di settembre, lire 2, pro mio vestimento, ll. 2 », 2 septembre, f. 165r.

Frate Stefano di Nicolò : — « Io frate Stephano di Nicolò da Firenze ò avuto oggi, questo dì quattro di giugno, per parte di mio vestimento, lire due, comincio a dì 3 di maggio, in tutto, ll. 2 », 4 juin 1484, f. 92r. — « Io frate Stephano fiorentino ò auto oggi, questo dì quattro di giugno, lire due, per limosine del cantare, comincio el mio tempo a dì 16 di maggio in tutto aliter due mese, ll. 2 », 4 juin, f. 92r. — « Io frate Batista fo fede come frate Stefano da Firenze à ricevuto oggi, questo dì primo decto, ll. quatro, per suo vestimento e salario per cantare, ll. 4 », 1^{er} mars 1485, f. 136r.

Frate Carlo di Marcho : — « Io fra Carlo di Marcho da Firenze ho ricevuto oggi, questo dì 14 dicto, per parte di vestimento, ll. 1 s. 13 », 14 avril 1484, f. 84v. — « Io fra Karlo fiorentino, ho ricevuto oggi, questo dì 26 d'aprile, fiorini sette larghi a ll. 5 e s.

142. Cfr. ZANOVELLO, *In the Church*, cit., p. 389.

143. Cfr. D'ACCONE, *The Singers*, cit., pp. 334-335.

18 l'uno, e ll. 2 s. terdici [sic], sono per resto della mia messa novella, in tutto f. 7 ll. 2 s. 13 », 26 avril, f. 86r.

Le salaire spécifique pour l'activité chorale des frères chanteurs n'est pas, a priori, une rétribution pour leur participation aux offices réguliers, quelles que soient leur compétence : ils y participaient au même titre que les autres membres d'une communauté où la capacité vocale et musicale était un critère de recrutement. Selon nous, ce salaire était versé pour des activités qui ne rentraient pas dans les obligations contractuelles des chanteurs *forastieri*, telles que les messes polyphoniques commandées par les laïcs et autres pratiques liturgiques nouvelles et particulières à l'Annunziata et à sa chapelle miraculeuse.

En conclusion, nous soulignons que le *salario* de 4 lires des frères-prêtres-chanteurs représente 48 lires annuelles, ou 8 grands florins d'or, soit les deux tiers du salaire d'un *procuratore* laïc du couvent (Zanobio del Giocondo et Bernardo Mini reçoivent chacun 12 grands florins),¹⁴⁴ ou d'un jeune clerc de banque en début de carrière à la même époque,¹⁴⁵ tout en étant entièrement pris en charge : logés, vêtus, blanchis, rasés, nourris, soignés en cas de maladie. Cette proportion est à rapprocher des 8% d'intérêts donnés aux frères prêteurs lors de l'emprunt lancé par l'Alabanti en 1490, comparés aux 10% garantis par la Commune en rémunération de l'*accatto*.¹⁴⁶ Globalement, la *via media* choisie par le prieur pour sa réforme tendait à aligner la rémunération du travail laïco-pastoral des frères (ou de son produit) sur celle du travail (ou de son produit) dans le siècle.

144. Cfr. SMITH, *Memoriale*, cit., pp. 42-45.

145. Cfr. R. GOLDTHWAITE, *Local Banking in Renaissance Florence*, « The Journal of European Economic History », XIV, 1985, p. 11.

146. Voir note 97.

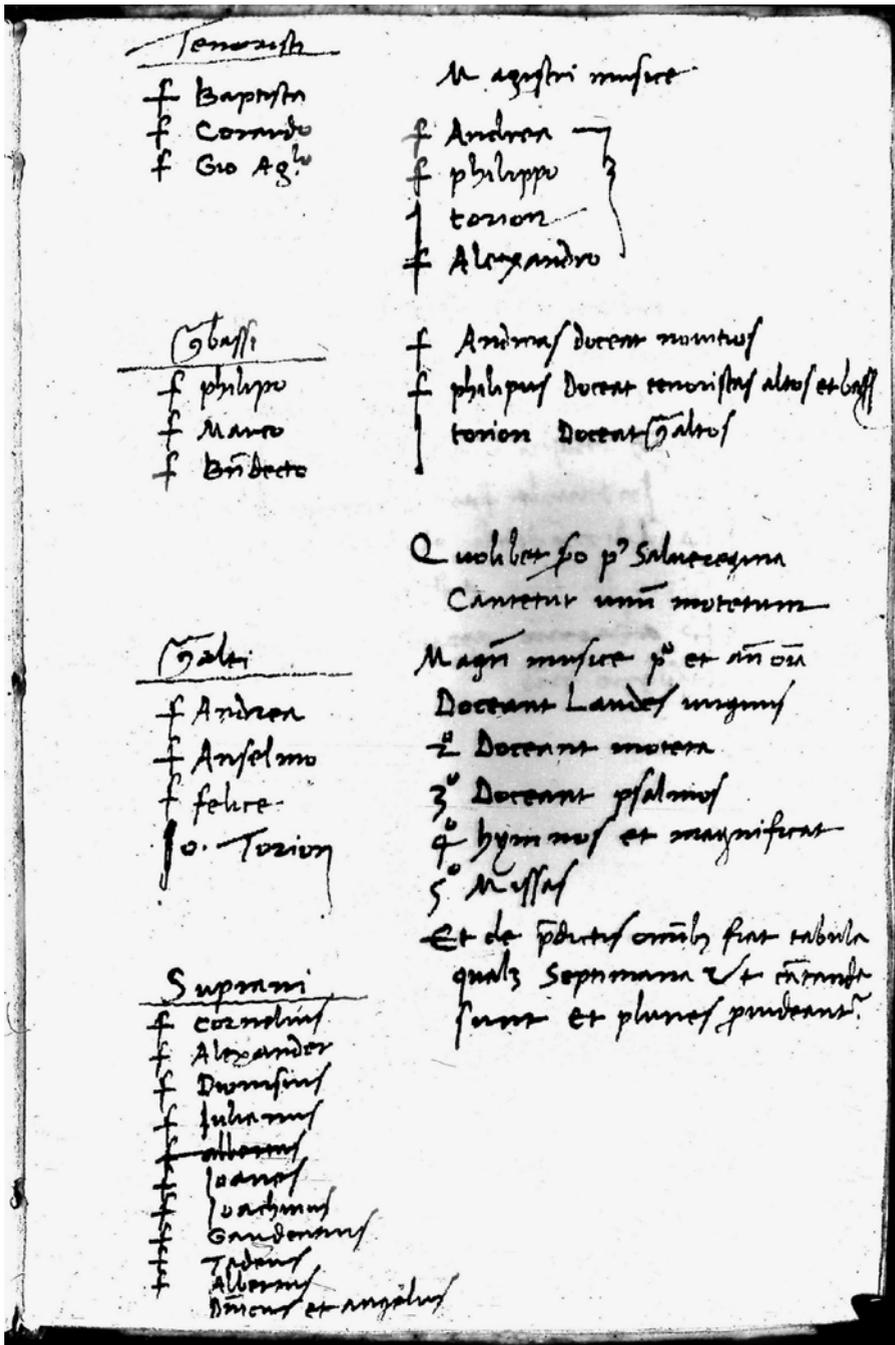


Fig. 2. Le chœur des frères et son programme de travail dans le *Memoriale* de maestro Antonio Alabanti, automne 1483 (ivi, f. 55r.).

L' e n . C .
 S molo
 Alufo
 Andrea
 Piero
 Am^o p
 Dum^o
 Marco
 fanni^o
 Bartolo^o
 Zanfano^o
 M^o Stefano
 Nello Susta
 fanni^o notaro
 fanni^o orato
 fanni^o
 Piero p^o
 Bruno
 Vignini
 Garlano
 Nello
 Carlo
 Taddeo
 Maff^o Tho.
 Maff^o philipo
 Verano
 Maff^o Jac^o
 Lorenzo p^o
 Zohanna sup bar
 Bartolo^o Lippi
 fanni^o Valon
 S Zohanna
 S Matheo
 B nno do

M^o St^o :-
 B nno sup.
 Zohanna S^o Bartolo

Fig. 3 Le réseau du prieur dans le *Memoriale de maestro Antonio Alabanti*, 1483 (ivi, f. 44v.).

CONSUELO GÓMEZ

LA RETÓRICA DEL INGENIO.
IMÁGENES DE INVENCION, ENTRE EL ARTE MILITAR Y
LA ESCENOGRAFÍA*

1. *La teatralización de la técnica, sorpresa y maravilla entre la utilidad y el placer*

En 1579 el ingeniero e inventor italiano Giovanni Battista Isacchi publicaba en Parma la obra *Inventioni*, un libro de secretos y máquinas «parte appartenenti à cose di guerra, e parte per usare in tempo di piaceri, e di pace»,¹ que el autor dedicaba a algunos de los «principi e gentilhuomini» más notables del momento: Alessandro Farnese, Alfonso d'Este, Ranuccio Farnese, Claudio Gonzaga o Felice Paccioto, entre otros. Isacchi animaba al lector a desvelar con su ingenio los secretos de las invenciones contenidas en su obra, proponiéndole un juego de entretenimiento del que no quedaba exenta la utilidad, pues el libro – decía el ingeniero –, había sido compuesto en honor de quienes, aficionados a los secretos, se entretenían con los mismos; pero también con el fin de poner sus invenciones al servicio de la utilidad pública y «à beneficio dei Christiani». ² Bajo este propósito creaba una secuencia de imágenes y descripciones de máquinas e inventos donde un reloj – uno de los máximos exponentes de la ingeniería mecánica cortesana del momento – o una girándola de fuegos artificiales, así como una rueda para extraer agua para una fuente o una invención para hacer salir fuego mediante el aire, convivían con máquinas de guerra que mostraban el modo de batir una fortaleza o de construir un puente de asalto (figs. 1, 2 y 3). Aunque las imágenes no destacaban por su calidad, a través de ellas el ingeniero fue capaz de establecer una interesante dialéctica entre la utilidad y el placer, creando una sucesión de textos e imágenes donde la relación entre el ingenio, el secreto, la máquina y el artificio, adquirirían un interesante protagonismo.

* Este artículo constituye el resultado de la investigación realizada en el contexto del proyecto I+D+I HAR 2015-70089-P (MINECO/FEDER). ART-ES. *Apropiaciones e hibridaciones entre las artes plásticas y las artes escénicas en la Edad Moderna*.

1. *Dedica* (2 de junio 1578) en G.B. ISACCHI, *Inventioni*, Parma, Viotto, 1579, p. n.n.
2. Ver el *Autore alli lettori*, ivi, pp. n.n.

Tan solo un año antes de la publicación del libro de Isacchi, el erudito e impresor François Beroald publicaba en Lyon el *Theatrum instrumentorum et machinarum* (Lugduni, Vincentium, 1578), del ingeniero y matemático francés Jacques Besson. Una obra con la que se inauguraba el género literario de los llamados ‘teatros de máquinas’, libros impresos realizados por ingenieros que componían obras realizadas a base de grabados con representaciones de máquinas e instrumentos mecánicos, en lo que podemos calificar como una verdadera exhibición de cultura técnica.³ Las máquinas, mostradas ante el espectador como si de una escenografía se tratara, se ubicaban en diferentes escenarios: en sus entornos naturales de uso (puertos, campos, ríos, etc.), rodeadas de personajes o animales e incluso de los propios ingenieros que daban instrucciones sobre su construcción o funcionamiento, o que explicaban el uso a personajes cortesanos (fig. 4). La representación, teatralizada, buscaba los efectos de sorpresa, secreto, misterio y rareza, haciendo uso para ello de una narrativa visual que utilizaba recursos como el ‘corte de pared’, consistente en mostrar la máquina a través de una abertura realizada en uno de los muros del edificio que la albergaba desempeñando el papel de un telón teatral, permitiendo al espectador descubrir a través de la abertura, su secreto (fig. 5). En otras ocasiones se mostraba la máquina en el interior de un edificio que había perdido comple-

3. El género acabaría por convertirse en un fenómeno editorial de alcance internacional. Las sesenta ediciones publicadas entre 1573 y 1770 en latín, francés, italiano, alemán y español, consiguieron poner en circulación más de diez mil ejemplares. Ingenieros, arquitectos, mecánicos, bibliófilos, nobles y gobernantes, se convertirían en sus consumidores. Ver L. DOLZA-H. VÉRIN, *Les théâtres de machines. Une mise en scène de la technique*, «Alliage», 2002, 50-51, pp. 8-20; ID., *Figurer la mécanique: l'enigme des théâtres de machines de la Renaissance*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», II, 2004, 2, pp. 7-37; L. DOLZA, *Livres de machines, théâtres de l'innovation. Une approche de la culture technique à la Renaissance*, «Annuaire de l'EHESS», 2008, pp. 605-606; ID., *I primi teatri di macchine nella cultura del tardo Cinquecento. A gloria di Dio, a beneficio degli studiosi e servizio di Vostra Altezza*, Milano, Telesma, 2009; B. RAVIER-MAZZOCCO, *Voir et concevoir: les théâtres de machines (XVI-XVIII siècle)*, tesis doctoral en Historia Moderna, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013 (relator: prof. Anne-Françoise Garçon). En relación con la dimensión cultural, social y artística de los teatros de máquinas y su sentido escenográfico: M. CIGOLA-M. CECCARELLI, *Rappresentazione ed analisi di macchine e meccanismi nella trattatistica tecnica dal XV al XVII secolo*, en *Storia dell'ingegneria*. Actas del Coloquio de estudiosos (Napoli, 8-9 de marzo 2006), a cura di A. BUCCARO, G. FABRICATORE y L.M. PAPA, Napoli, Cuzzolin, 2006, to. I, pp. 395-402; J. LAZARDZIG, *The Machine as Spectacle: Function and Admiration in Seventeenth-Century Perspectives on Machines*, en *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*, a cura di H. SCHRAMM, L. SCHWARTE y J. L., Berlin-New York, De Gruyter, 2008, pp. 152-175; C. GÓMEZ, «...*Sia in guerra che in pace*». *Los teatros de máquinas, una escenografía de la técnica, entre la utilidad y el placer*, en *La palabra y la imagen. Tratados de ingeniería entre los siglos XVI y XVIII*, coordinado por A. CÁMARA MUÑOZ y B. REVUELTA POL, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2017, pp. 39-54.

tamente el muro y conservaba sólo la estructura, contribuyendo a suscitar la curiosidad y el asombro de quienes la contemplaban (fig. 6). O se presentaba ante el espectador mediante una imagen dividida en dos partes, que permitía descubrir el mecanismo existente bajo el suelo o detrás de la pared, haciendo uso de un recurso gráfico que sería también empleado en el teatro por los escenógrafos para representar dispositivos escénicos de animación a través de máquinas (figs. 7 y 8). El mostrado por Giulio Parigi y Remigio Cantagallina para el v intermedio de *Il giudizio di Paride* (1608), donde se representaba un escenario dividido en dos secciones, dejando ver en la parte superior la escena y en la inferior el dispositivo técnico que movía la fragua de Vulcano, constituye un buen ejemplo (fig. 9).⁴

Por entonces la cultura técnica se había convertido ya en algo imprescindible para la defensa, el progreso y el funcionamiento político y económico de los estados. Y su conocimiento, posesión y exhibición, en un signo de poder y prestigio.⁵ Algo que no era estrictamente nuevo. Ya a finales del siglo XV Segismundo Malatesta había pedido a Valturio que compusiese una obra de técnica militar capaz de transmitir la potencia y el esplendor de su corte y la de sí mismo a través de la imagen, poniendo de manifiesto un interés por la capacidad propagandística de la técnica, que sería compartida por otros ámbitos del espacio político cortesano. Concretamente por la exhibición de máquinas e instrumentos complicados y sorprendentes a través de fiestas y espectáculos. La complejidad de las máquinas y su capacidad para suscitar asombro, estimulando la imaginación y el ingenio, las convirtió en algo tan útil como delectable, una doble cualidad que las hacía adecuadas para el teatro y el espectáculo, en cuyo espacio no sólo cumplían una función técnica, sino que eran capaces de adquirir por sí mismas una dimensión escénica, convirtiéndose en una es-

4. Cfr. RAVIER-MAZZOCCO, *Voir et concevoir*, cit., pp. 131-143 y 274-305; GÓMEZ, «...*Sia in guerra che in pace*», cit., pp. 46-51. Sobre los grabados de Cantagallina (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, nn. 95763-95765; 95766-95768) cfr. *Il luogo teatrale a Firenze*. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi, catálogo de la exposición a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI y A.M. PETRIOLI TOFANI, introducción de L. ZORZI (Firenze, 31 de mayo-31 de octubre 1975), Milano, Electa, 1975, pp. 120-121, nn. 8.30-8.35; S. MAMONE, *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi*, «Drammaturgia», XII / n.s. 2, 2015, pp. 17-43: 32-35.

5. Cfr. *Storia d'Italia. Annali 3. Scienza e tecnica nella cultura e nella società dal Rinascimento a oggi*, a cura di G. MICHELI, Torino, Einaudi, 1980; *The Power of Images in Early Modern Science*, a cura di W. LEFÈVRE, J. RENN y U. SCHOEPFLIN, Basel-Boston, Birkhäuser, 2003; G. STABILE, *Machina e machinatio in età barocca*, en *Machina*. Actas del XI Coloquio internacional (Roma, 8-10 de enero 2004), a cura di M. VENEZIANI, Firenze, Olschki, 2005, pp. 321-332; *La Rivoluzione scientifica. Luoghi e forme della conoscenza*, a cura di S. PETRUCCIOLI, Roma, Treccani, 2011.

pecie de teatro dentro del teatro.⁶ Mostrar la cultura técnica pasaría, de este modo, a formar parte de la narrativa del poder, al tiempo que la imagen mecánica se convertía en objeto de curiosidad y deleite. Y ello hizo que los teatros de máquinas estuviesen presentes en bibliotecas, gabinetes de curiosidades y cámaras de maravillas de los grandes príncipes y nobles, donde era frecuente encontrar un apartado dedicado a los tratados de mecánica e ingeniería militar.⁷ La cultura técnica se convertía así en un *topoi* de corte. Y las máquinas, teatralizadas, en un reflejo perfecto de la funcionalidad que podían tener desde el punto de vista de la *utilitas* y la *delectatio*.

La utilidad y el deleite que podía obtenerse con la contemplación de la imagen mecánica pasaron de hecho a formar parte del discurso de los teatros de máquinas. El *Theatrum instrumentorum et machinarum* de Besson, por ejemplo, fue considerado por su editor como un «théâtre de labeur immense, rempli de machines et d'instruments plaisants à considérer et très-utiles à pratiquer».⁸ Y Agostino Ramelli, el ingeniero militar que publicó en 1588 el teatro de máquinas más completo y de mayor éxito, describía las máquinas e instrumentos que se incluían en su obra como algo de «infinita utilità e beneficio singolare»,⁹ mientras otros autores de tratados de máquinas, como Jacopo Strada o Salomón de Caus, hablaban de la *macchinatio* como el mejor método para resolver problemas mediante soluciones artificiales, al tiempo que para servir a los entretenimientos de la vida.¹⁰ Se explicaría así por qué entre los autores de teatros de máquinas se encontraron ingenieros como el ya mencionado Isacchi, especializados en la decoración de fiestas y fuegos artificiales, o como el propio De Caus, autor de un libro de mecánica práctica dedicado en su mayoría a

6. Cfr. S. FIEDRICH, *La performance teatral de las máquinas maravillosas. Configuraciones ambivalentes de la técnica y el teatro en los siglos XVI y XVII*, «Olivar», xvi, 2015, 23, pp. 1-14.

7. Cfr. H. BREDEKAMP, *La nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris, Diderot, 1996.

8. Así lo expresaba François Beroal en el prefacio a la citada obra *Theatrum instrumentorum et machinarum*, p. n.n., que contó con una edición bilingüe en italiano y francés.

9. Prefacio a A. RAMELLI, *Le diverse et artificiose machine del capitano Agostino Ramelli: nelle quali si contengono varij et industriosi movimenti, degni di grandissima speculatione, per cavarne beneficio infinito in ogni sorte d'operatione: composte in lingua italiana et francese*, Parigi, in casa del'autore, 1588, p. n.n.

10. «Il est certain qu'il est grand, e nombrer la quantité et diversité des machines qui sont faites pour le service de l'homme il seroit presque impossible, quand à celles qui sont en ce liure, les unes font faites pour l'utilité commune, et les autres, pour le plaisir e ornement des Palais et Jardins». Así lo expresaba Salomón de Caus en su dedicatoria al lector, recogiendo la tradición de autores como Besson, o Ramelli, a lo que él mismo cita en su argumentación: S. DE CAUS, *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes* [...], Franckfurt, Norton, 1615, p. n.n.

fuentes y autómatas, que partía del reconocimiento de la capacidad que tenían las máquinas para suscitar placer o para generar sorpresa y curiosidad, activando el ingenio propio de quienes practicaban el *otium nobile*. Así lo pondría de manifiesto en la portada de la primera edición de su obra *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes* (1615), donde una puerta se abría de manera escenográfica, como si de un telón de teatro se tratara, para desvelarnos el secreto de unas máquinas «tant utiles che plaisantes»¹¹ (fig. 10).

2. Inventiones ingeniosas y artificiales. El arte de fabricar máquinas

Este modo teatral de mostrar la máquina estuvo muy relacionado con el discurso de exaltación de la técnica que construyeron los ingenieros, en su intento por ganarse el favor del mecenas, así como con el nuevo papel que había comenzado a desempeñar su figura en lo que podemos llamar la nueva ‘sociedad de las máquinas’.¹² En su deseo por elevar su estatus social y profesional, desvinculándose del trabajador mecánico mediante la reivindicación de pertenencia de la ingeniería mecánica a las artes liberales, los ingenieros crearon un relato del que pasaron a formar parte esencial las matemáticas, la geometría y la aritmética, necesarias para poner el saber técnico al servicio de la actividad civil y la vida pública; y, junto a ellas, el diseño, al que se consideraba como una actividad intelectual vinculada al ingenio, imprescindible para la creación de la imagen mecánica.¹³ Por entonces – mediado el siglo XVI – ya autores como Francisco di Giorgio o Leonardo habían reivindicado con firmeza la utilidad que tenía el diseño para la representación de la técnica a partir del

11. Ibid.

12. Son de interés las observaciones realizadas por: A. BIRAL-P. MORACHIELO, *Immagini dell'ingegnere tra Quattro e Settecento. Filosofo, soldato, politecnico*, Milano, Angeli, 1985; H. VÉRIN, *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Michel, 1993; D. BERTOLONI MELI, *Thinking with Objects. The Transformation of Mechanics in the Seventeenth Century*, Baltimore, JHU Press, 2006; DOLZA, *Livres de machines*, cit., pp. 605–606; ID., *I primi teatri di macchine*, cit., pp. 71 y 137–141; A.F. GARÇON, *L'imaginaire et la pensée technique: une approche historique, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2012; RAVIER-MAZZOCCO, *Voir et concevoir*, cit., pp. 50–62.

13. Algunos de los ingenieros que trabajaron en los teatros de máquinas hicieron uso del mote latino «vivitur ingenio, caetera moris erunt», para reivindicar la invención y el diseño de máquinas como una actividad de carácter intelectual que requería de un ejercicio de racionalización de la técnica. El mote, extraído de la *Elegía al Mecenas* de Virgilio, alcanzó gran difusión durante los siglos XVI y XVII, siendo rescatado por autores como Durero y Vesalio para expresar la consideración del ingenio como una realidad inmortal que residía en la mente. Ver A. VESALIO, *De humani corporis fabrica*, Basilea, Oporini, 1543, lámina 22. Durero lo reproduce en el retrato de Willibald Pirckheimer, de 1524.

conocimiento de las matemáticas, la geometría y la aritmética, iniciando un discurso que sería asumido desde entonces por arquitectos e ingenieros.¹⁴ Como indicaba Ludovico Cardi il Cigoli en una carta escrita en 1611 a Galileo, «un matematico, sia grande quanto si vuole, trovandosi senza disegno, sia non solo un mezzo matematico, ma anche un uomo senza occhi».¹⁵

Mientras, términos como ‘ingenio’, ‘artificio’, ‘fábrica’, ‘instrumento’, ‘máquina’ e, incluso, ‘teatro’, venían siendo empleados con un sentido polisémico.¹⁶ Convertidos en términos de uso común en tratados de literatura artística y en documentos y textos sobre espectáculos, su empleo remitía habitualmente a realidades artificiales tras las que existía un proceso de elaboración técnica. ‘El arte de fabricar máquinas’ se convertía así en una muestra de «l’acutezza dell’ingegno umano»,¹⁷ o lo que es lo mismo, en un proceso por el que el ingenio cobraba forma a través de las máquinas, que el ingeniero convertía en una ‘invención ingeniosa’, capaz de generar conocimiento y de suscitar curiosidad, sorpresa y admiración. Recordemos que el mismo Cosme Lotti, arquitecto y escenógrafo, hablaba en relación con este tema de la capacidad del ingeniero no sólo para ‘fabricar’, sino también para inventar, remitiendo con sus palabras al significado originario del término latino *ingeniarius* (que corresponde al griego *mechanários*), derivado de *ingenium*, atribuido al que inventa o construye máquinas.

14. En su *Trattato di architettura*, realizado entre 1479-1482, Francesco di Giorgio reivindicó el valor de la geometría y de la aritmética, así como del diseño, entendido como el instrumento que permitía hacer visible el ingenio del inventor o del arquitecto: *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini architetto senese del secolo XV, con dissertazioni e note per servire alla storia militare italiana*, a cura di C. SALUZZO, Torino, Chirio e Mina, 1841, pp. 198-199 y 208. También Leonardo en su *Corpus* de estudios anatómicos había expresado la célebre frase «o scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione, qual fa qui il disegno?» (Windsor, Windsor Castle, Royal Library, ms. C, f. 19071r). Y cfr. A. BERNARDONI, *Il ‘De la Pirotechnia’ di Vannoccio Biringuccio e la (ri)nascita dell’ingegneria del fuoco*, tesis doctoral en Historia de la Ciencia, Università degli studi di Firenze, XVIII ciclo, 2006 (tutor: prof. Paolo Galluzzi), p. 6.

15. En E. CHIRONE-D. CAMBIAGHI, *Meccanica e macchine nella rappresentazione grafica fra Medioevo e Rivoluzione industriale*. Congreso internacional conjunto XVI ADM – XIX INGEGRAF (Perugia, 6-8 de junio 2007), https://www.researchgate.net/publication/237762936_MECCANICA_E_MACCHINE_NELLA_RAPPRESENTAZIONE_GRAFICA_FRA_MEDIOEVO_E_RIVOLUZIONE_INDUSTRIALE, p. 7 (último acceso: 25 septiembre 2017). Ludovico Cardi compatibilizaría su labor como ingeniero militar con la de escenógrafo.

16. Cfr. G. MICHELI, *Le origini del concetto di macchina*, Firenze, Olschki, 1995.

17. Así lo reivindicó explícitamente Pietro Bertelli, editor de uno de los teatros de máquinas más importantes de comienzos del siglo XVII, el *Novo teatro di machine et edificii per varie et sicure operationi* de Vittorio Zonca (Padova, Bertelli, 1607).

La imagen de la máquina, integrada en los usos culturales del momento, se convertía así en un medio para conocer los principios de la técnica. Pero también en un instrumento para exhibir el nuevo *status* social y profesional del ingeniero y para mostrar la superioridad de los estados mediante su exhibición.¹⁸ Por entonces, un gran número de ingenieros había comenzado ya a experimentar en torno a la representación de la máquina a partir de las referencias tomadas en los manuscritos de obras de autores antiguos y modernos, como Leonardo, Brunelleschi o Francesco Di Giorgio, así como de las ediciones impresas de las traducciones de autores como Arquímedes, Aristóteles, Euclides, Vitruvio o Herón, que habían comenzado a circular entre las bibliotecas de gobernantes y personajes ilustrados de la época, gracias a la imprenta. Junto a ello, también la tradición de representación de la máquina más reciente vinculada a la ingeniería militar, en obras como el *Texaurus* de Guido da Vigevano (1355), donde se representaban máquinas de guerra acompañadas de descripciones; en el *Bellifortis* de Konrad Kyeser, un tratado militar de principios del siglo XV; el *Bellicorum Instrumentorum Liber*, de Giovanni Fontana, de mediados del siglo XV, dedicado en este caso a las máquinas hidráulicas y mecánicas; el *De Machinis* (1449) y *De Ingenis* (1419-1433), de il Taccola y, de modo especial, el *De Re Militari*, de Valturio (1455), convertiría a la máquina en un nuevo modo de comunicación basado en la técnica.¹⁹

Y lo interesante es que esto ocurría coincidiendo con varios hechos esenciales: la consideración de la arquitectura militar como una actividad científica basada en la práctica de las matemáticas, la aritmética y la geometría; el empleo de mecanismos escénicos complejos en el teatro a la italiana y, finalmente, la valoración de las máquinas por parte de los teóricos de la perspectiva y la escenografía como instrumentos útiles y valiosos para activar el ingenio. En 1577, por ejemplo, Guidobaldo del Monte publicaba el *Mechanicorum liber*, primer texto impreso de mecánica aplicada a las máquinas, así como la versión latina del *Equiponderanti*, de Arquímedes. Y Federico Commandino matemático y humanista de Urbino y sus colaboradores Alessandro Giorgi y Bernardino Baldi, recuperaban, corregían y traducían del latín al vulgar los *Problemi meccanici*, de la escuela aristotéli-

18. Cfr. A. BERNARDONI, *La conoscenza del fare. Ingegneria, arte, scienza nel 'De la pirotechnia' di Vannoccio Biringuccio*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011.

19. Cfr. V. MARCHIS, *Storia delle macchine. Tre millenni di cultura tecnologica*, Roma-Bari, Laterza, 1994; P. GALLUZZI, *Art and Artifice in the Depiction of Renaissance Machines*, en *The Power of Images*, cit., pp. 47-69; D. LAMBERINI, *Machines in Perspective. Technical Drawings in Unpublished Treatises and Notebooks of the Italian Renaissance*, en *The Treatises on Perspective. Published and Unpublished*, a cura di L. MASSEY, New Haven-London, Yale University Press, 2003, pp. 221-333; CHIRONE-CAMBIAGHI, *Meccanica e macchine*, cit. También L. DOLZA, *Reframing the Language of Inventions: The First Theatre of Machines*, en *The Power of Images*, cit., pp. 89-107; LAZARDZIG, *The Machine as Spectacle*, cit., pp. 152-175; DOLZA, *I primi teatri di macchine*, cit., pp. 65-88; RAVIER-MAZZOCCO, *Voir et concevoir*, cit., pp. 21-32 y 168-178.

ca, las *Collezioni matematiche*, de Pappo, los *Automi*, los *Spirituali* o la *Bellopoeca* de Herone, donde se exaltaba de forma especial la teatralidad que podía obtenerse a través de los ingenios de máquinas. Dal Monte publica, en Pesaro, la *Perspectivae libri sex* (1600), donde establecía las reglas de la perspectiva científica, incluyendo un capítulo sobre *De Scenis*, en el que aplicaba sus principios de desarrollo de la perspectiva a la escena teatral. Posteriormente su discípulo, Nicola Sabbatini, publicaría (1637 y 1638) *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, el primer texto reservado exclusivamente a la escenotecnia. Por su parte il Cigoli compondría entre 1607-1628 el tratado de escenografía titulado *Prospettiva Pratica*. Se desarrollaba así un verdadero fervor por las máquinas, que implicaba a diferentes ámbitos y usos, principalmente la arquitectura militar y la escenotecnia.²⁰

3. *Espectáculo y escenotecnia: un proceso de hibridación entre el arte militar y la escenografía*

En este contexto, no debe extrañarnos que los temas vinculados a la arquitectura militar y a la guerra pasasen a formar parte de los espectáculos. Les favorecía la oportunidad que brindaban para introducir máquinas complejas que suscitasen admiración y otorgasen valor político a sus protagonistas, así como el hecho de que la actividad constructiva militar y la teatral confluyesen en unos mismos profesionales, como más adelante veremos. Si bien no eran nuevas como tema, las escenografías que incluían ballets ecuestres, torneos, batallas y espectáculos bélicos, comenzaron a desarrollar desde finales del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII, una complejidad escénica y simbólica cada vez mayor, vinculada a la capacidad propagandística que tenía la exhibición del poder militar del príncipe y de los estados, a la que ahora se comenzaba a sumar el prestigio que incorporaba el mostrar dispositivos técnicos cada vez más complejos, hasta llegar a convertir a este tipo de escenografías en espectáculos mecánicos donde la técnica se pasaba a ser la protagonista. De hecho, la fortificación misma, concebida como máquina de guerra según los nuevos principios desarrollados por los ingenieros militares desde mediados del siglo XVI, fue también incorporada a los espectáculos.²¹ Tenemos un excelente

20. Cfr. *Macchine da teatro e teatri di macchine: Branca, Sabbatini, Torelli scenotecnici e meccanici del Seicento*, catálogo de la exposición a cura di E. GAMBA y V. MONTEBELLI (Pesaro, 29 de julio-29 de agosto 1995), Urbino, Quattroventi, 1995, pp. 13-16.

21. Cfr. G. ADAMI, *L'ingegnere-scenografo e l'ingegnere-venturiero. Le macchine e le scene di Francesco Guitti ideate per il torneo de 'La Contesa': Ferrara 1631*, en *Barocke Inszenierung*. Actas del coloquio internacional (Berlín, 20-22 de junio 1996), a cura di J. IMORDE, F. NEUMEYER y T. WEDDINGEN, Zürich, Imorde, 1999, p. 162.

ejemplo en la conocida escenografía creada por Parigi en los jardines de Boboli en 1606,²² donde se reproducía el asedio a una fortaleza abaluartada a la moderna, haciendo de la innovación técnica en ingeniería militar un espectáculo que quedaba simbólicamente asociado a la capacidad militar de los Medici. Pero no fue el único caso. Hubo otros relevantes, no tanto por la inclusión de asedios o fortalezas en sus escenografías, sino por el hecho de que éstos se convirtiesen en dispositivos técnicos plenamente integrados en el espectáculo. En 1649, con motivo de la boda entre Carlos II e Isabel Clara Eugenia, por ejemplo, se realizó en Mantua una magnífica fortaleza a la moderna que albergaba una compleja máquina de fuegos artificiales, creando una interesante puesta en escena donde artefacto militar y máquina quedaban identificados en una especie de ‘modelo representativo’ de gran impacto visual, que era reflejo en última instancia, de un modelo cultural (fig. 11).²³

La representación de la guerra mediante el asedio a una fortaleza formó también parte de la inspiración de algunos teatros automáticos, como el de la Gruta de la Samaritana del jardín de Pratolino, ideado por Ferdinando Tacca y convertido en una verdadera exhibición de mecánica puesta al servicio de la *delectatio* a partir del tema de la guerra.²⁴ O el asedio a Canissa, con la inclusión de puentes móviles, trompetas, tambores y fuegos artificiales, que Vincenzo Gonzaga encargó a Federico Follino en 1601.²⁵ Asimismo, el tema de la guerra pasó a formar parte de las llamadas óperas-torneo, que alcanzaron su mayor éxito en Parma en manos de Giovanni Battista Aleotti hacia 1628, pero que

22. Cfr. G. PARIGI, *Relazione d'uno spettacolo militare fatto in un prato del Palazzo de' Pitti*, Firenze, Volcmar Timan, 1606.

23. Cfr. L. ASIANI, *Descrittione de' fuochi artificiali fatti in Mantova nell'allegrezze delle felicissime nozze del serenissimo duca Carlo II con la serenissima arciduchessa Isabella Clara d'Austria*, Mantova, Osanna, 1649. La máquina de fuegos artificiales formaba parte de unos festejos que seguían unos patrones escenográficos de raigambre claramente florentina, cuyo precedente más directo se encontraba en el intermedio *Il giudizio di Paride*, celebrado en honor de Cosme II y María Magdalena de Austria en 1608, en el Teatro Medici. Cfr. M. BUONARROTI JR., *Il giudizio di Paride favola del S. Michelagnolo Buonarroti. Rappresentata nelle felicissime nozze del sereniss. Cosimo Medici principe di Toscana e della seren. principessa Maria Maddalena arciduchessa di Austria*, Firenze, Sermartelli, 1608; A.M. TESTAVERDE, *Michelangelo Buonarroti il Giovane e le didascalie sceniche per il 'Giudizio di Paride'*, en *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 166-179. Sobre el *Giudizio di Paride* véase aquí nota 4.

24. El dispositivo técnico ha sido descrito por B. SANSONE SGRILLI, *Descrizione della regia villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*, Firenze, Tartini e Franchi, 1742. Este ejemplo ha sido recogido también por G. ADAMI, *Tra guerra e teatro: scienza e tecnologia militare al servizio dello spettacolo nell'Europa di Antico Regime*, «Biblioteca teatrale», n.s., enero-junio 2009, 89-90, p. 37.

25. Esta fiesta ha sido empleada por Giuseppe Adami para ejemplificar el modo en el que el torneo se convirtió, como forma de espectáculo, en un instrumento de exhibición del poder y el control político de la corte. Cfr. ADAMI, *L'ingegnere-scenografo*, cit., p. 163.

tuvieron uno de sus exponentes más espléndidos en *La Argonautica*, el *intermedio* representado en Florencia en 1608, cuya puesta en escena requirió un trabajo muy especializado de elaboración técnica que recayó en Giulio Parigi.²⁶

La fabricación de máquinas complejas mostraba así su capacidad para servir a diferentes fines empleándose así mismo para forjar un nuevo modelo social y cultural donde la renovación técnica y científica, el nuevo valor atribuido a la máquina, fruto del ingenio y activadora al tiempo del mismo, o la reivindicación del *status* profesional del ingeniero, actuaron a la hora de crear un espacio de trabajo donde la técnica adquiriría un valor nuclear, actuando como proveedora de soluciones válidas en el campo de la ingeniería militar y la escenografía. Dichos factores configuraron el proceso que nos permite entender gran parte de las soluciones que se aportaron en ambos campos, pasando a primer plano la importancia que adquiere indagar en los procesos performativos para comprender las obras.

La historiografía más reciente dedicada al estudio de la teatralidad y la práctica escénica de la Edad Moderna se está encargando de poner de manifiesto, en este sentido, cómo la renovación técnica y científica que se produjo en Europa a partir del último tercio del siglo XVI y durante todo el XVII, estableció un interesante espacio de interacción e hibridación entre la ingeniería militar y la escenografía, determinando de modo esencial la materialidad de las obras. Algo que fue posible gracias al trabajo realizado por quienes, desde el conocimiento de la nueva cultura técnica y científica, podían actuar con perfecto desenvolvimiento entre ambas realidades. Resulta imprescindible, desde este punto de vista, que focalicemos, a la hora de estudiar esta realidad, los procesos que generaron sus dinámicas de cambio. E, incluso, que convirtamos a los factores que formaron parte del contexto de producción de las obras en el eje central de estudio. Su comprensión deberá pasar, desde este punto de vista, por el análisis de cuestiones como la renovación de la literatura técnica y de los diferentes modos de enfrentarse a la representación de la máquina, el nuevo papel desempeñado por la técnica en relación con el poder, la defensa y el progreso del estado, la nueva dimensión social y profesional del ingeniero y su reivindicación de un nuevo *status* vinculado a las artes liberales, o la mecanización del espectáculo y su función práctica y simbólica, etc.²⁷

26. Cfr. *L'argonautica del S. Francesco Cini rappresentata in Arno per le nozze del sereniss. D. Cosimo de Medici, principe di Toscana, e della serenissima arciduchessa Maria Maddalena d'Austria*, Firenze, Cristofano Marescotti, 1608.

27. La reivindicación de esta realidad por parte de la historiografía, así como de la necesidad de acometer el estudio del tema desde una perspectiva interdisciplinar, ha quedado reflejada en diferentes trabajos que han abierto un nuevo campo de interés. Entre ellos: *Macchine da teatro e teatri di macchine*, cit.; ADAMI, *L'ingegnere-scenografo*, cit.; C. BINO, *Macchine e teatro. Il cantiere di*

En el último tercio de siglo XVI la actividad de ingeniero militar y la del escenógrafo comienza a confluir en unos mismos artífices, convertidos en lo que Giuseppe Adami ha denominado como nuevos «técnicos de estado»: ²⁸ profesionales al servicio del poder, formados en el conocimiento teórico y práctico de la técnica y en los nuevos modos de representación, que mostraban un gran interés por los mecanismos complejos y por la «purezza delle dimostrazioni matematiche», en palabras del escenógrafo Ignazio Trotti. ²⁹ Cuestiones todas ellas que formaban parte de un espacio compartido de trabajo en torno a las máquinas. El trabajo de estos profesionales, aplicado a la guerra o al espectáculo, era una actividad del ingenio que partía del uso del diseño y del conocimiento de las matemáticas, la geometría y la aritmética. Pero al tiempo era una actividad vinculada a la práctica política, que exigía competencias para interpretar la utilidad que podían tener las máquinas para el servicio del príncipe, el estado y el bien común de los ciudadanos, en una situación concreta, así como para mantener el secreto de las obras o para elaborar proyectos capaces de ser ejecutados por un amplio equipo de trabajo y en un tiempo breve.

Desde los inicios del Seiscientos, el binomio espectáculo-máquinas se convirtió en una alianza de éxito seguro para los escenógrafos. La máquina, símbolo del dominio técnico, se convirtió en metáfora de poder y de dominio político, impulsando un interesante proceso de hibridación entre el arte de la guerra y la escenotecnia, caracterizado por la transversalidad con la que los

Bernardo Buontalenti agli Uffizi, «Nuncius», XVIII, 2003, 1, pp. 249-268; A. BISICCHIA, *Teatro e scienza: da Eschilo a Brecht e Barrow*, Torino, UTET, 2008; ADAMI, *Tra guerra e teatro*, cit., pp. 13-45. Especial importancia tiene en este ámbito el trabajo que viene realizando desde el Proyecto *Performativity of Knowledge/Kulturen des Performativen*, de la Freeie Universität de Berlín y la labor editorial de él derivada a través de la serie *Theatrum Scientiarum*. Así mismo, hay que destacar el trabajo que se está realizando en esta línea el proyecto *Apropiaciones e hibridaciones entre las artes plásticas y las artes escénicas en la Edad Moderna*. También desde el proyecto *Technologies of Spectacles. Knowledge Transfer in Early Modern Theater Cultures*, que ha dado lugar a la reciente publicación: *Technologies of Theatre. Joseph Furtenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures*, a cura di J. LAZARDZIG y H. RÖSSLER, «Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit», 20, 2016, 3-4. Resulta asimismo de interés *Instruments in Art and Science*, cit.

28. Debemos a Giuseppe Adami haber llamado la atención de modo especial durante los últimos años, sobre la necesidad de reflexionar en torno al tema de la común formación y competencia profesional de los ingenieros militares y los escenógrafos, así como de la confluencia en unos mismos artistas de las facultades que les habilitaban para trabajar en ambos casos, así como del empleo simultáneo de soluciones mecánicas válidas para el ámbito militar y escenográfico: *L'ingegnere-scenografo*, cit.; *Tra guerra e teatro*, cit.; *Between Tradition and Innovation. Reconsidering Florentine Stage Machinery of the Seventeenth Century in the Light of the Furtenbach 'Codex iconographicus 401'*, en *Technologies of Theatre*, cit., pp. 417-436.

29. ADAMI, *L'ingegnere-scenografo*, cit., p. 164.

ingenieros se movían e intervenían tanto en el ámbito de la ingeniería militar como a la escenografía teatral.

Un análisis de la participación de los ingenieros militares en este proceso de hibridación, nos permite confirmar su intervención activa en los espectáculos en calidad de expertos en *questioni meccaniche*. No podemos dejar de mencionar el caso emblemático de Leonardo, que había ofrecido sus servicios al Duque de Milán a través de la famosa carta en la que hablaba de sí mismo como «esperto fortificatore» (*Codice Atlantico*), al tiempo que desarrollaba la idea de los anfiteatros de Scauro y Curio, que había descrito Plinio³⁰ como un teatro unido en su mitad por un sistema de engranajes.³¹ De hecho, el mismo Paolo Giovio destacaba en su biografía el gran interés que el artista florentino había mostrado por los espectáculos teatrales.³² Recordemos, por ejemplo, el trabajo que hizo para la fiesta de la boda de Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona, consistente en un paraíso con efectos de luces y movimientos verticales de objetos, al estilo de lo que había realizado Brunelleschi para la fiesta de la *Anunciación* de 1439. O la elaborada para la *Festa del Paradiso*, celebrada en la corte de los Sforza en enero de 1490, en cuya narración, elaborada por Bernardo Bellincioni, se le mencionaba como «técnico teatral».³³ Un ejemplo que se uniría a otros casos tempranos de la colaboración de ingenieros militares en aparatos escenográficos, como el organizado para la fiesta de Guidobaldo de la Rovere en Urbino, uno de los espacios en los que antes y con mayor relevancia se puso en práctica la incorporación de las máquinas al espectáculo, donde un tortuga de plata móvil construida por el ingeniero militar Bartolomeo Campi, repartía viandas a los comensales.³⁴

A partir del último tercio del siglo XVI, sin embargo, la figura del técnico que trabaja como escenógrafo, al tiempo que como arquitecto, ingeniero militar y diseñador, cobra un nuevo valor. Desde el aprovechamiento de las competencias profesionales que le proporcionaba el conocimiento de la nueva cultura técnica y científica, su trabajo contribuiría a impulsar uno de los ma-

30. Plin. *Nat.* xxxvi 1 5; xxxvi 8 50; xxxvi 24 113-115.

31. Ver Madrid, Biblioteca Nacional de España, *Códice de Madrid* I, fol. 110r.

32. «...disponerva di una grande fertilità inventiva... specialmente nel campo dell'allestimento di spettacoli teatrali». K.T. STEINITZ, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste*, Firenze, Barbera, 1970, p. 9 (IX Lettura Vinciana).

33. El texto usado para la representación fue un libreto encargado al poeta Bellincioni, *Rime dell'arguto et faceto poeta Bernardo Bellincione fiorentino*, recogido por el Padre G. F. Tanzi, y publicado después de la muerte del autor, Milano, Guglielmo Rolandi, 1493. Ver G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Torino, Loescher, 1896, s. I, vol. I, pp. 109-112; STEINITZ, *Leonardo architetto*, cit., pp. 6-11; A. BUCCHERI, *The Spectacle of Clouds 1439-1650. Italian Art and Theatre. Visual Culture in Early Modernity*. Firenze, Routledge, 2017.

34. Cfr. *Macchine da teatro*, cit., p. 13.

yores momentos de progreso técnico en el desarrollo de las escenografías basadas en el empleo de máquinas, alentado sin duda por el deseo de sorprender al público a través de artificios mecánicos.³⁵

Cuenta Carlo Promis que Bernardo Buontalenti era conocido en la Corte Granducal como el ‘delle Girandole’, por la habilidad que tenía en hacer fuegos artificiales, al tiempo que destacaba de él su gran afición a «le cose di guerra».³⁶ De hecho, se había formado en los principios del arte militar y la artillería. Había sido ingeniero de campo con el Duque de Alba y había trabajado en importantes obras de fortificación, como la de Volterra, Castrocaro y Livorno, Perpignan, Pistoia y Portoferraio. También en obras hidráulicas. Estuvo en contacto con algunos de los principales ingenieros militares que trabajaron para la Corona española, e incluso Felipe II le llegó a solicitar que entrase a su servicio para sustituir a Giovan Battista Calvi. Buontalenti había escrito además una obra teórica sobre ingeniería militar: *L'arte dell'ingegnere*.³⁷ Pero al mismo tiempo «spiccò l'ingegno suo nelle macchine per le feste e gli apparati scenici».³⁸ Fue un *ingegnere mechanicus*, inventor de máquinas y de aparatos escenográficos de todo tipo, actuando como preceptor de Francisco I en la tarea de instruirle en «fortificazioni, architettura e macchine».³⁹ Filippo Baldinucci cuenta, por ejemplo, como era famoso por su ingenio en la elaboración de máquinas para fiestas y aparatos escénicos, hasta el punto de llegar a despertar el interés de Torcuato Tasso por una de las máquinas que había diseñado para la representación de una comedia de dicho autor. Además, sabemos que trabajó como mecánico en *La Cofanaria*, en el montaje realizado en Salone del Cinquecento del Palacio Vecchio (1565), así como en un dispositivo escénico para el bautizo del príncipe Felipe (1577). Y se encargó de la representación de obras como *Il Barato*, de Giovan Battista Cini (1576), o de la proyección del aparato escénico del *Amico Fido* (1586) y de *La Pellegrina* de Girolamo Barga-

35. Especialmente interesante para el caso fiorentino: S. MAMONE, *La macchina o l'indifferenza del mito*, en ID., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168; ID., *Drammaturgia di macchine*, cit.; ID., *The Uffizi Theatre. The Florentine Scene from Bernardo Buontalenti to Giulio and Alfonso Parigi*, en *Technologies of Theatre*, cit., pp. 367-389. También, A. BUCCHERI, *Il ruolo della scenografia da Bernardo Buontalenti a Giulio Parigi*, en *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. GREGORI, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 2001, pp. 21-28.

36. C. PROMIS, *Biografie di ingegneri militari italiani, dal secolo XIV alla metà del XVIII*, «Miscellanea di storia italiana», to. XIV, 1874, p. 571.

37. Cfr. A. FARA, *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova, Sagep, 1988, pp. 30-31; *Bernardo Buontalenti e Firenze. Architettura e disegno dal 1576 al 1607*, a cura di A. F., Firenze, Olschki, 1998, pp. 39-50 y 99-100.

38. PROMIS, *Biografie di ingegneri*, cit., p. 573.

39. FARA, *Bernardo Buontalenti*, cit., p. 31.

gli, en el teatro de los Uffizi (1589), para la boda entre Fernando y Cristina de Lorena, además de demostrar su capacidad para la invención mecánica en los proyectos para autómatas de Pratolino.⁴⁰

De este entorno de trabajo participaría el propio Bartolomeo Ammannati, arquitecto, ingeniero militar y escenógrafo mediceo, al tiempo que autor de un tratado de geometría práctica y arquitectura militar, donde proponía ejercicios para medir con la vista la distancia entre objetos.⁴¹ Algo similar a lo que haría il Cigoli, quien trabajó en algunas de las escenografías más importantes del momento, convertidas en espectáculos mecánicos, al tiempo que en su obra *Prospettiva Prattica* (1612) desarrollaba los principios de la perspectiva aplicados a la escenografía y a las máquinas.⁴² Junto a él, también Aleotti participaría de este espacio de trabajo compartido. Fue Capitán General de las Armas de Su Santidad, arquitecto e ingeniero. Trabajó en la fortaleza de Ferrara y aplicó sus conocimientos científicos, que conocemos a través de su biblioteca, a la realización de dos tratados de ingeniería militar⁴³ y la creación de escenografías teatrales, sin duda influido por su contacto con las maravillas hidráulicas de Pratolino realizadas por Buontalenti, que había conocido hacia 1591, así como por un ambiente en el que circulaban ingenieros militares e hidráulicos como Giovan Battista Belluzzi, Baldasare Lanci, Simone Genga, Giulio Parigi o Gianfrancesco

40. Cfr. A.M. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole. Il teatro Mediceo nel 1589 e gli 'Intermedi' del Buontalenti nel 'Memoriale' di Girolamo Seriacopi*, «Musica e teatro. Quaderni degli amici della Scala», VII, 1991, 11-12, pp. 11 ss.; C. BINO, *Prospettiva pittorica, arte militare e balistica nella scenografia di Bernardo Buontalenti, 1523-1608*, «Annali» del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze, n.s., II, 2002, pp. 79-94; ID., *Macchine e teatro*, cit.

41. Cfr. B. AMMANNATI, *La città. Appunti per un trattato*, a cura di M. FOSSI, Firenze, Officina, 1970, p. 21; R. GALLEN, *Ammannati e Buontalenti: tracce per un sodalizio architettonico*, en *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto (1511-1592)*. Actas del Coloquio de estudiosos (Firenze-Lucca, 17-19 de marzo 1994), a cura di N. ROSSELLI DEL TURCO y F. SALVI, Firenze, Alinea, 1995, pp. 227-231; D. LAMBERINI, *Bartolomeo Ammannati, tecniche ingegneristiche e macchine da cantieri*, *ivi*, pp. 350-414.

42. De esta nómina de profesionales formarían también parte Baldassare Lanci, Daniele Barbaro y Egnazio Danti: F. CAMEROTA, *Ammannati e la prospettiva architettonica*, en *Bartolomeo Ammannati*, *cit.*, pp. 247-253; M. KEMP, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Akal, 2000.

43. Sus dos tratados fueron: *Modo nuovo di tirare l'artiglieria con ragione y Fortificazione dell'Argenta* (1623); cfr. *Giovan Battista Aleotti (1546-1636)*. Seminario de estudiosos, primera sesión (Ferrara, 4 de febrero 1994), a cura di M. ROSSI, Bologna, s.i.t., 1994, pp. 16-24; R. TORLONTANO, *Giovan Battista Aleotti trattatista di artiglieria e fortificazioni*, en *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di A. FIOCCA, Firenze, Olschki, 1998, pp. 117-133; también D. LAMBERINI, *Cultura ingegneristica nel Granducato di Toscana ai tempi dell'Aleotti*, *ivi*, pp. 293-308; G. ADAMI, *Nel segno di Aleotti. Materiali per lo studio della tradizione teatrale ferrarese del Seicento*, en *Giovan Battista Aleotti e l'architettura*, a cura di C. CAVICCHI, F. CECCARELLI y R. TORLONTANO, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, pp. 253-265.

Cantagallina. Este último, cosmógrafo, geógrafo y matemático que trabajó en Flandes como ingeniero militar al servicio de la Corona Española, se convertiría en uno de los mejores discípulos y colaboradores de Parigi, a su vez uno de los ingenieros militares y escenógrafos más importantes de este período. También debemos mencionar en este espacio de hibridación entre la ingeniería militar y la escenografía a profesionales como Pier Paolo Floriani o Francesco Guitti,⁴⁴ técnicos militares conocedores de los principios de la técnica y la ciencia de la fortificación, de la artillería y de la táctica, que trabajaron como ingenieros militares y como escenógrafos, participando en espectáculos de gran complejidad escénica, donde la máquina no era sólo algo imprescindible para la puesta en escena, sino que se convertía en parte misma del espectáculo, como nos permite comprobar el contenido de la información sobre construcción de máquinas e instrumentos complejos a través de los documentos encontrados en el archivo privado del ingeniero militar Floriani, realizados al parecer en colaboración con Guitti, así como en el recientemente estudiado *Codex Fürtttenbach*.⁴⁵

Especialmente interesante resulta el caso de Parigi, a quién Baldinucci definía como un arquitecto militar.⁴⁶ La actividad que realizó para la Corte del Gran Duque de Médicis resume a la perfección la figura del nuevo técnico del estado, cuyo conocimiento de las máquinas y la técnica militar constituían un campo de desenvolvimiento común entre la ingeniería militar y la escenografía, así como un pretexto para promocionarse a través de los espectáculos en los círculos de poder. Su actividad como arquitecto y escenógrafo ha sido muy estudiada.⁴⁷ Pero no tanto su trabajo como *inventore di macchine*, especialmente para el teatro, así como el modo en el que sus trabajos para la fiesta encontraron un espacio de conocimiento compartido con la arquitectura militar. Buena prueba de ello es el *tacchino* que, conservado en la Librería del Congreso de Estados Unidos, ha sido atribuido a su círculo y puesto en relación con la Academia que el arquitecto e ingeniero tenía en Via Maggio (Floren-
cia), «nel-

44. Cfr. ADAMI, *L'ingegnere-scenografo*, cit., pp. 171-185.

45. Los documentos de Floriani han sido sacados a la luz por Giuseppe Adami: *Floriani, Pietro Paolo*, en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1997, vol. 48, pp. 330-333; *Pietro Paolo Floriani tra spalti e scene*, Macerata, Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata, 2006; *Between Tradition and Innovation*, cit.

46. F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* (1686), Firenze, Stecchi e Pagani, 1767, pp. 108 ss.

47. Cfr. R. LINNENKAMP, *Giulio Parigi architetto*, «Rivista d'arte», xxxiii, 1958, pp. 51-63; *Tacchino di Alfonso, Giulio, Alfonso il Giovane Parigi*, a cura di M. FOSSI, Firenze, Gonnelli, 1975; D. LAMBERINI, *I Parigi, una famiglia di artisti pratesi alla corte medicea*, en *Prato e i Medici nel '500. Società e cultura artistica*, catálogo de la exposición (Prato, 31 de mayo-30 de septiembre 1980), Roma, De Luca, 1980, pp. 138-157; A. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi's Stage Designs: Florence and the Early Baroque Spectacle*, New York, Garland, 1986.

la quale leggeva Euclide, insegnava le meccanicche, prospettiva, architettura civile e militare e un bello e nuovo modo di toccar di penna vaghissimi paesi». ⁴⁸ El *taccuino* recogía un conjunto de soluciones arquitectónicas, mecánicas e hidráulicas organizadas según un esquema que partía de los grandes problemas que interesaban a los ingenieros militares y a los escenógrafos del momento: modos de fortificar en diferentes espacios, artillería, sistemas de medición, diseño y proyección de obras de arquitectura y fortificación, construcción de máquinas para elevar pesos y para medir distancias, perspectiva, pirotécnica, etc., así como máquinas vinculadas con la escenografía.

La Academia de Parigi, frecuentada por gran parte de la nobleza florentina, alcanzó una gran proyección en Europa. Era un polo de atracción de numerosos profesionales y diletantes provenientes de la nobleza europea que acudían a Florencia para frecuentarla, poniendo de manifiesto el interés que había adquirido la cultura técnica entre la sociedad culta del momento e informándonos, al tiempo, de la proyección que pudo tener la circulación de modelos allí creados, en el contexto de la práctica escenográfica europea, especialmente en un momento caracterizado por la experimentación en el uso de las máquinas aplicadas al espectáculo. ⁴⁹ Las conexiones existentes entre lo realizado por Parigi como inventor del *intermedio*, *Il giudizio di Paride*, de 1608, así como por lo mostrado en el llamado *Codex Furttentbach* o en los Manuscritos de Pietro Paolo Floriani y Francesco Guitti sacados a la luz por Adami, así lo ponen de manifiesto. ⁵⁰

Interesa destacar, en este sentido, cómo gran parte de soluciones que se mostraban en el *taccuino* atribuido al círculo de Parigi, estrictamente vincu-

48. Baldinucci nos cuenta cómo G. Parigi había abierto una Academia en Via Maggio a la que acudían miembros de la Casa Medici y jóvenes procedentes de la nobleza europea, así como arquitectos y diseñadores interesados en aprender arquitectura, geometría, ingeniería, escenografía, diseño y grabado. Es por ello que esta obra podía ser una especie de manual ilustrado destinado al aprendizaje en su Academia Florentina, o quizá también dado lo esmerado de sus representaciones gráficas, el trabajo inicial de una especie de tratado de carácter cortesano que podía haberse publicado: *Sketchbook on Military Art, Including Geometry, Fortifications, Artillery, Mechanics, and Pyrotechnics* (hacia 1624), ms., Washington DC, Library of Congress, *Lessing J. Rosenwald Collection*, 27, fol. 275r. Ver D. LAMBERINI, *Two Projects: A Sketchbook on Military Architecture and the Frederick Hartt Paper*, «Center 24», 2004, National Gallery of Art Center of Advanced Study in Visual Arts, informe del Año Académico correspondiente a junio de 2003-mayo de 2004, pp. 107-110.

49. Cfr. L.M. BARTOLI, *Argomenti di architettura e arte militare nei trattati di Giulio Parigi*, en *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo*. Actas del Coloquio de estudiosos (Firenze, 25-28 de noviembre 1986), a cura di C. CRESTI, A. FARA y D. LAMBERINI, Siena, Periccioli, 1986, pp. 390-400.

50. Cfr. ADAMI, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 139-142; ID., *Between Tradition and Innovation*, cit.

ladas a la ingeniería militar, formaron parte de su trabajo como escenógrafo, tanto desde el punto de vista de la composición de escenas, como del empleo de maquinaria. La ciudadela de planta cuadrada rematada por cuatro baluartes que aparece en el *tacchino*, por ejemplo, resultaba idéntica a la que formó parte del espectáculo militar realizado en el Palacio Pitti en 1608 (fig. 12). El sistema de poleas para elevar materiales en los procesos de construcción de las fortificaciones, se corresponde con el del *Codex Furtttenbach* que recrea el *intermedio* de 1608, donde intervino Parigi como «inventor» (figs. 13, 14 y 15). Y, asimismo, las naves que aparecían en el *tacchino* para explicar cuestiones referentes a ingeniería hidráulica, remitían a las que fueron proyectadas y elaboradas por Parigi y Cantagallina para los *intermedi* florentinos de 1608 y 1616 (figs. 16, 17 y 18). Algo similar a lo que ocurrirá con otros instrumentos mecánicos que se estaban aplicando por entonces a la arquitectura militar, pero que mostraban al tiempo su polivalencia al poder ser usados para la maquinaria teatral.

Es evidente que Parigi conocía la tratadística militar, entre otras cuestiones por el papel que desempeñaba como ingeniero militar de la corte del Gran Duque. De hecho algunos de los argumentos de este *tacchino* remiten a Alberti o a Francesco Di Giorgio, especialmente cuando se refiere a cuestiones de topografía o del cálculo de proyección del diámetro de los proyectiles en función del peso. Asimismo parece conocer principios de la artillería de ingenieros como Giovan Battista Belluzzi o Lorini Bonaiuto, así como toda la problemática de la actividad militar de Antonio de Sangallo el Joven a Miguel Ángel. Una actividad basada en el uso de la geometría del tiro y de la óptica, en las técnicas de adaptación de la arquitectura militar a las condiciones geográficas para evitar el ataque y asedio que había enunciado el ingeniero militar Bernardo Puccini en su tratado, en el buen conocimiento de los materiales, etc., utilizando un bagaje de competencias en arquitectura e ingeniería militar de carácter técnico, que fue común a otros técnicos del momento de los que se ha hablado. Tengamos en cuenta que estos escritos formaban ya por entonces parte de la mayoría de las bibliotecas de arquitectos, ingenieros y personajes cortesanos.

Desde este punto de vista la obra de Parigi resume a la perfección el proceso de hibridación que los nuevos técnicos surgidos del contexto de renovación profesional y social de la figura de ingeniero, de su nuevo papel al servicio del estado, del proceso de renovación de la cultura técnica y de paralela mecanización del espectáculo, mostraron entre la ingeniería militar y la escenografía.



Fig. 1. Giovanni Battista Isacchi, *Reloj de fuegos artificiales hechos para la diversión, con motivo de la Entrada de D. Carlos, Archiduque de Austria y del Duque de Mantua* (de *Inventioni*, Parma 1579, p. 22).



Fig. 2. Giovanni Battista Isacchi, *Girandola de rayos* (de *Inventioni*, Parma 1579, p. 115).



Fig. 3. Giovanni Battista Isacchi, *Artillería, o modo de batir de noche un lugar elegido por el día* (de *Inventioni*, Parma 1579, p. 23).



Fig. 4. Heinrich Zeising, El ingeniero militar muestra al mecenas el diseño de la máquina (de *Theatri Machinarum*, Leipzig 1612-1613, tav. xv).

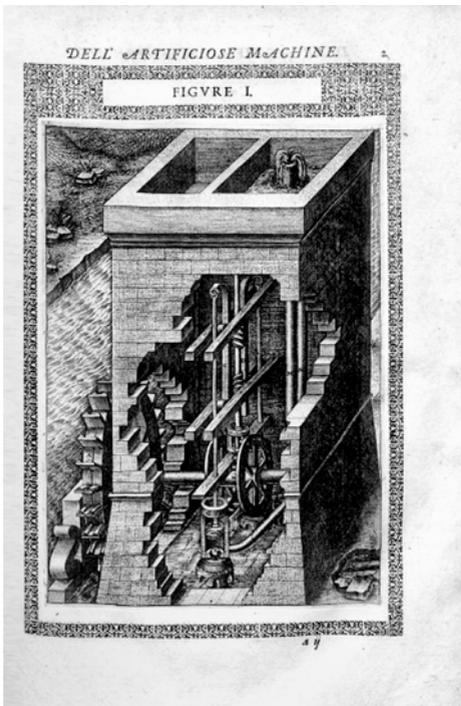


Fig. 5. Agostino Ramelli, Máquina mostrada a través del corte de la pared (de *Le diverse et artificiose machine* [...], Parigi 1588, fig. 1).

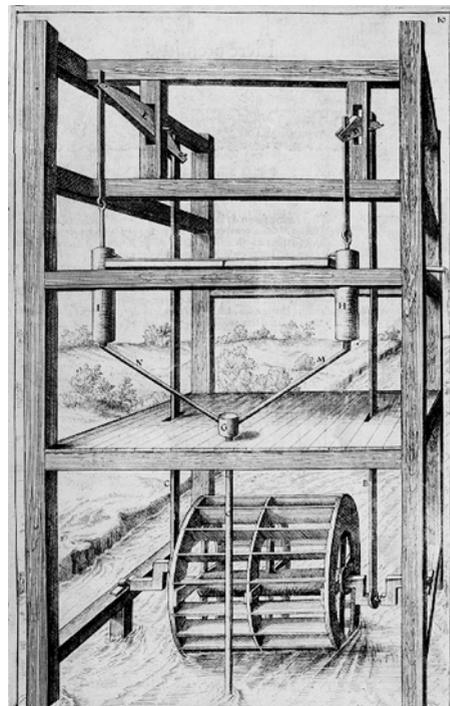


Fig. 6. Salomon de Caus, Diseño de máquina a través del edificio (de *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes* [...], Franckfurt 1615, vol. I, p. 10).



Fig. 7. Jacopo Strada, Diseño de máquina mostrada mediante la división por la línea del suelo (de *Desseins artificiaulx* [...], Franckfurt 1617, fig. xvi).

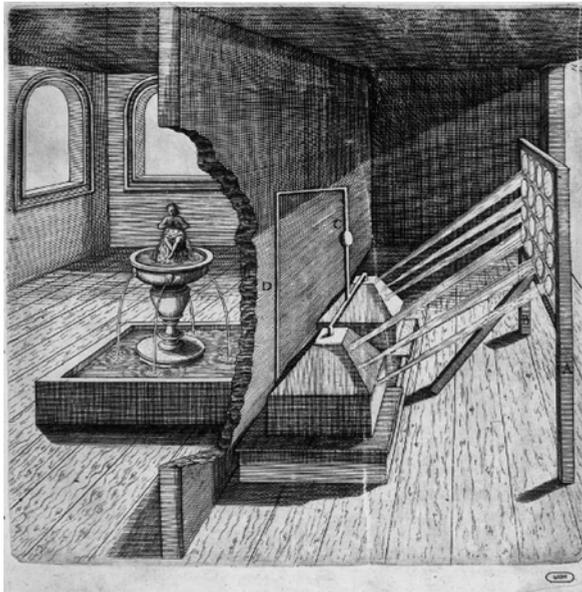


Fig. 8. Salomon de Caus, Mecanismo par aumentar el caudal de una fuente (de *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes* [...], Franckfurt 1615, c. n.n.).



Fig. 9. Remigio Cantagallina (a partir de Giulio Parigi), *La Fucina di Vulcano*, v intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608 (de Joseph Furtenbach, codex iconographicus 401, 1617, c. 20. Munich, Bavarian State Library).



Fig. 10. Salomon de Caus, Portada de *Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes* [...], Franckfurt 1615.

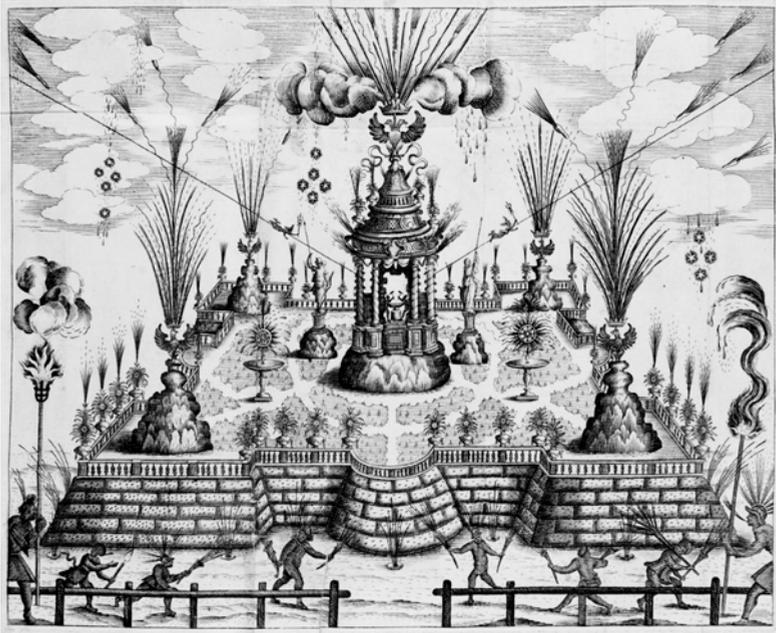


Fig. 11. Livio Asiani, Aparato de fuegos artificiales en forma de fortaleza abaluartada (de *Descrittione de' fuochi artificiali* [...], Mantova 1649, c. n.n.).

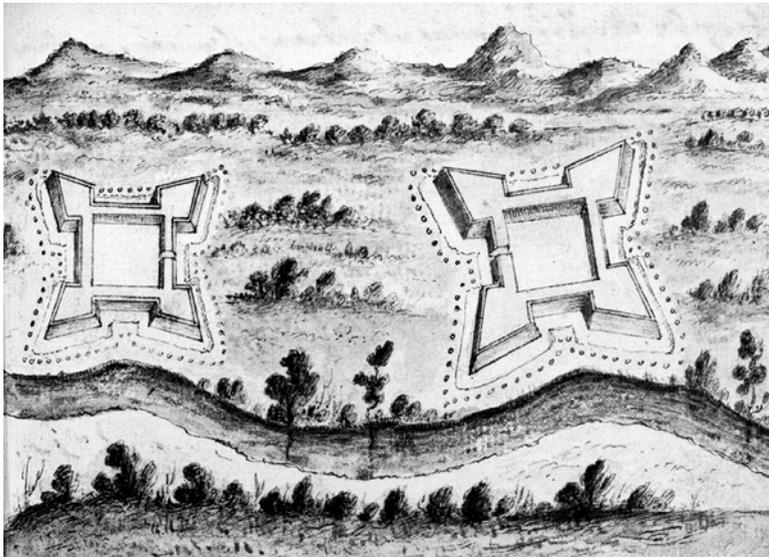


Fig. 12. Círculo de Giulio Parigi, Diseño de fortalezas con baluartes (de *Sketchbook on Military Art, including Geometry, Fortifications, Artillery, Mechanics, and Pyrotechnics*, hacia 1624, ms., Washington DC, Library of Congress, *Lessing J. Rosenwald Collection*, 27, c. n.n.).

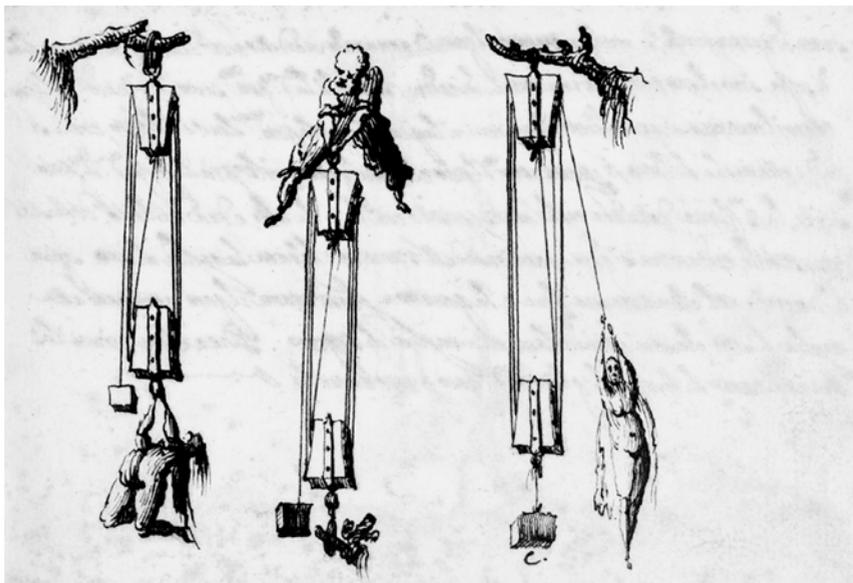


Fig. 13. Círculo de Giulio Parigi, Estudios de pesos y poleas (de *Sketchbook on Military Art, including Geometry, Fortifications, Artillery, Mechanics, and Pyrotechnics*, hacia 1624, ms., Washington DC, Library of Congress, *Lessing J. Rosenwald Collection*, 27, c. n.n.).

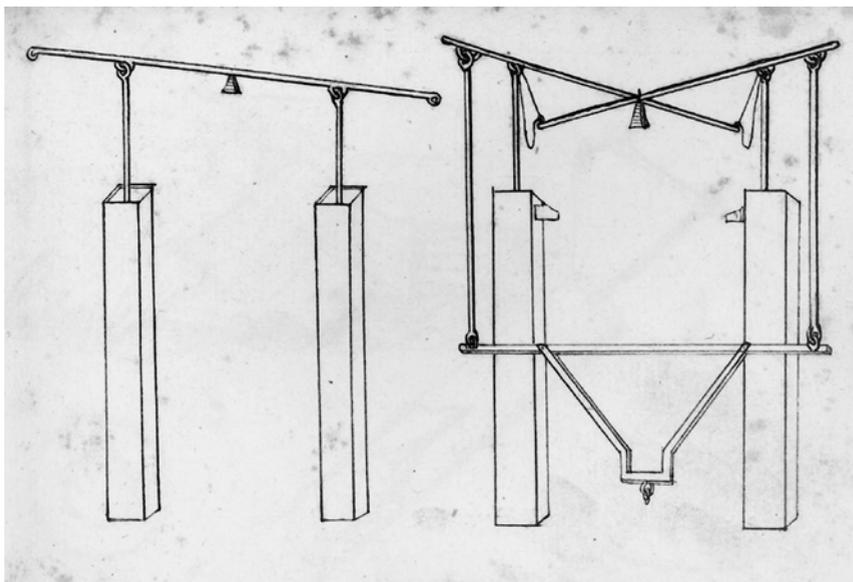


Fig. 14. Diseño de maquinaria con ejes para activar ruedas (de *Sketchbook on Military Art, including Geometry, Fortifications, Artillery, Mechanics, and Pyrotechnics*, hacia 1624, ms., Washington DC, Library of Congress, *Lessing J. Rosenwald Collection*, 27, c. n.n.).

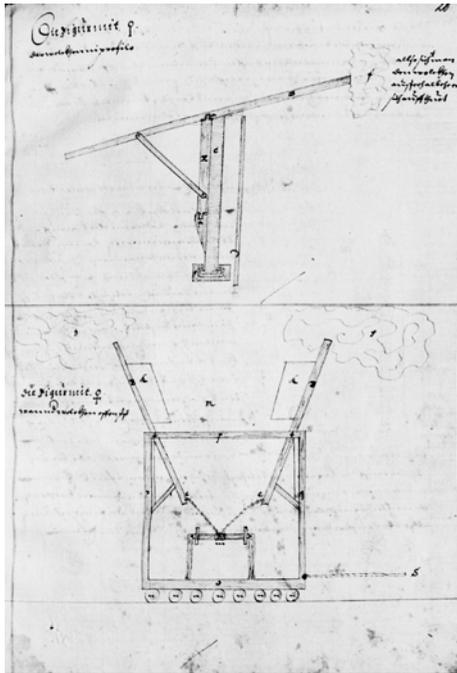


Fig. 15. Dispositivos mecánicos para un intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608 (de Joseph Furttentbach, codex iconographicus 401, 1617, c. 20. Munich, Bavarian State Library).

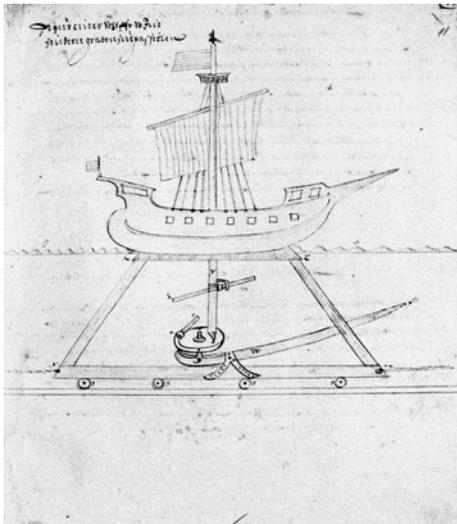


Fig. 16. Nave con maquinaria de transporte en escena para un intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608 (de Joseph Furttentbach, codex iconographicus 401, 1617, c. 11. Munich, Bavarian State Library).



Fig. 17. Nave para un intermedio del *Giudizio di Paride*, 1608 (de Joseph Furttentbach, codex iconographicus 401, 1617, cc. nn. Munich, Bavarian State Library).



Fig. 18. Círculo de Giulio Parigi, Representación de nave (de *Sketchbook on Military Art, including Geometry, Fortifications, Artillery, Mechanics, and Pyrotechnics*, hacia 1624, ms., Washington DC, Library of Congress, *Lessing J. Rosenwald Collection*, 27, c. n.n.).

FRANCESCO COTTICELLI

«L'ILLUSION DE CETTE MUSIQUE ME CHARME POUR
DES MOMENTS»: TEATRO E MUSICA NELLE LETTERE DI
MARIA CAROLINA ALLA FIGLIA MARIA TERESA*

1. Amareggiata e disillusa, nel 1813 Maria Carolina d'Asburgo-Lorena dal suo dorato e forzoso esilio nella natia Vienna scrive all'adorata figlia Mimì, Maria Cristina sposa del futuro re di Sardegna, che nulla più può destare commozione in lei, che il suo destino si è compiuto il giorno in cui è stata «cacciata dalla Sicilia come una donna di teatro» per divenire ormai «oggetto di interesse per poche vecchie signore, che escono solo per vedere l'ultima figlia vivente di Maria Teresa».¹ La regina di Napoli continua suo malgrado a recitare il ruolo che la storia le ha imposto: la difesa di un antico sistema di valori politici e ideologici in un'Europa lacerata dalle ondate rivoluzionarie, e a tutela di un giovane regno da salvare dalla catastrofe. È fino in fondo perfettamente cosciente della carica simbolica della propria figura, ma non riesce a sottrarsi a uno sguardo su di sé drammatico e pietoso che trascorre dalla realtà alla metafora e viceversa. L'abbandono dei suoi domini e l'atteggiamento di chi in lei vede solo l'estrema testimone di una stagione irripetibile dell'Impero si uniscono e si confondono all'umiliazione di sentirsi «comme une femme de théâtre», nella memoria del gesto oltraggioso riservato alla sovrana, ma anche nell'esposizione a una curiosità senile che onora, ma ferisce e mortifica insieme.

* Questo lavoro riprende e rielabora alcune delle considerazioni svolte in un mio contributo dal titolo *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, apparso in *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di G. SODANO e G. BREVETTI, Palermo, Mediterranea, 2016, pp. 145-165. Un ringraziamento ad Andrea Sommer-Mathis (Vienna) e a Mario Armellini (Rouen-Parigi). Le traduzioni sono dell'autore.

1. Tratta dalla corrispondenza custodita a Vienna (cfr. infra), la lettera fu citata per la prima volta da A.L. IMBERT DE SAINT AMANDE, *Marie Amélie et la cour de Palerme, 1806-1814*, Paris, Dentu, 1891, p. 245 e ripresa, con traduzione tedesca, da E.C. CONTE CORTI, *Ich, eine Tochter Maria Theresias. Ein Lebensbild der Königin Marie Karoline von Neapel*, München, F. Bruckmann, 1950, p. 700. Cfr. anche H. ACTON, *I Borbone di Napoli (1734-1825)*, Milano, Aldo Martello, 1961, p. 703.

È un piccolo saggio della bellezza delle corrispondenze private della sovrana, perfettamente in linea, tra l'altro, con quella percezione metaforica di tempi e luoghi sulla quale, analizzando le vicende dello spettacolo settecentesco a Napoli, Franco Carmelo Greco ebbe modo di richiamare l'attenzione.² Opportunamente utilizzate nelle varie ricostruzioni biografiche del personaggio, che resta controverso, difficile, laddove i piani dell'*engagement*, dei rapporti dinastici, degli schieramenti e delle appartenenze istituzionali e culturali risultano inestricabili, anche agli occhi degli esegeti moderni,³ quelle corrispondenze riflettono un'epoca convulsa e gloriosa. Senza disdegnare il ricorso a dettagli dell'esperienza di una spettatrice privilegiata talora per completezza di informazione, ma più spesso per la consapevolezza che quei dettagli sanno farsi cifra di un sentimento e di un'interpretazione del reale assai più ampia e significativa.

2. Cfr. il capitolo *La metafora del teatro* in F.C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, pp. xvii-xlvi.

3. Assai nutrita la bibliografia su Maria Carolina (per un panorama si rinvia alla voce a lei dedicata da R. DE LORENZO nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2008, vol. 70, pp. 229-232), ma è da ricordare che sin dall'Ottocento il personaggio è stato oggetto di opposte tensioni e pregiudizi, vittima di una ferocia rivoluzionaria o emblema di un oscurantismo reazionario folle e ostinato. Ha tuttavia continuato a suscitare interesse proprio sulla scia delle antiche ricerche (Schipa e Croce *in primis*), anche se le diverse scuole storiografiche segnate da spiccate tendenze nazionalistiche non sembra abbiano sempre dialogato tra di loro o acquisito la differente prospettiva (o il pregiudizio) come ulteriore elemento di riflessione. La storiografia di parte asburgica ha enfatizzato lo spessore tragico della figlia di Maria Teresa che si trovò più direttamente coinvolta nella decisione dei destini europei tra fine Settecento e primo Ottocento, sottolineandone l'attaccamento a valori tràditi e all'educazione imperiale (su tutti il profilo di CONTE CORTI, *Ich, eine Tochter Maria Theresias*, cit., cui oggi si aggiungono U. TAMUSSINO, *Eine Biographie der Königin Maria Carolina von Neapel-Sizilien*, Wien, Deuticke, 1991 e F. HAUSMANN, *Herrscherin im Paradies der Teufel. Maria Carolina Königin von Neapel. Eine Biographie*, München, Beck, 2014), dall'altro si segnala l'interesse francese per una sovrana che assunse politicamente e simbolicamente il ruolo fascinoso di un'anti Napoleone in anni cruciali per il continente (cfr. M. LACOUR-GAYET, *Marie Caroline reine de Naples [1752-1814]. Une adversaire de Napoléon*, Paris, Tallendier, 1990), tra rispetto e trionfalismo. Non più equilibrata la storiografia napoletana, che – al di là di storie e leggende alimentate dalla propaganda ottocentesca – ne ravvisa la portata simbolica in termini di personalità prevaricatrice e reazionaria, impegnata in un pericoloso boicottaggio dei fermenti di novità illuminate che interessavano il Mezzogiorno (si veda: R. AJELLO, *I filosofi e la regina: il governo della Sicilia da Tanucci a Caracciolo*, «Rivista storica italiana», 1991, pp. 398-454, 657-738 e, per una disamina storiografica, pp. 733-738), marcatamente distante dalle ricerche di area tedesca. Sulla figura controversa cfr. M. MAFRICI, *Un'austriaca alla corte napoletana: Maria Carolina d'Asburgo-Lorena*, in *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, a cura di M. MAFRICI, Napoli, Fridericiana, 2010, pp. 51-82 e adesso il recente *Io, la Regina*, cit., che ha raccolto e integrato le relazioni di una giornata di studi tenutasi nel dicembre del 2014 presso il Dipartimento di Lettere e Beni culturali della Università della Campania 'Luigi Vanvitelli' in occasione del bicentenario della morte della regina, nell'auspicio di promuovere un'investigazione approfondita ed equilibrata su una figura comunque cruciale.

Di rilievo sono poi le lettere che la regina scrisse per più di quindici anni alla figlia Maria Teresa andata in sposa a Franz I nel 1790 e imperatrice dal 1792, quando il marito successe a Leopold II prematuramente scomparso.⁴ Sono custodite nei Kartons 52-56 dei *Sammelbände* del *Familienarchiv* allo Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna.⁵ Il matrimonio era stato un altro tassello nel mosaico delle relazioni internazionali fra il regno meridionale e le potenze europee, in una fase in cui la lenta e difficile sottrazione all'egemonia spagnola e all'influenza di Carlo di Borbone segnò un decisivo avvicinamento all'Impero, nonché l'apice dell'influenza politica di Maria Carolina nei destini dello stato. Una stagione nella quale non a caso presero corpo tutti quegli argomenti che avrebbero alimentato una duratura *vulgata* sulla sovrana, travolta dalle vicende rivoluzionarie e sempre più simbolo di un mondo e di rituali definitivamente tramontati, lei che era stata educata in una corte-modello accanto a protagonisti d'eccezione della cultura settecentesca (e basterebbe il nome di Pietro Metastasio).

Si tratta di fonti ancora più interessanti se si considera lo scempenso fra la risonanza del fenomeno spettacolo del Settecento napoletano e la consistenza quantitativa di materiali documentari che possano – con maggiore perspicuità – servire a restituirne la complessità e l'articolazione. Il *siglo de oro* del teatro e della musica, in cui si impose il mito della città cantante destinato a durare nei secoli, portò a compimento un investimento sulla scena come forma di espressione culturale, di comunicazione e di propaganda che aveva già ispirato l'ultima stagione vicereale (il dominio austriaco dal 1707 al 1734). Ma i testi ufficiali che scandirono una letterale esplosione del settore, legati alle istituzioni che a corte e a Palazzo sovrintendevano alle sale, agli artisti, agli impresari e alle maestranze, tutti raccolti negli archivi di Casa Reale Antica, sono ormai irrimediabilmente perduti. Non mancano altri filoni di investigazione, come i resoconti delle ambascerie consultabili presso altre capitali europee o le polizze dell'Archivio storico del Banco di Napoli. Tuttavia, spicca il carattere non sistematico di questi numerosi lacerti informativi al di là delle inevitabili pru-

4. Per un quadro ben documentato della sovrana, soprattutto per la sua formazione culturale e musicale, si rinvia a J. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Cfr. anche F. COTTICELLI, *Sinfonie d'autunno. Notizie teatrali da Napoli per l'imperatrice Maria Teresa (1793-1795)*, in *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, a cura di L. SANNIA NOWÉ, F. C. e R. PUGGIONI, Roma, Aracne, 2006, pp. 207-218.

5. Per ulteriori informazioni sul fondo cfr. le notizie riportate sul sito dell'archivio viennese: <http://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=881> (ultima data di consultazione: 15 luglio 2017). Le unità archivistiche provenienti da questo fondo sono citate con l'abbreviazione HHStA-W, FA, SB facendo riferimento anche a un'antica catalogazione (riportata fra parentesi quadre) che permette di individuare direttamente le fonti confluite nei diversi Kartons.

denze metodologiche: il peso di contingenze storiche che rendono alcuni giacimenti di maggiore interesse per determinate fasi; la maggiore sensibilità verso il teatro come forma di sociabilità carica di valenze simboliche per la propria cultura d'origine; o ancora la prospettiva univoca di un meccanismo contabile che solo di rado, per eccezioni o anomalie, restituisce affreschi più precisi.⁶

Gli scambi epistolari integrano trame lacunose o forniscono dettagli altrimenti sottratti alla memoria: è un'importanza per così dire di riflesso, che mette in relazione fatti e testimonianze e fa luce su episodi più o meno noti. Essenziale sembra un altro discorso: quanto la presenza di riferimenti alle pratiche musicali, alle messinscene, ai cantanti e agli attori delle vicende su cui indugia il racconto, attestati da un lato il prestigio dello spettacolo nella cultura settecentesca – e segnatamente a Napoli – in un ambito aristocratico e non; dall'altro – appunto – il peso della sua funzione metaforica, per cui l'indicazione tecnica, il commento personale, lo spunto critico siano occasione per una riflessione più generale sul crepuscolo di un mondo.

Va da sé che queste lettere non nascono come resoconti specifici sulla musica e sul teatro, anche se si tratta di accenni tutt'altro che sporadici. Tengono vivo un dialogo a distanza, entro cui si scorgono le interferenze sempre più marcate fra legami familiari e ruoli istituzionali. Richiamano al fondo qualcosa della scrittura diaristica, se è vero che mettono ordine in una serie di pensieri sulla sfera pubblica e privata che è innanzitutto proiezione di sé (nell'impossibilità di ricostruire uno scambio che fu con ogni probabilità intenso e costante). Le tracce informative documentano il trasformarsi di consuetudini e la netta diversificazione dei repertori musicali che esplose negli ultimi decenni del Settecento; ma il dato più affascinante resta una sorta d'interazione fra diverse esigenze dello spirito: l'accento agli eventi di scena a Napoli intende sì rispondere alla nota curiosità di chi legge (la figlia imperatrice), ma per lo più suggella riflessioni e stati d'animo (in genere un *taedium*, un disagio) che trovano eco in quel rito mondano intimamente connesso alla vita di una sovrana. I commenti non tradiscono mai incompetenza; piuttosto, un'attitudine che trascende la singola occasione e si fa cifra dei ritmi convulsi insieme della microstoria e della macrostoria.

2. Si è opportunamente messo in risalto, nel *Diario* di Maria Carolina da poco pubblicato in edizione moderna, il tratto fondamentale del *royal en-*

6. Per una disamina delle questioni rinviamo qui sinteticamente ai saggi raccolti in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI e P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009, 2 voll. La questione è stata recentemente discussa in F. COTTICELLI, *Ragionando di fonti sul Settecento napoletano*, in *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, a cura di A. CAROCCIA, Avellino, Conservatorio di musica 'Domenico Cimarosa', 2017, pp. 295-311.

nui.⁷ Un esempio applicato al teatro è la reazione al *Re Teodoro in Venezia* visto nell'aprile del 1785 al Fiorentini, in un'epoca di intensa frequentazione delle sale cittadine.⁸ È d'obbligo un'osservazione preliminare. La presenza dei sovrani in tutti i centri di spettacolo della capitale è ormai una consuetudine accertata. È un dato che trasforma radicalmente la dialettica fra corte e città, pubblico e privato; e che proietta su quanto accade in Caserta o a Portici una luce profondamente diversa, fra il rituale che si ripete in memoria di fasti trascorsi o – forse – una diversa forma di propaganda, di lettura e utilizzo di un ineliminabile *instrumentum regni*, su cui si deve ancora indagare. Su un piano strettamente personale, occorre dire che ancor prima che Maria Teresa si trasferisse a Vienna, in una sorta di intrattenimento familiare e di intimità non motivato da un'effettiva distanza, la cronaca – come non di rado accade – si confonde con la memoria e la rievocazione e dà notizia di un gusto per lo più disatteso, di aspettative deluse, di rituali sospesi fra curiosità e disappunto. Potrebbe risalire al gennaio 1782 – considerando la collocazione della lettera nel volume – un denso passaggio di non facile comprensione: «sono stata ieri sera all'opera, non vi trovo nulla di straordinario, i balletti non sono a mio giudizio dei più belli. Preferivo Artaserse, Semiramide, Didone, Sposa persiana e molti altri». Prosegue poi menzionando quartetti di Carlo Le Picq e Domenico Rossi e soggiungendo: «assolutamente nulla di sorprendente, almeno io mi sono perfettamente annoiata».⁹ La regina avrebbe assistito a una replica de *Il Farnace* di Giovanni Francesco Sterkel su libretto di Antonio Maria Lucchi-

7. Il *Diario* è conservato all'Archivio di stato di Napoli, *Archivio Borbone*, vol. 96 ed è stato pubblicato da C. RECCA, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, Milano, Franco Angeli, 2014. Una lettura intensa è offerta da M. TRAVERSIER, *Chronique d'un royal ennui. Le journal de la reine Marie Caroline de Naples (1781-1785)*, in *Acte du colloque Ecritures de familles, écritures de soi* (Limoges, 2 aprile 2010), a cura di M. CASSAN, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, pp. 135-150, cui si rinvia anche per le questioni sottese alla scrittura diaristica e alla sua ricaduta pubblica. Nuovi sviluppi e prospettive, sulla scorta di materiali inediti, offre adesso M. TRAVERSIER, *Le journal d'une reine. Marie Caroline de Naples dans l'Italie des lumières*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017 (in cui è riproposto anche il documento archivistico napoletano).

8. RECCA, *Sentimenti e politica*, cit., p. 348 (10 aprile 1785). Quanto al *Re Teodoro in Venezia*, è la ripresa del celebre libretto di Casti musicato da Paisiello per Vienna sulla via di uno dei suoi ritorni a Napoli: altamente significativi, pertanto, l'evento e il riscontro.

9. HHStA-W, FA, SB, K. 52, cc. 99r.-v.: «j'ai ete hier au soir a l'opera je n'y trouve rien d'extraordinaire les ballets ne sont pas a mon gouts des plus beaux je preferois Attaxerxes [sic] Semiramide Didone Sposa Persiano [sic] [...] mais rien du tout de surprenant au moins moi je m'y suis parfaitement enuyé». Le trascrizioni dei documenti sono ispirate a criteri di massima conservazione; appena ritoccata la punteggiatura in rari casi per una migliore intelligenza del testo, mentre non si è intervenuti su questioni di ortografia. Sulle caratteristiche del francese della regina si veda TRAVERSIER, *Chronique d'un royal ennui*, cit.

ni, corredato dai balli *La congiura delle donne di Lemno* e *Il Faxal di Londra*, su coreografia rispettivamente di Le Picq e Rossi, entrambi menzionati.¹⁰ Si instaurerebbe un confronto ideale con *Arbace*, su musica di Francesco Bianchi, intervallato dal balletto di Le Picq *Didone abbandonata* e da *Il Convitato di pietra* di Rossi; quanto a *Semiramide*, era stata tema del balletto inserito nella celebre *Armida abbandonata* intonata da Jommelli nell'agosto 1780 (altro balletto era stato *Il disertor francese* più volte citato nel diario del 1781).¹¹ *Sposa persiana* è forse riferimento a *Zemira e Azor*, il ballo inserito in *Amore e Psiche* del maestro Joseph Schuster nel novembre 1780, con il riecheggiamento di un titolo che era stato strepitoso successo di Goldoni, mentre resta enigmatico il titolo *Artaserse* che sarebbe tornato sulle scene sancarliane solo nel novembre del 1783 dopo il 1774, anno in cui era stato musicato da Joseph Mysliweček.¹² Sono prese di posizione che sembrano fare eco, con regio distacco, alle sollecitudini sulle trasformazioni drammaturgiche in atto fra anni Settanta e Ottanta, principio di un'epoca nuova per Napoli e il suo teatro nel contesto europeo.¹³

3. Si conferma la tendenza degli ultimi decenni del secolo ad allargare il repertorio: si riferisce, probabilmente da Venafro, di una messinscena da tenersi «su al castello della signora dei luoghi Atripalda»¹⁴ della tragedia su Thomas More,

10. Qui e altrove per gli spettacoli si veda *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, a cura di P. MAIONE e F. SELLER, Napoli, Altrastampa, 2005, vol. 1, s.v.; sempre utile il riferimento a C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 voll.

11. Cfr. RECCA, *Sentimenti e politica*, cit., passim.

12. Si veda F. COTTICELLI, *Musik und Theater zur Zeit Schusters*, in *Joseph Schuster in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, a cura di POPPE e S. VOSS, Beeskow, Ortus Musikverlag, pp. 71-80.

13. Mi si permetta di far riferimento a F. COTTICELLI, *Drammaturgia a Napoli fra gli anni Sessanta e Settanta del XVIII secolo*, in *Le stagioni di Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI et al., Napoli, Turchini, 2018, pp. 415-425.

14. HHStA-W, FA, SB, K. 52, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791*, [alt 42], c. 82r., s.d.: «en haut au Chateau de la maitresse du logis Tripalda» (si tratterebbe della dama di corte Maria Anna Caracciolo, duchessa d'Atripalda). Qui e altrove, si rivelano molto delicate «le necessarie integrazioni ermeneutiche cui il documento epistolare deve andare soggetto in vista di un'esatta sua collocazione in qualità di fonte storica» (A. VECCHI, *Motivi per una ecdotica degli epistolari e dei carteggi*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi*. Atti del convegno internazionale di studi [Roma, 23-25 ottobre 1980], a cura di E. D'AURIA, Firenze, Le Monnier, 1989, pp. 6-32: 21). Fa da sfondo il problema degli epistolari come fonti per la storia, e la storia dello spettacolo in particolare, per cui si rinvia a S. FERRONE, *Introduzione a Comici dell'Arte. Corrispondenze*, G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, ediz. diretta da S. F., a cura di C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll., vol. 1, pp. 11-51 (in partic. pp. 16-23).

il cardinale morto in difesa della religione cattolica in Inghilterra, aggiungendo: «il soggetto è buono ma temo che non lo sarà affatto la rappresentazione».¹⁵ Non è chiara l'allusione quando Maria Carolina scrive che «ieri sera siamo stati al Fiorentini; si dà la stessa operina che avete visto a Portici della Coltellini e dei due combattenti»¹⁶ (sono necessari sondaggi più approfonditi: fra i titoli eseguiti in quel volgere di tempo sono *L'amante combattuto dalle donne di punto* di Giuseppe Palomba su musica di Cimarosa, dato al Fiorentini per prima opera del 1781,¹⁷ o *La semplice ad arte* e *La ballerina amante* del 1782, entrambi con la celebre 'prima buffa toscana' protagonista).¹⁸ L'ennui è ancora il messaggio dominante della reazione alla ripresa, nel 1787, del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello che furoreggiava nelle sale europee,¹⁹ con una stroncatura a un astro delle scene locali, Casacciello: «sono andata a teatro, *Il barbiere di Siviglia* non si poteva rappresentar peggio, con Casacciello che fa il tutore malissimo, essendo poco nel suo personaggio, che faccia il buffo, mi sono annoiata assai».²⁰ La regina

15. HHStA-W, FA, SB, K. 52, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791*, [alt 42], c. 82r., s.d.: «le sujetet [sic] beau mais j'ecrains [sic] que la representation ne le sera point». Difficile l'identificazione di questa tragedia, in repertorio della compagnia appaltata. Sulla diffusione del soggetto cfr. *International Thomas More Bibliography (E): Thomas More and the Creative Arts*, <http://www3.telus.net/lakowski/Morebib5.html#CreativeArts> (data di consultazione: 10 marzo 2017). Del tema sarebbero circolate anche versioni di tragicommedia: risale a dopo il 1770 *La caduta di Tommaso Moro con Pulcinella creduto dama inglese. Tragicommedia storico-lepida-morale adattata al buongusto moderno*, Napoli, s.e., s.d.

16. HHStA-W, FA, SB, K. 52, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791*, [alt 42], c. 103r., s.d.: «hier au soir nous avons ete aux Florentino on repete la meme petite Opera que vous avez vue a Portici de la Coltellini et des deux Combatans». Ha pensato a una sequenza de *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello L. TUFANO, *La stagione operistica 1781-1782 al Teatro dei Fiorentini di Napoli: meccanismi gestionali e occasioni creative*, in *Commedia e musica al tramonto dell'Ancien Régime*, cit., pp. 431-453. Ringrazio l'amico Lucio Tufano per avermi consentito una lettura anticipata del testo.

17. *L'amante combattuto dalle donne di punto, commedia per musica di Giuseppe Palomba da rappresentarsi nel Nuovo Teatro de' Fiorentini per prima opera di quest'anno 1781 [...]*, Napoli, s.e., 1781.

18. *La semplice ad arte, commedia per musica di Giuseppe Palomba. Da rappresentarsi nel nuovo Teatro de' Fiorentini per prim'opera di quest'anno 1782 [...]*, Napoli, s.e., 1782 e *La ballerina amante, commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo per second'opera di questo corrente anno 1791 [...]*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1791.

19. Andata in scena per la prima volta in Russia nel 1782, l'opera trovò eco immediata a Napoli e fu sottoposta a modifiche. Cfr. *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nel Real Teatro di Caserta, per divertimento delle MM. LL.*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1783; *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini per prima commedia del corrente anno 1787*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1787.

20. HHStA-W, FA, SB, K. 52, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791*, [alt 42], c. 186r., 13 aprile 1787: «je suis alle au theatre le Barbier de Seville il est on ne peut plus male represente Casaciello fesant le Tuteur tres male n'etant peu dans son caractere qui faie le Boufon je

conferma il radicarsi della Comédie Française, ovvero di gruppi che agiscono con regolarità in Napoli e dintorni, allorché ricorda: «il vostro caro padre ha fatto la musica di Portici che voi avete ascoltato, ieri sera noi abbiamo avuto la prima commedia francese, ovvero Hipermestra tragedia e una piccola *pièce* intitolata Le marchand de Smyrne, questa sera ci saranno due commedie con mio grande dispiacere la compagnia non è buona».²¹ La presenza della Comédie Française è sottolineata in altre occasioni.²²

4. La ‘francesizzazione’ delle scene era stata per lungo tempo questione viva dell’*intelligenza* partenopea, e non solo: aveva ispirato alcune delle pagine teoriche più sottili di un autore e saggista come Pietro Napoli Signorelli, o costituito il pensoso *leitmotiv* delle lettere dell’abate Galiani a Madame d’Epinay, soprattutto in occasione della tournée di Senapart e soci nel 1773; per non parlare delle mire protezionistiche degli impresari e delle compagnie indigene, minacciate dalla presenza di compagini forti del consenso di spettatori d’eccezione.²³ Ma la questione andò assumendo via via connotati politici sempre più marcati, e anche in questo il ‘sentimento’ della sovrana non fu irrilevante per buona parte delle forze in gioco a Napoli. Doveva essere stata anche motivo di contestazioni ideologiche, rievocate in seguito non senza una buona dose di piaggeria, se il medico di Casa Reale Giovanni Vivenzio, in un dispaccio

m’enuyoi bien fortement». Antonio Casaccia interpretava appunto il ruolo di Bartolo.

21. HHStA-W, FA, SB, K. 52, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791*, [alt 42], cc. 119r.-v., s.d.: «votre cher Pere a fait la musique de Portici que vous avez entendue hier au soir nous avons eue la premiere Comoedie Francoise c’est a dire Hipermestra Tragedie et une petite piece apelé [sic] Le marchand de Smyrne ce soir il y aura deux Comoedies mais a mon grand chagrin la Compagnie n’est pas bone».

22. HHStA-W, FA, SB, K. 52, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791*, [alt 42], c. 204r., 4 settembre 1787: «nous avons eue la Comoedie francoise tout cela m’empeche d’ecrire». Ma si vedano anche ivi, cc. 209r.-v., 15 settembre 1787: «le soir nous avons eue deux Comoedies francoises Feente par amour et l’anglois a Bordeaux tous les deux ont été tres bien joué»; c. 211r., 20 settembre 1787: «j’ai fait donne un Grand dinne aux Comediens ce matin et ce soir ils ont tres bien joue depuis et Deronais et l’empromptu de Campagne tres bien»; c. 213r., 21 settembre 1787: «et ai vue une jolie Comoedie francoise une apelle Cephise l’autre une Supercherie piece»; c. 216r., 26 settembre 1787: «je suis remonte chez moi les deux Comoedies tant du Procureur Arbitre que du Medecin malgre lui ont été tres enuyante».

23. Sull’argomento cfr. F. COTTICELLI, *Sulle caratteristiche ‘nazionali’ nel teatro napoletano dagli anni Settanta in relazione alle compagnie forestiere*, in *L’idea di nazione nel Settecento*, a cura di B. ALFONZETTI e M. FORMICA, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 197-205; ID., *Lombardi, francesi, napoletani. I nuovi scenari nella Capitale*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, a cura di P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2016, pp. 215-227. Quanto alla tournée diplomatica del 1773, cfr. ora R. MARKOVITS, *Civiliser l’Europe. Politiques du théâtre français en Europe au XVIII^e siècle*, Parigi, Fayard, 2014.

del 20 novembre 1792 tra le carte della giovane imperatrice (e quindi in un momento in cui l'attenzione per la Francia è di segno tutt'altro che positivo a corte), scrive «io non ho mai potuta soffrire la Nazione Francese, e Sua Maestà l'Imperatrice ne potrà accertare Vostra Eccellenza, non avendo mai voluto andare all'Opera Francese, quando con applauso si rappresentava in Caserta». ²⁴ Sono minimi segnali della tensione politica che si cela dietro questi testi che a lungo mirano a rafforzare l'impressione di usi e costumi che si ripetono senza apparenti sussulti, in un cerimoniale privato che resiste ai venti impetuosi della Rivoluzione. Il clima tuttavia è decisamente mutato su più fronti: a Vienna i dispacci dell'ambasciata trasmettono messaggi intermittenti. Il 26 ottobre 1790 si informa del programma ridotto per i festeggiamenti del 4 novembre:

Il 4 novembre si festeggerà qui l'onomastico della regina e del monarca cattolico con il consueto gala di corte e con l'illuminazione del locale Teatro di San Carlo, cancellando tuttavia la nuova opera, che non può essere allestita per le gravi inadempienze finanziarie dell'impresario. ²⁵

Del 13 novembre l'annuncio de *La vendetta di Nino* su tema di Voltaire:

Ieri si è festeggiato qui il compleanno di Sua Maestà Cattolica; la sera nel locale Teatro di San Carlo si è rappresentata la nuova opera dal titolo *La vendetta di Nino*, con grande concorso di pubblico e approvazione generale. Il teatro era illuminato splendidamente. ²⁶

24. HHStA-W, FA, SB, K. 53, *Lettres de particuliers à S. M. l'Imperatrice 1792*, cc. n.n., 20 settembre 1792. Icastico il giudizio della regina nella corrispondenza al fratello, in particolare del 10 gennaio e del 3 febbraio 1792, citato in CONTE CORTI, *Ich, eine Tochter Maria Theresias*, cit., p. 187: «Was kann denn anderes als eine furchtbare Explosion entstehen, wenn man einem zügellosen Volke als Grundsatz lehrt man solle alles mit Zwang, Vergewaltigung, Nichtachtung durchsetzen [...] Alle, alle Franzosen sind gleichmäßig zu fürchten, die guten wie die schlechten sind sämtlich fanatisch, ja trunken, von ihren falschen Ideen begeisterte Leute und darum gefährlich».

25. HHStA-W, Reichsarchive, Staatenabteilungen Ausserdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 15, cc. 99-101: 99v., 26 ottobre 1790: «Den 4ten November wird man hier den Nahmenstag der Königin und des Katholischen Monarchens mit der gewöhnlichen Hof Gala, und mit Illuminierung des hiesigen Teatro di S. Carlo, jedoch mit Auslassung der neuen Opera, die wegen großer Finanz-Zerrittung des Impressario nicht vor sich gehen kann, feyern».

26. HHStA-W, Reichsarchive, Staatenabteilungen Ausserdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 15, cc. 125-127: 125r., 13 novembre 1790: «Gestern ist hier der Geburtstag Seiner katholischen Majestät gefeyert worden; Abends wurde im hiesigen Theater di S. Carlo die neue Oper unter dem Titel *La vendetta di Nino*, mit großem Zulauf und allgemeinen Beyfall vorgestellt, auch war das Theater auf das prächtigste beleuchtet».

Ma le vicende del teatro sono alterne se, dopo l'accenno al nuovo debutto previsto per gennaio («domani si rappresenterà nel locale Teatro di San Carlo una nuova opera, dal titolo Bizzarro – scil. Pizzarro – nell'Indie, e il teatro sarà illuminato»),²⁷ si è costretti a correre al riparo dopo l'insuccesso puntando su un titolo collaudatissimo, ma – entro certi aspetti – pericoloso per la tempe-rie, considerando che avrebbe conteso alle tragedie alfieriane spazio nella programmazione della Repubblica napoletana:

La nuova opera rappresentata al Teatro di San Carlo non ha ottenuto il successo che ci si attendeva, ragion per cui si è deciso di riprendere al suo posto una antica di Metastasio, ovvero Cattone [sic] in Utica, su musica del celebre Paisiello.²⁸

È un dato non trascurabile dell'immediata fortuna del poeta cesareo, proprio mentre il mondo da lui cantato andava dissolvendosi: la possibilità di offrirsi non tanto come soluzione 'autorevole', ma come autentico 'classico', lasciando intendere che il declino della sua fama sia da ravvisare nel più tardo clima prerisorgimentale.

Sono note le difficoltà in cui negli anni Novanta versano le imprese dei Reali teatri, economiche e burocratiche, certo, ma anche relative a una generale crisi del senso di quell'esperienza di socialità e di propaganda collegate a un mondo in declino.²⁹ Ne parla anche la regina, a più riprese. 4 giugno 1791:

l'opera al San Carlo il 30 è assai cattiva, così come i balli, essendoci un nuovo ballerino cattivo, e come donna ancora la Dupré, e a cantare la Banti, al Fondo vi è una brutta opera buffa e un balletto passabile, e siccome il vostro caro padre è quasi sem-

27. HHStA-W, Reichsarchive, Staatenabteilungen Ausserdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 16, cc. 18-19: 18v., 22 gennaio 1791: «Morgen wird in dem hiesigen Theater di S. Carlo eine neue Oper, unter dem Titel bizzarro - scil. Pizzarro - nell'Indie aufgeführt, und das Theater illuminirt werde».

28. HHStA-W, Reichsarchive, Staatenabteilungen Ausserdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 16, cc. 20-22: 20r.-v., 25 gennaio 1791: «Die neue Oper, welche [...] in dem Theater di S. Carlo aufgeführt wurde, hat den erwarteten Beyfall nicht erhalten, wesswegen man beschlossen hat, statt dieser eine alte von dem Metastasio nämlich die Cattone sic in Utica, wovon die Musik von dem berühmten Paisello [sic] ist [...] aufzuführen».

29. Cfr. almeno F. COTTICELLI-M. ESPOSITO, *La macchina teatrale tra gestione di corte ed impresa privata*, in *Il teatro del re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di G. CANTONE e F.C. GRECO, Napoli, E.S.I., 1987, pp. 215-238 e P. MAIONE-F. SELLER, *Vita teatrale a Napoli tra Sette e Ottocento attraverso le fonti giuridiche*, in *Salfi librettista*, a cura di F.P. RUSSO, Vibo Valentia, Monte Leone, 2001, pp. 83-95; P. MAIONE, *I virtuosi sulle scene giuridiche a Napoli nella seconda metà del Settecento*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di P. M., Napoli, Editoriale scientifica, 2001, pp. 477-486.

pre in campagna io non sono stata che una sola volta a ciascun teatro, il San Carlo e il Fondo.³⁰

Solo pochi giorni dopo Maria Carolina racconta delle traversie economiche alle origini di questa situazione sconcertante per la capitale: «la nostra vita è monotona, i teatri sono tutti pessimi, l'impresario del San Carlo e del Fondo ha fatto bancarotta [...] così potete giudicare che spettacoli abbiamo».³¹ Sugli appuntamenti di agosto non è meno incisiva: «non mi piace per niente l'opera del San Carlo, e anche i balli sono pessimi, e questo unito al caldo eccessivo fa sì che abbiamo visto i teatri assai sgradevoli anche quando il vostro caro padre non vi va affatto»,³² lasciandosi poi andare a qualche informazione tra pubblico e privato che avrebbe sollecitato interessi e nostalgie dell'imperatrice:

ieri abbiamo festeggiato il giorno di Francesco con colazione cena opera [...]. Abbiamo una brutta opera e ballo al San Carlo, una brutta al Fondo ma uno buono ai Fiorentini, l'opera di Paisiello è buona, la conoscete quella del maestro di scuola, la sorella della Coltellini, la giovane, recita molto bene, l'altra non è più sui teatri essendosi sposata con il nipote di Mericoff, la Dupré si è maritata anche lei con il primo ballerino Fabiani, ecco qualche bella notizia.³³

30. HHStA-W, FA, SB, K. 52, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791*, [alt 42], cc. 287-292: 286v., 4 giugno 1791: «l'opera a St. Charles le 30 est tres mauvaise de meme que les ballet y ayant un mauvais nouveau danseur, et pour feme [sic] toujours la Dupré, et pour chanter la Bandi [sic], au fondo il y a un mauvais opera boufe et un ballet passable, come votre cher Père et presque toujours a la Campagne je n'ai etè qu'une seule fois a chaque theatre, St Charles et Fondo».

31. Ivi, cc. 302-305: 302r., 16 giugno 1791: «notre vie et tres monotone, les theatres sont tous mauvais, l'entrepreneur de St. Charles et du Fondo a fait Banqueroute [...] ainsi vous pouvez juger quel [sic] spectacles nous avons».

32. Ivi, c. 358r., 16 aprile 1791: «je n'aime point l'opera de St. Charles de meme que les ballets sont tres mauvais et cella unie a la chaleur excessive que nous avons vue les theatres tres desagreables aussi quand votre cher Père n'y va point».

33. Ivi, cc. 362-363, 20 agosto 1791: «nous avons celebre hier le jour de francois dejeuner dine Opera [...] Nous avons un mauvais Opera et ballet a St. Charles un mauvais au Fondo mais un bon Ballet aux Florentins l'opera et bon de Paisiello que vous conossez du maitre d ecole la souer de la Coltellini la jeune joue tres bien l'autre n'est plus sur le theatre ayant epouse le neveu de Mericof la duprè s'est aussy marie au premier danseur Fabiani voila de belles nouvelles». Se il riferimento per il San Carlo è con tutta probabilità alla *Brisiede* di Angelo Pocobelli e Ferdinando Robuschi, con il ballo *Amore e psiche* del coreografo Michele Fabiani, al Fondo andava in scena *Il ritratto* di Saverio Zini con il ballo *Gl'inglesi in America*. Al Fiorentini era in scena *La modista raggiratrice* di Lorenzi musicata da Paisiello, ripresa e modificata dal 1787; poco chiaro il riferimento della regina ad altra opera. Quanto alle Coltellini, Celeste e le sorelle, e al matrimonio cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierrò, 1891, pp. 598-605, 648-649 e ora C. BEBERMEIER, *Celeste Coltellini (1760-1828). Lebensbilder einer Sängerin und Malerin*, Köln, Böhlau, 2015.

Qualche piccola luce ancora si intravede nella programmazione, come conferma anche il commento allo spettacolo di inizio novembre: «l'opera del San Carlo è abbastanza bella, il ballo di Bajazet e Tamerlano abbastanza ben riuscito, vostro fratello e le vostre sorelle vi si sono divertiti [...] anche al Fondo c'è un bel ballo e se ne lodano gli spettacoli».³⁴ Ma è chiaro che le imprese e gli artisti lavorano in un generale ridimensionamento di risorse e aspettative. A completare il quadro intervengono incertezze e sperimentazioni; il lutto programmato nel febbraio 1793 all'indomani degli eventi di Francia;³⁵ il revival di occasioni private che restituisce un concerto dissonante di istituzioni e strutture che proprio i decenni appena trascorsi avevano messo in discussione o sensibilmente trasformato:

La Maestà del Re, che come il principe ereditario trascorrerà il mese di Ottobre a Portici, ha fatto costruire in questo sito nella scuola di cavalleria un teatro, dove si daranno alternatamente opere e commedie, e, a cominciare dal sovrano, ognuno senza eccezione pagherà all'ingresso per il suo posto. Sua Maestà ha anche fatto approntare alcuni giochi nel Giardino della Favorita, che serviranno per intrattenimento del pubblico. Sua Maestà la Regina, a quanto pare, prenderà poco parte a tutto ciò, dal momento che il viaggio le risulta increscioso.³⁶

La situazione viene opportunamente enfatizzata, con fini anche rassicuranti:

34. HHStA-W, FA, SB, K. 52, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1774-1791*, [alt 42], c. 416r., 5 novembre 1791: «l'opera de St. Charles et assez beau le ballet de Bajazet et Tamerlano a assez bien reussy votre frere et sœurs s'y sont amusees [...] il y a aussy au Fondo un beau ballet et on louie les spectacles».

35. HHStA-W, Reichsarchive, Staatenabteilungen Ausserdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 17, cc. 35-38, relazione dell'ambasciatore Esterhazy del 9 febbraio 1793; allegata a cc. 36r.-v. la comunicazione da Caserta del 7 febbraio 1793 in cui si legge «in dimostrazione del dolore, di cui è penetrato il cuore di Sua Maestà Siciliana per l'infausta morte dell'infelice Luigi XVI° suo cugino, hà risoluto di vestirne il lutto per quattro Mesi, i due primi rigoroso, così altri due leggiero, da principiare Sabbato prossimo 9 del corrente. Il General Acton hà l'onore di prevenirne per Sua Attenzione Sua Eccellenza il Sig.r Ambasciatore di Vienna, e nell'atto stesso le rassegna i Sentimenti della Sua più distinta stima di ossequio».

36. HHStA-W, Reichsarchive, Staatenabteilungen, Außerdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 17, cc. 272-273: 273r., 28 settembre 1793: «Des Königs Majestät, Welcher so wie der Kronprinz den Oktober Monat in Portici zubringen werden, haben daselbst in der hofreitschule ein Theater errichten lassen, wo abwechselnd Opern und Komödien gegeben werden, und vom Monarchen angefangen Jedermann ohne Ausnahme beim Eintritt seinen Platz bezalt. Auch haben Seine Majestät im Garten der Favorita einige Spiele zubereiten lassen, welche zu Unterhaltung des Publikums dienen sollen. Ihre Majestät die Königin werden hieran, allem Anschein aus, wenig Theil nehmen, weil höchstselben das Fahren beschwerlich fällt».

Domenica scorsa Sua Maestà il Re ha fatto aprire per la prima volta il cosiddetto Giardino della Favorita a Portici, in cui sono stati eseguiti diversi scherzi con musica per divertimento del pubblico, e lì è stato consentito l'accesso a tutte le persone distinte, dal momento che il concorso è stato abbastanza grande, e con tutta probabilità lo sarà anche tutte le domeniche del mese di Ottobre, in cui si ripeteranno musica e scherzi, e il menzionato giardino resta accessibile ogni giorno per passeggiare. La sera il sovrano fece la sua comparsa per la prima volta nel teatro inaugurato nella scuola di cavalleria, che ebbe grande successo.³⁷

Solo pochi mesi dopo lo scenario sembra di nuovo tradire la tragica realtà della *Unruhe Europas* che getta ombra sui divertimenti del carnevale proibiti sì in segno di penitenza, ma anche per impedire l'incontro di figure sospette, data la presenza di diversi francesi nella capitale:

Mi do l'onore di allegare copia del dispaccio reale qui pubblicato, in virtù del quale si proibiscono per quest'anno i balli mascherati che altrimenti si è solito fare durante il Carnevale, e al loro posto, come si spiega, impegnarsi molto di più a implorare da Dio in questi tempi presenti così foschi la tranquillità dell'Europa, mentre l'intenzione principale, come per l'anno passato è quella di impedire il radunarsi di persone sospette con il pretesto delle mascherate, soprattutto perché vi sono di nuovo diversi Francesi.³⁸

37. HHStA-W, Reichsarchive, Staatenabteilungen Ausserdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 17, cc. 283-290: 289r.-v., 8 ottobre 1793: «Letzten Sontag haben Seiner Majestät der König zum erstenmal den sogenannten Garten Favorita zu Portici, in welchem mehrere Spiele mit Musik zu Ergözung des Publikums veranstaltet worden, eröffnen lassen, und daselbst allen wohlgekleideten Personen den Eintritt gestattet, daher der Zuspruch ziemlich zahlreich war, und nun allem Anschein nach wohl alle Sontäge während des Oktober Monats, wo Musik und Spiele wiederholt werden, seye dürfte, indessen erwähnten Garten zur promenade täglich offen steht. [...] Abends erschien der Monarch in dem ebenfalls zum ersten mal in der hof-reitschule daselbst eröffneten Theater, welches vielen Beifall fand».

38. HHStA-W, Reichsarchive, Staatenabteilungen Ausserdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 17, cc. 15-17: 17r., relazione del 27 gennaio 1794: «Ich gebe mir die Ehre Euerer Excellenz die Abschrift des hier erschienenen Königlichen Dispaccio beizuschliessen, mittels welches die sonst während des Karnevals üblichen maskirten Bälle für dieses Jahr verbothen werden, um statt deren, wie es heißt, sich vielmehr damit, zu beschäftigen von Gott in den gegenwärtigen betrubten Zeit-Umständen die Ruhe Europens zu erlehen, da indessen die Haupt-Absicht dabei wie voriges Jahr jene ist, die Zusammenkunft verdächtiger Leute unter dem Vorwand vom Maskeraden zu verhindern, besonders da wieder mehrere Franzosen hier anwesend sind». Vi si legge anche una «Copia del dispaccio comparso in Napoli mediante il quale si divietano le feste in Maschera nel Real Teatro di S. Carlo. Le infauste circostanze, nelle quali si trova l'Europa, e le continue amarissime disavventure, nelle quali è involta gran parte dell'uman genere per la perfidia di pochi, tengono non lievemente agitato il pietoso animo del Re; E dettandogli la Sua Religione come il principal mezzo ad estinguere i mali, che anziche ai divertimenti carnevaleschi, si rivolgano in questi tempi i suoi diletteissimi sudditi a far voti

5. Non s'intendono queste schegge teatrali se non sull'onda di pensieri ed emozioni altalenanti, entro resoconti che fungono quasi da termometro di una stagione di intense fibrillazioni. A intuire la gravità di quel vedersi assimilata a una «femme de théâtre» nel 1813 sono due passi di circa venti anni prima, in cui la regina di Napoli, rispondendo a un rilievo mosso probabilmente dall'imperatrice in una delle sue lettere, si lascia andare a un commento che va al di là dell'*ennui* e riassume il disprezzo per ballerine e *performers* in generale:

Vedo altresì come voi la pensiate saggiamente sui balli indecenti fino alla ridicola reputazione di questa ballerina arrivata, tutta la mia vita ho avuto un risoluto disprezzo per la gente di teatro, Casperl Hannswurst o questi ballerini, è come con gli histrioni, gente mercenaria pagata per divertire l'ultimo degli esseri umani [...]; si paga loro il biglietto, con la differenza che i primi non procurano che il riso e gli altri invece cercano di corrompere, sedurre i costumi e sono persone disprezzabili e pericolose.³⁹

Ma qui il disprezzo si nutre anche di contingenze precise, lo 'scandaloso' debutto a Vienna di Viganò e della moglie, la bellissima danzatrice spagnola Maria Medina, che – a giudicare dalla lettura tra le righe – non fu solo discutibile per il suo indubbio tratto provocatorio,⁴⁰ ma anche perché al centro di interessi illeciti dell'imperatore, come si desumerebbe dai consigli accorati della regina:

io non vi ingannerei affatto, avevo sentito parlare della Viganoni, come del vostro ingresso nel consiglio di Stato e degli Affari. Quest'ultima storia è persino stampata

all'altissimo per spargere i suoi lumi nelle menti accusate, onde ritorni la tranquillità ne' Popoli di Europa, hà comandato, e vuole, che si divietano le Feste in Maschere nel Real Teatro di San Carlo. Ed Io di Real ordine lo partecipo a V. S. Ill.ma per l'adempimento, e dovuta esecuzione. Palazzo, 21/1/1794. Carlo De Marco».

39. HHSStA-W, FA, SB, K. 55, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1793* [alt 138], cc. 145r.-146r.: 145r.-v., 16 luglio 1793: «je vois aussy come vous pensez sagement sur les ballets indecents jusque yà la ridicule reputation de cette danseuse et venue, j'ai toute ma vie une anthipatie mepris decidé pour les gens de theatre Casperl Hannsswurst ou ces danseuses c'est de meme histrioni gens mercenaires paye pour amuser le dernier des humain [...] s'il leur paye l'entree avec la difERENCE que les premieres ne procurent que la risée et les autres cherchent a corompre seduire les mœurs et sont des gens meprisables et dangereuses».

40. HHSStA-W, FA, SB, K. 54, *Lettere di S. M. il Re di Napoli 1793* [alt 134], cc. 60r.-61v.: 61r., Napoli, 16 luglio 1793: «Vedo quanto mi dici del ballo che ai [sic] veduto della Viganò [sic] che Gallo già mi descrisse, e che non ostante che costì abbia fatto fanatismo dev'essere una cosa ben laida, ed indecente». Di Gallo, nipote di Domenico Caracciolo, e ambasciatore di Napoli presso la corte asburgica fino a fine secolo e dal 1801 a Parigi, esiste anche la corrispondenza con la regina; cfr. *Correspondance inédite de Marie-Caroline Reine de Naples et de Sicile avec le Marquis de Gallo. Publiée et annotée par le commandant M.-H. Weil et le Marquis de Somma Circello*, Paris, Emile Paul, 1911, 2 to.

in varie versioni, italiane, tedesche, e francesi, non ho creduta né all'una né all'altra, per la Viganoni conosco il senso religioso, la virtù e l'onestà del vostro caro marito, non sarà sedotto facilmente, soprattutto se voi continuate a cercare d'essergli piacevole, un'affidabile compagnia, dolce, tenendolo lontano dalla cattiva compagnia, di giovani dissoluti, vostro marito ha qualità rare in un uomo giovane, e io l'ho ammirato al tempo del mio soggiorno viennese, per la sua onestà, modestia, e virtù, così che non ci ho mai creduto, ma spero che voi non ammetterete mai gente di teatro attorno a voi, è sempre la feccia, la più vile categoria, e in quanto a me li disprezzo fieramente. Quanto all'ingresso nel consiglio, non l'ho affatto creduto, conoscendo la corte di Vienna e il modo in cui sono costruiti gli affari.⁴¹

Il ritorno del pregiudizio antiteatrale si nutre qui di un'aura di sospetto comprensibile per le circostanze, ma in fondo identifica nella libertà, nel nomadismo, nell'incessante ricerca di favori cui la categoria si dedica nel corso di un'intera carriera una serie di valori che tanto le corti aristocratiche quanto i pubblici borghesi continuano a considerare in maniera ambigua, pronti a ravvivare antiche riserve o ad affidarsi al *glamour* di personaggi e situazioni per i propri disegni. E sono parole, quelle della regina alle prese con una delicata questione politico-familiare a distanza, sulla scia delle 'professionali' ingerenze della madre Maria Teresa, che infondono il sospetto che tanto *ennui* fosse da imputare anche all'indicibile imbarazzo di fronte al rito dello spettacolo frammisto alla frequentazione di «Casperl Hannswurst danseurs».

Ma questi sfoghi privati coesistono per buon tratto con la consapevolezza che almeno ad alcuni esponenti di questa gente di teatro si affidino il buon nome della nazione e la solidità di rapporti diplomatici e istituzionali. Non senza

41. HHStA-W, FA, SB, K. 55, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1793* [alt 138], cc. 200-206: 200v.-201r., 5 ottobre 1793: «je ne vous tromperois point, j'avois entendue parler de la Viganoni, come de votre entrée au Conseil d'Etat, et Affaires, Cette derniere histoire a été même imprimé dans plusieurs facettes, italiennes, allemandes, et françoises, je n'ai point crue ni l'une ni l'autre, pour la Viganoni je connois la Religion, vertus, et probité de votre cher mary, il ne sera pas facilement seduit, surtout si vous continuez toujours a tacher de lui être agréable, d'une Compagnie sure, douce, et de le tenir éloigné de la mauvaise Compagnie, de jeunes gens dessolus, votre mary a des qualités rares pour un jeune homme, et je l'ai admiré lors de mon sejour de Vienne pour son honêteté, modeste, et vertus, ainsi je n'y ai point crue, mais j'espere que jamais vous n'admettrez gens de theatre près de vous c'est toujours le rebut, classe la plus ville, et pour moi je les meprise souverainement. Pour l'entrée aux affaires, je ne l'ai point crue, comoissant la cour de Vienne la façon comme sont montés les affaires». Per una contestualizzazione degli eventi si vedano F. HADAMOWSKY, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966*, Wien, Georg Prachner, 1966, nn. 928 e 1108 (furono rappresentati a Vienna da Viganò *Raoul Herr von Krecki oder Die verhinderte Grausamkeit* e *Die Tochter der Luft, oder Die Erhöhung des Semiramis*); ID., *Wien: Theatergeschichte*, Wien-München, Jugend und Volk, 1988; J.A. RICE, *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790-1792*, UMI Dissertation, 1987.

una punta d'orgoglio, in un momento in cui sembrava ancora di poter dominare gli eventi, la regina aveva scritto alla figlia a Vienna: «abbiamo un'opera buffa di Paisiello che ha dato a Londra e che fa gran clamore, avremo l'opera seria il 12 al San Carlo di Piccinni e si attende Cimarosa, ovvero i tre migliori compositori di musica qui da noi». ⁴² Era imminente il debutto dell'*Alessandro nell'Indie* di Metastasio musicato da Piccinni ⁴³ – ulteriore esempio della resistenza del poeta cesareo nei cartelloni sancarlani, insieme con l'*Olimpiade* del 1793 e la *Didone abbandonata* di Paisiello nel 1794, ⁴⁴ ma *quantum mutatus ab illo* è questione sempre fascinosa e aperta –, ⁴⁵ mentre il titolo buffo cui si fa riferimento è *Il fanatico in berlina*, già apparso sui palcoscenici londinesi come *La locanda*, e opportunamente rimaneggiato per un interprete come Antonio Casaccia per il Teatro de' Fiorentini. ⁴⁶ Fiore all'occhiello è il rientro di Domenico Cimarosa, reduce dalla stagione in Russia e, sulla strada verso l'Italia, da un assai proficuo soggiorno nella capitale asburgica dove era stata data in prima

42. HHStA-W, FA, SB, K. 53, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1792* [alt 121], cc. 6-7: 6v., 10 gennaio 1792: «nous avons un Opera Bouffà de Paisiello qu'il a donnè a Londres et qui fait grand bruit, nous aurons l'opera seria le 12 a St. Charles de Picino [sic] et on attend Cimarosa ainsi les trois meilleurs maitres de musique chez nous».

43. L'opera sarebbe andata in scena di lì a pochi giorni; cfr. *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 12 di gennaro 1792 festeggiandosi la nascita di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano ed alla S.R.M. dedicato*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1792.

44. Cfr. *L'Olimpiade, dramma per musica da rappresentarsi nel Real teatro di S. Carlo nel dì 30 di maggio 1793 festeggiandosi il glorioso nome di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano ed alla maestà sua dedicato*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1793 e *Didone abbandonata. Dramma per musica. Da rappresentarsi nel Real teatro di S. Carlo nel dì 4 di novembre 1794, per festeggiarsi il glorioso nome di Sua Maestà la Regina, dedicato alla Real Maestà di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano. La musica è signor d. Gio. Paisiello maestro di cappella napolitano, all'attual servizio come compositore di camera delle LL. MM.*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1794.

45. Cfr. P. MAIONE, *Napoli 1794: la crisi di fine secolo nella 'Didone' di Paisiello*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di E. SALA DI FELICE e R. CAIRA LUMETTI, Roma, Aracne, 2001, pp. 537-568, cui si rinvia per la persistenza di Metastasio nei cartelloni sancarlani di fine secolo.

46. Cfr. *Il fanatico in berlina. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nel carnevale del corrente anno 1792. La musica è del Sig. D. Giovanni Paisiello*, Napoli, s.e., 1792. Nella *Prefazione* Giovanni Battista Lorenzi scrive: «Il presente Dramma giocoso fu posto in musica dal nostro Signor D. Giovanni Paisiello sotto il titolo della Locanda, e fu rappresentata in Londra, col generale applauso di quella illustre Nazione. Comparisce adesso sulle scene di questo Teatro de' Fiorentini col titolo del Fanatico in Berlino, ed io, per aderire alle premure del suddetto Sig. Paisiello [...] mi son data cura di commutare la parte di Arsenio in un misto di toscano, e napoletano». Arsenio era appunto interpretato da Antonio Casaccia. Con il titolo *La locanda* l'opera su libretto di Bertati con interventi di Tonioli era andata in scena allo Haymarket di Londra nel 1791.

assoluta un'altra opera emblematica di questa *fin de siècle*, *Il matrimonio segreto*.⁴⁷ Intorno alla messinscena di questo capolavoro si diffusero in brevissimo tempo notizie mitiche, dalle profferte al compositore di incarichi prestigiosi a Vienna alla replica integrale la sera stessa del debutto al cospetto dell'imperatore: furono con ogni probabilità quel che rimase di un impegno politico e propagandistico che trascese un momento artistico del tutto eccezionale, proiettandolo in una dimensione particolare, fra orizzonti d'attesa inediti e metamorfismi settecenteschi. Come per il Paisiello londinese, fu il Teatro de' Fiorentini ad accogliere nel 1793 a Napoli una versione di questo dramma giocoso per musica «compatito [...], ma [che] non fece quell'incontro che si credeva»,⁴⁸ a riprova di una combinazione unica di fattori, difficile a riprodursi altrove e in un'atmosfera culturale così cangiante.

D'altronde, la mitologia è anch'essa indizio di un'esigenza forse incompatibile con lo spirito dell'originale collaborazione fra Cimarosa e Bertati, ma estremamente acuta e reale nel frangente che attraversava l'Europa: un dialogo serrato con le ossessioni che avevano nutrito arti e pensiero negli ultimi decenni del Settecento, e l'illusione che se ne potesse ragionare ancora nei modi e nelle forme collaudate da secoli. Qualcosa del vecchio mondo sopravvive o riaffiora a tratti mettendo in discussione le dinamiche dello spettacolo come *instrumentum regni* o l'integrazione della gente di palcoscenico nel tessuto sociale delle capitali del continente.

6. Il *topos* della decadenza teatrale prende corpo contestualmente al tracollo dell'*Ancien régime* e al rapido sovvertimento degli equilibri politici e ideologici, come se ne costituisse una lettura non meno veritiera, ma almeno sentita come reversibile. Non è solo conferma dell'uso metaforico dello spettacolo, ma del grado di rappresentatività delle forme di una civiltà che si riconosce intorno a quell'oggetto di propaganda, a quella occasione di convivenza. E la

47. Cfr. F. COTTICELLI, *I segreti del 'Matrimonio' tra Napoli e Vienna*, in *Domenico Cimarosa: un 'napoletano' in Europa*, a cura di M. COLUMBRO e P. MAIONE, Lucca, LIM, 2004, 2 voll., vol. I, pp. 293-303. Si vedano anche T. YAMADA, *La versione napoletana de «Il matrimonio segreto» (Napoli, 1793): una partitura ritrovata all'Università di musica Kunitachi di Tokio. Con annotazioni sulle condizioni di esecuzione attraverso i mandati di pagamento dell'Archivio storico del Banco di Napoli*, in *'Da Napoli a Napoli'. Musica e musicologia senza confini*. Contributi sul patrimonio musicale italiano presentati alla IAML Annual Conference (Napoli, 20-25 luglio 2008), a cura di M. AMATO, C. CORSI e T. GRANDE, Lucca, LIM, 2012, pp. 131-162 e F. GON-G. OLIVIERI, *Toward a Critical Edition of 'Il matrimonio segreto' by Bertati-Cimarosa: History, Sources, and Documents*, in *Commedia e musica al tramonto*, cit., pp. 283-294.

48. HHStA-W, FA, SB, K. 56A, *Lettres de Particuliers à S. M. l'Imperatrice* [alt 136], cc. n.n., 16 aprile 1793. Sulla ricezione del *Matrimonio segreto* su scala europea è in corso un progetto di ricerca a cura dell'Institut für Musikwissenschaft dell'Università di Vienna.

qualità delle produzioni cede definitivamente il passo alla convinzione che la persistenza di un rituale poetico e mondano insieme possa farsi simbolo del mantenimento di un *ordo* cui esso appare connaturato. Tutte le notizie più tarde sembrano proiettarsi su uno scenario dai contorni inquieti, e forse è proprio la cerimonia dell'apparire in pubblico, del contatto con i sudditi, della plurima rappresentazione del potere nelle scene pubbliche o private, effimere o permanenti, a squarciare il velo. Basterebbe vedere quanto riferisce Ferdinando alla figlia in data 7 giugno 1796, rivelando tra l'altro una strategia di controllo altrimenti chiara:

Figlia Carissima. Il principio del tuo giorno di nascita jeri si celebrò in famiglia piuttosto allegramente, ma la fine fù ben luttuosa essendoci con staffetta da Venezia pervenuta la nuova di esser stata battuta di nuovo l'Armata di Beauliou [sic] ed i Francesi già padroni di Verona. Figurati la nostra interna costernazione avendo dovuto andare al Teatro per non allarmare il Pubblico, come sarebbe accaduto se non ci fossimo andati.⁴⁹

Mentre insiste su un tono di rassegnazione, da buon cristiano, il re non esita a commentare brevemente la disperazione di una regina «meglio cristiana [...], ma [...] più viva, e risentita»:⁵⁰ trepidante, malinconica, a volte indignata, Maria Carolina sembra lacerata tra i doveri istituzionali, che imporrebbero di mantenere un atteggiamento tranquillo e di assoluta padronanza anche attraverso la vita dello spettacolo, e l'intima, profonda persuasione che i tempi stiano abbattendo ogni messinscena del potere. Ne fa cenno alla figlia, notando il contrasto tra la «magnificence» e la «gayeté» e un contesto per molti tratti allarmante:

Oggi è l'ultimo giorno di Carnevale, tutti danno feste balli gaiezze, i balli in maschera al teatro sono proibiti, mai ci sono state tante feste e balli magnifici. Io non so dove venga certa gioia e voglia di spendere, ma alla fine ognuno fa a suo modo, per me io non desidero che il momento di rientrare a Caserta, sono stata due volte al Teatro del Fondo e mi è bastato.⁵¹

49. HHStA-W, FA, SB, K. 57, *Lettres de Sa Majesté le Roi de Naples 1796* [alt 183], cc. 47r.-48r.: 47r., Napoli, 7 giugno 1796.

50. Ivi, c. 47v.

51. HHStA-W, FA, SB, K. 56, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1795* [alt 173], cc. 26r.-27r.: 26r.-v., 17 febbraio 1795: «Ajourd'huy c'est le dernier jour de Carneval tout le monde a donnee fetes danses gayete le masques ball au theatre sont defendus meux jamais il n'y a eu tant de fetes et bals magnificence. Je ne sais certes gayete et enviè de depenser d'ou elle provient enfin chacun a son gout pour je ne desire que le moment de retourner a Caserte j'ai été deux fois au theatre du fondo et cella m'a sufit».

Ed è almeno sintomatico che intorno agli stessi giorni un avviso trascritto richiami l'attenzione sulla necessità di recuperare una funzione educativa alla scena, nel nome del campione della spettacolarità di Antico regime:

La Compagnia Lombarda ha posto sulle scena tanto in questa Capitale, che nel R. I Sito di Portici il Temistocle del Cel. Ab. Metastasio, e lo ha recitato con una decenza, verità, ed energia, che si è meritata l'universale approvazione. In tal rappresentazione si è conosciuto il merito sublime di quel sommo Drammatico, che ha posti sul Teatro i Personaggi più distinti dell'antichità con un carattere degno di Loro. Sarebbe desiderabile che si continuassero queste rappresentazioni, le quali servirebbero a riformare il corrotto gusto della Scena, ad ispirare virtuosi sentimenti, ad innamorare gli Ascoltatori della Morale, e della Storia. Perciò saria necessario che si desse l'incarico d'Ispettor dei Teatri ad un Poeta capace di gustare le vere bellezze, per senno e per cognizioni atto a giudicare, ed a porre in Opera ancora, sì nel tragico, che nel Comico, l'arte cotanto difficile di migliorar le Nazioni.⁵²

Lo scarto fra realtà e racconto si va facendo incolmabile. Il «Carneval [...] assez gay»⁵³ e il «ball masque»⁵⁴ cui si accenna in un testo del primo marzo 1800 appartengono a quelle informazioni sempre più laconiche accompagnate dal ricordo di cadenze regolate e ordinarie, di programmi «chaque jour»:⁵⁵ anni dopo, nel 1804, prima di una novella catastrofe, si parla di «due oratori buona musica e ottime commedie lombarde»⁵⁶ per marzo, mentre a ottobre «a Portici v'è un teatro molto bello realizzato nel maneggio dove pressoché ogni giorno si cambia musica prosa Pulcinella [la farsa dialettale]»,⁵⁷ con una significativa escursione fra generi sempre in voga ribadita solo qualche settimana dopo:

faccio la mia vita regolare un giorno come l'altro passeggiata quando gli impegni me lo permettono la sera spettacolo, giacché ogni giorno ve n'è d'un tipo diverso musica

52. HHStA-W, FA, SB, K. 56A, *Lettres de Particuliers à S.^a M.^{te} L'Impératrice 1795* [alt 176], cc. 194-195: 194r., 2 febbraio 1795. Cfr. anche *Metastasio nell'Ottocento*, a cura di F.P. Russo, Roma, Aracne, 2003.

53. HHStA-W, FA, SB, K. 61, *Lettres de S. M. la Reine de Naples 1793* [alt 231], cc. 15r.-18r.: 17r., 1° marzo 1800.

54. Ibid.

55. HHStA-W, FA, SB, K. 61, *D. Carolina von Neapel an D. M. Theresia 1804* [alt 260/2,3], cc. 105r.-v.: 105v., 2 ottobre 1804.

56. HHStA-W, FA, SB, K. 61, *D. Carolina von Neapel an D. M. Theresia 1804* [alt 260/2,3], cc. 21r.-v.: 21r., 6 marzo 1804: «deux oratories bone musique et des Comedies Lombardes assez bones».

57. HHStA-W, FA, SB, K. 61, *D. Carolina von Neapel an D. M. Theresia 1804* [alt 260/2,3], cc.105r.-v., 2 ottobre 1804: «ey [sic] Portici [...] il y a un theatre assez jolie faite [sic] dans le manege ou on change de pres chaque jour musique prosa Polichinella».

prosa Pulicarella, Paisiello è tornato da Parigi, non avendo voluto restarvi malgrado tutte le promesse.⁵⁸

Anche il ritorno di Paisiello da Parigi, che avrebbe potuto aprire in privato una pagina polemica su un'ulteriore declinazione di «gens dangereuses» o quanto meno inaffidabili, cade nella constatazione di un dato ineluttabile.⁵⁹ È un'altra passione quella che traspare da queste lettere tarde: per via di musica e teatro trova a tratti espressione l'estremo dominio o la rinuncia alle passioni, specchio deformante di un coinvolgimento politico che continuò tra mille incertezze e sofferenze. La regina scrive alla figlia del re Ferdinando, un uomo fattosi meno gaudente e più tormentato: «il vostro caro padre [...] ha perduto gioia, buon umore, non ce la fa a vedersi a Napoli, non fa che sospirare per ritornare in Sicilia, e la difficoltà di governare il continente da un'isola lo mette di malumore, non gioisce più di feste balli teatro, in una parola è molto cambiato, ma grazie a Dio è in buona salute».⁶⁰ Non è meno penetrante il ritratto che Maria Carolina dà di sé a un cembalo riscoperto per ritrovare piaceri del passato:

ho ripreso il cembalo in onore di un ottimo cembalo che mi sono portata da Vienna di Walter e che ha un tono superbo, ma suono Alceste, il Terzetto, e l'illusione di questa musica mi incanta per qualche momento, insomma un giorno passa come l'altro.⁶¹

58. HHStA-W, FA, SB, K. 61, *D. Carolina von Neapel an D. M. Theresia 1804* [alt 260/2,3], cc. 111r.-112r.: 111r.-v., 23 ottobre 1804: «je fais ma vie reguliere [sic] un jour come [sic] l'autre promenade quande ma pause me le permit le soir spectacle car chaque jour il y en a un autre sort musique prose pulicarella, Paiesiello est retourne de Paris n'ayant pas voulu [sic] y rester malgré toutes les promesses». Sul rilievo della reggia di Portici come centro di spettacoli nel corso del XVIII secolo cfr. F. COTTICELLI-P. MAIONE, *Spettacoli al Palazzo Reale di Portici nel Settecento: il valore di uno spazio*, in *Os espaços teatrais para a música na Europa do séc XVIII. Theatre Spaces for Music in 18th century Europe*. Atti del convegno internazionale di studi (Queluz, 30 giugno-2 luglio 2017), in preparazione.

59. Cfr. HHStA-W, FA, SB, K. 61, *D. Carolina von Neapel an D. M. Theresia 1804* [alt 260/2,3], cc. 113r.-114v., 27 ottobre 1804: «Paiesiello est retourne de Paris et m'a dit qu'avant son de part il avoit de vous recut l'ordre deurie [sic] composer un opera intitule la Corona del merito o sia il Torquato Tasso et deseroit savoir si vous la comandez encore dans ce cas ce seroit son premier ouvrage si non il euroit parir les nombreuses Campions [sic] qu'il recoit».

60. HHStA-W, FA, SB, K. 62 [alt 257/1-4], cc. 13-19: 18r., 19 gennaio 1803: «votre cher Pere [...] a perdu gayete, bonne humeur, il ne peut se voire a Naples il ne soupire que pour retourner en Sicile, et la difficulté de gouverner d'une isle le Continent, lui donne bien de l'humeur, il ne jouit plus de fetes bals theatre, il est en un mot tres changé, mais grace a dieu bien portant».

61. Ivi, c. 13v.: «j'ai repris le clavessin en honneur d'un tres beau clavecin que j'ai apporté de Vienne de Walter et qui a un ton superbe mais je joue Alceste le Terzetto et L'illusion de cette musique me charme pour des moments enfin un jour passe comme l'autre». Più forti accenti di disperazione nelle lettere successive: a titolo d'esempio, quello che la regina scrive il 22 marzo

L'illusione, un momentaneo *charme*, giorni che passano l'uno come l'altro: una storia e una scena, pubblica e privata insieme, che han smarrito il senso delle cose, e ne cercano altri, intarsiando secondo vecchi calendari «musique, prosa, Polichinella».

7. Intorno all'imperatrice Maria Teresa si infittiscono le notizie da Napoli. A intrattenerla sulla vita teatrale e musicale sono soprattutto i fratelli: Maria Cristina tra Caserta, Portici, la capitale, nel 1803 trasmette informazioni su molti episodi della stagione in corso, esprimendo riserve su Casacello nella *Molinara* di Paisiello al Fiorentini,⁶² lodando il famoso improvvisatore Gasparo Mollo⁶³ e il compositore Valentino Fioravanti;⁶⁴ Maria Amelia si fa testimone degli insuccessi di Tritto con la *Ginevra di Scotia*⁶⁵ e della clamorosa *sottise* de *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*, di cui pure ammira le scene incentrate su «la maison des fous, et [...] la synagogue des Hebreux».⁶⁶ A lusingare il sentimento antifrancese è il marchese di Gallo da Parigi, arguto osservatore di eventi politici e mondani: nell'agosto 1802 scrive che «per Musica si stà meglio a Vienna, che quà dove si crede che sia Canto quello che da noi si chiama Strepitare, ed Urlare. Paesiello ora stà scrivendo la sua Opera [...] mi dice che sarà assai spettacolosa; ed anderà in Scena credo al Dicembre, o Gennaio»;⁶⁷

1810 a Ruffo, sulla ineluttabilità di «baisser la tête aux décrets de la divine Providence; voilà ce que je puis faire; voilà tout, tout, et tout fini. Moi, plus aucun espoir; rien» (in CONTE CORTI, *Ich, eine Tochter Maria Theresias*, cit., p. 768).

62. HHStA-W, FA, SB, K. 62, *Briefe der Geschwister der Kais. Marie Therese u. zw. Franz, Leopolds, Marie Christinens, Amaliens und Antoniettes an Kaiserin Marie Therese 1803* [alt 257/5-13], cc. 57-58: 57v., Napoli 21 febbraio 1803: «nous avons été fort souvent au Theatre, et aux Florentins, ou donne pour Opera la fameuse Molinara de Paisiello, mais je vous assure qu'en la vojant, j'ai bien regrette cele de Vienne et la folie de la Tomeone, et d'Angrisano, car la femme qui y joue est comme une buchè, et Casaciello est trop bete pour ce role». *La molinara* di Paisiello fu effettivamente riproposta nel carnevale del 1803, con Carlo Casaccia, «Casacciello», nella parte di Notar Pistofolo.

63. Ivi, cc. 79r.-v., Portici, 29 aprile 1803: «un soir le chere Maman eut la bonté de nous faire entendre le fameux Gasparino Mollo improviser, c'est vraiment une jolie art que cella, j'en fut tont étonné».

64. Ivi, cc. 131-132, Napoli, 14 ottobre 1803. Di Fioravanti aveva ascoltato *L'astuta in amore*.

65. Ivi, cc. 158-159, Caserta, 19 gennaio 1803. *Ginevra ed Ariodante* andò in scena con la musica di Tritto il 12 gennaio del 1803.

66. Ivi, cc. 167-168, Napoli, 14 febbraio 1803. Si tratta di un titolo destinato a una lunghissima fortuna scenica, a sua volta desunto dalla tradizione dell'Arte.

67. Ivi, *Verschiedene an Kaiserin Maria Theresa*, cc. 150r.-153v.: 153r., Parigi, 16 agosto 1802. E si vedano anche le cc. 154r.-155v., Parigi, 3 settembre 1802: «io mi sottoscriverei a Lasciare i Grand'Operà fameus de Paris: e Psyché, et Telemaque, ed i bei Balli, con Vestris, e tutta la Compagnia; per godere i Famosi Balli, e le Opere della Gran Truppa di Baden; ed i nostri Ballerini, e Ballerine».

mentre due anni dopo si lascia andare a una sorta di epicedio della vita di corte nello stile del secolo trascorso avvertendo la trasformazione del senso di antichi cerimoniali:

Qui il Carnevale è una fatica positiva, senza nessun divertimento. Ogni sera un Ballo d'Invito, i quali tutti poi finiscono per oggetto di Toilette, e non di divertimento. Si comincia sempre alla mezza notte, o all'una, e perciò si sbadiglia sino alla mattina! E non ci è più tempo né per dormire, né per fare i proprj affari. Seccatura simile, come la vita che si fà a Parigi, io non ho mai provato. Perpetuo movimento, Perpetua Toletta, e Cerimonia; nessuna società, e nessun divertimento. Lontano di qui si crede che chi vive a Parigi nuota nelle delizie; ed io assicuro a V. M. che mai ho vissuto più male, e mi son tanto annojato, e seccato come qui: Oggi principalmente che tutto è Forma, Doveri, ed Etichetta, e Rappresentazione!⁶⁸

Maria Carolina tace. Immersa nei ritmi febbrili che i doveri diplomatici le impongono, ora che il regno è perennemente a rischio e si è per essere travolti dalle *res novae* che agitano il continente, è sempre più determinata a difendere la sua storia, il suo mondo, in scambi epistolari da cui trapelano abilità diplomatiche, intraprendenza, piglio, e tanto sconcerto e disperazione. Sono anni di dolori, pubblici e privati: nel 1807 muore Maria Teresa,⁶⁹ e la Vienna che accoglie la regina esule è un mondo che le ricorda quotidianamente i fasti del passato, dove è difficile far convivere la lotta politica con il dilagante sentimento che tutto è perduto. Lontana da Napoli, accanto alla nuova imperatrice si concede di tanto in tanto ai vecchi rituali, ma non può non percepirne la differenza:

In questo periodo si tiene una festa teatrale nell'Hoftheater, cui partecipano Maria Ludovica e con lei anche la regina. Al loro ingresso nel palco solennemente illuminato la sala risplendente si leva in piedi per tributare un caloroso omaggio all'affascinante imperatrice, mentre la Regina modestamente si cela dietro di lei. Ma i presenti mostrano chiaramente che vogliono salutare cordialmente anche l'ultima figlia vivente di Maria Teresa. Adesso anche la regina si inchina leggermente. Le persone la guardano con compassione, si mostra fragile e invecchiata: rughe profonde nel viso solcato di preoccupazioni e i capelli imbianchiti lasciano intendere l'ansia incessante.⁷⁰

68. Ivi, cc. 166r.-168v.: 167r., 4 febbraio 1804.

69. Sul cordoglio per la morte dell'imperatrice si veda RICE, *Empress Marie Therese*, cit., pp. 349-360.

70. «In dieser Zeit findet eine Festvorstellung im Hoftheater statt, die Maria Ludovika und mit ihr auch die Königin besuchen. Bei ihrem Eintreten in die prächtig erleuchtete Loge erhebt sich das glänzende Haus und bringt der anmutigen Kaiserin eine rauschende Huldigung dar, wobei sich Maria Karolina bescheiden hinter ihr verbirgt. Aber die Anwesenden zeigen deutlich, daß sie auch die letzte lebende Tochter Maria Theresias herzlich begrüßen wollen. Nun

È sempre il teatro lo specchio più impietoso e vero: una sovrana «femme de théâtre» costretta a dare spettacolo, come un tempo, per secoli, ora di una memoria e di un potere svanito.

verbeugt sich auch die Königin leicht. Die Leute sehen sie mit Mitleid an, sie sieht hinfällig und gealtert aus; tiefe Falten in den sorgenvollen Zügen und das gebleichte Haar lassen den durchgemachten Kummer erkennen» (CONTE CORTI, *Ich, eine Tochter Maria Theresias*, cit., pp. 690-691). Per l'episodio cfr. A. BOUTETIÈRE DE SAINT-MARS, *Souvenirs de la Baronne Du Montet 1785-1866*, Paris, Plon-Nourrit, 1904, pp. 98-99.

EVA MORI

POLITICA E SPETTACOLO A FIRENZE:
LA FESTA CAVALLERESCA AL TEMPO DEGLI ALBIZZI
(1382-1434)*

1. *La scelta cavalleresca*

Lunedì mattina, a dì venti, fu moço il chapo a messer Donato de·Richo e Feo coraçaio sul muro del cortile, e subito si levò i romore gridando: «Viva Parte Ghuelfa» e «Muoiano e' ghibellini» e corsono la città con tre insegnie di Parte Ghu[e]lfa, cho uno penoncello da tronba, uno peçço di panchale e uno drapelone da morto, perchè no·si trovò altra bandiera, e sança trovare nesuno contrario, tutto il popolo di concordia, corsono la città per ogni parte. Dopo nona, esendo tutta la città armata e' ghu[e]lfi tutti in su la piaça, si cominciorono a fare i chavalieri novelli sotto i[n]segna di Parte Ghue[l]fa, tutti ghuelfi e buoni cittadini, e' quali furono questi apresso scritti:

Messer Michele di Vanni di ser Lotto

Messer Vanni di messer Michele Chastellani

Messer Matteo Corsini

Messer Tomaso di messer Iacopo Sachetti

Messer Bello Mancini

Messer Baldese Turini

Messer Cipriano delli Alberti

Messer Francescho d'Uberto delli A[l]bizi

Messer Baldo della Tosa

Messer Michele di messer Fulignio de' Medici

Messer Rinaldo Gianfigliaçi

Messer Piero Laçari da Pistoia

* Il presente saggio è tratto dalla mia tesi di dottorato: *Lo spettacolo nella Firenze oligarchica durante l'egemonia degli Albizzi (1382-1434)*, Università degli studi di Firenze, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte e Storia dello spettacolo, xxvi ciclo, 2014, tutors prof. Sara Mamone e prof. Paola Ventrone. A loro va il mio più sincero ringraziamento colmo di gratitudine e affetto. Il lavoro di ricerca è stato motivato dalla volontà di analizzare le numerose cronache del quinquennio compreso tra il 1382 e il 1434, durante il quale si istituì un reggimento oligarchico guidato dalla famiglia Albizzi e dalle casate alleate, e ha permesso di realizzare una cronologia degli eventi spettacolari per gli anni in oggetto, che correda questo contributo e fornisce una nuova scansione temporale condotta sulla base delle fonti analizzate. Criteri di edizione: la trascrizione è prevalentemente conservativa, secondo il modello di ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza. Diario di anonimo fiorentino (1382-1401)*, a cura di A. MOLHO e F. SZNURA, Firenze, Olschki, 1986. Tuttavia sono stati sciolti i compendi e le abbreviazioni quando rendevano difficile la lettura. Ove necessario è stata ammodernata l'interpunzione.

Messer Çanobi di Cione Meçola
 Messer Tomaso Soderini
 Messer Luigi Ghuicciardini
 Messer Andrea di messer Benedetto delli A[[]berti
 Messer Filippo di messer Alamanno Adimari
 Messer Cristofano d'Anfrione delli Spini
 Messer Niccolò Tornaquinci
 Messer Stoldo Altoviti
 Messer Gherardo Buondalmonti
 Messer Donato Acciaiuoli
 E fatti e' cavalieri, e' Signori cho' loro Colegi chiamorono e' riformatori della terra
 e lessonsi isulla ringhiera presente il popolo.¹

In questo documento di un anonimo cronista fiorentino, datato 20 gennaio 1382, compare la descrizione del conferimento della dignità cavalleresca a numerosi cittadini: il passo è particolarmente significativo perché i nomi dei neo-cavalieri sono tutti riconducibili ai membri delle famiglie più importanti che intesero cercare per Firenze una stabilità politica che scongiurasse definitivamente il pericolo di episodi come il tumulto dei Ciompi. Il reggimento oligarchico,² che assunse il potere a partire dal 1382 e si riconobbe nella su-

1. Ivi, pp. 19-20. La testimonianza si riferisce al gennaio 1381 *stile fiorentino* (d'ora in poi *s.f.*).

2. La portata della riforma istituzionale attuata dopo il tumulto dei Ciompi del 1378 è ben illustrata da Fubini: «Il reggimento era allora un dato nuovo e moderno nella politica cittadina, pur ancora privo di una chiara fisionomia istituzionale, quasi come una realtà implicita dietro le successive elezioni alla Signoria. Originato dagli scrutini delle Balie parlamentari, doveva quindi la sua origine ad un atto eccezionale ed arbitrario, recando in sé medesimo il segno permanente di tale arbitrarietà. La prospettiva legalitaria era di superare gradualmente questo carattere mediante l'ordinata ed istituzionalizzata successione degli scrutini (da principio di tre in tre anni), riconoscendo come punto di partenza e come debita misura di continuità il 'primo scrutinio' del 1382, data di fondazione» (*Problemi di politica fiorentina all'epoca del concilio, in Firenze e il concilio del 1439*. Atti del convegno di studi (Firenze, 29 novembre-2 dicembre 1989), a cura di P. VITI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 31-32. Si vedano al riguardo anche: G. BRUCKER, *Dal Comune alla Signoria* (1977), trad. it. di D. PANZIERI, Bologna, il Mulino, 1981; F.W. KENT, *Il ceto dirigente fiorentino e i vincoli di vicinanza nel Quattrocento*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*. Atti del V e VI convegno (Firenze, 10-11 dicembre 1982; 2-3 dicembre 1983), a cura del Comitato sulla storia dei ceti dirigenti in Toscana, Firenze, Papafava, 1987, pp. 63-78; A. ZORZI, *Politica e istituzioni in Toscana tra fine Trecento e primo Cinquecento*, in *Storia della civiltà toscana*, a cura di M. CILIBERTO, Firenze, Le Monnier, 2001, vol. II, pp. 3-48; *Florence and Beyond. Culture, Society and Politics in Renaissance Italy. Essay in Honour of John M. Najemy*, a cura di D.S. PETERSON e D.E. BORNESTEIN, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2008. Le principali casate individuate come appartenenti all'oligarchia al potere nel periodo albizzesco sono: Altoviti, Ardinghelli, Arrigucci, Baldovinetti, Barbadori, Bardi, Baroncelli, Belfradelli, Brancacci, Capponi, Castellani, Frescobaldi, Gianfigliuzzi, Guadagni, Guasconi, Lamberteschi, Panciatichi, Peruzzi, Ricasoli, Rondinelli, Strozzi, (da) Uzzano.

premia di alcune famiglie guidate dagli Albizzi, fu il primo nucleo politico a formalizzare la cultura cavalleresca come forma di spettacolo: in quanto regime nuovo, che aveva necessità di legittimare il proprio potere, scelse di farlo attraverso forme di esibizione che permettessero un rapporto significativo – a livello sia civico sia politico – tra chi agiva e chi guardava.

Se tuttavia per il periodo mediceo sono state puntualmente indagate le committenze e le tramature degli intrecci familiari e consortili nella promozione e nella sponsorizzazione delle varie tipologie di spettacolo, per il periodo albizzesco esse sono state oggetto di attenzione e studio più approfondito solo in ricerche e interventi recenti.³

Lo studio dello spettacolo fiorentino nel periodo compreso tra il 1382 e il 1434 delinea il profilo di una società nella quale lo spettacolo era uno dei linguaggi, e non certo il meno significativo, che le élites dirigenti avevano studiato e istituito per affermare, a livello familiare e consortile, la loro preminenza ed egemonia nell'ancora fluida situazione politica della Firenze pre-medicea. Infatti, proprio in questa fase di Antico regime, le promozioni spettacolari, accanto ad altre forme di mecenatismo, ebbero un ruolo rilevante nel contribuire alla costruzione del consenso politico: non nei termini di un generico rapporto tra teatro e potere – perché il teatro, essendo sempre frutto di un impegno finanziario consistente, non poteva che essere espressione del potere o comunque da esso controllato –, ma in quelli di uno studio preciso dei meccanismi che, a tali produzioni, presiedevano. Le feste cavalleresche (giostre, armeggerie, investiture) hanno rivelato la loro importanza cruciale come strumenti dell'affermazione della preminenza da parte di chi le promuoveva e come mezzi di consolidamento del prestigio e del potere in città.⁴

3. Il riferimento è al volume di P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, in partic. pp. 39-108, dove viene affrontato, tra l'altro, il tema dell'inedito utilizzo di feste e spettacoli da parte dell'egemonia oligarchica albizzesca come strumenti di comunicazione. Riflessioni sull'identità politica di Firenze e sulla ricerca di metodi efficaci per la promozione sociale sono presenti anche in: *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di M.M. DONATO e D. PARENTI (Firenze, 14 maggio-8 dicembre 2013), Firenze, Giunti, 2013 e *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra a cura di B. PAOLOZZI STROZZI e M. BORMAND (Firenze, 23 marzo-18 agosto 2013), Firenze, Mandragora, 2013. Ambedue i volumi sono dotati di dettagliata e aggiornata bibliografia. Per il periodo immediatamente successivo si veda invece *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di antico regime*, catalogo della mostra a cura di F. BETTONI (Foligno, 27 settembre-29 novembre 1986), Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1986.

4. Già Burckhardt mise in rilievo come le famiglie nobili preferissero mostrarsi proprio nelle giostre e nei tornei. Cfr. J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), trad. it. di D. VALBUSA, Firenze, Sansoni, 1955. Franco Cardini sintetizza: «bisogna dire che giostra, torneo,

La cavalleria conferiva infatti uno *status* distintivo – forse il più facilmente ottenibile – rispetto al resto della cittadinanza, in grado di assicurare un prestigio sociale e una visibilità immediati. La cerimonialità a essa legata garantiva il passaggio da una investitura ‘borghese’ del potere a una nobilitazione della quale il conferimento dello *status* di cavaliere e il combattimento ritualizzato, inteso in tutte le sue declinazioni, rappresentavano la formalizzazione.⁵ La cultura cavalleresca è una cultura di per sé elitaria proprio perché il possesso delle armi era una fondamentale forma di distinzione sociale. L’oligarchia attuava tale distinzione non soltanto a livello interno con l’intento di autorappresentarsi e di legittimare il proprio potere nei confronti dei fiorentini, ma anche e parimenti a livello esterno: si trattava di inviare un messaggio attraverso un linguaggio chiaramente comprensibile alle corti italiane ed europee, con le quali la città di Firenze, grazie agli stretti rapporti commerciali che aveva saputo tessere, aveva assidui contatti e con cui sembrava in qualche modo volersi allineare.

spettacolo cavalleresco erano ormai nel XV secolo [...] non più soltanto un modo di far politica; ma anche un modo di esercitare un controllo sulle élites e, al tempo stesso, di far diplomazia» (*Lacciar de’ cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico [secc. XII-XV]*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 117). Di Cardini si veda anche il saggio sulla dignità cavalleresca in età comunale: *Concetto di cavalleria e mentalità cavalleresca*, in *I ceti dirigenti nella Toscana tardo-comunale*. Atti del III convegno (Firenze, 5-7 dicembre 1980), a cura del Comitato sulla storia dei ceti dirigenti in Toscana, Firenze, Papafava, 1987. Sui riti e la cerimonialità cavalleresca cfr.: A. BENVENUTI, *Dell’astiludio. I giochi cavallereschi tra memoria scritta e tradizione*, in *Riti e cerimoniali dei giochi nell’Italia medievale e moderna*. Atti del II convegno biennale sui giochi storici (Ascoli Piceno, 14-16 aprile 1989), a cura di B. NARDI e F. BETTONI, Ascoli Piceno, Ente Quintana, 1989, pp. 19-30; *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, catalogo della mostra a cura di G. ROLFI, L. SEBREGONDI e P. VITI (Firenze, 6 giugno-6 settembre 1992), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1992. Ancora fondamentale l’analisi di G. SALVEMINI, *La dignità cavalleresca nel Comune di Firenze*, Firenze, Tip. M. Ricci, 1896 (rist. anast. in *Scritti di storia medievale*, a cura di E. SESTAN, Milano, Feltrinelli, 1972, vol. II, pp. 99-203).

5. Questo aspetto è stato messo in evidenza dagli studi di Ventrone, in partic.: *Cerimonialità e spettacolo nella festa cavalleresca fiorentina del Quattrocento*, in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*. Atti del VII convegno di studi (Narni, 14-16 ottobre 1988), a cura di M.V. BARUTI CECCOPIERI, Narni, Centro studi storici Narni, 1990, pp. 35-53. Nel periodo qui considerato gli episodi di conferimento della dignità cavalleresca si susseguono con una certa frequenza: Roberto d’Ascoli nel marzo del 1381 *s.f.*; Giovanni di Giovanni e Bandino di Bandino de Panciatichi di Pistoia nel 1388; Maso degli Albizzi nel 1389; Jacopo Salviati nel 1404; Piero Gaetani e Francesco Casali nel 1406; Francesco di Matteo di Michele Castellani nel settembre 1429, durante le esequie del padre. In particolare per quest’ultimo riferimento si rimanda alla descrizione dell’evento presente in PRIORISTA PETRIBONI, *Priorista (1407-1459): With Two Appendices (1282-1406)*, a cura di J.A. GUTWIRTH, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, p. 225.

2. «*Bene a chavallo e belli armeggiatori*»⁶

Nei primi anni del reggimento albizzesco, in particolare nel primo decennio (1382-1392), le feste di carattere cavalleresco-cortese furono organizzate prevalentemente in forma di armeggerie, alle quali si affiancarono, dagli anni Novanta del Trecento, il torneo (più raro) e la giostra in modo sempre più consistente.

L'armeggeria, è noto, consisteva in una esibizione coreografica di abilità cavalleresca, nella quale i giovani delle famiglie del patriziato fiorentino si riunivano in brigate e si confrontavano per le strade cittadine, mostrando le loro capacità nel maneggio delle armi e dei cavalli. Questo tipo di esibizione potrebbe essere stato scelto proprio in virtù del suo carattere effimero e perché organizzato da formazioni che, adattandosi alle diverse esigenze e necessità del momento, si costituivano solo temporaneamente sotto l'egida di un 'signore' o messere che sosteneva l'onere dell'evento.⁷ L'armeggeria costituirebbe, dunque, un primo tentativo di costruire un sistema di manifestazioni ludiche con intento propagandistico da offrire alla cittadinanza e, con il passare degli anni, divenne più sistematico e istituzionalizzato, come suggerirebbe l'inserimento delle altre forme di spettacolo – in particolare tornei e giostre – e la loro organizzazione sempre più grandiosa e coinvolgente.

Le armeggerie ricordate dai cronisti in questo particolare decennio sono sette: una nel novembre 1384, una nel marzo 1385, due nel febbraio 1386, una ancora nell'aprile 1387, una nel 1389 e, infine, una nel giugno 1391. Di contro, nello stesso periodo è documentata una sola giostra svoltasi nel 1387, mentre nel 1392 esse furono ben cinque, un numero davvero rilevante, che riflette un cambiamento di organizzazione e un intensificarsi delle manifestazioni cavalleresche in modo sempre più articolato.

Che le famiglie del reggimento fossero le prime a mettersi in luce attraverso il sistema delle armeggerie risulta evidente dalla narrazione dell'Anonimo Panciatichi, uno dei cronisti fiorentini dell'epoca (doc. 1). Nella descrizione si colgono tutti gli elementi che concorrevano nell'organizzazione di una armeggeria. Le brigate furono guidate da un Albizzi e da un Castellani: il figlio di Maso di Luca degli Albizzi e il figlio di Michele di Vanni di Lotto Castellani – i due rampolli delle famiglie politicamente più importanti dell'epoca – con lo scopo di consolidare certi sodalizi ed escluderne altri.⁸ Esse coinvolsero al-

6. ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza*, cit., p. 55.

7. Cfr. VENTRONE, *Cerimonialità e spettacolo*, cit., pp. 42-43.

8. Trexler ha analizzato in modo dettagliato queste dinamiche sottolineando come le brigate creassero fra i giovani un rapporto di amicizia importante che si sarebbe potuto ulteriormente rafforzare stabilendo un legame al di là della singola occasione contingente. Cfr.

cuni giovani del patriziato cittadino ben noti ai cronisti dell'epoca, i quali ne sottolinearono il legame per via patriarcale alla famiglia, preferendo il patronimico al loro nome di battesimo, proprio per mettere in evidenza l'appartenenza a un clan familiare piuttosto che l'individualità del singolo.⁹ Ad esempio, non è casuale la precisione usata, nella testimonianza ricordata, per indicare i capi-gruppo degli esponenti di due delle maggiori famiglie del reggimento, rispetto alle informazioni più generiche relative agli Alberti che invece si opponevano al regime. Le armeggerie evidenziavano dunque la competitività tra famiglie avversarie che concorrevano per la propria affermazione a scapito l'una dell'altra; come in questo caso risulta evidente dagli schieramenti contrapposti degli Albizzi e dei Castellani da un lato, e degli Alberti dall'altro.

Gli appartenenti a ciascun gruppo erano identificati e riconoscibili grazie a una divisa: gli Albizzi indossavano una tenuta gialla con un sole dorato ricamato sul petto e sulla schiena; i Castellani avevano invece vesti dai colori giallo e porpora; gli Alberti vestivano d'azzurro. Ogni brigata era capitanata da un messere che guidava i giovani compagni su cavalli le cui gualdrappe, decorate da sonagli, riprendevano i colori degli schieramenti di appartenenza. Oltre a essi vi erano i cosiddetti 'famigli' che cavalcavano ronzini e portavano le lance per il combattimento.

Nell'armeggeria del febbraio 1386 si ripeterono le stesse modalità e furono coinvolte le stesse brigate, i Castellani e gli Alberti, ai quali si aggiunse quella della Parte Guelfa (doc. 2). Gli Alberti sembrano nuovamente implicati

R. TREXLER, *Florentine Theatre, 1280-1500. A Checklist of Performances and Institutions*, «Forum Italicum», xiv, 1980, 3, pp. 454-475.

9. Questa connotazione familiare permane anche negli anni successivi. Ad esempio il Priorista Petriboni in un passaggio della sua cronaca, per indicare i partecipanti a una armeggeria del 1459, riporta i patronimici dei giovani armeggiatori a discapito dei nomi propri: «Et furon questi: uno figliuolo di Pieroço della Luna, uno figliuolo di Giovanni della Luna, due figliuoli d'Antonio de Paçi, uno di Puccio d'Antonio Pucci, uno d'Adovardo Portinari, uno di Bono Boni, uno di Franciescho Bonsi, uno di Franciescho Ventura, uno che stava con Serafino, tintore, uno di Dietisalvi di Nerone [e] Lorenço di Piero di Cosimo» (PETRIBONI, *Priorista (1407-1459)*, cit., p. 429). Il frammento offre anche un interessante spunto per riflettere sull'avvenuto cambio di gestione del potere cittadino: non ci sono più famiglie filo-albizzesche, tutti i cognomi si riferiscono a partigiani medicei. Si tratta della famosa armeggeria in cui Lorenzo de' Medici fece la sua prima uscita pubblica e in cui fu realizzato il primo trionfo d'amore noto; al riguardo si vedano: *'Le tems revient- 'l tempo si rinuova'. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra a cura di P. VENTRONE (Firenze, 8 aprile-30 giugno 1992), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1992, sezione II, pp. 147-165; L. RICCIARDI, *'Col senno, col tesoro e colla lancia'. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 156-160; e ancora P. VENTRONE, *L'immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo fiorentino del Quattrocento*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di M. VILLORESI, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 191-223.

nell'armeggeria del 1391 organizzata dalla brigata del Corso che aveva il suo centro vicino a via de' Benci dove ancora oggi si trova la Torre degli Alberti, all'angolo tra borgo Santa Croce e corso dei Tintori:

Domenica a dì XI di giugno la brighata del Chorsso che fano la festa di sancto Nofri, armeggiando tutto dì per la città e 'n sulla piaçça de' Signori, posto il saracino, e' ru-porvi molte aste. E in Borgho d'Ogni Santi feciono il simigliante, e feciono fare chavaliere a messer Bartolomeo da Prato.¹⁰

Azioni simulate per manifestare alleanze politiche furono anche quelle delle armeggerie degli anni Venti del Quattrocento, narrate da Bartolomeo Del Corazza e da Francesco di Tommaso Giovanni.¹¹

Nella brigata organizzata nel febbraio 1420 *s.f.* il gruppo di giovani, dopo il ballo in Mercato Nuovo, si spostò per la città e armeggiò «da' Cavalcanti».¹² La brigata era intitolata al Pappagallo che compariva ricamato sulla manica destra dei corsetti e sulle calze di tutti gli armeggiatori con un prezioso inserto di perle. Francesco suggerisce un itinerario per le strade cittadine dove ciascun giovane si dilettò nel corteggiare la propria dama. L'armeggeria proseguì fino a notte inoltrata:

10. ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza*, cit., p. 104. È probabile che gli Alberti la controllassero in qualche modo attraverso forme di protettorato e finanziamento, anche se non sono ancora state rintracciate fonti esplicite in proposito; tale coinvolgimento costituì il preludio al loro rientro sul campo politico nell'autunno del 1392, che tuttavia si rivelò per loro deleterio. Essi provarono ad attivare, dunque, diverse strategie di controllo e di conquista del consenso, generando invidie e timori che condussero alla loro esclusione dal panorama politico cittadino. Ventrone interpreta in questo senso gli episodi relativi al coinvolgimento degli Alberti. Cfr. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione*, cit., pp. 1-13, in partic. pp. 8-9 e relativi riferimenti bibliografici.

11. Francesco di Tommaso Giovanni costituisce una fonte di inestimabile valore perché, rispetto agli altri cronisti coevi, apparteneva alla classe dirigente e fu coinvolto in prima persona, insieme ad altri componenti della sua famiglia come i fratelli Tommaso e Niccolò, negli eventi narrati. Anche in questo caso notiamo un'estrema attenzione ai nomi di coloro che parteciparono alle giostre, alle brigate, alle armeggerie e alle accoglienze. Quanto scrive riflette quindi la maniera in cui un membro del patriziato cittadino viveva la propria presenza nelle feste e nelle cerimonie pubbliche e le modalità con le quali si relazionava con gli altri, intessendo rapporti interpersonali con la domestichezza e la facilità proprie del ceto dirigente. Cfr. FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, Firenze, Archivio di stato (d'ora in avanti ASF), *Carte strozziane*, II XVI, e ID., *Ricordanze (1444-1458)*, ASF, *Carte strozziane*, II XVI bis.

12. I Cavalcanti possedevano numerose case: palazzo Cavalcanti, tuttora esistente, si trova in via de' Calzaiuoli. Una parte della famiglia apparteneva al quartiere San Giovanni, un'altra a quello di Santa Maria Novella. Cfr. D. KENT, *The Rise of the Medici: Faction in Florence 1426-1434*, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 161-163.

1420. E addì 26 di ferraio, si erano una brigata di giovani cittadini, feciono una festa in Mercato Nuovo, cioè di ballare; e invitarono molte donne e giovani e garzoni, e feciono due doni: una grillanda di penne grande e una berretta di domasco verde. E poi, fatto il ballo, montorono a cavallo e armeggiorono da' Cavalcanti e per Firenze insino a ore 4 di notte. Tutti vestirono di domasco verde, con pappagallo di perle in su la manica ritta, con cappucci di panno verde e rosso frappati, con calze verdi e rosse co' ricami di perle. E poi, a l'armeggiare, tutti in farsettino di cremusi con grillande bruciolate di ottone, l'onore diedono alla figliuola di Salvestro Orlandi, e l'altro al figliuolo di Pagolo di messer Pavolo Rucellai. Fu una ricca e bella festa, tutti i lor famigli vestiti di taccolino con pappagallo verde in sulla manica.¹³

Ricordo come fino adì [sic] di febraio 1420 io Francesco Giovanni fui della brigata del Papagallo che ne fu signore Filippo di Filippo di messer Simone Tornabuoni et fummo in tutto 9 giovani. Vestimoci di domaschino verde con rachami di perle in sulla manicha et con calze a divisa con perle. Facemo uno ballo in Mercato Nuovo et la sera armeggiamo quivi et in più luoghi per Firenze ciascuno alla dama sua.¹⁴

Non è infrequente che le armeggerie, come quella menzionata, venissero associate anche a balli e danze, che spesso coinvolgevano esclusivamente i componenti della brigata e potevano prevedere la presenza di giudici. Il ballo era uno strumento utile alla rappresentazione della struttura gerarchica del potere cittadino. Balli, patrocinati generalmente dalle famiglie o dal Comune, venivano organizzati anche all'interno di eventi che coinvolgevano ambascerie e rappresentanti forestieri. Si svolgevano principalmente in Mercato Nuovo e in piazza della Signoria, in uno spazio chiuso e recintato all'interno del quale i partecipanti si muovevano e venivano giudicati in base a gesti socialmente codificati dalla tipologia della danza eseguita. Talvolta le danze erano competitive e, in tal caso, prevedevano anche dei premi offerti dalla brigata stessa. Da questo punto di vista fu esemplare il ballo tenutosi il 2 febbraio 1420 in piazza della Signoria durante il quale, tra volteggi leggiadri, nobili vini e deliziosi confetti, vennero premiati i migliori danzatori da una corte di giudici nella quale figuravano anche delle signore. Il giorno successivo seguì una giostra (doc. 3).¹⁵

13. B. DEL CORAZZA, *Diario fiorentino*, a cura di R. GENTILE, Anzio, De Rubeis, 1991, p. 34.

14. FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, cit., c. 3v.

15. I meccanismi del valore ostentatorio del ballo nella Firenze oligarchica sono ben presentati da R. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980, pp. 223-240 (tali pagine sono state tradotte nell'articolo *Il rituale della celebrazione: le forme cavalleresche e la festa di San Giovanni*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. GUARINO, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 71-119), e da G. CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, pp. 147-152.

Nel 1423 fu organizzata un'armeggeria in onore di Costanza, moglie di Ilarione de' Bardi, alla quale Francesco di Tommaso Giovanni partecipò nuovamente in prima persona:

Ricordo che adì 8 di febraio 1422 io Francesco Giovanni primo feci una armeggeria nella via de' Bardi a mona Gostanza donna di Ilarione de' Bardi. Armegiò meco Vincillago di [sic] de' Bardi, Piero di messer Torello Torelli, Piero di Jacopo Ardinghelli, Buono di Nicholò Busini, Carlo di Salvestro di ser Ristoro, Francesco d'Agnolo Baroncelli, [sic] et Andreoso di [sic] tintore. Andò inanzi e io adrieto. Avemo ciaschuno uno cavallo a dreto, inanzi con 4 dopieri et altri 4 a ciaschuno. Spesi in cera fiorini 25 et spesi di conviti et altre spese fiorini 40 o circa.¹⁶

Fu lo stesso Francesco di Giovanni il messere che guidò la brigata. Teoricamente era questa che avrebbe dovuto nominare il proprio 'signore'; di fatto tuttavia era molto più frequente che fosse il signore stesso a procurarsi un seguito e a preoccuparsene promettendo cibo, abiti (la livrea comune) e sostegno. In tal modo il gruppo «aveva compiuto una serie di importanti funzioni di socializzazione».¹⁷ Francesco annotò le spese che aveva dovuto sostenere per organizzare il proprio gruppo in maniera sufficientemente dignitosa. La portata di tali episodi andava tuttavia ben oltre il semplice gioco amoroso e assumeva una valenza politica perché Ilarione era uno dei cittadini più ricchi del suo quartiere¹⁸ e i giovani coinvolti erano tutti appartenenti a famiglie facoltose e potenti: si palesava in questo modo la volontà di stringere legami di amicizia e cercare nuove alleanze tra i lignaggi cittadini di maggior prestigio. Attraverso l'omaggio alla donna prescelta, e nei rapporti con i compagni che armeggiavano e che costituivano gli alleati ideali nella vita sia privata che pubblica, si concretizzava la riaffermazione del ruolo politico delle famiglie coinvolte.

16. FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, cit., c. 3v. Si riferisce all'anno 1422 s.f.

17. TREXLER, *Il rituale della celebrazione*, cit., p. 75. Anche Lucia Ricciardi ('*Col senno, col tesoro e colla lancia*', cit., p. 80) individua in questo aspetto uno degli elementi tipici della brigata, che non si riferisce solo a quelle di armeggiatori, ma più in generale, a quelle che poi si manterranno e si occuperanno di gestire balli, cacce e banchetti.

18. Ilario di Lipaccio dei Bardi si era infatti collocato in diciassettesima posizione nel catasto del 1427. Cfr. *Appendix II: Tables of wealth, table VIII, Catasto of 1427: S. Spirito Quarter*, in L. MARTINES, *The Social World of the Florentine Humanists 1390-1460* (1963), Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2011, p. 376.

3. Tornei e giostre: l'immagine guerreggiante delle famiglie

Le feste di carattere cavalleresco-cortese si concretizzano in due tipologie principali: il torneo e la giostra. Il primo è definito come un combattimento collettivo (*torneare* dal francese *tourner*: girare intorno) e aveva luogo in uno spazio ampio: uno scontro armato tra squadre o coppie di cavalieri, durante il quale veniva messa in mostra l'abilità dei contendenti nell'affrontare la mischia. Si svolgeva generalmente all'interno di un recinto in modo che lo spazio del combattimento fosse circoscritto. Lateralmente venivano allestiti palchi e gradinate per il pubblico, i giudici e gli eventuali ospiti d'onore. Le squadre percorrevano lo spazio del campo, l'araldo esaminava le armi e infine iniziava lo scontro. L'unico torneo definito come tale nelle fonti del periodo in esame fu quello che si svolse in piazza Santa Croce il 12 maggio 1392:

E in questo dì a suono di tronbe si prolungò il torniamento, il quale si dovea fare a dì XXI d'aprile prosimo pasato, e prolunghossi per infino a dì XII di magio prosimo che viene; e questo prolunghare s'è fatto perché quello dì s'era fatto uno altro torniamento i Lombardia e perché molti signiori lombardi debono venire a torniare i Firenze. [...] Domenicha a dì XII di magio si fe' i sulla piaça di Sancta Croce il bandito torniamento, e furono e' torniatori quaranta uomini tutti bene armati e bene a chavalo, cioè XX per parte, l'una parte vestiti con sopraveste di drappo vermiglio, e l'atra parte di drappo bianco. E giunti dentro a' serragli, l'una parte pose sua bandiera da l'una parte dello stechato, e l'atra parte da l'altra, e quivi cominciorono la çuffa cholle spade i-mano. E sopra gli stechati era una bertescha, dove stettono e' giudichatori del torniamento, e' quali furono questi: messer Ruberto Aldobrandini, e i Reda de' Bardi e Alesandro di Francescho Nelli e ser Lore notaio. E durò il detto torniamento dalle XVIII ore i[n]fino alle XXI ora. Poi i sopradetti giudichatori si ritrovorono co' Signiori Priori, i quali tutti erano stati presenti al detto torniamento. E insiememente d'uno pari volere, chome che molti ve ne avesse che feciono bene, giudicorono che l'onore del detto torniamento avesse, e che a loro s'apartenessono i doni, a messer Churado Prospero tedesco ed a Gianellino tedesco. E i lunedì seghuente, cho molti stomenti, furono alle loro abitaçioni portati i doni con gran festa, cioè a ciascheduno una lancia cho uno cerchello d'ariento dorato appichatovi, ed al detto cerchiello apichatovi uno liono di perle, ciaschuno di valuta di fiorini cento d'oro. E con questi doni si tornorono a Bologna, perché soldati bolognesi erano.¹⁹

Nel passo compaiono elementi che diventeranno fondamentali per questo genere di feste: la presenza di ospiti forestieri, la scelta di piazza Santa Croce come luogo in cui ubicare l'evento e la presenza sulla 'bertesca', ossia sul palco,

19. ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza*, cit., pp. 138-139. Dalla lettura dell'intero passo si deduce che il giorno in cui venne bandito il torneo fu il 18 aprile 1392.

dei giudici che contavano il punteggio. La vittoria di personalità straniera aveva un significato politico ed era ricorrente. Ad esempio, nella prima giostra di cui si ha una descrizione dettagliata, quella del giugno 1387, quando risultò vincitore un inglese, Messer Iacot (doc. 4).

La giostra, si sa, era un combattimento individuale: un'esibizione contro un bersaglio inanimato o uno scontro tra due cavalieri singoli impegnati a dimostrare la abilità nel cavalcare e la precisione nell'uso delle armi. Poteva anche essere parte di un torneo, poiché questo talvolta prevedeva dei preliminari con combattimenti individuali. Esistevano due tipologie principali: la giostra in campo aperto, cioè senza perimetro obbligato e sbarramenti a separare i cavalieri che si fronteggiavano, e quella in campo chiuso, cioè in spazi delimitati da corde o staccionate. In quest'ultimo caso il campo poteva essere ulteriormente suddiviso: la giostra alla barriera o sbarra quando i due cavalieri in lizza erano separati da una barriera lignea, oppure la giostra alla tela, quando per dividere i contendenti si ricorreva a stoffe.²⁰ Nella giostra all'anello, invece, il cavaliere doveva infilzare con la propria asta un anello o qualche altro oggetto circolare sospeso a mezz'aria. Infine, erano particolarmente diffuse la quintana e una sua sottocategoria, il Saracino. La prima era un'esibizione molto spettacolare, nella quale il cavaliere doveva colpire un bersaglio imponente, generalmente un essere mostruoso che ruotava su sé stesso grazie a un perno, evitando il contraccolpo del bersaglio in movimento: conseguentemente, qualora il cavaliere non fosse riuscito nell'intento, il bersaglio stesso lo avrebbe colpito. Nel caso del Saracino la 'quintana' assumeva la forma di un soldato musulmano con il viso dipinto di scuro e abbigliato secondo il costume orientale.²¹

Le lizze venivano inizialmente allestite fuori dalle mura cittadine, ma ben presto, fra i luoghi deputati, fu annoverato sempre più spesso il centro della città che offriva ambienti idonei quali piazze, spazi antistanti i palazzi principali e, talvolta, luoghi sacri.

A Firenze le giostre e i tornei venivano organizzati principalmente in piazza Santa Croce e in piazza della Signoria, tuttavia con una netta prevalenza della prima. Piazza Santa Croce era uno dei luoghi più adatti per ospitare palchi, gradinate e apparati effimeri all'interno dei quali si muovevano i cavalieri riccamente adornati.²² Le giostre del 1392 furono esemplari da questo punto di vista:

20. Esempi di giostre alla tela sono quelle ricordate da Francesco di Tommaso Giovanni e disputate il 28 febbraio e il 5 marzo 1454. Cfr. FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1444-1458)*, cit., c. 18v.

21. Cfr. almeno: *La società in costume*, cit.; *La civiltà del torneo*, cit.; *'Le tems revient- 'l tempo si rinnova'*, cit.

22. Nel 1392 Santa Croce era stata scelta sia per motivi logistici sia perché era uno spazio intorno al quale confluivano molte famiglie filo-albizzesche. Infatti, se è pur vero che la distri-

Domenicha a dì X di marzo si fe' in Firenze una grande e bella giostra di molti giovani fiorentini, bene armati e bene a chavallo, e durò dalla mattina alla sera sulla piaçça di Santa Croce. Ebe l'onore della giostra messer Raspa, uno gran chaporale tedesco.²³

Domenicha a dì XVII di marzo si fe' anche i Firenze una grande e bella giostra di molta gente, fra' quali fu il conte Churado, tedesco, e'l conte Ugho e molti giovani fiorentini, Stroççi, Chastelani, Ispini, Gianfigliaççi e molti altri. E durò la giostra tutto dì, e tutti bene a chavallo e bene armati, co' chavalli choverti di nobili drappi, e belle sopraveste e be' cimieri. Ebe l'onore Bernardo di messer Çanobi di Cione Meçola da San Felice in Piaçça, e figli donato la lancia perchè fe' meglio di tutti.²⁴

Domenicha a dì XXVIII d'aprile si fe' i sulla piaça di Santa Croce la dinançi bandita giostra per molti valenti uomini forestieri e cittadini, fra' quali fu il conte Ugho e'l conte Churado,²⁵ tedeschi. Ebe l'onore della giostra messer Rappa overo Raspa, tedesco, ed a lui fu donata la lancia e lla ghirlanda, chome che molti v'ebe che gi[o] strassono bene.²⁶

La prima e la terza giostra si tennero in piazza Santa Croce, ed è presumibile che anche la seconda si svolgesse lì. Proprio nella descrizione di quest'ultima sono elencate le famiglie fiorentine che vi parteciparono: Strozzi, Castellani, Spini, Gianfigliazzi e i condottieri tedeschi che ottennero una duplice vittoria nelle altre.

Anche nel caso della giostra che ebbe luogo nel gennaio 1398 *s.f.* in piazza Santa Croce il cronista si dilunga nel descrivere gli elementi che contraddistinguevano gli schieramenti: scudi, gualdrappe, cimieri, erano esposti bene in vista proprio per l'importanza che rivestivano nella qualificazione dei giostranti

buzione delle casate preminenti seguiva ramificazioni molto ampie e tali da poterle collocare all'interno di tutto il centro cittadino, è però evidente una loro concentrazione nel quartiere di Santa Croce: «The highest density of exile families is to be found largely in the quarter of Santa Croce. [...] the quarter of Santa Croce was a particularly anti-Medicean enclave; at least a third of those exiled came from this area, while only a sixth of Medicean partisans were resident there» (KENT, *The Rise of the Medici*, cit., pp. 151-152). Per esiliati si intendono le famiglie del partito anti-mediceo, che furono punite con l'esilio o con la regressione allo stato di 'magnati' dopo il rientro di Cosimo nel 1434.

23. ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza*, cit., p. 136.

24. Ibid.

25. Il conte Churado, citato anche nel ricordo precedente, è il condottiero di ventura Corrado di Proserp, italianizzato in Corrado Prospero. Era giunto in Italia nel 1385 e aveva preso parte a diverse guerre locali, al soldo ora dell'uno ora dell'altro signore. Nel luglio del 1391 batté Jacopo del Verme nella battaglia di Paterno, meglio nota come battaglia di Alessandria, e fu armato cavaliere da Giovanni Acuto, di cui sposò la figlia nel 1393. Per Jacopo del Verme si vada C. RENDINA, *I capitani di ventura*, Roma, Newton Compton, 1985, pp. 112-120.

26. ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza*, cit., p. 138.

e nella determinazione dell'appartenenza a uno schieramento piuttosto che a un altro (doc. 5). Accollarsi le spese per l'organizzazione di questi eventi aveva un ritorno favorevole in senso economico ma soprattutto politico. La città viveva i preparativi in modo febbrile: schiere di artigiani, carpentieri, fabbri, armaioli si mettevano all'opera per realizzare quanto necessario per tornei o giostre. Ma non mancava neppure il contributo delle particolari specializzazioni femminili esercitate da tessitrici, ricamatrici, filatrici.

Mentre in città era evidente la necessità di creare un sistema di consenso e di legittimazione, all'esterno si doveva trasmettere l'immagine di una notevole tradizione culturale ed economica, alla ricerca di un riconoscimento politico: era l'oligarchia che voleva affermarsi, garantendo continuità e stabilità a sé stessa. La presenza di ambasciatori, di alti dignitari e talvolta anche di principi e pontefici, contribuiva alla legittimazione del ceto dirigente fiorentino.

Per gli apparati si poteva chiedere aiuto all'Opera del Duomo o alle maestranze artigiane. Come suggerisce un documento del 22 gennaio 1427 *s.f.* conservato nell'archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore:

Item deliberaverunt quod comodetur Nicholao Buionis de Septignano quascumque asses voluerint pro faciendo unum palchetum in platea Sancte Crucis ad videandum giostram.²⁷

L'unum palchetum servì per la grandiosa giostra tenutasi tre giorni dopo (docc. 6-7).

Nel 1428 fu organizzata una serie di festeggiamenti per l'arrivo del figlio secondogenito del re del Portogallo:²⁸

Addì 21 d'aprile, anno detto, ci venne il figliolo del re di Portogallo a Sant'Antonio del Vescovo, e a ore 21 entrò in Firenze: andogli incontro il fiore de' cittadini di Firenze; serraronsi le botteghe: fecegli per quel dì grande onore, de' maggiori che io ricordi ai miei dì.²⁹

27. Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Deliberazioni*, II 2 1, c. 77. Il fondo dell'archivio dell'Opera del Duomo è consultabile on line grazie a un esemplare progetto di digitalizzazione dei documenti: www.operaduomo.firenze.it/cupola/ (data dell'ultima consultazione: 9 agosto 2017). Cfr. M. HAINES, *Gli anni della cupola. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Edizione di testi con indici analitici e strutturali*, distribuito in formato digitale da «Reti medievali», III, 2002, 2 www.retimedievali.it (data dell'ultima consultazione: 9 agosto 2017).

28. Si tratta di Pietro D'Aviz, figlio di Giovanni I di Portogallo, che proprio nel 1428 si recò a Roma, dopo aver toccato varie tappe in territorio italiano, tra cui Treviso e Venezia.

29. DEL CORAZZA, *Diario fiorentino*, cit., p. 70.

Mercholedì a ore xx incircha, a dì xxj d'aprile 1428, entrò in Firençe il secondo figliuolo del re di Portoghallo, il quale è chiamato***, è d'età d'anni xlv incircha, con*** cavalieri e schudieri di suo paese, et venìa dallo 'nperadore d'Ungheria per andare a Roma al Papa. Iij^o cittadini fu per Signori eletti, e andorngli incontro verso Bologna, et fu misser Lorenço Ridolfi, et Ridolfo Peruççi, et misser Giuliano di Niccholaio Davançati, et Lucha di misser Maso degli Albiçi. Ebbe tutti i chavalieri e altri cittadini et giovani della terra a chavallo in compagnia et rettori, e lla inbasciaria de' Veniçiani stette co' Signori in sulla ringhiera. Fugli fatto l'aparecchio pel Comune nella chasa che fé murare Gherardoçço Bartoli, et chiamasi quella di misser Matteo Scholarì, ché llui vi lasciò dentro la moglie e lle fanciulle; grande et bello honore ricevette.³⁰

Ricordo che adì 25 d'aprile 1427 [sic] Giovanni di Tommaso G. nostro fratello giostrò per una giostra che si fe' per honore del fratello del re di Portogallo che venne qui et sì vantagiatamente, ma dettesi il dono a uno chavalieri del detto re per più honore. Il dì fu ferito alla briglia Giovanni lo Scatisa di Narceti da uno huomo d'armi vocato Fucciiale. Il quale poi a pochi dì morì et noi di tutto gli facemo le spese et nutricamo i figliuoli fino chè furon grandi.³¹

Si delineava così un'immagine precisa e articolata della Firenze albizzesca, nella quale l'accoglienza nelle case private degli ospiti più importanti permetteva di creare un sistema comunicativo tra gli esponenti del potere locale e coloro con i quali si volevano intrecciare relazioni politiche: costoro erano accolti e potevano assistere agli spettacoli direttamente da postazioni privilegiate, quali la scalinata della chiesa o le finestre dei palazzi; oppure vi potevano partecipare sia come spettatori sia come contendenti, sapendo di essere comodamente alloggiati nelle vicinanze.

Le relazioni culturali tra la corte portoghese e la città di Firenze si intensificarono durante tutto il Quattrocento, ma le basi di questi legami vennero gettate proprio in questa fase di reggimento, cosicché la presenza del figlio del re del Portogallo consolidò ulteriormente i buoni rapporti che si erano venuti a creare tra quel regno e la città fiorentina grazie a una serie di scambi proficui per entrambi.

Il documento datato 21 aprile 1428 chiarisce ulteriormente i contatti interni tra le parti che concorrevano nell'organizzazione del sistema di accoglienza e di costruzione del programma di trattenimenti: il figlio del re arrivava e il

30. PETRIBONI, *Priorista (1407-1459)*, cit., p. 209.

31. FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, cit., c. 4r. È probabile che Francesco di Tommaso, oppure il suo copista, abbiano commesso un errore poiché, come confermato dal Priorista (cfr. nota precedente), si tratta della venuta non del fratello ma del figlio del re del Portogallo, nel 1428 e non nel 1427.

governo fiorentino andava ad accoglierlo con il massimo splendore, inviando i cittadini più importanti e i cavalieri meglio equipaggiati: Lorenzo Ridolfi, Ridolfo Peruzzi, Giuliano Davanzati e Luca degli Albizzi. La delegazione venne accolta e, come scrive il Priorista, «fugli fatto l'aparecchio pel Comune» in una casa privata, quella di Matteo Scolari.³²

Altro momento ricco di giostre fu il biennio 1429-1430:

Ricordo che adì iii d'aprile 1429 io Francesco di Tomaso Giovanni giostrai per la giostra del Comune in sulla piazza di Sancta Croce et meco menai ogni mia spesa a giostrare. Cola di [sic] da Civita, compagno del conte Carmignolo³³ al quale donai di poi una coverta di taffetà azurro piena di diamanti d'oro con rasi che fu quella avevo mandata sotto il mio stendardo. Fecine oltre a quella tre altre una di vellutato alleandrino con uno diamante di rilievo in sulla groppa et 2 nepotti³⁴ dinanzi piena poi il resto dinanzi di perle et d'oro in sulla quale andò uno ragazzo con una giornea di vellutato medesimo col cimier in testa et una dama vestita d'una cotta di velluto verde con uno mantello di zetani³⁵ allesandrina piano di razi d'oro et di perle. Fu uno scudo con una spada in una mano l'altra alza al cielo acennando. La detta significa constanza. La medesima figura fu in sullo stendardo, la terza coverta fu di saia verde piena tutta di fogl[i]e d'oro archimiatò, questa portò detto Cola con una giornea al medesimo modo con pance di vaio intorno. La quarta fu di taffetà bianco fine con frange bianche intorno, questa portai io con una giornea al medesimo modo et così lo scudo. Feci ancora viii giornee a divisa cioè 4 per 4 ragazzi con le lance et 4 per 4 famigli a piè et a ciascun le calze.³⁶

32. Matteo Scolari era il fratello di Filippo Buondelmonti degli Scolari, in arte Pippo Spano, grande condottiero fiorentino al servizio di Sigismondo d'Ungheria; Pippo Spano liberò Sigismondo quando fu fatto prigioniero da Carlo III d'Angiò e si distinse nelle lotte contro i Turchi, ma fu poi accusato di tradimento non avendo portato a buon fine una spedizione contro i Veneziani (1410-1413). Per uno studio sui rapporti tra Firenze e l'Ungheria nel periodo del reggimento si veda: K. PRAJDA, *Rapporti tra la Repubblica fiorentina e il Regno d'Ungheria a livello di diplomazia, migrazione umana, reti mercantili e mediazione culturale nell'età del regime oligarchico (1382-1434), che corrisponde al regno di Sigismondo di Lussemburgo (1387-1437)*, Istituto europeo di Firenze, tesi di dottorato in History and Civilization, 2011, tutor: prof. Anthony Molho.

33. Si tratta del condottiero Francesco Bussone detto il Carmagnola, personalità non certo di poco conto, che a quest'altezza cronologica era conteso dai Visconti e dalla Repubblica di Venezia; proprio quest'ultima tra il 1426 e il 1428 aveva sostenuto Firenze in una lega antiviscontea affidando il comando delle truppe al Carmagnola.

34. Termine di difficile lettura nel manoscritto.

35. Drappo di seta.

36. FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, cit., c. 4v. La descrizione di questo evento si trova anche nel Petriboni che fornisce pure l'elenco con i nominativi dei giostranti tra i quali figurano Lamberto Lamberteschi, Lorenzo Strozzi, Filippo Tornabuoni, Baldassarre Milanese da Prato, Giovanni di Borromeo di Ser Filippo Lazzerini; cfr. PETRIBONI, *Priorista (1407-1459)*, cit., pp. 219-220. La presenza di queste personalità è particolarmente signi-

E ancora, nel gennaio e febbraio 1430 (s.c.):

Ricordo che adì 29 di gennaio 1429 Giovanni nostro fratello giostrò per la giostra del Comune in su uno cavallo baio di Taliano frulano capitano di gente d'arme el quale, perché non volea esser menato a mano tutto il giorno, sinistrò per modo mai poté giostrare se non alla fine un pezzo perché deliberò d'andare solo cio[è] senza ghuida.³⁷

Ancora adì ·xii· di febraio 1429 nella giostra della brigata degli scudieri di ventura, della quale lui et io eravamo, giostrò in sudetto cavallo et sempre andò solo. Fece in quello di cader tre per modo che nessuno volea correr più con lui. Nella fine della giostra che di poi si corsono in tutto circa 4 o 6 colpi et lui correndo con uno polaiuolo chiamato Meo del Coglià, il più disutile che vi giostrassi quello giorno, per la grande foca del cavallo caschò et ghuastossi la spalla in modo ne stette ancora 30 giorni malato nel letto. Il perché convenne ci partissimo di campo. A ogni modo alcuni de' giudicatori vollero mandarli il dono ciò che sia cosa che l'onore tutto era suo. Questi sono i giostranti della brigata: Pazino di messer Palla dei Strozzi, Piero di Neri Ardinghelli, Piero di Chino ..., Bartolomeo di Ser Benedetto ..., Martino Macigni et ...³⁸

Erano passati circa trent'anni dalle attestazioni iniziali ma le modalità di svolgimento non avevano subito cambiamenti sostanziali: i giovani continuavano a spostarsi in gruppo e a indossare vesti ricercate arricchite da ricami con soggetti araldici o fantastici.

In conclusione: il periodo albizzesco si delinea come momento fondamentale in cui, a fronte di significativi eventi politici e culturali, unitamente a muta-

ficata e ben si inquadra in quel processo atto a ottenere visibilità tramite la presenza e la partecipazione a eventi mondani che coinvolgevano i personaggi più in vista del momento. Baldassarre era il figlio di Luigi, segretario personale di Baldassarre Coscia, ovvero l'antipapa Giovanni XXIII. Fu intimo amico di Rinaldo degli Albizzi, al quale si rivolse in una missiva, relativa alla delicata successione al soglio pontificio di Giovanni XXIII o di Gregorio XII, con l'appellativo 'fratri carissimo'; la lettera è edita in L. TONINI, *Papa Gregorio XII e Carlo Malatesti o sia la cessazione dello scisma durato mezzo secolo nella Chiesa di Roma*, Rimini, Guaraldi, 2010, p. 141. Luigi aveva preso in affitto alcuni palazzi in via Larga e si era trasferito a Firenze con la famiglia. Baldassarre quindi era il ricco rampollo di una famiglia del contado fiorentino che aveva iniziato un processo di ascesa anche all'interno dei vertici economici e politici della città stessa, 'portando in dote' le proprie relazioni con la curia pontificia. La famiglia Borromini era stata allontanata da Firenze e si era trasferita a Milano, ma a partire dal 1370 aveva ripreso ad acquisire botteghe, palazzi e terreni in Firenze e nel suo contado e a investire nel Monte Comune Fiorentino, con la volontà evidentemente di riaffermare il proprio orgoglio familiare. Per ulteriori riferimenti bibliografici si rimanda alla mia tesi di dottorato *Lo spettacolo nella Firenze oligarchica*, cit., pp. 111-115.

37. FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, cit., c. 4v. La descrizione di questa giostra si trova anche in DEL CORAZZA, *Diario fiorentino*, cit., p. 34.

38. FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, cit., c. 4v.

menti istituzionali importanti, si sviluppò un sistema festivo equilibratamente progettato proprio grazie a pratiche spettacolari più strutturate e controllabili.

APPENDICE

Doc. 1

ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza. Diario di anonimo fiorentino (1382-1401)*, a cura di A. MOLHO e F. SZNURA, Firenze, Olschki, 1986, pp. 54-55.

Venerdì notte a dì XVIII di nove[m]bre [1384] alle sette ore vene i Firenze 3 lettere e l'ulivo come il giovedì pasato ne l'ora della nona, la gente francescha e 'l signiore di Chusi erano usciti d'Areço, e per lo chapitano della ghuerra e per gli altri cittadini a cciò diputati era presa la te[n]juta della città d'Areço per lo Comune di Firenze, sança ruberia o vilaneggiare persona.

Fessene gran festa i quella notte per tutti gli uomini ghuelfi, e inançi dî si cominciarono a fare molti falò per la città chon gra'letitia e festa. A meça terça questo venerdì sonarono le canpane de' Signiori Priori a parlamento e in sulla piaça vene tutto il popolo fiorentino, e andò il bando che tutte le botteghe si serassono, e così si fe'. E qui venono alla ringhiera i Signiori Priori cho' loro Cholegi, Dodici e Ghonfalonieri, tutti chogli ulivi in capo, e in su la ringhiera ser Choluccio chanceliere lesse le soprannominate lettere. Nelle quali, come dinançi vi si narrò, si contenea essere presa la posesione d'Areço per lo Comune di Firenze ed uscitone fuori tutta gente ghibelina. E lette le dette lettere, sonarono molti stomenti e lle campane de' Signiori e delle chiese, Santa Maria del Fiore, la badia di Firenze e molte altre chiese infino a Sancto Piero Ghattolino. E subito giunsono i sulla piaça brigate d'armeggiatori, tutti vestiti a una taglia di diverssi colori, ronpendo aste e bighordando per gran festa. Una brighata vi fu del figliuolo di Maso di Lucha degli Albiçi, tutti vestiti di drappo giallo cangiante cho uno sole nel petto e nelle reni messo ad oro, tutti bene a chavallo e cho molti chavagli adestrati, tutti choverti di drappo e di sonagli, e molti ronçini chon famigli con incariche d'aste da giostrare. Una brighata vi fu de' figliuoli di Michele di Vanni di ser Lotto Castellani, tutti vestiti a quartiere di drappo porporino e giallo, tutti be' giovani e bene a chavallo, e' chavagli doppi choverti di sonagli e chon gran chopia d'aste da ronpere. Una brighata vi fu delli Alberti, bene a chavallo e belli armeggiatori e bene rompeano loro aste, tutti vestiti di drapo aürino, e' chavalli choverti cho molte sonagliere. La sera seghuente tutto il palagio de' Signiori e la torre [fu] fornita di molti panelli e lumiere con grande falò per magnianima alegreçça, e per tutta la città grandissimi fuochi per tutte le vie, quasi ad ogni casa, e chi luminiere alle finestre e chi lucerne.

Doc. 2

ANONIMO PANCIATICHÌ, *Alle bocche della piazza*, cit., p. 62.³⁹

Venerdì a dì VIII^o di febraio si feciono tre brigate di venerabili giovani di cittadini ghuelfi, l'una brigata a pitizione della Parte Ghuelfa, l'altra della casa delli Alberti, l'altra della casa de' Chastelani e di quelli di Neri di Lipo, detti del Palagio, tutti vestiti di diversi colori loro e' chavagli choverti, per tutta la città armeggiando e rompendo aste, donando gioie chon grandissima alegrezza per tutta la città. Venerdì e sabato feciono questo, mettendo senpre tavola a molti forestieri.

Le brigate erano vestite e ordinate a questo modo. La brigata della Parte Ghuelfa tutti vestiti di drappo bianco, e' chavalli covertati con due angoli dipinti a coppie, l'uno ad oro e l'atro a porporino, e' quali ciaschuno cho una mano teneano una corona d'oro, e questi aveano nel petto e di dietro e nelle choverte de' chavalli in più luoghi, e tuti con chapucci bianchi e calçe solate bianche e sproni nuovi. Ed era questa brigata della Parte Ghuelfa per numero XXVI, tutti gentili uomini e bene a chavallo. La brigata delli A[ll]berti furono XIII, tutti bene a chavallo, vestiti di drappo bianco, cho' chavalli choverti chon una chorona d'oro dinançi e di dietro, e chosì nelle choverte de' chavalli, e [n] chapo chapeletti bianchi chon penne bigie, tutti be' giovani e bene a chavallo e bene adorni d'ogni ghuernimento. [...] E 'l sabato seghuente, a dì X di febraio, la brigata della Parte Ghuelfa mutò loro sopraveste e choverte di chavagli, tutti di drappo porporino chon gigli bianchi grandi e fogliuti in tute loro insegne e sopraveste, tutto di per la città armeggiando e rompendo aste, tutti con buoni chavalli e be' fornimenti di sonagliere. E questo dì la brigata delli Alberti si riposò perché volendo vestire la brigata di loro arme non fu loro patito.

Doc. 3

BARTOLOMEO DEL CORAZZA, *Diario fiorentino*, a cura di R. GENTILE, Anzio, De Rubeis, 1991, p. 33.

E addì 2 di ferraio [1420] una brigata di giovani cittadini feciono una ricca e bella festa di ballare: in su la piazza de' Signori feciono uno isteccato grandissimo; feciono due doni: una grillanda di cremusi in sun un bastone grosso, éntrov[v]i un fermaglietto: e quella si donò a chi meglio danzò de' giovani; e una grillandetta a modo d'una coroncina d'ariento dorata, ovvero collare: e quella donarono a chi meglio danzava delle giovani e fanciulle. Elessono quattro donne che avessino a giudicare l'onore delle donne, e stettono a sedere alte come giudicatori; e così elessono chi avesse a giudicare quello de' giovani. Quello delle donne dierono alla figliuola di Filippo ... d'Amerigo del Bene, e quello de' giovani al figliuolo di Bernardo Gherardi. Questa brigata fu-

39. Il ricordo si riferisce all'anno 1385 s.f.

rono 14, e vestirono di cremusi foderati di dosso di vaio, e rimboccato di fuori più di 1/2 braccio, con un grillo grande di perle in sul braccio manco, con cappucci grandi frappati bianchi e rossi e verdi, e calze divisate con nuove divise bianche e rosse e verdi, ricamate di perle. El signor fu ... di Agnolo di Filippo di ser Giovanni; venne con un vestire di cremusi ispiandante, aconcio a sedere dalla Mercantìa, molto signorilmente con molti capoletti e tapeti. E per molto ballare dierono due volte bere con confetti: venivano giovani 22 con 22 confettiere piene di treggea e pinocchiati, e con nobili vini, e poi feciono l'ultima volta, cioè la terza volta, con zuccherini. Poi, dato l'onore, feciono giostrare in sulla detta piazza con lance lunghe, senza iscudo, con elmetti e armadura da soldati. I pinocchiati furono la prima volta inarientati, e la seconda furono dorati. Il lunedì seguente addì 3 andarono tutti insieme a cavallo per Firenze, in su cavalli grossi. Dicesi che questa fussi delle bell'e ricche feste che si facessi mai a Firenze, di simile cose, cioè di ballo.

Doc. 4

ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza*, cit., p. 73.

Domenicha a di VIII^o di giugno fecino e' Signiori Priori fare una nobilissima e magna giostra di nobili giovani cittadini e di gente forestiera, e bandita fu che ogniuno potesse andare a giostrare con cavagli di meça taglia, e feciono si donasse a chi facesse meglio una bellissima targia cho uno liono d'oro i-sun uno prato nel campo bianco, e una lancia e uno bacinetto di fine acciaio bene ghuernito. Fu lodato per li giudicatori della giostra che messer Iacot inghilese avesse fatto meglio e furogli donati le soprascritte donora.

Doc. 5

ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza*, cit., pp. 215-216.

Domenicha a di XXVI di genaio si fe' in Firençe una solenissima e magnifica giostra di nobili ed orevoli cittadini, fra' quali n'ebe XIII tutti coverti di nobili drappi di diversi colori, loro e' chavagli, infino in terra. I quali il sabato dinançi si raunorono i-sulla piaça di Santa Maria Novella e di quivi partendosi co molti stomenti inançi, poi quelli colle lance i-mano, tutte dipinte di vari colori nel numero di LXXV, poi quelli che portavano l'e[]mi e li schudi, e dopo costoro i giovani giostranti, tutti l'uno dopo l'altro. E chosi ordinati n'andarono sulla piaça de' Signiori cho molto popolo di cittadini drieto, a vedere questa magnificentia. E fatta la mostra intorno alla piaçça due volte, feciono la mostra per la città, e per la sera ciaschuno si tornò a chasa sua chon sua brighata. La domenicha mattina i sulla terçça, ciaschuno vene cholla brighata sua i sulla piaça di Santa Croce, bene a chavallo e co molti stomenti. E oltre a questi tredici che feciono la mostra il sabato sera, vi venono quatordecì giovani giostranti,

bene armati e bene a chavallo e con bellissimo cimieri sopra gli elmi. Poi vi giu[n]sono dodici armeggiatori tutti vestiti a bianco e rose vermiglie sopra le veste bianche, i quali fatto la mostra su pe'lla piaçça, si rechorono da parte, per none impedire i giostranti. E durò la giostra dalla mattina a tterça i[n]fino alla sera sonate le XXIII ore. E molti nobili giostratori v'ebe che feciono di nobili colpi. E ne fine per li giudicatori della giostra fu dato i'lodo che avesse fatto meglio Pieracino Chavalchanti, e fugli donato una lancia cho uno penoncello e una targia coperta di drappo porporino.

Doc. 6

FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, ASF, *Carte strozziane*, II XVI, c. 4r.

Ricordo che adì 25 di gennaio 1427 Giovanni di Tommaso Giovanni mio fratello giostrò in su uno cavallo baio del prencipe di Salerno nipote di papa Martino in sul quale ebbe l'onore principale cioè uno elmetto con una figura d'oro la quale si chiama Febo con uno drago sotto i piedi e con uno arco in mano il quale elmetto ivi a pochi giorni donamo al detto prencipe et lui donò poi a Giovanni detto cavallo chiamavasi Il Reale. In sul quale giostrò poi molte volte detto Giovanni et io una volta. Dipoi addì primo di febraio 1429 donamo detto cavallo a Lorenzo di messer Palla degli Strozzi. Apare il primo ricordo a libro grande C 1 et questo ultimo a libro ricordi A C 2.

Doc. 7

PRIORISTA PETRIBONI, *Priorista (1407-1459): With Two Appendices (1282-1406)*, a cura di J.A. GUTWIRTH, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, pp. 205-206.

Domenicha, a dì xxv di gennaio, si fecie in sulla piaçça di Santa Crocie una bella et ricca giostra, e ll'onore feciono i Capitani della Parte Ghuelfa d'uno elmetto con ariento et una fighura d'ariento di sopra e una bandiera, et, come usavano gli altri anni, entrò in campo xj giostranti, cioè:

1 Bernardo di Domenicho di Benino, setaiuolo, quartiere Santa Crocie;/3 Lorenço di misser Palla di Nofri degli Stroççi con due compagni con cinque cavagli coverti di velluto et di drappo richamati, in campo vennono et con gran chosto. Fu una ricca e bella chosa a vedello entrare in campo con molti adornamenti, q[ua]rtiere Santa Maria Novella;/2 Filippo di Filippo di misser Simone Tornabuoni con uno compagno et tre cavagli coverti di seta con due stendardi, ricchamente venne in campo, q[ua]rtiere Santa Maria Novella;/2 Lamberto di Bernardo Lamberteschi con uno compagno con quatro cavagli, coverti di seta, con uno stendardo, ricchamente venne in campo, quartier Santa Crocie;/1 Giovanni di Francesco Giovanni con due cavagli coverti con uno stendardo, ricchamente venne in campo, quartier Santo Spirito;/1 Uno solda-

to compagno di Cionetto Bastari, povero huomo et di buono animo./ I giudichatori dell'onore fu in sul palchetto dello stecchato:/Misser Giovanni di misser Luigi di misser Piero Ghuicciardini/Misser Matteo di Michele Castellani/ Misser Angniolo di Iacopo di misser Donato Acciaiuoli/ Misser Rinaldo di misser Maso degli Albiçi/Ser Bartolomeo da Choiano il notaio che scripse i colpi./Ebbe l'onore:/Giovanni di Francesco Giovanni l'elmetto con ariento./Filippo Tornabuoni ebbe la bandiera.

CRONOLOGIA DEGLI EVENTI SPETTACOLARI (1382-1434)

La seguente cronologia è divisa per data ed evento spettacolare. Di ciascuno si riporta una breve descrizione con annotazione delle personalità coinvolte e, tra parentesi, la fonte storica di riferimento. Sono stati schedati tutti gli avvenimenti considerati rilevanti per la storia dello spettacolo e delle famiglie implicate nella sua organizzazione: esibizioni ludiche e cavalleresche come armerie, giostre, tornei e balli; ingressi e accoglienze solenni per re, papi e ambasciatori; esequie di personalità di riguardo, ma anche le processioni e le maggiori feste religiose cittadine. Rispetto allo studio di Trexler,⁴⁰ si è ritenuto utile in questa sede raccogliere tutti gli eventi, anche non strettamente drammatici, per offrire una visione più ampia e dettagliata della situazione cerimoniale nella Firenze albizzesca. Come è noto il calendario fiorentino seguiva lo stile *ab Incarnatione*, secondo il quale l'anno iniziava il 25 marzo, spostando il capodanno di tre mesi rispetto a quello *a Circoncisione* (comune); per evitare equivoci le notizie sono riportate adottando lo stile comune.

La trascrizione per esteso dei documenti si trova nell'appendice della mia tesi di dottorato, cui rimando anche per ulteriori approfondimenti: *Lo spettacolo nella Firenze oligarchica durante l'egemonia degli Albizzi (1382-1434)*, Università degli studi di Firenze, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte e Storia dello spettacolo, xxvi ciclo, 2014, tutors prof. Sara Mamone e prof. Paola Ventrone.

- AP ANONIMO PANCIATICHI, *Alle bocche della piazza. Diario di anonimo fiorentino (1382-1401)*, a cura di A. MOLHO e F. SZNURA, Firenze, Olschki, 1986.
- CG GIOVANNI CAMBI, *Libro d'istorie*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. DI SAN LUIGI, Firenze, stampatore Gaet. Cambiagi, 1785-1786, to. xx.
- NM NADDO DA MONTECATINI, *Memorie storiche di Naddo di Ser Nepo di Ser Gallo da Montecatini (1374-1398)*, in *Delizie degli eruditi toscani*, cit., to. xviii (1784).
- DCm/DCe BARTOLOMEO DEL CORAZZA, *Diario fiorentino*, a cura di R. GENTILE, Anzio, De Rubeis, 1991. In questa ediz. Roberta Gentile ha preferito pubblicare separatamente i due manoscritti del *Diario*: il Magliabechiano xxv 638 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze (cc. 33r.-48r.) e il codice a M 5 4 della Biblioteca estense di Modena (cc. 253r.-307v.). Date le sensibilissime differenze tra i due codici si è preferito in questa sede distinguere i due: 'm' per il Magliabechiano, 'e' per l'Estense.
- GF FRANCESCO DI TOMMASO GIOVANNI, *Ricordanze (1409-1443)*, ASF, *Carte strozziane*, II XVI.
- PP PRIORISTA PETRIBONI, *Priorista (1407-1459): With Two Appendices (1282-1406)*, a cura di J.A. GUTWIRTH, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001.

40. TREXLER, *Florentine Theatre, 1280-1500*, cit., pp. 454-475.

- PM PSEUDO MINERBETTI, *Cronica volgare di anonimo fiorentino già attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti*, Città di Castello, Lapi, 1915.
- SI IACOPO SALVIATI, *Cronica, o memorie (1398-1411)*, in *Delizie degli eruditi toscani*, cit., to. XVIII (1784).

- 1382** 20 gennaio Conferimento della dignità cavalleresca a ventidue cittadini, sulla ringhiera del palazzo della Signoria: Michele di Vanni di Lotto (Castellani), Vanni di Michele Castellani, Matteo Corsini, Tommaso di Iacopo Sacchetti, Bello Mancini, Baldese Turini, Cipriano degli Alberti, Francesco d'Uberto degli Albizzi, Baldo della Tosa, Michele di Fuligno de' Medici, Rinaldo Gianfigliuzzi, Piero Lazzari da Pistoia, Zanobi di Cione da Mezzola, Tommaso Soderini, Luigi Guicciardini, Andrea di Benedetto degli Alberti, Filippo di Alamanno Adimari, Cristofano d'Anfrione degli Spini, Niccolò Tornaquinci, Stoldo Altoviti, Gherardo Buondalmonti, Donato Acciaiuoli (AP, pp. 19-21).
- 12-17 febbraio Scontri cittadini. Elenco delle nomine e degli incarichi affidati ai cittadini (spiegazione del sistema di determinazione/assegnazione delle cariche pubbliche). Lettura dei capitoli da parte di Ser Coluccio Salutati. Processione del popolo con cinque insegne: quattro della Parte Guelfa e una del Popolo (AP, pp. 26-29).
- 3 marzo Processione solenne per la città con reliquia della testa di San Zanobi (AP, p. 33).
- 11 marzo Arrivo dell'ambasceria del patriarca d'Aquilea (AP, p. 36).
- 12 marzo Arrivo dell'ambasceria del duca d'Angiò (AP, p. 36).
- 25 marzo Conferimento della dignità cavalleresca a Giovanni di Roberto d'Ascoli ed elenco dei nomi di coloro che furono banditi dalla città a più riprese nel marzo 1382 (AP, pp. 37-40).
- 26 marzo Arrivo di Gianni Albano, accompagnato da Giovanni Acuto, smontati all'albergo della Corona (AP, p. 40).
- 1383** gennaio Festa de' Barattieri (NM, p. 62).
- 17 gennaio Offerta di doni della Parte Guelfa a Sant'Antonio come ringraziamento per il ritorno al potere. Armeggerie per tutta la città (AP, pp. 44-45).

- 1° febbraio Presa dei voti da parte di Marco di Cenni di Borgo San Lorenzo (AP, p. 45).
- 12 febbraio Arrivo dell'ambasceria del duca d'Angiò rappresentato da Rinaldo Orsini e Pietro Berlichì (AP, p. 45).
- 22-25 maggio Processioni varie. Grande processione di San Zanobi (NM, pp. 64-65).
- 1384** 19 agosto Arrivo degli ambasciatori del re di Francia, smontati all'albergo della Corona (AP, p. 47).
- 11 settembre Pranzo degli ambasciatori del Sir di Cuscy Capitano con i Signori Priori di Firenze (NM, p. 68).
- 5 ottobre Annullamento della processione a causa della morte del duca d'Angiò (AP, p. 51).
- 18 novembre Feste e falò in tutta la città per la presa della città di Arezzo. Brigate di armeggiatori sono guidate da: Maso di Luca degli Albizzi, Michele di Vanni di Lotto Castellani, membri della famiglia Alberti (AP, pp. 54-55; NM, pp. 73-74).
- 19 novembre Processione solenne per le strade della città (con la testa di San Zanobi). Messa celebrata in Santa Maria del Fiore (AP, pp. 55-56, secondo NM, p. 74, avvenne il 20 novembre).
- 21, 27 novembre Nomina a podestà di Adriano Razzanti da Venezia (AP, p. 56).
- 30 novembre Grande festa per la città per la resa di Castiglione Aretino (AP, p. 56).
- 6 dicembre e giorni successivi Ritorno a Firenze di Giovanni degli Obizzi. Ambasceria fiorentina a Siena per lotte interne alla città presentata da Benedetto degli Alberti, Tommaso Marchi, Rinaldo Gianfigliuzzi, Andrea di Franceschino degli Albizzi. Onori e festa per i fatti avvenuti nel contado aretino (AP, p. 56).

- 1385** 16 febbraio Guerra con Siena. Ambasciatori fiorentini a Siena sono: Giovanni Ricci, Benedetto degli Alberti, Stoldo Altoviti, Bonaccorso di Lapo Giovanni (AP, p. 58).
- 17, 19 marzo Armegegria per la vittoria a Siena del popolo grasso sul popolo minuto. Conferimento della dignità cavalleresca a Ugolino da Cesena per mano di Vieri de' Medici, sindaco per il Comune di Firenze (AP, p. 58).
- 11 giugno Solenne processione per la città (AP, p. 59).
- 17 agosto Feste e falò per la presa di Pietramala (AP, p. 60).
- 21 agosto Delegazione incontro al capitano di guerra Giovanni degli Obizzi (AP, p. 60).
- 5 novembre Festa per la nomina a cardinale del vescovo di Firenze Agnolo Acciaiuoli, da parte del papa Urbano VI (AP, p. 60).
- 1386** 19 gennaio Festa e falò serali per la città per l'incoronazione di Carlo III d'Angiò Durazzo a re d'Ungheria (AP, p. 61).
- 28, 29 gennaio Arrivo di Bartolomeo da Padova, vescovo di Firenze, accolto da tutti i cittadini e i religiosi. Smonta in San Piero Maggiore. Il lunedì dice messa in San Giovanni. Viene portata a Firenze la testa di San Donato d'Arezzo (AP, p. 61; NM, p. 82).
- 8 febbraio Festa e falò per l'incoronazione di re Carlo d'Ungheria (AP, p. 61; NM, p. 81; PM, p. 8).
- 9, 10 febbraio Armegegria per l'incoronazione di re Carlo d'Ungheria. Organizzazione di tre brigate di giovani di «cittadini ghelfi»: Parte Guelfa (ventisei), Alberti (tredici), Castellani più Neri di Lippo del Palagio (AP, p. 62; NM, p. 82; PM, p. 8).
- 11 febbraio Solenne messa cantata in Santa Maria del Fiore (AP, p. 62; PM, p. 8).

- 13, 14 febbraio Festa e armergeria per l'incoronazione di re Carlo d'Ungheria organizzate dalla brigata dei figli di Michele di Vanni Castellani (NM, p. 82; PM, p. 8).
- 1387** 18 aprile Sassaïola tra giovani fiorentini a ponte Santa Trinita (AP, pp. 64-65).
- 9 giugno Giostra di giovani fiorentini e di «gente forestiera», vinta dall'inglese Messer Iacot (AP, p. 73).
- 15 giugno Caccia di tori e leoni organizzata dai Priori nel cortile del Capitano del popolo (AP, p. 74).
- 1° luglio Doni e onori per Bardo Mancini, Gonfaloniere di giustizia (AP, p. 74).
- 24, 27 novembre Mostra dei balestrieri (tremilacinquecento) per la città (AP, p. 76).
- 25 novembre Arrivo di due vescovi e di un cavaliere dell'antipapa Clemente VII, che risiedeva in Avignone (NM, p. 97; PM, p. 46).
- 1388** 5 gennaio Arrivo di una grande ambasceria da parte del re di Francia (NM, p. 98).
- 6, 7 marzo Processione solenne con la Tavola dell'Impruneta (NM, pp. 98-99).
- 25, 26 aprile Conferimento della dignità cavalleresca a Giovanni di Giovanni, ospitato presso gli Strozzi, e Bandino di Bandino de' Panciatichi da Pistoia, ospitato dagli Altoviti (AP, pp. 79-80).
- 26 aprile Conferimento della dignità cavalleresca a Nanni di Giovanni Panciatichi (NM, p. 99).
- 26-28 aprile Banchetto (AP, p. 80).

- 14, 16-18 maggio Accoglienze per gli ambasciatori dell'imperatore Venceslao di Lussemburgo e del loro seguito. Banchetto (AP, p. 80).
- 9, 10 luglio Accoglienza degli ambasciatori senesi (AP, pp. 81-82).
- 1389** 23, 24 febbraio Processioni. Arrivo della Tavola della Madonna dell'Impruneta e di altre reliquie alla porta di San Pier Gattolini (NM, pp. 106-107).
- 20 giugno Ingresso di Maso di Luca degli Albizzi, fatto cavaliere a Rodi (AP, pp. 84-85; NM, pp. 111-112).
- 20 giugno armeggeria in piazza Santa Croce (NM, p. 111).
- 21, 27 giugno Arrivo a Firenze di Piero Gambacorti da Pisa in missione di pace (AP, pp. 85-86).
- dicembre Ambasciatori del Comune di Firenze a Roma (NM, pp. 112-113).
- 1390** 1° gennaio Arrivo a Firenze del cardinale di Francia (NM, p. 113).
- 6 gennaio Festa dei Magi. Descrizione del palco di Erode allestito in San Giovanni. I Magi si spostano per le strade cittadine (AP, p. 89).
- 1° febbraio Ingresso del cardinale di Francia, che smonta in Santa Croce (AP, p. 90).
- 17 febbraio Giostra (AP, p. 90).
- 13 marzo Ingresso di Onofrio Adimari, vescovo di Firenze (AP, p. 90).
- 13 maggio Festa e falò per le strade cittadine per la sconfitta del conte di Virtù, Gian Galeazzo Visconti (AP, p. 93).
- 29 giugno Festa e falò per la cacciata di Gian Galeazzo Visconti da Verona e Vicenza (AP, p. 95; NM, pp. 117-118).

- 30 giugno Solenne processione (AP, pp. 95-96).
- 30 agosto Festa e falò per la presa della cittadella di Padova da parte di Francesco Novelli (AP, p. 97).
- 12-15 ottobre Processioni per l'ottenimento della pace tra i fiorentini e Gian Galeazzo Visconti (AP, pp. 98-99).
- 16 ottobre Processione generale (AP, p. 99).
- 1391** 22 marzo Accoglienza del marchese di Ferrara, con un brigata di oltre cento persone. Smonta in Santa Maria Novella. Banchetto (AP, p. 101).
- 25 marzo I Priori donano al marchese di Ferrara un bacile d'argento, due miscirobe e due cavalli coperti di stoffa scarlatta (AP, p. 101).
- 5 giugno Solenne processione con centodieci religiosi (AP, p. 104).
- 11 giugno Feste e armergerie in piazza della Signoria organizzate dalla brigata del Corso per la festa di Sant'Onofrio. Conferimento della dignità cavalleresca a Bartolomeo da Prato (AP, p. 104).
- 15 giugno Canti e celebrazioni liturgiche per la messa dello Spirito Santo in San Giovanni (AP, p. 105).
- 18 giugno Processione cittadina (AP, p. 105).
- 10 agosto Arrivo dell'ambasceria del Maestro di Rodi con il compito di trattare la pace tra i fiorentini e Gian Galeazzo Visconti (AP, p. 107).
- 25 settembre Feste, falò, balli e danze per il ritiro delle truppe da parte di Gian Galeazzo Visconti (AP, pp. 112-113).

- 1392** 17 febbraio Arrivo a Firenze del Gran Maestro di Rodi, commissario del papa. Lui e il suo seguito vengono accolti con un banchetto in Santa Croce e lì ospitati per la notte (AP, p. 132).
- 18 febbraio Festa presso il palazzo dei Priori. Messa in Santa Reparata celebrata dal vescovo di Firenze. Banchetto e festa nel palazzo dei Priori. Partecipazione di tutti i membri degli uffici più importanti (AP, pp. 132-133).
Falò e feste per l'accoglienza di Luigi da Napoli (AP, pp. 133-134).
- 10 marzo Giostra in piazza Santa Croce, vinta da messer Raspa, caporale tedesco (AP, p. 135).
- 17 marzo Giostra. Tra i partecipanti figurano: il conte Corrado Prospero tedesco e il conte Ugo; tra i giovani ci sono Strozzi, Castellani, Spini e Gianfigliuzzi. Ha l'onore della vittoria Zanobi di Cione da Mezzola da San Felice in Piazza (AP, p. 136).
- 27 marzo Festa per la nascita del figlio maschio del re di Francia (AP, p. 136).
- 28 marzo Torneo bandito, da farsi il 21 aprile in Santa Croce, per omaggiare il re di Francia (AP, p. 136).
- 18 aprile Giostra bandita, da fare domenica 28 aprile (AP, p. 138).
- 28 aprile Giostra in Santa Croce. Tra i partecipanti figurano: il conte Corrado Prospero, il conte Ugo, tedeschi. Risulta vincitore messer Raspa, tedesco (AP, p. 138).
- 12 maggio Torneo in piazza Santa Croce. Tra i giudici vengono segnalati: Roberto Aldobrandini, i Reda de' Bardi, Alessandro di Francesco Nelli, Lore notaio. Il capo di uno schieramento è il conte Corrado, il capo dell'altro è il conte Antonio da Palagio de' conti Guidi (AP, pp. 138-139; PM, pp. 158-159).
- 25 maggio Offerte a San Zanobi (AP, p. 140).

- 27-29 maggio Processione (AP, p. 141).
- 4 giugno Processione con la testa di San Zanobi con reliquie e con la Tavola della Madonna dell'Impruneta (AP, p. 141).
- 22 giugno Arrivo e accoglienza del Signore di Mantova. Smonta in Santa Croce (AP, p. 141).
- 24 settembre Arrivo dell'ambasceria di Gian Galeazzo Visconti, composta da un vescovo e da Ruggero Cane (AP, pp. 143-144).
- 16 dicembre Arrivo di ambasciatori lucchesi e pisani (AP, p. 146).
- 1393** 2 febbraio Arrivo dell'ambasceria di Gian Galeazzo Visconti composta da un vescovo, un cavaliere e un cittadino. È accolta con molti onori e riparte il 12 febbraio (AP, p. 147).
- 12 aprile Scontro tra la brigata della Berta (per Santa Maria Maggiore) e quella dei Magroni (per Santa Maria Novella) (AP, p. 148).
- maggio Arrivo di una reliquia ossea di San Giovanni Battista, donata da Pepo d'Arnaldo di Lapo di Ruspo (NM, pp. 138-139; PM, p. 172).
Arrivo di numerose reliquie da Venezia (PM, p. 173).
- 27 maggio Arrivo a Firenze di Carlo Malatesta. Smonta all'albergo della Corona (AP, p. 148).
- 29 maggio Banchetto con i priori in onore di Carlo Malatesta (AP, p. 148).
- 6 giugno Processione solenne (AP, pp. 148-149).
- 1394** 6 marzo Accoglienza dell'ambasceria di Gian Galeazzo Visconti e di tutti gli alleati di Firenze (AP, p. 168).
- 18 marzo Morte di Giovanni Acuto (AP, p. 168).

- 20 marzo Esequie di Giovanni Acuto (AP, pp. 168-169; PM, p. 183).
- 25 aprile Arrivo del Cardinale di Ravenna (AP, p. 170).
- 22 giugno Mostra dei provvisionati del Comune, dei balestrieri e dei fanti (AP, p. 170).
- 23 giugno Processione con le reliquie di San Zanobi e di San Giovanni Battista (AP, p. 170).
- 19 settembre Arrivo dell'ambasceria del re d'Inghilterra. Smonta all'albergo della Corona (AP, p. 170).
- 23 ottobre Arrivo del duca di Bari. Viene coperto il ritratto del duca di Atene nel palazzo del Podestà (AP, p. 171).
- 1395** 14 gennaio Giostra in piazza della Signoria. Vengono ingaggiati due giostranti (AP, p. 174).
- 13 marzo Arrivo del patriarca di Aquilea, che andava a prendere possesso del suo patriarcato (AP, p. 177).
- 8 maggio Arrivo del signore di Mantova (Francesco I Gonzaga). Smonta a Santa Croce (AP, p. 177).
- 28, 29 maggio Processioni (AP, p. 178).
- 1° giugno Processione con la Tavola di Santa Maria dell'Impruneta. Descrizione dei partecipanti (AP, p. 178).
- 12-15 settembre Esequie di Vieri di Cambio de' Medici (AP, pp. 179-181).
- 24 ottobre Esequie del fratello del Conte Ugo (AP, p. 181).
- 1396** 1° gennaio Esequie di Bindo di Giovanni Vecchietti (AP, p. 184).
- 12 aprile-15 maggio Arrivo e permanenza delle ambascerie della Lega dei fiorentini e di quelle di Gian Galeazzo Visconti, che si concludono in concordia e festa (AP, pp. 191-192).

- 1398** 22 settembre Arrivo e accoglienza degli ambasciatori dell'imperatore (Venceslao di Lussemburgo), diretti a Roma per andare a prendere la corona dell'Impero. Banchetto (AP, pp. 209-210).
- 13-15 dicembre Solenni processioni indette dal vescovo Onofrio Visdomini. Il 15 si ripetono con la Tavola della Madonna dell'Impruneta e altre importanti reliquie, come quelle di San Giovanni, la testa di San Zanobi, il braccio di San Filippo e di Sant'Andrea (AP, p. 212).
- 31 dicembre Giostra in piazza Santa Croce con diciotto giovani giostranti (AP, p. 214).
- 1399** 26 gennaio Giostra solenne vinta da Piero Cavalcanti e organizzazione di brigate in piazza Santa Maria Novella (AP, pp. 215-216).
- 6 febbraio Giostra alla porta di San Gallo con sedici giostranti a cavallo vinta da Lorenzo di Leonardo Raffacani (AP, p. 216).
- 18 agosto Festa e falò per la riconquista della Puglia da parte di re Ladislao. Messa. Organizzate quattro brigate di dodici armeggiatori ciascuna (PM, p. 239).
- 1400** ottobre Esequie di Guccio da Casale (SI, pp. 191-195).
- 1404** 11 ottobre Conferimento della dignità cavalleresca a Jacopo Salviati alla presenza di Lotto di Vanni Castellani, Cristofano Spini, Tommaso Sacchetti, Viviano de' Neri notaio delle riformazioni (SI, pp. 224-227).
- 1405** 25 luglio Corsa del palio Rosato in ricordo della cacciata del duca d'Atene del 1343 (DCm, p. 19).
(Giorno di Sant'Anna)
- 28 luglio Palio di San Vittorino. Corsa del Gallo organizzata dai pollaiuoli (DCm, p. 19).
- 1406** 4, 5 maggio Esequie di Coluccio Salutati, celebrate da frate Giovanni Dominici (DCm, p. 20; PM, pp. 348-349).

- ottobre Armeggerie (PM, p. 355).
- ottobre Festa e falò per la presa di Pisa. Solenne processione con la Tavola della Madonna dell'Impruneta (PM, pp. 354-355).
- 9 ottobre Festa per l'entrata dei fiorentini in Pisa. Grandi fuochi. Solenni processioni e messa celebrata da frate Giovanni Dominici (DCm, pp. 20-21; DCe, p. 41).
- 14 o 24 ottobre Giostra sulla piazza di Santa Croce con più di diciotto giostranti, fra i quali Maso, nipote di Guido di Tommaso (DCm, p. 21: 14 ottobre; DCe, p. 42: 24 ottobre).
- 16 ottobre Accoglienza di una ambasceria mandata dal vescovo di Pistoia (DCm, p. 21; DCe, pp. 41-42).
- 25 ottobre Armeggeria organizzata dalla Parte Guelfa, della durata di tre giorni, cui partecipano sessanta giovani. Arrivo a Firenze della Tavola di Santa Maria dell'Impruneta (DCm, p. 21; DCe, p. 42; CG, p. 132).
- 26 ottobre Armeggeria in Mercato Nuovo e in piazza della Signoria (dove si trovava il Saracino). Partecipano venti giovani per ciascuna giornata. La sera tra le ore 23 e le 24 tornano in piazza le brigate (DCm, pp. 21-22; DCe, p. 42).
- 27 ottobre Armeggeria in Mercato Nuovo. Altri venti giovani (DCm, p. 22; DCe, p. 43).
- 28 ottobre Armeggeria. Altri venti giovani. Conferimento della dignità cavalleresca a Piero Gaetani da parte del Gonfaloniere di giustizia Vanni Castellani. Conferimento della dignità cavalleresca a Francesco Casali, Signore di Cortona, in piazza della Signoria. Sono presenti Vanni Castellani, Cristofano Spini, Niccolò Guasconi (DCm, pp. 22-23; DCe, pp. 43-44).
- 31 ottobre Giostra organizzata dai Signori, vinta da Francesco di Simone Tornabuoni (DCm, p. 23; DCe, p. 44).

- 28 novembre Giostra in piazza Santa Croce vinta da Cice Brancacci e Maso d'Andrea Betti (DCm, p. 23; DCe, pp. 44-45).
- 1407** aprile Festa a Lucca. Sono invitati molti fiorentini per il matrimonio di Paolo Guinigi con Piacentina da Varano, fra i quali Iacopo Salviati e Iacopo Gianfigliuzzi (SI, pp. 262-265).
- 2-4 aprile Processione. Dura per tre mattine (DCm, pp. 23-24).
- 10 aprile Giostra bandita dai Signori vinta da Moncentino Peruzzi e un Antellesi (DCm, p. 24).
- luglio/agosto Arrivo del cardinale d'Ungheria e del cardinale Agnolo Acciaiuoli (27 agosto) (PP, p. 70).
- 8 agosto Arrivo e accoglienza del cardinale d'Ungheria. Passa per San Gallo e poi torna in Santa Maria Novella (DCm, p. 24; DCe, p. 45).
- 16 agosto Arrivo e accoglienza del cardinale di Firenze, Agnolo Acciaiuoli. Nel Magliabechiano la data è il 16 agosto, nell'Estense il 17 (DCm, p. 24; DCe, p. 45).
- 1408** 17 gennaio Nevicata straordinaria. Vengono fatti numerosi leoni di neve per tutta la città e un Ercole in piazza San Michele Berteldi (DCm, p. 24).
- 20 gennaio Arrivo del cardinale degli Orsini (DCm, pp. 24-25; DCe, p. 45).
- 10 maggio Ambasceria del re Venceslao IV di Boemia (DCm, p. 25; DCe, p. 45).
- agosto/settembre Arrivo di vari cardinali ospitati in Santa Croce o in Santa Maria Novella (DCm, p. 25; DCe, p. 45).
- 1409** 10 luglio Festa in onore dell'elezione di papa Alessandro V a Pisa (DCm, p. 25; DCe, p. 46).

- 1410** giugno Arrivo del cardinale di Spagna, diretto a Roma. Si ferma a vedere la festa di San Giovanni (DCm, pp. 25-26; DCe, p. 46).
- 23 giugno Arrivo di Filippo Scolari (Filippo Buondelmonti degli
e giorni successivi Scolari, detto Pippo Spano), ambasciatore del re d'Ungheria. Vengono organizzati numerosi banchetti, una caccia nel giardino di Piero di Luigi Guicciardini e una giostra sulla Grieve (DCm, p. 26).
- 1411** Calendigennaio Arrivo della Tavola della Madonna dell'Impruneta. Solenne processione con le reliquie e gli stendardi delle Compagnie, che le vanno incontro. Messa in Santa Reparata (DCm, p. 27; DCe, p. 46).
- dicembre Nomina a vescovo del figlio di Filippo Corsini (Amerigo Corsini). Banchetto e festa finale (DCm, p. 27).
- 1412** 25 giugno Corsa del palio della festa di San Giovanni Battista (DCe, p. 47).
- 30 giugno-1° luglio Esequie del Cardinale Albanese (DCe, p. 47).
- 1413** 21 giugno Accoglienza di papa Giovanni XXIII a Sant'Antonio del Vescovo. Il papa si rifugia a Firenze in seguito alla presa di Roma da parte del re Ladislao d'Ungheria (DCm, p. 28; DCe, p. 47; CG, pp. 137-138).
- 1414** 10 agosto Arrivo della Tavola della Madonna dell'Impruneta. Solenne processione di clero e di laici che le vanno incontro con tutte le reliquie fino a porta San Frediano (DCm, pp. 29-30).
- 1415** 10 febbraio Festa e balli in Mercato Nuovo. Presenza della brigata della Galea, il cui signore è Carlo di Matteo dello Scelto. Viene bandita una giostra per «la domenica di Lazzaro vegnente» (DCm, p. 30).
- 16 marzo Mostra dei giostranti (DCm, pp. 30-31).

- 17 marzo Giostra in piazza Santa Croce. Tra i partecipanti figurano: Carlo di Matteo dello Scelto, Carlo da Ricasole, Bardo di Francesco di Alessandro de' Bardi, Papi di Gironimo, Palla Davizi, Domenichino Allegri, il Sapito Sapiti, Simone di Coluccio, Priore di Mariotto di Banco, il figlio di Lorenzino, Astore Adimari, Ciannettino Bastari, ... di Gherardo speciale, ... del cardinale degli Acciaiuoli, Francesco Soderini, Vespuccio Vespucci (DCm, pp. 30-31).
- 1416** 27 febbraio Rientro degli ambasciatori fiorentini, fatti cavalieri dal re (Giorno di Napoli. Sono: Lorenzo Ridolfi, Palla di Nofri Strozzi, Berlingaccio) Matteo di Michele Castellani, Agnolo di Jacopo Acciaiuoli. Brigata di giovani detta della Spera (DCm, p. 31; CG, p. 139; PP, pp. 104-105).
- 1418** 23 febbraio Festa ordinata dalla brigata del Fiore, ma rimandata al (Vigilia di Berlingaccio) giorno successivo a causa della pioggia (DCm, pp. 31-32).
- 24 febbraio Balli e danze in Mercato Nuovo della brigata del Fiore (DCm, p. 32).
- 1419** 24, 25 febbraio Arrivo a San Salvi di papa Martino V e offerta di doni dalla Parte Guelfa (DCm, p. 32; DCe, p. 49; CG, pp. 141-143; PP, p. 116).
- 26 febbraio Processione cittadina per accogliere papa Martino V, che si sposta da San Salvi a San Gallo e scende fuori dalla porta (DCm, p. 32; DCe, pp. 49-50; PP, pp. 116-118).
- 27 febbraio Visita di Papa Martino V (DCe, p. 50).
- 1° marzo Il papa celebra la messa delle Ceneri in Santa Maria Novella (DCe, pp. 50-51).
- 3 marzo Visita a papa Martino V da parte dei Signori (DCe, p. 51).
- 17 marzo Arrivo a Firenze di quattro cardinali (DCe, p. 51; PP, p. 119).

- 25 marzo Papa Martino V celebra la messa in Santa Maria Novella. Il 25 marzo viene chiamato «la mattina della Donna», perché coincide con l'Annunciazione e il capodanno fiorentino (DCe, p. 51).
- 26 marzo Papa Martino V dona la rosa d'oro alla città. La riceve Francesco di Taddeo Gherardini de' Balestrieri. La sera la rosa viene portata per Firenze da tutti i cavalieri (DCe, p. 51. PP, p. 118 e CG, pp. 143-144 registrano la data domenica 2 aprile).
- aprile Arrivo a Firenze di Ladislao Guinigi, figlio di Paolo Guinigi, con sessanta cavalli. Viene ospitato da Tedaldo Tedaldi (PP, p. 120).
- 9 aprile Benedizione dell'olivo in Santa Maria Novella. Processione (Domenica delle Palme) con palme e olivi (DCe, pp. 51-52).
- 14 aprile Liturgia del Venerdì Santo in Santa Maria Novella (DCe, (Venerdì Santo) pp. 52-53).
- 16 aprile Papa Martino V celebra la messa di Pasqua in Santa Maria (Pasqua) Novella (DCe, pp. 53-55).
- 19 aprile Ingresso a Firenze del cardinale di Pisa, Alamanno Adimari. Lo accolgono tredici cardinali. Incontro con il papa (PP, p. 120; CG, pp. 145-146. DCe, p. 55 registra 20 aprile).
- 21 aprile Arrivo a Firenze di Paola Colonna, sorella di Martino V, con il figlio Jacopo Appiano, le figlie e molti prelati importanti. Vengono accolti con grande onore. Sono portati anche un cammello e un asino, che vengono donati al papa (DCe, p. 55; PP, p. 120).
- 13 giugno Ingresso a Firenze di Baldassarre Coscia, già papa Giovanni (Vigilia del *Corpus XXIII (antipapa). Il 13 giugno arriva a Santa Gonda. Il 14 Domini)* entra in Firenze per porta San Frediano e si dirige verso Santa Maria Novella (DCe, p. 56).
- 27 giugno Il papa «gli [a Baldassare Coscia] diè il cappello» in Santa Maria Novella (DCe, p. 56).

- settembre/ottobre Arrivo a Firenze dei fratelli e della sorella di Martino V: Giordano Colonna, Renzo Colonna e Paola Colonna. Sono accolti con grande onore e ricevono numerosi doni (PP, p. 123).
- settembre/ottobre Conferimento della dignità cavalleresca ad Andrea da Frulli (Forlì) da parte di Rinaldo Gianfigliuzzi (PP, p. 123).
- 12 novembre Giostra per l'acquisto di Pisa organizzata dalla Parte Guelfa con venti giostranti (DCe, p. 57).
- novembre/dicembre Arrivo del Gran Maestro di Rodi e incontro con Martino V (PP, p. 124).
- novembre/dicembre Arrivo a Firenze di Carlo Malatesta, signore di Rimini, con sessanta cavalli. Doveva mediare tra il duca di Milano e il fratello Pandolfo (PP, p. 124).
- 21 dicembre Morte di Baldassarre Coscia, già papa Giovanni XXIII (antipapa), il cui feretro viene esposto in San Giovanni, dove resta fino al giorno delle esequie. Aveva nominato suoi esecutori testamentari: Bartolomeo di Taldo Valori, Niccolò di Giovanni da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici e Vieri di Vieri Guadagni (PP, p. 124; CG, pp. 147-148; DCe, p. 57).
- 25 dicembre Messa di Natale celebrata da papa Martino V in Santa Maria Novella che fa dei doni all'ambasciatore del Delfino di Vienna (DCe, p. 57; PP, p. 126).
- 29 dicembre Festa in Santa Maria Novella, di San Tommaso di Conturbia (DCe, p. 58).
- 1420** 30 dicembre-1° gennaio Esequie di Baldassarre Coscia, già papa Giovanni XXIII (antipapa), in Santa Reparata e in San Giovanni. Per i nove giorni successivi in San Giovanni venne celebrata dal vescovo di Fiesole una messa solenne con cardinali e prelati (DCe, pp. 58-59; PP, pp. 124-125; DCe, p. 59).

- 14 gennaio Arrivo dello Sforza, conte di Cotignola (Giacomo Attendolo) (PP, p. 126).
- 21 gennaio Sistemazione della reliquia del dito di San Giovanni Battista lasciata ai frati romiti degli Angeli da Baldassarre Coscia, già papa Giovanni XXIII (antipapa) (PP, p. 125).
- gennaio/febbraio Vengono fatte due giostre e ne vengono bandite altre due per il mese di marzo (PP, p. 127).
- 2 febbraio Solenne processione per Santa Maria Candelaia (DCe, p. 59).
- 21 febbraio Arrivo a Firenze di Braccio e del Signore di Foligno. Braccio viene ospitato in casa di Vanni Castellani, il Signore di Foligno in casa di Alessandro Alessandri. Successivamente arriva a Firenze anche il Signore di Urbino, ospitato in casa di Matteo Scolari (PP, p. 127).
- 8 marzo Arrivo a Firenze di Violante d'Appiano, figlia di Paola Colonna e del Signore di Piombino Gherardo d'Appiano (DCm, p. 32; DCe, p. 61).
- 17 marzo Papa Martino V dona la rosa a Guido Antonio, conte di Urbino, di fronte a diciassette cardinali, che accompagnano Guido da Santa Maria Novella a casa di Matteo Scolari (PP, p. 128; DCe, p. 60; CG, p. 149).
- 30 marzo (Domenica delle Palme) Papa Martino V dona l'ulivo nel capitolo di Santa Maria Novella. Processione con l'ulivo (DCe, p. 60).
- marzo/aprile Arrivo a Firenze dell'ambasciatore del re di Cipro e del re di Puglia Iacopo (PP, p. 128).
- 4 aprile (Giovedì Santo) Papa Martino V benedice i presenti in piazza Santa Maria Novella. Lavanda dei piedi con dodici poveri vestiti di bianco (DCe, p. 60).
- maggio/giugno Arrivo a Firenze di Berardo da Camerino con il figlio, ospitati a casa di Antonio d'Alessandro (PP, p. 130).

- luglio/agosto Inizio della cupola maggiore di Santa Maria del Fiore. Filippo Brunelleschi è incaricato della realizzazione con quattro operai estratti dall'Arte della Lana (PP, p. 131; CG, p. 150).
- 22 agosto Partenza del cardinale di Santo Stati, che stava dagli Spini (DCe, p. 61).
- 1° settembre Il cardinale degli Orsini consacra la chiesa di Santa Maria Novella. Processione solenne. Le funzioni cominciano sabato notte alle 5 e continuano fino al mercoledì (DCe, p. 62; PP, p. 133; CG, p. 152).
- 3 settembre Arrivo del Signore di Piombino, nipote del Papa (PP, p. 133).
- 5 settembre Arrivo a Firenze del Signore di Imola (PP, p. 133).
- 9 settembre Papa Martino V parte da Firenze accompagnato da dodici cardinali e otto cittadini: Lorenzo Ridolfi, Matteo Castellani, Palla Strozzi, Rinaldo di Maso Albizzi, Carlo di Francesco Federighi, Giovanni di Bicci de' Medici, Gherardo di Antonio Canigiani, Filippo di Niccolò Giugni (DCe, pp. 62-64; PP, pp. 133-134; CG, pp. 152-153).
- 1421** febbraio Ballo in Mercato Nuovo. Armegegrie (GF, c. 3v).
- 2 febbraio Brigata di giovani. Festa e balli in piazza della Signoria. Giostra (DCm, p. 33; DCe, pp. 66-67).
- 26 febbraio Brigata di giovani. Festa in Mercato Nuovo. Armegegria (DCm, p. 34).
- 19 maggio Esequie di Gino di Neri Capponi (PP, p. 137; CG, p. 153).
- 25 giugno Pioggia e vento rompono tutte le tende che erano state messe per la festa di San Giovanni, sopra le colonne del battistero, verso il campanile e sopra la porta grande del Duomo verso via degli Spadai e dei Legnaiuoli (PP, p. 138; CG, p. 154).

- settembre/ottobre Arrivo di un'ambasceria di tedeschi (PP, pp. 140-141).
- 1422** 15 aprile Processione per la partenza di una galea per Alessandria, guidata da Zanobi Capponi (CG, pp. 157-158).
- 21 maggio Festa dell'Ascensione presso la chiesa del Carmine (PP, pp. 150-151).
- 23 maggio Solenne processione. Arrivo a Firenze della reliquia di San Rossore attraverso la porta di San Frediano; essa viene da Pisa ed è stata chiesta dai frati di Ognissanti. A partire dal 1422, ogni anno la domenica successiva all'Ascensione si celebrerà la festa di San Rossore nella chiesa di Ognissanti (PP, p. 151).
- 24 maggio Solenne processione. Viene portata a Firenze la reliquia di San Rossore (CG, p. 158).
- 1423** 8 febbraio Armegegria in via de' Bardi per Costanza, moglie di Ilarione de' Bardi, cui partecipano: Francesco di Tommaso Giovanni, Venceslao de' Bardi, Piero di Torello Torelli, Piero di Jacopo Ardinghelli, Buono di Niccolò Busini, Carlo di Salvestro di ser Ristoro, Francesco d'Agnolo Baroncelli e Andreozzo tintore (GF, c. 3v).
- maggio/giugno Conferimento della dignità cavalleresca a Palla di Palla Strozzi a Napoli che assume il nome di Palla Novello (CG, p. 158).
- 17 agosto Arrivo di Pandolfo Malatesta con il suo seguito; smonta all'albergo della Corona (DCe, p. 68).
- 1425** 4 settembre Esequie di Rinaldo di Giannozzo Gianfigliuzzi (PP, p. 180; CG, p. 164).
- 14 settembre Dono di diversi paramenti liturgici alla compagnia della Croce della Pieve di Ripoli, in memoria della madre di Francesco di Tommaso Giovanni (GF, c. 3v).

- 1426** 25-27 gennaio Processioni alla presenza dell'arcivescovo di Firenze (Amerigo Corsini); frate Mariano da Siena (PP, pp. 184-185).
- 16-18 marzo Processione e messa in Santa Maria del Fiore (DCe, pp. 68-69).
- 30 marzo Arrivo a Firenze del cardinale degli Orsini (DCe, p. 69).
- 28 aprile Arrivo a Firenze della Tavola della Madonna dell'Impruneta. Solenne processione. Messa in Santa Maria del Fiore (PP, p. 189).
- 7 agosto Esequie di Vieri di Vieri Guadagni (PP, pp. 190-191).
- 10 settembre Arrivo del cardinale di Bologna (PP, p. 192).
- 18 settembre Feste e falò alla sera per la presa delle fortezze di Brescia da parte delle truppe della Repubblica di Venezia e di Firenze, unite in una lega antviscontea (PP, p. 192).
- 3 ottobre Feste e falò per la presa della cittadella di Brescia (PP, p. 192).
- 1428** 25 gennaio Giostra in piazza Santa Croce. I giostranti sono: Bernardo di Domenico di Benino, Lorenzo di Palla di Nofri Strozzi, Filippo di Filippo di Simone Tornabuoni, Lamberto di Bernardo Lamberteschi, Giovanni di Francesco Giovanni, un soldato compagno di Cionetto Bastari. I giudici sono: Giovanni di Luigi di Piero Guicciardini, Matteo di Michele Castellani, Agnolo di Iacopo di Donato Acciaiuoli, Rinaldo di Maso degli Albizzi (PP, pp. 205-206; GF, c. 4r.; CG, pp. 172-173).
- 21 aprile Arrivo del figlio del re del Portogallo. Viene organizzato un banchetto in casa di Matteo Scolari (DCe, p. 70; PP, p. 209).

- 25 aprile Giostra in piazza Santa Croce in onore del fratello del re del Portogallo. Fra i partecipanti ci sono: Domenico di Bernardo Lamberteschi, Filippo di Filippo Tornabuoni, Marino di Tomasso di Giovanni Giovanni, Cionetto Bastari, Palla di Nofri Strozzi, Antonio di Giovanni da Castello Fiorentino (PP, p. 209; GF, c. 4r).
- 16 maggio Processione con molte reliquie che va incontro alla Tavola della Madonna dell'Impruneta. È collegata alla pace sancita tra la lega fiorentina e il duca di Milano, Filippo Maria Visconti. Messa in Santa Maria del Fiore (DCE, p. 70; PP, pp. 210-211).
- 23 giugno Processione per la vigilia della festa di San Giovanni. La compagnia dei Magi di San Marco presenta una sua cavalcata (PP, p. 212).
- 1429** 6 gennaio Festa dei Magi (PP, p. 216).
- 17 gennaio Matteo d'Antonio degli Alberti sposa la figlia di Piero d'Agnolo Capponi, che viene accompagnata da Palla di Nofri degli Strozzi e Giovanni di Luigi Guicciardini (PP, p. 216).
- 14 febbraio Cerimonia per la consegna del bordone e la partenza verso (primo lunedì di quaresima) Santiago di Compostela. Giovanni di Tommaso Giovanni parte per Santiago con Francesco di Benedetto de' Bardi e Antonio di Francesco barbiere, detto Cacio. Viene indicata anche la data del loro ritorno: il 12 luglio 1429 (GF, c. 4r).
- 20 febbraio Esequie di Giovanni d'Averardo detto Bicci de' Medici (PP, p. 217; CG, p. 174).
- 3 aprile Giostra organizzata dai capitani di Parte Guelfa. I giostranti sono: Tommaso di Francesco Giovanni, Niccolò del Buono Busini, Lamberto di Bernardo Lamberteschi, Cionetto Bastari, Lorenzo di Palla di Nofri Strozzi, Filippo di Filippo di Simone Tornabuoni, Antonio di Giovanni da Castello Fiorentino, Baldassare di Luigi da Prato, Giovanni di Borromeo di Filippo Lazzarini da San Miniato al Tedesco. I giudici sono: Felice di Michele Brancacci, Filippo di Donato di Filippo dall'Antella, Benedetto di

- Marcuccio degli Strozzi, Luca di Maso degli Albizzi, Bartolomeo Chambini, legnaiolo (PP, pp. 219-220; GF, c. 4v; CG, pp. 174-176).
- 17 aprile Giostra senza steccato in piazza Santa Croce. I giostranti sono: Lattanzo di *** di Niccolò Guasconi (causa caduta non giostrò), Mariotto di Arrigo di Davanzato dei Davanzati, Iacopo di Giovanni di Nofri Bischeri, Antonio di Bernardo di Vieri Guadagni, Baldassarre di Francesco di Rinaldo Gianfigliuzzi, Adoardo di Giovanni Portinari. Vinse Iacopo di Giovanni Bischeri (PP, p. 220; CG, p. 176).
- 19 giugno Arrivo di Stefano Colonna, principe di Salerno, nipote di Papa Martino V. È ospitato in casa di Matteo Scolari (Pippo Spano), vicino all'albergo alla Corona a spese del Comune. Era già stato a Firenze, come indicato dal ricordo di Francesco di Tommaso Giovanni (gennaio 1428/1429) (DCe, p. 70; PP, p. 222).
- 20 giugno Arrivo del conte Guido di Urbino con notevole seguito (PP, p. 222).
- 23 giugno Arrivo a Firenze di due ambasciatori del duca di Milano. Vengono ospitati a Sant'Antonio. Vanno a portare offerte con i Signori a San Giovanni (PP, p. 222).
- 23 giugno Processione del clero per la festa di San Giovanni (PP, p. 222).
- 24 giugno Celebrazioni per la festa di San Giovanni con la partecipazione del principe di Salerno e del duca di Urbino (PP, p. 222).
- 26 giugno Ilarione di Lippaccio de' Bardi organizza nel suo palazzo il banchetto per il principe di Salerno, il conte di Urbino, e molti altri signori che si trovavano a Firenze, invitando undici tra le donne più belle della città. Il banchetto fu finanziato da Cosimo e Lorenzo de' Medici (PP, pp. 222-223).
- 27 giugno Il cattivo tempo danneggia le tende per la festa di San Giovanni (CG, p. 176).

- 10 luglio Prima della partenza degli ambasciatori del duca di Milano viene celebrata una funzione in San Giovanni, dove essi offrono il palio (PP, p. 224).
- 3 settembre Esequie di Matteo di Michele Castellani. Durante la celebrazione il figlio di Matteo Castellani, Francesco, viene condotto davanti all'altare nella cappella di Santa Croce, gli vengono tolti i panni neri e viene fatto cavaliere da Lorenzo Ridolfi, Palla di Nofri degli Strozzi, Giovanni di Luigi di Piero Guicciardini (PP, p. 225; CG, pp. 176-177).
- 2 ottobre Dono della bandiera del Popolo e della Parte Guelfa a Francesco di Matteo Castellani appena dodicenne (PP, p. 225).
- 4 ottobre Dono di una pianeta cucita con la coperta che Francesco di Tommaso Giovanni ha usato per la giostra e di due candelieri di legno dorato a frate Benedetto medico (GF, c. 4v).
- 1430** 29 gennaio Giostra per l'acquisto di Pisa, organizzata dai capitani della Parte Guelfa (DCm, p. 34).
- 29 gennaio Giostra organizzata dal Comune. Francesco di Tommaso Giovanni partecipa giostrando sul cavallo baio di Taliano Friulano, capitano d'arme (GF, c. 4v).
- 12 febbraio Giostra organizzata dalla brigata degli Scudieri. Partecipano alla giostra: Pazino di Palla Strozzi, Piero di Neri Ardinghelli, Piero di Chino, Bartolomeo di Benedetto, Martino Macigni (GF, c. 4v).
- 1431** 11 marzo Processione. Predica di Maestro Antonio d'Arezzo. Si fa riferimento alla Tavola della Vergine dell'Impruneta che era stata portata in San Felice in Piazza (DCE, p. 71).
- aprile Legazione a Papa Eugenio IV degli ambasciatori fiorentini: Lorenzo Ridolfi, Giuliano Davanzati, Biagio Guasconi, Ridolfo Peruzzi, Lorenzo di Giovanni de' Medici (DCE, pp. 71-72).

- 13 giugno Arrivo e accoglienza di Micheletto Attendolo. Banchetto all'albergo della Corona (DCm, p. 35).
- 24 giugno Palio di San Giovanni alla presenza del duca di Mantova (DCm, p. 35).
- 23 novembre Esequie di Giovanni di Tommaso Giovanni (GF, c. 5r).
- 1432** 25 ottobre Arrivo di Micheletto Attendolo a Firenze. Viene accolto dai Signori, che gli portano numerosi doni (DCm, p. 35; DCe, p. 72).
- 1433** 6 gennaio Arrivo di papa Eugenio IV a Livorno. Festa e falò per le strade cittadine (DCe, p. 72).
- 28 dicembre Squittino del 1433. Francesco di Tommaso Giovanni viene nominato Gonfaloniere di compagnia e, insieme a lui, Tommaso di Giovanni Corbinelli e Leonardo di Filippo di Castellano di Monte Castello Frescobaldi (popolani). Per Santo Spirito: Mariotto di Mariotto di Banco, Bartolo di Angiolino pozzaio, Giuliano di *** Brancacci. Per Santa Croce: Gherardo di *** dei Gherardi, Tommaso di *** da Panzano, Buono di Niccolò del Buon Busini, Piero del Rosso galigaio. Per Santa Maria Novella: Lorenzo di *** Michi, Chimento di Cipriano di ser Nigi, Antonio di Piero di Lapozzo, Teri di Ferravechio. Per San Giovanni: Michele di *** Arrigucci, Spadino di Niccolò di Geri, Jacopo di Marco Aghinetti, Pagolo di *** del Giocondo legnaiuolo (GF, c. 7r).
- 1434** 5 marzo Esequie di Monna Simona (zia di Francesco di Tommaso Giovanni). La defunta viene vestita secondo l'ordine di Sant'Agostino e sepolta in Santo Spirito (GF, c. 7v).
- 12 giugno Conclusione dell'occhio sopra la cupola e della volta maggiore di Santa Reparata (PP, p. 248).

- 14 giugno Ambasceria per papa Eugenio IV. Francesco di Tommaso viene scelto come membro dell'ambasceria che va ad accogliere il papa con altri nove compagni che sono elencati nel ricordo: Bernardo di *** Belfratelli, Michele di Salvatore del Caccia, Agnolo di Chirico Pepi, Niccolò di Giovanni Carducci, Agnolo di Palla degli Strozzi, Bernardo di *** Carnesecchi, Papi di Giorgio d'Aldobrandino del Nero, Lorenzo di *** del Bulletta e Teri di Teri Ferravechio. (GF, c. 8r).
- 23 giugno Arrivo di papa Eugenio IV. Matteo Castellani (in realtà si tratta di Francesco Castellani, che aveva ereditato dal padre, morto nel 1429, anche il nome di Matteo) porta il cappello del papa; Giovanni Guicciardini porta la bandiera della chiesa; Palla Strozzi porta la bandiera del papa. Descrizione del percorso svolto (DCe, pp. 72-74; PP, pp. 251-252; CG, pp. 191-193).
- 25 giugno Processione. Il papa dà la propria benedizione ai presenti da un palco posto in piazza Santa Maria Novella (PP, p. 252).
- 30 giugno I Signori offrono doni a papa Eugenio IV (DCe, p. 74).
- 8 luglio Arrivo della Tavola della Madonna dell'Impruneta. Processioni (DCm, pp. 35-36).

ANNA SCANNAPIECO

«LA NOSTRA COMPAGNIA SARÀ LA PIÙ ECCELLENTE
D'ITALIA». * UN DOCUMENTO INEDITO SULLO STATO
DELL'ARTE ATTORICA NELL'ITALIA DI FINE SETTECENTO

1. *L'affiorare del sommerso: una 'Memoria' riesumata*

Nello stato italiano che era diventato «esemplare focolare dei lumi, alla fine degli anni sessanta del Settecento»,¹ si produssero, com'è noto, esperienze decisive anche sul piano artistico: Parma fu insignita del blasone di «Atene d'Italia», sostanzialmente in virtù dell'operoso attivismo del suo primo ministro, Guillaume-Léon Du Tillot, uno degli statisti più stimati in Europa, nonché «regista delle arti nell'età dei Lumi».²

Altrettanto noto è che la politica culturale di Du Tillot si esprime ad ampio raggio anche in campo teatrale. Così, di recente, sono state sintetizzate le sue «tre iniziative più significative»:

il tentativo di riforma del teatro in musica, perseguito dal ministro sul finire degli anni Cinquanta del Settecento e affidato a Carlo Innocenzo Frugoni e Tommaso Traetta,

* Il titolo compendia l'espressione conclusiva del documento che qui si pubblica, per cui cfr. *infra*, p. 201.

1. F. VENTURI, *Settecento riformatore*, II. *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti. 1758-1774*, Torino, Einaudi, 1976, p. 215.

2. Cfr. *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi*, catalogo della mostra a cura di G. FICCADORI, A. MALINVERNI e C. MAMBRIANI (Parma, 28 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Parma, Fondazione Cariparma, 2012; non sono purtroppo stati ancora pubblicati gli atti del convegno che precedette l'inaugurazione della mostra, *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi* (Parma-Colorno, 25-27 ottobre 2012). Molto ampia la bibliografia sulla figura del grande statista; mi limito a segnalare quelli che ritengo i contributi ancora imprescindibili: U. BENASSI, *Guglielmo Du Tillot. Un ministro riformatore del secolo XVIII (Contributo alla storia dell'epoca delle riforme)*, «Archivio storico per le province parmensi», n.s., xv, 1915, pp. 1-121; xvi, 1916, pp. 193-368; xix, 1919, pp. 1-250; xx, 1920, pp. 47-153; xxi, 1921, pp. 1-76; xxii, 1922, pp. 191-272; xxiii, 1923, pp. 1-120; xxiv, 1924, pp. 15-220; xxv, 1925, pp. 1-177; H. BÉDARIDA, *Parma e la Francia (1748-1789)* (1928), a cura di A. CALZOLARI e A. MARCHI, introd. di G. CUSATELLI, Parma, Segea, 1986.

la chiamata a Parma di una compagnia teatrale stabile e di elevata qualità come quella di Jean Philippe Delisle e infine l'istituzione nel 1770 del celebre, anche se sostanzialmente infruttuoso, concorso di drammaturgia.³

Ciascuna di queste imprese è stata fatta oggetto di fruttuose indagini:⁴ ma, per l'ultima citata, il *focus* analitico sembra essere stato viziato e distratto da una prospettiva eminentemente letteraria. Si trattava – come si ricorderà – del concorso istituito nel 1770 dal duca Ferdinando per premiare opere teatrali «degne d'essere coronate dalla reale munificenza», e perché «la nostra Nazione» non abbia «più ad invidiare alle altre la scenica dignità»: un'iniziativa sino ad allora inedita in Italia (e anche in Europa) che aveva suscitato subito plauso e aspettative grandi. I criteri del *Programma offerto alle Muse Italiane*⁵ (da cui la precedente citazione), redatti da colui che, sotto altri profili, era stato il maggior artefice della politica culturale parmense, il teatino Paciaudi, erano improntati al più vieto classicismo e concorsero, insieme alle carenze della commissione giudicante,⁶ a un sostanziale e rapido fallimento dell'iniziativa;

3. L. ALLEGRI, *Il teatro e lo spettacolo*, in *Storia di Parma*, x. *Musica e teatro*, a cura di F. LUISI e L. A., Parma, Monte Università Parma, 2013, pp. 423-501: 465.

4. Per la bibliografia di riferimento rimando al volume della *Storia di Parma* citato nella nota precedente; mi limito qui a segnalare i contributi più significativi dal nostro punto di vista e/o di più recente pubblicazione: BENASSI, *Guglielmo Du Tillot*, cit., xvi, 1916, pp. 348-355; BÉDARIDA, *Parma e la Francia*, cit., pp. 420-441; G. FERRARI-P. MECARELLI-P. MELLONI, *L'organizzazione teatrale parmense all'epoca di Du Tillot: i rapporti fra la corte e gli impresari*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di S. DAVOLI, con una premessa di S. ROMAGNOLI, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 357-380; P. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colomo tra XVI e XIX secolo*, Parma, Zara, 1995; ID., *Teatro e spettacolo all'epoca di Du Tillot*, in *Il Ducato in scena. Parma 1769: feste, libri, politica*, catalogo della mostra a cura di A. DE PASQUALE e G. GODI (Parma, 25 settembre-28 novembre 2009), Parma, Grafiche Step, 2009, pp. 73-86; C. BIAGIOLI, *Goldoni e/a Parma: nuovi documenti e riflessioni*, «Studi goldoniani», x n.s. 2, 2013, pp. 71-95.

5. Parma, Stamperia Reale, 1770. L'opuscolo, che uscì nell'aprile del 1770, è stato modernamente riedito da F. FEDI, *Un programma per Melpomene. Il concorso parmigiano di poesia drammatica e la scrittura tragica in Italia (1770-1786)*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 117-122; nei riferimenti bibliografici, per comodità del lettore, indicherò le pagine della moderna edizione, ma traggio le citazioni dall'originale (e ciò valga a spiegare qualche diffrazione rispetto al testo pubblicato da Fedi).

6. Su entrambi gli aspetti convengono molti contributi: E. MASI, *La vita i tempi gli amici di Francesco Albergati commediografo del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1878, pp. 259-265; A. DEL PRATO, *La Accademica Deputazione*, «Per l'arte», xiv, 1902, pp. 177-179, 193, 221-222, 258-260, 277-279, 319-320; E. BOCCHIA, *La drammatica a Parma. 1400-1900*, Parma, Battei, 1913, pp. 168-182; BÉDARIDA, *Parma e la Francia*, cit., pp. 440-441 e 544-545. Il contributo più recente e rilevante sul concorso parmigiano, la già citata monografia di Francesca Fedi, ha invece sottolineato che «se sarebbe certo improprio presentare il *Programma* come un manifesto rivoluzionario, bisogna pur dire che esso conteneva alcuni concreti elementi di novità»: «l'os-

ma contenevano – su molto probabile input di Du Tillot – un'importante indicazione di metodo, che avrebbe dovuto stimolare la ricerca storiografica in ambiti non meramente letterari:

L'esperienza fa vedere che la desiderata perfezion del Teatro dipende non tanto dalla bontà de' Drammi, quanto dalla vera, e giudiziosa maniera di animarli, ingegnosamente appellata la magia delle Scene. L'ignoranza, l'irreflessione, l'insufficienza degli Attori recano sovente freddezza, languore, confusione nel Dramma il più espressivo, il più toccante, il meglio ordinato. [...] Per ristabilire anche in ciò la gloria del Teatro Italiano Sua Altezza Reale manterrà una scelta Società di oneste persone, civilmente educate, le quali rappresenteranno ogni anno la Tragedia, e la Commedia, che saranno state premiate. Verranno gli Attori ammaestrati, e diretti da persona capace d'inspirar loro il giudizio, e il sentimento, che sono i due principi atti a produrre il desiderato successo. Il Direttore prescelto, esperto conoscitore, com'egli sarà, delle bellezze de' Teatri delle colte Nazioni, si occuperà tutto, onde risulti a quello di *Parma* anche l'esattezza, e la proprietà convenienti ai due generi di rappresentazione.⁷

Non aveva certo potuto essere l'illustre ed eruditissimo antiquario Paolo Maria Paciaudi a ideare ed esprimere tale sensibilità verso l'imprescindibile 'inveramento' rappresentativo della «bontà de' Drammi»; ma per certo lo era stato quel Du Tillot che – già dagli anni Trenta addetto ai *Menus-Plaisirs* di Don Filippo, e divenuto sin dal 1749, all'atto dell'insediamento dell'Infante

sequio ai modelli francesi era esplicito, sì, ma associato ad una sincera istanza di emancipazione e alla memoria – orgogliosamente evocata – della tradizione autoctona» (FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., p. 16): appare in realtà difficile sottoscrivere tale giudizio, dal momento che la gloria della «Nazione Italiana» in campo teatrale veniva debitamente confinata in ambito rinascimentale, l'unico autore menzionato era il Bibbiena (come colui che molto «adoprossi [...] per liberar l'Italia dallo scomposto istrionato, e per introdurvi la regolata Commedia»), e, soprattutto, risultava completamente rimosso l'operato di Goldoni, che anche e proprio in Parma aveva avuto largo credito (cfr. BIAGIOLI, *Goldoni e/a Parma*, cit.); inoltre, la prescrizione del verso (anche per le commedie, per quanto libero) e «l'esatta osservanza delle regole» come «prima inalterabile condizione richiesta» – sull'esplicita falsariga dell'*autoritas* Boileau – rendevano le coordinate estetiche del *Programma* non solo e non tanto ossequianti al modello francese, quanto piuttosto affatto anacronistiche. Silenziosamente memore di tali insufficienze, apparirà Carlo Gozzi nelle pagine conclusive dell'*Appendice al Ragionamento ingenuo* (1773): delineando la proposta per un «Teatro di coltura», la cui direzione si sarebbe dovuta affidare a Goldoni (richiamato da Parigi «con un premio decente a giovare alla sua Patria»), Gozzi farà sua l'idea di un concorso con cui premiare e incentivare l'arte teatrale italiana, ma avvertendo che «Accettatore, o ricusatore di queste [le opere presentate] sia un solo giudice premiato ['stipendiato'], conoscitore dell'aura teatrale, e non stitico pedante» (C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'"Appendice". Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. SCANNAPIECO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 580-581 [«Edizione nazionale delle Opere di Carlo Gozzi»]).

7. *Programma*, cit., pp. 120-121 (corsivo originale).

nel ducato, sovrintendente all'organizzazione teatrale dello stato – dal 1753 aveva avvocato a sé anche le mansioni impresariali. Si avvaleva di una rete di fidati collaboratori, ma controllava sempre di persona i contratti degli artisti (che fossero cantanti, ballerini o attori), le scenografie, i costumi, il repertorio: si occupava insomma dei «minimi dettagli dell'organizzazione materiale degli spettacoli»,⁸ e non mancava di tenersi informato «sugli spettacoli delle principali città italiane, come testimoniano le lettere dei vari ambasciatori a Milano, Venezia, Verona, Torino, Genova, Modena, Bologna».⁹

Dal carteggio confidenziale che intrattenne a lungo con Girolamo Grimaldi, primo ministro in Spagna, si può desumere quanto Du Tillot investiva sul *Programma*, e come le sue idee evolvessero al riguardo. In data 29 aprile 1770, dopo aver – in una precedente missiva – informato il suo illustre corrispondente dell'iniziativa intrapresa nel ducato, gli scriveva:

Je suis bien content que Votre Excellence ait été satisfait de notre Programme, et bien aise d'avoir eu en quelque façon l'idée qu'elle a concue. Nous avons beaucoup de lettres d'auteurs qui se preparent a travailler [...]. Au reste notre idée, Monsieur, est d'introduire, ou de retablir un genre plus utile, et plus epuré. Mais il ne faut pas détruire dans une autre classe les Masques genre si original, ou il y a tant de merite, et dont on pourroit tirer un si grand parti, si on n'avoit pas toujours a faire au bas Peuple. Le Roy avoit protégé a Naples un genre nouveau et singulier, plein d'esprit, de naturel, et de merite, dont on m'a beaucoup parlé, et que je ne connois que par relation. C'étoit un gentilhomme, ou cavalier qui en étoit le mobile, et c'étoit pour le palais.¹⁰

Tre sono le informazioni interessanti che emergono da tale testimonianza: quella, abbastanza scontata, che la paternità del progetto era di Du Tillot; una seconda, molto meno prevedibile, sulla necessaria preservazione delle rappresentazioni all'improvviso, del teatro delle maschere: un accorgimento che è ben chiaro al profondo conoscitore dell'estetica teatrale, del valore nevralgico che in essa riveste la pluralità repertoriale (tanto più in presenza di una tipologia spettacolare dal collaudato valore e dalla persistente originalità), ma che risulta completamente rimosso dalla redazione del *Programma*, dove anzi «les Masques» sono espressamente proscritte.¹¹ L'apparente contraddizione si spiega

8. BÉDARIDA, *Parma e la Francia*, cit., pp. 422-424 (la citazione a p. 424); cfr. anche BENASSI, *Guglielmo Du Tillot*, cit., XVI, 1916, in partic. pp. 350-351 e FERRARI-MECARELLI-MELLONI, *L'organizzazione teatrale parmense*, cit.

9. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno*, cit., p. 51.

10. Le lettere, conservate presso l'Archivo general di Simancas, sono state inventariate da H. BÉDARIDA, *Les premiers Bourbons de Parme et l'Espagne (1731-1802)*, Paris, Champion, 1928; per quella qui citata (conservata nella b. 5197 della serie *Estado*) cfr. ivi, pp. 91-92.

11. «Nella presente Istituzione si lascia in arbitrio de' Concorrenti la scelta degli argomenti

probabilmente col fatto che nel *Programma* poteva trovare esplicito spazio solo l'idea di un «genre plus utile, et plus epuré», ma che questo non escludeva – per le future pratiche rappresentative della compagnia da formarsi all'uopo – la presenza delle maschere. È quanto si può desumere da una lettera di Pietro Chiari, datata Venezia 17 febbraio 1771 e indirizzata probabilmente a Giuseppe Pezzana, il segretario della «Regia Accademica Deputazione» preposta al concorso, su cui avremo presto modo di tornare; la lettera è interessante anche per registrare come le posizioni di un Chiari fossero meno sensibili verso le concrete dinamiche spettacolari di quelle di un Du Tillot:

Si dice, e autenticato sembra dal fatto, che nelle Commedie accennate dal Programma costà pubblicato si voglia dar luogo alle Maschere, quali si costumano nelle Burlette italiane, che abusivamente si chiamano *Commedie dell'Arte*. Per quanto vede il mio cortissimo intendimento ripugnano queste Maschere al Programma suddetto; peccoché da' Poeti Comici far non si può senza molta violenza, che parlino in verso; siccome ho fatto io medesimo qualche rarissima volta del solo Arlichino, per accomodarmi ad un fanatismo allora corrente. [...] Non si creda ciò detto in discredito delle Maschere Comiche. Troppo io venero le vastissime idee di quella mente sì illuminata [Du Tillot], che stender vuole sin dove umanamente si può l'onore, e il diletto delle Scene italiane. [...] necessarie io confesso anche le Burlette correnti, e indispensabili a queste anch'io conosco le Maschere. Così si trovasse persona d'abilità, e di esperienza che tutte prendesse per mano queste Burlette dell'Arte, e ne rimpastasse, come si potrebbe assai meglio, gli antichi Soggetti; ne levasse l'inverosimile; ne regolasse il ridicolo; o ne scrivesse a disteso le parti serie, per non sentire almeno dagli Attori, e dalle Attrici inesperte tanti spropositi d'italiana grammatica. Allora sì che questo genere ancora di teatrale divertimento riuscirebbe più dilettevole e più decoroso all'Italia nostra.¹²

Ma torniamo alla lettera di Du Tillot a Grimaldi del 29 aprile 1770, e alla terza, alla più significativa, informazione che essa ci fornisce: il modello di riferimento a cui aveva guardato lo statista parmense – pur non avendone avuta conoscenza diretta, ma solo «par relation» – era stato quello della singolarissima esperienza del commediografo, ma soprattutto *metteur en scène*, Domenico Luigi Barone, marchese di Liveri, attivo a Napoli alla corte di Carlo di Borbone negli anni Trenta-Quaranta: è senz'altro lui il «mobile» del «genre nouveau et

sì per le Tragedie, come per le Commedie, intendendosi però escluse da queste le Maschere» (*Programma*, cit., p. 120).

12. La lettera, autografa e inedita, è conservata presso la Biblioteca palatina di Parma (d'ora in poi: BPP), *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere di e a alcuni attori capoc. contattati per far parte della istituenda compagnia stabile [1771] – altre sullo stesso argomento* (il sottolineato – riprodotto in corsivo – è originale).

singulier» menzionato nella lettera, una personalità di peso nel teatro italiano settecentesco, in questo stesso giro di tempo conosciuto e ammirato – sempre «par relation» – da un Diderot, e in anni precedenti emulato da un Goldoni. Il modello-Liveri era quello in cui l'eccezionalità della resa spettacolare era garantita non certo dalla qualità dei testi dell'autore, ma dalla sua leggendaria abilità e puntigliosità concertativa (le scene multiple sapientemente orchestrate, il sospiro fatto provare per ben trentadue sere consecutive, di cui Francesco Cerlone tramanda il ricordo ammirato), resa possibile peraltro solo dalla privilegiata condizione di poeta di corte che agisce in uno spazio sottratto alle leggi del teatro impresariale e commerciale.¹³ Non pare insomma un caso se una personalità come Du Tillot, così attenta alla dimensione concreta, performativa, dell'eccellenza teatrale, avesse coltivato dentro di sé l'idea di rinnovare a Parma l'esperienza che era stata propria della corte di Napoli. D'altro canto, le condizioni finanziarie del ducato, di cui il primo ministro aveva attenta cognizione, non avrebbero mai potuto rendere possibile il replicarsi di quell'esperienza, né essa avrebbe potuto essere proponibile come unica risorsa spettacolare dello stato.

Du Tillot dovette presto rendersi conto della necessità di correggere il tiro: mancavano il tempo, le 'risorse umane' e quelle economiche per dar vita all'ideazione originaria; né per certo il clima a corte (funestato dalle capricciose cabale di Maria Amalia, l'ottava figlia di Maria Teresa d'Austria che nel 1769 aveva sposato l'infante Don Ferdinando) agevolava l'impresa. E così, sempre a Grimaldi, il 28 ottobre 1770 comunicherà che aveva dovuto mettere da parte lo studio dell'organizzazione impresariale legata al *Programma*, «livré au duc de Sforza,¹⁴ et dechu aujourd'hui par le peu de goût de notre cour au ton le plus

13. Su Barone di Liveri (1685-1757) si segnalano in particolare: P. VESCOVO, «*J'avois grande envie d'aller à Naples*». Goldoni, *'l'erudito cavaliere Baron di Liveri', e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*. Atti della giornata di studio (Benevento, 9 settembre 2008), a cura di A. LEZZA e A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82; F. COTTICELLI, *Il Barone di Liveri e l'arte comica*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*. Atti del convegno (Santiago de Compostela, 15-17 aprile 2015), a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 249-258; I. INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 270-283.

14. Presumo che vada identificato con Gaetano Sforza Cesarini duca di Segni, che nel 1769 era stato assunto a corte nella qualità di maggiordomo maggiore: cfr. A. CONT, *Il potere della tradizione. Guillaume Du Tillot e la questione della nobiltà*, «Nuova rivista storica», c, 2016, 1, pp. 73-106: 87. Sempre a un duca Sforza (senz'altro il medesimo) fa riferimento Luigi Bernardo Salvoni (1723-1784) che nel 1773 sarebbe stato incaricato dal duca Ferdinando di formare un'«Accademia Unione Teatrale» e che, nella memoria compilata per l'occasione, avrebbe annotato: «L'idea di

abject et le plus bas». ¹⁵

Nel giro di poco più di un mese, tuttavia, faceva di necessità virtù; e, laddove il *Programma* aveva previsto la formazione di una «Società di oneste persone, civilmente educate», «ammastrate, e dirette» da un direttore «esperto conoscitore [...] delle bellezze de' Teatri delle colte Nazioni», Du Tillot si orientò verso l'utilizzo di una compagnia formata da attori italiani già in esercizio. Così infatti scriveva a Grimaldi in una lettera del 2 dicembre 1770:

Il n'est plus le tems d'avoir ici des spectacles François dispendieux. ¹⁶ Une troupe comique a peu de frais, Italienne comme du tems des Farnezes, bien instruite, sera l'amusement de la cour pour le nouveau genre des Pieces que commence a nous envoyer l'Italie, et diminuera ce desir que nos Princes ont de se mettre eux-même sur le Theatre d'une maniere trop publique, et que nous tachons de combattre. ¹⁷

questa Accademica Unione non è nuova. Io stesso la concepì, volgono ormai tre anni; osai comunicarla al Sig.^e Duca Sforza, che si compiacque di sommamente approvarla; ma non avventurosi a proporla, per quelle circospezioni che in allora troppo giustamente erano addottate dalla di lui prudenza. Venne ciò nondimeno traspirata dal Sig.^e M.^{se} di Felino [Du Tillot], che gustolla infinitamente, e trovolla opportunissima non solo alle massime d'Economia, e d'un decoroso divertimento, ma a soddisfare puranco al Programma delle Tragedie, e delle Commedie per la rappresentazione delle Pezze, che di mano in mano venissero coronate. Volle sentire il parere della Regia Accademica Deputazione, e avutolo plaudentissimo, si accinse all'effettuazione del disegno» (L.B. SALVONI, *Sentimento sui spettacoli da rappresentarsi nel Real teatro di Parma segnatamente ne' prossimi autunno 1733, e carnevale 1774, e da stabilirsi in seguito, qualora si riconoscesse opportuno*, ms., Parma, Archivio di stato, *Teatro e spettacoli*, b. 2, c. 3r.). Il Salvoni, dal 1754 al 1774 agente generale per l'Emilia e la Lombardia della casata Sforza Cesarini, fu una poliedrica figura di editore, scrittore, poeta, musicista, 'regista'; le sue attività in ambito teatrale, e non solo a Parma, sono documentate almeno a partire dal 1754; nativo di Parma, residente dal 1734 a Piacenza, solo nel 1766 fece ritorno nella sua città natale, ma qui aveva avuto modo di esercitare le proprie competenze organizzative sin dall'autunno del 1760, sovrintendendo agli spettacoli dati per le nozze della principessa Isabella con l'arciduca Giuseppe d'Austria (cfr. R. LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani* [1999], versione aggiornata on line: <http://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/ita/Dizionario%20biografico%20dei%20parmigiani.aspx?idMostra=38&idNode=216> [ultimo accesso: 9 luglio 2017]). Per quello che ho potuto appurare attraverso la consultazione di materiale archivistico, le mansioni del nostro erano ordinariamente quelle di «direttore delle prove».

15. Simancas, Archivo general, *Estado*, b. 5258, cit. in BÉRADIDA, *Les premiers Bourbons de Parme et l'Espagne*, cit., p. 97.

16. Il riferimento va alla compagnia Delisle, ingaggiata a Parma dal 1755 al 1758 e ammirata anche da Goldoni; al riguardo, cfr. almeno G. FERRARI, *La compagnia Jean-Philippe Delisle alla Corte di Parma (1755-'58) e la «riforma teatrale» di Guillaume du Tillot*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. ALLEGRI e R. DI BENEDETTO, Modena, Mucchi, 1987, pp. 165-191.

17. Simancas, Archivo general, *Estado*, b. 5258, cit. in BÉRADIDA, *Les premiers Bourbons de Parme et l'Espagne*, cit., p. 98. Lo studioso francese acutamente commenta: «ce mot de la fin n'est pas trop ironique, car il semble bien que Dutillot ne veuille pas parler seulement du goût des

Non ci si lasci ingannare dal richiamo alle pratiche spettacolari dei Farnese, che Du Tillot senz'altro impiega per porgere la notizia con un *exemplum* analogico quanto generico, che fosse cioè d'immediata (ma anche semplificata) comprensibilità per il suo lontano corrispondente. I Farnese avevano certamente fatto parte della categoria dei «principi impresari»,¹⁸ ma le compagnie da loro sostenute – come altrove in casi consimili – non erano affatto stanziali, e se garantivano una sorta di diritto di prelazione sulle proprie prestazioni alla casa regnante del cui *patronage* si avvalevano, e se costituivano un importante strumento politico-diplomatico, non per questo rinunciavano alla propria indipendenza artistica e al richiamo del mercato, secondo quella che è stata felicemente definita una dialettica di «sottomissione e autonomia».¹⁹

Rispetto a consolidate tradizioni, nella Parma di Du Tillot le cose andarono diversamente: qui, proprio in relazione al *Programma*, si avviò una radicale riconsiderazione dell'organizzazione spettacolare, quasi prefigurando l'esperienza che sarà propria delle compagnie 'privilegiate' di primo Ottocento.²⁰ È quanto appunto testimonia la nostra *Memoria* riesumata.

Infants pour la comédie de salon [commedia interpretata da dilettanti durante riunioni mondane]. La cour de Parme paraissait aux jeux de beaucoup transformée en tréteaux de foire» (ibid.). Nel riprendere in mano e ridefinire il progetto originario, Du Tillot fu per certo influenzato dal disegno ideato da Luigi Bernardo Salvoni (per cui cfr. supra, nota 14).

18. Così secondo l'efficace formulazione (e relativa ricognizione storico-critica) di S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003 (per l'appartenenza dei Farnese a tale categoria, cfr. ivi, p. xxxvi: «un dossier particolarmente denso e soddisfacente può essere approntato nell'integrazione dei carteggi di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo [Medici] con quelli dei cugini Farnese Ranuccio II, Alessandro e Ottavio, gestori di un impresariato familiare analogo a quello dei Medici»).

19. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII sec.)*, Torino, Einaudi, 2014, in partic. pp. 25-35 (per i Farnese: pp. 165-167 e passim). Per il rapporto mercato teatrale-corti d'obbligo il riferimento a ID., *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011², in partic. pp. 92-199.

20. Per essere più precisi – sulla scorta delle fondamentali indicazioni di Claudio Meldolesi – il tipo di 'privilegiata' che sembra anticipare la costituenda compagnia parmense è quello della Vicereale Italiana (1808-1814) o della Reale Sarda (1821-1855), le uniche esperienze cioè che ebbero un legame organico (non strumentale) con lo Stato che le sovvenzionava e che osservarono un principio di stanzialità (cfr. C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 184-191). Nella Parma di Maria Luisa, ad es., la compagnia 'privilegiata' diretta da Romualdo Mascherpa «“non fu veramente una compagnia di Stato, istituita per iniziativa governativa, come si è generalmente creduto”» (era stato infatti il capocomico a chiedere il permesso di fregiarsi del titolo ducale), bensì la risultante di «un patto fra una compagnia interessata a un patrocinio prestigioso e una Corte desiderosa di una compagnia di buon livello [...] per il nuovo, splendido teatro che stava per ultimare» (ivi, pp. 186-187).

2. Contorni e retroscena del sommerso

Il documento che qui si pubblica – rimasto non solo inedito, ma del tutto incognito alle pur rigogliose indagini di settore – getta luce su quello che fu realmente il cuore pulsante, ancorché nascosto, del *Programma* parmense: la formazione di una compagnia stabile (dove alla stabilità ineriva anche, per la prima volta, una fondamentale stanzialità). Se il ‘pretesto’ era quello di allestire con il debito decoro le opere annualmente coronate dal concorso, il vero obiettivo divenne garantire una permanente eccellenza degli allestimenti, dando slancio alla riqualificazione dell’arte attorica italiana. Com’era venuto profilandosi quest’audace progetto?

Quando Du Tillot aggiornava Grimaldi sull’evoluzione dell’iniziativa (siamo – come si ricorderà – ai primi di dicembre del 1770), aveva per certo già messo in moto il suo piano: affidare a una persona di fiducia il compito di effettuare una «scelta, e proposizione de’ migliori soggetti delle comiche compagnie che girano l’Italia»²¹ per realizzare la compagnia che avrebbe dovuto prendere servizio a Parma, *anche* (ma non solo) al fine di garantire il decoroso allestimento delle opere premiate.

La persona incaricata dovette essere, quasi per certo, Giuseppe Pezzana (1735-1802), uomo di assoluta fiducia del primo ministro:²² il quale gli aveva fra l’altro affidato, dal 1764, la redazione della «Gazzetta di Parma», strumento indispensabile di difesa e propaganda a sostegno del radicale piano riformistico in atto nel ducato,²³ e l’aveva ‘infiltrato’ nel seno stesso dell’Accademica Deputazione che presiedeva al concorso drammatico, facendolo eleggere segretario.²⁴

21. Dal § 1 della *Memoria intorno la scelta di un'accademia d'attori tragici, e comici* (cfr. infra *Appendice*). D’ora in poi i riferimenti delle citazioni da questo documento verranno indicati direttamente, con la sola indicazione tra parentesi del paragrafo di volta in volta implicato.

22. Merita al riguardo citare quanto l’abate Pezzana scriveva in una lettera del 12 luglio 1765 al medico bolognese Girolamo Brunetti: «Il nostro Ministro non è uomo da lasciarsi intender nulla, e vuol veder chiaro. Io lo servo da dieci anni; ed egli mi ha scandagliato da dovero, perché oltre il servirlo, ho avuto la sorte d’esser per così dire domestico in casa sua. Egli è solo, da cui dipende veramente la mia fortuna, a questo solo intendo di servir bene» (Modena, Biblioteca estense, *Autografoteca Campori*, fasc. ‘Pezzana Giuseppe’, c. 14r).

23. Cfr. U. BENASSI, *Qualche notizia sulla «Gazzetta di Parma» nel Settecento*, in ID., *Curiosità storiche parmigiane*, Parma, Adorni-Ugolotti & C., 1914, pp. 5-8.

24. Giuseppe Pezzana, padre del ben più celebre Angelo (1772-1862, storico e bibliotecario, *protégé* di Maria Luigia, al quale si deve tanta parte dell’arricchimento e del prestigio della Biblioteca palatina), visse con particolare intensità e devozione il rapporto fiduciario con Du Tillot: quando il potente primo ministro fu defenestrato, egli, annichilito dalle feroci calunnie che si spargevano sul conto del grande statista, «n’ebbe la mente travolta con lunga e penosa malattia» (così nel ricordo del figlio Angelo), si allontanò dal ducato all’insaputa della sua stessa famiglia, e trovò infine ricetto a Parigi, dove riuscì ad affermarsi come editore di opere pregiate

Il solerte funzionario – futuro editore della sontuosa edizione parigina delle opere di Metastasio – aveva diligentemente compilato la sua *Memoria intorno la scelta di un'accademia d'attori tragici e comici*. Aveva tenuto conto delle specifiche indicazioni operative che Du Tillot gli aveva impartito, e in particolare la cura nello scegliere talenti giovani, malleabili, da poter educare in uno stile recitativo più evoluto di quanto non apparisse quello corrente sulle scene italiane;²⁵ un 'prerequisito' che Pezzana stentò moltissimo a garantire, e che, di fatto, restò circoscritto al solo caso della servetta.²⁶ Aveva, soprattutto, operato una cernita ponderata, il cui punto di forza erano state la conoscenza diretta e la valutazione in atto degli attori da cui estrarre la rosa dei papabili («il fiore della Compagnie Italiane», § 4):²⁷ proprio tale circostanza – come vedremo – è

e come stimato precettore di lingua italiana (tra i suoi 'studenti' la stessa Maria Antonietta e numerosi funzionari della corte). Pochi i riferimenti bibliografici sulla sua persona: oltre alla voce dedicatagli dal già citato *Dizionario biografico dei parmigiani*, si veda soprattutto quella composta dal figlio nelle *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani raccolte dal padre Ireneo Affò e continuate da Angelo Pezzana*, Parma, Dalla ducale tipografia, 1833, to. VII, pp. 359-371. Non è stato agevole attribuire a Giuseppe Pezzana la paternità dell'anonima *Memoria*, anche perché la persona a cui sarebbe stato più facile pensare era Pio Quazza, che di Du Tillot fu braccio destro relativamente agli affari teatrali (il suo nome, non a caso, compare insistentemente e per lunghi anni nei documenti relativi all'organizzazione spettacolare del ducato: cfr. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colomo*, cit., p. 51 e passim; nonché la voce dedicatagli nel *Dizionario della Musica del ducato di Parma e Piacenza*, <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Homepage.aspx>; ultimo accesso: 9 luglio 2017); Quazza, oltretutto, lasciò documentato in prima persona il ruolo centrale che gli era proprio, nel prezioso *Metodo teatrale praticato dalle antecedenti Reali Direzioni a norma di quanto si osserva generalmente nei teatri spettanti a regie corti*, datato Parma, 11 agosto 1774 (ms., Parma, Archivio di stato, *Teatri e Spettacoli*, b. 3). Tuttavia, l'analisi grafologica della *Memoria* ha consentito di escludere con assoluta certezza che ne possa essere ricondotta la paternità a Pio Quazza; d'altro canto, lo studio comparato del documento con vari autografi dell'abate Pezzana ha consentito di riconoscerne in lui l'estensore; che poi il Pezzana sia stato non solo redattore materiale della *Memoria*, ma anche l'artefice del progetto che la anima, è comprovato da altri documenti, e in particolare dal carteggio con Luigi Bissoni, il *Pantalone sensale di comici*, su cui presto torneremo.

25. «Vostra Eccellenza m'inculcò particolarmente di preferire la gioventù, e la buona disposizione» (§ 2). Ma si veda anche il riferimento (§ 22) all'indicazione che Du Tillot aveva dato sulla necessità di individuare, per la parte di «Servitore comico», un «soggetto [...] caricato»; nonché (§ 24) l'assenza di istruzioni per le parti «terze, e quarte».

26. «Confesso sinceramente che avrei sacrificato volentieri alla molta abilità la gioventù, riflettendo alla circostanza, e al molto tempo, di cui vi sarebbe stato bisogno per ridurre a buon segno giovanetti inesperti, o male ammaestrati; ma quand'anche avessi voluto donare qualche cosa all'età fresca, ed alla buona figura, non ero in grado di farlo. Fuori della *Servetta* toscana non ho veduto neppur una giovanotta di garbo, che convenisse al caso» (§ 2); «Vostra Eccellenza non saprebbe credere quanta scarsezza vi sia in tutte le Compagnie vedute in genere di gioventù nascente!» (§ 25).

27. «Fra i soggetti che propongo, non ve n'è neppur uno ch'io non abbia veduto. Gli ho sentiti quasi tutti, e il giudizio generale delle persone colte mi ha servito di regola per quelli

all'origine di uno degli elementi di maggior interesse della *Memoria*, il saper-ci restituire uno sguardo 'tecnico', interno, sull'affollata fauna attorica di fine Settecento, al di là dei clichés rappresentativi cui siamo abituati, oscillanti tra le prevedibili polarità della retorica dell'*elogium* (Francesco Bartoli) e di quella del *vituperium* (Antonio Piazza). Aveva, infine, condotto le sue indagini (e le proposte che ne seguirono) alla luce di una conoscenza intima delle regole della scena, e di una percezione esatta dei limiti dello stile attorico italiano, entrambe singolarmente consonanti – anche di questo ci renderemo conto – con il punto di vista del pur mai menzionato Carlo Goldoni.

Anche se il documento, oltre che anonimo, è non datato, elementi interni consentono di ancorare la redazione del testo al dicembre 1770.²⁸ Du Tillot, acquisiti i risultati dell'indagine, li trasforma in un progetto della cui necessità persuade abilmente la Regia Accademica Deputazione preposta al concorso, accampando l'impossibilità di fare leva, per la dovuta rappresentazione delle opere coronate, sull'arruolamento di gioventù 'indigena' da educare alla bisogna (impegno che non era previsto in questi termini nel *Programma*).²⁹ Ecco quanto scrive ai «colendissimi deputati», in data 26 gennaio 1771:

Quanto più si considera l'articolo del Programma, che riguarda la rappresentazione dei Drammi da coronarsi, tanto più difficile sembra il poter trovare nel Paese Gioventù, che sia capace, e voglia addossarsi simile impegno. Oltre l'uso necessario del Teatro, e della pura Lingua Italiana, converrebbe supporre ne' giovani un ozio perfetto dalle cure domestiche, dagli studi, e da ogn'altra seria occupazione: oppur temere che una tale applicazione non li distraesse dai doveri di Figli, e di Cittadini, o non ispirasse loro una smoderata inclinazione al teatro non conveniente al loro grado [...]. Non sarebbe minore la difficoltà nel ritrovar Donne, che in uno stato civile volessero dedicarsi a tale occupazione.³⁰

Presentato in questo modo, il progetto non può che «incontrare», da parte dell'Accademica Deputazione, «l'unanime approvazione, ed applauso in tutte le sue parti», come viene comunicato a Du Tillot già il 28 gennaio dal segretario della Deputazione: cioè quel medesimo Giuseppe Pezzana che ave-

che non ho potuto sentire» (§ 2); «Il debole mio giudizio è il puro risultato della sensazione da ognun d'essi [attori] in me prodotta: la verità, quale io l'ho veduta, mi ha somministrate le espressioni» (§ 31).

28. Vedi di séguito le note 106, 111, 119, 121.

29. Il *Programma* infatti prevedeva solo la formazione all'uopo di una «Società di oneste persone, civilmente educate».

30. La lettera, conservata presso la BPP (nel citato *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 1, *Deputazione accademica in Parma onde premiare le Tragedie e le Commedie*), è stata già edita da FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., p. 26.

va dato corpo, mandante il primo ministro, alla *Memoria* su cui era basato il progetto stesso.³¹

Il gioco delle parti tra lo statista e il suo uomo di fiducia dovette servire anche a dissimulare – agli occhi di quello che avrebbe dovuto essere l'ente proponente e giudicante – una macchina organizzativa già vigorosamente messa in moto. Ben prima che il nuovo progetto fosse sottoposto al vaglio della Regia Accademica Deputazione, Pezzana aveva suggerito a Du Tillot quello che avrebbe potuto essere il giusto referente per avviare le contrattazioni con gli attori 'di stanza' a Venezia (la maggior parte, come vedremo, di quelli destinati a formare il nuovo complesso): e cioè l'attore Luigi Bissoni. Al Pantalone della compagnia Medebach, infatti, già il 29 gennaio, il segretario Pezzana scrive una lettera 'di ingaggio' che merita citare per esteso:

Padrone, ed amico carissimo

Eccole un pacchetto di lettere, che deve giungerle franco. Ho partecipata la mia idea d'indirizzarlo a lei a Sua Eccellenza il Sig.^r Marchese Ministro,³² il quale si è degnato d'approvarla, soggiugnendo che *l'affare veniva così fidato a persona savia, prudente, e di suo genio, che saprebbe far buon uso delle convenienze della Corte, e servirla nello stesso tempo a dovere.*

Si tratta di formare un'accademia Reale, com'ella comprenderà dalla sua lettera d'ufficio; si tratta di scegliere per il meglio e di servir bene l'Infante relativamente al Programma delle Tragedie, e delle Commedie. I soggetti da fermare per ora in questa Piazza [Venezia], sono quelli di cui le dirigo le lettere. Essi, come ella, non sono che per istar bene; ma *bisogna ch'ella prenda le cose con tutta la prudenza, e la cautela.* M'incarica Sua Eccellenza singolarmente di pregarla di prendere il mezzo più conveniente per la distribuzione delle lettere, sicché tutti portino senza strepito le loro difficoltà, e dubbj a lei; ed ella abbia la bontà di annunziare a me le opposizioni, e i mezzi più savj di superarle, in caso che ne insorgano. Pare che in questo fatto convenisse a tutti gli prescelti di convenire insieme, d'andar di concerto, di prender le misure necessarie, di confidare il tutto a lei, e *di disporre le cose in maniera che senza precisa necessità la Corte non abbia ad incomodare veruna persona di riguardo.* Dico in caso di precisa necessità, perché si suppone che qualunque de' soggetti preferiti, penserà alla

31. Conservata ivi e datata Parma, 28 gennaio 1771, la lettera (probabilmente una minuta) non è firmata, ma è chiaramente attribuibile a Pezzana non solo per le già ricordate ragioni grafologiche, ma anche per l'identità del mittente che da essa trapela, cioè quella del segretario dell'Accademica Deputazione.

32. Cioè Du Tillot: per il titolo di marchese, si veda di séguito la nota 102. Bissoni ricorderà a lungo il beneficio ricevuto da Pezzana nell'esser stato da lui prescelto come referente per la formazione della compagnia reale; si veda almeno quanto gli scriverà in data 3 marzo 1771: «Quanto mai sono obbligato al di lei amore coll'avermi fatto ottenere il Padrocinio di S. E., cosa da me sospirata dal primo anno, ch'ebbi l'onore di far servitù alla R. Corte. Io sicuramente procurerò conservarmelo, e tutto devo a lei» (BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.).

solida sua sussistenza, al suo onorifico, e alla distinzione che questa determinazione del R. Infante porta alla nuova accademia, sopra tutte le compagnie comiche d'Italia, ad onore dell'Italia medesima; saprà anche onestamente disimpegnarsi mettendo in vista il desiderio della R. Corte di Parma.

Tutti i suggerimenti onesti, pronti, e convenienti che da lei verranno, serviranno a noi di regola in caso diverso. Intanto sia ben persuaso, gentilissimo Sig.^r Luigi, che l'interesse ch'ella prenderà in questa circostanza, sarà una prova evidente della sua stima verso S. E. il Sig.^r Marchese Ministro, e di vera sincerissima amicizia, e bontà per me, che amo di eseguire a dovere gli ordini di S. E.³³

In Luigi Bissoni, il civile mercante che per necessità si era dovuto fare comico,³⁴ viene riposta – come si vede – la fiducia degna di un diplomatico: un Pantalone già noto e stimato dal primo ministro (probabilmente durante le trasferte parmensi della compagnia Medebach), che ora viene insignito del ruolo di *sensale di comici*, in alternativa alle consuete, potenti strategie proprie delle corti (si pensi alla prescrizione di «disporre le cose in maniera che senza precisa necessità la Corte non abbia ad incomodare veruna persona di riguardo»).

Da questo momento in poi, sino al luglio 1771, si svilupperà un fitto carteggio tra Bissoni e i referenti della corte parmense: la corrispondenza del

33. Ivi, fasc. 1, *Deputazione*, cit. (i corsivi sono miei); la lettera, datata Parma, 29 gennaio 1771, è senza firma e senza indicazione di destinatario, il quale tuttavia si desume non solo dalla menzione interna dell'interlocutore come del «gentilissimo Sig.^r Luigi», ma anche dal carteggio complessivo che è possibile ricostruire 'montando' in successione cronologica i documenti contenuti nei fascicoli 1-2 della citata cass. 671. La lettera, che qui si riproduce dall'originale, è già stata edita da FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., pp. 27-28; la studiosa tuttavia – non so in base a quali fonti – fa di Bissoni un ex-attore, residente a Torino, e ipotizza che sulla scelta della sua persona «avessero pesato i rapporti di Paciaudi con il nativo Piemonte» (ivi, p. 27). Luigi Bissoni, invece, veneziano di origine, era ancora in attività nella compagnia Medebach (che all'epoca agiva stabilmente nelle stagioni di autunno e di carnevale presso il San Giovanni Grisostomo di Venezia, per spostarsi nelle piazze di terraferma durante le stagioni primaverile ed estiva), e vi sarebbe rimasto fino all'anno comico 1779-1780 (la compagnia dal 1775 si era trasferita al Sant'Angelo; nell'ultimo anno in cui è attestata l'attività di Bissoni, nel consueto ruolo del Pantalone, la compagnia era diretta da Girolamo Brandi: cfr. *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996). Secondo Bartoli, Bissoni, dopo essersi alienato «dalla Professione, avendo ottenuta una carica onorevole; [...] brevemente di questa fortuna poté goderne il frutto, giacché tra pochi mesi, essendo prossimo alla vecchiezza, pagò il comune tributo alla natura, e qual visse onorato, cristianamente morì nella Quaresima dell'anno 1781» (F. BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti* [d'ora in poi: BARTOLI], Padova, Conzatti, 1782, to. I, p. 127 [rist. anast. Bologna, Forni, 1978]).

34. «Nacque civilmente da genitori del cetto mercantile; ma avendo la sua Famiglia sofferte varie disgrazie, e trovandosi pressoché privo di sostentamento, si pose a fare il Comico, mettendo con genio la Maschera di Pantalone» (ivi, p. 126).

Pantalone, per l'esattezza, correrà lungo un duplice binario, dovendo tenere informato non solo Giuseppe Pezzana, ma anche Pio Quazza, l'«Incaricato degli affari Teatrali di S. A. R.»,³⁵ il funzionario responsabile, fra l'altro, della definizione tecnica dei contratti con gli artisti. Un carteggio, soprattutto, in cui si inseriscono le voci degli attori coinvolti nelle trattative – personalità di prima grandezza nel panorama coevo: Agostino Fiorilli, Giuseppe Majani, Caterina Manzoni, Margherita Gavardina, Tommaso Grandi, Regina Marchesini, Giuseppe Lapy, Felice Sacchi – e che pertanto costituisce un assieme documentario unico nel suo genere. Non è purtroppo questa la sede per dedicarvi l'attenzione che pur merita, e sarà piuttosto utile limitarsi a delineare le tappe fondamentali della trattativa.

Merita tuttavia citare almeno in parte, per il suo gustoso valore documentario, la lettera del 9 febbraio 1771 con cui Bissoni informa Quazza sull'avvio della contrattazione con i colleghi di stanza a Venezia:

Padrone, ed Amico Carissimo

Come intenderà dall'altra mia qui annessa ho eseguiti gl'ordini con la maniera più destra perché tutto riesca con buon ordine. Ho fatto venire separatamen.^{te} gli Uomini ad un Caffè, dove ristrettam.^{te} ho loro detto le intenzioni della Reale Direzione, lasciando ad essi la libertà di rispondere a suo senno, insinuandoli solo l'utile suo, e il suo onorifico per tal proposizione. Dalle Donne mi sono portato a sua casa. La Manzoni mi ha fatto l'obietto del Marito,³⁶ ch'è a parte ancor lui, e in quest'anno tra netti tutti due avranno d'utile da Ducati 1.600, ed io le ho detto, che nella let.^a di risposta scriva quello crede a proposito, e mi pare potrebbe essere al caso per P.^{mo} Zanni cioè Brig.^a. Facciano essi quello credono. La Margherita [Gavardina] ha accettato con piacere. Ho raccomandato a tutti il silenzio, ma inutilmente mi sono affaticato perché il Maianino [Giuseppe Maiani] e la Margherita (credo per vanità) non si sono potuti tenere, e l'hanno pubblicato. Si può figurare il bisbiglio! ma sono cose da ridere, e da divertirsi.³⁷

«La prudenza, e la cautela» dell'accorto Pantalone Bissoni nulla avevano potuto contro la «vanità» dei comici, né tanto meno contro l'allegro e tumultuoso

35. È il titolo che si legge nella sopraccarta di diverse missive che compongono il nostro carteggio. Sulla figura di Quazza, cfr. quanto segnalato nella nota 24.

36. Il piacentino Giovanni Battista Manzoni, formatosi nella compagnia Rossi come Arlecchino; secondo la testimonianza di Bartoli, «sapeva la Commedia all'Improvisato con franchezza, e concertavala a meraviglia agli altri Comici», era uno «Zanni spiritoso, e rappresentava qualche Commedia dove fingevasi diversi Personaggi, e cantava delle Ariette musicali» (BARTOLI, to. II, pp. 23-24).

37. Lettera di Luigi Bissoni a Pio Quazza [il destinatario si evince da un riferimento interno allo «stimatissimo Sig.^r Pio»], datata Venezia, 9 febbraio 1771, BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.

chiacchiericcio che si propagò come un'onda irrefrenabile sulla 'scena' veneziana. Il *divertimento*, cui accennava nella sua missiva il nostro *sensale di comici*, dovette per certo essere garantito; ma il diffondersi della notizia – una grande novità nella routine del mercato teatrale – comportò anche ricadute incresciose nello sviluppo delle trattative.

Prima fra tutte, la levata di scudi che venne dal fronte dei capocomici esposti al 'furto' dei loro attori: Antonio Sacco, che dopo aver subito la perdita, appena un anno prima, del grandissimo Pantalone D'Arbes, si vedeva ora portar via un elemento altrettanto essenziale della sua troupe (il Tartaglia Fiorilli);³⁸ Giuseppe Lapy, cui si prospettava addirittura la perdita in blocco delle due coppie di innamorati (Giuseppe Majani, Tommaso Grandi; Caterina Manzoni, Margherita Gavardina). E se il primo fece valere il peso e l'autorità del proprietario del teatro, Francesco Vendramin, tentando di adire le vie legali; il secondo, molto più ribaldo e insinuante, avviò una trattativa segreta con la corte parmense, cercando di sponsorizzare la propria persona per la direzione della costituenda compagnia reale in cambio di informazioni segrete sui compensi dei suoi attori (spesso accertamente mistificati) o sui loro limiti o sui loro vizi. Va anche detto, però, che nella controparte faceva fronte la salda consapevolezza che «sotto a questo benedetto Cielo, chiamata di Principe scioglie li impegni».³⁹

Non secondaria la ricaduta che la notizia del prestigioso incarico ebbe sul narcisismo degli attori prescelti, che avanzarono, con baldanza proterva, imbarazzanti pretese. Tranne Caterina Manzoni, che con la sua signorile eleganza si limitò a chiedere informazioni supplementari sulla durata dell'ingaggio e garanzie per il marito, i suoi tre colleghi del Sant'Angelo si accordarono per chiedere la cifra stellare di quattrocento zecchini (per rendersi conto dell'enormità, si pensi che era circa il doppio di quanto prevedevano i loro – già cospicui – utili nella compagnia Lapy).⁴⁰ E altri non furono da meno (Felice Sacchi, della compagnia Medebach, arrivò a chiederne seicentocinquanta!); tutti inoltre accampavano il riconoscimento di ulteriori garanzie: chi di por-

38. Sacco restò invece del tutto indifferente al tentativo di ingaggio della sua prima donna, Regina Marchesini, *et pour cause*: se ne era appena disfatto, facendo subentrare al suo posto, a partire dall'anno comico successivo, Teodora Ricci (che – come vedremo – comparirà più avanti tra le papabili per la nuova compagnia reale).

39. Lettera di Luigi Bissoni a Giuseppe Pezzana, Venezia, 2 marzo 1771, BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.

40. A Venezia, il valore di uno zecchino era di ventidue lire (e ciascuna lira si componeva di venti soldi), mentre quello di un ducato era di sei lire e quattro soldi; dunque quattrocento zecchini costituivano il corrispettivo di ottomilaottocento lire, laddove ottocento ducati (il compenso che poteva essere di un attore di primo livello) ne valevano solo quattromilanovecentosessanta.

tarsi appresso, ingaggiati a loro volta, la madre (Grandi), chi il marito (Manzoni e Marchesini), chi la moglie (Majani, Sacchi)... Ce n'era abbastanza per far saltare il banco; e difatti il saggio Pezzana mise per tempo sull'avviso Bissoni:

Padrone, ed amico stimatis.^o

Mille grazie, Sig.^r Bissoni gentilissimo, per tanti disturbi. Io ho ricevute, e lasciate alla Real Direzione le risposte degli attori scelti. Non ho fin qui ordini ulteriori; e a dirgliela tra lei, e me, dubito molto che la Direzione non sia stata sorpresa dalle eccedenti domande. I migliori attori di Francia non costavano alla Corte quello, che domandano in oggi il Majani ed altri; e venivano di lontano, ed erano esercitati, studiosi, e finiti. Se io fossi all'orecchio di codesti Signori, direi loro: credete voi che a Parma non si sappia quanto abbiate attualmente d'assegno? Capisco che devono guadagnare di più alla nostra Corte, e so che la nostra Corte aveva a ciò pensato; ma temo che in vista delle stravaganti richieste questa non muti di parere; tanto più che quattro eccellenti attori toscani, ognuno de' quali può star per lo meno a fronte di codesti serj migliori, sono stati tanto modesti, e discreti nel domandare, che la Corte stessa ha loro spontaneamente accresciuto. [...] Eccole quanto ho sentito alla sfuggita senza che nulla ancora mi venga ordinato di scrivere.⁴¹

Il riferimento comparativo alle fin troppo modeste richieste degli attori fiorentini – che forse veniva accampato con qualche consapevole astuzia di mercanteggiamento – suscitò, non a caso, solide perplessità nel pur collaborativo Bissoni. È un dato su cui merita indugiare, perché getta luce sul diverso statuto professionale che, anche in pieno Settecento, poteva esser proprio dei comici di area toscana. Il nostro Pantalone infatti, ossequioso eppur fermo, così rispose a Pezzana in data 23 febbraio:

Rilevo, che l'eccedenti domande abbino quasi fatto perdere il genio a chi voleva far risorgere il Teatro Italiano; io non accorderò mai che si debbano chiedere spropositi ma mi creda Sig.^r Abb.^e Stimati.^{mo}, che un comico buono di Ven.^a non vorrà mai quel prezzo, che vorrà un Accademico di Firenze, uso ad avere otto o dieci scudi al Mese.

In forma più distesa, nella stessa data, Bissoni veniva spiegando all'esperto Quazza le ragioni della discrepanza tra le «dimande alterate» dei comici veneziani e la «discrezione di quelli di Firenze»:

C.^a li Accademici poi conviene che rispettosam.^{nte} le dica il mio sentim.^{to}: quelli sono usi ad avere otto, o dieci scudi il mese, ed hanno professione particolare; li Comici di Ven.^a non hanno alcun mestiere, e vivono colla sola comica. Quelli di S. Angelo

41. Lettera di Giuseppe Pezzana a Luigi Bissoni, datata Parma, 19 febbraio 1771, BPP, Fondo Pezzana, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.

quest'anno (ed è fatto di verità) hanno fatto a parte D.⁴¹ 800. Li Accademici recitano solo nel studiato, e questi all'improvviso se occorre, onde qualche distinzione conviene accordare a questi di Ven.^a in confronto di quelli, che saranno eccellenti.

Anche gli attori, dal canto loro, non mancarono di far rilevare – talora con pacatezza – la medesima discrasia. Così, ad esempio, Margherita Gavardina:

Se gl'Accademici Fiorentini sono stati ristretti nelle loro domande, ciò proviene senza dubbio dalle ristrettezze de' loro guadagni comici appoggiato il loro mantenimento sulle particolari professioni, ed arti, che esercitano indipendentemente dall'Accademico, a differenza de' Veneti, che civilmente si mantengono con la comica sola.

Quello dei comici fiorentini, dallo statuto dilettantesco o semiprofessionista, è un fenomeno di lunga durata, la cui fisionomia originaria è stata sapientemente illuminata dagli studi di Sara Mamone.⁴² Per quanto riguarda il secondo Settecento, è ben nota la testimonianza di un viaggiatore attento come Jérôme Richard (1766):

Je n'ai rien remarqué de bien brillant dans les théâtres de Florence, ni pour la construction, ni pour la grandeur. [...] Les acteurs son toujours des marchands, des petits bourgeois de la ville, & quelquefois des artisans qui ont du talent pour le théâtre, & qui, moyennant une médiocre rétribution, représentent presque tous les jours; ils trouvent dans les magasins du théâtre les habits qui leur sont nécessaires.⁴³

Ma, nonostante gli importanti studi sulla vita teatrale della Firenze lorenesa,⁴⁴ poco ancora sappiamo sugli attori 'di prosa', sulla tipologia di contratti che li

42. Cfr. almeno S. MAMONE, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

43. J. RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux memoires sur l'état actuel de son gouvernement*, Dijon-Paris, François Des Ventes-Michel Lambert, 1766, to. III, pp. 237-238.

44. Con particolare riferimento al teatro del Cocomero, da cui – come vedremo – viene selezionata la maggior parte dei comici da arruolare nella costituenda compagnia reale; su tale teatro, gestito dell'accademia degli Infuocati, disponiamo oggi di due contributi importanti: C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017; G. VILLA, «*Qua numina voce moveret?*». *Spettacolo e società al Regio teatro del Cocomero in epoca lorenesa (1748-1799)*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, xxiv ciclo, 2012, tutor: prof. Sara Mamone. Molto utile, dal nostro punto di vista, anche il contributo di F. FANTAPPÌÈ, *Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali*, «Annali di storia di Firenze», III, 2008, pp. 147-193. Resta naturalmente d'obbligo il riferimento a R.L. WEAVER-N. WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater. Operas, Prologues, Farces, Intermezzos, Concerts and Plays with Incidental Music*, II. 1751-1800, Warren, Harmonie

riguardavano (come sempre, è il *côté* musicale ad essere particolarmente ricco di documentazione, anche a tale riguardo), sicché il profilo sociale e artistico di questi attori 'a mezzo servizio' continua a rimanere alquanto sfuggente,⁴⁵ e tanto più quindi appaiono significative le testimonianze che ci vengono dai documenti che stiamo analizzando.

È tuttavia ora di ritornare allo sviluppo delle trattative. Di fronte alle difficoltà che abbiamo sinora considerato (e altre che non mancarono di aggiungersi), il Pantalone Bissoni si mostrò un paziente tessitore e un abile mercate (come da suo ruolo?).

Di fronte alle perplessità, espresse da tutti gli autori coinvolti, di non poter stracciare contratti appena firmati, spiegò dettagliatamente ai referenti parmensi le norme in uso sulla piazza veneziana per la formazione delle compagnie,⁴⁶

Park Press, 1993; si vedano anche L. ZAMBELLI-F. TEI, *A teatro coi Lorena. Feste, personaggi e luoghi scenici della Firenze granducale*, Firenze, Medicea, 1987 e M. DE ANGELIS, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

45. Nonostante i poderosi complessi documentari editi nei citati studi di Pagnini e Villa, a tutt'oggi ben poco si può sapere sulle modalità contrattuali e sui proventi degli attori 'di prosa' attivi al Cocomero; si può al più ricordare, come termine di riferimento estremo, che negli anni Cinquanta una poliedrica figura come Pietro Pertici (al Cocomero impresario, direttore, attore, cantante, autore, traduttore-arrangiatore dal francese: figura chiave della compagnia Nazionale Toscana voluta da Richecourt nel periodo della Reggenza, e poi confermata in quello leopoldino) percepiva un onorario di venticinque scudi mensili, e dunque di trecento scudi annui (cfr. Firenze, Archivio di stato, *Consiglio di Reggenza*, 'Teatri', f. 630, cit. in VILLA, «*Qua numina voce moveret?*», cit., pp. 639-640): laddove si consideri che lo scudo fiorentino aveva un valore prossimo a quello del ducato veneziano (sette lire l'uno, sei lire e quattro soldi l'altro), si può agevolmente comprendere lo scarto abissale che separava i proventi dei fiorentini rispetto ai veneziani (un Pertici prendeva annualmente poco più di un terzo di quanto percepiva un attore veneziano di primo livello, ottocento ducati). Per gli altri scarni riferimenti relativi alle paghe degli attori attivi al Cocomero nella seconda metà del secolo, quali si possono desumere dalla documentazione edita, cfr. *ivi*, p. 479 (1754, importo mensile: si va da un minimo di tre scudi per Rosa Lombardi a un massimo di venticinque per Giovanni Roffi e consorte) e pp. 572-573 (1759; meno chiari i riferimenti temporali dell'ingaggio e quindi il valore del salario corrisposto). Un ulteriore indizio di quanto l'esercizio della professione attorica a Firenze fosse, per così dire, *part time*, e ciò comportasse (o permettesse) il simultaneo esercizio di altre professioni, viene dalla vicenda artistica di Giovanni Roffi: Arlecchino formatosi nella compagnia del vicentino Francesco Berti, dopo averne sposato la sorella Anna e condotto con lei compagnia propria, si stabilì a Firenze ed entrò nell'organico del Cocomero, di cui sarebbe diventato poi direttore a partire dal 1765 e fino al 1770; appena giunto a Firenze, come informa Bartoli, vi «aperse una Bottega di varie merci da cui traevane, e ne trae ancora [1782] un vantaggioso profitto; e nel tempo istesso prendendo in uso il Teatro del Cocomero, vi mantenne alternativamente il divertimento della Commedia, e quello dell'Opera Musicale» (BARTOLI, to. II, p. 123).

46. «Stile Comico usitatissimo egli è che dentro la Novena del S.^{to} Natale [16-24 dicembre] si stabiliscono le Compagnie, e fatto questo il Capo prende l'impegno con le Piazze di T.^a

persuadendoli a posticipare l'ingaggio degli attori dal programmato luglio all'anno comico successivo, e suggerì l'opportunità – accolta dalla Deputazione – di dettagliare la durata del contratto in un significativo arco temporale.

Per temperare le esose richieste dei suoi colleghi – pur nella consapevolezza, come s'è visto, della loro incomparabilità rispetto ai comici fiorentini – esercitò su di loro un *pressing* diplomatico ma fermo. Mise in evidenza i molteplici vantaggi dell'ingaggio stabile presso una corte, dell'onorario dignitoso e soprattutto sicuro a fronte degli incerti del mestiere, del prestigio sociale e artistico che ne sarebbe derivato, e che essi avrebbero potuto fruttuosamente far valere in quella stagione annuale in cui – dietro le sue sollecitazioni – la corte avrebbe lasciato la compagnia in libertà.

Bisnoni lavorò indefessamente, lungo ben cinque mesi (il carteggio giunge fino al 31 luglio), con tutte le difficoltà che da un certo momento in poi derivarono dall'inizio delle stagioni primaverile ed estiva, in cui ciascuna delle compagnie (compresa la sua) lasciava Venezia per le piazze di terraferma: la Medebach a Milano e Torino; la Sacco a Mantova e Verona; la Lapy a Ferrara e a Milano. Più difficile diventava dunque la comunicazione con i singoli attori coinvolti nel progetto. Teneva comunque costantemente aggiornati i suoi corrispondenti parmensi, e – particolare di sicuro interesse – li assicurava sul suo prodigarsi a raccogliere «tutti i capitali necessarij dell'arte, e altre Comedie per poter divertire nelle sere che non si faranno le destinate da loro, e dove lavorino le maschere». ⁴⁷

Ferma per la Primavera, ed estate. Questa [la novena] è passata da un mese e mezzo, e tutti sono impegnati. Come si può adesso lusingarsi che tutti vogliano abbandonare le Compagnie dopo li impegni presi? Mi si dirà, che in altri tempi per la R. Corte di Sassonia fu da questo Governo [veneziano] data mano per servire un Real Principe. È vero; ma prima conviene, che il comico sij contento, e poi sempre in principio dell'anno sciogliendo le Scritture, che potessero avere per altri anni avvenire. Non vi sarebbe, che il caso di qualcheduno, che scapasse ma per far questo chiederebbe un sproposito, ed ecco non adempito l'ordine di S. E. che onestam.¹⁶ vuole che tutto camini con buon metodo. V'è di più che l'anno comico comincia il primo Marzo, dove nella let.^a d'Ufficio [quella di ingaggio della corte di Parma] comincierebbe il servizio in Luglio. [...] Io vedo adunque, che dovendosi cercare l'interesse anche della R. Corte riguardo agl'onorarij questa compagnia fosse stabilita ora per l'anno 1772 così si forma un corpo di comedie, si stabiliscono [gli attori] senza rovinare niuno de' Capi, che può rimediare in altre parti per rimpiazzare a tempo i perduti Personaggi ['attori'] ed esentarsi da tutti li impegni, non solo per i Personaggi sud.¹⁵, che per le Piazze stabilite dalle Compagnie di Ven.^a» (lettera di Luigi Bisnoni a Giuseppe Pezzana, datata Venezia, 2 febbraio 1770 *m.v.* [1771], BPP, Fondo Pezzana, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.).

47. Lettera di Luigi Bisnoni a Giuseppe Pezzana, datata Milano, 9 febbraio 1771, *ivi*; già il 2 marzo, ancora a Venezia, il Pantalone avvertiva sull'argomento Pio Quazza: «Sarà bene ch'ella mi ordini come dovrò regolarli c.^a le Comedie dell'Arte per poter fare dentro l'anno la provvista di tutti i migliori soggetti della Comedia all'improvviso» (*ivi*).

Le laboriose, se non estenuanti, trattative diedero luogo a tre diversi preventivi, di cui è rimasta una documentazione che meriterebbe ampie riflessioni;⁴⁸ alla fine, «la spesa fu considerata discreta, e certamente sarebbesi l'opera condotta a fine, se le successive vicende non avessero somministrate più rilevanti preoccupazioni».⁴⁹

«Un impetuoso vento di reazione» soffiava sull'Italia, e nell'autunno del 1771 ne fu travolto anche Du Tillot, «il superbo e stolido / fellone di Fellino» che aveva avuta, tra le altre, l'audacia di «religion sopprimere». Roventi manifestazioni di piazza, durante l'estate precedente, e un duca come Ferdinando – «bigotto, d'animo chiuso e meschino», sempre più incline a dare ascolto agli avversari delle riforme – indussero all'incarcerazione di alcuni importanti funzionari, alla relegazione in un convento di Paciaudi e all'umiliante esilio di Du Tillot.⁵⁰ Con lui se ne andava anche un progetto di riforma teatrale che si ispirava innanzitutto a una cognizione intima ed evoluta de «la magia delle Scene»,⁵¹ dell'importanza degli attori-stregoni. Parma avrebbe così perso per sempre l'occasione di essere la grande fucina del nuovo teatro italiano.⁵²

Stralciato via dalla scena della storia, quel progetto tuttavia riappare oggi su quella della storiografia: la memoria di ciò che non è stato, per felice paradosso, diventa particolarmente eloquente.

48. I tre piani di spesa sono allegati ad una lettera di Du Tillot ai membri della «Accademica Regia Deputazione sopra il Programma per Tragedie e Commedie», datata Colorno, 7 giugno 1771 (BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 1, *Deputazione*, cit.); sono stati editi, senza commento, da FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., pp. 123-126 (segnalo l'errore di trascrizione, alle pp. 123 e 124, di Rossi invece di Roffi). Molteplici, come si accennava, gli spunti di riflessione che si potrebbero trarre da questo documento; mi limito per il momento a segnalare che il *Terzo calcolo* – elaborato sulla base di un precedente (il *Secondo*) stilato da Bissoni – prevedeva per ciascuna delle maschere lo stesso compenso delle quattro prime parti (lire ottomila).

49. [SALVONI], *Sentimento*, cit., c. 3r.

50. Cfr. VENTURI, *Settecento riformatore*, cit., vol. II, pp. 234-235 (da cui le citazioni a testo).

51. *Programma*, cit., p. 120.

52. Il tentativo di rilanciare il progetto, nel 1774, con la costituzione di un'«Accademica Unione Teatrale al servizio di S. A. R.», fallì infatti nel volgere di qualche mese (cfr. BOCCHIA, *La drammatica a Parma*, cit., pp. 154-157). Sappiamo che la compagnia aveva iniziato «le sue rappresentazioni nel mese d'aprile [1774]», ma esse «furono sospese nel 17 maggio per la morte del Re di Francia avolo materno del Sovrano Regnante [Luigi XV, m. 10 maggio 1774]» (P. D. [PAOLO DONATI], *Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Ducale teatro di Parma*, Parma, Paganino, 1830, p. 36): quasi un presagio del suo sinistro destino, giacché il 5 agosto di quello stesso anno l'Accademica Unione Teatrale fu sciolta «per motivi noti a S. A. R. e riservati alla medesima» (cit. in BOCCHIA, *La drammatica a Parma*, cit., p. 157). Venuto a mancare Du Tillot, le iniziative di Don Ferdinando restavano prive di nerbo: per una singolare eterogenesi dei fini, l'Infante che aveva avuto come precettore Condillac (in buona compagnia di un Deleyre, di un Kéralio e altri), da grande preferì, oltre che snocciolar rosari, recitare nelle commedie «facendo ora da Brighella ora da Arlecchino», come annotava il barbiere parmigiano Antonio Sgavetti nella sua *Cronaca* (Parma, Archivio di stato, ms. 27, to. XII, 5 ottobre 1769; già in CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno*, cit., pp. 66-67).

3.1. *La 'Memoria' riesumata: «trattasi d'introdurre una riforma nella maniera di recitare...»*

Lo sguardo che, sotto le indicazioni registiche di Du Tillot, il redattore della *Memoria intorno la scelta di un'accademia d'attori tragici, e comici* esercita sulle scene italiane è inevitabilmente orientato da una prospettiva filofrancese, egemone nel ducato anche in termini di gusto e cultura teatrali.

Non per questo, tuttavia, la necessità – cui l'intera *Memoria* si ispira – «d'introdurre una riforma nella maniera di recitare» (§ 1) – si deve ascrivere a un'inerte soggezione al modello d'oltralpe.

Per certo il pubblico teatrale di Parma – sotto le energiche direttive del primo ministro – era stato educato a un galateo di fruizione che non aveva uguali nel panorama italiano;⁵³ un pubblico, inoltre, che aveva, lungo cinque anni, familiarizzato con lo stile attorico francese e la correlata «verità, decenza, e buon gusto» (§ 1) degli allestimenti.⁵⁴ Carlo Goldoni ne era stato testimone d'eccezione, e imbarazzante, nel suo soggiorno parmense del 1756; allora, assistendo a una rappresentazione della compagnia Delisle, dovette vedere materializzarsi davanti ai suoi occhi tanta parte della 'pedagogia teatrale' con cui aveva intessuto il disegno programmatico del *Teatro comico* (1750):

c'étoit pour la premiere fois que je voyois les Comédiens François; j'étois enchanté de leur jeu, et j'étois étonné du silence qui régnoit dans la salle: je ne me rappelle pas quelle étoit la Comédie que l'on donnoit ce jour-là; mais voyant, dans une scene, l'amoureux embrasser vivement sa maîtresse, cette action, d'après nature, permise aux François et défendue aux Italiens, me plut si fort que je criai de toutes mes forces, *bravo*. Ma voix indiscrete, et inconnue, choqua l'assemblée silencieuse; le Prince voulut savoir d'où elle parloit; on me nomma, et on pardonna la surprise d'un Auteur Italien.⁵⁵

53. «La trascuratezza dei teatri italiani di quell'epoca stupiva tutti i francesi che viaggiavano o soggiornavano in Italia. [...] Questi malvezzi erano correnti a Parma. [...] Dutillot stabili, per la durata dello spettacolo e per il buon ordine della sala, una rigorosa disciplina. Certi abitanti di Parma se ne stupirono. Nel novembre 1755 il cronista Sgavetti riportava nel suo diario i termini del regolamento imposto dall'intendente: silenzio, niente cappelli, niente spade salvo per gli ufficiali di servizio, niente visite da un palco all'altro. Secondo il malizioso barbitonsore, il buon Dio non avrebbe chiesto molto di più in chiesa» (BÉDARIDA, *Parma e la Francia*, cit., pp. 424-425).

54. Il riferimento va alla compagnia Delisle, per cui si veda supra nota 16.

55. C. GOLDONI, *Mémoires*, p. II, chap. XXXI, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1935, vol. I, pp. 377-378 (rilevante la testimonianza che, in queste stesse pagine, l'autore ci lascia sull'ospitalità di Du Tillot). Superfluo precisare che a essere «défendu aux Italiens» non era il contenuto della scena, ma la sua verità rappresentativa, «d'après nature». Altrettanto significativa, e celebre, la testimonianza che Goldoni lasciò del suo primo incontro con il tempio della Comédie Française (1762): «je n'entendois pas tout ce que les Comédiens

Laddove la nostra *Memoria* descrive «i difetti generali de' comici Italiani» (§ 5), agisce per certo la familiarità del riferimento comparativo (peraltro, affatto tacito) con gli attori francesi; ma l'evidenza dello scarto doveva essere ineludibile anche in più ampi perimetri, in autori meno sospetti di un Goldoni inurbato a Parigi, e per ben altre coordinate politico-culturali, se a questo si arrendeva persino il 'misogallico' Carlo Gozzi in quello stesso periodo:

Non è giustizia il tacere sul merito de' Comici Francesi, e sulla differenza che passa tra i nostri Comici, e i Comici di quella Nazione [...]. Oltre ad una decenza teatrale francese, che deve piacere, sanno a memoria le opere che rappresentano, e tutti la parte di tutti in modo che l'azione sembra improvvisa, e vera. Hanno tante, e tali modulazioni di voce studiate, e unisone alla circostanza, che incatenano specialmente chi gli capisce. L'esattezza con cui partono, escono, si guardano, stupiscono, si addolorano, ridono, dileggiano, bilanciano, si arrabbiano, dipinge la verità, e la natura. [...] Quantunque noi abbiamo de' Comici, che hanno tutta la disposizione di pareggiare i francesi nell'eccellenza di rappresentare la verità, e la natura educata tra noi, essi non giungono tuttavia alla quarta parte del merito di quelli. Se si potesse riparare a questa picciola sciagura dell'Italia, non si farebbe cattiva opera, e si formerebbe una porzione di stimolo a' buoni talenti degli Scrittori nostri, i quali oltre al non aver nessun frutto dall'opere loro, o all'aver un frutto meschino coll'avvilirsi, hanno per lo più la mortificazione di vederle languire sulle nostre scene.⁵⁶

Ricordato tutto ciò, non si può non riconoscere, nei rilievi della *Memoria*, la precisa eco di quella che era stata una via italiana alla ridefinizione 'dal basso' e dall'interno, non cattedratica, dell'arte attorica. La «poca educazione, e coltura» che vengono qui imputate ad attori per statuto «ignoranti, venali» (§ 5), riflettono in controluce la fattiva fiducia goldoniana, espressa a più riprese nel *Teatro comico*, in una nuova generazione di «comici onorati», colti e «illuminati»;⁵⁷ analogamente, le conseguenze dell'incultura attorica, che la

débitoient [...], mais j'en comprenois assez pour admirer la justesse, la noblesse et la chaleur du jeu de ces Acteurs incomparables. [...] C'est ici l'école de la déclamation: rien n'y est forcé ni dans le geste, ni dans l'expression; les pas, les bras, les regards, les scenes muettes sont étudiées, mais l'art cache l'étude sous l'apparence du naturel» (ivi, p. III, chap. v, pp. 455-456).

56. Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 570, 572-573, 575-576. Degna di menzione sarebbe anche l'analisi delle cause che determinano le insufficienze degli attori italiani, per cui cfr. ivi, p. 576.

57. Sul motivo dell'onoratezza: «Il vero Comico deve essere [...] onorato, deve conoscere il suo dovere, e deve essere amante dell'onore, e di tutte le morali virtù» (I 6 18), «rifiuto la vostra persona, come ho le opere vostre già rifiutate, dicendovi per ultimo, che v'ingannate, se credete che i Comici onorati, come noi siamo, diano ricetta a' vagabondi» (II 3 34), «sapete, ch'io sopra tutto fo capitale della quiete nella mia Compagnia. Che stimo più un Personaggio di buoni costumi, che un bravo Comico che sia torbido, e di mal talento» (III 1 4); sul motivo della cultura

Memoria individua ne «il gesto scomposto, e il passeggiar contorto, e la negligenza nel pantomimico, e la stupidità degli occhi, del volto, e del corpo» (§ 5), erano state contrastate nel dialogo pedagogico che, in quella commedia, il capocomico Ottavio-Medebach (alias del poeta-direttore artistico Goldoni) intratteneva con l'aspirante attrice Eleonora.⁵⁸

In maniera ancora più evidente, l'esperienza e la lezione goldoniane si riflettono nella principale soluzione che la *Memoria* addita:

l'avveduta distribuzione delle parti, tanto trascurata ne' Comici. È questo per lo più lo scoglio degli attori primari, che credendo di perder di credito, se non agiscono sempre da primi, sacrificano sovente il Poeta, il Dramma, e i caratteri alla mal intesa ambizione di primeggiare (§ 6).⁵⁹

La rimodulazione delle gerarchie comiche e l'aggiornamento del sistema dei ruoli che, sotto un profilo teorico e pratico,⁶⁰ la *Memoria* suggerisce, e sia pur ascrivendone il 'copyright' all'«Accademia Toscana» (§ 6), avevano ricevuto, come è già stato ormai ampiamente dimostrato,⁶¹ un esemplare inveramen-

e del discernimento: «I commedianti, ancorché non abbiano l'abilità di comporre le commedie, hanno però bastante cognizione per discernere le buone dalle cattive» (I 6 31). Cfr. infine II 1 14: «Ghe dirò, Patron. Colla maschera son Brighella, senza maschera son un Omo, che se non è Poeta per l'invenzion, ha però quel discernimento che basta per intender il so mestier. Un Comico ignorante no pol riuscir in nissun Carattere» (tutte le citazioni sono tratte dalla *princeps* della commedia: Venezia, Bettinelli, 1751).

58. Cfr. *ivi*, III 3. Per Goldoni-direttore artistico si veda A. SCANNAPIECO, *Carlo Goldoni direttore e "salarinato" dei suoi comici*, «Studi goldoniani», IX n.s. 3, 2012, pp. 27-37.

59. Innumerevoli i riscontri goldoniani che si potrebbero allegare: cfr. almeno la prefazione alla *Castalda* e quella al to. XI dell'edizione Pasquali.

60. Sotto un profilo teorico, predicando la necessità di escludere «i titoli di primo, di secondo ec.» (§ 6); sotto un profilo pratico, impiegando, nella recensione degli attori papabili, categorie di nuovo conio (o solo formalmente tali): «parti tenere d'amante» e «parti più ardite» per prima e seconda donna; «parti tenere, e ardite» e «parti miste, e non decise» per primo e secondo uomo; «parti di Regina, e di Madre» e «Parti di Padre, di Re, di Tutore, di Tiranno ec.»; il «servitore comico» accanto alla consueta «parte di serva» e al canonico quartetto delle maschere (§§ 8-30; indifferenziato resta il novero di quelle che vengono semplicemente definite «terze, e quarte parti»: §§ 24-25). Sull'evoluzione del sistema dei ruoli nell'Italia di fine Settecento – su cui la nostra *Memoria* offre ulteriore motivo di riflessione – si vedano A. PALADINI VOLTERRA, *Verso una moderna produzione teatrale*, «Quaderni di teatro», v, 1983, 20, pp. 87-144 e M.I. ALIVERTI, *Comiche compagnie in Toscana (1800-1915)*, «Teatro archivio», 1984, 8, pp. 182-249.

61. Cfr. almeno S. FERRONE, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Gl'innamorati*, a cura di S. F., Venezia, Marsilio, 2002, pp. 9-39 («Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni»); *Id.*, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 31-44; A. SCANNAPIECO, «Caterina Bresciani, chi era costei?». *Tragicommedia in tre atti con un prologo ed un epilogo*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 167-192.

to nel teatro goldoniano, un teatro in cui peraltro le maschere – a differenza di quanto appare in questa *Memoria* – non sono costrette a un compartimento stagno, ma, secondo la più genuina tradizione dell'Arte,⁶² 'slittano' elasticamente in altri ruoli (caso estremo, ma non certo unico, il Brighella Antonio Martelli su cui viene cucita addosso la parte del 'Tiranno' *Todero*), o, per converso, nascondono dietro la propria larva personaggi tipologicamente nuovi (il Pantalone D'Arbes protagonista eponimo del prediderottiano *Padre di famiglia*).

Nel 1770 la lezione di Goldoni poteva sembrare appannata (ma non per tutti...)⁶³ e dalla specola parmense doveva apparire più immediatamente evidente la spendibilità dell'esperienza che, anche in campo teatrale, si era andata maturando nella Toscana lorenese. Qui il riformismo granducale aveva energicamente avviato la riorganizzazione della vita scenica dello stato, promuovendo nella capitale, sotto un'egida protezionista, un «teatro disciplinato, morale e di pubblica utilità»:

I Lorena attuano in materia di spettacoli una politica amministrativa molto sensibile alle ragioni dell'etica, con una particolare attenzione, quindi, per la riqualificazione degli attori, protetti, fin dal 1759, dalle durezze della concorrenza attraverso un rigido protezionismo nei confronti delle compagnie straniere; ciò consente agli attori toscani, che spesso si dedicano all'arte da semiprofessionisti all'interno di accademie di buon livello [...], di guadagnare una certa media qualità espressiva, dove non si registrano certamente gli splendori divistici ancora possibili in altre parti d'Italia, ma restano comunque banditi gli eccessi istrioneschi.⁶⁴

Ben si comprende allora perché la nostra *Memoria* possa guardare all'«Accademia Toscana» come a un modello da cui trar frutto; ma anche perché quel modello – agli occhi di un esperto «conoscitore dell'aura teatrale, e non stitico pedante», per dirla con Gozzi – non poteva certo incarnare, di per sé, lo spirito di una vera «riforma nella maniera di recitare» (§ 1). Il freddo decoro degli attori fiorentini non avrebbe mai potuto garantire la desiderata «magia delle Scene»; era necessario creare piuttosto un amalgama nuovo, gettare un ponte tra genio/sregolatezza e mediocrità/compostezza:

62. Al riguardo, cfr. in particolare F. TAVIANI-M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (1982), Firenze, La casa Usher, 1992², pp. 344-353.

63. Paradossalmente, non lo era per il suo acerrimo 'fratello nemico', Carlo Gozzi, che lo avrebbe voluto direttore, a Venezia, di un privilegiato «Teatro di coltura»: cfr. supra, nota 6.

64. M. PIERI, *La Firenze di Alfieri fra la Crusca e il Cocomero*, in *Alfieri tra Italia ed Europa*, a cura di C. FORNO e C. CEDRATI, Modena, Mucchi, 2011, pp. 115-133: 117. Sul tema, oltre ai già citati studi di Villa e Pagnini, si veda anche M.I. ALIVERTI, *Breve storia di un progetto leopoldino (1779-88)*, «Quaderni di teatro», III, 1981, 11, pp. 21-33.

Ho scelti gli attori da due scuole, dalla *Veneziana*, e dalla *Fiorentina*; l'una un po' più sregolata, ma viva, ma suscettibile di modificazione; l'altra più composta, ma fredda. Questa mescolanza dovrebbe giovare vicendevolmente alle due porzioni. I Toscani insegneranno la buona pronunzia, e il contegno ai Veneziani; questi ispireranno anima, fuoco, elasticità ai primi. (§ 3)

3.2. La 'Memoria' riesumata: i veneziani (com'è giusto) fanno la parte del Leone

Nonostante la dichiarata equanimità nella scelta del «fiore delle Compagnie Italiane», con espresso riferimento alle due «scuole» veneziana e fiorentina, la *Memoria* registra un sensibilissimo divario tra le due componenti. Non solo per vanità, un Pietro Chiari, nella già citata lettera del 16 febbraio 1771, poteva dichiarare:

La scelta fatta da codesta sua Serenissima Corte d'alcuni Attori, ed Attrici di merito per incominciar prestamente, ed efficacemente promuovere il progettato decoro del Teatro Italiano, esser non potrà a giudizio di tutti migliore. Avendo ella meritato l'ammirazione, e l'applauso di questa istessa Metropoli [Venezia], che gli ha a tanto onore allevati, e se li vede improvvisamente rapiti, meritava ancora questo allegro trasporto da chi fece per venti e più anni quanto potea a sì nobile oggetto.

In effetti, dei ventitré attori menzionati e descritti, ben diciassette sono veneziani o di 'scuola' veneziana; dei rimanenti sei, solo quattro sono certamente di area toscana (di cui tre, non a caso, attivi al Cocomero, il teatro fiorentino 'privilegiato' per la prosa), mentre resta incerta l'identità degli ultimi due.⁶⁵

È vero che l'estensore della *Memoria* riserva al fiorentino Jacopo Corsini quello che è forse l'elogio più incondizionato, non esitando a definirlo «nato fatto per dirigere una compagnia coll'esemplarità, e col sapere» (§ 15) e a suggerirlo infatti come capo «dell'Accademia, [...] Direttore in tutto ciò che riguarda azioni teatrali» (§ 16). Per quanto l'«agente teatrale» della corte parmense ha avuto modo di osservare in teatro, Corsini «recita naturalmente più di nessun altro: è regolato nel gesto, e nel portamento», ma è fuori dalla scena che «ne ha fatto maggior concetto»: perché «è uomo che parla profondamente dell'arte sua, savio, composto, zelante, e povero». In che senso la *povertà* possa essere un requisito dirimente per la scelta di un attore di cotanto peso, è

65. Si tratta di attori menzionati come possibile (ma secondaria) scelta o per il ruolo di «servitore comico» (Sgherli) o per quello di Arlecchino (Balughi): pur essendo stato impossibile identificarli, dati interni alla *Memoria* stessa fanno intendere che entrambi appartenevano a compagnie di formazione veneziana (cfr. le note ai §§ 23 e 30 del testo).

domanda da lasciare prudentemente in sospenso; per certo, qualche influenza avrà esercitato il credito, di cui già allora Corsini godeva, di essere un valente «Improvvisatore», che «lascia uscire, di tratto in tratto, sul finir delle recite, ottave degne del Tasso e dell’Ariosto» (sic, § 15): quelle stesse che di lì a qualche anno cominciarono a essere stampate e vendute nel «Negozio di Cartoleria del Sig. Gioacchino Ferrini in Piazza del Gran-Duca [l’attuale piazza della Signoria]», e il cui editore si spingeva ad asserire che se Scipione Maffei avesse conosciuto Corsini, lo avrebbe additato come terzo dopo Fagiuoli e Goldoni tra i «restitutori dell’onesto moderno Teatro». ⁶⁶

Ma degli altri tre fiorentini, se al *Faloppa* Gaspero Valenti – di formazione accademica, poi però comico itinerante – viene riconosciuta la palma di «buffone ingegnoso, e veramente faceto. [...] buon comico non da smorfie [...] ma per naturalezza, talento, e sali, e lazzi di buon conio» (§ 21), di Baldassare Bosi – proposto come seconda scelta per il medesimo ruolo di «servitore comico» – viene detto che è «cosa assai mediocre, tutto stento, e sforzo, senza naturalezza e facilità» (§ 22), nonostante il suo *pedigree* lo segnalasse come uno dei membri storici della compagnia del Cocomero. ⁶⁷

Quanto al terzo elemento, la servetta Rosa Roffi che pur tanto entusiasma l’estensore della *Memoria*, viene candidamente riconosciuto che al suo posto sarebbe stato senz’altro da preferire «la celebre Serva d’Italia, la *Maddalena*, [...] che malgrado l’età, e i piccioli difetti, piace ancora» (§ 18): il solerte funzionario di Du Tillot non ha ardito proporla solo per due ragioni, «cioè per l’età, e per poter pur dire d’aver una giovinetta quale V. E. si compiacque di descrivermela, atta a prendere qualunque piega» (§ 19).

Maddalena Marliani, ormai alla soglia dei cinquant’anni, è una vecchia gloria senza età, una star fuori del tempo; e non si può non ricordare che di qui a qualche mese, all’inizio del 1771, uscirà a stampa il più compiuto encomio dell’attrice, dovuto alla penna del pur feroce Antonio Piazza:

Una memoria felicissima che mai non le lascia del suggeritore aver d’uopo; un’eloquenza fiorita che all’improvviso le mette in bocca le parole più scelte e i termini più eleganti, in quelle Commedie che si chiaman dell’arte; un tuono di voce chiaro, armonioso, soave; una grazia di gestire ch’esprime le cose prima del labbro; un possesso di scena che la rende padrona di tutto, sono le qualità che formano di lei la Comica

66. *Lo stampatore a chi legge, in Ottave cantate nel Teatro di via del Cocomero dal comico sig. Jacopo Corsini una per ciascheduna delle sue recite della primavera dell’anno 1778. fino a tutto il carnevale 1779. coll’allegorie delle medesime*, s.i.t. [ma: Firenze, Ferrini, 1778-1779], pp. 1-2. Risale al 1774-1775 la prima serie di queste ottave di cui si conservi un esemplare (Bologna, Biblioteca comunale dell’Archiginnasio).

67. Per entrambi gli attori, si vedano di séguito le relative note.

migliore de' vostri Teatri. Sebbene ora sia avanzata negli anni pure conserva tutto lo spirito della fresca sua giovinezza. La gracilità della Persona, la vivezza degli occhi che le brillano in fronte, l'agilità con cui opera, non lascia sì facilmente distinguere s'ella sia giovine, o vecchia.⁶⁸

Anche del marito Giuseppe, che ormai va per la sessantina,⁶⁹ la nostra *Memoria* fa menzione, all'atto di proporlo come seconda scelta per il ruolo di Brighella. Ma nel suo caso, pur parendo «migliore» rispetto ad altri, il tempo è stato meno generoso, rendendolo «uomo avanzato assai, corpulento, e ormai inabile» (§ 29). Una testimonianza del tutto in controtendenza con quanto, dieci e più anni dopo, asserirà il «Plutarco dei comici italiani»: «Vive [1782] il Marliani in età avanzata, e tuttavia si esercita ancora nella sua Maschera, ed è applaudito sui Teatri come eralo negli anni suoi meno senili».⁷⁰

Analoga sorte quella di un altro celeberrimo attore di formazione goldoniana, Cesare D'Arbes: se la commossa testimonianza del Bartoli lamenterà che «non è rimasto all'Arte Comica un Pantalone, per cui da altri possa nutrirsi la speranza, di vederlo in questi tempi uguagliato giammai», la *Memoria* lo rubrica ancora come il primo Pantalone d'Italia: ma dopo aver lasciato la compagnia Sacco, per passare a quella Lapy con funzioni direttive, «non recita quasi mai», e si presenta «più tosto avanzato in età, e pingue assai» (§ 27).

Un altro Pantalone goldoniano, il veneziano Pietro Rosa, viene menzionato come terza scelta per il ruolo: è sicuramente «da mettere tra i buoni», ma, oltre a essere divenuto capo di compagnia (e dunque soluzione scarsamente praticabile), anche per lui il tempo incalza («avvicina i 60 anni»), e poi contamina il suo ruolo con quello del Dottore (quando invece «Pantalone non vuol essere che un Mercante economico, un Padre di famiglia rigoroso, e un vecchio avaro. La letteratura, e l'erudizione non è per lui», § 27).

Mentre i Marliani e D'Arbes si erano formati nella compagnia goldoniana del Sant'Angelo, Rosa, di formazione dilettante, era stato figura di spicco di quella del San Luca dove era stato arruolato nel 1754, a séguito della morte del celebre Francesco Rubini, a sua volta successore del leggendario Pantalone Garelli.

68. A. PIAZZA, *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, Venezia, s.e. [Modesto Fenzo], 1771, p. 75; la licenza di stampa fu rilasciata in data 26 febbraio 1770 *more veneto*.

69. Da documentazione archivistica inedita, su cui tornerò in altra sede, sappiamo che Giuseppe Marliani era nato nel 1711.

70. BARTOLI, to. II, p. 28 (la definizione di Bartoli come del «Plutarco dei comici italiani» si deve a A. D'ANCONA, *Viaggiatori e avventurieri* [1911], prefaz. di E. BONORA, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 108-109). Peraltro, sulla proverbiale rinomanza dei coniugi Marliani in anni coevi alla nostra *Memoria*, hanno lasciato nascosta testimonianza gli scartafacci di Carlo Gozzi: cfr. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 433, 498, 686 e 739.

Sempre alla compagnia goldoniana del San Luca si erano formati altri due attori repertoriati nella nostra *Memoria*: Giuseppe Majani, di cui si dirà, e Antonio Martelli. Quest'ultimo, bolognese – come Rosa di formazione dilettante e anch'egli arruolato nel 1754 in qualità di 'versatile' Brighella⁷¹ viene menzionato come seconda scelta per due possibili ruoli: quello del «servitore comico» e quello del Brighella. L'eleggibilità nel ruolo di primo zanni si basa solo sulla qualifica dell'attore nella compagnia del Sant'Angelo, e sull'opinione corrente circa le sue qualità, ma non sulla conoscenza diretta dell'estensore della *Memoria* (cfr. § 29). Conoscenza invece garantita per l'altra opzione che prevede un «carattere caricato»: l'attore, «di buona età, e corporatura», è stato visto una volta in una «commediaccia sguaiata, in cui faceva la parte di vecchio borbottatore, e mi parve cosa molto forzata» (§ 23). La *commediaccia sguaiata* è il *Todero brontolon* il cui personaggio eponimo era stato da Goldoni costruito proprio sulla misura interpretativa di Martelli (carnevale 1761-1762). È lecito chiedersi, alla luce della nostra testimonianza, se l'attore, che del *Todero* aveva poi fatto un suo cavallo di battaglia, non avesse nel tempo – e lontano ormai dalla direzione del suo ex-poeta di compagnia – reso manieristica la propria interpretazione del personaggio: con quel suo «gran tuono di voce da spaventare un'armata, tuono che mai non si cangia e che stordisce l'udienza», una «voce da bufalo» che rendeva l'attore idolo dei gondolieri e delle loro «mani callose» «con coloro, chi grida più ha più merito, e dove trovare tra i comici una voce da *stali* e *premi* [alocuzioni che i gondolieri urlano all'incrocio di un rio] più sonora di quella?».⁷²

La rassegna della scena italiana contemporanea che la *Memoria* dispiega, non condizionata da prospettive retoriche d'alcun genere, può risultare irrispettamente irriverente verso stelle del firmamento teatrale settecentesco ancora ben lucenti. È il caso del «celebre *Sacco* – pur repertoriato come prima scelta per l'Arlecchino –, ormai troppo vecchio, ed impinguato, sempre troppo licenzioso, e motteggiatore anche di là dai limiti» (§ 30); ma anche di sua sorella Andriana, incidentalmente definita come «cattivissima servetta nella medesima compagnia» (§ 29). Bartoli invece rimarcherà come «nel carattere della Serva

71. Cfr. il modo in cui l'attore viene presentato al pubblico di Venezia all'atto del suo esordio nell'*Introduzione per la prima recita dell'autunno dell'anno 1754*, in GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. v, pp. 607-608.

72. A. PIAZZA, *L'attrice [Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere, 1777-1778]*, a cura di R. TURCHI, Napoli, Guida, 1984, p. 128. Sempre secondo la testimonianza di Piazza, Martelli era molto geloso dei personaggi che Goldoni aveva ideato per lui: «Qualora detto venivagli che qualche altro recitava bene delle sue parti, "Come – diceva – se il Goldoni le ha scritte per me? Io sono stato il primo a farle; non può darsi, non è vero, o saranno mie copie, o reciteranno male"» (ibid.). Già nella *Giulietta*, il romanziere aveva, di scorcio ma impietosamente, schizzato il profilo di Martelli: «Vecchio smemorato che raglia sempre come un Asino, ch'urla come uno spiritato, e non sa mai una parola della sua parte» (*Giulietta*, cit., p. 80).

[...] riuscì spiritosissima, dilettao infinitamente co' gustosi suoi detti, colla pantomima, e con i lazzi caricati, e graziosi».73 Ma Goldoni lascerà trasparire insofferenza per qualche sua *outrance*74 e Piazza, in simultanea con la nostra *Memoria*, ne disegna un ritratto impietoso quanto memorabile.75 Il dato è tanto più curioso – o sintomatico – in considerazione del fatto che appena un anno prima, in occasione dei festeggiamenti per le nozze del duca Ferdinando con Maria Amalia d'Austria, Sacco e la sua compagnia erano stati ingaggiati dalla corte di Parma per un ciclo estivo di ventidue rappresentazioni, dietro il cospicuo compenso di cinquecento zecchini romani, illuminazione del teatro e orchestra spesati, più garanzia di «quartieri con letti, mobili ed utensigli di cucina per convivere la compagnia tutta assieme».76

Ma se Antonio Sacco (con sorella al séguito) viene così sommariamente liquidato, dalla sua compagnia – tanto rappresentativa della *scuola veneziana* – risultano selezionati ben tre attori: Regina Marchesini, Agostino Fiorilli e Atanasio Zanoni.

Zanoni (per *lapsus calami* menzionato come «Campioni»)77 viene scelto perché «ha il corpo, la voce, e il gesto d'un vero Brighella», anche se è «a dire il vero, un po' troppo verboso» (§ 29): una notazione che fa da sapido contrappunto alla retorica dell'*elogium* con cui l'avrebbe consegnato alla storia Bartoli: «non ha certamente chi l'agguagli nella facondia delle parole».78 D'altro canto, «valentissimo Comico, onest'uomo, e d'indole dolcissima», lo avrebbe definito con cognizione di causa Carlo Gozzi:79 i requisiti dell'onestà e della malleabilità dovevano per certo essere congeniali ai *desiderata* di Du Tillot.

Unico attore a essere menzionato con il nome del ruolo e non con quello anagrafico (§ 26), Fiorilli è anche l'unico a imporsi senza riserva alcuna (salvo quella di essere «un po' troppo avanzato [in età]»), riserva vanificata peraltro dall'ottimo «stato di salute» in cui è stato trovato l'attore): Tartaglia è, né più né meno, «quell'eccellente comico nato fatto, in cui l'arte serve solamen-

73. BARTOLI, to. II, p. 153.

74. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. I, chap. XL, p. 184. Sull'attrice, si vedano le belle pagine dedicate da M. PIERI, *Da Andriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 29-50.

75. «Una Servetta, o per dir meglio Servaccia, vecchia, orrenda, sguajata, che pare una Simia alzata in due piedi, che vuol fare la spiritosa, e dice sempre delle cose fredde e insulse da muovere i flatti e la diarrea sino al Colosso di Rodi» (PIAZZA, *Giulietta*, cit., p. 81).

76. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno*, cit., p. 65 (i dati e la citazione sono desunti da Parma, Archivio di stato, *Computisteria farnesiana e borbonica*, b. 934/a).

77. Per le ragioni che sottostanno al *lapsus*, cfr. infra, nota 123.

78. BARTOLI, to. II, p. 283.

79. C. GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di P. BOSISIO, con la collaborazione di V. GARAVAGLIA, Milano, LED, 2006, p. 916.

te per far sempre più spiccare la natura» (§ 26). Una volta tanto l'icona che ne creò Bartoli riceve piena conferma dalla nostra *Memoria*, nonché dalle calde e ripetute raccomandazioni che Luigi Bissoni rivolgeva ai suoi corrispondenti parmensi per non lasciarsi in alcun modo sfuggire un capitale così prezioso.⁸⁰

Il Fiorilli è sulla Scena un gran Comico, e per tale fu adottato da tutta l'Italia. Una buona voce, un personale vantaggioso, un lazzo spiritoso, e pronto, sono i capitali in lui meno stimabili. Il suo profondo intendere l'arte con cui si alletta il Popolo in certe situazioni, che devonsi afferrar di volo, e che sfuggite non lasciano luogo di far colpo alla Scenica arguzia; e l'essere grazioso naturalmente senza stento, senza affettazione, o durezza; il mostrarsi pronto ritrovatore d'un vivace motteggio, che altro ne ribatta, ed avvulsa; il sapere con immensa perizia tutta la Commedia a memoria senza dimenticarsi giammai alcuna ancorché menoma cosa; questi sono finalmente tutti quei pregi rari, che in lui abbondevolmente si trovano, e che lo costituiscono un perfetto originale del vero Comico pronto, spiritoso, ed arguto.⁸¹

Quanto infine a Regina Marchesini, prima donna e, come da testimonianza del suo 'poeta di compagnia' Carlo Gozzi, «valentissima comica, che con tutto il di lei valore»⁸² Sacco avrebbe licenziato proprio a partire dall'anno comico successivo per dotarsi di una prima donna più avvenente, è un'attrice un po' *agée* (trentacinque-trentasei anni...): proprio per questo, e nonostante alcuni malvezzi interpretativi,⁸³ viene selezionata per «Parti di Regina, e di Madre» (§ 14).

80. Si vedano almeno le lettere indirizzate a Giuseppe Pezzana e Pio Quazza, entrambe datate «Ven.^a 16 marzo 1771» (BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.): «Al Fiorilli con tutta serietà ho detto quanto mi fu ordinato da lei, e da M.^e Pio [Quazza] onde quasi lo avremmo, perché basterà, che S. E. spedisca la let.^a di domanda a S. E. Amb.^e di Spagna con la Scr.^a, e questi si sottoscriverà pub.^e, e così sarà egli ed ancor io liberi da tutti li impegni. Ciò lo dico con fondam.^{to}, ma con questi mi creda Sig.^r Abb.^e conviene risolversi, e addatarsi a quello ricerca per avere un bravo comico»; «Ho detto con serietà l'ordinatomi al Tartaglia. Ho scritto sopra ciò al Sig.^r Abb.^e Pezzana come devono regolarsi, ma mi creda (quando lo vogliono) questi conviene fermarlo sub.^o, giacché abbiamo l'opportunità, ch'egli sta a Ven.^a fino a Pasqua. Risolvendo di fare quanto ho scritto m'avvisino. Il Personaggio ch'io avevo idea non equivalerà mai al Fiorilli. Questi era il vecchio Maiani [Francesco] ottimo per concertare, ma mai capace di supplire al Tartaglia, se non in caratere di Dott.^o, o fare un Vecchio nel Serio come fece ottimam.^{te} nel Disertore [di Mercier] con applauso universale. Io l'avevo esibito credendo trascurassero l'accenato Fiorilli, ma il mio suggerim.^{to} sarebbe di porsi al sicuro col stabilire il Tartaglia, fermando un uomo d'abilità, concetto, ed onorato».

81. BARTOLI, to. I, p. 219.

82. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., p. 451.

83. Nella *Memoria* viene stigmatizzata «l'affettazione» (determinata «dal Paese, più che dalla natura»: la Marchesini era toscana), insieme «al gesto, che pare operato con molle, e alle smorfie, ed allungamenti di labbra, che sono l'ordinario vizio di chi vuol pronunziare con soverchia avvedutezza» (§ 14).

Ma al 'segugio' parmense non sfugge la giovane promessa che sta per prendere il posto di Regina: Teodora Ricci, prossima musa del pigmalione Gozzi. Egli non sa nemmeno che è già stata reclutata dalla compagnia Sacco; ma il suo radar ha captato che ha il requisito principe della gioventù («di 19 in 20 anni»), inoltre gli è stata «annunziata» come «di bellissima figura, e molta aspettativa», e si ripromette di andarla a vedere a Lodi dove la compagnia Rossi (in cui ancora milita Teodora) terrà le rappresentazioni del prossimo carnevale (§ 25); né trascurerà di tenersi in séguito aggiornato, interrogando a più riprese il *Pantalone sensale di comici*, il suo agente segreto a Venezia.⁸⁴

Accanto alle vecchie glorie – ancora fulgenti o prossime al disarmo – dalla *scuola veneziana* vengono ovviamente selezionati anche gli astri nascenti, tra i venti e i trent'anni. Oltre al quartetto degli innamorati, di cui si dirà, la cèrnita individua due personalità di ben diverso destino: Felice Sacchi e Petronio Zanerini, come seconde scelte, rispettivamente, per le parti di Arlecchino e «di Padre, di Re, di Tutore, di Tiranno ecc.».

Formatosi nella compagnia Medebach, Felice vi era stato addestrato «nel faticoso mestiere di secondo Zanni» da Giuseppe Marliani, ma a quella formidabile palestra, sotto la spinta di un tenace spirito emulativo, aveva affiancato la frequentazione assidua degli spettacoli del suo leggendario omonimo, «procurando d'imparare tutto il buono che da lui [Antonio Sacco] sentiva, e dalle altre Maschere della stessa Compagnia. Quindi formatosi un generico di cose graziose, usavalo a tempo con prontezza, e capacità, e ne riscuoteva delle lodi dagli spettatori».⁸⁵ Grazie alla mediazione di Goldoni,⁸⁶ *Sacchetto* – questo l'ap-

84. In una lettera di Bissoni a Pezzana del 23 febbraio 1771 si legge: «La giovane, della quale si fece discorso quando ella era in Venezia, è Teodora Ricci, che l'anno scorso era nella Compagnia Rossi in Piacenza. Questa dicesi d'abilità, ed è stata fermata dal Sig.^r Antonio Sacco unitamente al Marito, che recita da Moroso. Ella sarà ancora o a Piacenza oppure a Mantova, ciò che le serva di regola»; e, in una successiva lettera del 2 marzo, così tornerà sull'argomento: «La Ricci ch'io le indicai era l'anno scorso nella Compagnia Rossi. La sua età è di anni 20, buona figura, un poco tarmata dal vaiolo, ma fa effetto in Teatro; il marito è un moroseto da sentire per terzo o quarto di passabile figura anch'egli. Il casato del marito è Bartoli. Essa è venuta in Venezia lunedì scorso con la corriera di Modona, e passa per prima donna nella Compagnia Sacco, che va la Primavera a Mantova. Può fare (quando sarà il tempo) una gita, e sentirla. Essa ha già scrittura per tre anni, ma sotto a questo benedetto Cielo, chiamata di Principe scioglie li impegni» (BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.).

85. BARTOLI, to. II, p. 142.

86. Si vedano le lettere a Francesco Albergati Capacelli del 27 maggio 1765 (da Versailles) e del 22 luglio 1765 (Compiègne) in GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. XIV, pp. 344-345 e 348. Il Sacco nominato in queste lettere, da Ortolani in poi, è stato a lungo identificato con Antonio, laddove si tratta invece di Felice: Goldoni ne parla infatti espressamente come di «codesto Arlecchino Sacco della compagnia di Medebach» (ivi, p. 344; si ricordi peraltro che il nome d'arte di Antonio era Truffaldino, e non Arlecchino; ed è superfluo sottolineare che nel

pellativo che si era guadagnato – era stato chiamato alla Comédie Italienne in sostituzione di un altro secondo zanni-mostro sacro, Carlin Bertinazzi: dopo un esordio deludente (8 maggio 1767), con ferrea determinazione aveva cercato, nel volgere di pochi giorni, di conformarsi «au goût de la Nation», e a chi gli chiedeva se dei progressi così rapidi gli fossero costati molto: «*J'ai beaucoup pleuré*, dit-il, avec une sensibilité vraiment touchante, & une modestie digne d'encouragement». ⁸⁷ Tornato in Italia, e riunitosi alla compagnia Medebach, continuò a distinguersi per il suo *physique du rôle*, e difatti la *Memoria* lo indica come quello che «meglio conviene a noi. Il corpo, la struttura, e il volto mi sono sempre paruti da vero Arlecchino. Egli è di buona età, più circospetto di Sacco, e più docile alla correzione» (§ 30). Ma altro destino attendeva questo cultore entusiasta e umile della propria professione: a detta di Bartoli, infatti, la sua «salute mal ferma [...] lo ridusse in breve alla Tomba morendo d'anni 36. in Milano pieno di Cristiana rassegnazione, e ciò fu nella Primavera del 1771»: ⁸⁸ nel bel mezzo, dunque, della trattativa che avrebbe dovuto condurre alla formazione della compagnia «più eccellente d'Italia».

Tutt'altra la sorte di Petronio Zanarini. L'estensore della *Memoria* lo tratta con qualche sufficienza: lo propone come sostituto estemporaneo di Jacopo Corsini nelle parti «di Padre, di Re, di Tutore, di Tiranno ecc.», o «per una terza parte interpretata nelle Tragiche azioni; e per qualunque altra nelle Commedie, e nelle farse a soggetto», limitandosi ad annotare che «recita con naturalezza, e può diventare bravo attore sotto la guida del Corsini» (§ 17). Bolognese di origine e di formazione dilettante, Zanarini era stato arruolato da Sacco nella sua compagnia nel 1767 e per certo dovette in breve tempo guadagnarsi una buona reputazione, se lo troviamo protagonista eponimo del diderotiano *Père de famille* allestito in traduzione dalla compagnia Sacco a Venezia già l'11 gen-

1765 – come in quasi tutti gli anni precedenti e nei successivi – Antonio Sacco aveva compagnia propria, all'epoca attiva al Sant'Angelo). Goldoni era stato investito della contrattazione dall'intendente dei *Menus Plaisirs du Roi*, Papillon de la Ferté, e aveva preso molto a cuore l'ingaggio del nuovo Arlecchino («per dirle la verità, sono io quello che ha reso qui giustizia al suo merito: ivi, p. 345).

87. A. D'ORIGNY, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, to. II, p. 46.

88. BARTOLI, to. II, p. 142. Va peraltro segnalato che nelle lettere di Bissoni scritte da Milano (in data 6 e 17 aprile 1771) non c'è nessun riferimento alla disgrazia occorsa al suo collega (come si ricorderà, Sacchetto e Bissoni facevano entrambi parte della compagnia Medebach, nella primavera 1771 effettivamente a Milano, come da testimonianza di Bartoli), né alcun riferimento ricorre in quelle successive, scritte nel luglio da Torino (dove la troupe teneva la sua stagione estiva).

naio 1769.⁸⁹ Il grande e replicato successo dell'allestimento⁹⁰ era stato dovuto anche alla prestazione di Zanarini, come narra la testimonianza di un suo collega, Francesco Bartoli, anche lui membro della compagnia Sacco:

Una magistrale intelligenza, una bella voce sonora, un personale nobile, e grandioso, un'anima sensibile, ed un'espressiva naturale, ma sostenuta, formano in lui que' tratti armonici, e varj, co' quali sa egli così ben piacere e dilettere a segno di strappare dalle mani, e dalle labbra degli uditori i più sonori applausi. Eccolo nel *Padre di famiglia* di Monsieur Diderot, a sostenere tutti gli affetti d'un Genitore pieno di zelo, ed amante della sua cara prole; ma sdegnato rimproverare al figlio le sue debolezze, e da lui cimentato dargli fuor di stesso la paterna maledizione.⁹¹

Del resto, ben prima che Zanarini fosse giudicato – da pubblico, autori e attori – come «il più grande fra tutti gli attori» del Settecento italiano,⁹² il riconoscimento maggiore gli sarebbe venuto proprio da Parma, nel 1774, allorché, nella costituenda «Accademica Unione Teatrale al servizio di S. A. R.», gli sarebbe stato affidato il compito di «Primo Serio, accordato non solamente a recitare continuamente, ma inoltre ad istruire la Gioventù, che verrà di mano in mano aggregata all'Accademia».⁹³ E se quell'iniziativa – come abbiamo già avuto modo di considerare – si sarebbe spenta nel volgere di qualche mese, a siglare il culmine del destino artistico di Zanarini sarà ancora una volta Parma: a lui infatti si deve la celeberrima interpretazione, rimasta immorta-

89. Cfr. Venezia, Biblioteca del museo Correr, *Codice Gradenigo-Dolfin*, n. 67, *Commemoriali, Diario, et annotazioni curiose occorse in Venezia, nelle città suddite, et altrove* [Notatori], vol. XXI, c. 116v. Come ho dimostrato altrove, la compagnia Sacco – che il senso comune percepisce ancora come quella per antonomasia depositaria dell'antico retaggio dell'Arte – si distingueva anche per la straordinaria tempestività con cui proponeva le più recenti produzioni francesi, talora giocando addirittura d'anticipo sulle stesse *premières* parigine (cfr. A. SCANNAPIECO, *Tra Goldoni e Diderot, Pertici e Sacco: 'pères de famille' sulla scena dell'Italia settecentesca*, «Studi goldoniani», XII n.s. 4, 2015, pp. 71-86).

90. Cfr. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 57.

91. BARTOLI, to. II, p. 279.

92. A. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, testo, introd. e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, II. M-Z, p. 594 (l'autore aggiunge: «da esso incominciò la riforma del vestiario preciso al costume dei tempi e delle epoche per la declamazione della tragedia e per la recitazione del dramma e della commedia»); si consideri anche la testimonianza, precedente, di Carlo Gozzi, che addita in Zanarini «il miglior comico che abbia l'Italia» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., p. 915).

93. Parma, Archivio di stato, *Teatri e Spettacoli*, b. 1, *Nota degli Attori componenti l'Accademica Unione Teatrale al servizio di S. A. R., accordati a recitare in tutto l'Anno, senza veruna riserva, e ciò per un Triennio da comincarsi alla Pasqua di Risurrezione del prossim'Anno 1774 e da terminarsi alla Quaresima dell'Anno 1777*.

lata nei ricordi di Goethe, dell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti, l'ultima opera a essere premiata, e sia pur 'fuori tempo massimo', dal concorso parmense.⁹⁴

3.3. La 'Memoria' riesumata: il prisma delle fonti

Il fascino forse maggiore di questa 'memoria ritrovata' – lo si sarà già intuito – è nel suo restituirci uno sguardo particolare, uno sguardo a cui non siamo abituati, su alcuni tra i principali attori del secondo Settecento italiano. Per cogliere tale aspetto in tutta la sua suggestiva pienezza, converrà conclusivamente soffermarci sul quartetto degli innamorati: tralasciando qualsiasi raccordo narrativo e affidando al mero allineamento di voci altrui il compito di illuminarsi reciprocamente.

Le voci in questione, relative a ciascuno degli attori, saranno allineate cronologicamente: la nostra *Memoria* (1770), la *Giulietta* (1771) di Piazza, le *Notizie storiche* (1782) di Bartoli.⁹⁵ La progressione cronologica, come si avrà modo di considerare, per fortuita coincidenza va di pari passo con l'ascesa da un 'grado zero', o quasi, del referto a un grado massimo di manipolazione *fictional* che non per questo trascura di rastrellare brandelli di 'realtà', e, a volte, di restituirli come una lente d'ingrandimento, deformante e fedele al tempo stesso.

Caterina Manzoni, «per le parti tenere d'amante».

Di statura mezzana, volto più tosto bello, carnagione fresca, voce bella, e pastosa, capelli biondi, occhi tra neri, e azzurri, d'anni 28 in circa. Recita con anima, con in-

94. Il concorso in realtà aveva conferito il suo ultimo premio, e in maniera alquanto rocambolesca, nel 1779 alla *Faustina* di Napoli Signorelli; pur essendo pervenute alla commissione giudicante altre opere nel 1781-1782 e nel 1784, nessun'altra fu premiata fino all'*Aristodemo* (1786), che costituì però un caso a sé: essa infatti «ottenne senza concorso la famosa medaglia d'oro dal nostro Duca il quale volle accompagnarla di un viglietto onorificentissimo di proprio pugno» (*Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, cit., p. 439; cfr. anche DEL PRATO, *La Accademica Deputazione*, cit., p. 278). Zanarini portò in scena l'*Aristodemo* al teatro Valle di Roma, il 16 gennaio 1787, spettatore d'eccezione Goethe: la prima si era tenuta a Parma, già con molto successo, nell'autunno del 1786, in un allestimento della compagnia Merli; ma fu la messinscena romana a decretare definitivamente il valore dell'opera, e a persuadere l'autore che essa non fosse «tragedia più da tavolino che da teatro» (cfr. V. MONTI, *Aristodemo*, a cura di A. BRUNI, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1998).

95. Si indicherà immediatamente di séguito a ciascuna citazione il luogo della medesima, dando per scontato riferimento le edizioni già menzionate per ciascuno dei testi in questione. Tra le varie testimonianze di Antonio Piazza, mi limito a quella di *Giulietta*, perché è l'unica che precede la frustrante esperienza di poeta drammatico che condizionerà, in vario modo, i giudizi poi espressi nel *Teatro* (1777-1778) e nelle prefazioni alle *Commedie* (Venezia, Fenzo, 1787, 2 to.); questi ulteriori documenti saranno tuttavia, laddove opportuno, richiamati nelle note.

tendimento, e bastante riflessione. Porta la testa un po' troppo avanti, e bassa; difetto, cred'io, cagionato dall'essere un poco alta di spalle. Disdice per alcune contorsioni di bocca, e principalmente del labbro inferiore alquanto grosso. È figura da piacere; e sente con attenzione chi la corregge. (§ 8)

La sua [di Margherita Gavardina] Compagna ha una lettera di raccomandazione nel volto che dovunque presentasi non le manca mai un accoglimento umanissimo. Giovine, ben fatta, di statura mediocre, e d'una bellezza particolare, le si farebbe un torto a non applaudirla ma in vece di *brava* sarebbe meglio gridare *bella* per non ingannarla. In lei merita una gran lode il suo buon volere che fa tutti i sforzi possibili per renderla capace della sua professione ma la meschina non è nata per la medesima e mancando all'arte quelle naturali disposizioni che, son necessarie, ogni cura e ogni fatica riesce inutile e vana. Colla vita sempre piegata in arco pare che voglia prender qualche cosa dal suolo. Colla voce mai sempre flebile divide il senso delle parole tra le pause e i singhiozzi e pare che ci reciti un Piagnisteo quand'ancor è interessata in qualche scena brillante. (pp. 76-77)⁹⁶

Fu la Manzoni una pregiatissima attrice: bella di presenza, ornata di grazia, spiritosa, e fornita di molti altri pregi. Se recitava nelle Commedie una parte brillante, tutta vestivasi di quel gioioso carattere, e mostravalo collo sguardo, e col riso, facendo gioire gli spettatori insieme con essa. Nelle gravi rappresentazioni internavasi nella forza degli affetti più intensi, ed affittivi, mostrandone la doglia più viva, e sospirando, e piangendo con quella verità, che richiede il Teatro, e che deve spiccarsi dall'ingegnoso, ed eccellente attore. Chi fu a godere il *Disertor francese* [carnevale 1771], e la *Gabriella di Vergy* [autunno 1771], potrà ben dire, e nel carattere di Cleri, e specialmente in quello di Gabriella, come la Manzoni sapesse dimostrare la forza delle passioni negli estremi più forti, sino a languire, e far vedere come veracemente di dolore si muoia. (II, pp. 21-22)

96. Anche grazie alle indicazioni di Bartoli – che laddove necessario redige le sue voci richiamando esplicitamente le ‘diffamazioni’ perpetrate da Piazza nei confronti di alcuni attori – sappiamo che questa deformazione caricaturale di Caterina Manzoni sarà sottoposta dall'autore a un'estesa palinodia nel secondo dei romanzi teatrali (il citato *Teatro*, to. I, 1777), che non solo sarà dedicato proprio all'attrice in precedenza vituperata, ma conterrà al proprio interno ampi e lusinghieri riferimenti alla sua persona (cfr. le pp. 126-127 e 131-132 dell'ediz. cit.). È merito di Valeria Tavazzi (che ha sottoposto a una recensione sistematica la relazione tra i passi delle *Notizie storiche* con quelli corrispettivi dei romanzi di Piazza) aver messo in evidenza che la seconda edizione di *Giulietta* (1784) registrerà, proprio nel passo citato a testo, una cospicua autocensura dell'autore (V.G.A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, prefaz. di P. VESCOVO, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 155-156). Tra la prima e la seconda edizione di *Giulietta*, Piazza si era reso debitore, nella sua esperienza di poeta drammatico, nei confronti dell'attrice, e, molto probabilmente, il suo nuovo e ossequioso *habitus* dipendeva anche dal diverso, prestigioso *status* sociale che l'attrice (ormai ex) aveva guadagnato (si considerino, per singola sintonia, i toni riservati a Caterina Manzoni da Gozzi nelle *Memorie inutili*: ediz. cit., pp. 451-452; i rapporti privati di Carlo con Caterina sono documentati da alcune lettere superstiti: cfr. C. GOZZI, *Lettere*, a cura di F. SOLDINI, Venezia, Marsilio, 2004, passim; resta peraltro il sospetto, in taluni casi sprovvisti di esplicito indirizzo, che la generica destinataria «Caterina» possa essere, più che la Manzoni, la Dolfin Tron).

Margherita Gavardina, «per le parti più ardite».

Di bella statura, bella carnagione, volto rotondo, aria greca, voce bella, e forte, occhi neri, capegli tiranti nel biondo. Recita con fuoco, con espressione nell'ardito; ma con poca riflessione. Porta la testa bassa: ha il labbro inferiore anch'essa mal fatto; ma è bella, figura in teatro. Età 28 in 29 anni.

Amendue queste attrici [Manzoni e Gavardina] fanno sentire di quando in quando nella pronunzia l'accento Veneziano. Gestiscono, e passeggiano male. (§§ 9-10)

L'una [delle due prime donne attive al Sant'Angelo: l'altra è Caterina Manzoni] mozza di lingua e soltanto capace di sostenere un carattere basso e plebeo, non sa più cosa si dica quando sollevasi un poco dalla sua sfera, ma il Popolo le batte sempre le mani faccia bene, o male, e ad applaudirla comincia prima ancor ch'Ella parli. Una vantaggiosa figura, un viso che non dispiace, un certo brio da Teatro che chiama a sé dell'occhiate, un'età ancor capace di far fortuna, coprono i suoi difetti al guardo del Pubblico meno colto, e la fanno stimare una brava Donna. (p. 76)⁹⁷

Recitò alcuni anni a vicenda colla Caterina Manzoni, e furono sempre buone amiche, e compagne; ed una virtuosa emulazione vi fu tra di esse, la quale cagionò de' buoni effetti per l'arte del recitare in queste due Attrici. La Gavardina in molte cose si distinse [...]. Recita la Gavardina anche le Tragiche parti con molto sentimento investendosi delle passioni, sentendole vivamente nell'animo, e dimostrandole in modo, e colla voce, e colle smanie, e co' sospiri affannosi ed interrotti, che nulla resta a desiderarsi dal suo tragico stile di rappresentare. Che se poi si volesse alla di lei pronunzia qualche ostacolo opporre per scemarle il merito, e levarle parte di quella lode che giustamente le viene concessa, noi rispondiamo, che se la Gavardina fosse stata allevata in Toscana, e non in una Provincia, dove la pronunzia dell'Arno non si conosce, ella non avrebbe avuta alcuna Comica ad eguagliarla capace. (I, pp. 259-260)

Giuseppe Maiani,⁹⁸ «per le parti tenere, e ardite».

Di bella, e grande statura, bella figura, bel corpo, color vivo, aria spiegata, voce bella, e forte. Recita con sentimento, con passione, e con ilarità. Si dimentica qualche

97. Più sfumata la deformazione satirica nel *Teatro*: «La seconda Donna, era un pezzo di carne, che destava l'appetito anche a' più nauseati. Bravissima per certi caratteri, si poteva stabilire nel suo mestiero una riputazione onorevole, se contenta d'aver posto il piede nel Socco ridevole, non avesse avuta la mania di calzare il grave Coturno» (PIAZZA, *L'attrice*, cit., p. 129); un'aperta (e ipocrita) palinodia verrà poi tracciata nella prefazione alla *Moglie tradita* (ID., *Commedie*, cit., to. II).

98. Ampì approfondimenti sulla figura del 'Maianino', attore coniato dall'*imprinting* goldoniano, sono stati offerti in due volumi dell'«Edizione nazionale delle *Opere* di Carlo Goldoni»: *La buona madre*, a cura di A. SCANNAPIECO, Venezia, Marsilio, 2001; *Artemisia*, a cura di M. PIERI, ivi, 2015.

volta. È affettato nel gesto, ne' movimenti, e ne' passi smisurati. Grida un po' troppo ne' tratti indifferenti; e dà di quando in quando nella declamazione: ma ad onta di questi difettucci, è il migliore di tutti. D'anni 23 o 24 in circa. (§ 11)

L'uno [dei due primi uomini attivi al Sant'Angelo: l'altro è Tommaso Grandi] d'essi sembra nato veramente per la sua professione e pare che voglia opporsi direttamente alle qualità che diedegli la natura per esercitarla quanto peggio è possibile. La statura sua, un viso che par bello in Teatro, un tuono di voce che formica nel sangue, una portentosa memoria che gli fa imparare e ritenere qualunque parte più lunga con somma facilità, una franchezza di scena che pochi posseggono, e un discernimento finissimo di ben saper adattare, quando n'ha voglia, al senso delle parole i movimenti, il gesto, ed il passo, sono attributi poco comuni che potrebbero renderlo il miglior Comico de' Teatri Italiani. Tanto è più riprensibile ne' massimi suoi difetti quanto più i medesimi inerenti sono alla cattiva sua volontà. A cagione d'esempio nel fare la parte di Cesare io l'ho veduto in Senato parlar a' Consoli colla faccia ridente mentre il carattere, il luogo, e l'oggetto del suo intervento, non meno che il sentimento del suo discorso, esigevano gravità, compostezza, e mestizia. L'ho veduto nel meglio di qualche scena interessante e piacevole volgere il tergo a chi gli parlava e vagheggiare le bellezze delle Loggie vicine sino che il Suggestore l'avvisava col percuotere il Palco ch'era tempo di rimetterli al primo suo sito e di rispondere al Personaggio che recitava con lui. E non avrò ragion di ripetere che il Pubblico del vostro Paese è il più docile che al Mondo ci sia quando tollera ch'un temerario Istrione così di rispetto gli manchi? Molti altri sono i difetti che ho considerati in quell'Atore, tra i quali il più massiccio è quello di gridar e d'urlare dove ci vogliono delle pause e un tuono di voce flebile e basso, e di tremolar all'incontro e parlar con un filo di voce da moribondo, quando fa d'uopo un ragionare vibrato. E poi quel terminarli da lui ogni Scena masticando l'ultime parole che dice senza che mai l'Udienza ne intenda alcuna, quel riderle in faccia senza ragione o proposito, come farebbe un Ubbriacco od un Pazzo, non sono cose da riscaldare la bile all'Uomo più tranquillo del Mondo? (pp. 77-79)⁹⁹

Un personale gracile e gentile; una voce pieghevole a voler suo; una memoria felicissima, e gagliarda sono i naturali di lui pregi, pe' quali nulla ha egli da invidiare agli altri Comici emuli suoi. La sua intelligenza perspicace; una vera conoscenza del Teatro; e qualche studio fatto sull'opere de' Comici scrittori gli hanno agevolati i mezzi di rendersi singolare nella sua professione. Dicanlo Venezia, e Milano, lo palesino Genova, e Torino, lo confessino Mantova, e Parma, se videro mai altro Comico più pronto e più trasformato ne' caratteri che rappresenta, di quello che si fa distinguere il valoroso Majanino. Anche laddove si tratta di recitare all'improvviso

99. Decisamente più *tranchant* (e incolore al tempo stesso) il trattamento riservato all'attore nel *Teatro*: «Ora siamo al primo amoroso, giovine rinomatissimo che si fece conoscere in tanti paesi, del quale mi permetterà chi legge ch'io narri la storia interessante e piacevole e favorirà di rinnovarmi la sua attenzione. Incomincio. 'Maianino'. Ho finito» (PIAZZA, *L'attrice*, cit., p. 130).

non mancangli mai le parole, e sa mostrarsi verboso, ed elegante a un tempo istesso. [...] Comico impareggiabile, e nell'arte sua puntualissimo, ed indefesso. [...] con un semplice abbozzo mostreremo del Majanino gli spiritosi raggiri [...]. Predominato il Majanino dalla passione del gioco, a quello pensa, in quello trattiensi, e trova in esso l'unico suo compiacimento. [...] Fra le turbolenze de' suoi casi ricorre a' stratagemmi, ed in virtù delle sue parole il rame in galloni tessuto, oro, ed argento diventa; i zargoni, pietre di poco conto, cangiansi in brillanti di pregio, e vendendo, o impegnando queste sue merci, al suo bisogno provvede, e traffica, e spende più i suoi talenti, che i suoi beni; ed in questa alternativa di cose va passando la vita tranquillamente, né mai è per esso d'agitazioni turbata. [...] Che si dirà se asseriremo, che alcuni creditori lo fuggono per non essere costretti dall'incantesimo della sua favella a fargli nuove prestanze? Eppure ella è così. Affabile e sommesso; ilare, e piangente; consolato ed afflitto sa egli dimostrarsi nelle varie occasioni, che lo imbarazzano per poco, e dalle quali si scioglie coll'armi de' suoi ragionamenti efficacissimi ad acchetare, ed a persuadere anche talvolta chi ha gran ragione di temere di lui. Egli non ha certamente niente meno di quello spirito astuto, e raggiratore, del quale furono ben provveduti que' celebri bizzarri Uomini della Toscana Barlachia, Gonnella, ed Arlotto tanto famosi per le burle loro; ed anzi io credo che se vivessero ancora, farebbero di cappello a Majanino, ed a lui cederebbero la palma nella scuola della più fina, ed accorta furberia. Scaramuccia istesso, Comico di simil tempra, di cui diamo la vita in queste Notizie, rimarrebbe molto addietro nelle sue invenzioni, se tutte quelle del Majanino con simile precisione raccontar si volessero. (II, pp. 7-11)

Tommaso Grandi, «per le parti miste, e non decise».

Giovane anch'esso di buona figura, e statura, corpo ben fatto, color vivo, aria ilare, e spiegata, età fresca di 25 in 26 e forse meno: d'indole docile, ma viva, adattato per li caratteri misti d'indifferenza, e passione, e per altri caricati con nobiltà. Questi due attori [Maiani e Grandi] abbisognano di correzione nel gesto, nel passeggio, nella modulazione della voce, e nello sceneggiar Pantomimico. (§§ 12-13)

L'altro Compagno suo [di Maiani] riesce mirabilmente soltanto nell'imitare un italianato Francese. Negli altri caratteri è affettato non poco. Si move sempre colle ginocchia indurite, tutti i passi suoi sono misurati ed eguali, talché sembra affatto una Figura che dalle suste riceva i suoi movimenti. Tenero e molle come un dilicato Narciso va sempre a caccia cogli occhi per saettar tutte le Donne che vede affacciate ne' Palchetti proscenii. Quando ha tempo che bastigli per mancar dalle Scene alcun poco, senz'ommissione del suo dovere, scende tosto nel Parterre e va a far la sua cerca d'applausi, e a mostrar più d'appresso le dipinte sue guancie alle Bellezze donne-sche. (pp. 79-80)¹⁰⁰

100. Anche in questo caso, l'attore sarà 'risarcito' nella prefazione a *La felicità nelle sventure* (PIAZZA, *Commedie*, cit., to. I, p. 215).

Uno studio indefesso, una buona presenza, una espressiva naturale senza bassezza alcuna, una pulitezza lodevole, ed uno spirito pronto e vivacissimo lo condussero a non temere il suo emulo [Maiani], ad eguagliarlo ne' meriti, e ad acquistarsi una pari riputazione sulle Venete Scene, ed in altre Provincie. [...] L'Anno 1779, abbandonando la Compagnia della Battaglia [in cui si era trasferito dal 1776] si portò a Napoli, e vi fece dello strepito. [...] Egli continua a dimorare in quella Reale Città, ed ha avuto l'onore di essere chiamato alla deliziosa Villa di Caserta a divertire sua Maestà col *Pimmalione* [di Rousseau]; ed è stato molto gradito, e generosamente con doni riconosciuto alla regia munificenza. Alla stessa Maestà Napolitana ha pur egli fatto vedere un ballo spagnolo, che chiamasi il *Fandangh*; eseguito da lui ad occhi bendati in mezzo a un numero d'Ova, che movendosi ancora restano sempre illese, e non schiacciate da' piedi. Questa, ed altre abilità (non escludendo quella del Canto) possiede il Pettinaro oltre l'esercizio della Comica Professione; e tutto gli giova a stabilirsi il nome d'uomo instancabile nella servitù del Pubblico, il quale lo stima, e l'applaude, avendogli oggimai concesso il nome di Commediante rinomatissimo, e di spiritoso insieme, ed infaticabil talento. (I, pp. 273-275)

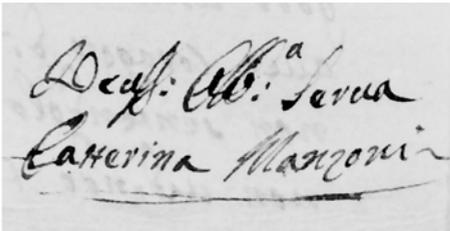
Ci si potrà rallegrare, forse, nello scoprire alcune singolari tangenze tra la recensione tecnica della *Memoria* e il livore deformante di Piazza: la «statura mezzana» della Manzoni riflessa nella «statura mediocre», o il suo «portare la testa un po' troppo avanti, e bassa», echeggiato nello sprezzante «colla sua vita sempre piegata in arco pare che voglia prender qualcosa dal suolo»; la «poca riflessione» rimproverata alla recitazione della Gavardina che tracima nel «non sa più cosa si dica quando sollevasi un poco dalla sua sfera»; per non parlare della divertita (ma a suo modo anche ammirata) ipertrofia cui, nelle pagine di *Giulietta*, vengono sottoposti i cenni che la *Memoria* riserva all'indisciplina del geniale Maianino.

E si potrà, forse, osservare con qualche perplessità la pronunciata divaricazione delle testimonianze tra il referto parmense e il 'romanzo' di Bartoli, o tra questo e il romanzo (vero) di Piazza: dalla «bella, e grande statura» di Maiani, registrata nella *Memoria*, che diventa «un personale gracile e gentile» nel resoconto dello storiografo teatrale; dalle «ginocchia indurite» che il romanziere rimprovera a Grandi alla memoria che ne lascia Bartoli, come di chi è capace di ballare il fandango a occhi bendati in mezzo a uova che restano miracolosamente illese.

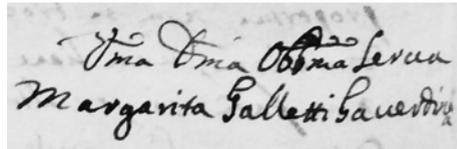
È l'inevitabile natura prismatica delle fonti. Ma per certo si rimarrà grati a un documento che ricorda particolari altrimenti inimmaginabili: come gli «occhi tra neri, e azzurri» della Manzoni; l'«aria greca» e i «capegli tiranti nel biondo» della Gavardina; l'«aria spiegata» di Maianino e il suo recitare «con sentimento, con passione, e con ilarità»; il gestire della Marchesini «che pare operato con molle»; la «statura alta», il «viso rotondo» e «di color vivo» della servetta Roffi, per la sua giovanissima età ancora «imbrogliata ne' movimenti

delle mani, de' piedi e di tutto il corpo»... Particolari talora minimi, sempre effimeri – e, proprio per questo, tanto più preziosi.

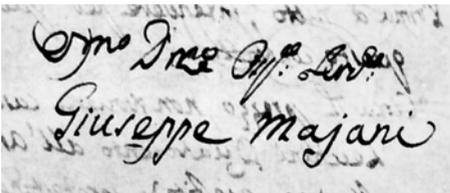
In realtà, l'unico veritiero ritratto di questi artisti, il vero 'grado zero' della loro rappresentazione, resta consegnato all'immagine delle loro firme, davanti alle quali deve tacere ogn'altra voce:¹⁰¹



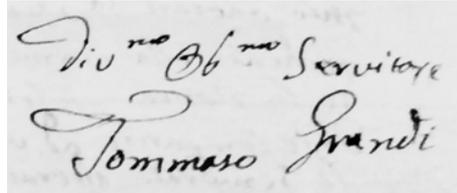
Doc. Ob. Serva
Caterina Manzoni



Doc. Ob. Serva
Margarita Pallesi Bavedone



Doc. Ob. Serva
Giuseppe Majani



Doc. Ob. Servatore
Tommaso Grandi

101. Le riproduzioni vengono dalle lettere conservate in BPP, Fondo Pezzana, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.

APPENDICE

Il fascicolo intitolato *Memoria / intorno la scelta di un'accademia d'attori / tragici, e comici*, indirizzata a *Sua Eccellenza / Il Sig.r Marchese di Felino / Ministro, e segretario di stato / di S.A.R.*, si conserva presso l'Archivio di stato di Parma, all'interno del fondo *Teatro e spettacoli*, b. 1; è composto di complessive dieci carte con numerazione seriore a matita.

Nonostante l'impaginato calligrafico e l'assenza di firma è stato possibile attribuirne la redazione a Giuseppe Pezzana grazie al confronto con gli autografi dell'abate parmense, uomo di fiducia di Du Tillot, conservati alla Biblioteca palatina di Parma (*Fondo Pezzana*, cass. 671, b. 1) e nell'Autografoteca Campori (*fasc. Pezzana Giuseppe*) dell'Estense di Modena. Come si è avuto modo di considerare, Pezzana, oltre che l'estensore materiale della *Memoria*, fu con ogni probabilità anche la persona cui Du Tillot aveva commissionato l'incarico di selezionare i più abili attori attivi in Italia per la formazione dell'Accademia parmense, e dunque a lui andrebbe riconosciuta la paternità anche contenutistica della relazione.

Per agevolare la lettura e la comprensione del testo, la riproduzione è stata accompagnata da annotazioni di carattere linguistico e, soprattutto, storico-critico; fermo restando che per l'inquadramento complessivo del suo valore documentario si rimanda al saggio introduttivo. Salvo diversa indicazione, le annotazioni linguistiche sono effettuate sulla base di N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Vocabolario della lingua italiana* (1861-1879) consultabile all'indirizzo <http://www.tommaseobellini.it/#/>.

I rari ripensamenti che si registrano nella trascrizione in bella copia del testo sono stati segnalati con parentesi uncinata nel caso di aggiunte a margine o in interlinea, in nota nel caso di parola cassata da sovrascritta.

I criteri di trascrizione sono stati sostanzialmente conservativi: si sono preservati l'accurata parafrasi dell'originale, provvedendo però alla sua numerazione; l'uso delle maiuscole e la punteggiatura (tranne nel caso di virgola nella demarcazione reggente-subordinata completiva, nella scansione delle relative con funzione limitativa, nella separazione del *che* relativo da un antecedente pronominale di tipo dimostrativo); le rarissime forme scempie. Sono stati invece regolarizzati l'accentazione e l'uso dell'apostrofo, distinguendo tra elisione e troncamento; la *j* per il plurale dei nomi in *-io*, o nel caso di occorrenza intervocalica, è stata trascritta *i*. Le abbreviazioni sono state sciolte; la messa in rilievo di un nome proprio o di un termine, che nell'originale è effettuata tramite sottolineatura, è stata resa con il corsivo.

Memoria
Per
Sua Eccellenza
Il Signor Marchese di Felino
Ministro, e segretario di stato
di Sua Altezza Reale¹⁰²

102. Guillaume-Léon Du Tillot (1711-1774) era stato sin dal 1749 intendente generale, nel 1756 fu nominato ministro d'azienda, e nel 1759 primo ministro e segretario di stato; nel 1764,

Memoria
intorno la scelta di un'accademia
d'attori tragici, e comici

1 Dal punto in cui piacque a Vostra Eccellenza d'incaricarmi della scelta, e proposizione de' migliori soggetti delle comiche compagnie che girano l'Italia, per formarne un'accademia, mi proposi meco stesso due riguardi; quello cioè del teatro su cui dovevano comparire, e quello della circostanza in cui dovevano comparirvi. Questi due riguardi principalmente hanno regolato la elezione di cui offro a Vostra Eccellenza la nota nella presente Memoria. Trattasi del teatro di Parma, noto sì per la varietà degli spettacoli, come per la magnificenza, verità, decenza, e buon gusto con cui sono stati eseguiti. Trattasi d'introdurre una riforma nella maniera di recitare, e di recitare opere coronate per la riforma del Teatro Tragico, e Comico d'Italia: riforme, che possono amendue formare un'epoca gloriosa per l'Infante Duca di Parma.¹⁰³

2 Fra i soggetti che propongo, non ve n'è neppur uno ch'io non abbia veduto. Gli ho sentiti quasi tutti, e il giudizio generale delle persone colte mi ha servito di regola per quelli che non ho potuto sentire. Vostra Eccellenza m'inculcò particolarmente di preferire la gioventù, e la buona disposizione. Confesso sinceramente che avrei sacrificato volentieri alla molta abilità la gioventù, riflettendo alla circostanza, e al molto tempo, di cui vi sarebbe stato bisogno per ridurre a buon segno giovanetti inesperti, o male ammaestrati; ma quand'anche avessi voluto donare qualche cosa all'età fresca, ed alla buona figura, non ero in grado di farlo. Fuori della *Servetta* toscana non ho veduto neppur una giovanotta di garbo, che convenisse al caso.

3 Ho scelti gli attori da due scuole, dalla *Veneziana*, e dalla *Fiorentina*; l'una un po' più sregolata, ma viva, ma suscettibile di modificazione; l'altra più composta, ma fredda. Questa mescolanza dovrebbe giovare vicendevolmente alle due porzioni. I Toscani insegneranno la buona pronunzia, e il contegno ai Veneziani; questi inspierreranno anima, fuoco, elasticità ai primi.

4 Quantunque le persone da me scelte siano per consenso universale il fiore della Compagnie Italiane, non ardirei dire che messe insieme siano tali da formare l'Accademia che Vostra Eccellenza ed io supponevamo; (e questo in grazia della verità): dico bensì francamente che mi pare impossibile il trovarne altre più atte a diventar buone, ed a conformarsi con profitto ai suggerimenti che verranno loro dati.

5 I difetti generali de' comici Italiani derivano d'ordinario da poca educazione, e coltura, e da irriflessione. Un animo educato volgarmente non sente, e non può

infine, un anno prima di morire, don Filippo di Borbone lo aveva insignito del titolo di marchese di Felino, come gratificazione per il suo duraturo, devoto ed efficace operato.

103. Cioè don Ferdinando (n. 1751), quattordicenne all'epoca della morte del padre; per quanto dichiarato maggiorenne in quello stesso 1765, e dunque formalmente nella pienezza giuridica del potere, poté emanciparsi dalla tutela di Du Tillot solo a séguito del matrimonio (1769) con Maria Amalia, ottava figlia di Maria Teresa d'Austria. L'ostilità della nuova duchessa e del partito antifrancese verso l'illuminato primo ministro ne comportò il licenziamento e l'allontanamento dal ducato (novembre 1771).

per conseguenza esprimere le passioni a quel punto di forza, e di verità conveniente. Di là vengono e il gesto scomposto, e il passeggiar contorto, e la negligenza nel pantomimico, e la stupidità¹⁰⁴ degli occhi, del volto, e del corpo. L'avvertenza al carattere rappresentato, in persona di qualche talento, corregger potrebbe in parte questi difetti, e supplirebbe in certo modo anche alla natura. Ma non era possibile lo sperar tutto ciò da attori ignoranti, venali; e che oltre i propri dovevano acquistare i vizi de' rispettivi teatri, e società. Pare sperabile che l'onore di servire stabilmente un Principe grande, e la sicurezza del soldo, uniti ad una specie di emulazione che deve destarsi nella nuova società, ed alle buone istruzioni, debbano diminuire di gran lunga, se non distruggere questi difetti.

6 Molto potrà forse a ciò contribuire l'avveduta distribuzione delle parti, tanto trascurata ne' Comici. È questo per lo più lo scoglio degli attori primari, che credendo di perder di credito, se non agiscono sempre da primi, sacrificano sovente il Poeta, il Dramma, e i caratteri alla mal intesa ambizione di primeggiare. L'Accademia Toscana sembra aver rimediato in certa maniera a questo disordine, escludendo nel suo metodo i titoli di primo, di secondo ec., e ricompensando ognuno a misura della di lui abilità. Ottima precauzione, che io ardisco di proporre a Vostra Eccellenza nella formazione della nostra Accademia, per quanto verrà fatto di metterla in esecuzione. Ciò sarà tanto più necessario nella nuova società, quanto che gli attori sono tutti scelti, e forse tutti ambiranno moltissimo.

7 Dalla Compagnia di Sant'Angelo di Venezia, che è la migliore di quante ne ho sentite; e che per tale mi è stata predicata dal Marchese Albergati, e dall'Abate Chiari, ho trascelto quattro de' soggetti più importanti, cioè gli amanti; coll'idea che debbano tutti e quattro fare indistintamente da primi, e da secondi, a norma della rispettiva abilità, e de' caratteri meglio adattati alla loro disposizione. Nella nota, che di essi presento qui a Vostra Eccellenza colle necessarie particolarità, si chiarirà essa dei meriti, e difetti di ciascheduno.

Per le parti tenere d'amante

8 La Signora *Caterina Manzoni*. Di statura mezzana, volto più tosto bello, carnagione fresca, voce bella, e pastosa,¹⁰⁵ capegli biondi, occhi tra neri, e azzurri, d'anni 28 in circa. Recita con anima, con intendimento, e bastante riflessione. Porta la testa un po' troppo avanti, e bassa; difetto, cred'io, cagionato dall'essere un poco alta di spalle. Disdice per alcune contorsioni di bocca, e principalmente del labbro inferiore alquanto grosso. È figura da piacere; e sente con attenzione chi la corregge.

104. Cioè 'l'inespressività' («*La stupidità* è stupore abituale, che viene da inerzia di fibra e d'intelletto; [...] anche stato non continuo, e sopravvenuto per causa esteriore, e che in segni esteriori si manifesta, negli occhi, nel volto, ne' moti della persona»).

105. L'aggettivo, in riferimento alla voce, vale «Piena, Piegevole, Morbida e insinuante»; un po' diversa l'accezione che si può desumere da una delle espressioni adulatrici che Nibbio, protagonista eponimo dell'*Impresario delle Canarie* (1724; quasi certa la paternità metastasiana), rivolge alla virtuosa Dorina: «Ha una voce pastosa / Che sembra appunto un campanel d'argento».

Per le parti più ardite

9 La Signora *Margherita Galletti*. Di bella statura, bella carnagione, volto rotondo, aria greca, voce bella, e forte, occhi neri, capegli tiranti nel biondo. Recita con fuoco, con espressione nell'ardito; ma con poca riflessione. Porta la testa bassa: ha il labbro inferiore anch'essa mal fatto; ma è bella, figura in teatro. Età 28 <in 29 anni>.

10 Amendue queste attrici fanno sentire di quando in quando nella pronunzia l'accento Veneziano.¹⁰⁶ Gestiscono, e passeggiano male.

Per le parti tenere, e ardite

11 Il Signor *Majani figlio*. Di bella, e grande statura, bella figura, bel corpo, color vivo, aria spiegata, voce bella, e forte. Recita con sentimento, con passione, e con ilarità. Si dimentica qualche volta. È affettato nel gesto, ne' movimenti, e ne' passi smisurati. Grida un po' troppo ne' tratti indifferenti; e dà di quando in quando nella declamazione: ma ad onta di questi difettucci, è il migliore di tutti. D'anni 23 o 24 in circa.

Per le parti miste, e non decise

12 Il Signor *Tomasini*.¹⁰⁷ Giovane anch'esso di buona figura, e statura, corpo ben fatto, color vivo, aria ilare, e spiegata, età fresca di 25 in 26 e forse meno: d'indole docile, ma viva, adattato per li caratteri misti d'indifferenza, e passione, e per altri caricati con nobiltà.

106. Si deve qui intendere una generica cadenza veneta, alquanto diversa dal veneziano propriamente detto (che ha un ritmo molto meno cantilenante e lamentoso-strascicato), anche perché né la Manzoni né la Galletti Gavardina erano veneziane. La prima era nativa di Padova, e vi aveva vissuto fino a quando il futuro marito (il piacentino Giovanni Battista Manzoni, secondo zanni della compagnia Rossi) non l'aveva prelevata dal ritiro in cui si era posta a vivere, avviandola gradualmente alla professione (all'incirca nei primissimi anni Sessanta, quando la Manzoni sarà stata ventenne). Quanto alla Galletti, originaria di Vicenza, aveva vissuto nella città natale per oltre vent'anni; si era trasferita solo nel 1765 col marito a Livorno, dove – pur a digiuno di qualsiasi esperienza scenica, e nutrita solo di letture goldoniane – avrebbe intrapreso la carriera attorica, attraverso il fortuito ingaggio nella compagnia toscana di Nicodemo Manni; dopo avervi lavorato qualche anno, sarebbe approdata a Venezia (nel 1767), arruolata nella compagnia Medebach, e di qui sarebbe passata (1770) nella compagnia Lapy. Quest'ultimo dato concorre, insieme a molti altri, ad ancorare la stesura del documento all'autunno del 1770 (cioè la prima stagione in cui la Gavardina figurava nella compagnia Lapy, attiva da quell'anno al Sant'Angelo). Sugli effettivi limiti della pronuncia e della cadenza della Galletti (trasposizione al plurale del cognome da nubile dell'attrice, Galletto) ha lasciato testimonianza finanche Bartoli.

107. Il vero nome dell'attore è quello di Tommaso Grandi (bolognese, figlio di Maria, rinomata interprete goldoniana); la designazione di «Tomasini» è da spiegarsi con la trasformazione in cognome (al plurale) di quello che era il modo comune con cui veniva chiamato l'attore, e cioè 'Tommasino il Pettinaro' ('Pettinara' era stato il soprannome della madre, il cui marito era un fabbricante di pettini).

13 Questi due attori abbisognano di correzione nel gesto, nel passeggio, nella modulazione della voce, e nello sceneggiar Pantomimico.

Parti di Regina, e di Madre

14 La Signora *Regina Marchesini* Toscana, sentita qui anni sono. Donna di 35 in 36 anni, figura scarna;¹⁰⁸ ma faccia caratterizzata.¹⁰⁹ Personale in tutto troppo contegnoso, e manierato; ma persona di bastante intelligenza. Statura più tosto alta. Non l'ho veduta recitare in Venezia; ma mi ricordo d'averla sentita qui con piacere quanto all'anima, ed al sentimento. L'affettazione, ereditata più tosto dal Paese, che dalla natura, deve diminuire sensibilmente in un carattere che d'ordinario non porta seco le delicatezze di un amore, e di una passione, quali si desiderano in due amanti di vario sesso. Vuol essere corretta nel gesto, che pare operato con molle,¹¹⁰ e nelle smorfie, ed allungamenti di labbra, che sono l'ordinario vizio di chi vuol pronunziare con soverchia avvedutezza. È questa la prima attrice nella Compagnia di Sacco.¹¹¹

Parti di Padre, di Re, di Tutore, di Tiranno ec.

15 Il Signor *Giacomo Corsini* Fiorentino. Statura grande, figura esprime, corpo regolare, uomo di 40 anni in circa. Recita naturalmente più di nessun altro: è regolato nel gesto, e nel portamento: tale mi è sembrato sul teatro. Ne ho fatto maggior con-

108. Variante di *scarna* ('molto magra e asciutta'), di provenienza settentrionale (cfr., in particolare, il veneziano *scarmo*, o il ferrarese *scarm*), ma di diffusione anche lucchese (e, per sua via, toscana).

109. Cioè connotata dalle caratteristiche che devono essere proprie della tipologia di personaggio («Regina, e Madre») cui è destinata; il viso della Marchesini si contrappone alla sua «figura scarna», poco pertinente a quella – massiccia e/o imponente – che dovrebbe essere propria delle sue parti. Parti in cui si sarebbe definitivamente specializzata una decina d'anni dopo, come testimonia Bartoli: «Esprese assai bene le bizzarrie dell'amore ne' suoi anni più freschi; ed oggi se rappresenta una Regina in qualche Tragedia, si mostra tutta investita di quel reale contegno, e sostiene la nobiltà di quel Personaggio nato al Trono, ed al comando. Le Madri, o le Zie nelle famigliari Commedie si rappresentano da lei a norma de' varj argomenti, o sprezzanti, o affettuose, o maligne, o benefiche, ed in ogni costume sa mostrarsi quella, che appunto dall'Autore fu intenzionato ch'esser dovesse» (to. II, p. 26).

110. Può intendersi sia 'in maniera eccessivamente grave e solenne', sia 'a scatti'.

111. Altro dato che ancora la datazione del documento al 1770: l'ultimo anno in cui la Marchesini agì appunto da prima donna nella compagnia Sacco, in cui militava dal 1768. Come avrebbe testimoniato Carlo Gozzi, pur essendo una «valentissima comica», «per non essere gran cosa grata al Pubblico di Venezia, con tutto il di lei valore, il Sacchi l'aveva licenziata per provvedersi d'un'altra prima Attrice» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., p. 461); come si può arguire dalla descrizione qui offerta, uno dei motivi principali che dovette determinare il licenziamento dell'attrice era un'età che cominciava ad essere avanzata. La Marchesini, cui dall'anno comico 1771 sarebbe subentrata Teodora Ricci (nominata più avanti in questa *Memoria*), conflui nella compagnia Rossi; avrebbe continuato a calcare le scene, passando in varie compagnie, fino ai primi anni Novanta.

cetto fuori. È uomo che parla profondamente dell'arte sua, savio, composto, zelante, e povero. Sono stato assicurato esser egli pieno d'ingegno, e di giudizio, capace di comporre farse in prosa, e in verso, nato fatto per dirigere una compagnia coll'esemplarità, e col sapere. Oltre a ciò egli è Improvvisatore accreditato in Toscana; e sono informato ch'egli lascia uscire, di tratto in tratto sul finir delle recite, ottave degne del Tasso, e dell'Ariosto. Recita nel Teatro del Cocomero <a Firenze>.

16 Ma siccome troppo grave riuscirebbe a questo degno soggetto il dover adempiere tutte le diverse parti che cader possono sotto il titolo di *vecchio* nelle Commedie, e nelle Tragedie, così natural cosa era che si dovesse avere in vista qualche altra persona,¹¹² capace di sollevarlo in certi caratteri di minore importanza. Cautela tanto più necessaria, se venisse deciso, come io ardisco suggerire, che il Corsini fosse alla testa dell'Accademia, e ne fosse per così dire il Direttore in tutto ciò che riguarda azioni teatrali. L'attore da sostituirsi alle parti, a cui bastar non potesse il *Corsini*, è

17 Il Signor *Cenerini*,¹¹³ che recita in Venezia nella Compagnia di Sacco, di buona statura, e figura, che quantunque di buona età, per una discreta ripienezza, e per certi lineamenti di volto composto, e caratterizzato, mostra d'essere di 45 in 50 anni. Recita con naturalezza; e può diventare bravo attore sotto la disciplina del *Corsini*. Conveniente sarebbe pure il *Cenerini* per una terza parte interpretata nelle Tragiche azioni; e per qualunque altra nelle Commedie, e nelle farse a soggetto.

Parte di Serva

18 La Signora *Rosa Roffi*,¹¹⁴ giovanetta di 16 in 17 anni, ottima figura in teatro, piena di vivacità, cosa senza esempio ne' recitanti toscani; che mostra moltissima disposizione, la quale avrei forse potuto riconoscer di più, se avessi avuto comodo

112. Sovrascritto a «soggetto».

113. Variante grafico-fonetica di Zenerini/Zanarini. Oltre a quanto già segnalato in precedenza, è opportuno qui rimarcare che l'età attribuita all'attore deve essere stata senz'altro frutto di una distorsione prospettica prodotta dai personaggi solitamente interpretati da Zanarini; egli in realtà, nel 1770, doveva avere una trentina d'anni (sappiamo infatti che nel 1802 «lasciò definitivamente le scene compita l'età di anni sessantacinque»: cfr. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. II, p. 596).

114. Le uniche notizie relative a questa attrice si devono alla voce curata da A. TACCHI per l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (amati.fupress.net [ultima data di consultazione: 9 luglio 2017]), il quale ipotizza che sia individuabile anche come Rosa Lenzi, a séguito del probabile matrimonio con Francesco Lenzi. «Nel 1787-1788 fa parte come Roffi Rosa, della compagnia del celebre Arlecchino Giovanni Roffi, insieme a Francesco Lenzi. Ancora con quest'ultimo è rubricata, come Rosa Lenzi, nell'elenco della medesima formazione che nel carnevale di quell'anno è impegnata al Teatro della Palla a Corda di Firenze nella rappresentazione della commedia *Ernesto e Luisa*. Nel 1788-1789 risulta come Lenzi nella compagnia toscana diretta da Giovanni Tarchiani e come Roffi Lenzi in quella di Pietro Andolfati. Nel carnevale 1789-1790 Rosa recita al Teatro della Piazza Vecchia di Firenze. Nell'anno comico 1790-1791 e nel 1791-1792 è ancora con Andolfati. Tale formazione lavora a Firenze al Teatro di Via del Cocomero nei carnevali 1788-1789 e 1791-1792 e nelle stagioni di autunno 1790 e 1791. Nel settembre di

di sentirla più d'una volta. È di statura alta, di viso rotondo, di color vivo, piuttosto scarma: aria graziosa, e nobile; ma imbrogliata ne' movimenti delle mani, de' piedi, e di tutto il corpo, forse per difetto d'età, di pratica, e di ammaestramento.

19 Dopo la celebre Serva d'Italia, la *Maddalena*,¹¹⁵ che è tuttavia attrice nella Compagnia del *Medebac*; e che malgrado l'età, e i piccioli difetti, piace ancora, la Roffi è quella che secondo me potrebbe riuscire in questa parte. Avrebbe bisogno di studiare per due, o tre anni le finezze dell'altra, che io non ho ardito di proporre a Vostra Eccellenza per due ragioni: cioè per l'età, e per poter pur dire d'averne una giovinetta quale Vostra Eccellenza si compiacque di descrivermela, atta a prendere qualunque piega. È questa la sola da me veduta.

20 La Roffi recita essa pure cogli Accademici toscani nel Teatro Via del Cocomero in Firenze. Spererei che la sua vivacità, e figura potessero supplire alle altre mancanze, finché l'età, l'uso, e l'esempio de' buoni la rendano buona attrice.

Servitore comico

21 Il Signor *Gasparo Valenti*, detto *Faloppa*,¹¹⁶ è in sommo credito in tutta la Toscana di buffone ingegnoso, e veramente faceto. Quanti l'hanno sentito, prote-

quest'ultimo anno gli attori si esibiscono alla Villa di Poggio a Caiano, residenza autunnale dei granduchi, presentando la farsa alla francese *Il Conte Policronio ossia Le bugie hanno le gambe corte* musicata da Giuseppe Moneta. Nell'Avvento 1791 i comici danno tragedie sacre e oratori al Teatro di via del Cocomero. Nel 1795-1796 e nel 1796-1797 è prima donna della sociale Gaspare Mattagliani e Luigi Rossi, con una Anna Lenzi, gli attori nel carnevale 1795-1796 lavorano al Teatro della Pallacorda. [...] Rosa nel 1797-1798 lavora nella sociale di Rossi e di Antonio Morrocchesi. Gli attori recitano nel carnevale al Teatro della Pallacorda mettendo in scena la commedia di F. Nanni *Il matrimonio in maschera*. Nel 1799-1800 si scrittura nella compagnia di Luigi Del Buono. Nel carnevale 1800-1801 è a Firenze al Teatro di via Santa Maria ancora nella Luigi Del Buono e con lei lavorano: Anna Lenzi, Francesco Lenzi e Clementina Lenzi Parrini».

115. Maddalena Raffi Marliani.

116. Propriamente *faloppa*, sostantivo femminile, significa «Bozzolo del baco da seta contenente una crisalide morta e in putrefazione»; ma in senso figurato, e per lo più al maschile, vale «Uomo vano e millantatore; quasi Bozzolo di seta non finito e non buono a nulla». Il nome è attestato come quello di uno zanni sin dal sec. XVI, ma dovette fruttificare soprattutto in area romana (dove è rimasto testimoniato nel teatro di Gregorio Mancinelli): cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Storia del Teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, pp. 520-521 e C. GOLDONI, *Pamela fanciulla-Pamela maritata*, a cura di I. CROTTI, Venezia, Marsilio, 1995, «Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni» (nell'edizione romana della *Pamela maritata* – Mainardi, 1760 – al servitore Isacco viene sostituito Faloppa). Bartoli, oltre a dedicare a Valenti una voce delle sue *Notizie*, lo menziona anche nel poemetto *Il corso di Firenze*: «Al picciol Teatrin detto di Piazza / Vi sono alcuni Attori molto attenti. / [...] Pe' caratteri poi ogn'altro ammazza / il valoroso Gaspare Valenti» (BARTOLI, to. 1, p. 108). Il teatro «detto di Piazza» è probabilmente il teatro della Piazza Vecchia (detto anche di Santa Maria Novella); in ogni modo, Valenti non è attore che figura negli organici del Cocomero (e del resto Bartoli, che pure segnala la sua formazione accademica, lo qualifica come comico itinerante).

stano esser egli buon comico non da smorfie, contorsioni, e motti liberi, e scandalosi; ma per naturalezza, talento, e sali, e lazzi di buon conio. Come ho avuto l'onore di accennare a Vostra Eccellenza in una delle mie lettere, potrebbe forse bastare, per autenticarne l'abilità, la lite insorta in Firenze tra due Compagnie di Comici, che lo pretendevano; e che costò ad amendue 100 zecchini per cadauna. Non ho avuto il piacere di sentirlo, perch'egli non recita, se non il Carnovale, benché sia pagato per tutto l'anno. Non ho fatto che vederlo, e parlargli. Egli è di statura tirante al basso, più tosto grasso, di buon colore, di faccia spiegata, in cui si ravvisa cert'aria buffonesca, e da eccitar riso. È uomo che mostra d'aver 40 anni in circa.

22 Nella Compagnia degli Accademici di Via del Cocomero ho sentito in una commedia studiata altro servo, il quale per quanto mi è stato detto, sa anche cantare. Mi parve cosa assai mediocre, tutto stento, e sforzo, senza naturalezza, e facilità. Si chiama *Bosi*.¹¹⁷ È picciolo anch'esso, men grasso del Faloppa, e forse più giovane. Converrebbe averlo sentito in una commedia di maggior azione per lui, per poter giudicare s'egli fosse in caso di sostenere la parte di soggetto comico più caricato, come lo domanda la nota di Vostra Eccellenza sulla quale mi sono regolato. V'è in Firenze chi fa caso anche del citato *Bosi*; ma il Faloppa è generalmente preferito.

23 Sentirò lo *Sgherli* a Lodi,¹¹⁸ il quale mi viene descritto per buon comico, e per un eccellente stoppabuchi, in caso di mancanza di certe date parti. Nella Compagnia di Sant'Angelo in Venezia trovasi un certo *Martelli*, che mi si fa credere a proposito per diversi caratteri caricati. Egli è di buona età, e corporatura. L'ho sentito in una sola commediaccia sguaiata, in cui faceva la parte di vecchio borbottatore, e mi parve cosa molto forzata. Se ne prenderanno ulteriori informazioni in caso di bisogno.

24 Eccole in vista i migliori attori Comici, che calchino presentemente i palchi d'Italia, e che siano generalmente accreditati. Mancano qui e terze, e quarte parti, che neppur Vostra Eccellenza ha segnate nella sua nota. Io non le ho però dimenticate. Vostra Eccellenza si compiaccia di sentire su queste il mio sentimento.

25 Dopo d'aver seriamente riflettuto alla circostanza, in cui la nuova Compagnia doveva comparire sul nostro Teatro; circostanza che merita tutta l'attenzione, si per

117. Baldassare Bosi, a differenza di Valenti, è figura storica del Cocomero: lo troviamo qui impiegato all'epoca della direzione Pertici, di quella Frilli e di quella Roffi, nelle parti ora di buffo (per le produzioni musicali) ora di Trastullo (primo Zanni): cfr. O. GIARDI, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 159-160, 248-249; G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 77, 79, 104 n.

118. Secondo quanto si può evincere dalla stessa *Memoria*, questo «Sgherli» doveva far parte della compagnia Rossi, prossima appunto a portarsi a Lodi (cfr. § 25). Se così fosse, potrebbe essere identificato col veronese Leopoldo Maria Scherli, che, secondo la testimonianza di Bartoli, era passato nella compagnia Rossi nel 1766, per poi vivere in diverse fasi 'alienato dalla professione' (al servizio del senatore bolognese Davia, o a quello del principe Spaccaforri a Palermo). L'identificazione appare invero improbabile, dal momento che Bartoli descrive quest'attore-letterato alquanto sfortunato sulla scena, per via «del suo troppo austero temperamento, e delle rigide sue massime filosofiche, che mal si confacevano co' faceti modi de' suoi Compagni, e colla brillante Comica società» (BARTOLI, to. II, p. 235).

riguardo all'importanza della cosa, come per riguardo alla brevità del tempo, mi parve di dovermi decidere più per il merito, che per la gioventù, e per la bellezza; avendo però sempre in vista queste due particolarità essenziali. Dissi dunque: andiamo al sicuro quanto alle prime parti, e pensiamo al bello, al giovinetto, al ben disposto per le seconde, e terze parti. Due vantaggi potrebbero da ciò derivare: il primo d'aver gente già formata ed abile per le parti primarie; il secondo di potere col mezzo delle prime ammaestrare le seconde, e terze parti comodamente, e senza che il teatro abbia a risentirsi dell'insufficienza delle medesime. Ciò premesso, dissi fra me, o si trovano giovanotti dei due sessi di buona figura, d'età fresca, e con qualche disposizione, ed ecco ottenuto l'intento; o non si trovano; e chi ne impedisce di scegliere tra' nostri ballerini, e cantanti <quelli> che hanno la disgrazia di non riuscire in queste due Professioni, e le abilità richieste per recitare; e di cominciare ad addestrarli nella comica professione? Di fatti Vostra Eccellenza non saprebbe credere quanta scarsezza vi sia in tutte le Compagnie vedute in genere di gioventù nascente! La sola solissima *Roffi* è da me stata trovata di qualche merito, e speranza fra le donne. Non ho trovato che inesperienza, ignoranza, e freddezza negli uomini. Mi resta a sentire nella Compagnia *Rossi*, che fa il Carnovale in Piacenza, una certa *Teodora Ricci*,¹¹⁹ annunziatami per una giovane di 19 in 20 anni, di bellissima figura, e molta aspettativa. La vedrò nell'atto che anderò a Lodi al principio dell'anno venturo, quando le Commedie saranno già bene avviate. Frattanto Vostra Eccellenza si degnerà di pensare, e decidere intorno al mio progetto. Veniamo alle Maschere.

Maschere

26 *Tartaglia*.¹²⁰ È tuttavia vegeto, e robusto, e quell'eccellente comico nato fatto, in cui l'arte serve solamente per far sempre più spiccare la natura. Questo soggetto è troppo noto, e gradito a Vostra Eccellenza perché io debba estendermi a fargliene la descrizione. Dirò soltanto, che non solo è capace di supplire per un Dottore nelle commedie; quanto sarebbe ottimo, se volesse occuparsi, per tutte le parti di vecchio caricato nelle commedie studiate. Peccato ch'egli sia un po' troppo avanzato; ma torno a replicare, io l'ho trovato nel migliore stato di salute.

119. Dato risolutivo per la perimetrazione cronologica del documento: il carnevale 1770-1771 era l'ultima stagione in cui Teodora Ricci lavorava per la compagnia di Pietro Rossi, essendo stata ingaggiata – come si è già ricordato – dalla compagnia Sacco a partire dall'anno comico 1771. Ricordo che la stagione di Carnevale iniziava il 26 dicembre: e questo vale a spiegare perché Pezzana dice – riferendosi sempre alla stagione di Carnevale – che andrà a vedere la Ricci «al principio dell'anno venturo», quando si recherà a Lodi (Piacenza – dove tiene le sue recite la compagnia Rossi – è sull'itinerario che conduce da Parma a Lodi). Ricordo che l'attrice era nata nel 1749.

120. Si osservi come – solo in questo caso – l'attore e la maschera che lo ha reso celebre sono indistinguibili, al punto che la designazione dell'uno, Agostino Fiorilli, avviene attraverso quella dell'altra.

Pantalone

27 Tre sono i migliori Pantaloni che ha presentemente l'Italia: *D'Arbes*, che è nella Compagnia di Sant'Angelo,¹²¹ e che non recita quasi mai; ma che io credo alla testa di essa in compagnia di certo Lappi, capo della medesima. Io l'ho sentito; ma appena me ne ricordo; e in tanto lo metto il primo, in quanto che tale viene generalmente reputato. È più tosto avanzato in età, e pingue assai. Il secondo è *Bissoni*,¹²² noto a Vostra Eccellenza, uomo d'intendimento, di qualche erudizione, di molta onestà, e zelo, di circa 40 anni, affezionatissimo, ed estimatore di Vostra Eccellenza, che sta volentieri in Parma; e che limita la sua parte al semplice suo carattere. Il suo difetto è di essere un poco freddo. Credo che sia originato dal temperamento. Lo preferisco agli altri due per l'età, per la figura, e per la sua abilità ad altri caratteri. Il terzo Pantalone è un certo *Rosa*, da me sentito a Livorno in una commedia a soggetto. Non si può negare ch'egli non sia da mettere tra i buoni; ma oltre l'esser egli capo della sua compagnia, da lui denominata, è uomo che avvicina i 60 anni, e che vuol fare anche il Dottore. Pantalone non vuol essere che un Mercante economico, un Padre di famiglia rigoroso, e un vecchio avaro. La letteratura, e l'erudizione non è per lui.

Dottore

28 A questa parte per noi deve supplir Tartaglia. Non ve n'ha neppur uno che sia compatibile, per quanto io sappia. Dall'altra parte il compenso è per noi sì vantaggioso, ch'io ho creduto di non dovermi dare la menoma premura per venire in chiaro se ve ne sia alcuno che meriti d'entrare nella nuova società.

Brighella

29 *Campioni*,¹²³ cognato di Sacco, e che recita nella compagnia del medesimo, è, a mio giudizio, il Brighella che fa al caso nostro. Egli ha il corpo, la voce, e il gesto d'un vero Brighella. È, a dire il vero, un po' troppo verboso; ma questo vizietto è più perdonabile in lui, che in qualunque altra maschera. Dopo di lui, che è di buo-

121. *D'Arbes* era passato dalla compagnia Sacco a quella Lapy nel 1769; ed è dall'anno comico 1770 che quest'ultima era passata dal teatro di San Luca a quello di Sant'Angelo.

122. Luigi Bissoni, veneziano, all'epoca e negli anni successivi Pantalone della compagnia Medebach.

123. Da intendersi Zanoni (Atanasio), «uno de' più egregi comici de' nostri giorni» ancora ai tempi di Bartoli (1782), e soprattutto eccellente ed innovativo interprete della maschera di Brighella («per rendersi particolare nell'eseguire la parte di questo personaggio – sempre secondo la testimonianza di Bartoli – ha voluto allontanarsi dall'adottato suo trivial costume, e l'ha reso un uomo illuminato, e spiritoso; che parla con eleganza, che raziocinia con buon criterio, che ha qualche cognizione delle scienze, e ch'è naturalmente per se stesso un poco filosofo. [...] Questa dotta maniera di travagliare nella sua maschera è stata ben accolta per ogni dove»). La sovrapposizione a Zanoni di Campioni è un *lapsus* dovuto sia al fatto che Campioni era il cognome di un altro celebre Brighella (Giuseppe, morto nel 1767, ed elemento cardine della compagnia del San Luca di Venezia nella prima metà del secolo), sia, e ancor più, che era quello di un famoso coreografo e ballerino attivo alla corte di Parma (Antonio). Atanasio Zanoni era «cognato di Sacco», come giustamente invece registra la nostra *Memoria*, in quanto ne aveva sposato la sorella Andriana (come si annoterà, senza esplicitarne il nome, alla fine di questo stesso paragrafo).

nissima età, il migliore parmi il vecchio marito della Serva della compagnia *Medebac*, uomo avanzato assai, corpulento, e ormai inabile.¹²⁴ V'è pure nella compagnia di S. Angelo il *Martelli*, di cui ho scritto all'articolo che riguarda un servitor caricato. Non mi sovviene d'aver sentito costui a far da Brighella; egli è però in tal carattere nella citata Compagnia Sant'Angelo; e s'egli <è> veramente comico, come alcuni lo pretendono, giacché io non lo posso dire, per non averlo udito che una volta, ardisco proporlo nel caso che il Cognato <di Sacco>, (il quale naturalmente sarà legato strettamente con esso, per avere in moglie la di lui sorella, cattivissima servetta nella medesima Compagnia), non accettasse la proposizione.

Arlecchino

30 Tre sono i soggetti, che piacciono al pubblico sotto questa maschera, il celebre *Sacco*, ormai troppo vecchio, ed impinguato, sempre troppo licenzioso, e motteggiatore anche di là dai limiti; e forse per ciò preferito agli altri due dalle persone meno assennate. La difficoltà di averlo, essendo egli capo della sua compagnia, mi fa tacere le ragioni dell'età, e della soverchia libertà, per cui non arderei di proporlo. *Sacchetto*,¹²⁵ che recita nella Compagnia di *Medebac*; e che dev'esser noto anche a Vostra Eccellenza è a mio avviso quello che meglio conviene a noi. Il corpo, la struttura, e il volto mi sono sempre paruti da vero Arlecchino. Egli è di buona età, più circospetto di Sacco, e più docile alla correzione. Non manca d'ingegno: ha una moglie di buona figura, e capace di recitare all'improvviso nelle farsette a soggetto; cosa che potrebbe fare al caso nostro. Il terzo Arlecchino, che non avevo mai sentito, e che mi è dato nel genio, è un certo *Balughi*,¹²⁶ da me trovato in Livorno nella Compagnia *Rosa*; uomo di circa 50 anni, più tosto pingue, che non mendica i sali, che è pronto, e felice ne' lazzi; e che deve piacere a chiunque gusta un carattere limitato ne' suoi confini, ma sempre uguale, e sempre soddisfacente.

31 Ecco esposto a Vostra Eccellenza il bene, e il male degli Attori che mi do l'onore di proporle. Il debole mio giudizio è il puro risultato della sensazione da ognun d'essi in me prodotta: la verità, quale io l'ho veduta, mi ha somministrate le espressioni. Ogni altro, dotato di maggiore intendimento, e delicatezza <di me>, e non vi vuol certo molto, avrebbe forse potuto trovare in essi più pregi, e più difetti; ma son sicuro che non ne avrebbe potuto sceglier di meglio. Penso d'altronde che qualunque altro Italiano non sarebbe stato tanto scrupoloso quant'io nel rilevarne i difetti; ardisco assicurare Vostra Eccellenza che ad onta dei piccioli nèi correggibili, che le accaderà di scorgere ne' soggetti proposti, la nostra Compagnia sarà la più atta a ricevere le correzioni, e le modificazioni, che potranno renderla perfetta; e verrà sempre considerata da' miei Nazionali per la più eccellente d'Italia.

124. Giuseppe Marliani.

125. Felice Sacchi, «detto comunemente Felicino Sacchetto».

126. È l'unico attore di cui non è stato possibile trovare alcuna testimonianza, o anche semplice menzione. Il veneziano Pietro Rosa – come già ricordato – era stato attore di formazione gordoniana; aveva lasciato la compagnia Lapy nel 1767, insieme a Giustina Campioni Cavalieri, con cui aveva formato compagnia propria.

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

METAMORFOSI DEL GRANDE ATTORE.
PAOLO POLI E CARMELO BENE NEL DATABASE AMATI

Paolo Poli (1929-2016) e Carmelo Bene (1937-2002) sono attori diversi. La scelta di accostare in queste pagine i loro profili non vuole soltanto essere un doveroso omaggio da tributare a due 'grandissimi' della scena del Novecento che, da poco scomparsi, sono ancora compiutamente da storicizzare. L'intenzione è piuttosto quella di evidenziarne una comune collocazione nel teatro del loro tempo e di dare evidenza alla loro scomoda e originale opera di opposizione al teatro di regia. Attori in fuga dai contesti teatrali del loro tempo, entrambi, pur con modi e stili divergenti, hanno messo al centro della loro esperienza artistica il mestiere dell'attore e hanno dato ampio spazio alla sua capacità di creare una autonoma e libera 'drammaturgia'. Capocomici dotati di grande forza centripeta, con ironia polemica, corrosiva e dissacrante, mai totalmente distruttiva, hanno saputo guardare con straordinaria acutezza alla tradizione italiana del Grande Attore, destrutturandola e rinnovandola, sottoponendola a critica e guardandola in fondo con nostalgia. Ne hanno in tal modo incarnato e prolungato l'esistenza e le hanno attribuito nuovi, attuali, insospettati sensi arricchendo quanto consegnato loro dalla tradizione con accenti personali, originali, artisticamente funzionanti e teatralmente vincenti. Quando hanno attinto a una drammaturgia già scritta l'hanno volentieri scelta da produzioni letterarie e musicali minori o anacronistiche, dimenticate o non 'ufficiali' per smontarla e rinnovarla, parodiarne i contenuti, inquinare il genere e restituirla così a nuova e rivitalizzata forza scenica.

Questo, insieme ad altro, è possibile cogliere dai loro profili, redatti per l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani, con rigore, capillare attenzione e senso critico, da Teresa Megale e Emanuela Agostini. I due ritratti sono qui presentati, per ovvie esigenze di trasferimento nella veste editoriale cartacea, in una forma che le priva dei ricchi apparati di cui sono invece dotati nelle pagine web del sito di AMAtI. Si invita quindi alla consultazione on-line che ne completa il quadro critico e storiografico dando capillare conto delle fonti e della bibliografia utilizzate, del dettaglio analitico delle singole inter-

pretazioni (teatrali, cinematografiche, televisive e radiofoniche), di una ricca e selezionata antologia di fotografie e materiale audiovisivo. Tali approfondimenti sono consultabili, previa registrazione, ai seguenti indirizzi: <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1708> per Carmelo Bene, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1730> per Paolo Poli.

TERESA MEGALE

PAOLO POLI

(Firenze, 23 maggio 1929-Roma, 25 marzo 2016)

Sintesi

Attore, drammaturgo, cantante, ballerino, regista, impresario, direttore di compagnia, il fiorentino Paolo Poli è stato un artista geniale del teatro del secondo Novecento. Dotato di bellezza androgina, di raffinata eleganza e di spirito critico corrosivo, è stato l'inventore di uno stile comico antiretorico, irriverente e anticonformista. Ha frequentato con eguale efficacia l'ironia e l'autoironia e ha ancorato i suoi spettacoli a una solidissima cultura, al possesso di un alto artigianato e a una rara intelligenza scenica in grado di plasmare in 'teatrale', o in 'teatrabile', la produzione letteraria minore e il repertorio canzonettistico popolare del primo Novecento. Ha costantemente affiancato al teatro l'attività radiofonica, discografica e televisiva, nella quale ha riversato una voce polifonica e una gestica veloce e leggera. Residuale, invece, l'attività cinematografica.

Biografia

Nato il 23 maggio 1929 a Firenze, nel quartiere di Rifredi, non distante dal Mugnone, le cui rive fecero da scenario alle beffe di Calandrino, Paolo Poli è cresciuto in una famiglia numerosa (sei figli e una nonna, oltre ai genitori) tipica del primo Novecento. Ha trascorso l'infanzia in un solido sistema matriarcale: terzogenito di Maria Filomena Gattucci, amatissima madre e maestra, e di Basilio, brigadiere dei carabinieri, è stato vezzeggiato e curato anche dalla nonna materna, Maria, e dalle sorelle Ave e Laura.

I Poli vivevano in un villino posto di fronte alla chiesa di Santo Stefano in Pane, luogo speciale di incontro e di socializzazione. Qui, Paolo, bambino particolarmente bello, dal corpo slanciato e dai lineamenti perfetti, ha conosciuto il teatro parrocchiale, ha compiuto le prime, rudimentali esperienze di

spettatore e ha sperimentato il piacere del travestimento e il gusto degli allestimenti. Cresciuto negli anni del fascismo, tra lo scintillio delle cerimonie liturgiche e le sfilate del sabato fascista, costretto nelle vesti di balilla, ha sempre sostenuto di preferire di gran lunga la teatralità all'incenso della Chiesa e alla mostra della forza maschia romana.¹

Nonostante i tempi incerti della guerra, insieme ai suoi fratelli ha trascorso un'infanzia all'insegna della scoperta e della libertà. La madre, maestra seguace del metodo di Maria Montessori e non priva di senso critico («il metodo è utile per certi bambini, non per tutti», amava dire), ne ha tutelato la fantasia posticipandone il più possibile l'ingresso a scuola: Paolo ne ha varcato per la prima volta i cancelli in terza elementare. In casa aveva appreso da solo, per imitazione, a leggere e a scrivere e da autodidatta aveva compiuto anche il proprio apprendistato teatrale, tra l'esercizio mnemonico e la frequentazione dei teatrini delle chiese. Secondo la mitopoiesi cara all'artista maturo, avrebbe già divorato i classici della collana «La scala d'oro» della Utet e si sarebbe spinto a leggere persino qualche libro pornografico – senza capirlo –, quando entrò alla elementare Giacomo Matteotti. Nella scuola di viale Morgagni, poco distante dalla propria casa, era stata trasferita anche la madre dopo aver insegnato per qualche anno a Vergaio, il paesino pratese noto per esservi cresciuto Roberto Benigni. Paolo finì nella classe del maestro Falteri, fatto oggetto a lungo di adorazione.²

Complice l'istituzione scolastica, ma anche l'intelligente e sereno ambiente familiare, compì una rapida quanto inconsapevole educazione teatrale, diviso fra terzine dantesche declamate a memoria e travestimenti casalinghi, completi di rudimentali allestimenti, così rievocati più volte, non senza un trattenuto compiacimento: «Ero quello che diceva le poesie. In terza, quando la principessa di Piemonte Maria José visitava la scuola, avevo il mio pezzo: “Vergine madre, figlia del tuo figlio...”. E quando veniva il segretario del Fascio: “la bocca sollevò dal fiero pasto” [...]. Avevo imparato a memoria anche il IV capitolo dei *Promessi sposi*».³ Mentre giocava con gusto a declamare e a recitare declamando, sviluppava in modo prodigioso la sua memoria, che sarebbe divenuta il massimo strumento del suo lavoro, e acquisiva il gusto per le rime e per la lingua poetica, da lui prediletta e a lungo praticata. Ma tra una recitina

1. «Non mi piaceva andare a giocare al soldatino con i fascisti. Preferivo i preti e i loro riti ecclesiastici. Non per convinzione religiosa, ma perché erano già una specie di teatro. Adoravo vestirmi di rosso, con la cotta e i ricami» (P. POLI, *Siamo tutte delle gran bugiarde*, conversazione con G. PANNACCI, Roma, Perrone, 2009, p. 19. La dichiarazione è una sorta di *leitmotiv* dell'autonarrazione dell'artista).

2. Cfr. I. BIGNARDI, *I Poli. Paolo e Lucia sberleffi a teatro*, «la Repubblica», 22 agosto 2008.

3. L. VACCARI, *La critica è morta e i nuovi mostri vanno in tv*, «Panorama», 18 ottobre 2007.

e l'altra, la sua infanzia, a tratti, si complicò. Nel 1938 interruppe la scuola per trascorrere un anno sul lago di Como in compagnia del padre ricoverato in un sanatorio per guarire dalla tubercolosi: periodo durante il quale approfondì il rapporto con il genitore, uomo semplice e sensibile, «che scriveva poesie, suonava il violino, forse aveva qualcosa d'effeminato»⁴ e che perderà di lì a poco nel 1946. Al termine del corso di scuole medie inferiori presso l'istituto Agnolo Poliziano, Poli venne iscritto al liceo-ginnasio Dante dopo un timido tentativo, andato deluso, di farne un ragioniere, che egli rievocava nei suoi ricordi come testimonianza dello speciale legame di amore e di comprensione paterna: « – Tutti mi consigliano di farti fare il ragioniere, perché è uno studio più veloce e si trova subito lavoro. L'hai capito cosa sia questa radice quadrata? – So che la radice quadrata di 16 è 4. E basta. – Ah, sei come me: negato. Allora ti segnerò al ginnasio, perché sei portato per la chiacchiera».⁵

Orfano di padre a sedici anni, appena liceale divenne capofamiglia del nucleo numeroso, con il quale fu costretto a sfollare a Vallombrosa. Il primo debutto scolastico lo trovò comunque a suo agio, nei panni del Conte di Albafiorita de *La locandiera*, con il viso riempito di talco per ben figurare l'arricchito nobile goldoniano. Accanto a lui Luciano Alberti nei panni del Cavaliere. Nel 1949 si iscrisse alla facoltà di Lettere, ma intanto seguiva e inseguiva il suo estro creativo: a vent'anni recitava le poesie di Palazzeschi in un albergo fiorentino dove – ricordava, fiero – «c'era una sala da thè e una pedana di quaranta centimetri e io in piedi come un baccalà... Ed è venuto il poeta! [Palazzeschi] Così ci si conobbe, “Ciccìcoccò...!”», io con la modestia di tutte le persone superbe, come San Francesco che chiamava i suoi frati “minori”». ⁶ Alle prime esibizioni pubbliche non mancava di associare altre occasioni performative, casuali e tuttavia incisive nella costruzione del suo profilo artistico. Ha confessato con orgoglio «d'aver fatto Gesù un venerdì santo su una collina vicino Firenze, negli anni Cinquanta: coi boccoli d'una parrucca bionda, molto poco virile, con accanto Marisa Fabbri che era San Giovanni»:⁷ manifestazione di un destino teatrale per entrambi assai precoce. Un esordio che conteneva il futuro scenico dell'androgino Poli, presto irriverente verso qualsiasi clericalismo, e dell'attrice fiorentina distintasi in ruoli drammatici anche *en travesti*. Ben presto, la compagnia di Prosa della sede Rai di Firenze cominciò ad attrarre il giovane che divideva il suo tempo fra le esperienze del teatro universitario e le trasmissioni radiofoniche. Negli studi fiorentini mise a frutto le sue, già evi-

4. R. DI GIAMMARCO, *Paolo Poli nel caveau dei ricordi più sacri*, «la Repubblica», 6 maggio 2007.

5. VACCARI, *La critica è morta*, cit.

6. M. BOGGIO, *Paolo Poli*, «Primafila», novembre 2002, pp. 44-45.

7. DI GIAMMARCO, *Paolo Poli nel caveau dei ricordi più sacri*, cit.

denti, abilità vocali e la sua dizione perfetta nella lettura di fiabe e nella registrazione di canzoni, oltre che nei radiodrammi. Iniziò, così, a familiarizzare con un mezzo che è rimasto costante nella sua lunga attività artistica e a cui è ritornato ciclicamente, fino agli anni della sua vecchiaia.

L'ambiente culturale della Firenze degli anni Cinquanta-Sessanta gli instillava il piacere irresistibile del teatro, un piacere che dilagava dai palcoscenici ufficiali dei maggiori teatri cittadini all'allora vivace sede della Rai, ai circoli aristocratici, ai cenacoli degli artisti. «Perché ho fatto il teatro? – rispondeva nel novembre del 1963, mescolando abilmente ragioni culturali e contesti biografici – Perché sono nativo della terra dell'artigianato; perché avevo una nonna di Vinci, il paese di Leonardo, pia e forte donna che aveva in sé il senso della sicurezza e della fantasia. Era analfabeta, poverina, ma parlava il tedesco, avendo fatto la balia in Germania ed era capace a far tutto. Come me». ⁸ In realtà, poco più che ventenne, divideva il tempo prezioso degli esordi fra il Carro di Tespi del burattinaio Stac, marito della sorella Laura, e la compagnia dell'Alberello, voluta dalla marchesa Flavia Farini Cini, nella quale mossero i primi passi giovani dal fulgido avvenire teatrale: Ferruccio Soleri, Ilaria Occhini, Alfredo Bianchini, Beppe Menegatti, Bianca Galvan e Paolo Emilio Poesio poi critico teatrale. La filodrammatica era legata al mecenatismo dell'aristocratica, «una dama di classe, di quelle intraprendenti e animate da curiosità – dichiarava Poli –: si prestava a fare anche da costumista mentre le sue sartine tagliavano e cucivano in casa». ⁹

Le recite si davano al cinema Lux o all'albergo Astoria dove, in sottile contrapposizione con la tradizione paludata dei 'caffè letterari', si tenevano i 'thè teatrali' con un repertorio composito che spaziava dai classici ai moderni, da Goldoni a Wilder, da Pirandello a Campanile. Nell'estate 1952, insieme con Sergio Gazzarrini e Marisa Fabbri, fu impegnato nel doppio ruolo del Tentatore e del Cavaliere nell'*Assassinio nella cattedrale* di Thomas Eliot allestito dalla compagnia delle Arti nella piazza del Duomo di Pistoia con la regia di Athos Ori. L'11 maggio 1954 alla formazione toccò inaugurare il teatro Goldoni, chiuso dal 1925, con *La Calandria* del Bibbiena per la regia di Sergio Gazzarrini: spettacolo nel quale Poli interpretò Lidio e che ne segnalò la bravura. Alla ricerca affannosa di una via espressiva, nel medesimo periodo frequentava anche il Centro universitario teatrale in cui strinse amicizia con Franco Zeffirelli e con Giorgio Albertazzi. Fu Zeffirelli a scattare a Poli alcune foto che favorirono il suo ingresso nel mondo del cinema romano. Nel 1954, chiamato

8. P. NOVELLI, *Paolo Poli e il gioco delle 'futilità apparenti'*, «Gazzetta del popolo», 6 novembre 1963.

9. R. DI GIAMMARCO, *Paolo Poli*, Roma, Gremese, 1985, p. 23.

a sostituire Mario Girotti nel film *Le due orfanelle*, si trasferì a Roma per interpretare il personaggio dell'arrotino zoppo Pietro Frochard diretto da Giacomo Gentilomo. Come l'amato Palazzeschi, lasciò Firenze definitivamente per la capitale scegliendo di abitare dopo qualche tempo in via del Governo vecchio dove, come era solito raccontare, le femministe, riunite nella storica Casa delle Donne, lo avevano protetto dalla protervia di marca fascista. All'inizio, il produttore Rizzoli lo scritturò per un anno e Poli, con i capelli biondi ossigenati e il viso bello e gentile, si trasformò nell'abate Tiberge in *Gli amori di Manon Lescaut* per la regia di Mario Costa. L'ambiente effervescente del cinema romano dei primi anni Cinquanta gli servì innanzitutto per far pratica con i trucchi del mondo di celluloidi. Intanto, conobbe Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Mauro Bolognini, Federico Fellini, Piero Tosi, il costumista fiorentino di Visconti, e Laura Betti, l'attrice divenuta di lì a poco l'interprete pasoliniana per eccellenza, con la quale strinse un'amicizia speciale. Ma il richiamo del teatro fu più forte delle possibilità offerte dal cinema. Padre Ernesto Balducci gli propose nel 1956 la *Cantata dei pastori* di Andrea Perrucci: Poli si ritrovò così a vestire i panni dell'arcangelo Gabriele accanto al suo amico-maestro, Alfredo Bianchini, in quelli dell'arcidiavolo Belfagor. La stessa coppia di interpreti venne scritturata per l'estate da Vito Pandolfi per *Le beffe del Decamerone*: grazie a questo spettacolo, il pubblico assistette alla nascita di un attore trasformista, capace di mutarsi con facilità da Filostrato a Filippo, da Vecchia a Maso del Saggio e di incarnare lo spirito boccacciano con speciale arguzia e sottile cattiveria.

Ventinovenne, dopo aver discusso una tesi in letteratura francese sul teatro naturalista di Henry Becque, nell'intervallo fra un'esperienza teatrale e un'altra, insegnò francese in un liceo fiorentino, lo scientifico Leonardo da Vinci. Nell'anno scolastico 1957-1958 le sue lezioni si trasformarono, di fatto, in vere e proprie esibizioni rievocate con il compiacimento di chi sa di aver portato il più totale scompiglio all'interno di una istituzione: «Le orazioni funebri di Fénelon ai ragazzi non interessavano, così ripiegavo su Molière o su Crommelynck. *Le cocu magnifique*, lo sapete che cosa vuol dire? Vuol dire "marito becco"! E loro a ridere, felici».¹⁰ La parentesi dell'insegnamento, tentativo duplice di sbarcare il lunario in attesa di buone occasioni e di cimentarsi con l'imprinting familiare, soprattutto materno, si concluse assai presto.

All'austera cattedra liceale subentrarono il clima e l'ambiente di un nascente teatrino d'avanguardia genovese, ben più stimolante per la sua creatività e per lo sviluppo del suo spiccato talento teatrale. Nel 1959, la Borsa di Arlecchino, il caffè-teatro fondato da Aldo Trionfo appena un anno prima, in via XX

10. BOGGIO, *Paolo Poli*, cit., p. 45.

Settembre,¹¹ mise in luce le sue qualità attoriali in una fitta serie di spettacoli modernissimi: alla fine di gennaio debuttò in *All'osteria di Carolina* di Michel De Ghelderode, novità per l'Italia, rappresentata con *Uno straniero a teatro* di André Roussin. A distanza di qualche mese fu impegnato sul minuscolo palcoscenico genovese in *Non andartene in giro tutta nuda* di Georges Feydeau, allestito con *A me gli occhi* dello stesso autore e fatto seguire dal monologo *Entr'acte* scritto e interpretato da Poli accompagnato dal chitarrista Silvano Pesi (17 aprile 1959). Subito dopo (26 maggio 1959), fu uno straordinario Clov in *Fin de partie* di Beckett, prodotto con il titolo *Il gioco è alla fine*, con Vincenzo Ferro (Hamm), Enrico Poggi (Nag), Teresita Zaffra (Nell); e recitò in *Semplici ariette e canzoncine povere, performance* costruita assemblando brani prevalentemente del repertorio canoro degli anni Venti con poesie e filastrocche da Raffaele Carrieri, Umberto Saba, Eugenio Montale, Alfonso Gatto, Sandro Penna, Giannino Galloni, Aldo Palazzeschi. Lo spettacolo, per quanto sperimentale e di esordio, rivelava un giovane interprete dalla straordinaria varietà espressiva e contribuiva alla fissazione di quel canone drammaturgico e recitativo nel futuro riconoscibile come 'poliano'. Dirà a tal proposito con acume Tullio Kezich: «La vera rivelazione dello spettacolo è il fiorentino Paolo Poli, che ha numeri per diventare un fantasista importante. Canta con naturalezza in tutti i registri, è spiritoso, ha il tratto inequivocabile dell'attore di classe. Pensate a un Durano per gli intellettuali, con un'aggiunta di leziosità fra infantile e ambiguo. Poli ottiene il maggior successo nelle canzoncine toscane, un genere che dovrebbe dargli rapidamente la notorietà. È anche capace di scendere in platea con tutta disinvoltura per tirare il nasino a una signora, da vero attore di cabaret».¹²

Dopo Beckett, il cartellone del caffè-teatro prevedeva *Cocottina, nulla... nullina e cocaina*, un *mix* di graffianti canzoni italiane di Gino Franzi, Maria Campi e canzoni francesi di Georges Brassens, Jacques Prévert, Joseph Kosma, Gilbert Becaud, interpretate dalla coppia Poli e Pesi (chitarra), quasi alla stregua di una introduzione alla messa in scena del contestato *Escorial* di de Ghelderode (18 dicembre 1959, denunciato per oscenità), in cui l'attore dava vita a un tormentato Filippo II immerso in oscure ombre barocche. L'atmosfera cupa e surreale dello spettacolo si scioglieva nell'antologia poetica *Piccole storie* che mescolava versi seicenteschi di Francesco Della Valle, Claudio Achillini,

11. «Una saletta bislunga, con un centinaio scarso di sedie dalla spalliera di velluto disposte intorno ai tavolini; ai lati, due divanetti semicircolari. Un tappeto verde è steso fino a una pedana di pochi metri che, in fondo alla sala, costituisce un palcoscenico sui generis illuminato da quattro riflettori» (M. MANCIOTTI, *Tre stagioni di una piccola rivoluzione*, in *Il teatro di Trionfo*, a cura di F. QUADRI, Milano, Ubulibri, 2002, p. 47).

12. T. KEZICH, *Nasce il cabaret?*, «Settimo giorno», 29 ottobre 1959.

Bernardo Morando, a quelli contemporanei e omosessuali di Sandro Penna: quel «vespaio poetico»¹³ dall'artista a lungo selezionato e coltivato, base di un lungo lavoro di memorizzazione di materiali letterari rari. L'impegno di Poli alla Borsa di Arlecchino si rinnovò nel cast della rivista da camera 'per adulti' *Mamma mia, voglio il cerchio* (5 febbraio 1960), insieme con Fernanda Patriarca, Armando Celso, Augusto Jannitto, Peter Ruthorf, Victor van der Faber. Scoperto e lanciato da Trionfo, fu dal regista impegnato anche in *Sorveglianza speciale* di Jean Genet, presentato l'8 aprile 1960 con *Al tribunal d'amor*, ossia – come recita il sottotitolo – *Canti tradizionali in antica lingua provenzale del XII e XIII secolo*; un dialogo di Jean Tardieu; cantate popolari su celebri fatti di cronaca nera; e infine con *La crociata dei ragazzi* (*Kinderkreuzzug*), struggente poemetto di Bertolt Brecht sulla Polonia del 1939, che Poli affrontò da solista. Dell'intenso periodo trascorso in quel teatro semiclandestino, che presto accoglierà anche Carmelo Bene¹⁴ e che sarà una straordinaria fucina di sperimentazione per il nuovo teatro italiano, Poli ha detto: «Mi adattavo abbastanza bene alla sua struttura che somigliava un po' a un laboratorio drammaturgico, senza con ciò tradire il repertorio mio di canzoni d'archivio e quel vespaio poetico che ero andato nel frattempo raccogliendo a forza di ricerche, allenamenti, riesumazioni. Eseguivo anche brani in francese appresi in un soggiorno parigino, mettevo le mani nel folclore di Firenze non ancora inflazionato e collezionavo filastrocche per bambini».¹⁵ Di sicuro, fu l'attività presso la Borsa di Arlecchino a stimolare le sue capacità di improvvisazione. A stretto contatto con un numero ridotto di spettatori nacquero così alcuni personaggi esemplari della sua poetica di dissacrazione del noto: la regina madre di Amleto, la crocerossina, Cappuccetto Rosso, tra gli altri. E nacquero anche alcune amicizie fondamentali, come quella con Emanuele Luzzati, destinate a trasformarsi in durature collaborazioni professionali.

L'operosa stagione genovese, nell'incentivare la ricerca di personali vie espressive, impose l'attore, bravo e particolarmente avvenente, all'attenzione della critica nazionale che fino ad allora aveva potuto osservarlo in pellicole di fattura mediocre e in scialbi fotoromanzi. Agli inizi della carriera, quando la gavetta deve 'rimare' con l'arte dell'arrangiarsi, la bellezza androgina gli aveva conferito il privilegio di un largo spazio nei fotoromanzi, fenomeno editoriale collettivo esploso negli anni Sessanta e Settanta rivolto a consumatrici di letteratura rosa da asporto. La sua voce gli aveva invece permesso di incidere le prime favolette e canzoncine per l'etichetta Meazzi di Milano.

13. DI GIAMMARCO, *Paolo Poli*, cit., p. 27.

14. Su Carmelo Bene si veda qui il saggio di Emanuela Agostini.

15. DI GIAMMARCO, *Paolo Poli*, cit., p. 27.

Intanto, al seguito di Aldo Trionfo nel 1960 approdò al teatro Gerolamo di Milano, il teatro cabaret per intellettuali, con la già citata *Mamma mia, voglio il cerchio*, rivista per adulti in cui disegnava situazioni e personaggi godibilissimi e in cui metteva in luce il suo estro e la sua forza umoristica. I tempi erano maturi perché la televisione lo scoprisse come attore d'operetta e come *chansonnier* di romanzi sceneggiati. Interpretò, uno dopo l'altro, *Al cavallino bianco* (memorabile l'apparizione del suo Sigismondo), *Madama di Tebe*, *La vedova allegra*. Nel frattempo partecipò alla trasmissione *Chi sa chi lo sa?*,¹⁶ raccontò la sua personale versione di Cappuccetto rosso a *Controcanales* (condotto da Corrado, Caterina Valente, Helmuth Zacharias), partecipò a uno spettacolo di varietà con Abbe Lane, apparve accanto a Mago Zurli (Cino Tortorella), popolarissimo conduttore dello *Zecchino d'oro*. Fu ancora con Laura Betti, con la quale raggiunse un profondo grado di confidenza e di complicità artistica, nello sceneggiato televisivo *Tutto da rifare pover'uomo* (1960), da Hans Fallada, diretto da Eros Macchi, trasmesso sul canale nazionale dal 25 dicembre 1960 al 22 gennaio 1961 in cinque puntate.

Come era ovvio, le numerose apparizioni televisive moltiplicarono e consolidarono la sua popolarità, tanto da fargli affidare la trasmissione di punta del palinsesto televisivo di quegli anni, *Canzonissima* del 1961, che condusse insieme a Sandra Mondaini, Enzo Garinei, Carlo Sposito, Toni Ucci, Anna Maria Gambineri. Con l'attrice milanese dette vita a una indimenticabile coppia di bambini terribili, compiendo il ribaltamento dei ruoli infantili consolidati: Filiberto e Arabella, il primo buono, mite e dolce, la seconda cattiva, aggressiva e dispettosa, capace di ogni angheria.

Prima della popolare trasmissione, il 1961 era iniziato a fianco di Adriana Asti nel film *Cronache del '22* di Guidarino Guidi. Per quanto la televisione e il cinema sembrassero occuparlo, tuttavia Poli, maturo trentenne, consapevole delle capacità acquisite in un decennio e oltre di sperimentazione, tentò la via autonoma e mise in scena *Il novellino*, raffinato *excursus* poetico e musicale compiuto nella ricca tradizione orale toscana, che debuttò al teatro La Cometa di Roma, e in cui assemblò con gusto materiali disomogenei e apparentemente lontani: le laudi medievali e le canzoni popolari del primo Novecento, i motivetti da rivista e gli inni del periodo fascista. Il testo d'esordio ufficiale siglò uno stile che rimarrà invariato nel tempo. Poli rivisitò testi letterari dimenticati, li montò con siparietti comici da avanspettacolo e li impreziosì con divertenti colonne sonore: cantava in falsetto brani musicali e canzonette

16. Programma di indovinelli a premi de *La TV dei ragazzi*, in onda dal 1961 al 1972, diretto da Cino Tortorella e Maria Maddalena Yon e presentato da Febo Conti dal teatro dell'Arte al Parco di Milano.

riprese dalla tradizione del *café chantant* e del varietà italiano, compiendo così anche un'opera di recupero filologico di un patrimonio musicale dimenticato. Nel contempo, rivalutava pagine di letteratura rimossa e restituiva dignità teatrale a una sorta di para o sotto-letteratura che ben si adattava a essere manipolata in teatro e trasformata in drammaturgia dalla sua intelligenza corrosiva ma garbatamente irriverente.

La critica reagì positivamente, tanto che il successo milanese spronò Camilla Cederna a scrivere la recensione, *Il professorino che canta*, che per lungo tempo ha stigmatizzato l'operato dell'artista.¹⁷ *L'intelligenza* italiana si compiacque della sua arguzia fulminea e graffiante, della sua abilità recitativa e anche della sua originalità. Poli dette una ulteriore prova di questo speciale stile con *Paolo Paoli*, testo del franco-russo Arthur Adamov, messo in scena per la prima volta da Roger Planchon sette anni prima, nel 1957, con scarsa fortuna. Basandosi sulla traduzione di Adolfo Moriconi, l'attore-autore sforbiciò l'originale francese, commedia prolissa riadattata e rinnovata con l'inserimento di gustose canzoni e strofette popolari, canti anarchici e socialisti, ballabili, brani di operette, melodie e romanze. In tal modo, *Paolo Paoli* diventò una commedia musicale, leggera e godibile. Nel cast di attori e ballerini anche la *soubrette* triestina Jole Silvani, al secolo Niobe Quaiatti,¹⁸ da lui incontrata al Gerolamo di Milano. Moglie del comico Angelo Cecchelin, dotata di gran voce e di notevole prestanza scenica, molto nota nell'ambiente del teatro di varietà e apprezzata da Federico Fellini (fu la prostituta Assunta ne *Lo sceicco bianco*), per l'attore fiorentino è stata la compagna di scena perfetta per la fisicità esuberante e per la voce opposta alla sua. Chiosava Roberto De Monticelli: «naturalmente [Poli] ha falcidiato il testo di Adamov. Due sono gli inconvenienti più vistosi di questa operazione. Primo, che all'allusività del testo ne è stata aggiunta un'altra, perché non è sempre agevole allo spettatore collegare le canzoni, specie quelle straniere, coi significati delle diverse scene. Secondo, che la struttura stilistica dell'opera è stata fortemente compromessa; e in parte, così, si sono persi i suoi suggerimenti meno vistosi e più poetici. Forse, valeva la pena di creare, mettendo insieme uno scrittore e un musicista, una parte musicale e autonoma, una colonna sonora originale. Ma l'esperimento è interessante; e nonostante le evidenti manchevolezze di regia e la recitazione acerba di alcuni attori, a noi lo spettacolo è piaciuto. È pieno di cose intelligenti, di accostamenti coraggiosi».¹⁹

17. Cfr. C. CEDERNA, *Il professorino che canta*, «L'Espresso», 11 dicembre 1960.

18. Con lei Paolo Poli lavorò per circa tredici anni. Sulla Silvani si v. la monografia ricca di testimonianze e foto di G. BOTTERI, *Jole Silvani. Laoubrette amata da Angelo Cecchelin, Paolo Poli e Federico Fellini*, Trieste, Comunicarte, 2010.

19. R. DE MONTICELLI, *In tre si scambiano piume e farfalle*, «Il Giorno», 28 settembre 1963.

Nella stagione 1962-1963 mise in scena *Il diavolo* con l'ausilio di testi rari medievali ripresi dai codici di Rosvita e dai *Laudari Cortonesi*, prodigiosamente mescolati e intrecciati a testi della Controriforma, a pagine di De Sade, Voltaire, Diderot, Monti. All'allestimento partecipò anche Maria Monti, attrice con la quale l'anno successivo Poli produsse *Il candelaio* di Giordano Bruno, testo arduo e particolarmente difficile e per questo poco rappresentato, per il quale si servì per la prima volta della penna scaltrita e abilissima di Ida Omboni, una eccezionale traduttrice milanese, compagna di trascrizioni e di avventure drammaturgiche che, di lì in poi, creò la maggiore e migliore parte degli spettacoli poliani. Solidale e complice allo stesso tempo, la Omboni suggeriva o anticipava soluzioni al punto che il suo nome diventò inscindibile da quello dell'attore fiorentino, quale vero e proprio marchio di fabbrica di immediata riconoscibilità. *Il candelaio* venne da entrambi ridotto a una sorta di operetta in cui gli intrighi del testo furono avvolti da un profluvio di canzoni: l'uso del classico era così disinvolto da suscitare una qualche preoccupazione da parte de «Il dramma» che, riguardo alla scelta di Poli e a una concomitante *Mandragola* di Peppino de Filippo, scriveva: «Non si tratta di pochade: lo diciamo subito ad evitare che altri siano presi dallo stesso uzzolo e si impadroniscano dei capolavori della nostra letteratura drammatica per uso personale, diffamando il teatro».²⁰

Alla ricerca di spazi drammaturgici consoni al suo talento, nel 1965 Poli tentò un esperimento in piena regola, nel dare vita a *Un milione*: spettacolo per bambini ma rivolto agli adulti, in cui riversò le strisce del *Signor Bonaventura*, firmate con lo pseudonimo di Sto dall'attore Sergio Tofano, che egli aveva conosciuto come insegnante dei suoi amici fiorentini (Soleri, la Occhini, la Galvan), quando questi frequentavano a Roma l'Accademia d'arte drammatica Silvio d'Amico. Poli eccelse nel Bellissimo Cecé e in pezzi di bravura linguistica assoluti che, tuttavia, non ricevettero il pieno apprezzamento da parte della critica abituata pregiudizialmente a considerare la letteratura per l'infanzia un genere minore. Dall'assurdo e insieme delicato mondo di Tofano,²¹ Poli passò a concepire una produzione originale con la quale avere la consacrazione anche come autore oltre che come attore e regista. Nacque così *Rita da Cascia*, lo spettacolo più contestato degli anni Sessanta, sul quale si abbatté la censura in modo virulento e che scandalizzò per molti motivi concomitanti. Gli autori, Omboni e Poli, lo assicurarono tempestivamente alla stampa: il copione uscì

20. L'articolo della redazione apparve con il titolo *Non usare la calce* («Il dramma», XI, 1964, 338-339, p. 15).

21. Il rapporto artistico fra Tofano e Poli si è poi mantenuto costante nel tempo. Si v. l'*Introduzione* di Paolo Poli al libro di S. TOFANO, *Una linea di sorriso*, Bologna, Cappelli, 1978, pp. 5-10.

infatti nel 1967 presso Milano libri in simultanea con il debutto e inaugurò una tendenza autopromozionale che sarà costante nel fitto lavoro di scrittura a quattro mani. L'uso di soli attori maschi, l'impiego parodico della materia agiografica, i contenuti ferocemente dissacranti fecero sì che la rappresentazione venisse sospesa a Milano per oltraggio alla religione e riproposta solo nel 1977, in ben altro clima politico e culturale e con un mutato assetto scenico. L'idea registica è stata descritta così dal suo autore-interprete, che con *Rita da Cascia* imboccò definitivamente una strada teatrale controcorrente e originale: «Pensai: qui chiacchiero io. I piccoli personaggi li affido ad attori amici, anche un po' improvvisati. Scene dipinte dal sottoscritto, e costumi rigenerati. Una suora? Basta una tovaglia bianca e una pazienza nera. Il vestito da contadinella si improvvisa con un grembiule. Le parrucche ce l'ho già. Si debutta nella medesima stanza, sotto il piano del bar, dove ormai sono di casa: al Cab "64". Un locale che contiene massimo sessanta, settanta persone, munito di una pedana di due metri per uno. Per lo spettacolo creo un fondalino, dipingo un albero, un campanile. Un cuscino a terra e un pezzo di lenzuolo costituiscono il letto di morte della Santa. In più, una scala a compasso da librerie, con nuvolette appese su tre pioli, di fronte a cui ci si inginocchia come davanti al paradiso».²²

Lo spettacolo, dopo un debutto tiepido al Cab 64 di Milano, venne accolto trionfalmente a Roma, nel teatro delle Muse, dove venne visto dall'onorevole democristiano e personaggio politico di spicco dell'Azione Cattolica Renato Tozzi Condivi, promotore di un'interrogazione parlamentare sulla sua liceità. Alla fine delle repliche romane, in seguito a tale reazione politica, lo spettacolo, nel frattempo allestito anche a Venezia, venne interrotto sul palcoscenico milanese dell'Odeon. Ma intanto il 'caso' Poli era scoppiato e il clamore dello scandalo aveva raddoppiato l'attenzione e i relativi incassi. Costruito abilmente con i modi ingenui della recita parrocchiale, lo spettacolo narrava la vita di Margherita Mancini da Roccaporena, da figlia timorosa e vergine a moglie esemplare, a vedova inconsolabile, a madre pietosa, a monaca esemplare, fino alla santità. Non era l'agiografia casta e santa raccontata dalla compagnia D'Origlia-Palmi che nel teatrino parrocchiale di Borgo Pio a Roma diffondeva con devozione il culto dei santi, quanto piuttosto la «satira di ogni bigottismo, anche laico» – come rilevò Guido Davico Bonino – «La loro Rita è un'accozzaglia di luoghi comuni [...]». «Dio mi guardi dalla perfezione – scrisse un giorno Léautaud – è il peggiore genere letterario che esista».²³ Con anticipo rispetto ai sussulti del Sessantotto, la drammaturgia e la regia di Poli

22. Dalla citata intervista a Rodolfo Di Giammarco (*Paolo Poli*, cit., p. 51).

23. G. DAVICO BONINO, *Santa degli impossibili e la satira di Paolo Poli*, «La Stampa», 3 febbraio 1978.

esaltavano la critica verso gli ambienti retrivi clericali e verso la eterna condizione di subalternità della donna italiana.

Interrotta bruscamente la sua *Rita da Cascia*, con la grave accusa di oltraggio alla religione, Poli fu scritturato da Gianfranco De Bosio che stava allestendo *Il suggeritore nudo* di Marinetti presso il Teatro Stabile di Torino. Ben presto il direttore artistico si dimise e Poli dovette sostituirlo nella regia. Il testo dell'ideatore del movimento futurista fu rimaneggiato a piacimento e arricchito con stralci dal *Manifesto del teatro di varietà* e pagine petroliniane. Nella riscrittura venne valorizzato ed enfatizzato il significato metateatrale dell'originale, nel quale compaiono – tra gli altri – il regista Mario Applausi, Birignao e Carrettella e i vecchi ruoli del Caratterista, del Brillante, dell'Ingenua. Qui come altrove, la manipolazione dei testi classici è stata una manifestazione della sua capacità di assimilare e di rinnovare la tradizione di cui ha stravolto i sensi più riposti, ammodernandoli con dosi abbondanti di ironia e di sarcasmo. Mentre intorno a lui il teatro di ricerca tendeva al superamento di quanto prodotto dal passato, se non alla sua liquidazione, Poli eccelleva nella parodia di commedie celebri: esempio riuscitissimo *La nemica* di Dario Niccodemi del 1969, un successo teatrale senza pari, che raggiunse le mille repliche, sintesi della sua capacità straordinaria di adattare e riadattare in senso moderno e leggero i materiali della tradizione e di riattivarne i contenuti. Per *La nemica* ridusse a sei i personaggi e cambiò l'ambientazione dalla Francia all'Italia. Dall'inizio alla fine fu una straordinaria Duchessa Anna, espressione viva della sua inclinazione naturale per il travestimento, della sua passione per la parodia dell'eterno femminino, della sua predilezione per gli ammiccamenti androgini e *gay-glamour*. Nell'indossare gli elegantissimi abiti *liberty* a strascico della Duchessa, Poli non esitò a rivaleggiare con Maria Melato, prima interprete del personaggio nel 1916, e a fare il verso a una teoria di primedonne (da Tina di Lorenzo a Irma Gramatica a Evi Maltagliati a Alda Borelli) che avevano incarnato il popolarissimo personaggio di Niccodemi. Ma l'effetto comico più che dalla parodia nasceva dalla riproposta di una consunta tradizione scenica che veniva smantellata e dissacrata, mostrandone l'artificiosità drammatica. Tale la ricostruzione nel ricordo di Carlo Terron: «Adunando le ben note civetterie, colte, controllate e no dalla sua falsa innocenza svagata, astutissimo, come sempre, nello spingersi fino a sfiorare i confini della goliardia senza mai saltarci dentro, Paolo Poli compie il necessario omicidio [...] della celebre commedia di Dario Niccodemi, diabolicamente con tenera, dolcissima crudeltà, e con la più semplice e spontanea naturalezza, cosa né facile, né da poco. Trattandosi oltretutto di sotterrare la immortale retorica della maternità nella patria del mammismo: pressappoco come gettar fango su Garibaldi. Ne risulta una sorta di dannunziana morte profumata alla Lyda Borelli, sotto una pioggia

di petali di rose circonfunsa dagli echi di mielate – e anche salaci – canzoni liberty e compagni». ²⁴

Nel coevo giudizio di Roberto Wilcock, la bravura di Paolo Poli nelle vesti della Duchessa Anna, «matrigna straziata e straziante, ha soltanto il limite della dispersione; perché son troppi i bersagli che l'attore è in grado di colpire e troppe le convenzioni che riesce a satireggiare. Completamente avulse dal contesto sono apparse le frequenti canzoni, tuttavia eseguite da Poli con una perfezione d'avanspettacolo reso opera d'arte che sembra presagire all'artista, quando il tempo l'avrà fatto meno irrequieto, un avvenire non molto dissimile da quello di Marlene Dietrich, e perfino ciò che per un attore dovrebbe essere l'ideale: la definitiva abolizione, sulla scena, del sesso anagrafico. Soppressione tradizionale raggiunta dai migliori mestieranti del teatro orientale. Infatti su qualunque palcoscenico o luogo deputato l'attore è capace della massima suggestione quando riesce ad essere uomo e donna – o forse né uomo né donna, cioè angelo – allo stesso tempo». ²⁵

Da vero trasformista della scena, nel 1969, per continuare a giocare con ruoli e generi, Poli si esercitò su uno Shakespeare che riscrisse insieme all'inseparabile Omboni: nacque così il *Tito Andronico* rappresentato da soli uomini e sensibilmente ridotto rispetto all'originale nella drammaturgia e nei temi. Molti attori furono fantocci in cartapesta e sullo sfondo spuntarono teste moz-zate. Qui la scena 'orrorifica' doveva richiamare il teatrino filodrammatico e farne la parodia. Tutti recitavano in modo eccessivo ed esasperato, tranne Poli, che manteneva tono e stile straniati e che interpolava il classico con poesie, canzoncine, filastrocche, riprese da autori colti e dalla letteratura popolare ottocentesca, specialmente toscana: Francesco Berni e Olindo Guerrini, alias Lorenzo Stecchetti. Sempre nello stesso anno l'attore incarnò il ruolo della Signora centenaria nel film di Roberto Faenza *H2S*. Il regista mostrò di saper ben sfruttare la sua attitudine artistica al travestitismo scenico.

Un ritorno deciso all'agiografia fu costituito da *La rappresentazione di Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici frequentata dalle confraternite fiorentine del Quattrocento. Ma le pagine del classico del teatro umanistico furono un mero pretesto per liberare la fantasia dell'autore e interprete, che presto abbandonò la cornice originale a favore di incursioni sapide nella letteratura erotica e nelle canzonette propagandistiche con le quali il fascismo veicolò la conquista dell'Etiopia. Nota Italo Moscati: «Sarà la sua aria di professorino in fuga dalle aule, sarà per i modini che sembrano venire dritti dal salotto buono

24. C. TERRON, *La 'nemica' tra le piume*, «La notte», 29 aprile 1969.

25. R. WILCOCK, *L'esempio di Marlene Dietrich*. 'La Nemica' di Dario Niccodemi, «Sipario», xxiii, 1968, 267, p. 32.

di una famiglia toscana, sarà per la civetteria con la quale si esibisce, comunque sia, Poli non viene mai meno alle regole della buona educazione. Dice delle cose anche atroci ma non colpisce duro. Le chiacchiere con la platea dove scende mutando una dietro l'altra varie fogge di pelliccia, sono impareggiabili con quelle che ancora sopravvivono nei salotti buoni sopra ricordati. A un giovanotto che sembra cresciuto a biscottini e the delle cinque si consente di dire tutto (o quasi). Il giovanotto non se ne cura molto e prende in giro le anziane signore che lo trovano simpatico. [...] Accanto a Poli, asso pigliatutto, figurano attori che si fanno utilizzare con gusto: gli uomini fanno le parti delle donne, e viceversa, salvo qualche eccezione. Siamo sempre al teatro che si contesta ricordando l'abitudine alla convenzione».²⁶

Nella stessa stagione teatrale (1969) l'attore-autore-regista fornì un'altra riscossa prova della sua capacità inventiva con *Carolina Invernizio!*, fondata sulla para-letteratura trasformata in plastica materia drammaturgica. Così il romanzo d'appendice della fecondissima romanziera di Voghera venne portato in auge e rivelò per la prima volta come la cosiddetta sottocultura potesse affrontare la prova del palcoscenico: in tal modo inaugurò il filone drammaturgico della rivalutazione del *kitsch*, parodiandolo e mettendolo alla berlina, ma rivelando un immaginario collettivo che si voleva rimosso. Ancora una volta riuscì a spiazzare tanto il pubblico quanto la critica: il punto esclamativo che segue il titolo «esprime infatti sia il raccapriccio di alcuni dotti sia l'ammirazione di infiniti incolti lettori e dovrebbe escludere ogni possibilità di satira per l'evidente sproporzione con il bersaglio. Ma faremmo torto all'intelligenza di Paolo Poli, anche se da anni egli nutre per l'Invernizio una segreta e abbastanza perversa passione, se pensassimo che abbia voluto davvero dissacrare una scrittrice da tempo spodestata dal cinema e dai fumetti. È più probabile che il Poli si sia semplicemente proposto di sfogliarne sul palcoscenico alcuni dei più orripilanti romanzi per assecondare i gusti d'un pubblico che ormai accetta con incondizionato giubilo le sue parodie anche quando, come in questo caso, esse rischiano d'invischiarsi in una burla di sapore goliardico».²⁷

Sceneggiando alcuni romanzi dell'Invernizio, tra i quali *Il bacio della morta*, *La sepolta viva*, *La vendetta di una pazza*, Poli tesseva una straordinaria rete drammaturgica fatta di orrende vendette, improbabili macchinazioni e atroci delitti, in cui culminavano complicati adulteri.

Con la rara capacità di adeguare alla televisione i suoi prodigiosi mezzi teatrali, Poli riversò il meglio della sua arte attorica (ciò che egli con sufficienza ha sempre definito «i cascami del suo teatro») nelle quattro puntate televisive

26. I. MOSCATI, *La rappresentazione di Giovanni e Paolo*, «Sipario», xxiv, 1969, 284, p. 96.

27. A. BLANDI, *Si ride con gli orrori di Carolina Invernizio*, «La Stampa», 18 marzo 1970.

ve di *Babau*: programma diretto da Vito Molinari, scritto con Ida Omboni e registrato negli studi di Torino nel 1970, che venne bloccato e vietato per le sue tematiche critiche (il ritratto impietoso dei vizi dell'italiano medio, conformista e arrivista, uomo mediocre affetto da inguaribile mammismo). Dopo *Rita da Cascia* una nuova, forte censura tentò di fermare l'attore e di danneggiarne l'espressione artistica. Tuttavia, trascorso più di un lustro, cambiati i vertici Rai, la messa in onda del programma graffiante e corrosivo, modificata nel titolo (*Babau '70*), avvenne nell'agosto del 1976, seppure in sordina e nel pieno del palinsesto estivo: un caso di voluto scongelamento a metà di un prodotto culturale. Senza subire alcuna battuta di arresto, nella stagione successiva, 1970-1971, si dedicò a uno spettacolo che rivalutava la letteratura per bambini: *La vispa Teresa*, ricco e affettuoso *excursus* sulla letteratura infantile dell'Ottocento. Poli apparve nelle vesti di una bambina vestita di bianco con parrucca di boccoli biondi, che recita filastrocche, probabili e improbabili, e tiritere mozzafiato. Prima del debutto, un incendio al teatro romano delle Muse distrusse la scenografia, ma lo spettacolo riuscì a essere comunque allestito nel ridotto del teatro Eliseo grazie a una rete di solidarietà che dimostrò il consolidato grado di popolarità ormai da lui raggiunto.

Dopo lo Stabile di Torino, nel settembre del 1971 la Biennale Musica di Venezia invitò Poli a produrre uno spettacolo. Nacque così, su commissione esterna, *Soirée Satie* che conobbe anche altre edizioni nel 1972 e nel 1981. Accompagnato al piano da Antonio Ballista, recitava e cantava tra pupazzi e intermezzi danzati in compagnia di Milena Vukotich (nella prima edizione), Graziella Porta (nella seconda) e Carmen Ragghianti (nella terza). Nel brillante montaggio di testi letterari commisto a fonti di varia cultura e di cronaca popolare, Poli recitava il raro *Tranello di Medusa*, «commedia lirica in un atto di monsieur Erik Satie con musica per danza dello stesso monsieur», rappresentata la prima volta a Parigi nel 1914 e vi inseriva la proiezione del cortometraggio *Entr'acte* di René Clair con musiche di Satie e una serie di quadri sportivi (*Sport e 'divertissements'*). Nella medesima stagione teatrale andava in scena anche con *L'uomo nero*, travolgente spettacolo sulla cultura fascista e sulle sue infinite sopravvivenze.²⁸ Qui tre fratelli, un reduce della prima guerra, un 'cattivo socialista' e un 'fascista buonissimo', ripercorrono l'avvento del fascismo tra donne fatali, *soubrette* e *boy-scout*. Lo spettacolo si concludeva con la battuta: «Avanti! Andiamo e cominciamo a menare le mani. Penseranno poi i filosofi a dimostrare che era giusto!».

Avido di sperimentazioni drammaturgiche, Poli ha tentato sempre nuove,

28. Il testo di Omboni e Poli fu pubblicato in P. POLI, *Telefoni bianchi e camicie nere*, Milano, Garzanti, 1975, insieme con *Femminilità* di Lucia e Paolo Poli.

sorprendenti vie espressive. Così, dopo aver fatto il verso all'ipocrisia cattolica, alla letteratura d'appendice, agli stereotipi fascisti, ha precorso la moda del giallo portando al teatro Parioli di Roma lo spettacolo *Giallo!*, in cui giocava con la letteratura poliziesca e in cui interpretava sette personaggi alla Agatha Christie: Ruby (misteriosa straniera), il dottor Sheldon, Priscilla (giovinetta intellettuale), sir Reginald (*squire* del paese), il campanaro Jonatan, il colonnello Dobson, il nuovo Pastore.²⁹ Un travestitismo governato dal gioco supremo del teatro e forse qui suggerito dalla perizia della Omboni, tra le principali anime della collana «Gialli Mondadori» diretta da Alberto Tedeschi. Come scrisse Giorgio Polacco: «Lo spettacolo è ancora una volta Paolo Poli: i suoi continui imprevedibili travestimenti, questo suo fregolismo accattivante e frenetico, ragazzi e vecchietti, donne di classe e fanciullone, parroci di provincia e deficienti di paese, il tutù leggiadro della tennista biancovestita e la chioma fiammeggiante di una vamp locale, i baffoni del colonnello immobilizzato sulla sedia a rotelle e l'implacabile giacca rossa da cavallerizzo del giovin signore. Per non parlare poi del Poli che intona suadente *White Christmas* o *It's a long way to Tipperary* e le sue canzonacce sconce con quell'aria da bambina terribile, tirando occhiate maliarde in platea o scendendo a pizzicottare il distinto signore della prima fila... Vogliamo elencare i soprassalti di risate? La filastrocca sulla Bibbia intesa a sua volta come un capolavoro della letteratura gialla? Le sinuose movenze della fatalona? L'allucinato farneticare, dai tic macabri ma esilaranti, dell'idiota? Non è forse, questo *Giallo!*, il miglior Poli, né quello più infidamente sarcastico, né quello più ferocemente graffiante. Sposata la sua ironia allo strutturalismo, il risultato è un utile e contraddittorio ibrido. Ma con quanti svolazzi di allegria e quanta finezza sull'altare del *divertissement*».³⁰

L'infinita scacchiera di voci poliane ha continuato ad arricchirsi, spettacolo dopo spettacolo, senza sosta e con una eccezionale capacità di rinnovamento. Nel 1973 Poli, che nel frattempo frequentava anche lo spazio alternativo del teatro Alberichino di Roma, presentò *Apocalisse* con una compagnia di soli uomini, nella quale, però, recitava Lucia, la sorella più piccola, coautrice e attrice talentuosa dalla carriera artistica parallela a quella del fratello e non meno originale, verso la quale egli ha instaurato una relazione di «mammanza», come ha amato definirla.³¹ Articolata in quattro parti, *Apocalisse* prevedeva *Utopia* di Lucia Poli, *Arcadia* e *Milizia forestale* di Paolo Poli, *Storia Naturale* di Edoardo Sanguineti. Strizzando l'occhio ai problemi ecologici, lo spettaco-

29. Anche questa commedia vide prontamente la luce per i tipi della Mondadori (I. OMBONI-P. POLI, *Giallo!*, Milano, Mondadori, 1977).

30. G. POLACCO, 'Giallo!', «Sipario», xxvii, 1972, 319, pp. 41-42.

31. BIGNARDI, *I Poli. Paolo e Lucia*, cit.

lo spaziava da testi medievali e rinascimentali alla modernità. Poli vi apparve vestito da San Giovanni con largo saio di canapa per poi finire come ballerina caraibica. Dal connubio artistico con la sorella nella primavera del 1975 nacque *Femminilità*, ispirato ai romanzi rosa del periodo fascista e ai feroci luoghi comuni sulle donne angeli del focolare e madri felici. Paolo e Lucia Poli puntarono sul trasformismo alla Fregoli: un vortice di travestimenti e un diluvio di canzoni e balletti, liberamente ispirati al teatro di rivista, furono la cifra stilistica dello spettacolo. Tra le canzoni intonate a tre con i due fratelli e Jole Silvani, *Signorine non guardate i marinai*, è un esempio delle diverse sonorità in scena. Aggeo Savioli lo descrisse con puntuale efficacia: «Anche *Femminilità*, come tutte le cose di Paolo Poli, offre spazio alle canzoni, testimonianze indirette quanto significative di una società e di un momento storico: alcuni dei pezzi proposti nell'occasione presente sono piuttosto noti, ma tutti comunque appaiono rinverdiati dallo spirito malizioso dell'attore-autore e dei suoi compagni, e funzionali al tema, dai motivi tipici dell'imperialismo straccione nostrano a quelli intrisi d'un sentimentalismo becerato nutriti di squallidi doppi sensi (tornano sempre, a specchio, due concezioni egualmente aberranti della "femminilità"). Se mai, è il copione "in prosa" a denotare qualche caduta di tono, qualche languidezza di ritmo, qualche forzatura didascalica, quasi che, per rendere esplicita e coerente la serietà di fondo, Paolo e Lucia rinunciassero qui a una maggiore, più sbrigliata estrosità inventiva, i cui segni tuttavia si colgono in vari tratti non senza felicità».³²

Nel continuare a moltiplicare all'infinito le sue interpretazioni, portò in televisione nel 1976 la liberissima riduzione dai *Tre moschettieri* di Dumas, firmata insieme con Sequi e Bertolucci: Poli si triplicò in Athos, il Cardinale e la perfida Milady, affinando quello spirito critico-parodico raffinatissimo riconoscibile ormai quale sua cifra interpretativa. Telegenico dalla pronuncia impeccabile, dalla voce melliflua e dall'aspetto piacevolissimo, attore molto duttile venne impiegato in numerose produzioni televisive degli anni Settanta. Dopo la riduzione de *I tre moschettieri*, partecipò al programma *Tra i libri dei nonni* e al film *Viaggio a Goldonia* diretto da Ugo Gregoretti.

Negli stessi anni, agli studi di produzione televisiva alternava quelli *on air*, palestra vocale di rara efficacia. La sua attività radiofonica è stata continuativa e varia almeno quanto lo sono stati i palinsesti radiofonici nazionali. Iniziata con la collaborazione con la compagnia di Prosa della Rai di Firenze, è proseguita prima come autore di radiodrammi e adattamenti (*Il giro del mondo in 80 giorni* di Jules Verne – ad esempio – traduzione e adattamento radiofonico di Omboni e Poli, in quindici episodi, compagnia di Prosa della Rai di Fi-

32. A. SAVIOLI, *Paolo Poli alle prese con la letteratura rosa-nera*, «l'Unità», 1° aprile 1975.

renze, 1973. Con Warner Bentivegna e Paolo Poli e la regia di Vilda Ciurlo), poi come lettore di classici (si ascolti la messa in voce di *Sorelle Materassi* di Aldo Palazzeschi o quella di *Pinocchio* di Carlo Collodi o la partecipazione alla trasposizione del *Decamerone* di Boccaccio nel 2013). Per le sue doti interpretative e la sua dizione perfetta è stato, come Carmelo Bene, fra i prescelti per *Le interviste impossibili*, programma di culto della radio realizzato nel biennio 1974-1975, per il quale, interloquendo ora con Umberto Eco, ora con Giorgio Manganelli, ora con Luigi Malerba, ora con Nelo Risi, ha messo in voce una galleria di personaggi storici (Erostatò, Eliogabalo, Epicuro, Lewis Carroll) e un attore, Leopoldo Fregoli, campione di quel trasformismo scenico particolarmente congeniale alla sua arte.

Da artista contemporaneo pronto a cambiare mezzo espressivo, ha inciso le «Fiabe sonore», sceneggiate ed edite nel 1966 dai Fratelli Fabbri per la collana «I raccontastorie»: il *Pinocchio* poliano, costruito su un flusso affabulatorio nel quale l'attore ha dato fiato a tutti i personaggi, non ha mancato di affascinare – quando non di ipnotizzare – più di una generazione di giovani ascoltatori, fino a innalzarsi a capolavoro della letteratura contemporanea per l'infanzia. Le pagine collodiane vi acquisiscono quella plasticità teatrale dalla quale esse stesse hanno tratto ispirazione e il burattino si riappropria della sua vita originaria: sa di legno, di colla, di carta, al pari di quelli che riempivano i casotti della Firenze postunitaria di cui è diretto riflesso. Passati dai dischi a quarantacinque giri ai files digitali, le qualità recitative di Poli si sono poi largamente riversate negli audiolibri (si veda *La Scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi letto da Paolo Poli per la regia di Flavia Gentili, edito da Emons nel 2014), ulteriore mezzo di propagazione della sua inimitabile *verve*.

Parallelamente alla radiofonia e alla televisione, Poli per il palcoscenico metteva a frutto il suo spirito ironico e finemente parodico nel rispolverare un classico dimenticato del teatro italiano: *Rosmunda* di Alfieri, personaggio tragico interpretato da par suo con Marco Messeri-Romilda, che suscitò reazioni contrastanti nella critica. Testimone Mario Serenellini: «l'interpretazione che Poli dà dell'opera alfieriana – smontandola in scenette dal rilievo cabarettistico e ricostruendola su una traccia madrigalistica, con la maggior parte dei dialoghi messi in musica anziché recitati – non fa che ricondurre la tragedia pomposa nel contesto che le è proprio: il melodramma settecentesco. Così, l'intenzione parodistica si capovolge in un ridimensionamento critico, in una operazione tacitamente filologica. La vicenda, assai complicata, di *Rosmunda* di cui l'autore andava particolarmente fiero per i suoi “personaggi agitati tutti da passioni fortissime, che tutte s'incalzano e si urtano e s'inceppan tra loro”, diventa nelle mani (e tra le sottane) di Poli una sequenza scoppiettante di burlette salottiere, di ammicchi, di travestimenti e falsetti risaputi. Manca una dinamica sotterranea capace di far scattare, all'interno dell'apparente rovescia-

mento di valori, la novità dell'invenzione, dello sberleffo più pronunciato, della cattiveria tagliente. Alfieri, per questa volta, è salvo. Tutto a spese di Poli». ³³

Ciò che mise tutti d'accordo fu la seconda edizione di *Rita da Cascia*, allestita nella stagione successiva, per la quale Poli, pur mantenendo l'impianto scenografico e drammaturgico originale, adoperò sproporzionate maschere di cartapesta nelle quali i suoi attori-mimi 'si calavano'. Per l'occasione attivò anche il *playback*: la sua voce usciva dalle maschere incarnando tutti i personaggi. Cambiati i tempi culturali, nell'anno delle rivolte studentesche post-sessantottine, in molti gradirono il *remake* teatrale: «La fauna mostruosa e cupa della sottocultura dei giornaletti parrocchiali si rivolta così in un balletto divertentissimo di *kitsch* consapevole e allegro. Sono le recite da oratorio (anche qui gli interpreti sono tutti maschi e cambiano vertiginosamente ruolo), ma appena caricate, appena un po' oltre quel limite che separa la convinzione dal comico. Il testo della *Rita da Cascia* (pubblicato da Milano Libri) è fra le cose più allegre, fra le più divertenti operazioni di parodia linguistica e contenutistica che si possano ancora leggere sul mondo cattolico e non risente troppo dei suoi dieci anni. Paolo Poli trova un gran vantaggio in questo suo ritorno alle origini di un universo parrocchiale collassato nel ridicolo (che ha più di qualcosa in comune con il Carmelo Bene di *Nostra signora dei Turchi* e con certi spettacoli ormai remoti dei Legnanesi...). Sembra Paolo Poli, riacquistare quel senso della misura, quella freschezza di ritmo che si era decisamente appannata negli ultimi spettacoli. Qua e là si nota una caduta di gusto, qualche battuta infelice, una smagliatura nel gioco narrativo. Ma sono difetti minori in uno spettacolo che non ha perso niente nella sua carica di divertimento. Alla prima milanese, teatro strapieno, applausi a scena aperta, cinque bis concessi da Poli». ³⁴

In una ennesima trasformazione scenica, Poli e il pianoforte suonato da Jacqueline Perrotin furono il nucleo di *Mezzacoda* che inaugurò la stagione del restaurato teatro Niccolini di Firenze nel novembre del 1978, una sala storica che lo stesso artista ha nuovamente tenuto a battesimo anche nel gennaio del 2016 e che ha coinciso con la sua ultima apparizione pubblica fiorentina. In *Mezzacoda* eccelse il repertorio comico ormai dichiaratamente poliano, quasi uno schema drammaturgico, che riabilitava lo sciocchezzaio novecentesco e lo ergeva a materia teatrale, contaminandolo con brani musicali godibilissimi, attinti al repertorio popolare, anche questi prontamente riscattati dalla taccia di sottocultura proletaria ma sfruttati per i potenziali doppi sensi capaci di attivare. Si ascoltino, per esemplificare, *I canarini delle Canarie*, *Sanzionami questo*, *Ai romani piaceva la biga*, canzoni a dir poco da caserma ma ripulite

33. M. SERENELLINI, 'Rosmunda', «Sipario», xxxii, 1977, 369, p. 31.

34. U. VOLLI, *Freschi e vaghi fiorellini dell'universo parrocchiale*, «la Repubblica», 9 marzo 1978.

di ogni volgarità e divenute nel tempo un *must* delle sue esibizioni parodico-canore. Una incursione nel teatro vernacolare fiorentino fu *I' Morino* di Bruno Carbocci che, tra il maggio e il giugno del 1979, Poli dedicò in esclusiva al pubblico del Niccolini: con l'abilità che gli era propria vi intrecciava la storia di Pel di carota e le canzoni di Spadaro. Sul palcoscenico del più antico teatro della città un cast di otto attori toscani, tra i quali Marco Messeri, Carlo Monni, Donato Sannini, Paolo Pieri.

Nel 1979-1980, prendendo spunto da *Nadejde* di Fogazzaro, scrisse e interpretò *Mistica*, una straordinaria prova d'attore: Poli, da solo in scena, era Tatiana (fulgida principessa), Gerard principe De La Roche Plessy (suo marito, un reprobato galante), Nadejde (piccola anima diadema, loro figlia), Cadorini (segretario, poeta e cultore dell'Ideale), Fraulein Paula (istitutrice di bellicose virtù), Granduca Ivan (seduttore di sangue reale), Lucia (vezzosa servetta dal cuore gentile). Con lui, su una scena ridotta all'essenziale, sei tecnici agevolavano i rapidissimi cambi di costume.³⁵ Qui, la cultura rosa, la letteratura per 'signorine e aviatori' furono rivisitate e riproposte con humor impagabile, così notato da Maria Grazia Gregori: «Principessa Tatiana, incredibile poeta-segretario, bambinaccia proterva destinata al suicidio, governante tedesca un po' sadica, granduca russo, *viveur*: Paolo Poli con l'aiuto di alcune sagome mobili di legno, fa tutto da solo. Parrucche e abiti cambiati in grande fretta in due ore di spettacolo che potrebbero tagliare le gambe per la fatica a chiunque. Ma non a lui con quel suo perfezionismo un po' mostruoso, con l'aria di divertirsi, malgrado un po' d'affanno nei costumi esagerati di fronte a fondalini *trompe l'oeil* (i costumi e le scene, molto belli, sono di Anna Anni) cambiando voce su voce, travestimento su travestimento, impaperandosi e recuperando la *gaffe* facendo vedere gambe e mutandine, sbatacchiando copricapi improbabili da ussaro, bamboleggiando vezzosa».³⁶

Nella primavera del 1981 Poli partecipò al Carnevale della Ragione di Venezia, prodotto dalla Biennale Teatro e dedicato al Settecento europeo, con *Paradosso* tratto dal *Paradoxe sur le comédien* di Diderot. Insieme a Lucia fece rivivere il classico settecentesco alternando le pagine dell'autore francese a un florilegio della poesia del primo Novecento e attingendo così a quel bagaglio di citazioni e di riesumazioni letterarie divenute precipue della sua arte. Nel luglio del 1981 si affacciò per la prima volta alla ribalta dell'opera lirica con *Traviata* allestita per il Sesto festival musicale Segusino al teatro Civico. Pur essendo un riconosciuto maestro del grottesco, Poli allestì l'opera di Verdi in

35. In contemporanea con lo spettacolo, i coautori consegnarono il testo alle stampe (cfr. I. OMBONI-P. POLI, *Mistica...*, Siena, Editori del Grifo, 1980).

36. M.G. GREGORI, *Così peccavano le nostre nonne*, «l'Unità», 9 ottobre 1980.

modo assai discreto, se non «al limite della timidezza», come precisato da Paolo Gallarati, il quale notò nell'arredamento, in special modo nella camera disadorna di Violetta (con ritratto da comunicanda sul letto, la pelliccia appesa, il camino) «un amore per gli oggetti che non ha il pathos letterario d'un Visconti ma piuttosto un tocco di affettuosa, gozziana tenerezza della memoria».³⁷ Poli dice di aver trovato la cornice ovale con bambina vestita da prima comunione nella cantina di un cinema a luci rosse di Susa e di averla messa sopra l'alcova di Violetta a mo' di Madonna. «La peccatrice e la vergine»,³⁸ commenta soddisfatto il regista, che seppe sfruttare con vero intuito teatrale i limiti del piccolo teatro di Susa e l'adattabilità della *Traviata*.

A fine anno (1981) registrò prima la puntata dello show televisivo (in onda il 28 marzo 1982) *Un doppio tamarindo caldo corretto panna*, seguito dal sottotitolo *Gialli improbabili con ambizioni di varietà* e diretto da Massimo Scaglione per la Terza Rete Tv. Ritornò alla prosa nella stagione 1982-1983 con *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, trasposti in cartellone come *Bus*, per richiamare espressamente la situazione declinata dal libro (novantanove modi diversi di declinare la perdita di un bottone su un autobus). Questa volta Poli si avvale della collaborazione di Umberto Eco, traduttore per Einaudi dell'originale francese, e ambientò il raffinato testo all'esterno di un autobus. Inevitabilmente, anche le parole di Queneau finirono per essere ridotte a poco più di un pretesto drammaturgico, funzionale a scatenare l'inventiva e la creatività dell'attore-regista.

Successivamente rivestì i panni di un abate, insegnante di quattro chierichetti, con i quali discuteva della letteratura erotica dell'Aretino, e quelli di un monaco che conversava con alcuni vecchi cardinali di problemi di sesso: tale la cornice drammaturgica di *Magnificat*, per il quale saccheggiò Ferrante Pallavicino e testi gesuitici, ma anche, e a piacimento, Petrarca, Bembo, Rabelais, Galileo e Marino, proponendo di ognuno un fresco *repêchage* di brani insoliti. Come notato da Guido Davico Bonino: «Si tratta di un periplo, ironico e disacrante, intorno a quel continente ch'è stato il nostro Rinascimento, sotto la guida di un biancovestito e disincantato prelado di curia. Bordeggiamo con lui, sornione e caustico, tra chierichetti in stizza d'amore, cardinali che discettano su platonismi caldi e freddi, soldati di ventura alle prese ormai con guerre di braghetta, utopisti che si scervellano per rendere ingiusta la giustizia della Città Ideale, cortigiani incerti tra peccati di gola e d'anguinaia, e monachelle, infine, un po' troppo infervorate a difendere il maschio sulla donna 'inferiore'».³⁹

37. P. GALLARATI, *Poli guarda la 'Traviata' con gli occhi di Gozzano*, «La Stampa», 5 luglio 1981.

38. R. GARAVAGLIA, *Violetta per morire si mette la pelliccia*, «l'Unità», 5 luglio 1981.

39. G. DAVICO BONINO, *Poli, un monsignore molto colto tra i peccati del Rinascimento*, «La Stampa», 7 febbraio 1985.

Per lo sguardo di Gianfranco Capitta *Magnificat* fu un «raggelante» delirio classificatorio della italica cultura del fallo: «Sempre rigorosamente in bilico fra il trucidume maniacale che subito evocano le sue strofette innocenti e l'aura raffinatissima delle citazioni supercolte di cui si serve e si scherma Paolo Poli (che anche stavolta ha scritto il testo insieme alla fida Ida Omboni) finisce questa volta per arroccarsi in difesa dietro la parte appunto 'colta'. O forse è solo la cura particolare dello spettacolo a suggerire questa impressione, grazie anche ai costumi sfolgoranti disegnati da Santuzza Calì, e alla scena molto bella di Uberto Bertacca, un palcoscenico sulla scena con una moltiplicazione di *trompe l'oeil*. Dal trionfo michelangiolesco della cupola inquadrata da alberi e colonne dipinte, alla lezione di anatomia di Rembrandt, attraverso quei due insidiosi di Lutero e Calvino, smascherati per fortuna dalla vera fede. I teatrini vorticosi di quel malizioso convento sono del resto, più che il pretesto, la sostanza stessa dello spettacolo; Salomè e i suoi sette veli *en travesti*, oppure gli splendori delle corti di Francia, sempre e solo però a fine di edificazione o didascalica pedagogia, che nella propria natura discopre senza pudori la propria comicità. Mentre la cultura del fallo è nello stesso tempo sottoposta ad un delirio classificatorio da far invidia a Linneo. L'iconografia questa volta sembra procedere più indietro di San Pio X e del suo catechismo; non sono solo le sante e le loro angeliche vite, ma qualcosa di più ampio che, con le vesti del Seicento, fa guizzare bagliori sanguigni, nel modo stesso di 'avvicinarsi' alla storia. Eppure si ride meno di altre volte, perché il rigore 'culturale' sembra deludere lo spettatore sbocato già in ansia di repressione, e la scatologia sbellicata è talmente fitta da risultare addirittura raggelante».⁴⁰

Per la stagione 1985-1986 insieme con Lucia mise su *Cane e gatto* in cui la letteratura del Novecento veniva riproposta scenicamente non da uomini, bensì da animali. Qui i due fratelli assemblarono brani di autori novecenteschi, tra i quali l'amatissimo Palazzeschi, Landolfi, Bacchelli di *Lo sa il tonno* e Moravia di *Storie della preistoria*. Come sempre, Poli affidò alle canzoni, scelte da Jacqueline Perrotin, il commento ironico di quanto avveniva sul palcoscenico. Si spaziava dai classici *Ferriera*, *Miniera*, *Sotto l'ombrellino*, alle canzoni della *popular music* (nella fattispecie, Celentano, Gaber, Albano e Romina Power, Donatella Rettore). Dismesso il ruolo di ironico fustigatore dei costumi, avido esploratore di sentieri sconosciuti del nostro teatro, Poli per l'anno teatrale 1986-1987 sotto il titolo *Farfalle* propose le poesie di Guido Gozzano. L'autore delle «buone cose di pessimo gusto» gli ispirò un ritratto irresistibile dei limiti angusti del primo Novecento, avvolto da perbenismi e *cocottine*, apparenze e morbosità. In un turbinio di sorprendenti travestimenti apparve come un pipi-

40. G. CAPITTA, '*Magnificat*' intonato da Paolo Poli, «Il Manifesto», 22 marzo 1985.

strello tutto d'oro, come matrigna di Biancaneve, Nefertiti, Cleopatra, odaliska e dea Kali, metamorfosi tali da svelare dietro l'apparente innocenza l'ipocrisia della borghesia primonovecentesca, gaudente e guerrafondaia, spensierata e sfruttatrice. Come scrisse Renzo Tian: «Nello spettacolo, Poli fa tutto da sé. E bisogna vedere con quanta agilità si moltiplica nella parte canzonettistica e cabarettistica che integra i versi gozziani con la precisione di una ricerca storica, volteggiando tra gonne, crocchie, scialli e veli e proponendoci ora una bersagliera, ora una sciantosa, ora una tripolina, ora una bajadera, o una sussegosa gentildonna. Questo è il Poli più vistoso e virtuoso, che miete applausi come sempre. Ma forse è anche il Poli più collaudato e prevedibile, quello che si affida a una sagacia di artigiano che non lascia nulla all'improvvisazione. Se c'è un Poli più segreto, però, esso si affaccia quando, dismessi gli abiti femminili e indossati gli svelti completi maschili d'epoca, da giorno o da sera, con l'aggiunta di una parrucca bionda da eterno adolescente, l'attore si immerge nei versi di Gozzano. Ed ecco che in quel "paolo poli" che sembra combaciare con una scherzosa immagine del "guidogozzano" troviamo, accanto agli ammiccamenti e agli sberleffi del parodista (ma che bravura in quei ritrattini mimici dei giocatori che si danno convegno "a ventun ora" in casa di Felicità), anche la malinconica serietà di chi nasconde i suoi sentimenti e il suo vero essere. Forse per il timore di non esser creduto o di esser ferito. E, così come Gozzano faceva controcena accusandosi "per quello che fingeva di essere e non era", per qualche momento sembra che Poli lasci il suo registro "stridulo di scherno" per mostrarsi in atteggiamento scoperto».⁴¹

Nel 1988, con Milena Vukotic riprese *I legami pericolosi*, dal romanzo epistolare di Pierre Choderlos de Laclos. Poli realizzò uno spettacolo malizioso dedicato alla forza dell'eros a partire dalla sua declinazione settecentesca. Con il solo cambio di parrucca e di costumi, i due attori, legati a uno scrittoio portatile 'a gamba', discettavano di desideri, di passioni, di frustrazioni erotiche. Mentre la Marchesa Madame de Merteuil si travestiva dal vivo, quattro mimi erano intenti a creare dei *tableaux vivants*, sulle note scelte con estrema perizia da Jacqueline Perrotin. Il Marchese di Valmont-Poli diceva della Vukotic, sua compagna in questo come in precedenti spettacoli: «Milena è una strana bestia che non si sa bene che sesso abbia, forse è un burattino di Podrecca, come me. Perché io, vede, ho avuto un'evoluzione contraria a Pinocchio, da ragazzino per bene sono diventato di legno. Milena non è di legno, magari è in gommapiuma o in pannolenci, ma la trasformi come vuoi, le metti addosso qualsiasi cosa, lei va, fa, non chiede mai spiegazioni. Si aggiunga che è molto difficile trovare delle donne che accettino di recitare con me perché si

41. R. TIAN, *Paolo Poli? Sciantosa, bersagliera e nobiluomo*, «Il Messaggero», 25 febbraio 1988.

sentono oscurate, io faccio sempre buco, vengo fuori vestito di lustrini come un attaccapanni e sembro una signora incredibile, una regina. Questa, vede, è la magia del teatro».⁴²

Durante gli anni Novanta, la tendenza al montaggio parodistico dei testi letterari si rafforzò ulteriormente e si accentuò nella creazione di una saga mitologica che ebbe inizio con *Il coturno e la ciabatta* (1990), tratto da Alberto Savinio e scritto da Ida Omboni, per proseguire con *La leggenda di San Gregorio* (1992-1993), con *L'asino d'oro* (1995-1996) fino a *I viaggi di Gulliver* (1996-1997). Quattro spettacoli resi riconoscibili anche dall'identico impianto scenografico, curato dalla fantasia inimitabile di Luzzati, oltre che dall'identica struttura drammaturgica articolata in monologhi alternati a quadri mimati e muti. Per *Il coturno e la ciabatta* si avvale di Savinio, del quale riprese con finezza interpretativa cinque 'busti al Pincio': i ritratti di Felice Cavallotti, Isadora Duncan, Giuseppe Verdi, Paracelso, Vincenzo Gemito estrapolati da *Narrate uomini la vostra storia*. Poli sovrappose senza scarti apparenti anche altre pagine saviniane, desunte da *Capitan Ulisse* e da *Amore e Psiche*, e disegnò uno spettacolo fatto di stile leggero nel quale valorizzava l'atmosfera surreale creata da Savinio verso la quale nutriva una qualche affinità.

Sulla scia drammaturgica inaugurata da *Il coturno e la ciabatta* si colloca *La leggenda di San Gregorio*, spettacolo in due tempi, ispirato dal poemetto medievale del monaco tedesco Hartmann von Aue, già ripreso da Thomas Mann in uno dei suoi ultimi romanzi, *L'Eletto*. Scritto a quattro mani con la consueta Omboni, debuttò al teatro Manzoni di Pistoia il 5 novembre 1992. Efficace il programma di sala, documento nel quale si sintetizzavano le ragioni registiche di ciò che Poli con la consueta arguzia aveva definito «la prima saga religiosa alla paprika»: «Ai tempi dei tempi, ed erano bei tempi, la televisione non c'era. Non c'erano neanche gli altri massmedia per la buona ragione che non erano stati inventati. Per divagarsi la gente, salvo pochi privilegiati, aveva solo qualche leggenda, molte favole e soprattutto le storie dei Santi. Il grande intrattenimento era la predica domenicale. Ma nessuno si annoiava perché la fantasia, che allora non era "off limits", portava istintivamente a mescolare, creando una infinità di variazioni: dall'horror all'erotico, dal feerico all'avventuroso. E i religiosi, anche i più dotti e severi, non si scandalizzavano affatto di queste contaminazioni, anzi ne approfittavano allegramente, quando addirittura non le inventavano per divulgare le loro tesi mistiche, teologiche e ovviamente moralissime. Come fece fra i tanti il pio monaco tedesco Hartmann von Aue che intorno al 1200 raccontò in versi serafici e naïfs, la vita di San Gregorio Papa creando, con la disinvoltura di un regista hollywoodiano, la prima saga

42. D. GIANERI, *Poli, il ribelle beneducato*, «Stampa sera», 17 febbraio 1988.

religiosa alla paprika. Beninteso per dimostrare che Dio ama in modo speciale i peccatori, perché faticano tanto più dei buoni a fare il bene. La sua è una vicenda variegata e bizzarra che si snoda tra teneri amori e truci malvagità, fra incesti, guerre e pargoletti abbandonati. Ed è ricco non solo di poesia, ma di acuti risvolti attuali che confinano largamente con la visione psicoanalitica. Questo perché il buon fraticello, per dar vita ai suoi personaggi, ha scavato a fondo nella natura dell'uomo che, nelle sue luci e nelle sue ombre, è sempre nuovissima e sempre uguale a se stessa. Da questo affascinante spunto è nata una favola teatrale incantata e giocosa, un divertito e divertente cocktail di malizia, meditazione e comicità, dove il clima e l'ambientazione sono affidati a balletti e canzoni d'epoca. Uno spettacolo come sempre a doppia lettura: scherzoso per chi cerca distensione, e ricco di intriganti allusioni culturali per chi non sdegna di pensare. Rivelandosi ricco di intrighi e di passioni, di nefandezze e pentimenti *La leggenda di San Gregorio* non è poi molto diversa da *Carolina Invernizio* e dimostra che la "natura dell'uomo [...] è sempre nuovissima e sempre uguale a se stessa".

Poli denunciava l'ipocrisia del 'buonismo' tramite la vita di San Gregorio, per il quale si è parlato spesso di un Edipo cristiano. Anche per Thomas Mann, la cristianità avrebbe volutamente semplificato l'ambiguità del personaggio classico tramite uno sdoppiamento, ossia nella creazione di un Edipo irrimediabilmente dannato del mito e della tragedia sofoclea e di uno destinato alla santità, incarnatosi in Gregorio. Renato Palazzi giudicò lo spettacolo «una movimentatissima girandola di passioni pruriginose, incesti, imprese cavalleresche, peripezie, agnizioni, trasformandolo in un vertiginoso fuoco di fila di aforismi, *agudezas*, giochi di parole, motti e massime sarcastiche accostati in un pirotecnico collage. Alternando i suoi interventi diretti a bizzarre e divertenti pantomime sostenute da quattro giovani figuranti, prestando voce a un gran numero di personaggi maggiori o minori, calandosi nei panni di una serie di amene figurette, un fraticello, una granduchessa, un vecchio pescatore, l'attore dà prova ancora una volta della sua irresistibile duttilità istrionica, sorretta per l'occasione da un gran numero di burattini, pupazzi e pupazzetti, maschere fantasiose, apparizioni surreali, il tutto calato in un favolistico clima medioevale spiritosamente evocato dalle scene di Emanuele Luzzati e dai costumi di Santuzza Calì. Ma le parti più efficaci sono quelle in cui Poli sostiene al proscenio la parte del narratore-commentatore, macerando gli avvenimenti in una corsa sul filo sospeso del virtuosismo verbale, dell'acrobazia affabulatoria, da quel grandissimo che continua a essere».⁴³

Nel ricchissimo e articolato repertorio poliano seguì poi la divertente ri-

43. R. PALAZZI, *Una girandola d'ironia per papa Gregorio*, «Il Sole 24 Ore», 24 ottobre 1993.

lettura de *Lasino d'oro* di Apuleio (1996), un elenco pretestuoso di situazioni farsesche in cui l'attore appariva in groppa a un cammello *en travesti* con chio-
ma rossa e sontuosi abiti femminili. Ancora provocatorio, sapeva sconvolgere
il pubblico parlando di amore 'retroattivo' fra uomini e elevando inni a Pria-
po con il gusto malizioso dell'avanspettacolo. Si noti come il classico fosse
stato da lui già interpretato nel 1970, nel film omonimo diretto da Sergio Spi-
na con Barbara Bouchet, Marisa Fabbri, Sami Pavel, Leopoldo Trieste tra gli
interpreti. Mentre è nel vivo della produzione drammaturgica nel 1993 Poli
compie un'incursione nel campo delle favole sinfoniche per bambini. Per *Pie-
rino e il lupo* di Sergej Sergeevič Prokofiev, opera scritta negli anni della secon-
da guerra mondiale per recitante e pianoforte e orchestrata nel 1965 da Jean
François, Poli prestò tutte le sfumature della sua voce inconfondibile nell'e-
dizione allestita dall'Orchestra Regionale della Toscana diretta da Alessandro
Pinzauti, insieme con *L'elefantino Babar* di Francis Poulenc. Giorgio Pestelli,
che assistette alla rappresentazione torinese, scrisse che «il direttore Alessan-
dro Pinzauti ha concertato la narrazione musicale con finezza e vivacità di
piani sonori e nell'impostazione generale faceva sentire una calma affettuosa
che si sposava molto bene con la mobilità imprevedibile di Poli. Il quale toc-
ca le corde più sue quando dai toni rassicuranti della fiaba passa ad altri toni,
diavoleschi e hogarthiani, con quel luminello nello sguardo che contrasta con
la solennità del frack impeccabile: non dico che Poli stia dalla parte del lupo,
ma certo quel Pierino così efficiente e saputo non è proprio il più simpatico
dell'allegria combriccola».⁴⁴

L'esperienza venne arricchita da *La storia del soldato* di Charles-Ferdinand
Ramuz musicata da Igor Stravinskij, nella quale Poli faceva vendere l'anima al
diavolo in cambio di informazioni di Borsa: «Dammi l'anima e io ti do Piazza
Affari di domani», fa dire ai protagonisti. La versione poliana, suonata dall'Or-
chestra Regionale della Toscana il 13 maggio 1993, era manipolata: «Ho cam-
biato la versione di Ramuz – diceva in un'intervista coeva – quel tanto che la
rende adatta all'appuntamento di oggi: in Svizzera, durante la prima guerra
mondiale, Stravinskij raccontava la poesia, la grazia, la libertà, usando assie-
me a una gran musica certe modeste illusioni sceniche, nuove allora, abusate
poi. Che ci stanno a fare i siparietti, ora che il teatro brechtiano ce li ha sbat-
tuti in faccia per anni? La ricchezza, la nostalgia di casa, la difficoltà di capire
il mondo, tutto va raccontato con rime diverse».⁴⁵ Nel luglio del 1996 gli ven-
ne assegnato il Premio internazionale di teatro 'Ennio Flaiano' che si aggiun-

44. G. PESTELLI, *Tra Pierino e Babar il lupo è Paolo Poli*, «La Stampa», 14 ottobre 1993.

45. W. LATTES, *Poli: «Dal Diavolo consigli sui Bot per il mio soldato»*, «Corriere della Sera», 13 maggio 1993.

geva a innumerevoli altri riconoscimenti conseguiti nel corso della sua lunga e prodigiosa carriera.⁴⁶ Intanto, per la stagione teatrale seguente (1997-1998), dopo un'ennesima incursione musicale con *Die Zwillingenbrüder* di Franz Schubert, una esclusiva italiana prodotta dai «Pomeriggi musicali» di Milano, dette vita ai *Viaggi di Gulliver*, da Jonathan Swift, per i quali si avvale delle scene di Luzzati e si fece affiancare per la prima volta dall'attore Pino Strabioli. Nel ruolo di Swift Poli ricrea quattro viaggi fantastici nello spazio e nel tempo, alla maniera del secolo dei Lumi, quando – avverte l'attore-autore-regista – i gentiluomini «andavano a comprare i cavalli a Londra, i libri a Parigi e scendevano a Napoli per fare l'amore».⁴⁷ Fu poi una splendida regina in *Caterina de' Medici*, testo ispirato liberamente a Dumas, nel quale continuò a riversare la propria abilità di artigiano teatrale. Affrontato il crudele destino della regina fiorentina in terra di Francia a suo modo, Poli portò in scena all'Eliseo di Roma *Aldino mi cali un filino?*, tratto dalle novelle e dalle poesie di Aldo Palazzeschi. Nessuno come lo scrittore toscano riusciva nella sovversione dei generi e nella derisione della cultura piccolo-borghese, ma anche qui, come nota Franco Cordelli, «la libertà di Poli è assoluta, come è assoluta la sua assunzione del verbo palazzeschi».⁴⁸ Nel testo aveva infilato poesie come *Rio Bo*, *Comare comare Coletta*, *Visita alla Contessa Pizzardini Ba*, novelle come *Il ladro* e *Il gobbo* e mescolato il tutto con il clima delle *Sorelle Materassi*, con Perelà, con i «filulù filulù» futuristi. Lo spettacolo fu una rivista da camera nella quale sfilarono «i vizi e le finte grandezze di un'Italia rattoppata, retorica e insieme bonaria».⁴⁹ Con Poli un cast di attori-ballerini-mimi composto da Armando Benetti, Paolo Calci, Fabrizio Casagrande, Alfonso De Filippis, Franco Povia, Rosario Spadola.

Seguì poi *Jacques il fatalista*, secondo avvicinamento a Diderot: il filosofo illuminista offriva lo spunto a libere associazioni concettuali rielaborate a quattro mani da Poli e da Omboni. Puntuale la descrizione che ne fece Aggeo Savioli: «Lui, il valletto, il “proletario errante” (come lo ha definito un acuto intellettuale transalpino contemporaneo non “di sinistra”, Jean Dutourd), che soverchia col suo spirito il signore di cui è al servizio. Entrambi sono in viaggio, senza una meta precisa, attraverso il loro paese. Si scambiano riflessioni,

46. Del ricco bottino di premi e di onorificenze raccolti durante la sua vita artistica, si segnalano per forza simbolica il titolo di Grande Ufficiale Ordine al Merito della Repubblica Italiana, ottenuto con decreto del 2 marzo 2007, e il Premio Napoli per la lingua e la cultura italiana, assegnatogli nel dicembre del 2015, pochi mesi prima della sua scomparsa.

47. O. GUERRIERI, *Il mio Gulliver per sobillare*, «La Stampa», 24 dicembre 1997.

48. F. CORDELLI, *Paolo Poli fa rivivere il grande Palazzeschi: infantile, perfido, perfino osceno*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 2000.

49. O. GUERRIERI, *L'Italia di Palazzeschi con il veleno di Poli*, «La Stampa», 29 dicembre 2001.

confidenze, ricordi dei loro esordi amorosi. E, tra una digressione e l'altra, hanno incontri con persone diverse, esponenti del mondo maschile e di quello femminile, delle classi alte e degli strati umili della società. Dominano, nei dialoghi che si intrecciano come negli accadimenti, i temi dell'eros e della religione, egualmente familiari all'Autore. Lo spettacolo (due ore circa, intervallo incluso) punta molto sulle arguzie, le battute talora scandalose, i paradossi che il testo originale contiene, e ancora ve ne aggiunge. Del resto, le musiche di Jacqueline Perrotin, le coreografie firmate da Vincenzo De Filippis imprimono al tutto un'andatura briosa, un ritmo quasi di operetta. Paolo Poli incarna diremmo con voluttà – insomma a distanza dalle teorie pre-brechtiane dello stesso Diderot sull'arte dell'attore – il suo Jacques. Ma indossa anche altre vesti in particolare muliebri, con un trasformismo degno del leggendario Fregoli. Lo attorniano, in vari ruoli, sette mimi-ballerini, all'occasione parlanti e cantanti. Componenti essenziali della rappresentazione l'apparato scenografico di Emanuele Luzzati e i costumi di Santuzza Calì; le tappe dell'avventuroso itinerario, i luoghi che gli fanno da sfondo sono quindi evocati alla vista dello spettatore con funzionale arditezza, e, insieme, con fluida semplicità. Paolo Poli conferma qui dunque la sua radicata vocazione a sposare divertimento e cultura. Ma non si tratta, davvero, d'un matrimonio di convenienza (cose simili si ritrovano nell'intrigo dipanato alla ribalta), bensì d'una unione solidale e felice». ⁵⁰

La commedia in due tempi, *Il ponte di San Louis Rey*, adattamento del romanzo di Thornton Wilder, reso popolare dal film omonimo di Mary McGuckian del 2004, è stata un'ennesima riprova della sua straordinaria inventiva e della capacità di avvicinare materiali drammaturgici disparati. Nel 2006, *Sei brillanti giornaliste del Novecento* ha presentato un prezioso florilegio da testi di Mura, ossia Maria Volpi Nanniperi, Paola Masino, Irene Brin, Camilla Cederna, Natalia Aspesi, Elena Gianini Belotti, giudicato da Masolino d'Amico un «monumento di grazia irriverente e leggera». ⁵¹ Tra le molteplici incarnazioni, l'attore vi appare «in porpora cardinalizia a discettare di castrazione e di castità». ⁵² Ma – come sempre – non è spettacolo ingenuo: vi «scocca una frecciata al desiderio di famiglia istituzionalizzata di molti gay»; ⁵³ vi «illustra la svolta in cui le sarte cominciano a chiamarsi stiliste, svelando i segni di un'Italia provinciale che cerca di dar forma a un mal gestito desiderio di modernità e di emancipazione». ⁵⁴ Sulla questione del riconoscimento del matrimonio tra omosessuali, così si era espresso: «Noi ragazze non capiamo nulla di politica.

50. A. SAVIOLI, *Caro Paolo Poli, Diderot sarebbe contento di te*, «l'Unità», 9 dicembre 2002.

51. M. D'AMICO, *Paolo Poli e le streghe del XX secolo*, «La Stampa», 2 gennaio 2007.

52. A. AUDINO, *Sei brillanti acuminati per Poli*, «Il Sole 24 Ore», 7 gennaio 2007.

53. Ibid.

54. Ibid.

Però non capisco neppure gli omosessuali che chiedono un riconoscimento ufficiale. Mi pare un atteggiamento conservatore. I Gay Pride mi mettono una tristezza infinita, come il Carnevale di Viareggio. Meglio affidarsi all'istinto, come mi hanno insegnato Balzac e Tolstoj e come mi ha ripetuto Freud: il sesso non è tra le gambe, ma nel cervello, il giudizio morale non esiste, siamo tutti buoni e cattivi, casti e perversi. Questo bisogno di tenersi per mano come finocchie contente è roba da psicanalisti. Al sesso sopravvive la stima, della passione resta l'amicizia. La quotidianità è noia».⁵⁵

Una lezione di stile e di cultura che ha continuato a riproporsi nel 2008 con la scelta di mettere in forma teatrale il *Sillabario n. 1* e il *Sillabario n. 2* di Goffredo Parise, sotto un unico titolo: *Sillabari*. Un'opera letteraria di impianto facile e immediato. Organizzata alfabeticamente in racconti dedicati a tematiche affettive: dalla *A* di Amore, Affetto, Altri, Amicizia, Anima, Allegria, Antipatia, fino alla *S* di Sesso, Simpatia, Sogno, Solitudine dove si ferma, incompiuto, il *Sillabario n. 2* passando attraverso la breve *D* di Dolcezza e di Donna e la più ricca *M* che si distende, invece, da Madre a Mistero. Atmosfere e sensazioni sono diverse tanto in ognuno dei brevi schizzi narrativi, quanto nei due volumi *Sillabario n. 1* e *Sillabario n. 2* scritti e pubblicati in momenti e occasioni fra loro culturalmente oltre che cronologicamente distanti. Poli vi ha strappato la lingua alla retorica, ma anche alla chiacchiera che svilisce la forza delle parole e le depotenzia e ha riposizionato – come fece Parise – la centralità dei significati e dei contenuti autentici che esse veicolano. Ha ritagliato, perciò, nel primo tempo alcune pagine dello scrittore, ossia i raccontini di Altri, Anima, Bacio, Bontà, Carezza, Cinema, Fascino, Felicità, Hotel, per poi proseguire nel secondo tempo con Ingenuità, Malinconia, Mare, Mistero, Paura, Pazienza, Primavera, Ricordo, Simpatia, Sogno. Ogni breve schizzo ha corrisposto a un quadro scenico con propri costumi, proprie movenze, proprie musiche e proprie canzoni. Tutto è stato incorniciato e racchiuso fra commenti canori. Si cominciava con *Ba ba baciami piccina* per continuare con *Cielito lindo*, *Non si fa l'amore quando piove*, *Prima luna d'Oriente*, fino a *Grazie dei fior*, *Marina* e *Senza fine*: un composito album della canzone italiana del Novecento, dai pezzi soubrettistici di Wanda Osiris ai successi di Nilla Pizzi e di Gino Paoli.

Nel 2011 l'attore ha allestito *Il mare*: due tempi tratti da *Il mare non bagna Napoli* e *Angelici dolori* di Anna Maria Ortese, riadattati per la scena e sapientemente montati e rimontati sul filo di una *rêverie* non rivolta verso il patetico ma verso la levità ironica. Dopo Ortese, ha preso spunto da Giovanni Pascoli per *Aquiloni* (2013-2014) mettendo ancora una volta a frutto la passione e

55. A. CAZZULLO, *Volevo un figlio, ho provato a rubarne due*, «Corriere della Sera», 27 dicembre 2006.

la padronanza della poesia italiana. Per mancanza di finanziamenti ha dovuto sciogliere la sua compagnia (Produzioni teatrali Paolo Poli–Associazione culturale) appena due anni prima del suo trapasso e ha affidato la sua ultima apparizione nazionale alla trasmissione televisiva *E lasciatemi divertire*,⁵⁶ condotta da Pino Strabioli, andata in onda per otto puntate su Rai 3 tra il giugno e l'agosto del 2015. Un ritorno alla televisione, dopo quarant'anni di assenza, dedicato ai sette vizi capitali, in realtà un pretesto per antologizzare alcuni pezzi di bravura dell'attore ormai più che ottuagenario. Della sua poliedricità interpretativa danno ulteriore prova due opere postume uscite entrambe presso Emons edizioni: *I Promessi Sposi* e *Kamasutra*, audiolibri nei quali si riverberano ancora una volta le sorprendenti sfaccettature dell'arte poliana. Si è spento a Roma il 25 marzo 2016 dopo una breve malattia. Le sue ceneri riposano nel cimitero delle Porte Sante a San Miniato in Firenze. Caustico e spiazzante, amava dire: «Morire sulla scena, come Molière? Ma no, chi se ne frega? A me piace vivere, sulla scena. A nascere e morire son capaci tutti, anche gli imbecilli: è vivere, invece, che è difficile».⁵⁷

Famiglia

Pur non avendo genitori legati professionalmente al teatro, Paolo Poli è cresciuto in una famiglia d'eccezione a forte vocazione teatrale. Sia l'insegnamento montessoriano della madre, sia il violino suonato dal padre, da musicista dilettante, hanno stimolato almeno nella metà dei figli una vera propensione verso la creazione teatrale. Oltre Paolo, una delle due sorelle maggiori, Laura, e la minore, Lucia, si sono dedicate al teatro. E se per evidenti ragioni anagrafiche l'ultima deve molto all'esempio del fratello che, anche a causa della morte del padre, ne ha accompagnato la crescita, Laura ha in qualche modo sottilmente condizionato le scelte del terzogenito. Burattinaia, cantastorie e prolifica autrice di fiabe e di canovacci, Laura aveva realizzato uno speciale sodalizio artistico e di vita con Carlo Staccioli, presso il quale lo stesso Paolo si era formato, poi sfociato nella costituzione della compagnia I Pupi di Stac dal 1991 condotta da suo figlio, Enrico Spinelli, e da Giulio Casati. La costruzione dei burattini, operazione artigianale complessa e originale, e il recupero della tradizione burattinesca toscana, a cui si dà vita con voci e intonazioni

56. *E lasciatemi divertire* è un programma di Pietro Galeotti, Assunta Magistro, Adriana Sodano, Pino Strabioli. Regia Michelangelo Pepe. Produttore esecutivo Adriana Sodano, a cura di Laura Fusco. In onda in otto puntate su Rai 3 dal 20 giugno all'8 agosto 2015, alle 20.15.

57. T. MEGALE, *Paolo Poli l'attore lieve. Un percorso à rebours da 'Sillabari' a 'Rita da Cascia'*, Bergamo, Litostampa istituto grafico, 2009, p. 45.

sempre nuove e sorprendenti, hanno rappresentato il contributo non esplicito di Laura alla definizione dello stile teatrale di Paolo, il quale sembra citare esplicitamente il mondo della sorella quando porta in scena grandi pupazzi e fantocci di ogni genere.

Formazione

Prodigioso autodidatta, Poli ha sviluppato il primo approccio al teatro e al travestimento da bambino, durante la frequentazione assidua dei riti liturgici nelle chiese fiorentine, e lo ha approfondito nelle prime esperienze di teatro allestito a scuola dove ha compiuto un rapido, per quanto inconsapevole, apprendistato teatrale fatto di poesie mandate giù a memoria e di allestimenti occasionali. A vent'anni seguiva il burattinaio Stac, con il quale sperimentava la particolare duttilità della sua voce, ed entrava a far parte della compagnia dell'Alberello: la filodrammatica voluta dalla marchesa Flavia Farini Cini, palestra per molti giovani fiorentini suoi contemporanei, tra i quali Ferruccio Soleri, Ilaria Occhini, Beppe Menegatti, Bianca Galvan e Paolo Emilio Poesio. Fu allora che incontrò Alfredo Bianchini che Poli ha reputato suo maestro nel canto. Ha frequentato anche il Centro universitario teatrale stabilendo una profonda amicizia con Franco Zeffirelli e con Giorgio Albertazzi. Lasciata Firenze per Roma, nell'ambiente del cinema ha conosciuto Federico Fellini, Piero Tosi, Alberto Moravia, Laura Betti, l'attrice che più di tutti ha sviluppato con lui un forte legame di vita e di arte. Il teatro agito era già una precisa scelta di vita quando nel 1958 si laureò in letteratura francese sul teatro naturalista di Henry Becque. Negli anni fiorentini, Poli acquisì una cultura storico-artistica considerevole, nata all'ombra del magistero di Roberto Longhi, e una cultura musicale ragguardevole, sviluppata dalla frequentazione delle stagioni del Maggio Musicale, che gli permise di conoscere e apprezzare, tra l'altro, le qualità vocali e interpretative della 'divina' Callas.⁵⁸

Il periodo trascorso presso la Borsa di Arlecchino ha rivelato un attore dalla straordinaria duttilità recitativa impegnato nella definizione di una propria via espressiva. Dello straordinario laboratorio genovese Poli ha conservato a lungo impressioni positive:⁵⁹ poesie e canzoni, affondi nella letteratura alta e bassa convergevano nello speciale e inimitabile stile, un impasto di ironia dissacrante

58. Un ricordo degli incontri callasiani di Paolo Poli è riflesso nello scritto *Un'artista misteriosa e sconvolta* apparso in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di L. AVERSANO e J. PELLEGRINI, Macerata, Quodlibet studio, 2016, pp. 367-369.

59. Si v. la testimonianza poliana raccolta in DI GIAMMARCO, *Paolo Poli*, cit., p. 27, ripresa alla n. 15 di questa voce.

e di irrisione puntuta contro ogni umana mediocrità, affidato a una fulminante lingua sacrilega. Nel breve periodo genovese, vissuto accanto alle proposte ardite di Aldo Trionfo, si era definita la singolare drammaturgia comica poliana che, fondata sul montaggio fra desueti frammenti di arte canzonettistica e materiali poetici, una carriera lunga e in continua ascesa non ha fatto che confermare.

Alla messa a fuoco della sua arte hanno contribuito in modo determinante Ida Omboni, coautrice per quarant'anni dei suoi testi teatrali e delle sue sceneggiature televisive, lo scenografo prediletto, Emanuele Luzzati, e la fedele costumista, Santuzza Calì.

Interpretazioni/Stile

Mostro sacro del teatro del secondo Novecento, Poli per versatilità di invenzioni è stato fatto oggetto di culto da parte di un pubblico vastissimo che ha seguito per oltre mezzo secolo i suoi spettacoli e che si è sottoposto ogni volta con fiducia al miele e al veleno da lui ammanniti dal palcoscenico. Divenuto un'icona della cultura omosessuale italiana, non ha mai smesso di esercitare la sua lingua mordace, temuta per le battute fulminanti, nelle quali non di rado si è condensato lo spirito di una 'fiorentinità' ormai desueta: signorilmente acuto, delicatamente pungente, ha saputo essere tranciante anche quando ha dispensato giudizi (o occhiate) innocui.

Formatosi sull'Arno, ma cresciuto professionalmente fra Roma, Genova e Milano, Poli non ha mai scalfito le origini culturali fiorentine impresse nella sua intelligenza arguta, nei suoi comportamenti da elegante dandy e persino nella sua mimica, misurata, equilibrata, giocata sull'ambiguità ma sempre accattivante, oltre che nella padronanza della cultura umanistica. La sua tecnica artistica, fatta di dizione perfetta accompagnata da movenze calibrate, da canzoni e da musiche, lo ha reso un fine dicitore, un attore solista, o meglio, l'ultima *soubrette*, depositaria di una tradizione teatrale antica fondata su straordinarie abilità artigianali e su un repertorio assemblato grazie a una lunga pratica unita a un rapporto di singolare complicità con il pubblico, sia quello agghindato e composto delle famiglie borghesi del boom economico, sia quello casual dei «branchi» dell'era globale.⁶⁰

Il suo vasto repertorio non ha conosciuto scarti poiché fondato su una costante stilistica e su un canone interpretativo messi a punto negli anni. Emu-

60. Il concetto dell'odierno «pubblico branco» è stato espresso da Poli durante l'intervista televisiva condotta da Daria Bignardi nel corso della trasmissione *Le invasioni barbariche*, andata in onda nel 2012.

lo della tradizione capocomicale ottocentesca e primo-novecentesca, a partire dagli inizi degli anni Sessanta, mentre intorno a lui si sviluppava la sperimentazione delle neoavanguardie e a Roma fioriva il teatro delle cantine, Poli ha riesumato la formula della ditta individuale che gli ha consentito di ritagliarsi un proprio territorio artistico e di proporre un modulo scenico sempre diverso ma sempre uguale nel tempo. La collaborazione artistica con Ida Omboni per la scrittura drammaturgica, con Emanuele Luzzati per le invenzioni scenografiche, con Jacqueline Perrotin per le musiche, con Santuzza Cali per i costumi, con gruppi omogenei di ballerini-mimi e comprimari, ha identificato in modo inequivocabile la compagnia e ha reso inimitabile la ‘ditta’ Poli. L’attore-capocomico nel corso della lunga carriera ha provveduto a selezionare con meticolosa cura i suoi compagni di viaggio, formando un’*équipe* artistica in grado di interpretare le sue attese registiche e di soddisfare i bisogni produttivi di una compagnia ‘all’antica italiana’, nata fuori tempo, quando il teatro italiano confluiva nei teatri stabili e la regia imponeva gradualmente un impiego di mezzi pressoché straordinari negli allestimenti. Così ha rievocato la sua audace scelta: «Mi sono dovuto arrampicare sugli specchi per ritagliarmi una fisionomia abnorme. Perché nascevano i teatri stabili e si scioglievano le compagnie: Eva Magni e Renzo Ricci, Lilla Brignone e Gianni Santuccio, Rina Morelli e Paolo Stoppa. Giorgio Strehler, grande regista milanese, disponeva di grandissimi attori a prezzo stracciato».⁶¹

L’incontro decisivo con la Omboni, con colei che più di tutti ha contribuito alla messa a punto della sua idea di teatro, è stato oggetto della riflessione dell’attore maturo. Parlando dei suoi inizi da impresario, vale a dire dei primi anni Sessanta, Poli ha dichiarato:

Nel mio spettacolo c’erano molte canzoni in lingua straniera – inglese, francese e tedesco – e io le ho chiesto di tradurmi i testi per la *tournee* in provincia, dove le lingue in quegli anni non erano ancora molto conosciute. Lei lo ha fatto da par suo, in modo originale, aggiungendo nella versione italiana qualche spunto brillante e cioè non solo lasciando intatto lo spirito originale, ma addirittura arricchendolo con delle immagini particolarissime. C’era una canzone che si intitolava *Les bas noirs*, cioè “le calze nere”, e mi ricordo che è sua l’idea dell’immagine delle calze nere su cui si intravedeva “il diadema delle giarrettiere”, una trovata davvero geniale. Tra l’altro era rapidissima, un vero fulmine nel tradurre. Aveva una verve incredibile nel trovare battute e nel rendere irripetibili gli adattamenti in italiano.⁶²

61. VACCARI, *La critica è morta*, cit.

62. L’importante testimonianza di Poli su Ida Omboni, datata 2010, è raccolta sulla pagina http://www.fondazionemondadori.it/qb/index.php?issue_id=47 (data di consultazione: 31 agosto 2017). La coautrice del teatro di Paolo Poli nacque a Calco (Lecco) nel 1922. Partigiana,

Consapevole dell'originalità della formula produttiva del suo teatro e del suo sano anacronismo, Poli si è definito in un'intervista del 1978 «una povera artigiana: le scelte del mio teatro sono finanziarie prima che artistiche. La fame caccia il lupo dalla tana; il vecchio leone tira fuori le unghie che non graffiano più. Ma grazie a chi è andato avanti il teatro in Italia in questi ultimi trent'anni? Eh? Grazie alla povera gente, brava e senza testi. Grazie a Wanda Osiris, a Macario, gli Ziegfeld dei poveri con brutti costumi e capelli ossigenati male. Bisogna sciogliere un inno a questa orribile categoria di povera gente che permette a Ronconi di costruire le sue piramidi di legno». ⁶³ Al dispiego delle risorse crescenti degli Stabili e alle necessità di certa regia famelica di risorse faraoniche, Poli ha contrapposto la levità come poetica ed estetica teatrali originali. Ne ha fatto una cifra drammaturgica con la quale ha alleggerito gli argomenti più complessi, rendendoli scenicamente piacevoli e gradevoli. La capacità, tutta poliana, di trattare materia anche scabrosa senza che lo spettatore avverta alcun disagio o imbarazzo è legata a una particolare estetica della permutazione, per la quale il contenuto quanto più è triviale o rude tanto più rimbalza delicatamente nella traduzione dell'interprete. L'eleganza nelle pose sceniche, nella studiata mimica, nel modo di cantare, di ballare, di muoversi sul palcoscenico, occupato da vera star sempre per intero, nonostante la figura flessuosa del suo corpo filiforme, è una straordinaria prova di levità confermata anche dal suo stile recitativo legato a una dizione perfetta e a una enunciazione accumulativa, ma pur sempre leggera, delle parole. Porgere le battute in modo lieve, con grazia orientale, mentre si collegano a brani di canzoni e a musiche, mentre si accenna a una danza e mentre si accompagnano a movimenti davvero unici delle mani (usate continuamente, come un aereo prolungamento espressivo cui il corpo dell'attore non sa rinunciare e di cui dispone come se fossero ali o farfalle o pinne), rende evanescenti le scene al punto da farle sembrare immateriali. L'impiego a profusione delle mani è un tratto recitativo attraverso il quale l'attore per espressività e per scioltezza sembrerebbe

dopo la laurea in Lettere moderne iniziò a collaborare con diverse case editrici in qualità di traduttrice e di editor. Per trent'anni ha lavorato presso la Mondadori. Il suo ricchissimo catalogo di traduzioni comprende, tra gli altri, testi di Richard Chandler, Rex Stout, Agatha Christie, Henry Farrell, James H. Chase, Brett Halliday e anche Jerome K. Jerome, apparso per Rizzoli. Capace di umorismo innato, riteneva di 'mutandare' (come amava dire) più che di tradurre i testi stranieri, per indicare l'operazione di adattamento culturale a cui sottoponeva gli originali. In casa Mondadori, tra i libri sostenuti dal suo autorevole 'parere' *Io speriamo che me la cavo* di Marcello D'Orta, uno dei successi dell'editoria italiana degli anni Ottanta. È stata autrice di libri per ragazzi editi da Vallardi nella collezione «Gaio Sapere» nei primi anni Settanta, e del volume *La forza del cestino. Strafalcioni e perle degli aspiranti scrittori* (Mondadori, 1995).

63. S. TROMBETTA, *Vita e scena senza confini: così ci stupisce Paolo Poli*, «Gazzetta del popolo», 30 dicembre 1978.

applicare l'assunto di Cassiodoro: «Le mani sono loquacissime, lingue le dita, clamoroso il silenzio». ⁶⁴

La levità poliana è il precipitato di una partitura di gesti equilibrati e di una tensione recitativa alimentata da una memoria prodigiosa, dalla possibilità di improvvisi ghirigori fonetici, dall'impiego a profusione di mezzi mimici facciali: occhiate, occhiate, boccacce, sorrisetti, mossette dei muscoli del viso, sempre allusivi di sensi e doppi sensi. Virtuoso della mimica, l'attore è stato dotato di una particolare duttilità vocale che gli ha consentito di passare rapidamente dai registri gravi a quelli acuti, senza apparente difficoltà. Ha poggiato il continuo, irrefrenabile affastellamento affabulatorio su una dizione attenta e chiara, sorvegliata e studiata sia nel parlato che nel cantato. Più del repertorio teatrale *tout court*, la poesia è stato il materiale verbale per eccellenza di Poli: scelta di gusto artistico, ma anche di diversificazione produttiva, ha occupato un segmento preponderante della sua metodologia di attore, diventando la sua grammatica interiore, il mezzo attraverso cui distinguersi e imporsi sui palcoscenici italiani come un fuoriclasse. Per lui il linguaggio è stato un congegno di parole da assemblare in libertà, distribuendo a giuste dosi giudizi taglienti nelle giuste battute e nei giusti modi. Grazie a un lungo, rigoroso e difficile lavoro preparatorio sui testi, sostenuto dalla sua coautrice, Poli è riuscito a essere magnetico, a dar vita a una speciale aura di interprete. I confini dell'operato artistico della straordinaria traduttrice ed editor mondadoriana, Ida Omboni, per circa un quarantennio (dai primi anni Sessanta fino al 2002) collaboratrice di Poli, sono stati indicati così dallo stesso artista: «Le idee per un nuovo spettacolo di solito le avevo io, poi lei scriveva e io correggevo, in un continuo scambio di spunti e di vedute. Era una collaborazione molto stretta. Solo quando cominciavano le prove il testo diventava interamente mio, e potevo introdurre varianti e improvvisazioni che sono proprie della messa in scena teatrale. Lei nell'ambito della rappresentazione vera e propria non interveniva più». ⁶⁵

Lo stile recitativo lieve si è trasformato inevitabilmente in trasposizione registica: il 'tocco' di Poli, al pari del 'tocco' cinematografico di Lubitsch, ha richiamato esiti rappresentativi delicati ma mai banali, ha evocato soluzioni semplici ma efficaci, un mondo di cartapesta, di maschere e di trucchi fatto apparentemente con poco ma con un grado di invidiabile sapienza spettacolare. Oltre le tavole del palcoscenico, la levità poliana, *camouflage* di veri e propri 'graffi' teatrali, spesso sparsi sotto forma di aforismi, ha continuato a vivere e

64. *Variarum libri XII, Liber IV, Epistola 51, 8 (Symmacho Patricio Theodericus rex)*.

65. http://www.fondazionemondadori.it/qb/index.php?issue_id=47 (data di consultazione: 31 agosto 2017).

a riflettersi nell'autonarrazione che l'attore logorroico ha fatto di sé. Egli si è autobiografato con ironia, con disincanto e con distacco critico, ma pur sempre con straordinaria leggerezza, mascherando abilmente l'autocompiacimento e trasformando ogni occasione di colloquio con terzi in una solipsistica *performance*. Trasponendo il teatro nel suo vissuto, ha costruito una mitopoiesi dal perimetro vasto e fascinoso ma ripetitivo, nelle cui reti ha adescato qualsiasi intervistatore, ipnotizzato dalle sue frasi a effetto incastonate in un diluvio verbale di stampo post-futuristico, corrosivo e fulmineo, e in una felicità di fertili associazioni.

L'impossibilità di trovare una definizione esaustiva per il suo teatro e l'imprendibilità della sua personalità di attore è una sorta di leggenda metropolitana formulata nel 1985 da Rodolfo Di Giammarco, suo primo biografo, e ribadita anche nel libro-intervista *Siamo tutte delle gran bugiarde*, che ha sollevato i critici dall'impegno di pensare a lungo il teatro di Poli e che è stata alimentata dall'abilissimo autoritratto che egli è riuscito a consegnare di sé. L'attore-autore – un altro Pasolini della cultura italiana per spirito libertario e acutezza critica – ha finito così per diventare un caso esemplare, una eccezione che conferma la regola del fregolismo, il sopravvissuto di una casistica eccentrica giocata fra lustrini e terzo sesso, fra civetterie e ambiguità, quasi un'estensione artistica della radice linguistica del suo cognome 'polifonico'. Meglio di altri, o soltanto con maggiore consapevolezza, Poli ha fatto del racconto di sé una recita inflazionata dalla quantità straordinaria di conversazioni e interviste rilasciate in oltre sessant'anni di attività teatrale e dal suo svelarsi e rivelarsi in modo giocoso, anticonvenzionale, ma pur sempre dissacrante. Messe a fuoco alcune risposte salienti, Poli si è abituato a rimasticare la stessa materia che ha propinato in modi diversi ma sostanzialmente uguali. Ha depistato quando ha voluto, ha messo fuori gioco e soprattutto 'ha spiazzato' giocosamente chi gli è stato di fronte: capacità divistiche rare, sciorinate da chi ha abbattuto ogni barriera tra la vita e la scena e da chi ha saputo far convergere la prima nella seconda, intrecciandole a piacimento.

Perfettamente coerente con il sistema di levità è stato il travestimento che ha reputato con la dovuta *nonchalance* «un trucco della clownerie, vecchio come il mondo. Già Sofocle interpretava la parte di Nausicaa, poiché era un esperto giocatore di palla, avvolgendo le braccia pelose d'una nuvola di veli. E nei secoli bui, quando tace la grande letteratura, la forma di spettacolo più diffusa è la sfilata carnevalesca o la processione».⁶⁶ Consapevole di quanto il travestimento sia strutturale alla magia (e all'essenza) della finzione teatrale, Poli ne ha usato e ne ha abusato a volontà, tanto da essere stato assimilato per questo

66. D. GIANERI, *Travestimento, che vecchio trucco!*, «Stampa sera», 4 marzo 1983.

e per il suo corpo filiforme all'attore cinese Mei Lan-Fang.⁶⁷ Al pari degli attori orientali, ha capito che l'attore – secondo il pensiero di Barthes – «col suo viso non recita la donna, né la imita, ma la significa. Il travestimento è qui il gesto della femminilità, non il suo plagio».⁶⁸ Un gesto finemente allusivo, non mero ricalco, un gesto funzionale a suggerire appena la sua fantasia scenica. Come regista ha sempre prediletto allestimenti spettacolari: costumi sfarzosi e grandi scenografie, seppur riciclati gli uni e le altre, riadattati e modellati secondo le prassi di un alto artigianato artistico in funzione delle capacità e delle possibilità spaziali dei teatri. Per tenere salda la scena, come un primattore ha scritturato compagni nettamente diversi nel fisico e ridotti a poco più che comparse. Il suo lessico teatrale ha prediletto il genere femminile con il quale si è identificato a lungo e con malizia: con puntuale corrispondenza, il travestimento verbale (ha sempre giocato ad autodefinirsi 'signora' e, in anni recenti, 'vecchia signora') ha coinciso con il travestimento scenico, in una reciprocità inscindibile.

Da teatrante di lunga durata ha avuto un unico nemico: la noia. Ha temuto lo sbadiglio, la distrazione, lo sguardo assente del pubblico, sempre più in agguato a causa della disaffezione e della scarsa abitudine a frequentare i teatri. Come tutti i maestri, ha ascoltato il 'respiro' degli spettatori e ha saputo riacchiuffarlo ogni qual volta lo reputasse necessario. Con lucidità ha detto: «credo di intrattenere il pubblico e di divertirlo per un'ora e mezzo. La mia preoccupazione è che il pubblico non s'annoi. La noia è il peccato più grande per un teatrante».⁶⁹ Da acuto critico di sé stesso ha affermato: «Io recito sempre lo stesso genere come Fellini gira sempre lo stesso film».⁷⁰

Cambiate le modalità di ricezione artistica, rimane la sua definizione dell'attore fintamente snob nell'epoca della globalizzazione del gusto: «Sono abituato al mercimonio di me stesso. Devo fare in fretta: in cinque minuti da me vogliono una riprova di vita perché l'attore non si esaurisce in quello che dice, è sempre un po' come Giovanna d'Arco sul rogo. [...] Io, come Greta Garbo, ho tirato a me tutti i personaggi».⁷¹

L'attore da vecchio ha mascherato abilmente i segni fisici del tempo: conoscitore navigato dei trucchi teatrali, è apparso sul palcoscenico con costumi più accollati del solito (per occultare gli odiati 'bargigli'), meno fasciato, con canzonette dai toni meno acuti e passi di danza più calibrati, ma lucido al punto

67. Cfr. R. CIRIO, *Da Eschilo a Paolo Poli*, «L'Espresso», 22 marzo 1992.

68. R. BARTHES, *L'impero dei segni*, trad. it. di M. VALLORA, Torino, Einaudi, 1984, p. 108 (ediz. originale: *L'empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970).

69. POLI, *Siamo tutte delle gran bugiarde*, cit., p. 60.

70. P. PERONA, *Paolo Poli, l'ultimo dei ragazzi terribili*, «Stampa sera», 14 febbraio 1983.

71. MEGALE, *Paolo Poli l'attore lieve*, cit., p. 41.

da non cadere mai in un vuoto di memoria e men che meno in una incrinatura di voce. Conservando una invidiabile forma ha continuato a lavorare fino all'ultimo. Non ha avuto mai bisogno di poggiare gli occhi su un leggio, né del sostegno di un 'gobbo': alla fine, talvolta, ha dovuto soltanto schiarirsi la voce, ma ha mantenuto fresca e inalterata la capacità affabulatoria: i suoi lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi – per dirla con il prediletto Palazzeschi –, con i quali ha riempito a profusione il proprio dettato autobiografico, sono stati, fino alla fine, la sua ricchezza.

SCRITTI DI PAOLO POLI

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Paolo Poli, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attore e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito sull'Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.fupress.net.

I. OMBONI-P. POLI, *Rita da Cascia*, Milano, Milano libri, 1967 [ma 1968].

I. OMBONI-P. POLI, *Carolina Invernizio!*, Milano, Milano libri, 1970.

Presentazione, in A. GUARENE, *Il Cleroformio*, Torino, Visual, 1973.

Telefoni bianchi e camicie nere, Milano, Garzanti, 1975 [contiene i testi *L'uomo nero*, scritto con I. OMBONI, e *Femminilità*, firmato con L. POLI].

I. OMBONI-P. POLI, *Giallo!*, Milano, Mondadori, 1977.

Introduzione a STO [pseudonimo di S. TOFANO], *Una linea di sorriso*, Bologna, Cappelli, 1978, pp. 5-10.

I. OMBONI-P. POLI, *Mistica...*, Siena, Editori del Grifo, 1980.

I. OMBONI-P. POLI, *Giuseppe, Giuseppe! Filastroccario verdiano*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1981.

Saggio-conversazione con Paolo Poli, a cura di G. MEIS, in *In scena en travesti. Il travestitismo nello spettacolo italiano*, a cura di A. JELARDI, Roma, Libreria Croce, 2009, pp. 183-204.

Siamo tutte delle gran bugiarde, conversazione con G. PANNACCI, Roma, Perrone, 2009.

Alfabeto Poli, a cura di L. SCARLINI, Torino, Einaudi, 2013.

Sempre fiori mai un fioraio. Ricordi a tavola, a cura di P. STRABIOLI, Milano, Rizzoli, 2013.

Un'artista misteriosa e sconvolta, in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di L. AVERSANO e J. PELLEGRINI, Macerata, Quodlibet studio, 2016, pp. 367-369.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

- T. KEZICH, *Nasce il cabaret?*, «Settimo giorno», 29 ottobre 1959.
- C. CEDERNA, *Il professorino che canta*, «L'Espresso», 11 dicembre 1960.
- R. DE MONTICELLI, *In tre si scambiano piume e farfalle*, «Il Giorno», 28 settembre 1963.
- P. NOVELLI, *Paolo Poli e il gioco delle 'futilità apparenti'*, «Gazzetta del popolo», 6 novembre 1963.
- [senza autore], *Prosa e lirica per Paolo Poli*, «Gazzetta dell'Emilia», 19 febbraio 1967.
- [senza autore], *Biografia sintetica di Paolo Poli*, Torino, Centro studi Teatro Stabile, busta biografica Paolo Poli, 1968.
- R. WILCOCK, *L'esempio di Marlene Dietrich. 'La Nemica' di Dario Niccodemi*, «Sipario», xxiii, 1968, 267, p. 32.
- I. MOSCATI, *La rappresentazione di Giovanni e Paolo*, «Sipario», xxiv, 1969, 284, p. 96.
- C. TERRON, *La 'nemica' tra le piume*, «La Notte», 29 aprile 1969.
- N. GINZBURG, *Nella farsa con soavità*, «La Stampa», 4 gennaio 1970.
- A. BLANDI, *Si ride con gli orrori di Carolina Invernizio*, «La Stampa», 18 marzo 1970.
- G. POLACCO, *'Giallo!'*, «Sipario», xxvii, 1972, 319, pp. 41-42.
- A. SAVIOLI, *Paolo Poli alle prese con la letteratura rosa-nera*, «l'Unità», 1° aprile 1975.
- N. FERRERO, *Come si gioca ai moschettieri*, «l'Unità», 9 ottobre 1976.
- M. SERENELLINI, *'Rosmunda'*, «Sipario», xxxii, 1977, 369, p. 31.
- G. DAVICO BONINO, *Santa degli impossibili e la satira di Paolo Poli*, «La Stampa», 3 febbraio 1978.
- U. VOLLI, *Freschi e vaghi fiorellini dell'universo parrocchiale*, «la Repubblica», 9 marzo 1978.
- S. TROMBETTA, *Vita e scena senza confini: così ci stupisce Paolo Poli*, «Gazzetta del popolo», 30 dicembre 1978.
- R. DI GIAMMARCO, *«Io ballerina di fila con l'anima non noiosa»*, «la Repubblica», 3 agosto 1979.
- M.G. GREGORI, *Così peccavano le nostre nonne*, «l'Unità», 9 ottobre 1980.
- P. GALLARATI, *Poli guarda la 'Traviata' con gli occhi di Gozzano*, «La Stampa», 5 luglio 1981.
- R. GARAVAGLIA, *Violetta per morire si mette la pelliccia*, «l'Unità», 5 luglio 1981.
- [senza autore], *Paolo Poli si traveste ancora*, «Avvenire», 27 dicembre 1981.
- N. FANO, *«Era meglio l'800»*, «l'Unità», 15 dicembre 1982.
- P. PERONA, *Paolo Poli, l'ultimo dei ragazzi terribili*, «Stampa sera», 14 febbraio 1983.
- D. GIANERI, *Travestimento, che vecchio trucco!*, «Stampa sera», 4 marzo 1983.
- R. BARTHES, *L'impero dei segni*, trad. it. di M. VALLORA, Torino, Einaudi, 1984 (ediz. originale: *L'empire des signes*, Gèneve, Editions d'Art Albert Skira, 1970).
- R. DI GIAMMARCO, *Paolo Poli*, Roma, Gremese, 1985.
- G. DAVICO BONINO, *Poli, un monsignore molto colto tra i peccati del Rinascimento*, «La Stampa», 7 febbraio 1985.
- G. CAPITTA, *'Magnificat' intonato da Paolo Poli*, «Il Manifesto», 22 marzo 1985.
- P. LINGUA, *Poli folletto di Dante in un clima da corrida*, «La Stampa», 22 gennaio 1986.
- G.L.F., *Poli, eterna fanciulla*, «La Città», 18 dicembre 1986.

- D. GIANERI, *Poli, il ribelle beneducato*, «Stampa sera», 17 febbraio 1988.
- R. TIAN, *Paolo Poli? Sciantosa, bersagliera e nobiluomo*, «Il Messaggero», 25 febbraio 1988.
- [senza autore], *Paolo Poli fra Pierino e Babar*, «Carlino», 20 giugno 1988.
- [senza autore], *Paolo Poli, un Pierino che sta dalla parte del lupo*, «Giornale di Sicilia», 20 giugno 1988.
- [senza autore], *Il Poli-attore con 'Pierino e il lupo'*, «Paese sera», 20 luglio 1988.
- D. GIANERI, *«A ottant'anni farò Peter Pan, lo prometto»*, «Stampa sera», 6 febbraio 1989.
- LORETTA, *I provinciali sono "serve" per Poli?*, «Stampa sera», 23 febbraio 1989.
- CR. C., *Poli, un eterno enfant terrible*, «La Stampa», 2 gennaio 1991.
- S. CASI, *Il mio primo amore? Fu King Kong. Paolo Poli... di frasca in palo*, «l'Unità», 12 aprile 1991.
- S. SCATENI, *Classicamente vostro*, «l'Unità», 8 luglio 1991.
- R. CIRIO, *Da Eschilo a Paolo Poli*, «L'Espresso», 22 marzo 1992.
- M. BO., *C'è Poli. Tra Babar e Strauss*, «Torinosette. La Stampa», 22-28 maggio 1992.
- R. INCERTI, *I Poli: una famiglia di artisti*, «Michelangelo», xxii, gennaio-marzo 1993, pp. 53-54.
- O. FRESCHI, *Pronto per il sarcofago*, «Il Corriere Mercantile», 4 gennaio 1993.
- R. SALA, *Bellissime sciocchezze per voce e pianoforte*, «Il Messaggero», 30 aprile 1993.
- W. LATTES, *Poli: «Dal Diavolo consigli sui Bot per il mio soldato»*, «Corriere della Sera», 13 maggio 1993.
- S. FRANCHI, *Il Peter Pan del teatro dentro il melodramma*, «La Stampa», 21 maggio 1993.
- L. KETOFF, *Con Paolo Poli satira alla russa*, «la Repubblica», 1-2 agosto 1993.
- A. BATISTI, *Paolo Poli si moltiplica per la 'Storia del Soldato'*, «La Stampa», 6 agosto 1993.
- G. PESTELLI, *Tra Pierino e Babar il lupo è Paolo Poli*, «La Stampa», 14 ottobre 1993.
- R. PALAZZI, *Una girandola d'ironia per papa Gregorio*, «Il Sole 24 Ore», 24 ottobre 1993.
- [senza autore], *Paolo Poli racconta 'Pierino e il lupo'*, «la Repubblica», 3 aprile 1994.
- O. GUERRIERI, *Una malinconica allegria*, «La Stampa», 31 agosto 1994.
- [senza autore], *Assegnato il Flaiano a Paolo Poli*, «la Repubblica», 4 luglio 1996.
- R. TEDESCHI, *Paolo Poli-Schubert super coppia per una farsa da 'Gemelli'*, «l'Unità», 19 maggio 1997.
- P. TARALLO, *Schubert raccontato da Paolo Poli*, «Corriere della Sera», 20 maggio 1997.
- [senza autore], *La videoteca di Paolo Poli*, «Tv Sette. Corriere della Sera», 29 giugno-5 luglio 1997.
- D. MARCHI, *... è proprio Paolo Poli*, «l'Unità», 23 dicembre 1997.
- O. GUERRIERI, *Il mio Gulliver per sobillare*, «La Stampa», 24 dicembre 1997.
- S. MAMONE, *Paolo Poli, il risultato più alto dell'intelligenza teatrale dei nostri ultimi cinquant'anni*, in *Premio Pistoia Teatro 1997/1998*, a cura di Gruppo Amici Vallecorsi, Pistoia, Catalogo Premio Pistoia, 1999, p. 28.
- S. BORTONE, *Viaggio intorno alla mia stanza*, «I viaggi di Repubblica», 28 gennaio 1999.
- R. INCERTI, *Poli compleanno in scena*, «la Repubblica», 23 maggio 1999.
- M.M. GIORGETTI, *Caro Paolo ...*, «Sipario», lv, 2000, 612, pp. 10-11.
- R. DI GIAMMARCO, *Paolo Poli dalla A alla Z: pensieri & parole*, «la Repubblica», 29 aprile 2000.

- F. CORDELLI, *Paolo Poli fa rivivere il grande Palazzeschi: infantile, perfido, perfino osceno*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 2000.
- R. INCERTI, *Paolo Poli parla del suo CD con Perrault*, «la Repubblica», 23 dicembre 2001.
- O. GUERRIERI, *L'Italia di Palazzeschi con il veleno di Poli*, «La Stampa», 29 dicembre 2001.
- M. MANCIOTTI, *Tre stagioni di una piccola rivoluzione*, in *Il teatro di Trionfo*, a cura di F. QUADRI, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 47-61.
- M. BOGGIO, *Paolo Poli*, «Primafila», novembre 2002, pp. 43-48.
- R. INCERTI, *Paolo Poli*, «la Repubblica», 1° novembre 2002.
- R. INCERTI, *Paolo Poli: mi tuffo nel '700 dove vincono i cattivi*, «la Repubblica», 23 novembre 2002.
- A. SAVIOLI, *Caro Paolo Poli, Diderot sarebbe contento di te*, «l'Unità», 9 dicembre 2002.
- E. CASTIGLIONE, *Dopo Fo tocca a Poli*, «Il Giorno», 26 giugno 2003.
- L. DI FRONZO, «Sì, sembra De Sade ma è Pierino Porcospino», «la Repubblica. Ediz. Milano», 20 novembre 2003.
- C. VERNIANI, *Il teatro di Paolo Poli*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2005-2006 (relatore: prof. Sara Mamone).
- R. INCERTI, *Paolo Poli, tenerezza con un po' di perversione*, «la Repubblica», 11 febbraio 2005.
- R. INCERTI et al., *Politica, sesso, ribollita: travolgente Paolo Poli*, «la Repubblica», 19 febbraio 2006.
- A. CAZZULLO, «Volevo un figlio, ho provato a rubarne due», «Corriere della Sera», 27 dicembre 2006.
- M. D'AMICO, *Paolo Poli e le streghe del XX secolo*, «La Stampa», 2 gennaio 2007.
- A. AUDINO, *Sei brillanti acuminati per Poli*, «Il Sole 24 Ore», 7 gennaio 2007.
- G. GUIDI GUERRERA, *Paolo Poli: «il meglio l'ho avuto dalle donne»*, «Quotidiano nazionale», 22 gennaio 2007.
- R. DI GIAMMARCO, *Paolo Poli nel caveau dei ricordi più sacri*, «la Repubblica», 6 maggio 2007.
- E. GIOVANNINI, *Viaggi paralleli. Paolo Poli-Lucia Poli*, «I viaggi di Repubblica», 5 luglio 2007.
- C.M. PENSA, *Applausi a Poli, Branciaroli e Marinoni*, «Avvenire», 16 settembre 2007.
- M. SESIA, «Tutte le mie favole recitate al Folk Club con il piano di Ballista», «la Repubblica. Ediz. Torino», 27 settembre 2007.
- L. VACCARI, *La critica è morta e i nuovi mostri vanno in tv*, «Panorama», 18 ottobre 2007.
- I. BIGNARDI, *I Poli. Paolo e Lucia sberleffi a teatro*, «la Repubblica», 22 agosto 2008.
- [senza autore], «Sillabari, piccoli poemi in prosa con Paolo Poli», «Il Gazzettino», 18 novembre 2008.
- R. PETITO, *I 'Sillabari' di Paolo Poli rievocano decenni di storia recente*, «Il Gazzettino», 22 novembre 2008.
- A. BANDETTINI, *Paolo Poli. «Il garbo di Parise nell'Italia pecoreccia»*, «la Repubblica», 19 dicembre 2008.
- M. BONETTO, *Umanità in pillole per l'elegante Poli*, «Torinosette. La Stampa», 19 dicembre 2008.

- S. FRANCIA, «*Il mio Novecento con la parrucca*», «La Stampa. Ediz. Torino», 24 dicembre 2008.
- A. PENNA, «*Dove trovo la mia energia? Fingo, sto in piedi per miracolo...*», «Cronacaqui. Ediz. Torino», 24 dicembre 2008.
- In scena en travesti. Il travestitismo nello spettacolo italiano*, a cura di A. JELARDI, Roma, Libreria Croce, 2009.
- T. MEGALE, *Paolo Poli l'attore lieve. Un percorso à rebours da 'Sillabari' a 'Rita da Cascia'*, Bergamo, Litostampa istituto grafico, 2009.
- M.G. GREGORI, *I Poli della ragion critica*, «l'Unità», 3 gennaio 2009.
- O. GUERRIERI, *Sull'impero di Poli non tramonta mai il sole della classe*, «La Stampa», 3 gennaio 2009.
- V. PERSIANI, *Con 'Sillabari' Paolo Poli trova l'estro nella nostalgia*, «Il Giornale. Ediz. Milano», 10 gennaio 2009.
- S. SPAVENTA, *L'Italia perduta di Poli con le parole di Parise*, «la Repubblica. Ediz. Milano», 14 gennaio 2009.
- E. GROPPALI, «*Io 80 anni? Ma se sono nato ieri*», «Il Giornale. Ediz. Milano», 23 gennaio 2009.
- R. PALAZZI, *Letteratura in sberleffi*, «Il Sole 24 Ore», 25 gennaio 2009.
- F. QUADRI, *Da Paolo Poli a lezione di Storia*, «la Repubblica», 26 gennaio 2009.
- E. FIORE, *Paolo Poli in 'Sillabari', elegante soubrette per Parise*, «Il Mattino», 19 febbraio 2009.
- P. DI STEFANO, *Il questionario di Io donna. Risponde: Paolo Poli*, «Io donna», 7 marzo 2009.
- G. DOTTO, «*Io, gran bugiarda da 80 anni*», «La Stampa», 21 marzo 2009.
- G. DOTTO, *Poli: «Ero povera, bella e bionda»*, «Il Foglio», 30 marzo 2009.
- G. BOTTERI, *Jole Silvani. La soubrette amata da Angelo Cecchelin, Paolo Poli e Federico Fellini*, Trieste, Comunicarte, 2010.
- F. GIUBILEI, *Poli: «Io, ballerina di fila con una brutta pensione»*, «La Stampa», 18 novembre 2010.
- A. BANDETTINI, «*Teniamoci i cattivi, movimentano la vita*» parola di Paolo Poli, «la Repubblica», 27 novembre 2010.
- F. QUADRI, *E Paolo Poli svela le illusioni dell'Italietta*, «la Repubblica», 11 dicembre 2010.
- M. POLI, *Paolo Poli, così comicamente «umano»*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 2010.
- [senza autore], *Paolo Poli. Una cosa che voleva e non ha avuto? «La morte da giovane: è così romantica»*, «D. la Repubblica delle donne», 18 dicembre 2010.
- R. PALAZZI, *Non graffia ma diverte la verve di Poli*, «Il Sole 24 Ore», 19 dicembre 2010.
- A. GNOLI, *Paolo Poli. «Quanto mi piacciono i dolori della vecchiaia»*, «la Repubblica», 21 marzo 2011.
- R. CANAVESI, *Paolo Poli con 'Il mare' traghetta il pubblico torinese al nuovo anno*, «Teatroteatro.it», 21 dicembre 2011.
- T. LONGO, *Uno, cento Poli nel 'Mare' del '900*, «Torinosette. La Stampa», 27 dicembre 2011.
- A. VINDROLA, *Come è teatrale 'il mare'*, «la Repubblica. Ediz. Torino», 27 dicembre 2011.

M. SESIA, *Per brindare a teatro conviene affrettarsi*, «la Repubblica. Ediz. Torino», 28 dicembre 2011.

P. FAVARI, *Trans-teatro a Capodanno*, «Il Foglio», 29 dicembre 2011.

O. GUERRIERI, *Un incanto 'il mare' di Paolo Poli*, «La Stampa», 29 dicembre 2011.

M. ROMITI, *Paolo Poli e Lele Luzzati. Il Novecento è il secolo nostro. Dialoghi tra Paolo Poli e Marina Romiti fra le scenografie e le invenzioni di Lele Luzzati*, prefaz. di N. ASPESI, Firenze, Maschietto, 2012.

M. SERRI, «*Io, sedotto(a) dalla suocera di Tarquinio*», «La Stampa. Tuttolibri», 23 giugno 2012.

E. MASSAI, *Gli 'Aquiloni' di Paolo Poli sbarcano al Puccini*, «Il reporter.it», 28 novembre 2012.

A. BANDETTINI, *Paolo Poli: «Bello essere vecchi sei libero perché nessuno ti guarda*», «la Repubblica», 7 dicembre 2012.

S. CERRATO, *L'intervista. Paolo Poli attore. «Recito Pascoli come all'asilo. Ma ora è divertente»*, «La provincia di Lecco», 24 dicembre 2012.

R. PALAZZI, *Gli 'Aquiloni' di Paolo Poli*, «Il Sole 24 Ore», 30 dicembre 2012.

M. POLI, *Poli esalta Pascoli con leggerezza e sorrisi*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 2013.

R. CIRIO, *Poli mette Pascoli in gonnella*, «L'Espresso», 7 febbraio 2013.

F. CORDELLI, *Poli e Missiroli nel Paese di Pulcinella*, «La Lettura. Corriere della Sera», 20 ottobre 2013.

R. CANAVESI, *Con 'Aquiloni' in scena l'originale incontro tra Paolo Poli e Giovanni Pascoli*, «Teatroteatro.it», 27 aprile 2014.

S. FRANZIA, *Uno sguardo irriverente sul Pascoli*, «La Stampa. Ediz. Torino», 6 maggio 2014.

A. VINDROLA, *Paolo Poli recita l'altro Pascoli*, «la Repubblica. Ediz. Torino», 6 maggio 2014.

O. GUERRIERI, *L'insostituibile leggerezza degli 'Aquiloni' di Paolo Poli*, «La Stampa», 11 maggio 2014.

A. BANDETTINI, *Addio Paolo Poli*, «la Repubblica», 26 marzo 2016.

F. CORDELLI, «*Il fratello (perfido) di Carmelo Bene*», «Corriere della Sera», 26 marzo 2016.

M. D'AMICO, *Addio a Paolo Poli, genio irriverente. Sulla scena dissacrava i luoghi comuni*, «La Stampa», 26 marzo 2016.

R. DI GIAMMARCO, *Franca Valeri: «Portava la gioia»*, «la Repubblica», 26 marzo 2016.

N. DISTEFANO, «*Provocazioni e stile in anticipo sui tempi*», «Corriere della Sera», 26 marzo 2016.

R. INCERTI, *Quel rapporto di amore e odio con Firenze*, «la Repubblica», 26 marzo 2016.

M. PORRO, *I mille volti di Paolo Poli*, «Corriere della Sera», 26 marzo 2016.

N. ASPESI, *Quel giorno in cui Paolo Poli mi trasformò in personaggio*, «la Repubblica», 27 marzo 2016.

A. BALLISTA, *Graffiante laicità*, «Il Sole 24 Ore», 27 marzo 2016.

A. BRACHETTI, *A 20 anni incontrai Paolo Poli e mi cambiò la vita e il teatro*, «La Stampa», 27 marzo 2016.

R. PALAZZI, *Addio genio irridente*, «Il Sole 24 Ore», 27 marzo 2016.

EMANUELA AGOSTINI

CARMELO BENE

(Campi Salentina, 1° settembre 1937-Roma, 16 marzo 2002)

Sintesi

Tra i massimi esponenti della scena teatrale del secondo Novecento, artista e intellettuale di fama e rilievo internazionale, Carmelo Bene si inserisce nella tradizione del Grande Attore che fa ‘deflagrare’ tramite l’adozione di uno sguardo parodico e in una originalissima sintesi di passato e innovazione.

Biografia

Carmelo Bene nasce il 1° settembre 1937 a Campi Salentina, nei pressi di Lecce, da Umberto Bene e Amalia Secolo. Prima di lui i genitori avevano avuto una bambina, Maria Teresa, che era morta subito dopo la nascita. Per i coniugi Bene ‘l’arrivo’ di un figlio, per giunta maschio, è motivo di grande orgoglio e costituisce anche una forma di riscatto. Dopo diciotto mesi vedrà la luce un’altra bambina, Maria Luisa.

La famiglia appartiene alla piccola borghesia salentina. Umberto Bene dirige una fabbrica di tabacco con un migliaio di operaie, dove collabora come amministratrice anche la moglie. Carmelo è un bambino minuto, gracile, spesso malato, ma anche agile e scattante: «ero un acrobata nato. Tutto nervi e niente muscoli». ¹ Timido e solitario, si divide principalmente tra l’ambiente, interamente al femminile, della fabbrica, e quello delle chiese del paese natale e di Lecce in cui, per volontà della madre, serve quotidianamente messa. È questa un’esperienza di cui, nelle sue autobiografie, Carmelo Bene enfatizza l’importanza: la ritualità sacra è la prima forma di ‘allestimento scenico’ pubblico con cui si confronta; le pratiche devozionali barocche del Salento gli

1. C. BENE-G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 28.

offriranno una preziosa fonte di ispirazione per le successive produzioni artistiche. L'eccesso di 'zelo' religioso cui è sottoposto durante l'infanzia e il pessimo esempio di alcuni dei sacerdoti incontrati («dei piccoli Gilles de Rais»)² contribuiranno per contrapposizione a renderlo avverso a tutto quanto concerne la religione a partire dall'adolescenza.

Buona parte della sua istruzione è affidata a un istituto religioso: dopo le elementari, frequenta le scuole medie e i primi anni del liceo classico presso l'istituto Calasanzio dei Padri Scolopi di Campi Salentina. Quando ha circa sedici anni la famiglia si trasferisce a Lecce dove Bene prosegue gli studi presso il liceo Palmieri. Il suo rendimento scolastico è ordinario: le difficoltà in matematica sono compensate dai buoni risultati nelle materie umanistiche, italiano, greco e latino. Sui banchi di scuola rivela inoltre una naturale abilità nella lettura ad alta voce dei testi lirici che lo rendono il lettore prescelto dai suoi professori. Le proposte scolastiche dei grandi capolavori della letteratura sono da lui accolte con curiosità. In quegli anni apprezza in particolare l'*Iliade*, il *Don Chisciotte*, la *Divina Commedia*, i romanzi di Walter Scott, Alexandre Dumas père e la drammaturgia shakespeariana cui si dedica con avidità intorno ai quindici anni a partire da *Timone d'Atene*.

Il suo avvicinamento allo spettacolo è mediato dall'opera lirica. Fin da bambino, insieme ai genitori e alla sorella, ascolta le opere trasmesse alla radio e assiste agli spettacoli allestiti al Politeama di Lecce, al teatro Margherita e al Petruzzelli di Bari, ma anche, in tempo di vacanze, all'Opera di Roma e all'Arena di Verona. Il teatro musicale lo affascina per la fastosità dei suoi allestimenti e la molteplicità degli elementi di seduzione (le scene, le luci, i costumi, i cantanti). Questa passione è condivisa anche con sua zia Raffaella, ex maestra elementare che, quando Bene ha circa quindici anni, si prende a cuore la sua educazione artistica. Accompagnato dalla zia al pianoforte, Bene si applica allo studio del canto cercando di imitare i suoi cantanti prediletti (tra cui Giuseppe Di Stefano, Aureliano Pertile, Giulio Neri e Giuseppe Taddei). I risultati non sono però quelli attesi. Il parere negativo di un esperto maestro di canto fa sfumare i suoi sogni e lo porta a ripiegare sul teatro di prosa.

A diciassette anni fa la maturità. Lo svolgimento dell'esame rivela il carattere polemico di un adolescente inquieto: «esame di filosofia: [...] Carmelo vuole parlare di Hegel e si rifiuta di rispondere su Marx [...]. Prova scritta d'italiano. Si tratta di commentare una frase di Croce sul Romanticismo. Carmelo contesta e consegna il foglio in bianco».³ Rimandato a settembre in cinque materie si dà una provvisoria 'regolata' e si diploma. Ma il 'burattino Pinocchio' non

2. Ivi, p. 23.

3. Ivi, pp. 42-43.

ha alcuna intenzione di diventare un ‘bravo bambino’: gli avvenimenti degli anni seguenti rivelano il conflitto con sé stesso e con le autorità di un giovane che fatica a trovare la sua strada.

Per accontentare il padre, che lo vorrebbe notaio, si iscrive alla facoltà di Legge. La scelta della sede universitaria cade su Roma. È questo un passaggio decisivo della biografia di Bene che, lasciatosi alle spalle il ristretto ambito familiare e la provincia leccese, si trasferisce da solo nella capitale. Tra le opportunità che Roma gli offre c’è quella di mettersi alla prova come attore. Per intercessione della madre ottiene il permesso di frequentare, parallelamente all’università, l’Accademia teatrale di Pietro Sharoff. Né il percorso universitario né quello in accademia avranno buon esito. Molto presto infatti Bene capisce di non aver alcun interesse per le discipline giuridiche e, pur restando formalmente iscritto a Giurisprudenza, diserta le lezioni. Anche gli studi teatrali lo deludono. Il metodo stanislavskiano, attento alla ‘riproduzione’ della realtà, non lo convince: ciò che del teatro lo attrae di più è infatti la sua dichiarata ‘artificiosità’. Presumibilmente a distoglierlo dall’Accademia teatrale di Sharoff non è l’opinione negativa sull’insegnamento impartito, quanto la prospettiva di entrare in una scuola più prestigiosa, l’Accademia d’arte drammatica Silvio d’Amico. Nei suoi testi autobiografici, con l’intenzione di presentarsi come un fenomeno naturale generato dal ‘nulla’, Bene occulta il valore che allora dovette probabilmente attribuire a questo avvenimento, così come, pur nell’autonomia di un rapporto a distanza, sminuisce l’importanza dei legami familiari nelle sue scelte.

Esonerato dal servizio militare – nell’autobiografia scritta con Dotto cita sia una «raccomandazioncella»⁴ ottenuta dal padre, sia la manifestazione di atteggiamenti omosessuali durante la visita medica – nel 1957 supera le selezioni che regolamentano l’ingresso in accademia. Si tratta del secondo tentativo di essere ammesso alla scuola. Nel 1956-1957, infatti, era stato giudicato idoneo, ma escluso. Giuliana Rossi racconta che la delusione era stata tale da fargli improvvisare un *sit-in* davanti alla scuola in cui rivendicava di essere molto preparato e di conoscere ben otto traduzioni dell’*Amleto* a memoria. Quando finalmente nell’anno 1957-1958 Bene si accinge a varcare le soglie della maggiore scuola di recitazione italiana è carico di motivazioni. Non poche sono inoltre le speranze riposte in lui dalla famiglia. Lo attestano, tra l’altro, le lettere che i genitori scrivono alla segreteria dell’accademia: sono proprio loro a chiedere le prime informazioni circa le modalità di svolgimento degli esami e in seguito a informarsi sul comportamento del figlio, sulla sua salute, sulla possibilità di ottenere una borsa di studio con cui far fronte alle difficoltà eco-

4. Ivi, p. 47.

nomiche derivanti alla famiglia dal suo mantenimento. Particolarmente significativa è la lettera scritta il 2 ottobre 1957 dalla signora Bene all'insaputa del marito: «Carmelo trovasi costì dal 16 scorso e Lei capirà cosa significhi vivere a Roma; per noi costituisce uno sforzo sovrumano che stiamo compiendo sperando che sia l'ultimo. [...] Speriamo almeno che lui possa realizzare il suo unico sogno, per cui ha fatto esaurire tutti i nostri risparmi per sostenerlo per due anni a Roma. Vorrei tanto anch'io che non restasse deluso dopo tanto lavoro e sacrifici da parte di tutti».⁵

L'esperienza in accademia è destinata a naufragare. Bene la definirà «un disastro»⁶ e pronuncerà giudizi lapidari sui suoi insegnanti: «ricordo le lezioni di Orazio Costa sulla timbrica. Non mi ascoltava mai. Di lui mi restano solo certi refrain da barzelletta spicciola. [...] I versi li insegnava Carlo D'Angelo [...] da noi ribattezzato "Una voce poco fa" [...]. "Storia del teatro" era tenuta da Bassani, lo scrittore. Una noia mortale. Le lezioni di musica erano un casino [...]. Le lezioni di trucco le impartiva Nerio Bernardi, un vecchio caratterista che si arrangiava a praticare impiastri di ogni sorta».⁷ Eccezione a questa regola è Jone Morino che intuisce il potenziale dell'allievo (presenziando, tra l'altro, al suo successivo debutto teatrale in *Caligola*). Considerando per lo più inutili gli insegnamenti ricevuti, Bene si presenta raramente alle lezioni, dedicandosi quasi esclusivamente alla scherma (attività che praticava fin dalla giovinezza leccese) e a letture autonome di William Shakespeare e di Christopher Marlowe. La sua assenza in aula procura sollievo alla maggior parte degli insegnanti esasperati dal suo comportamento inopportuno e dalla sua refrattarietà a seguire le regole. Fa parte dell'aneddotica del periodo la risposta degli altri studenti ai professori che chiedono di lui: 'Non c'è Bene, grazie'.

Di questo stato di cose rende conto un'altra lettera della madre che, durante il primo anno di corso, il 24 marzo 1958, scrive alla scuola per avere notizie del figlio: «ha fatto altre assenze? Lette le medie del primo trimestre, mio marito gli scrisse [...]. Da allora non ci ha più scritto e non sappiamo più niente neanche riguardo alla salute».⁸ La situazione precipita durante il secondo anno di studi (1958-1959). Lontano dal controllo familiare Carmelo Bene conduce una vita sregolata. I genitori gli pagano vitto e alloggio presso un'affittacamere; a corto di soldi il figlio si procura alcool e sigarette giocando a dama e barattando i suoi capi d'abbigliamento. Segnalato alla polizia, finisce più volte in

5. La lettera è trascritta in M. GIAMMUSO, *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, PCM-Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988, p. 176.

6. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 45.

7. Ivi, pp. 45-47.

8. Anche questa lettera si legge in GIAMMUSO, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 177.

commissariato: «sollecitavo le attenzioni della Forza Pubblica girando ubriaco di notte, in smoking». ⁹ Il suo comportamento non sfugge ai suoi insegnanti: il 16 dicembre 1958 è ammonito da Raul Radice, commissario straordinario dell'accademia, insieme ai compagni Silvio Anselmo e Santo Versace, per il «contegno fuori scuola». ¹⁰ Nei mesi successivi le continue note disciplinari e le ripetute assenze decretano la sua espulsione. Da quanto si deduce dalla testimonianza di Giuliana Rossi, come da quella di un anonimo ristoratore presso il quale l'attore 'scroccava' spesso i pasti, Carmelo Bene non è però ancora l'artista fieramente amorale che sarebbe diventato, ma «solo un ragazzo» ¹¹ immaturo e sotto certi aspetti ancora impacciato e provinciale.

In quel periodo le sue energie migliori sono rivolte a un progetto elaborato insieme al coetaneo aspirante regista Alberto Ruggiero: l'allestimento del *Caligola* di Albert Camus. A questo appuntamento il giovane attore si fa trovare preparato. Affittato un appartamento in via Belsiana che adibisce a sala prove e palestra, svolge «ore e ore di allenamento per aprire il diaframma, centrare la voce». ¹² Il suo *training* fisico prevede, oltre alla scherma, anche la *boxe* che però a causa di un colpo che lo mette KO abbandona quasi subito. Decisivo per la buona riuscita dell'iniziativa l'incontro personale con Camus. Bene e Ruggiero si recano appositamente a Venezia per conoscerlo e ottenere il permesso di lavorare sul suo testo. L'autore consegna il *Caligola* nelle loro mani senza avanzare nessuna richiesta economica.

Lo spettacolo è annunciato in modo inusuale: sui manifesti campeggiano 'aforismi' tratti dall'opera di Camus come «Vivere Cesonia! Vivere è il contrario di amare» o anche «Liberi si è sempre a spese di qualcuno». Un particolare che ha assunto nel tempo uno speciale rilievo è quello che riguarda la dicitura 'Carmelo Bene Junior' con cui l'attore è indicato sulle locandine. Bene racconta che aveva l'intenzione di eliminare quel 'Junior' una volta divenuto 'grande'. Al debutto del *Caligola* pertanto l'attore si considera «il doppio [...] di un se stesso grande e celeberrimo. È una sfida. L'artista sceglie di offrirsi al pubblico in quanto figlio eventuale di un Grande Artista ancora incastonato nel ventre del puro immaginario». ¹³ Questa 'lettura' (suggerita dalle successive dichiarazioni di Bene) è ridimensionata da Giuliana Rossi secondo la quale 'Junior' sarebbe stato inserito per evitare confusioni con un cugino omonimo anche lui appassionato di teatro.

Dopo quaranta giorni di prove tra il teatro delle Arti e il Caffè de Paris in

9. C. BENE, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, Milano, Longanesi, 1983, p. 19.

10. GIAMMUSSO, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 175.

11. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 49.

12. Ivi, p. 55.

13. R. TESSARI, '*Caligola*' di Carmelo Bene, «L'asino di B», IV, 2000, 4, p. 9.

via Veneto, il 1° ottobre 1959 la compagnia I Liberi debutta al teatro delle Arti. Tra il pubblico sono presenti molti ‘nomi’ del teatro, della letteratura e del cinema richiamati dalla curiosità verso chi aveva meritato la fiducia di Camus: «eravamo i “ribelli” e questi ribelli incuriosivano la cultura ufficiale». ¹⁴ Secondo quanto riportato da Bene, al termine dello spettacolo il pubblico esplose in ovazioni. Le critiche uscite sui giornali non sono unanimi, ma non mancano le voci che ritengono che un nuovo e potente attore si sia manifestato. Anton Giulio Bragaglia commenta l’interpretazione del protagonista definendolo ‘un attore di razza’. Tra le note positive si segnala, per la sua preveggenza, quella di Sandro De Feo: «se io fossi un capocomico o un regista, terrei d’occhio quel Carmelo Bene [...] con quella magrezza impudente d’un discolo di Collodi, d’un Lucignolo, o anche d’un *teddy boy* d’adesso, con quell’aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore, è riuscito a darci più d’una volta non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell’anima angosciata e “pura nel male”». ¹⁵

Mentre è in scena con *Caligola* Bene conosce Giuliana Rossi, una ragazza fiorentina di circa sei anni maggiore di lui. Anche lei si occupa di teatro ed è a Roma per recitare una commedia diretta da Oreste Palella al teatro dei Servi. I due si innamorano e iniziano a fare comuni progetti di vita e d’arte. Una volta esaurite le quaranta repliche dello spettacolo Bene, disoccupato, ipotizza di allestire il *Woyzech* di Georg Büchner affidando a Giuliana la parte di Maria. Nel frattempo decide di scendere a Lecce per presentare ai genitori quella che considera la sua futura moglie.

A Lecce i coniugi Bene, che avevano assistito felici e frastornati al debutto teatrale del figlio, ma erano poi rimasti perplessi dall’evidente mancanza di un immediato riscontro economico delle sue iniziative teatrali, considerano l’ipotesi di un matrimonio un letterale segno di follia. Durante la notte, dopo averlo sedato a sua insaputa, lo fanno internare in una clinica psichiatrica privata. Al suo risveglio Giuliana non riesce a trovarlo: «tutti erano convinti che avessi corrotto Carmelo per sistemarmi in una famiglia ricca, come si consideravano [...]. Mi accusarono di averlo drogato, di avergli dato la cocaina, di essere un’avventuriera alla ricerca di soldi...». ¹⁶

Chiuso in clinica Bene si consola con la musica che tiene ad alto volume sperando di essere dimesso presto. Recita per gli internati, alcuni dei quali lo salutano buttandosi a terra come fosse Maometto (questo ricordo sarebbe alla

14. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 59.

15. S. DE FEO, *L'imperatore esistenzialista*, «L'Espresso», 11 ottobre 1959.

16. G. ROSSI, *I miei anni con Carmelo Bene*, introd. di S. BUSSOTTI, contributi di A.M. PAPI, L. MENNONNA ROSSI e T. GIULIANI FOTI, Firenze, Edizioni della meridiana, 2005, p. 22.

base della scena di *Nostra Signora dei Turchi* in cui Bene si affaccia al balcone). La permanenza nella clinica, il contatto con i ‘folli’ sono esperienze forti su cui Bene si sofferma a lungo nella sua autobiografia: qui, alla luce delle letture filosofiche svolte posteriormente, definisce il ‘manicomio’ una «macchina trita linguaggio» in cui si pratica «una comunicativa fatta di non-comunicazione, di significanti che si allevano secondo criteri arcani». ¹⁷

Quando, dopo due settimane di ricovero coatto, Bene è ‘rilasciato’, la coppia si stabilisce a Firenze, in via Faenza 69 di fronte all’Educatore di Fuligno, in un appartamento della famiglia Rossi: «*li* si poteva almeno stare insieme. C’erano tante stanze, un letto matrimoniale tutto per noi. La madre di Giuliana era molto buona, paziente. Aspettava che m’assessassi, mi trovassi un lavoro». ¹⁸ Dopo aver ripensato all’accaduto, Bene torna a sentire il desiderio di calcare le scene, ma il debutto teatrale in *Caligola* è ormai un’esperienza lontana, il ‘successo’ è sfumato rapidamente. L’immobilismo in cui si sente costretto dalla sua situazione lo rende insoddisfatto. Ricorda Rossi: «inizio a essere insofferente, non tollerava nulla, era anche molto geloso». ¹⁹ Rispetto alla città, i suoi monumenti, il cibo, il vino, «aveva sempre qualche critica da fare». ²⁰

Frustrato dalla sua condizione Bene elabora svariati progetti artistici la maggior parte dei quali mai realizzati: «Carmelo in quel periodo era molto attivo nella ricerca di spazi dove allestire i suoi spettacoli, e anche molto occupato a scrivere, a creare scenografie e costumi, a fabbricare meccanismi teatrali. Costruì con del legno, del cartone e della stoffa un teatro in miniatura con la botola, il palcoscenico e le scale semoventi». ²¹ Vedendosi preclusa la possibilità di allestire *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearn Eliot nella chiesa di Santa Croce sia per i costi del progetto, sia per il rifiuto dei frati di mettere a disposizione l’altare maggiore, ipotizza di recitare una pièce nel giardino di Boboli «con l’intenzione di sconvolgere l’architettura preesistente. Nell’anfiteatro voleva farci il palcoscenico e recitare dove di solito siedono gli spettatori, i quali dovevano assistere alla rappresentazione dalla parte opposta». ²² Anche in questo caso però l’esorbitante preventivo di spesa impedisce l’attuazione del progetto.

Un’iniziativa che si concretizza è invece quella che, ai primi del 1960, lo vede protagonista di uno spettacolo al teatro dell’Istituto francese di Firenze dedicato alla memoria di Camus, morto in un incidente automobilistico nel gennaio di quell’anno. Sua partner in scena è Marcella Novelli, figlia di Er-

17. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 110-111.

18. Ivi, p. 112.

19. ROSSI, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 25.

20. Ivi, p. 26.

21. Ivi, p. 27.

22. Ibid.

mete. È in questa occasione, una delle prime, che Bene si rivolge al pubblico in questi termini: «commemoro con la voce di un vivo alla platea di morti».²³

Il 23 aprile 1960 Carmelo Bene e Giuliana Rossi si sposano. Dopo il matrimonio Bene cerca un lavoro, ma i colloqui e i provini svolti (tra cui uno presso la sede Rai di Firenze e un altro con Sandro Bolchi per un allestimento della *Figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio) non portano frutti, con conseguenti ricadute sulla propria insoddisfazione e sul clima familiare.

Nonostante le difficoltà, il periodo fiorentino non è privo di esperienze e di incontri che in seguito si dimostreranno importanti per la sua vicenda artistica. Prima tra tutti la lettura dell'*Ulisse* di James Joyce, uscito nel 1960 nella traduzione di Giulio de Angelis, tra le poche personalità frequentate dall'attore a Firenze. L'*Ulisse*, parafrasando le parole di Bene, 'depenna' tutto il resto, spazza via Camus, «ogni forma di esistenzialismo, ogni *ismo*. L'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita. L'*Ulisse* è un fantastico gioco di significanti. Il pensiero non è mai descritto, ma immediato. Dai lacerti più dotti ai luoghi melodrammatici più comuni. Nessun'altra opera gli è pari».²⁴ A Firenze Bene ha poi l'opportunità di 'aggiornare' le sue competenze musicali. Con Giampiero Taverna (divenuto in seguito direttore d'orchestra) conduce ricerche sul suono presso l'istituto di fonologia e assiste ai concerti per orchestra diretti da Bruno Maderna. Tramite Giuliana Rossi allaccia contatti con Sylvano Bussotti con cui condivide «la smania di misurarci con i limiti del linguaggio e delle partiture».²⁵ Proprio insieme a Bussotti, nel 1960, allestisce il suo primo *Spettacolo-concerto Majakovskij* al teatro della Ribalta di Bologna. Un'incisione del *Majakovskij* (realizzata in studio in via del Corso a Firenze) incontra il favore di Sarah Ferrati, responsabile del settore prosa della casa discografica La Voce del padrone, che invita Bene e Bussotti a Milano per incidere due quarantacinque giri. La registrazione del brano *La spiaggia* tratto dall'*Ulisse* di Joyce viene invece scartata dallo stesso attore che, insoddisfatto del risultato (in particolare infastidito dal didascalico rumore d'onde di sottofondo alla sua voce), disintegra i dischi.

Altra conoscenza di questa fase è quella con Aldo Braibanti (che, su invito di Bussotti, assiste alla produzione del *Majakovskij*). Braibanti è definito dall'attore «uno dei miei tanti padri», e riconosciuto come fondamentale maestro per la lettura dei versi di Dino Campana: «Mi insegnò con quella sua vocetta a leggere i versi, come marcare tutto, battere ogni cosa».²⁶

23. Ivi, p. 29.

24. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 113.

25. Ibid.

26. Ivi, p. 116.

Le piccole soddisfazioni artistiche che Bene è riuscito a prendersi fino a questo momento non placano il suo 'fuoco' d'arte e non risolvono i problemi economici familiari. Desideroso di trovare altrove la sua fortuna, nel 1961 si trasferisce vicino a Genova, a Sant'Ilario Nervi, insieme alla moglie incinta. Secondo Giuliana Rossi la scelta della località è dovuta alla presenza a Sestri Ponente di alcuni parenti su cui fare affidamento in caso di necessità (in particolare un omonimo Carmelo Bene proprietario di un negozio di alimentari). La coppia affitta una porzione di villa circondata da un parco vicino al mare. La casa accoglie presto numerosi ospiti, tra cui Braibanti, Antonio Salines, la moglie Flavia Milanta e soprattutto lo scenografo Giancarlo Bignardi reduce dall'esperienza della Borsa di Arlecchino, chiusa nel 1960, e interessato a riprendere insieme a Bene il percorso artistico interrotto.

Bene e Bignardi valutano dapprima diverse possibilità, tra cui quella di costruire a Portofino un grande palcoscenico galleggiante sul mare, collocando gli spettatori sulla riva. Dopo il diniego di Aldo Trionfo a collaborare con loro come regista, anche per ragioni economiche, optano per una più modesta ripresa del *Caligola* di cui stavolta Bene assume l'intera responsabilità artistica. Ma insieme ai progetti teatrali Bene condivide con Bignardi un diverso tipo di interessi: «tracannavamo quarantacinque, cinquanta pernod al giorno, seguiti da cocktail molto alcolici. Poi si passava alle droghe». ²⁷ Giuliana Rossi torna a Firenze: «anche se alcuni avevano delle qualità come Salines e la moglie [...] gli altri ospiti della casa erano guitti volgari e si lasciavano trascinare e plasmare da mio marito diventando peggio di lui. A differenza di loro però Carmelo aveva anche dei comportamenti straordinari da uomo intelligente e garbato quale era». ²⁸

Nell'aprile 1961 *Caligola* va in scena al Politeama genovese con Salines nei panni di Scipione. Lo spettacolo è un fallimento economico e nel suo complesso anche artistico, ma dà conferma della novità di Bene come attore: «nel silenzio lunare Carmelo-Caligola rompe lo specchio con la mano nuda, dalla carne ferita esce sangue che oscura lo specchio: questo non è teatro, è un'altra vita, e la voce è un rantolo che esce da un punto profondo oscuro vero. A Giannino [Galloni] è venuto dal cuore di dire: "questo ragazzo mi ricorda Memo Benassi"». ²⁹

Quasi in contemporanea Bene prepara *Tre atti unici* di Marcello Barlocco, «un altro pazzo [...] interessante scrittore», ³⁰ con cui esordisce in giugno al te-

27. Ibid.

28. ROSSI, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 35.

29. T. CONTE, *L'amato Bene*, Torino, Einaudi, 2002, p. 21.

30. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 116.

atro Duse. Lo spettacolo in cui crede di più è però *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* alla Borsa di Arlecchino, con il quale inaugura la sua opera di ‘demolizione’ del testo, limitandosi per il momento a inserire nell’originale alcuni estratti da *Gli infortuni della virtù* del Marchese De Sade.

A fronte di un grande dispendio di energie e di risorse economiche Bene è ancora lontano da riconoscimenti. Nel frattempo, il 14 maggio 1961, è nato suo figlio. Bene sta recitando *Caligola* a Genova; appena possibile raggiunge Firenze. Fatica però ad accettare la paternità: «“Ma mio figlio sono ancora io”. [...] Io non ero in grado. Dovevo badare a me stesso».³¹ La scelta del nome del bambino, inizialmente concordato in Stefano (come lo Stephen Dedalus dell’*Ulisse*), ma poi mutato in Alessandro per desiderio unilaterale della madre, è motivo di frizione tra i coniugi.

Rientrato per breve tempo a Genova ed esauriti gli impegni teatrali, alla ricerca di un’occasione e in fuga da sé stesso, insieme a Tonino Conte, senza un soldo in tasca, Bene si dà al ‘nomadismo’: «fu un viaggio pieno di soste e di delizie. Prima da “Rodrigo” a Bologna, le ubriacature di sangria, le stupide orge con le matrone bolognesi, il Veneto. [...] Come un Jacopo Ortis rovesciato, senza donne per la testa. La donna ero io. Senza patrie, senza bandiere, senza amori. L’erranza totale».³²

L’incontro con un finanziatore (Aldo Bruzzichelli) offre finalmente a Bene la possibilità di allestire al Piccolo Eliseo di Roma una nuova edizione dello *Strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*. L’attore torna così a stabilirsi nella capitale dove nei mesi successivi lo raggiunge anche Giuliana Rossi che lavorerà al suo fianco. Il figlio Alessandro resta invece a Firenze affidato alla nonna. Secondo quanto racconta Conte, Bene fatica a mettere insieme un gruppo d’attori: quelli che avevano già collaborato con lui, ‘scottati’ dalle precedenti esperienze per le quali non erano stati pagati, si rifiutano; altri temono il rischio dell’iniziativa. Lo spettacolo debutta nell’ottobre del 1961, ma le aspettative del pubblico, richiamato in gran numero dal titolo di Stevenson, sono deluse; nei giorni successivi la sala resta semivuota. Bene allestisce allora *Gregorio: cabaret dell’800*, ma il suo linguaggio innovativo continua ad allontanare gli spettatori. La mancanza di risultati economici e il suo atteggiamento indisponente stancano Bruzzichelli che taglia i finanziamenti.

Bene ripropone allora lo spettacolo a Milano, al teatro Gerolamo. Anche qui si ripete il copione già visto: alla prima, affollata, il pubblico si infuria;

31. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 19.

32. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 115, che colloca queste esperienze, di cui rende conto anche Tonino Conte nel suo romanzo autobiografico *L’amato Bene*, prima del soggiorno genovese.

nelle sere successive gli spettatori disertano il teatro. A niente serve il tentativo di catturare l'attenzione facendo apporre sui manifesti la scritta 'Grande insuccesso'. Da questa disfatta Carmelo Bene ne esce indebitato. Nonostante ciò, secondo quanto raccontato da Giuliana, rifiuta la parte di Mercuzio in un *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli. Ripara invece insieme alla moglie a Lecce e, nel periodo natalizio, organizza un'altra rappresentazione di *Gregorio: cabaret dell'800* al teatro dell'Opera.

Nel gennaio 1962 l'attore rientra a Roma dove inizia a scrivere il suo primo *Pinocchio*. Giuliana Rossi, invece, torna dal figlio a Firenze dove, nel febbraio 1962, si rivolge a un avvocato: esasperata sia dalle precarie condizioni di vita, sia dalla certezza dell'infedeltà coniugale, sia dal trattamento irrispettoso che le viene riservato in pubblico, considera la possibilità di una separazione. Nei mesi successivi la 'crisi' sembra rientrare e Giuliana Rossi si sposta a Roma dove nel frattempo Bene sta sistemando quello che prenderà il nome di teatro Laboratorio. Impossibilitato a lavorare nei grandi teatri, l'attore ha affittato l'ex magazzino di un falegname in piazza San Cosimato 23, in Trastevere, e lo ha trasformato in uno spazio teatrale. Si noti che quella di Bene non è una risposta ideologica alternativa al teatro ufficiale, ma un atto che nasce dall'esigenza di continuare a lavorare: «mai teorizzato, io, le cantine, mai avuta la vocazione di fare l'eroe artritico. Il "Laboratorio" era semplicemente la necessità di avere uno spazio per la ricerca tutto mio e a basso costo, dove smontare in tutta fretta i cadaveroni della prosa prima che il mio olfatto subisse danni irreparabili».³³

L'opera di 'demolizione' del teatro trova qui una progettualità che supera i confini dell'allestimento occasionale. Bene si fa 'capocomico': raccoglie attorno a sé un gruppo di attori, alcuni dei quali, come Luigi Mezzanotte, Manlio Nevastri e Alfiero Vincenti, prelevati presso il teatro di Borgo S. Spirito dalla compagnia di Bianca D'Origlia e Emanuel Palmi, *enclave* del teatro all'antica italiana oramai fuori moda e proprio per questo seguita con curiosità da numerosi intellettuali. Cura personalmente ogni dettaglio degli allestimenti compresi scenografie, costumi e luci. Alle origini di questo *modus operandi* ragioni d'economia che si sposano a scelte di poetica, e infatti non verranno sconfessate nemmeno una volta che Bene si sarà affermato. Tutto il teatro di Bene è emanazione della sua persona. Le scene, i costumi, le luci non sono «oggetti o aggettivi necessari a una 'proposta' spettacolare», ma «dilatazioni naturali e persino involontarie» di sé stesso. Le sue opere, insomma, non sono concepite «come l'esito espressivo da rincorrere», ma come «un divenire organicamente legato al suo autore-attore».³⁴

33. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 124.

34. P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (1997), Milano, Bompiani, 2007², p. 56.

Nel teatro Laboratorio vengono alla luce le prime edizioni di alcuni spettacoli fondamentali, tra cui *Pinocchio*, nel giugno 1962, e *l'Amleto* shakespeariano, in autunno. In questa stessa sede l'attore riallestisce il *Majakovskij* insieme alla poetessa Amelia Rosselli. Poco alla volta gli intellettuali che gravitano a Roma, tra cui Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Elsa Morante, Ennio Flaiano, Angelo Maria Ripellino e numerosi attori, da Franca Valeri a Nora Ricci, iniziano a guardare con interesse le novità proposte dal teatro Laboratorio. La Roma ricca e borghese scopre il piacere di scendere negli 'inferi' di un quartiere popolare per essere maltrattata da Carmelo Bene: «si facevano seviziare volentieri, si sentivano molto illuminati. Giocavano alla stravaganza».³⁵ Proseguendo nella direzione indicata da Antonin Artaud, l'inclinazione naturale di Bene alla provocazione si fa deliberata strategia di comunicazione che mira a scuotere il pubblico, non più spettatore neutrale di un prodotto replicabile, ma 'punto sul vivo' da un evento ogni volta irripetibile. La stessa finalità è perseguita anche 'voltando le spalle' al pubblico, come in *Addio porco*: rielaborazione di *Gregorio: cabaret dell'800*, in cui, dopo una serie di 'scene' riprese da libretti d'opera ottocenteschi, gli attori approdano a «una specie d'afasia» per cui la bocca è usata esclusivamente «per mangiare, ruttare e deglutire».³⁶ Nella replica finale questo 'meccanismo' è estremamente forzato: la compagnia si siede a tavola per mangiare come se non ci fosse nessuno in sala.

Ai primi del 1963 il teatro Laboratorio è costretto a chiudere. La causa è un episodio ormai divenuto leggenda teatrale. Stando al racconto di Carmelo Bene (nella sua seconda autobiografia) e alla testimonianza di Luigi Mezzanotte (che quella sera era di scena), il giorno stesso del debutto di *Cristo '63* Alberto Greco, pittore 'estemporaneo' argentino coinvolto come interprete della parte dell'apostolo Giovanni, avrebbe urinato sugli spettatori (in particolare su un ambasciatore argentino, sua moglie e un addetto culturale) e poi, nei panni di Giovanni Battista, avrebbe coperto il pubblico di panna. Il gesto sarebbe stato erroneamente attribuito a Bene in quanto gestore del locale. Condannato a otto mesi in contumacia, dopo la morte di Greco, suicida in Spagna, l'attore sarebbe stato processato e assolto come estraneo ai fatti. Di diverso avviso Giuliana Rossi (che però, pur avendo preso parte all'organizzazione dello spettacolo, non era presente a Roma quella sera): sarebbe stato proprio l'ex marito a urinare sul pubblico. A sostegno della sua tesi, la Rossi afferma che, dopo il 'fattaccio', rifugiatosi in una villa di Carla Panigali, Bene avrebbe riallestito *Cristo '63* e orinato nuovamente sugli spettatori, tra cui il critico teatrale Paolo Milano. Anche questo episodio ha una versione

35. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 125.

36. Ibid.

diversa nell'autobiografia di Bene che indica come responsabili dell'accaduto «due, tre esagitati, i Magi».³⁷

Archiviata l'esperienza del teatro Laboratorio, Bene ha ormai stabilito a Roma contatti sufficienti per non restare nell'ombra: nel maggio 1963 debutta al teatro Arlecchino (poi teatro Flaiano) con *Edoardo II* da Christopher Marlowe; nell'autunno dello stesso anno è con *I polacchi (Ubu Roi)* di Alfred Jarry al teatro dei Satiri; nel marzo 1964 con *Salomè* da Oscar Wilde al teatro delle Muse. Questo spettacolo sigla definitivamente un'alleanza tra Bene e una parte della critica numericamente ristretta, ma intellettualmente agguerrita. Scrive Alberto Arbasino: «finalmente, questa interpretazione della *Salomè* di Wilde a cui è possibile applicare qualunque teorizzazione di Artaud, e funzionano tutte. [...] Sono anni che non vediamo uno spettacolo così geniale».³⁸ E Ennio Flaiano afferma: «una Salomè così conciata può fare l'effetto di uno scherzo insolente. Ma non è uno scherzo. Per intenderci meglio: detesto chi fa i baffi alla *Gioconda*, ma non ho niente da dire a chi la prende a pugnalate».³⁹

Sul piano della vita privata *Salomè* segna invece la definitiva separazione dalla moglie. Negli anni successivi, racconta Giuliana Rossi, «Carmelo si allontanò anche da suo figlio, mentre i suoi genitori non si fecero mai sentire»,⁴⁰ nemmeno quando (ad eccezione di una visita di Bene e della sorella), a tre anni, il bambino sviluppò un tumore tra il palato e la gola. Da parte sua l'attore afferma di aver chiesto, invano, due milioni ai genitori per far operare il bambino in Svizzera. Alessandro muore il 3 ottobre 1965, a quattro anni e quattro mesi. In una delle sue due autobiografie e in alcune interviste l'attore indica quale età del figlio al momento della morte quella di «sei anni e mezzo, quasi sette».⁴¹

Nel 1964, durante un periodo di pausa nella casa di Elsa De Giorgi al Circeo, Bene conosce Lydia Mancinelli. Anche lei ha alle spalle un matrimonio fallito e due figli. Tra di loro si stabilisce un solido rapporto affettivo e professionale che durerà diciassette anni. Durante questo lungo periodo la Mancinelli collabora con Bene come attrice, ma anche come manager e organizzatrice. Il suo è un ruolo chiave per la gestione di tutte le mansioni 'pratiche' del lavoro, come sarà riconosciuto dallo stesso attore in più occasioni.

Il debutto della Mancinelli è fissato per l'*Amleto* che nel luglio 1964 avrebbe dovuto essere ospitato al Festival di Spoleto insieme a *Pinocchio*. «A Spoleto eravamo stati invitati, però [Gian Carlo] Menotti non ci voleva inserire...

37. Ivi, p. 152.

38. A. ARBASINO, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 371.

39. E. FLAIANO, 'Salomè' di Carmelo Bene (da Oscar Wilde), «L'Europeo», 15 marzo 1964.

40. ROSSI, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 67.

41. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 120.

Eravamo troppo *off* per il gusto degli spoletini, allora acconsentirono a farci mettere in un giardino con una tenda». ⁴² Il tendone provvisorio viene però danneggiato da un violento acquazzone e pertanto le repliche sono annullate. La coppia Bene-Mancinelli raggiunge Lecce dove, in quella stessa estate, in casa dei genitori, l'attore inizia a scrivere il romanzo *Nostra Signora dei Turchi* pubblicato nel 1966 per i tipi di Sugar. Nel 1964 era uscito un volume comprendente due testi teatrali, *Pinocchio e Manon*, e lo scritto teorico *Proposte per il teatro* testimonianza di una 'riflessione' che sta varcando con decisione i confini del teatro per approdare alla pagina.

Nell'autunno 1964 va in scena *La Storia di Sawney Bean* di Roberto Lerici, incentrata sulla leggendaria figura del cannibale scozzese vissuto nell'epoca di Giacomo I Stuart. L'allestimento è preparato nella casa di Susy Giusti in Versilia. È il primo 'assaggio' della Versilia che, negli anni Settanta, diverrà il rifugio ideale per Bene (ormai stabilitosi con la Mancinelli a Roma) nelle fasi di elaborazione dei propri spettacoli. Qui conoscerà una nutrita cerchia di letterati tra cui Eugenio Montale. Nel gennaio 1965 è la volta di *Manon* e, in aprile, di una terza edizione dell'*Amleto* dal titolo *Basta, con un 'Vi amo' mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, per la quale Bene attinge per la prima volta all'opera di Jules Laforgue. Alla fine dell'anno, tra Napoli e Roma, prende corpo, in collaborazione con Franco Cuomo, un progetto dedicato alla figura di Faust. *Faust-Margherita* debutta nel gennaio del 1966 e, grazie all'invito a partecipare al Festival di Sarajevo, è la prima produzione beniana a varcare i confini italiani.

Non va a buon fine, invece, l'ipotesi di realizzare un *Pinocchio* cinematografico con Totò nella parte di Geppetto e Brigitte Bardot (o Virna Lisi o Claudia Cardinale) come fatina dai capelli turchini: alcune pagine della sceneggiatura scritta da Bene insieme a Nelo Risi (che avrebbe dovuto essere il regista del film) sono pubblicate da «Sipario». L'ansia creativa di Bene si indirizza allora verso la scrittura di un altro romanzo cui si dedica al rientro in Italia da Sarajevo durante un soggiorno dai genitori: «di nuovo Santa Cesarea, con Lydia, il vino, il cane e l'esercizio amanuense». ⁴³ Nasce così *Credito italiano V.E.R.D.I.* (Milano, Sugar, 1967), storia di un giovane attore, Giacobbe, che fa di tutto per cadere in disgrazia, ma è perseguitato dalla Provvidenza.

Nella stagione teatrale successiva va in scena uno spettacolo capitale: *Il rosa e il nero* tratto da *The Monk* di Matthew Gregory Lewis, tradotto da Liana Johnson, di cui Bene corregge le bozze. L'attore lo considera a lungo il ver-

42. Testimonianza di Lydia Mancinelli in A. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, p. 167.

43. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 224.

tice del suo operato: è qui che con più maturità realizza una vera e propria 'scrittura scenica', impiegando il testo al pari degli altri elementi propri del linguaggio teatrale. Lo spettacolo non è più la realizzazione di una drammaturgia preventiva, ma ciò che si materializza davanti agli spettatori. Non una messinscena, ma un accadimento, come indicato dall'assenza di costumi pre-costituiti e dal valore assegnato alle scelte illuminotecniche: «L'illuminazione non contempla nessun riflettore in sala. Qui la "luce" è distribuita attraverso gli spiragli di due porte sistemate di fronte, come se ogni scena fosse SPIATA da QUALCUNO [...]. L'essenziale è capire che due fasci di luce possano discutere (dialogare) come persone viste di lontano».44 Fasci di luce, corpi di attori, costumi, oggetti al posto di personaggi. E al centro di tutto la recitazione di Bene che 'smonta' l'arte del Grande Attore.

Alla fine del 1966 Bene prende in affitto il teatro Beat '72 di Roma dove hanno origine *Nostra Signora dei Turchi* e, nei primi mesi del 1967, una riedizione di *Salomè, Amleto o le conseguenze della pietà filiale* da Laforgue secondo Carmelo Bene e *Salvatore Giuliano, vita di una rosa rossa*. Affidate le repliche di quest'ultimo lavoro ai suoi attori, l'artista parte per il Marocco dove partecipa alle riprese dell'*Edipo re* di Pasolini. La scelta del regista, che gli affida la parte di Creonte in un film il cui cast include un'altra forza del rinnovamento teatrale, il fondatore del Living Theatre Julian Beck, è un implicito riconoscimento della preminenza di Bene nella sua generazione di attori e al tempo stesso della sua 'eccentricità'. A circa trent'anni, pur non avendo mai ricercato questa investitura e avendo al contrario sempre dichiarato la sua autonomia rispetto alle neo-avanguardie, Bene è ormai identificato quale capo carismatico del «nuovo teatro». Il suo esempio ha di fatto aperto la strada ai giovani che ormai popolano le 'cantine' romane, ai gruppi e ai movimenti che presto reclameranno spazi e riconoscimenti da strappare al teatro ufficiale.

La posizione occupata da Bene nel panorama teatrale italiano si chiarisce, nel giugno 1967, al convegno d'Ivrea, anticipato l'anno precedente dal manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* pubblicato da Franco Quadri su «Sipario» (XXI, 1966, 247, pp. 1-2) e sottoscritto anche dall'attore. A Ivrea Bene diviene il naturale capofila di quei teatranti che pongono in primo piano le questioni relative al linguaggio, in opposizione a coloro che privilegiano i contenuti, il messaggio politico. Questa divergenza esplose quando Bene interrompe lo spettacolo *Gorizia tu sia maledetta*, nel quale il 'Gruppo d'ottobre' recita in termini parodici la poesia di Filippo Tommaso Marinetti *Zang-Tumb-*

44. C. BENE, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da 'Il monaco' di Matthew Gregory Lewis*, in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 71.

Tumb ispirata all'assedio di Adrianopoli. Bene aggredisce il 'Gruppo d'ottobre' (composto da Nuccio Ambrosino, Sandro Bajini, Massimo De Vita e Vittorio Franceschi) dichiarando intollerabile la derisione di chi, come Marinetti, era stato capace di fondare un linguaggio nuovo. Il suo intervento polemico suscita un agguerrito scontro tra i presenti: lo spettacolo è sospeso. Ludovico Zorzi, ospite del convegno, ritira il patrocinio del Centro Culturale Olivetti da lui presieduto.⁴⁵ La posizione di Bene viene difesa da Mario Ricci, Carlo Quartucci e Leo de Berardinis che finiscono per costituire una 'corrente' riconoscibile all'interno di quello che viene etichettato come Nuovo Teatro. Per questi artisti la dimensione politica del teatro non è legata ai «contenutismi ideologici», ma al linguaggio: «l'opera teatrale si "apre" [...] al mondo contemporaneo e al pubblico, attraverso una nuova configurazione dei segni scenici e dello spazio».⁴⁶ Sarà proprio questo uno dei portati più significativi del convegno: «ad Ivrea, infatti, emerge una nuova concezione di impegno e di teatro "politico", fondata sulla scrittura scenica, che prospetta una direttrice di ricerca eversiva, e costituisce il punto di partenza per le generazioni successive».⁴⁷

Ai primi di gennaio 1968 Bene inaugura a Roma, in vicolo del Divino Amore, un teatro cui assegna il proprio nome. Il numero delle produzioni allestite in questo spazio, l'ultimo a essere gestito direttamente dall'attore, è piuttosto ridotto: *Arden of Feversham* (il cui copione è pubblicato nel 1967 su «Sipario»), *Spettacolo-concerto Majakovskij* (stavolta con musiche dal vivo di Vittorio Gellmetti) e *Don Chisciotte* per il quale Bene collabora con Leo de Berardinis e Perla Peragallo: lo spettacolo pone termine alla prima fase della produzione artistica di Bene. In quasi dieci anni di attività e poco meno di una trentina di spettacoli, la sua azione si è diretta verso la 'demolizione' «dell'unità formale» con «intento provocatorio» e, «forse, per verificare il punto di rottura delle singole parti che compongono il sistema teatro».⁴⁸ Negando l'egemonia del testo, l'attore ha inteso «ridare ai singoli elementi scenici una funzione autonoma e prevaricante».⁴⁹ Negli anni successivi la sua 'esplorazione linguistica' è distratta dal teatro, rapita da un altro mezzo espressivo: il cinema.

45. Su cui v.: S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137, in partic. pp. 60-69.

46. D. VIGONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, introd. di L. MANGO, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 249-250.

47. Ivi, p. 255.

48. S. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere. La poetica di Carmelo Bene*, Lecce, I libri di Icaro, 2007, p. 17.

49. F. QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982, p. 316.

Dal 1968 al 1972, uno dopo l'altro, Bene realizza cinque film. Sebbene limitata a un breve arco di tempo la parentesi cinematografica è fondamentale sia dal punto di vista artistico sia sul piano biografico. Il primo «si gioca essenzialmente intorno a due proposizioni: declinare antinaturalisticamente l'arte mimetica per eccellenza, e utilizzare l'immagine in movimento non già per restituire una narrazione, cioè il resoconto filmico di un *accaduto*, bensì per cogliere la drammaturgia *nel suo farsi*».⁵⁰ Conseguenza biografica del suo avventurarsi nel campo cinematografico è soprattutto l'incontro con la critica internazionale: proprio il cinema amplifica l'eco delle 'imprese' di Bene e lo impone all'attenzione degli intellettuali europei, in particolare francesi, che divengono negli anni Settanta i suoi interlocutori più apprezzati.

L'esordio dietro la macchina da presa si verifica con alcuni cortometraggi: *A proposito di 'Arden of Feversham'*, realizzato con Salvatore Siniscalchi, si pone in continuità con la ricerca teatrale. *Hermitage*, il primo 'corto' di Bene a colori, girato in un hotel romano da cui è desunto il titolo, è invece ispirato al romanzo *Credito italiano V.E.R.D.I.* Anche il primo lungometraggio, prodotto nel 1968 utilizzando i contributi stanziati per tre cortometraggi sul Salento, ha un 'precedente' nell'attività letteraria di Bene; è infatti liberamente tratto dall'omonimo romanzo *Nostra Signora dei Turchi*. Il film è «l'unico di Bene girato in ambienti "reali": la villa paterna a Santa Cesarea Terme, affacciata sul mare, il palazzo Sticchi in stile moresco *kitsch*, la piazza principale, la grotta Zinzulusa e la cattedrale d'Otranto. Quaranta giorni frenetici di riprese, nessuna sceneggiatura di partenza».⁵¹

Con *Nostra Signora dei Turchi*, nel settembre 1968, Bene partecipa alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia che, in quell'anno, sulla scia delle più ampie contestazioni giovanili, è oggetto di ampie critiche, accusata di privilegiare gli aspetti 'mondani' del cinema rispetto alla qualità artistica e al contenuto politico dei film in rassegna. In questo contesto la presenza di Bene non passa inosservata. Secondo quello che diventa uno 'stilema' ricorrente, l'attore provoca i giornalisti italiani, dai quali non si sente compreso, cacciandoli dalla sala stampa: «la stampa italiana parla, parla, parla, mentre la stampa straniera è "capable de boire"».⁵² Anche la proiezione scatena una disputa tra ammiratori e detrattori: tra i primi, molti 'teatranti' (tra cui Perla Peragallo, Leo de Berardinis, Piero Panza, Mario Ricci, Cosimo Cinieri) accorsi alla mostra esclusivamente per sostenerlo, tra i secondi, non pochi giornalisti. Carlo Mazzarella, che assume una posizione critica nei confronti

50. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit., p. 17.

51. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 271.

52. Ivi, p. 75.

del film, viene aggredito. Bene sostiene sia stato schiaffeggiato da Peragallo. Altri, tra cui Lydia Mancinelli, imputano il gesto direttamente a lui. *Nostra Signora dei Turchi* è infine vincitore del premio speciale della giuria presieduta da Guido Piovene: una produzione a basso budget è riuscita a farsi strada tra i colossi della cinematografia.

Ha meno fortuna *Capricci*, un *mélange* da *Arden of Feversham* e dalla *Manon* di Bene, al quale il regista inizia a lavorare nel marzo 1969 direttamente sul set senza una sceneggiatura definitiva. Proposto a Cannes come il più audace tra i film in rassegna, suscita le consuete polemiche, ma viene accolto con meno favore anche dai 'seguaci' di Bene e resta uno dei suoi film meno visti. La realizzazione causa il dissesto economico dei produttori, dello stesso Bene, di Jacques Brunet e di Gianni Barcelloni (la BBB). Ciò nonostante l'attore considera *Capricci* il suo film preferito dopo *Salomé*: il suo 'cuore' è costituito dalle scene in cui donne giovani e in salute sono 'ammucchiate' insieme a vecchi decrepiti: «si voleva con quella parata di cadente vecchiume decadente rappreso in attori e crocifissi abbruttire ogni tentazione dell'Arte. Non fu capito, *Capricci*. [...] Incompresa fu la parodia della "creazione" per immagini nella distruzione di tutto quanto il pittore andava creando. Il pittore di *Arden* è colui che avvelena con i dipinti, che intossica con le immagini. Il ribrezzo per l'immagine si andava sempre più definendo in linguaggio, parodiato vignettisticamente e dissipato sulla vita della *phonè*».⁵³

Per recuperare in breve tempo un po' di soldi, Bene accetta di interpretare la parte di un killer nel film sulla mafia *Colpo rovente* (1970) di Piero Zuffi (alla cui sceneggiatura collabora Flaiano). Per l'occasione si sposta a New York dove conosce Ruggero Orlando e stabilisce contatti con intellettuali e artisti americani. Come attore cinematografico aveva precedentemente recitato nel film *Lo scatenato* (1967) di Franco Indovina ed era apparso in *Umano non umano* di Mario Schifano (presentato a Venezia nel 1969, ma distribuito nel 1971). Successivamente prenderà parte a *Necropolis* (1970) di Franco Brocani e *Tre nel mille* (1970) di Indovina (trasmesso in televisione dalla Rai in sei puntate con il titolo di *Storie dell'anno mille*).

Per quanto riguarda i suoi progetti, si dedica alla scrittura di una sceneggiatura cinematografica a proposito del conterraneo San Giuseppe da Copertino, detto Frate Asino, ignorante e amato dai poveri, che durante le sue estasi si alzava in volo. A farlo desistere dal realizzare questo film è la consapevolezza di non poter dare compimento alla sua idea artistica: per il suo autore infatti la pellicola avrebbe dovuto essere proiettata in sale dotate di due schermi, di cui uno sul soffitto per i voli di Frate Asino. Non è questo l'unico piano di la-

53. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 123-124.

voro ad arenarsi. Dopo aver carezzato e abbandonato l'ipotesi di un *Faust* cinematografico e, insieme a Eduardo de Filippo, di un film tratto da *La serata a Colono* di Elsa Morante, Bene propone alla Rai un *Don Chisciotte* televisivo di cui avrebbe dovuto essere autore e regista, con De Filippo protagonista nei panni di Don Chisciotte, il clown sovietico Popov interprete di Sancho Panza, Salvator Dalì 'pittore estemporaneo' delle visioni di Don Chisciotte. Il rifiuto della Rai fa però accantonare l'iniziativa.

Si concretizza invece un nuovo film, *Don Giovanni*, tratto da una novella di Barbery d'Aureville e girato «in un set di tre metri quadrati»,⁵⁴ la casa dell'attore sull'Aventino. Differentemente dai precedenti, il film non ha legami con nessuno spettacolo di Bene, ed è pertanto il più 'puro', il più 'cinematografico'. Proiettato al Festival di Cannes nel maggio 1970, e a Venezia ad agosto, *Don Giovanni* è apprezzato dalla critica internazionale, ma attira anche violenti attacchi. La sua uscita è accompagnata da un testo teorico, *Lorecchio mancante* (Milano, Feltrinelli, 1970), in cui Bene, in difesa della sua cinematografia, manifesta la sua poetica iconoclasta e deride a sua volta il cinema impegnato, a suo avviso troppo concentrato sull'ideologia per occuparsi della bellezza.

Al 1970 potrebbe essere datato anche il cortometraggio *Ventriloquio* realizzato in collaborazione con la Rai su richiesta di Giulio Macchi per *Habitat* (ma probabilmente mai trasmesso in tv), presentato solo il 21 maggio 1973 alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes.

L'apice della produzione cinematografica è raggiunto con *Salomè*. Le riprese vengono effettuate a partire dal settembre 1971 a Cinecittà. Bene è ancora affiancato dai suoi fidi collaboratori: Mario Masini alle riprese, Mauro Contini al montaggio e tra gli interpreti Lydia Mancinelli e Alfiero Vincenti. Per l'occasione sono incluse nel cast le modelle Donyale Luna e Veruschka. Il film esce nell'agosto 1972 in un'edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia in cui non vengono assegnati premi. Prodotto e distribuito da Italnoleggio, *Salomè* è molto più costoso degli altri film di Bene (centocinquanta milioni) e più complesso (seimila inquadrature): il regista porta alle estreme conseguenze quanto già in parte sperimentato in *Don Giovanni*, sottoponendo lo spettatore all'iper-stimolazione di un montaggio estremamente frenetico che impedisce la ricostruzione del racconto (e del senso) e costringe 'all'abbandono'.

L'ultima fatica cinematografica è *Un Amleto di meno* girato a partire dall'autunno del 1972 ancora a Cinecittà e proiettato nel maggio successivo a Cannes. Se si eccettua la partecipazione come interprete al film di Glauber Rocha *Claro* nel 1975, Bene non si occuperà più della settima arte. Sulle motivazioni di un così prematuro abbandono sono in molti a interrogarsi. Certamente

54. Ivi, p. 126.

pesa il disastroso esito economico delle sue produzioni. Non solo: oltre a «la fama internazionale» e «svariate targhe e trofei», l'incursione cinematografica ha lasciato a Bene «il fegato definitivamente a pezzi, certa esagerata intimità con i medici, un bel po' di debiti e l'annesso, rovinoso fallimento decretato dal tribunale civile». ⁵⁵ Al fondo del distacco dell'artista dal cinema vi sono anche considerazioni che entrano nel merito della sua ricerca artistica: «il più grande divo osceno della scena risentiva troppo l'oscenità incancellabile del cinema, il suo dar forma alla morte (ri)calcando la vita (stessa) come scena. O insopportabile gli parve (un destino che si potrebbe dire comune) l'esser sopravvissuto in vita a qualcosa (un'immagine, ma da se stesso lavorata osteggiata vellicata ri-prodotta) che gli sarebbe sopravvissuta». ⁵⁶

Seppure i film di Bene siano distribuiti quasi esclusivamente in circuiti d'essai, la partecipazione dell'attore a grandi manifestazioni culturali come il Festival di Cannes e la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia lo ha reso noto anche al grande pubblico. Quando Bene torna al teatro non è più il giovane semiconosciuto che si esibisce in sale teatrali eccentriche, ma una personalità della cultura, spassionatamente amata o visceralmente contestata, in ogni caso riconosciuta. Si fa inoltre sempre più evidente la sua distanza dal teatro 'sperimentale' che proprio in quegli anni si sta indirizzando verso il Teatro-Immagine e il suo (apparentemente insospettabile) imparentamento con la tradizione italiana del Grande Attore. Per questo, pur «non rinunciando al gusto delle provocazioni e mantenendo una sua coerenza espressiva aliena da compromessi nei confronti dell'istituzione teatrale», Bene comincia «ad essere accettato anche» da una parte degli «avversari di un tempo». ⁵⁷

Il ritorno sulle scene si verifica nell'aprile 1972 con un rifacimento di *Nostra Signora dei Turchi* al teatro delle Arti di Roma. La maggiore novità nella scenografia è una vetrata realizzata da Gino Marotta che, chiudendo la 'quarta parete', intende porre l'accento sull'interesse voyeuristico degli spettatori. Il pubblico accorre numeroso: Bene è riuscito a emergere dalle 'catacombe' degli scantinati ed è ora invitato nei più prestigiosi teatri italiani. *La cena delle beffe* da Sem Benelli è prodotto nel 1974 dal Teatro Stabile dell'Aquila presso il teatro Comunale del capoluogo abruzzese e ospitato al teatro della Pergola di Firenze, al Sistina di Roma, al Duse di Bologna. *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in*

55. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 310.

56. E. GHEZZI, *(ad)di(ti)vo (di) cinema*, in *A CB. A Carmelo Bene*, a cura di G. COSTA, Roma, Editoria & spettacolo, 2003, p. 134.

57. S. SINISI, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 712.

due aberrazioni debutta invece in ottobre a Milano presso l'importante teatro Manzoni. Quest'ultimo spettacolo segna la transizione verso una nuova fase della produzione teatrale di Bene. Pur non scendendo a compromessi e non addomesticando il linguaggio scenico al gusto delle 'folle' (tanto che proprio *S.A.D.E.*, spettacolo «antisociale» che irride il popolo che reclama lavoro, è sospeso per oscenità), progressivamente, a partire dalla metà degli anni Settanta, il suo teatro passa da un atteggiamento di violenta 'lotta' contro tutti a quello di un superiore, disincantato distacco. Da spettacoli «in cui prevale un sentimento dell'arte che si richiama a una poetica di tipo allegorico e grottesco» Bene approda a opere «in cui dominano gli accenti più lirici e simbolici». ⁵⁸ *S.A.D.E.* è inoltre il primo lavoro in cui l'attore, che in seguito farà «trionfare l'amplificazione sonora come mezzo o come totem del suo teatro», assegna alle «macchine del suono e al suono delle macchine [...] un peso non soltanto periferico e un ruolo non soltanto scenografico»⁵⁹ anticipando il successivo «decollo della prevalenza vocale e dell'amplificazione». ⁶⁰ In seguito l'attore inaugurerà la sua ricerca della voce 'prima della parola': la *phonè*, suono originario, per cui diviene fondamentale l'uso di sofisticati strumenti di amplificazione con i quali Bene aveva iniziato a prendere confidenza grazie al cinema.

Contribuisce a questa ricerca anche l'attività radiofonica svolta parallelamente a quella teatrale dai primi anni Settanta. Dopo una versione radiofonica di *Nostra Signora dei Turchi*, nel 1973 l'attore presta la sua voce ad alcuni dei 'fantasmi' del passato 'resuscitati' da *Le interviste impossibili* messe in onda da Radio Rai: è Ludovico II di Baviera e Oscar Wilde che dialogano con Arbasino; Fëdor Dostoevskij e Leopold von Sacher Masoch che discorrono con Oreste del Buono; Charles Dickens, Tutankhamon, Giacomo Casanova, Il Califfo di Bagdad, Nostradamus ed Edmondo De Amicis nei colloqui con Giorgio Manganelli; Montezuma che interloquisce con Italo Calvino; Attila e Jack lo squartatore nelle conversazioni con Guido Ceronetti e infine Marco Aurelio che si intrattiene con Vittorio Sermonti. Nel 1974 registra *Pinocchio* da Collodi e *Amleto* da Shakespeare; nel 1975 la sua *Salomè* da Oscar Wilde. Nello stesso anno è interprete di una versione radiofonica di Carlo Quartucci di *Tamerlano il Grande* di Marlowe. La radio, che Bene definisce «visione accecata»,⁶¹ resta lo strumento espressivo da lui più apprezzato. Gioca inoltre un non piccolo ruolo nell'ampliare il suo pubblico.

58. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 19.

59. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 125.

60. Ibid.

61. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 359.

Un altro 'bagno di folla' è offerto dalla televisione: nel 1974 realizza *Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij, Blok, Esenin, Pasternak* (messo in onda dalla Rai nell'ottobre 1977) e una sua versione televisiva di *Amleto* (da Shakespeare a Laforgue, trasmessa nel 1978). Tra le partecipazioni televisive negli anni Settanta vanno menzionate quella a *Domenica in* (nel 1977), dove canta alcuni *couplets* tratti dal suo *S.A.D.E.*, e l'intervista del 1978 ad *Acquario* di Maurizio Costanzo. Più avanti Bene lavorerà alle edizioni televisive di altri suoi spettacoli teatrali tra cui *Riccardo III* (in onda sulla Rete 2 il 7 dicembre 1981) e *Hommelette for Hamlet* (25 novembre 1990). *Otello*, invece, girato nel 1979 negli studi Rai di Torino, verrà montato ventuno anni dopo da Mari-lena Fogliatti, aiuto regista durante le riprese, ma sarà proiettato in pubblico due giorni dopo la morte dell'attore, il 18 marzo 2002.

Tornando al teatro, l'incontro con Aldo Trionfo mancato in gioventù si concretizza nel 1976. Direttore del Teatro Stabile di Torino, Trionfo sceglie Bene per il suo *Faust-Marlowe-Burlesque* in buona parte poi affidato, per ragioni di salute, all'assistente Lorenzo Salveti. Il controllo registico esterno non stempera la forza dell'interpretazione dell'attore. L'aura 'nera' che lo circonda si nutre stavolta dello scandalo creato sui giornali dalla foto in cui, nella parte di Mefistofile, bacia il Faust di Franco Branciaroli. Dopo il debutto al teatro Metastasio di Prato il 22 marzo 1976 e la replica solo al teatro Argentina di Roma, lo spettacolo è sospeso ufficialmente a causa di problemi personali di Carmelo Bene. Quando Mario Missiroli subentra a Trionfo nella direzione dello Stabile torinese, Bene rileva la produzione che in novembre va in scena al teatro Manzoni di Milano.

Nella stessa stagione la collaborazione tra l'attore e Branciaroli prosegue con *Romeo & Giulietta*: spettacolo che non prevede un copione, ma solo un canovaccio scritto da Bene con Franco Cuomo e Roberto Lerici a partire da materiali di Matteo Bandello e Shakespeare. La defezione di Branciaroli, che poco dopo l'esordio a Prato il 17 dicembre 1976 si ritira a causa di un'otite, offre a Bene l'occasione di rielaborare lo spettacolo secondo una linea interpretativa, proseguita negli allestimenti immediatamente successivi, che lo vede spingere l'acceleratore sul suo 'appartarsi' «nell'azione dell'assenza».⁶² I ruoli tradizionali e la corrispondenza attore-personaggio sono frantumati anche grazie all'uso del *playback*: «da allora in poi il *play-back* diventerà l'espedito tecnologico-teologico del mio situare la voce al di là del soggetto».⁶³ Ridimensionata la figura di Romeo (inizialmente interpretata da Branciaroli), *Romeo & Giulietta* (storia di Shakespeare) viene interamente filtrato dal Mercuzio di Bene che non

62. F. QUADRI, 'Amleto' e gli altri: per Carmelo Bene comincia da Shakespeare il funerale del teatro, «Patalogo 22», Milano, Ubulibri, 1999, p. 307.

63. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 323.

si rassegna alla morte: «lo spettacolo è la sua emorragia permanente, i flussi ostinati del suo moribondo non voler morire». ⁶⁴ Se Mercuzio non muore e la tragedia è sospesa, la catarsi è impossibile.

Dopo una stagione di repliche lo spettacolo (da cui Bene ricava anche una versione radiofonica) è ospite nel 1977, con il *S.A.D.E.*, del Festival d'Automne di Parigi. Le contestazioni, specie di stampo femminista, ma anche dei 'puristi' che non comprendono l'atto critico che sta dietro la demolizione del testo, non cancellano le esternazioni di incondizionata stima di cui l'attore è oggetto. L'invito all'Opéra Comique è per Bene non solo un alto riconoscimento del suo operato d'artista ma anche una tappa decisiva verso l'investitura a intellettuale di cui manifesta implicitamente il desiderio professandosi estraneo alla 'casta' dei teatranti e coltivando rapporti con studiosi italiani (come Maurizio Grande) e intellettuali d'oltralpe (da Pierre Klossowski a Jacques Lacan, da Michel Foucault e Gilles Deleuze e Jean-Paul Manganaro).

Sostiene questa 'candidatura' la produzione scritta che Bene interseca con quella teatrale. Nel volume *A bocca aperta* (Torino, Einaudi, 1976) l'attore dà alle stampe, oltre alla sceneggiatura dedicata a San Giuseppe da Copertino scritta sei anni prima, il copione di *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni* e un testo teatrale, *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi*, inizialmente messo in prova, ma poi sottratto agli onori della ribalta a causa delle resistenze di Lydia Mancinelli. Nel 1977 *S.A.D.E.* è tradotto in francese da Manganaro e Danielle Dubroca; *Il rosa e il nero* è riproposto nella raccolta di Quadri *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)* edita da Einaudi; l'attore pubblica la sua *Salomè* da Oscar Wilde per la Rai e *Fragments pour un auto-portrait* sulla rivista «Les Nouvelles Littéraires». Nel 1978 è la volta di alcuni articoli su «Paese sera» (poi in parte confluiti in *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982), di un copione di *Pinocchio* (Firenze, Giusti) e infine del testo di *Riccardo III* corredato da un saggio di Deleuze e da una relativa risposta di Bene nel volume *Sovrapposizioni* (Milano, Feltrinelli).

Il volume anticipa la realizzazione dello spettacolo che esordisce nel dicembre 1977 al teatro Bonci di Cesena (accompagnato dall'ennesima 'benedizione' di Bene che orina dal balcone dell'albergo Leon d'Oro sulla folla sottostante). Nota Deleuze che nel *Riccardo III* Bene sottrae all'opera shakespeariana tutto ciò «che "fa" Potere [...] il Re, i Principi, i Padroni, il Sistema», ma anche «il potere dello stesso teatro (il Testo, il Dialogo, l'Attore, il Regista, la Struttura)». ⁶⁵

64. Ibid.

65. C. BENE-G. DELEUZE, *Sovrapposizioni. 'Riccardo III' di Carmelo Bene. 'Un manifesto di meno' di Gilles Deleuze*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 86.

La trama è destrutturata; i dialoghi sono trasformati in monologhi; ogni interazione tra i personaggi è negata; gli stessi personaggi, pur conservando un nome, non hanno consistenza psicologica, sono 'situazioni', fantasmi. In scena non compare Riccardo III, ma un attore impossibilitato a rappresentarlo.

Il percorso shakespeariano di Bene prosegue con *Otello*, «il più lirico e bruciante dei miei spettacoli». ⁶⁶ Anche qui la tragedia è 'sospesa': Desdemona è uccisa all'apertura del sipario, «in quanto personaggio e in quanto presenza [...] e la si continua ad uccidere ogni volta che si "presenta"». ⁶⁷ Il fazzoletto perde la funzione che aveva nella trama ordita da Jago e, 'sottratto' alla storia, diviene un «significante impazzito» che «appare ovunque: ingigantito sullo sfondo della scenografia e illuminato come uno stendardo; ad asciugare la fronte di Jago; in una fragorosa soffiata di naso; confuso tra bianche lenzuola e le vesti che sempre si strappano». ⁶⁸ Lo spettacolo si fonda sull'opposizione bianco/nero, luce/buio che riflette la contrapposizione tra Otello e Jago. Tutti gli altri 'personaggi' (Brabantio, Cassio, Roderigo) si riducono a proiezioni mentali. Il colore del Moro contamina i personaggi che lo affiancano, mentre al contempo lui si 'stinge', mostrando la pelle dell'attore che il cerone copriva e perdendo in questo modo la sua identità. Così, mentre Jago «gioca con il suo desiderio di essere Otello», Otello «gioca con l'assenza». ⁶⁹

Il 18 gennaio 1979 alla conferenza stampa precedente il debutto di *Otello* al teatro Quirino di Roma, Bene annuncia la decisione di abbandonare il teatro. I fatti lo smentiranno. Si tratta del *coup de théâtre* di un 'mattatore' esperto che coltiva un vezzo già praticato in precedenza dai suoi colleghi ottocenteschi i cui abbandoni alle scene preparavano il terreno alle successive *rentrées*. Non solo. È anche il riconoscimento del valore testamentario di *Otello*: nel percorso di negazione della rappresentazione non è possibile spingersi oltre. 'L'oltre' (almeno per il momento) è già assenza. E coerentemente l'attore si sottrae alle scene, riducendosi a sola voce e approfondendo le sue ricerche attorno alla *phonè*: a *Otello* segue la cosiddetta svolta concertistica che porterà Bene a privilegiare la voce solistica e gli allestimenti corali. Nel 1979 con *Manfred*, cinque atti di Lord Byron, musiche di Robert Schumann, Bene debutta come 'concertista' diretto da Piero Bellugi con l'orchestra e il coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia. La sua voce amplificata si assume il carico di tutti i personaggi in continuo rapporto con l'orchestra. L'iniziativa è applaudita sia dai critici teatrali sia da quelli musicali. Si compiace l'attore: «ho dimostrato

66. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 346.

67. G. DOTTO, *Il principe dell'assenza (Carmelo Bene)*, Firenze, Giusti, 1981, p. 107.

68. Ivi, p. 109.

69. Ivi, p. 110.

che c'è più orchestra in un grandissimo *attore-machina* che non in un'orchestra vera e propria al gran completo... Non si tratta più di voce recitante. Anche nei momenti in cui il magma orchestrale-sonoro tace, la parola è giocata musicalmente. *Questo attore è un'orchestra che rilancia un'altra orchestra*.⁷⁰

Negli anni successivi, sulla strada aperta da *Manfred*, con o senza orchestra, in grandi teatri o in palazzetti dello sport, Bene concepisce molte delle sue esibizioni come concerti in cui il dato sonoro supera quello visivo. Tra questi, nel 1980, la ripresa dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* (con le musiche di Gaetano Gianni Luporini e le percussioni dal vivo di Antonio Striano) e *Hyperion* di Bruno Maderna (*suite* dall'opera di Friedrich Hölderlin diretta da Marcello Panni).

Se la 'voce-orchestra' di Bene, paragonato a Maria Callas, trova la sua consacrazione con l'esibizione nel *Manfred* alla Scala di Milano nel 1979, l'apoteosi dell'attore si verifica il 31 luglio 1981 quando è chiamato dal sindaco di Bologna, Renato Zangheri, a svolgere una *Lectura Dantis* sulla torre degli Asinelli in ricordo delle vittime della strage dell'anno precedente. In questa occasione il coinvolgimento di Bene genera forti scontri politici: si teme che il 'mostro' possa offendere le vittime, il 'padre' Dante, le stesse istituzioni che lo hanno invitato. Ed è per questo che l'evento, che avrebbe dovuto essere trasmesso dalla televisione, non è nemmeno ripreso. Le polemiche non intimidiscono però una nutrita folla che la sera prevista si accalca sotto la torre bolognese. Bene «in jeans e camicia militare di cotone, s'inerpica scalzo sulla scaletta da pompieri che porta alla sommità degli spalti della Torre. Appare. Boato da stadio».⁷¹ Non è la sua presenza fisica a impressionare gli spettatori, molti dei quali (distribuiti nei ristretti spazi di quella zona di Bologna) non riescono nemmeno a vederlo. Sovrana è la voce che dall'alto discende sulla città, «un tuono che precipita e rimbalza su quel tappeto umano, riecheggiato altrove da migliaia di watts».⁷² Il silenzio partecipa dei presenti è rotto tra un canto e l'altro dalle ovazioni. «Un'ora in tutto incluso l'invocatissimo bis dei "Sonetti"», poi Carmelo Bene si congeda con una frase di quelle che vogliono essere ricordate: «io mi scuso per il vento che ha turbato questa dizione, questo canto, e, sebbene ringrazi gli astanti, ricordo un po' a tutti che ho dedicato questa mia serata, da ferito a morte, non ai morti, ma ai feriti dell'orrenda strage».⁷³ L'attore considera la lettura dantesca bolognese l'avvenimento più intenso di una vita di spettacolo. Anche i giornali, superata la bufera politica, ne riconoscono il valore, «una sorta di irripetibile prodigio al

70. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 353.

71. Ivi, p. 241.

72. Ibid.

73. Trascrizione dal DVD *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna*, a cura di R. MAENZA, Venezia, Marsilio, 2007.

confine tra laico e religioso: una comunità intera in raccoglimento ai piedi di un “muezzin” che recita la “Divina Commedia”».74

Nel successivo dicembre 1981, a Pisa, Carmelo Bene torna ancora una volta su *Pinocchio*. Come ricordato da Roberto Tessari, questa versione dello spettacolo è incentrata sul rapporto tra il personaggio principale, interpretato da Bene, e la Fata (Lydia Mancinelli): «era una favola di una piacevolissima tortura giocata tra la Bimba-Divina Provvidenza infantile e il burattino, due elementi di un gioco. Il burattino che desidera essere giocato, che desidera essere impiccato in fin dei conti, per essere magari resuscitato; che desidera vedere morta la bella Fata per poter dire “rivivisci” per recitare un bel pezzo di melodramma sul suo cadavere che non esiste, perché ovviamente la Fata non è morta e non può morire».75 È proprio durante le prove di questo *Pinocchio* che il rapporto tra Bene e la Mancinelli arriva al capolinea. Avvisaglie della loro separazione si erano già manifestate all’epoca della preparazione di *Otello*, opera in cui l’attrice non aveva recitato. La conclusione del loro legame affettivo determina anche lo scioglimento della società che avevano gestito insieme, ma che di fatto sul piano amministrativo-organizzativo l’attore aveva in tutto delegato alla Mancinelli. Se quest’ultima, senza la guida di Bene, non riuscirà a ottenere un pieno riconoscimento artistico, l’attore potrà oramai fare a meno, sul piano professionale, di un aiuto senza il quale, per sua stessa ammissione, difficilmente avrebbe potuto affermarsi negli anni Sessanta.

Sul fronte letterario, al 1981 risale la pubblicazione di *‘Otello’, o la deficienza della donna* seguito nel 1982 da una raccolta di scritti teorici, *La voce di Narciso*. In quello stesso anno, in estate, a casa di Antonio Giusti, Bene scrive un’auto-biografia il cui titolo, *Sono apparso alla Madonna* (che riprende un tema caro già a *Nostra Signora dei Turchi*), gli viene involontariamente suggerito da Ruggero Orlando: «Estate ’82. Forte dei Marmi. Notte fonda. Carmelo Bene e i suoi ospiti si sfiancano di ping-pong e astanti smash nel giardino di Villa Beatrice. Dalla fessura del cancello filtra la sagoma alticcia di Ruggero Orlando, la bottiglia di scotch in pugno. Barcollando, poggiandosi precario a provvidenziali fusti indovinati al buio, accostandosi al tavolo da gioco: “Caro Carmelo... ho saputo che sei apparso alla Madonna!”, e giù, piegato in due, in uno sgangherato sghignazzo dei suoi».76 Il libro è pubblicato l’anno successivo da Longanesi con il sottotitolo *Vie d’(h)eros(es)*. È il primo atto di quella studiata selezione della memoria che vedrà Bene curare in prima persona la raccolta *omnia* dei

74. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 244.

75. *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in ‘Pinocchio’ di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981). Parte seconda*, a cura di D. ORECCHIA, «L’asino di B», XI, 2007, 13, p. 54.

76. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 239.

suoi testi letterari nel 1995 (*Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani) e distendere un'ulteriore autobiografia, con l'aiuto di Giancarlo Dotto, nel 1998 (*Vita di Carmelo Bene*).

Una collaborazione a lungo ricercata con Eduardo de Filippo prende corpo dall'autunno 1981. I due attori si esibiscono in un recital bipartito: *Lectura Dantis* di Bene e *Eduardo recita Eduardo*. Nel marzo 1982 al palazzetto dello sport di Bologna le due eccezionali personalità del teatro italiano trionfano insieme accolte da un pubblico 'da stadio'. L'intesa tra i due artisti ha vita breve ed è bruscamente interrotta probabilmente per questioni economiche e per il narcisismo attoriale che li contrappone.

Bene torna alle sue creazioni procedendo su un doppio binario. Da una parte i recital poetici, i 'concerti solistici', come quello dedicato nel 1982 ai *Canti Orfici* di Dino Campana (con la chitarra solista di Flavio Cucchi) al palazzo dello sport di Milano. Seguono nel 1983 *Poesia della voce. Voce della poesia* (da Dante, Manzoni, Campana, Leopardi, Pascoli), *Egmont (un ritratto di Goethe)* con musiche di Beethoven e ...*Mi presero gli occhi...* da Friedrich Hölderlin e Giacomo Leopardi con musiche di Gian Luporini. Particolarmente significativo è nel 1983 *L'Adelchi* di Alessandro Manzoni in forma di concerto (uno studio di Bene e di Giuseppe Di Leva nel centenario della nascita dello scrittore milanese, ancora con musiche di Luporini): presentato dal teatro alla Scala e dal Comune di Milano al teatro Lirico di Milano, diffuso anche via radio e tv e accompagnato da un *pamphlet* teorico (*L'Adelchi, o della volgarità del politico*) di Bene e Di Leva edito da Longanesi. Sono concepiti ancora come concerti, nel 1987, i *Canti* di Leopardi che come *l'Adelchi* conosceranno una nuova edizione negli anni Novanta.

Su una via parallela si collocano gli allestimenti più strettamente teatrali che con quelli 'concertistici' condividono sia l'attenzione al valore musicale dello spettacolo (nei suoi aspetti sonori, ma anche visivi: «le posture del corpo, le poggiateure del capo, gli abbandoni, tutto è musica»),⁷⁷ sia la tendenza al monologo. Nel *Macbeth*, due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare del 1982, tinto di biondo e vestito di bianco, l'attore è solo in scena. L'esperienza «elettronica ereditata dalla fase cinematografica» e «l'avventura concertistica del poema sinfonico (s)drammatizzato» suggeriscono a Bene un nuovo orizzonte di lavoro: *Macbeth* «segna la fine della *scrittura scenica* e spalanca l'avvento della *macchina attoriale*»,⁷⁸ sintesi di attore e macchina. Nel suo percorso di 'sottrazione' alla scena, l'attore giunge «al punto di "de-pensarsi" in qualità di Io e di assumere su se stesso, come "macchina attoriale", la circolazione dei

77. Ivi, p. 310.

78. C. BENE, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1203.

soli significanti. L'essere macchina attoriale significa [...] esprimere [...] la regressione fino all'inorganico e all'oblio, a rapire il senso delle parole per poi rigettarlo subito».⁷⁹

Ancora Shakespeare è la base di partenza per una nuova edizione dell'*Otello* dei primi mesi del 1985 e di *Hommelette for Hamlet*, «operetta inqualificabile (da J. Laforgue)» del 1987. Fra i due si colloca *Lorenzaccio*, *al di là di De Musset e Benedetto Varchi*. Preceduto dall'omonimo racconto – in realtà «un saggio di filosofia e di tecnica attoriale (la sua, s'intende): un discorso sull'atto e sull'azione» –⁸⁰ *Lorenzaccio* è l'occasione in cui Bene, attraverso la dissociazione tra azioni e effetti sonori, mette in evidenza «l'irriducibilità del teatro alla dimensione formale dello spettacolo».⁸¹ L'attore avvia così un «percorso verso un teatro che si esaurisce nell'inutilità della rappresentazione per giungere al rifiuto della “forma”».⁸² Percorso che sarà portato alle estreme conseguenze in *La cena delle beffe* (1988); nel dittico *Pentesilea, la macchina attoriale – attorialità della macchina*, momento n. 1 e 2 del progetto di ricerca «Achilleide, Stazio a Kleist, Omero e post-omero» (1989-1990). Nella controversa esperienza come direttore della sezione teatro della Biennale di Venezia la nomina giunge nel gennaio 1988. Nei mesi successivi, mentre è in tournée con *Hommelette for Hamlet* e sta lavorando alla *Cena delle beffe*, Bene elabora i punti cardine del suo programma. I propositi sono molto ambiziosi: «la mia non sarà una rassegna divulgativa. Si tratterà di una Biennale più indisciplinata che interdisciplinare. [...] Riporterò la città ai fasti di un lontano passato in cui venivano a Venezia Chagall e Stravinskij».⁸³ Il progetto che espone al consiglio della Biennale, nel maggio dello stesso anno, riguarda i due successivi bienni: «La Biennale Uno» (da giugno a ottobre 1989), ispirata a *Tamerlano il Grande* di Christopher Marlowe, verterà sul «barbarico ovvero il linguaggio come sottrazione di senso, ovvero la scena restituita al gioco» e produrrà «quattro, cinque, sei performance assommate e assemblate in uno spettacolo finale itinerante che andrà da New York a Pechino».⁸⁴ Per il biennio 1991-1992 Bene si ispira invece al *Bafometto* di Pierre Klossowski e propone la realizzazione di «“un museo stregato” tutto istoriato su superfici vitree, da costruire su un'isola o altro ambiente abbandonato della

79. M. ARIANI-G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, p. 261.

80. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit., p. 56.

81. L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 89.

82. L. TREZZINI, *Una storia della Biennale Teatro (1934-1995)*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 148.

83. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 364-365.

84. Ivi, p. 366.

laguna, scenografato da un gruppo di artisti che lavoreranno su delle diapositive professionali riproducenti una serie di originali grandi pastelli dello stesso Klossowski. [...] Sarà la voce registrata dell'ottantacinquenne Klossowski a far da guida in questo cammino di "frantumazione del concetto di soggetto".⁸⁵

L'attuazione del progetto si rivela molto presto difficile. A luglio, mentre è a Parigi al Festival d'Automne con il suo *Lorenzaccio*, occasione anche per registrare la voce di Klossowski, ha un infarto (i giornali parlano di un collasso da stress). Non è tanto lo stato di salute, quanto la preoccupazione che non gli vengano messi a disposizione fondi sufficienti a fargli pensare di abbandonare l'impresa. Le sue richieste economiche sono considerate troppo elevate dal consiglio direttivo, per nulla confortato dalla promessa dell'artista di privilegiare la ricerca artistica 'pura' rispetto alla produzione di spettacoli per il pubblico. Il 26 maggio 1989, all'indomani dell'inaugurazione, lo strappo sembra ricuirsi. Il consiglio direttivo della Biennale stanza «un miliardo e mezzo per fare, a settembre, il *Tamerlano* di Marlowe, e un miliardo per il '91 [...] per costruire il museo stregato, tutto di vetro, di Pierre Klossowski con il suo *Bafometto*».⁸⁶

Nel settembre 1989 nei padiglioni della Biennale Arte viene inaugurato il laboratorio permanente *Carmelo Bene e la ricerca impossibile. Ovvero il teatro senza spettacolo*. Come segnalato da un cartello posto all'ingresso⁸⁷ l'accesso è aperto agli addetti ai lavori (attori, musicisti, studiosi e tecnici) ma rigorosamente interdetta agli spettatori. A porte chiuse, gli artisti conducono percorsi di ricerca sulla macchina attoriale e su *Tamerlano il Grande*. L'ipotesi iniziale di realizzare un grande spettacolo in cui Bene, protagonista, avrebbe coinvolto numerosi artisti (tra cui il regista Carlo Quartucci, l'attrice Carla Tatò, la cantante Anne Laure Poulain, il percussionista Han Bennik e il compositore Lorenzo Ferrero) viene contraddetta dalla decisione di comporre un video televisivo. Le riprese girate nei diversi gruppi di lavoro, insieme ai volumi *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89* e *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo* (il primo realizzato per volere della Biennale, il secondo proposto dallo stesso Bene), saranno i soli documenti della gestione beniana della manifestazione veneziana. Quando il 22 settembre, nel corso di un incontro con gli studenti universitari nell'auditorium di Santa Marta, l'attore chiarisce ai giornalisti che non sono attesi altri risultati, incontra una platea esterrefatta e scandalizzata.

Dalle colonne dei giornali si alzano le critiche di chi ritiene sia inappropriato spendere soldi pubblici destinati al teatro per finanziare costose attività con un

85. Ivi, p. 367.

86. R. BIANCHIN, *Carta bianca a Carmelo Bene*, «la Repubblica», 27 maggio 1989.

87. «È severamente vietato l'ingresso al pubblico per motivi di sicurezza ai sensi delle norme vigenti sull'agibilità dei luoghi di lavoro e per motivi di carattere igienico» (BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 369).

beneficio minimo per gli spettatori, quasi del tutto esclusi dalla Biennale. D'altra parte le divergenze tra l'attore e i dirigenti della Biennale sono inconciliabili. Il 3 febbraio 1990 Carmelo Bene lascia il suo incarico. Nei giorni successivi accusa la Biennale, che aveva reso pubblico il suo testo di dimissioni, «di aver mutilato e contraffatto la lettera con la quale annunciava di essersi ritirato irrevocabilmente dall'incarico».⁸⁸ Deciso è il contrattacco dell'ente danneggiato dal prematuro abbandono di Bene e dal conseguente ritiro di Klossowski. In seguito la Biennale porterà Bene in tribunale con l'accusa di essersi indebitamente appropriato dei disegni di Klossowski, che l'attore afferma essergli stati regalati dall'autore in segno d'amicizia.

Nei quattro anni successivi alla spossante esperienza veneziana, l'attività teatrale di Bene si dirada a causa dei gravi problemi che minano la sua salute. La prima avvisaglia è un attacco di angina con versamento polmonare che comunque non gli impedisce di recarsi, nel dicembre 1990, con la sua *Achilleide* a Mosca ospite del teatro Majakovskij. Nel 1991 l'attore si sottopone all'impianto di quattro bypass. Nonostante il riposo forzato cui è costretto fa comunque parlare di sé. In particolare inasprisce la sua lotta contro il Ministero del turismo e dello spettacolo denunciandone l'incompetenza e l'asservimento del teatro alla politica. Il 20 maggio 1991 scrive al Ministro del turismo e dello spettacolo per chiedere «elementari spiegazioni del termine “prosa” applicato alle “Attività e Ricerche Teatrali” nella circ. corr. 1990/1991». Le inserzioni pubblicitarie che nel 1992 fa pubblicare a sue spese su «Il Messaggero» e «la Repubblica» contro «l'inqualificabile sopravvivenza del Ministero dello Spettacolo»⁸⁹ sostengono che l'unico scopo del ministero sia finanziare sé stesso e creare reti clientelari. Chiamato in causa, il Teatro Stabile di Roma querela l'attore.

A richiamare l'attenzione dei media su Bene non sono solo le sue polemiche. Il 2 gennaio 1992 sposa la ventottenne Raffaella Baracchi, ex Miss Italia attrice con Tinto Brass e con lo stesso Bene (scritturata per *La cena delle beffe*), incinta di sei mesi, da circa tre anni sua convivente. Un matrimonio-lampo. A marzo «Carmelo Bene è trattenuto sette ore dai carabinieri della stazione “Aventino” [...] perché sospettato di aver preso a sediate e provocato lesioni a una donna incinta, la moglie Raffaella Baracchi».⁹⁰ In seguito l'attore, annunciando la prossima separazione, si sfoga con la stampa: «ho avuto tante vite, io. E ho avuto una sola compagna, che si chiama Lydia Mancinelli. Ma era in un'altra vita. Poi ho sposato me stesso, da sempre. E non andiamo mai d'accor-

88. [senza autore], *Bene all'attacco. 'Mutilato il testo delle mie dimissioni'*, «la Repubblica», 6 febbraio 1990.

89. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 66.

90. Ivi, p. 91.

do [...]. Perché l'ho sposata? [...] L'ho fatto perché credevo di dare una mano. [...] Siccome volevano appiopparmi questo figlio allora ho detto: benissimo andrò fino in fondo: perché non sposarla addirittura. E "all'apparir del vero tu misera cadesti": nemmeno un mese, è durata. [...] Non mi ha denunciato perché non aveva le carte per farlo. [...] domani divorzio... Rido, rido. Ma no, non rido più. Non c'è nemmeno da sorridere».⁹¹

Nel 1993 Bene dà alle stampe *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist* (Roma, Nostra Signora). Il 27 giugno 1994 è invece ospite dell'Uno contro tutti del Maurizio Costanzo Show. Le affermazioni di Bene, volutamente desiderose di suscitare scandalo o criptiche, scatenano il pubblico e le proteste di telespettatori e giornalisti. Ma (persino tra gli insospettabili) c'è chi ritiene che quella di Bene non sia la manifestazione dell'ennesimo 'personaggio televisivo' in caccia di notorietà. Scrive ad esempio monsignor Claudio Sorgi in un articolo apparso il 29 giugno 1994 sulle pagine di «Avvenire»: «Carmelo Bene è una tigre o una pantera dell'arte teatrale. L'uso che egli fa della parola, del gesto e dell'espressione del volto, tutto il volto: dai muscoli, agli occhi, ai capelli tinti [...], e di tutto se stesso, è ogni volta un originale, mai una fotocopia. Credo che per la prima volta sul palco del "Costanzo Show" si è vista una tale comunicazione creativa, un evento artistico che si compiva mentre veniva comunicato». Lo stesso Bene precisa i suoi intenti: «io non volevo fare uno spettacolo, non facevo teatro, non recitavo un copione, come ha detto qualcuno. La mia intenzione era di rompere il meccanismo della trasmissione, di mettere in corto circuito la televisione, di far sì che il mezzo fosse bucato dal mio intervento».⁹² Un secondo round del match al Maurizio Costanzo Show è trasmesso il 23 ottobre 1995.

L'attesissimo ritorno al teatro si verifica con *Hamlet suite*. Il consenso è stavolta incontrastato, ma durante le repliche milanesi l'attore è colpito da un nuovo infarto. Con poche eccezioni si terrà lontano dalle scene fino al 1996 quando la sua 'fucina' produce *Macbeth Horror Suite* che, dopo l'esordio al teatro Argentina di Roma dedicato ad Antonin Artaud nel centenario della nascita, è invitato al Festival d'Automne di Parigi e all'Hebbel Theater di Berlino.

Fisicamente provato e sottoposto a invasivi trattamenti medici, Bene trascorre i suoi ultimi anni tra Roma e Otranto affiancato da Luisa Viglietti, costumista dei suoi ultimi spettacoli e sua compagna dal 1994. Sempre più distaccato dalle 'cose del mondo', si compiace di mostrarsi ai suoi ospiti come un 'monaco' che coltiva in solitudine i suoi interessi e le letture predilette. Emerge dal suo 'romitaggio' per allestire le riedizioni di *Pinocchio* (nel 1998, seguita l'anno

91. G. GALLO, «Oltre il Bene e il male», «Corriere della Sera», 6 marzo 1992.

92. U. VOLLI, *I vescovi entusiasti di Carmelo*, «la Repubblica», 30 giugno 1994.

dopo da un'edizione televisiva) e dell'*Achilleide* (*In-vulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro* nel 2000), e per riproporre le sue più notevoli letture-concerto (*Adelchi*, i *Canti* di Leopardi, la *Lectura Dantis*), cui si aggiunge, nel 1999, quella tratta da *La figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio. Nel 1998, oltre alla già citata seconda autobiografia, Bene pubblica con Enrico Ghezzi il *Discorso su due piedi (il calcio)*. La sua ultima opera letteraria è *'l mal de' fiori: poema* consegnata alle stampe nel 2000 (Milano, Bompiani).

Muore il 16 marzo 2002 a Roma. Secondo le sue volontà non sono celebrati funerali e il suo corpo è cremato. Dopo la sua scomparsa, la ripartizione del suo patrimonio è causa di contenziosi legali che coinvolgono la Fondazione Immemoriale di Carmelo Bene (voluta dallo stesso attore per conservare i documenti sulla sua attività), Maria Luisa Bene, sorella dell'attore, Raffaella Baracchi, sua ex-moglie e madre della figlia Salomè e infine Luisa Viglietti, sua ultima compagna.

Formazione

Prestando fede a quanto dichiarato dall'attore nelle sue autobiografie, l'ambiente che per primo gli dà occasione di formarsi 'alla pubblica rappresentazione' è quello delle chiese del paese natale e di Lecce in cui serve quotidianamente messa. La ritualità religiosa è considerata dall'artista ormai affermato la prima forma di 'allestimento scenico' con cui si è confrontato fin da bambino. Le impressioni sollecitate dalle pratiche devozionali barocche dell'estremo sud d'Italia sono da lui riversate nelle successive manifestazioni artistiche.

Buona parte della sua istruzione si svolge in contesti religiosi. Prima di concludere gli studi presso il liceo Palmieri di Lecce, Bene frequenta le scuole medie e i primi anni del liceo classico all'istituto Calasanzio dei Padri Scolopi. I sacerdoti con cui entra in contatto sono da lui definiti «dei piccoli Gilles de Rais» pedofili e dediti al vino: «non ricordo più i nomi e nemmeno le facce [...]. Bevevano, allungavano le mani e in teologia erano negati».⁹³

Il suo rendimento scolastico si assesta su un livello mediano: insofferente alla matematica ha buoni voti nelle materie umanistiche, italiano, greco e latino. Proprio sui banchi di scuola scopre delle embrionali doti performative distinguendosi nella lettura di poesie: «ero l'addetto a "recitare" le poesie nella mia classe. Per la prosa era stato designato un compagno con la voce più timbrata, baritonale. I versi toccavano sempre a me, che avevo una voce bianca. Già da bambino conoscevo l'*Iliade* a memoria, senza applicarmi più di tan-

93. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 23-24.

to. Il greco di Omero mi stupiva. Non mi piaceva l'*Odissea*.⁹⁴ Oltre all'*Iliade* legge con piacere il *Don Chisciotte*, la *Divina Commedia*, i romanzi di Walter Scott e Alexandre Dumas père. Una vera e propria passione è quella che intorno ai quindici anni lo spinge verso le opere di William Shakespeare a partire da *Timone d'Atene*. Sono shakespeariani i personaggi (Marc'Antonio e Bruto) di cui, adolescente, assume le vesti nelle esibizioni solitarie in cui si cimenta davanti allo specchio.

Fin dall'infanzia è affascinato dall'opera lirica, alla quale è educato dagli ascolti radiofonici e dagli spettacoli cui assiste con i genitori al Politeama di Lecce, al teatro Margherita e al Petruzzelli di Bari, ma anche all'Opera di Roma e all'Arena di Verona. «Per me [...] teatro era quello "lirico": suoni, luci, fasti, sperpero, spettacolo dove innanzitutto non si parlava come nella vita». ⁹⁵ I cantanti Giuseppe Di Stefano, Aureliano Pertile, Giulio Neri, Giulietta Simionato e Giuseppe Taddei lasciano su di lui una viva impressione. Al contrario è deluso dagli attori di prosa che ai suoi occhi di giovanissimo spettatore sembrano in continua attesa di un «canto che non veniva». ⁹⁶ Unica eccezione, per la sua recitazione antinaturalistica, Vittorio Gassman: «il primo Gassman [...] m'innamorò perché quasi "cantava"». ⁹⁷

Bene si esercita nel canto come tenore. A incoraggiare la sua indole creativa contribuisce la zia Raffaella alla quale fa spesso visita la domenica a Lecce: «faceva la maestra elementare. Si ritirò quando io avevo quindici anni e si convinse che curiosare nella mia educazione artistica dovesse diventare la sua missione». ⁹⁸ Nipote e zia si dilettono insieme l'uno al canto l'altra al pianoforte. Ma le aspirazioni canore di Bene si infrangono quando è scartato da un maestro di canto: «competente, spietato fu il commento del maestro Barbara, a Donizetti ammazzato». ⁹⁹ Ripiega allora sul teatro di prosa.

Una volta concluso il liceo, assecondando la volontà del padre che lo vorrebbe notaio, Bene opta per la facoltà di Giurisprudenza, ma la breve incursione nel sistema universitario non avrà nessuna influenza sulla sua preparazione. Più rilevante è la scelta della sede universitaria: il trasferimento a Roma lo svincola dal controllo delle maglie familiari e gli apre un ricco ventaglio di opportunità. Formalmente iscritto all'università si occupa di fatto solo di ciò che gli interessa. All'indomani del suo arrivo si iscrive all'Accademia teatrale di Pietro Sharoff. Una delusione: «era un metodo fondato sul risveglio dei sen-

94. Ivi, p. 28.

95. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 90.

96. Ivi, p. 90.

97. Ibid.

98. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 39.

99. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 91.

timenti. Per commuoverti dovevi fare cose turpi, come pensare che tua madre era morta. Stanislavskij beato. Io a mia madre volevo molto bene, m'aveva pure concesso di iscrivermi all'accademia, ma pensarla cadavere mi ripugnava, e comunque non mi risvegliava un bel niente».¹⁰⁰

Desideroso di diventare un attore e ritenendo l'Accademia d'arte drammatica Silvio d'Amico una via privilegiata tenta per due volte le selezioni. Nel 1956-1957, pur giudicato idoneo, non è ammesso. A niente valgono le sue proteste se non a testimoniare l'amarezza provata. Si ripresenta ai provini l'anno successivo, stavolta con successo. I commissari d'esame (davanti ai quali recita un sonetto di Giovanni Boccaccio ed estratti da *Otello* di Shakespeare, *Il teatro comico* di Carlo Goldoni e *Lunga giornata* di O'Neil) annotano: «letture [...] mediocri. Discreta figura. Buona voce». Fanno inoltre cenno alla «voce piuttosto tenorile», alla «s con fischio» e ad alcune screziature dialettali del suo modo di parlare.¹⁰¹

Il talento naturale di Bene sembra destinato a essere plasmato dagli insegnanti della più prestigiosa scuola di recitazione italiana, ma le sue aspettative sono disattese. Il suo narcisismo è mortificato da insegnanti che gli affidano piccole parti (come Sergio Tofano) o dai quali non si sente ascoltato (come Orazio Costa). Il comportamento irrispettoso lo mette in cattiva luce. Le maggiori energie sono spese nelle lezioni di scherma, sport che praticava già a Lecce e in seguito all'Accademia teatrale di Pietro Sharoff: «mi collaudavo come schermidore, fioretto e spada, il mio maestro era [Valentino] Ammannato, ex nazionale. Mi considerava un talento. In accademia stavo sempre in brache imbottite e corpetto, su e giù dalla pedana».¹⁰² Riscuote approvazione anche nella declamazione dei versi. Ad eccezione di Jone Morino che ne intuisce il potenziale (e infatti assisterà al debutto del suo *Caligola*), gli insegnanti lo giudicano un presuntuoso; in effetti Bene ritiene inutili le loro lezioni e le diserta. Fuori dalle aule è un avido lettore (Shakespeare, Marlowe, Eliot) e osserva con curiosità gli intellettuali e gli scrittori (come Tommaso Landolfi, Ennio Flaiano, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Vincenzo Cardarelli) che si ritrovano per discutere nei caffè di via Veneto. In 'classe' non dà fiducia al corpo docente e non ne riceve. L'esperienza in accademia si interrompe prematuramente durante il secondo anno di corso.

Difficile tracciare un bilancio di quanto queste attività possano aver influenzato l'iter artistico di Bene. Sicuramente le 'scuole' gli forniscono un primo «muro in cui sbattere e farsi male».¹⁰³ Il suo percorso formativo di gio-

100. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 44.

101. GIAMMUSSO, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 174, che consulta le pratiche relative a Bene conservate nell'archivio dell'accademia.

102. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 45.

103. Ivi, p. 51.

vane provinciale comprende anche la strada della 'dissipazione'. Per calcolo o per nevrosi Bene 'svicola' dai progetti confezionati per lui dalle autorità cui è sottoposto (famiglia, università, accademie) concedendosi esperienze potenzialmente autodistruttive. A corto di soldi, che i genitori gli centellinano per evitare che siano spesi tutti in alcolici («*ho cominciato a bere a quindici, sedici anni*»),¹⁰⁴ riesce a procurarsi alcool e sigarette giocando a dama e barattando i suoi capi d'abbigliamento. Per le sue abitudini eccentriche è segnalato alla polizia e finisce più volte in commissariato.

L'avventura del *Caligola* di Camus, insieme ad Alberto Ruggiero, nasce come un progetto di due giovani ribelli indipendenti da qualsiasi istituzione. Bene si prepara con un *training* autogestito che contempla la scherma e la *boxe* fino a quando un colpo sul naso lo farà desistere. La tensione antiaccademica del progetto è tratto costitutivo comune a un'intera generazione di intellettuali, teatranti e giovani in polemica con le generazioni precedenti.

Dopo l'abbandono dell'accademia romana e l'esordio nel *Caligola*, la formazione di Bene prosegue direttamente sul campo secondo percorsi estranei alle consuete agenzie formative e suggeriti piuttosto dagli incontri umani e professionali. Il contatto con Sylvano Bussotti e Giampiero Taverna a Firenze è stimolo per 'l'aggiornamento' delle sue competenze musicali e la conduzione di ricerche autonome sul suono. Nello stesso periodo la conoscenza di Giulio de Angelis gli suggerisce la lettura dell'*Ulisse* di Joyce («l'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita»)¹⁰⁵ che inaugura quella riflessione che lo porterà a scardinare in scena i rapporti tra significanti e significati. La collaborazione con Giancarlo Bignardi introduce Bene negli ambienti teatrali genovesi vicini ad Aldo Trionfo. Riveste una vera e propria funzione di 'maestro' Aldo Braibanti che, definito da Bene «uno dei miei tanti padri»,¹⁰⁶ dà al giovane attore fondamentali indicazioni per la lettura dei versi di Dino Campana: «*m'insegnò con quella sua vocetta come leggere i versi, come marcare tutto, battere ogni cosa*».¹⁰⁷

Un'esperienza che Bene definisce «un grande apprendistato» (aggiungendo: «*se non sei pazzo ci diventi*»)¹⁰⁸ è quella dell'internamento coatto in una clinica psichiatrica privata per volere della famiglia che considera una follia il suo matrimonio con Giuliana Rossi. Tra le 'eredità' del 'manicomio' l'osservazione dei meccanismi del linguaggio che gli fornisce materiale poi riconsiderato alla luce delle successive letture filosofiche: «[il manicomio] era una grande

104. Ivi, p. 43.

105. Ivi, p. 113.

106. Ivi, p. 116.

107. Ibid.

108. Ivi, p. 105.

macchina trita-linguaggio. In quella esplosione permanente, ti rendevi subito conto d'essere capitato dalla parte giusta, dove il parlante era parlato. C'era una comunicativa fatta di non-comunicazione, di significanti che si allevano secondo criteri arcani. Ininfluenze che tu parlassi il turco o l'aramaico. Si spalancava l'abisso del *vanus flati*. Rivolgersi al prossimo per qualunque motivo: quella era la vera insensatezza. La precarietà del linguaggio. La non-specularità del piano d'ascolto. Ognuno si credeva qualcos'altro, ma non perché s'immedesimasse in altro [...] come fanno gli attori di rappresentazione [...] erano proprio *smedesimati*. [...] Non c'era l'Io e non c'eri Tu».¹⁰⁹

Non le accademie, ma la vita, i libri, gli incontri sono la palestra del talento di Bene. Ma se è vero che l'attore rifiuta ogni maestro accademico, non è ingeneroso verso i suoi modelli. A molti di coloro che assistono ai suoi primi spettacoli ricorda molto Memo Benassi. Dichiarata è l'influenza del primo Gassman e delle grandi personalità della lirica (tra cui, oltre a quelle citate in precedenza, Maria Callas, Magda Olivero, Kathleen Ferrier, Tito Schipa, Mario del Monaco e Carlo Bergonzi, di cui studia il fraseggio). Ma preminente tra i modelli di Bene agli esordi è Ettore Petrolini: «lo studiavo più di Ruggieri [sic] e Zacconi. Quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano. Ci sono delle scimmie che ci provano a imitare Petrolini, avendo dei vocioni. Petrolini era invece taglientissimo».¹¹⁰ Petrolini, 'il più intelligente degli idioti', voce nasale, corpo 'meccanizzato', eccezionale 'giocoliere' del linguaggio, è il 'filtro' attraverso il quale Bene 'rilegge' il teatro dei mattatori e operistico. Rispetto a questi non si pone in un atteggiamento di passiva 'imitazione', ma li sottopone a uno sguardo parodico. Fuori dal contesto italiano Bene osserva con attenzione Buster Keaton che, insieme a Petrolini, è per lui il campione massimo «nella recitazione di quel sentire algido e parodico che ha costituito nel novecento l'unica forma possibile del tragico».¹¹¹

Un'altra fonte di ispirazione è la compagnia D'Origlia-Palmi. Le soluzioni scenografiche naïf e *kitsch*, gli errori, le perdite di memoria degli attori, che rivelano d'improvviso lo 'scollamento' tra interprete e personaggio con conseguente trasferimento di interesse dal personaggio all'attore, vengono consapevolmente integrati da Bene nel proprio linguaggio scenico. Il rapporto con la D'Origlia-Palmi, un *ensemble* di 'sopravvissuti' alla sparizione del teatro all'antica italiana, gli suggerisce anche il 'gusto' per l'anacronismo prima che Bene divenga 'un Grande Attore postumo'.

109. Ivi, pp. 110-111.

110. Ivi, p. 61.

111. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 17.

Completa il quadro dei fattori che arricchiscono la crescita artistica di Bene negli anni Sessanta il continuo dialogo con gli intellettuali che gravitano a Roma (innanzitutto Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Elsa Morante, Ennio Flaiano, Alberto Arbasino, Angelo Maria Ripellino): «ne avevo bisogno. Confrontarmi con chi stimavo».¹¹² Negli anni Settanta e Ottanta Bene ricerca invece i suoi interlocutori tra i pensatori poststrutturalisti francesi, in particolare Gilles Deleuze e Pierre Klossowski.

È opportuno infine menzionare la grande influenza esercitata da pensatori del passato che condizionano la sua poetica; e ai quali, in modo esplicito o meno, attinge frequentemente per avvalorare o spiegare il proprio operato. Sono legami che Bene stabilisce e rivede nel corso di tutta la vita in una logica di ricerca e formazione continua. Da un punto di vista teatrale Bene ha spesso sottolineato la propria derivazione dalla linea che collega idealmente Denis Diderot, Oscar Wilde, Vsevolod Mejerchol'd e Antonin Artaud, da lui «indicati [...] quali punti cardinali di una teoria dell'*attore critico* come unico possibile artefice della scena».¹¹³ Federico García Lorca, Samuel Beckett e Bertolt Brecht giocano nelle sperimentazioni giovanili un non piccolo ruolo di cui in seguito si perdono le tracce mentre il Marchese de Sade, Giacomo Leopardi, Franz Kafka, Vladimir Majakovskij e il già citato Joyce, restano citazioni costanti anche negli anni della maturità.

Imprescindibile, infine, è lo stimolo delle letture più strettamente filosofiche. Bene indica Schopenhauer come il suo «educatore permanente», considerando *Il mondo come volontà e rappresentazione* una 'bibbia' da tenere sempre a portata di mano.¹¹⁴ Altri 'maestri' ideali sono Nietzsche e Max Stirner. Raramente citato, ma tenuto presente Kierkegaard.¹¹⁵

Interpretazioni/Stile

Nella storia del teatro italiano del Novecento Carmelo Bene ha squarcia-to un velo che non può essere ricucito. Il suo teatro non ha eredi. Impossibile proseguirne la ricerca: facile scadere nell'imitazione, nella ripetizione. La dirompenza della sua 'rottura' non può essere replicata.

Gli spettacoli dei suoi esordi sono uno schiaffo inflitto a un pubblico fino ad allora abituato a essere lusingato dagli epigoni dei Grandi Attori, ma an-

112. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 180.

113. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 17.

114. Cfr. ivi, p. 23.

115. Per un panorama degli autori da cui Bene attinge riflessioni poi riportate nel suo operato artistico si rimanda al saggio di DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit.

che dai registi che ne ricercano la complicità. Alcuni osannano Bene come il Messia di un nuovo teatro finalmente giunto a cacciare i mercanti dal Tempio. Altri lo condannano senza appello, ma non potranno rimanere indifferenti. Pochi eletti 'pensatori' riescono a capirlo e a indicare 'nell'attrazione del vuoto' coltivata da Antonin Artaud un precedente. Molti ricorderanno soprattutto un'impressione di fascino e paura dettata dalla seduzione sensibile del 'gioco' strettamente teatrale: il carisma personale, la comicità tagliente dei primi spettacoli, la 'poesia' di quelli della seconda parte della carriera, ma anche l'*horror vacui* dovuto alla studiata negazione delle convenzioni. L'arte di Bene scuote gli spettatori dal torpore delle loro poltrone: la sua forza si scatena prioritariamente nel conflitto con il pubblico, di cui irride credenze e miti con atteggiamento molto aggressivo nella prima parte del suo percorso artistico, più distaccato nella seconda. I suoi detrattori lo liquidano come un goliarda. Ma le provocazioni di Bene non sono sberleffi divertiti. Vero e proprio *skandalon*, fanno precipitare le certezze di chi ascolta o vede.

Bene è stato spesso rivestito della «divisa dell'avanguardia»,¹¹⁶ assimilazione che peraltro l'attore ha sempre rifiutato. Più condivisibili le letture che ne sottolineano il rapporto con la tradizione attorica italiana in funzione anti-registica. La 'guerra' al teatro presente è perseguita tramite la restituzione della preminenza dell'attore, unico autore, *artifex* e responsabile del proprio teatro. Ma l'omaggio alla tradizione attorica non sfocia direttamente nella riproposta delle forme di recitazione del passato, è mediato dalla parodia: recupera il Grande Attore proponendone un doppio al tempo stesso «derisorio e celebrativo».¹¹⁷ L'ultimo mattatore Vittorio Gassman, amatissimo dal Bene degli esordi, mettendo a frutto la lezione imparata da Renzo Ricci – a sua volta erede di Ermete Zacconi e di Ruggero Ruggeri – si compiaceva di 'fare il verso' a Tommaso Salvini invocando un'*auctoritas* con cui legittimare il proprio operato nell'epoca della regia. Bene 'saccheggia' tecniche e vezzi dei suoi precursori (tra cui, oltre e prima di quelli già citati, Memo Benassi), ma li passa davanti allo specchio deformante offerto da Ettore Petrolini, con cui condivide la tendenza al diletto dell'autorità.

L'attore si guarda recitare e si deride: la recitazione debordante ed enfatica appresa alla scuola del Grande Attore è sottoposta al contenimento di un filtro autoparodico e autodistruttivo. In questo modo Bene esprime l'impossibilità di essere Grande Attore, l'impossibilità *tout court* di 'rappresentare': vana è la

116. Traggo quest'espressione da I. MOSCATI, *Carmelo Bene senza la divisa dell'avanguardia*, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1457> (data di pubblicazione sul web: 21 dicembre 2002).

117. C. CECCHI, *Contro la rappresentazione*, in A. APRÀ et al., *Per Carmelo Bene (1994)*, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 68.

pretesa di interpretare il personaggio e di farsi portatore di una visione unitaria del 'mondo' di cui il testo è legge. L'attore *artifex* che Bene ricolloca al centro del processo creativo, pur padrone delle tecniche del Grande Attore, è per paradosso un non-attore, un attore 'disfatto' perché incapace di coincidere con il personaggio: «il non-attore diventa contrappunto parodico dell'attore *artifex*, impedendogli di consistere se non nella forma "umoristica" dell'*impasse*».¹¹⁸

Il suo stile di recitazione, che pur nel corso della carriera subisce variazioni consistenti, è il campo in cui con maggior evidenza e fascino si compie un processo di sottrazione del significato. Dopo aver contrapposto, appellandosi ad Artaud, la vitalità dell'evento teatrale al 'morto' testo scritto, e aver affidato all'attore, incorrendo nelle sanzioni dei sostenitori della regia critica, la responsabilità della 'scrittura scenica', Bene giunge a smascherare l'artificiosità della scrittura scenica stessa. Senza l'elemento narrativo che costruiva una cornice di senso unitario, testo e personaggi restano segni 'fluttuanti' nel vuoto privati di valore rappresentativo e pertanto di significato. L'attore è il 'risuonatore' di segni svincolati dal senso, baricentro di un «processo di decostruzione drammatica [...] esperito attraverso una scrittura di scena che si dà come antagonista rispetto alla coesione dell'ordine rappresentativo».¹¹⁹

Le prove attoriche della giovinezza, che vedono Bene confrontarsi con personaggi ribelli o incapaci di inserirsi nella 'buona società' (Caligola, Majakovskij, il dottor Jekyll, Pinocchio, Amleto), sono contraddistinte da un notevole dispendio di energie fisiche. L'attore, 'carico' e allenato, segue la strada della dissipazione energetica: il suo è un corpo 'folle', 'dissociato', acrobatico, nevrotico che si agita e si contorce e, proprio per questo, produce un'ilarità insensata e pungente. È un corpo pervaso da una tensione autolesionista attraverso la quale cerca di protrarsi oltre i confini dell'identità. Lo strazio di sé è strumento per superare il proprio limite e al tempo stesso è denuncia del limite. Gli spasmi, le torsioni, l'assunzione e l'abbandono di pose statiche, le ripetizioni, tuttora documentate dalle interpretazioni cinematografiche, esprimono l'impossibilità di prendere forma, di sposare lo stile recitativo degli attori di tradizione, di essere il personaggio: «non ho mai potuto prescindere dal corpo. C'è molto "corpo" nel mio lavoro in scena. Voce, cavità orale, diaframma, respiri. I personaggi via via son venuti meno. Diventati membra, dita, unghie, protesi, corpi, pezzi di corpi colonizzati, volontrizzati dall'Io deriso».¹²⁰

I gesti rivelano lo scollamento tra l'interprete e i personaggi interpretati: eseguiti secondo logiche tutte interne al codice teatrale, non motivati sul piano

118. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 48.

119. MANGO, *La scrittura scenica*, cit., p. 82.

120. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 30.

narrativo, ‘distraggono’ l’attore dal personaggio. Quello di Bene è «un gesto [...] che accenna un dire e subito lo cancella, che introduce un fare e subito lo annulla, che mostra un essere e immediatamente lo sfigura. È un gesto “inutile”, che non produce, cioè, alcuna utilità all’obiettivo di rendere comprensibile il personaggio».¹²¹ Nella *Salomè* (1964) il continuo cambiar d’abito diventa un lavoro fine a sé stesso. Nel *Macbeth* Bene è invece «un mimo barcollante e contorto, nel cui volto vibra una sorta di ebete e disperato nulla, intento a trafficare con pezzi d’armatura, la corazza, lo scudo, gli schinieri, se li mette, se li toglie, fragorosamente li sposta o li scaglia lontano».¹²²

Come il corpo, anche la voce segue la strada della deformazione secondo «una partitura diseguale che alterna il grido o la distensione in acuti lancinanti al susurro volutamente inintelligibile, a fonemi, spezzature, borborigmi».¹²³ L’attore nega alla voce la funzione di canale privilegiato per la trasmissione del ‘verbo’. Per la tendenza a far ricadere i suoni che proferisce all’interno della cavità orale piuttosto che a indirizzarli verso il pubblico, gli viene spesso imputato di ‘recitarsi addosso’, di non essere comprensibile. Il testo passato attraverso la sua bocca diventa balbettio, farneticazione: «è quella che Bene stesso chiama la manducazione del testo, lo sprofondarsi nella bocca come voragine che cancella la distinzione del significato e uccide la parola riconducendola nella sua dimensione fonematica».¹²⁴

Ostacoli, ‘tilt’, tic, inceppamenti, inciampi del corpo e dell’apparato fonatorio spezzano gli automatismi della recitazione rappresentativa. Costumi che ostacolano i movimenti, oggetti che rapiscono l’attenzione dell’attore senza nulla aggiungere alla trama, cerotti e bende che rendono irriconoscibile il volto e il *playback* sono tutti elementi che rovinano la recita, infrangono l’unità attore-personaggio. Complice ‘l’iconizzazione’ di sé, che Bene persegue anche fuori scena, l’attore si ritrova ‘nudo’. La parodia messa in atto da Bene non oscura la fatica, l’affanno autentico dell’attore che non trova sosta nel tranquillo ‘recinto’ del personaggio.

Nelle *performances* degli anni della maturità la sua recitazione stempera l’aggressività. Il rifiuto del teatro non è più espresso con l’irrisione violenta ma incanalato in un atteggiamento ‘stoico’ che tracima talora nella nostalgia per il significato che non c’è: «un’accesa e dolorosa *staticità* ha [...] sostituito l’agitato e rutilante disordine; una briosa e funebre *statuarietà* ha riepilogato e composto, proprio come nel barocco, le linee divergenti e i contrasti dissonanti che

121. MANGO, *La scrittura scenica*, cit., p. 87.

122. R. DE MONTICELLI, ‘*Macbeth*’, *l’angoscia di una voce*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 1983.

123. QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 310.

124. MANGO, *La scrittura scenica*, cit., p. 86.

animavano la primitiva scena beniana». ¹²⁵ Il corpo di Bene si ferma, è pervaso come da un senso di noia che lo induce all'inerzia. Non più sovraesposto e ipersollecitato, ma annientato, tende 'all'inorganico': è in scena perché deve, ma al tempo stesso, tramite la sua apatia, si nega. Addirittura, negli spettacoli-concerto, 'scompare'. È un altro modo per affermare, attraverso la negazione, l'equivalenza tra attore e corpo che si ritrova anche nelle indagini di Bene intorno all'espressione verbale. La ricerca della *phonè* – suono puro, originario, non contaminato dai residui del senso, manifestazione del corpo senza mediazione razionale – lo spinge al superamento dei confini tra parola e musica. Fin dalla giovinezza Bene aveva sempre privilegiato il risultato sonoro alla comunicazione del contenuto della parola. Ma è soprattutto negli anni della maturità che, ridimensionato lo sperpero del corpo e accentuata la componente musicale degli spettacoli, la sua prassi di recitazione vocale, motivata sul piano teorico e potenziata dai mezzi di amplificazione, viene valorizzata pienamente. La parola è impiegata per la sua capacità evocativa e sonora, alla stregua dei rumori e delle musiche che, come già negli spettacoli giovanili, fanno da contrappunto alla voce di Bene: sia per contraddirla, sia con «valenza di 'straniamento'», sia infine con funzione «di potenziamento della sua dizione». ¹²⁶ La lotta alla rappresentazione è perseguita tramite il 'dissolversi' dell'attore che, quando è in scena, funge da cassa di risonanza per la musicalità del testo: il corpo inespressivo, il volto fisso, ora bloccato in un ghigno autocensurioso, ora 'neutro', svuotato, non agisce, ma è agito, non dice, ma è detto, non trasmette significati, perché è attraversato da infiniti significati.

Tramite l'interazione con strumenti tecnologici (amplificatori, microfoni, mixer, ecc.), Bene si propone come macchina attoriale; sintesi di attore e macchina, tra i cui obiettivi colloca «la lettura come *non ricordo*». ¹²⁷ L'amplificazione non è per l'attore un semplice strumento per alzare il volume, ma il mezzo per rendere percepibili al pubblico quelle sfumature di suono (soffiati, salivazioni, respiri, ecc.) altrimenti perdute. La lettura come «*non ricordo*» implica l'oblio, l'annullamento del soggetto, con la conseguente liberazione della macchina dall'individualità. Il corpo, disumanizzato, non permette l'identificazione dell'attore con il personaggio.

Se con la *phonè* «l'*inesprimibile* sembra rivolgersi a un pieno», con la macchina attoriale Bene rivendica il passaggio a un vuoto, verso «un superamento dell'Arte, dell'Altro, del soggetto, del desiderio, dell'eros, della forma, della simbolica: [...] un salto mortale multiplo che, preso alla lettera, dovrebbe uni-

125. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 158.

126. G. GIANI LUPORINI, *Un ricordo per Carmelo Bene*, in *A CB. A Carmelo Bene*, cit., p. 54.

127. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 337.

camente potersi invereare nel *silenzio totale*.¹²⁸ Ma la macchina attoriale è per Bene soprattutto un «espedito teorico»¹²⁹ che non corrisponde alla sua prassi teatrale. A dispetto dei proclami nei suoi ultimi anni di attività l'attore continua a tornare sui propri passi riprendendo e rielaborando 'situazioni' ricorrenti, da Amleto a Pinocchio, nel suo percorso artistico: «Come una cantante d'opera del secolo XIX o un grande attore alla Salvini» riduce il proprio repertorio «a poche "arie"» che fa diventare «di replica in replica, nel corso degli anni, tradizione».¹³⁰ E così, pur avendo recitato tutta la vita l'impossibilità di essere un Grande Attore, Carmelo Bene assurge all'Olimpo dei divi e, ancora in vita, diviene a suo modo un classico.

Scritti/Opere

A dispetto della lotta al testo intrapresa sulle scene, Bene ha accompagnato la sua attività di spettacolo con la pubblicazione di un nutrito insieme di testi scritti (opere teatrali, interventi teorici, sceneggiature, romanzi, testi poetici).

L'esordio come 'letterato' si deve al romanzo *Nostra Signora dei Turchi* al quale lavora, nel 1964, a ventisette anni, durante un soggiorno in Salento nella casa dei genitori. Pubblicata due anni dopo (Milano, Sugar, 1966) e dedicata al padre, l'opera rivela un evidente debito verso le sue letture predilette (in particolare l'*Ulisse* di James Joyce), ma segna anche l'affermazione di una visione artistica personale non limitata al teatro e intenzionata a coinvolgere interlocutori competenti anche, forse soprattutto, fuori dagli ambienti teatrali. Il romanzo offre all'attore la base di partenza per i successivi e omonimi spettacoli teatrali (del 1966 e del 1972), radiofonici (1972) e per il film (girato nel 1968). Lunghi dall'essere trasposizioni lineari, mantengono una spiccata autonomia espressiva impiegando il testo come materiale di partenza per il lavoro propriamente scenico e filmico.

Uno degli elementi di maggiore originalità di *Nostra Signora dei Turchi* è costituito dai rimandi alle pratiche religiose del sud Italia, tanto che Bene lo definisce «il più bel saggio, in chiave di romanzo storico, su quel mio sud del Sud»,¹³¹ la terra di Otranto. Il protagonista è un tale che desidera diventare 'cretino' «e per riuscirci si immerge in infinite cerimonie decadenti e religio-

128. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit., pp. 185-186.

129. Ivi, p. 187.

130. S. FERRONE-T. MEGALE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, IX. *Il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2000, p. 1437.

131. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 53.

se, fatte di santi e di sangue, di parole ripetute e di atti mancati». ¹³² Attraverso continue azioni autolesioniste il protagonista cerca la frantumazione dell'Io, ma il completo abbandono della volontà (la cretineria assoluta) è impossibile da raggiungere proprio perché volontariamente ricercato. Se si può individuare un personaggio principale è impossibile delineare una trama: il romanzo non ha infatti uno sviluppo narrativo. Eliminata l'azione, procede per accumulo di immagini che affrescano una «divertita e spietata parodia della “vita interiore”, affidata risibilmente alla formula narrativa in terza persona: monodia affollata da mille e una voce». ¹³³

L'acme di *Nostra Signora dei Turchi* è il cosiddetto 'monologo dei cretini' con il quale il protagonista cerca di dissuadere un immaginario concilio di vegliardi dal farlo santo: «Lo avrebbero fatto santo, lui che voleva diventare cretino». ¹³⁴ Tutto il romanzo, e questo passaggio in particolare, ha il valore di un manifesto di poetica: la «cretinaria-stupidità», intesa come superamento dell'Io, «aspirazione *sovrintelligente* alla *nolontà*, all'inettitudine metacorporea», è ritenuta da Bene una «vocazione» cui deve rispondere in quanto artista e alla quale devono attenersi «tutte le [...] “nostre” *Signore* operine». ¹³⁵ Il poeta intelligente, ancorato all'Io, alla volontà, è infatti secondo Bene disgraziato, privo di grazia, di abbandono.

A *Nostra Signora dei Turchi* segue un solo altro romanzo *Credito italiano V.E.R.D.I.* (Milano, Sugar, 1967), dal quale nel 1995 lo stesso Bene ricava un racconto, «quanto avanza d'un romanzo cestinato». ¹³⁶ Anche qui è prepotente il richiamo alle terre natie. L'attore considera questo testo «quanto di più spudoratamente autobiografico abbia mai scritto», mettendo però in guardia circa l'inopportunità di considerarlo un resoconto della sua «biografia “reale”». ¹³⁷ *Credito italiano* è il contrario di un romanzo di formazione ovvero un romanzo «della *dissipazione*», dal momento che per Bene 'formazione' è «rifiuto a crescere, rifiuto a metter senno, uso parossistico della complicazione, pratica meticolosa della *demenza*». ¹³⁸ Rispetto a *Nostra Signora dei Turchi* si distingue una trama. Il protagonista, un attore di nome Giacobbe, si sente perseguitato dalla Provvidenza e, per mettersi alla pari degli altri uomini, ricerca continuamente la disgrazia. Dopo aver messo da parte a Roma un consistente patrimonio, torna nel suo paesello d'origine nel sud Italia, dove brucia i suoi

132. U. VOLLI, *Prefazione* a C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, SugarCo, 1978², p. 12.

133. BENE, *Opere*, cit., p. 5.

134. C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Sugar, 1966, p. 35.

135. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 220.

136. BENE, *Opere*, cit., p. 5.

137. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 224.

138. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit., p. 137.

miliardi. Non contento dell'indigenza sua e della moglie, 'adotta' un padre da sfamare, ma i conterranei (che lo credono ancora ricco) continuano a fargli credito. Rimasto vedovo, è circondato da schiere di donne che intendono sistemarsi. Per risolvere la questione una volta per tutte si getta da un balcone dopo essersi reciso i testicoli. Conclude Bene: «Tutto è un modo di dire, se si dice. Quando si muore, è un modo di morire».¹³⁹ Da questo romanzo è tratto il primo cortometraggio di Bene, *Hermitage* (1968), ma certi temi (come quello dell'autocrocifissione impossibile) sono ripresi nella versione cinematografica di *Nostra Signora dei Turchi* (1968), in *Salomè* (1972) e in alcuni spettacoli teatrali.

Una parte delle opere che Bene pubblica nel corso del tempo è etichettabile come testo teatrale. In questo caso «il testo scritto non ha niente a che fare né con quella che è una drammaturgia preventiva né con quella consuntiva»; abbandonata la logica della rappresentazione, la testualità è ricondotta a elemento tra i tanti di cui si compone la 'scrittura scenica': «Inutile perché impossibile, per Bene, è [...] concepire il testo scritto come un *primum* da cui partire, come un dato certo, ontologicamente "presente", assoluto».¹⁴⁰

Pinocchio e *Manon* sono copioni dati alle stampe (nel volume '*Pinocchio*' '*Manon*' e '*Proposte per il teatro*', Milano, Lerici, 1964) poco tempo dopo il loro debutto scenico insieme a uno scritto teorico bipartito in due interventi (*'Amleto*' di W. Shakespeare e *Se non vengo scrivo – disse lo zio togliendosi la penna dal...*). Sul testo di *Pinocchio* Bene torna ancora nel 1978 (Firenze, Giusti) e nel 1981 (con *Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, La casa Usher) per accompagnare le riedizioni sceniche dello spettacolo. *Arden of Feversham* (rielaborazione di anonimo elisabettiano per la quale Bene collabora con Salvatore Siniscalchi) appare nel 1967 sulla rivista «Sipario» ed è incentrato sulla «grottesca crisi del modestissimo pittore Clarcke, che sbarca il lunario confezionando quadri e crocefissi dai colori venefici, destinati a uccidere chi attentamente li fissa», circondato in scena da «attori più che nonagenari» a eccezione delle «giovani-eterne» Alice, sua moglie, e Susanna, modella e amante. «Il pittore che esordisce copiando il vero dal falso (oggettualità dipinta), rovescia nel finale questo metodo, sfrattando i personaggi dal loro ambiente quotidiano, relegandoli nella rappresentazione senza mondo».¹⁴¹

Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da '*Il monaco*' di Matthew Gregory Lewis è il testo scelto prima da Giuseppe Bartolucci per una riflessione sul teatro degli anni Sessanta, *La scrittura scenica* (Roma, Lerici, 1968), poi da Franco Quadri

139. C. BENE, *Credito italiano. V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967. La citazione è tratta da in ID., *Opere*, cit., p. 221.

140. ARIANI-TAFFON, *Scritture per la scena*, cit. p. 262.

141. BENE, *Opere*, cit., pp. 537-538.

per 'rappresentare' Bene nell'antologia *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977. È poi ripubblicato da Bene anche come testo autonomo (Firenze, Giusti, 1979). La sua fortuna è parallela a quella dello spettacolo, notevole per la consapevolezza raggiunta nel processo di 'scrittura scenica': un monaco è attratto dall'immagine della Madonna effigiata in un affresco; l'immagine ritrae però Matilde, il diavolo fatto carne. Quando il monaco «scoprirà l'inganno tentatore e proverà a strappare dalla parete quell'immagine, ne svellerà soltanto la cornice... Si esaurirà in risibili saltelli dentro il vuoto del telaio dorato [...] bestemmiando incosciente l'insignificanza del (suo) peccato».¹⁴²

In molti casi Bene affianca ai suoi testi teatrali interventi critici scritti di proprio pugno o da altri autori. In *Sovrapposizioni* (Milano, Feltrinelli, 1978) il suo *Riccardo III* è seguito dal saggio *Un manifesto di meno* di Gilles Deleuze e dalla relativa risposta di Bene. 'Otello', o *la deficienza della donna* è corredato dalle riflessioni di Deleuze, Klossowski, Dotto e Manganaro (Milano, Feltrinelli, 1981). In *Lorenzaccio* (s.l., Nostra Signora, 1986) la «riduzione di Carmelo Bene da A. de Musset» è preceduta dal 'racconto' *Lorenzaccio* e seguita dalla riflessione di Maurizio Grande *La grandiosità del vano*. Il 'racconto' è in effetti uno «studio sulla impossibile paternità e coerenza di qualsivoglia azione che nell'atto smarrisce il proprio intento».¹⁴³ Il testo realizza in modo autonomo quanto parallelamente espresso nell'omonimo spettacolo teatrale.

Tra le pubblicazioni immediatamente collegate al teatro si ricorda anche *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist* (s.l., Nostra Signora, 1993). Altri testi teatrali, alcuni dei quali, sull'esempio di quanto avviene comunemente per il teatro d'opera, sono stampati in occasione degli spettacoli in forma di libretto, sono riproposti nell'*opera omnia* di Bene del 1995.

La scrittura testimonia talora progetti mai portati a termine. Sulla rivista «Sipario» appaiono alcune pagine di una sceneggiatura cinematografica, scritta insieme a Nelo Risi, di un *Pinocchio* irrealizzato che avrebbe dovuto coinvolgere Totò nei panni di Geppetto e Brigitte Bardot come Fata dai capelli turchini. Lo stesso accade a *Giuseppe Desa da Copertino. A boccaperta*, «qualcosa in più d'una sceneggiatura» destinata a non venire filmata. Il protagonista è San Giuseppe da Copertino detto Frate Asino, ignorante e amatissimo dai poveri, noto in particolare perché durante le sue estasi si sollevava da terra. A far desistere Carmelo Bene dal suo proposito iniziale pare sia stata l'impossibilità di proiettare il film, una volta ultimato, su due schermi, di cui

142. Ivi, p. 538.

143. Ivi, pp. 4-5.

uno sul soffitto per ospitare i voli di Frate Asino. Sei anni dopo la sua stesura, nel 1976, la potenziale sceneggiatura acquista un nuovo valore attraverso la pubblicazione nel volume *A bocca aperta* (Torino, Einaudi, 1976), nel quale è seguita da *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni* (corrispondente allo spettacolo del 1974) e da *Ritratto del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti*, mai rappresentato.

Tra i testi teorici si ricorda *L'orecchio mancante* (Milano, Feltrinelli, 1970), un *pamphlet* concepito da Bene per difendere le proprie posizioni artistiche sul cinema dagli attacchi dei produttori cinematografici e di parte della critica. L'aspetto grafico 'futurista' dell'opera, frutto di una scelta consapevole dell'autore (come accadrà nel 1995, con esito più 'classico', anche nella raccolta degli scritti), corrisponde al tono acceso e ai contenuti dirimpenti. L'attore denuncia il valore 'mortifero' dell'immagine cinematografica che propone come vero e presente il virtuale e il già accaduto. Si scaglia contro l'asservimento dell'immagine al racconto. Il cinema «è un coacervo (ormai multimediale) totemico di protesi e trapianti insensati, di traslochi maldestri [...] mai *filmantesi*. È filmato».¹⁴⁴ Ragion per cui nei suoi film Carmelo Bene si limita a filmare «l'impossibilità di filmare altro dal set».¹⁴⁵ Mentre nell'*Orecchio mancante* deride il cinema impegnato che subordina la 'bellezza' all'ideologia.

Tra gli altri interventi teorici di Bene *La voce di Narciso* (a cura di Sergio Colomba, Milano, Il Saggiatore, 1982) è una raccolta di brevi articoli pubblicati nel 1978 su «Paese Sera». *L'Adelchi, o della volgarità del politico* (Milano, Longanesi, 1984) è invece un saggio scritto a quattro mani con Giuseppe di Leva in occasione dello studio della tragedia manzoniana allestita in teatro in forma di concerto. L'operazione recupera il Manzoni meno conciliante e più amaro portando alle estreme conseguenze la manzoniana visione pessimistica della storia privandola di quel riscatto che l'autore lombardo postulava oltre la vita terrena.

Difficilmente le produzioni scritte dell'attore rispondono a un 'genere'. Come gli spettacoli, non si prestano a rigide classificazioni: la sceneggiatura mancata dedicata al santo di Copertino è indicata da Bene come il suo «unico tentativo d'irruzione nel *romanzo storico*»;¹⁴⁶ i testi teatrali celano un intento critico; i saggi sono talora presentati come 'racconti'. In ogni caso, la scrittura è per Bene sia una prosecuzione su carta dell'azione critica svolta in scena sia uno strumento per orientare la lettura del proprio percorso artisti-

144. ID., *Opere*, cit., p. 226.

145. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 118.

146. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 230.

co. Un intento autoesegetico si registra anche nelle autobiografie. Soprattutto la prima, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, del 1983, si svincola dal racconto dei fatti procedendo per giustapposizione di ricordi, frammenti di vita, impressioni, considerazioni che mettono insieme immaginario e reale. Un'autobiografia fondata «sul proprio non-esserci, sull'abbandono, sulla mancanza»,¹⁴⁷ che ricorre frequentemente al neologismo e all'arcaismo e comprende un intero capitolo, quello dedicato alla *Lectura Dantis* bolognese, in italiano volgare del Quattrocento utilizzato per provocare nel lettore un effetto di spaesamento. Più dettagliata e in parte ancorata al flusso cronologico degli eventi la seconda autobiografia scritta con Giancarlo Dotto (*Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998). Anche in questo caso, come si rileva dal confronto con altre fonti ed è implicitamente ammesso dallo stesso autore, l'attore non storicizza in modo puntale e distaccato la propria vicenda umana e artistica, ma rielabora i ricordi: «lo so. Quello che sto raccontando è una vita immaginaria. Qualunque autobiografia è sempre immaginaria. Tu credi di raccontare la tua vita e chissà cosa racconti. In quanto resto di vita, vita come naufragio. C'è solo da disdire. Le cose sottaciute o non dette valgono più della cose raccontate».¹⁴⁸

Un forte valore autobiografico ha la raccolta *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto* (Milano, Bompiani, 1995) che ripropone un'ampia selezione di testi elaborati da Bene in più di trent'anni di carriera arricchita da inediti. Con questo volume, che cura personalmente, l'attore costruisce in vita il 'monumento' a sé stesso e recupera la memoria del suo percorso artistico. In particolare, i commenti che precedono le sottosezioni, occultando le contraddizioni, i passi falsi, le intuizioni cadute nel vuoto, contribuiscono a suggerire una 'progressione' artistica coerente. Rivendica così, attraverso l'oggetto-libro che rimarrà anche dopo la sua morte, lo statuto di autore. Le 'patenti' che esibisce per passare dall'uno all'altro stato sono fornite dagli accreditati 'pensatori' che lo celebrano nell'antologia critica che chiude il volume. Non pare casuale, da questo punto di vista, che la raccolta sia inaugurata da due interventi teorici dello stesso Bene: 'l'introduzione' *Autografia d'un ritratto e Lorenzaccio* ('spacciato' per racconto), cui seguono quelli che sono forse i più letterari dei testi scritti da Bene, *Nostra Signora dei Turchi* e *Credito italiano V.E.R.D.I.*

L'eccezionalità dell'attore ha di fatto limitato un sereno giudizio sul valore intrinseco dei suoi scritti. «Carmelo Bene è uno scrittore di valore. Probabilmente la sua fama di uomo di inciampo, di geniale autore teatrale e cinematografico, nuoce alla considerazione del pregio autonomo dei suoi scritti. A

147. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 11.

148. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 69.

differenza della maggior parte dei libri dei teatranti, i suoi potrebbero vivere autonomamente nelle vallette della letteratura pura».¹⁴⁹

Tra gli scritti successivi occorre citare il *Discorso su due piedi (il calcio)* (Milano, Bompiani, 1998), una conversazione con Enrico Ghezzi in cui Bene, a partire da considerazioni relative alla drammaturgia dello sport,¹⁵⁰ per sua natura confinata nell'*hic et nunc*, approfondisce, una volta di più, la sua concezione del teatro e dell'arte.

L'ultima opera che l'attore consegna alle stampe è *'l mal de' fiori: poema* (Milano, Bompiani, 2000). Tornano qui i temi cardine della sua poetica accompagnati da un'estrema cura del linguaggio: ora Bene si cimenta in virtuosismi plurilinguistici, ora sfodera una serie di allitterazioni, ora riproduce un italiano stilnovista. Questo 'nomadismo' linguistico, lo rende (per usare un'espressione di Gilles Deleuze) 'straniero' nella propria lingua e realizza il 'depensamento' del testo: il lettore «è chiamato dalle infinite metafore "fuorvianti" a scivolare ad ogni rilettura in nuove e sempre più inquietanti perdizioni del Senso».¹⁵¹

SCRITTI DI CARMELO BENE

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Carmelo Bene, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attore e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito sull'Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.fupress.net.

'Pinocchio' 'Manon' e 'Proposte per il teatro', Milano, Lerici, 1964 (una selezione revisionata dei testi è in C. BENE, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 539-647).

C. BENE-N. RISI, *Cinque brani di sceneggiatura 'Pinocchio dappertutto'*, «Sipario», XXI, 1966, 244-245, pp. 92-96.

Nostra Signora dei Turchi, Milano, Sugar, 1966 (poi Milano, SugarCo, 1978; Milano, Bompiani, 2005 e 2014. Il testo è inoltre pubblicato in BENE, *Opere*, cit., pp. 43-175).

C. BENE-S. SINISCALCHI, *'Arden of Feversham' riproposto così da Carmelo Bene e Salvatore Siniscalchi*, «Sipario», XXII, 1967, 259, pp. 36-39.

Credito italiano V.E.R.D.I., Milano, Sugar, 1967 (un estratto è pubblicato in BENE, *Opere*, cit., pp. 177-221).

A proposito di Kenneth Tynan, «Teatro», III, 1968, 3-4, pp. 72-74.

Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da 'Il monaco' di Matthew Gregory Lewis, in

149. F. TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 220.

150. Cfr. *Drammaturgia dello sport*, «Drammaturgia», VI, 1999.

151. S. FAVA, *Presentazione a C. BENE, 'l mal de' fiori: poema*, Milano, Bompiani, 2000, p. xviii.

G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 188-205 (poi in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia [Materiali 1960-1976]*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 71-128; Firenze, Giusti, 1979 e in BENE, *Opere*, cit., pp. 675-748).

Comunicativa e corruzione, «Teatro», n.s., IV, 1969, 1, pp. 64-67.

Dovrei stare al Louvre, «Rivista del Cinematografo», 1970, 8-9, pp. 441-442.

Lorecchio mancante, Milano, Feltrinelli, 1970 (alcuni estratti sono pubblicati in BENE, *Opere*, cit., pp. 227-272).

A boccaperta, Torino, Einaudi, 1976 (contiene: *Giuseppe Desa da Copertino. A boccaperta*, pp. 3-111; *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni*, pp. 113-175; *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi*, pp. 177-222. I tre testi sono inoltre pubblicati in BENE, *Opere*, cit., pp. 279-349, 355-413, 421-533).

'*Un Hamlet de moins*', premessa di N. SIMSOLO, «L'avant-scène-cinéma», 15 dicembre 1976, 178, pp. 3-56.

Carmelo Bene. Dramaturgie, Paris, Garnier Saracelles, [1977] (contiene la trad. fr. di S.A.D.E. a cura di J.-P. MANGANARO e D. DUBROCA).

Fragments pour un auto-portrait, «Les Nouvelles Littéraires», 22 settembre 1977.

La 'Salomè' di Oscar Wilde, Roma, Rai, 1977.

S.A.D.E. (Extrait), «Travail Théâtral», 1977, 27, pp. 85-89.

Pinocchio, Firenze, Giunti, 1978 (poi ivi, 1979).

C. BENE-G. DELEUZE, *Sovrapposizioni. 'Riccardo III' di Carmelo Bene. 'Un manifesto di meno' di Gilles Deleuze*, Milano, Feltrinelli, 1978 (poi Macerata, Quodlibet, 2002 e 2006; il testo è inoltre riproposto anche in BENE, *Opere*, cit., pp. 755-831).

Non fate il mio nome invano, «Paese sera», 28 maggio 1978.

Discorso sull'attore (1), «Paese sera», 10 luglio 1978.

Discorso sull'attore. L'avvento della donna (2), «Paese sera», 17 luglio 1978.

Piccola storia dell'attore. Tra cerimonia e verità (3), «Paese sera», 20 luglio 1978.

L'estetica del dispiacere, conversazione con M. GRANDE, «Cinema & cinema», 1978, 16-17, pp. 160-175.

Caro critico, ma tu credi il mio talento educativo?, «La Stampa», 16 febbraio 1979.

'*Manfred*' (*Byron-Schumann*), elaborazione e versione italiana di C. BENE, introd. di J.-P. MANGANARO, Firenze, Giusti, 1980 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 925-951).

Niente scuole, a cura di S. COLOMBA, «Sipario» («Sipario degli Attori»), XXXV, 1980, 405, pp. 54-55.

Prefazione a F. CUOMO, Nerone, Milano, Spirali, 1980.

C. BENE-G. DOTTO-C. GHERGO, *Pinocchio (Storia di un burattino)*, Firenze, La casa Usher, 1981 (con un intervento critico di G. DOTTO).

'*Otello*', o *la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 833-917) (con interventi critici di: G. DELEUZE, G. DOTTO, M. GRANDE, P. KLOSSOWSKI, J.-P. MANGANARO).

La voce di Narciso, a cura di S. COLOMBA, Milano, Il Saggiatore, 1982 (il volume ripropone gli interventi pubblicati da Bene su «Paese sera», inediti e scritti teorici. Alcuni estratti sono pubblicati in BENE, *Opere*, cit., pp. 991-1047).

'*Macbeth*'. Libretto e versione da Shakespeare di Carmelo Bene, s.l., Nostra Signora, 1983 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1205-232).

Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es), Milano, Longanesi, 1983 (poi Milano, Mondadori, 1984; Milano, Bompiani, 2005 e 2014. Il testo è inoltre pubblicato in BENE, *Opere*, cit., pp. 1049-200).

C. BENE-G. DI LEVA, *L'Adelchi*, o della volgarità del politico, Milano, Longanesi, 1984 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1233-268).

'*Lorenzaccio*', con lo studio '*La grandiosità del vano*' di Maurizio Grande, s.l., Nostra Signora, [1986] (il testo teatrale è stato poi pubblicato in C. BENE-G. FOFI-P. GIACCHÈ, '*Lorenzaccio*' e '*Il teatro di Bene e la pittura di Bacon*', Roma, Nostra Signora, 1993; poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1275-306).

U. ARTIOLI-C. BENE, *Conversazione intorno alla 'Cena delle beffe'*, «Il castello di Elsinore», I, 1988, 3, pp. 146-154.

'*La cena delle beffe*': il copione dello spettacolo, ivi, pp. 135-145.

La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato (o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C.B.), in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, a cura di D. VENTIMIGLIA, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 11-17 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1307-318).

Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist, s.l., Nostra Signora, 1993 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1319-347 con il titolo *Pentesilea ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*).

Autografia d'un ritratto, in BENE, *Opere*, cit., pp. v-xxxvii.

'*Egmont*'. *Ritratto di Goethe*, in BENE, *Opere*, cit., pp. 952-990.

Hamlet suite versione collage da Jules Laforgue, in BENE, *Opere*, cit., pp. 1355-378.

Opere. Con l'Autografia d'un ritratto, cit. (ristampe: Milano, Bompiani, 1996, 2002, 2004, 2008, 2013. Contiene l'*opera omnia* di Carmelo Bene, selezionata e revisionata dallo stesso autore, corredata da un'antologia di saggi e critiche di A. Arbasino, U. Artioli, G. Bartolucci, O. Del Buono, G. Deleuze, C. Dumoulié, E. Fadini, E. Flaiano, G. Fofi, E. Ghezzi, P. Giacchè, P. Klossowski, J.-P. Manganaro, F. Quadri e A. Scala).

C. BENE-S. FAVA, *Carmelo Bene (frammenti dal 'Maurizio Costanzo Show')*, «Panta. Conversazioni», 1997, 15, pp. 57-63.

C. BENE-G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998 (poi ivi, 2005 e 2006).

C. BENE-E. GHEZZI, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani, 1998 (poi ivi, 2002).

'*Il mal de' fiori: poema*, presentazione di S. FAVA, Milano, Bompiani, 2000.

Lezione sull'arte, «Lo straniero», VI, 2002, 22, pp. 108-111.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

S. DE FEO, *L'imperatore esistenzialista*, «L'Espresso», 11 ottobre 1959.

E. FLAIANO, '*Salomè*' di Carmelo Bene (da Oscar Wilde), «L'Europeo», 15 marzo 1964.

A. ARBASINO, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965.

- C. AUGIAS, *Con 'Pinocchio' sullo schermo (e fuori)*, «Sipario», XXI, 1966, 244-245, pp. 92-96 (poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in 'Pinocchio' di Carlo Collodi [1962 e 1966]*, a cura di D. ORECCHIA e M. ZUZZI, «L'asino di B», x, 2006, 11, pp. 124-125).
- C. AUGIAS, *L'antiphysis di Carmelo Bene*, «Teatro», II, 1967-1968, 2, pp. 86-90.
- G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
- E. FADINI, *La crisi di chi guarda*, «Sipario», XXIII, 1968, 271, pp. 12-13.
- I. MOSCATI, *Carmelo Bene e Arden*, «Sipario», XXIII, 1968, 263, p. 3.
- J. NARBONI, *Carmelo Bene: 'Nostra Signora dei Turchi'*, «Cahiers du Cinéma», 1968, 206, pp. 25-26.
- M. GRANDE, *Maschere e pugnali*, «Cinema e film», III, 1969, 9, pp. 257-259.
- N. SIMSOLO, *Capricci. Entretien avec Carmelo Bene*, «Cahiers du Cinéma», 1969, 213, pp. 18-19.
- Conversazione con Carmelo Bene*, a cura di A. APRÀ e G. MENON, «Cinema e film», IV, 1970, 11-12, pp. 269-279.
- E. BAIARDO-F. DE LUCIS, *La moralità dei sette veli. La 'Salomè' di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1971.
- G. FOFI, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Carmelo Bene. Il circuito barocco*, numero monografico a cura di M. GRANDE, «Bianco e Nero», XXXIV, 1973, 11-12.
- C. COSTANTINI, *Il teatro sono io*, «Il Messaggero», 9 ottobre 1973.
- C. GODARD, *Carmelo Bene: l'avant-garde est un leurre*, «Le Monde», 9 novembre 1973.
- A. ARBASINO, *Sesso e svergognatezza la vera avanguardia*, «la Repubblica», 6 febbraio 1976.
- R. BIANCHI-G. LIVIO, *Incontro con Carmelo Bene*, «Quarta Parete. Quaderni di ricerca teatrale», 1976, 2, pp. 103-140.
- C. GARBOLI, *Bene, grande attore postumo*, «Il Mondo», 22 aprile 1976.
- Il nuovo teatro di Carmelo Bene*, a cura di F. BETTINI e F. SALINA, «Quadrangolo», 1976, 5, pp. 55-114.
- R. BARBOLINI, *Ritratto da scrittore*, «Sipario», XXXII, 1977, 369, pp. 14-16.
- G. LIOTTA, *L'impossibilità di essere normale*, «Sipario», XXXII, 1977, 369, pp. 7-8.
- P. MAGLI, *Il mito negato*, ivi, pp. 8-10.
- A. TAORMINA, *Bene ovvero teatro totale*, ivi, pp. 10-12.
- S. TONI, *Narciso e la morte del soggetto*, ivi, pp. 12-14.
- S. COLOMBA, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, «Scena», III, 1978, 3-4, pp. 28-32.
- I. MOSCATI, *Dopo il teatro e il cinema la TV secondo Carmelo*, «Cineforum», 1978, 178, pp. 593-600.
- O. DEL BUONO, *Il comune spettatore*, Milano, Garzanti, 1979.
- M.G. GREGORI, *Carmelo Bene (intervista, Roma 1978)*, in ID., *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 202-207.
- F. QUADRI, *I poeti cantano, non recitano. Abbasso il teatro. Conversazione con Carmelo Bene*, «Il Manifesto», 17 febbraio 1979.
- G. FOFI, *Carmelo Bene*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura A. ATTISANI, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 174-175.

- D. CAPPELLETTI, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI-Rai, 1981.
- G. DOTTO, *Il principe dell'assenza (Carmelo Bene)*, Firenze, Giusti, 1981.
- F. QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982.
- R. TESSARI, 'Pinocchio' «*summa atheologica*» di Carmelo Bene, Firenze, Liberoscambio, 1982.
- R. DE MONTICELLI, *Macbeth, l'angoscia di una voce*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 1983.
- G. LIVIO, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia, 1984.
- G. DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1985.
- M. GRANDE, *La riscossa di Lucifero*, Roma, Bulzoni, 1985.
- G. BARTALOTTA, 'Amleto' in Italia nel Novecento, Bari, Adriatica, 1986.
- M. GRANDE, *La grandiosità del vano*, in 'Lorenzaccio', con lo studio 'La grandiosità del vano', cit., pp. 85-155.
- U. ARTIOLI, *Quella risibile escrescenza dell'umano: la 'Cena' di Bene come cerimoniale interrotto*, «Il castello di Elsinore», 1, 1988, 3, pp. 122-128.
- M. GIAMMUSSO, *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, PCM-Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988.
- F. TREBBI, *La figura della sospensione nella 'Cena' di Bene: l'artificio dell'affermar-negando*, «Il castello di Elsinore», 1, 1988, 3, pp. 129-134.
- R. BIANCHIN, *Carta bianca a Carmelo Bene*, «la Repubblica», 27 maggio 1989.
- R. BONACINA, *Il Santo del Carmelo*, «Il sabato», 25 febbraio 1989.
- M. GRANDE, *La lettera mancata*, s.l., s.i.t., s.a. [1989].
[senza autore], *Bene all'attacco. 'Mutilato il testo delle mie dimissioni'*, «la Repubblica», 6 febbraio 1990.
- P. KLOSSOWSKI et al., *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990.
La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89, a cura di D. VENTIMIGLIA, Venezia, Marsilio, 1990.
- G. GALLO, «*Oltre il Bene e il male*», «Corriere della Sera», 6 marzo 1992.
- S. COLOMBA, *Assolutamente moderni. Figure, temi e incontri nello spettacolo del Novecento*, introd. di C. MELDOLESI, Bologna, Nuova Alfa, 1994.
- U. VOLLI, *I vescovi entusiasti di Carmelo*, «la Repubblica», 30 giugno 1994.
- A. APRÀ et al., *Per Carmelo Bene (1994)*, Milano, Linea d'ombra, 1995.
- A. ATTISANI, *Scena occidente*, Venezia, Cafoscarina, 1995.
- P. GIACCHÈ, *San Giuseppe Copertino*, «L'immaginazione», 1995, 124, pp. 13-14.
- E. BAJARDO-R. TROVATO, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1996.
- E. GHEZZI, *Cose (mai) dette. Fuori orario di fuori orario (librorale)*, Milano, Bompiani, 1996 (con CD-ROM).
- E. VILLA, *Letania per Carmelo Bene*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1996.
- P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997 (poi ivi, 2007).

- F. TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1997.
- A. ELKAN, *Che peso essere un genio*, «La Stampa», 22 novembre 1998.
- O. GUERRIERI, *Bene Carmelo*, in *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, pp. 100-101.
- T. LOUNAS, «*Que les vivants me pardonnent*». *Entretien avec Carmelo Bene*, in *Cinéma 68*, numero monografico, «Cahiers du cinéma», 1998, numéro hors-série, pp. 55-59.
- A. ORBICCIANI, *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, a cura di R. CHITI et al., Roma, Gremese, 1998, pp. 48-49.
- F. QUADRI, *'Amleto' e gli altri: per Carmelo Bene comincia da Shakespeare il funerale del teatro*, «Patalogo 22», Milano, Ubulibri, 1999, p. 307.
- L. TREZZINI, *Una storia della Biennale Teatro (1934-1995)*, Venezia, Marsilio, 1999 (poi Roma, Bulzoni, 2004).
- G. BARTALOTTA, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000.
- G. DOTTO, *Fatemi il funerale da vivo*, «L'Espresso», 13 gennaio 2000.
- S. FERRONE-T. MEGALE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, IX. *Il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 1369-1466.
- P. GIACCHÈ, *Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene*, «La porta aperta. Bimestrale del Teatro di Roma», 2000, 8, pp. 48-59.
- A. SCRIBANO, *'Macbeth Horror Suite' di Carmelo Bene*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2000-2001 (relatore: prof. Siro Ferrone).
- R. TESSARI, *'Caligola' di Carmelo Bene*, «L'asino di B», IV, 2000, 4, pp. 1-14.
- M. ARIANI-G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001.
- J.-P. MANGANARO, *'Pinocchio' de Carmelo Bene: le présent multiplié*, in *Réalités et temps quotidiens: matériaux de la culture italienne contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2001, pp. 57-68.
- S. SINISI, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 703-736.
- T. CONTE, *L'amato Bene*, Torino, Einaudi, 2002.
- G. FOFI, *Conversazione su Dio, di Carmelo Bene*, «Lo straniero», VI, 2002, 23, pp. 5-8.
- I. MOSCATI, *Carmelo Bene senza la divisa dell'avanguardia*, <http://drammaturgia.fu-press.net/saggi/saggio.php?id=1457> (data di pubblicazione sul web: 21 dicembre 2002).
- A CB. A Carmelo Bene*, a cura di G. COSTA, Roma, Editoria & spettacolo, 2003.
- A. ATTISANI, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Carmelo Bene a Milano*, a cura di G. DI LEVA, Milano, Teatro alla Scala, 2003.
- G. CORDONI, *Bene Carmelo*, in *Enciclopedia della radio*, a cura di P. ORTOLEVA e B. SCARAMUCCI, Milano, Garzanti, 2003, pp. 88-89.
- C. DUMOULIÉ, *Carmelo Bene o lo splendore del vuoto*, «Lo straniero», VII, 2003, 34, pp. 60-66.
- L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Bene crudele. Cattivario di Carmelo Bene, a cura di A. ATTISANI e M. DOTTI, Viterbo, Nuovi equilibri, 2004.

A. BERTANI, *L'infinito in cartellone. Gli 'Amleti' di Carmelo Bene*, «Cineforum», 2004, 437, pp. 44-46.

R. CENSI, *Anamorfosi. 'Don Giovanni'*, ivi, pp. 39-41.

S. FIORINI, *Artaud e Carmelo Bene*, «Il castello di Elsinore», xvii, 2004, 49, pp. 111-136.

L. MAIORANO-P. DE FLORIO, *Carmelo Bene e 'Giuseppe Desa da Copertino'. Visioni e contemplazioni*, Copertino (Lecce), Lupo, 2004.

A. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004.

Carmelo Bene e il cinema, a cura di G. FOFI, s.l., s.i.t., 2005.

E. COSTANTINI, *«I miei vent'anni d'amore con Carmelo Bene»*. *Lydia Mancinelli racconta il grande attore-regista compagno nella vita e sul palcoscenico. Da 'Amleto' a 'Pinocchio', gli archivi svelati*, «Corriere della Sera», 29 aprile 2005.

G. GIOVANNETTI, *Carmelo Bene. Fotografie*, Milano, Effigie, 2005.

F. PONZETTA, *Carmelo Bene al 'Costanzo Show': «Occhio zombie che stasera vi spacco il cervello»*, s.l., Jubal, 2005.

G. ROSSI, *Imiei anni con Carmelo Bene*, introd. di S. BUSSOTTI, contributi di A.M. PAPI, L. MENNONNA ROSSI e T. GIULIANI FOTI, Firenze, Edizioni della meridiana, 2005.

C.G. SABA, *Carmelo Bene*, Milano, Il castoro, 2005.

S. SINISI, *Carmelo Bene: una drammaturgia della scena*, «Il castello di Elsinore», xviii, 2005, 51, pp. 111-119.

B. BARBALATO, *Sul palco c'è l'autore. Scrivere, filmare, interpretare: Carmelo Bene, Gianni Celati, Ascanio Celestini, Vincenzo Cerami, Roberto De Simone, Mario Martone*, Louvain-la-Neuve, PUL Presses Universitaires de Louvain-UCL, 2006.

M. FEDI, *Il corpo contraffatto: Carmelo Bene e Antonin Artaud*, «Ariel», xx, 2006, 1, pp. 153-169.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in 'Pinocchio' di Carlo Collodi (1962 e 1966), a cura di D. ORECCHIA e M. ZUZZI, «L'asino di B», x, 2006, 11, pp. 95-125.

A. PANICHI, *Il 'Sogno di Baudelaire': Carmelo Bene ovvero la macchina attoriale*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2006-2007 (relatore: prof. Sara Mamone).

A. PAVIA, *Carmelo Bene. L'acteur-poète, la Voix et la Révolution*, «Revue d'études théâtrales», 2006, 11-12, pp. 23-33.

Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro, a cura di A. ATTISANI e M. DOTTI, con scritti di E. FADINI e G. ZUCCARINO; postfazione di C. SINI, Milano, Medusa, 2006 (con CD-rom).

Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna, a cura di R. MAENZA, Venezia, Marsilio, 2007 (con DVD).

S. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere. La poetica di Carmelo Bene*, Lecce, I libri di Icaro, 2007.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in 'Pinocchio' di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981). Parte seconda, a cura di D. ORECCHIA, «L'asino di B», xi, 2007, 13, pp. 31-63.

D. ORECCHIA, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, in *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, a cura di A. AUDINO, Roma, Artemide, 2007, pp. 33-60.

Pierre Klossowski e 'Le Baphomet'. Disegni inediti dalla collezione di Carmelo Bene, a cura di A. VETTESE, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa-Comune di Venezia, Marsilio, 2007.

Enciclopedia della televisione, a cura di A. GRASSO, Milano, Garzanti, 2008 (terza ediz. aggiornata e ampliata), p. 73.

La scena della contraddizione: omaggio a Gigi Livio, a cura di D. ORECCHIA, A. PETRINI e M. PIERINI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.

M.M. MEMOLA, *'Salomè' secondo Carmelo Bene, ovvero La dissoluzione di Narciso (e dell'immagine)*, «Biblioteca teatrale», n.s., aprile-dicembre 2008, 86-88, pp. 267-291.

F. ALTAROCCA, *L'Otello televisivo di Carmelo Bene*, «Biblioteca teatrale», n.s., gennaio-giugno 2009, 89-90, pp. 151-198.

B. BARBALATO, *Il 'Lorenzaccio' di Carmelo Bene di fronte ai suoi ermeneuti. L'assenza della storia: l'anamorfoosi del potere*, in *Italia y la generaciòn 1900-1910*, a cura di M. LAMBERTI e F. BIZZONI, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 371-394.

R. DI LONARDO, *'Macbeth' di Carmelo Bene, o il tramonto della solitudine*, «Biblioteca teatrale», n.s., gennaio-giugno 2009, 89-90, pp. 199-230.

E. RAGNI, *Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri*, «Teatro e storia», n.s., xxiii, 2009, 1 (30), pp. 223-242.

E. MASSARESE, *Teatri-libro. Ronconi, Vasilicò, Bene. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Ariccia (Roma), Aracne, 2010.

D. VISONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, introd. di L. MANGO, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010.

B. BARBALATO, *Vampirisme et aberration sadienne. Carmelo Bene dramaturge*, in *AutoBioPhagies*, a cura di M. CHEHAB e A. LAMPROPOULOS, Bern-Bruxelles-Berlin-Frankfurt am Main-New York, Peter Lang, 2011, pp. 147-162.

P. BOIOLI, *Carmelo Bene. Il cinema della dépense*, Alessandria, Falsopiano, 2012.

A. CAPPABIANCA, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, Cosenza, Pellegrini, 2012.

P. GIACCHÈ, *Bene, Carmelo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, disponibile on line: http://www.treccani.it/enciclopedia/carmelo-bene_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 14 ottobre 2017).

P. GIACCHÈ, *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari*, «Teatro e storia», n.s., xxvi, 2012, 4 (33), pp. 321-332.

L. MANGO, *La Nuova Critica e la recitazione*, «Acting Archives Review», ii, maggio 2012, 3, pp. 149-166.

F. TAVIANI, *Bene, è finito un secolo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, iii. *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, 2012, pp. 1012-1016.

V. VACCA, *E gli occhi hanno visto la vista. L'immagine tra Gilles Deleuze e Carmelo Bene*, Fiesole (Firenze), Psychodream, 2012.

D. VISONI, *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo borghese*, «Acting Archives Review», II, maggio 2012, 3, pp. 166-179.

A. ZORETTI, *Carmelo Bene: il fenomeno e la voce*, Copertino (Lecce), Lupo, 2012.

G. CIMADOR, *L'eccesso dell'irrappresentabile: Carmelo Bene e l'impossibilità del sublime*, in *Sublime e antisublime nella modernità*. Atti del XIV convegno internazionale della MOD (Messina, 13-16 giugno 2012), a cura di M. PAINO e D. TOMASELLO, Pisa, ETS, 2014, pp. 231-255.

D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique, dirigé par C. DE SIMONE & C. BIET, «Revue d'histoire du Théâtre», giugno-settembre 2014, 263.

S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014.

G. CONTE, *Carmelo Bene inorganico*, Neviano (Lecce), Musicaos, 2015.

S. VENDITTELLI, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. PETRINI, Torino, Accademia University Press, 2015.

M. SCIOTTO, *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di 'Nostra Signora dei Turchi'*, prefaz. di L. VIGLIETTI, Catania, Villaggio Maori, 2017.

Per la redazione della voce biografica l'autrice ha consultato due siti web attualmente non attivi:

<http://carmelobene.it> (consultato il 1° settembre 2011).

<http://immemorialecarmelobene.it> (consultato il 1° settembre 2011).

CLAUDIO PASSERA

UN INCUNABOLO PER LO SPOSALIZIO DI ISABELLA
D'ARAGONA: LE *NUPTIAE ILLUSTRISSIMI DUCIS
MEDIOLANI* DI STEFANO DOLCINO (1489)*

La festa nuziale costituisce un oggetto interessante per gli studiosi delle culture della rappresentazione rinascimentale.¹ Le accoglienze offerte agli sposi rendevano esplicite le alleanze tra le famiglie del patriziato cittadino o tra le case regnanti dei diversi stati italiani ed esprimevano visivamente il potere del principe sulla propria città.

I resoconti dei banchetti e degli spettacoli organizzati per i più importanti matrimoni dei signori italiani del Quattrocento sono trasmessi da un'ampia varietà di fonti: lettere di aristocratici invitati, missive di ambasciatori, poemi encomiastici, diari, cronache cittadine. Testi che offrono una pluralità di punti di vista sull'evento, indispensabile per un'ermeneutica della festa volta a coglierne il modello d'ispirazione e i contenuti.²

* Abbreviazioni dei titoli dei repertori bibliografici utilizzati: BMC: *Catalogue of Books Printed in the XVth Century, now in the British Museum*, London, British Museum, 1908-1962, 9 voll.; GOFF: *Incunabola in American Libraries, a Third Census of XV Century Books Recorded in North American Collections*, a cura di F.R. GOFF, New York, Bibliographical Society of America, 1964; GW: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke, herausgegeben von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Leipzig, Hieremann, 1925; H: L. HAIN, *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur*, Stuttgartiae-Lutetiae Parisiorum, Cotta-Renouard, 1826-1838, 4 voll.; IGI: *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a cura di T.M. GUARNASCHELLI et al., Roma, Libreria dello stato, 1943-1972, 5 voll. + app.; ISTC: *Incunabola Short Title Catalogue*, The British Library, www.istc.bl.uk (ultimo accesso: 23 ottobre 2016). Le ricerche che qui presento difficilmente sarebbero giunte a pubblicazione senza il sostegno di Sara Mamone e di Paola Ventrone, cui vanno i miei ringraziamenti.

1. Dall'ampia bibliografia intorno alle feste nuziali e al loro contributo all'elaborazione della cultura spettacolare italiana del Rinascimento mi limito a citare il pionieristico C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. GUARINO, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 121-140.

2. Sull'importanza della lettura compendiarica delle fonti per cogliere il significato della festa v. F. CRUCIANI, *Il teatro e la festa*, in ID.-D. SERAGNOLI, *Il teatro italiano del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 32-52.

Le descrizioni ufficiali di cerimonie dinastiche sono documentate sia da codici manoscritti, offerti agli sposi o a personaggi di rango come ricordo della felice ricorrenza, sia da incunaboli destinati a una platea più vasta di lettori e pubblicati con finalità non sempre chiare. Il saggio che segue prende in esame proprio uno di questi incunaboli: le *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* di Stefano Dolcino, componimento cortigiano di raffinata fattura, ricco di legami intertestuali con altre prose encomiastiche coeve, dedicato alle nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza. Dell'opuscolo saranno qui ricostruite le vicende redazionali, cercando indizi utili alla comprensione delle forme e dei significati degli spettacoli offerti alla sposa, e non trascurando le tracce di un uso sperimentale della stampa destinato a celebrare l'immagine del duca quale principe magnifico.

L'incipiente industria tipografica fu per i signori italiani uno strumento di cui valutare il potenziale d'impiego. Nell'età degli incunaboli la maggior parte delle repubbliche e dei principati non concesse un patrocinio all'editoria, come attestano la scarsità di committenze dirette di stampe e la scelta di non dotarsi di tipografi di fiducia.³ Significativo il caso dei *Decreta ducalia* promulgati da Ludovico il Moro, impressi tra il 1494 e il 1498 da tre tipografi milanesi differenti. Qualora il duca avesse avuto un'officina beneficiaria di accordi con la sua cancelleria, sarebbero usciti dai torchi di un solo artigiano.⁴

1. Modelli letterari ed editoriali

Le *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* si leggono nell'edizione in quarto composta da quattordici carte stampate da Antonio Zarotto il 13 aprile 1489, circa due mesi dopo l'ingresso della sposa a Milano, il 2 febbraio di quell'anno.⁵ L'incunabolo registra una lettera di dedica al maestro dell'autore, il cremonese Niccolò Lugari, stimato latinista e revisore per Bernardino Misinta e Cesare da Parma di edizioni di Petrarca e Filelfo,⁶ e si chiude con l'enfatica epistola del

3. L'assenza di sostegno diretto degli stati italiani all'editoria nel secolo XV è discussa in B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Bonnard, 2004, pp. 47-48.

4. Le edizioni dei *Decreta* si devono rispettivamente a Filippo Mantegazza, Ulrich Scinzenzeler e Antonio Zarotto. Cfr. T. ROGLEDI MANNI, *La tipografia a Milano nel XV secolo*, Firenze, Olschki, 1980, schede nn. 912-915.

5. BMC VI, 721; GW 9064; H 6414; IGI 3586.

6. Per la biografia e l'attività letteraria di Lugari, legata quasi esclusivamente alla città di Cremona cfr. F. CIRILLI, *Lugari, Niccolò*, in *Dizionario biografico degli italiani* (d'ora innanzi DBI), Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2006, vol. 66, pp. 474-475.

gentiluomo Giovanni Antonio Corvini che si dichiara tanto ammirato dalla lettura del testo da decidersi a sostenerne le spese di pubblicazione.

Cenni biografici su Dolcino sono giunti grazie alle prefazioni ai volumi da lui curati e ai componimenti a lui dedicati da diversi letterati contemporanei.⁷ Nato nel 1462 a Sambuceto, fu allievo a Cremona di Lugari e successivamente, a Milano, di Giorgio Merula con il quale maturò la conoscenza delle lingue antiche e il vigore filologico di cui danno prova gli scritti e le edizioni di classici pubblicati per lo Zarotto. Chierico dal 1475, nel 1486 ottenne l'assegnazione al capitolo di Santa Maria della Scala, chiesa di tradizionale protezione ducale, della quale compilò scrupolosamente il libro degli anniversari e dei necrologi fino al 1492.⁸ Alla morte del piacentino Gabriele Paveri Fontana sperò di subentrargli nell'incarico di docente d'eloquenza presso le Scuole palatine patrocinate da Ludovico il Moro. Sebbene gli fosse preferito il novarese Giulio Emilio Ferrario, Dolcino in tale occasione si servì di una pubblicazione per attirare su di sé la benevolenza di personalità influenti a corte: l'*Astronomicon* di Manilio uscito dai torchi di Zarotto il 9 novembre 1489, con dedica al marchese Orlando Palavicino.⁹ Il volume fu probabilmente pensato per un pubblico scolastico, ma il tema astrologico poteva certo incontrare anche il favore della corte, presso la quale l'interpretazione dei fenomeni celesti godeva di alta considerazione.¹⁰ Comunque è da segnalare una certa propensione di Dolcino a concepire la pubblicazione di libri come strumento per favorire la propria carriera cortigiana.

Un medesimo fine animò forse anche Corvini. Decurione di Milano dal 1447 al 1448 e priore del Monte di Pietà dalla data della sua istituzione nel

7. La figura di Stefano Dolcino è stata fino a oggi poco studiata. Un profilo biografico si legge in U. ROZZO, *Dolcino, Stefano*, in DBI, 1991, vol. 40, pp. 444-447. Si veda anche la voce a lui dedicata dell'*Indice biografico italiano*, a cura di T. NAPPO, Monaco, Saur, 2007, p. 828.

8. La fondazione di Santa Maria della Scala si deve alla moglie di Bernabò Visconti, Regina della Scala. Dedicata inizialmente all'Assunzione della Vergine, alla morte di Regina, nel 1384, la chiesa fu elevata da Bernabò al ruolo di collegiata di patronato signorile e dotata di un capitolo di venti canonici, i cui membri godevano del titolo di clero di corte. Il prestigio della Scala durò per tutta l'epoca visconteo-sforzesca e i suoi chierici furono scelti con cura tra i fedelissimi dei duchi. Cfr. M. BENDISCIOLI, *Politica, amministrazione e religione nell'età dei Borromei*, in *Storia di Milano*, Milano, Treccani, 1961, vol. x, pp. 578-579.

9. BMC VI, 721; IGI 6129.

10. Cfr. ROZZO, *Dolcino, Stefano*, cit. Lo studio degli astri interessava gli Sforza, desiderosi di ottenere pronostici e di servirsi degli oroscopi come strumento di legittimazione dinastica. Nella seconda metà del Quattrocento, si riscontra inoltre similarità tra i titoli degli inventari delle biblioteche di diversi studiosi di medicina e astrologia e quelli dei cinque registri della raccolta ducale di Pavia stesi tra il 1426 e il 1490. Anche l'edizione di Manilio, sebbene sia un testo non propriamente tecnico, ipotizzo potesse ricevere la medesima accoglienza. Cfr. M. AZZOLINI, *The Duke and the Stars. Astrology and Politics in Renaissance Milan*, Cambridge, Harvard University Press, 2013, pp. 27-52.

1497, costui ereditò dal padre Angelo il titolo di conte palatino conferito a suo nonno Giovanni dall'imperatore Sigismondo di Lussemburgo quale benemerita per le missioni svolte in veste di segretario di Filippo Maria Visconti.¹¹ La famiglia Corvini aveva quindi goduto in precedenza di una certa notorietà, e la nomina di Giovanni Antonio a priore della pia istituzione milanese, amministrata da dodici presidenti di estrazione aristocratica, mi pare confermi un inserimento, sebbene non di primo piano, negli ambienti di corte.¹² Non essendo note altre opere di cui egli si fece editore, credo si fosse accostato solo in modo episodico al mondo della stampa, mentre il soggetto del libretto depone a favore di un fine adulatorio.

Quanto allo Zarotto, oggi riconosciuto come il primo stampatore effettivamente attivo nella capitale sforzesca,¹³ è significativo il fatto che, sempre per le nozze Sforza-Aragona, gli fosse richiesta la stampa dell'*Ordine de le imbandisone se hanno a dare a cena* che riporta i versi recitati durante il banchetto offerto agli sposi da Bergonzio Botta a Tortona il 25 gennaio 1489. La plaquette *sine notis*, conservata in un solo esemplare presso la Biblioteca internazionale di gastronomia di Sorengo, è stata studiata da Ugo Rozzo che ne assegna la paternità a Zarotto in base all'impiego del carattere 78R, usato dallo stampatore a partire dal 1485, e che ricompare nelle *Nuptiae* di Dolcino. Per queste il tipografo dispose di più tempo per eseguire la stampa che – a differenza dell'*Ordine*, impresso nei giorni immediatamente precedenti il banchetto in modo da po-

11. Rare le notizie su Giovanni Antonio Corvini. Più abbondanti quelle sul *cursus honorum* di suo nonno Giovanni che, giunto nella capitale del ducato da Arezzo, vi svolse tra il 1412 e il 1438 una brillante carriera quale diplomatico di Filippo Maria Visconti, maestro delle entrate e membro del Consiglio segreto. Fu inoltre eccellente collezionista di libri e copista in proprio. Si veda R. RICCIARDI, *Corvini, Giovanni*, in DBI, 1983, vol. 29, pp. 828-832.

12. La fondazione del Monte di Pietà si deve al Beato Michele Carcano, consigliere e confessore di Bianca Maria Sforza. In base ai suoi ordinamenti, approvati da Ludovico il Moro nel 1497, i presidenti preposti alla gestione di questa istituzione erano scelti, per nobiltà e rappresentanza delle porte cittadine, tra le persone esperte nel governo dei luoghi pii. Cfr. P. COMPOSTELLA, *Monte di credito su pegno di Milano. Cenni storici*, Roma, Associazione bancaria italiana, 1956.

13. In merito ad Antonio Zarotto, ai documenti che attestano l'introduzione dell'arte tipografica a Milano e alla controversia sulla paternità dei primi incunaboli milanesi, un tempo assegnata a Panfilo Castaldi, offre un'ottima analisi A. GANDA, *I primordi della tipografia milanese. Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, Firenze, Olschki, 1984. Sebbene concorde nel riconoscere come l'officina Castaldi poté effettuare le prime quattro edizioni milanesi solo grazie al coinvolgimento dello Zarotto, che concretamente compì le stampe, Teresa Rogledi Manni assegna a essa le pubblicazioni di Festus, *De verborum significatione*; Mela, *Cosmographia*; Cicero, *Epistolae ad familiares*; Cornazzaro, *Vita della Vergine*. Cfr. ROGLEDI MANNI, *La tipografia a Milano nel XV secolo*, cit., schede 1-4. A questo studio si rinvia per un più articolato quadro della storia della stampa incunabola milanese.

terne accogliere eventuali modifiche di programma – presenta lettere guida, segnature delle carte e un colophon completo.¹⁴

Le impressioni per lo spozalizio di Isabella d'Aragona, sebbene graficamente molto semplici e lontane dalla standardizzazione editoriale conseguita dal libro per nozze nel secolo XVI, si distinsero per progettualità e chiarezza di intenti imponendosi come primo caso di uso congiunto dello spettacolo e dell'editoria nel contesto di una festa nuziale.¹⁵

In precedenza, in Italia si ebbero incunaboli per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona, festeggiate a Pesaro nel maggio 1475; di Sigismondo d'Asburgo e Caterina di Sassonia, celebrate a Innsbruck nel febbraio 1484; e di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este, svoltesi a Bologna tra il gennaio e il febbraio 1487. Ai fini di questo studio, lascerò da parte i primi due libretti, su cui tornerò in una prossima pubblicazione sugli incunaboli per nozze quali documenti per lo studio della festa dinastica rinascimentale. Prenderò in considerazione le tre stampe per le feste bolognesi che, generose nel ricordo delle cerimonie, fornirono, per il loro alto valore letterario, un modello di riferimento ai cronisti dei successivi spozalizi del secolo.

Circa sei mesi dopo il matrimonio, Lorenzo de' Medici invitò il poeta Naldo Naldi a comporre un *Carmen nuptiale* in esametri con cui omaggiare lo sposo, vincitore per lui della battaglia di Sarzana nel luglio 1487.¹⁶ L'incunabolo reca alle ultime carte una *Elegia ad Hannibalem Bentivolum* in cui il poeta richiedeva un'accoglienza benevola per il poemetto al dotto Filippo Beroaldo, autore della relazione ufficiale dei festeggiamenti impressa presumibilmente a Bologna da Pasquino Fontanesi poco dopo le cerimonie.¹⁷

14. La scheda bibliografica in *Catalogo del fondo italiano e latino delle opere di gastronomia, sec. XIV-XIX*, a cura di O. BAGNASCO, Sorengo, B.I.N.G., 1994, vol. II, n. 1404. Per l'attribuzione della stampa: U. ROZZO, *L'Ordine de le imbandisone per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona*, «Libri e documenti», XIV, 1989, pp. 1-14.

15. Quanto alla definizione di una pubblicistica d'occasione nel secolo XVI con propri canoni e tipologie editoriali offre ottimi ragguagli B. MITCHELL, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze, Olschki, 1979.

16. Cfr. F. PEZZAROSSA, «Ad honorem et laude del nome Bentivoglio». *La letteratura della festa nel secondo Quattrocento*, in *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. BASILE, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 35-113. Per l'incunabolo, attribuito ai tipi di Francesco di Dino: BMC VI 633; GW M25801; IGI 6767.

17. GW 4140; H 2978; IGI 1599. La descrizione, intitolata *Nuptiae Bentivolorum*, fu riedita da Beroaldo nelle *Orationes multifariae* impresse a Bologna da Benedetto Hectoris in data 1° novembre 1500. Cfr. BMC VI 846; IGI 1605. Da esse è tratta l'ediz. anast. F. BEROALDO, *Le nozze dei Bentivoglio. Nuptiae Bentivolorum*, a cura di M. CALORE, Bologna, A.M.I.S., 1977, cui si rinvia, in attesa della mia prossima edizione critica, per ogni raffronto testuale.

Beroaldo, maestro di eloquenza dell'Università bolognese, ben inserito nelle cerchie del governo cittadino, era il letterato adatto cui chiedere un testo di alto valore artistico e capace di rivolgersi a un pubblico di elevata cultura, senza cadere in lodi smodate dei Bentivoglio. Il resoconto si presenta come un'elegante cronaca, attenta a chiarire il significato di diverse usanze bolognesi e a volgere i vocaboli più popolari in un pregevole latino. Ogni momento delle cerimonie è immerso in un'atmosfera classicheggiante che nobilita l'omaggio dell'intellettuale alla famiglia dominante.

Oltre che per la ricercatezza delle citazioni mitologiche, per le misurate soluzioni retoriche e per la scelta di un lessico aulico, le *Nuptiae Bentivolorum* si distinsero per l'efficace organizzazione della materia, tanto da porsi quale modello compositivo delle successive descrizioni dei matrimoni milanesi firmate da Stefano Dolcino e da Tristano Calco; mentre la dedica al primo segretario ducale Bartolomeo Calco assicurò la loro circolazione in ambiente sforzesco.¹⁸

Sempre per le nozze Bentivoglio-d'Este fu edito l'*Epitalamium*, in ottave volgari, del notaio e poeta bolognese Angelo Michele Salimbeni, un libretto in quarto in carattere gotico, assegnato dai repertori alternativamente alla tipografia bolognese di Francesco de Benedictis o a quella milanese di Leonardus Pachel e Uldericus Scinzenzeler.¹⁹

Del testo, gli studi di Fulvio Pezzarossa segnalano le improbabili pretese di fiorentinità ravvisabili nella scelta di un lessico e di una sintassi depurati da influenze emiliane, nella composizione in ottava rima, cara alla tradizione cavalleresca, nella citazione frequente di autori fiorentini e nel richiamo al magistero del Landino.²⁰ Era evidente, specie nella dedica dell'operetta al Magnifico, il proposito dell'autore di ricercare agganci presso i Medici mostrando di padroneggiare gli strumenti espressivi del genere epico-cavalleresco.

Le vicende redazionali dei libretti per lo spozalizio del 1487 illustrano come la celebrazione dinastica fosse, più che una committenza principesca, un'occasione per cortigiani e letterati di offrire un dono gradito e di discreta utilità propagandistica. Credo che con questo spirito, nell'aprile 1489, anche Dolci-

18. La corrispondenza tra Beroaldo e Niccolò Antiquari rivela come a metà degli anni Ottanta del Quattrocento il retore, nel segno di un'auspicata indipendenza dai Bentivoglio, soppesasse la possibilità di trasferirsi a Milano. Cfr. S. FABRIZIO COSTA-F. LA BRASCA, *Filippo Beroaldo l'Ancien. Un passeur d'humanité*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 49-50. Il valore letterario dell'*opusculum* è trattato in P. FAZION, 'Nuptiae Bentivolorum'. *La città in festa nel commento di Filippo Beroaldo*, in *Bentivolorum magnificentia*, cit., pp. 115-132.

19. IGI 8523 e ROGLEDI MANNI, *La tipografia a Milano nel XV secolo*, cit., scheda 868, attribuiscono il libretto ai tipografi tedeschi Pachel e Scinzenzeler, i quali, giunti a Milano nel 1476, vi svolsero un'attività congiunta fino all'agosto del 1490. GW M41201 lo assegna invece ai tipi bolognesi di Francesco de Benedictis.

20. Cfr. PEZZAROSSA, «Ad honorem et laude», cit., pp. 68-76.

no, Corvini e Zarotto procedettero all'edizione delle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani*, testo cui va accostata la relazione in prosa latina sullo stesso evento di Tristano Calco, preceduta da una dettagliata descrizione della navigazione da Napoli a Milano mancante nell'opuscolo del canonico della Scala.²¹ Al momento della sua composizione Calco era registrato come scriba della cancelleria ducale e dal 1478 era bibliotecario del castello di Pavia. Inserito nell'*entourage* cortigiano, benché non fosse parente stretto del primo segretario Bartolomeo, godeva della sua protezione ed è lecito supporre che proprio costui gli avesse sollecitato la relazione ufficiale delle nozze di Gian Galeazzo Sforza, possibilmente in forme eleganti quanto quelle scelte da Beroaldo per l'opuscolo per i Bentivoglio del quale era stato dedicatario. La riuscita dell'impresa letteraria gli avrebbe assicurato le committenze dei resoconti dei successivi sposalizi di Ludovico Sforza (1491) e di Bianca Maria Sforza (1493) e la riconoscenza della stessa famiglia Calco che, nelle cerimonie del 1489, aveva visto Bartolomeo ricevere il titolo di cavaliere al termine della messa sponsale e suo figlio Agostino eletto nella delegazione che accompagnò Hermes Sforza a Napoli.²²

In virtù del suo ruolo a corte, Tristano è meglio informato di ogni altro relatore sull'organizzazione del cerimoniale. Il suo scritto si apre con una dedica al Moro, conservatore del ducato e tutore degli interessi di Gian Galeazzo, che può ora vantare tra i suoi meriti l'accordo per le nozze del nipote. In essa la descrizione è offerta come un atto di umile riconoscenza, dal momento che cantare la magnificenza dell'evento e darne pubblicazione spetterà a letterati più esperti.

Se l'umiltà di Calco sembra voler attenuare l'ufficialità del resoconto, la *captatio benevolentiae* della prefatoria di Dolcino rivela invece molti dei propositi e delle ricercatezze stilistiche che contraddistinguono il libretto. Conscio

21. A Tristano Calco dobbiamo anche le *Nuptiae mediolanensium et estensium principum*, per lo sposalizio di Ludovico il Moro con Beatrice d'Este e di Alfonso d'Este con Anna Sforza (1491), e le *Nuptiae Augustae* per quello di Bianca Maria Sforza con Massimiliano I d'Asburgo (1493). I due testi furono editi con le *Nuptiae mediolanensium ducum nei Tristani Chalci mediolanensis historiographi Residua*, a cura di G.P. PURICELLI, Milano, Malatesta, 1644, pp. 65-120. Cfr. F. PETRUCCI, *Calco, Tristano*, in DBI, 1973, vol. 16, pp. 537-541. Per Calco storiografo: S. MESCHINI, *Bernardino Corio e le fonti della storia di Milano*, «Storia della storiografia», 2009, 56, pp. 29-52.

22. Il pieno riconoscimento dell'abilità di storiografo di Tristano si ebbe nel 1496, quando, alla morte di Giorgio Merula, ricevette dal Moro l'incarico di completare l'*Historia vicecomitum*. La committenza fu sollecitata dall'ambasciatore ferrarese Giacomo Trotti e dallo zio Bartolomeo, definito nella prefatoria all'opera *familiae nostrae decus et dignitatis meae auctor*. Cfr. G.M. ANSELMINI, *Tra Pontano, Rucellai e Calco. Un dibattito quattrocentesco sulla storiografia*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G.M. A., B. BENTIVOGLI e A. COTTIGNOL, Bologna, Gedit, 2005, pp. 323-332.

dell'alta impresa di riferire dell'eccellenza delle nozze, Dolcino chiede a Lugari di accettare di buon grado il ricorso frequente a un lessico peregrino ma adatto a rievocare le meraviglie della festa, dal momento che tecnicismi assai complicati si trovano anche nelle opere di Plinio, Varrone e Vitruvio. Eccezione fatta per la rassegna di esempi degli antichi, la supplica è identica a quella rivolta da Beroaldo a Bartolomeo Calco *in limine* alle *Nuptiae Bentivolorum*. Analoghi anche i toni con cui i due incalzano i loro *detractores*, paragonandoli a talpe cieche, incapaci di apprezzare le novità letterarie e i possibili ampliamenti della rosa dei vocaboli latini.²³ Emerge nelle due epistole, e velatamente anche nell'*excusatio* di Calco, il tentativo di porre l'accento sulla difficoltà della materia e sulla sua complessità linguistica, imprese dalle quali gli autori usciranno vincitori senza smettere i panni di raffinati intellettuali per vestire quelli di cortigiani.

Invero, la volontà di sottrarsi a un canto a piena voce delle lodi degli sposi risulta il maggior problema nella stesura degli opuscoli. Se Beroaldo aveva candidamente asserito che la grandezza dei Bentivoglio era a tal punto nota da non richiedere alcuna argomentazione, e se Calco con un avvio *in medias res* dalle trattative per il contratto matrimoniale era riuscito a evitare smaccati omaggi agli Sforza, Dolcino, dal canto suo, rievoca la genealogia delle due famiglie che si avvicendarono alla reggenza del ducato, dai tempi di Matteo I Visconti a quelli dello spozalizio. E sebbene rinvii per trattazioni puntuali delle imprese viscontee a opere della coeva storiografia, si sofferma sui ritratti dei signori che più segnarono la storia di Milano, specie sul piano urbanistico: i fratelli Bernabò e Galeazzo II Visconti, con i cantieri avviati negli anni Cinquanta del Trecento nell'area di Porta Romana e di Porta Giovia,²⁴ e Gian Galeazzo, primo duca di Milano, iniziatore della Fabbrica del Duomo.

L'opuscolo passa poi in rassegna i preparativi in città per l'ingresso della sposa, rivelando la perizia di Dolcino nel presentare le decorazioni provviso-

23. Beroaldo, effettivamente, si avvale di molti termini inusuali, attinti all'età argentea della poesia latina. Presso la Biblioteca gambalunga di Rimini un codice miscelaneo, sc-ms. 84, scritto in umanistica da un anonimo compilatore, riporta la cronaca con un elenco di *Vocabula enarrata que in libro Philippi continentur*. Esso indica quanto la *varietas* linguistica dell'opuscolo potesse essere apprezzata.

24. Bernabò Visconti riadattò gli edifici fatti erigere da suo zio Luchino nei pressi della chiesa di San Giovanni in Conca. Dotandoli di lussureggianti giardini e di strade coperte e pontili di collegamento con la vicina Corte dell'Arengo, ne fece un complesso imponente e signorile. Galeazzo II, invece, promosse il restauro dell'Arengo e la costruzione dei castelli di Porta Giovia e di Pavia, dove in seguito si trasferì insieme alla sua famiglia. Cfr. M.N. COVINI, *Visibilità del principe e residenza aperta: la Corte dell'Arengo di Milano tra Visconti e Sforza*, in *Il principe invisibile*, a cura di L. BERTOLINI et al., Turnhout, Brepols, 2015, pp. 153-172.

rie e il cantiere del Duomo in costruzione. A quest'ampia sezione del testo corrisponde, nello scritto di Beroaldo, il ricordo degli adeguamenti urbanistici voluti dal Bentivoglio, prima delle nozze del figlio, nell'area antistante al proprio palazzo e nei luoghi interessati dal passaggio del corteo nuziale.²⁵ L'importanza dei lavori di ammodernamento di Bologna, città ancora urbanisticamente medievale, lascia intuire che il Bentivoglio concepisse la festa come un autentico progetto urbano, legando la propria immagine di buon reggitore del feudo pontificio anche al successo delle imprese architettoniche.²⁶ Si spiega così l'ampio spazio concesso nei resoconti dello spotalizio alla descrizione degli edifici, cui fanno riscontro nelle prose di Calco e di Dolcino i rilievi sul castello, sull'Ospedale maggiore e sulla cattedrale milanese. Se alle prime due realizzazioni Dolcino dedica solo poche righe, l'aspetto monumentale del Duomo è invece oggetto di una minuziosa e complessa trattazione che esalta il patronato dei duchi per la fioritura urbanistica di Milano.

Le difficoltà di comprensione di questo brano si devono alle caratteristiche proprie della letteratura umanistica dedicata allo studio di edifici antichi o moderni: gli scrittori di questo genere di opere non sono architetti e spesso hanno una conoscenza limitata delle questioni di progettazione. L'uso del latino richiede adeguamenti lessicali per riferire di tecniche e costruzioni moderne. Gli autori mirano alla creazione di un brano letterario e non di un rendiconto. L'edizione critica delle *Nuptiae*, di prossima pubblicazione a mia cura, permetterà di cogliere il valore artistico di questo segmento testuale, che ha per fine l'elogio della bellezza del Duomo e per suo tramite la celebrazione degli Sforza che dall'età di Francesco I avevano influenzato la Fabbrica nella gestione del cantiere. Il patrocinio ducale, fin dai tempi di Gian Galeazzo Visconti, aveva mirato a sostituire al culto civico per Sant'Ambrogio, orgogliosamente repubblicano, una devozione mariana più congeniale alla famiglia regnante.

25. I lavori per la piazza di palazzo Bentivoglio furono affidati all'architetto Gaspare Nadi. Il corteo nuziale entrò in città dalla porta di Galliera domenica 28 gennaio 1487 e accompagnò Lucrezia d'Este lungo un percorso tracciato al fine di mostrare agli invitati gli adeguamenti urbani voluti da Giovanni II. Ercole Albergati fu l'apparatore delle sette porte effimere che si spalancarono accogliendo la sposa. Su ognuna di esse sedevano le allegorie delle virtù. La ricostruzione di questo percorso in A. MAURIZZI, *Bologna, 27 gennaio/2 febbraio 1487: il corteo trionfale e la 'fabula' mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este*, «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 2010, 86, (http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=579 [ultimo accesso: 6 ottobre 2016]).

26. Cfr. S. BETTINI, *Politica e architettura al tempo di Giovanni II*, in ID., *Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*, Bologna, Edisai, 2004, pp. 10-31, segnala che l'uso della festa al fine di esaltare la riuscita di interventi di edilizia pubblica ebbe un precedente a Bologna con il torneo indetto da Giovanni II, nell'ottobre 1470, a conclusione dei lavori di pavimentazione e rettifica delle vie urbane.

Allo scopo concorrevano anche le oblazioni sfarzose alla Fabbrica, rivali delle cerimonie patronali del 7 dicembre.²⁷

2. Ornamenti urbani e decorazione delle vie

Gli apparati per queste nozze sforzesche hanno più volte attirato l'attenzione degli studiosi di storia dell'architettura. Richard Schofield, in particolare, ne ha ricostruito l'aspetto e le funzioni grazie alla lettura comparata delle relazioni di Calco e di Dolcino e di un'anonima *Descriptione de l'ordine et feste celebrate in le noze delo illustrissimo Zoanne Galeaz Duca de Milano* conservata presso la Biblioteca nazionale di Francia.²⁸

Le strutture che adornarono la piazza del Duomo furono, a detta di Dolcino: un tempietto ligneo, detto tiburio; un arco trionfale; un pergolato di arcate di edera e mirto. Il confronto tra questi apparati e le coeve decorazioni per ingressi di spose rivela diverse analogie, ma anche una declinazione milanese delle forme della festa di cui proverò a dare conto.

In primo luogo, l'arco trionfale in legno, coronato da vessilli imperiali, mostrava alcuni pannelli dipinti con le imprese di Francesco I Sforza: la campagna militare a sostegno dell'insurrezione dell'Aquila contro Braccio da Montone nel 1424; la battaglia di Caravaggio contro le armate di Venezia il 15 settembre 1448; la presa di Piacenza alla testa dell'esercito della Repubblica ambrosiana nel novembre 1447. Un pannello illustrava lo sposalizio con Bianca Maria Visconti a Cremona il 24 ottobre 1441.²⁹ Schofield nota come, in coerenza con Alberti (*De re aedificatoria*, VIII 6), l'arco avesse tre fornic, fosse stato appurato su una delle vie principali della città e desse accesso a una piazza.³⁰ La sua

27. Cfr. P. VENTRONE, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane del XIII e XV secolo*, «Teatro e storia», n.s. XXVII, 2013, 34, pp. 285-310.

28. Di questa *Descriptione* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. it. 1592, ff. 209r.-218r.) sto curando la pubblicazione. Le considerazioni di Schofield sugli apparati milanesi del 1489 furono edite per la prima volta, insieme alle tavole ricostruttive del disegno del tiburio di Robert Tavernor, in R.V. SCHOFIELD, *A Humanistic Description of the Architecture for the Wedding of Gian Galeazzo Sforza and Isabella D'Aragona*, «Papers of the British School at Rome», LVI, 1988, pp. 213-240. Per un aggiornamento di tali posizioni: ID., *L'architettura temporanea costruita per il matrimonio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona (1489)*, in *Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi*, a cura di F. CANTATORE et al., «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», 2011-2012, 57-58, pp. 77-84.

29. Per l'inquadramento degli episodi nel *cursus honorum* dello Sforza: F. CATALANO, *Francesco Sforza*, Milano, Dall'Oglio, 1983.

30. Cfr. SCHOFIELD, *A Humanistic Description*, cit., p. 232. La *princeps* del *De re aedificatoria* uscì dai torchi fiorentini di Nicolò di Lorenzo nel 1485, ponendosi come tappa importante

progettazione si poneva così in continuità con la memoria dell'antico che l'umanesimo andava recuperando.³¹ Vi si ammiravano le vittorie del primo duca Sforza, deceduto nel 1466, cui i discendenti dovevano il prestigio del casato e la legittimità della loro successione ai Visconti. A quest'altezza cronologica, sebbene la cultura del trionfo caratterizzasse ampiamente i festeggiamenti dinastici dei signori italiani, non sono noti altri addobbi urbani con le imprese identificabili di un principe contemporaneo nel contesto di uno spotalizio. Per le feste bolognesi del 1487 il soggetto degli archi effimeri raffigurava le virtù inneggianti l'arrivo di Lucrezia d'Este. Mentre da una lettera di Benedetto Capiluppo sappiamo che nel 1488, per l'ingresso a Urbino di Elisabetta Gonzaga, furono allestite «otto arzeate de verzura che traversavino la via, su le quale se 'l tempo fusse stato bono sariano comparsi putini che con certa rapresentatione hariano cantato versi».³² Nel febbraio 1491 Anna Sforza, entrando in Ferrara, fu onorata con quattro archi di soggetto mitologico tra cui il carro del Sole e il Trionfo d'Amore, in conformità con gli interessi astrologici di Ercole I.³³

Inedito, nell'ingresso milanese, il tiburio ligneo montato innanzi alla porta del Duomo per ospitare il «clericato del Domo quale gli fece basare una croce». Solo queste righe della relazione manoscritta conservata a Parigi³⁴ specificano l'uso della struttura ricordata da Calco e Dolcino come luogo d'incontro tra la nuova duchessa e il fiore delle nobildonne del ducato.

La sezione *De aedificio ante templum rotundo* dell'incunabolo attesta, concordemente con le altre fonti, come il tiburio in legno a pianta centrale presentasse un tetto a falde composto da cannelli in piombo e da un rivestimento in ginopro, e fosse paragonabile al battistero di Cremona e al *delubrum divi Lau-*

nell'elaborazione di una «filologia del trionfo» che aveva i suoi precedenti nel *De re militari* di Roberto Valturio (1456), nella *Roma triumphans* di Biondo Flavio (1457-1459) e nel *De dignitatibus romanorum, triumpho et rebus bellicis* di Felice Feliciano (1465).

31. Le versioni umanistiche dell'arco trionfale trovarono una codificazione negli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, composti tra il 1492 e il 1499 nell'aggiornato ambito spettacolare della corte estense. Cfr. P. PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di D. AGUZZI BARBAGLI, Modena, Panini, 1992.

32. Elisabetta Gonzaga sposò Guidobaldo da Montefeltro l'11 febbraio 1488. La relazione di questo spotalizio è contenuta in una missiva di Benedetto Capiluppo inviata da Urbino a Maddalena Gonzaga in data 16 febbraio 1488, edita in A. LUZIO-R. RENIER, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche. Narrazione storico documentata*, Torino, Roux e C., 1893, pp. 15-25: 18-19.

33. Cfr. le lettere di Giovanni Maria Bellini a Smeraldo de Pisis di Codigoro (31 gennaio 1491) e di Eleonora d'Aragona a Ippolito d'Este (24 febbraio 1491) citate in D. GHIRARDO, *Le architetture effimere dei cortei nuziali nella Ferrara rinascimentale*, «Bollettino della Ferrariae decus», 2006-2007, 23, pp. 135-150: 141.

34. *Descriptione de l'ordine et feste celebrate in le noze delo illustrissimo Zoanne Galeaz Duca de Milano*, cit., f. 214r.

rentii, ovvero alla cappella di sant'Aquilino in San Lorenzo, con cui aveva in comune anche la cupola emisferica con nervature a tubi fittili in terracotta. Essendo entrambi gli edifici a pianta ottagonale, è probabile che tale fosse anche il tiburio, come indicherebbe del resto la presenza di otto colonne specificata dalle relazioni. Dolcino e Calco affermano che in ciascuna colonna, a base triangolare, trovavano posto quattro nicchie recanti le *emula veritatis signa* delle donne virtuose dell'antichità. Schofield osserva che, data la tridimensionalità delle nicchie, queste *imagines* dovessero essere delle statue di legno o cartapesta, fatto assai probabile tanto per la continuità nella scelta dei materiali per la costruzione del tiburio, quanto per la rinomata abilità raggiunta da intagliatori attivi in quegli anni alla corte sforzesca: si pensi a Giacomo e Giovan Angelo del Maino o a Giovanni Pietro de Donati.³⁵

Le colonne triangolari reggevano archi su cui poggiava una doppia galleria. Nei pennoni degli archi, fanciulli in veste di angeli facevano girare delle *rotae* dorate, probabili allusioni alla ruota della fortuna. Al di sopra della galleria poggiava una cupola, sormontata da una lanterna, che all'esterno era coperta da un tetto a cuspide ripartito in otto segmenti.

Si sa che gli addobbi effimeri consentivano la verifica della fattibilità di soluzioni architettoniche innovative: nel caso del tiburio la presenza della doppia galleria. Valutando il proposito sperimentale di Bramante, che di lì a breve proporrà gallerie analoghe per la fabbrica romana di San Pietro, è stato proposto il nome del maestro urbinato quale artefice dell'apparato.³⁶ Del resto, nel periodo delle nozze, l'artista è a Milano, ospite del poeta aristocratico Gasparo Visconti,³⁷ e mostra nei suoi disegni un significativo interesse archeologico per la chiesa di San Lorenzo, al pari di altri artisti di ambito sforzesco.³⁸

35. Per la cultura dell'intaglio e della scultura in legno policromo nell'età sforzesca cfr. *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra a cura di G. ROMANO e C. SALSÌ (Milano, 21 ottobre 2005–29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2005.

36. Cfr. SCHOFIELD, *L'architettura temporanea*, cit., pp. 79–80. Analogamente, è stato illustrato come i progetti brunelleschiani per gli ingegni delle feste d'Oltrarno dell'*Ascensione* e dell'*Annunciazione* nelle chiese fiorentine del Carmine e di San Felice in Piazza furono il precedente sperimentale di soluzioni adottate dall'architetto per la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore. Cfr. P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, p. 140.

37. Cfr. E. ROSSETTI, *Bramante cortigiano? Note sui rapporti tra l'artista e la società milanese, in Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, catalogo della mostra a cura di M. CERIANA, E. DAFFARA e M. NATALE (Milano, 5 dicembre 2014–22 marzo 2015), Milano, Skira, 2015, pp. 95–99, dove si osserva che tra il 1479 e il 1492 Bramante è in stretto rapporto, oltre che con i Visconti, con Gian Giacomo Trivulzio e Antonietto Campofregoso, piuttosto che col Moro, con cui il primo contatto sarebbe nel maggio 1492.

38. Cfr. M. CERIANA, *Osservazioni sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il*

L'attribuzione resta però incerta, non essendo suffragata da documentazione. Si deve inoltre considerare che solo a partire dal 1492 diverranno consistenti i rapporti tra l'architetto e il Moro, vero orchestratore delle feste.

Per spiegare il significato della struttura Schofield formula ipotesi che associano l'edificio alla tradizione cristiana delle cappelle mariane – cui l'avvicinerebbero la pianta ottagonale, l'uso come luogo di incontro col Capitolo metropolitano per il bacio alla croce, la similarità con la chiesa di San Lorenzo –, nonché ai tempi pagani di Giunone e Diana secondo un gusto archeologico capace di esaltare la castità della sposa.³⁹ Credo che nel tiburio interagissero le due valenze, in una addizione di elementi classici e romanzi cara al trionfo rinascimentale.

Due aspetti dell'apparato mi sembrano meritare più attenzione. In primo luogo, il fatto che il tiburio s'ispirasse all'architettura di San Lorenzo, basilica riconosciuta dagli umanisti come uno degli edifici antichi meglio conservati della città. Il richiamo visuale doveva forse rievocare alla memoria degli intellettuali e dell'aristocrazia anche il fatto che la basilica sorgesse anticamente innanzi alla reggia dell'imperatore Massimiano e presumibilmente svolgesse la funzione di cappella imperiale.⁴⁰ Allo stesso modo, il tiburio era stato innalzato nei pressi della corte dell'Arengo dove i duchi avevano risieduto fino al 1466. La pianta ottagonale del tempietto era inoltre associabile a quella del tiburio del Duomo, allora in costruzione. Si creava così una sorta di continuità ideale tra la Milano capitale dell'Impero e la Milano capitale del ducato.

In secondo luogo, presso l'edicola Isabella incontrava le nobildonne milanesi provenienti dalla corte e ammirava i simulacri delle eroine virtuose dell'antichi-

1520, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*. Atti del seminario di studio (Vicenza, 14-18 maggio 1996), a cura di C.L. FROMMEL, L. GIORDANO e R. SCHOFIELD, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 111-146.

39. Cfr. SCHOFIELD, *L'architettura temporanea*, cit., pp. 79-81. Il bacio della croce costituisce la prima cerimonia dell'*Ordo ad recipiendum processionaliter principissam* prescritto dal *Pontificalis Liber* redatto da Agostino Patrizi Piccolomini e da Giovanni Burcardo per volere di Innocenzo VIII e impresso a Roma da Stefano Planck il 20 dicembre 1485. L'atto di venerazione del crocifisso, abitualmente presentato alle porte della città dal clero metropolitano, era adottato anche per gli ingressi di imperatori, re e principi. Cfr. A. PATRIZI PICCOLOMINI-G. BURCARDO, *Il Pontificalis liber* (1485), a cura di M. SODI, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2006.

40. Della basilica di San Lorenzo davano notizie la *Cronica* di Galvano Flamma (circa 1396), gli scritti di Giorgio Merula, e i libri I e VI della *Medioalbanensi historia patria* di Calco. È noto inoltre che intorno agli anni Novanta del Quattrocento l'edificio attirò l'interesse di diversi architetti interpellati dalla Fabbrica del Duomo per la costruzione del tiburio: Luca Fancelli, Francesco di Giorgio Martini, Bramante, Giuliano da Sangallo e Leonardo. Cfr. P.C. MARANI, *La fortuna del San Lorenzo di Milano tra Quattro e Cinquecento: da Leonardo a Bramante e Raffaello*, in *La costruzione della basilica di san Lorenzo a Milano*, a cura di L. FIENI, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2004, pp. 185-200.

tà. Queste *imagines* potrebbero riferirsi tanto all'eccellenza della sposa quanto a quella delle sue nobili compagne. Non è noto chi abbia finanziato la realizzazione del tempietto; ma non pare inverosimile che esso fosse stato offerto da una delle famiglie aristocratiche locali: con tale dono la committenza intendeva occupare uno spazio speciale all'interno della festa. L'offerta dell'apparato aveva forse dei precedenti nell'uso consolidato dai nobili presenti a Milano di sovvenzionare i carri delle recite esposte durante le oblazioni annuali delle porte cittadine alla Fabbrica del Duomo.⁴¹ Una simile committenza favorirebbe anche l'ipotesi di attribuzione del tempietto a Bramante avvalorata dalla rete di relazioni tessuta dall'artista con le potenti famiglie milanesi nel suo primo decennio in città.⁴²

Il terzo apparato davanti alla cattedrale era una successione di archi di verzura che scandiva il percorso lungo la piazza: un genere di decorazione urbana molto comune nelle feste nuziali del Quattrocento, capace di trasformare le vie della città in uno splendido giardino. La sequenza arborea ha destato l'attenzione degli storici dell'arte per la possibilità di un intervento di Leonardo da Vinci nella progettazione. Il Codice B, conservato presso l'Istitut de France, conterrebbe infatti disegni di strutture per addobbi floreali riconducibili allo sposalizio milanese del 1489.⁴³ Sul foglio 28v. è presente il progetto di un'impalcatura provvisoria con una didascalia a fine pagina di mano di Leonardo: «Modo come si fa l'armadure per fare ornamenti in forma di edifizii».

La datazione del disegno è di poco successiva allo svolgimento delle nozze e la raccomandazione dell'uso del ginepro coincide con quanto riferiscono le

41. Cfr. P. VENTRONE, *Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. BELLINI e A. ROVETTA, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 247-282.

42. La data dell'arrivo a Milano di Bramante è incerta, ma si colloca presumibilmente negli anni 1478-1480. Ne fu forse ragione un invito di Federico da Montefeltro a curare i lavori per l'ammodernamento di un palazzo ricevuto in dono da Galeazzo Maria Sforza sito in Porta Ticinese. Nel suo *Trattato Lomazzo* informa di come egli avesse realizzato per conto del Comune alcuni affreschi per la facciata di una casa di piazza dei Mercanti. Nel 1485 fu attivo come decoratore nel palazzo di Gian Giacomo Trivulzio. Per Gasparo Visconti completò nel 1492 il ciclo di affreschi degli *Uomini d'Arme*, oggi a Brera. Mentre al 1490 si daterebbero i suoi interventi per la facciata di palazzo Fontana. Cfr. L. PATETTA, *Bramante architetto a Milano e la sua cerchia (1480-1499)*, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia, 1480-1500*, catalogo della mostra a cura di L. P. (Milano, 31 marzo-20 maggio 2001), Milano, Skira, 2001, pp. 13-37.

43. Edizione anastatica: *Il Codice B (2173) dell'Istituto di Francia integrato dal codice Ashburnham 2037*, Perugia, ARS, 2003. Di questo codice i seguenti fogli sono stati messi in rapporto con l'attività di Leonardo apparatore di spettacoli alle nozze d'Isabella d'Aragona: f. 3v. (appunti per motivi allegorici); f. 4r. (drappi per apparecchio); f. 28v. (portico rivestito di ginepro); f. 29v. (armatura per un arco); f. 35r. (palchi e pennelli per decorazione di pareti); f. 54v. (armatura di un tiburio da festa). In proposito: M.L. ANGIOLILLO, *Leonardo: feste e teatri*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979, p. 101.

fonti sulle piante (edera, mirto, ginepro) impiegate negli addobbi.⁴⁴ Tuttavia, come per il tiburio, nessuna delle cronache ha tramandato il nome dell'apparatore; e, sebbene l'attribuzione leonardesca sia avvalorata dall'intervento dell'artista per l'ingegno della *Festa del Paradiso* (13 gennaio 1490), essa rimane probabile ma non accertata.

Nel concludere la descrizione dell'apparato della piazza, Dolcino, con minuzia di cronista, specifica che per l'occasione furono rimossi i banchi degli artigiani e degli ambulanti che erano soliti vendere la loro merce sull'area prospiciente la cattedrale, nello spazio tra il coperto del Figini e la contrada dei Pellizzari, in piccole costruzioni in legno concesse in affitto dai deputati della Fabbrica del Duomo.⁴⁵ Era mancata l'attuazione di un progetto unitario per la risistemazione dell'area urbana che versava in uno stato alquanto disordinato. In vista delle nozze il principe appariva come l'ordinatore della città e, sostenuto dal concorso dei sudditi, ridisegnava lo spazio garantendo ordine e sicurezza. Nella cronaca del suo sposalizio Milano, fiorente di cantieri, frongeggiava la Bologna dei Bentivoglio nella ricerca di un ideale di bellezza sotto l'egida del proprio Signore.⁴⁶

Le *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* presentano poi una sezione dedicata agli apparati effimeri del castello di Porta Giovia, da cui mosse il maestoso corteo nuziale, che evidenzia come le cure maggiori fossero state poste nell'allestimento della *penitior aula Palatium*. Jessica Gritti osserva giustamente che il termine *Palatium* non può che indicare la corte ducale, ovvero la parte residenziale del castello composta da tre corpi di fabbrica affacciati su un cortile centrale di forma rettangolare.⁴⁷ Il lato breve di questo rettangolo, a nord-est, presentava

44. Del significato simbolico e benaugurale di queste piante danno conto *Li nuptiali* di Marco Antonio Altieri, composti a Roma poco dopo l'anno 1500. Cfr. M.A. ALTIERI, *Li Nuptiali*, a cura di E. NARDUCCI, Roma, Bartoli, 1873, pp. 72-74.

45. L'autorità ducale fu sempre avversa alla presenza di caselli di legno sulla piazza del Duomo, senza riuscire però, nonostante diverse ordinanze, a farli asportare definitivamente. Le botteghe garantivano infatti alla deputazione della Fabbrica affitti costanti, e pare che dagli anni Settanta del Quattrocento essa si fosse adoperata per accentrare in questo luogo il commercio di legna, uova, vino e pollame. Cfr. A. GRASSI, *Santa Tecla nel tardo Medioevo. La grande basilica milanese, il paradiso, i mercanti*, Milano, ET, 1997, pp. 103-104.

46. Calco segue un ordine differente nel presentare gli apparati ma, quanto alla loro descrizione, non si discosta da Dolcino. Egli introduce in successione l'ornamento del castello; il Duomo; l'arco trionfale; il colonnato del piazzale; il tiburio; l'interno del Duomo (*Nuptiae mediolanensium ducum*, cit., p. 66-68).

47. J. GRITTI, *Portici e logge del Castello di Milano. Caratteri e funzioni degli spazi residenziali nella Corte Ducale sforzesca*, in *Il cibo e la città*. Atti del VII congresso AISU (Milano, 2-5 settembre 2015), in corso di pubblicazione. Ringrazio l'autrice per avermi generosamente permesso di citare questa ricerca in anteprima.

un elegante portico sorretto da cinque colonne e due semicolonne in serizzo, detto Portico dell'Elefante. Quello prospiciente, a sud-est, affacciava invece verso la cosiddetta Rocchetta, il corpo castellano della dimora con funzione difensiva.⁴⁸ Con Galeazzo Maria Sforza la corte ducale fu adibita a residenza. Il duca stesso vi collocò i suoi appartamenti, per i quali pretese un impegnativo programma iconografico caratterizzato da stemmi e motivi araldici.⁴⁹

Per lo spozalizio il lato aperto della corte fu chiuso da un portico sostenuto da colonne di ginepro. Ipotizzo che al centro delle pareti del cortile, tra le due cornici di terracotta che ne attraversano il perimetro, fosse affissa una fascia di colore azzurro: presumibilmente di tessuto, contornata da ghirlande di ginepro, corone di edera e festoni d'alloro con appesi gli stemmi del ducato e delle città assoggettate. Sulla fascia erano visibili i giochi di diversi centauri e divinità dei boschi.

Dolcino descrive anche le vie frementi di preparativi per il passaggio del corteo. Qui domina la bellezza delle stoffe e dei tessuti: il percorso viario dal castello fino al Duomo è coperto da un lungo velo di lana, mentre le facciate delle case sono rivestite di tendaggi e ornamenti floreali in bosso, edera, mirto, olivo.

La consuetudine di distinguere le strade interessate dal passaggio delle spose con panni sospesi dall'alto è piuttosto comune nelle cerimonie dell'Italia del Quattrocento. Di velami di lana riferiscono, ad esempio, le cronache bolognesi per le nozze dei Bentivoglio. Probabilmente però le stoffe d'apparato per il matrimonio di Isabella d'Aragona furono di una ricercatezza superiore all'ordinario. A partire dalle nozze di Gian Galeazzo e successivamente con lo spozalizio del Moro si registra una ripresa della committenza milanese di veli, arazzi e abiti pregiati. Manufatti di cui il mercato locale aveva subito una brusca riduzione dopo l'assassinio di Galeazzo Maria Sforza e lo scoppio dell'epidemia di peste del 1485.⁵⁰

48. L'ammodernamento della corte ducale si deve presumibilmente al fiorentino Benedetto Ferrini. Quanto all'uso dei suoi spazi e agli interventi voluti dagli Sforza per la trasformazione della Rocca di Porta Giovia in residenza principesca si veda A. SCOTTI, *The Sforza Castle in Milan (1450-1499)*, in *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Renaissance*, a cura di S. BELTRAMO, F. CANTATORE e M. FOLIN, Boston, Brill, 2016, pp. 134-162.

49. Osservazioni sul progetto decorativo degli appartamenti ducali si leggono in M. ALBERTARIO, *'Ad nostro modo'. La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il castello sforzesco di Milano*, a cura di M.T. FIORIO, Milano, Skira, 2005, pp. 99-136.

50. Sebbene dal 1455 a Milano fossero già presenti tessitori d'arazzi provenienti dalla Francia e dalle Fiandre, fu con il ducato di Galeazzo Maria che il lusso dell'abbigliamento e delle tappezzerie della corte raggiunse il massimo sfarzo. Cfr. F. LEVEROTTI, *Organizzazione della corte sforzesca e produzione serica*, in *Seta oro cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra a cura di C. BUSS (Milano, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2009, pp. 5-25.

Altre meraviglie segnavano il percorso trionfale: *Scansoriae machinae, et formae Lychnorum Polymixorum pensiles, Paegamata cantantibus pueris, et varia animalium specie*. Le *formae Lychnorum Polymixorum pensiles* credo indicassero nella mente dell'autore delle lampade, genericamente di foggia antica, sospese lungo la via e caratterizzate dalla presenza di più braccia.

Per quanto riguarda le *scansoriae machinae* e i *Paegamata cantantibus pueris* è invece la relazione di Tristano Calco a chiarire forme e funzioni degli apparati:

Iam ventuum erat ad medium Auratiorum Argentariorumque vicum, cum repente apparuit in aere Cupidinis forma puer, egregio libramento suspensus. Pila erat grandis inaurata. Circum eam quadrifariam locatum copiae cornu, et inaurati griphes. Hinc teres columna surgit, cui puer alatus furtim alligatus superstare pedibus pilae videbatur. Supra eius caput Leo auro fulvus, galea, igne, et aquiminariis vasis ornatus eminebat. Hic, dicente carmina puero, paulum firmati sunt incedentium ordines.⁵¹

All'altezza della contrada degli orefici e degli argentieri (attuale via degli Orefici) era quindi presente una macchina attivata da un marchingegno di risalita: una grande sfera dorata poggiante su un basamento con grifoni e cornucopie. Da questo si levava un'alta colonna sormontata dal leone galeato con il ramo e le anfore d'acqua, emblema caro a Galeazzo Maria Sforza, padre dello sposo.⁵² Al passaggio della principessa, un congegno permetteva di calare dal vertice della colonna un fanciullo in veste di cupido che, posandosi sulla sommità della sfera, recitava versi beneaugurali, mentre altri figuranti, nei panni di Acheloo e delle ninfe, lanciavano lamine d'oro e d'argento dalle cornucopie.

Questo apparato, quanto alla struttura, richiamava alcuni dei *Triumphii* offerti dalla nazione fiorentina nel corso delle più importanti celebrazioni dina-

51. CALCO, *Nuptiae mediolanensium ducum*, cit., p. 80: «si era così giunti al centro della contrada degli orefici e degli argentieri quando un fanciullo in veste di Cupido apparve all'improvviso nel cielo, sospeso grazie a un ammirevole contrappeso. Vi era una grande sfera d'oro e intorno a essa, posizionati su una piattaforma quadrangolare, alcuni grifoni dorati con le cornucopie. Ivi sorgeva una colonna finemente tornita, alla quale il bambino alato era stato nascostamente legato e sembrava stare in equilibrio sopra la sfera con i suoi piedi. In cima alla colonna troneggiava un leone di colore biondo dorato che si fregiava di un elmo, di fiamme di fuoco e di secchie colme d'acqua. Qui le schiere dei componenti del corteo si fermarono un poco, mentre il giovinetto recitava alcuni carmi» (traduzione mia).

52. L'impresa è visibile in manoscritti commissionati dallo Sforza, come il Codice Var. 124 della Biblioteca reale di Torino, c. 2v., datato 1476. L'emblema del tizzone con le secchie era proprio, nell'araldica milanese, di Galeazzo II Visconti, che se ne era fregiato dopo le campagne militari in Palestina al seguito del conte di Hainault del 1343. Si trattava, dunque, di un'immagine fortemente evocativa, capace di alludere alla continuità dinastica con la nobile e valorosa casa Visconti. Cfr. M. TRAINA, *Il linguaggio delle monete: motti, imprese e leggende di monete italiane*, Sesto Fiorentino (Fi), Olimpia, 2006, pp. 56-57.

stiche aragonesi. Il globo su cui posa Cupido ricorda il carro con la sfera dorata su cui, durante il trionfo di Alfonso il Magnanimo del 26 febbraio 1443, stava in equilibrio la Fortuna apparentemente sospesa a mezz'aria recante una corona d'oro. Durante lo stesso ingresso, su un altro carro era posto un globo in continuo moto sul quale Giulio Cesare recitava un sonetto al sovrano per invitarlo a seguire la via delle Virtù.⁵³

La fama delle maestranze fiorentine presso la corte di Napoli e il fatto che le loro abilità scenotecniche fossero richieste nelle maggiori feste cortigiane italiane potrebbero suggerire di attribuire a costoro l'ingegno nella contrada degli orefici: forse una versione aggiornata dei carri con piedistalli sferici visti per l'ingresso alfonsino.⁵⁴ Il significato dell'apparato sarebbe più chiaro se conoscessimo i versi recitati da Cupido durante il volo. La presenza delle ninfe e di Archeloo lascia però supporre che l'intera struttura alludesse al rifiorire dell'età dell'oro grazie alla discesa di Amore scortato dal leone galeato di guardia al sommo della colonna. Era il buon governo degli Sforza, con le sapienti unioni coniugali, a garantire il benessere della popolazione.

A completamento degli apparati viari le *Nuptiae* segnalano l'accensione di incensieri, necessari per allontanare i cattivi odori dovuti alla folla numerosa, il cui afflusso era regolato da un servizio d'ordine eccezionale. Anche a Bologna il problema del concorso del popolo aveva attirato l'attenzione di Beroaldo che nel darne notizia approfittò dell'istituzione di una guardia apposita da parte di Giovanni Bentivoglio per sfoggiare un forbito vocabolario militare di derivazione plautina.⁵⁵

Per le nozze di Isabella d'Aragona pare invece che la sorveglianza del corteo fosse affidata a figuranti vestiti di abiti insoliti e con maschere: alcuni parevano vecchie folli ubriache, altri giganti, altri ancora uomini provvisti di denti smisurati digrignanti. Dolcino afferma che erano in tutto simili alle «petreie», alle «cancerie» e ai «manduchi» che intrattenevano gli spettatori dei giochi circensi di Roma antica.

Una descrizione di queste maschere era stata fornita da Flavio Biondo nel-

53. Cfr. F. DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2015, pp. 123-128. Per l'importanza di questa cerimonia d'ingresso per l'elaborazione di una cultura spettacolare aragonese: M. PIERI, «*Sumptuosissime pompe*»: lo spettacolo nella Napoli aragonese, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, a cura di A. DURANTE e M. P., Roma, Salerno editrice, 1985, to. I, pp. 39-82.

54. Numerosi i casi documentati di maestri fiorentini della scenotecnica ingaggiati per matrimoni principeschi. Per contiguità cronologica si ricordi la presenza a Bologna, per lo spozalizio del 1487, di Francesco Cecca, attestata in G. VASARI, *Vita del Cecca*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1906, vol. III, pp. 195-212.

55. Cfr. FAZION, '*Nuptiae Bentivolorum*', cit., p. 119.

la *Roma triumphans* composta tra il 1457 e il 1459 e dedicata a papa Pio II.⁵⁶ L'opera è un'esposizione enciclopedica delle conoscenze sull'antichità romana che, servendosi di puntuali citazioni letterarie e di riscontri archeologici ed epigrafici, getta le basi della moderna antiquaria. Nel libro x Biondo discuteva il tema del trionfo proponendo parallelismi tra gli usi antichi e i moderni volti a illustrare tradizioni e continuità nell'organizzazione dei festeggiamenti. In tal prospettiva i *paegmata*, descritti nel *De Bello iudaico* di Giuseppe Flavio, potevano essere confrontati con gli edifici fiorentini per la processione di San Giovanni e assumevano l'aspetto di alti alberi artificiali poggianti su piattaforme quadrate e provvisti di rami con fronde dorate tra le quali, in nidi di cuoio, dei bambini cantavano inni per salutare il vincitore.⁵⁷ In uno dei passi in cui si ricordano questi ingegni (x 215), Biondo presenta anche le maschere antiche citate da Dolcino. È probabile che l'umanista abbia usato la *Roma triumphans* come modello per l'illustrazione degli allestimenti milanesi.⁵⁸ Del resto, nella genealogia di casa Visconti il cronista aveva rinviato il lettore alle *Decadi* di Biondo; ed è noto che negli ultimi decenni del Quattrocento copie della *Roma triumphans* erano richieste all'erudito forlivese da diverse corti italiane ed europee.⁵⁹ Non deve poi sorprendere che Dolcino si servisse delle informazioni di Biondo senza indicare la fonte: la vocazione enciclopedica del trattato fece sì che diversi cultori di antichità reimpiegassero le notizie in esso contenute senza dichiararlo esplicitamente. Così fece, ad esempio, Poliziano in più luoghi del suo commento alle *Silvae* di Stazio, in cui Biondo è citato solo sporadicamente.⁶⁰ Nelle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* affiora così una memoria del libro x della *Roma triumphans* tanto nella descrizione dei figuranti

56. F. BIONDO, *De Roma triumphante libri x priscorum scriptorum lectoribus utilissimi ad totiusque Romanae antiquitatis cognitionem pernecessarii*, Basilea, Froben, 1559, par. 215.

57. Per l'accostamento dei carri per il San Giovanni fiorentino ai *paegmata* nella *Roma triumphans* si veda CRUCIANI, *Il teatro e la festa*, cit., pp. 46-48, e VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 201-203: 202 (per la cit. del brano).

58. Flavio Biondo trasse la notizia della presenza delle maschere dei manduchi, uomini dal volto gigantesco fornito di denti digrignanti; delle cicerie, uomini vestiti da donna con il collo smisurato e dalla parlata incomprensibile; e delle petreie, attori rappresentanti vecchie ubriache nelle *pompae* dall'*Epitome* del *De verborum significatione* di Festo Pompeo e dalle opere di Catone e Plauto. Cfr. C. ATKINSON, *Inventing Inventors in Renaissance Europe: Polydore Vergil's 'De inventoribus rerum'*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2007, pp. 208-209.

59. Per la circolazione coeva del testo: M.A. PINCELLI, *La 'Roma triumphans' e la nascita dell'antiquaria: Biondo Flavio e Andrea Mantegna*, «Studiolo», v, 2007, pp. 19-28.

60. Quanto all'impiego della *Roma triumphans* come opera di consultazione da parte di Poliziano e di altri umanisti cfr. F. MUECKE, 'Fama superstes?'. *Soundings in the Reception of Biondo Flavio 'Roma triumphans'*, in *A New Sense of the Past. The Scholarship of Biondo Flavio (1392-1463)*, a cura di A. MAZZOCCO e M. LAUREYS, Leuven, Leuven University Press, 2016, pp. 219-243.

del corteo nuziale deputati al servizio d'ordine, quanto nel generico riferimento agli apparati con il termine *pegmata*, che in entrambe le opere riemergeva dall'antichità per accostarsi agli ingegni fiorentini con dispositivi ascensionali.⁶¹

3. Il 'trionfo' di Isabella d'Aragona

Nelle sezioni finali della relazione appare evidente quale fosse l'intento di Dolcino: la proiezione in un immaginario classico dell'ingresso di Isabella d'Aragona. Nelle sue pagine la Milano festeggiante degli Sforza doveva apparire, secondo un noto *topos*, come una novella Roma dai fasti imperiali, emulando l'immagine gloriosa della città che gli apparatori della festa ebbero a modello. Così, nel presentare il corteo nuziale come un trionfo classico, l'autore dispone in perfette schiere gli ordini militari e i collegi sacerdotali che intonano il *Te Deum*. Per gli sposi è stato intanto preparato un baldacchino in damaschino bianco sorretto *in primis* dai dottori in medicina riconoscibili dall'abito della loro arte. Ludovico il Moro scortava la coppia ducale che avanzava a cavallo. Ad aprire la sfilata fu Hermes Sforza, armato della spada della giustizia, accompagnato dal seguito di invitati, oratori e cortigiani.

La lettera di un non bene identificato Servitor Stephanus, indirizzata l'11 febbraio 1489 da Milano a Lorenzo de' Medici, consente di farsi un'idea più precisa dell'ampiezza e della composizione del corteo nuziale: cinquecento cavalli, trentasei regole di frati, sessanta cavalieri «tutti vestiti di broccato a oro con le collane», cinquanta donne, ventotto «vestite di broccato a oro e con perle e gioie assai», sessantadue trombetti e dodici pifferi; oltre a duecento stradotti e balestrieri a cavallo deputati alla sorveglianza.⁶²

Giunti sulla piazza del Duomo, Isabella e il duca smontarono da cavallo e, dopo aver ricevuto l'omaggio delle nobildonne lombarde presso il tiburio, entrarono nella cattedrale.

Dolcino afferma che, nel luogo ove un tempo sorgeva l'altare di Santa Maria Maggiore, era stato montato un altare provvisorio collocato su un palco per la cerimonia, in corrispondenza dei quattro piloni di sostegno del tiburio.

61. Il termine *pegmata* indicava dei montacarichi o tavolati di legno impiegati per sollevare e abbassare gli apparati richiesti per lo svolgimento dei ludi scenici. La fonte che meglio li descrive, e che fu probabilmente nota a Biondo, è Servio, *Ad Georg.* III 24. Il vocabolo era tuttavia assai generico già in età romana e si prestava bene all'uso che ne fecero gli autori dell'Umanesimo. Cfr. G. Tosi, *La carpenteria negli edifici per spettacoli*, in *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, a cura di G. T., Roma, Quasar, 2003, vol. I, p. 688.

62. La lettera di Servitor Stephanus è pubblicata in W. ROSCOE, *The Life of Lorenzo de' Medici Called the Magnificent*, London, Stand, 1825, vol. II, pp. 430-432.

Tale palco era composto da più piattaforme e da gradoni e sul retro aveva una scala per l'accesso dei sacerdoti. In corrispondenza dei piloni posteriori era stata disposta una credenza, definita *abacus* da Calco, composta di sette gradoni, che progressivamente si riducevano al vertice. Sui loro ripiani erano esposti preziosi oggetti del tesoro del Moro: vasi, coppe, piatti, candelabri cesellati in oro e argento, anfore in cristallo di rocca e sessanta grandi reliquiari di santi.

Dolcino informa poi della messa sponsale e dell'investitura a cavaliere di Bartolomeo Calco e di Piero Alamanni, ambasciatore della Repubblica di Firenze, vestito per l'occasione di una «giornea» di grande pregio con l'emblema del broncone medico.⁶³ La scelta di elevare i due dignitari all'ordine equestre si lega sia al proposito di affermare lo stretto legame tra il duca e il suo *entourage* governativo, sia all'intento di ribadire le alleanze con Firenze e con i Medici; i rapporti con i quali, dopo le tensioni seguite alla riconquista di Sarzana e al timore di un espansionismo fiorentino in Lunigiana (1487-1488), si erano rasserenati.⁶⁴ La concessione di titoli nel corso dello spozalizio era pratica diffusa all'interno della festa dinastica rinascimentale e il fatto che Calco fosse uno dei beneficiari depone a favore delle finalità cortigiane dell'incunabolo dello Zarotto. Esso sarà circolato tra le mani di un pubblico aristocratico che insieme alle notizie sulle feste avrà gradito anche gli aggiornamenti sulle carriere dei dignitari menzionati.

Con il ritorno al castello degli invitati si chiude il resoconto che commenta ammirato la grande affluenza di popolo al passaggio degli sposi. Nelle parole di Dolcino, Milano avrebbe addirittura rinnovato, a ragione del concorso eccezionale di nobili, ambasciatori e popolo, i fasti dello spozalizio nel 398 d.C. dell'imperatore Onorio con Maria, figlia di Stilicone.⁶⁵

Lo spettacolo delle nozze sforzesche compì dunque il prodigio di un ritorno all'antichità: sospeso tra sogno e realtà, tra rappresentazione magnifica del potere e diplomatico dialogo tra il principe, la casa reale di Napoli e l'aristocrazia cittadina. In questo gioco di dosate alchimie s'inserì lo scritto del letterato

63. «La vesta del nostro Piero col broncone è suta tenuta cosa admiranda, et secondo il iudicio mio ha abbattutto ogni altra. Hoggi questi Signori hanno mandato per epsa, et l'hanno voluta vedere, et molto bene esaminare» (ivi, p. 432).

64. Su questa crisi dei rapporti tra Firenze e Milano: P. MELI, *Corrispondenza di Francesco Valori e Piero Vettori*, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2011, pp. XVI-XVIII. Piero Alamanni fu ambasciatore fiorentino a Milano dal 1485 al 1489, anno in cui gli succedette nell'incarico Francesco Valori.

65. Per le nozze Claudiano compose quattro *fescennina* e un epitalamio che costituiscono uno dei primi esempi di poesia nuziale giunti dall'antichità. Con la menzione del matrimonio imperiale Dolcino intendeva forse connettere il suo testo all'opera del poeta classico, nonché iniziatore di un genere letterario d'occasione: C. CLAUDIANUS, *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, a cura di O. FUOCO, Bari, Cacucci, 2013.

Dolcino. Non un semplice omaggio cortigiano ma un prodotto d'erudizione umanistica dall'orgogliosa intonazione milanese, in cui le lodi della città e del suo passato si fondono con quelle del suo signore. Il tempo irripetibile della festa fu affidato alle carte di un libretto che, ora conservato in ventidue esemplari, fu impresso in mille copie. L'indicazione della tiratura, rara nell'età degli incunaboli e in linea con le tendenze della stamperia Zarotto, lascia supporre che alcuni mesi dopo l'evento si volesse diffondere in maniera massiccia un'immagine, o meglio, un'idea della festa, piuttosto che ravvivarne il ricordo.⁶⁶ A mio avviso, infatti, gli esemplari delle *Nuptiae ducis Mediolani* dovettero essere offerti a dignitari, ambasciatori, o a notabili in contatto con i Corvini, patronatori della stampa, che avrebbero potuto trasmetterne notizia ad altre corti. Il ben confezionato racconto avrebbe dovuto elevare la Milano di Ludovico il Moro al livello dei maggiori principati dell'epoca, complici l'elegante prosa dell'autore, il gusto cortigiano dei festeggiamenti, la ricchezza di apparati, abiti, decorazioni. Una sofisticata 'propaganda' che si serviva della nuova arte tipografica per raggiungere un pubblico più vasto di quello incantato dalla bellezza delle feste e degli spettacoli.

66. Sulla consistenza delle tirature delle edizioni incunabile: J.L. FLOOD, 'Volentes sibi comparare infrascriptos libros impressos...'. *Printed Books as a Commercial Commodity in the Fifteenth Century*, in *Incunabula and Their Readers. Printing, Selling and Using Books in the Fifteenth Century*, a cura di K. JENSEN, London, The British Library, 2003, pp. 139-152.

SUMMARIES

SAGGI

DARWIN SMITH

La réforme musicale à la Santissima Annunziata de Florence (1478-1485) et la politique religieuse de Lorenzo de' Medici

The edition and *complete* analysis of maestro Antonio Alabanti's *Memoriale* – who was Prior of the Santissima Annunziata in Florence between November 1477 and June 1485 – has revealed the record of his general reform of the convent (rule, architecture, economy, liturgy, music), on the eve of the presentation of his accounts in May 1484. The prior's particular financial capacities enabled him to prepare a budget of 'ordinary spendings' (*spese ordinarie*), where music was the second most important item. On this basis, and by using information found in the payment receipts (*ricevute*), we can see the establishment of a permanent body of ten external singers (*forastieri*), together with a group of convent friars paid for the office of singing. The role of Lorenzo de' Medici is also considered. He designated his personal singer, Arnolfo da Francia, *alias* Arnoul Gréban, for this musical reform. The general reform of the convent is interpreted within a body of reforms taking place at the same time in other religious houses in Florence, where Lorenzo was intervening not only as *operaio* or *provedditore* of an Arte, the civic body controlling these religious houses, but also as the administrator of the Church of Florence, in place of the archbishop Raynaldo Orsini, who had delivered him a blank cheque to act in his name.

Keywords: Music, Patronage, Reform, Servi di Maria, Singer.

CONSUELO GÓMEZ

La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía

This work tries to demonstrate how the technical renewal process that took place in Italy as from the last third of the 16th century influenced the origination of an hybrid space between military engineering and scenography, which essentially conditioned the practice of performance. To achieve this goal, the study analyses the essential factors that influenced the creation of such hybrid space: the renewal of technical literature and the theatrical process experienced by the machine representation; the way by which the engineers, in their attempt to claim for themselves a new social and professional status linked to the liberal arts, made the 'act of producing machines' an example of human talent keenness; the influence exercised by the usefulness and the pleasure conveyed by the reflexion of the machine over the mechanization of the performance, or the capacity developed by the exhibition of the technique by means of the performances as a

SUMMARIES

propaganda instrument related to the authorities. Special attention is paid to the work carried out by a group of professionals, trained in the new technical culture, acting at the same time as military engineers and state designers, establishing the key which allows us to understand the hybrid process between military art and scenography.

Keywords: Ingenious, Scenography, Machine, Technology, Theatre.

FRANCESCO COTTICELLI

«L'illusion de cette musique me charme pour des moments»: teatro e musica nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa

This essay presents some excerpts from the letters sent by Queen Maria Carolina to her daughter Maria Teresa, Empress of Austria, and now kept at the Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Vienna, with special reference to the comments on music and theatre performances held in Naples. The Queen's attitude towards theatrical life and practitioners reflects her inner feelings about the tragic events at the time of the Revolution and the first Restoration. Theatre serves as a metaphor, and a mirror to dramatic social changes (and even decadence).

Keywords: Theatre, Music, 18th century, Archives, Letters.

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

EVA MORI

Politica e spettacolo a Firenze: la festa cavalleresca al tempo degli Albizzi (1382-1434)

The study of the theatre in Florence between the XIV and XV century highlights the picture of a society in which the spectacle was one of the languages developed and imposed by the élites in power to say, at the family level and the consortium, their preeminence and political and cultural hegemony. If, however, commissions and plots among families and clans were promptly taken into examination for the Medici period, little has been done for the previous political season. This paper aims to bridge this gap by showing, through a careful analysis of the sources – some of which unexplored from this point of view –, that in the exact period between 1382 and 1434 was developed the first lexicon of a policy of the spectacle focused on the staging of chivalry. As a matter of fact, during the Albizzi period, spectacular promotions, alongside other forms of sponsorship, played an important role in supporting the building of political consensus not meant as a general relationship between theatre and power, but as an accurate study of the related mechanisms. For more than three decades, ceremonies and chivalric staging were a reflection on stage of the public relationship patterned among families, especially Albizzi, who ruled the city of Florence after the Ciompi riots.

Keywords: Ceremonies, Chivalry, Political consensus, Spectacular promotions, Firenze.

SUMMARIES

ANNA SCANNAPIECO

«La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia». Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento

This extensive essay revolves around some unpublished documents about the ambitious and pioneering attempt to establish a permanent company in the 'enlightened' duchy of Parma (1770–1771). What emerges is an original cross-section of the Italian theatrical life in the second half of the 18th century that highlights the ins and outs, the relationship between politics and theatre, the most outstanding companies of the time, the rules of engagement, the profiles of actors and actresses – already established or in training – for the first time described above rhetoric and anecdotal tendencies.

Keywords: History of Theater, History of Actors, Spectacular Italian centers (Parma, Venezia) in the 19th century.

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

Metamorfosi del Grande Attore. Paolo Poli e Carmelo Bene nel database AMAtI

The section is devoted to the biographical profiles of Paolo Poli (1929–2016) and Carmelo Bene (1937–2002).

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

TERESA MEGALE

Paolo Poli

For about seventy years, Paolo Poli enjoyed a special position in the Italian theatrical scene. Creator of an irreverent, unconventional theatre based on a verbal, mimic, and gestural lightness, he set up an original comic dramaturgy able to make everything 'theatrical' or potentially 'theatrical': poetry and history, hagiography and fairytale, and even the popular song repertoire of the early 20th century. Actor, dramatist, singer, dancer, director, impresario, theatrical company director, the Florentine Paolo Poli successfully revived a minor literary and musical production neglected by the official culture. Gifted with a polyphonic voice and a swift gestural expressiveness, in addition to theatre he devoted himself to radio, television, and record activities.

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

SUMMARIES

EMANUELA AGOSTINI
Carmelo Bene

This paper reconstructs the life and works of one of the greatest exponents of the second half of the 20th century theatrical scene, an artist of international fame and prominence. Intensely loved as much as viscerally contested, Carmelo Bene belongs to the tradition of the *Grande Attore* that he himself blows up through a parodic point of view, so setting up a very original synthesis of past and innovation which reveals the 20th century inability to adhere to a unified vision of the world.

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

CLAUDIO PASSERA
Un incunabulo per lo sposalizio di Isabella d'Aragona: le 'Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani' di Stefano Dolcino (1489)

In the second part of the 15th century, the introduction of the printing press in Italy offered to lords and princes a new way to show their own power and divulge the splendour of the feasts for their dynastic events. In February 1489, Isabella of Aragon, niece of the King of Naples, entered into Milan and married the duke, Gian Galeazzo Sforza. Few months later, the printer Antonio Zarotto published a Latin description of the event: the *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* by Stefano Dolcino. This paper aims at considering the history of this incunable, in order to find information about feasts and spectacles for celebrating marriages in the Sforza family. At the same time, the possibility of a propagandistic use of ceremonies and print in the occasion of a princely wedding will be investigated.

Keywords: Revels, Wedding, Milano, Sforza, Print.

GLI AUTORI

Emanuela AGOSTINI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze (tutors: Anna Maria Testaverde e Siro Ferrone). Dal 2006 fa parte della redazione dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e, dal 2014, del comitato di redazione della rivista «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sulle attrici e gli attori dell'Otto e Novecento nonché il volume *Il Bergamasco in commedia. La tradizione di Zanni nel teatro d'antico regime* (2012).

Francesco COTTICELLI è docente di Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Napoli Federico II e referente scientifico per il Centro di musica antica Pietà dei Turchini. Si è occupato a lungo del teatro europeo sei-settecentesco, con particolare riferimento alla Commedia dell'Arte e alla diffusione del suo repertorio, a Metastasio, all'organizzazione e alla produzione dello spettacolo a Napoli tra età vicereale e regno autonomo. Tra le sue pubblicazioni: le edizioni bilingui del trattato di Andrea Perrucci *Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (2008) e della raccolta Casamarciano (2001); la curatela del *Partenio* di Domenico Barone di Liveri (2016) e della *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* (2009; ed. tedesca 2010); nonché i volumi: *Eduardo. Modelli, compagni di strada, successori* (2015); «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a*

Napoli nel primo Settecento (1996, in collaborazione con Paologiovanni Maione); *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo* (1993).

Siro FERRONE, professore emerito di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è autore di libri sulla Commedia dell'Arte e sullo spettacolo del Seicento, sul teatro di Carlo Goldoni, sulla drammaturgia dell'Ottocento e sul teatro contemporaneo. Dirige l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani, le collane «Storia dello spettacolo» (Le Lettere) e, con Anna Maria Testaverde, «Commedia dell'Arte. Studi storici», nonché, con Stefano Mazzoni, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*. Tra i suoi volumi più recenti: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (2014); *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (2011); *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (2011², 1993); *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (2006; ed. francese 2008).

Consuelo GÓMEZ è professore associato presso l'Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) dove insegna Storia dell'immagine della città moderna, Storia dell'architettura moderna e Storia del rapporto tra arte, scien-

za, tecnica e spettacolo moderno. Dirige il Dipartimento di Storia dell'arte della UNED e la rivista annuale «Espacio, Tiempo y Forma» s. VII. Ha studiato inoltre il rapporto tra la città, l'arte, il potere e lo spettacolo nell'ambito della monarchia ispanica. Attualmente lavora, in collaborazione con due gruppi internazionali di ricerca, sulla relazione tra il sapere tecnologico e la scena attraverso l'uso delle macchine: *Apropiaciones e hibridaciones entre las artes plásticas y las artes escénicas en la Edad Moderna e Poder y Representación: transferencias culturales en época moderna*. Tra le sue pubblicazioni: *El cuerpo a escena. Arte y medicina en la ilustración anatómica de la Edad Moderna* (2018); *'...Sia in guerra che in pace'. Los teatros de máquinas, una escenografía de la técnica, entre la utilidad y el placer* (2017); *La imagen de la ciudad como estrategia de poder. Pintores y dibujantes en las cortes europeas* (2015); *Journeys and Festivals: Cultural and Artistic Exchange in the Internationalisation of Baroque Visual Language* (2014); *El gran teatro de la corte: Naturaleza y artificio en las fiestas de los siglos XVI y XVII* (1999); *Enseñar ocultando: enigmas y símbolos en las fiestas cortesanas del siglo XVI* (1999).

Stefano MAZZONI, docente di Storia del teatro e dello spettacolo e Storia del teatro antico presso l'Università di Firenze, è specialista della drammaturgia e dell'iconologia degli spazi del teatro antico e moderno in occidente, nonché di storiografia teatrale. Dirige, con Siro Ferrone, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net. Tra le sue pubblicazioni: *«La gente de esta ciudad es la más vana y loca del mundo». Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)* (2018); *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente*

dal mondo antico a Wagner (2017⁵, nuova ediz. ampliata); *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto* (2014); *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (2010², 1998); *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico* (2008); *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)* (1989); *Il teatro di Sabbioneta* (1985).

Teresa MEGALE è professore associato di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Tra i campi privilegiati delle sue ricerche: la Commedia dell'Arte, la storia degli attori, la drammaturgia italiana tra Seicento e Novecento. Suo interesse scientifico preminente è la civiltà teatrale napoletana studiata nelle manifestazioni di età moderna e contemporanea. Nel 2006 ha fondato Binario di scambio, compagnia teatrale dell'Ateneo di Firenze, che tuttora dirige. Fa parte di «Drammaturgia» sin dalla sua nascita, nel 1994, e, dal 2001, del comitato scientifico dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani. Tra le sue pubblicazioni: *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)* (2017); *Paolo Poli l'attore lieve* (2009); *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per 'La locandiera' di Goldoni* (2008) e le edizioni del *Teatro* di Manlio Santanelli (2005) e de *Il Tedeschino* di Bernardino Ricci (1995); nonché le curatele dell'attività critica di Siro Ferrone (2016, con Francesca Simoncini); del teatro radiofonico di Laura Poli (2011); de *La locandiera* di Carlo Goldoni (2007, con Sara Mamone).

Eva MORI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze (tutors: Sara Mamone e Paola Ventrone). Ha condotto studi sull'arte sacra e la liturgia medievale e sul teatro

pre-moderno. È docente di ruolo nella scuola secondaria.

Claudio PASSERA ha conseguito la laurea magistrale in Filologia moderna presso l'Università cattolica del Sacro Cuore con una tesi dal titolo *L'editoria teatrale a Milano all'epoca degli Sforza* (tutor: Paola Ventrone). Collabora con la redazione di *drammaturgia.fupress.net* ed è dottorando di ricerca presso l'Università di Firenze (tutor: prof. Sara Mamone) con una tesi sui libri per nozze nel Rinascimento come documenti per la storia dello spettacolo. Nel 2014 ha pubblicato in rivista uno studio sugli incunaboli milanesi di Terenzio e Plauto e il loro rapporto con le rappresentazioni italiane del XV secolo.

Anna SCANNAPIECO insegna Storia della drammaturgia e Filologia dei testi teatrali presso l'Università di Padova. È membro del Comitato esecutivo dell'Edizione nazionale delle opere di Carlo Goldoni (1993-), del comitato direttivo delle riviste «Studi goldoniani» n.s. e «Drammaturgia» n.s. e del Comitato scientifico ed editoriale dell'Edizione nazionale delle commedie per musica di Cimarosa. Specializzata nella filologia dei testi teatrali, con particolare attenzione alla tradizione di quelli settecenteschi, e nella ricostruzione dei contesti storico-spettacolari di riferimento, annovera, tra le sue ultime pubblicazioni, l'edizione critica delle prime quattro *Opere teatrali* di Salvestro cartaiio, detto Il Fumoso (2016-2018) e quelle del *Ragionamento ingenuo* e di altri scritti teorici di Carlo Gozzi (2013), oltre a «*Il falso originale*». *Un originale falso o l'ultima commedia di Goldoni?* (2016).

Francesca SIMONCINI è professore associato presso l'Università degli studi

di Firenze dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. È responsabile del progetto Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e fa parte del comitato direttivo della rivista «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sul teatro mediceo, sul teatro italiano del secondo Ottocento, sulla Commedia dell'Arte e le monografie *Eleonora Duse capocomica* (2011); *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse* (2005); con Teresa Megale ha curato nel 2016 il volume di scritti critici di Siro Ferrone dal titolo *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*.

Darwin SMITH è direttore di ricerca del «Laboratoire de Médiévistique Occidentale de Paris (LAMOP, Université Paris 1-CNRS)». Si occupa di testi e di pratica del teatro nel Medioevo e dell'amministrazione e delle finanze di diverse istituzioni (capitolo di Notre Dame de Paris, convento della Santissima Annunziata di Firenze). Recentemente ha pubblicato un saggio metodologico: *Devenir historien* (2012) e, in collaborazione con Gabriella Parussa e Olivier Halévy, *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance: histoire, textes choisis, mises en scènes* (2014).

Gianluca STEFANI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo (tutor: Stefano Mazzoni), è assegnista presso l'Università di Firenze. È caporedattore di *drammaturgia.fupress.net* ed è stato borsista presso la Fondazione Giorgio Cini. Ha pubblicato saggi sul teatro italiano e sul teatro musicale del primo Settecento veneziano, nonché il volume: *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca 'Città di Firenze' 2014.

GLI AUTORI

Lorena VALLIERI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze (tutor: Stefano Mazzoni). Ha condotto studi sulle accademie teatrali bolognesi tra Cinque e Seicento. È caporedattore della rivista annuale «Drammaturgia». Tra i suoi lavori: il volume *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento* (in preparazione); *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)* (2014).

SAGGI

- DARWIN SMITH, *La réforme musicale à la Santissima Annunziata de Florence (1478-1485) et la politique religieuse de Lorenzo de' Medici* 7
- CONSUELO GÓMEZ, *La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía* 53
- FRANCESCO COTTICELLI, «L'illusion de cette musique me charme pour des moments»: *teatro e musica nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa* 79

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

- EVA MORI, *Politica e spettacolo a Firenze: la festa cavalleresca al tempo degli Albizzi (1382-1434)* 103
- ANNA SCANNAPIECO, «La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia». *Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento* 151

RICERCHE IN CORSO

- FRANCESCA SIMONCINI, *Metamorfosi del Grande Attore. Paolo Poli e Carmelo Bene nel database AMAtI* 203
- TERESA MEGALE, *Paolo Poli* 205
- EMANUELA AGOSTINI, *Carmelo Bene* 249

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

- CLAUDIO PASSERA, *Un incubabulo per lo spozalizio di Isabella d'Aragona: le 'Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani' di Stefano Dolcino (1489)* 305

SUMMARIES

 327

GLI AUTORI

 331