



Drammaturgia

Rivista fondata nel 1994

XVI / n.s. 6

Arte militare e scenografia

La festa della Porchetta a Bologna

Giovanni Testori e Franco Parenti

Paolo Stoppa

Rina Morelli

Ricerche in corso



DRAMMATURGIA

XVI / n.s. 6

2019

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E STEFANO MAZZONI

Anno XVI / n.s. 6 - 2019

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2019

Direzione

Siro Ferrone, Stefano Mazzoni.

Comitato direttivo

Maria Chiara Barbieri, Alberto Bentoglio, Carla Bino, Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Sara Mamone, Teresa Megale, Caterina Pagnini, Laura Peja, Marzia Pieri, Anna Scannapieco, 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, 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 dalla rivista si rinvia al sito: www.fupress.com/drammaturgia

In copertina: Rina Morelli e Paolo Stoppa in *Tre sorelle* di Anton Čechov, regia di Luchino Visconti, 1952 (Genova, Museo dell'attore, Fondo Pasquale De Antonis).

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

© 2019 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

GIUSEPPE ADAMI, *Sham Fights and Mock Sieges: An Enduring Antiquity in the Medieval and Pre-modern Representation of War* 7

EMANUELE COLOMBO, *Conversioni religiose in Calderón de la Barca: 'El gran príncipe de Fez' (1669)* 49

LAURA PEJA, *'Elettra' abbandonata: quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti* 81

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

LORENA VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (i)* 111

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI, *Una coppia d'arte dello spettacolo italiano del Novecento: Rina Morelli e Paolo Stoppa* 173

LEONARDO SPINELLI, *Elvira (detta Rina) Morelli* 175

LEONARDO SPINELLI, *Paolo Stoppa* 215

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

CARLOTTA POSTH, *Le rôle du comique dans trois moralités polémiques au temps des guerres de religion (milieu du 16^{ème} siècle)* 243

CATERINA PAGNINI, *Henry Stuart 'The Rising Sun of England': The Creation of a Prince of Wales (June 1610)* 261

CARMELA SAVIANO, *La Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino: storia delle trasformazioni di «una perfetta e perenne memoria di comici sommi e carissimi a Napoli»* 271

SUMMARIES 299

GLI AUTORI 305

I REFEREES 309

GIUSEPPE ADAMI

SHAM FIGHTS AND MOCK SIEGES: AN ENDURING
ANTIQUITY IN THE MEDIEVAL AND PRE-MODERN
REPRESENTATION OF WAR*

La guerre est, sans conteste, le plus violemment
spectaculaire d'entre tous les phénomènes sociaux.¹

Since the nineteenth century, the study of medieval and pre-modern aristocratic festivals has enjoyed great success and involved a vast multitude of scholars from the most disparate fields: not only historians of art, theatre and dance; medieval and pre-modern literature scholars; historians of sports and games; specialists in heraldry, martial arts and armour; but also sociologists and historians of law, anthropologists, and human ethnologists. Nonetheless, even today the influence of the purely military component of this particular expression of the medieval and pre-modern aristocratic ethos has been misunderstood or undervalued in the study of theatre history. In recent years, a vast number of publications devoted to these issues have replaced the fundamental, but limited contributions of nineteenth and early twentieth century history. All the same, despite some fecund yet partial studies of a semi-interdisciplinary nature,² these topics have actually never been subject to a com-

* I want to express my thanks to Siro Ferrone, Virgilio Ilari and Stefano Mazzoni who have supported this study in various ways, as well as to Nivan Yahaghi for the linguistic revision of the text. Given the breadth of topics covered in the present text, the references that follow are strictly functional to the treatment of the text, and have no pretense of being exhaustive. All uncredited translations were done by the author.

1. «War is undoubtedly the most violently spectacular of all social phenomena» (G. BOUTHOU, *Le phénomène-guerre: méthode de la polémologie, morphologie des guerres, leurs infrastructures*, Paris, Payot, 1962, p. 6).

2. See especially the international conferences and related proceedings promoted and edited by Jean Jacquot under the title *Le Fêtes de la Renaissance* (1956, 1964, and 1975). Despite the decades that have passed, we consider these contributions to be fundamental, especially given their multidisciplinary approach, which ultimately faded away among the countless subsequent studies of medieval and premodern chivalric festivals. Even recent studies in the field generally

prehensive approach capable of giving shape to a convincing historiographical model. Chivalric fêtes, in other words, have for the most part been interpreted solely as events of a performative nature or in any case bound to court ceremony, with no deeper understanding of their inner relationship to the chivalric ideal and the military model implicit in it. The reasons are to be found in the fact that, from a historiographical perspective, military history has often been considered a secondary discipline.³ This prejudice is further reinforced by the fact that war manifests the highest expression of the organised exercise of violence. The protean nature of the concept of violence often translates into an omissive approach on the part of scholars, with many «understatements, and half-truths, a lot of embarrassed silence and other signs of shamefacedness» as Zygmunt Bauman writes.⁴ Historical studies have been conditioned by this

leave the reader struck by the substantial lack of reference to the contribution of the art of fencing, duelling, and military practices, despite several notable exceptions, particularly regarding studies on the art of equitation in the Renaissance such as *Les arts de l'équitation dans l'Europe de la Renaissance*. VI^e Colloque de l'Ecole nationale d'équitation au Château d'Oiron (4-5 October 2002), edited by P. FRANCHET D'ESPÈREY, Arles, Actes Sud, 2009.

3. In recent decades, however, scholars of a rather different bent have repudiated this reductive approach to the study of past military events – read as *histoire-bataille* according to the successful but overly restrictive formula fashioned by the *Annales* school – and have devoted greater attention to the role of war and conflict as a specific cultural object that shaped (and unfortunately still conditions) the very roots of civilizations and peoples; see, among others, M. FORMISANO-H. BÖHME, *War in Words: Transformations of War from Antiquity to Clausewitz*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011. A fruitful interdisciplinary approach on these topics recurs in *War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*, edited by M. HOPE and A. BAKOGIANNI, London, Bloomsbury, 2015. A significant survey that runs against the grain from the specific perspective of theatre history studies is the essay by Patricia A. Cahill on the relations between Elizabethan theatrical production and concurrent theories of warfare: *Unto the Breach: Martial Formations, Historical Trauma, and the Early Modern Stage*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008; see also G. ADAMI, *Tra guerra e teatro: scienza e tecnologia militare al servizio dello spettacolo nell'Europa di Antico Regime*, «Biblioteca teatrale», n.s., 2009, 89-90, pp. 13-45. Similar considerations of these issues already appear in C. EDELMAN, *Brawl Ridiculous: Swordfighting in Shakespeare's Plays*, Manchester, Manchester University Press, 1992; N. DE SOMOGYI, *Shakespeare's Theatre of War*, Aldershot, Ashgate, 1998; H. WATANABE-O'KELLY, *Tournaments and Their Relevance for Warfare in the Early Modern Period*, «European History Quarterly», xx, 1990, 4, pp. 451-463; ID., *Early Modern Tournaments and Their Relationship to Warfare: France and the Empire Compared*, in *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, edited by K. FRIEDRICH, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2000, pp. 233-244; N. TAUNTON, *1590s Drama and Militarism: Portrayals of War in Marlowe, Chapman and Shakespeare's 'Henry V'*, Aldershot, Ashgate, 2001; S. BARKER, *War and Nation in the Theatre of Shakespeare and His Contemporaries*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

4. Z. BAUMAN, *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 139. It is almost impossible to arrive at a shared and convincing definition of violence here,

bias, analysing specific case studies, but staying away from a comprehensive anthropological model which could have created a framework for taking into consideration the deeper motives behind outbursts of violence and its social, cultural, and artistic effects.

In commenting on several well-known examples of faux battles and mock sieges from the Roman, medieval, and pre-modern eras, this study has two main objectives.⁵ Firstly, to identify the similarities and the exchanges between these military events and some aspects of contemporary spectacles, but also to underline the continuity in the representation of war in the ancient world and analogous forms of military simulation in chivalric culture during the middle ages and the pre-modern world. Central to this is the contribution that military history can provide to the study of chivalric spectacles. One can observe how the simulation of battles and sieges acts as evidence of a more general «enduring antiquity» of the common principles of war, to quote Luigi Loreto.⁶ Within this tradition one can find the same ideological framework and military practices spanning centuries, assimilating strategic innovations and the evolution of military technology over time. Beyond the need to keep troops trained, these martial exhibitions continued to act as a manifestation of the power of generals, princes, and rulers, both ancient and modern. These lavish drills and parades – which included significant dramaturgical elements – achieved a full celebration of their military accomplishments, as well as intimidating present and future enemies and acting as a warning against internal revolts which might subvert the principle of sovereignty and the state's public order. This aspect goes hand in hand with the psychological impact of the

especially in philosophical, anthropological, and sociological terms. Ultimately, studies on violence have proliferated around the world. Among others see: F. DEI-T. ASAD, *Antropologia della violenza*, Roma, Meltemi, 2006 and especially W. SCHINKEL, *Aspects of Violence: A Critical Theory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010. For a historiographical perspective see R. KAEUPER, *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2002; R. MUCHEMBLED-J. BIRRELL, *A History of Violence: From the End of the Middle Ages to the Present*, Cambridge-Malden, Polity, 2012; and M.C. PIMENTEL-N. SIMÕES RODRIGUES, *Violence in the Ancient and Medieval Worlds*, Leuven, Peeters, 2018. For the use of violence in the chivalric era see J. VALE, *Violence and the Tournament*, in *Violence in Medieval Society*, edited by R. KAEUPER, Woodbridge, Boydell Press, 2000, pp. 143-158; M. VALE, *Aristocratic Violence: Trial by Battles in the Later Middle Ages*, in *ivi*, pp. 159-182. On violence as spectacle in medieval theatre, and its connections with ancient rhetoric, see J. ENDERS, *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1999.

5. For brevity, Greek and Byzantine military celebrations, which merit separate treatment, have not been taken into account in this study, if not incidentally.

6. L. LORETO, *Per la storia militare del mondo antico: prospettive retrospettive*, Napoli, Jovene, 2006, p. 47.

exhibition of military apparatus in the field and in siege warfare where splendour of armour and the demonstration of an army's technological supremacy were recognised to be crucial factors in conditioning the outcome of conflicts.⁷

However, to fully understand the context within which such events find their meaning, one cannot only analyse the collective dimension of conflict: the need to train soldiers and glorify their leaders. One also must look at the individual nature of organised violence, denoted by the hero cult and the ideology of honour, both of which have always had close ties to western warfare. Hero cults have survived the passage of time, starting in Antiquity and reaching the beginning of modern times almost intact.⁸ It is a well-documented case of ideological resilience which survives religious prohibition and countless political, cultural, and technological upheavals occurring in medieval and pre-modern Europe. From this perspective, Isidore of Seville's testimony (c. 560–636 CE) is particularly meaningful. The eighteenth volume of his famous *Etymologiae*, which will enjoy great success during the Middle Ages, is dedicated to the relationship between war and agonal games (*De bello et ludis*). Here Isidore explicitly collects the heritage of ancient thought in which war («bellum») is compared to the duel («duellum»):

Formerly a war was called a duel («duellum»), because there are two («duo») factions in combat, or because war makes one the victor, the other the defeated. Later, with one letter changed and another deleted, it becomes the word «bellum». Others think it is so called by antiphrasis – because it is horrid, whence the verse (Verg. *Aen.* 6, 86): 'Wars («bella»), horrid wars' – for 'lovely' («bellum») is the contrary of a very bad thing.⁹

It should be noted that etymologies by antiphrasis, such as the one here deriving from Vergil, were common in the ancient world. Not coincidentally, in the encyclopedic treatise *De verborum significatione*, Sextus Pompeius Festus (second century CE), following Quintilianus' example, uses the term *ludus* in an antiphrastic way, comparing it to a term coming from military vocabulary such as *miles*. Referring to an example by Lucius Aelius Stilo Praeconinus (c.

7. On this topic, see, among others, K. GILLIVER, *Display in Roman Warfare: The Appearance of Armies and Individuals on the Battlefield*, «War in History», XIV, 2007, 1, pp. 2–3.

8. An effective summary of the issue can be found in A. SCURATI, *Guerra: narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 109–210.

9. «Bellum antea duellum vocatum eo quod duae sint partes dimicantium, vel quod alterum faciat victorem, alterum victum. Postea mutata et detracta littera dictum est bellum. Alii per antiphrasin putant dictum (eo quod sit horridum); unde illud (VERG. *Aen.* 6, 86): 'Bella, horrida bella' cum bellum contra sit pessimum» (ISID. *Etym.* XVIII, 9, English trans. by S.A. BARNEY et al., *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 359). The antiphrastic derivation of «bellum» also has a precedent in SER. *Aen.* I, 22.

154–174 BCE) who identified by opposition the term *miles* ('soldier') as deriving from *mollitia* ('softness', 'weakness'), Festus uses the same process of opposition to explain the etymology of *ludus*, intended as a serious activity, completely antithetical to the ordinary meaning of 'play' or 'game'.¹⁰

The theoretical connection between the ancient dimension of Roman *munera gladiatoria* ('gladiatorial games') and *ludi* and the medieval and pre-modern world of chivalric combats occurs most probably from definitions just like the one used by Isidore in this book. In fact, he assigns an excessively important role to a specific gladiatorial genre: that of *equites*, gladiators on horseback. He goes to the point of discussing them before all other much better known gladiatorial *armaturae* (types of gladiatorial combat), giving more attention and emphasis to this relatively obscure class of gladiators.¹¹

Significantly, Isidore establishes a direct relationship between *equites* and the military sphere. The fact is confirmed by the few epigraphic inscriptions that exist in this regard, which associate the *equites* to the *hoplomachiae* (military exhibitions in heavy armour) which took place in the arenas.¹² This ref-

10. «Soldier: According to Aelius this word stems from 'mollitia' [pliability] with an antiphrastic meaning insofar as men-at-arms are not pliant but cold-blooded; likewise we define 'ludus' [play, game] as something which in no way represents a ludic activity – Militem: Aelius a mollitia κατὰ ἀντίφρασιν dictum putat eo, quod nihil molle, sed potius asperum quid gerat; sic ludum dicimus, in quo minime luditur» (SEXTUS POMPEIUS FESTUS *De verborum significatione* XI, s.v.).

11. As is known, the most important gladiatorial *armaturae* are six: the *provocator*, the *thraex*, the *murmillo*, the *hoplomachus*, the *secutor* and the *retarius*. The *armatura* of the *equites* is an old one, yet relevant iconographic evidence is scarce, and more so epigraphical or literary references. The most renowned images of them come from the period between the first century BCE, in a fresco in the house of Sacerdos Amandus in Pompeii, and the third century CE, in a mosaic from Rome which is preserved today in the National Archaeological Museum of Madrid. The *equites*, often depicted on foot, only fought amongst each other, wearing a tunic which might have represented their elevated status, different from other gladiators. They appear equipped with helmets with flat brims and feathers on the sides, a flat round shield (*parma equestris*), a sword, a lance and some javelins. It is likely that they came from the higher echelons of Roman society, even though their activity was judged to be foolish by ARTEM. *Oneirocritica* II, 33, as it was not appropriate for their social status, see, among others, E. TEYSSIER, *La mort en face: le dossier gladiateurs*, Arles, Actes Sud, 2009, pp. 146–150, 174–175, 286–290.

12. See M.G. MOSCI SASSI, *Il linguaggio gladiatorio*, Bologna, Patron, 1992, pp. 100–101. The term *armatura*, shared with the military sphere (see below), seems to have a specific meaning in amphitheatrical events. According to Eric Teyssier an 'ethnic' component of the *armaturae* was present at the start, tied to the different origins of the duellers' arms (Samnite, Gaulish, Thracian) and subsequently, in early imperial times, a component tied to combat techniques, which produced categories such as the *equites* (those who fought on horseback) and the *secutores* (those who pursue). The use of the horse was also reserved for another less known category of gladiator who fought on a chariot: the *essedarius*; see TEYSSIER, *La mort en face*, cit., pp. 19–20.

erence to the Roman army was not missed by the medieval author when he affirms that the entrance of these gladiators in the amphitheatre was preceded by the exhibition of military banners («praecedentibus prius signis militaribus»):

The equestrian game («De ludo equestri»). There are several kinds of gladiatorial games, of which the first is the equestrian game. In it, after military standards had first entered, two horsemen would come out, one from the east side and the other from the west, on white horses, bearing small gilded helmets and light weapons. In this way, with fierce perseverance, they would bravely enter combat, fighting until one of them should spring forward upon the death of the other, so that the one who fell would have defeat, the one who slew, glory. People armed like this used to fight for the sake of Mars Duellius.¹³

Isidore's is therefore a significant innovation, especially considering the capillary diffusion throughout Europe of the *Etymologiae*. Here we find an affinity perceived as 'real' between late ancient arena games and medieval chivalric festivals. Starting with him, this interpretation of Roman gladiatorial *munera* provided an important theoretical precedent to Franco-Germanic chivalric games which took hold in feudal Europe between the eleventh and twelfth century. In other words, a phenomenon such as that of equestrian exhibitions, which had become an integral part of Roman Imperial cavalry thanks to the incorporation in its ranks of Celts and other barbarian populations, could be interpreted by medieval intellectuals as a 'natural' evolution of ancient Roman gladiatorial games, in the specific meaning suggested by Isidore.

Thus, a dualistic vision of conflict emerges, in which there are only two champions, each representing one of the two sides in conflict, instead of a multitude of men. They constitute an anthropological model, that of the duellist, that shows many affinities with the hero.¹⁴ It is up to them to resolve the conflict in the name of the doctrine of *bellum iustum piunique* ('just and pious war'), aimed toward the restoration of justice and peace on earth thanks to the use of weapons.¹⁵ As Isidore's work attests, in medieval thought the ex-

13. «De ludo equestri. Genera gladiatorum plura, quorum primus ludus equestrium. Duo enim equites praecedentibus prius signis militaribus, unus a parte orientis, alter ab occidentis procedebant in equis albis cum aureis galeis minoribus et habilioribus armis; sicque atroci perseverantia pro virtute sua iniebant pugnam, dimicantes quousque alter in alterius morte prosiliret, ut haberet qui caderet casum, gloriam qui perimeret. Quae armatura pugnabat Martis Duellii causa» (ISID. *Etym.* XVIII, 53, ed. cit., p. 370).

14. See F. BILLACOIS, *Le duel dans la société française des XVI^e-XVII^e siècles: essai de psychosociologie historique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1986, p. 400.

15. See, among others, F. ZUCCOTTI, 'Bellum iustum', *o del buon uso del diritto romano*, «Rivista di diritto romano», IV, 2004, pp. 1-58.

emplary use of organised violence in war as ritualised in the duel is reflected in the agonal component of ancient games. Within this whole context, the hero's affirmation of self usually manifests in the recognition of his deeds (and often in a precocious death in combat) – be he a valiant warrior, a gladiator, a duellist, or a knight – in a marked trans-historical symbolism. This entails the powerful individual affirmation of the subject, aimed at immortalising his name in spite of the ordinary course of his biological existence. Ultimately, however varied the contexts, an ideological continuity can be traced between ancient agonal games, duelling, war and chivalric games all the way to modern times. In looking at the Middle Ages in particular, one sees that deeds of arms, tournaments, and jousts held so ambiguous a status that it is difficult to say whether they fall into the category of duel, war, or aristocratic feast (fig. 1). Contemporaries were equally uncertain about the significance of the actions outside of a defining context, to the extent that during the second half of the fourteenth century, knights in opposing armies engaged in an *emprise* ('challenge') at a tournament or joust might be simultaneously *compaignons* ('companions'), because of their common status of noble combatants, and *ennemis* ('foes').¹⁶ Tournaments, regulated by unwritten *droits d'armes* ('laws of arms'), were recorded and celebrated in contemporary chronicles and other literary outpourings as *faits d'armes* ('deeds or feats of arms'), that signalled their importance as *chevalerie* ('kighthood'). The enactment of *faits d'armes* at all sorts of aristocratic festivities (baptisms, weddings, victory or peace celebrations, religious feasts etc.) showed that they were the very essence of kighthood. Thus, tournaments were not simply replicas of warfare but 'another form of warfare' besides 'real' warfare, a cultural dimension conceived *iuxta propria principia* by and for an aristocratic audience.¹⁷

It must be specified that this is the ideology of a military caste, one which did not always coincide with warfare on the field, since in both the ancient Greek and the medieval world, warfare usually manifested itself in the form of limited conflicts, sometimes improvised and predatory: more similar to guerrilla warfare than to war on a large scale, with a prevalence of ambushes, raids, and lootings of single urban centres or battles between opposing factions within the same community. In the same way the heroic inclination had to come to terms with the discipline and the strategic necessities in planning for conflict belonging to the state or imperial nature of Hellenistic and Roman

16. See S. MUHLBERGER, *Deeds of Arms: Formal Combats in the Late Fourteenth Century*, Highland Village (Texas), Chivalry Bookshelf, 2005, pp. 70 ff.

17. See D. BALESTRACCI, *La festa in armi: giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 16.

armies, as well as to the national monarchies that formed in Europe between the fifteenth and sixteenth century. With the passing of the centuries this profound gap between the more common expressions of war and the aristocratic chivalric ethos will tend to deepen further. This is not only due to the professionalization of warfare – which had in fact already started in the Hellenistic and Roman world and which inspired pre-modern military Humanism –¹⁸ but also following the introduction of new military technologies such as the evolution of artillery, which came after the introduction of gunpowder, in the beginning of the modern age. This is the only explanation for the widespread prejudice against firearms belonging to Renaissance intellectuals, a prejudice which reflects an ancient paradigm which must be read in the key of the ideology of honour tied to the exaltation of the ἀρετή/*virtus* ('virtue') of the noble warrior.¹⁹ The possibility that one might kill or be killed by concealed or unseen means implied the risk of being invisible and anonymous to posterity, further vitiated by the fact that stealth weapons had no honourable place in the martial valour of either victim or aggressor.²⁰ Meanwhile, the more that

18. On military humanism see F. VERRIER, *Les armes de Minerve: l'humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

19. Among the most well-known examples of such prejudice one can cite Ariosto's invective against the Cimosco arquebus in the IX canto of the *Orlando Furioso*, where Orlando curses the weapon, defining it an «abominoso ordigno» ('abominable contraption') created by «Belzebù maligno» ('evil Beelzebub'). The real impact of firearms on the battlefield, however, should be reconsidered. The so-called theory of Military Revolution of 1550-1660, conceived by Michael Roberts in 1956 to indicate a radical transformation in modern warfare based on the widespread introduction of firearms in siege and field warfare, have been largely downsized in more recent studies which have demonstrated that the impact of such firearms was much less than initially thought, at least until the second half of the eighteenth century. Luigi Loreto briefly summarises the complex issue: *Per la storia militare*, cit., pp. 41-46. If one must discuss revolution, observe Virgilio Ilari, it is a revolution in the art of war which passes from the «imitatio» of ancient Roman warfare «to the innovative «restitutio» of Hellenistic and Byzantine military science»; V. ILARI, *Imitatio, restitutio, utopia: la storia militare antica nel pensiero strategico moderno*, in *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, edited by M. SORDI, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 274.

20. The best-known treatise on the limitations of missile weapons mentioned by Polybius, Strabus, and Archilochos dates, according to certain scholars, to the Lelantine War (c. 700 BCE). Edgar L. Wheeler maintains instead that it might have been composed by the historian Ephorus of Cyme (c. 400-330 BCE) taking as example Isocrates in the framework of pan-hellenic propaganda against conflict among Greeks. For Wheeler, the introduction of torsion artillery in conflicts of his time might have justified Ephorus' condemnation of this type of weapon, which being able to inflict damage from afar would have distorted the idealised world of the «areté» (virtue) belonging to ancient warfare, exemplified by the Homeric heroes; see E.L. WHEELER, *Ephorus and the Prohibition of Missiles*, «Transactions of the American Philological Association», CXVII, 1987, pp. 157-182.

weapons became long-range and stratagems covert, the less soldiers were even capable of recounting what had actually happened in the thick of battle, let alone of sustaining the heroic paradigm of individual combat between equals. On the one hand, chivalric literature became a pure fiction of battlefield experience, on the other, the soldier lost his individuality, becoming a cog in the vast machine of a professionalized army.²¹

1. *The Representation of War in Antiquity and Late Antiquity*

In a strictly military context, various sorts of equestrian and athletic games were widely recommended by Greek and Latin military authors to improve the morale of the troops and the skills of the combatants in the field.²² Everett L. Wheeler notes how after its institutionalization, the *hoplomachia* (fighting in heavy armour) was widely regarded as a kind of sport practised in Hellenistic games and festivals as attested in Sparta possibly from the first century BCE until the second or third century CE.²³ Gladiatorial and circensian techniques in the Roman army are attested by various sources. Describing the *testudo* ('tortoise') formation to shield soldiers from missiles employed in the capture of Heracleum by the troops of the consul Gaius Popilius Laenas during the third Macedonian War (169 BCE), Livy explicitly underscores the fact that this technique, originally conceived for the *ludi circenses* ('circus games'), went on to be used for martial purposes: «A party of Roman youths actually gained possession of the lowest part of the wall, by turning to the purposes of

21. On the disillusioning experience of war that emerges from the comparison of twentieth century and Renaissance military memoirs of soldiers see in partic. Y.N. HARARI, *Martial Illusions: War and Disillusionment in Twentieth-Century and Renaissance Military Memoirs*, «The Journal of Military History», LXIX, 2005, 1, pp. 43-72.

22. On Greek military training methods, see XEN. *Hipp.* I, 26; ID. *Cyr.* I, 6, 18; II, 1, 23; VI, 2, 6; ID. *Hier.* 8; see also AEL. *Tact.*, chs. 21 ff. On Rome, see VEG. *Mil.* 2, XXIII-XXIV. Among the surveys on Roman military training methods, see in partic. Y. LE BOHEC, *L'exercice militaire et l'armée romaine*, in *Les discours d'Hadrien à l'armée d'Afrique: exercitatio*, edited by Y. L. B. and J.F. BERTHET, Paris, De Boccard, 2003, pp. 123-132.

23. «Several inscriptions refer to contests in *hoplomachia* at games and festivals, and it is in this regard that the first evidence for *hoplomachoi* at Sparta is found. Gythium honoured Spartan *hoplomachos* Laidas for his excellent instruction of its citizens, perhaps in the first century BCE. Spartan contests involving *hoplomachoi* continued in the second or third century» (E.L. WHEELER, *The Hoplomachoi and Vegetius' Spartan Drillmasters*, «Chiron», XIII, 1983, p. 10). *Hoplomachoi* were military sophists who operated in Athens during the course of the Peloponnesian War and for the entirety of the fourth century BCE. Later they operated in the gymnasia of Hellenistic cities.

war, a kind of sport which they were accustomed to practise in the circus». ²⁴

After the catastrophic rout of four legions defeated by German tribes at Arausio in 105 BCE – and in the same critical context as the military reform of Marius two years earlier – the gladiatorial techniques and combat skills of *doctores gladiatorum* ('gladiatorial trainers') were openly used under the consulship of P. Rutilius Rufus for teaching the techniques of hand-to-hand combat to Roman legionaries. ²⁵ Most probably these same skills were continually employed even later. Sometimes these kinds of *ludi militares* ('military games') were held for the glorification of Roman emperors. ²⁶ As noted by Katherine E. Welch, an elaborate passage in the *Scriptores Historiae Augustae* seems to suggest that Roman emperors could sponsor gladiatorial games even before a military campaign with the aim of preparing soldiers for real combat. On the other hand, the presence of many military amphitheatres – often actual legionary amphitheatres, not only in Rome (fig. 2) but throughout the provinces of the empire – attests to a practice widely diffused since the late Republican period. Originally conceived as simple structures in wood, and placed in the proximity of encampments or fortresses, they were probably used for military festivals (*ludi castrenses*) as well as for gladiatorial games. ²⁷ According to Welch, although some authors suggest that they were conceived likewise

24. «Iuvenes etiam quidam Romani ludicro circensi ad usum belli uerso partem humillimam muri ceperunt» (LIVY 44, 9, English trans. by D. SPILLAN et al., *The History of Rome*, London, H.G. Bohn, 1850). Interpreting the same episode POLYB. *Hist.* 28, 11 is vaguer but does note: «Κεραμωτόν, τακτικὴ διάταξις: ὄπερ ἐποίουν Ῥωμαῖοι ἐν παιδιᾷς μέρει. The Romans used this manoeuvre also in mock fights» (*The Histories of Polybius*, English trans. by F. HULTSCH, Bloomington, Indiana University Press, 1962). For a modern interpretation of these sources, see P. RANCE, 'Simulacra Pugnae'. *The Literary and Historical Tradition of Mock Battles in the Roman and Early Byzantine Army*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», xli, 2000, p. 259. Down the centuries this tactic evolved into the so-called Latin *fulcum* (Greek: φοῦλκον): «First attested in the sixth century *Strategikon* of the Emperor Maurice to designate a compact, well-shielded infantry formation reminiscent of both the *testudo* of earlier Roman warfare and the hoplite phalanx of Classical Greece» (ID., *The 'Fulcum', the Late Roman and Byzantine 'Testudo': The Germanization of Roman Infantry Tactics?*, ivi, xlii, 2004, p. 265).

25. «Gladiatorial influence on Roman military training goes back to P. Rutilius Rufus, who as consul in 105 BCE called upon the 'doctores gladiatorum' of C. Aurelius Scaurus' school to teach the legions the basic means of individual attack and defence. Hadrian also concerned himself with the application of gladiatorial techniques, but perhaps more interesting is Pliny' reference [*Pan.* 13, 1] that Trajan brought in a 'graeculus magister' to train Roman troops [...] to perform a military exercise defined 'meditatio campestris' perhaps a sort of 'armatura» (WHEELER, *The Hoplomachoi*, cit., p. 11). See also K.E. WELCH, *The Roman Amphitheatre: From Its Origins to the Colosseum*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 79-82.

26. On the cavalry exercises described in ARR. *Tact.* 34-43, see E.L. WHEELER, *The Occasion of Arrian's Tactica*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», xix, 1978, p. 256 and passim.

27. As for instance, the military games enacted to entertain Emperor Tiberius convalescent at the Cerceios, see SUET. *Tib.* 72.

for military training, it is more likely practiced on the so-called *campus* (i.e. parade ground)²⁸ though there is some evidence that weapons training also occurred in military amphitheatres.²⁹ The gladiatorial techniques were anyway very similar to one of the most important if least known Roman drills: the *armatura*. Vegetius tells us that although this drill was once widely used by the Roman army, by his day (early fifth century CE) it had become a festive practice performed in the circus by special light troops specifically trained for the purpose, the so-called *armaturae*:

The *armatura*, which is displayed on festal days in the Circus, used to be learned not just by *armaturae* under the drillmaster [«campidoctor»] but by all ordinary soldiers alike in daily practice. For speed is acquired through bodily exercise itself, and also the skill to strike the enemy whilst covering oneself, especially in close-quarter sword fighting. What is more, they learn how to keep ranks and follow their ensign through such complicated evolutions in the mock-battle itself. No deviation arises among trained men, however great the confusion of numbers.³⁰

It is therefore entirely plausible that the aforementioned passage in which Livy mentions the *testudo* refers to the same practice. Vegetius notes that even if in his day the *armatura* survived only in parts («ex parte servatur»), its practice was still widely encouraged because its practitioners were counted among the best soldiers in the Roman army.³¹ Contemporary sources attest that Ro-

28. «It is well known that in the imperial period, amphitheatres were often built outside of legionary fortresses. Inside these amphitheatres soldiers celebrated festivals and watched gladiatorial games for entertainment. Since they appreciated the combat as connoisseurs, soldiers would have been an exacting audience. There is even evidence that army units under principate included soldiers who doubled as arena combatants. It is often said that legionary amphitheatres were constructed specifically for military training and exercises. But evidence suggests that this activity probably more often took places in the campus, or parade ground of the legionary camp» (WELCH, *The Roman Amphitheatre*, cit., p. 81).

29. See *ivi*, p. 293, n. 46.

30. VEG. *Mil.* II, 23, English trans. by N.P. MILNER, *Vegetius, Epitome of Military Science*, Liverpool, Liverpool University Press, 1996, p. 57. According to Philip Rance: «Vegetius typically bemoans the demise of *armatura*, an advanced exercise combining tactical drill with controlled close-quarters combat. Previously a universal requirement, by Vegetius' day *armatura* was a purely festive display by specialists (1, 13; 2, 23). This was due to its tactical redundancy, however, rather than reprehensible neglect and relates to long-term changes in which individual weapons skills and the operations of tactical sub-units became less significant. In contrast the [Maurice's] outlines contemporary close-order infantry drills conducted by *campidoctores*, which continued to distinguish Roman from barbarian» (ID., *The Date of the Military Compendium of Syrianus Magister*, «Byzantinische Zeitschrift», c, 2007, 2, p. 372).

31. VEG. *Mil.* I, 13.

man legionaries engaged in the *armatura* all over the Empire.³² It was sometimes compared with the so-called *pyrricha militaris*, an infantry drill performed with music (which Ammianus Marcellinus mentions in his life of the emperor Julian)³³ (fig. 3) or the gladiatorial practice known as the *prolusio*³⁴ which was also performed to musical accompaniment.³⁵ The exact nature of the term *armatura* in all its various permutations – *armatura pedestris* ('infantry drill'); *armatura equestris* ('cavalry drill'), etc. – remains obscure, and the only reliable mention of an *armatura equestris* (or ἵππικὰ γυμνάσια) appears in Arrian's *Tactica*, 34–43 (136 CE),³⁶ describing some equestrian drills that were most likely conceived by the Cappadocian army to celebrate Hadrian's *vicennalia* (the twentieth anniversary of the emperor's reign).³⁷ However, Arrian's description, inspired by Xenophon's *Hipparchicus*, is supported by numerous archaeological discoveries, dating from the first through the third century CE and from

32. According to Wheeler: «All units of the Roman army practiced the *armatura* and all soldiers learned a form of *armatura*, although the festive performances were reserved for a special unit, also called *armaturae*, under a *decurio* or *duplicarius* if cavalry, and probably under an *exercitator armaturarum*, often an *evocatus*, if infantry. This special unit consisted of the most efficient performers and received special training as well as higher pay. An *armatura* was intended to create an image of Roman military capability which could never be achieved throughout the whole army» (WHEELER, *The Occasion*, cit., pp. 357 ff.). See also M.P.S. GOMEZ, *La 'armatura': un ejercicio militar desde la perspectiva del siglo IV*, «Myrtia», xxv, 2010, pp. 337–346.

33. AMM. MARC. *Res Gestae a fine Corneli Taciti* xvi, 5, 9–10. See also an Ammianus' hint to the «*armatura pedestris*» practised by the emperor Constantius II: ivi xxi, 16, 7.

34. See M. CARTER, *Livy, Titus Manlius Torquatus and the Gladiatorial 'Prolusio'*, «Rheinisches Museum für Philologie», cli, 2008, 3–4, pp. 219 ff.

35. For further investigation into the pivotal role of dance and music in the greek military world one can refer, among others, to P. CECCARELLI, *La pirrica nell'antichità greco romana: studi sulla danza armata*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998. It is a well-known fact also that Pyrrhic dance had a substantial influence on Renaissance warfare; see K. VAN ORDEN, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005 and J. HERCZOG, *Marte armonioso: trionfo della battaglia musicale nel Rinascimento*, Galatina, M. Congedo, 2005.

36. See WHEELER, *The Occasion*, cit., pp. 354 ff. Vegetius himself: «does not gloss *armatura* and says nothing about the actual exercises involved. So problematic was the term that, in 1524, Tizzone Gaetano di Posi translated it as 'the art of fencing' – '*la arte del schermire*' – which is wildly inaccurate. Lipsius discussed the term learnedly but inconclusively and suggested that it was an exercise primarily concerned with missile weaponry [...]. He was, however, quite certain that Lipsius's interpretation was wrong and should be ranked among the number of his speculative mistakes in military matters» (S. ANGLO, *Vegetius's 'De re militari': The Triumph of Mediocrity*, «The Antiquaries Journal», lxxxii, 2002, p. 261). Wheeler also notes a possible relation between the «*armatura*» and the art of «hoplomachoi»: *The Hoplomachoi*, cit., p. 11. On the subject see also G.H. ORSMANN, *Untersuchungen zur militärischen Ausbildung im republikanischen und kaiserzeitlichen Rom*, Boppard am Rhein, Boldt, 1991 and LE BOHEC, *L'exercice militaire*, cit., pp. 123–132.

37. See WHEELER, *The Occasion*, cit., p. 360.

all over the Roman empire and especially its frontiers. Best known are several examples of very elaborate helmets with face-masks, which were worn by cavalry officers during the competitions that were held on the parade ground of the legionary campus. Manufactured with iron, bronze, or another alloy, and originally adorned with yellow plumes, they could be gilded and silvered and decorated with fabric, leather, and coloured glass (fig. 4). The chromatic effect created by the contrast between the officers' face masks and the dark blue or red Cimmerian tunics of the horsemen, wearing tight trousers in the style of the Parthians and Armenians, must have been surprising. According to Arrian, these specialised sub-units of the Roman cavalry appeared in full sight of the presiding authorities seated on a raised viewing-stand ('tribunal') wearing particularly elaborate parade armour, greaves, and shields, riding richly decorated horses. The two opposing parties, attackers and defenders, each armed with various kinds of tipped or blunt weapons³⁸ and colourful standards, engaged, individually or collectively, in different manoeuvres. Scholars are split over whether these exhibitions were simple mythological retellings or were meant to simulate the manoeuvres of real battles, showing off the horsemanship and weapons skills of the riders.³⁹ It is certain, however, that they presented a strong dramaturgical element, together with a marked antiquarian taste. This is attested by the fact that the face-masks which were found represented characters of both genders, which could be inspired by mythological figures such as Medusa or the Amazons, or by famous historical figures, as attested by the type with *ἀναστολή* ('cowlick'), a hairstyle, deriving from the iconography of Alexander the Great.⁴⁰ One can hypothesise that all the elements alluded to here, which can be traced to the *ἵππικὰ γυμνάσια* of Hellenistic, Oriental or Barbarian origin, can have in some way constituted an important precedent for the armour and accoutrements of medieval and pre-modern knightly competitions. What is certain however, is that the origin of the drills of the mounted troops of the Carolingian army lies in the sequence of movements of the Celtic

38. «The riders carry a form of scutum but lighter in weight and painted. Their weapons are small javelins without iron heads (*ἀκούτια*), which in later exercises are replaced by *ξυστὰ δόρυα* (ARR. *Tact.* 40, 4), heavier javelins, and by lanceae (ARR. *Tact.* 41, 2). For protection from errant missiles the horses also wear armour, frontlets for the eyes (*προμετωπίδια*) and flank covers (*παραπλευρίδια*) in addition to saddle cloths» (ivi, p. 359).

39. For more on the subject, see A. Busetto, *War as Training, War as Spectacle: The Hippika Gymnasia from Xenophon to Arrian*, in *Ancient Warfare. I. Introducing Current Research*, edited by H. Whitaker, G. Lee and G. Wrightson, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 147-171.

40. See J.E. Lendon, *Soldiers & Ghosts: A History of Battle in Classical Antiquity*, New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 268-277. See also E. Bartman, *The Mock Face of Battle*, «Journal of Roman Archaeology», xviii, 2005, pp. 99-119.

cavalry, the so-called *toloutegon* described by Arrian as integrating part of the equestrian exhibitions of the Roman Imperial cavalry.⁴¹ The chronicler Nithard (b. c. 800–d. 844–845 or 858–859), grandson of Charlemagne, observed that it was common to see Frankish army competitions where two units of mounted troops faced off with heavy spear shafts from which the metal tip had been removed (*hastilia*). Both units were trained in the difficult and risky move of rolling back and raising their shields (*umbones*) as cover, simulating a retreat just moments before crashing into the opposing unit, only to then counterattack. At this point the other unit would repeat the manoeuvre, pretending to retreat and then in turn counterattacking, in an exercise that would be repeated many times in a single day of training.⁴² These are the same manoeuvres, indicating a revolution, that came to give its name to the tournament, the very successful aristocratic martial game originating with the Franks which started in the eleventh century and became the emblem of European chivalric tradition itself. In fact, the term *torneamentum*, and rarer *torneatio* in Barbaric Latin, is derived from the Old French verb *tornoier* ('to revolve') from which *tourneiment*, *tournoi*, Italian *torneamento*, *torneo*, Spanish *torneo*, Middle High German *turnei* and later *turnier*. As is known, the principal technical innovation in the tournament, compared to previous corresponding equestrian exhibitions, was the coordinated use of the couched lance as deployed by mounted troops in the battlefields. Previously the lance had been employed as a javelin, thrown overarm, or as a spear to be used either overarm or underarm to thrust the opponent.⁴³ An important improvement to balance on horseback and to the impact of medieval heavy cavalry was also due to the use of stirrups. Probably conceived by the nomadic tribes of Central Asia and diffused by Avars, stirrups had gained widespread use thanks to the Byzantine army by the time of the Emperor Maurice.⁴⁴ Aside from the tournament itself, further affinities between the Roman cavalry tradition and later chivalric practice can also be found in other equestrian exercises like that of whirling a lance at a target, which recurs in early tournaments as the quintain (tilting post).⁴⁵

41. ARR. *Tact.* 43.

42. See NITHARD *Hist.* III, 6; see in partic. B.S. BACHRACH, *Early Carolingian Warfare: Prelude to Empire*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, pp. 124–131.

43. See R.W. BARBER–J.R.V. BARKER, *Tournaments: Jousts, Chivalry, and Pageants in the Middle Ages*, Woodbridge, The Boydell Press, 2000, p. 14.

44. See S. LAZARIS, *Considérations sur l'apparition de l'étrier: contribution à l'histoire du cheval dans l'Antiquité tardive*, in *Les équidés dans le monde méditerranéen antique*. Actes du colloque organisé par l'Ecole française d'Athènes, le Centre Camille Jullian et l'UMR 5140 du CNRS (Athens, 26–28 November 2003), edited by A. GARDEISEN, Lattes, Ed. de l'Association pour le développement de l'archéologie en Languedoc-Roussillon, 2005, pp. 275–288.

45. See ARR. *Tact.* 41.

It must be specified that beside the *armatura*, other Roman infantry and cavalry drills are partially known: the field training manoeuvres called «ambulatura»,⁴⁶ the «decursio» or «decursus» (fig. 5), as well as entire «simulacra pugnae» ('mock battles'), were all part of the tactical training of Roman troops, as Polybius and Livy, amongst others, attest.⁴⁷ Philip Rance has underlined the important role that such sham mass engagements, which can be dated back at least to the third century BCE, played in the peacetime preparations of the Roman army. The «simulacra pugnae» described by Onasander (*Strategicus* 10, 4–6, 50s. CE) and later by the Emperor Maurice (r. 582–602 CE) were carefully devised by senior officers and scrupulously organized by their troops.⁴⁸ These large-scale ground manoeuvres (for both infantry and cavalry) and naval operations (*simulacra navalis pugnae*) were again fought with blunted, sometimes double-weighted, weapons or wooden swords like those used by gladiators (*rudes*) and practice javelins tipped with buttons (*praepilati*).⁴⁹ All in all, the simulacra undoubtedly constituted one of the more spectacular circumstances in which separate units or an entire army could simulate the effective conditions of the real battlefield,⁵⁰ and among the most revealing ex-

46. «According to Vegetius, *ambulatura*, was a thrice-monthly twenty-miles route march for both infantry and cavalry in fully kit, apparently in accordance with both ancient custom ('vetus consuetudo') and as laid down by the constitutions of Augustus and Hadrian» (RANCE, 'Simulacra Pugnae', cit., p. 245).

47. «There is evidence for continuity field training, previously called *ambulatio*, *decursio* or *decursus*, equating to 'manoeuvres' in modern military parlance. These large-scale exercises combined route marches over different types of terrain with tactical deployment for both infantry and cavalry. They might also be the occasion for large-scale mock battles, which trained units to cooperate in a battle line, offered a psychological taste of combat, and tested officers' skills of command» (P. RANCE, *Battle*, in *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*, edited by P. SABIN, H. VAN WEES and M. WHITBY, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 373).

48. «The importance of the [Maurice's] *Strategikon* in particular for Roman historians lies in the fact that it is in large part a compendium of earlier documentary material [...]. Several recent studies have shown that the *Strategikon* exhibits a very considerable degree of continuity in content and terminology with military methods dating back to at least the third century CE, and in some instances much earlier» (P. RANCE, *Drungus, Δρουγγος, and Δρουγγιστή: A Gallicism and Continuity in Late Roman Cavalry Tactics*, «Phoenix», LVIII, 2004, 1–2, p. 96).

49. See K.E. WELKCH, *Roman Amphitheaters Revived*, «Journal of Roman Archaeology», IV, 1991, pp. 277–279 and M.J. CARTER, *Buttons and Wooden Swords: Polybius 10.20.3, Livy 26.51, and the Rudis*, «Classical Philology», CI, 2006, 2, pp. 153–160.

50. «In order to break an enemy infantry assault the Romans settled upon a combination of fire and shock [...]. The fire being a single volley of javelins followed by the shock, the charge with swords. This system is a move away from the phalanx's pure shock tactics and for it to be effective the 'fire', the volley of javelins, must not be premature. The best environment in which to practice and ensure that the volley and charge are correctly charged, is not during individual

amples is the four-day ground and naval manoeuvres conceived by Scipio after the conquest of Carthago Nova in Spain (210 BCE):

He himself spent the few days during which he had decided to remain at [New] Carthage in drilling his naval and land forces [«exercendis navalibus pedestribusque copiis»]. On the first day the legions would run under arms for four miles; on the second they were ordered to take care of their arms and clean them in front of their tents; on the third day with wooden foils they encountered each other after the manner of a regular battle and hurled missile weapons provided with a button at the end; on the fourth day they were given a rest; on the fifth they again ran quickly under arms [«in armis decursum est»]. [...] The oarsmen and marines, when the sea was calm, would sail out into open water and test the mobility of their ships in sham naval battles [«simulacris navalis pugnae»]. Such training outside the city by land and sea steeled both bodies and minds for war in the city.⁵¹

Such laborious methods justified the later comment on the Roman army of Josephus writing about 75 CE, that «their drills are bloodless battles and their battles bloody drills».⁵² In this case once again, there is a prominent performative function beside the purely military training functionality, one which comes to light during periods of inactivity of imperial armies with the aim of recruiting forces and reinforcing soldier morale. Over the centuries similar training procedures evolved according to the changing requirements of warfare and the changing face of the enemy, gaining particular momentum in the Eastern Empire, as we know from the praise poured by George of Pisida on a sham fight organized by the Emperor Heraclius during his first campaign against the Sasanian Persians (622 CE). The imitation of a real battle was so accurate and realistic that the swords were even dipped in fake blood:

When they had been drawn up as enemies, they closed securely their respective ranks, and they appeared like the walls of armored ramparts. And then, when all the forces rushed together, sword and shield upon sword and shield everywhere pressed with violent blows. The simulation of battle displayed swords drenched with blood, and

practice against a post, but rather in a unit or army, level mock battle» (I.P. STEPHENSON, *Roman Republican Training Equipment: Form, Function and the Mock Battle*, «Journal of Roman Military Equipment Studies», VIII, 1997, p. 314).

51. LIVY 26, 51, 3-6, English trans. by F. GARDNER MOORE, *History of Rome*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1943, voll. XXVI-XXVII; see also POLYB. *Hist.* 10, 20. Six years later Scipio conceived another sham naval battle in the harbour of Syracuse before the conquest of Nova Carthago; see LIVY 29, 22, 1-2.

52. «καὶ οὐκ ἂν ἄμαρτοι τις εἰπὼν τὰς μὲν μελέτας αὐτῶν χωρὶς αἵματος παρατάξεις, τὰς παρατάξεις δὲ μεθ' αἵματος μελέτας» (JOSEPH. *Bf* 3, 75).

all the frightful spectacles and fear and confusion and murderous intent, but without bloodshed.⁵³

The boundaries between practical training methods, formal reviews of the troops, and mere martial performances conceived as part of religious or civic festivals or during the triumphs, were more blurred than one might expect. In addition, terms such *naumachia* ('naval battles') or *simulacrum pugnae* ('sham battle') are not unequivocal and often referred to very different forms of display. In other words, even in these ancient military drills and manoeuvres, as would be the case for medieval tournaments, there existed a sort of continuity between re-enacting the conditions of a real battle and the appearance of a competitive exhibition. Thus Appian (*De bellis civilibus* 3, 48) describes how Octavian was so delighted by the spectacle (θέα) of a mock battle held in 44 BCE by two legions that had deserted Antony, that he lavished the soldiers with gifts.⁵⁴ Mock battles could take on a more performative dimension however, as in the feigned engagement held during one of Julius Caesar's four triumphs of 46 BCE. The dramatic component of the event organised at the Circus Maximus is remarkable. According to Suetonius (*Iul.* 39, 3), after several *venationes* ('wild animal hunts') the arena hosted clashes between two opposing forces, each formed by five hundred footmen, twenty elephants, and thirty cavalymen. The staging of the event was openly theatrical, with the turning points of the Circus set up as full stage sets representing the enemy encampments. Theatrical performance also permeated triumphal processions closely connected to this type of military representations. The Romans were keen on maintaining this theatricality in peacetime as well as in war. In certain circumstances the celebratory function of the cavalry exercises prevailed, as in the equestrian game known as the *lusus* (or *ludus*) *Troiae* (or *Troia*) (the 'Trojan game'). Halfway between the equestrian parade and the mock battle the *lusus* was reserved to young Roman noblemen. Described by Vergil (*Aen.* 5, 545–603), this *ludus* started in Rome under Sulla. In his commentaries on Vergil, Servius compares this ceremony to the ancient Pyrrhic dances, quoting Suetonius.⁵⁵ From a strictly military perspective the desire of individual units

53. GEORGE OF PISIDIA *Exp. Pers.* 2, 150, English trans. by RANCE, '*Simulacra Pugnae*', cit., p. 225.

54. According to Rance this simulated battle would possibly also include an element of «lustratio» ('purification' or 'expiation') as was in use among the Macedonians (ibid.).

55. The same association is made by the grammarian PLOTIUS SACERDOS, VI, 497.16 KEIL; see E.K. BORTHWICK, *Trojan Leap and Pyrrhic Dance in Euripides' 'Andromache' 1129-41*, «The Journal of Hellenic Studies», LXXXVII, 1967, p. 20, n. 13. A known Etruscan oenochoe from Tragliatella, near Caere, dating back to the seventh century BCE, seems to feature a repre-

for distinction within the army as a whole was expressed through their choice of clothing and military equipment. Indeed, modern scholars have often discussed legionary display in terms of similarity rather than plain uniformity. As Kate Gilliver has pointed out, despite the apparent homogeneity that historical sources or monuments like Trajan's Column suggest, there was a constant search for variety in the appearance of different units within the Roman army. Thus, at least in the Republican era and in the early empire, we find a smooth continuity between parade and battle equipment.⁵⁶ Furthermore, occasionally gladiatorial mass combats also assumed the form of *naumachiae*, accompanied by some pseudo-historical narrative, and these mock sea-battles were also fought by condemned criminals and prisoners of war (fig. 6).⁵⁷ Nonetheless when Servius traces the origins of the *naumachia* to the period of the Punic Wars (beginning in 264 BCE), he asserts the exclusively military origins of these exercises: «Since the first Punic war the Romans started practicing naumachies after they showed the world that they could be dominant also in the naval war».⁵⁸

sensation of this exhibition associated with the labyrinth of Crete, echoing the *Aeneid*, where Vergil draws a connection between the complex patterns of the young Roman horsemen under Ascanius and the labyrinth itself. The vase also presents the inscription «truiia», an ancient form of *Troia*, which according to certain scholars also has an association with the verb *redantruare*, which derives from the Pyrrhic dances of the *Salii*, the *leaping priests*.

56. See GILLIVER, *Display in Roman Warfare*, cit., p. 9

57. «Since the participants in these occasional spectacles were usually prisoners-of-war and *damnati*, *naumachiae* were effectively an extension en masse of the gladiatorial duel, and thus a form of 'indirect' death penalty. These battles were staged in a quasi-historical setting: under Julius Caesar in 46 B.C. 4,000 oarsmen and 2,000 soldiers fought as 'Tyrians' and 'Egyptians', clearly a fictitious engagement designed to accommodate an exotic scenario. The spectator appeal must have been immense, since the occasion attracted numerous visitors to Rome. Under Augustus in 2 B.C. 3,000 soldiers participated in a battle between 'Athenians' and 'Persians', won (as at the historical Salamis) by the 'Athenians' [...]. A naval battle was staged between the Persians and the Athenians; these, of course, were the names given to the combatants, and on this occasion, as originally, the Athenians won. If so, we have the possibility that 'staged' versions may turn out to contradict the historical fact. The most spectacular *naumachia* recorded was fought under Claudius in CE 52 in the fictitious context of Sicilians against Rhodians; 19,000, destined to die, participated on the Fucine Lake» (K.M. COLEMAN, *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, «The Journal of Roman Studies», LXXX, 1990, pp. 70 ff.).

58. «Punico bello primum *naumachiam* ad exercitium instituere Romani coeperunt, postquam probarunt gentes etiam navali certamine plurimum posse» (SERV. *Aen.* 5, 114). Scholars disagree in this respect: Jean-Claude Golvin, Michel Reddé and Katherine Welch cautiously support the hypothesis of a connection between *naumachiae* and the military world: see J.C. GOLVIN-M. REDDÉ, *Naumachies, Jeux Nautiques et Amphithéâtres*, in *Spectacula, I. Gladiateurs et amphithéâtres*. Actes du colloque (Toulouse-Lattes, 26-29 May 1987), edited by C. DOMERGUE,

In other circumstances a gladiatorial mass engagement (the *gregatim*) could simulate mass infantry combat, as happened at the inauguration of the amphitheatre of Berytus, built by Herod Agrippa I (10 BCE–44 CE). Flavius Josephus, in what appears to us a somewhat tragic and involuntary irony, assimilates this «operation of war», in which all the prisoners – seven hundred gladiators per side – were all «destroyed at once» as «a recreation in peace» (τὸ πολέμου δ' ἔργον γένηται τέρψις εἰρήνης).⁵⁹ Furthermore, sham battles sometimes also included mock sieges aimed at re-enacting a victorious campaign of an emperor *pars pro toto*, with the conquest of a single town representing the capitulation of a nation. Thus the troops of the emperor Claudius stormed a replica of a British town on the Campus Martius and re-enacted the surrender of the British kings:

On the Campus Martius too he staged the storming and sacking of a town in an imitation of real warfare [«expugnationem direptionemque oppidi ad imaginem bellicam»], culminating in the surrender of the British kings, and he presided in his campaigning cloak.⁶⁰

Sometimes the mock engagements staged joint forces, amphibious assaults on a defended position, as in the aquatic display Titus mounted at the *stagnum Augusti* ('Augustus' basin') as part of the lavish celebrations held to inaugurate the Flavian Amphitheatre (80 CE):⁶¹

[At the *stagnum Augusti*] large numbers of individuals fought in single combat, whereas others competed against each other in groups in infantry and naval battles. For Titus had suddenly filled this same theatre with water, and he had brought in horses and bulls and other domesticated animals that had been taught to do in water everything that they could do on land. He also brought in people on ships; they engaged in a naval battle there representing the Corcyreans versus the Corinthians. Others gave a similar display outside the city in the grove of Gaius and Lucius,

C. LANDES and J.M. PAILLER, Lattes, Imago, 1990, p. 166; and WELCH, *Roman Amphitheatres*, cit., p. 279. Anne Berlan-Bajard rejects this argument arguing that the Servian etymology seems isolated and dubious: *Les spectacles aquatiques romains*, Rome, École française de Rome, 2006, p. 282.

59. JOSEPH. *AJ* 19, 335–337, English trans. by W. WHISTON, *The Complete Works of Flavius Josephus* [...], Chicago, Henneberry & Co., 1895.

60. SUET. *Claud.* 21, 6, translated and commented by K.M. COLEMAN, *Launching into History: Aquatic Displays in the Early Empire*, «The Journal of Roman Studies», LXXXIII, 1993, p. 49.

61. According to Filippo Coarelli this large artificial basin was excavated in the area of Trastevere, not far of the church of S. Cosimato: *Aedes Fortis Fortunae, Naumachia Augusti, Castra Ravnatiium. La Via Campana Portuensis e alcuni edifici adiacenti nella pianta marmorea severiana*, «Ostraka. Rivista di antichità», 1, 1992, pp. 46–51.

which Augustus had once excavated for this purpose. There, too, on the first day – once the lake in front of the images had been covered with a platform of planks and wooden stands had been erected around it – there was a gladiatorial display and a slaughter of wild beasts; on the second day there was a horse-race, and on the third day a naval battle involving three thousand men, followed by an infantry battle: the ‘Athenians’ conquered the ‘Syracusans’ (these being the designations the men fought under), landed on the island, and stormed and captured a wall that had been built around the monument.⁶²

It must be admitted that no explicit mention of sham or practice sieges in Roman legionary training has been ever found. Certain scholars, including Kenneth A. Steer, have hypothesised that the Scottish site at Burnswark was an area where the Roman army practiced siege operations. More recent studies have however contested this proposition, but it cannot be excluded that those activities might have been undertaken as training, especially considering the fact that the Romans put extraordinary care towards planning siege warfare, both tactically and technologically.⁶³

2. *Medieval and Pre-modern Martial Spectacles*

If it is a game, it is too much, if it is a war it is not enough!⁶⁴

The concurrence of military training, competition, and display survived the fall of the Roman Empire, and devolved into a rich spectrum of medieval and pre-modern martial events as the apanage of an aristocratic (and sometimes burgherly) audience. The same chivalric impetus that resulted in grand tournaments and jousts also produced a multitude of more obscure chivalric festivals, such as

62. DIO CASS. 66, 25, 2-4, English trans. by E. CARY and H.B. FOSTER, *Dio's Roman History* [...], London, Heinemann, 1914; on this interesting Dio's passage, see in partic. the comment of Kathleen M. Coleman in MARTIAL, *Liber Spectaculorum*, edited by K.M. C., Oxford-New York, Oxford University Press, 2006, pp. 196 ff.

63. See contra D.B. CAMPBELL, *The Roman Siege of Burnswark*, «*Britannia*», xxxiv, 2003, pp. 19-33 and pro K.A. STEER, *John Horsley and the Antonine Wall*, «*Archaeologia Aeliana*», xlii, 1964, p. 24 but also R.W. DAVIES, *The Romans at Burnswark*, «*Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*», xxi, 1972, 1, p. 107.

64. «Si c'est un jeu, c'est trop, si c'est la guerre ce n'est pas assez!». These reflections on pre-modern martial games pronounced by a Sultan envoy in France are mentioned in a study by Charles Aubertin dedicated to the royal entry of Henry II in Beaune in 1548: *Le roi Henri II à Beaune en 1548 et la cavalcade historique en 1888*, Beaune, Batault, 1888, p. 20.

the *feat* or *deeds of arms*,⁶⁵ *jousts of war*,⁶⁶ the *tupineis*,⁶⁷ the *bohört*⁶⁸ the *tyrocinium*,⁶⁹ the *pas d'armes*,⁷⁰ the *round table* and its German variations (*forest*, *gralsfest*),⁷¹ the

65. «In the twelfth century Flanders, Picardy, Brabant and Hainault [...] war was endemic [...] but there were also robust and persistent attempts by princes and bishops to contain it. These attempts are called by historians, the Peace Movement [...] in the twelfth century it was the custom to hold French tournaments on the borders of lordship and counties. This traditional choice of site may very well have been the result of eleventh-century knights and their master to live up to the letter of the Peace, but also to maintain their skills and continue their perpetual competition for status and physical excellence. By tourneying on borders where no prince ruled, they could pretend to themselves that they were not technically breaking the oaths they had sworn» (D. CROUCH, *Tournament*, London–New York, Hambledon and London, 2006, p. 6).

66. «The first manifestation of this [i.e. of the border feat of arms] occurred as a consequence of the flare-up of hostilities between England and Scotland. Jousts of war between English and Scottish knights were fought during the siege of Cupar, Pertj and Alnwick Castle. On the last occasion they were described as ‘great jousts of war on agreed terms’ (BARBER-BARKER, *Tournament*, cit., p. 34).

67. Also known as *toupiniez* or *topineures*. In medieval France these were a particular kind of joust, sometimes a joust of war. As pointed out by Walter Clifford Meller, they were also imitated by the burgher classes: «Under different cognomens such as ‘The Lion’, etc., the townsfolk held martial games where they practised with the weapons allowed to their rank, and endeavoured to copy the jousts and the military engagements of the Round Table [and] [...] in an Ordinance of King Louis le Hutin (1312) they are prohibited in the same *Proclamation* as the knightly tournaments were» (W.C. MELLER, *A Knight's Life in the Days of Chivalry* [1924], Kila, Kessinger Publishing, 2005, pp. 148 ff.).

68. «One of the most intriguing of these [...] horseback amusement, participated in by urban youths and noble squires, was the one called the ‘bohört’ by the mid twelfth century. This obscure word is rendered variously (bohört, behordicium, buhurdicium, boherd, béhourd etc.) and there is no standard spelling for it [...]. Bohorts were the spontaneous amusement of the young» (CROUCH, *Tournament*, cit., p. 113).

69. Sometimes medieval interpreters specify the military training component implied in the tournament. The term *tyrocinium*, considered as the first military service and campaign, was, in fact, another expression for a former type of tournament: «literally a tournament for newly-created knights («tirones»), is equated to béhourd by thirteenth century commentators» (BARBER-BARKER, *Tournament*, cit., p. 165).

70. The protagonist of the *pas d'armes* ('passage of arms'), inspired by courtly literature, was a knight who defends a passage against all opponents; see recently, among others, G. BUREAUX, *Pas d'armes, littérature et théâtre à la cour du Saint-Empire: l'exemple de la tournée d'abdication de Charles Quint et des festivités de Binche (25-26 août 1549)*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», xxiv, 2018, pp. 1–8.

71. See BARBER-BARKER, *Tournament*, cit., pp. 50, 54, 56, 165. The so-called «round table» was a «courtly festival celebrated by [King] Arhur on some great feast day, usually Pentecost [...]. The popularity of the Romances, the heroes of which became models of chivalry, undoubtedly had a leading parte in the establishment of these imitations of Arthur's court, yet there may have been in their origin also elements derived from folk custom» (L.F. MOTT, *The Round Table*, «PMLA», xx, 1905, 2, p. 237). See also R. HUFF CLINE, *The Influence of Romances on Tournaments of the Middle Ages*, «Speculum», xx, 1945, 2, pp. 204–211.

Spanish *juego de cañas* ('game of canes')⁷² and *morismas*,⁷³ the Catalan tradition of *taulat*⁷⁴ and *juntas de relló*,⁷⁵ the *barrier*,⁷⁶ the *carousel* ('equestrian ballets'), as well as various *naumachiae* and mock sieges. These, in turn, complemented other types of ritualized training combat activity, often conceived as drills for the 'popular' armies scattered across the continent throughout the Middle Ages and early modern period, and related to various violent sports of a paramilitary nature, such as the Florentine *calcio* ('soccer').⁷⁷ Some of these sports were again ancient

72. «The regulation of this sport indicates that it was an activity realized in teams, every warrior riding a horse and dressed with an *adarga*, that is, with a shield of oval leather and with canes. All the warriors acted simultaneously, using the former for defending themselves from the warriors' shots of the other team, and the latter, the canes, to attack the opposite team shooting them» (G. RAMÍREZ MACÍAS, *Preparation for War and Sports in the Kingdom of Castile during the 15th Century. A Specific Study of the City of Seville*, «Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Gymnica», xxxvi, 2006, 3, p. 15).

73. These complex popular festivals also known as *moros y cristianos*, first appeared in Spain starting in the middle of the twelfth century. In them 'Moors' and 'Christians' faced off in feigned battles, assaults, sham sieges, and so on. The sources of their inspiration are various and multi-layered, incorporating new elements over time: the crusades, the medieval recapture of Spain between the eighth and sixteenth century, the revolt of the Spanish moriscos up to their expulsion in 1609, the fight against the Turks, with a reference to the battle of Lepanto in 1571, etc. Later they were also exported to the Spanish colonies. See D.E. BRISSET, *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988 and M. HARRIS, *Aztecs, Moors, and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain*, Austin (Texas), University of Texas Press, 2000, pp. 54-60.

74. In Catalan courts, the *taulat* was «an enormous game of outdoor darts, requiring both skilful aim and physical strength» (L.M. PATERSON, *The World of the Troubadours: Medieval Occitan Society, c. 1100-c. 1300*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1995, p. 119).

75. Fought by knights errant, they were a kind of «jousts possibly burlesque with iron bars, sometimes associated also with other popular games as the battle of oranges» (L.M. PATERSON, *Tournaments and Knightly Sports in Twelfth- and Thirteenth-Century Occitania*, «Medium aevum», lv, 1986, p. 81, n. 6).

76. The «barrier is a heavy but portable spiked wooden obstacle and is recommended as a cheap, easy to make, and very effective in defending narrow passes or gateways. The genesis of the sport is sometimes said to be a subterranean combat fought over a fence when English and French soldiers met in the mines at the siege of Melun in 1420. But it is impossible to link this isolated episode to the first tournament (thus far identified) where there is evidence for such a contest – la *Barrière perilleuse* at Sandricourt in 1493. The knights were all fully armed but could only thrust at each other over the height of the bar which separated them» (S. ANGLO, *The Barriers: From Combat to Dance [Almost]*, «Dance Research», xxv, 2007, 2, pp. 93 ff.).

77. This was «a violent form of soccer practised by Florentine nobles, arrayed in military order on the square of Santa Croce. Moving the ball to the opposite end of the square was accomplished primarily by assault and battery on the opposite players» (G. HANLON, *Glorifying War in a Peaceful City: Festive Representation of Combat in Baroque Siena*, «War in History», xi, 2004, 3, p. 255).

in origin, such as the sword dances no doubt descended from either Greek pyrrhic dances or from those ancestral pagan rituals in Northern Europe that celebrated the renewal of light and the rebirth of the earth.⁷⁸ Other martial games, such as the *ludi militari* of the Italian urban militias, ritual battles called *battaglioio* (or *battaglie dei giovani* or simply *battaglie*, *guerra*, *pugna*, etc.), *sassaiolo* ('stone-fights'),⁷⁹ bridge battles like the *gioco del Ponte* in Pisa,⁸⁰ but also mock plunders (*saccomanni* and *gualdane*),⁸¹ were derived from or simulated outright the tactics of contemporary warfare. When these gory games spread to the towns and cities of central and northern Italy, civil and ecclesiastical authorities, wary of their risk to life and limb, reacted with a constant stream of prohibitions.⁸² Nonetheless, these *battaglie* ('battles') and mock sieges became so common amongst the youth that the poet Teofilo Folengo noted, in 1517: «it is a common practice in every town that opposing teams of youngsters throw stones at each other».⁸³

78. Sword dances were part of the wider universe of weapon dances widely diffused in classical Antiquity; see most recently, among others, F.L. SPALTRO, *Why Should I Dance for Athena? Pyrrhic Dance and the Choral World of Plato's 'Laws'*, Ph.D. Diss. in Philosophy, The University of Chicago, 2011, tutor: prof. Elizabeth Asmis. For the North-European tradition of these weapon dances see, among others, M. INGLEHEARN, *Swedish Sword Dances in the 16th and 17th Centuries*, «Early Music», XIV, 1986, 3, p. 367.

79. «These games – if one can properly call them that – seem to have been peculiar to Italy, and have arisen out of local social conditions, particularly the nature of the civic militias and the absence of a feudal military organization» (BARBER-BARKER, *Tournament*, cit., p. 84). See also, among others, A.A. SETTIA, *La 'battaglia': un gioco violento fra permissività e interdizione*, in *Gioco e giustizia nell'Italia di Comune*, edited by G. ORTALLI, Treviso-Roma, Fondazione Benetton-Viella, 1993, pp. 121-132.

80. Derived from the more ancient «pugna del mazzascudo» (fighting with cane and shield); see W.W. HEYWOOD, *Palio and Ponte; an Account of the Sports of Central Italy from the Age of Dante to the XXth Century*, London, Methuen & co., 1904, pp. 93 ff. Other kind of bridge battles, such as the *verra antica* ('ancient war') at Servi Bridge in Venice, originated instead in brawls among medieval urban workers. See R.C. DAVIS, *The War of the Fists: Popular Culture and Public Violence in Late Renaissance Venice*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

81. As is known, looting and pillaging was an almost ever present aspect of medieval warfare; see in partic. A.A. SETTIA, *Rapine, assedi, battaglie: la guerra nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 3-76. Besides their primary acceptance in real warfare, these mock plunders also included a sort of feigned ransacking during a more complex series of municipal or court festivities.

82. See G. CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, p. 123.

83. «Est quasi communis totas usanza per urbes / ut contrari agitent saxorum bella citelli» (TEOFILO FOLENGO *Baldus* 3, 122, quoted by A.A. SETTIA, *Comuni in guerra: armi ed eserciti nell'Italia delle città*, Bologna, Clueb, 1993, p. 38). See also the study by Alberto di Santo, which analyses these kind of paramilitary games in Rome between the thirteenth and sixteenth century: *Guerre di torri: violenza e conflitto a Roma tra 1200 e 1500*, Roma, Viella, 2016.

Undoubtedly, in their non-aristocratic component the *battaglie* also represented a sort of compensation of disputes between urban factions of Italian municipal society, especially in central and northern Italy.⁸⁴ Not by chance such faux combats, generally coincided with the Carnival (*carnisprivium*), a time of temporary reversal of social and ethical norms.⁸⁵

The popular, ritualized violence that arose from contemporary war thus appears to have traversed nearly every social segment of European society, surviving into the seventeenth century. This composite and, above all, loose mosaic of para-military and semi-dramatic combats and games is of particular interest because some of these events were dramaturgic in conception and execution, albeit retaining, at least in principle, not only an intimidatory and feudlike component but also a clear martial component. It is also worth noting that these feigned battles co-existed with the most common forms of tournaments and jousts, of which they were sometimes historical precursors.⁸⁶ Among the most intriguing examples of this tradition were the mock sieges (fig. 7). The memory of sieges and their often terrible consequences upon civilians had been a perennial theme since Antiquity not only in the visual and dramatic arts, but also in siege reports, military treatises, and memoirs. Generally speaking, the custom of building scaled-down castles and fortifications, with the aim of simulating sieges, often conducted with artillery, covered a broad spectrum of different cultural, religious, political, and military situations.⁸⁷ Semi-dramatic sieges and mock naval battles were held to celebrate royal entries, triumphs, baptisms, and marriages, or to re-enact biblical episodes and historical events in Christian terms, as with the fifteenth century *Mystère du siège d'Orléans*.⁸⁸

84. See SETTIA, *La 'battaglia'*, cit., p. 122.

85. Such events occurred also in Antiquity and late Antiquity. In 418 CE Augustine of AUGUSTINE OF HIPPO *De doctrina christiana* IV, XXIV, 53, still reminds us of the ritualized combat known as *pugna civilis* or *caterva* held in the city of Cesarea in Mauritania; see SETTIA, *Comuni*, cit., p. 45.

86. Thus the *buhurt* ('bohört') is mentioned in Middle German some decades before *turnei*, which first appears in the *Kaiserchronik* of 1150. See W.H. JACKSON, *Das Turnier in der deutschen Dichtung des Mittelalters*, in *Das Ritterliche Turnier im Mittelalter: Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*, edited by J. FLECKENSTEIN, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, p. 264.

87. Studying the Early Tudor festivities, Sydney Anglo furnishes a partial list of different kinds of medieval and pre-modern faux sieges: *The Evolution of the Early Tudor Disguising, Pageant, and Mask*, «Renaissance Drama», I, 1968, p. 13, note 20; other later examples are discussed by M.D. POLLAK, *Cities at War in Early Modern Europe*, New York, Cambridge University Press, 2014, pp. 277-279. For mock sieges conceived as allegorical representations, see in partic. R.S. LOOMIS, *The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages*, «American Journal of Archaeology», XXIII, 1919, 3, pp. 255-269.

88. See V.L. HAMBLIN, *Le mystère du siège d'Orléans*, Genève, Librairie Droz, 2002.

They were also staged to commemorate the religious wars between Catholics and Protestants, or between Christians and Moslems, as when the victory over the Turks at Belgrade or the siege of Granada were represented in Rome's Piazza Navona (Carnival, 1457 and 1492),⁸⁹ or the *pugna umbratilis* (sciomachy-fighting against one's own shadow) staged in the Jesuit theatre.⁹⁰ Sham battles followed by assaults on faux castles also followed models provided in courtly literature or were inspired by allegorical constructs, such as the *Castle of Love*⁹¹ or the virtues that battle vices in the renowned Middle English morality play *The Castle of Perseverance* (first half of the fifteenth century).⁹² Furthermore,

89. «The custom is maintained of putting on a representation of a victory [‘victoriae simulacrum faciendi’] in keeping with Livy’s assertion that they [that is the ‘ludi Apollinares’] were begun on account of victory, just as in recent days there was a spectacle that pleased all those of us who as members of the Roman church-state attend the Roman Curia, when in the Agone of the Circus Flaminius a reenactment took place of the celebrated battle, worthy of eternal remembrance, which was waged last summer beside the Danube at its confluence with the river Sava, when Mehmed, emperor of the Turks, having over 100,000 men in his army, and having besieged the city of Belgrade for some time and almost razed it to the ground with his siege-engines and cannon [‘oppugnatum machinisque et bombardis’], was routed there, and put to flight, with the loss of up to 16,000 of his best men, and he lost his cannons and an almost infinite quantity of military engines and weapons on water and land» (BIONDO FLAVIO, *Blondi Flavii forliviensis ‘De Roma triumphante’ libri decem* [...], Basileae, In officina Frobeniana, 1531, vol. II, p. 22, quoted and commented by F. MUECKE, ‘Ante oculos ponere’: *Vision and Imagination in Flavio Biondo’s ‘Roma Triumphans’*, «Papers of the British School at Rome», LXXIX, 2011, pp. 280–282). On the carnival celebrations of the siege of Granada (2 January 1492) sponsored by the King of Spain, which included a faux assault on a wooden castle erected in the middle of Piazza Navona, see in partic. F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 228–239.

90. See in partic. B. FILIPPI, *Il teatro degli argomenti: gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano: catalogo analitico*, Roma, Institutum historicum Societatis Iesu, 2001, pp. 52 ff.

91. «The first evidence we have for this is the full-fledged *Siege of the Castle of Love* acted out as part of a festival at Treviso in 1214. Rolandino of Padua relates that to this Court of Solace and Mirth were invited many gentlemen and twelve of the fairest and gayest ladies of Padua: ‘A fantastic castle was built and garrisoned with dames and damsels and their waiting women, who without help of man defended it with all possible prudence. Now this castle was fortified on all sides with skins of vair and sable, sendals, purple cloths, samites, precious tissues, scarlet, brocade of Bagdad, and ermine [...]. For the castle itself must needs be assaulted; and the arms and engines wherewith men fought against it were apples and dates and muscat-nuts, tarts and pears and quinces, roses and lilies and violets, and vases of balsam or ambergris or rosewater, amber, camphor, cardamoms, cinnamon, cloves, pomegranates, and all manner of flowers or spices that are fragrant to smell or fair to see’» (LOOMIS, *The Allegorical Siege*, cit., pp. 255 ff.).

92. «The background to these plays lies in part in the allegorization of good and evil which found its earliest expression in the *Psychomachia* of the late fourth century poet Aurelius Clemens Prudentius. This poem describes a battle for the soul of man in which seven evil characteristics (Idolatry, Lust, Wrath, Pride, Indulgence, Greed, Discord) are pitted against seven virtues (Faith, Chastity, Patience, Humility, Sobriety, Good Works, Concord). Since the battle

the siege constantly recurred on the Renaissance and Baroque stage, in the *Commedia dell'Arte*, as well as in comic and tragic theatre, and in masques, the so-called opera-tournaments, and ballets.

Built of wood and earth, or from wood, plaster, and painted cardboard, the miniaturized castles used for these occasions were ephemeral, and sometimes appeared on pageant floats (fig. 8).⁹³ Besieged castles and fortifications may have been represented on a still smaller scale in fireworks and table settings, fountains, automata, and military models themselves used in the military academies that began to emerge in the second half of the sixteenth century.⁹⁴ Just as in Antiquity, the different types of faux sieges described below demonstrate the substantial permeability between the reasons for war and those for its representation between the late middle ages and early modern times. First, it had been relatively common since ancient times to hold parades, drill troops, and display siege trains outside the walls of a besieged town or fortress with the obvious purpose of frightening the inhabitants, as Sempronius Gracchus had already done at the siege of Certina in Spain (179 BCE).⁹⁵ The concurrence between *Deeds of Arms* and warfare itself fed other festivities throughout medieval and early modern Europe, as attested, for instance, by the chivalric games held under the walls of the besieged town of Sens on 3 June 1420, during the Armagnac-Burgundian civil war, to honour the marriage of the English sovereign, Henry V to Catherine of Valois, daughter of Charles VI of France.⁹⁶ In

takes place within the mind of man, there is no representative human figure» (D.N. KLAUSNER, *Introduction to Id., Two Moral Interludes: The Pride of Life and Wisdom*, Kalamazoo [Michigan], Medieval Institute Publications, 2009, p. 1). Some allegorical sieges occur also in Gregory's *Moralia* in a comment on *Job* xxii, 25 PL LXXV, 1131, in *The Parables of Bernard*, PL CLXXXIII, pp. 757 ff. and in Grosseteste's *Château d'amour* (c. 1230). See R.D. CORNELIUS, *Le songe du castel*, «PMLA», XLVI, 1931, 2, p. 331, n. 31.

93. Of particular interest is the pageant cart representing a besieged castle used at the Banquet Hall in the context of the civil pageantry devised for the wedding of Catharine of Aragon with Henry VII's elder son, Prince Arthur, on 19 November 1501. See ANGLO, *The Evolution of the Early Tudor Disguising*, cit., pp. 8 ff.

94. See J.R. HALE, *Renaissance War Studies*, London, Hambledon Press, 1983, pp. 227 ff.

95. See LIVY 40, 47, English trans. by E.T. SAGE and A.C. SCHLESINGER, London, Heinemann, 1938, voll. XL-XLII. See also a similar example mentioned by Caesar in reference to the Gallic tribe of the Aduatici: *B Gall.* II, xxx ff. and the four days parade of Titus' Roman troops outside the walls of Jerusalem (70 CE).

96. As an anonymous writer puts it: «Et la pourra chascun de nous jouxter [et] tournoier, et monstrier sa proesse et son hardiment – And there each of us will be jousting and tourneying and everyone will show his bravery and boldness» (*Journal d'un bourgeois de Paris 1405-1449*, publié d'après les manuscrits de Rome et de Paris par A. TUETÉY, Paris, Champion, 1881, quoted and commented by P. CONTAMINE, *Les tournois en France à la fin du Moyen Âge*, in *Das ritterliche Turnier*, cit., p. 426).

the sixteenth century, jousts were sometimes also held between besieged and besiegers, as at Mézières on October 1521, in the middle of the gory Italian Wars of 1521–26.⁹⁷ According to Joachim Bumke, this practice was relatively frequent because it had been customary in ancient mass tournaments to create two safety zones known as *fride* ('zones of peace'), *hamît* ('barricades'), or *litze* ('cords', 'barriers') that were used both to accommodate prisoners and protect knights.⁹⁸ Often one of these areas was designated inside a city or castle while the other was set outside the walls in a camp. Thus, we often find in courtly literature expressions such as *ceux du château* ('the clan of the castle') juxtaposed with *ceux du dehors* ('the clan of outside').⁹⁹

One of the first examples of a mock siege conceived for a specific military context is a *tornerium in armis a batalea* (literally 'tourney with weapons of war') fought in the stage-like Piazzetta of San Marco in Venice on 30 May 1458. This chivalric festival, together with an *armilustro seu jostra* ('joust') held two days earlier, was promoted by the Paduan Council nominally to accompany the celebrations for the nomination of Pasquale Malipiero as Doge of Venice on 30 October 1457. There are multiple clues, however, that both spectacles actually celebrated the re-appointment of the renowned «condottiere» Bartolomeo Colleoni (1395–1475) as Captain General of the Republic of Venice.¹⁰⁰ The *tornerium*, fought by seventy soldiers and officers of the Venetian army, simulated a fierce assault (*pugna atrocissima*) on a wooden ravelin (*revelinum*) with a little tower (*rocheta*) at its centre. After its capture, the besieged garrison inside the tower had to be rescued by an external force led by two other officers, in an engagement fought with untipped lances and blunted swords.¹⁰¹

97. «At Mézières in October 1521, jousts were held between 'champions' on horseback and on foot between the French garrison and the besieging force under Nassau. Yet within weeks, both sides were carrying out 'guerre à feu et à sang' along the borders of the Ardennes which du Bellay thought were the origin of 'les grandes cruautés qui ont esté faictes aux guerres trente ans après'. Similarly, serious skirmishing at Théroouanne in 1543 was accompanied by an invitation from Sir John Wallop to the sieur de Villebon that 'if he had any gentlemen under his charge that would break any staves for their lady's sake' he would appoint champions» (D. POTTER, *Renaissance France at War: Armies, Culture and Society, c. 1480-1560*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008, p. 92).

98. J. BUMKE, *Courtly Culture*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 254.

99. In the *Cligès* (c. 1176), Chrétien de Troyes defines the two groups as «Les genz del chastel» ('The clan of the castle'), v. 1833, and «Li Greu defors et cil dedanz» ('The Greeks of outside and those of inside') v. 2113, quoted and commented by M. PARISSÉ, *Le tournoi en France, des origines à la fin du XIII^e siècle*, in *Das ritterliche Turnier*, cit., p. 195.

100. A. ANGELUCCI, *Armilustre e torneo con armi da battaglia tenuti a Venezia addì xxviii e xxx maggio MCCCCLVIII [...]*, Torino, Cassone, 1866, pp. 10 ff.

101. «Inside the ravelin, a group of soldiers will act as defendants; outside, other men-at-arms will try to conquer the fortification. A fierce battle will follow. After the capture of the ravelin,

Robert III de La Marck (1491-1536), lord of Floranges and Marshal of France, who was taken prisoner at the Battle of Pavia along with King Francis I, offers other revealing examples of the martial tradition of faux sieges. His own life testifies to the new type of aristocratic warrior, one who upheld the traditional values of medieval chivalry and complied with the new «métier» or «profession des armes».¹⁰² In his *Mémoires*, written in captivity in the castle of *L'Écluse* in Flanders, La Marck describes a series of chivalric spectacles held on behalf of Louis XII and Francis I respectively, strikingly using the same expressions and terminology to describe the chivalric performances as he does for real combat. This was not simply literary posturing, as the title he gave himself (*Le Jeune Adventureaux*, 'The Young Adventurer') in his memoirs might suggest, because Le Marck pursued the same ideal combination of arms and letters that Baldassarre Castiglione had commended in *The Book of the Courtier* describing the Duke of Angoulême (later Francis I).¹⁰³ Among the knightly festivals narrated by La Marck, a series of mock sieges held in 1507 and 1509 assume particular importance, as the knight shared a passion for these events with the future king and they both whiled away the time playing siege games while at the Royal Castle of Amboise:

How the Sieur d'Angoulesme and the Young Adventurer constructed small castles or «bastillons»¹⁰⁴ and fought each other to the point that they often came to blows. How the Sieur d'Angoulesme, the Young Adventurer and other young gentlemen made some «bastillons», and assaulted them in full armour and at the same time they defended these forts brandishing swords [...]. How [...] having become more adult they started to embrace the arms practising any sort of jousts and tournaments.¹⁰⁵

a fire asking for help will be lit in the garrison inside the little tower; on seeing it, two officers with their troops will rescue the besieged. Two other officers and their men will oppose them, to prevent the rescue. A furious battle among them will follow, with lances with heads without iron and swords used for cutting and not as pointy weapons» (ANGELUCCI, *Armilustre e torneo*, cit., p. 22).

102. D. POTTER, *Chivalry and Professionalism in the French Royal Army of the Renaissance*, in *The Chivalric Ethos and the Development of Military Professionalism*, edited by D.J.B TRIM, Leiden-Boston, Brill, 2003, p. 152.

103. B. CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, Venezia, Aldo Romano-Andrea D'Asola, 1528, vol. 1, ch. XLII.

104. «Petite bastille, ouvrage construit pour attaquer ou défendre une place» ('Small bastille, defensive work conceived for attacking or defending a fort'): *Dictionnaire du moyen français* (DMF 2015), <http://www.atilf.fr/dmf>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, s.v. «bastillon» (last access: 3 September 2019).

105. R. DE LA MARCK et al., *Histoire des choses mémorables advenues du règne de Louis XII et François I^r, en France, Italie, Allemagne et les Pays-Bas, depuis l'an 1499 jusques en l'an 1521*, edited by J.F. MICHAUD and J.J.F. POUJOLAT, Paris, Ed. du commentaire analytique du Code civil, 1838, chap. III, p. 7.

This was not a simple childish pastime, as is evident from the *festes et esbattements* ('pageants and martial games') held in Milan many years later for the solemn entry of Louis XII (July 1509) after the victory over the Venetians at Agnadello (14th May 1509). La Marck's characterisation of the event as *merveilleux desordre* ('awesome disorder') embodies to perfection the degree of violence these games entailed and their unpredictable consequences:

And among [other festivities] there was a «bastillon» in which there occurred awesome disorder because over forty gentlemen fell dead and others were wounded. Monsieur Chaumont d'Amboise with three hundred men at arms and two hundred archers defended the «bastillon»; and the King and others nobles had it assailed; and this assault was conducted by a thousand men at arms who were driven back, and the «bastillon» was not conquered; and so much the better, for otherwise there would have been a massacre, given the presence of siege ladders and wood forks; and it took great efforts to separate them. And if the king had not personally intervened, a terrible mess would have ensued [«il y eut eu de grant follie»].¹⁰⁶

The event was part of the cultural euphoria that surrounded the conquests of the French king, who was regarded as «Père de la France» or «Père du peuple» ('Father of France' or 'Father of the people'), and whose victories through siege warfare were lauded by an anonymous panegyrist.¹⁰⁷

Charles II d'Amboise de Chaumont (1473–1511), Marshal of France and Governor of Paris and Milan, was among the knights that participated in the Milanese celebrations of 1509. His command of the cavalry had been decisive at Agnadello, a battle so bloody that one «saw only the sky and the bones of dead men»,¹⁰⁸ and who had organized a similar mock siege,

106. R. DE LA MARCK, *Mémoires du maréchal de Florange, dit le Jeune aventureux*, edited by R. GOUBAUX and P.A. LEMOISNE, Paris, Renouard H. Laurens, 1913, to. I, pp. 41 ff. Here, as also in other authors, it seems that the term *bastillon*, *bastyon* or *bastion* was used by La Marck in a synedochical way, to mean a martial game representing a mock siege of a fortified place.

107. «You fought personally and not by means of your lieutenants or captains and strove against mountains and places well shielded by nature and art, you assaulted the fortress («pristes d'assault le bastillon») which was impregnable by nature and art, threw out and defeated the enemy and overcome the asperity of the sites» (R. DE MAULDE, *Éloge de Louis XII, 'Père de la France' en 1509*, «Revue Historique», XLIII, 1890, 1, p. 55. The anonymous manuscript kept in the Bibliothèque nationale de France and entitled *Panegirica in laudem Ludovici XII^{mi}* was written in Milan in the same period, just around July 1509, after the French victory of Agnadello.

108. «A' no vi se no çielo e uossi de muorti»: A. BEOLCO called RUZANTE, *Primo dialogo. Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* also known as *Il reduce* (about 1529), in ID., *Due dialoghi in lingua rustica, sententiosi, arguti, et ridiculosissimi*, Venezia, Stefano Alessi, 1557, p. 6v.

called the *bastion*, in Milan two years earlier (June 1507).¹⁰⁹ This pageant was regulated by *juges de combats* ('combat judges') seated on a high scaffold, and entailed an assault on a miniature fortress that d'Amboise and 100 noble men-at-arms defended against all comers («contre tous venans»).¹¹⁰ The 400 assailants included Louys de Brézé, Great Seneschal de Normandie, and Robert Stuart d'Aubigny at the head of a hundred Scottish combatants in the service of the French king. Although the sham fortification, endowed with two defensible towers with between 25 and 30 defendants as well as a ditch, were apparently built for the amusement of the king and noble ladies, and despite the use of non-lethal arms, such as padded canes, blunt swords, fork perches and a curious arsenal of mock weapons consisting of large barrels and syringes filled with water for drenching assailants and paper artillery,¹¹¹ combat was particularly rough as the bastion – as Jean d'Auton relates – «assailly moult rudement et deffendu a toute force» ('was very roughly attacked and strongly defended').¹¹² The battle, in which a Scottish soldier lost his life after being severely wounded by a blow of a defendant's large club, was so fierce that the king was forced to intervene in person on the field multiple times in order to separate the two sides, as the royal archers were unable to execute his order.

As in many similar episodes, it is clear that the French attitude to war, particularly in the Italian wars, was still a «guerre de magnificence» rather than a «guerre commune» – a distinction the French herald firmly maintained in *Le débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre* composed between 1453 and 1461:

You know, Sire Herald, that I make a strong distinction between common war and war of magnificence. Because I say that a common war is a civil war or a conflict conducted against neighbours and relatives while a war of magnificence is a war in

109. See J. D'AUTON, *Chroniques de Louis XII*, edited by R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, Paris, H. Laurens, 1895, vol. iv, pp. 313 ff.

110. As reported by Jehan d'Auton (c. 1466–1527), Charles d'Amboise «instead of the dances he made a bastion which defended him together with his men-at-arms against all comers. The bastion, placed in a garden not far from his Milanese residence, was surrounded by a ditch and enclosed by a palisade; the entire front was fortified with large planks, firmly fastened with strong nails and well tied dowels. On both sides of the foreground he made two defensible towers, each of which could contain 25 or 30 men-at-arms» (ivi, p. 313).

111. According to d'Auton, the defendants were equipped with «big clubs pampered («bastons embourez») and blunt swords («espée tranchant sans point») and [...] long pitchforks («grandes perches fourchées») to drive back the assailants who tried to escalate the walls with ladders and mobile bridges. The besieged were equipped with large barrels full of water, syringes and paper artillery («artillerie a papier»)» (ivi, p. 314).

112. Ivi, p. 315.

which princes with all their armies march to a distant and foreign country or fight to defend or extend the Catholic faith.¹¹³

Between May 14th and 15th 1518, Leonardo da Vinci, who might have participated in the creation of Milan's 1507 military exhibitions, realized a faux siege for the castle of Amboise in celebration of the dauphin's baptism and the marriage of Lorenzo di Piero de' Medici, nephew of Pope Leo X. The «bataglia del castello» ('battle of the castle'), to use the expression of Stazio Gadio, ambassador to the duke of Mantua, was inspired by the battle of Marignano. The wooden-framed castle, with painted cloths for walls, was built to scale so its defensive turrets were the height of a man on horseback. Several siege mortars placed on a rampart facing the castle were set off, with «baloni sgonfiati in aere» ('air-inflated balls'), which caused astonishment and wonder without causing any damage, while falconets responded from the fort, shooting rags and paper to ceremonially represent defensive fire. The highly festive dimension of the assault however did not exclude simulated combat between besieging and besieged, in the presence of king Francis I himself, fully armed and surrounded by a large battalion of footmen.¹¹⁴

In general, it is difficult to establish a firm boundary between the different kinds of faux sieges because hybrids were always possible, but on the whole they did significantly resemble actual fortress warfare, a resemblance that scholars have underestimated. For instance, in Martha Pollak's survey of cities at war in early modern Europe (2010), sham sieges are marginalized parades of «theatrical choreography», performed «in a manner untenable in real-life siege, which was about spade and trench work carried out by the humblest soldiers».¹¹⁵ In addition to the already noted examples, the martial festival de-

113. «Item, sachez, sire herault, que je faiz grant différence entre guerre commune et guerre de magnificence. Car je dis que guerre commune est en soy mesmes ou contre ses voysins et lignagiers, et guerre de magnificence est quant princes vont en ost conquérir en loingtaing et estrange país, ou soy combatre pour la foy catholique deffendre ou eslargir»: CHARLES DUKE OF ORLEANS (attr.)-JOHN COKE, *Le débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre, suivi de The Debate between the Heralds of England and France by John Coke*, edited by L. PANNIER and M.P. MEYER, Paris, Didot, 1877, p. 12, sect. 33.

114. These quotations refer to the original letter of Stazio Gadio to the Duke of Mantua, send from Amboise the 16 May 1518, preserved in Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga, Esteri (Francia)*, xv, 3, 634. The document was originally published by E. SOLMI, *Documenti inediti sulla dimora di Leonardo da Vinci in Francia nel 1517 e 1518*, «Archivio storico lombardo», xxxi, 1994, 4, pp. 389-410. The faux siege was studied by L. GARAI, *The Staging of the Besieged Fortress*, in *Leonard de Vinci & la France: Château du Clos Lucé, Amboise, Parc Leonardo da Vinci*, edited by C. PEDRETTI with the assistance of M. MELANI, Campi Bisenzio, Cartei & Bianchi, 2009, pp. 127 ff.

115. POLLAK, *Cities at War*, cit., pp. 277 ff.

scribed in the *Relazione d'uno spettacolo militare fatto in un prato del palazzo di Pitti* (1606)¹¹⁶ further contradicts this claim (fig. 9). This impressive Florentine mock battle, halfway between a princely fête and a simulation of a real siege, was staged by the same author of the *Relazione*, the Florentine stage-designer Giulio Parigi (1571-1635). Renowned painter but also grand ducal «ingegnere e architetto» ('engineer and architect'),¹¹⁷ Parigi proved his talent not only as a prolific scenographer but also as a high-ranking military engineer. Near his home on Via Maggio in Florence he established an academy of design that was frequented by influential artists and stage designers such as Inigo Jones, Jacques Callot, and Joseph Furttentbach, among others, as well as illustrious exponents of the European nobility, who came there explicitly to learn the art of fortification, so highly esteemed among the other 'mathematical' disciplines.¹¹⁸ The future Grand Duke Cosimo II de' Medici, son of Ferdinando I, who attended Parigi's academy of design, traced a model of a fortified square in a meadow at the rear of the Pitti Palace, in the area where the Boboli's amphitheatre was eventually constructed.¹¹⁹ Parigi was appointed to raise the elevation of the fort – conceived as a provisional structure –¹²⁰ according to an ideal fortification model was quite common and that had already been depicted by him in the vault of the *Stanza dell'Architettura Militare* ('Military Architecture Room'), better known as the *Stanzino delle Matematiche* ('Mathematics Room') created in 1599 by Filippo Pigafetta in the Uffizi Palace. Worth noting too is that the fort depicted in the Uffizi fresco is framed by Albrecht Dürer's perspective machine, which was almost certainly included among the instruments for drawing in perspective that had been used to trace the plan of the provisional fort.

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

117. Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. II, IV, 307 (Magl. Cl. xxv, 198), f. 391.

118. In 1596 François de Bassompierre and his brother came to Florence to frequent the academy of «Julio Parigy [sic] pour les fortifications»: F. DE BASSOMPIERRE, *Mémoires du Mareschal de Bassompierre*, Cologne, P. du Marteau, 1665, vol. I, pp. 38 ff.

119. «Since his Serene Highness and my Lord the Prince takes great delight in mathematical studies, and not only in theory but also in practice, many days ago he wanted to trace a fortified square with the help of [perspective] instruments and ropes in a meadow of his Palace of Pitti [tirare con gli strumenti in pianta, le corde d'un forte di quattro baluardi]; then wishing to complete its creation, he imposed on me the task to raise the elevation of the fort» (PARIGI, *Relazione*, cit., p. n.n.).

120. According to Parigi, the «Turkish» fortress was made of «legnami e graticci intessuti all'usanza Barbara» ('wood and hurdles fixed in the barbaric custom') (ivi, p. n.n.). Perhaps the fort was also covered with sods; if true, this ephemeral structure was comparable to the earthworks commonly used as temporary fortifications since ancient times.

Soon after erecting a model of a Turkish fortress belonging to the Ottoman Sultan Selim called «Selina»,¹²¹ the same Cosimo held a minor faux assault to practice the theoretical principles studied in Parigi's academy. Afterwards, wishing «to give a bit of pleasure to his sons and to Madame [Christine] and to his people of Florence», the Grand Duke Ferdinando I de Medici appointed Silvio Piccolomini, «Maestro di Campo» and «Generale» (Quarter-Master general) of the grand duchy to arrange all the necessary preparations for a greater mock siege of the «Turkish» stronghold, which was to be defended by Filippo Rinuccini, «Sergente Maggiore» ('Field Officer') of the Florentine army.¹²² The explicit aim of the young Cosimo was to stage an accurate imitation with blunt weapons of «gli ordini soliti a' tenersi in simili espugnationi» ('the customary manoeuvres held in similar sieges'). Held on 25 August 1606, the «spettacolo militare» ('military fête'), fought by Parigi as «Ingegniere Generale» ('General Engineer') and aided by his pupils, including Cosimo as «Generalissimo» ('Commander') of the besiegers' army, was a sort of manifesto for the siege warfare of the time, which included mounted arquebusiers, artillery and entrenchments, mantelets and sappers to dig mines for breaching the bastion, and all the other most relevant features of contemporary sieges.¹²³ The use of firearms and artillery, as well as all the other features of coeval warfare, were openly reflected in these sorts of chivalric festivals, which represented a peculiar pre-modern juxtaposition of ancient aristocratic ideals with the innovations of a new model of warfare. Indeed, these sham battles point to the active role played by the aristocracy and chivalric institutions in the promotion of the modern form of military professionalism.¹²⁴ Here there is a strict

121. Ibid.

122. C. TINGHI, *Diario*, in Firenze, Biblioteca nazionale centrale, mss. Capponi, 261, vol. 1, ff. 162v.-163r., quoted and translated by A.R. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi's Stage Designs: Florence and the Early Baroque Spectacle*, New York, Garland, 1986, p. 45.

123. «Si piantarono i mantelletti per assicurarsi de' sassi di sopra, e per tentare di poi con le zappe di fare una mina acciò si rovinasse tanta muraglia – [...] the mantelets were fixed to protect [the assailants] from the stones which were thrown from above, and also to let the sappers dig a mine so that the huge rampart would collapse» (PARIGI, *Relazione*, cit., p. n.n.).

124. «What emerges is that 'chivalry' and 'military professionalism' are not necessarily dichotomous. [...] The process of professionalization, at least in the fifteenth through seventeenth centuries, was not a clear-cut struggle between the attitudes of modernity and a medieval world-view. Instead, the development of military professionalism was often an ambivalent process, founded in the texts of classical antiquity and frequently promoted by nobles who fully subscribed to the cult of chivalry and its values. The two ideologies overlapped in many armies and societies at many times in the past; attitudes deriving from the chivalric ideal still greatly influence the conduct and ethics of professional military personnel today. Even though the professionalization process would, in the end, kill off chivalry (in the original sense), military

continuum between the neo-feudal credo of the political elites and their courtier ethos, genuinely inspired by the principles of humanist ideology and the achievements of the scientific and technological revolution of the Renaissance, as conveyed in the new political and social framework of centralised states.

As is evident from the Florentine faux siege of 1606, the transformation of the medieval *miles* into the courtier and the consequent central role assumed by military ideologies in the system of Italian provincial courts explain the genuine adhesion of even those elites not directly engaged in military professions to these precepts. Military humanism, which became established in the Italian peninsula between the second half of the fifteenth and the sixteenth century with the rediscovery of the theoretical principles of ancient warfare in their application to modern war, had given an ideological legitimacy to Renaissance armies from the start. The subsequent establishment of European national armies was on the other hand a sign of the subversion of the supremacy of the ancient over the modern, correlating with an ever increasing professionalization of military society. The need to create state armies from scratch and to establish a class of army officers fostered however the creation of military academies which, in turn, promoted a rich mutual exchange not only between the cutting-edge civil technologies and sciences of the period, but also between those and the techniques closely bound to the ancient chivalric and humanistic values in which warfare assumes highly ritualised and formalised values, to the point where in military academies the masters of arms were considered as important as dance teachers, as recorded by Sidney Anglo.¹²⁵

In the battlefield as well as in these semi-dramatic events, the military conduct of the knights was heavily conditioned by chivalric ethos and a persistent pursuit of glory and fame. It was the same desire for individual distinction in the thick of battle, the same search for visibility that derived from a long heroic tradition and which determined this intimate connection between real and simulated warfare. As Braden Friederer has noted, «the comparative safety of later medieval and Renaissance tournaments has probably been exaggerated by modern historians, and it is important to note that tournaments were still considered training for war in some parts of Europe until well into the

professionalism nevertheless could and did develop in societies that adhered to the chivalric ethos» (D.J.B. TRIM, *Introduction to The Chivalric Ethos*, cit., p. 3).

125. S. ANGLO, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 282 ff. On the military education of the officer class in early modern Europe, see also HALE, *Renaissance War Studies*, cit., pp. 225–246. As regards the complex concept of military humanism as a transposition of humanist values into a military context one can refer particularly to the aforementioned studies of VERRIER, *Les armes de Minerve*, and ILARI, *Imitatio*.

seventeenth century», and only this explains the high number of casualties at these 'festive' events.¹²⁶

These games continued even later, for example in the mock sieges organized in the late seventeenth century by General Franz Lefort on behalf of Tsar Peter the Great, a sovereign notoriously keen on military games.¹²⁷ Not surprisingly, even in the mid-seventeenth century faux sieges were considered «assez ordinaires» ('rather frequent') by the Jesuit Claude-François Ménéstrier (1631-1705) and they were still the best occasions for noble protagonists to display «toutes les ruses» ('all the stratagems') and «tous les artifices des véritables combats» ('all the artifices of real battles') (fig. 10). They were the most desirable occasions in which to learn the art of war whilst entertaining an experienced and accomplished audience:

Among the drills and the public festivals, the mock battles and the faux sieges of sites, cities and castles are very common. In no other circumstance could skills and bravery be better displayed. They require all the stratagems and artifices of real combat, and one learns to win while entertaining the spectators.¹²⁸

After a cursory investigation spanning centuries and covering different aspects from ancient *ludi*, to the chivalric pageantries of the medieval tournaments and jousts, from sham battles to mock sieges, it is essential to reconnect to the main theses presented at the outset of the study. The wide-ranging expression of the manifestations of organised violence, both individual and collective, the constant exchanges between a more strictly festive and ludic dimension and a military one, took form through a rich sequence of martial exhibitions and celebrations from ancient times to the pre-modern era. The elusive boundary between war and cruel games, between the expression of the state's collec-

126. B.K. FRIEDER, *Chivalry & the Perfect Prince: Tournaments, Art, and Armor at the Spanish Habsburg Court*, Kirksville, Truman State University Press, 2008, p. 5.

127. «The Tzar was thus enabled [...] to raise, in a very short space of time, a corps of five thousand disciplined troops in whom he could confide; trained, mostly, by General Patrick Gordon, and composed, for the most part, of foreigners. [...] He caused them to be frequently exercised in mock sieges and sham engagements; and, it is said, such was their ardour and desire of distinction, that they sometimes fought a real battle, when a sham-fight only was intended, in which several of the men were killed and wounded; and that in one of these Le Fort received a considerable wound» (J. BARROW, *A Memoir of the Life of Peter the Great*, New York, Harper & Brothers, 1834, pp. 41 ff.).

128. «Entre les exercices militaires et le spectacles publics, les combats, et les attaques feintes de places, villes et chasteaux sont assez ordinaires il n'est rien où l'adresse, et le courage paroisse plus on s'y sert de toutes les ruses, et de tous les artifices des véritables combats, et l'on y apprend à vaincre en divertissant les spectateurs» (C.F. MENESTRIER, *Traité des tournois, ioustes, carrousels: et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 321).

tive violence and private individual or factional violence, showcases two sides which are connected, often linked by unseen threads to the world of contemporary performances. On one hand we find the necessity of generals and rules of the ostentation of the exercise of power, in order to guarantee their armies' military efficiency. On the other, an ideology of honour emerges belonging to the medieval chivalric ethos, borrowing much from the hero ideology of ancient times. Up to the dawn of the modern age, this ideology has revealed itself able not only to challenge limits and bans imposed on the use of arms by secular and religious authorities, but also to integrate the most advanced technological innovations, which might have tainted its strength and corrupted its fierce vitality.



Fig. 1. The Leverzep tournament, first quarter of the 15th century, miniature (in *L'un des quatre volumes de l'Istoire de la Table Ronde, nommé le Livre de Tristan*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 97, f. 343r.).

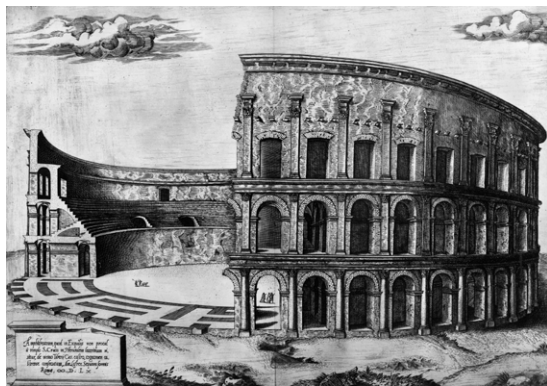


Fig. 2. Amphitheatrum Castrense in Rome, 1560, engraving (in A. Lafréry, *Speculum Romanae magnificentiae* [...], Roma, exc. Lafreri, s.a., p. n.n.).

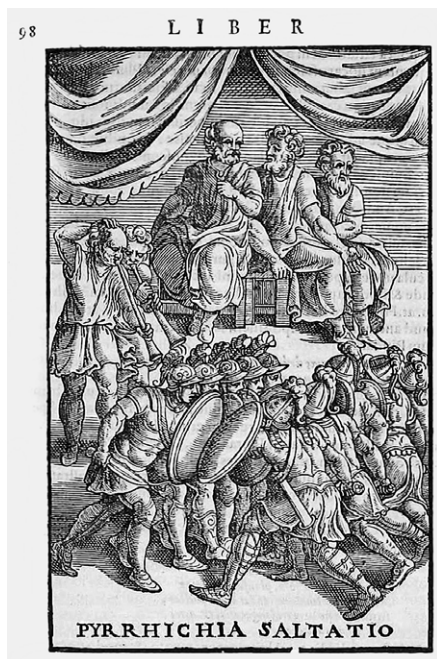


Fig. 3. Pyrrhic dance, 1601, woodcut (in G. Mercuriale, *De arte gymnastica libri sex*, Venezia, Giunta, 1601, p. 98).



Fig. 4. Ribechester Helmet, Copper alloy cavalry helmet with face-mask visor, late I and early II centuries CE (London, British Museum, photo by Rex Harris [CC BY 2.0]).



Fig. 5. *Decursio* at base of the Antonine Column, 161-162 CE, relief (Città del Vaticano, Musei Vaticani, photo by Miguel Hermoso [CC BY-SA 3.0]).

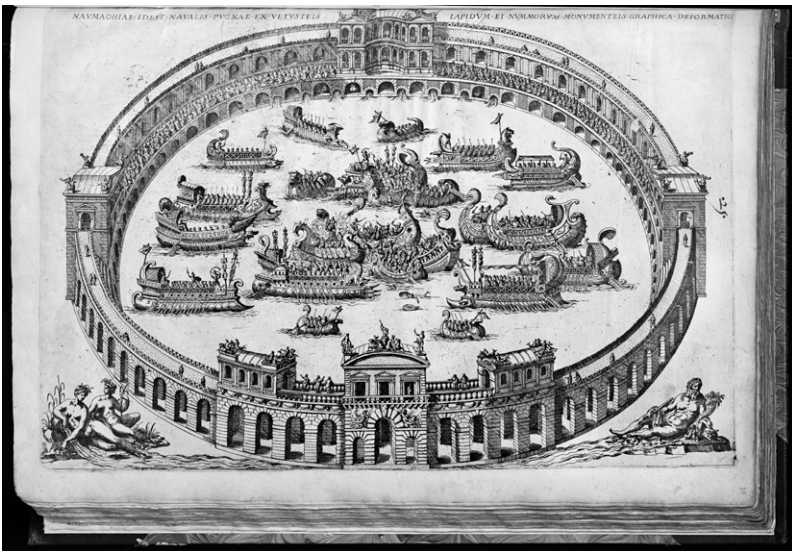


Fig. 6. Étienne Dupérac, A Roman Naumachy, etching (in *Speculum Romanae*, Roma, s.e., s.a., p. n.n. [copy preserved at Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, MPI-BH Digital Library Dm505-1740 gr raro, CC BY-NC 4.0]).

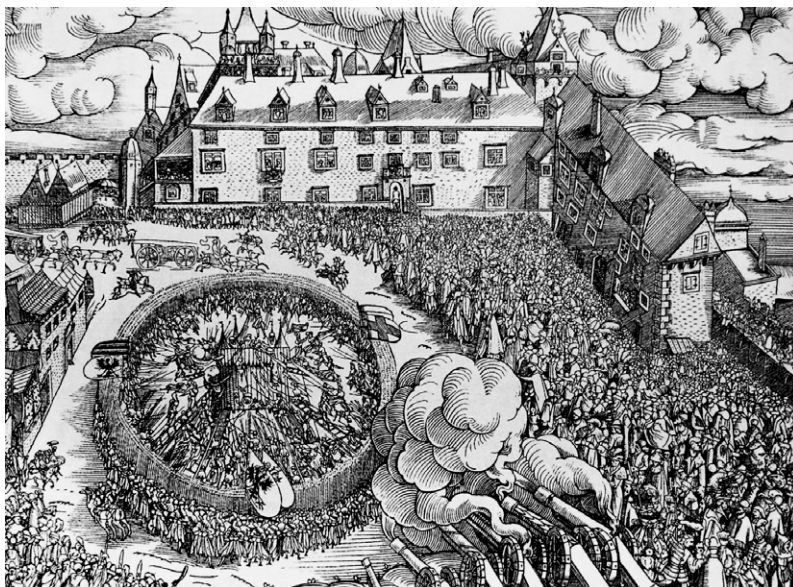


Fig. 7. Donat Hübschmann, Mock siege held in the Burgplatz of Vienna for the entry of the Holy Roman Emperor Maximilian II on 16 March 1563, s.d., woodcut.

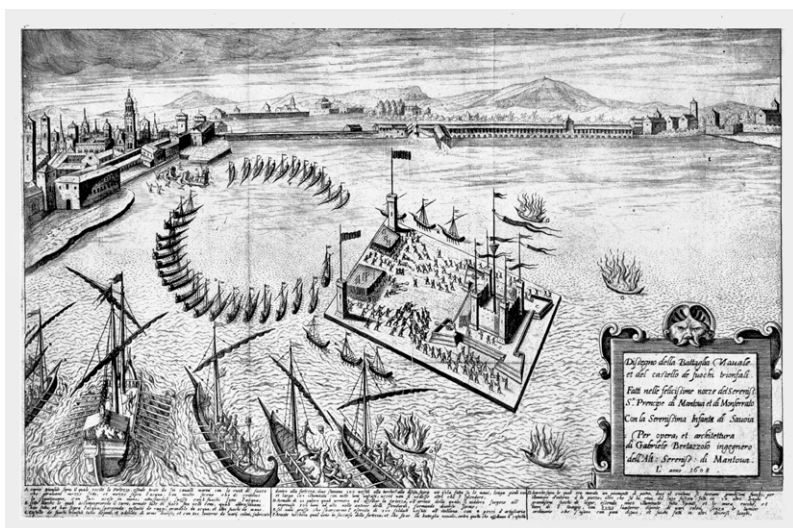


Fig. 8. Gabriele Bertazzolo, *Disegno della battaglia navale et del castello de fuochi trionfali fatte nelle felicissime nozze del sereniss. s. principe di Mantova et Monferrato con la serenissima Infante di Savoia [...]*, 1608, etching (in F. Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo principe d. Francesco Gonzaga con la serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1608, p. n.n.).

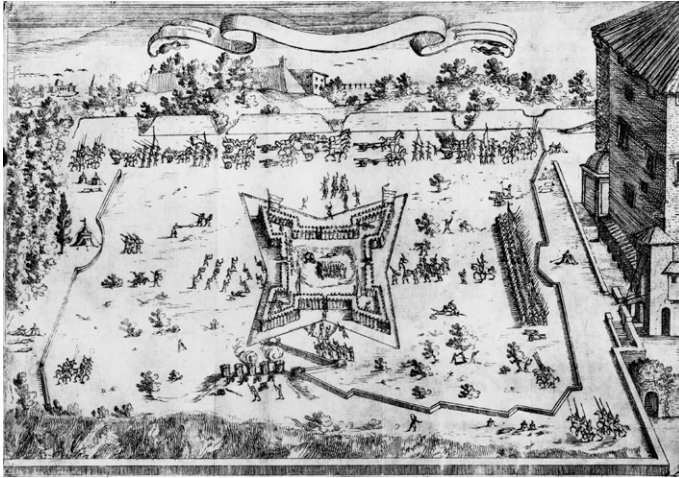


Fig. 9. Mock siege held in the new meadow at the rear of the Pitti Palace in Florence on 25 July 1606, 1606, etching (in G. Parigi, *Relazione d'uno spettacolo militare fatto in un prato del Palazzo de' Pitti*, Firenze, Volcmar Timan, 1606, p. n.n.).



Fig. 10. *Des combats et des feintes attaques de places, villes, chasteaux &c.*, 1669, engraving (in C.-F. Ménéstrier, *Traité des tournois, ioustes, carrousels: et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 321).

EMANUELE COLOMBO

CONVERSIONI RELIGIOSE IN CALDERÓN DE LA BARCA: *EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ* (1669)

1. Premessa

El gran príncipe de Fez (1669) è uno dei testi ancora poco studiati del grande drammaturgo del *Siglo de Oro* Calderón de la Barca. Affronta il tema delle conversioni religiose nel Mediterraneo attraverso la vicenda di Muhammad el-Attaz (1631-1667), principe di Fez, che si convertì al cristianesimo ed entrò nella Compagnia di Gesù. Il testo teatrale documenta la visione di Calderón sui rapporti e gli scambi tra il mondo cristiano e quello musulmano in età moderna. Alcuni passaggi mostrano il legame del drammaturgo con la Compagnia di Gesù, che gli permette di leggere e interpretare il complesso fenomeno delle conversioni con profonda sensibilità religiosa e di inserirlo nel contesto politico della Spagna del Seicento.

2. Muhammad el-Attaz-Baldassarre Loyola (1631-1667)

La conversione del principe di Fez drammatizzata da Calderón è tratta da una vicenda storica ben documentata e nota nella Spagna del Seicento.¹ Muhammad

1. Le fonti d'archivio reperibili in Europa sono ricchissime, mentre più scarse sono le notizie sulla vita di Muhammad el-Attaz provenienti dal mondo musulmano. Cfr. L. LEBESSOU, *La seconde vie d'un sultan du Maroc*, «Etudes», CXXIII, 1910, pp. 488-498; L. CHARLES, *Les jésuites dans les états barbaresques*, Paris, s.e., 1920; H. DE CASTRIES, *Les sources inédites de l'Histoire du Maroc*, Paris, Hachette, 1922, vol. II/1, pp. 203-240; ID., *Trois princes marocains convertis au christianisme*, in *Mémorial H. Basset*, Paris, Geuthner, 1928, vol. I, pp. 141-158; A. DE BACKER-C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, 1890-1932, vol. V, pp. 882-883; C. GARCÍA GOLDÁRAZ, *Un príncipe de Fez Jesuita. Scheih Muhammad Attasi, en religión P. Balthasar Diego Loyola de Mandes (1631-1667). Estudio sobre su ascendencia regia*, «Miscelánea Comillas», II, 1944, pp. 487-541; W. BLUNT, *Black Sunrise: The Life and Time of Mulai Ismail, Emperor of Morocco, 1646-1727*, London, Metuhen & co., 1951, pp. 159-166;

el-Attaz nacque nel 1631, figlio del re di Fez e della sua seconda moglie.² Appassionato lettore del Corano sin da fanciullo, si sposò con Fatima, da cui ebbe tre figli. A vent'anni decise di recarsi in pellegrinaggio alla Mecca nonostante le resistenze del padre; durante il viaggio la sua nave fu abbordata dai cavalieri di Malta, che catturarono Muhammad e il suo nutrito seguito di servitori. Nei cinque anni di schiavitù a Malta, Muhammad non rivelò mai la propria identità ma non riuscì a nascondere le proprie nobili origini; colpito dall'ignoranza dei tanti musulmani che vivevano sull'isola, si dedicò a copiare il Corano e a comporre alcuni trattati anticristiani. Nel 1656 fu pagato il riscatto e Muhammad decise di riprendere il viaggio verso la Mecca, interrotto cinque anni prima; ma proprio nel giorno in cui si preparava a partire, si convertì al cristianesimo grazie a una visione e decise di rimanere sull'isola. Accolto con tutti gli onori dai cavalieri di San Giovanni e istruito nella dottrina cristiana dai gesuiti locali, fu battezzato con una solenne cerimonia. Scelse per sé il nome del cavaliere di Malta che aveva catturato la sua nave (Baldassarre) e aggiunse 'Loyola' in onore del fondatore della Compagnia di Gesù. Muhammad, ora noto come Baldassarre Loyola, andò in Sicilia. Ospitato dai gesuiti di Messina e di Palermo, maturò il desiderio di entrare nella Compagnia. Fu accolto nel 1661 presso il noviziato di Sant'Andrea al Quirinale dove fu ordinato sacerdote. Per quattro anni (1664-1667) si dedicò alla conversione degli schiavi musulmani a Genova e a Napoli facendosi apprezzare dalle autorità ecclesiastiche e civili, tra cui i cardinali Antonio Barberini e Benedetto Odescalchi, futuro Innocenzo XI, il viceré di Napoli Pedro Antonio de Aragón e membri delle famiglie Savoia, Medici e Doria.

Nel frattempo in Baldassarre era nato il desiderio di partire per le terre d'oltremare, le Indie, in particolare per il regno del Gran Moghul, nel quale i gesuiti avevano una missione e si diceva avessero convertito molti musulmani. Cominciò un lungo viaggio che avrebbe dovuto portarlo a Lisbona per imbarcarsi per l'India; lungo il percorso, a causa della fama ormai raggiunta negli ambienti ecclesiastici e nobiliari, gli fu chiesto di incontrare persona-

P. DUCLOS, *Baldassarre Loyola Mandes*, in *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*, a cura di C.E. O'NEILL e J.M. DOMÍNGUEZ, Roma-Madrid, Institutum Historicum Societatis Iesu-Pontificia Universidad Comillas, 2001, p. 2428; B. ALONSO ACERO, *Sultanes de Berbería en tierras de la cristiandad. Exilio musulmán, conversión y asimilación en la monarquía hispánica (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, Bellaterra, 2006, pp. 91-111. Si veda ora E. COLOMBO, *Baldassarre Loyola de Mandes (1631-1667), Prince de Fez and Jésuite*, in *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe*, I. *Une intégration invisible*, a cura di B. VINCENT e J. DAKHLIA, Paris, Albin Michel, 2011, pp. 159-193; ID., *A Muslim Turned Jesuit: Baldassarre Loyola Mandes (1631-1667)*, «Journal of Early Modern History», xvii, 2013, pp. 479-504.

2. In queste pagine si useranno i seguenti nomi: Muhammad el-Attaz e Baldassarre Loyola per indicare il personaggio storico; Muley Mahomet e Baltasar Loyola per indicare il personaggio del dramma di Calderón.

lità locali e di predicare in molte chiese. Giunse in Spagna esausto e morì a Madrid nel 1667 in odore di santità. Il funerale fu celebrato presso il Colegio Imperial della Compagnia di Gesù, alla presenza di nobili, membri di ordini religiosi e autorità ecclesiastiche. Una settimana più tardi, nella stessa chiesa, il predicatore reale, il gesuita Pedro Francisco Esquex, pronunciò un sermone funebre che fu immediatamente dato alle stampe.³

Benché ricordi alcune storie simili del Cinque-Seicento, la vicenda di Muhammad-Baldassarre è per certi aspetti eccezionale. Innanzitutto, mentre vi furono nobili musulmani che si convertirono al cristianesimo ed entrarono in un ordine religioso cattolico, Baldassarre fu il solo principe di un paese islamico a entrare nella Compagnia di Gesù, costituendo una delle poche eccezioni al decreto della quinta Congregazione generale (1593) che vietava ai discendenti di ebrei e musulmani di diventare gesuiti.⁴ In secondo luogo, è molto frequente trovare racconti stereotipati di uomini e donne che attraversavano il Mediterraneo in età moderna: molto spesso ci si trova di fronte all'assenza di documenti e alla necessità di immaginare o ipotizzare i fatti. Nel caso di Baldassarre c'è invece una ricchezza di fonti che, studiate criticamente, permettono di leggere la vicenda da diverse prospettive. L'Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI) conserva il manoscritto di una lunga biografia di Muhammad-Baldassarre composta a fine Seicento dal suo padre spirituale, il gesuita Domenico Brunacci (1616-1695).⁵ Il testo fu messo a punto per sostenere il processo di beatificazione e, nonostante la sua impostazione agiografica, è il risultato di una meticolosa ricerca di documenti e testimonianze. Le centinaia di carte raccolte da Brunacci sono oggi conservate presso l'archivio della Pontificia Università Gregoriana; tra esse vi sono anche documenti au-

3. P.F. ESQUEX, *Sermón fúnebre historial en las exequias que se celebraron en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús al venerable P. Baltasar de Loyola Mandez, príncipe que fue de Fez*, Madrid, Villa-Diego, 1667. Esquex era predicatore reale dal 1661. Cfr. F. NEGREDO DEL CERRO, *Los predicadores de Felipe IV: corte, intrigas y religion en la España del Siglo de Oro*, San Sebastián de los Reyes-Madrid, Actas, 2006, p. 446.

4. Il decreto fu sancito durante la quinta Congregazione generale (1593) e abrogato solo nel 1946 durante la ventinovesima Congregazione generale. Cfr. *For Matters of Greater Moment: The First Thirty Jesuit General Congregations: A Brief History and a Translation of the Decrees*, a cura di J.W. PADBERG, M.D. O'KEEFE e J.L. MCCARTHY, St. Louis, Institute of Jesuit Sources, 1994, pp. 204-205. Il caso di Baldassarre Loyola fu discusso dalle più alte autorità della Compagnia durante l'undicesima Congregazione generale (1661). Cfr. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu (d'ora in poi ARSI), *Decreta Congregationis generalis XI*, f. 44, act. 43; GARCÍA GOLDÁRAZ, *Un príncipe*, cit., p. 27.

5. D. BRUNACCI, *Vita del ammirabile P. Baldassarre Loiola de Mandes della Compagnia di Gesù. Prodigio della Divina Grazia*, ARSI, *Vitae* 103-104 (una copia in *Vitae* 105-106). Un'edizione critica è in corso di stampa.

tografi dello stesso Baldassarre, il suo diario spirituale e centinaia di lettere, oltre a testimonianze di chi lo aveva conosciuto, come i noti gesuiti Giovanni Rho (1590-1662), Daniello Bartoli (1608-1685) e due superiori generali della Compagnia, Goswin Nickel (1582-1664) e Giovanni Paolo Oliva (1600-1681).⁶ Nel XVII e XVIII secolo la vicenda di Baldassarre circolò nella vasta rete di comunicazione gesuitica: intorno alla sua vita fiorì una ricchissima letteratura agiografica e i missionari gesuiti impegnati nella pastorale con i musulmani spesso usavano la sua storia come esempio edificante.⁷ Tra gli altri, lo spagnolo Tirso González de Santalla (1624-1705), futuro superiore generale, incluse una lunga digressione sulla conversione del principe di Fez nel suo fortunato manuale per convertire i musulmani, che circolò in tutto il mondo.⁸

3. *El gran príncipe de Fez*

Il dramma di Calderón de la Barca, terminato nel 1669, fu probabilmente rappresentato presso il Palazzo reale di Madrid nel secondo anniversario della morte di Muhammad-Baldassarre, anche per promuoverne il processo di beatificazione.⁹

6. Roma, Archivio della Pontificia Università Gregoriana (d'ora in poi APUG), 1060.

7. Nel 1670 il gesuita spagnolo Juan Gabriel Guillén attribuì la conversione di alcuni musulmani all'intercessione di Baldassarre Loyola. Cfr. la sua lettera a Gianpaolo Oliva, Jesús del Monte, 10 luglio 1670, in E. REYERO, *Misiones del P. Tirso Gonzalez de Santalla, XIII prepósito general de la Compañía de Jesús*, Santiago, Compostelana, 1913, pp. 236-246. Si veda anche J. CASSANI, *Maravillosa vida de el Príncipe de Fez, y Marruecos, llamado Muley Mahomet Atassi Xerife, después Padre Balthasar de Loyola, de la Compañía de Jesús*, in ID., *Gloria del segundo siglo de la Compañía de Jesús, dibujadas en las vidas, y elogios de algunos de sus varones ilustres en virtud, letras, y zelo de las almas, que han florecido desde el año del 1640*, Madrid, Fernandez, 1736, to. IX, pp. 621-660; E. AGUILERA, *Provinciae Siculae Societatis Iesu ortus, et res gestae ab anno 1612 ad annum 1672, pars secunda*, Palermo, Felicella, 1740, pp. 882-912.

8. T. GONZÁLEZ DE SANTALLA, *Manuductio ad conversionem Mahumetanorum in duas partes divisa. In prima veritas religionis catholicae-romanae manifestis notis demonstratur. In secunda falsitas mahumetanae sectae convincitur*, Madrid, Villa-Diego, 1687, to. II, pp. 105-115. Si veda anche ID., *Selectarum disputationum ex universa theologia scholastica*, Salamanca, Perez, 1680, vol. III, pp. 564-568. Sulla *Manuductio*, cfr. E. COLOMBO, *Convertire i musulmani. L'esperienza di un gesuita spagnolo del Seicento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; ID., *Even Among the Turks. Tirso González de Santalla (1624-1705) and Islam*, «Studies on Jesuit Spirituality», XLIV, 2012, 3. Inoltre, Sommervogel segnala la presenza di un dramma in latino pubblicato a Liegi a uso degli studenti del locale collegio gesuitico (DE BACKER-SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, cit., vol. V, pp. 882-883).

9. Lo afferma Ángel Valbuena Briones nella breve introduzione all'opera, in P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas* (1952-1956), I. *Dramas*, a cura di Á. VALBUENA BRIONES, Madrid, Aguilar, 1966⁵, p. 1363. Le battute finali del dramma si riferiscono implicitamente a questi tentativi. Alcune rappresentazioni negli anni successivi presso il Palazzo reale sono meglio documentate.

Un manoscritto del testo teatrale è conservato presso la Biblioteca nazionale di Madrid: si tratta dell'autografo più tardo e corposo dell'opera di Calderón.¹⁰ Qualche anno più tardi, il dramma entrò a far parte di un'edizione a stampa delle sue commedie, la *Cuarta parte de comedias* (1672 e 1674) cui partecipò lo stesso autore, che ne firmò il prologo. A questi testimoni si aggiungono tre manoscritti privi di data; infine vi è l'edizione della *Cuarta parte* del 1688 curata da Juan de Vera Tassis, che è stata usata per molte edizioni successive e moderne. I diversi testimoni presentano significative varianti che, a differenza di molti altri testi del drammaturgo spagnolo, non sono ancora state studiate in un'edizione critica.¹¹

El gran príncipe de Fez è stato a lungo considerato un'opera minore, e molto ha pesato il giudizio di Marcelino Menéndez Pelayo, che ne parlò come di «un testo teatrale di circostanza composto per glorificare la Compagnia di Gesù e che si riduce alla conversione di un principe marocchino».¹² Tuttavia sono proprio il rapporto di Calderón con la Compagnia e il modo in cui questi affronta il fenomeno della conversione religiosa a costituire motivo di grande interesse.¹³

10. Il manoscritto (BNE Res/100) riporta la data di approvazione, 16 settembre 1669.

11. Un importante lavoro di comparazione dei diversi testimoni si trova ora in F. RODRÍGUEZ-GALLEGO, *El gran príncipe de Fez, de Calderón: del autógrafo a la Cuarta parte*, «Críticón», CXXX, 2017, pp. 127-155. Due tesi inedite presentano un importante lavoro filologico sui diversi testimoni: D.J. MATTHEWS, *A Critical Edition of 'El gran príncipe de Fez' by Calderón de la Barca, Prepared from the Autograph Manuscript and with a Critical and Historical Study of the Play and Its Sources*, tesi di dottorato, University of London, 1968; O.K. CHERKAOUI, *Edition critique de 'El gran príncipe de Fez' de don Pedro Calderón de la Barca*, tesi di dottorato, Université D'Aix-Marseille 1, 1980-1981. Un'edizione critica è in preparazione. Tutte le citazioni in queste pagine sono tratte da una delle edizioni più recenti: C. DE LA BARCA, *El gran príncipe de Fez*, in *Comedias*, iv. *Cuarta parte de comedias*, a cura di S. NEUMEISTER, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 549-674 (d'ora in poi GPF). Il testo si basa sulla seconda edizione di *Quarta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, caballero del Orden de Santiago; lleva un prólogo del autor en que distingue las comedias que son verdaderamente suyas u no* (1672), Madrid, Bernardo De Hervada, 1674, pp. 115-163.

12. «*El gran príncipe de Fez*, comedia que llamaríamos de circunstancias, compuesta en glorificación de la Compañía de Jesús, se reduce a la conversión de un Príncipe marroquí, que entra en la Compañía después de una serie de prodigios y de escenas alegóricas, en que su Buen Genio y su Mal Genio (representando exteriormente la lid interior que arde en su pecho), se dan reñidas batallas, queriendo atraerle el uno al conocimiento de la verdad, y queriendo retenerle el otro en sus antiguos errores» (M. MENÉNDEZ PELAYO, *Calderón y su teatro*, Madrid, Revista de Archivos, 1910, p. 178).

13. Una serie di articoli ha studiato alcuni aspetti di *El gran príncipe de Fez*. Cfr. M. ROMANOS, *Teatro histórico y evangelización en 'El gran príncipe de Fez' de Calderón de la Barca*, in *Actas del V Congreso internacional de la Asociación internacional Siglo de Oro (AISO)* (Münster, 20-24 luglio 1999), a cura di C. STROSETZKI, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 1142-150; L. PESTRE DE ALMEIDA, *De Fez à Loreto, en passant per Malte, avant le départ vers les Indes ou La trajet d'un prince marocain converti, selon Calderón de la Barca*, «RiMe», VIII, 2012, pp. 35-49;

L'opera si inserisce nella lunga tradizione del teatro gesuitico, utilizzato come strumento pedagogico nei collegi della Compagnia e divenuto un modello per molti grandi drammaturghi del *Siglo de Oro*, tra cui Lope de Vega e lo stesso Calderón.¹⁴ *El gran príncipe de Fez* ebbe una discreta fortuna e fu messo in scena molte volte in Spagna e nell'America spagnola.¹⁵

Calderón, che era entrato all'età di nove anni presso il Colegio Imperial di Madrid ed era molto vicino alla Compagnia di Gesù, aveva senz'altro letto il lungo sermone funebre di Esquex, che rappresenta la fonte principale dell'opera, e la breve sintesi della vicenda pubblicata nel 1661 da un altro membro della Compagnia, il francese Pierre Courcier, nel suo libro dedicato a Maria; forse il drammaturgo aveva anche avuto accesso a testimonianze di prima mano di chi aveva conosciuto Muhammad-Baldassarre.¹⁶ Calderón rimase sostanzialmente fedele alle linee principali della storia ma inserì alcune varianti e colpi di scena tipici del teatro barocco.¹⁷ Il dramma è diviso, secondo la consuetudine, in tre atti o giornate (*jornadas*).

M. ROMANOS, *Aspectos de la comicidad en dos comedias históricas de Calderón de la Barca: 'El Tuzaní de la Alpujarra' y 'El gran príncipe de Fez'*, in *Diferentes y escogidas. Homenaje al professor Luis Iglesias Feijoo*, a cura di S. FERNÁNDEZ MOSQUERA, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 449-462; T. ALVARADO TEODORIKA, *'El gran príncipe de Fez' y los caminos de la sabiduría*, in *Migraciones y Rutas del Barroco: VII Encuentro internacional sobre Barroco*, a cura di N. CAMPOS VERA, La Paz, Fundación Visión Cultural y la Fundación Altiplano, 2014, pp. 363-368.

14. Cfr. M. VILLANUEVA, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Deusto, Universidad, 1973; J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca*, in *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, a cura di F.B. PEDRAZA JIMÉNEZ, R. GONZÁLEZ CAÑAL e E. MARCELLO, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 33-76. Il rapporto privilegiato di Calderón con la Compagnia di Gesù non impedì che, negli anni Ottanta del Seicento, il teatro calderoniano (come tutto il teatro profano) fosse condannato da alcuni gesuiti. Cfr. C.-M. JESKE, *Calderón frente al catolicismo. La polémica jesuítica contra el teatro calderoniano*, in *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio angloamericano sobre Calderón* (Heidelberg, 24-28 luglio 2005), a cura di M. TIETZ e G. ARNSCHIEDT, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp. 285-297.

15. In Spagna fu rappresentato nel 1670 a La Montería de Sevilla e nel 1675 due volte presso il Palazzo reale di Madrid, dove fu messo in scena altre tre volte dopo la morte di Calderón (1686); cfr. K. REICHENBERGER-R. REICHENBERGER, *Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Reichenberg, 2009, vol. IV, pp. 85-86. Nell'America spagnola il testo fu rappresentato nel circuito dei collegi della Compagnia di Gesù: nel 1674 a Lima e nel 1680 a Città del Messico e a Santiago de Querétaro (Messico), durante le cerimonie per la dedica di una chiesa alla Vergine di Guadalupe (E.W. HESSE, *Calderon's Popularity in the Spanish Indies*, «Hispanic Review», xxiii, 1955, pp. 12-27).

16. P. COURCIER, *Negotium saeculorum Maria sive rerum ad Matrem Dei spectantium, cronologica epitome ab anno mundi primo, ad annum Christi millesimum sexcentisimum sexagesimum*, Dijon, Chavance, 1661, pp. 431-432. Il libro è citato da Esquex nel *Sermon funebre*.

17. Per un confronto puntuale tra il sermone funebre di Esquex e il dramma di Calderón si veda F. RODRÍGUEZ-GALLEGO, *Del púlpito al tablado: un sermón fúnebre de Esquex como fuente de*

Il primo atto racconta la vicenda di Muley Mahomet (così lo chiama Calderón) prima della conversione. Nella scena di apertura, questi si trova nella sua tenda sul campo di battaglia, durante una guerra che opponeva il regno di Fez a quello del Marocco. In un lungo monologo, il principe cerca di comprendere un passaggio del Corano che neppure il suo maestro, l'anziano Cide Hamet, era riuscito a spiegargli. L'interpretazione del testo, che afferma che solo Maria e suo figlio furono preservati dal dominio di Satana, sarà cruciale negli sviluppi della storia. Nel frattempo, Cide Hamet conduce nella tenda un personaggio che accompagnerà Muley Mahomet in tutta la vicenda: si tratta di Alcuzcuz, uomo rozzo e poco educato che era scappato di fronte all'avanzare dei soldati del re del Marocco e che ricopre nel dramma il ruolo del *gracioso*.¹⁸

Due personaggi immaginari, che solo Muley Mahomet vede e sente, fanno la loro comparsa: sono il Buen Genio (vestito da angelo) e il Mal Genio (vestito da diavolo), che rappresentano la lotta interiore del principe.¹⁹ Nel corso dell'intero dramma il Buen Genio cercherà in tutti i modi di favorire la conversione del principe al cristianesimo, mentre il Mal Genio cercherà di impedirla.

Durante una fase della battaglia, il cavallo di Muley Mahomet viene colpito e il principe cade: lo sconforto si diffonde nell'esercito di Fez, che crede che il principe sia morto, ma la moglie e il figlio di Muley Mahomet riescono a rincuorare gli animi dei soldati; Muley Mahomet fa voto al profeta Maometto di andare in pellegrinaggio alla Mecca in caso di vittoria.²⁰

La scena si sposta a Malta, dove una flotta dei cavalieri di San Giovanni si appresta a salpare per catturare il noto pirata musulmano Alamí. Uno dei cavalieri, il generale Baltasar Mandas, si intrattiene con il suo servitore, il solda-

'El Gran Príncipe de Fez' de Calderón, in Religión, política y moralidad en el Barroco. La predicación en la España del siglo XVII, a cura di J. GARAU, Madrid-Oporto, Sínderesis, 2018, pp. 221-249.

18. Nel teatro barocco, il *gracioso* era una figura comica che rappresentava uno 'specchio' del protagonista. Il *gracioso* portava in scena la voce del pubblico, che poteva così partecipare all'azione e contribuiva a sdrammatizzare la tensione dello spettacolo, creando dei momenti di comicità. «Ironicamente, nella commedia calderoniana, il personaggio comico si trova sempre in mezzo agli eventi più tragici e si trasforma, così, in quella causa minima, ultima e grottesca, che determina e accompagna i grandi e gravi avvenimenti della storia». P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El Tuzaní del Alpujarra*, a cura di I. PANICHI, Firenze, Alinea, 2004, pp. 35-36. Sul *gracioso* si veda anche C.D. LEY, *El gracioso en el teatro de la península*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

19. «Representando los dos / de su buen genio y mal genio / esteriormente la lid / que arde interior en su pecho» (GPF, p. 558). Si tratta di una tecnica molto usata da Calderón: si vedano, per esempio, *Los dos amantes del cielo*, *El magico prodigioso* e *El José de las mujeres*. Cfr. B.W. WARDROPPER, *Las comedias religiosas de Calderón, in Estudios sobre Calderón*, a cura di J. APARICIO MAYDEU, Madrid, Istmo, 2000, to. II, pp. 725-743.

20. Sul simbolo della caduta da cavallo in Calderón, cfr. Á. VALBUENA BRIONES, *El simbolismo en el teatro de Calderón: 'la caída de caballo'*, in *Calderón y la crítica: historia y antología*, a cura di M. DURÁN e R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.

to savoiardo Turín, dedito alle donne, al gioco e al vino, che lo seguirà nella spedizione. Anch'egli personaggio comico, incarna la figura del *pícaro* tipica del teatro barocco: un giovane scansafatiche di bassa estrazione sociale, dal comportamento spesso furfantesco.²¹

Si torna al palazzo reale di Fez, dove si celebra la vittoria sul re del Marocco, Abdalá, che è stato fatto prigioniero. Muley Mahomet racconta di essere riuscito a tornare sul campo di battaglia dopo la rovinosa caduta da cavallo grazie ad Alcuzcuz che, comparso all'improvviso, gli ha indicato la strada e afferma di voler andare in pellegrinaggio alla Mecca per tener fede al voto, nonostante i tentativi del padre, della moglie e del figlio di dissuaderlo dall'impresa. Alcuzcuz lo seguirà mentre Abdalá resterà prigioniero a Fez dove, tra l'altro, comincerà a corteggiare Zara, la moglie del principe.

La seconda giornata si apre a Malta: i cavalieri hanno catturato la nave di Alamí su cui viaggiavano, diretti alla Mecca, Muley Mahomet e il suo seguito. Grazie al suo stato nobiliare, il principe è trattato con grandi onori e condotto presso il palazzo del capitano Baltasar Mandas; inoltre ottiene che Cide Hamet parta immediatamente alla volta di Fez per chiedere i soldi per il riscatto.

Per ingannare l'attesa, Muley Mahomet chiede ad Alcuzcuz di portargli un libro, e questi – che non sa leggere – sceglie una *Vita di Ignazio*. Muley Mahomet apre il libro sulla descrizione dell'incontro di Ignazio di Loyola con un moro: la scena si materializza davanti agli occhi del principe, come se stesse accadendo in quel momento e contribuisce a chiarire la misteriosa citazione del Corano che tanto lo aveva turbato nella prima giornata. Nel frattempo, giunge a Malta Cide Hamet con il riscatto, cui aveva contribuito il re del Marocco, Abdallá, come segno di rispetto verso il principe.

La giornata si chiude su una nave: Muley Mahomet, ora libero, si rimette in mare per riprendere il pellegrinaggio verso la Mecca. Scoppia una violenta tempesta che terrorizza l'equipaggio; Muley Mahomet vede il mare incendiarsi, ma subito gli appare una donna bellissima, Maria, che lo invita a tornare a Malta. Muley Mahomet le obbedisce: ha finalmente compreso il significato della citazione del Corano e decide di chiedere il battesimo.

La terza giornata si apre a Malta dove si celebra il battesimo di Muley Mahomet. Cide Hamet, sdegnato per la conversione del principe, torna a Fez e attraverso una lettera informa Zara dell'accaduto; quest'ultima considera Cide Hamet responsabile della conversione del marito e lo minaccia di morte, facendolo scappare.

21. Sul rapporto tra *gracioso* e *pícaro* nel teatro barocco, cfr. J.A. MARAVALL, *Relaciones de dependencia e integración social. Criados, Graciosos y Pícaros*, in ID., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, pp. 12-14.

Ci si sposta a Roma: Muley Mahomet, che ora si chiama Baltasar Loyola, si è recato dal papa per chiedere di essere inviato in missione per evangelizzare infedeli e musulmani; è accompagnato da Alcuzcuz, anch'egli convertito al cristianesimo. A Roma sono presenti anche Cide Hamet, fuggito da Fez, e Turín, cacciato da Malta dal suo padrone e ridotto ora a mendicare sulle strade.

Più tardi Mahomet-Baltasar e Alcuzcuz si incamminano verso il santuario mariano di Loreto vestiti da pellegrini. Il principe si addormenta e, ispirato dal Mal Genio, sogna la moglie, il figlio e il re del Marocco Abdalá che deturpano la sua statua. Intanto Cide Hamet e Turín, sotto l'influenza del Mal Genio, cercano di uccidere il principe con un mazzo di fiori avvelenato, ma questi rimane illeso dopo averlo annusato: i fiori, infatti, sono un attributo di Maria che protegge Mahomet-Baltasar. Stupiti dal miracolo, Cide Hamet e Turín si convertono: il primo al cristianesimo, il secondo che era già cristiano a una vita moralmente retta.

Giunto a Loreto, Mahomet-Baltasar decide di entrare nella Compagnia di Gesù. Il Mal Genio e il Buen Genio discutono sulla sua morte imminente: il primo si vanta del fatto che, nonostante il suo desiderio di morire martire tra gli infedeli, Mahomet-Baltasar sarebbe morto prima di giungere in missione; il secondo paventa la possibilità di un 'martirio per amore', in cui Dio avrebbe riconosciuto l'intenzione e la disponibilità a donare la propria vita. Le nuvole si aprono e appare una montagna, dove riaccade l'episodio biblico del sacrificio di Isacco, interrotto dall'angelo di Dio. Anche il Mal Genio è persuaso: come nell'episodio della Bibbia, anche nel caso di Muley Mahomet è possibile un martirio senza spargimento di sangue. Il dramma si chiude con una personificazione della Compagnia di Gesù (la Religione) che loda le virtù di Mahomet-Baltasar e annuncia la possibilità che presto si scriva una seconda parte della sua storia.²²

4. *Schiavitù e conversioni mediterranee*

L'azione del dramma si svolge in vari luoghi del Mediterraneo: ha inizio a Fez, si sposta sull'isola di Malta, per poi giungere a Roma e concludersi nei pressi di Loreto. In questa serie di viaggi, i personaggi attraversano continuamente lo spazio cristiano e quello musulmano.²³

22. Alla richiesta di quando si scriverà questa seconda parte, la Religione risponde: «Cuando superior decreto / dé licencia que a luz salgan / de misteriosos efectos, / de las muchas conversiones, / de su humildad, se su celo, / de su obediencia y su fe, / en cuyo dichoso tiempo / hablarán en su alabanza...» (GPF, p. 673). Con l'espressione «superior decreto» ci si riferisce probabilmente al tentativo di aprire un processo di beatificazione, e quindi alla possibilità di parlare dei miracoli e del martirio del principe di Fez.

23. Nelle battute finali del dramma, riassumendo le tappe della vita del principe, Calderón sottolinea l'importanza di questi continui passaggi: «MORO: Fez, que le dio el nacimiento... /

Nel suo testo teatrale, Calderón rappresenta ciò che la storiografia ha messo in luce negli ultimi decenni: le terre dei cristiani e quelle dei musulmani erano divise da una ‘barriera porosa’, costantemente attraversata da uomini e donne che si spostavano con facilità tra due mondi solo apparentemente separati.²⁴

Uno dei personaggi più interessanti è Cide Hamet, l’anziano maestro di Muley Mahomet, che attraversa più volte i confini geografici e religiosi: è a Fez insieme al principe nella prima giornata; da Malta, dopo la cattura da parte dei cavalieri di San Giovanni, torna a Fez per chiedere il riscatto, con il quale si reca di nuovo a Malta; ricompare a Fez dopo il battesimo di Mahomet-Baltasar, di cui informa via lettera Zara, la moglie del principe; lo troviamo infine a Roma e a Loreto, dove in un primo tempo vuole uccidere il principe convertito ma, grazie a un miracolo, si converte al cristianesimo. Ai suoi continui passaggi geografici si affianca il cambiamento del suo ruolo nei confronti di Muley Mahomet: da maestro e consigliere prima della conversione del principe diventa suo nemico e oppositore fino al punto di volerlo uccidere nella seconda parte del dramma, per poi tornare suo compagno dopo la conversione nelle battute finali.

Questi continui passaggi mostrano un aspetto centrale della schiavitù mediterranea in età moderna: i rapporti di reciprocità tra mondo cristiano e mondo musulmano. La consapevolezza che vi fossero schiavi su entrambe le sponde del Mediterraneo influì sul modo in cui essi erano trattati. Un’eccessiva durezza verso i cristiani da parte dei padroni musulmani avrebbe avuto delle conse-

CABALLERO: Malta, que le dio el bautismo... / UNO: Sicilia, que le dio el puerto / OTRO: Loreto, que le dio la inspiración...» (GPF, p. 673). Si tratta di un tema molto frequentato da Calderón, che rappresenta il mondo musulmano e *morisco* in varie sue opere, tra cui *El príncipe constante*, *El jardín de Falerina*, *Amar después de la muerte* o *el Tuzani de la Alpujarra* e *La niña de Gomez Arias*. Cfr. J. FRADEJAS LEBRERO, *Musulmanes y moriscos en el teatro de Calderón*, «Tamuda: revista de investigaciones marroquíes», v, 1967, pp. 185–228; C.C. GARCÍA VALDÉS, *Moros y cristianos en dos dramas de Calderón*, in *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, a cura di I. ARELLANO e Á. CARDONA, «Anthropos», 1997 (*Extra 1*), pp. 95–102.

24. «Though older scholarship considered the Mediterranean a barrier to mobility, more recent work has portrayed it as a ‘connecting sea’ that in fact facilitated movement. The Mediterranean’s ‘liquid landscape’ of islands, rivers, lagoons, coastlines, and ‘interlocking coastal lowlands’ created a space in which ‘human displacement’ was unexceptional and deeply rooted ‘in the behavior and mentality of the population’ (E.R. DURSTELER, *Renegade Women: Gender, Identity and Boundaries in the Early Modern Mediterranean*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, pp. 84–85). La bibliografia sulle conversioni mediterranee è ricchissima. Si veda P. HORDEN-N. PURCELL, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford, Blackwell, 2000; D. ABULAFIA, *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, Oxford, Oxford University Press, 2011; D. HERSHENZON, *The Captive Sea: Slavery, Communication, and Commerce in Early Modern Spain and the Mediterranean*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2018.

guenze sul trattamento dei musulmani in terra cristiana. Questa consuetudine favorì la possibilità di negoziare alcuni diritti, tra cui anche forme di libertà religiosa.²⁵ Il rispetto reciproco era particolarmente evidente soprattutto nel caso di nobili e principi, anche per la speranza di ottenere un ricco riscatto per la loro liberazione. In *El gran príncipe de Fez*, Muley Mahomet, schiavo dei cavalieri di Malta,²⁶ accetta con rassegnazione (e con il fatalismo tradizionalmente attribuito ai musulmani) il destino che da vincitore, nella guerra contro Abdalá, lo aveva trasformato in vinto.²⁷ Il gran maestro dei cavalieri e il capitano Baltasar Mendas, d'altra parte, lo accolgono con tutti gli onori. Il tema della nobiltà come valore condiviso, indipendentemente dall'appartenenza religiosa, torna spesso nei drammi di Calderón: in *El príncipe constante*, tratto da una vicenda storica, lo stesso atteggiamento si ritrova nella situazione opposta di un principe cristiano catturato dai musulmani.²⁸

25. Della sterminata bibliografia, si vedano soprattutto gli studi in italiano di Salvatore Bono, ora sintetizzati in ID., *Schiavi: una storia mediterranea (XVI-XIX secolo)*, Bologna, il Mulino, 2016. E cfr. G. FIUME, *Schiavitù mediterranee. Corsari, rinnegati e santi di età moderna*, Milano, Bruno Mondadori, 2009. Su alcune forme di libertà religiosa, cfr. F. RUSSO, *Schiavitù e conversioni a Malta in età moderna*, in *Relazioni religiose nel Mediterraneo. Schiavi, redentori, mediatori (secc. XVI-XIX)*, a cura di S. CABIBBO e M. LUPI, Roma, Viella, 2012, pp. 135-158; E. COLOMBO, «La setta malvaggia dell'Alcorano». Emmanuele Sanz, S.J. (1646-1719) e il 'Breve trattato per convertire i turchi', «Rivista di storia e letteratura religiosa», LI, 2015, 3, pp. 465-489. Si vedano anche i contributi sulla schiavitù mediterranea in *Schiavitù del corpo e schiavitù dell'anima. Chiesa, potere politico e schiavitù tra Atlantico e Mediterraneo (sec. XVI-XVIII)*, a cura di E. COLOMBO et al., Milano, Biblioteca Ambrosiana-Centro Ambrosiano, 2018.

26. Sui cavalieri Ospitalieri si veda E. BUTTIGIEG, *Nobility, Faith and Masculinity: The Hospitaller Knights of Malta, c. 1580-c. 1700*, London, Continuum International Pub. Group, 2011. Su Malta, cfr. C. CASSAR, *A Concise History of Malta*, Msida, Mireva, 2000; A. BROGINI, *Malte, frontiere de la chrétienté: 1530-1670*, Roma, École Française de Rome, 2006. Sulla schiavitù dei musulmani a Malta, cfr. S. BONO, *Schiavi musulmani a Malta nei secoli XVII-XVIII. Connessioni fra Maghreb e Italia*, in *Karissime Gotfride. Historical Essays Presented to Godfrey Wettinger on His Seventieth Birthday*, a cura di P. XUEREB, Malta, Malta University Press, 1999, pp. 89-96; M. FONTENAY, *Il mercato maltese degli schiavi al tempo dei cavalieri di San Giovanni (1530-1798)*, «Quaderni storici», CVII, 2001, pp. 391-413; S. BONO, *Malta e Venezia fra corsari e schiavi (secc. XVI-XVIII)*, «Mediterranea. Ricerche storiche», III, 2006, pp. 213-222.

27. «De vencedor el papel / ayer en mi patria era / el que me tocaba, y hoy / el de vencido en la ajena. / Pero si no hay más fortuna / qua Alá, que es quien lo gobierna / como primer causa, y él / así lo quiere, ¡paciencia!» (GPF, p. 589). Il tema della fortuna è tipico del teatro barocco e di Calderón: nei suoi drammi, infatti, spesso un cambio improvviso di condizioni mette alla prova un personaggio per farne emergere il valore.

28. Cfr. B. LABORDE, *Moros, moriscos y cautivos en el teatro de Calderón de la Barca*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1976; GARCÍA VALDÉS, *Moros y cristianos*, cit.; Y. CARDAILLAC-HERMOSILLA, *El moro y el teatro de Calderón: 'El gran príncipe de Fez'*, in *Calderon 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, a cura di I. ARELLANO, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 93-109.

La reciprocità e la possibilità del passaggio tra i due mondi si trovano anche nei personaggi ‘bassi’, spesso inseriti da Calderón nei drammi sacri per portare in scena la comicità e sciogliere la tensione. Un primo personaggio comico è Alcuzcuz, il *gracioso* che compare nella prima giornata «vestido ridículamente de moro villano». ²⁹ Aveva lasciato il giumento e la moglie ed era più preoccupato per il primo, poiché ne aveva solo uno, mentre di mogli ne aveva avute tante (parla infatti di *mujer de semana*). Le sue parole sono in aperto contrasto con quelle pronunciate poco prima da Muley Mahomet, che si era dichiarato monogamo per amore di Zara, sua sposa, nonostante l’islam permettesse la poligamia, che a suo parere era però contraria alle leggi dell’amore e della ragione. ³⁰ La comicità dissacrante di Alcuzcuz, che si esprime soprattutto attraverso la storpiatura del linguaggio e i giochi di parole, non gli impedisce di passare attraverso la conversione religiosa grazie alla fedeltà al principe. Quando quest’ultimo si converte, a Malta, anche Alcuzcuz riceve il battesimo prendendo il nome di Juan. Rimane però indeciso sulla propria identità, rappresentando così il mondo fluido delle conversioni mediterranee di età moderna: afferma infatti di non sentirsi né cristiano né moro e si definisce, con espressione efficace, un «cristi-moro». ³¹ La sua nuova identità sembra però diventare nel tempo sempre più solida e alla fine della terza giornata egli compare sulla via per Loreto vestito da pellegrino.

Un secondo personaggio comico, immagine dell’uomo vizioso, è il *pícaro* Turín, servitore savoiardo del capitano Baltasar Mandes, che per descriverne la vita dissoluta lo definisce un ‘moro tra i cristiani’. ³² Quando Muley Mahomet è catturato dai cavalieri di Malta, Alcuzcuz diventa schiavo di Turín ed entrambi sono protagonisti di episodi in cui riproducono in chiave comica le

29. Alcuzcuz è una figura tipica del teatro del *Siglo de Oro* e compare in altri testi teatrali di Calderón, come *Amar después de la muerte* e *El cubo de la Almudena*. Il nome deriva da un piatto tipico del Marocco ed è spesso usato per creare scene comiche e giochi di parole. Cfr. M.Á. DE BUNES IBARRA, *El islam en los autos sacramentales de Pedro Calderon de la Barca*, «Revista de literatura», LIII, 1991, pp. 63-83. Si veda anche FRADEJAS LEBRERO, *Musulmanes y moriscos*, cit.; J.C. GARROT ZAMBRANA, *El gran príncipe de Fez y la dignificación calderoniana de la violencia cómica sufrida por graciosos judíos y musulmanes*, in *La violencia en Calderón*. XVI Coloquio anglogermano sobre Calderón (Utrecht-Ámsterdam, 18-22 luglio 2011), a cura di M. TIETZ e G. ARNSCHIEDT, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 203-227; B. BELLONI, *La figura del morisco nella drammaturgia spagnola tra i secoli XVI e XVII: tra storia ed elaborazione letteraria*, Milano, LED Edizioni, 2017. Su Lope de Vega, cfr. ID., ‘*Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz*’: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XVIII, 2012, pp. 80-113.

30. Cfr. GPF, pp. 361-363.

31. «Ni crestiano por el haz / ni moro por el envés / sino así así, entre dos luces / cristi-moro» (ivi, pp. 633-634).

32. «Qué hará un Cristiano entre moros, / que aun es moro entre cristianos» (ivi, p. 573).

azioni nobili dei rispettivi padroni. L'accento alla poligamia è particolarmente interessante: dopo aver scoperto che Alcuzcuz ha più di una moglie Turín si dice invidioso dei musulmani che hanno questa opportunità.³³ Cacciato da Malta dopo aver perso tutti i propri averi nel gioco, Turín riappare nella terza giornata in una via di Roma a mendicare vicino al Collegio Romano dei gesuiti. Quando incontra Alcuzcuz, anch'egli a Roma insieme al principe di Fez, Turín abbandona le stampelle cui si appoggiava mentre chiedeva l'elemosina e grida al miracolo, in una sorta di parodia dei tanti prodigi che nel frattempo sono accaduti. La comicità serve a sdrammatizzare, ma contribuisce anche a mettere in luce l'importanza dei miracoli, sottolineando la differenza fra quelli veri e quelli falsi. Poco dopo, infatti, Turín è testimone di un miracolo autentico che lo spingerà a convertirsi: il *bouquet* avvelenato che aveva preparato per uccidere Muley Mahomet non ha nessun effetto sul principe.

Il passaggio di Cide Hamet dall'islam al cristianesimo e quello di Turín da una vita viziosa a una vita retta svelano la visione di Calderón sulle conversioni religiose: ciascuno, anche chi è già battezzato, è chiamato in qualche modo a convertirsi e la grazia di passare da musulmano a cristiano è paragonabile a quella che permette a un cristiano dissoluto di diventare un buon cristiano.³⁴

Il tema della conversione religiosa è sviluppato soprattutto nella figura di Muley Mahomet, il principe di Fez. Fin dalle prime battute emerge il rapporto problematico del principe con il Corano, di cui cerca invano di interpretare un passaggio che legge ad alta voce:

Del imperio de Satán,
– dice – solamente fueron
María y el hijo suyo
tan divinamente exentos
que no pagaron el grande
tributo del universo.³⁵

Il principe si domanda quale debito abbiano gli uomini con l'impero di Satana e perché Maria e Gesù siano esenti da esso; inoltre si rifiuta di credere che il Profeta stia parlando degli stessi Gesù e Maria di cui parlano i cristiani.³⁶

33. Cfr. *ivi*, p. 598.

34. «Siendo / en las piedades de Dios / casi un beneficio mesmo / pasar de moro a cristiano, / que de mal cristiano a bueno» (*ivi*, p. 666).

35. *Ivi*, p. 553. Non si tratta in realtà di un passaggio del Corano: qui Calderón parafrasa un *hadīth* (i detti di Maometto tramandati dalla tradizione); cfr. qui nota 74. Calderón riprende una citazione di ESQUEX, *Sermon*, cit., p. 6.

36. «Dos razones de dudar / ofuscan mi entendimiento / siempre-ya lo dije antes- / que a esta proposición llego, / corrido-también lo dije- / de que no la comprehendo. / La primera

Queste domande, tipiche dei dibattiti islamo-cristiani di età moderna, danno il via al percorso di conversione del principe, che non è inizialmente innescato da un'illuminazione della grazia, ma da un interrogativo della ragione nato dall'interno della tradizione musulmana.

Il primo elemento che rende possibile la conversione è la nobiltà d'animo del principe. All'inizio del dramma, il Buen Genio afferma che Dio lo premierà per le sue doti morali: non si dedica ai piaceri, è pronto al sacrificio, crede nella giustizia, è leale alla verità e, soprattutto, si oppone a ciò che è contrario alla legge naturale.³⁷ Ribaltando un detto tradizionale, che nella penisola iberica si era diffuso per giustificare l'espulsione dei *moriscos*, Calderón fa dire al Mal Genio che «de buen moro, buen cristiano», notando l'importanza della nobiltà d'animo del principe per la sua conversione.³⁸

Il secondo elemento che favorisce la conversione è la religiosità musulmana, che può costituire un ponte verso il cristianesimo. Commentando il voto di Muley Mahomet di andare in pellegrinaggio alla Mecca, per il quale il Mal Genio canta vittoria, il Buen Genio fa notare come il fatto di seguire una religione, benché falsa, possa permettere al principe di esprimere la devozione sincera del proprio cuore, ingannato ma pronto per desideri più perfetti.³⁹

es no saber / qué tributo le debemos / al Imperio de Satán / todos, pues debiera cuerdo / el Profeta, para dar / a la razón fundamento, / asentar qué imperio es este / y qué tributo, primero / que llegar a la exención / de los dos, pues, no sabiendo / qué imperio es ¿que prueba que haya / quien se libre del imperio? / Y cuando por asentado / principio omitiese el texto / que a Satán debemos todos / pagar tributo-ahora entro / en la segunda razón / de dudar-¿que ley, que fuero / libró a esta María y su hijo / y qué hijo, y María son estos? / Que aunque es verdad que no ignoro / que los cristianos tuvieron / a Cristo, hijo de María, / por su profeta, no creo, / ni creeré, mientras que no / me lo diga algún portento, / que son ellos quien habla / nuestra Escritura, supuesto / que no había de dar más lustres / a su profeta que al nuestro» (GPF, pp. 553-554).

37. «Porque siendo, como es, / aquese heroico mancebo / tan nada entregado al ocio, / tan todo dado al desvelo, / tan afecto a la justicia, / a la piedad tan afecto, / tan templado en los enojos, / tan humilde en los obsequios, / tan de la verdad amigo, / tan a la mentira opuesto, / tan prudente, tan afable, / tan liberal, tan modesto / y, en fin, tan contrario a cuanto / turba el natural derecho, / bien fío que ha de ilustrarle / Dios, por especial decreto, / tanto en bienes temporales, / que pasen a ser eternos» (ivi, p. 557).

38. «Pero ¿que me desconfía? / Que tarde se puede hacer / de buen moro buen cristiano, / ¿común proverbio no fue?» (ivi, p. 638). Sulle varianti negative del detto («Nunca de buen moro buen cristiano»; «De buen moro, buen cristiano, nunca lo vi en mis años»; «Ni de la zarza buen manzano, ni de mal moro buen cristiano»), e su una commedia di Felipe Godínez (1585-1659) che propone una visione alternativa, cfr. S. CARRASCO URGOITI, *De buen moro, buen cristiano. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez*, «Nueva revista de filología hispánica», xxx, 1981, pp. 546-573.

39. «Aunque es religión errada, / ya es religión por lo menos, / Que de su Buen Genio da / indicios, mostrando en eso / la piedad de su engañado / corazón, pero dispuesto / para más perfectos votos» (GPF, pp. 570-571).

Calderón non mostra nessuna ambiguità su quale sia la vera religione e conclude il dramma sacro con il trionfo del cristianesimo sull'islam. Tuttavia, Muley Mahomet è un personaggio positivo anche prima della conversione e la sua nobiltà d'animo e la sua religiosità gli permettono, quando interviene la grazia divina, di abbracciare il cristianesimo. Il percorso di conversione è lento e drammatico, e il principe non si limita a essere investito passivamente dalla grazia divina.

Si tratta di una descrizione diversa rispetto a quella delle fonti gesuitiche utilizzate da Calderón per ricostruire la vicenda. Nel suo sermone funebre, Pedro Esquex enfatizza l'immediatezza della sua «milagrosa conversión», attribuendola esclusivamente all'intervento della grazia; per questo, in alcuni passaggi, egli descrive negativamente il principe di Fez prima della conversione: «Príncipe Barbaro, ciego en sus errores, sobervio en su poder, y entregado a todos los vicios de la sensualidad».⁴⁰

Mentre Esquex paragona Muley Mahomet a Saulo, persecutore dei cristiani che in un istante, per l'intervento divino, si converte al cristianesimo, Calderón sembra paragonare il principe a Ignazio di Loyola: come già era accaduto al fondatore della Compagnia di Gesù, Muley Mahomet passa attraverso una conversione lenta in cui ragione, libertà e grazia hanno un ruolo decisivo.⁴¹ Entrambi, attraverso un percorso cominciato con la lettura di un libro, da cavalieri erano diventati pellegrini. Muley Mahomet, che per Esquex era un novello san Paolo, è per Calderón un nuovo sant'Ignazio.⁴²

5. *Un nuovo Ignazio*

Per Ignazio, ferito nel 1521 durante l'assedio di Pamplona e costretto a una lunga convalescenza presso il castello di Loyola, la conversione era comincia-

40. ESQUEX, *Sermon*, cit., p. 7. L'autore riconosce però la nobiltà del principe prima della conversione: «Fue quando Príncipe de condicion liberal, con sus vassallos humano, valeroso en las armas, sabio en las ciencias de Astrologia, Matematicas, y otras, que estudian los Mahometanos: y sobre todo tan singular en la inteligencia del Alcoran, y en las noticias de su falsa ley, que assi en estas, como en las demás facultades referidas era si no el primero, tan eminente, que sin valerse de las lisonjas de Príncipe, todos los de aquel dilatado Imperio le veneravan por tan sabio que non hallavan en la Morisma sugeto, respecto de quien pudiesen no agraviarle con el nombre de segundo» (ivi, p. 1).

41. Per i riferimenti a san Paolo, cfr. ivi, pp. 9-10, 17.

42. Cfr. F. GUILLÉN, *Violencia histórica e intrapersonal en 'El gran príncipe de Fez'*, in *La violencia en el teatro de Calderón*. Atti del XVI Coloquio anglogermano sobre Calderón (Utrecht-Amsterdam, 16-22 luglio 2011), a cura di M. TIEZT e G. ARNSCHIEDT, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 267-274.

ta leggendo quasi per caso la *Vita Christi* del certosino Ludolfo di Sassonia e una traduzione spagnola della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze. La lettura lo aveva spinto a desiderare di cambiare vita e di recarsi in pellegrinaggio a Gerusalemme.⁴³

A Muley Mahomet era accaduto qualcosa di simile: ferito in battaglia cadendo da cavallo, anche nel suo caso era stato un libro (il Corano) a far nascere dubbi e domande che lo avevano spinto ad andare in pellegrinaggio alla Mecca.⁴⁴ Un'altra scena di lettura, nella seconda giornata, sottolinea con forza il parallelo tra Muley Mahomet e Ignazio. Prigioniero a Malta, ospite nel palazzo di Baltasar Mandas, il principe chiede ad Alcuzcuz di portargli un libro. Sotto la guida invisibile del Buen Genio, Alcuzcuz sceglie la *Vita di Ignazio di Loyola* di Pedro de Ribadeneira, pubblicata nel 1572 e destinata a diventare un modello per le successive biografie del fondatore dei gesuiti.⁴⁵ Anche la scelta delle pagine è apparentemente casuale, ma in realtà è influenzata dal Buen Genio, che propone al principe l'episodio dell'incontro di Ignazio con un moro e la loro discussione sulla verginità di Maria.⁴⁶

Mentre era in viaggio su una mula verso Montserrat, vicino a Pedrola (Aragona), Ignazio incontrò un musulmano che stava viaggiando su un asino. I due cominciarono a discutere e la conversazione si spostò su Maria: il musulmano accettava la verginità di Maria prima e durante il parto, ma non concepiva la possibilità della sua verginità dopo il parto. Quando il moro se ne andò, Ignazio rimase turbato e si chiedeva se dovesse inseguire il musulmano e uc-

43. Sulla vicenda di Ignazio di Loyola e sulle interpretazioni delle fonti, cfr. *A Companion to Ignatius of Loyola. Life, Writings, Spirituality, Influence*, a cura di R.A. MARYKS, Leiden, Brill, 2014.

44. La didascalia della prima scena dice che Muley Mahomet stava «leyendo en un libro sobre un bufete, en que habrá aderezo de escribir con luces y algunos instrumentos matemáticos como son astrologías, globos y esferas» (GPF, p. 551). I versi di apertura del dramma sono le parole di Muley Mahomet a Cide Hamet: «Déjame solo, que quiero / discurrir conmigo un rato» (ivi, p. 551). Su questa scena e sull'importanza della lettura in quest'opera, cfr. S. NEUMEISTER, *La escena de la lectura: 'El gran príncipe de Fez'*, in *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, a cura di I. ARELLANO e E. CANCELLIERE, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 325-339.

45. P. DE RIBADENEYRA, *Vita Ignatii Loyolae, Societatis Iesu fundatoris*, Napoli, Giuseppe Cacchi, 1572. Calderón era un lettore di Ribadeneira, come dimostra anche il suo testo teatrale su Francisco de Borja, tratto dalla biografia del santo scritta da Ribadeneira (cfr. I. ELIZALDE, *San Ignacio y otros santos jesuitas en Calderón de la Barca*, «Hispania Sacra», XXXIII, 1981, 67, pp. 117-141).

46. Dice il principe: «gran varón debió / de ser a quien se dedica / todo este volumen. Pero / supuesto que esto no mira / más que a divertirme, ¿quién / a leerle todo me obliga? / Por cualquiera parte le abro». E nella didascalia si legge: «Llega el Buen Genio por detrás de la silla, y abre el libro» (GPF, pp. 610-611).

ciderlo, per vendicare l'onore di Maria. Decise di lasciare la scelta alla mulla: se avesse preso la stessa direzione del moro, Ignazio lo avrebbe raggiunto e l'avrebbe ucciso; altrimenti lo avrebbe risparmiato. La decisione della mulla salvò la vita al moro.⁴⁷

L'episodio, narrato anche nella cosiddetta *Autobiografia* di Ignazio, rappresenta una scena di tipo cavalleresco molto comune all'epoca⁴⁸ e fu riproposto molte volte nella letteratura gesuitica: da Ribadeneira e dalle successive biografie di Ignazio, ma anche nell'iconografia.⁴⁹ In *El gran príncipe de Fez*, mentre Muley Mahomet legge, la scena si materializza davanti ai suoi occhi con uno stragemma di grande effetto. Ci sono tre personaggi che interagiscono tra loro: il principe, che legge il testo a voce bassa, e Ignazio e il moro che dialogano a voce alta, visti e uditi solo dal principe.⁵⁰ Calderón reinterpreta l'episodio, aggiungendo dettagli assenti nella *Vita* di Ribadeneira, tra cui l'argomento usato da Ignazio per persuadere il moro della verginità perpetua di Maria: essa è paragonata a un pezzo di vetro penetrato dal raggio di sole, che lo fa risplendere

47. Cfr. RIBADENEIRA, *Vita Ignatii Loyolae*, cit., lib. 1, cap. 3 (nel manoscritto, Calderón indica erroneamente il quinto capitolo del libro; l'errore fu emendato da Valbuena Briones nella quinta edizione di CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, cit., p. 1387). Sull'episodio narrato da Ribadeneira: P. DE LETURIA, *Iñigo de Loyola*, trad. ing. di A.J. OWEN, Syracuse, Le Moyne College Press, 1949, pp. 137-139, 177-178; P.R. BLUM, *How to Deal with Muslims? Raymond Lull and Ignatius Loyola*, in *Nicholas of Cusa and Islam: Polemic and Dialogue in the Late Middle Ages*, a cura di I. CHRISTOPHER LEVY, R. GEORGE-TVRTKOVIĆ e D. DUCLOW, Leiden, Brill, 2014, pp. 160-176. Molti studiosi hanno affermato che il moro fosse un *morisco*; benché nel testo non sia del tutto chiaro, è più probabile che si trattasse di un musulmano, come sembra affermare anche Calderón. Cfr. E. COLOMBO, *Defeating the Infidels, Helping Their Souls: Ignatius Loyola and Islam*, in *A Companion to Ignatius of Loyola*, cit., pp. 179-197.

48. Sull'*Autobiografia* di Ignazio, cfr. J.M. MCMANAMON, *The Text and Contexts of Ignatius Loyola's Autobiography*, New York, Fordham University Press, 2013. Sullo stereotipo del moro nella letteratura spagnola, cfr. M.S. CARRASCO URGOITI, *El moro de Granada en literatura: del siglo XV al XIX* (1956), estudio preliminar de J. MARTÍNEZ RUIZ, Granada, Universidad de Granada, 1989. Un episodio simile si può trovare, per esempio, nel *Don Quixote*, lib. I, cap. 4.

49. Cfr. D. BARTOLI, *Della vita e dell'istituto di S. Ignatio*, Roma, Manelfi, 1650, vol. I; *Vita beati patris Ignatii Loiolae*, Romae, s.e., 1609 e l'ediz. moderna, a cura di J.W. O'MALLEY e J.P.M. WALSH, *Constructing a Saint Through Images. The 1609 Illustrated Biography of Ignatius of Loyola*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2008. Cfr. J. SARALLE, *Iñigo de Loyola y el moro de Pedrola*, «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», XIII, 1957, pp. 267-284; M. O'ROURKE BOYLE, *Loyola's Acts. The Rhetoric of the Self*, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 60-65.

50. Così si legge nella didascalia di Calderón: «Sale San Ignacio vestido de peregrino, y un moro de morisco, como andaban en España. Y paseándose los dos por detrás de la silla, como que van de camino, representan sus versos y al mismo tiempo los lee el Príncipe con esta diferencia, que ellos los han de decir en voz alta y él en voz baja, como que los lee para sí» (GPF, pp. 611-612).

ma lo lascia puro, intatto e lucente.⁵¹ Inoltre, mentre nella *Vita* di Ribadeneira (e nell'*Autobiografia* di Ignazio) la discussione con il moro verte esclusivamente sulla verginità di Maria,⁵² Calderón aggiunge una spiegazione dei misteri del cristianesimo, tra cui il peccato originale da cui Gesù e Maria sono immuni: la discussione si riallaccia così al misterioso passaggio del Corano della prima scena.⁵³ Preoccupato di una possibile conversione del principe, il Mal Genio si affretta a girare le pagine del libro interrompendo la lettura.

La straordinaria scena di 'teatro nel teatro' sottolinea la forza evocativa dei libri, che rendono presenti i fatti del passato e permettono di fare veri e propri incontri.⁵⁴ Infatti quando, dopo la conversione, Muley Mahomet dichiarerà di voler entrare nella Compagnia e andare in missione nelle terre d'oltremare, lo farà proprio in forza dell'incontro con Ignazio avvenuto attraverso il libro di Ribadeneira.⁵⁵ Agli occhi di Calderón, la scena contribuisce a raccontare le vite parallele di Ignazio e Muley Mahomet: entrambi pellegrini, si erano scontrati con il problema del ruolo di Maria nel mondo cristiano e musulmano; per Muley Mahomet, Maria sarebbe stata centrale anche nei successivi sviluppi della storia.⁵⁶

51. «No hace, si miras / que el rayo del sol penetra / la vidriera cristalina / y que pasando sus rayos / luce, resplandece y brilla, / quedándose la vidriera / clara, pura, intacta, y limpia» (GPF, p. 612).

52. Nell'*Autobiografia* e nella *Vita* di Ribadeneira non c'è alcun cenno all'Immacolata Concezione di Maria, come invece affermato da NEUMEISTER, *La escena de la lectura*, cit., p. 332.

53. Dice Ignazio nel dialogo con il moro: «conque, habiendo de venir, / el Padre eligió un hija / que para madre del Hijo / y para esposa divina / del Espíritu, en primero / instante, en primera línea / de su animación primera, / fuse en gracia concebida / y a los contactos de madre / preservada y preferida; / siendo María y su Hijo / los que del feudo se libran: / su Hijo en virtud del poder / y de la gracia, María». Commenta il principe, a bassa voce: «¿Su Hijo en virtud del poder / y de la gracia, María? / ¡Cielos! ¿Mi duda no es esta? / Veamos mas» (GPF, p. 615).

54. «PRÍNCIPE: Que tienen alma los libros / ya lo oí, mas no tan viva / que en el corazón sus letras, / más que en el papel, se impriman, / sonándose en los oídos / calladas a un tiempo y dichas» (ivi, p. 616). Da notare anche l'anacronismo, per cui il moro dice a Ignazio di essere ammirato e spaventato nello stesso tempo dalla Compagnia di Gesù, che al momento dell'incontro non era ancora stata fondata (cfr. ivi, p. 615).

55. Quando Muley Mahomet decide di chiedere a papa Innocenzo XI il permesso di partire per le missioni, pronuncia queste parole: «prometo / en la mejor compañía / alistarme; pues habiendo / sido Ignacio a quien debí / el primer conocimiento / de mis confusos errores / y a quien por lo caballero, / por lo soldado y lo santo / cobré tan digno respeto / que con su ilustre apellido / mi real sangre honré, bien creo / que por adoptado hijo / de su religioso gremio / mi reconozca y me admita / en cuya milicia, siendo / su cuarto voto misiones / que llevan el Evangelio / a infieles gentes, no dudo / que ella logre mis intentos / facilitándome ella / las licencias de Inocencio» (ivi, pp. 668-669).

56. I cambi di abito di Muley Mahomet mostrano l'evoluzione della sua persona verso l'identificazione con il pellegrino Ignazio di Loyola. Nella prima giornata egli è «vestido a lo moro» (ivi, p. 551); dopo il battesimo, per due volte si segnala che egli è «vestido a la española» (ivi, pp. 634,

6. *Immaginazione, visioni e sogni*

Maria è protagonista del momento culminante della conversione di Muley Mahomet, durante la seconda giornata. Dopo aver pagato il riscatto, il principe di Fez ha lasciato Malta e si sta dirigendo alla Mecca per proseguire il pellegrinaggio interrotto due anni prima. Sorpreso da una terribile tempesta (aizzata dal Mal Genio) che terrorizza tutto l'equipaggio, Muley Mahomet vede il mare incendiarsi:

Suerte impía,
 ¿no basta ver contra mi
 que airados los vientos giman
 que inquietos bramen los mares
Enciéndose el mar, echando fuego entre las ondas
 que fieros aun no me admitan
 los montes, sino el fuego
 también sañudo me embista?
 ¡Oh cuántos flechados rayos
 contra mí las nubes vibran!
 De cuyo incendio, al caer
 en agua sus culebrinas,
 en vez de apagarse, abrasan,
 pues las ondas encendidas
 volcanes de fuego abortan
 etnas de llaman respiran.
 ¿No veis páramos de nieve
 dar por espumas cenizas?⁵⁷

La scena spettacolare richiama la nota descrizione dell'inferno contenuta nella prima settimana degli *Esercizi spirituali*:

Il primo punto sarà vedere con la vista dell'immaginazione le grandi fiamme e le anime come in corpi di fuoco. Il secondo, udire con le orecchie pianti, urla, grida, bestemmie contro Cristo nostro Signore e contro tutti i suoi santi. Il terzo, odorare con l'olfatto fumo, zolfo, fetore e cose putride. Il quarto, assaporare con il gusto cose amare, come lacrime, tristezza e il verme della coscienza. Il quinto, toccare con il tatto come cioè le fiamme avvolgono e bruciano le anime.⁵⁸

648); infine, quando si reca in pellegrinaggio a Loreto, il Mal Genio afferma che «por complacer de Loyola / al nombre con mas fineza, / el traje de caballero / al de pelegrino trueca» (ivi, p. 654).

57. Ivi, pp. 627-628.

58. *Esercizi spirituali*, nn. 66-70, in *Gli scritti di Ignazio di Loyola*, Roma, AdP, 2007, pp. 165-331. Cfr. L. RODRIGUES VIANNA PERES, *De la vision de 'El gran príncipe de Fez' a lo maravil-*

Il coinvolgimento dei sensi è una caratteristica centrale degli *Esercizi spirituali*: Ignazio suggeriva all'esercitante di immedesimarsi con le scene da contemplare attraverso la *compositio loci*, una tecnica mutuata dalla retorica classica e dall'*ars memorativa* medievale.⁵⁹ Le indicazioni di Ignazio su come compiere questa immedesimazione «sembrano istruzioni per la messa in scena di uno spettacolo», come notava Italo Calvino.⁶⁰

La visione dell'inferno, che coinvolge la vista e l'udito di Muley Mahomet e del pubblico, porta il principe, terrorizzato, a constatare come Maometto non sia in grado di proteggerlo; la disillusione verso il Profeta lo spinge a invocare chi lo può salvare, colei che lo stesso Corano afferma essere esente dal peccato: Maria

Tan sobrenatural pasmo
sin duda quiere que diga
que no es bastante el Profeta
a quien mi fe peregrina,
para ampararme. Y pues él
me desampara y olvida,
de su ingrátitud apele
al favor de la divina
deidad que del feudo exenta
su mismo Alcorán publica.
¡María mi vida ampara!⁶¹

loso de 'El príncipe del mar, San Francisco Javier', in *Actas del I Congreso ibero-asiático de hispanistas Siglo de Oro e hispanismo general* (Delhi, 9-12 novembre 2010), a cura di V. MAURYA e M. INSÚA, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO-Universidad de Navarra, 2011, pp. 579-605.

59. Si veda il classico studio di F.A. YATES, *L'arte della memoria* (1966), trad. it. di A. BIONDI, Torino, Einaudi, 1972; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995. Sui sensi negli *Esercizi spirituali* si vedano le importanti osservazioni di W. DE BOER, *Invisible Contemplation: A Paradox in the Spiritual Exercises*, in *Meditatio-Refashioning the Self: Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, a cura di K. ENENKEL e W. MELION, Leiden, Brill, 2011, pp. 235-256.

60. Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 92. Così scrive Ignazio negli *Esercizi spirituali* (cit.): «Il primo punto è vedere le persone con la vista immaginativa, meditando e contemplando in particolare le circostanze in cui si trovano, e ricavando qualche frutto da tale vista. Il secondo, udire con l'udito quello che dicono o possono dire e riflettendo in se stesso ricavarne qualche frutto. Il terzo, odorare e gustare, con l'odorato e con il gusto, l'infinita soavità e dolcezza della divinità, dell'anima e delle sue virtù e di tutto, secondo la persona che si contempla; riflettere in se stesso e ricavarne frutto. Il quarto, toccare con il tatto, per esempio abbracciare e baciare i luoghi dove tali persone camminano e siedono; sempre procurando di ricavarne frutto» (nn. 122-125).

61. GPF, p. 628.

A questo punto si apre una nuvola e compare Maria: il fuoco svanisce, il mare si placa e si sente una musica dolce, mentre spunta all'orizzonte l'arcobaleno, segno mariano che unisce cielo e terra. La donna bellissima parla con Muley Mahomet: lo invita a tornare a Malta e svela finalmente il significato del passaggio del Corano su cui il principe aveva meditato a lungo

LA VIRGEN

Vuelve, Mahomet, vuelve a Malta,
 donde te espera la dicha
 de que salgas de una vez
 de aquellas dudas antiguas;
 pues el haberme invocado
 basta para que consigas...

ELLA Y MÚSICA

que Cristo y María son
 los que del feudo se libran:
 Cristo por naturaleza
 y por la gracia María.⁶²

I compagni di viaggio di Muley Mahomet non vedono e non sentono nulla: né il fuoco che divampa in mare né Maria, e commentano con queste parole: «*Nada vemos, sino solo / que sueñas*».⁶³

Il tema del sogno, molto frequente nei drammi di Calderón, era centrale nella religiosità cattolica della prima età moderna. La prudenza della Chiesa verso fenomeni di visioni private era ancora più radicale nei confronti dei sogni a tema religioso: Dio parlava agli uomini anche attraverso i sogni, come ben documentato nella tradizione della Bibbia, ma la loro interpretazione favoriva un rapporto con Dio estremamente soggettivo, che escludeva qualunque forma di controllo.⁶⁴

Se il dialogo con Maria fosse avvenuto mentre Muley Mahomet era sveglio o in un sogno fu discusso ampiamente dalle fonti gesuitiche, che descrivono il momento culminante della conversione in modi molto diversi. Nella sua auto-

62. Ivi, pp. 629-630.

63. Ivi, p. 628.

64. Cfr. P.M. DAVIS-L. RAMBO, *Conversion Dreams in Christianity and Islam*, in *Dreaming in Christianity and Islam: Culture, Conflict, and Creativity*, a cura di K. BULKELEY, K. ADAMS e P.M. DAVIS, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 2009, pp. 175-187; L. JONES, *Dreams and Visions: A Comparative Analysis of Spiritual Gifts in Medieval Christian and Muslim Conversion Narratives*, in *Medieval Cultures in Contact*, a cura di R.F. GYUG, New York, Fordham University Press, 2003, pp. 105-138.

biografia (che Calderón non aveva letto), il principe parla di una visione in uno stato di sonnolenza avvenuta sulla terraferma, a Malta, dopo il pagamento del riscatto ma prima di imbarcarsi.⁶⁵ Per Courcier (che Calderón aveva probabilmente letto) la conversione avviene sulla terraferma, attraverso una visione in cui il principe è chiaramente sveglio;⁶⁶ infine nel sermone funebre di Esquex, fonte principale di Calderón, la conversione avviene sulla nave e il principe è molto probabilmente sveglio; Esquex ritiene però accettabile anche l'ipotesi che egli stesse dormendo, considerando attendibile l'origine divina dei sogni, come dimostrato dalla tradizione cristiana.⁶⁷

Calderón non specifica se il principe sia sveglio o dorma, ma tutto sembra propendere per una visione ad occhi aperti, percepita solo da Muley Mahomet, dai due Geni e dal pubblico. E, in effetti, l'unico sogno vero e proprio in *El gran príncipe de Fez* ha la connotazione negativa di una tentazione demoniaca favorita dal Mal Genio: sulla via per Loreto, Muley Mahomet sogna di essere a Fez, dove la sua statua viene deturpata dalla moglie, dal figlio e dal re del Marocco, in una sorta di cerimonia di detronizzazione.⁶⁸

Dopo l'apparizione di Maria, Muley Mahomet non sa dire con certezza se era sveglio o dormiva. Ma, sogno o visione, poco importa, perché gli effetti di quell'incontro sono inequivocabili: egli è persuaso di voler tornare a Malta e chiedere il battesimo. Il passaggio del Corano che tanto lo aveva crucciato è finalmente chiaro: il 'tributo' che gli uomini devono pagare a Satana è il peccato originale, da cui sono esenti Cristo, per natura, e Maria, per grazia.⁶⁹

65. Cfr. APUG, 1060 II, ff. 24^{v.}-25^{v.}. Sulle diverse versioni circa il luogo e le modalità della conversione, cfr. E. COLOMBO-R. SACCONAGHI, *Telling the Untellable. Geography of Conversion of a Muslim Jesuit*, in *Space and Conversion: A Global Approach*, a cura di W. DE BOER, A. MALDAVSKY e G. MARCOCCI, Leiden, Brill, 2014, pp. 285-307.

66. Cfr. COURCIER, *Negotium Saeculorum Maria*, cit., pp. 431-432.

67. Cfr. ESQUEX, *Sermon*, cit., pp. 11-14, che riporta l'opinione di Giovanni Crisostomo sui sogni di Giuseppe narrati nel Vangelo.

68. Cfr. GPF, pp. 660-662. I documenti inediti su Baldassarre Loyola mostrano che egli subì molte tentazioni durante il sonno. Le fonti di Calderón (Esquex e Courcier) non riportano questi episodi, mostrando che probabilmente il drammaturgo ebbe accesso a fonti manoscritte o testimonianze orali. Su questa scena e sulla sua somiglianza con una scena di un testo teatrale di Lope de Vega, cfr. ROMANOS, *Teatro histórico y evangelización*, cit., pp. 1147-148; F. RODRÍGUEZ-GALLEGO, *Príncipes musulmanes conversos sobre las tablas: 'El bautismo de príncipe de Marruecos', de Lope, y 'El gran príncipe de Fez', de Calderón*, «Hipogrifo. Revista de literatura y cultura de Siglo de Oro», VII, 2019, 2, in corso di stampa (ringrazio l'autore per avermi permesso di leggere il testo prima della pubblicazione).

69. Muley Mahomet ordina ai suoi uomini di dirigersi a Malta, e alla richiesta di spiegazioni afferma: «PRÍNCIPE: No sé ni nunca sabré / si tan grande maravilla / es revelación o sueño, / pero sé que siempre diga... / EL Y MÚSICA: ...que Cristo y María son / los que del feudo se libran: / Cristo por naturaleza, / y por la gracia María» (GPF, p. 630).

7. *Maria Immacolata: trionfo della Compagnia e della monarchia spagnola*

Fin dal Medioevo, la Madonna ha sempre avuto un ruolo ambivalente nella letteratura cristiana sull'islam. Da una parte, per il grande rispetto del Corano e della tradizione musulmana nei suoi confronti, Maria poteva costituire un collegamento tra i due mondi ed essere il tramite per la conversione dei musulmani al cristianesimo. Dall'altra la sua identificazione come madre del profeta Gesù ma non come Madre di Dio e i dibattiti sulla sua verginità portarono molti teologi e controversisti cristiani a dipingerla come una punta avanzata nella lotta contro la 'setta maomettana'.⁷⁰

Il dramma di Calderón mostra entrambi i volti di Maria nel rapporto con l'islam: è attraverso di lei che la superiorità del cristianesimo trionfa e, durante la scena della nave nel mare in tempesta, essa è posta in aperta alternativa a Maometto; ma è sempre attraverso di lei, incontrata nel Corano, che il devoto musulmano Muley Mahomet riesce ad avvicinarsi al cristianesimo.⁷¹

Il tema della speciale condizione di Maria rispetto al peccato originale è uno dei fili conduttori dell'opera: all'inizio del dramma (con la misteriosa citazione del Corano), nell'episodio del dibattito di Ignazio con il moro e nella visione di Mahomet-Baldassarre sulla nave. La Madonna è presente anche nella terza giornata: grazie a un miracolo mariano Cide Hamet e Turín si convertono e, in prossimità del santuario mariano di Loreto, Muley Mahomet decide di entrare nella Compagnia di Gesù e di dedicarsi all'evangelizzazione dei pagani. Il pellegrinaggio a Loreto, un luogo dalla forte connotazione antimusulmana, è per Muley Mahomet lo specchio della tanto desiderata visita alla Mecca, che aveva dato origine a tutta la vicenda.⁷²

Ma c'è un elemento ulteriore nel dramma di Calderón: a differenza delle sue fonti gesuitiche (Esquex e Courcier), il drammaturgo spagnolo non pre-

70. Per una sintesi si veda ora R. GEORGE-TVRTKOVIĆ, *Christians, Muslims, and Mary: A History*, New York, Paulist Press, 2018, con bibliografia.

71. In numerose lettere e nel suo diario spirituale Muhammad-Baldassarre racconta di aver sempre avuto un rapporto privilegiato con Maria: prima della conversione grazie a misteriose apparizioni, il cui significato si chiarì solo più tardi; dopo la conversione, con visioni in cui Maria gli parlava in arabo, lo spronava e lo consolava. Cfr. COLOMBO, *A Muslim Turned Jesuit*, cit.

72. Lo afferma il Mal Genio: «Pues a oposición del voto / que hizo en otro tiempo a Meca, / peregrinar a Loreto / dispone» (GPF, p. 654). Per onorare il santuario mariano, Mahomet-Baltasar decide di percorrere l'ultimo tratto della strada scalzo: «Y pues / como a tal te reverencio, / para pisar tus umbrales / me descalzaré, poniendo / más los ojos que las plantas / en tus arenas» (ivi, p. 668). Esquex paragona il gesto a quello di Mosè di fronte al rovetto ardente (ESQUEX, *Sermon*, cit., p. 5). Su Loreto, cfr. L. SCARAFFIA, *Loreto*, Bologna, il Mulino, 1988; Y.-M. BERCÉ, *Lorette aux XVI^e et XVII^e siècles. Histoire du plus grand pèlerinage des temps modernes*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.

senta un'immagine generica di Maria, ma descrive l'Immacolata Concezione, secondo l'iconografia classica tratta dal libro dell'Apocalisse: Maria è vestita di luce, coronata di dodici stelle e ai suoi piedi stanno la falce di luna e il dragone.⁷³ Si tratta di un tema che aveva moltissime implicazioni al tempo di Calderón.

Secondo la tradizione islamica, Maria era l'unica donna della discendenza di Abramo a essere stata preservata dall'influsso di Satana; alcune interpretazioni cristiane assimilavano erroneamente questa tradizione musulmana alla dottrina dell'Immacolata Concezione di Maria.⁷⁴

Il tema aveva avuto una particolare rilevanza nel mondo cattolico della Spagna del primo Seicento: l'idea che Maria fosse priva del peccato originale fu fonte di aspri dibattiti che vedevano contrapporsi francescani e gesuiti da una parte, domenicani dall'altra. I primi erano tendenzialmente 'immacolisti', mentre i secondi, definiti 'macolisti', ritenevano che Maria, concepita come tutti gli uomini nel peccato originale, fosse stata redenta prima della nascita di Cristo.⁷⁵ La disputa era diventata anche un motivo di contesa tra la

73. Calderón descrive l'ingresso in scena di Maria nella disascalìa: «Ábrese una nube sobre el bajel y vese una niña vestida de Concepción en ella sobre un dragón» (GPF, p. 628). Così la descrive il principe, parlando ai compagni sulla nave: «¿Luego no veréis que brilla / sobre las nubes el iris / de la paz, de quien la ninfa / verdadera y pura es / una bellísima niña, / que coronada de estrellas, / y rayos del sol vestida, / con la luna por coturno, / la frente de un dragón pisa, / diciendo su salve, en fe / de que sobre ellos domina?» (ivi, p. 629). Courcier parla di una visione mariana senza aggiungere altro. Esquex insiste molto sul ruolo di Maria e giunge alla conclusione che «es toda de Maria su conversion» (ESQUEX, *Sermón fúnebre*, cit., p. 16); nell'introduzione al sermone funebre accenna a «Maria concepida sin culpa» (ivi, p. 6), ma nel raccontare la visione accaduta a Muley Mahomet non descrive Maria come l'Immacolata Concezione (cfr. ivi, p. 9).

74. Non essendoci nell'islam una dottrina del peccato originale, non c'è ovviamente una dottrina paragonabile a quella dell'Immacolata Concezione di Maria. Tuttavia c'è una tradizione di *hadīth* (i detti di Maometto tramandati dalla tradizione) che riportano un passaggio molto simile a quello citato da Calderón nella scena iniziale. «Un *hadīth* riferito (tra gli altri) da Bokhârî e Muslim dichiara: 'Ogni figlio di Adamo appena nato è toccato (punto) dal Demonio, all'infuori del figlio di Maryam e di sua madre; è questo contatto (con il Demonio) che fa emettere al bambino il suo primo grido'. Senza riferimento a quello che i cattolici chiamano 'peccato originale', la tradizione islamica asserisce che, di tutta la discendenza di Adamo, soltanto Maryam e suo figlio furono sottratti a questo contatto con Satana» (M. DOUSSE, *Maria la musulmana. Importanza e significato della madre del Messia nel Corano* [2005], trad. it. di M. FACCIA, Roma, Arkeios, 2006, p. 143). Ancora molto utile G.C. ANAWATI, *Islam and the Immaculate Conception, in The Dogma of the Immaculate Conception: History and Significance*, a cura di E.D. O'CONNOR, Notre Dame, Notre Dame University Press, 1958, pp. 447-461; per una bibliografia più recente, cfr. B.F. STOWASSER, *Mary*, in *Encyclopaedia of the Qur'ân*, a cura di J.D. McAULIFFE, Leiden, Brill, 2003, vol. III, pp. 288-296; GEORGE-TVRTKOVIĆ, *Christians, Muslims, and Mary*, cit.

75. Cfr. P. BROGGIO, *La teologia e la politica. Controversie dottrinali, curia romana e monarchia spagnola tra Cinque e Seicento*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 143-203; V. LAVENIA, *La scienza dell'Immacolata. Invenzione teologica, politica e censura romana nella vicenda di Juna Bautista Poza*,

Spagna di Filippo III, dove l'Immacolata Concezione era di fatto considerata un dogma di fede «su cui poggiavano non solo la devozione dei fedeli ma anche intitolazioni di conventi, regole di ordini monastici, consolidate tradizioni universitarie»,⁷⁶ e la curia romana, che manteneva una posizione prudente. Il centro dello scontro fu soprattutto l'Andalusia, in particolare Siviglia, mentre a Granada il dibattito aveva assunto dei risvolti legati al mondo *morisco*. Alla fine del Cinquecento comparvero a Granada, in circostanze miracolose, i cosiddetti libri plumbei del Sacromonte: considerati antichi testi cristiani in arabo, erano in realtà un falso a opera di alcuni *moriscos*. Poiché davano grande rilevanza al ruolo di Maria, sostenendo tra l'altro che fosse stata concepita senza peccato, furono utilizzati dalle autorità ecclesiastiche locali per sostenere l'Immacolata Concezione.⁷⁷ La vicenda diventò una questione politica di primo piano quando Filippo III creò una *Real Junta de la Inmaculada Concepción* e inviò a Roma degli emissari che facessero pressioni sul pontefice per giungere alla definizione dogmatica.⁷⁸ Dopo varie fasi, la disputa si chiuse solo nel 1661, con la bolla *Sollicitudo omnium ecclesiarum* di Alessandro VII, che rinnovava alcuni decreti precedenti favorevoli all'Immacolata ma proibiva ogni accusa di eresia verso i macolisti.

Nel suo testo teatrale, scritto pochi anni dopo la pubblicazione della bolla pontificia, Calderón introduceva il tema di Maria concepita senza peccato originale in vari passaggi dell'opera, forzando le sue fonti: dalla citazione del Co-rano in apertura, alla discussione tra Ignazio e il moro nella seconda giornata,

«Roma moderna e contemporanea», XVIII, 2010, pp. 179-211; P. BROGGIO, *Teologia, ordini religiosi e rapporti politici: la questione dell'Immacolata Concezione di Maria tra Roma e Madrid (1614-1663)*, «Hispania Sacra», LXV, 2013, pp. 255-281.

76. Ivi, p. 260.

77. Sui libri plumbei del Sacromonte, cfr. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*, a cura di M. BARRIOS AGUILERA e M. GARCÍA-ARENAL, València-Granada-Zaragoza, Universidad de València, Granada e Zaragoza, 2006; *The Orient in Spain: Converted Muslims, the Forged Lead Books of Granada, and the Rise of Orientalism*, a cura di M. G.-A. e F. RODRÍGUEZ MEDIANO, Leiden, Brill, 2013. Sulla costruzione dell'identità di Granada: D. COLEMAN, *Creating Christian Granada: Society and Religious Culture in an Old-World Frontier City*, Ithaca & London, Cornell University Press, 2003; A.K. HARRIS, *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2017. Sull'Immacolata Concezione nei libri plumbei del Sacromonte: F.J. MARTÍNEZ MEDINA, *El Sacromonte de Granada y los discursos immaculistas postridentinos*, «Archivo teológico granadino», LIX, 1996, pp. 5-57; ID., *La Inmaculada Concepción en los Libros Plúmbeos de Granada: su influjo en el catolicismo contrarreformista*, «Magallánica: revista de historia moderna», v, 2016, pp. 6-47.

78. «In Spagna venne sempre più emergendo la rivendicazione di un certo grado di autonomia rispetto a Roma su questioni di dottrina, per la cui definizione si affermava che fosse sufficiente il comune sentire dei fedeli supportato dall'evidenza dell'antichità e della purezza del cattolicesimo spagnolo» (BROGGIO, *Teologia, ordini religiosi*, cit., p. 274).

all'apparizione di Maria sulla nave. L'Immacolata era presentata così come un ponte tra cristiani e musulmani ed era un simbolo prezioso per la minoranza *morisca* della Spagna di età moderna;⁷⁹ essa aveva avuto un ruolo centrale nell'educazione dello stesso Calderón, che aveva frequentato la confraternita dell'Immacolata presso i gesuiti del Colegio Imperial di Madrid. Attraverso il suo dramma sacro, rappresentato più volte presso il Palazzo reale e presso i collegi dei gesuiti, Calderón celebrava la monarchia spagnola e la Compagnia di Gesù, che insieme avevano difeso l'Immacolata Concezione.

8. *Martire per amore*

Un'ultima osservazione riguarda il tema del martirio, certamente non nuovo per Calderón.⁸⁰ Nelle battute finali di *El gran príncipe de Fez*, il Mal Genio si rallegra del fatto che Mahomet-Baltasar morirà presto, prima di poter partire per le missioni e di ricevere la tanto desiderata palma del martirio.⁸¹ Gli risponde il Buen Genio, osservando che Dio considerava una forma di martirio anche il 'martirio per amore'.⁸²

Per spiegare questa idea, Calderón propone un altro colpo di scena: il cielo si apre e davanti agli occhi dello spettatore riaccade l'episodio del sacrificio di Isacco narrato nel libro della *Genesi*, in cui l'angelo ferma Abramo prima che compia il sacrificio; nella versione di Calderón, Dio riconosce la disponibilità di Abramo e Isacco al sacrificio come una forma di martirio senza spargi-

79. Sulle diverse interpretazioni di Maria nel mondo morisco, cfr. L. CARDAILLAC, *Morisques et chrétiens: un affrontement polemique (1492-1840)*, Paris, Klincksieck, 1977, pp. 268-279. «Tous ces témoignages montrent bien qu'il y eut deux opinions distinctes envers Marie parmi les Morisques. D'une part, les intellectuels et les habitants des régions très islamisées conservèrent des croyances coraniques: ils vénéraient Marie, voire la défendaient et avaient foi en sa virginité. D'autre part, ceux pour qui l'Islam n'était plus que le support de la tension polémique entre les deux communautés attaquaient la Vierge et sa virginité pour mieux s'opposer aux Chrétiens» (ivi, p. 279).

80. Calderón fa terminare altri suoi drammi sacri con il martirio del protagonista, un gentile convertito al cristianesimo. Cfr. WARDROPPER, *Las comedias religiosas de Calderón*, cit.

81. Il desiderio di dare la propria vita è dichiarato da Mahomet-Baltasar alla vista del santuario di Loreto: «Y, en fin, Señor, protestando / que desde aqueste momento / no dare paso que no / sea en orden al deseo / de dar la vida per Vos, / a las puertas de Loreto, / patrimonio de Maria, / cuy no pagando feudo / fue mi primer vocación, / humilde y postrado os ruego / me concedáis este don». Baltasar prevede la possibilità di morire durante il viaggio, come di fatto accadrà: «Y si fuere gusto vuestro / que en el camino la vida / pierda, admitid el afecto, / pues a mí me basta / buscar los medios / que en mejor compañía / dan mejor reino» (GPF, p. 669).

82. Il Buen Genio, riferendosi al martirio, dice al Mal Genio: «¿Como puede no gozarle / si ya lo goza, supuesto / que, si no mártir por sangre, / es mártir por el afecto?» (ivi, p. 671).

mento di sangue.⁸³ La scena non è presente nel manoscritto autografo, ma fu certamente concepita dallo stesso Calderón, che trasse ispirazione dal sermone funebre di Esquex.⁸⁴

L'episodio biblico è rilevante per i suoi nessi con il mondo musulmano. Presente anche nel Corano, è presentato dalla tradizione islamica con alcune varianti: non era Isacco, ma Ismaele, progenitore di Maometto, il figlio che avrebbe dovuto essere sacrificato da Abramo.⁸⁵

Ma l'aspetto più importante è certamente il tentativo di usare l'episodio biblico per 'allargare' la categoria di martirio e per dimostrare che, benché non fosse stato ucciso *in odium fidei*, Mahomet-Baltasar potesse essere considerato un martire.⁸⁶ Nel suo sermone funebre, Esquex si pone le stesse domande che molti contemporanei si erano posti: perché dopo una vita così avventurosa e dopo numerose profezie che parlavano del suo martirio, Mahomet-Baltasar era morto di stenti a Madrid? Come era possibile sostenere una causa di beatificazione con una morte così poco eroica? Esquex, citando l'episodio biblico della *Genesi*, parla del 'martirio per amore'.⁸⁷

Il tentativo di ridefinire e allargare la categoria di martirio fu promosso da molti membri di ordini religiosi, ma soprattutto dai gesuiti nella prima metà del Seicento. Per permettere a chiunque di poter imitare i martiri morti nell'Europa delle guerre di religione o nelle missioni d'oltremare, era necessario estendere la possibilità del martirio alle situazioni in cui il sacrificio della vita non implicava la morte violenta e lo spargimento di sangue, un'idea già presente nella tradizione della Chiesa. Il 'martirio di carità', che consisteva, tra l'altro, nel sacrificare la vita curando i lebbrosi o gli appestati, fu propo-

83. Così recita la didascalia: «Suben los dos juntos en dos elevaciones de dos canales y, en estando arriba, se apartan en dos bofetones y se ve un monte. Después, cuando lo dicen los versos, se abre el monte y se ve n él Abraham y Isaac en el sacrificio y a su tiempo baja el Ángel» (ivi, p. 671). Nel dramma di Calderón, Isacco è consapevole del sacrificio e lo accetta volontariamente. «ABRAHAM: Ya, Señor, a Isaac, mi hijo, / os sacrificio yo mesmo. / ISAAC: Y yo de mi voluntad / la vida a la vuestra ofrezco» (ivi, pp. 671-672).

84. Cfr. M. GREER, *Calderón, Copyists, and the Problem of Endings*, «Bulletin of the Comediantes», XXXVI, 1984, 1, pp. 71-81, in partic. pp. 78-79.

85. Sul sacrificio di Isacco e l'islam, cfr. R. FIRESTONE, *Abraham*, in *Encyclopaedia of the Qur'an*, a cura di J.D. McAULIFFE, Leiden, Brill, 2001, vol. I, pp. 5-11; R. FIRESTONE, *Isaac e Ishmael*, ivi, vol. II, pp. 561-565.

86. L'idea del martirio senza spargimento di sangue riferita all'episodio del sacrificio di Isacco si trova in *De laude martyrii* dello Pseudo-Cipriano (cfr. *Trattati. Pseudo-Cipriano*, introd., trad. e note di C. DELL'OSSO, Roma, Città Nuova, 2013). Ringrazio Andrea Celli per la segnalazione.

87. Cfr. ESQUEX, *Sermon*, cit., pp. 40-42. Esquex spiega il sacrificio di Isacco a partire da una citazione di Pietro Crisologo (406-450): «Deus fidem, non mortem quaerit, votum, non sanguinem sitit, placatur voluntate, non nece» (ivi, p. 41).

sto da alcuni teologi della Compagnia ma guardato con sospetto dalla curia romana, che non sostenne l'idea e condannò alcune di queste tesi attraverso le congregazioni dell'Inquisizione e dell'Indice. Il 'martirio di carità' rimase però nella consuetudine della Chiesa, e fu riproposto continuamente (sempre premettendo la differenza con il martirio tradizionale, per non rischiare condanne dell'Inquisizione).⁸⁸

Alla fine del secolo, il gesuita Domenico Brunacci, padre spirituale di Baldassarre Loyola, nella sua biografia inedita del principe di Fez (1692) dava per assodata l'idea del 'martirio di carità' e individuava ben quattro categorie di martirio subite da Baldassarre. Innanzitutto, c'erano i patimenti corporali che il principe aveva subito nel suo faticosissimo viaggio a piedi verso Madrid, spinto dal desiderio di soffrire per le missioni:

Che se 'l morire, servendo per carità gli appestati è in qualche modo chiamato martirio, perché non anco questa morte si penosa patita, per andare a predicar la santa fede ai maomettani del Mogor?⁸⁹

In secondo luogo, il martirio interiore dell'anima, nell'accettare una morte per malattia e la privazione della possibilità di partire per le Indie, una condizione «incomparabilmente più violenta, di quel che sarebbe stato per lui ogni proprio e rigoroso martirio». Terzo, il 'martirio d'obbedienza', «perché quantunque egli benissimo conoscesse il pericolo della vita e gli fosse da altri molto ponderato, dovendo viaggiare ne' sommi caldi [...] volle perciò proseguire il viaggio». Quarto, il 'martirio del desiderio' «che ebbe continuo, e ardentissimo per tanti anni di dar la vita in protestazione della fede di Cristo».⁹⁰

Calderón riassume tutto in una semplice battuta, che mostra come il 'martirio di carità' fosse talmente evidente da dover essere accettato persino dal

88. Sul *De martyrio per pestem*, opera del gesuita francese Théophile Raynaud (1584-1663), e sui dibattiti teologici su questo tema, si veda J.-P. GAY, *Le dernier théologien? Théophile Raynaud, histoire d'une obsolescence*, Paris, Beauchesne, 2018, in partic. il cap. 5; si veda anche P. GIOVANNUCCI, *Il concetto storico-giuridico di martirio in Prospero Lambertini*, «Rivista di storia del cristianesimo», xv, 2018, 2, pp. 341-358; G. CROIGNANI, *La vocazione di San Luigi Gonzaga al martirio di carità*, in corso di stampa, e J.-P. GAY, *Finding Martyrs at Home? Jesuit Attempts at Redefining Martyrdom in the Seventeenth Century and their Censure*, in corso di stampa (ringrazio gli autori per avermi permesso di leggere il testo prima della pubblicazione). Su alcuni aspetti del martirio nella Compagnia di Gesù, cfr. E. COLOMBO, *Lacrime e sangue. Martirio e missione nella Compagnia di Gesù in età moderna*, «Annali di scienze religiose», xii, 2019, pp. 53-123.

89. BRUNACCI, *Vita del ammirabile P. Baldassarre Loiola*, cit., vol. II, parte v, cap. 31 (ARSI, *Vitae* 104, cc. 199r.-v.).

90. Ibid. Brunacci paragona la morte di Baldassarre a quella di Francesco Saverio che, desiderando il martirio, aveva dovuto subire l'umiliazione di morire di morte naturale.

Mal Genio:

BUEN GENIO

¿Estas convencido?

MAL GENIO

Sí

y, aunque a mi pesar, confieso

que mártir sin sangre puede

ser mártir por el afecto.⁹¹

9. Conclusione

La storia di Muley Mahomet alias Baltasar Loyola è simile a quella di tanti uomini e donne che nell'età moderna attraversarono il Mediterraneo, muovendosi in entrambe le direzioni tra lo spazio cristiano e quello musulmano. Rispetto ad altre vicende analoghe, quella del principe di Fez ha il vantaggio di aver lasciato una ricchissima documentazione che permette di ascoltare voci diverse: quella del suo protagonista, quella dei gesuiti e degli osservatori esterni, e quella di un narratore d'eccezione come Calderón de la Barca.

Nel descrivere la conversione religiosa, ciascuno tendeva a sottolineare aspetti diversi. Mahomet-Baltasar, nelle sue numerose lettere e testimonianze autobiografiche, tratteggiava un percorso lungo e drammatico in cui non mancavano ripensamenti, paure, nostalgia e indecisioni, mentre i gesuiti (Courcier, Esquex e più tardi Brunacci) parlavano di un evento immediato e irreversibile, operato da un miracolo della grazia, secondo il modello della conversione di Saulo di Tarso. È la natura stessa della conversione religiosa a renderla sfuggente: essa opera una rivoluzione nell'intimo della persona ma, allo stesso tempo, provoca un cambiamento esteriore, pubblico e di grande rilevanza sociale: è «un mistero personale custodito nella storia pubblica», che «non può essere spiegato unicamente con riferimento alle fonti storiche».⁹²

Anche per questo la prospettiva di Calderón, paragonata alle altre fonti e inserita nel contesto religioso e politico della Spagna del Seicento, è particolarmente affascinante.

Attraverso la forza creativa del teatro barocco, *El gran príncipe de Fez* offre una versione della storia che tiene conto di molteplici fattori e di diversi punti di vista. Riaffermando la verità della fede cristiana e la falsità della religione

91. GPF, p. 672.

92. M. LEONE, *Religious Conversion and Identity: The Semiotic Analysis of Texts*, London-New York, Routledge, 2004, p. 3.

musulmana, Calderón mostra, nella vicenda principale del principe e nelle vicende comiche di contorno, come nella vita quotidiana del mondo mediterraneo le pratiche religiose dell'islam avessero alcuni elementi in comune con il cristianesimo e come il passaggio tra i due mondi fosse eccezionalmente fluido. Inoltre, attraverso il Buen Genio e il Mal Genio, Calderón è in grado di mostrare il dramma interiore del principe, che appare così, paradossalmente, più complesso e sfaccettato rispetto alle semplificazioni dell'apologetica gesuitica. Le tentazioni, i ripensamenti e i dubbi di Muley Mahomet sono presenti prima e dopo la sua conversione.

Un secondo aspetto degno di nota è l'assenza di violenza nei confronti dell'islam e dei musulmani, a differenza di altre opere del *Siglo de Oro*. Nonostante l'immagine dell'islam presentata da Calderón sia ridotta ad alcuni stereotipi molto diffusi nella letteratura europea della prima età moderna, in *El gran príncipe de Fez* c'è una forma di rispetto verso la religiosità islamica.⁹³ Benché ingannati dalla falsa legge di Maometto, i musulmani potevano mantenere una nobiltà d'animo che li avrebbe condotti alla verità; benché diretto verso la meta sbagliata, il pellegrino che andava alla Mecca esercitava una forma di pietà che avrebbe potuto aprirgli gli occhi su un altro pellegrinaggio; benché pieno di inganni, il Corano poteva suggerire al suo fedele lettore alcuni spunti per incontrare il Vangelo.⁹⁴ Nella Spagna della seconda metà del Seicento il mondo musulmano era visto con meno timore rispetto ai decenni precedenti, e Calderón sembra più interessato, almeno in questo testo, a mettere in luce la possibilità di dialogo, senza mai oscurare in alcun modo la superiorità del cristianesimo.

Un terzo aspetto riguarda proprio la prospettiva iberica, che appare in filigrana. I dibattiti sull'Immacolata Concezione, che avevano infiammato gli animi nella Spagna del *Siglo de Oro*, hanno lasciato una traccia in *El gran prin-*

93. Sulla visione stereotipata dell'islam in Calderón, cfr. J.C. GARROT ZAMBRANA, *Geografía humana e historia teológica de la humanidad: el islam en los autos de Calderón*, in *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, a cura di I. ARELLANO e D. REYRE, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2007, pp. 75-94; BUNES IBARRA, *El islam en los autos sacramentales*, cit.; GARROT ZAMBRANA, 'El gran príncipe de Fez' y la dignificación calderoniana de la violencia, cit.

94. A differenza di altri drammi di Calderón, in *El gran príncipe de Fez* non c'è violenza fisica o verbale nei confronti dei musulmani (cfr. *ivi*, pp. 221-222). Si veda anche FRADEJAS LEBRERO, *Musulmanes y moriscos*, cit. e le osservazioni di Albert Mas: «avec Calderón la Foi devient plus intérieure. Elle pose des problèmes que ne sauraient résoudre les rencontres armées. Elle cherche en elle-même une explication au mystère de l'existence. [...] Calderón, et il se montre moderne en cela, parvient par la méditation à comprendre et à essayer de faire comprendre les vérités fondamentales de sa religion» (A. MAS, *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or, recherches sur l'évolution d'un thème littéraire*, Paris, Centre de recherches hispaniques-Institut d'études hispaniques, 1967, vol. II, pp. 111-112).

cipe de Fez, interamente costruito intorno alla figura di Maria concepita senza peccato. Inoltre, benché nel testo non ci siano *moriscos* ma solo musulmani, sembra che Calderón si riferisca tra le righe proprio alla vicenda dei *moriscos* espulsi dalla Spagna tra il 1609 e il 1614, mostrando la possibilità di passaggi fluidi e ambigui dal cristianesimo all'islam: Alcuzcuz, per esempio, dopo il battesimo, si dichiara incapace di spiegare la propria appartenenza religiosa e si definisce un «cristi-moro».

Infine, occorre notare la visione tutta gesuitica della storia. Il dialogo tra Ignazio e il moro, che nella versione di Calderón include il tema dell'Immacolata Concezione, rappresenta anche un omaggio alla Compagnia di Gesù, per cui il dramma sacro era stato scritto e a cui Calderón era personalmente molto vicino. La conversione dei musulmani era uno degli ideali di Ignazio e dei primi gesuiti, e rimase impressa nell'identità della Compagnia e nei suoi documenti, nonostante i risultati relativamente scarsi dei gesuiti in questo campo.⁹⁵ La *Formula instituti* chiedeva ai gesuiti questa disponibilità, «sia che ci invieranno presso i Turchi, sia ad altri infedeli esistenti nelle regioni che chiamano Indie, sia presso gli eretici, scismatici, o fedeli quali che siano».⁹⁶ *El gran príncipe de Fez* è uno straordinario affresco della Compagnia di Gesù nel secondo Seicento, attraverso la glorificazione di Ignazio, di cui Mahomet-Baltasar è un fedele discepolo e imitatore, e la celebrazione dell'ideale missionario gesuitico, quando nelle battute finali del dramma l'orizzonte dell'azione si allarga dal Mediterraneo al mondo intero. La Compagnia di Gesù, afferma il Mal Genio, conduce una guerra contro l'inferno più efficace di quella di molti eserciti.⁹⁷ Mentre entrano in scena le missioni nelle Indie, tanto desiderate dai gesuiti del Seicento, si comunica anche l'idea che fosse possibile offrire la propria vita e diventare martiri senza attraversare l'oceano. Era un tema ricorrente, che i superiori della Compagnia di Gesù ripetevano spesso ai tanti candidati alle missioni che vedevano rifiutata la propria richiesta di partire. Mahomet-Baltasar diventava così un modello per i tanti gesuiti che, in tutto il mondo, parteciparono alle rappresentazioni di questo dramma sacro. Se non era possibile spargere il proprio sangue per Cristo, si poteva comunque offrirgli la propria vita e diventare 'martiri per amore'.

95. Cfr. COLOMBO, *Defeating the Infidels*, cit., cui si rimanda anche per la bibliografia; ID., *Jesuits and Islam in Early Modern Europe*, in *The Oxford Handbook of the Jesuits*, a cura di I.G. ŽUPANOV, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 349-378.

96. *La formula dell'istituto della Compagnia di Gesù*, n. 3, in *Gli scritti di Ignazio di Loyola*, cit., pp. 439-539, in partic. pp. 508-509.

97. «Esa suprema / religion, que siendo sola / una compañía, ma guerra / hace al infierno que muchos / ejercitos» (GPF, pp. 653-654).

LAURA PEJA

ELETTRA ABBANDONATA. QUANDO GIOVANNI
TESTORI INCONTRÒ FRANCO PARENTI

1. Dall'Archivio Testori

L'Archivio Testori presso la Fondazione Mondadori di Milano custodisce le carte lasciate da uno tra i più prolifici uomini di teatro, arte e cultura della seconda metà del Novecento italiano. La sua ispirazione policentrica di scrittore, pittore, poeta, critico e mercante d'arte, saggista, drammaturgo, regista e, in qualche modo, pure attore lo portava a lavorare parallelamente nei diversi ambiti. Le sue opere si trovano nei suoi scartafacci ora compiute – anche in diverse redazioni, nel moltiplicarsi delle correzioni e delle varianti –, ora lasciate interrotte, ora solo abbozzate. I quaderni autografi (spesso quasi illeggibili) e i fogli perlopiù dattiloscritti intrecciano appunti, progetti di lavoro, riflessioni, schizzi, versi, scritti di arte, narrativa, teatro, poesia. Tra le molte opere ce ne sono alcune che, pur portate a termine, Testori non pubblicò. Furono comunque oggetto di dibattito e le troviamo citate in lettere o interviste, che le annunciano o le ricordano. *L'Imerio* e *Il Branda*, ad esempio, sono due drammi dell'inizio degli anni Sessanta mai rappresentati e rimasti inediti,¹ di cui Testori parla però a più riprese.

Interessante al proposito una lettera a Paolo Grassi del 16 agosto 1962 in cui, dopo aver brevemente chiarito i motivi dell'«abbandono» dell'*Imerio*,² Testori

1. Il *Branda* in realtà solo fino al 2000, quando Fulvio Panzeri ne curò l'edizione (Torino, Nino Arago).

2. «Credo di essere abbastanza umile, ma anche abbastanza sicuro di dove voglio arrivare; L'Imerio l'ho fatto saltare proprio perché sentivo che stava a metà; e che per voler fagocitare tutta l'esperienza naturalista, finiva col saltarla. In effetti, stavo forse digerendola; e forzavo verso l'immobilità» (lettera di Giovanni Testori a Paolo Grassi, 16 agosto 1962. L'epistola – dattiloscritta con firma, data e qualche correzione autografa, su una pagina *recto* e *verso* – è conservata presso l'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano [d'ora in poi ASPT] tra la *Corrispondenza di Paolo Grassi*, faldone 45). Testori ancora nominava entrambi i drammi in un'intervista del 1963: «se n'era parlato con Albertazzi e Cervi, ma sinora non c'è nulla di definitivo» (inter-

‘promuove’ *Il Branda*, proponendolo per la stagione successiva del Piccolo attraverso la presentazione della trama e dei temi e offrendo indicazioni utili a valutare la fattibilità (a costi contenuti) dell’allestimento, come il numero dei personaggi («tre, più qualche comparsa») e il tipo di scena (in questo caso «fissa»):

Non ti dico altro. M’occorrerebbero pagine e pagine; e allora non è meglio che io ti mandi direttamente il testo? Buazzelli potrebbe farlo benissimo (credo che, come nel mio pensiero, così nella mia lingua il problema “regionale” abbia fatto molti passi in avanti); ma anche Carraro, dandogli anzi un accento di carognesca malinconia, di disperazione antica e da “de profundis” che a un personaggio lombardo, s’addice quanto mai. In primis, te lo dico sinceramente, mi spiacerebbe molto che questo mio lavoro, su cui conto e metto tutta la mia anima e il mio onore, fosse dato altrove; d’altra parte, l’esperienza di “vederlo in atto” m’è troppo importante e urgente, anche nei confronti delle altre idee che mi girano in testa; tra cui, appunto, il dramma della peste carliana... Appena avrò una copia decente del secondo atto, mi farò vivo. Ma, con questa lettera, ho voluto, come dire? far in modo che tu tenessi nello studio del tuo “programma”, un posto possibile, un posto eventuale per questa che potrebbe essere una grossa faccenda e, chissà, (la mia euforia oggi è certo eccessiva) l’inizio d’un teatro 1962 (un 1962, che, a me, piacerebbe affondasse le radici fino alla Milano del giovane Caravaggio, e ancora più giù, alla Lombardia dei romanici e dei “Longobardi”...)³

vista di Maria Grazia Bevilacqua su l’«Informatore moderno» del 22 settembre 1963, ora in F. PANZERI, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003, p. 103).

3. Ibid. Il progetto non andò in porto, come chiarisce, non molti giorni dopo, la risposta di Grassi che, seppur con i consueti toni cortesi, declina l’offerta, sottolineando la difficoltà della ‘quadratura del cerchio’ della stagione successiva per la quale – precisa – «una novità italiana, di uno scrittore noto, che noi giudichiamo seria e impegnativa, è già stata inserita da tempo; mi pare di avvertelo detto». Al ringraziamento per la disponibilità «ammirevole» che il drammaturgo ha verso il Piccolo non segue un qualche impegno o previsione precisa, o un riferimento al testo proposto, ma solo un più generico auspicio: «prima o poi dovremo tornare ad una collaborazione attiva e totale come fu per la “Brasca”» (lettera di Paolo Grassi a Giovanni Testori, 30 agosto 1962, copia dattiloscritta non firmata, in *Corrispondenza di Paolo Grassi*, cit.). La novità italiana in cartellone nella stagione 1962-1963 era *I buroasauri* di Silvano Ambrogi per la regia di Ruggero Jacobbi. All’ASPT si trovano anche altre lettere in cui si parla di allestimenti poi non realizzati, come quello di *Erodiade*, ricordato in una lettera di Testori a Grassi del febbraio 1968 in cui vengono vagliate alcune ipotesi di regia, tra cui Costa e Missiroli, per la «disperata regina». La cartella stampa del Piccolo Teatro la annunciava per la stagione 1968-1969 con i nomi di Orazio Costa e Valentina Cortese, ma lo spettacolo non venne realizzato, al pari del tentativo successivo, dell’inizio del 1970, con la Compagnia stabile del teatro milanese diretta da Carletto Colombo, che avrebbe presumibilmente avuto la regia di Klaus Michael Gruber e l’interpretazione di Anna Nogara. Solo nel 1984 *Erodiade* andò finalmente in scena con la regia dello stesso autore (e con importanti modifiche nel testo, al punto da diventare, nella raccolta completa delle opere, *Erodiade II*, mentre la prima, pubblicata nel 1969, venne intitolata *Erodiade I*. Cfr. *Testori e il Piccolo. Lettere, testimonianze, spettacoli*, a cura di G. CARUTTI e E. VASTA, Milano, Edizioni Piccolo Teatro di Milano, 2004, in partic. p. 18).

La lettera restituisce anche uno spaccato significativo sui rapporti del drammaturgo con il primo Stabile italiano, su cui torneremo, e già rivela la tensione a una ri-partenza, il desiderio di ‘fondare’ qualcosa di nuovo, che abbia radici antiche e lombarde.

E poi c’è *Elettra*, cui sono dedicate queste pagine, che sorprende per il silenzio che ne ha avvolto la composizione e la stessa esistenza. Una drammaturgia scritta e poi corretta, dattiloscritta e ancora corretta, di cui non sembra ci siano notizie in documenti o dichiarazioni. Anche in occasione della stesura, pubblicazione o messa in scena di opere vicine per temi e personaggi – come nel caso della regia dell’*Oreste* alfieriano per il Teatro popolare di Roma (1988) e di *SdisOré*, monologo della *Branciatrilogia* dedicato a Oreste (1991) – Testori non citò mai la sua composizione legata al celebre mito della famiglia degli Atridi. Franco Branciaroli non ricorda di aver mai nemmeno saputo che esistesse una *Elettra* di Testori.⁴ Una anomalia, questa mancanza di notizie, questa sorta di reticenza da parte di un autore che era invece solito dar spazio anche a progetti incompiuti, come rileva il suo biografo, nonché curatore dell’edizione completa delle sue opere per Bompiani, Fulvio Panzeri.⁵

Ma perché Testori non diede seguito al lavoro pur prolungato su *Elettra*? Per tentare di dare una risposta a questa domanda occorre prima affrontarne un’altra: è possibile stabilire quando lavorò a questo testo?

Un’analisi stilistica dell’opera può suggerire delle ipotesi. Ci sono poi i documenti. Anzitutto un quaderno A4 («unità archivistica 80» del citato archivio) con copertina rigida marrone della «Cartoleria Ditta G. De Magistris Via Dante 2 Milano» con legatura interna compromessa e da cui risultano strappate diverse pagine delle settantasei numerate. Il taccuino è utilizzato dalla p. 3 alla 76: le pagine pari sono lasciate bianche, per aggiunte e correzioni alle pagine accanto, fino alla p. 42, poi sono scritte al contrario e a ritroso, come era solito fare Testori. Gli interventi di revisione e integrazione sono numerosi e fatti probabilmente in più momenti, visto l’uso di inchiostri diversi e di matita. Privo di intestazione, già nella scheda catalografica dell’archivio è attribuito a *Elettra* con questa avvertenza: «il titolo è stato indicato da Alain Toubas; sul quaderno non c’è alcuna indicazione di titolo né di data, ma *Elettra* è uno dei personaggi principali dell’opera».

Un elemento forse utile alla datazione si trova nel quaderno, anzi inserito nel foglio di guardia, insieme a un pezzo di carta assorbente rossa con mac-

4. Come è emerso da una conversazione telefonica con Franco Branciaroli, che qui ringrazio.

5. Ringrazio Fulvio Panzeri per la breve chiacchierata sul tema. Oltre alla già citata *Vita di Testori*, cfr. almeno G. TESTORI, *Opere*, a cura di F. P., Milano, Bompiani, 1996-2013, 3 voll. Ulteriori referenze verranno fornite nelle note successive.

chie di inchiostro e tracce di parole asciugate: è un foglio A4 a righe, strappato presumibilmente da un altro quaderno (come suggeriscono i numeri stampati nell'angolo in alto a destra: 19 sul *recto* e 20 sul *verso*). Sul foglio, in inchiostro blu, ci sono una serie di appunti che, per quanto non molto agevoli da decifrare, sembrano riguardare opere pittoriche dello stesso Testori già esistenti («K.O», «Ritratto di Daniele», «Due teste di capretto davanti allo specchio», «Pugile IV», che presumibilmente diventerà *Pugilatore IV*) o ancora da realizzare: «cominciare le opere di ciclisti», decifro a un certo punto, e poco oltre: «pensare alla grande 'Caduta di ciclisti' (2 tele?)», ma poi anche «pensare a nature morte autunnali» e «pensare a nature morte alla luce notturna». Sembra di intravedere una sorta di programma di lavoro di cui si indicherebbero anche luoghi e tempi: «agosto vacanza», pare di leggere, e poi forse è citato Bondo, comune svizzero nella regione del Maloja dove ebbe il suo «studio-capanna-cascina-cisterna-zattera ed erbario della nostra 'trafitturata' umanità»⁶ l'amico pittore Willy Varlin, dal quale spesso Testori si recava. Forse poi scrive «ottobre: Novate», cui segue «vigna», e poi ancora leggo «fare disegni e foto alle Acciaierie Falk». Soprattutto espressioni come «incerto se tenere i tre ritratti» o «fuori catalogo» fanno pensare che gli appunti siano relativi alla preparazione di una mostra, presumibilmente la prima personale di Testori che si tenne alla Galleria Galatea di Torino tra il novembre e il dicembre 1971⁷ e dove furono effettivamente esposte diverse opere elencate nel foglio. Altre, pur citate, non ci sono giunte: potrebbero non essere mai state realizzate o essere state realizzate e poi distrutte dal pittore stesso, che così faceva con molti lavori, soprattutto all'inizio degli anni Settanta, epoca nella quale dipingeva quasi senza sosta. La maggior parte di quelle già realizzate sono proprio del 1970. Il foglio dunque non sembra poter essere stato scritto prima di quell'anno, a cui potrebbe invece ben risalire, se il pittore sta progettando di lavorare ancora nel corso dell'estate e dell'autunno in preparazione di una mostra che sarà realizzata nel novembre dell'anno successivo. Potrebbe anche essere del 1971, ma in questo caso Testori sarebbe forse un po' troppo indietro nella preparazione dell'evento.

Anche trovata una datazione plausibile del foglio, non abbiamo prova di quando esso sia stato lì inserito: le carte sciolte 'volano', si spostano facilmente, possono essere trovate in giro e inserite in un posto qualsiasi. Può averlo fatto lo stesso Testori o anche qualcuno dopo di lui. Se invece – come in altri

6. Così Testori in PANZERI, *Vita di Testori*, cit., p. 116.

7. *Giovanni Testori*, catalogo della mostra (Torino, 16 novembre-18 dicembre 1971), Torino, Galleria Galatea, 1971. Il bel testo introduttivo (senza titolo) è di Luigi Carluccio, poi ripubblicato come *Pittura come salvazione* in *Giovanni Testori. I pugilatori*, catalogo della mostra a cura di D. DALL'OMBRA e A. PIAZZOLI (Bergamo, 11-31 maggio 2013; Lugano, 9-30 giugno 2013), Milano, Associazione Giovanni Testori, 2013, pp. 7-9.

casi – il foglietto è stato inserito appena scritto nel taccuino che il drammaturgo si portava in giro per lavorarci, secondo il suo abituale *modus operandi*, per strada, nei bar, sulle panchine, possiamo allora ipotizzare che *Elettra* risalga al 1970, come sembrano confermare alcuni elementi interni al testo (temi e linguaggio soprattutto).

Quello stesso testo si ritrova dattiloscritto (con integrate le correzioni del quaderno) in quarantacinque fogli sciolti, numerati a macchina da 2 a 18 e da 27 a 51, intitolati *Elettra*, anch'essi con numerose correzioni a penna.⁸

Un'altra copia dattiloscritta, proveniente dalla cartella delle cose inviate in SIAE da Alain Toubas in anni recenti, è conservata dall'Associazione Testori.⁹ Si tratta di una redazione successiva a quella presente nell'archivio della Fondazione Mondadori: vi si trovano infatti inserite quelle varianti che nella prima redazione erano state riportate a penna. Questa seconda stesura è costituita da cinquantatré fogli numerati più uno non numerato (con occhiello «parte seconda») inserito a separare appunto la prima dalla seconda parte. Si trovano anche qui alcune correzioni manoscritte, ma in quantità decisamente inferiore.

Testori dunque ha scritto il testo a mano sul quaderno (forse in più riprese), poi ci è tornato più volte per correggerlo, lo ha dettato a qualcuno perché lo scrivesse a macchina, quindi, dopo averlo corretto, ha di nuovo dato incarico di riscriverlo per poi apportare ulteriori modifiche e correzioni a mano. È il suo modo consueto di lavorare, che indica però come non si tratti di una cosa buttata giù di getto e subito abbandonata, ma di un progetto cui si è dedicato almeno per un certo lasso di tempo. E cui pure poi ha deciso di non dare seguito: *Elettra* resta abbandonata e, come già detto, dimenticata. Non distrutte le pagine, come tante volte avvenne invece per i dipinti di quegli anni, ma neglette, semplicemente lasciate alle spalle... come Didone sulla spiaggia a guardare Enea che veleggia verso altri, fatali lidi.

2. Nel lungo solco della tradizione

Per capire perché Testori abbia abbandonato *Elettra*, sarà forse utile prima domandarsi cosa lo abbia spinto a dedicarsi a quel progetto.

Abbiamo ipotizzato che Testori scriva (e rapidamente abbandoni) la sua *Elettra* nel 1970. In quell'anno ha alle spalle già diverse esperienze come dram-

8. Milano, Fondazione Mondadori, *Archivio Testori*, unità archivistica D46.

9. Milano, Fondazione Testori. Segnalo che i faldoni qui conservati non hanno numero di inventario. Ringrazio Davide Dall'Ombra e Giuseppe Frangi per la segnalazione, la consueta collaborativa cortesia e per il supporto nel confronto con il foglio manoscritto conservato nel quaderno.

maturgo che l'hanno messo in contatto con istituzioni e personalità di diverso tipo. Dopo il precoce esordio, nel 1942, con i due atti unici *La morte* e *Un quadro*, seguiti da una certa attività tra gli anni Quaranta e Cinquanta,¹⁰ ha trovato in Grassi un interlocutore attento e nel Piccolo Teatro un luogo di lavoro 'privilegiato', come ho cercato di chiarire altrove,¹¹ e come lui stesso mostra nella succitata lettera a Grassi e in diverse altre, che però sono pur sempre scritti di *captatio benevolentiae* e dunque necessariamente volte a enfatizzare questo aspetto. Ha sperimentato anche la strada della collaborazione fattiva, e spesso anche combattiva, con un regista del calibro di Luchino Visconti e attori come Rina Morelli, Paolo Stoppa,¹² Lilla Brignone nei celebri e scandalosi allestimenti di *L'Arialdalda* e della *Monaca di Monza*.¹³

A livello di contenuti e personaggi, si è mosso dal realismo del contemporaneo (con *La Maria Brasca* e *L'Arialdalda*) verso la ricerca storica (che ha portato alla *Monaca di Monza*) e le fonti bibliche (con *Erodiade*). I suoi personaggi sono sempre stati principalmente femminili, e così accade anche per il primo ripreso dal gran repertorio del mito classico: Elettra.

Dal canto suo, Elettra, all'epoca in cui Testori decide di intitolarle il suo lavoro, ha alle spalle una storia immensa, una lunghissima tradizione di riscritture nel solco della quale il drammaturgo si poneva inevitabilmente e consapevolmente.¹⁴

Come noto, essa è un *unicum* nella «tradizione accidentata»¹⁵ dei tragici, poiché si trova a essere non solo personaggio di una «trilogia orizzontale», l'*Oresteia*

10. Panzeri informa che nel 1942 questi due atti unici vengono pubblicati su «Via consolare», uno dei fogli universitari legati al GUF, prima di essere inseriti nell'antologia del 1943. Cfr. F. PANZERI, *Note ai testi*, in G. TESTORI, *Opere. 1943-1961*, a cura di F. P., introd. di G. RABONI, Milano, Bompiani, 2008, p. 1267. Nello stesso volume si trova *Tentazione nel convento*, definito dal curatore della raccolta «il testo teatrale più rappresentativo della produzione testoriana tra gli anni quaranta e cinquanta, che annovera tra gli altri, *Cristo e la donna*, *Caterina di Dio* e *Le lombarde*, legati da una figurazione del male e da un'idea di redenzione» (ivi, p. 1268). *La Caterina di Dio* e *Le lombarde* furono rappresentate.

11. Cfr. L. PEJA, '*La Maria Brasca*' 1960. *Giovanni Testori al Piccolo Teatro*, Milano, Scalpendi, 2012.

12. Su Morelli e Stoppa cfr., in questo stesso numero, i contributi di Leonardo Spinelli (pp. 175-242).

13. Sulla messa in scena dell'*Arialdalda* cfr. F. MAZZOCCHI, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. 'L'Arialdalda' 1960*, Milano, Scalpendi, 2015 (allegato al volume un CD con le musiche originali di Nino Rota e la registrazione audio dello spettacolo). Sulla vicenda della *Monaca di Monza* si veda infra, nota 66.

14. Sono numerosi i testi che trattano la fortuna di questo personaggio. Cfr. almeno P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, Paris, Armand Colin, 1971 e F. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2010.

15. Ivi, p. 19.

di Eschilo, ma anche – e molto più inusualmente – di una «trilogia verticale», che restituisce il punto di vista di tutti e tre i poeti tragici, costituita dalle *Coefore* di Eschilo (secondo dramma dell'*Oresteia*, appunto), dall'*Elettra* di Sofocle e da quella di Euripide, cui si potrebbe aggiungere un quarto testo che però non la vede protagonista: l'*Oreste*, ancora di Euripide.

All'interno di un mito centrale, generatore di riletture e riscritture come quello della saga atridica, la sua figura si staglia per la peculiarità stessa della sua genesi teatrale: «assente nell'epica, Elettra è creazione tragica per eccellenza», come sottolinea Avezzù.¹⁶ Il suo ruolo poi si evolve nel corso delle tragedie e se da principio è solo la subordinata complice del fratello, via via guadagna il protagonismo del personaggio eponimo: «nelle *Coefore* la sua parte è poco meno della metà di quella di Oreste, in Euripide diviene più che doppia e in Sofocle è addirittura quattro volte più ampia di quella del fratello».¹⁷

Non è questo il luogo per affrontare le complesse questioni di datazione dei drammi antichi, a cominciare dall'*Elettra* di Sofocle, a proposito della quale non mi pare si sia arrivati a una *communis opinio*. Stabilire se sia stata scritta prima o dopo quella di Euripide¹⁸ è centrale per comprendere gli effetti di intertestualità tra le due, ma non per il nostro percorso tutto novecentesco. Sia come sia, infatti, certamente Testori elegge a modello del suo lavoro la tragedia sofoclea. Anche se in quest'ultima il riconoscimento tra i due fratelli è posto molto avanti nell'azione – a differenza di quanto avviene nelle *Coefore* e in Euripide e pure nel lavoro di Testori (dove per la verità non c'è nemmeno più necessità di una agnizione) – sono molti gli elementi che suggeriscono di inserire la riscrittura dell'autore lombardo nella filiera sofoclea. Non è un caso che Oreste – da poco entrato in scena ma messo già alle strette dalle accuse della madre per il suo amore verso la sorella –, introdotto da una significativa didascalìa («alzando di colpo la mano come un vindice e urlando, ebbro di

16. G. AVEZZÙ, *Lontananza di Elettra*, in SOFOCLE, EURIPIDE, H. VON HOFMANNSTHAL, M. YOURCENAR, *Elettra. Variazioni sul mito*, a cura di G. A., Venezia, Marsilio, 2002, pp. 7-22: 16. Avezzù ricorda come nei racconti su Agamennone e la sua famiglia presenti nei poemi omerici (e nei *Canti Cipri*) Elettra non compaia. Anche nell'*Iliade* vengono nominate tre sorelle di Oreste – Crisotemi, Laodice e Ifianissa – ma non Elettra (*Iliade* ix, 142-145).

17. Ibid.

18. Si rimanda, per questi aspetti, al citato Brunel (*Le mythe d'Électre*, cit., pp. 47-50) che data l'*Elettra* di Euripide al 413 facendogli precedere quella sofoclea, da lui collocata nel 414, e a Condello (*Elettra. Storia di un mito*, cit., p. 22) che sembra invece più convinto della priorità euripidea, soprattutto in virtù della considerazione che «non è facile credere che Euripide avrebbe potuto inscenare una lunga parodia del riconoscimento eschileo se Sofocle avesse già tratto partito dallo stesso episodio per una più discreta, ma tanto più tragica 'preterizione' del modello» (ibid.).

gioia»),¹⁹ gridi un verso, riportato a mano in greco nel dattiloscritto, che è il verso 1219 della *Elettra* di Sofocle: «τοῦ γὰρ ζῶντος οὐκ ἔστιν τάφος»,²⁰ cui segue la riformulazione in francese «Les vivants n'ont pas de tombeaux» (p. 21).

Non è un verso qualunque quello che Testori estrapola dalla tragedia: è il verso, quello del riconoscimento di Oreste in una agnizione dalla procedura per così dire 'capovolta' in cui è la sofferenza di Elettra a divenire «la cifra attraverso la quale il fratello riconosce i suoi propri mali, e dunque *se stesso, nella sorella*».²¹

Testori dunque non rinuncia a richiamare il suo modello, pur eliminando un elemento che in esso era fondamentale. Del resto, quella che per i tragici greci era la scena centrale, nel Novecento ha da tempo perso importanza: nell'*Elettra* di Jean Giraudoux (1937), il riconoscimento si riduce quasi a niente e nel dramma di Marguerite Yourcenar (*Elettra o la caduta delle maschere*, composta nel 1943 e messa in scena nel 1954) scompare del tutto,²² così come nel film di Visconti *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), ispirato alla vicenda. I personaggi della contemporaneità non hanno tanto problemi di riconoscimento reciproco, quanto piuttosto di un più profondo riconoscimento di sé e della propria identità in una *quête* più pertinente alla temperie culturale in cui si collocano.

Dell'*Elettra* di Sofocle si trovano in Testori anche i toni plumbei, inquietanti. Il lungo rinvio del riconoscimento che il drammaturgo greco introduce dà infatti ampio spazio all'indugio sul lamento e sull'insistito ricordo del passato. Proprio l'interesse per la rappresentazione del dolore della protago-

19. TESTORI, *Elettra*, dattiloscritto conservato dall'Associazione Testori, cit., p. 21. D'ora in poi si citerà sempre da questa ultima redazione, indicandone solo il numero di pagina tra parentesi nel corpo del testo.

20. «Non hanno tomba i vivi» si legge in SOFOCLE, *Aiace. Elettra*, introd. di E. MEDDA, trad. di M.P. PATTONI, Milano, Rizzoli, 1997, p. 345.

21. AVEZZÙ, *Lontananza di Elettra*, cit., p. 18. Questo nel testo sofocleo il dialogo tra Elettra e il fratello, che si è mostrato «l'unico ad aver provato compassione» di lei: «ELETTRA Come, non ho ragione di piangere mio fratello morto? / ORESTE Non ti si addice proferire questa parola. / ELETTRA Fino a tal punto mi si nega dunque ogni diritto sul morto? / ORESTE Nulla ti viene negato, ma quest'urna non ti appartiene. / ELETTRA È mia, quant'è vero che questo che reggo è il corpo di Oreste. / ORESTE Di Oreste soltanto per un racconto fittizio. / ELETTRA E dov'è allora la tomba di quello sventurato? / ORESTE Non esiste: non hanno tomba i vivi. / ELETTRA Figlio, che hai detto? / ORESTE Nulla che non sia vero. / ELETTRA Dunque egli vive? / ORESTE Sì, com'è vero che io sono vivo. / ELETTRA Tu sei Oreste? / ORESTE (mostrandole il castone di un anello) Guarda questo sigillo che era di mio padre, e giudica se dico la verità. / ELETTRA O luce dolcissima! / ORESTE Dolcissima, posso dirlo con te» (SOFOCLE, *Aiace. Elettra*, cit., pp. 343-345).

22. Sulle riscritture di area francese (Giraudoux, Sartre, Yourcenar in particolare) cfr. S. SAÏD, *Le mythe d'Electre dans le théâtre français du vingtième siècle*, in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. GAMBELLI e F. MALCOVATI, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 43-77 (seguito da traduzione: ivi, pp. 79-109).

nista è forse ciò che lo ha portato a utilizzare un modello formale inconsueto nel resto della sua produzione (almeno quella che conosciamo): essa entra in scena da sola cantando un lamento monodico e solo in un secondo momento la raggiunge il coro. Questo schema è ripreso da Testori, che apre la scena su Elettra e il suo lamento.

Nonostante poi il finale apparentemente positivo del testo classico, «l'atmosfera di sofferenza e di incertezza per il futuro che ha caratterizzato la prima parte della tragedia non viene dissipata»;²³ Elettra esprime la sua gioia per aver ritrovato il fratello, ma «il peso opprimente del dolore passato non appare del tutto scosso e il compimento della vendetta non apre prospettive luminose per il futuro».²⁴ Del resto, quando finalmente Oreste si rivela, sono trascorsi milleduecentotrenta versi: ne restano trecento in cui

la bilancia non si equilibra, e il passato prevale ancora, anche nelle effusioni di gioia di Elettra, che ricorda il suo tremendo dolore con le parole «il nostro male irreparabile, che non troverà mai oblio» (vv. 1246-1250), e ancora vorrebbe parlarne.²⁵

È proprio questa prospettiva cupa e priva di aperture ad accomunare l'opera di Testori a quella di Sofocle, che ha trasformato il grande archetipo della trilogia di Eschilo (che sta invece perlopiù alla base delle contemporanee riletture politiche del mito)

attraverso una focalizzazione rigorosa sulla condizione psichica di Elettra e sulla sua emarginazione. [...] La passione monomaniaca di Elettra dipinta da Sofocle e da Euripide, e il suo attaccamento ossessivo e morboso alla memoria del padre, sono il punto di partenza per la rivisitazione psicanalitica del mito che non fa altro che svelare lo strato nascosto sotto questa ostinazione adamantina: ovviamente la pulsione incestuosa.²⁶

Se più frequente nell'interpretazione e nelle variazioni sul mito è lo sviluppo incestuoso dell'amore di Elettra per il padre Agamennone, tanto che, come noto, Jung ha introdotto il «complesso di Elettra» per indicare l'«equivalente» femminile del complesso edipico,²⁷ anche la tematizzazione dell'amore

23. E. MEDDA, *Introduzione a SOFOCLE, Aiace. Elettra*, cit., pp. 5-76; in partic. *Elettra o il vuoto della vendetta*, pp. 40-76 (a p. 56 la citazione).

24. Ibid.

25. Ivi, p. 73.

26. M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, in *La scena ritrovata*, cit., pp. 111-136: 114-115.

27. Jung sostiene che «con gli anni il conflitto nel figlio maschio si plasma in una forma più maschile e quindi tipica, mentre nella bambina si sviluppa la specifica inclinazione per il padre

incestuoso tra i fratelli, al centro dell'opera di Testori, non è certo un *unicum*. E se in prima battuta è un riflesso dell'amore verso il padre, con Oreste che rappresenta per Elettra un ovvio oggetto sostitutivo, in molti esempi la relazione fraterna guadagna una certa autonomia e molteplici sono le possibilità di apparecchiare la scacchiera. Testori, ad esempio, sposta su Clitennestra l'«i-identificazione» tra padre e figlio e il desiderio incestuoso che la spinge verso Oreste fa di lei una contendente della figlia, che sembra avere in odio proprio in ragione dell'amore che per lei prova Oreste.

La fortuna del personaggio di Elettra è vastissima: di lei scrivono in età moderna Giovanni Rucellai (*L'Oreste*, 1525), Pradon (*Électre*, 1677), Crébillon (*Électre*, 1708), Voltaire (*Oreste*, 1750), Alfieri (*Oreste*, 1783), Goethe (*Iphigenie auf Tauris*, 1786),²⁸ per citare alcuni tra i più noti. Numerose poi le riscritture ottocentesche, senza dimenticare le incursioni nel melodramma. Tra le più significative l'*Idomeneo* di Mozart su libretto di Giambattista Varesco (1781) e, ancor più rilevante in riferimento a Testori, l'*Elektra* su libretto di Hofmannsthal, che Richard Strauss musicò nel 1909. Hofmannsthal, per altro, aveva già dato alle stampe nel 1903 la sua tragedia, poi ripresa con alcune significative modifiche. Nel celebre finale in musica, ad esempio, Elettra muore danzando. Lo straordinario e scandaloso successo che consacra la fama del musicista bavarese, amatissimo da Testori, si basa su alcuni elementi fondamentali: «la tensione spasmodica, la dissociazione psichica, l'eroticismo, il parossismo, l'estrema concentrazione e commistione di simboli» che «soltanto nella musica di Strauss riuscirono a trovare la loro espressione compiuta e definitiva».²⁹ Mi pare di poterli intravedere sullo sfondo dell'ispirazione testoriana, anche per quell'atmosfera morbosa e priva di aria e di luce in cui si sviluppano entrambe le riscritture.

Inaugurato dalle note dissonanti e parossistiche di Strauss – di cui, mi pare interessante notare, si ebbero alcuni allestimenti in Italia nel 1969 –³⁰ tutto

e il corrispondente atteggiamento di gelosia verso la madre. Si potrebbe allora definire questo complesso, il “complesso di Elettra”. Elettra, come noto, si vendicò sulla madre Clitennestra dell'uccisione del marito, che aveva privato lei Elettra del padre amato» (C. JUNG, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica* [1912], introd. di P. CUNIBERTI, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 100).

28. Goethe aveva intenzione di scrivere anche un dramma in cui Elettra fosse il personaggio principale, come riportato nel *Viaggio in Italia*. Cfr. M.E. SANTORO, *Elettra. Ricezione e fortuna nella cultura tedesca*, Bari, Levante, 2011, pp. 42-45.

29. A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995, p. 44.

30. Cfr. l'elenco di G. GUALERZI, '*Elektra*' in Italia, riportato nel libretto di sala per l'opera di Strauss andata in scena al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino nella stagione 2007-2008 (Bologna, Pendragon, 2008, pp. 52-54), in cui sono registrate ben tre rappresentazioni per il 1969: il 20 gennaio al Comunale di Bologna, con la direzione di Eliahu Inbal, la regia di Aldo

il Novecento è «il secolo di Elettra», come Condello ha titolato un capitolo del suo regesto.³¹ In effetti, già al 1901 si data l'*Electre* di Galdós, importante – come ricorda Brunel – per le polemiche che suscita, specialmente in Francia, al momento della sua uscita, e per la traduzione americana da cui prende avvio una «nouvelle lignée d'*Électres* aux États Unis»,³² anche se è stato messo in rilievo come forse il soggetto si richiami più a *La religiosa* di Diderot che ad altro.³³ Del 1903, come detto, è il testo di Hoffmannsthal; del 1905 la riscrittura *La fiaccola sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio, già da tempo impegnato in quella che lui stesso aveva definito *La rinascenza della tragedia*;³⁴ mentre nel 1909 debutta l'opera musicata da Strauss. E ancora. *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, del 1931, è tra le più note riscritture e certo anche tra i testi contemporanei che hanno maggiormente segnato la scena teatrale italiana. Nel 1941 viene allestito al Teatro delle Arti di Roma per la regia di Anton Giulio Bragaglia con Diana Torrieri nei panni di Lavinia/Elettra e Salvo Randone in quelli di Orin/Oreste. La traduzione italiana (di Adelchi Moltedo) approntata per l'occasione venne pubblicata su «Il dramma».³⁵ Nel 1945 riscuote un secondo grande successo, questa volta milanese, grazie all'allestimento di Giorgio Strehler con Memo Benassi (significativamente nel doppio ruolo di Ezra e Orin: Agamennone e Oreste) e di nuovo la Torrieri. Lo spettacolo, che alla prima ebbe sessanta chiamate finali, fu commentato da «tutti i registi recensori» (Jacobbi, Pandolfi, Grassi, Guerrieri) e presentò il suo «nucleo negativo, di testimonianza e di malessere, in contrasto netto con il teatro di elevamento della produzione media, e riassuntivo della ricerca generazionale».³⁶

Trionfo e Floriana Cavalli nel ruolo della protagonista; l'11 febbraio al Teatro Nuovo di Torino, con Eldemira Calomfirescu diretta da Otto Gerdes, per la regia di Peter Busse; il 5 maggio al Teatro Margherita, di nuovo con Floriana Cavalli ma con la direzione di Wilhelm Wodnansky e la regia di Georg Reinhardt.

31. Cfr. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., pp. 107-115.

32. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., p. 213.

33. Cfr. ibid. Il rinvio è a J. BLANQUAT, *Au temps d'«Electra» (documents galdosiens)*, «Bulletin historique», LXVIII, 1966, 3-4, pp. 253-308.

34. Così si intitolava un breve scritto pubblicato su «La tribuna» del 3 agosto 1897 (ora in V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 78-80).

35. «Il dramma» (XVII, 1941, 361-362, pp. 16-68) pubblica l'introduzione e il copione, di cui si segnala che è «testo integrale e integralmente rappresentato al Teatro delle Arti di Roma, diretto da Anton Giulio Bragaglia, il 28 marzo 1941».

36. Così C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (1984), Roma, Bulzoni, 2008, p. 184. Non a caso lo studioso titola il paragrafo dedicato a questo eccezionale, primo successo di Strehler *Il lutto si addice alla generazione. A proposito di Strehler e De Bosio*, pp. 181 ss. (in partic., sullo spettacolo in oggetto, pp. 181-185).

Nel corso degli anni Quaranta, mentre continuano in tutto il mondo le riscritture – del 1939 quella di Thomas Stearns Eliot, *La riunione di famiglia*; del 1942-1946 la *Tetralogia degli Atridi* di Hauptmann, di cui nel 1962 Erwin Piscator curò una messinscena al Theater am Kurfürstendamm di Berlino; del 1943 le *Mosche* di Jean Paul Sartre e il già citato testo della Yourcenar –, in Italia vanno in scena numerose riprese sia dei drammi antichi (in particolare l'*Oresteia*),³⁷ sia delle riscritture moderne. Visconti, nel 1949, si incarica della regia dell'*Oreste* di Alfieri con l'interpretazione di Vittorio Gassman, che riprenderà il testo, curandone la regia, nel 1957-1958.³⁸ Accanto a lui, Paola Borboni nel ruolo di Clitennestra e Rina Morelli in quello di Elettra. Quest'ultima, come noto, è interprete testoriana di spicco, soprattutto nei panni della Arialda.³⁹ Non è improbabile che suggestioni e ispirazioni siano passati anche per queste vie e che magari, proprio pensando alla Morelli, Testori abbia messo mano alla sua *Elettra*.

Le varie riprese teatrali si intrecciano anche con un panorama vasto e variegato di traduzioni dei tragici antichi, spesso peraltro a opera di poeti, come Salvatore Quasimodo, che nel 1954 pubblica l'*Elettra* di Sofocle.⁴⁰

Gli anni Sessanta si aprono con la grande operazione dell'*Orestide* al teatro greco di Siracusa (19 maggio 1960) del Teatro popolare italiano di Gassman con la traduzione di Pier Paolo Pasolini, il quale, nella *Lettera del traduttore* che apre il volume Einaudi dedicato allo spettacolo, scrive: «il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico».⁴¹ Al mito, Pasolini torna di

37. Sulle messe in scena contemporanee dei testi antichi cfr. almeno: *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di A. CASCETTA, Milano, Vita e Pensiero, 1991. In particolare sull'*Oresteia*, cfr. l'importante A. BIERL, *L'«Oresteia» di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, con una premessa di M. FUSILLO e postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana, Roma, Bulzoni, 2004 e F. DECREUS, *The «Oresteia», or the Myth of the Western Metropolis Between Habermas and Foucault*, «Phasis», 2004, 7, pp. 143-166.

38. Dell'*Oreste* di Gassman – che ebbe fortuna anche all'estero – esiste un'edizione televisiva del 1958. Cfr. P. TRIVERO, *'Oreste' di Alfieri per Vittorio Gassman*, Pisa, ETS, 2010.

39. Cfr. SPINELLI, *Elvira (detta Rina) Morelli*, cit., pp. 175-213.

40. Cfr. SOFOCLE, *Elettra*, con testo greco a fronte e introd. di R. CANTONI, trad. it. di S. QUASIMODO, Milano, Mondadori, 1954. La traduzione verrà riproposta per gli stessi tipi nel 1963 in una interessante silloge: *Tragici greci tradotti da Salvatore Quasimodo. Le «Coefore» di Eschilo, «Elettra» di Sofocle, «Edipo re» di Sofocle*. Si veda anche l'utile *Regesto bibliografico delle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960)*, in P. ZOBOLI, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce, Pensa, 2004, pp. 179 ss.

41. P.P. PASOLINI, *Lettera del traduttore*, in ESCHILO, *Orestide*, Torino, Einaudi, 1960, p. 2 (il volume fa parte della collana «Quaderni del Teatro popolare italiano» diretta da L. Codignola, V. Gassman, L. Lucignani). Su questo celebre spettacolo cfr. BIERL, *L'«Oresteia» di Eschilo*, cit., pp. 55-60. Per uno studio aggiornato sul rapporto Pasolini-Eschilo cfr., da ultimo: P. FALZONE, *Il poeta e le Furie. Aspetti della ricezione pasoliniana di Eschilo*, in *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, a cura di S. NOVELLI e M. GIUSEPPETTI, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2017, pp. 275-304.

nuovo con *Pilade* che, pubblicata su «Nuovi argomenti» nel 1966, verrà allestito a Siracusa nel 1969, prima di essere messo in scena – ma siamo già molto oltre l’esperienza testoriana – nel 1993 a Torino da Luca Ronconi, già passato peraltro nel 1972 per una celebre *Oresteia* su testo elaborato da Mario Untersteiner.⁴² L’attualizzazione politica è, infatti, accanto alla reinterpretazione psicanalitica, la grande chiave di rilettura del mito greco di Elettra. I due modelli peraltro non sono «autonomi, ma interferiscono continuamente fra di loro, spesso all’interno dello stesso testo».⁴³

La valenza politica della vicenda dell’eroina tragica è centrale anche nell’allestimento dell’opera sofoclea a opera di Antoine Vitez (Théâtre-Maison de la culture de Caen) nel 1966, che segna il debutto del regista, il quale riprenderà il testo («avec des parenthèses empruntées à Yannis Ritsos») con grande successo nel 1971,⁴⁴ al Théâtre des Amandiers de Nanterre, con la stessa interprete del 1966, Évelyne Istria, che resterà anche nel terzo allestimento, del 1986, al Théâtre national de Chaillot (da cui l’anno successivo viene realizzato un film d’Hugo Santiago).

Agli aspetti politici della vicenda dedica una qualche attenzione anche Testori. Se ne trova un’eco nelle paure che mostrano Egisto ed Elettra di una insurrezione guidata da Oreste e nell’abortita missione di leader del giovane. È però evidente che non è quello dell’attualizzazione politica il cuore della lettura del drammaturgo lombardo, pure senz’altro consapevole del fervido clima delle riprese e delle messe in scena dell’*Oresteia*, nel quale – secondo Bierl – «è proprio l’aspetto politico a possedere una particolare forza».⁴⁵ Non è un caso che non molti anni dopo (quando l’*Elettra* di Testori era già conclusa e archiviata), con l’*Oresteia* del 1974 alla Schaubühne, anche Peter Stein centri il suo ventennale lavoro sulla trilogia eschilea sulla connotazione politica del testo.⁴⁶

Di molte delle numerosissime riscritture di questi anni difficilmente Testori poté avere conoscenza o anche solo notizia: l’*Albero tropicale*, *Nettaiju* di Yukio Mishima (1960) è ancora oggi disponibile al lettore occidentale solo in

42. Cfr. BIERL, *L’Oresteia’ di Eschilo*, cit., pp. 62-69 (Pasolini), 111-122 (Ronconi). E cfr. P.P. PASOLINI, *Pilade*, «Nuovi argomenti», n.s., 1967, 7-8, ora in ID., *Teatro*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 2001, pp. 357-458. Per un’analisi dell’opera: A. CASSETTA, *‘Pilade’ di Pier Paolo Pasolini. Il teatro e la transizione antropologica*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 564-577.

43. FUSILLO, *Elettra nel Novecento*, cit., p. 115.

44. Lo spettacolo del 1971 è un successo e la stampa è d’accordo nel sostenere che Vitez ha resuscitato la tragedia. Cfr. A. UBERSFELD, *Antoine Vitez*, Paris, Nathan, 1998, p. 17.

45. BIERL, *L’Oresteia’ di Eschilo*, cit., p. 39.

46. Sui vent’anni di ricerca sulla trilogia di Eschilo da parte di Stein cfr.: ivi, pp. 50-55; L. GALLETI, *L’Oresteia’ di Eschilo secondo Peter Stein: storia di una messa in scena (1974-1994)*, «Drammaturgia», xi / n.s. 1, 2014, pp. 255-282.

traduzione inglese (pubblicata già nel 1964, ma su una rivista di nicchia come il «Japan Quarterly») e francese (edita da Gallimard solo nel 1984); l'esordio teatrale del brillante drammaturgo americano Jack Richardson con *The Prodigal* (1960), adattamento dell'*Oresteia*, ricevette ampio apprezzamento dalla critica del tempo, ma è poco noto anche negli Stati Uniti; così come non è conosciuto oltreoceano, credo, il fortunato adattamento della trilogia eschilea a opera di John Lewis, *The House of Atreus* per la Minnesota Theatre Company (1966).⁴⁷

Più probabile per Testori la conoscenza del film di Cacoyannis *Elektra* (1962), con Irene Papas nei panni della protagonista, candidato agli Oscar come miglior film straniero e alla Palma d'oro (vincitore poi solo di alcuni premi minori), o della *Ville en haut de la colline* di Jean-Jacques Varoujean (1969) che, pur non essendo tradotta, appartiene a quella Francia che Testori frequenta spesso. Qui potrebbe anche aver assistito (o almeno avuto notizia) della messa in scena dell'*Oresteia* di Barrault del 1962 (ripresa di quella presentata al Festival di Bordeaux nel 1955). Possibile anche qualche suggestione dal film di Bergman *Persona* (1966), in cui la crisi del personaggio principale, l'attrice Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), inizia proprio mentre è in scena nei panni di Elettra.

Tra i testi che invece non possono non essere stati presenti a Testori c'è ovviamente il già ricordato film di Visconti *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), nel quale il mito si trasforma «in viluppo psichico»⁴⁸ e la vicenda dei novelli Atridi ruota proprio attorno all'amore tra i fratelli Sandra e Gianni Wald Luzzatti. Visconti è regista troppo noto, oltre che amico e compagno di avventure creative (e di scandali), perché Testori possa averne ignorato una produzione cinematografica che vinse tra l'altro il Leone d'oro alla 26ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Non ce ne sarebbe dunque bisogno, ma è interessante riportare qui un brevissimo documento che testimonia la visione del film da parte di Testori:

Carissimo Luchino

Ecco le prime quaranta pagine della "Monaca"; se hai un momento di tempo e me le leggi, ti sarò molto grato. Ieri sera con Alain sono stato a vedere le "Vaghe stelle"; m'è sembrato bellissimo: io non capisco, o meglio capisco bene visto il morbo 'ideologico' che infesta la cultura italiana, certe critiche; che però, vedo, stanno una a una

47. Cfr. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., pp. 138 ss.

48. Lino Micciché parla anche di «dramma del non essere», sottolineando come Visconti abbia rivisitato il mito «riempiendo l'antico racconto di eco moderne, il destino collettivo di destini personali, la hybris contro gli dei di trasgressioni umane, la visione mitica di pulsioni individuali, Eschilo e Sofocle più Freud e O'Neill» (L. MICCICHÉ, *Un dramma del non essere*, in *Visconti a Volterra. La genesi di 'Vaghe stelle dell'Orsa...'*, a cura di V. PRAVADELLI, Associazione Philip Morris progetto cinema, Torino, Lindau, 2000, pp. 11-25: 25).

rientrando. In attesa di tue notizie, abbi i saluti più affettuosi e l'abbraccio affettuosissimo del tuo Gianni.⁴⁹

Significativo soprattutto perché ci mostra il rapporto di collaborazione in atto sulla *Monaca di Monza*, ancora *in fieri*, e un po' anche il *mood* nel rapporto con la critica e in generale la ricezione dei lavori di entrambi.

Sia Visconti che Testori certo non ignorano la riscrittura di Jean Giraudoux, di cui peraltro Pandolfi aveva curato l'edizione italiana del *Teatro scelto* (Guanda, 1959) e, a metà degli anni Sessanta, il figlio di Jean, Jean-Pierre Giraudoux, pubblicava a Parigi una riscrittura, anche se piuttosto diversa perché incentrata sul personaggio di Pilade. Nell'opera di Jean Giraudoux «l'ossessione per il fratello dei modelli antichi si trasforma in passione apertamente incestuosa, condivisa da un Oreste nevrotico, ugualmente destinato alla follia e al suicidio».⁵⁰ E il legame amoroso tra fratelli è centrale anche nelle già citate, celebri *Mosche* di Sartre e nella *Ville en haut de la colline* di Varoujean.

Anche l'ungherese Lászlò Gyurkò, in *Elettra amore mio* (1967), che per altro tende a ridurre la protagonista a icona politica, non rinuncia al rapporto incestuoso tra fratelli che Elettra addirittura rivendica e di cui vorrebbe una consacrazione legale.⁵¹ Insomma, l'accentuazione della relazione amorosa tra i fratelli sembra poter essere definita, a buon diritto, un «cliché novecentesco».⁵² E senz'altro è al centro della lettura di Testori.

3. 'Elettra' di Testori

La tavola dei personaggi annuncia che in scena ci saranno: Egisto, Clitennestra, Elettra, Oreste, l'ombra di Agamennone, dignitari e soldati. L'ordine in cui vengono elencati non è però quello di apparizione e neanche quello di importanza dei personaggi. È Elettra, infatti, che all'aprirsi del sipario (se c'è) si trova in una scena che, come recita la didascalia, «rappresenta la reggia degli Atridi» (p. 2), «seduta su uno dei gradini che portano al trono» (p. 3). L'am-

49. Lettera di Giovanni Testori a Luchino Visconti, 25 settembre 1965, Milano, Associazione Testori. La lettera è dattiloscritta con correzioni e firma autografe; in calce a penna un breve intervento di Alain: «tutti i miei complimenti! A presto Alain». Le virgolette di chiusura (") dopo ideologico le ho aggiunte io: mancano nel testo.

50. FUSILLO, *Elettra nel Novecento*, cit., p. 119.

51. Improbabile però che Testori avesse conoscenza di questo lavoro, la cui traduzione italiana compare solo in anni recentissimi (a cura di U. ALBINI, Bari, Levante, 2007), di cui poté più probabilmente vedere la versione cinematografica (1974), ma ormai dopo aver lavorato al suo testo.

52. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., p. 143.

bientazione segue dunque la tradizione di Eschilo e di Sofocle nell'attribuire una funzione simbolica al palazzo, che «i moderni amano riattivare».⁵³

È da lei che viene pronunciata la maggior parte delle battute di un teatro che va verso il monologo, secondo quell'idea che lo stesso Testori aveva espresso in un testo teorico del 1968: «il punto di partenza del teatro (e, quindi, il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante»,⁵⁴ in cui un deuteragonista può avere però il significato

di moltiplicare e ulteriormente arroventare il movimento che è nelle parole del protagonista. Può esistere, replicare e raddoppiare quel movimento, come in uno specchio in cui l'uno e l'altro finiranno per schiantarsi, uccisi dal loro stesso tentativo d'interrogazione.⁵⁵

Queste sono le dinamiche di una tragedia in cui le relazioni tra i personaggi si specchiano e si reduplicano le une nelle altre portando allo 'schianto' di tutti.

Elettra – come già Erodiade –⁵⁶ è consapevole di essere di fronte a un pubblico; e più specificamente a un pubblico contemporaneo («c'è stato un tempo che lì, dove adesso siete voi, s'alzavano gradinate di pietra e di marmo» [p. 4]) che interpella a più riprese, così come spesso si rivolge all'autore del testo, che apostrofa con epiteti non troppo lusinghieri («scrivano», «poeta da quattro soldi» [p. 8], «poeta incapace e pietoso» [p. 9]), come faranno anche gli altri personaggi.

Nel lungo monologo d'apertura si chiarisce già che il nodo centrale di questa rivisitazione del mito è l'amore incestuoso tra Elettra e Oreste, ora lontano dalla reggia secondo tradizione, ma non per i tradizionali motivi,⁵⁷ come Elettra si affretta a chiarire:

53. AVEZZÙ, *Lontananza di Elettra*, cit., p. 13. Avezzù esemplifica con Giraudoux, O'Neill, Jancsó, Hofmannsthal.

54. G. TESTORI, *Il ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», XIX/n.s., 40, 1968, 220, pp. 93-107: 96. Da questa ed. originale si citerà anche nel prosieguo; il testo è stato ripubblicato in *Giovanni Testori, nel ventre del teatro*, a cura di G. SANTINI, prefaz. di A.T. OSSANI, Urbino, QuattroVenti, 1996, pp. 33-46.

55. Ivi, p. 100.

56. «Ecco: la nostra veglia ha inizio così, col sipario che lentamente ha aperto i suoi pesanti velluti e ci ha messi davanti a questa bocca piena di sguardi nebbiosi e di nebbiosi respiri; ha inizio adesso che i timpani e le cornamuse del tramonto han cominciato a tacere» (G. TESTORI, *Erodiade [I]*, in ID., *Opere [1965-1977]*, a cura di F. PANZERI, introd. di G. RABONI, Milano, Bompiani, 1997, pp. 567-617: 572).

57. Nella tradizione Oreste viene allontanato da Clitennestra mentre Agamennone è assente, oppure è salvato, non scacciato, dopo il delitto proprio da Elettra e da un servo fedele (così in Sofocle, Euripide e Seneca).

non è stato scacciato da mia madre e dal suo ganzo per paura che vendicasse il delitto compiuto da loro su quello che fu suo padre e mio padre! Oreste se n'è andato da solo; inseguito dalla dolcezza e dalla vergogna del suo amore (p. 9).

La rievocazione della partenza di Oreste cui sta per abbandonarsi Elettra è interrotta da «un suono di corni e di tromba» che annuncia l'ingresso di Clitennestra ed Egisto. «Clitennestra tiene stretta tra le mani un'urna», che dice essere quella contenente le ceneri di Oreste, morto – sottolinea la madre – «non squarciato, in una corsa orgogliosa e stupenda di cavalli, ma nel letto delle sue orgie e dei suoi vizi» (p. 12). Elettra però sa che lì non ci sono i resti del fratello, anche se Clitennestra ed Egisto («assassini gloriosi e impuniti» [p. 10]) hanno pagato un sicario per ucciderlo («l'efebo che avete pagato perché, mescolandosi agli altri amici di Oreste, e tirandoselo nel letto, potesse scannarlo» [p. 14]); lei stessa, informata della macchinazione dei due, ha mandato un messaggero ad avvertirlo ed egli poco dopo entra in scena, quasi evocato dalla sorella, e pur già preannunciato come nient'altro che un attore, «interpellato per far Oreste» (p. 16):

il solo, l'unico, fra quanti m'han mostrato, in cui ho riconosciuto qualcosa di chi era di com'era Oreste. Non tutto; tutto sarebbe stato impossibile; ma nella faccia, nei capelli, nella statura e soprattutto negli occhi, tagliati così come quelli d'un tartaro... (p. 18).

Non c'è dunque agnizione e casomai il problema del riconoscimento dà l'occasione per un'allusione pirandelliana alla possibilità dei personaggi di riconoscersi negli attori che ne interpretano la parte e al teatro di realizzarsi. La cornice metateatrale è, come spesso in Testori, e in generale nel teatro contemporaneo, elemento centrale e si può giocare con la tradizione spiazzando le aspettative del pubblico: l'urna è portata in scena da Clitennestra ed Elettra, «dopo aver a lungo esitato [...] prende l'urna e, guardandola, se la stringe tra le mani», ma per rimpiangere di non poter più ripetere quello che è già accaduto, di non poterla baciare dando inizio al suo «infinito lamento», poi «di colpo» la getta a terra. Sa che non sono le ceneri del fratello: tutto è già avvenuto. Il suo gesto è un'immagine forte, di rottura, perché nell'immaginario collettivo Elettra è quella che abbraccia e piange sull'urna amata, come lo stesso Testori testimonia in un passaggio di un suo celebre testo di critica d'arte del 1952, in cui cita appunto «l'urna amata (ricercata) da Elettra».⁵⁸

L'incontro tra i due fratelli avviene dunque presto ed è altrettanto presto interrotto dal ritorno in scena della madre con la quale si apre uno scontro fatto

58. L'articolo, su Francesco del Cairo, venne pubblicato su «Paragone» (1952, 27, pp. 24-43) ed è ora riportato in G. TESTORI, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P.C. MARANI, Milano, Longanesi, 1995, pp. 275-289: 283.

di reciproche accuse e confessioni: Oreste è fuggito per sottrarsi all'amore per la sorella e alla madre che lo inseguiva «come fanno le cagne con le loro prede» (p. 20), Clitennestra ha ucciso, lei con le sue mani, lo sposo Agamennone perché assomigliava troppo al figlio: «quando, quella notte, insieme ad Egisto son entrata nella sua stanza e gli ho inferto il pugnale dentro il ventre, eri tu, non lui, che volevo sopprimere e finire» (p. 22).

L'ingresso di Egisto interrompe l'abbraccio tra i fratelli rimasti di nuovo soli, in cerca di un'oscurità in cui «la nostra maledizione torna a farsi colpa, vergogna, ma anche esistenza, vita» (p. 23). Il re ordina di arrestare Oreste, che viene trascinato via dalle guardie. E sulle parole di accusa di Elettra a Egisto, che non avrebbe mai «provato né amore, né pietà. Tutto, in te, è stato sempre e solo calcolo; vile calcolo e potere» (p. 24) si chiude la prima parte del dramma.

La seconda si apre, parallelamente alla prima, con un lungo monologo, questa volta di Clitennestra, che rievoca l'uccisione dello sposo, un «Oreste invecchiato e distrutto», così come Oreste, che «ignaro dormiva nel suo letto, non era Oreste, ma Agamennone splendente di forza e di giovinezza» (p. 26):

Chi ho ucciso dei due, assassinando il marito ed il padre? Chi ho tenuto in vita? / È possibile, dio cieco e inclemente, che neppure un delitto basti a scacciare questa seduzione, a liberarmene, a farmene esente e pura? (p. 26)

E dunque, la «fine di Oreste» è necessaria (p. 27). A Egisto, entrato in scena, insonne anch'egli, Clitennestra chiede che convinca il tribunale a non usare clemenza nei confronti del figlio e a decretarne la condanna a morte. L'uomo è preoccupato che questo possa costituire un pretesto per un'insurrezione del popolo e propende per una condanna all'esilio durante il quale trovare il modo di eliminarlo: «costretto a star fuori dai confini, non ci sarà difficile trovare un mezzo per disfarcì di lui, lasciando che agli occhi di tutti le nostre mani restino pure» (p. 29). Clitennestra però è più che decisa, e arriva a minacciare Egisto che «se mai dal tribunale dovesse uscire un verdetto di clemenza, io sarò la prima a passare, e d'un sol colpo, dalla parte d'Oreste» (p. 30): il figlio deve morire e con una morte «non da eroe, ma vile e disonorante» (p. 30) che ne distrugga l'eventuale immagine di «rivoltoso libertario».

Dopo l'ennesimo (breve) faccia a faccia tra Elettra e Clitennestra, la protagonista rimane sola in scena, ma le trombe squillano annunciando il ritorno della madre in compagnia di Egisto. Oreste viene condotto in scena, di fronte ai dignitari. Egisto dà lettura della condanna a morte decretata dal tribunale, prima di essere ucciso «con furia dissennata e selvaggia» (p. 35) da Elettra, avvicinatasi al trono come per impetrare clemenza, in una originale soluzione del drammaturgo. Se infatti in alcune riscritture, a differenza che nell'antico, è Elettra e non Oreste a compiere il matricidio, inedita è la morte per mano

sua di Egisto,⁵⁹ il quale viene comunque colpito prima di Clitennestra, come nel modello eschileo.

Clitennestra ordina quindi alle guardie di liberare Oreste e ai dignitari di andarsene: «quel che è successo non riguarda che noi. Le comparse servono solo a crear decoro; e qui, come vedete, il decoro è stato sconciato e distrutto» (p. 35). Poi, mentre Egisto muore, gli rivela di non averlo mai amato, ma di essersi unita a lui «perché d'un re, che contrastasse la successione di mio figlio, c'era bisogno» (p. 36).

Una nuova scena di confronto tra i tre ribadisce le colpe incestuose che li legano e Oreste, raccolto il pugnale con cui Elettra ha ucciso il patrigno, si scaglia contro la madre:

Lo faccio perché sia come se tu non fossi mai esistita; perché sia come se anch'io non fossi mai uscito dal tuo ventre; perché anche Elettra ritorni ad essere nient'altro che un'ombra; perché scompaia dalla storia ogni segno del nostro sangue impuro e nefando! (p. 40)

Ma non si può «cancellare quello che è stato», dice Clitennestra morente, nemmeno i pensieri o i desideri; poi «crolla giù, morta» (p. 41) non senza aver prima chiesto agli dei che

Oreste, da questo momento, abbia ancora più orrore d'avvicinarsi ad Elettra; fate che il mio corpo mutilato dal suo pugnale lo segua in ogni momento, così che veda in Elettra me e me soltanto, proprio come io, in Agamennone, ho visto lui e lui soltanto! (p. 41)

Fallito il tentativo di essere un leader politico – perché della libertà e della grandezza del popolo di Micene non gli importa («la libertà che volevo e cercavo è la mia, soltanto la mia; quella che decide di sé, ma decide prima, non dopo... [...] La libertà di non esser mai nati, di non esser mai esistiti» [p. 43]) – e perseguitato dall'immagine della madre, dopo mesi e mesi, in cui «le stagioni han girato più volte sulla reggia» (p. 44) e il confronto tra i due fratelli/innamorati è diventato sempre più «difficile e impietoso» (p. 46), Oreste se ne va. È Elettra a raccontarlo – mentre «Oreste comincerà a perdersi nel buio, dove poi sparirà completamente» (p. 46) – abbandonandosi alla rievocazione della prima lettera d'addio e d'amore, vergata col sangue, lasciata dal fratello, e allo sconforto di essere rimasta sola, incapace anche d'uccidersi. La chiusura è l'ultimo monologo

59. Un'interessante variante sulla uccisione di Egisto è quella della Yourcenar, che fa di Oreste il figlio naturale di Egisto. Rispetto alla morte di Clitennestra la Yourcenar è poi decisamente innovativa: prima che Oreste uccida Egisto alla fine del III atto, Elettra strangola la madre all'inizio del II.

di Elettra, che di nuovo, come in apertura, apostrofa lo «scrivano sfiatato e inconcludente», che avrebbe almeno dovuto «formarla con la materia dei colori, murarla nei bianchi accecanti d'un fondo» (p. 52), e il pubblico di quanti «siete venuti ad ascoltare» a cui non può consegnare altro che «una bestemmia! Che s'alzi per me per tutti i miei compagni, contro chi ha voluto gettarci su questa terra muta e senza scampo» (p. 53). Poi si rivolge a quanti stanno «oltre le quinte»:

E voi? Non vedete? La tragedia, per come si poteva, adesso è veramente finita. / Aiutatemi. Chiudete questi stracci. Chiudeteli, su: chiudeteli. – Così, grazie: così.

Precede questo commiato l'apparizione delle ombre dei morti: dapprima quella di Agamennone, «enorme e nera» (p. 49), che porta a Elettra la notizia della morte di Oreste, il quale a sua volta si manifesta «grondante di sangue, come fosse coperto di perle, pietre e gocce coagulate» (p. 50), seguito da Clitennestra. Oreste si è voluto togliere la vita: «ha preso uno degli amici», racconta Agamennone

se l'è trascinato nella stanza e lì, dopo averlo a lungo abbracciato, ha tolto da sotto il cuscino un pugnale [...] ...ridendo, se l'è puntato sul petto. Il ragazzo ha pensato che fosse un gioco; ma, d'un tratto, la mano d'Oreste ha cominciato a premere e il pugnale a entrar nella carne, lacerarla, squarciarla...

Morendo, ha «lungamente, disperatamente baciato» il ragazzo e ha detto «amore» e questo amore era

ORESTE (dopo una pausa, fissando, deciso e terribile la madre) Lei [...]

CLITENNESTRA Lei, chi?

ORESTE Elettra (p. 51)

L'amore incestuoso tra Elettra e Oreste, al cuore di questa riscrittura del mito, suggella melodrammaticamente anche l'ultimo pensiero del morente che diventa l'ultima parola dell'ombra che lo rappresenta in scena.

4. «*Se la folla contemporanea non capisce più Edipo Re, oserei dire che è di Edipo Re la colpa, non della folla*» (Artaud 1938-1968)⁶⁰

Perché a un contesto addirittura straripante di riscritture, riprese e messe in scena del mito degli Atridi Testori pensò di aggiungere la propria? E perché poi cambiò idea, dopo averci lavorato?

60. A. ARTAUD, *Basta con i capolavori* (1938), in ID., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. MORTEO e G. NERI, Torino, Einaudi, 1968, pp. 191-199: 191.

L'ipotesi che mi pare maggiormente convincente rispetto alla decisione di lasciare *Elettra* nel cassetto (e illuminante anche per comprendere cosa andava cercando quando vi si era dedicato) è che proprio nel momento in cui sta attendendo a questa riscrittura del mito, Testori veda al Piccolo *La moscheta* di Ruzante con la regia di Gianfranco De Bosio e lì rimanga folgorato da un attore: Franco Parenti,⁶¹ che, con la sua voce, il suo modo di stare in scena e al mondo, lo porterà rapidamente a voltare pagina per andare in una direzione completamente diversa e notevolmente più innovativa, ovvero verso quella Trilogia degli Scarozzanti il cui primo passo è *L'Ambleto*.

Anche le date sembrerebbero suffragare l'ipotesi: è il 19 ottobre 1970 quando per la prima volta il sipario della sala di via Rovello si apre su Edda Albertini, Mimmo Craig, Virgilio Zernitz e, appunto, Parenti, impegnati nel nuovo allestimento ruzantiano, con cui il Piccolo «intendeva confermare l'attenzione» sull'autore «dopo il successo della *Betia*» della stagione precedente: la quarta edizione, per il regista, dell'amato testo, che aveva diretto per la prima volta nel novembre 1950. Un lavoro 'in continuità' anche per Parenti, che aveva affiancato De Bosio nell'avventura ruzantiana nel 1960, e che nel programma di sala dichiarava: «con Ruzante ho cominciato veramente a raccontare me stesso al pubblico».⁶²

Possibile che proprio alla prima Testori fosse presente. Probabilmente non era la prima occasione in cui assisteva a una recita di Parenti, ma questa volta forse i tempi erano maturi perché si chiarisse in lui qualcosa che prima era solo una scintilla: il citato quaderno, che abbiamo datato alla primavera/estate, era già stato corretto e riscritto; i temi che lo attraversano continuano a essere ben presenti, ma a essi si sovrappongono altre sonorità e altri registri che sembrano aprire verso un nuovo, più efficace modo di affrontarli e, soprattutto, di proporli al pubblico.

61. Lo stesso attore lo racconta pur senza mettere lo spettacolo in relazione con *Elettra*. Alla domanda «come cominciò il tuo sodalizio con Parenti?», Testori risponde: «una sera lo vidi in teatro mentre recitava *La moscheta* del Ruzante, e subito capii che aveva qualcosa in più. Ora, a me capita sempre, quando un attore mi conquista, una cosa strana: non sento più le parole che dice, ma comincio a sentirne altre – esattamente quelle che vorrei che dicesse. Tanti miei testi per il teatro nascono così, ossia da ciò che la voce e la consistenza di un attore suscitano in me. Così accadde mentre guardavo Parenti recitare il Ruzante. Mi dicevo: 'Le sue parole *non sono quelle lì*, sono altre'. E di colpo cominciai a vederlo parlare in una lingua che, poi, sarebbe diventata quella dell'*Ambleto*. Prima di uscire, andai da lui e gli dissi: 'Franco, adesso so cosa devo scrivere per te'» (L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori* [1993], Cinisello Balsamo [Milano], Silvana, 2012, pp. 67-68).

62. F. PARENTI, *Un amore ruzantiano*, in *La Moscheta*, programma di sala del Piccolo Teatro di Milano, stagione 1970-1971, ora disponibile sul portale regionale *Ruzante sulle scene del Novecento*, <http://www.ruzante.it/schede.php?node=03/07/10/7676190> (ultima data di accesso: 31 marzo 2019).

Del resto, è da tempo che in Testori si agitano più inquietudini del solito sulla rotta da prendere nella sua navigazione teatrale. Inutile dilungarsi su quanto l'intero contesto sociale e culturale sia in fermento in questi anni, attraversato come è da fortissime tensioni, e su quello che comportò nel panorama teatrale. Molto è stato scritto e non c'è qui lo spazio per soffermarsi ulteriormente sulla questione.⁶³ Nemmeno una istituzione come il Piccolo passò indenne attraverso il Sessantotto, così che, quando Testori va a vedere la *Moscheta*, alla direzione del teatro Strehler non c'è: seppur temporaneamente, ha abbandonato Grassi e ha fondato un gruppo indipendente: Teatro e Azione. È un'epoca di ripensamenti, slanci e difficoltà per gli artisti, ma anche per gli studiosi e gli intellettuali, fuori e dentro il teatro. Non è forse dunque solo una casualità che nella locandina de *La Moscheta* del Piccolo questa volta non compaia la dicitura che l'anno prima era invece presente per *La Betia*: «trascrizione e riduzione di Ludovico Zorzi». Le modalità produttive degli stabili e della regia critica hanno mostrato tutti i loro limiti anche agli occhi di chi certo non si sente attratto dalle modalità del nascente Nuovo Teatro;⁶⁴ a quest'altezza cronologica Zorzi, deluso e amareggiato, medita di «appartarsi» e chiudere la sua attività legata alle produzioni teatrali.⁶⁵

Il disagio dello storico, studioso e accademico veneziano (classe 1928) in qualche modo e paradossalmente, data la radicale differenza di posizioni e sensi-

63. Tra le pubblicazioni che ricostruiscono la storia del teatro italiano del periodo cfr. almeno: R. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 103-158; M. GALLINA, *Teatro d'impresa, teatro di Stato? Storia e cronaca della scena italiana contemporanea*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990. Per un profilo di estrema sintesi ma complessivo (tra 1945 e 1978) mi permetto di rimandare al mio *Dentro e fuori dai teatri*, in *Storia dei media e dello spettacolo in Italia*, II. *I media alla sfida della democrazia (1945-1978)*, a cura di F. COLOMBO e R. EUGENI, Milano, Vita e Pensiero, 2015, pp. 43-59 (note 59 e 68 per una bibliografia più specifica sul Nuovo Teatro e sul teatro di regia).

64. Cfr. M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; V. VALENTINI, *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015; nonché la trilogia edita da Titivillus sotto la direzione di Lorenzo Mango: D. VISIONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967* (2010); S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (2013); M. VALENTINO, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1976-1985* (2015).

65. Si veda la lettera del 5 ottobre 1969 indirizzata a Sandro d'Amico, pubblicata da Stefano Mazzoni in un lungo, densissimo, intervento sullo studioso veneziano (a cui rimando) in cui si ricostruisce dettagliatamente l'intera vicenda intellettuale del poliedrico maestro, tra accademia, scena e azienda, mettendo in evidenza anche tutta la complessità del pur fecondo rapporto con De Bosio e con le scene teatrali dell'epoca. Cfr. S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137. La lettera, in cui amaramente Zorzi lamenta di non poter «fare niente per convincere Grassi e de Bosio che la *Betia* è opera di un Ruzante 'altro', ancora romanzo e umanistico-quattrocentesco [...], e che è impossibile allestire la rappresentazione di un testo di quella difficoltà in meno di 25 giorni. [...] se ce la faranno a metterlo in piedi, ne verrà fuori una cosa di cui sarebbe bene vergognarsi», si trova alle pp. 49-50.

bilità, consuona con quelle dell'artista, antiaccademico, ma pur sempre studioso, lombardo (classe 1923). Anch'egli a quest'altezza cronologica ha sperimentato la delusione della collaborazione con le istituzioni e anche coi singoli registi: solo ultima, in ordine di tempo, la chiacchierata vicenda sulla regia della *Monaca* di Visconti, che non è solo un pettegolezzo da pagine di rotocalco, ma porta a galla questioni di poetica e di politica culturale.⁶⁶

Già da due anni Testori ha pubblicato il citato manifesto in cui dichiarava la sua idea controcorrente di un teatro il cui valore sia «di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconscie e negative».⁶⁷ Il rifiuto dichiarato è, evidentemente, rifiuto della regia critica, ormai ampiamente messa sotto accusa anche dal fronte del Nuovo Teatro (lontano però anch'esso dalle corde del Nostro):

Intervenire con la logica critica e coi suoi vari dispositivi (sempre di natura capziosamente laica) in quello stipamento [«stipamento di personaggi ed azioni, anche visive, che è nel teatro elisabettiano» ha scritto poco prima, *n.d.a.*], significa passare dalla concentrazione tragica alla deconcentrazione drammatica. La necessità che la dialettica delle azioni risulti un teorema risolvibile o, comunque, intellettualmente aggredibile, anziché il modo unico ed escludente di verificarsi del problema stesso (cioè della 'questione'), è tipico dell'intervento laico su una materia che resta, invece, cupamente o splendidamente, certo esclusivamente e fisiologicamente, sacra; religiosa).⁶⁸

La linea di Testori – significativamente espressa nello stesso anno in cui Pasolini scriveva il suo Manifesto per un teatro-rito –⁶⁹ si richiama alla radicalità esistenziale del teatro e guarda alla tragedia classica, con affermazioni

66. La vicenda, un po' complessa – come spesso i rapporti tra Testori e Visconti, che in questo caso non riuscirono a collaborare pienamente per l'allestimento, per il quale Visconti operò molti tagli –, ebbe un'eco nei giornali che fomentarono il dissidio, e pure lo vollero leggere come una trovata pubblicitaria. Ricostruisce in parte i passaggi Panzeri nelle *Note ai testi* in TESTORI, *Opere (1965-1977)*, cit., pp. 1509-513. Una delle lettere a Grassi del più volte citato carteggio conservato all'ASPT, datata 8 febbraio 1967 (ora anche in *Testori e il Piccolo. Lettere, testimonianze, spettacoli*, cit., pp. 16-18), riporta un lungo sfogo del drammaturgo, che lamenta: «ad ogni cosa che faccio, si scatena su di me una furia che non tiene neppur conto della mia assoluta mancanza di socialità, della mia assoluta volontà d'essere privato, segreto ed oscuro! [...] Lo so, con la 'Monaca' c'è di mezzo Visconti; ma anche su di lui è proprio vero che tutto quello che fa adesso sia fango? Come tutto segue la piega delle mode e del 'dentro' o 'fuori'!» e chiude, significativamente, augurando buon lavoro a Grassi, a Strehler, «e a tutti voi, beati di godere una stampa meno orrenda di quel che il mio paese e la mia adorata, atroce città mi riserva da sempre».

67. TESTORI, *Il ventre del teatro*, cit., p. 104.

68. Ivi, pp. 101-102.

69. P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi argomenti», n.s., 1968, 9, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999, to. II, pp. 2481-500.

che già da sole sembrano poter chiarire perché il drammaturgo abbia pensato di cimentarsi nella scrittura di una *Elettra*:

Il teatro, quanto più s'avvicina al nodo dell'esistenza, tanto più perviene a distruggere tutti i dati tecnici propri al momento in cui si trova ad agire. È sintomatico che tra i grandi autori tragici, pur nell'arco dei secoli, non corra differenza tecnica alcuna, mentre ne son corse e ne corrono di continuo tra gli autori dei dispositivi drammatici. Forse il vero teatro, essendo alla fine una prova esclusivamente religiosa, è immobile. Certo ricade di continuo nel proprio grembo, che è di tipo oscuro, inesplicabile, sia per tesi, sia per dialettiche; insomma, lacerante e senz'esiti; in una parola (ma saranno poi un fiume) monologante.⁷⁰

Negli stessi anni si va diffondendo anche in Italia il pensiero di Antonin Artaud, che in tutto il mondo nutre le rivoluzioni dei palcoscenici e dei corpi con la sua parola visionaria e profetica.⁷¹ Nel 1965 «Sipario» gli dedica un numero monografico e nel 1968 esce presso Einaudi la traduzione de *Il teatro e il suo doppio*:

Bisogna farla finita con questa idea dei capolavori riservati a una presunta élite e incomprendibili alla folla [...]. I capolavori del passato vanno bene per il passato, ma non per noi. Noi abbiamo il diritto di dire ciò che è stato detto, e anche ciò che non è stato detto, in una forma che ci sia propria, che sia immediata, diretta, che risponda all'attuale modo di sentire, e che tutti siano in grado di comprendere. È stupido rimproverare alle masse di non avere il senso del sublime, quando si confonde il sublime con una sua manifestazione formale, che oltretutto è sempre una manifestazione morta. Se per esempio la folla contemporanea non capisce più Edipo Re, oserei dire che è di Edipo Re la colpa, non della folla. In Edipo Re c'è il tema dell'incesto, e l'idea che la natura si fa beffe della morale; che esistono in qualche luogo forze imprecisate dalle quali faremmo bene a guardarci, che le si chiami *destino* o con qualunque altro nome. [...] Lungi dal prendercela con la folla e col pubblico, dobbiamo attribuire questo stato di cose allo schermo formale che inseriamo fra noi e la folla, e sulla nuova forma di idolatria, sull'idolatria dei capolavori consacrati che è uno degli aspetti del conformismo borghese. Questo conformismo ci porta a confondere il sublime, le idee, le cose con le forme che hanno assunto nel tempo e nel nostro spirito – nella nostra mentalità di snob, di preziosi, di esteti che il pubblico non è in grado di comprendere.⁷²

Che questa ispirazione (diretta o indiretta) abbia giocato un ruolo nell'indurre Testori a scrivere una *Elettra*, o piuttosto a chiuderla in un cassetto, quel-

70. TESTORI, *Il ventre del teatro*, cit., p. 100.

71. Sull'influenza di Artaud per la «rivoluzione del Nuovo Teatro» (come intitola il capitolo in cui ne parla) vedi L. MANGO, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 197 ss.

72. ARTAUD, *Basta con i capolavori*, cit., pp. 191-193.

lo che conta è la consonanza del movimento testoriano rispetto alle voci e alle linee più interessanti che il suo tempo stava esprimendo.

Era ormai chiaro che, di fatto, il teatro della generazione postfascista era incapace, nonostante le istanze pur enunciate, di fare teatro popolare: anche nelle tanto celebrate operazioni di decentramento si trattava sempre di movimenti dall'alto al basso in cui il teatro era concepito come «luogo di rischiaramento delle menti e di acculturazione ed elevazione delle classi popolari» in un «processo di discesa della razionalità e dell'arte dagli intelligenti e dagli artisti agli ignoranti e agli incompetenti». ⁷³ Dalle assi di un Piccolo, pur (temporaneamente) orfano di Strehler, Franco Parenti si allontanava volentieri: fu forse proprio lui, nei panni del rozzo contadino Ruzante, a far intuire a Testori in che direzione andare per fare un teatro insieme popolare e viscerale.

5. *Esce Elettra. Entra Amleto*

In quel saggio capitale che è *The Empty Space*, del 1968, Peter Brook chiarisce come il «popolare» sia sempre stato ciò a cui ricorre «ogni tentativo di rivitalizzare il teatro». E aggiunge:

ma 'popolare' non rende esattamente l'idea, in quanto il termine evoca la festa gioiosa e innocua del paese e di tutta la sua gente. La tradizione popolare, invece, comprende anche il combattimento di cani contro un orso, la satira feroce, la caricatura grottesca. Qualità presenti nel più grande teatro ruvido di tutti i tempi, il Teatro elisabettiano. ⁷⁴

In quest'ottica – se anche non aveva letto Brook – Testori si accosta al testo che ha spesso dichiarato il suo preferito, *Amleto*, e ne scrive una versione personalissima e sorprendente, del tutto nuova e così antica: originale perché sa a suo modo tornare alle origini. Non a caso, nel dicembre 1972, a testo pubblicato e prove in corso, così commenta il suo *Amleto*: «è un testo bastardo e impuro e tale spero sia anche lo spettacolo». ⁷⁵ E poi, presentando il debutto, alla domanda «può dirci che cos'è *Amleto* come fatto teatrale?», risponde:

73. C. BERNARDI, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004, p. 37. Sul teatro di regia resta fondamentale MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, cit. Ma si vedano anche: L. TREZZINI, *Geografia del teatro: rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Roma-Bologna, Bulzoni-Pàtron, 1977; TESSARI, *Teatro italiano del Novecento*, cit., pp. 75-101; S. LOCATELLI, *Teatro Pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Milano, Centro delle arti, 2015.

74. P. BROOK, *Lo spazio vuoto* (1968), Roma, Bulzoni, 1998, p. 78.

75. M. P., *Soltanto la follia ci dà il coraggio di provarci*, «Il giorno», 20 dicembre 1972.

È il contrario di quello che si è abituati a vedere, soprattutto qui a Milano. È scarso, rotto, ruttante, violento e violatore, quasi trogloditico. Non conosce levigature e lenocinii.⁷⁶

Non credo che esista una perifrasi più calzante di questa descrizione del suo spettacolo per tradurre l'intraducibile «rough theatre» di cui parla Brook.⁷⁷

Rispetto al lavoro sull'*Elettra* non c'è frattura nei temi e nelle intenzioni. Un'altra dichiarazione dell'epoca non a caso così suona: «Shakespeare non c'entra nulla. Ho pensato ad Amleto come ad un mito, come si può pensare al mito di Edipo: un mito che Shakespeare aveva dettato per la scena secoli fa. Oggi, io ne ho scritta la mia versione».⁷⁸

Il collegamento Edipo-Amleto è troppo noto – e troppo articolate le pieghe di un discorso che si sviluppa in ambito psicoanalitico, filosofico e critico-letterario –⁷⁹ per essere affrontato in questa sede, ma è certo interessante notare almeno che il passaggio di Testori è doppio: da Elettra a Edipo e da Edipo ad Amleto. Passaggio che può anche essere al contrario: da Amleto a Edipo e da Edipo a Elettra, ed è anzi questo più probabilmente l'ordine della concezione delle opere: *Amleto* da sempre lo ha attratto e a esso si era dedicato nelle sue prime prove teatrali.⁸⁰ In quello stesso 1970 in cui abbiamo collocato la scrit-

76. *Amleto? 'Una mazzata'*, «Corriere della Sera», 9 gennaio 1973, senza firma.

77. Sottolinea tutta la difficoltà di rendere in italiano con un termine solo l'originale «rough theatre», con cui Brook definisce una delle quattro categorie di teatro di cui tratta nel suo saggio del 1968, Isabella Imperiali, traduttrice della seconda edizione italiana del volume (la citata, Bulzoni, 2008) che – distaccandosi dal «rozzo» proposto nella prima edizione italiana (Feltrinelli, 1968, che aveva una non letterale traduzione del titolo dell'opera: *Lo spazio del teatro*) – sceglie «ruidivo», ma ragiona sul 'gioco', possibile a Brook, di «evocare, grazie ad associazioni di luoghi e atmosfere sonore, l'onda impetuosa e liberatoria del mare, la natura selvaggia e aspra, la veemenza e l'attrito del vento presenti nella tradizione del teatro popolare» (I. IMPERIALI, *Nota del traduttore*, in BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 18).

78. La dichiarazione di Testori si trova in E. SICILIANO, *Amleto, Gertrude e Lofelia*, «Il mondo», 7 dicembre 1972.

79. Si vedano almeno E. JONES, *Amleto e Edipo* (1910, 1949), con il saggio *Amleto e Freud* di J. STAROBINSKI, a cura di P. CARUSO, Milano, Mondadori, 1987; O. RANK, *Il tema dell'incesto nella poesia e nella leggenda. Fondamenti psicologici della creazione poetica* (1912), trad. it. a cura di F. MARCHIORO, Milano, SugarCo., 1989; J. STAROBINSKI, *Amleto e Freud*, in ID., *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, poi in appendice a JONES, *Amleto e Edipo*, cit., pp. 159-188. La psicanalisi ha lavorato, come noto, anche sulla figura di Elettra e sul mito degli Atridi. Cfr. almeno, oltre al già citato Jung, M. KLEIN, *Alcune considerazioni sull'Orestide* (1963), in ID., *Il nostro mondo adulto ed altri saggi*, Firenze, Martinelli, 1991, pp. 36-78; A. GREEN, *Orestes and Oedipus from the Oracle to the Law*, in ID., *The Tragic Effect. The Oedipus Complex in Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 35-87 (ed. orig. *Un oeil en trop*, Paris, Editions de Minuit, 1969).

80. Cfr. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 46-47. Alla domanda sui suoi primi allestimenti teatrali Testori racconta del «tempo in cui, durante la guerra, eravamo sfollati in

tura di Elettra, Testori lavora anche a una sceneggiatura cinematografica, mai realizzata, della vicenda del principe danese.⁸¹ È dunque Elettra che si inserisce nella linea degli Amleti... e probabilmente proprio per quella «fatale inimicizia per la vita» che c'è in lei:

la passione di Elettra – scrive Maurizio Grande – consiste nella fatalità, di un odio che i testi mettono in rilievo senza mai motivarlo; odio che fa di Elettra una donna-fato. È l'odio per la madre, ben più potente e devastante che non il dovere filiale della vendetta.⁸²

È lo stesso *cupio dissolvi* che troviamo in Amleto, che ai «genitori genitanti» rinfaccia di averlo messo al mondo:

Papà, rex, capo, dux, Benito, anca per te oremai è finida e finidissima. Ma, de farmi vegnire in la luce, chi te l'aveva dimandato?
E'? Derva la bocca! Chi te l'aveva dimandato? Me, no! Me, no, bestia! Per farmi incosì! Più pestato e impestato de un ecces homo, de quelli che porteno in del giro per i processionamenti, che quando ce se dise de piegare i brazzi, li piega e quando ce se dise de perdere sanguo, derva el costato et el sanguo viene in de giù 'me fudesse de un rubinetto. Cont in del più la voluntas dei, qui, in la crappa, de piantare tutto e tutti, te, lei, lui, i vostri imperia, le vostre castellarie, i vostri exercitua et missilia, tirarmi 'na revolverata e andare a farla fuori con quel Cristo d'Indio che m'arete spetasciato qui, in la crappa, prima cont el battesimo, poi con la dottrinetta e la cresimazzione. Come se in la crappa, de roba, ce ne aressi no a zufficenza in da per sé e in da per me!⁸³

Il tragico che aveva provato a esprimere in *Elettra* ha trovato finalmente una più efficace strada per venire a parola attraverso la «fondamentale svolta linguistica contrassegnata nel '73 dal folgorante inizio della «trilogia dello scarozzante»,⁸⁴ una lingua trovata – sottolinea Giuseppe Frangi – riaprendo il cantiere «in senso inverso a come aveva fatto il suo per altro amatissimo Manzoni»:

Valassina» e della compagnia formata con altri ragazzi il cui «programma era ambizioso: volevamo allestire l'Amleto di Shakespeare presso il santuario di Campoè, che si trova in mezzo ai boschi» (ivi, p. 46).

81. G. TESTORI, *'Amleto'. Una storia per il cinema*, a cura di F. PANZERI, Torino, Aragno, 2002. Sugli Amleti di Testori cfr. S. RIMINI, *Rovine di Elsinore. Gli 'Amleti' di Giovanni Testori*, Roma, Bonanno, 2007.

82. M. GRANDE, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, prefaz. di R. TESSARI, Roma, Bulzoni, 2010, p. 58.

83. G. TESTORI, *L'Amleto*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 11-12.

84. R. PALAZZI, *Testori: la possente scultura del linguaggio*, in *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'Annunzio, Savinio, Testori*, a cura di E. GROPPALI et al., Roma, Gremese, 2007, p. 87. Si noti che Palazzi – critico teatrale, non letterario – cita appunto come inizio della Trilogia il 1973,

Anziché risciacquarla, la reimmerge nell'anarchia dei dialetti, dei francesismi, dei latinismi. La riaccende con dinamiche neobarbariche proprio per dotarsi di uno strumento che reggesse alla forza fisica delle figure a cui doveva fornire parole. È una lingua senza regole, ma paradossalmente comprensibile, tanto sa farsi cosa. Una lingua fatta per essere detta e non per restare solo sulla carta. Scritta per diventare parola pronunciata.⁸⁵

L'operazione non era ovvia e suscita attenzione e un certo dibattito, così come l'apertura (proprio col debutto del testo) di una nuova realtà teatrale, di una compagnia stabile «'diversa' da quelle tradizionali della scena milanese, che farà cioè un teatro di satira politica, ma anche un teatro popolare lontano dai famosi intellettualismi, carichi di simboli e di sottintesi comprensibili solo agli iniziati, all'élite»,⁸⁶ come annunciava nelle conferenze stampa Parenti, anima dell'operazione insieme a Testori e a una regista, Andrée Ruth Shammah, che, per quanto incontrata da Parenti proprio alla 'corte' di Strehler, rappresentava quanto c'era di più lontano dall'immagine del regista: giovanissima e per di più donna! Il carattere popolare dell'attività era ribadito anche da una annunciata politica di prezzi bassi.

Sulla piazza milanese iniziava così l'avventura del Salone Pier Lombardo (oggi teatro Franco Parenti), «scovato»⁸⁷ in una zona «a ridosso della cerchia delle mura spagnole, cioè a cavallo fra le grandi arterie di accesso al centro cittadino ed una fascia periferica vasta e popolosa, finora mai interessata da iniziative teatrali decentrate» (come recitava il manifesto), con la precisa intenzione di aprirsi «ad un pubblico quanto più è possibile vasto, capace di farsi portatore delle istanze dei quartieri come delle esigenze della città».⁸⁸

anno del debutto sulle scene, e non il 1972, anno della pubblicazione. Una testimonianza della interpretazione di Parenti nella ripresa audiovisiva è ora disponibile su YouTube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=d4iYdJFD7n0> (ultimo accesso: 31 marzo 2019).

85. G. FRANGI, *Il luogo-corpo di Testori*, in *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*, a cura di L. PACELLI, M.F. PAPI, F. PIERANGELI, Matelica (Macerata), Hacca, 2010, pp. 547-552: 550.

86. C. TRONCONI, *Un cinema si fa teatro*, «Avanti!», 20 dicembre 1972.

87. Così Testori: «pensa un po' che quel teatro – diciamo pure quel posto perché non era un teatro – lo trovammo in agosto, precisamente nell'agosto del '72. Eravamo disperati Parenti e io perché c'era il testo, c'era la compagnia ma non trovavamo un buco dove rappresentarlo. Tutti si opponevano perché capivano bene che da quel testo sarebbe nata una forma di teatro diversa, e non se la sentivano di rischiare. Alla fine scovammo quella sala, che aveva un altro nome [...] era un locale nato come cinema, poi trasformato in autorimessa, e poi tornato cinema» (DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 68).

88. Il manifesto programmatico del Salone Pier Lombardo, guidato dalla Cooperativa teatro Franco Parenti, è riproposto, nella sua grafica originale, in M. POLI, *Una grande avventura di teatro. Il Franco Parenti nelle pagine del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 16. Sulla storia

La proposta culturale e artistica era certo all'avanguardia, forse anche un po' in anticipo sui tempi, e proprio per la sua inclinazione decisamente popolare, direi, tanto che anche un critico sensibile come Roberto De Monticelli scrisse una recensione in cui distingueva tra il testo dell'*Ambleto* «nella sua edizione a stampa» (leggendo il quale si era detto: «ci siamo, ce l'ha fatta. Ho sempre creduto nelle doti teatrali – e più specificamente tragiche – di questo scrittore») e la messa in scena che gli parve – per farla breve – troppo poco 'tragica': «inserzione di battute, lazzi e gags che, anche se autorizzati dall'autore, non giovano certo alla giusta interpretazione di un testo i cui valori sono soprattutto tragici», con un Parenti che è «un *Ambleto* troppo pittoresco, buttato sul comico; appare condizionato dal grottesco ruzantiano, che qui non c'entra».⁸⁹

C'entrava, invece, eccome! Era stato, anzi, proprio il nucleo generativo di quella «nostalgia di tragedia» nella quale – come giustamente ha sottolineato Annamaria Cascetta – non importa che

a specchiare e a tentare di aggregare intorno a sé la comunità, sia lo spazio del teatro classico e della tradizione dotta dell'occidente o sia lo spazio provvisorio e traballante messo in piedi da una compagnia di guitti gitani [...]. La trovata trasferisce anzi il tragico dalla zona aristocratica in cui la cultura l'ha come imbalsamato, affidandolo a un ceto in smobilitazione, nella dimensione popolare: la partita fra individuo e coro, fra libertà e fatalità, fra progetto e destino, si gioca e si misura nella fascia che rivendica oggi a sé l'identità di soggetto di storia e di cultura.⁹⁰

Nel 1962, a Grassi, Testori aveva parlato di un «inizio»: sperava in qualche modo di 'rifondare' il teatro e gli pareva che «il problema regionale» (del suo pensiero e della sua lingua) avesse fatto «molti passi avanti» andando nella direzione di una maggior standardizzazione dei testi, verso un italiano dell'uso medio. Un costrutto tutto sommato astratto all'epoca se è vero – come ci insegnano gli storici della lingua – che non esistette a lungo in Italia, almeno fino alla capillare diffusione della televisione.

Significativo, mi pare, che su questo stesso tema Pasolini, in uno scritto del 1961 rimasto a lungo inedito, pensato per una rivista polacca di teatro, si premurasse di chiarire a un popolo che non aveva familiarità con l'uso di dialetti il fatto che in Italia erano i dialetti le «lingue strumentali» e che

del teatro cfr. anche A. BISICCHIA, *Salone Pier Lombardo. Cooperativa teatro Franco Parenti. 1973-1988. Produzioni Attività Culturali Festivals*, Milano, Salone Pier Lombardo, [1988].

89. R. DE MONTICELLI, *Un furore contro tutto che distrugge se stesso*, «Il giorno», 18 gennaio 1973, ora (con nel titolo «tutti» invece dell'originale «tutto») in ID., *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, II. 1964-1973, a cura di G. D. M., R. ARCELLONI, L. GALLI MARTINELLI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 1227-229.

90. A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 99.

solo recentemente [...] si è cominciata a formare una fusione tra lingua letteraria e *koiné* [...] ma essa è ancora *in fieri*, è ancora un coacervo babelico inutilmente normalizzata dall'alto, prima dal centralismo fascista, poi dal conformismo borghese-cattolico. [...] La radio e la televisione – e il teatro – hanno una loro pronuncia: ma è totalmente avulsa da qualsiasi realtà concreta italiana. Nessun contadino, nessun operaio, nessun piccolo-borghese italiano parla come si parla alla radio, alla televisione, al teatro. [...] quando un attore deve parlare, non sa in che lingua parlare: la lingua normalizzata, fittizia, è totalmente disumana, cioè priva di ogni necessaria concretezza [...] La ragione per cui non vado a teatro è dunque l'insofferenza a sentire una lingua inesistente, che rende inesistenti anche i sentimenti e la psicologia dei personaggi. Questo è un dato di fatto. Ma poiché non vorrei sembrare troppo attaccato ai fatti: essi sono fatti per essere modificati!⁹¹

Dieci anni dopo, proprio quel Testori di cui nel citato articolo Pasolini criticava l'allestimento dell'*Arialda*, trovava una sua originale risposta: l'invenzione di una lingua «a cavallo tra un tardo medioevo gotico-padano e un post-barocco lombardo-veneto» (come scrisse Vigorelli sul programma di sala) che nasce proprio dalla concretezza di un corpo d'attore sulla scena.⁹² Non astrazione, quindi, ma parola che chiede di farsi di nuovo corpo e voce: non attraverso l'attore che declama i classici con dizione perfetta, non attraverso l'astrazione di una lingua normalizzata fittizia, ma nell'attore che «sa comunicare la corpulenta elementarità della parola, che sa trasmettere la forza fisica».⁹³ Per questo – si legge ancora nel programma di sala – «ascoltata in platea, piombata giù dalla scena la parlata infrolombarda di Testori, tra natura e cultura, tra dialetto e lingua, entrerà di soppiatto sotto la pelle di ognuno con brividi di stupore e di orrore».

Come aveva scritto Peter Brook: «è sempre il teatro popolare a salvare la situazione».⁹⁴

91. P.P. PASOLINI, *Il teatro in Italia*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2358-363: 2361-362.

92. Le parole di Giancarlo Vigorelli sono riportate in BISICCHIA, *Salone Pier Lombardo*, cit., pp. 6-7.

93. A. BISICCHIA, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2001, pp. 49-50.

94. BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 75.

LORENA VALLIERI

LA FESTA DELLA PORCHETTA A BOLOGNA:
NUOVE PROSPETTIVE DI INDAGINE (I)*

1. Evento civico di lunga durata,¹ la bolognese festa della Porchetta fu una «grande macchina teatrale per il consenso»² che, almeno a partire dalla fine del Cinquecento, utilizzò diversificate tipologie artistiche, letterarie, musicali e spettacolari per veicolare le ambizioni degli Anziani, cui era demandata l'organizzazione della festa, e più in generale dell'aristocrazia senatoria, di cui gli stessi Anziani facevano parte.³ Fu anche una insostituibile occasione per

* La seconda parte del saggio verrà pubblicata sul numero xvii / n.s. 7, 2020 di «Drammaturgia».

1. Ricordo che la festa della Porchetta impegnò un ampio arco cronologico: dal Medioevo alla fine del Settecento. Se le ipotesi sulle sue origini, come vedremo, sono varie e in bilico tra mito e rievocazioni storiche più o meno veritiere, è certo che fu festeggiata l'ultima volta nel 1796 alla presenza delle truppe francesi. Cfr. U. DALLARI, *Un'antica costumanza bolognese (festa di san Bartolomeo o della Porchetta)*, «Atti e memorie della r. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», s. III, XIII, 1895, pp. 57-81: 57-62. Per una puntuale cronologia cfr.: *La festa della Porchetta a Bologna*, a cura di U. LEOTTI e M. PIGOZZI, presentazione di M. FAGIOLO, con *Atlante delle immagini* a cura di U. L., Loreto, Edizioni tecnostampa Loreto, 2010, in partic. pp. 29-33.

2. M. GIANANTE, *Gerarchie e scenografie. La festa della Porchetta nelle 'Insignia' degli Anziani consoli di Bologna*, in *Il Medioevo a Bologna*, a cura di R. SERNICOLA, «I quaderni del m.ae.s.», VIII, 2005, pp. 93-125: 96.

3. Il magistrato degli Anziani, detto anche Anziani consoli o semplicemente Anziani, fu istituito in epoca comunale e riuniva i rappresentanti delle società d'Arti e d'Armi. Fino al terzo decennio del XIV secolo detenne l'effettivo potere del governo, ma con l'affermarsi delle signorie il suo campo di intervento fu ridotto. Dopo l'annessione di Bologna allo Stato della Chiesa mantenne competenze di scarso rilievo ma di notevole prestigio nel campo dell'amministrazione ordinaria, della polizia e della giurisdizione d'annona. Agli Anziani era inoltre demandata l'organizzazione dei numerosi palì che scandivano la vita cittadina ed era riservata una serie di pubblici onori di grande rilievo. Svolgevano anche importanti funzioni di 'rappresentanza', ad esempio in occasione dei cerimoniali di accoglienza per ospiti illustri quali la regina Cristina di Svezia nel 1655. Per un primo inquadramento cfr. *Archivio di stato di Bologna*, a cura di G. TAMPA e I. ZANNI ROSIELLO, in *Guida generale degli archivi di stato italiani*, Roma, Ministero per i beni

commemorare la libertà e la pace del Comune: vittorioso nel 1281 sulla fazione dei Lambertazzi, secondo una vulgata non supportata da riscontri documentali; più probabilmente a seguito della battaglia di Fossalta e della cattura di Re Enzo, condotto in città il 24 agosto 1249.⁴ A memoria di quel giorno sarebbe stato istituito un palio dedicato a san Bartolomeo tra i cui premi figurava, almeno dal 1254, una porchetta arrostita destinata al secondo arrivato.⁵

Un aspetto da non trascurare, quello delle origini, come dimostra un documento inedito che qui si presenta (doc. 4). Ancora nel 1705 si sentiva la necessità di ‘ricercare’:

qualche informazione sopra l’uso, e consuetudine del farsi dagli ill.^{mi}, ed’eccelsi ss.^{ri} Anziani consoli e Confaloniere di giustizia, la fiera, e festa popolare della Porchetta nella piazza Maggiore di questa città di Bologna, con il solito teatro, ponti, machine, gettito di volatili, rinfreschi, et altre funzioni ad’essa festa annesse, per le quali è solito farsi un teatro per mercanti, et artefici, il tetto del quale suol servire per pavimento a spettatori delle dette gioconde funzioni, oltre li ponti a più ordini, che sogliono farsi dietro la muraglia del palazzo del Publico, et altrove, come porta il bisogno, et a piacimento de sudetti ill.^{mi}, ed’eccelsi ss.^{ri}.⁶

culturali e ambientali-Ufficio centrale per i beni archivistici, 1981, vol. I, pp. 549-661: 570, 592. Ulteriore bibliografia verrà fornita più avanti.

4. Cfr. DALLARI, *Un’antica costumanza bolognese*, cit., pp. 59-60; V. BRAIDI, *La festa della Porchetta*, in *Bologna, Re Enzo e il suo mito*, a cura di A.L. TROMBETTI BUDRIESI et al., Bologna, Clueb, 2002, pp. 127-132; *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., p. 29. Niente più che una fantasia la versione proposta nel Seicento da Ottaviano Rabasco da Marta secondo cui alcuni ‘porci di campagna’ avrebbero sventato, al pari delle oche sul Campidoglio, un’imboscata preparata dai nemici dei bolognesi i quali, in memoria di quel giorno, avrebbero iniziato a celebrare l’annuale ricorrenza (cfr. *Festa della Porcellina di Bologna descritta dal sig. dott. Ottaviano Rabasco maltese*, 1603, Bologna, Biblioteca comunale dell’Archiginnasio [d’ora in avanti BCAB], ms. Gozz. 182; e v. DALLARI, *Un’antica costumanza bolognese*, cit., pp. 58-59). D’altro canto, credo che non vada sottovalutata per la comprensione della festa l’importanza del maiale nell’economia e nell’alimentazione di Bologna e del territorio circostante. Basti pensare alla Stele del Suarius, databile tra la fine del I sec. a.C. e l’inizio del I sec. d.C., che raffigura un pastore con una piccola mandria di maialini (Bologna, Museo civico archeologico, inv. 19003). Cfr., da ultimo, A. VARNI, *Bologna. A tavola con la storia*, Bologna, Cineteca, 2019, pp. 8-9. Ma si veda anche la xilografia che illustra il frontespizio del volume di Giulio Cesare Croce: *La solenne e trionfante entrata dello squaquarattissimo, & sloffegiantissimo signor Carnevale in questa città. Con tutti i baroni, & personaggi grandi ch’egli conduce con lui, & i trattenimenti suoi & altre cose. Opera piacevolissima, & bella, del Croce. Da recitarsi una sera s’un festino* (Bologna, Cochi, s.d., ma tra il 1592 e il 1621) che raffigura il carro di carnevale, simbolo di abbondanza, trainato proprio da due maiali.

5. Cfr. DALLARI, *Un’antica costumanza bolognese*, cit., p. 61; *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 29, 31.

6. L.M. RIARIO, *Storia della festa della Porchetta*, 1° maggio 1705, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette. Memorie sì per il torneo fatto su la piazza delle Scuole del 1628*

Il firmatario del documento, «Lorenzo M.^a Riario di tutti il minimo»,⁷ pur redigendo una puntuale cronologia della festa, è costretto a dichiarare che il suo «principio è ignoto, per eccedere di gran lunga la memoria degl'uomini». ⁸ L'erudito accademico gelato, ricordato da Fantuzzi come esperto «delle Lettere, delle antichità di Bologna, della Storia universale, della Astronomia, e della Bibliografia; avendo fatta una copiosa raccolta di Libri di ogni materia, come pure di *Mss.* singolari»,⁹ non poteva evidentemente assecondare la già ricordata credenza che vedeva nella festa la commemorazione della vittoria dei guelfi Geremei sui ghibellini Lambertazzi, fuggiti nella vicina Faenza.¹⁰ Una vittoria ottenuta grazie all'intervento di quel Tebaldello de' Zambrasi collocato da Dante nell'Antenora fra i traditori della patria perché «aprì Faenza quando si dormia» (*Inf.* xxxii, 122-123). Una immagine negativa ben diversa da quella restituita da un secondo documento qui proposto (doc. 5),¹¹ in cui si ripercorre con dovizia di fantasiosi particolari gli astuti stratagemmi adottati da Tebaldello per favorire i bolognesi e vendicarsi dei soprusi subiti dai Lambertazzi, in particolare del furto di una giovane porcellina da latte.

Riecheggiato nel 1681 in un allestimento di grande impegno scenografico che simulava la caduta di Troia (figg. 1-2),¹² l'assedio di Faenza fu il tema

che per feste popolari su l'altra Maggiore in occasione della Porchetta dell'anno 1627 et altre. Storia di detta festa, secc. XVI-XVIII, Bologna, Archivio di stato (d'ora in avanti ASB), Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture, b. 155, fasc. 3: 1627 e seg. Festa popolare della porchetta, quaderno sciolto, c. 1r.

7. Ivi, c. 4v.

8. Ivi, c. 1r.

9. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, Bologna, Stamperia di Tommaso d'Aquino, 1789 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965), to. vii, pp. 184-185: 184. Al Riario si rivolse per consigli anche Alessandro Macchiavelli nel compilare la *Serie cronologica dei drammi recitati sù de' pubblici teatri di Bologna* (Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1737, p. 26).

10. Anche se, poco dopo, non può esimersi dal riportare la notizia «che sopra l'istessa piazza alla renghiera del Publico è solito, per consuetudine introdotta fino dell'anno 1281, di gettarsi giù nella piazza al popolo minuto, una porchetta arostita, e di farsi una festa popolare nel giorno di S. Bartolomeo Apostolo da ss.^{ti} Anziani, e Confaloniere di giustizia, e ciò per antico decreto della Repubblica bolognese in memoria della vittoria ottenuta da detta Rep.^{ca} con estermio de ribelli della fazione Lambertazza nemici di essa, e di S. Chiesa» (ivi, c. 2v). Specificando però che così si trova scritto nelle *Storie di Bologna* del Ghirardacci (part. p.^{ma} fol. 258, lib. 8 sotto l'anno 1281), di Pompeo Vizzani (lib. 4 fol. 151), di Leandro Alberti (Deca seconda lib. 5 fol. 7) e del Masini (part. p.^a fol. 429). Cfr. *ibid.*

11. Cfr. *Narazione della causa principale della festa annua popolare in Bologna della Porchetta*, s.d., in 1627 e seg. *Festa popolare della porchetta*, cit., quaderno sciolto.

12. Cfr. *Pallade vendicata nell'incendio troiano. Festa popolare fatta rappresentare il giorno 24 d'agosto M.DC.LXXXI giorno detto della Porcellina nel teatro della fiera, eretto nella pubblica Piazza, d'ordine degl'illustriss. & eccelsi signori Confaloniere di giustizia, & Anziani. Dedicata all'illustriss. sig. e padron colendissimo il sig. senatore Virgilio Maria Davia*, Bologna, Manolesi, 1681. Scenografo di quello

dell'azione teatrale del 1736 (fig. 3)¹³ e ricorre con una certa insistenza nelle relazioni annuali della festa.¹⁴ Ne è un esempio quella del 1701, dove si ricorda come, tra «le altre generose applicazioni» degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia, c'era «quella principalmente di *tenere vive nella memoria* de suoi Cittadini i Fatti illustri, e le Magnanime Azioni degli Antenati, mediante gli Spettacoli pubblici», che «il più bel pregio, che riserbi ancora questa Città, e [sic] il Titolo glorioso di *libera*», e che non si è «mai trascurato di festeggiare solennemente quel Giorno, in cui, estinta la tirannia de' Lambertazzi in Antonio, respirò per poi sempre vivere all'Ombra Pontificia, *la nostra invidiabile Libertà*».¹⁵ Quella *Libertas* che continua a campeggiare nel vessillo del Comune anche dopo l'annessione allo Stato della Chiesa (fig. 5), quando, se è ormai perso il suo originario significato, non

si vanificano i rituali della sua celebrazione. L'attaccamento a questi trova una presunta giustificazione nella parvenza di autonomia che la classe senatoria pretende di garantire, una classe che nell'alternarsi frequente delle cariche amministrative si fa committente della sua retorica celebrazione. [...] Dai temi dei vari spettacoli prende così corpo una Bologna ideale nella sua concordia tra le parti, unite nell'occasione festiva con ruoli precisi, ma differenziati. [...] Festa popolare come solitamente viene definita, perché coinvolgente la plebe ed anche tutte le categorie sociali che si incontrano e si osservano non certo in spazi liberi e trasgressivi, come può avvenire nelle feste carnevalizie, ma in posti prestabiliti secondo ruoli codificati.¹⁶

Lo attestano le numerose testimonianze iconografiche che non di rado privilegiano un punto di vista che, se permette di osservare i complessi apparati realizzati per l'occasione, concentra l'attenzione soprattutto sul fronte del palazzo e sul pubblico affacciato sulla piazza: «in alcuni casi poi, come quello della sagra di San Petronio del 1705, la precisione fotografica dell'immagine

spettacolo fu Egidio Maria Bordoni. Cfr. anche: GIANANTE, *Gerarchie e scenografie*, cit., pp. 108-110; *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 148-151.

13. Cfr. *ivi*, pp. 286-287. Lo scenografo dello spettacolo fu Domenico Tagliani. A quanto mi risulta nel 1736 non venne pubblicata la consueta relazione della festa, ma solo la bella illustrazione di Antonio Alessandro Scarselli, che firmò anche l'incisione miniata delle *Insignia*: ASB, *Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia*, vol. XIII, c. 120a.

14. Cfr. GIANANTE, *Gerarchie e scenografie*, cit., pp. 108-112.

15. *La Porchetta. Festa annuale popolare seguita in Bologna il giorno di san Bartolomeo dedicata a gl'illustrissimi, & eccelsi signori Anziani e Gonfaloniere di giustizia di luglio, & agosto 1701*, Bologna, Manolesi, 1701, p. [5]. Miei i corsivi.

16. A.M. MATTEUCCI, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. FAGIOLO e M.L. MADONNA, Roma, Gangemi, 1985, pp. 158-173: 165-166.

giunge a definire chiaramente le nove figure degli Anziani affacciate al balcone della loro residenza» (fig. 6).¹⁷

La festa della Porchetta fu anche un momento saliente dell'«effimero di Stato»¹⁸ e ha permesso di assegnare a Bologna il posto che le spetta tra le capitali europee dello spettacolo di Antico regime.¹⁹ Quel posto che ancora non le è stato adeguatamente riconosciuto nel campo della scenografia e della architettura teatrale, nonostante il ruolo primario giocato a livello internazionale dalla scuola bolognese nella progettazione e nel restauro di edifici per lo spettacolo, nella scenotecnica e nella realizzazione di allestimenti d'occasione già prima dell'affermazione dei Bibiena.²⁰ Se certo non mancano validi approfondimenti sulle principali maestranze del Sei-Settecento, si attende ancora uno studio complessivo sull'originalità inventiva della scuola felsinea, per confermare in via definitiva quanto già emerge dalle testimonianze coeve, ovvero che la maggior parte degli artisti bolognesi fu felicemente versata nel campo dell'effimero, ottenendo incarichi anche di prestigio.

Resta che, se da una parte le committenze felsinee – pubbliche, private e d'accademia – vengono spesso trascurate per una sorta di 'pregiudizio' che non le ritiene all'altezza delle corti; dall'altra ci sono ancora tanti eventi e occasioni da approfondire, per arrivare a dimostrare come la città, anche in ambito teatrale, fu un vitalissimo crocevia di incontri ed esperienze.²¹ Tra questi episodi va annoverata, appunto, la festa della Porchetta, spesso più citata che conosciuta, e oggetto di un'attenzione storiografica scostante, che ha approfondito solo in parte i suoi meccanismi di realizzazione e fruizione. Mancano anche dettagliate ricostruzioni delle singole celebrazioni che, già auspiccate da Anna

17. GIANANTE, *Gerarchie e scenografie*, cit., p. 103.

18. La felice definizione, coniata da Marcello Fagiolo (*L'effimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d'illusione*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. F., Roma, Officina edizioni, 1980, pp. 9-21), è stata usata per la festa della Porchetta da Anna Maria Matteucci (*La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, cit., p. 165).

19. Cfr. M. FAGIOLO, *Presentare la Porchetta: una festa europea*, in *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. V-VIII: VIII.

20. Cfr. MATTEUCCI, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, cit., p. 159.

21. Il riferimento è al quadriennale progetto di ricerca promosso dalla Fondazione Cassa di risparmio di Bologna in collaborazione con il Centro studi sul Rinascimento e l'École pratique des Hautes Études di Paris-Sorbonne, che ha avuto il merito di dimostrare sia lo straordinario contributo che i bolognesi dettero allo sviluppo delle arti e della cultura in Europa, sia la presenza in città di artisti e intellettuali stranieri. Articolato in una serie di quattro convegni, ha dato vita ad altrettante pubblicazioni edita tra il 2010 e il 2017 dalla Bononia University Press. Le prime tre sono dedicate alla città come *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo*, rispettivamente nel XV-XVI, XVII e XVIII secolo; l'ultimo agli *Artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*.

Maria Matteucci nel 1985,²² tenterò qui di fare almeno per le feste del 1627 e del 1705. Tenendo presente che «le invenzioni della Porchetta si inseriscono nel dibattito artistico coevo, talvolta prefigurando soluzioni posteriori sia nel campo effimero che in quello dell'architettura permanente».²³

2. Dopo le pioneristiche e ancora imprescindibili indagini di Umberto Dallari²⁴ occorre attendere gli anni Ottanta del Novecento perché Elita Maule restituisca la giusta considerazione a un evento centrale della storia dello spettacolo bolognese. Partendo dai ritrovamenti fontali di Dallari, la studiosa ha individuato possibili strade di ricerca, in parte ancora oggi inesplorate, come quelle relative alla musica, al pubblico, all'organizzazione e ai finanziamenti.²⁵ Questi ultimi sono stati approfonditi per il Settecento da Paola Sostegno in un saggio che, pur viziato da alcune imprecisioni, propone valide considerazioni sulle procedure degli 'appalti' per la realizzazione dei lavori di costruzione delle botteghe per la fiera dell'Assunta e delle strutture per le celebrazioni del 24 agosto.²⁶

Contestualmente vennero inserite alcune schede sulla festa nei due importanti cataloghi *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*,²⁷ che ha avuto il merito di porre l'accento sul contributo degli scenografi, e *Il magnifico apparato. Pubbliche funzioni, feste e giuochi nel Settecento bolognese*,²⁸ dove si affronta, tra l'altro, il tema della contrapposizione tra le

22. Cfr. MATTEUCCI, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, cit., p. 171.

23. FAGIOLO, *Presentare la Porchetta: una festa europea*, cit., p. VII.

24. Cfr. DALLARI, *Un'antica costumanza bolognese*, cit. Nulla aggiunge B. BIANCINI, *La festa della Porchetta*, «Il comune di Bologna», XII, 1926, 5, pp. 335-342. Non registro qui, per ovvi motivi, le numerose pubblicazioni che si limitano a menzionare la festa, ma vorrei ricordare almeno il volume *La piazza Maggiore di Bologna. Storia, arte, costume* (a cura di G. ROVERSI, presentazione di E. RICCOMINI, prologo di G. FASOLI, Bologna, Aniballi, 1984) per il ricco apparato iconografico che accompagna i saggi di Fabia Zanasi (*Un teatro per ogni rappresentazione*, pp. 175-205), Giancarlo Roversi (*Piazza Maggiore tra oleografia e realtà quotidiana. Aspetti di vita e di costume nei bandi dal XVI al XVIII secolo*, pp. 207-223) e Osvaldo Gambassi (*Musica in piazza Maggiore attraverso i secoli*, pp. 225-245).

25. Cfr. E. MAULE, *La «Festa della Porchetta» a Bologna nel Seicento. Indagine su una festa barocca*, «Il Carrobbio», VI, 1980, pp. 251-262. Occorre però riconoscere che la studiosa riprende in ampia parte quanto già pubblicato da Dallari senza segnalarlo adeguatamente.

26. Cfr. P. SOSTEGNO, *Dietro le quinte della festa della Porchetta. Risvolti economici e organizzativi*, «Il Carrobbio», XI, 1985, pp. 327-337.

27. Cfr. *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di A.M. MATTEUCCI et al. (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1980, pp. 217-220, schede 330-334.

28. Cfr. *Il magnifico apparato. Pubbliche funzioni, feste e giuochi bolognesi nel Settecento*, catalogo della mostra a cura di S. CAMERINI et al. (Bologna, giugno-settembre 1982), Bologna, Clueb,

giostre e i tornei disputati nel Settecento e le gare organizzate in occasione della fiera. Non di rado, in quest'ultimo caso, i costumi e le armi tradizionali venivano sostituiti da oggetti legati al tema della festa, come nel 1705, quando i rastrelli sostituirono le lance e i tini di vino i cimieri (fig. 6); o nel 1711, quando i bersagli delle lizze non rappresentarono i classici saracini, ma quattro Bacchi sistemati dentro altrettante botti.²⁹

È però con le ricordate riflessioni di Matteucci sulla *Cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo* che si comprende come la festa della Porchetta, con i suoi originalissimi allestimenti, sancisca la qualità inventiva della scuola locale.³⁰ Basti pensare all'esordio teatrale di Ferdinando Bibiena: prima dell'esperienza fanese all'ombra di Giacomo Torelli (teatro della Fortuna, 1674-1675) studiò prospettiva con Giulio Troili detto il Paradosso e, giusta lo Zanotti, esordì come scenografo nel 1672 al fianco di Ercole Rivani.³¹ Entrambi i suoi maestri realizzarono per la festa felsinea complessi apparati e ingegnose macchine: il primo almeno nel 1660, 1661, 1663, 1664, 1666 e 1667, periodo in cui ricoprì la carica di architetto del Pubblico (1659-1667);³² il secondo nel 1672, 1683, 1686 (?) e 1688.³³ Valgano, a eloquente riscontro, le incisioni firmate da Marco Antonio Chiarini nel 1683, tra cui il disegno tecnico in scala, accuratamente postillato, che descrive il meccanismo che permise la trasformazione

1982, passim (in partic. L. TESTONI, *Il «Teatro della Fiera»*, pp. 59-62 e A. FRABETTI, *Giostre a Bologna nel Settecento*, pp. 113-119).

29. Cfr. *ivi*, p. 113.

30. Cfr. MATTEUCCI, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, cit., p. 163.

31. Cfr. D. LENZI, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di D. L. e J. BENTINI, con la collaborazione di S. BATTISTINI e A. CANTELLI (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), Venezia, Marsilio, 2000, pp. 19-35: 20; *Id.*, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, *ivi*, pp. 37-52: 37 (si vedano anche le schede 4 e 5 stilate da Valeria Rubbi per il medesimo catalogo, pp. 219-223); S. MAZZONI, *Note su Ferdinando e Antonio Bibiena*, 2018, http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7437#_ftn1 (ultima data di consultazione: 31 marzo 2019).

32. Cfr. *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., p. 320. Su Troili si veda almeno: *The Italian Baroque Stage: Documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli-Bibiena, Baldassare Orsini*, a cura di D.H. OGDEN, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1978, passim; M. PIGOZZI, *Da Giulio Troili a Ferdinando Bibiena. Teoria e prassi*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Atti del convegno (Rimini, 28-30 novembre 2002), a cura di F. FARNETI e D. LENZI, Firenze, Alinea, 2004, pp. 119-132; *Id.*, *Arte, scienza e tecnica conciliabili a Bologna nel secolo XVII*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), a cura di S. BERTOCCI e F. FARNETI, Roma, Artemide, 2015, pp. 31-38.

33. Cfr. *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., p. 320.

della rupe di Prometeo in tre fontane (figg. 7-9).³⁴ E non possiamo qui approfondire l'ipotesi secondo cui l'ideazione di alcuni allestimenti felsinei fu ispirata proprio da scene di Torelli, come quella del 1664 raffigurante il porto di Rodi con il colosso del Sole, che deriverebbe dal prologo della *Deidamia* allestita nel 1644 al teatro Novissimo di Venezia.³⁵

Nuovi studi sulla Porchetta sono stati pubblicati solo nel primo decennio del Duemila. A cominciare da Massimo Giansante, che ha riletto la festa in chiave politica e ideologica, concentrandosi sulle *Insignia*: «splendida cronaca visiva delle vicende cittadine», ma anche «esplicita autocelebrazione degli Anziani Consoli, committenti delle immagini» e dunque «voce tendenziosa e ideologicamente connotata in senso aristocratico».³⁶ Utili le sue considerazioni sulla magistratura, una carica bimestrale dedicata prevalentemente all'organizzazione di eventi e feste collettive, attenta e competente, pronta a usare a proprio vantaggio le peculiarità artistiche e spettacolari delle altre città italiane, cui non esitava a rivolgersi per la buona riuscita della messa in scena:

la rievocazione di scontri militari antichi o recenti consentiva in realtà anche a Bologna l'allestimento di quelle finte battaglie, o battagliaiole, di pugni, di sassi, di armi di legno o comunque non letali [...]. A centri che avevano una più affermata tradizione in questo settore, come Venezia, si rivolgono anche gli organizzatori bolognesi, per "avere uomini periti a questo effetto" dice la relazione del 1670, pugilatori esperti cioè, in grado di rappresentare con efficacia e realismo la lotta, che in quella occasione opponeva sulle sponde del fiume Lete i seguaci di Caronte a quelli di Amore.³⁷

34. Marco Antonio Chiarini (da Ercole Rivani), Disegno tecnico in scala e descrizione dei meccanismi per mezzo dei quali la rupe poteva trasformarsi in tre fontane, 1683, incisione, Bologna, Giacomo Monti, 1683. Nella copia conservata alla Biblioteca universitaria di Bologna (d'ora in avanti BUB), A II caps. XIII n. 13, si trovano dettagliate didascalie che descrivono il funzionamento della macchina. Cfr. almeno: MATTEUCCI, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, cit., pp. 172-173 e nota 23; *I Bibiena: una famiglia europea*, cit., pp. 219-221 (scheda n. 4 curata da Valeria Rubbi); *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 152-161 (a p. 157 la riproduzione dell'incisione della BUB).

35. Cfr. MATTEUCCI, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, cit., p. 172 e nota 21. Su Torelli si v. almeno: *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra a cura di F. MILESI (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano, Fondazione Cassa di risparmio di Fano, 2000, in partic. pp. 122-146 (schede a cura di Franco Battistelli, Beatrice Barazzoni e Maria Ida Biggi).

36. GIANANTE, *Gerarchie e scenografie*, cit., p. 97. Sulle *Insignia* si veda qui il par. 3.

37. Ivi, p. 112. Dallari segnala come nel 1586 fu fatto venire «da Fiorenza un huomo del Granduca che andava sù la corda, et sopra essa li faceva di varij giochi» (*Un'antica costumanza bolognese*, cit., p. 65).

Negli stessi anni la celebrazione del 24 agosto fu oggetto di interesse da parte degli antropologi, che ne hanno studiato la natura simbolica individuando nella *coglia*³⁸ e nel lancio della porchetta il suo nucleo tradizionale.³⁹ La ripresa del concetto di «dono» ha permesso di allargare lo sguardo, fino a quel momento concentrato su piazza Maggiore, all'intera città e di scoprire che la ricorrenza di san Bartolomeo fu un giorno di festa e di riconoscenza collettiva, durante il quale la porchetta veniva regalata ad amici e parenti, con una particolare attenzione alle donne incinte. Un'usanza di cui si trovano eloquenti e curiose attestazioni nelle opere di Giulio Cesare Croce:

quattro o sei giorni inanzi la festa di S. Bartolomeo, gl'Illustri Signori Antiani mandano fuori a trovare una gran quantità di Porchette e le fanno cuocere e ne mandano a *presentare* a molti Signori e Signore, e a donne gravide, e a loro parenti, amici e altri simili; poi ne fanno cuocere una di honesta grandezza, la quale è poi quella che si tra' giù della renghiera del Palazzo ben cotta e cucinata, e piena dentro di bonissima robba e di perfettissima speciaria che la fa menare un odore tanto soave e grato, che un mezo morto si risentirebbe. [...] doppo questi e molti altri spassi e trattenimenti, finisce la bella e dilettoza festa fatta in rimembranza della Porchetta vincitrice; e ciascuno se ne va a cena, dove poche sono quelle case che non habbino della porchetta, perché tutti coloro che hanno il modo di spendere ne fanno provisione e si mangia quel giorno con grandissimo gusto, e chi non ha denari impegna il feraiolo⁴⁰ per haverne; e se ne cuociono all'hostarie e per tutto, *né si vede altro che portare piatti di qua e di là con della Porchetta dentro, a presentarne a questo e a quello*, e quella sera ogn'uno ha del Porco, ogn'uno s'unge il muso, ogn'uno sguazza e così finisce quel giorno, che con tanta festa e tanto applauso che non si può esprimere di più.⁴¹

Et ardirei di dir, ch'almen ducento / Porchette in giorno tal cuocer si fanno; / Ma temo trar le mie parole al vento, / Che mal capir lo pon quei che nol sanno; / Pur le

38. In vernacolo bolognese indica il momento in cui, durante la festa del 24 agosto, alimenti, volatili, selvaggina, monete e altri doni venivano gettati al popolo dalle finestre e dai balconi del palazzo Comunale: «*Cojja*, f. t. stor. Colta, gettito di roba mangereccia che si faceva anticamente al popolo in certe solennità. Tale costumanza si ripeteva da noi annualmente il giorno 24 agosto, e si è mantenuta fino al 1796» (G. UNGARELLI, *Vocabolario del dialetto bolognese. Con una introduzione del prof. Alberto Trauzzi sulla fonetica e sulla morfologia del dialetto* [1901], Modena, Il fiorino, 2014, s.v.).

39. Cfr. L. BIANCONI, *Alle origini della festa bolognese della Porchetta ovvero san Bartolomeo e il cambio di stagione*, a cura di M.C. CITRONI, Bologna, Clueb, 2005; ID., *San Bartolomeo e la Porchetta: indagine storico antropologica intorno a una festa popolare bolognese*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», n.s., LVIII, 2007, pp. 437-466; ID.-M.C. CITRONI, «*Alla bona porcellina*». Giulio Cesare Croce e la festa bolognese della Porchetta, «Strenna storica bolognese», LX, 2010, pp. 21-40.

40. Corto mantello da uomo.

41. *Eccellenza e trionfo del porco. Discorso piacevole di Giulio Cesare Croce* (1594), a cura di M. ROUGH, Bologna, Pendragon, 2012, pp. 52-55. Miei i corsivi.

persone che san ch'io non mento, / Ch'elle assai più sian forse diranno / Qual dono a Donne gravide, e svogliate, / Da lor parenti o amici appresentate.⁴²

Se ne manda a presentare / Donne gravide, e Signori, / E felice esser gli pare / Chi può haver simil favori, / E si fan di gran rumori / Per haverne in la Cucina, / Alla bona Porcellina.⁴³

Un opportuno riscontro si trova ne *Le bellezze della piazza di Bologna* di Camillo de' Conti di Panico:

Qui ognun si mostra grato / a l'amico, e al parente / e avicenda preferente / si fan con lieta ciera / di ciò che su la Fiera / hanno desire⁴⁴

e in una anonima poesia manoscritta conservata alla Biblioteca universitaria di Bologna, che ci introduce «nel nobilissimo monasterio di san Lodovico e Alessio» dove soggiornano «Donna Laura Francesca e Donna Maria Alessandra Fabretti», ansiose anch'esse di festeggiare la ricorrenza:

Alla gioia, alla gioia / a i contenti sù sù! / lunge fugga ogni noia, / né ritorni mai più. / In questo dì / si rida, si canti, si goda, si sì.⁴⁵

Lo confermano anche alcune voci registrate nella lista delle spese sostenute dal marchese Battista Cospi Ballatini in occasione della nomina a Gonfaloniere di giustizia (doc. 1): «per limoni, fiori, erbaggi, e paste di zucchero per adornare li bacilli delle porchette donate a ss.^{ri} Superiori», «per regalo di porcelina, e altro donato al Manolesi stampatore».⁴⁶

42. G.C. CROCE, *La vera historia della piacevolissima festa della Porchetta, che si fa ogn'anno in Bologna il giorno di s. Bartolomeo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1599, p. n.n.

43. G.C. CROCE, *Canzone sopra la Porcellina che si tra giù del palazzo dell'illustre città di Bologna per la festa di s. Bartolomeo con tutti gli trattenimenti di detta festa*, Bologna, Alessandro Benacci, 1584, p. n.n.

44. C. DE' CONTI DI PANICO, *Le bellezze della piazza di Bologna, dove sono descritte tutte le cose più notabili, che in essa si contengono. Con le feste, allegrezze, & radunanze, che in quella si fanno. Insieme con l'apparato, & bellezza della fiera. Et per fine la festa della Porcellina. Cosa molto curiosa, e bella*, Bologna, Bartolomeo Cocchi, 1609, p. 6.

45. *Nel farsi la festa della Porchetta dalle ill.^{me} sig.^{re} donna Laura Francesca e donna Maria Alessandra Fabrettj nel nobilissimo monasterio de SS. Ludovico, et Alessio, sec. XVII (?)*, BUB, ms. 74, b. I, n. 11, fasc. 1, c. A. La strofa, già segnalata da Dallari (*Un'antica costumanza bolognese*, cit., p. 73), è stata recentemente riproposta da BIANCONI-CITRONI, «*Alla bona porcellina*», cit., pp. 34-35. Ho condotto la mia trascrizione sull'originale, uniformando a questo la punteggiatura.

46. Lista delle spese sostenute dal marchese Battista Cospi Ballatini in occasione della nomina a Gonfaloniere di giustizia, luglio-agosto 1705, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., carta sciolta.

Intanto, nel 2007, grazie ad alcuni contributi di Marinella Pigozzi, Bologna è stata inserita tra le *capitali della festa barocca*.⁴⁷ Nella stessa pubblicazione Umberto Leotti ha presentato per la prima volta il progetto *in progress* di un archivio computerizzato che raccolga le fonti sulla Porchetta⁴⁸ e che ha portato, nel 2011, alla realizzazione del volume *La festa della Porchetta a Bologna*.⁴⁹ Un utile strumento di lavoro che sistema in maniera organica le nostre conoscenze sulla fiera. I contributi raccolti nella prima parte svariano dalle riflessioni di Marcello Fagiolo su piazza Maggiore, scena urbana per eccellenza delle grandi manifestazioni felsinee *en plein air*,⁵⁰ a quelle di Pigozzi sui teatri effimeri allestiti nella piazza;⁵¹ argomento poi approfondito da Maria Cristina Citroni e Franco Bacchelli che hanno riletto i simboli e i temi della festa felsinea rispettivamente in un'ottica antropologica e in chiave politica.⁵² Ma il cuore del volume è costituito proprio dal contributo di Leotti in cui le fonti già reperite sono oggetto di una minuziosa disamina che ha permesso, tra l'altro, di formulare una nuova periodizzazione della festa e della fiera d'agosto a essa collegata, individuando una fase pre-iconografica (fino all'inizio degli anni Venti del Seicento) e una seriore fase iconografica.⁵³ Anno spartiacque il 1621, a cui risale sia la prima incisione nota, sia la decisione degli Anziani di far miniare l'apparato per la festa nelle celebri *Insignia* di Bologna.⁵⁴ L'utilizzo dell'informatica si è rivelato fondamentale per gestire la notevole mole di dati della cosiddetta fase iconografica, permettendo di mettere proficuamente a confronto tipologie, elementi stilistici e contenuti figurativi delle architetture effimere che di anno in anno vennero realizzate per quell'evento. Esempiativo, in tal senso, l'*Atlante delle immagini* in cui

47. Cfr. M. PIGOZZI, *Bologna e le città d'Emilia in festa*, in *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, a cura di M. FAGIOLO, Roma, De Luca, 2007, pp. 12-13; ID., *L'effimero bolognese*, ivi, pp. 14-25, in partic. pp. 20-25.

48. Cfr. U. LEOTTI, *Schedatura della festa della Porchetta: per un'analisi computerizzata*, ivi, pp. 33-44. Nello stesso volume sono dedicate a Bologna anche le schede di K. TAKAHASHI, *Gli apparati per l'ingresso a Bologna di Clemente VIII nel 1598* (pp. 27-29) e di F. CHIODINI, *La festa del 1710 nella villa Ranuzzi Cospi a Bagnarola di Budrio* (pp. 30-32). Pigozzi, Leotti e la già ricordata Bianconi hanno collaborato anche alla realizzazione della prima esposizione dedicata alla festa: *Il palio di Bologna da corsa dei cavalli a spettacolo di piazza: da Re Enzo a Napoleone*, catalogo della mostra a cura di L. RABITI (Bologna, 25 settembre-11 ottobre 2009), s.i.t., 2009.

49. Cfr. *La festa della Porchetta a Bologna*, cit.

50. Cfr. FAGIOLO, *Presentare la Porchetta: una festa europea*, cit.

51. Cfr. M. PIGOZZI, *Durature spettacolo pubblico in teatri effimeri*, in *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 1-7.

52. Cfr. M.C. CITRONI, *Dinamiche e simboli della festa bolognese*, e F. BACCHELLI, *Temi politici, letterari, giocosi*, rispettivamente ivi, pp. 9-11 e pp. 13-17.

53. Cfr. U. LEOTTI, *Il lento formarsi, e affermarsi, di un'iconografia*, ivi, pp. 23-47.

54. Le fonti iconografiche saranno qui approfondite nel par. 3.

sono raccolte le raffigurazioni disponibili sui teatri effimeri apparsi in piazza Maggiore tra il 1621 e il 1796.⁵⁵

In altre parole, un insostituibile punto di partenza per qualsiasi ulteriore ricerca, come quella recente sulle piante della fiera.⁵⁶ Dodici quelle note, cui va ora aggiunta quella da me ritrovata relativa al 1697 (fig. 10).⁵⁷ L'ipotesi più accreditata è che quelle piante venissero utilizzate per la riscossione dei crediti dell'affitto delle botteghe o, più probabilmente, e sarebbe per noi del massimo interesse, si tratterebbe di progetti di lavoro consegnati ai «maestri di legna» impegnati nella costruzione delle strutture, come sembrano confermare alcuni documenti che qui si presentano e che saranno approfonditi nella seconda parte del saggio.⁵⁸

3. In attesa della auspicata pubblicazione del secondo volume, in cui verranno raccolte le relazioni a stampa della festa,⁵⁹ è opportuno interrogarsi sui documenti a nostra disposizione e sulla possibilità di trovarne di nuovi. Sino a oggi, infatti, la fortuna storiografica della Porchetta è stata legata soprattutto alla eccezionalità delle fonti iconografiche: le preziose *Insignia* miniate dell'Archivio di stato di Bologna⁶⁰ e le splendide incisioni che accompagnano le an-

55. Ogni immagine è corredata da una scheda che registra frontespizio e indicazioni su eventuali relazioni a stampa, anno di riferimento, scenografo, tecnica, dimensioni, provenienza, collocazione e autore dell'immagine. Seguono un commento con bibliografia, le sedi di conservazione del documento iconografico e, infine, eventuali note. Cfr. *Atlante delle immagini*, a cura di U. LEOTTI, in *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 49-319. Segnalo anche la finale *Bibliografia* curata da Lorena Bianconi in cui si registrano, pur con qualche lacuna, le principali fonti archivistiche, manoscritte e a stampa (pp. 321-327).

56. Cfr. U. LEOTTI, *Teatri per le feste della porchetta a Bologna: ichnographia*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. CAZZATO, S. ROBERTO e M. BEVILACQUA, Roma, Gangemi, 2014, vol. II, pp. 968-973.

57. *Pianta della fiera fatta l'anno 1697, 1697*, disegno, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., fasc. 5: 1628. *Scritture della festa delle Scuole. Note di spese fatte in varie feste*, foglio sciolto.

58. Già segnalò la somiglianza con quella pianta e struttura del teatro della fiera, priva di data, presentata per la prima volta da Leotti nel citato saggio *Teatri per le feste della porchetta a Bologna: ichnographia* (p. 969).

59. La notizia della pubblicazione è data da Marinella Pigozzi (*Duratura spettacolo pubblico in teatri effimeri*, cit., p. 2).

60. Cfr. ASB, *Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia*, 1530-1796, vol. I-XVI.

nuali descrizioni commissionate dagli Anziani.⁶¹ Documenti/monumenti⁶² tanto suggestivi quanto ambigui e 'scivolosi' se non osservati con una adeguata consapevolezza critica⁶³ e con il supporto di testimonianze meno tendenziose.

Nel primo caso, in parte lo si è accennato, siamo di fronte a un 'prodotto grafico' che risponde a esigenze di autorappresentazione e autocelebrazione.⁶⁴ Conservate in sedici volumi di grande formato,⁶⁵ le *Insignia* documentano le funzioni di rappresentanza svolte dagli Anziani tra il 1530 e il 1796⁶⁶ in occasione di messe, processioni, prediche, manifestazioni religiose, palî, giostre, tornei, spettacoli teatrali, feste in piazza e in case patrizie, inaugurazioni annuali dello Studio, festeggiamenti in onore di personaggi illustri.⁶⁷ Dal 1621 al 1752 le pagine del bimestre luglio-agosto sono dedicate in maniera pressoché costante proprio alla festa della Porchetta. Il tema di fondo resta comunque l'esaltazione dell'anzianato come carica e come magistratura e le settecentoventinove immagini sono pensate in prima istanza come una «fonte di autoaffermazione e autocitazione della propria lunga storia».⁶⁸ Non a caso i nomi dei componenti degli Anziani occupano un posto, anche graficamente, di rilievo, e vengono affiancati da annotazioni encomiastiche sulle gesta e le virtù di chi ne fa parte:

61. Per una prima ricognizione si veda la *Collezione delle relazioni della festa della Porchetta nella città di Bologna dal 1627 al 1783* raccolta da Giuseppe Guidicini tra il 1815 e il 1820 e oggi conservata alla BCAB, nonché le descrizioni disponibili on line sul sito della stessa istituzione: <http://www.archiginnasio.it/bibliotecadigitale.htm> (ultima data di consultazione: 31 marzo 2019) e su quello della Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University: <https://beinecke.library.yale.edu/> (ultima data di consultazione: 31 marzo 2019).

62. Cfr. J. LE GOFF, *Documento/monumento* (1978), in ID., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 443-455.

63. Cfr. I. ZANNI ROSIELLO, *Anche le carte hanno una storia (a proposito del 1 volume delle Insignia)*, Bologna, Edizioni scientifiche Lo Scarabeo, 1990, p. 5; ID., *Le «Insignia» degli Anziani: un autoritratto celebrativo* (1991), in *L'archivista sul confine. Scritti di Isabella Zanni Rosiello*, a cura di C. BINCHI e T. DI ZIO, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, pp. 305-331: 320 (con ricca bibliografia sulla magistratura degli Anziani); GIANSANTE, *Gerarchie e scenografie*, cit., p. 97.

64. Cfr. ZANNI ROSIELLO, *Le «Insignia» degli Anziani: un autoritratto celebrativo*, cit., p. 321.

65. Analiticamente inventariati da Giuseppe Plessi: *Le 'Insignia' degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, Roma, s.e., 1954; ID., *Le 'Insignia' degli Anziani del comune dal 1530 al 1796. Appendice araldica*, Roma, s.e., 1960. Alla festa della Porchetta Plessi ha dedicato l'articolo: *La giostra dei cittadini cesenati nella festa della Porchetta del 1667*, «Strenna storica bolognese», v, 1955, pp. 97-102.

66. Sul problema della datazione del primo volume cfr. ZANNI ROSIELLO, *Anche le carte hanno una storia (a proposito del 1 volume delle Insignia)*, cit. Il sedicesimo volume si conclude con l'elenco degli anziani in carica nel VI bimestre 1796.

67. Cfr. ZANNI ROSIELLO, *Le «Insignia» degli Anziani: un autoritratto celebrativo*, cit., pp. 316, 322-324.

68. Ivi, p. 318.

in breve, ma si tratta ovviamente di un'osservazione riduttiva, direi che uno dei tratti caratterizzanti il ricco materiale figurativo prodotto dalla magistratura degli Anziani per circa due secoli e mezzo sia costituito dal rappresentare se stessa soprattutto entro o in rapporto ai luoghi-simbolo del potere (la chiesa, il palazzo comunale, la piazza). Nel rappresentarsi, la magistratura intende rimarcare il ruolo che le spetta, nell'ambito dell'organizzazione del potere cittadino, nelle funzioni di rappresentanza. Si tratta di un ruolo che, come risulta anche dall'insistente interazione dei «soggetti» raffigurati, deve rimanere il più possibile immutabile nella sua ripetitività.⁶⁹

Una tipologia fontale particolare dunque, e indubbiamente tendenziosa, in cui il committente e il destinatario coincidono e si identificano in una magistratura con una lunga storia e specifiche competenze che si vogliono tramandare ai posteri in una forma memoriale che potrà essere osservata con il compiacimento e l'orgoglio di chi sa di entrare a far parte di una illustre e consolidata tradizione.

Non meno tendenziose le relazioni ufficiali che si susseguirono di anno in anno.⁷⁰ Commissionate anch'esse dagli Anziani, stilate preventivamente e arricchite da incisioni, avevano il dichiarato intento di conservare e diffondere la memoria dell'evento sia presso il Cardinal legato, di cui venivano esplicitamente tessute le lodi; sia presso le famiglie della nobiltà felsinea, a cui il 'libretto' veniva donato prima della festa; sia all'esterno, per trasmettere alle città vicine l'immagine della magnificenza e della liberalità della classe senatoria bolognese.

A queste fonti si possono affiancare altre tipologie di documenti: sicuramente più 'neutre', se adeguatamente interrogate possono dirci ancora tanto sulla festa della Porchetta.⁷¹ Alludo ai diari e alle cronache del tempo, agli epistolari,⁷²

69. Ivi, p. 324.

70. Circa un'ottantina, in 4°, contano in genere dalle otto alle sedici pagine. Il testo segue un cliché che, con poche varianti, restò sostanzialmente immutato negli anni: alla dedica dello stampatore segue l'elenco degli Anziani in carica nel bimestre; il richiamo alle origini della festa; la descrizione dell'apparato realizzato per l'occasione; la narrazione dell'azione; gli eventuali collegamenti tra l'origine della festa, fatti storici contemporanei e il soggetto rappresentato; la possibile morale; il resoconto del getto di animali, denari e della finale porchetta. A corredo delle relazioni si trovano di frequente le ricordate incisioni, di grande formato (in genere 400x500 mm. ca.), raffiguranti il teatro; più raramente illustrazioni più piccole con specifici aspetti dell'apparato. Cfr. LEOTTI, *Il lento formarsi, e affermarsi, di un'iconografia*, cit., p. 28.

71. Solo in parte registrate nel volume *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 26-29, 326-327.

72. Basti qui il rimando alla lettera di Alessandro Senesi alla duchessa di Mantova, datata Bologna 25 agosto 1621, conservata all'Archivio di stato di Mantova (*Gonzaga*, b. 1172, c. 663) e già segnalata da S. MONALDINI, «*La montagna fulminata*». *Giostre e tornei a Bologna nel Seicento*, in *La musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, LIM, 1999, pp. 103-133: 105 n. Ma quello degli epistolari è uno spoglio ancora tutto da fare.

alle numerose testimonianze conservate nel fondo *Anziani consoli* dell'Archivio di stato di Bologna,⁷³ ai bandi relativi alle sospensioni delle licenze d'armi e alle notificazioni della fiera,⁷⁴ alle citate dodici, anzi ora tredici, icnografie note,⁷⁵ ai contratti stipulati per la costruzione dei teatri e delle strutture delle botteghe.⁷⁶ L'elenco potrebbe continuare, ma si tratta nella maggior parte dei casi di documenti che non rispondono adeguatamente a domande di primaria importanza, come il processo di ideazione e di fattiva realizzazione degli apparati scenici, il ruolo della danza e della musica, il tipo di recitazione, i costumi, gli oggetti di scena.

Vanno in questa direzione i documenti da me ritrovati presso l'Archivio privato Marsili, in due buste contenenti, rispettivamente, *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette. Memorie sì per il torneo fatto su la piazza delle Scuole del 1628 che per feste popolari su l'altra Maggiore in occasione della Porchet-*

73. Tra cui i cosiddetti *Libri rossi*: nove volumi relativi agli anni 1531-1796 in cui venivano registrati i provvedimenti, gli atti e i verbali delle riunioni della magistratura: ASB, *Anziani consoli, Libri rossi*, 1531-1796, voll. I-IX. Cfr. *Archivio di stato di Bologna*, cit., p. 592; *L'archivio degli Anziani consoli. Inventario*, a cura di I. ZANNI ROSIELLO, Bologna, Lo Scarabeo, 1992. Ma anche i documenti prodotti dall'Assunteria di Ornato, che si occupava della manutenzione di strade, edifici, cloache e delle concessioni di suolo pubblico; da quella di Camera, che aveva competenza su tutti gli affari inerenti all'erario pubblico e ai dazi; di Munizione, che curava la manutenzione del palazzo Pubblico, delle mura della città, della piazza del mercato e di altri luoghi pubblici; nonché da tutte le altre magistrature a vario titolo coinvolte nell'organizzazione della festa.

74. Per una prima ricognizione: *Bononia manifesta. Catalogo dei bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi, stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*, a cura di Z. ZANARDI, Firenze, Olschki, 1996; *Bononia manifesta. Supplemento al catalogo dei bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi, stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*, a cura di Z. Z., Firenze, Olschki, 2014; da integrare con quelli della cosiddetta Raccolta Merlani: oltre settantacinquemila pezzi fra bandi, leggi e decreti pubblicati a Bologna dal 1560 al 1869, in ampia parte consultabili on line: <http://badigit.comune.bologna.it/bandimerlani/index.html> (ultima data di consultazione: 31 marzo 2019).

75. Cfr. ASB, *Assunteria di ornato, Scritture diverse del notaio d'ornato, Fiera del 15 agosto*, 1655-1733 (dieci disegni relativi agli anni 1659, 1660, 1661, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669); BCAB, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Cartella Gozzadini*, cart. 42, c. 179 (una pianta del 1796); ivi, *Raccolta disegni di autori vari*, cart. 18, n. 1 (un disegno con una pianta per una non meglio identificata fiera del XVIII secolo), puntualmente registrate in LEOTTI, *Teatri per le feste della porchetta a Bologna: ichnographia*, cit. A cui si aggiunge quella del 1697 da me ritrovata nel fascicolo 1628. *Scritture della festa delle Scole. Note di spese fatte in varie feste*, cit., foglio sciolto (fig. 10).

76. Manca ancora un censimento accurato di quelli giunti fino a noi. Oltre ai due inediti che qui presento (docc. 2, 6), altri sono registrati in MAULE, *La «Festa della Porchetta» a Bologna nel Seicento*, cit., pp. 256-257, 261 n.; *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., p. 26; LEOTTI, *Teatri per le feste della porchetta a Bologna: ichnographia*, cit., p. 969.

ta dell'anno 1627 et altre. Storia di detta festa⁷⁷ e Disegni e incisioni.⁷⁸ Ampio l'arco cronologico interessato, che va almeno dal 29 ottobre 1564⁷⁹ all'aprile 1728,⁸⁰ ma non tutti i fogli sono di facile datazione. La maggior parte delle informazioni riguarda le feste della Porchetta del 1627 e del 1705, nonché il torneo *Amore prigioniero in Delo*,⁸¹ ideato da Giuseppe Balduino e giostrato il 22 marzo 1628 dall'accademia dei Torbidi alla presenza del granduca Ferdinando II de' Medici. Lo ricorda la minuziosa relazione a stampa corredata di quindici tavole incise da Giovan Battista Coriolano.⁸²

Meritano una specifica menzione, dato il loro valore, un disegno tecnico con tutte le indicazioni per allagare piazza Maggiore (forse da riferire alla festa del 1668 firmata da Giulio Pandolfi o a quella del 1751 testimoniata da una incisione di Alessandro Scarselli, meno probabilmente a quella del 1670),⁸³ i contratti per la costruzione dei teatri e delle botteghe per le fiere del 1627 (doc. 6)⁸⁴ e del 1702 (doc. 2),⁸⁵ oltre alla già citata icnografia del 1697 (fig. 10).⁸⁶

I documenti sono eterogenei anche per forma e contenuto: da veloci appunti e promemoria scarabocchiati sul retro di fogli di recupero, non sempre di immediata lettura, a relazioni a stampa,⁸⁷ a cui si affiancano schizzi per og-

77. Cfr. ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155.

78. Cfr. *ivi*, b. 155bis. Di questa busta darò conto nella seconda parte del saggio.

79. Questa la data indicata sul primo fascicolo, un quaderno manoscritto contenente le *Essenzioni, e prerogative concesse all'Accademia de Cavaglieri Desti eretta in Bologna dalla Santità di Pio Quarto*, di cui, per ovvi motivi, non mi occuperò in questa sede.

80. Si tratta della *Relazione*, conservata in due copie e stilata da Annibale Ringhieri, dei disordini avvenuti durante un ballo organizzato il 7 aprile 1728 da «una compagnia di dodici cavaglieri» in una «casa in Bologna» dove era solita radunarsi «per ordinario la nobiltà a conversazione». Cfr. 1628. *Scritture della festa delle Scole. Note di spese fatte in varie feste*, cit., carte sciolte.

81. Cfr. *ivi*, carte sciolte. Tali documenti saranno oggetto di una specifica pubblicazione.

82. Cfr. *Amore prigioniero in Delo. Torneo fatto da' signori academici Torbidi in Bologna li xx di marzo M.DC.XXVIII dedicato all'altezza serenissima di Ferdinando II gran duca di Toscana*, Bologna, Eredi di Vittorio Benacci, 1628. Sul torneo cfr. almeno D. LENZI, *Teatri ed anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII*, in *Barocco romano e barocco italiano*, cit., pp. 174-191: 187-188; G.L. BETTI-M. CALORE, *Tornei a Bologna nel 1628: politica, cultura e spettacolo*, «Strenna storica bolognese», LX, 2001, pp. 101-151.

83. Il disegno a matita è conservato in *Disegni e incisioni*, cit., foglio sciolto, e sarà pubblicato nella seconda parte del saggio.

84. Cfr. copia del contratto tra gli Assunti Cesare Marsili e Antonio Ghisilieri e Giovan Battista Bosco, Alfonso Saltulini e Antonio di Vicenzi, Bologna, 19 luglio 1627, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., fasc. n.n., carta sciolta.

85. Cfr. *Instrumento dell'appalto della fiera fatto dalli mag.^{or} Alessandro Saratelli, et Alessandro dal Fiume compagni per £ 1600*, Bologna, 15 luglio 1702, *ivi*, fasc. 2.

86. Rivedi qui la nota 57.

87. Tra cui la *Descrizione della festa popolare della Porchetta fatta in Bologna il giorno 25 agosto del corrente anno 1726. Dall'illustrissimo, ed eccelso magistrato de' signori Anziani consoli e Confaloniero*

getti di scena (figg. 11-14), disegni progettuali, indicazioni a tratti frenetiche. Il sentimento immediato è quello dello sconforto. Si resta un po' sgomenti di fronte al disordine, all'apparente ripetitività, a tratti un po' noiosa, delle informazioni presentate, alla difficoltà di interpretare una scrittura rapida, funzionale, spesso legata al parlato.

Superato il primo impatto ci si accorge di come quelle carte testimonino una inaspettata puntualità organizzativa e una attenzione al dettaglio davvero inedita. Quasi ogni foglio suggerisce nuove strade di ricerca e suggestioni, non tutte percorribili nel breve spazio di queste pagine. Alcune richiedono ulteriori verifiche, che allo stato attuale delle nostre conoscenze non è possibile fare. Penso ad esempio all'ipotesi, suggerita dalla già ricordata lista delle spese sostenute dal marchese Battista Cospì Ballatini in occasione della nomina a Gonfaloniere di giustizia (doc. 1), riferibile al bimestre luglio-agosto 1705, che suggerisce che l'anonimo estensore del libretto della festa di quell'anno fosse il colto letterato Pier Jacopo Martello, ricompensato del suo lavoro con quindici lire.⁸⁸

Ma soprattutto quei documenti finalmente animano di comparse, di colori, di nomi altrimenti perduti, insomma, di vita, quelle miniature e quelle incisioni che troppo spesso appaiono vuote,⁸⁹ e a cui ben si applicano le parole utilizzate da Ludovico Zorzi per la nota triade di tavole di Urbino, di Baltimora e di Berlino:

l'effetto scenografico rimane in ogni caso sorprendente: colpisce, soprattutto nelle tavole dipinte, l'aura di metafisica imminenza dell'accadimento, che sembra aleggiare sulla trasparente malinconia di queste 'città ideali'. [...] si direbbe che, nella loro vuota disponibilità ricettiva, esse non attendano che di essere popolate dagli echi dei passi e delle voci dei personaggi.⁹⁰

di giustizia del quarto bimestre dell'anno predetto, Bologna, Nella stamperia di Clemente Maria Sassi successore del Benacci, 1726, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit. La copia è arricchita da una incisione in rame. Ho deciso di non trascrivere la descrizione essendo facilmente accessibile on line dal sito della Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3439382> (ultima data di consultazione: 31 marzo 2019).

88. Cfr. lista delle spese sostenute dal marchese Battista Cospì Ballatini in occasione della nomina a Gonfaloniere di giustizia, cit., carta sciolta.

89. Alludo, in particolare, alle raffigurazioni del 1634, 1638, 1640, 1642, 1652, 1656, 1662, 1663, 1669, 1683, 1688 e 1718; ma in molti altri casi traspare una sensazione di 'attesa', di 'mancanza', di volta in volta del pubblico, della musica, dei colori, del clima frenetico e gioioso della festa.

90. L. ZORZI, *Firenze: il teatro e la città*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 61-234: 78.

Pur nella differente cronologia, di cui bisogna tenere conto, resta l'idea del mito di Bologna come città ideale, una immagine che si vuole difendere e tramandare oltre la realtà della storia.

APPENDICE

La busta intitolata *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette. Memorie sì per il torneo fatto su la piazza delle Scuole del 1628 che per feste popolari su l'altra Maggiore in occasione della Porchetta dell'anno 1627 et altre. Storia di detta festa* si conserva presso l'Archivio di stato di Bologna tra gli *Strumenti e scritture* dell'Archivio privato della famiglia Marsili, b. 155. Raccoglie materiale eterogeneo, manoscritto e a stampa, riferibile a un arco cronologico compreso tra il 29 ottobre 1564 e l'aprile 1728 circa, anche se non tutti i fogli sono facilmente databili. Da qui la decisione di presentarli nell'ordine in cui si trovano all'interno del faldone senza rispettare la cronologia. Eventuali eccezioni saranno opportunamente segnalate.

Sono stati trascritti, divisi tra la prima e la seconda parte del saggio, solo i documenti relativi alla festa della Porchetta. Gli altri sono stati segnalati nelle note e nelle pagine introduttive. Salvo eccezioni tali documenti saranno chiosati nella seconda parte del contributo, la cui pubblicazione è prevista sul numero XVII / n.s. 7, 2020 di questa stessa rivista.

I criteri di trascrizione sono stati prevalentemente conservativi e sono state rispettate le peculiarità del bolognese, comprese le oscillazioni nella grafia. Tuttavia, per agevolare la lettura e la comprensione dei testi, la trascrizione è accompagnata da annotazioni di carattere linguistico. Gli a capo e le maiuscole sono stati rispettati solo in parte e, quando necessario, sono stati regolarizzati gli accenti e la punteggiatura. Le abbreviazioni sono state sciolte solo quando rendevano difficoltosa la comprensione del testo. Le lettere aggiunte e le parole ricostruite sono state inserite tra quadre ([]). Tra quadre anche le proposte di datazione. I casi di ripensamento sono stati segnalati con parentesi uncinate (< >), sia quando si tratta di aggiunte a margine o in interlinea, sia in caso di parola sostituita.

Doc. 1

Lista delle spese sostenute dal marchese Battista Cospi Ballatini in occasione della nomina a Gonfaloniere di giustizia, luglio-agosto 1705, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., carta sciolta.⁹¹

91. Si trascrivono qui solo le spese sostenute in occasione della fiera e di un torneo organizzato nella piazza delle Scuole.

Spese di fiera

Pagati ad'Aless. ^{ro} dal Fiume ⁹² in trè parti	£ 1700 --
A' Giacomo Sassi polarolo in trè parte per polami, temporali, porchetta, castroni e pavoni	214 --
Per spazzadura della piazza, compresi vino, lume, e levar sassi il giorno della festa	5 --
Al stampatore Manolesi per n.° 200 polizze mand. ^c a bottegari per la fiera	1 : 15 --
Al notaio de ss. ^{ri} Antiani per regalo	30 --
All'Esecutore camer. ^c	20 --
Al sig. ^{re} Pietro Giac. ^o Martelli per la compositione de libri	15 --
Per peladura della porchetta, e 5 temporali	2 : 20 --
Per limoni, fiori, erbaggi, e paste di zucchero per adornare li bacilli delle porchette donate a ss. ^{ri} Superiori	7 : 4 : 4
Per scatole 36 cottognate, e gelatine per adornare detti bacilli	11 : 5 --
Per co., vino distribuito il giorno della festa, à todeschi, e altri	7 : 12 --
Per nolo di 34 zuche per d. serv. ^o	-- 17 --
Pagati alla guardia de todeschi il giorno della festa	12 --
Per pane, e formaggio a detti	3 --
Per il rinfresco d'acque	95 --
Per nolo di giare, e caraffe, e rottura o mancanza di caraffe 14, e giare 29	13 --
Al barigello per guardia della piazza il giorno della festa	30 --
Dati al balonaro per il comodo dato alli pittori sù la sala	8 : 5 --
A Benedetto Baietta per avere inaquato nove sere la fiera	13 : 20 --
Al Manolesi stampatore per n.° 270 libretti della fiera dati, e taffetà rosso, e paonazzo per coprire i libretti de ss. ^{ri} Superiori, e ser. ^{mi} di Modena con nastri	55 --
A' Paolo Conti adobadore per havere adob. ^o la galeria, ringhiera, e tavole del rinfresco	60 --
Alli fachini, che hanno portato, e ritorn. ^o le carieghe, e scannini	9 : 20 --
Spesi in vino agl'adobadori	1 : 20 --

92. Alessandro dal Fiume risulta anche tra i firmatari del contratto per la fiera del 1702. Cfr. doc. 2.

Per porta d. ^a de panni, tele verdi, tavole, et haver fatto adobare la ringhiera de ss. ^{ri} Superiori, e fatto accomod. ^e li cordami ove si tolse giù l'uscio di Rigm. ^o	4 : 5 –
Per regalo di porcelina, e altro donato al Manolesi stampatore	1 : 11 –
Dati alli donzelli, e macieri per portatura de regalli alle sig. ^{re} dame	3 : 18 –
	<hr/>
	£ 2315 : 12 : 4

Seguono le spese di fiera

Per la somma ad.	2315 : 12 : 4
Per fusti del rinfresco, colationi, e noli come alla notte data dalli sig. ^{ri} Ant. ^o Tortorelli, e Lod. ^{co} Boccaferri Assonti	239 : 15 –
Per confettura, e canditi, come alla notte data, compresi la dogana, e porto	355 : 3 –
Per varie frutta, come alla notte	134 : 7 : 6
Per regalo à quelli hanno operato, compresi il pranzo datoli il giorno della festa	57 – –
	<hr/>
	£ 3101 : 17 : 10

Riscossioni fatte per conto di fiera

Dal Monte Giulio ⁹³ per il mandato della Porchetta	39 : 8 : 6
Dalle botteghe n. ^o 24, la metà à £ 30 e altra metà a £ 40 l'una	840 – –
Riscossi	<hr/>
	£ 879 : 8 : 6

[...]

Spese della festa nella Piazza per una giostra fatta

Per una lista data dal sig. ^e Silvio Marsiglij Rossi Assonto	262 – 2
Per altra lista data dal sig. ^e Lodovico Vassè Pietramellara degl'Oratij Assonto	115 : 13 –
Per altra lista data dal s. ^r Marc'Ant. ^o Mangini per spese fatte	62 : 16 : 20
Donati al sud. ^o per sua recognit. ^e per haver operato	33 – –
Al fonteghiere, e pitore per li due carri accomodati	120 – –
Al sud. ^o fonteghiere per serrare la piazza il giorno della festa	30 – –
	<hr/>
	£ 623 : 10 –

93. Nel 1554 il vicelegato Girolamo Sauli aveva assegnato agli Anziani un credito sul Monte Giulio. Da quel momento i proventi di quel credito servirono alla magistratura per sostenere le spese della festa. Cfr. *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., p. 31.

<i>Spesi</i>	
Spesi nella fiera, rinfresco, et adobbo	3101 : 17 : 10
Spesi nella festa della piazza	623 : 10 –
Spesi	<u>£ 3725 : 7 : 20</u>
Riscossi	<u>£ 879 : 8 : 6</u>
Spallo in tutto	£ 2845 : 29 : 4
Che diviso in parti n.º 10, ne tocca per ciascheduno £ 284 : 11 : 11, ma levato la spupilla di £ 150 – sgravandone n.º 8 parti, ne tocca per sua portione	
all'ill.mo sig. ^{re} Confal. ^c	£ 550 : 8 : 6
a n.º 7 ill.mi sig. ^{ri} Antiani, à £ 265 : 16 : 11 ½ per ciascheduno	£ 1860 : 18 : 20
all'ill.mo sig. ^{re} dott. ^{re} Antiano Pupillo	<u>£ 434 : 12 –</u>
	<u>£ 2845 : 19 : 4</u>

Doc. 2

Instrumento dell'appalto della fiera fatto dalli mag.^{ci} Alessandro Saratelli, et Alessandro dal Fiume compagni per £ 1600, Bologna, 15 luglio 1702, ivi, fasc. 2.⁹⁴

In Christi Nomine Amen

Anno Ab illius Nativitate millesimo septing.^{mo} secundo, indictione decima die veri decima quinta mensis Julij, Tempore Pontificatus S.^{mi} in Christo Patris, et D[omini] N[ostri] D[omini] Clementi divina Provid.^a Pape Undecimi.

Havendo risoluto gli ill.^{mi} sig.^{ri} Alessandro Sampieri, e co. Gio. Nicolò Tanara due degli ill.^{mi} et eccelsi sig.^{ri} Antiani, e come Assonti deputati a viva voce da tutto il consiglio, e maggior parte dal magistrato (come dissero) alla fabbrica del teatro della fiera dell'anno presente su la publica Piazza di questa città di Bologna di dare, e concedere la costruzione, e manifattura di d.º teatro agli infrascritti mag.^{ci} Alessandro del quond Marc'Antonio Saratelli della parochia dei SS. Cosma, e Damiano, et Alessandro del quond Domenico M.^a dal Fiume della parochia di S. Andrea degli Ansaldi in virtù della facultà loro comessa come sopra. Quindi è che li sudetti ill.^{mi} sig.^{ri} Alessandro Sampieri anche in nome dell'ill.^{mo} co. sig. Nicolò Tanara valendosi di d.^a facultà tanto di proprio nome, quanto di tutti gli altri ill.^{mi} sig.^{ri} loro colleghi spontaneam.^{te} ha dato, e concesso e da, e concede la costruzione, e manifattura di d.º teatro della fiera da farsi su la publica Piazza dell'anno presente nella conformità del disegno stabilito, e fatto fare dalle sig.^{rie} loro ill.^{me} alli mag.^{ci} Allessandro Saratelli, et Alessandro dal Fiume presenti, e che havendo ben veduto, e considerato il presente disegno per

94. Il fasc. 1, lo si è già detto, contiene la trascrizione delle *Essenzioni, e prerogative concesse all'Accademia de Cavalieri Desti* e per questo non è stato trascritto.

se stessi, e sua eredi principalmente et insolido hanno promesso, e si sono obligati di fare il presente teatro ad arbitrio d' homo da bene nella conformità del sopradetto disegno con li patti, e conditioni infrascritte cioè:

P.^{ma} che siano obligati detti Alessandro Saratelli, et Alessandro dal Fiume compagni come così s'obligano principalmente, et insolido di fabricare d.° teatro con venti sei botteghe della solita misura nonostante, che il disegno, e pianta di quello mostrino solamente venti quattro botteghe della solita misura, et in tutto, e per tutto conforme la pianta, e disegno fatto, stabilito, e concordato, con detti ill.^{mi} sig.^{ri} Assonti, il quale sarà sottoscritto alla presenza degli infrascritti testimoni dalli sudetti Saratelli, e dal Fiume compagni, e detto disegno resta presso detti ill.^{mi} sig.^{ri} Assonti. Quel teatro detti Saratelli, e dal Fiume compagni s'obligano principalm.^{te}, et insolido come sopra a tutte loro spese farlo dipingere con tutti li suoi proprij, e dovuti telari a tela dipinta di colori, che stiano alla botta dell'acqua, in tutto, e per tutto alla forma del soprad.^o concordato disegno sotto le infrascritte pene, et obligatione de loro beni.

2.^o. Che detti Saratelli, e dal Fiume compagni siano obligati far fare come così principalm.^{te}, et insolido come s.^{ra} s'obligano a tutte loro spese in conformità del d.° disegno tutte l'operationi e maniffature, che saranno necessarie da farsi dal pittore, o altro opereri⁹⁵ per compimento di d.° teatro in tutto, e per tutto alla forma dell'accennato, e concordato disegno, e pianta. Quel teatro detti Saratelli, e dal Fiume compagni hanno promesso, e si sono obligati principalm.^{te}, et insolido haver fatto, conformato e perfettionato alla forma del d.° concordato disegno dentro il tempo, e termine delli 14 agosto prossimo venturo ineludibile sotto le infrascritte pene, et obligatione de loro beni. E specialm.^{te} con patto, e conditione precisa, che non essendo terminato, e perfettionato di tutte le sue parti d.° teatro il giorno sud.^o 14 agosto prossimo venturo, adesso per allora si dichiara che sia la libertà di detti ill.^{mi} s.^{ri} Antiani ritenerli lire cento cinquanta del prezzo convenuto in pena di non havere a suo tempo perfettionato in tutto d.° teatro, e quella benché pagata siano tenuti nondimeno detti compagni alla di lui totale perfettione perché così sono concordati, eccettuato però il caso fortuito d'una pioggia incessante, o d'altro, che non partorisce in detti compagni sorte alcuna di colpa d'obligarsi arbitrio boni visi.

3.^a. Che detti compagni siano tenuti, come così principalm.^{te}, et insolido come sopra si sono obligati far fare a tutte loro spese tutti li soliti ponti alle finestre di Palazzo per comodo dei s.^{ri} Antiani, Ornato e Monitione, come anche il ponte dei sonatori per la festa da ballo, e tavole necessarie per il rinfresco, e ponte sopra il Papa.

4.^o. Che occorendo fare buchi nella sallegata⁹⁶ della Piazza per errigere legni per sostenere il teatro finito che sarà la fiera siano tenuti detti Saratelli, e dal Fiume come

95. Termine bolognese per operaio. Cfr. L. LEPRI-D. VITALI, *Dizionario bolognese-italiano, italiano-bolognese. Dizionèri bulgnaiš-itagliàn, itagliàn-bulgnaiš* (2007), con *Al rimèri dal dialètt bulgnaiš* di A. LELLI, Bologna, Pendragon, 2009, s.v.

96. «Seliciata: pavimento, o lastra coperta, lastricata di selici» (*Vocabolario degli accademici della Crusca. Quarta impressione*, Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738, vol. IV, p. 463). In questo caso si tratta della pavimentazione di piazza Maggiore, che nel 1534 era stata rinnovata e dotata di centosettantacinque «buchi di macigno per conficcarvi i travi del teatro della fiera» (cfr.

così principalm.^{te} et insolido come sopra si sono obligati a tutte loro spese farli turare con sassi, e calcina, e ritornare la sallegata nel suo pristino stato, come anche in caso di bisogno far accomodare il tetto del p. registro [sic] de sig.^{ri} Notari.

5°. Li sig.^{ri} Assonti sud.ⁱ danno facoltà alli sudetti Saratelli, e dal Fiume compagni di poter far fabricare ponti di legno dietro il muro del Palazzo et altri luoghi della Piazza purché non impedischino il teatro sud.^o per commodo dei forestieri, et altre persone per la festa popolare, e l'utile, che da detti ponti si caverà sia tutto de sud.ⁱ compagni, eccetto però le piggioni delle dette botteghe, che quelle in tutto spettano agli ill.^{mi} s.^{ri} Antiani.

6°. Che gli ill.^{mi} sig.^{ri} assonti siano obligati come così s'obligano di dare, e pagare a detti Saratelli, e dal Fiume compagni per le cose dette la somma di lire mille, e sei cento quattrini per total pagamento di d.^o teatro, pittura, ponti, et altro come sopra espressi in tre termini cioè presentem.^{te} danno, e pagano alli sud.ⁱ Saratelli, e dal Fiume compagni lire cinque cento trenta tre soldi sei, e denari quattro quattrini in tante buone monete d'oro, e d'argento correnti, come così li detti Saratelli, e dal Fiume detta somma ricevendo hanno detto e rinontiato. Per l'altra terza parte fra quindici giorni da decorere dal giorno d'hoggi e da finire e l'altra terza parte fatto il giorno di S. Bartolomeo, nel quale si dovrà fare la festa popolare senza eccezione, e contraddittione alcuna, e caso, che per qualsivoglia accidente (che Dio non voglia) succedesse che non si potesse fare d.^a festa allora, et in tal caso siano tenuti detti s.^{ri} Antiani, come così detti s.^{ri} Assonti a nome loro promettono, e s'obligano pagare alli sud.ⁱ Saratelli, e dal Fiume compagni lire cinque cento quattrini ogni volta però, che d.^o accidente avvenesse [sic] avanti la festa di S. Bartolomeo, e che fosse già principiata la fiera, e compito il d.^o teatro per li 14 agosto. E caso, che d.^o accidente occoressse nel tempo, che si sta fabricando d.^o teatro, e che non fosse arivato il termine, e che non fosse fatto, e perfettionato d.^o teatro, allora detti ill.^{mi} s.^{ri} Antiani siano obligati solam.^{te} pagare a detti Saratelli, e dal Fiume compagni la fattura fatta sino a quel tempo dell'accidente da estimarsi per due periti da ellegersi uno per parte e in caso di discordia per 3° [...].⁹⁷

Doc. 3

*Tomo di spese e comandati in occasione d'una festa fatta per la festa della porchetta del 1627 et 1705,*⁹⁸ [1627], ivi, fasc. 3: *1627 e seg. Festa popolare della porchetta*, quaderno sciolto.

Offerte dispensate Azione prima ricreativa

G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna, ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna, Stabilimento Tipografico Monti, 1868-1873, 4 voll., vol. II, p. 340 [rist. anast. Bologna, Forni, 1980]). Evidentemente il documento si riverisce a eventuali buchi aggiuntivi.

97. Seguono le usuali formule di rito in latino, che non ho trascritto.

98. La datazione «et 1705» è stata aggiunta successivamente con inchiostro diverso, ma tutti i documenti sono chiaramente riferibili alla festa del 1627. Nel fascicolo si trovano anche

Sorge <da un fiume cadente da una montagna> il Dio della pescha, con otto ministri quali habbino in mano conchiglie et altre cose da ricevere offerte, sedente su qualche mostro marino et si vadino sempre movendo a guisa di mare flatuante. Comparirano sei con retini in mano nel fine rossi e di sopra bianchi cantanti la seguente strope [sic]

Riverito e sacro Dio
 L'alte glorie del cui Nume
 Van per nobile costume
 Mormorando il fiume il rio
 Deh ricevi in humil voto
 Da un tuo popolo devoto
 Con sereni sguardi e lieti
 I trofei d'humude reti

Da un altro lato escano sei con hami o con altri servimenti pescativj come sforzine⁹⁹ con pesci attachati overo infilzati

Nume sacro idea dell'onda
 Che di vagha argentea prole
 La sonante humida mole
 Tieni ogn'hor piena, e feconda
 Quello stuolo ch'a te sen viene
 Pescator di varie arene
 Tutto lieto hoggi sen riede
 Per sacrarne a te le prede.

Comparirano altri portanti over una gran capa¹⁰⁰ maritima over un burchieto¹⁰¹ traforato ove si tiene raccolto il pesce cantanti insieme con gl'altri

due copie delle *Azioni rappresentate in musica su la pubblica piazza di Bologna il dì 24 agosto dell'anno presente, con l'occasione della festa consueta della porchetta. Per ordine de gli eccellenti Anziani del passato bimestre*, Bologna, Vittorio Benacci, 1627, di cui una con i fogli di stampa non ancora tagliati. Per comodità, visti i frequenti riferimenti che farò, ho deciso di rimandare la loro pubblicazione alla seconda parte del saggio.

99. La *sferzina* era un capo di canapa piccolo e resistente, usato specificatamente per trascinare le reti da pesca. Al maschile, anche con la grafia *sforzino*, il termine viene utilizzato come sinonimo di *lezzino* per indicare una sottile e resistente cordicella di canapa. Cfr. G. DEVOTO-G.C. OLI, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, Le Monnier, 1967, 2 voll., s.v. Nei documenti qui trascritti si oscilla tra «sforzine», «sforine» e «sportine».

100. Conchiglia. Cfr. LEPRI-VITALI, *Dizionario bolognese-italiano, italiano-bolognese*, cit., s.v.

101. Il termine burchio viene utilizzato per indicare sia la tipica barca da fiume con il fondo piatto utilizzata per trasportare le merci, sia una barca, sempre a fondo piatto, ma coperta e traforata, usata come vivaio per i pesci. Cfr. DEVOTO-OLI, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, cit., s.v.

Questa schiera hor ti discopre
Con le voci alte e canore
Ciò che albergha nel suo core
Ciò ch'interno affetto copre
Se gradisci quel che diamo
Preda sol di rete e d'hamo
Ci seran sempre felici
Le fatiche peschatrici

Il Dio della pescha solo dirà cantando

Con amoroso ciglio
O peschatori amati hoggi ricevo
Delle vostre fatiche il caro frutto
Voi intanto o ministri
Della mia Deitade
Per arichir le meraviglie ecelse
Che Felsina gentile
Seminando sen va negl'ochi altrui
Porgete al popol suo questo tributo
E in maniera gioconda
Vada il pesce per l'aria e non per l'onda.

Aplauderano li ministri del Dio insieme con li pescatori offerenti

Qui siamo a cenni tuoi
E tutto ciò che vuoi
Eccoci pronti o sacro Nume a far
Con tua sovrana gloria
Per eterna memoria
Farem per l'aria il pesce hoggi guizar
E te Populo amato
Felice e fortunato
I bei frutti dell'aque hor prendi pur
Per dovunque il sol movesi
Ciò non fia mai che trovesi
Fatte gratie giamai tante non fur.

Qua li ministri del Dio getarano giù li pesci a tempo di quel suono di stromenti che parerà più conveniente a sig.^{ri} musici.

~~Venerano come per intermedio dieci satiri <dieci> <sei lattai> saltanti e quattro muti che nel principio tacerano quelli salterano a tempo di tromboni e regali e dopo alcuni salti si getarano come in genochioni fingendo anchor li sei come li quattro cantare li seguenti versi~~

Bacho Nume almo e divin
Fa stilar in dolce vin
D'aureo grappo o purpurin
Il Piropo et il rubin
Fa stilar in dolce vin
Il piropo, et il rubin

Cantati che haverano pioverà vino et scorerà a guisa di torrente sino in piazza a beberare il popolo et eglino con salti corerano a bere e dopo alcuni giochi con bichieri pieni se ne fugirano.

Trionfo spezato
del Dio dell'ucellare
Azione seconda <seconda> 3^a 3^a

Uscirano sei vestiti all'indiana con ~~ocche over anatre mezze bianche e mezze rosse con ceste di panno rosso et altre simil stravanze~~ <gallinaci d'India in mano> cantanti la seguente strope

Dal odorato
Ciel beato
Che dell'Aurora
Il lume indora
Lieti veniamo
Perché intendiamo
Con fausto augurio
Del gran Mercurio
Hoggi adorare
Il trionphare

Dietro a quelli uscirano alcuni altri che se facerano vestiti come si desidera quali porterano in mano stromenti da pigliar con il visco in mezzo a quali serà un palmone¹⁰² pieno d'oselli.

102. Utilizzato nella caccia agli uccelli con vischio. Consiste in una pertica alla cui estremità, opportunamente dissimulato, si trova un disco di legno in cui vengono introdotte le bacchette invischiate. Cfr. *ivi*, s.v.

Dietro a quelli venivano alcuni vestiti <sonanti> alla arabescha, <con anatre meze bianche e meze rosse con ceste di panno rosso, over altro simile> portanti augeli cantanti la seguente strope

Nume felice
A cui sol lice
Render le menti
Saggie elloquenti
Le lodi e i voti
Dei tuoi devoti
Non fia che sdegli
Ma come pegni
Acetta pure
Del alme pure

Dietro a quelli compariranno altri che tacerano portanti [parola illeggibile] ~~over altre~~ reti in mezo a quali serà una gran ragna¹⁰³ piena d'ocelli <delle pertiche piene di gabie da quaglie et altre>. Di poi comparirà Mercurio portato su la tripide da tre Virtù atorniato da sei trombeti. Dietro seguirano ~~alcuni~~ <sei> altri ~~che~~ <uno de quali> haverano una ragna piena d'uccelli e cinque altri ch'havrano un coghollo¹⁰⁴ in spalla ~~delle pertiche piene di gabie da quaglie et altre~~. Di poi Mercurio collerhato¹⁰⁵ in quella figura che parerà al Ballarino dirà solo

Vago d'honori eterni il trionpha[to]re
Tra mortali qua giù più non attendo
Che fra le Deità sovrane e chiare
Haver nel ciel si fatte glorie intendo
Dunque dal piciol Reno a i figli miei
Sparse siano quelle prede e quei trofei

Applauderano i seguaci di Mercurio con la seguente strofe

Od elloquente
Nume possente
Oracol degno
D'eccelso ingegno
Perché le palme
Deve fra l'alme
Beate havere

103. Rete per piccola uccellazione. Cfr. ivi, s.v.

104. Si tratta, con ogni probabilità, di un altro tipo di rete.

105. Collocato?

LORENA VALLIERI

E in Ciel godere
Non fra mortali
Honor strali
<Della> Nella stellata
Maggion beata
Ben è raggione
Che incorone
Di trionphali
Freggi immortali
Il Dio faondo
Che il Ciel secondo
Con saggia lege
Governa e rege.

Si getarano gli animali e li trophei con quel suono che più piacerà.

Tornerano quali pure nel medesimo modo i satiri che chiederano un rosso a Bacho
come secondo intermedio

Delle viti almo Signore
Spegni a noi di nuovo anchor
Tempri il rosso e bel liquore
Dela sete il caro ardor
Spegni a noi di nuovo anchor
Della sete il caro ardor.

La caccia vendicatrice
Azione terza

Venerà un coro di damigelle dal giardino del desiere seguitando Venere scinta e adorata implorando Diana con tal parole in canto

Poiché dente rabioso
Di cinghiale rubello
D'Adone il bello
Nel sen vezoso
S'insanguinò
E per porta fatale
Di ferita mortale
L'alma esalò

LA FESTA DELLA PORCHETTA A BOLOGNA

O tu del primo Cielo
O tu di Delo
Gran Deità
Di Ciprigna che piange
E d'ogn hor s'ange
Prendi pietà

S'udirà una voce rispondere in aria da i seguaci di Diana <vestiti da ninfe e pastori in scena>

Benché nel casto gelo
Della gran Dea di Delo
Non avesse mai locho
Della Ciprigna Dea lascivo il focho
Perché le sozze fiere
Più non vadano altere
D'haver tormento rio
Semenato nel core a qualche Dio
Vuol che per nostra caccia
Sin ch'è uciso il cingiale
Grande stuolo di fere estinto giaccia

Replicherà il choro delle damigelle parte delle quali si partirano con Venere

A divino intelletto
Bastano i cenni humani
Che di parole i giri a Dei son vani
Ben Cinthia ne concede hoggi il favore
Più della bocha al suplichare del core

Qui con gran strepito di corni uscirano nimphe, cavalieri e pastori e getarano gran animali, volatili e terrestri con musica di cani et archibugiate. Di poi uscirà la porcheta portata da due ninphe e due pastori <e con altri due pastori e ninfe portanti urna pieno di brodo della porchetta> a suon di piffari con un simil choro cantante

Ecco la fera
Spietata e fera
Sia devorata
Annichilata
Sia devorata
Annichilata

Lista delli habiti per la prima atione piscatoria

P.^a Per il Dio della pesca il Netuno del s.^r Benedetto Vitorij overo del c. Fran.^{co} Maria Bentivogli overo del c. Bonifatio Boccaferri.

Per li ministri n.^o 4 tritoni del d.^o Bened.^{to} Vitorij con li suoi teschi delle galane¹⁰⁶ la conchilia del sig.^r Anibal Marescotti.

Per n.^o 4 altri ministri l'Alfeo del s.^r conte Lud.^o Orsi, et dello conte Mar[si]gli.

N.^o 6 retini mezi bianchi e mezi rossi con le sue cedule per i motti

N.^o 3 ami, et n.^o 3 sportine con le sue cedule per li motti

Un burgeletto sfurato ove si conservi il pesce vivo colorito come più parerà.

N.^o 16 habiti almeno alla piscatoria conforme parerà come le vestine del'Atione del Acad.^a della Notte che conserva il sig.^r Anibal Marescotti, et altri.

Per il primo intermedio per li musici

N.^o 4 habiti da satiro quali s'haverano aggiungere n.^o 6 habiti quali credo sarà necessario farli nuovi per comodità de saltanti.

N.^o 6 bichieri accomodatevi police con le maschare

Per il trionfo spezzato di Mercurio, seconda atione

Habiti all'egitiana n. 8 in circa

Habiti all'indiana circa otto da s.^{ri} Buccini e del Marsigli

Habiti conforme il paese ove si inventò l'uccellar con il visco

Habiti conforme al paese ove inventato ucelar con le reti

N. 6 habiti per trombetti al arabescho

N.^o tre habiti per le Virtù che portarano Mercurio.

106. Testuggine di mare.

La tripode ove deve esser portato Mercurio da farsi ornamentare a guisa di faldistoro¹⁰⁷
Habiti conforme il paese ove si inventò l'uc[cellar]e con le gabbie da qua[g]lie et altre
Un palmone pieno d'augelli et altri istrumenti simili da pigliare con il visco
Una ragna piena d'augelli con altre reti di minor vista.
Due pertiche di gabbie da augellare dipinte meze rosse e meze scure
Habito da Mercurio dal s.^r Alessandro Radi.

Per il sec.^{do} intermedio li habiti del p.^{mo}

Per la terza azione della caccia vendicativa

Un habito belissimo da Venere adolorata, e sucinta con maschera
N.º 5 habiti per cinque damigelle del giardino del piacere con archi rotti
Habiti da pastori e damigelle, o ninfe per la caccia per quei che porterano la porchet-
ta, e le canteran dietro.

Habiti [parola illeggibile], archi, et alari del detto.

Doc. 4

L.M. RIARIO, *Storia della festa della Porchetta*, 1º maggio 1705, ivi, quaderno sciolto.

Ill.mo sig.^{re}

Ricercato dà v.s. ill.ma di qualche informazione sopra l'uso, e consuetudine del farsi dagli ill.^{mi}, ed'eccelsi ss.^{ri} Anziani consoli e Confaloniere di giustizia, la fiera, e festa popolare della Porchetta nella piazza Maggiore di questa città di Bologna, con il solito teatro, ponti, machine, gettito di volatili, rinfreschi, et altre funzioni ad'essa festa annesse, per le quali è solito farsi un teatro per mercanti, et artefici, il tetto del quale suol servire per pavimento a spettatori delle dette gioconde funzioni, oltre li ponti à più ordini, che sogliono farsi dietro la muraglia del palazzo del Publico, et altrove, come porta il bisogno, et à piacimento de sudetti ill.^{mi}, ed'eccelsi ss.^{ri}, posso porgerle le infrascritte nottizie.

Che la città di Bologna è sempre stata solita, et ha per consuetudine, il di cui princi-

107. Tipo di sedile generalmente usato dai prelati in occasione di funzioni solenni.

pio è ignoto, per eccedere di gran lunga la memoria degli'uomini, di fare una fiera, la quale essa città haveva l'uso di farla sino dall'anno 1266, nel quale la faceva alla canonica di Sa. M.^a di Reno per la festa dell'Assensione. (Alidos. Instrut. delle cose notab. di Bolog.^a, fol. 145), (Masini Bolo. Perlustr. part. p.^{ma} fol. 414).

Che altre volte detta fiera fu fatta, et introdotta nella piazza Maggiore Nuova, nella quale in detto tempo si celebrava la Messa ad una Croce ivi già collocata, e vicino ad'essa Croce si fabricava una casa di legno, dove stava il giudicco della fiera con alcuni sbirri, et in quel tempo non si potevano aprire botteghe per la città (Alidos. loc. cit.). Che detta fiera ancora talvolta leggesi essersi fatta fuori della porta di S. Mamolo. (Masini Bol. Perlustr. Part. p.^{ma} fol. 414).

Che del 1390 fu ordinato, che si facesse nella piazza del Mercato per otto giorni avanti, et altrettanti doppo la festa di S. Petronio una fiera, oltre la sudetta; qual fiera era esente da ogni dazio, e gabella per qualsivoglia mercanzia, eccetto che del sale, la quale il Podestà era tenuto notificare per due mesi avanti, alle città vicine (Masini lib. cit. fol. 475: et seg.).

Et essa fiera di S. Petronio si faceva ancora del 1563, oltre l'altra di S. Maria d'agosto, et entrambe nella piazza Magg.^{re} come cavasi da Capitoli del dazio della piazza, e frutta publicati del detto anno cap. 24 fol. 40.

Dell'anno 1603 detta fiera della Madonna d'agosto era solita durar solo per tutto il giorno di S. Bartolomeo, come appare da un Capitolo publicato negl'Incanti del detto dazio dell'anno sud.^o 1603 li 29 novembre; poscia s'introdusse il continuarsi detta fiera per tutto il mese d'agosto, come da altro Capitolo publicato da ss.^{ri} pressidenti agl'Incanti sotto li 2 dicembre 1613, nel quale apparisce tal'uso introdotto; onde fu dichiarato, che alli dazieri della piazza non fosse lecito pretendere ristoro, per causa dell'occupazione del suolo della piazza da mercatanti, et altri vendenti robba nella detta fiera, e piazza essa fiera [sic] durante, cioè dalla Madonna d'agosto per tutto detto mese, e ciò per essersi introdotto l'uso, che durasse non più per tutto il giorno di S. Bartolomeo, ma per tutto detto mese d'agosto.

E detta fiera tuttavia costumava farsi nella detta piazza negli anni 1613 et 1614 nella conformità, che tuttavia praticasi, come si raccoglie da Diarij del sud.^o Alidosio, cioè da quello del 1613 fol. 15, e da quello del 1614 fol. 45 impressi ne' detti anni.

Che sopra l'istessa piazza alla renghiera del Publico è solito, per consuetudine introdotta fino dell'anno 1281, di gettarsi giù nella piazza al popolo minuto, una porchetta arostita, e di farsi una festa popolare nel giorno di S. Bartolomeo Apostolo da ss.^{ri} Anziani, e Confaloniere di giustizia, e ciò per antico decreto della Repubblica bolognese in memoria della vittoria ottenuta da detta Rep.^{ca} con estermínio de ribelli della fazione Lambertazza nemici di essa, e di S. Chiesa. (Gherardaz. Ist. di Bologna part. p.^{ma} fol. 258, lib. 8 sotto l'anno 1281) (Vizzani Ist. di Bologna lib. 4 fol. 151) (Frà Leandro Alberti Ist. di Bol. Deca seconda lib. 5 fol. 7); (et Masini part. p.^a fol. 429).

E nell'istesso giorno da ss.^{ri} Anziani si fa nel palazzo Publico festa, con invito di tutte le dame, alle quali si fa nobilissimo rinfresco (Masini fol. prox.^o citato).

E per tal funzione, e corsa, che già facevasi da cavalli barbari assignorono li ss.^{ri} Anziani dell'entrate de beni del ponte Idice £ 40 di bolognini, si come si ha da una ordinazione da essi fatta, che ne loro Statuti vecchi si legge (Gherardaz. fol. citato 258) e

prima dal Senato era stato per publico partito decretato, che ogn'anno in perpetuo si arostisse una porchetta, e così condita si gettasse al popolo dalle finestre del palazzo Publico nella piazza a suon di trombe (Gherardaz. e Vizzani lochi citati).

Del 1313 fu fatta detta festa della Porchetta conforme il solito (Gherardaz. sud.º part. 2ª fol. 572), e ben che dell'anno 1354 fosse proibita dall'Oleggio tiranno di Bologna (Gherardaz. sud.º part. 2 fol. 223), nondimeno riassunta, si è poi sempre fatta, quando non vi sia stato impedimento di publiche calamitati, o d'altri insoliti accidenti; come dell'anno 1583 costumava farsi tuttavia (Zanti ne Nomi delle strade di Bologna, nella dichiarazione de Palij di essa), come anche dell'anno 1594 (Eccellenze del Porco, del faceto Giulio Cesare Croce impresse di detto anno).

Del 1589 era stato pretermesso l'uso di far il corso per Strada Maggiore, e di far correre a cavalli barbari, un poledro non domato, due bracchi, un sparviero, e certi arnesi da caccia, come fin allora stato in costume, ma in vece di ciò era stato introdotto l'uso di farne correre il prezzo, che era di dieci ducati, senza però mai pretermettersi l'uso della festa sud.ª e gettito della porchetta (Sarti Tesoro delle Indulg. di Bolog.ª, fol. 358, et seg.).

Del 1597 cessata essendo la gran carestia, per consolare il popolo afflitto da così lunga calamità, fu dal Confaloniere, ed'Anziani fatto il solito gettito della porchetta con maggior solennità del solito, con apparato di ponti, e gettito di volatili in maggior copia (Vizzan. Ist. di Bol. lib. 12 fol 152, et segg.) erasi però fatta la stessa solita funzione del 1596 (detto Vizzani lib. 4 fol. 151).

Così seguitavasi l'uso del 1613, et 1614 (Diarij dell'Alidosio dell'anno 1613 fol. 15, e del 1614 fol. 45) e sempre così continuandosi, come dalla descrizione di essa festa, fra l'altre molte, dell'anno 1627 impressa di detto anno, e sempre è stata fatta da sud.ª ss.ª Confaloniere ed Anziani del quarto bimestre di ciascun'anno, come in d.ª relazione, nella quale così leggesi: fecero dunque detti ss.ª (cioè gli Anziani, e Confaloniere), che si fabricasse nella publica Piazza una serie di luoghi opportuni per mercatanti, et artefici, che per loro diligenze fatte, erano più dell'usato concorsi, posta in figura quasi di circo Massimo, e d'anfiteatro, e che i loro tetti fossero tali, che potessero servire per pavimento a spettatori della festa consueta della Porchetta per ordine degli eccelsi ss.ª Anziani del passato bimestre, impresso del 1627 (per lo Benazzi, fol. 4 della dedicatoria), nella quale a fol. 5 si legge, che da essi fossero fatti fare li ponti per li ss.ª Superiori, magistrati, dame, e cavalieri. L'istesso viene confermato in tutte le descrizioni della d.ª festa, e fiere impresse, et al publico esposte, mediante la stampa, fino a giorno d'oggi, e viene confermato dall'Arciprete Gio. Ant.º Vittorij in una sua di ragguaglio diretta al Co. Ludovico Marsiglij dell'anno 1674 fol. 22, nella quale sotto l'anno 1281 attesta farsi da ss.ª Anziani la stessa festa popolare della Porchetta nella publica piazza in giorno di S. Bartolomeo, et accennando la sublime onorevolezza di tal magistrato, e gl'onori, e prerogative, che gode, conferma fra l'altre cose, soprastare alle publiche allegrezze, e funzioni, come sono giostre, palij, fiere, e che a queste costituiscono giudici, e n'aggiustano le differenze.

Da tutto ciò si deduce l'immemorabile, che hanno li prefati, eccelsi signori di fare detta fiera, e festa popolare, et havevano non solo avanti la dedizione della città alla S. Chiesa, e Pontefice Romano, che seguì del 1447, li 24 agosto, ma anche doppo, fino al giorno d'oggi.

Quale uso, con autorità di farla, hanno da più di 500 anni in qua, introdotte dalla giurisdizione acquistata fino dal tempo, che fra le città di Lombardia concorse nella Pace di Costanza con Federico imperatore, che concesse loro le Regali, come si ha dal volume delle Leggi imperiali doppo le Instit., et ant. tent. nel fine.

Dal qual uso, et inveterata consuetudine non solo di cento, ma di 500, e più anni, ne viene anche una prescrizione, la quale a forza di privilegio legitimam.^e dal Prencipe concesso.

Mascard. de Probation. post multos. vol. 13 concl. 1214 n.º 48, e la quale prescrizione si ha per legge espressa, l'istesso Mascard. ibi n.º 49, in modo che tal concessione della legge, e sentenza de Dottori, non solo ha luogo nelle disposizioni generali, ma ancora nelle riserbate al Prencipe stesso, che vengono comprese detto Mascard. loc. cit. doppo molti n. 50, quell'istessa prescrizione si ha per verità indubitabile. id. ibi n. 59; et essendo di gran lunga oltre li 100 anni, non lascia luogo ad'alcun dubbio, essendo sufficiente il tempo di cent'anni ad indure questa immemorabile ibid. n. 513, la quale prescrizione ha luogo anche contro la Chiesa Romana, ibid. n. 54, et ancorché il Sommo Pontefice havesse derogato ad'ogni prescrizione, e consuetudine, sotto tal derogazione non sarebbe compresa tal prescrizione immemorabile ibid. n. 55. E molto più a luogo, tal prescrizione, come principiata, anzi perfezionata fino d'avanti la detta dedizione per capitoli giurati, et sine inde fra il Papa, e la città stipulati, ne quali furono confermati li Statuti di essa, alorché nel quarto cap. fu accordata questa dimanda: Item ad ugenta, et gubernanda ipsam civitate Bononie, comunitate, districtu, et diocesi continuo stare debeant dd. V.ni Antiani, et vex. iust. et secundum consuetudine presente usitata, et ea auctoritate, et potestate secunda forma Statuti diete civitatis et quali capitoli sono tuttavia in verde osservanza (Guiciardin. Ist. d'Italia lib. 7 ann. 1506) (Dulcin. de vario Bonon. statu lib. 6 fol. 268, et segg.) (Negri Ristretto delle storie di Bol.^a premesse al Registro de ss.^{ri} Anziani dell'Alidosio impressi del 1670 fol. 38 n. 66).

Anzi la loro autorità rimase confermata nella compilazione degl'antichi Statuti fatta l'anno 1454, che furono impressi l'ultima volta nel 1588, ne quali fu riservato in loro vigore la loro ellezione, loro Statuti, loro offizij, et altre cose a loro appartenenti (detto Ristretto fol. 39 n. 69) (et Statut. Bonon. sub Rutr. concl. present. statut. lib. 6 pag. 98 et etiam Reservantes), et i quali Statuti furono poscia, in vim contractus, confermati da ss.mi Giulio II, e Gregorio XV, et ultimam.^{te} da Innocenzo X sotto li 8 giugno 1645 (detto Ristretto del Negri fol. 47 verso il fine della pagina) oltre la confermazione di Nicola V.

E con ragione essendo detto magistrato principale, e capo di tutti gl'altri (Statut. polit. della città di Bologna nel princ.) (et detto Ristretto fol. 37 n. 62); perciò deve connumerarsi fra magistrati maggiori, havendo dignità con aministrazione, et imperio di sforzare, e far carcerare come che habbi giurisdizione ordinaria di cause civili, e criminali, e non possono essere chiamati in giudizio (Io. Bapta. Gargioreus. Decis. DD. Antianos Bonon. Decis. 15 n. 2, 3, et 4 lib. 2).

Ne potrebbe opporsi, che essendo le fiere de regali de prencipe, regolarm.^{te} non possono prescrivere, perché la fiera, e festa sud.^e con li suoi annessi già prescritte a favore della Città di Bologna, e di lei ss.^{ri} Anziani, e Confaloniere di Giustizia, oltreche

non sono di quei regali, che sono in segno d'universal dominio, e soggezione, che sono imprescrittibili (Tepat. Var. senten. Lib. 2 tit. de preser. immemor fol. 297) potrennero risponderli, che se anche non fossero prescritte, ne havessero l'uso da tempo immemorabile, e la facultà di farle dalli Statuti confermati come sopra da tanti Sommi Pontefici, che anche havrebbero l'autorità di farle, e ne havrebbero sopra d'esse ius, et il dominio, come sopra tant'altre cose, alle quali presiedono, havendo li ss.^{ri} Anziani li regali (Glo. ad Stat. Bonon. ex Monterenzi de sud. Divisorij lib. 2 fol 215 line ultima).

E le predette cose siano dette con soggezione a migliore, e più purgato giudizio, e senza pretensione di porre la bocca, come si suol dire, in Cielo, e di toccare l'autorità, e giurisdizione di chi devo colla faccia in terra venerare.

p.^{mo} maggio 1705

Lorenzo M.^a Riario di tutti il minimo

Doc. 5

Narazione della causa principale della festa annua popolare in Bologna della Porchetta, s.d., ivi, quaderno sciolto.

Venne Faenza in mano de' Bolognesi con invent.^{ne} fintam.^{te} trovata da uno de' Zamberasi famiglia nobile, ed antica di quella città, non per altro che per vendicarsi contro i ghibellini, i quali havendogli robbato una debolezza d'una porchetta, l'ingiuriarno, e minacciarlo si fattam.^{te} per haverla lor chiesta, che si mise in cuore, e giurò o di voler perdere la vita, od estirpare tutta quella fattione, si come seguì col favore della Città di Bologna allora guelfa, donde hebbe ~~proscia~~ origine <di poi> la festa di gettar la porchetta il giorno di S. Bartolomeo, come dalla seguente <breve> istoria fedelm.^{te} da varij scrittori <più diffusamente> raccontata, per apunto si vede. L'anno 1281 ritrovandosi più che mai in colmo le diaboliche fattioni guelfa, e ghibellina. I guelfi, favoriti dal Pontefice, allora governando essi, scacciarlo dalla patria i ghibellini, per esser troppo sediciosi, ed in part.^{te} li capi loro, che erano i Lambertacci, i quali fuoriusciti, si ritirarno parte a Faenza ed altri a Forlì. Quelli, che in Faenza habitavano, più che mai inquieti, seguitando il lor genio troppo gagliardo, et ardito, cominciarlo in d.^a città così licentiosam.^{te} e con tuta libertà a vivere, che non dirò si reggessero come padroni di quella, ma come tiranni, così facendosi essi lecito ogni cosa, oltre il biasimo, che ne riportavano, si concitorno contra un odio universale, ma particolarment.^{te} l'odio d'un certo Tebaldello Zambarasio, <uno de'> principali di d.^a città, il quale venendo spesso beffeggiato per cag.^{ne} della sud.^a porchetta toltagli, venne in tanto sdegno che, come ho detto, giurò, o di vendicarsene coll'estinguere al possibile d.^a fattione in quella città, o di perdere la proprio vita: e 'l disegno suo non gli <riuscì> fallace, mediante l'astute sue attioni.

Questo astutam.^{te} fingendo esser alquanto da humor malinconico soprapreso, poco praticava, e se di casa usciva, totalment.^{te} la compagnia abborrendo, né con gli amici, né co' parenti, né con chi che sia, conversava, spesso fra di se medesimo discorrendo,

prorompeva ne' spropositi, così continuando buona pezza, senza giamai haver pale-sato <ad altri> pur parenti, od amico confidato [sic] che gli fusse, il suo segreto, era ~~da tutta la~~ <dalla> città effettualm.^{te} tenuto per scemo di cervello, ed in tutto pazzo. Volend'egli maggiorm.^{te} far la sua pazzia credere, guastò tutto il selciato della sua camera, né contento in ciò, prese un giorno da un suo podere una cavalla così distrutta, e secca, che poteva comodam.^{te} far compagnia a quella del Gonella, e rasala con un paio di forbicette, la trafigurò [sic] sì, che a chiunque la mirava alle risa si moveva; questa condotta da lui alla città, ed in libertà lasciatola, sfrenatam.^{te} per tutto ~~la~~ <correva>, ed egli seguitandola, accompagnato da gran strepito di voce [sic] popolari, diede rag.^{mi} per quelle grida di far sollevare non solo li seguacci de' Lambertacci, ma li stessi proprij Lambertacci, i quali tutti non sapendo <da principio> che cosa fosse, prendevano tutti prudentem.^{te} l'armi a quel rumore, e successe loro il far ciò spesso, pel sospetto nel quale vivevano, in fintanto che quietarono l'animo loro, anzi prendendosi <di poi> scioccamente essi ancora di cotali pazzie gusto, e diletto, se ne ridevano, ed in pace se ne vivevano.

Un'altra finta pazzia, non meno astuta, che prudente, e propria allo stratagemma da lui pensata, fu, che spesso di notte correndo per la città, gridava «armi armi», e prendendo in mano i chiavistelli delle porte di fuori delle case per dovunque passava, faceva sì fatto rumore, che metteva sospetto, e spavento sino a chi era fuori d'ogn'interesse di nimicitie, non che a Lambertacci, e loro adserviti, i quali erano in quelli ingolfati. Finalmente domesticati quelli con tali pazzie, più non si movevano a rumore tale. L'accorto Zambarasio, <veduto> assicurato li cor nemici, e conosciuta la tela esser da lui stata <hormai> così fine ordita, che non gli rimaneva altro che 'l darli l'ult.^a trama per la perfett.^{ne}. Confidato ogni suo pensiero ad un suo fideliss.^o amico, gli ordinò che segretam.^{te} trovasse due vesti dei frati, e postili in un sacco, andasse ad attendere la sua venuta dentro d'un bosco, non molto dalla città lontano.

Giunta l'ora determinata, su le 22 hore, Tebaldello con la solita sua pazzia travestito da uccellatore con due cani a lazzo, ed un sparviere in pugno, con molte <risa> di chi 'l mirava, uscì dalla città, e dirizzando il camino verso il bosco, trovato il compagno, e lasciati i cani, e l'uccello in libertà, si vestiron amendue da frati, acciocché da chi gl'incontrasse, conosciuti non fossero, e tutta la notte caminando, giunsero all'aprir della porta a Bologna, e narrato il suo disegno a sig.^{ri} [parola illeggibile] per quest'effetto deputati dal Cons.^o dati gli ostaggi, cercando la sua promessa, se ne ritornò quanto più tosto potè incognitam.^{te} al med. bosco, e di là poi ~~alla città~~ <a Faenza> dove continuando le solite pazzie, una notte part.^{te}, conforme all'accordo fatto co' bolognesi, lasciò una porta ~~della d.^a casa~~ <di quella> aperta a <lor> soldati i quali senza strepito, e sicuram.^{te} entrati presero la piazza, e fatti forti, si diede principio <doppo l'esser stati scoperti> ad un gran fatto d'armi nel quale rimanendo li bolognesi vittoriosi dopo la stragge, morte, fuga e prigionia di tutta quella fattione ghibellina, rimasero finalm.^{te} di quella <città> padroni, ~~e continuarono il lor dominio per sedici anni, che di poi si riunirono col papa.~~

Per mem.^a di sì memorabil fatto, successo il dì 24 agosto, fu dal Senato di Bologna decretato, che ogn'anno in tal giorno fosse dalle finestre del Palazzo gettato al popolo una porchetta cotta nel modo che si dirà, alludendola a quella porchetta tolta al

Zambirasi, la quale fu la origine d'una vittoria così gloriosa. Il cuoco del Palazzo de' ss.^{ri} in d.^o giorno doveva cuocere entro lo spiedo una porchetta arostita, ma p.^a la doveva portare in mostra per Stra' Maggiore sin alla porta, tenendo di più uno sparviere nella man sinistra, e ritornando addietro per la med.^a stradda, intrava di poi in Palazzo a cuocerla, ed intiera la gettava dalle finestre, come s'è detto, a suon di trombe <ne' mancano degli Sumari troppo affetionati alla guelfa parte fattione, che volevano (come raccontano dei istoriografi), che volevano [sic] che 'l cuoco nel gettar la d.^a porchetta dicesse: si getta giù la porcellina per satiar la canaglia ghibellina> ma prima si correva co' cavalli a uso di palio. Un cavallo addobbato, un sparviere, due cani brachi, ed una baracagna, che non <è> altro, che un certo bastone lungo circa un braccio, che al presente ancora sogliono li gentill.ⁱ portare all'arcione della sella, quando coll'uccello in pugno vanno alla caccia, che il tutto non veniva a denotare altro, che quell'ult.^a pazzia del Zambrasio, quando travestito da cacciatore con l'uccello, e cani se n'andò al <soprad.^o> bosco per terminare ogni suo pensiero. In cotal guisa [parole illeggibili cancellate] havevano gli ill.^{mi} ss. determinato, che si facesse ogn'anno la sud.^a festa, pensando non di far cosa nuova, ma di rinovare una memoria antica per apunto tale, quale fu l'... di quei primi sig.^{ri} d'allhora, che la ordinarono, per <di> rappresentare in questa maniera al vivo una sì notabile attione, oltre che pensavano fosse tanto <più> per esser gradita e che dilettaesse all'universale, quanto che a tempi nostri, e forse di noi padri non è stata posto in uso nond.^{no} per che la occ.^{ne} ha portata dover mutar pensiero, riservandosi <li sig.^{ri}> di adempiere questo lor desiderio in altro tempo, hanno concluso di rappresentare la d.^a istoria per part. nel seguente modo.¹⁰⁸

Doc. 6

Copia del contratto tra gli Assunti Cesare Marsili e Antonio Ghisilieri e Giovan Battista Bosco, Alfonso Saltulini e Antonio di Vicenzi, Bologna, 19 luglio 1627, ivi, fasc. n.n.,¹⁰⁹ carta sciolta.

Copia

A di 19 luglio 1627

In virtù della presente scrittura si dichiara qualmente m.^o Ang.^o di Vincenzi, et Alfonso Santulini, et Gio. Battista dal Boscho agente delli HH. [eredi] di Oratio Bergamini tutti maestri di legna mi si obbligano uno per l'altro a tutte sue spese fare et fabricare in Piazza grande, nel tempo della fiera presente le botteghe, et ponti conforme al disegno dato per mano del sig.^r Gio. Battista Fabretta architetto, et di più d.^{ti} m.^{ri} di

108. Segue una sigla illeggibile.

109. Una parte dei documenti conservati nel corposo fascicolo sarà pubblicata, per motivi di spazio, nella seconda parte del saggio.

legnami si obligano di fare un ponte dalla scarpa del Palazzo per servitio delli molto ill. ss. Antiani locho capace n.º 60 piedi per servitio delle Dame.

Et di più detti m.^{ri} di legnami si obligano di dare tutta la materia per fare la grotta conforme al disegno pure del sig.^r Fabretta, assi, quaderletti, perticoni, arelle, bescantelli, et stuoie,¹¹⁰ et altre che farrà di bisogno per d.^a grotta eccettuando le fature, chiodi, et ferle,¹¹¹ le quali siano a spese delli molto ill. et eccelsi ss.^{ri} Antiani così dicendo. Di più fare quatro boteghe in meggio al teatro del disegno.

Et di più li detti m.^{ri} di legnami debbano fare le balaustrade di sopra alle boteghe conforme l'accordo fatto per beneficio di d.^o teatro.

Che detti m.^{ri} di legnami non possano agravare li botegari, che serrano in d.^a fierra se non di £ 15 per piede così decendo con il s. Fabretta.

Et di più per beneficio di d.ⁱ m.^{ri} di legnami niuno ardisca di fare ponti in meggio di Piazza, ne meno in contorno senza licentia di d.ⁱ m.^{ri} di legnami così d'ordine delli molt. ill. ss. Antiani sopra gli quali deputano per Ass[...] d'ordine dell'ill.^{mo} sig.^r Confal.^{ro} il mag.^{co} s. Michele Usberti.

Et di più dichiarano che essi m.^{ri} di legnami non siano tenuti levare alcuna quantità di perdizzo ne ruscho fatto per d.^a occasione et promettono osservare le presenti cose sotto la oblig.^{ne} de suoi beni.

Io Cesare Marsili Aconto

Antonio Ghisilieri Assonto

Io Gio. Batista Boscho a nome delli HH. di Bergamino affermo, e prometto quanto sopra

Io Alfonso Santulini affermo quanto di sopra

Croce + di m. Ant.^o di Vicenzi per non sapere scrivere

Che nel giorno della festa sia in poter loro di appigionare a suo arbitrio li ponti sopra le boteghe, eccettuando però quella parte delli 60 piedi riservata per servitio delli sud.ⁱ sig.^{ri} Antiani et per le dame. Et s'obligano in ciò d.ⁱ s.^{ri} Antiani far condurre con li suoi proprij carri li legnami in piazza che saranno necessarij per tutte le sud.^e fatture.¹¹²

Doc. 7

Nota per Astorre Orsi, [1627], ivi, carta sciolta.

Co. Astore Orso

Ill.^e s.^r Antiano

Per la seconda atione del trionfo del Dio del ucelare

110. Si tratta di termini utilizzati nell'edilizia, soprattutto in area emiliana, per indicare vari elementi di costruzione dei solai dei soffitti. Cfr. L. MARTINELLI-P. SCARPELLINI, *L'arte muraria in Bologna nell'età pontificia*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1992.

111. Particolare tipo di chiodo.

112. La nota finale si trova su un foglietto sciolto inserito nella copia del contratto.

LA FESTA DELLA PORCHETTA A BOLOGNA

6 si compiacerà vestire n. 6 trombetti vestiti con onghare, beretochi in capo,
cottoni d'argento

3 et anco n. 3 Virtù quale anderano vestite nobilissimamente aguisa di ninfe

9 Astorre Orsi

4 et di più n. 4 pescatori da li redini [sic] vestiti di vestine di tocca di varij colori
levate sino al ginocchi, calze, e calzette di sete di galli con oro, beretini con
piume in capo, cottoni d'argento, bande cinte et ad arma colo et altre

13

Doc. 8

Nota per Filippo Marescotti, [1627], ivi, carta sciolta.

Filippo Marescotti

Ecc.^{so} s.ig.^{re} Antiano

Per la seconda atione del trionfo del Dio del ucelare

6 si compiacerà vestire n. 6 alla tedescha
et per il secondo intermezo

6 n. 6 bacanti vestite nobilmente con camisie lavorate di varij colori vestite di
tocca d'oro o d'argento con bande, veli con oro, cottoni d'argento et altro

12

Filippo Marescotti

Doc. 9

Lista di abiti e oggetti di scena, [1627], ivi, carta sciolta.

Per sei cinghari ad armacolo uceli, quali parerano

per 6 ~~musici~~ con galinazzi in mano

augeli per empire il palmone

et li altri strumenti da vischo qual [h]a Isotta Bochalino come una civetta poligola
et altro

~~Conacchie [sic] d'altre con schife o carpolti~~

Pilloni quali servirano per cornacchie per le schife ~~ogni cosa~~, e cartelli

n. 6 oche per portare in mano mezze rosse e mezze bianche con le creste

e n. 18 anatre nel medesimo modo per portare in spala.

Pilloni per metere nelle gabie da quaglie ~~et anche~~ un altra [sic] gabia piena d'augeli
quali parerano

Augeli per acomodare altre penne di trombetti quali pareranno / cioè n. 6 trombe
 Augeli per la ragna, et augeli ~~quati~~ per il cogolo quali parerano

Doc. 10

Lista delle robbe come habiti et altro qual deve fare m. Gasparo Boccalino per la festa di S. Bartolomeo, [1627], ivi, carta sciolta.

Lista delle robbe come habiti et altro qual deve fare m. Gasparo Boccalino per la festa di S. Bartolomeo

Per n.º 8 rettini bellissimo <bellissimi> rossi di soto, e bianchi di sopra con sue cedule abili a scriverli moti

un mostro marino sopra il quale deve comparire il Dio

n. 4 ami dipinti rossi et bianchi e n. 9 sforine [sic] dipinte

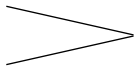
un burcchio di cartone o altro ma sodo e legiero longo almeno piedi cinque sfusato conforme a queglii ove si conserva il pesce vivo di questa forma [fig. 11]

n. 6 7 habiti da satiro conforme a quello di Scapino con le maschare scavatte al mento per poter bere

la tripode sopra la quale si deve portare Mercurio ornata nobilissimamente con str[al]i dorati, et altro

n. 3 aste per portar d.^{ta} dipinte a strise rosse e bianche

n. 4 ami

n. 9 sportine  con le cedule per scriverci motti

n. 9 sportine

un palmone da tordi

una gerla con civetta

un fascio di canne con dentro bache

cartelli, et schife [parola illeggibile] con dentro augeli

un palazolo con canna bache

gaberli di varie sorti

il toro finto sopra il quale serà Pampino

i dardi per portar la porcheta, come per portar il toro [fig. 12]

forma del rettino rosso di sotto e bianchi di sopra [fig. 13]

Al dati di guanti — b 22 —

Al magagino — b 3 —¹¹³

113. Si tratta di due appunti presi rapidamente sul retro del foglio.

Lista delli habiti, e cose necessarie per la festa della Porchetta, [1627], ivi, carta sciolta.

Lista delli habiti, e cose necessarie per la festa della Porchetta

Pa tutte le tende per aprire di dietro a l'orizzonte acciò non si vedi alcuna parte del palazzo nel dritto della macchina, acciò il cielo reale serva ancor per cielo di detta.

Attione P.^a pescatoria

Per il Dio della pesca il Nettuno del P. Bened.^o Vittorij overo del P. f. Fran.^{co} M.^o Bentivogli, overo del P. co. Bonifatio Boccaferri quale deve comparire sopra un mostro marino

6 tritoni **ministri** guardia del Dio con conchiglie in mano et al[tre] cose maritime per offerire al Dio della pesca cioè li 4 habiti del P. Benedetto Vittorij, et suoi teschi delle galane et due altri ove si troverano

8 ministri

8 pescatori con rettini rossi di sotto e bianchi di sopra con le sue cedole habili a scriverli detro motti, vestiti con vestitini di tocca di varij colori sino al ginocchio, calzette di sete, ligazzi con oro, beretin con piume in campo, barbe, et ziazare, occorendo coturni d'argento, bande ad armacollo per attaccarvi cestini da pescatore, overo come più mi serà dato in roba

8 altri pescatori vestiti nel modo di sopra con [parola cancellata e illeggibile], ammi, e sforine con le sue cedule habile a scriverli motti conforme al bisogno

4 pescatori quali devono portare un burchio di quelli ove si conserva il pesce vivo longo almeno piedi cinque co[me] per esempio

Per il primo intermedio de sattiri

6 sattiri con li habiti di scapino, et mascare di scapino con li menti scavatti per poter bere. Li habiti a gusto de sattiri

1 un habito da sattaro giovine per Pampino

Un bue di stucco qual è di già ritrovato

Un bellissimo, e gran bicchiere con il piede, si haverà

6 pastori quali accompagnino Pampino con un bicchiere con il piede in mano ma ton-di di sotto vestiti con camisie lavorate per le bande cinte, et ad arma collo, cotturni d'argento, barbe, et ghirlande di viti in capo, et zaini pure ad armacollo, fiasche da bere, et simili come quegli delle baccanti del P. Co. Aless.^o Bentivogli

Trionfo del Dio dell'ucellare Attione seconda

3 cinghari vestiti al modo suo ordinario con maschare bellissime, zazare et altri

3 cinghare vestite nobilm.^{te} con suoi manti, capigliature nobili con treccie dietro la schiena con augelli ad armacollo, et suoi stromenti, quali credo sarano trovati

6 vestiti all'indiana
6 vestiti alla damascena, la lista delli instrum.^{ti} del vischio quali devono portare tie-
ne m. Steffano Ballarino
6 vestiti all'arabesca
3 con pertiche con gabie da quaglie cioè 2 con d.^o e uno con altra gabia grande da
porvi passare, o altre, o in altro modo così si giudicherà
6 trombetti diciamo vestiti con onghare, e suoi bertochi in capo
1 Mercurio con habito suo bellissimo
3 Virtù che lo portano vestite di vaghi colori di tocha et oro, cotturni, capiliature,
mascare, bande et altri ornam.^{ti}
La tripide sopra la quale si porta d.^o bellissima per portarsi con tre aste a braccio
6 vestiti diremo alla todesca uno de quali porterà la ragna e li altri 5 porterano il co-
ghollo a bisca in spalla

Per il secondo intermedio

Si agiungono n.^o
6 baccanti vestite con camisie lavorate, vestine di tocha, bande et altri ornam.^{ti}, capi-
gliature, maschare, coturni d'argento o d'oro con tirsi in mano, e bicchieri al fianco
in police per potere porgere alli sattiri per il gioco quali bicchieri sono di già ordi-
nati, come li tirsi
6 silvani che portano il bue

Per la terza attione della caccia vendicativa

1 per Venere scinta un habito bellissimo, capigliatura, e mascara con suoi cotturni
5 damigelle del giardino del piacere quali accompagnano Venere vestite di tocha no-
bilm.^{te}, capigliature, maschare, e favori
5 pendenti al braccio, cotturni, et altri con archi rotti in mano con carcassi rossi et altro
Ninphe e pastori nel numero, che si giudicherà vestiti come parerà
4 urne grandi per la broda
n.^o 4 dardi o spiedi per portarvi in cima la porchetta
habiti in tutto n.^o 98

Doc. 12

Nota per il materiale per le fontane, [1627], ivi, carta sciolta.

Li tartari¹¹⁴ over gochide per le fontane sene possono avere apontechio in una riva dun Rio, posesione de maltachedi.

Simil mente sene trovano a monte calvo in un luogo de sig.^r dottor monte calvi e si posono anchor pighiar scholadure di fornace da pietre e la calcina et anchor di vetro.

Doc. 13

Lista delli habiti et cose necessarie per la festa della Porchetta, [1627], ivi, carta sciolta.

Lista delli habiti et cose necessarie per la festa della Porchetta

Acione p.^a pescatoria

p.^a tutte le tende per coprire di dietro et orizzonte acciò non si vedi alcuna parte del palaggio nel diritto della machina aciò il cielo reale serva ancor per cielo di detta

1 per il Dio della pesca il Nettuno del s.^r Bend.^o Vettori overo del s.^r co. Fran.^{co} Maria Bentivoglij, o vero del s.^r Co. Boniffacio Boccaferri quale deve comparire sopra un mostro marino

6. n. 6 trittoni ministri del Dio con conchiglie in mano et altre cose maritime per offerire al Dio della pescha, cioè li quatro habiti del s.^r Bened.^o Vittori et suoi teschi delle galane et due altre ðove si trovarano

8. n.^o 8 pescatori con rettini rossi di sotto e bianchi di sopra con le sue cedule abili a scriverli dentro motti, vestiti con vestine di tocca di varij colori al ginocchio, calzette di seta, ligazzi con oro, beretini con piume in capo, barbe, et zazzare, ocorendo cotturni d'argento, bande ad armacolo per attaccarci cestini da pescatore o vero come più mi sarà dato in nota

8 n.^o 8 altri pescatori vestiti nel modo di sopra con armi et sforzine con le sue cedule abili a schriverli [sic] motti conforme al bisogno

4 n.^o 4 pescatori quali devono portare un burcchio di quelli ove si coserva il pesce vivo longo almeno piedi cinque come per essempio [fig. 14]

n.^o 27

114. Termine usato, soprattutto in alcune zone del Lazio e della Toscana, per indicare un tufo calcareo di colore bianco, tendente al giallognolo o al rossiccio, molto leggero e dalla consistenza spugnosa. Veniva spesso usato come pietra da costruzione. Cfr. DEVOTO-OLI, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, cit., s.v.

- Per il p.^o intermezo de Sattiri
- 6 n.^o 6 Sattiri con li habiti di Scapino et maschare di Scapino con li menti scavatti per potter [parola mancante per foglio lacerato] bere
<li habiti a gusto de saltatori>
- 1 un habito da sattiro giovine per Pampino
un bue di stuco quale è di già ritrovato
un belliss.^{mo} et gran bichiere con il piede, si haverà
- 6 n.^o 6 pastori quali acompagnano Pampino con un bichiere con il piede in mano ma tondo di boccha vestiti con camise lavorate, pe[l]li, bande cinte et ad armacolo, cotturni d'argento, barbe et ghirlande di viti in capo, et zaini pure ad armacolo, fiaschi da bere, et simili come quegli delle bacanti del s.^r co. Aless.^{ro} Bentivoglij

13

- Trionfo del Dio del ucelare acione seconda
- 3 n.^o 3 cinghari vestiti a modo suo ordinario con maschare belliss.^{me} zazzare et altro
- 3 n.^o 3 cinghari are vestite nobilm.^{te} con suoi manti, capigliature nobili con trecchie dietro la schena, con augeli ad arma colo et suoi strumenti quali credo saranno trovati
- 6 n.^o 6 vestiti al indiana
- 9 n.^o 9 vestiti alla damascena
la lista degli strumenti da vischo quali devono portare [parola illeggibile] m. Steffano Balarino
- 6 n.^o 6 vestiti alla arabesca
- 3 n.^o 3 con pertiche con gabie da quaglie cioè 2 con dette et un^o con un altra [sic] gabia grande da porvi passare o altre o in altro modo come si giudicherà
- 6 n.^o 6 trombetti diciamo vestiti con onghare e suoi bertochi in capo
- 1 Mercurio con habito suo belliss.^{mo}
- 3 n.^o 3 Virtù che lo portano vestite di vaghi colori di tocca et oro, cotturni, capigliature, maschare, bande et altri ornamenti
la tripode sopra la quale si porta d.^o bellissima per portarsi con 3 art.^o a braccio
- 6 n.^o 6 diremo vestiti alla todescha uno de quali porterà la ragna et li altri cinque porterano il cogolo a biscia in spala

n.^o 46

- Per il 2.^o intermezo
- 6 si agiongano n.^o 6 bachanti vestite con camicie lavorate, vestine di tocca, bande et altri ornamenti, capigliature, maschare, cotturni d'argento o d'oro con tirsi in mano et bichieri al fianco in police per pottere porgere alli Sattiri per il gioco; quali bichieri sono di già ordinati come li tirsi
- 6 n.^o 6 silvani che portano il bue

12

- Per la terza acione della caccia vendicativa
- 1 Per Venere scinta un habito bellissimo, capigliatura et maschera con suoi cotturni
 5 n.° 5 damigelle del giardino del piacere quali acompagnano Venere vestite di
 tocca nobilmente, capigliature, maschere, favori bendati al braccio, cotturni
 et altro con archi rotti in mano con carchassi rossi et altro
-
- 6
 ninfe e pastori nel numero che si giudicherà vestiti come parerà
 n.° 4 urne grandi per la broda
 n.° 4 dardi o spedi per portarvi in cima la porchetta
 abiti in tutto n.° 98

Doc. 14

Lista deli habiti et cose necessarie per la festa della Porchetta, [1627], ivi, carta sciolta.¹¹⁵

Lista deli habiti et cose necessarie per la festa della Porchetta

	Atione p. ^a pescatoria	
	Il Dio della pesca sopra un mostro marino	
	n. 6 tritoni per guardia del Dio con conchi- glie in mano, et altre cose maritime	Il s. Cesare Marsigli
7 ₁	ministri del Dio	
15 ₄	e 4 ninfe (in tutto 19)	
19		
altri	8 pescatori con retтини rossi di sotto e bianchi di sopra vestiti conforme alla lista	4 il s. Ghiselieri 4 il s. Co. Orsi <il s. marchese Pepoli>
4	Altri pescatori con ammi et sforine et cedu[l]e per li moti conforme al bisogno et confor- me la lista	Il Dottore
7	pescatori quali devono portar il burchio Per il p. ^o intermezo de sattiri	Bochalino
6	sattiri si fano novi da Bochalino pastori che acompagnano Pampino con bi- chieri in mano conforme la lista	Il s. conte Ranuzzi sono putti

115. La *Lista* si conclude con un rapido schizzo (fig. 15) che, dal confronto con simili documenti, potrebbe far pensare a una indicazione per la posizione delle comparse. Ma, per il momento, e senza ulteriori riscontri fontali, preferisco non arrischiare ipotesi azzardate.

	<per la 2. ^a azione del ucelare>	
3	cingari vestiti al modo suo ordinario conforme la lista	
3	cingare vestite conforme la lista generale	
6	indiani vestiti conforme la lista generale	Il s. marchese Ruini
9		
4	e 4 pastori, o ninfe	
13		
6	vestiti alla damascena	
	li strumenti da vischio	Il s. Calderini
	[parola illeggibile] vestiti conforme la lista generale p. ^a datagli	
1	Mercurio vestito nobilissimamente	
7		
6	vestiti all'arabesca [sic]	
3	in altro modo che devono portar pertiche con gabie	Il s. marchese Pepoli
9		
4	e 4 pastori pescatori con rettini	
13		
6	trombetti conforme la lista	
3	virtù conforme la lista	Il s. c. Astore Orsi
9	pescatori con rettini conforme la lista	
13		
6	vestiti alla tedesca conforme la lista et per il 2. ^o intermezo	Il s. Musotti
6	bachanti conforme la lista	
12	et n. ^o 4 pastori	
6	Silvani che si pigliano a pigione	Calcina
	Per la 3. ^a azione della caccia vendicativa	
1	Venere vestita conforme la lista	
5	damigelle del giardino del piacere vestite conforme la lista	Il s. Ghiselieri
6		
16	[?]pescatori <con redini [sic]> conforme la lista	

Ninfe e pastori nel numero che si giudicherà cioè 12

<Musotti>
Il s. marchese Pepoli per 4
pastori
Il s. marchese Ruini 4 pastori
Il Marsigli 4 ninfe

Doc. 15

Notifica per Filippo Musotti, [1627], ivi, carta sciolta.

S.^r Musotti

Molto ill.^e et eccelso sig.^r Filippo Musotti
se li notifica che domenica a hore 12 quelle persone che non sono musici veranno a casa di vs. per essere poi vestiti il doppio pranzo all'hore 17.
Et li habiti di quelli che sono musici li manderà in Palazzo per poterli vestire conforme alla lista quali saranno gli infrascritti cioè
nu.^{ro} 6 baccanti quali sono tutti putti eccetto uno un poco grandetto
et più nu.^{ro} quattro pastori, huomini giusti.

Con il suo sarto

Per le quatro ninfe si mandano li habiti in Palazzo

Doc. 16

Notifica per Girolamo Ranuzzi, [1627], ivi, carta sciolta.

Sig.^r Ranuzzi

Molto ill.^e et eccelso sig.^r [Girolamo] [R]anuzzi
se li notifica [che] domenica a hore 12 quelle persone che non sono musici veranno a casa di vs. per essere vestiti per il doppio pranzo a hore 17.
Et di più li habiti di quelli che sono musici mandarli in Palazzo per poterli vestire quali sono gli infrascritti cioè
nu.^{ro} 6 pastorini quali sono tutti putti, che n[on son]o grandi, ne piccoli, conforme la lista.

Con il suo sarto

Per li sei pastorini si mandino gli habiti in Palazzo.

Doc. 17

Notifica per Carlo Ruini, [1627], ivi, carta sciolta.

Ill. sig. Confaloniero

Ill.^{mo} sig. marchese Ruini

se li notifica che domenica a hore 12 quelle persone che non sono musici veranno a casa di vs. per essere poi vestiti doppo pranzo a hore 17.

Et di più che gli habiti di quelli che siano musici mandarli in Palazzo per poterli vestire per la prova conforme alla lista cioè

quattro indiani cioè
ms Domenico Manzoli
ms ecc. Batt.^a Mazza
ms Fabiano <grande>
ms Battivera
et più quattro pastori.

} huomini giusti

Li medesimi musici di sopra.

Con il suo sarto

Doc. 18

Notifica per Ludovico Calderini, [1627], ivi, carta sciolta.

Sig. Calderino

Ill. sig. co. Lud.^{co} Calderini

se li notifica che domenica a hore 12 quelle persone che non sono musici veranno a casa di vs. per essere poi vestiti il doppo pranzo alle hore 17.

Et più li abiti di quello che ~~sono~~ <è> musico mandarli a Palazzo per vestirli conforme alla lista cioè

Mercurio per Domenico putto giusto di statura.

Con il suo sarto.

Doc. 19

Notifica per Antonio Ghisilieri, [1627], ivi, carta sciolta.

Sig.^r Ghisilero

Molto ill.^e et eccelso sig.^r Antoni Ghisilieri

se li notifica che domenica a hore 12 quelle persone che non sono musici veranno a casa di vs. per essere poi vestiti a hore 17 doppo il pranzo per provare.

Et che li habiti di quelli che sono musici li manderà in Palazzo per vestirli, cioè le cinque damigelle del giardino del piacere quali sono tutti putti eccetto uno un poco grandetto.

Con il suo sarto

Doc. 20

Notifica per Lorenzo Vitali, [1627], ivi, carta sciolta.

Ecc. sig. dottor Vitali

Ecc.^{mo} sig. dottore

se li notifica che domenica a hore 12 quelle persone che non sono musici veranno a casa di vs. per esser poi vestiti il doppio pranzo per la prova a hore 17.

Et li habiti di quelli che sono musici vs. li farà portare in Palazzo per vestirli cioè quattro pescatori delli hami

ms Domenico Borci putto

ms Gio. Batt.^a Magnani

ms Paolo di grande statura

ms [~~parola illegibile cancellata~~]

ms Aless.^{ro} Ganassa.

Con il suo sarto.

Doc. 21

Notifica per Giovanni Paolo Pepoli, [1627], ivi, carta sciolta.

Ill.^{mo} sig. marchese Gio. Paolo

Ill.^{mo} sig. marchese Gio. Paolo Pepoli

se li notifica che domenica a hore 12 quelle persone che non sono musici veranno a ca[sa] di vs. per essere poi vestiti a hore 17.

Et li habiti delli musici qui basso li farà portare in Palazzo per vestire li sud.^{ti} [cioè] quattro habiti da pescatore con li retini per huomini cioè

ms Domenico Manzoli

ms Gio. Battista [Pia]zza¹¹⁶

ms Fabiano gran[de]

ms Baldissera

et più quattro arabi musici cioè

116. Il foglio è lacerato e la prima parte della parola di difficile lettura.

ms Domenico Borci putto
ms Gio. Battista Magnani }
ms Paolo } di giusta statura
ms Aless.^{ro} Ganassa }

Con il suo sarto

Doc. 22

Notifica per Astorre Orsi, [1627], ivi, carta sciolta.

Sig. Orsi

Mo[lto ill.^e et excel]so sig. co. Astorre
se li notifica che domenica a hore 12 veranno quelli che vanno vestiti per essere poi
in ordine vestiti [sic] per le hore 17 l'istesso giorno cioè
Pampino a cavallo d'un toro
numero 6 satiri
numero 6 trombetti
numero 6 silvani
numero 3 virtù che portano Mercurio.

Col suo sarto.

L'habito di Panpino va mandato a Palazzo

Doc. 23

Nota per Astorre Orsi, [1627], ivi, carta sciolta.

Ecc.^{mo} sig.^r Astorre

Eccell.^{mo} s. Antiano Dottore
per la i.^a [sic] atione pescatoria
si compiacerà vestire n.^o 8 pescatori con vestine di tocca, camisie di sotto,
8 et beretini in cappo con piume, calze, calzette di seta, ligazzi et altro, co-
turni d'argento, banda ad armacollo
4 et anco n.^o 4 pescatori vestiti con habito da nudo con sue modande bian-
— che e coturni d'argento
n.^o 12

Doc. 24

Nota per Astorre Orsi, [1627], ivi, carta sciolta.

Ecc.^{so} sig.^r Antiano Dottore

per la prima atione pischatoria

si compiacerà vestire n.º 8 pescatori vestiti con vestine di tocha, camisie di sotto et beretini in capo con piume, calze e calzette di seta, ligazzi con oro, cotturni d'argento, banda ad armacollo et cestini da pescatore attaccati adetta [sic] n.º 4 ami in mano, e quattro sforine con le cedula intorno cappaci per scrivervi dentro motti.

Et anche n.º 4 peschatori quali devono portare un burchiello vestiti con abiti da nudo con sue mutande bianche, cestini da pescator al fianco, coturni d'argento.

Doc. 25

Nota per Girolamo Ranuzzi, [1627], ivi, carta sciolta.

Al co. Girolamo Ranucci

Ecel.^{so} s.^r Antiano

6 si compiacerà vestire n.º 6 pastorini quali devono accompagnare Panpino con un bichiere grande in mano con il piede ma tondo di bocca, vestiti con camisie lavorate con calze et calzette di seta, ligazzi con oro, in cappo una ghirlanda di vite, coturni d'argento con pelle con zaini [?], e fischette da tenere alla cinta.

e per la 2.^a atione del trionfo del Dio del ucelare

3 n.º 3 cingari vestiti al modo suo ordinario

—
n.º 9

Doc. 26

Nota per Antonio Ghisilieri, [1627], ivi, carta sciolta.

S.^r Ant.^o Ghisilieri

Ecce.^{so} s.^r Antiano

per la terza atione della caccia vendicativa
 1 si compiacerà vestire Venere scinta con habito beliss.^{mo} e richissimo con co-
 turni d'argento, capigliatura, maschera, et altri arnesi necessarij
 5 et insieme cinque damigelle del giardino del piacere a guisa di ninfe ma
 nobilmente
 + e di più n.^o 4 pastorini delli retini, vestiti di tocca di varij colori levati sino
 al genocchio, calze, e calzette di seta, ligazzi con oro, beretini con piume,
 coturni d'argento, bande cinte, et ad armacollo, et altre. ~~O conforme a quel-~~
 — lo s'accorderà con il sig.^r marchese Gio. Paulo che ha li altri quattro da ve-
 n.^o 10 ~~stire. Questi ultimi quattro parari vadano mutti che accompagnera i musici.~~

Doc. 27

Nota per Giovanni Paolo Pepoli, [1627], ivi, carta sciolta.

Ill.^{mo} s.^r marchese Gio. Paolo Peppoli

Ecel.^{so} s.^r Antiano

6 si compiacerà vestire persone n.^o 6 al'arabescha, et altre
 3 tre a modo suo, che porterano gabbie.
 8 ~~Quattro <8> pescatori che porterano i retini vestiti con vestine di tocca
 di varij colori, levate sin al ginocchio, calze, e calzette di seta, legazzi con
 oro, beretini con piume in cappo, coturni d'argento, bande cinte et ad ar-
 ma collo, o conforme a quello si accorderà con il s.^r Ghisellieri che ha li
 altri quattro compagni da vestire. Questi pescatori saranno quattro musici.~~

Doc. 28

Nota per Ludovico Caldarini, [1627], ivi, carta sciolta.

S.^r co. Calderini

Ecel.^o sig.^r Antiano
per la 2.^a atione del trionfo del Dio del ucelare
6 si compiacerà vestire n. 6 alla damascena, ~~e li istromenti da vischio che do-~~
~~verano portare in mano saranno dichiarati da ms. Stefano Balarini~~
1 et anco vestire nobiliss.^{te} da Mercurio come Dio.
—
n.^o 7

Doc. 29

Nota per Carlo Ruini, [1627], ivi, carta sciolta.

Ill.^{mo} s.^r marche [sic] Ruini

Ill.^{mo} s.^r Confaloniere
6 si compiacerà vestire n.^o 6 indiani
3 cingari n.^o 3
4 et n.^o 4 pastori vestiti al modo solito overo piutosto ninfe
—
13 Ac[c]et[t]o

Doc. 30

Nota per Filippo Musotti, [1627], ivi, carta sciolta.

S. Filippo Musotti

Ecel.^{so} s.^r Antiano
per la 2.^a atione del Dio del ucelare
6 si compiacerà vestire n.^o 6 alla tedesca o in altro modo come più le piacerà
et per il 2.^o intermedio
6 n.^o 6 baccanti vestite nobiliss.^{te} con camisie lavorate di varij colori, vestine di
tocca d'oro, et argento, con bande, velli con oro, coturni d'argento et altre.
4 pastori [?] n.^o 4
Ac[c]et[t]o



Fig. 1. (Da Egidio Maria Bordonì), Teatro per la festa della Porchetta, 1681, incisione (in *Pallade vendicata nell'incendio troiano* [...], Bologna, Manolesi, 1681, p. n.n., Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. A¹⁰ [A1v, A10v blank]).



Fig. 2. (Da Egidio Maria Bordonì), Incendio dell'edicola esagonale che finge quello della città di Troia, 1681, incisione (in *Pallade vendicata nell'incendio troiano* [...], Bologna, Manolesi, 1681, p. n.n., Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. A¹⁰ [A1v, A10v blank]).



Fig. 3. Antonio Alessandro Scarselli (da Domenico Tagliani), Teatro per la festa della Porchetta, 1736, incisione (Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. Italian Festivals 36).

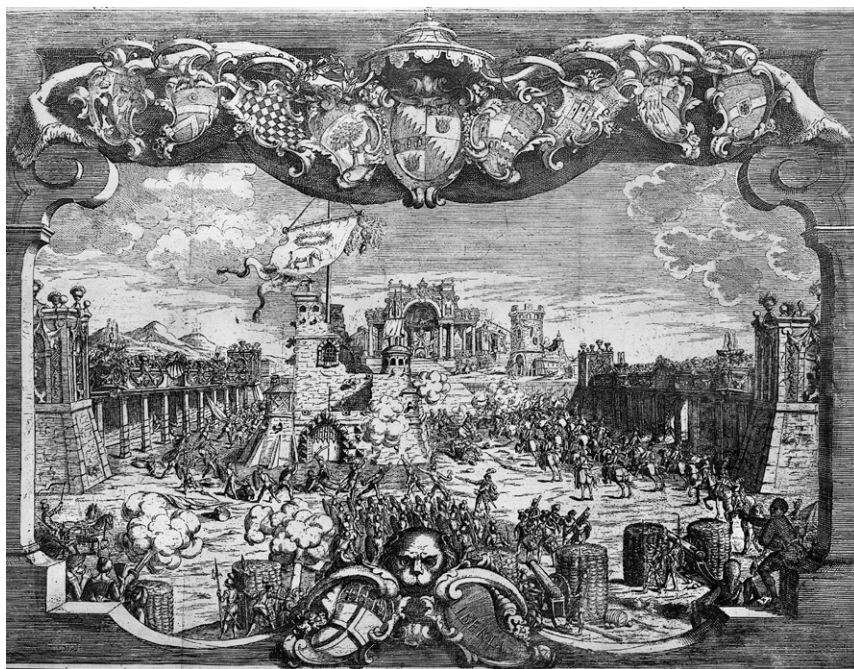


Fig. 4. Teatro per la festa della Porchetta, 1728, incisione (in *Descrizione della festa popolare della Porchetta fatta in Bologna il giorno 24 agosto 1728*, Bologna, Clemente Maria Sassi, 1728, p. n.n., Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. A¹).

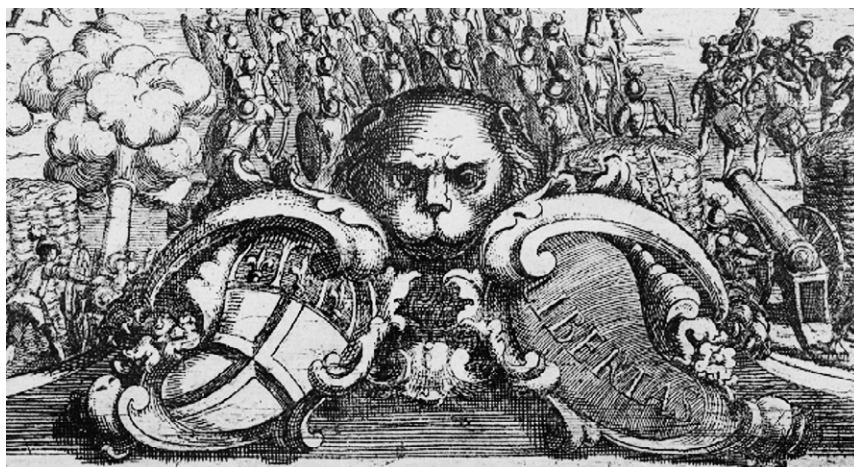


Fig. 5. Teatro per la festa della Porchetta, 1728, incisione, particolare con il vessillo del Comune (in *Descrizione della festa popolare della Porchetta fatta in Bologna il giorno 24 agosto 1728*, Bologna, Clemente Maria Sassi, 1728, p. n.n., Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. A¹).

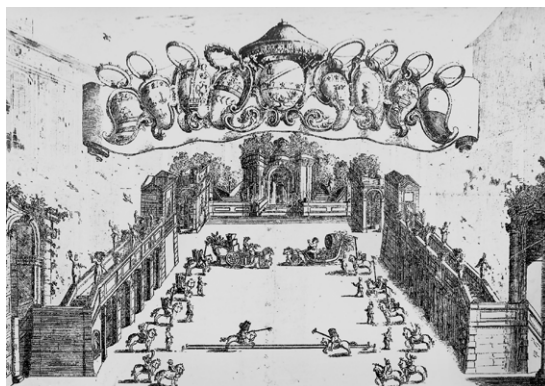


Fig. 6. (Da Carlo Antonio Buffagnotti), Teatro per la festa della Porchetta, 1705, incisione (in *Le gare di Cerere, e Bacco* [...], Bologna, Stamperia Camerale, 1705, p. n.n., collezione privata).

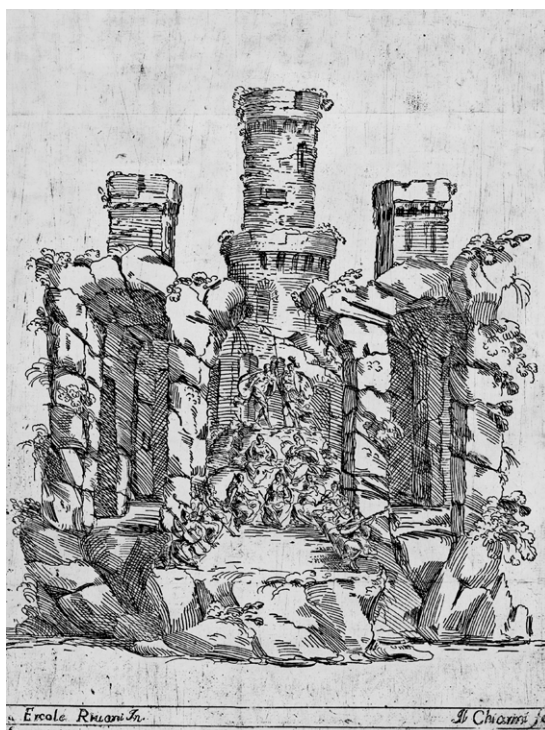


Fig. 7. Marco Antonio Chiarini (da Ercole Rivani), Castello con la rupe di Prometeo, 1683, incisione (in *Prometeo liberato* [...], Bologna, Stamperia Camerale, 1683, p. n.n., Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. A⁸ [A1v, A8 blank]).



Fig. 8. Marco Antonio Chiarini (da Ercole Rivani), *Tre fontane*, 1683, incisione (in *Prometeo liberato* [...], Bologna, Stamperia Camerale, 1683, p. n.n., Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. A⁸ [A1v, A8 blank]).

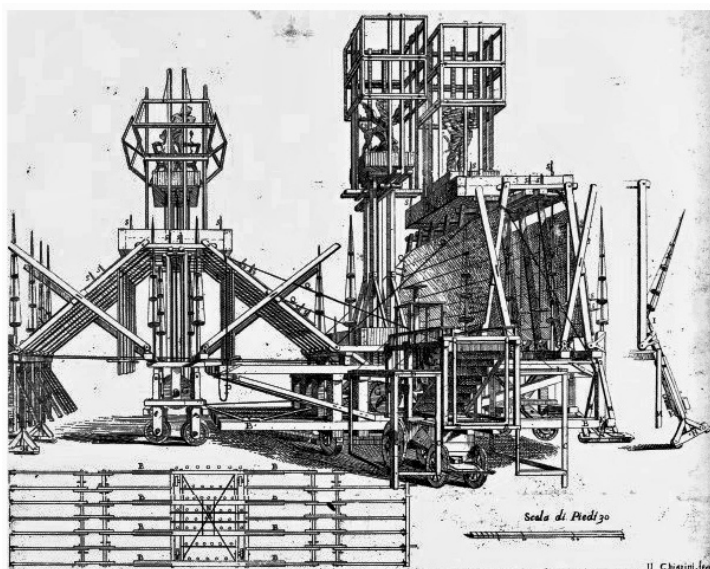


Fig. 9. Marco Antonio Chiarini (da Ercole Rivani), *Disegno tecnico in scala e descrizione dei meccanismi per mezzo dei quali la rupe poteva trasformarsi in tre fontane*, 1683, incisione (in *Prometeo liberato* [...], Bologna, Stamperia Camerale, 1683, p. n.n., Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. A⁸ [A1v, A8 blank]).

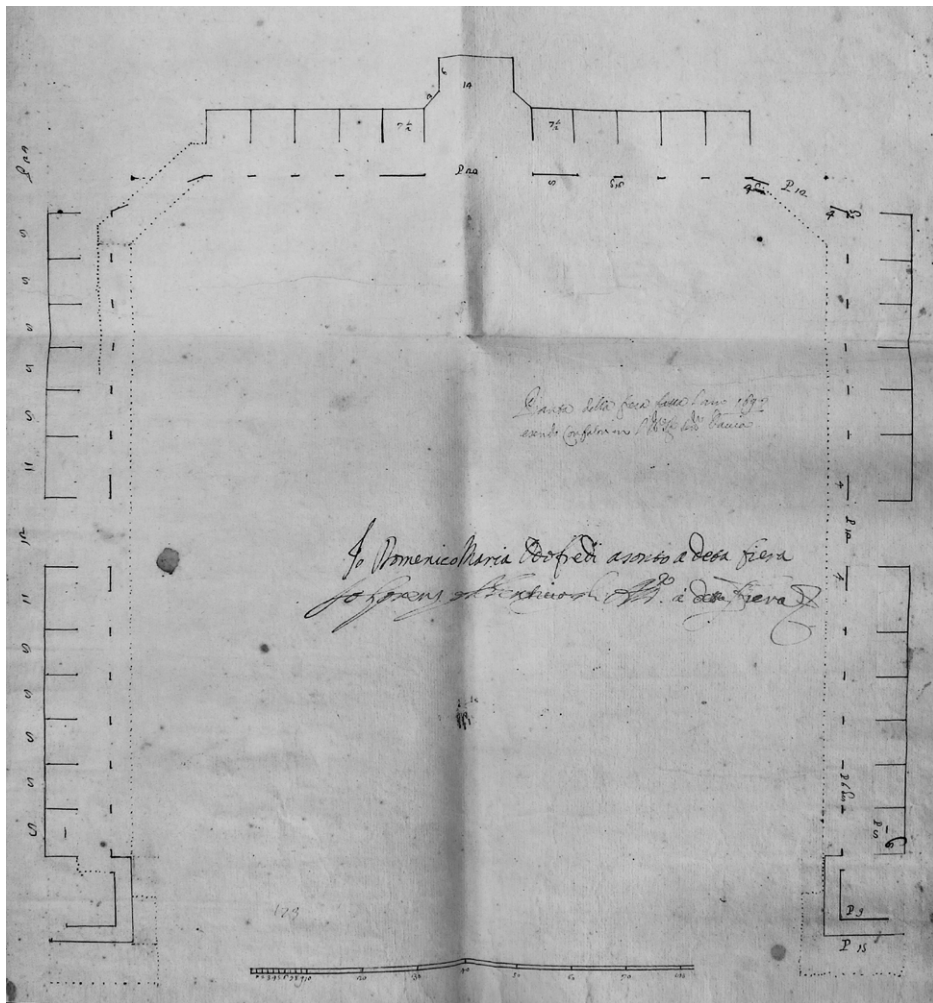


Fig. 10. Pianta della fiera fatta l'anno 1697, 1697, disegno (in Cartelli, e capitoli da giostre, macchine, et inventioni per dette [...]), secc. XVI-XVIII, ASB, Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture, b. 155, fasc. 5: 1628. Scritture della festa delle Scuole. Note di spese fatte in varie feste, foglio sciolto).

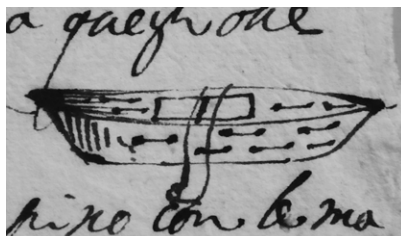


Fig. 11. Schizzo del burchiello, [1627], disegno (in *Lista delle robbe come abiti et altro qual deve fare m. Gasparo Bocalino per la festa di S. Bartolomeo*, [1627], in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).

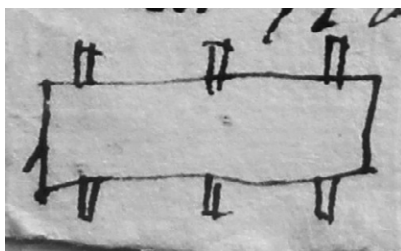


Fig. 12. Schizzo del sostegno per la Porchetta, [1627], disegno (in *Lista delle robbe come abiti et altro qual deve fare m. Gasparo Bocalino per la festa di S. Bartolomeo*, [1627], in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).

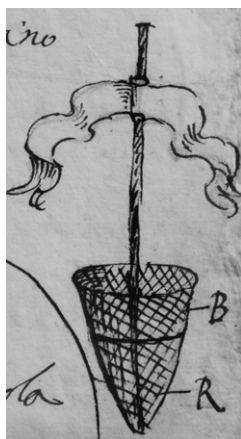


Fig. 13. Schizzo per i retini dei pescatori, [1627], disegno (in *Lista delle robbe come abiti et altro qual deve fare m. Gasparo Bocalino per la festa di S. Bartolomeo*, [1627], in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).



Fig. 14. Schizzo del burchiello, [1627], disegno (in *Lista delli abiti et cose necessarie per la festa della Porchetta*, [1627], in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).

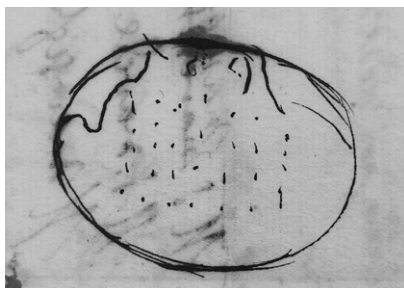


Fig. 15. Schizzo, [1627], disegno (in *Lista delli abiti et cose necessarie per la festa della Porchetta*, [1627], in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

UNA COPPIA D'ARTE DELLO SPETTACOLO ITALIANO DEL NOVECENTO: RINA MORELLI E PAOLO STOPPA

Nati nel primo decennio del Novecento, Rina Morelli e Paolo Stoppa appartennero a quella generazione di attori che per primi incontrarono la regia. La incontrarono insieme, la vissero spesso fortemente congiunti e la seppero mirabilmente interpretare. Vi arrivarono però per strade diverse. La Morelli, figlia d'arte, aveva forse nei confronti della regia qualche resistenza. Poteva infatti vantare il blasone dell'illustre nonno paterno, Alamanno (Brescia, 28 giugno 1812–Scandicci [Firenze], 10 gennaio 1893), tra i più grandi attori tragici del suo tempo. Come essa stessa dichiarò, la sua fu una formazione tutta interna all'arte, maturata attraverso il 'mestiere': «non ho mai studiato per fare l'attrice: ignoro cosa sia la dizione e l'emissione della voce, e quella scuola che si chiama accademia».¹ Stoppa, rampollo appartenente alla agiata borghesia romana, fu invece attore puramente di 'scuola' e sembrerebbe incarnare quindi la fisionomia artistica del nuovo attore 'riformato', quella che era stata fortemente perorata e, alla fine, davvero costruita, da Silvio d'Amico che, nel 1929, soffiando sulle ceneri della tradizione del teatro all'antica italiana, aveva decretato – con qualche compiacimento – il 'tramonto' del Grande Attore ottocentesco. A ben guardarne la biografia, però, anche Stoppa qualche correttivo alla pura recitazione di 'scuola' dovette averlo avuto, se è vero che a instillare in lui la passione per il teatro fu lo zio, Augusto Jandolo, che era stato tra i compagni di scena della Divina Eleonora e che con lei aveva condiviso trionfali tournées internazionali.

Se questi due attori non avessero incontrato la regia avrebbero quindi forse potuto costituire una mirabile coppia, recitando come prima attrice comica lei, come primo brillante lui; un duo teatrale che era ormai divenuto vincente sulle scene del primo Novecento e che era stato portato ai più alti vertici ar-

1. La dichiarazione rilasciata dall'attrice è ora leggibile in O. FALLACI, *Rina la diva ritrosa*, «L'Europeo», 16 aprile 1961.

tistici da una brava attrice che recitava talvolta anche *en travesti*: Dina Galli.² La Galli lo aveva interpretato a partire dagli anni Dieci del secolo insieme ad Amerigo Guasti e continuò a farlo, ancora agli albori degli anni Trenta, insieme ad Antonio Gandusio, il capocomico che, nell'anno teatrale 1931-1932, scriverò Stoppa e Morelli rispettivamente come brillante e come prima attrice giovane nella compagnia da lui diretta insieme a Luigi Almirante. Fu durante questa comune militanza, fra l'altro, che i due attori si conobbero.

La loro fu però un'altra storia. Lo fu perché intercettarono la grande regia, arrivata nel frattempo anche in Italia, e perché seppero, in virtù di essa, con intelligenza, bravura e, soprattutto, duttilità, cambiare sé stessi e, nel caso della Morelli, anche il portato di una tradizione che era stata vanto nazionale prima ancora che familiare. Il resto è storia più nota, capillarmente e nitidamente raccontata nei profili dei due attori che Leonardo Spinelli ha sapientemente e linearmente costruito per l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e che sono qui riprodotti in una versione cartacea per necessità privata degli apparati (schede sulle singole interpretazioni, ricostruzione della carriera artistica, apparati iconografici e multimediali), comunque reperibili nel sito web dedicato al progetto diretto da Siro Ferrone: amati.fupress.net.

Nello scorrere le biografie di due tra i principali interpreti del teatro italiano novecentesco rimane forte l'impressione che si ricava dalla portata delle loro collaborazioni, sia quelle consumate con registi, sia quelle intrecciate con altri importanti attori del tempo. Scorrono nel primo caso, per citarne alcuni, i nomi di Guido Salvini, Max Reinhardt, Jacques Copeau, Luchino Visconti, Renato Simoni, Pietro Sharoff, Gerardo Guerrieri, Giuseppe Patroni Griffi; nel secondo quelli di Gino Cervi, Anna Magnani, Memo Benassi, Sarah Ferrati, Ruggero Ruggeri, Renzo Ricci, Andreina Pagnani, Cesco Baseggio, Tatiana Pavlova. Molti di questi sono presenti in AMAtI con ritratti che possono essere facilmente interrogati per stabilire confronti e relazioni e valutare scelte artistiche talvolta diverse, talvolta omologhe, talvolta addirittura antitetiche rispetto a quelle compiute da Morelli e Stoppa.

2. Sul duo brillante-prima attrice comica, sulla sua genesi ed evoluzione, nonché sulle interpretazioni di Dina Galli con Amerigo Guasti e Antonio Gandusio cfr. G. BRAVI, *Evoluzione dei ruoli femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la prima attrice comica*, tesi di dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, xxxii ciclo, 2020, tutor: prof. Francesca Simoncini.

LEONARDO SPINELLI

ELVIRA (DETTA RINA) MORELLI
(Napoli, 24 novembre 1908–Roma, 17 luglio 1976)

Sintesi

Figlia d'arte, dotata di una fine e istintiva sensibilità interpretativa e di un raffinato bagaglio tecnico e stilistico, Elvira Morelli è attrice teatrale di livello internazionale. Di indole schiva e riservata, il suo legame professionale con il regista Luchino Visconti, di cui è attrice modello, segna una delle più significative e intense pagine del teatro italiano del secondo dopoguerra. La sua 'classe' le consente di recitare con facilità per i più diversi generi e mezzi espressivi, dal cinema alla televisione, dalla radio al doppiaggio.

Biografia

Elvira Morelli nasce in viaggio, per la precisione a Napoli, il 24 novembre 1908. Nella città partenopea in quel momento si trova ad agire la compagnia di Ermete Zacconi di cui fanno parte i genitori Amilcare Morelli e Narcisa Brillanti. Con loro la piccola Elvira debutta in scena ancora in fasce nella parte di un'infante. Rimasta orfana di madre (al momento non esiste un documento ufficiale che permetta di datare con esattezza la morte della Brillanti), Elvira trascorre i primi anni di vita tra le cure della nonna materna e le tournées del padre. A tre anni compare al fianco di Zacconi ne *La morte civile* di Paolo Giacometti vestendo i panni di Ada, figlia dei personaggi Rosalia e Corrado.

Nel gennaio 1922, appena quattordicenne, è segnalata a Lugano nella compagnia di Achille Majeroni junior con cui recita nella commedia *Il titano* di Dario Niccodemi. Il suo apprendistato teatrale è però momentaneamente ostacolato dal ricovero del padre in un istituto per malattie nervose di Bologna. Non sappiamo se e come le ricorrenti nevrosi che afflissero Amilcare variarono il rapporto con la figlia. Certo è che nella città felsinea Elvira trascorre un anno lontano dal palcoscenico insieme al fratello Alamanno, di tre anni più

giovane, alla nonna e alle zie paterne. Ed è probabilmente in questo periodo che, per via della sua esile figura, parenti e amici le cuciono addosso il diminutivo affettivo di Rina.

Il ritorno alle scene, datato 1924, non ha niente di premeditato, è quasi casuale. Nel settembre di quell'anno, con il consenso del padre e delle donne di casa Morelli, Rina è chiamata da Annibale Betrone che, impegnato all'Arena del Sole di Bologna, si trova privo di una giovane comparsa a cui affidare la parte della piccola Luisa nell'ultimo quadro di *Liliom*, leggenda drammatica di Ferenc Molnár. La prova è superata con slancio e il capocomico si interessa presso Amilcare per ottenere il consenso a scritturare la figlia in compagnia. La richiesta è accolta con favore e nell'ottobre di quello stesso anno Rina figura con i suoi nuovi compagni, tra cui Giulio Donadio, al teatro Argentina di Roma, sede deputata della formazione.

La successiva tournée milanese pone la Morelli alle prese con una drammaturgia di medio artigianato teatrale, ma di respiro europeo, che spazia dalla farsa al poema drammatico. Nel gennaio 1925 è al teatro Manzoni di Milano dove il 6 gennaio viene menzionata per l'interpretazione de *I figli di Vanuscin*, tre atti di Sergej Naidienov. Nel teatro meneghino la formazione si ferma per tutto il mese, salvo poi spostarsi al vicino Olympia, dove l'attrice partecipa alla messinscena di farse e commedie anglosassoni tra cui *Il mio amico Jack* di William Somerset Maugham e *Ho un'idea* di Will Evans. La crescente fiducia di Betrone nella giovane è indirettamente testimoniata dall'assegnazione del prestigioso personaggio di Scilla della tragedia *Glauco* di Ercole Luigi Morselli: l'opera viene allestita al teatro Argentina di Roma. È la riprova che le scene italiane si sono arricchite di un nuovo talento in erba che da questo momento intraprende con convinzione il suo percorso artistico senza altri indugi o interruzioni.

Con Betrone la Morelli brucia le tappe del noviziato professionale, guadagnandosi tra i critici l'appellativo di «La Piccoletti» per la sua giovane età e per il fisico minuto. Il capocomico piemontese scommette su di lei anche nella successiva stagione, quando forma una compagnia con Maria Melato. Se il lavoro con i due capocomici, maestri indiscussi della scena del tempo, è foriero di stimoli e suggerimenti, per Rina la nuova scrittura è anche un'occasione per ampliare il suo repertorio in cui entrano a far parte testi di maggior consistenza e spessore: da quelli dannunziani (*La gioconda* e *Il ferro*) a quelli di Luigi Chiarelli (*La maschera e il volto*) e di Rosso di San Secondo (*Il delirio dell'oste Bassà*). Nel dicembre 1925 è interprete del suo primo testo pirandelliano, *Come prima, meglio di prima*, allestito al teatro Argentina. Ancora minorenni, nei primi mesi del 1926 sposa l'esperto attore di rivista Gastone Ciapini: dal matrimonio nasce la figlia Franca che, a causa di una polmonite, scompare prematuramente a un mese. La vicenda segna dolorosamente il vissuto emotivo dell'attrice che nell'arco della sua vita rifuggirà dall'idea di altre gravidanze.

Nel 1927 è scritturata insieme al marito nella compagnia Dannunziana con cui partecipa a una memorabile edizione de *La figlia di Jorio*. Lo spettacolo, per la regia di Gioacchino Forzano, è presentato nella cornice delle colline del Vittoriale alla presenza del Duca d'Aosta, del gerarca fascista Italo Balbo e del Vate; successivamente viene portato in tournée nelle principali città d'Italia. Durante la tappa parmense Rina è chiamata improvvisamente a sostituire la seconda donna Giulietta De Riso nell'impegnativa parte di Ornella, sorella del protagonista Aligi: la sua prova non fa rimpiangere la più esperta collega. Così, pochi mesi più tardi, in occasione dello spettacolo *Francesca da Rimini*, allestito dalla Dannunziana a Brescia, Forzano, drammaturgo e regista molto vicino all'*establishment* fascista, presenta la Morelli al poeta abruzzese. Un indiscutibile segno di riconoscimento del suo talento.

Nel 1928 Rina si imbarca con la compagnia Olivieri-Sammarco per Tripoli, colonia italiana d'Africa, dove esordisce come prima attrice giovane. Durante la tournée le viene tributata la sua prima serata d'onore. Non sappiamo molto altro circa questa stagione, ma è certo che la Morelli va lentamente imponendosi agli occhi della critica. Il primo a notarla è Lucio Ridenti che ne elogia le qualità artistiche sulle colonne de «Il dramma». Nel 1929-1930 e nel 1930-1931 Rina torna nella compagnia di Betrone recitando prevalentemente tra Roma e Milano assieme a un giovane e promettente attore come Gino Cervi: con lui condividerà fortunati spettacoli.

Nella stagione 1931-1932, insieme al marito, Rina passa nella formazione di due maestri della comicità del calibro di Antonio Gandusio e Luigi Almirante avvicinandosi come prima attrice giovane con Lola Braccini e Anna Magnani. Qui incontra per la prima volta l'attore Paolo Stoppa. Con la nuova formazione il 20 ottobre 1931 l'attrice è segnalata al teatro Carignano di Torino nella commedia *Un uomo che ispira fiducia* di Paul Aumont. È ancora a Torino, ma questa volta al Politeama Chiarella, il 18 maggio 1932 quando recita nello spettacolo di rivista ad argomento sportivo *Tifo!* di Celso Maria Poncini e Roberto Biscaretti. Il primo giugno la compagnia allestisce una rappresentazione di gala in onore della squadra di calcio campione d'Italia di quell'anno, la F.C. Juventus. Il successo nella città sabauda non trova riscontro nella vicina Milano dove lo spettacolo viene abbandonato alla terza serata. La compagnia si scioglie quindi alla fine di luglio a Viareggio.

A segnare positivamente la crescita professionale della Morelli è la chiamata con cui Guido Salvini nel 1933 la arruola nel prestigioso cast della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino. Rina è scritturata, insieme ad alcuni dei suoi più illustri colleghi – tra cui Memo Benassi, Sarah Ferrati, Luigi Almirante e Giovanni Cimara – per recitare in parti di rilievo in due produzioni eccezionali: lo shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate*, diretto da Max Reinhardt nel vivaio di Nettuno del giardino di Boboli, e *Il Mistero di*

Sant'Uliva, diretto da Jacques Copeau nel chiostro della chiesa di Santa Croce. Nei giorni che precedono le 'prime' gli attori sono impegnati in faticose e incessanti prove e, giusta un'affermazione di Marco Ramperti, giornalista de «L'illustrazione italiana», Reinhardt resta da subito affascinato dallo stile recitativo della Morelli.

Il primo vero incontro con il metodo registico europeo provoca reazioni positive nell'animo dell'attrice che però, a causa della situazione teatrale italiana, dall'anno successivo è nuovamente costretta a lavorare con compagnie a forte *imprinting* attoriale. Nel settembre 1933 è scritturata come seconda donna nella compagnia degli Spettacoli Gialli di Donadio e Marcello Giorda. *L'ensemble* propone un genere teatrale di matrice anglosassone, una sorta di *noir* all'italiana con tanto di omicidio e di smascheramento dell'assassino sulla scena. La Morelli impersona spesso la vittima, oppure la fedele segretaria, segretamente innamorata del capo. Tra i compagni di scena vi sono sia il marito sia Stoppa. Ma in questa stagione è soprattutto da segnalare la sua partecipazione al fianco di Ruggero Ruggeri nella commedia *Il messaggero* di Henry Bernstein.

Nell'ottobre 1934 il curriculum della Morelli si impreziosisce di un'altra importante scrittura: insieme al marito passa nella compagnia di Renzo Ricci e Luigi Carini. Qui incontra nuovamente Stoppa con cui recita al teatro Argentina in *Tempi difficili* di Édouard Bourdet. Memorabile resta il successo riscosso in occasione della 'prima' della commedia *Il ragno* di Sem Benelli, rappresentata in esclusiva all'Odeon di Milano il 19 marzo 1935 dopo il nulla osta rilasciato dal prefetto fascista Leopoldo Zurlo. Rina, che al termine della serata è chiamata alla ribalta con i compagni per ben diciassette volte, recita nella parte della protagonista femminile, Giulia, e per l'occasione riceve i complimenti di Renato Simoni. Il critico scriverà pochi giorni più tardi: «e voglio dire che la signora Morelli ha recitato la sua parte con intelligenza viva, lucida, significante e gustosa».¹

Ormai considerata una garanzia di professionalità e di solidità scenica, l'attrice è contesa dai più importanti capocomici nazionali. Per la stagione 1936-1937 a spuntarla è l'attore romano Armando Falconi che vince la concorrenza di Donadio. Con la formazione Falconi, di cui fa parte anche Ada Dondini, Rina intraprende nell'estate 1936 una tournée nel sud Italia con tappa principale a Napoli. Al di là dei risvolti lavorativi, questa stagione segna un importante snodo nella sua biografia: la separazione artistica dal marito che in quello stesso anno accetta una scrittura per la compagnia di Prosa della Radio Italiana di Firenze, città natale dell'attore. Una separazione che prelude e anticipa quella matrimoniale che avverrà alcuni anni più tardi, in data non precisata, ma certamente prima dello scoppio della guerra.

1. R. SIMONI, *Se non lo sapete...*, «Il dramma», XI, 1935, 207, p. 43.

Da questo momento la Morelli sembra concentrare tutti i suoi sforzi e le sue energie nella carriera teatrale a cui comincia ad affiancare anche quella di doppiattrice cinematografica: nel 1937 presta la voce nientemeno che a Ginger Rogers nel film *Voglio danzar con te*. In quello stesso anno debutta nella macchina pubblicitaria del nascente modello consumista: compare infatti su una rivista dedicata alle casalinghe mentre reclamizza la seta nazionale. L'inserito pubblicitario, apparso sul numero 25 de «La seta», indica come la sua notorietà abbia ormai valicato la cerchia degli amanti del teatro.

La presenza nella formazione Falconi dura solo una stagione comica perché nell'ottobre 1937, in una prestigiosa e costante *escalation*, l'attrice entra nella compagnia di Benassi. Il rapporto con l'attore di origini parmensi, conosciuto in occasione degli spettacoli fiorentini del 1933 e frequentato nuovamente nell'estate 1937, quando i due recitano insieme per la regia di Salvini nella tragedia *I sette a Tebe* di Eschilo al teatro Olimpico di Vicenza, si prefigura da subito proficuo, collaborativo e di reciproca stima. Se per Rina lavorare con Benassi costituisce un notevole trampolino di lancio e di visibilità presso le più ampie platee dello spettacolo italiano, il mattatore resterà affettivamente legato per lungo tempo alla giovane attrice. Proprio in nome di questa reciproca amicizia, nel primo dopoguerra Benassi farà il suo ritorno sulle scene come ospite speciale in diverse rappresentazioni della compagnia Morelli-Stoppa guidata da Visconti.

Lontana da una recitazione spettacolare e prorompente, come risulta essere invece quella del suo compagno di scena, Rina mette in mostra una sensibilità artistica fuori dal comune che le consente di superare agevolmente l'assenza di quei requisiti fisici che nell'immaginario del pubblico, ma anche della critica specializzata, coincidono con le caratteristiche del ruolo di prima attrice. Dopo l'interpretazione, insieme a Lilla Brignone, di *Non lo siamo un poco tutti?*, commedia di Frederick Lonsdale rappresentata nel novembre 1937 a Trieste per la regia di Benassi, nel gennaio 1938 è segnalata a Milano dove la sua osannata Cenerentola nella *Scarpetta di vetro* di Molnár fa registrare il tutto esaurito. A incoronare la stagione è la parte di Porzia nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare inscenato al teatro Argentina dal 28 aprile al 9 maggio.

Nell'estate l'attrice è nuovamente 'convocata' da Salvini per la messinscena al Licinium di Erba de *La figlia di Jorio* di D'Annunzio. Nonostante il crescente interesse di rotocalchi, rubriche e riviste specializzate, fallisce il tentativo della stampa e dei mezzi di informazione di imbrigliare Rina nelle coordinate divistiche in cui in quei medesimi anni si muovono colleghe come Marta Abba, Evi Maltagliati, Andreina Pagnani. Al contrario di loro, l'attrice si nega a reportages giornalistici troppo ravvicinati e, fuori dal palcoscenico, ama vivere lontano dai riflettori.

Nell'estate 1938, in un clima politico e sociale di crescente tensione che fa da sfondo all'imminente promulgazione delle legge razziali, la Morelli dà

un'ulteriore svolta alla sua carriera professionale con evidenti e felici ripercussioni anche sul piano personale: lascia la formazione Benassi e, su invito del potente impresario Vincenzo Torraca, entra in quella dell'Eliseo dove ritrova Paolo Stoppa, anch'egli appena scritturato. I due intraprenderanno una *liaison* sentimentale e artistica che durerà sino alla morte dell'attrice nel 1976. Se la fama del loro sodalizio professionale valicherà l'angusto recinto del teatro italiano, pochi saranno invece i dettagli della loro convivenza per la reticenza di entrambi a raccontare episodi di vita privata.

A fare luce sull'inizio del loro legame affettivo sarà Stoppa, nel 1986: «certo, non fu un amore folgorante come quello di Marta Abba e Pirandello [...] il nostro rapporto maturò piano piano come certi frutti esotici. Prima divenimmo amici, poi un po' più amici, infine molto amici. Un giorno (suo marito si era trasferito in un'altra compagnia) decidemmo di vivere insieme in questo palazzo del Toro: lei al mezzanino, io due piani più sopra». ² Nel 1938 i due attori avevano infatti presso alloggio negli appartamenti che Torraca aveva fatto costruire *ex novo* all'interno del teatro Eliseo. L'unione ruoterà attorno al comune amore per il teatro e sarà vissuta all'insegna della reciproca indipendenza: «durante il nostro lunghissimo sodalizio artistico sentimentale, durato quarantaquattro anni, non abbiamo mai dormito sotto il medesimo tetto o nella medesima stanza, neanche in albergo. Mi piaceva ascoltarla, studiare i suoi gesti mentre con eleganza si muoveva sul palcoscenico, conversare con lei». ³

Per entrambi il contratto con la compagnia dell'Eliseo non rappresenta soltanto un riconoscimento alla carriera, ma è anche e soprattutto un passo avanti dal punto di vista professionale perché offre loro la possibilità di lavorare stabilmente presso un teatro con evidente risparmio di tempo, energia e concentrazione, che possono così essere proficuamente dedicati alla preparazione e allo studio.

Primi attori all'Eliseo sono Cervi e Pagnani e quindi Rina si trova costretta ad abbandonare le parti da protagonista per quelle da seconda donna. Si tratta di un passo indietro per quel che riguarda la distribuzione dei ruoli in compagnia, ma la sua versatilità e umiltà di spirito le consentono di adattarsi senza traumi: anzi, approfittando dell'accorta disponibilità del regista Pietro Sharoff ad assecondare le esigenze degli attori, Rina perfeziona la ricerca di un proprio stile limitando sempre più l'uso di 'trovate' tipiche del teatro tardo ottocentesco a favore di personaggi femminili disegnati con il tratto della dolcezza, talvolta dell'ingenuità se non addirittura della malinconia.

2. A. PENSOTTI, *I ricordi, le confidenze, le polemiche di Paolo Stoppa*, «Oggi», 29 gennaio 1986.

3. Ibid.

Dopo la prima stagione e il grande successo della *Dodicesima notte* di Shakespeare, del dramma *Fascino* di Keith Winter e della commedia *I giorni felici* del francese Claude-André Puget – per quest’ultimo spettacolo il critico Leonida Repaci definì la recitazione della Morelli niente meno che «portentosa»⁴ nel 1939 Rina torna a misurarsi con i classici e, insieme a tutta la compagnia, è segnalata al teatro di Siracusa per le rappresentazioni promosse dall’Istituto nazionale del dramma antico: lasciata a riposo per l’*Aiace* di Sofocle, recita nell’*Ecuba* di Euripide. Continuano anche gli ‘inviti’ in cast d’eccezione: durante la pausa estiva, sulle ali di un crescendo professionale, l’attrice è chiamata da Simoni, che, come detto, era stato un suo attento critico e, sulle colonne de «Il dramma», l’aveva lodata per la parte di Amore nell’*Aminta* di Tasso (giardino di Boboli a Firenze) e per quella di Candida nel *Ventaglio* goldoniano (Campo San Zaccaria a Venezia). In quest’ultima occasione Rina si trova a condividere la scena con un altro ‘mostro sacro’ del teatro italiano: Cesco Baseggio.

Intanto anche il mondo del cinema sembra accorgersi di lei. Sospinta da Stoppa, l’attrice prende parte alla lavorazione di *Un’avventura di Salvator Rosa* di Alessandro Blasetti, film storico a tinte sentimentali, vestendo i panni di un personaggio minore, la duchessa Isabella di Torniano. Distribuito nelle sale a partire dal 1939, il lungometraggio, a cui partecipano tra gli altri Gino Cervi e Luisa Ferida, segna il suo debutto sul grande schermo. Da quel momento la Morelli reciterà, almeno fino al 1964, la media di un film a stagione. L’anno seguente, sempre insieme a Stoppa, è nuovamente chiamata da Blasetti per un cameo, la parte della vecchia divinatrice, nel film fiabesco *La corona di ferro*: nel cast spiccano i nomi del solito Cervi, ma anche quelli di Elisa Cegani e Massimo Girotti oltre a quello dell’ex campione del mondo dei pesi massimi di pugilato Primo Carnera.

Se i film rappresentano per la Morelli un’ottima occasione di autopromozione presso il composito pubblico delle sale cinematografiche, nonché un valido mezzo per sperimentare nuovi stili recitativi connessi all’utilizzo del diverso mezzo espressivo, al centro della sua attività e dei suoi pensieri resta sempre il teatro. Nel biennio 1940-1941, sotto la direzione dei registi Sharoff e Simoni, l’attrice prosegue con la formazione dell’Eliseo un’intensa attività allestitoria che, specialmente nel 1941, tende a privilegiare un repertorio comico e leggero, quasi a voler stemperare il clima di tensione e paura che precede l’ingresso della nazione nella seconda guerra mondiale. Tra i titoli di questo periodo meritano una menzione *Cappuccetto Rosso* di Gherardo Gherardi, composto appositamente per la Morelli, *Viaggio alle stelle* di Maxwell Anderson e *Il gio-*

4. L. REPACI, *I giorni felici*, «L’illustrazione italiana», 15 gennaio 1939, ora in ID., *Ribalte a lumi spenti (1938-1940)*, Milano, Garzanti, 1941, p. 48.

catore di Dostoevskij (Roma, teatro Eliseo, 1940).⁵ Ultima messinscena prima dell'acuirsi del conflitto bellico, che decreterà la momentanea interruzione delle attività della formazione capitolina, è *La resa di Titi* di Guglielmo Zorzi (Roma, teatro Eliseo, 1941). Nello stesso anno l'attrice doppia la collega statunitense Teresa Wright nel film *Piccole volpi*, capolavoro di William Wyler.

Per tutto il 1942, con l'Italia e Roma sotto assedio – ma all'interno dell'Eliseo si alternano formazioni del calibro di Sergio Tofano-Checco Rissone-Vittorio De Sica, Ruggero Ruggeri, Ermete Zacconi, Maria Melato, Renzo Ricci, Memo Benassi-Laura Carli, oltre agli immancabili De Filippo –, la Morelli calca le scene teatrali solo raramente e in occasioni speciali: certamente è tra i protagonisti, insieme a Cervi e Stoppa, dell'allestimento del 31 maggio presso il giardino degli orti della Farnesina di villa Corsini di Roma della *Moscheta* di Ruzante. Lo spettacolo, diretto da Simoni su traduzione del grecista Emilio Lovarini, è promosso dalla Reale accademia d'Italia per celebrare il quarto centenario dalla morte di Angelo Beolco. Rina recita la parte di Betìa.

Più intensa è invece l'attività cinematografica che, intensificata anche per compensare i mancanti incassi teatrali, in quello stesso anno la vede fianco a fianco di Stoppa sul set del film *Don Giovanni* di Dino Falconi. Se Stoppa figurerà nei titoli di coda di almeno tredici produzioni, tra le quali merita citare *Rossini* di Mario Bonnard, la Morelli si mostra più selettiva: dopo aver ceduto all'idea di recitare sul grande schermo con due suoi maestri, Benassi e Betrone, in *Fedora* di Camillo Mastrocinque, l'attrice compare nel film biografico *Maria Malibran* dove, nella parte di Angelina, è diretta da Guido Brignone. Più intenso è invece l'impegno nel campo del doppiaggio: tra le pellicole per le quali è chiamata a lavorare vanno ricordati almeno *Un colpo di pistola* (dove doppia Mimì Dugini), *L'uomo, questo dominatore!* (doppia Joan Leslie) e *Miliardi, che follia!* (doppia Mara Landi).

Verso la fine dell'anno inizia a lavorare anche per la radio prestando la sua voce per *La tempesta* di Shakespeare diretta da Salvini e registrata negli studi dell'Eiar di Roma. La radiocommedia ottiene uno strepitoso successo, come sottolinea, all'indomani della messa in onda, lo spazio riservatole da riviste e quotidiani, grazie anche a un cast fino a quel momento mai riunito per un'opera di prosa radiofonica. Del gruppo di attori fanno parte, tra gli altri, Stoppa, Cervi, Pagnani e Giulio Stival. La Morelli recita la parte di Ariel.

Attratta dalle opportunità di lavoro sulla voce offerte dal mezzo radiofonico e dal doppiaggio e, pur intuendo le possibilità di guadagno del cinema, la

5. Durante una tournée nel nord Italia la Morelli recita *Ridiamoci sopra* di Rachel Crothers (Milano, teatro Odeon, 26 aprile 1940) e *Prove d'amore* di Stefano Landi (Genova, teatro Margherita, 9 maggio 1940).

Morelli non tradisce il suo amore per il teatro. Dopo l'“anno sabbatico” trascorso lontano dai palcoscenici, già nel gennaio 1943, nel periodo più cupo della guerra, il suo nome figura, insieme a quelli di Stoppa, Ferrati, Stival e di tre giovani reduci della breve e gloriosa stagione dell'Accademia d'arte drammatica – Ave Ninchi, Antonio Crast e Tino Carraro –, nella nuova compagnia dell'Eliseo la cui direzione è affidata a Ettore Giannini. Dopo il debutto con *Il rifugio* di Niccodemi, la formazione inscena *La professione della signora Warren* del britannico George Bernard Shaw, un testo anglofono non censurato dal Ministero della cultura popolare solo perché il suo autore vantava origini irlandesi. Lo spettacolo, in cui la Ferrati recita nella parte della tenutaria del bordello e la Morelli in quella della figlia ingenua, ha più di ottanta repliche. In una Roma oppressa dagli scontri e dal coprifuoco, in cui la luce elettrica è ormai un miraggio, la Morelli accetta di buon grado di allietare l'imminente natale del 1943 prendendo parte a *Goldoni e le sue sedici commedie* di Paolo Ferrari (18 dicembre, teatro Argentina) insieme al *gotha* dello spettacolo italiano: oltre ai maestri d'un tempo, Betrone e Almirante, nella produzione diretta da Salvini, figurano anche i nomi di De Sica, Ruggeri e Tofano. In quello stesso anno lavora insieme a Michelangelo Antonioni come voce fuori campo per il documentario poetico, rimasto incompiuto, *Gente del Po*.

La fortuna della Morelli prosegue grazie a Salvini, che nel biennio 1943-1944 cura ben otto allestimenti per la compagnia dell'Eliseo, tra cui la prima italiana del dramma *La guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux. Rappresentato il 22 novembre 1944 e permeato di spunti pacifisti, lo spettacolo ha un valore simbolico nella carriera dell'attrice: si tratta infatti della prima rappresentazione prodotta all'interno dell'Eliseo dopo la Liberazione di Roma. Non solo: il lavoro insieme al regista fiorentino si rivela per l'attrice una significativa palestra stilistica perché le permette di recitare in un repertorio rodato sull'interazione tra gli interpreti e sul dosato equilibrio delle parti.

Con l'arrivo sul mercato italiano dei primi film americani, Rina si iscrive alla C.D.C., acronimo di Cooperativa doppiatori cinematografici, tra i cui fondatori vi è anche Stoppa, specializzandosi nel doppiaggio delle attrici hollywoodiane: già nell'ultimo scorcio del 1944 presta la voce a Gene Tierney in *Vertigine*, capolavoro di Otto Preminger. Tra le interpreti d'oltreoceano doppiate con frequenza nel corso degli anni successivi figurano i nomi di Judy Garland (*Le ragazze di Harvey*, 1946; *Parole e musica*, 1948), Judy Holliday (*La costola di Adamo*, 1949; *Nata ieri*, 1950; *Vivere insieme*, 1952; *Phfft [e l'amore si sgonfia]*, 1954 e altri), Grace Kelly (*La ragazza di campagna*, 1954; *Caccia al ladro*, 1955), Katharine Hepburn (*La sottana di ferro*, 1956 e *La segretaria quasi privata*, 1957).

L'incontro destinato a incidere in maniera radicale sulla sua carriera avviene nel 1945 ed è quello con Visconti. Nel gennaio di quell'anno il regista milanese presenta agli attori dell'Eliseo il suo progetto sul testo *I parenti terri-*

bili di Jean Cocteau, una claustrofobica commedia nera sui conflitti domestici scritta nel 1938 per l'attore francese Jean Marais. La scelta del dramma, non un classico rasserenante e 'funzionale' per il pubblico romano provato dai disagi dell'occupazione, ma un'opera attuale di un artista parigino all'avanguardia, così come l'inesperienza registica di Visconti, che per la prima volta rivolge le sue attenzioni al teatro, portano Cervi a profetizzare un fiasco sicuro.

Anche la Morelli, sulle prime, appare dubbiosa. A preoccuparla è soprattutto l'ambizioso progetto riformistico propugnato dall'aristocratico milanese: da subito Visconti richiede alla compagnia una totale fiducia nelle sue scelte e lo spettacolo, che viene allestito in soli quattordici giorni (la 'prima' data 30 gennaio), mette gli interpreti di fronte a un elaborato quanto innovativo metodo registico che avrà ricadute nella fortuna del teatro italiano della seconda metà del Novecento. Agli attori è proibito mandare a memoria la parte che invece viene analizzata in sessioni di prove collettive. Non solo: per puntare alla conquista della coerenza fisica e psicologica tra personaggio e interprete, Visconti decide di sovvertire il sistema dei ruoli rivoluzionando la distribuzione delle parti. Alla promiscua Lola Braccini affida la parte della seconda donna, posto ricoperto per contratto dalla Morelli. Quest'ultima, per ragioni di età, viene solo apparentemente 'declassata' alla parte dell'attrice giovane. Non va meglio alla Pagnani che, pur conservando la parte di prima attrice, è chiamata a stravolgere radicalmente la sua immagine e il suo stile interpretativo: da *femme fatale* a inquieta e sradicata presenza femminile che all'apertura del sipario si presenta con la vestaglia unta di rossetto, il volto senza trucco, i capelli spettinati e mal tinti.

Dicevamo poc'anzi dell'apparente declassamento di Rina. Con *I parenti terribili* Visconti sonda quanto l'attrice è umanamente e professionalmente disposta a seguire un percorso di sperimentazione e crescita artistica. La risposta non tarda ad arrivare. Dopo gli iniziali dubbi, spazzati via dalla serietà e dalla convinzione con cui Visconti si pone dinanzi alla compagnia, Rina non ha alcun indugio ad abbracciare i nuovi metodi registici: in nome dell'unità di stile e di visione dello spettacolo, rinuncia di buon grado alle prerogative del ruolo e a spogliarsi della propria ormai collaudata individualità scenica, adeguando alla regia il portato della tradizione attorica in suo possesso, senza scalfirne l'essenza bensì dilatandola. L'operazione viscontiana si rivela un successo: lo testimoniano le recensioni del tempo che lodano la trasfigurazione della Morelli nei panni di un'invertita «avvelenata e furente». ⁶ Meno ortodossa sarà invece la reazione della Pagnani: dopo forti contrasti e polemiche con il regista la diva abbandonerà la compagnia.

Con *Antigone*, riscrittura di Jean Anouilh della tragedia euripidea, in cui ottiene la promozione a prima attrice, e *A porte chiuse* di Jean Paul Sartre, en-

6. V. MARINUCCI, *Lettera da Roma*, «Il dramma», n.s., XXI, 1945, 1, p. 42.

trambi rappresentati il 18 ottobre 1945 all'Eliseo di Roma, nasce il lungo sodalizio tra lei, Visconti e Stoppa. In *A porte chiuse*, un dramma a tre personaggi ambientato in una stanza sigillata in cui i protagonisti si rinfacciano reciprocamente colpe, atrocità e delitti, Morelli (Ines) recita al fianco di Stoppa (Garcin) e Vivi Gioi (Estella). L'ottimo risultato finale, che vede la partecipazione unanime e vibrante del pubblico, è frutto di quaranta giorni di estenuanti prove che mettono a repentaglio l'emotività e il vissuto dell'attrice. Prescelta per un personaggio «tutto nervi, cinico fino alla provocazione, risentito e aggressivo»,⁷ Rina al termine dello studio a tavolino, e pochi giorni dopo l'inizio delle prove, manifesta infatti l'idea di rinunciare all'impresa. L'effetto straniante di quel duro lavoro perdurerà molti giorni dopo la fine delle repliche quando l'attrice continuerà a ripetere da sola alcuni passi del dramma.

A ritemperarla dalle fatiche interviene nei mesi successivi il regista Gianini che per l'Eliseo cura le regie di due commedie di buon successo, *Fior di pisello* di Bourdet e *Arsenico e vecchi merletti* di Joseph Kesselring. Qui l'attrice torna a recitare secondo un criterio artigianale, meno dispendioso e lacerante dal punto di vista psicologico. Ma si tratta solo di una breve parentesi. Dopo la fortunata commedia *Spirito allegro* di Noel Coward, allestita in dicembre, è pronta per scrivere la storia del teatro italiano.

Divenuta ormai l'interprete preferita di Visconti, nel 1946, insieme a Stoppa e ai 'miti' teatrali Benassi e Pavlova, oltre a giovani destinati a un futuro eccelso come Giorgio De Lullo, Arnoldo Foà, Massimo Girotti, Mariella Lotti e Franco Zeffirelli, accetta la scrittura per la compagnia Italiana di Prosa, una formazione che, secondo le parole del suo fondatore, è animata dal proposito di rinnovare il teatro italiano dalle sue fondamenta. La compagnia è pensata come una stabile permanente che per tutta la stagione invernale risiederà a Roma per poi agire tre mesi a Milano. Morelli e Stoppa, che ottengono da contratto un compenso inferiore solo a quello della coppia Benassi-Pavlova, abbracciano le idee di rinnovamento portate avanti dal loro maestro auspicando una palinogenesi del teatro italiano sia sul piano della produzione sia su quello della fruizione. Per sottolineare la centralità della messinscena si decide la chiusura delle porte di accesso alla sala durante lo svolgimento di ogni singolo atto e il rinvio degli applausi solo alla fine dello spettacolo; l'idea di facilitare la presenza a teatro delle masse popolari, tramite la vendita di biglietti a prezzo ridotto presso la Camera del Lavoro, sottolinea invece la pregnante matrice pedagogico-educativa dell'intero progetto viscontiano a cui la Morelli aderisce senza remore.

Il cartellone della prima stagione porta l'attrice a misurarsi con un repertorio di stampo borghese-esistenzialista. L'esordio della nuova formazione avviene

7. G. PROSPERI, *Una commedia difficile*, «Il dramma», n.s., xxii, 1946, 6-7, p. 97.

il 12 novembre 1946 con *Delitto e castigo* di Dostoevskij, adattato per la scena dal francese Gaston Baty, e prosegue con *Zoo di vetro* di Tennessee Williams (teatro Eliseo, 13 dicembre 1946). Il percorso di ricerca con Visconti si prende quindi una meritata pausa quando a dirigere l'attrice è Gerardo Guerrieri e il tema portato in scena si fa leggero e brillante: è il caso della commedia *Vita col padre* degli sceneggiatori d'oltre oceano Howard Lindsay e Russel Crouse: qui Morelli insieme a Stoppa dà vita a una fortunatissima coppia di sposi alle prese con i conflitti quotidiani all'interno del mondo familiare borghese. Stoppa incarna la figura del padre burbero e accigliato ma dai buoni sentimenti (Carlo Day), Morelli è la moglie un po' 'toccata' ma deliziosa (Vinnie).

I due tipi restano talmente impressi nell'immaginario del pubblico che qualche anno più tardi verranno nuovamente portati in scena dai due attori per tre differenti versioni televisive (dirette da Mario Ferrero nel 1956, Daniele D'Anza nel 1960 e Sandro Bolchi nel 1969) e per due caroselli pubblicitari. Il primo, con la sceneggiatura, tra gli altri, di Luciano Salce, consiste in scenette domestiche in cui i problemi minimi vengono drammatizzati con enfasi. Il secondo, per la regia di Luigi Vanzi e la sceneggiatura di Marcello Ciorciolini, risulta più realistico e dai toni più smorzati, senza però danneggiare la *vis* comica dell'impianto teatrale. La partecipazione dell'attrice a caroselli pubblicitari che reclamizzano prodotti di consumo continuerà anche negli anni successivi.

La stagione 1946-1947 della compagnia dell'Eliseo si chiude al teatro della Pergola di Firenze con la rivisitazione del francese Jean Anouilh della vicenda di *Euridice*. La presenza in scena del settantatreenne Gandusio, ennesima 'riesumazione' artistica compiuta da Visconti, facilita il confronto tra le nuove leve e i protagonisti di una tramontante stagione teatrale. All'insegna delle vecchie amicizie si apre anche la parentesi estiva 1947 quando l'attrice torna a lavorare prima per Simoni, che al Festival di Venezia cura la regia de *L'impresario delle Smirne*, poi per Salvini, che il 30 settembre al teatro della Fenice firma la direzione della 'prima' del dramma *Cristo ha ucciso* di Gian Paolo Callegari.

Nell'autunno 1948 Morelli e Stoppa sono nuovamente al fianco di Visconti, con cui iniziano una nuova stagione all'Eliseo. I due attori sono il cuore pulsante della compagnia capitolina, che porta ormai il loro nome, grazie alla loro totale dedizione al teatro e al progetto viscontiano. Tra gli scritturati spiccano i nomi dei pluridecorati Vittorio Gassman e Ruggero Ruggeri oltre a un giovane esordiente di belle speranze di nome Marcello Mastroianni che nelle sue memorie ricorderà con affetto e gratitudine la cura e le attenzioni da «mamma» riservategli dalla Morelli.⁸

8. M. MASTROIANNI, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, a cura di F. TATÒ, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, p. 21.

Il nuovo anno si consuma all'insegna di Shakespeare e Alfieri riletti in chiave tutt'altro che ortodossa: a caratterizzare gli allestimenti è infatti la ricerca di una forma rappresentativa unitaria indirizzata verso una sintesi di tutte le arti. La Morelli partecipa con il consueto entusiasmo alle esegesi viscontiane e non tarda, quando le viene richiesto, a prendere le distanze dagli effettivi obiettivi drammatici presenti nei copioni in nome di una nuova autorialità. È il caso di *As You Like It*, messinscena dal sapore fiabesco e visionario, in cui l'attrice esalta la levità di recitazione insita nella pièce. Pochi mesi più tardi la sua impeccabile aderenza al verbo viscontiano è confermata in *Oreste* di Alfieri dove veste i panni di una vibrante Elettra che, con la sua performatività e sonorità vocale, porta avanti la polemica del regista verso le interpretazioni calcate e declamatorie del teatro ottocentesco. La sua grandezza risalta soprattutto se messa in contrasto con le difficoltà incontrate in quello stesso anno da Gassman: erede della generazione dei mattatori, non comprende la necessità di interpretare i classici e, convinto di doverli rappresentare col carisma di un mattatore acculturato, a fine della stagione deciderà di abbandonare la compagnia.

È nell'interludio realistico *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams (teatro Eliseo, 21 gennaio 1949) che la Morelli mostra tutto il portato della sua vena attorica. Per l'occasione Visconti le affida la parte di Blanche DuBois, l'eroina che nel corso del dramma passa dalla disillusione alla pazzia; il culmine di questa trasformazione si ha nell'ultimo atto quando la protagonista esplose, tramite una progressione graduale di impulsi, attraverso il contatto con il truce cognato Stanley Kowalski, impersonato da Gassman. Con questa interpretazione l'attrice assurge a icona del teatro colto di regia e, dopo un *break* cinematografico – il film *Fabiola* di Alessandro Blasetti, uno dei primi *kolossal* del filone storico destinati a essere immessi sul circuito internazionale –, conclude la stagione con Visconti al giardino di Boboli recitando Cressida nel *Troilo e Cressida* di Shakespeare. Lo spettacolo va in scena il 21 giugno 1949 con le scenografie di Zeffirelli e raccoglie tutti gli interpreti più importanti della scena italiana, da Benassi a Stoppa, da Girotti a Ricci, da Gassman a Eva Magni, tanto che la critica, utilizzando una metafora sportiva, parlerà di 'nazionale degli attori'. Nell'estate di quello stesso anno l'attrice, insieme a tutti gli scritturati dell'Eliseo, si trasferisce a Venezia dove, in occasione della Biennale, recita al teatro della Fenice la commedia goldoniana *La figlia ubbidiente* sotto la direzione registica di Guerrieri.

La frenesia professionale degli ultimi anni di attività si placa nella stagione 1949-1950 quando Morelli e la compagnia dell'Eliseo si concedono un anno sabbatico. Il riposo sarà interrotto solo dalla lavorazione del lungometraggio *Cristo proibito* di Curzio Malaparte in cui interpreta la parte della madre del reduce Raf Vallone. L'attrice torna quindi a calcare il palco dello stabile romano il 10 febbraio 1951 con *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller

per la regia di Visconti in cui fornisce una nuova prova magistrale nei panni di una figura indolente e arrendevole: Linda Loman. Con le eroine milleriane tornerà a misurarsi anche nel 1958 quando darà vita alla figura di Beatrice Carbone di *Uno sguardo dal ponte*.

Il 4 ottobre 1951 la compagnia dell'Eliseo, capitanata dalla coppia Morelli-Stoppa, si reca nuovamente alla Biennale di Venezia dove porta in scena *Il seduttore* di Diego Fabbri. La novità per la formazione capitolina di un allestimento di un autore contemporaneo italiano, e per giunta cattolico, passa in secondo piano rispetto alla frattura tra la Morelli, Stoppa e il loro regista. In disaccordo con la scelta delle autorità politiche nazionali di non concedere il visto d'ingresso in Italia a Bertolt Brecht e al suo Berliner Ensemble, Visconti decide di togliere la firma dalla regia invitando gli attori a disertare la rappresentazione. La decisione dei due di recitare nonostante il parere avverso di Visconti mette a nudo due diverse volontà, entrambe legittime: quella degli attori, più squisitamente teatrale, di sponsorizzare il teatro e il destino dei teatranti, e quella del regista, più esposta e politica, di sottolineare la censura governativa.

All'inizio degli anni Cinquanta Rina ottiene impieghi di prestigio come doppiatrice in pellicole di maestri del cinema italiano ed europeo. Nel 1951 presta la voce all'attrice francese Louise Sylvain nel film *Don Camillo* di Julien Duvivier e a Maria Laura Rocca nel film *Achtung! Banditi* di Carlo Lizzani; l'anno seguente doppia Brunella Bovo ne *Lo sceicco bianco* di Federico Fellini. Il suo timbro vocale resta impresso al regista romagnolo che tenterà insistentemente di scritturarla per il doppiaggio di Leonora Ruffo, la sorella di Moraldo ne *I vitelloni*. L'operazione non andrà però in porto a causa del crescente clima di rivalità fra la Cooperativa doppiatori cinematografici, in cui Rina milita fin dalla fondazione, e le ditte concorrenti, tra cui l'Organizzazione doppiatori cinematografici, a cui invece Fellini ha commissionato la cura del doppiaggio del film.

Ma è ancora il palcoscenico a portare Rina sugli scudi. Esattamente un anno dopo la 'prima' de *Il seduttore*, la compagnia dell'Eliseo apre la nuova stagione con una messinscena che segna in maniera fortunata e vincente la storia del teatro italiano: *La locandiera* di Goldoni. Nei panni della protagonista, tocca la vetta più alta di una già eccezionale carriera d'attrice: la sua Mirandolina, frutto di un lavoro di scavo lungo e meditato condotto insieme a Visconti, è una sfida all'idea vigente di *Locandiera* cullata e, fino a quel momento propugnata, dagli esegeti goldoniani. Contrariamente alle interpretazioni della tradizione (si pensi a quelle di Adelaide Ristori e di Eleonora Duse), la sua Mirandolina è lontana dai canoni briosi dell'amorosa: è dura, spigolosa, non bella, energica, combattiva, quasi fasciata nel gessoso abito di scena. Il fioccare delle polemiche sin dai primi giorni di rappresentazione convince la stessa attrice a prendere la penna per comporre l'unico suo scritto dato alle stampe,

il *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, apparso su «La Biennale di Venezia».⁹ Le intuizioni e la veridicità che Morelli e Visconti avevano introdotto nel personaggio fin dal 1952 verranno radicalizzati e portati alle loro massime conseguenze quattro anni più tardi quando la commedia è ripresa al Théâtre Sarah Bernhardt per il Festival de Paris. Nell'occasione la compagnia si aggiudicherà il primo premio della rassegna.

Se con *Tre sorelle* di Čechov (teatro Eliseo, 20 dicembre 1952) si chiude momentaneamente la fase di lavoro in teatro con Visconti, i rapporti fra il regista milanese e la sua musa proseguono sul set cinematografico e nell'estate 1953 Rina è chiamata a partecipare al film *Senso*. Quando poi Visconti si dedicherà alle regie d'opera scaligere e ad alcune collaborazioni con la compagnia di Prosa di Lilla Brignone, Morelli tornerà a sperimentare il genere radiofonico partecipando a *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello: il radiodramma va in onda sulle frequenze Rai per la regia di Corrado Pavolini nel 1954. Come già era accaduto in passato, anche in questa occasione la sospensione dell'attività teatrale coincide con una intensificazione dell'impegno di doppiatrice. Molti sono i film e le dive a cui presta la voce in pellicole di buon successo. Tra queste meritano una menzione *Il grande caldo*, capolavoro di Fritz Lang (1953, doppia Gene Tierney), *La campana ha suonato* di Allan Dwan (1954, doppia Elizabeth Scott), *La valle dell'Eden* di Elia Kazan (1955, doppia Jo Van Fleet).

Il ritorno al teatro, nel 1955, è ancora a fianco di Visconti. Assieme ai colleghi dell'Eliseo, l'attrice tocca le principali piazze italiane (Roma, Milano, Bologna, Firenze, Genova, Torino, Modena e Napoli) con le riprese de *La locandiera*, di *Morte di un commesso viaggiatore*, e con la novità assoluta di *Zio Vanja* di Čechov. Qui Rina interpreta la parte di Sonia, donna inetta e inconcludente, conferendole quei tratti di fragilità che rientrano appieno nel suo repertorio stilistico. La prova ottiene l'unanime consenso della critica che, nel complesso, riserva a questo lavoro meno entusiasmo rispetto alla calibrata perfezione di *Tre sorelle*. La parabola cechoviana si chiuderà un decennio più tardi quando, il 25 ottobre 1965, vestirà i panni di Andreievna Liubov ne *Il giardino dei ciliegi*.

Sono questi gli anni in cui Rina Morelli, all'apice della carriera, riceve premi e onorificenze. Nel novembre 1956, insieme a Stoppa, Anna Magnani e Cervi, sale sul palcoscenico del ridotto del teatro Eliseo per ritirare la Maschera d'oro, premio dedicato alla ricorrenza della ventennale scomparsa di Ettore Petrolini. Il riconoscimento è particolarmente significativo perché giunge non da una giuria di addetti ai lavori o di critici, ma dalla votazione di studenti universitari a testimonianza della capacità dell'attrice di stabilire un solido contatto

9. Cfr. R. MORELLI, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, «La Biennale di Venezia», 1952, 11, p. 26.

con l'ambiente giovanile della cultura italiana. Oltre alle gratificazioni artistiche, la stagione 1955-1956 è ricca di soddisfazioni economiche. In quell'anno la compagnia Morelli-Stoppa ottiene la più alta media di incassi per recita ed è seconda solo a quella di Eduardo De Filippo per incassi lordi totali. Alle loro spalle si 'piazzano' compagini del calibro di Adani-Cimara e Ricci-Magni.

Dopo la già citata parentesi parigina del 1956, quando la compagnia porta *La locandiera* al teatro Sarah Bernhardt, nel 1957 l'attrice, ancora una volta guidata da Visconti, riprende in esame l'opera goldoniana e, per la Biennale di Venezia, affronta la messinscena de *L'impresario delle Smirne*. Si tratta di un testo minore del commediografo veneziano, che la compagnia allestisce coniugando alla frivola musicalità della prima stesura goldoniana in versi martelliani una drammaturgia scenografica sopra-testuale. Grazie a un copione che assume le sembianze di un ritmato libretto di opera buffa, per la prima volta nella sua carriera la Morelli si cimenta in prove canore sulle suggestive musiche scritte per l'occasione da Nino Rota, mostrandosi all'altezza dei più quotati attori esperti di canto come Giorda (Nibbio, il direttore del teatro) e Elio Pandolfi (il soprano Carluccio). Come accadde per *La locandiera*, lo spettacolo viene ripreso a Parigi, al Théâtre des Nations, nella primavera 1958.

Qui la compagnia Morelli-Stoppa sarà nuovamente invitata l'anno successivo per rappresentare lo spettacolo *Figli d'arte* di Fabbri, diretto da Visconti e inscenato per la prima volta all'Eliseo nel marzo 1959. In occasione di questa trasferta transalpina, la Morelli riceve, da una giuria composta da critici di venticinque diverse nazioni, il premio come miglior attrice del Festival. Il riconoscimento alla sua arte ha ormai valicato i confini nazionali. Intanto, in quello stesso anno, si diverte a giocare con i suoi inconfondibili suoni flautati nel doppiaggio della fata Fauna della *Bella addormentata nel bosco* di Walt Disney.

Nonostante la fama internazionale, lontana dal palcoscenico la Morelli è quasi 'invisibile'. Poche e mirate sono le occasioni in cui si mostra in pubblico. Nel febbraio 1959 è presente, insieme a Stoppa, alla conferenza stampa indetta dall'Associazione teatro popolare sulla crisi del teatro italiano. È una delle rare occasioni in cui l'attrice si concede, lontana dalla scena, ai *flash* dei fotografi. Le poche immagini di vita pubblica sono per lo più legate alla sua presenza in serate a lei dedicate: come quella organizzata all'interno di un noto locale notturno romano nel giugno 1960 quando, insieme a Romolo Valli, è insignita del premio cinematografico il *Ciak d'oro* per l'interpretazione nel film *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini. Il suo carattere schivo e riservato le impone un atteggiamento di silenzio e distacco anche dal chiasso mediatico suscitato alla fine di quel medesimo anno da uno degli spettacoli più discussi della storia del teatro italiano, *L'Arialda* di Giovanni Testori. Proprio le sorti di questa rappresentazione, censurata per oscenità nel 1961 a Milano con un'ordinanza della magistratura locale, sanciscono lo scioglimento della formazione dell'E-

liseo e preannunciano la fine di un felice quindicennio di sperimentazione artistica accanto a Visconti.

Quelle polemiche non restano prive di conseguenze e nel 1962 la compagnia Morelli-Stoppa, ormai svincolata dal contratto con l'Eliseo e orfana di Visconti, allestisce solo *Caro bugiardo*. La commedia, tratta dall'epistolario tra George Bernard Shaw e Beatrice Stella Patrick Campbell, è diretta da Jerome Kilty. La Morelli dà prova di perfetta simbiosi artistica nella recitazione comico-umoristica con Stoppa. Tutto lo spettacolo ruota infatti attorno alla rappresentazione di una relazione lunghissima e molto complicata vissuta con i tempi della *pochade*. Il successo è tale che nel 1963 i due attori proporranno una riduzione televisiva e alcuni anni più tardi ispirerà Maurizio Jurgens che sulle disavventure domestico-sentimentali di una coppia romana alquanto *naïf* costruirà il programma radiofonico *Eleuterio e Sempre Tua*, interpretato proprio da Morelli e Stoppa. Nel 1962 l'attrice aggiunge al suo curriculum di doppiattrice un'altra grande diva del firmamento a stelle e strisce: Bette Davis in *Che fine ha fatto Baby Jane?* di Robert Aldrich. L'anno seguente è la volta di Jessica Tandy, doppiata ne *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock.

In un clima di crescente crisi economica e istituzionale del teatro, esacerbato dall'agguerrita concorrenza del cinema, nel 1963 Morelli e Stoppa iniziano a progettare una nuova fase artistica della loro carriera. Durante le riprese del *Gattopardo*, i due attori impiegano il tempo libero in nuovi e affascinanti progetti teatrali. Nel giugno 1963 viene annunciata la nascita del Gruppo del teatro libero di Roma che riunisce Visconti e la compagnia dei Giovani composta da Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Romolo Valli e Elsa Albani. Secondo le indicazioni date alla stampa, la formazione intende porsi come una semistabile con sede fissa al teatro Quirino di Roma. Nonostante le buone intenzioni, il progetto viene però abbandonato senza un'apparente spiegazione.

Dopo il fallimento della trattativa, i due attori usciranno dai binari dell'originalità artistica e dal ruolo di faro del teatro italiano, pur continuando a lavorare in spettacoli di ottimo livello e in collaborazione con importanti registi del calibro di Giannini, Ferrero e Zeffirelli. Al termine di un triennio di quasi inattività teatrale (fanno eccezione il già citato *Caro bugiardo* e *Il tredicesimo albero* per la regia di Visconti al Festival di Spoleto del 1963), la stagione del rilancio è quella datata 1964-1965 quando Rina, insieme a Stoppa, è alla guida di una formazione composta da giovani di belle speranze (tra cui Milena Vukotic, Gino Pernice ed Ezio Marano) con cui presenta un repertorio volto a integrare alcune lacune lasciate dalle scelte drammaturgiche operate con Visconti. Dopo la messinscena di *Oh che bella guerra!* (teatro Quirino, 1964), satira sui conflitti bellici intrisa di intermezzi musicali, ballettistici e ridicoli tipici della rivista, il cartellone prevede l'umorismo novecentesco del *Così è (se vi pare)* di Pirandello per la regia di Ferrero (teatro Quirino, 5 febbraio 1965):

sul testo pirandelliano Rina condurrà un lavoro di scavo anche negli anni successivi, con la regia di Giorgio De Lullo (1972 e 1974).

La stagione 1965-1966 si apre con un congedo ufficiale e con un felice reincontro: il 25 ottobre 1965 presso il teatro Valle di Roma la compagnia Morelli-Stoppa rappresenta il già ricordato *Giardino dei ciliegi*, ultimo spettacolo teatrale di Visconti con la Morelli. Pochi mesi più tardi, *Il mercante di Venezia* di Shakespeare al Teatro Stabile di Roma segna il ritorno sulle scene registiche, a distanza di un quindicennio, di Ettore Giannini. Stoppa è Shylock mentre Morelli, nonostante l'età, è un'ottima Porzia: merito di un fisico minuto, ma agile e scattante. L'anno successivo l'attrice partecipa a un solo progetto con una formazione espressamente riunita da Zeffirelli: in *Un equilibrio delicato* di Edward Albee torna ad affrontare le tematiche esistenziali della cultura americana e in particolare l'angoscia e la paura della solitudine, dando l'ennesima prova di bravura nelle vesti di una donna priva di controllo, acidamente divertita a distruggersi e a frantumare tutto quanto la circonda. Nel 1968-1969 Rina ripropone sulle scene italiane insieme a Stoppa l'ormai classico *Vita col padre*; mentre come secondo spettacolo interpreta la commedia *Lascio alle mie donne* di Fabbri per la regia di Kilty. Dopo la scarsa attenzione riservata dalla critica allo spettacolo *Il sottoscala* di Charles Dyer per la regia di Bolchi, Morelli e Stoppa sciogliono la gloriosa compagnia, demotivati da una legislazione e da una burocrazia che sembrano non considerare tra le priorità il rilancio della macchina teatrale.

Durante l'assenza dal palcoscenico, Morelli si dedica a programmi e riadattamenti radiofonici e televisivi. Nel 1966 (e fino al 1974) ottiene uno strepitoso consenso nella popolare trasmissione in onda sulle frequenze di Radio-Rai *Gran varietà*: insieme a Stoppa conduce una memorabile rubrica intitolata *Eleuterio e Sempre Tua*, una satira leggera e gustosa della vita matrimoniale che, come si è già accennato, si basa sullo scambio di lettere fra due coniugi, Eleuterio e la moglie (che si firma appunto Sempre Tua). Lo spettacolo è basato sullo scambio postale di una coppia matura, forse in crisi di noia e sopportazione, ma profondamente legata: i coniugi talvolta discutono, spesso si dividono – lui torna ai Parioli, lei a Trastevere – ma la riconciliazione è sempre dietro l'angolo. Il dialogo è aspro, feroce, pungente, e la perenne meraviglia di lei contrasta con il cinismo di lui.

Gli impegni televisivi sono invece meno significativi da un punto di vista artistico, ma consentono all'attrice di recitare senza muoversi da Roma e con un ritmo di lavoro più blando rispetto alle tournées teatrali. Per la televisione Rina partecipa alla trasposizione di alcuni testi teatrali come *Morte di un commesso viaggiatore*, girato nel 1968 su iniziativa di Federico Zardi per un ciclo dedicato al teatro americano, *Vita col padre e con la madre*, basato sulla fortunata riscrittura di Howard Lindsay e Russel Crouse di un libretto umoristico di Clarence Day (1969), *I corvi* di Henry Becque (1969) e *La tigre e il cavallo* di Robert Bolt (1969). Dal 1970 inizia a partecipare ad alcuni sceneggiati, tra cui

il fortunato *Antonio Meucci cittadino toscano contro il monopolio Bell* (1970) per la regia di D'Anza. Più interessanti sono però le riduzioni di due capolavori della letteratura mondiale: *I Buddenbrook* (1971) di Thomas Mann per la regia di Edmo Fenoglio, durante la cui lavorazione Rina ha un malore per la rigidità del clima nelle riprese in esterno, e *Le sorelle Materassi* di Aldo Palazzeschi, diretto da Ferrero, in cui recita con un divertente accento fiorentino nel ruolo di Carolina. Al suo fianco Ave Ninchi (Niobe) e Sarah Ferrati (Teresa).

Nel 1971, a quasi dieci anni dal primo tentativo, Morelli e Stoppa si uniscono in ditta con la compagnia dei Giovani diretta da De Lullo. Qui ritrovano i tratti riformatori del periodo viscontiano: repertorio impegnativo, rispetto del testo, accurate scenografie, scelte registiche coerenti. La formazione resta in piedi per due anni comici durante i quali l'attrice sfrutta un ormai consolidato bagaglio di esperienze sceniche. L'esordio della nuova compagine, certamente la più prestigiosa del panorama nazionale del tempo, è datato 15 novembre quando al teatro Morlacchi di Perugia va in scena una ripresa de *La bugiarda* rielaborata per l'occasione da Fabbri. Segue *Così è (se vi pare)* di Pirandello allestito il 17 marzo 1972 al Valle di Roma. L'attrice dà il volto alla signora Frola.

Il rapporto con la compagnia De Lullo si conclude negli ultimi mesi del 1973 con la rappresentazione dello spettacolo *Stasera Feydeau*, due atti unici dell'autore francese: *La mamma buonanima della signora* e *Pupo prende il purgante*. Il risultato non è dei migliori.

L'anno successivo, dopo una decade di lontananza dai set cinematografici, la Morelli partecipa alla realizzazione di due pellicole. A richiamarla sul grande schermo è l'amico regista pistoiese Bolognini che le ritaglia una parte di prestigio in *Fatti di gente perbene*, trasposizione di un celebre processo che nel 1905 appassionò l'Italia per l'esplosiva miscela di tensioni familiari, sentimentali e politiche, e una partecipazione nel meno noto *L'albero dalle foglie rosa* di Armando Nannuzzi. Intanto, in televisione, lavora con Eduardo De Filippo registrando la commedia *'O tuono 'e marzo* di Vincenzo Scarpetta in cui interpreta il personaggio di Sofia. Prosegue anche l'attività teatrale e il suo nome, insieme a quello di Stoppa, impreziosisce uno degli eventi più attesi della stagione 1974-1975: la rappresentazione di *Le rose del lago* di Franco Brusati. Per l'occasione i due attori formano una compagnia con Enrico Maria Salerno e Ilaria Occhini. Si tratta della quarta opera che Brusati licenzia per le scene nel lasso di un quindicennio. L'ultima era stata *Pietà di novembre*, allestita otto anni prima. Proprio la parsimonia scrittoria dell'autore, che dello spettacolo è anche regista, e la trattazione di temi contemporanei – che inserisce nel solco della drammaturgia di denuncia morale della borghesia italiana – creano un alone di curiosità intorno alla messinscena, che nel complesso raccoglie ottimi favori di pubblico ma qualche perplessità da parte della critica. Il personaggio della signora Caruso, che la Morelli reciterà anche nel 1975, è l'ultimo di

quella grande galleria di eroine fallite e piene di solitudine a cui l'attrice aveva sapientemente dato vita per gran parte della sua carriera.

Dopo aver registrato per la radio *Topaze* di Marcel Pagnol, nel torrido settembre 1975 l'attrice torna a lavorare per il cinema: con Visconti gira il film *L'innocente*, tratto dal romanzo di D'Annunzio. Durante la lavorazione a Lucca è colta da un violento attacco d'asma che rischia di soffocarla. Forse per lo spavento subito, terminate le riprese Rina decide di concedersi un vezzo narcisistico accettando di posare per il pittore bergamasco Mario Donizetti. L'anno seguente registra insieme a Corrado Pani e Antonio Crast la radiocommedia *La famiglia Cherry* di Bolt, poi si prende un periodo di meritato riposo in attesa di nuovi progetti.

Il tardo pomeriggio del 17 luglio 1976 Rina esce improvvisamente, con la sua usuale discrezione, dalla scena della vita. Mentre Stoppa la sta aspettando alla sede della Rai per una cena con amici, il suo corpo, vestito e truccato di tutto punto, viene ritrovato esanime sulla poltrona dell'appartamento di via della Consulta 1 a Roma tra lo sbigottimento di amici e conoscenti. Niente faceva ipotizzare un epilogo così repentino, neanche alla luce di recenti esami clinici di routine.

Le esequie si tengono presso la chiesa romana di Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio: vi prendono parte uomini di cultura e delle istituzioni tra cui gli allora ministri della Repubblica Giulio Andreotti e Adolfo Sarti. In quel 1976 muore infatti non una grande attrice ma un'attrice unica, che aveva dato lustro e prestigio al teatro nazionale e di cui, all'apice della carriera, si era dimostrata una valida ambasciatrice all'estero. Un'attrice di eccezionali doti interpretative che il teatro italiano rimpiangerà a lungo.

Famiglia

Rina Morelli appartiene a una delle più longeve famiglie d'arte del teatro italiano. Il bisnonno Antonio (1769-1827) nasce, figlio di commercianti di panni, nella industriosa Venezia e si avvicina al teatro all'età di sedici anni recitando *en travesti* in una filodrammatica lagunare le parti di prima amorosa e prima donna. Una volta maggiorenne si dedica al teatro professionale con la compagnia di Petronio Zanarini riscuotendo un discreto successo in parti da primo amoroso. Seguono scritture in formazioni di buon livello come quelle di Gaetana Andolfati Goldoni (come tiranno e padre nobile), di Francesco Taddei, di Giacomo Dorati e di Gaetano Perotti. Negli anni seguenti forma e dirige una compagnia detta «delle Commedie Goldoniane».¹⁰ A lui spetta il

10. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 87.

merito di aver fatto conoscere alle platee italiane le opere ancora poco note di Goldoni tra cui *Il campiello*, *Sior Toderò brontolon*, *I rusteghi* e *Le baruffe chiozzotte*. Al successo della formazione contribuisce in maniera decisiva l'arte della moglie Adelaide Salsilli (1795-1871). Figlia di due modesti attori, Gaetano Salsilli e Elena Rebecchi, le sue figure goldoniane, ammirate perfino da Carlotta Marchionni, daranno lustro e prestigio, dopo la scomparsa di Antonio Morelli, anche alla compagnia di Edoardo Majeroni.

Dall'unione tra Adelaide e Antonio Morelli nasce il nonno di Rina, il celebre Alamanno (1812-1893). Dopo l'esordio, a otto anni, nella compagnia dei genitori, Alamanno interrompe la pratica scenica per dedicarsi agli studi classici e al violino. Rimasto orfano di padre ritorna al teatro svolgendo il proprio apprendistato nelle compagnie Florio (come brillante e tiranno) e di Luigi Favre (come primo amoroso). Il successo arriva con la compagnia Luigi Bergamaschi-Enrico Cappelli dove è promosso a primo attore, ruolo che manterrà in varie compagnie fino al ritiro dalle scene nel 1892. Suo il merito di aver portato al successo in Italia *Kean* di Alexandre Dumas padre (1845) e *Amleto* di Shakespeare (1850). Capocomico avveduto e particolarmente attento all'armonia della messinscena, nel corso della carriera si è prodigato in diverse iniziative volte a migliorare il livello artistico e professionale del teatro italiano del suo tempo. Sua è l'idea di un 'giuri' drammatico (1874) destinato a premiare le migliori produzioni nazionali. Per tre anni consecutivi (1855-1858) è stato anche direttore dell'accademia dei Filodrammatici di Milano. Dalla riflessione sul mestiere d'attore e dall'intensa attività didattica nascono alcuni lavori teorico-pratici sulla recitazione tra cui il *Prontuario delle pose sceniche* (1854), le *Note sull'arte drammatica rappresentativa* (1862) e il *Manuale dell'artista drammatico* (1877). In data imprecisata sposa Elvira Ramaccini (morta a Genova intorno al 1870), figlia dell'interprete teatrale Mimmo Ramaccini. Dall'unione nasce Amilcare: attore, marito di Narcisa Brillanti e padre di Rina.

Poche sono le notizie sui genitori dell'attrice. Nel 1906 sono segnalati nella compagnia di Ermete Zacconi dove fanno esordire la figlia ancora in fasce. Nell'anno comico 1909-1910 sono scritturati nella compagnia di Virginia Reiter e i loro nominativi figurano negli spettacoli allestiti al teatro Reinach di Parma nel dicembre 1909. Tra il 1918 e il 1922 Amilcare figura nella formazione di Achille Majeroni junior e della prima moglie Ersilia Arrighi. Poco dopo, ammalatosi di nervi per la perdita della moglie, abbandona il teatro.

Resta invece lontano dalle scene il fratello minore di Rina, Alamanno, così chiamato in omaggio al grande attore ottocentesco di casa Morelli. Nato tre anni dopo la sorella, a causa dell'impossibilità di Amilcare e Narcisa di sostenere le spese e le energie necessarie alla gestione di due figli nelle lunghe e faticose tournées, Alamanno cresce a Bologna, affidato alle cure di una balia. Verso la sorella nutrirà sempre un tenero e genuino affetto.

Nel 1926 Rina sposa l'attore fiorentino Gastone Ciapini. Da lui avrà una figlia, Franca, che ha un mese quando muore di polmonite. Ciapini lavora con la moglie nella compagnia Dannunziana, assieme ad Annibale Betrone, con la formazione Antonio Gandusio-Luigi Almirante, con la compagnia degli Spettacoli Gialli e con quella diretta da Renzo Ricci e Luigi Carini. Dopo la separazione si dedicherà a produzioni radiofoniche realizzate presso la sede Rai di Firenze per poi tornare in palcoscenico accanto a Renzo Ricci all'inizio degli anni Quaranta. Nel 1954 partecipa all'unica pellicola cinematografica della sua carriera, il film *Foglio di via* di Carlo Campogalliani. In quel periodo il suo nome è ricorrente nella prosa televisiva trasmessa sul Programma nazionale. Ciapini è ancora in attività nel 1964 quando prende parte a un episodio della miniserie tv *I miserabili*.

Formazione

In un'intervista del 1961 è la stessa Morelli a far luce sulla sua formazione: «non ho mai studiato per fare l'attrice: ignoro cosa sia la dizione e l'emissione della voce, e quella scuola che si chiama accademia».¹¹ Come per tutti i figli d'arte, la sua formazione avviene direttamente sul campo, sotto lo sguardo attento del padre Amilcare, a un'età precocissima, quella della prima adolescenza. Poco si sa di questo periodo, su cui le principali biografie dell'attrice, ormai datate e tutt'altro che favorite dai ricordi della stessa Morelli, tendono a sorvolare.

Sin dal 1918 è scritturata insieme al padre nella compagnia di Achille Majeroni junior di cui fa ancora parte nel gennaio 1922, quando è segnalata a Lugano tra gli interpreti della commedia *Il titano* di Dario Niccodemi. Per quanto giovane, appena quattordicenne, sembra già a suo agio di fronte al pubblico, come sottolinea un anonimo cronista della «Gazzetta ticinese» che ne loda le capacità e la definisce «bambina promettente».¹² Osservare i compagni in scena durante le prove e le recite è il suo principale mezzo educativo. L'apprendimento empirico si salda da subito a una naturale inclinazione per il palcoscenico.

Già dagli esordi la Morelli impara inoltre a convivere con un sentimento che sarà ricorrente anche durante gli anni dell'affermazione: «ho conosciuto tutte le compagnie, tutti i generi, in cento paesi, in cento debutti, in cento camerini, davanti a cento ribalte, avendo sempre a fianco, compagna invisibile, la paura», confesserà in età ormai matura.¹³ Proprio la paura della scena, che

11. O. FALLACI, *Rina la diva ritrosa*, «L'Europeo», 16 aprile 1961.

12. «Gazzetta ticinese», 3 gennaio 1922.

13. R. RADICE, *Ricordo di Rina Morelli*, «Il dramma», LIII, 1977, 7-8, p. 20.

accompagna la preparazione alla parte e che aumenta di intensità nei momenti di attesa dietro le quinte, è, come aveva già notato Goldoni nel *Teatro comico*, il sigillo della serietà e della professionalità dell'attore che vuole portare al massimo grado di riuscita la sua interpretazione.

Quando, nel 1924, dopo un anno di riposo forzato dovuto alle crisi nervose del padre Amilcare, Rina è scritturata da Annibale Betrone, mostra già una embrionale confidenza con i segreti dell'artigianato teatrale: la conoscenza dei generi drammaturgici, il rapporto con la platea, la familiarità con i tempi delle tournées e con le fatiche di una vita in continuo movimento. Inizia qui un percorso di maturazione stilistica e umana che le consentirà, nel giro di pochi anni, di scalare le vette della storia del teatro italiano.

Una ben più impegnativa fase formativa sarà consumata, nell'immediato dopoguerra, accanto a Visconti, con cui l'attrice esplorerà i segreti e i meccanismi del teatro di regia.

Interpretazioni/Stile

All'apice della sua carriera Rina Morelli è unanimemente osannata da pubblico, registi e colleghi. La critica concorda nel definirla un'attrice talentuosa e incline alla creazione poetica. Sulle colonne de «Il dramma» Vito Pandolfi l'accosta a due 'mostri sacri' della scena italiana: Eduardo De Filippo e Ruggero Ruggeri; mentre Lucio Ridenti a più riprese elogia la capacità di sdoppiamento, da persona a personaggio, che l'attrice è in grado di compiere ogni volta che sale sul palcoscenico. Questa dote di metamorfosi artistica, che per Rina è un tratto istintivo, matura e si affina nel corso degli anni, fino a esplodere nel periodo di lavoro a fianco di Luchino Visconti.

Da un punto di vista stilistico la sua carriera si può dividere in tre fasi: quella pre-viscontiana, o anteguerra, dal 1924 al 1940, in cui l'attrice mette a punto in maniera impeccabile i segreti e le tecniche artigianali del mestiere ricavandosi uno spazio personale all'interno di un sistema teatrale di tipo tradizionale; quella viscontiana, o di regia, dal 1945 al 1960, in cui scopre, esplora e libera le potenzialità ancora inesprese del suo innato impulso al palcoscenico; quella post-viscontiana, o del boom economico, dal 1960 al 1976, in cui la stereotipizzazione della recitazione coincide con un progressivo impiego in spettacoli di consumo per il grande pubblico e in trasmissioni televisive e radiofoniche.

Al momento del noviziato artistico con Betrone niente lascia presupporre che possa diventare un'attrice di livello internazionale. Timida e introversa, esile e poco appariscente, non ha infatti né il temperamento né il *physique du rôle* che, secondo i canoni del tempo, spetterebbero a una prima attrice. Nonostante i colleghi più esperti la invitino a «buttare fuori la voce, gesti, clamore

scenico ed effetti»,¹⁴ Rina mostra un'innata propensione per una recitazione calcolata e di misura. Esemplificativa in tal senso è la distanza che la divide da Maria Melato, prima donna della compagnia Betrone. Tanto l'una possiede quel magnetismo di matrice romantica proprio delle grandi prime donne del teatro dei ruoli e la sua recitazione è impostata sull'empirismo e sulla passionalità, quanto l'altra tende a 'nascondersi' dietro i suoi ancor modesti personaggi.

Determinante per la sua ancora fragile ma già promettente personalità artistica è la tournée intrapresa nel 1928 con la compagnia Olivieri-Sammarco in Tripolitania, in cui esordisce come prima attrice giovane. Nella trasferta mediterranea le viene inoltre tributata la sua prima serata d'onore, riconoscimento che, nel curriculum di un attore, sancisce la conclusione del percorso di formazione. Gli effetti positivi sono confermati dalle inedite attenzioni che una volta rientrata in Italia (ancora accanto al 'protettivo' Betrone) la critica le riserva. Tra i primi a notarla è Lucio Ridenti che sulle colonne del «Dramma» la descrive come una attrice che «ha sempre i giusti toni che furono cari alle ingenue del vecchio tempo e della tradizione»,¹⁵ attribuendole l'aria vivace e maliziosa tipica delle Colombine. Il suo stile asciutto ma spontaneo emerge anche alla luce di un progressivo impoverimento dell'arte della recitazione che, fatta eccezione per i grandi mattatori, in Italia va progressivamente allineandosi a una espressività formalizzata da perbenismo fascista.

L'apprendistato si completa nel laboratorio artigianale di Antonio Gandusio e Luigi Almirante dove Rina perfeziona lo studio dei meccanismi che regolano la risata. L'alternanza nel ruolo di prima attrice giovane con Lola Braccini e Anna Magnani risulta fruttuosa dal punto di vista scenico. Le tre interpreti si completano infatti a vicenda sia per temperamento artistico che per qualità fisiche: alta, bruna e formosa la Braccini; di una bellezza spigolosa e irrequieta la Magnani; minuta e quasi diafana la Morelli. Il suo stile coinciso le permetterà anche in seguito di dividere il palcoscenico, senza mai risultare sottomessa, con attrici del calibro di Andreina Pagnani, Sarah Ferrati e Tatiana Pavlova.

Dopo aver acquisito una buona padronanza degli strumenti del mestiere, Rina recita negli spettacoli inaugurali del Maggio Fiorentino del 1933: lo shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate* (Ermia) diretto da Max Reinhardt nel vivaio di Nettuno del giardino di Boboli e *Il mistero di sant'Uliva* (la Vergine Maria) per la regia di Jacques Copeau nel chiostro della chiesa di Santa Croce. Questa duplice esperienza rappresenta il suo primo contatto con il teatro di regia europeo e con un modo a lei più affine di concepire lo spettacolo. Durante le lunghe e stancanti prove gli attori sono infatti trattati come com-

14. A. CASELLA, *Ritratto di Rina Morelli*, «Teatro», II, 1950, 16, p. 18.

15. L. RIDENTI, *Rina Morelli-Ciapini*, «Il dramma», v, 1929, 63, p. 3.

ponenti di un insieme omogeneo e ben orchestrato tanto che per ognuno «lo studio più grande ha dovuto essere quello di contenersi ciascuno in una sua nota».¹⁶ Tutte le recensioni parlano di una Rina Morelli ‘intelligente’ e sempre misurata, in grado di conferire una naturale interiorità ai suoi personaggi. Il controllo dell’effervescenza primattorica, il lavoro di sottrazione, lo studio del dettaglio e della psicologia del personaggio le risultano congeniali e anche in seguito determineranno la sua peculiarità stilistica.

Ma è con Memo Benassi, titolare di una compagnia roccaforte del teatro mattatoriale tardo-romantico, che la professionalità e la sensibilità artistica della Morelli hanno modo di definirsi. Per reggere il confronto scenico con la prorompente recitazione del capocomico, idolo incontrastato delle platee, l’attrice mostra una grinta e una passione (fino a quel momento) insospettate. L’accresciuta consapevolezza nei propri mezzi è confermata dalle numerose recensioni positive, tra cui quella stilata da Repaci in occasione della commedia di Lonsdale *Non lo siamo un po’ tutti?* (1937): «Rina Morelli non la si riconosce più [...] la giovane vedetta si è nutrita di midollo di leone, ha cacciato gli artigli».¹⁷ Pur non possedendo la corporatura della grande diva, il raggiungimento del primato scenico (è ormai scritturata come prima attrice) denota implicitamente un’eccezionale qualità interpretativa, come sottolinea Ridenti nel 1938: «Rina Morelli ha il corpo fragile, è minuscola, quasi non s’avvede, grandissimo merito è dunque quello di uscire, per solo merito della sua arte, alla grande luce della ribalta».¹⁸

La successiva scrittura per la compagnia dell’Eliseo segna un’altra proficua tappa di questa prima parte della sua carriera. Il ritorno al ruolo di seconda donna alle spalle della Pagnani non è un declassamento, anzi, risulta essere una scelta indovinata che le consente di raffinare gli aspetti più tecnici della sua recitazione. Il forte affiatamento degli attori e un repertorio che privilegia la valorizzazione del gruppo piuttosto che quella del singolo segnano quindi il definitivo superamento delle logiche produttive tipiche del teatro mattatoriale a cui la Morelli non farà più ritorno.

Dalle cronache si evince come gli attori dell’Eliseo vivano di una carica drammatica basata sull’iterazione reciproca e sul dosato equilibrio delle parti: ognuno è a suo agio all’interno del proprio ruolo, non vi è alcuna spinta centrifuga o volontà di invadere lo spazio altrui. Questa metodologia di lavoro ben si sposa con

16. S. D’AMICO, *Maggio fiorentino. Shakespeare nel giardino di Boboli*, «La tribuna», 2 giugno 1933, ora in ID., *Cronache 1914-1955*, a cura di A. D’A. e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, vol. III/3, 2003, p. 728.

17. La recensione, scritta nel dicembre 1937 per «L’illustrazione italiana», è ora in L. REPACI, *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967, pp. 100-103: 102.

18. L. RIDENTI, *Parliamo tanto di Rina Morelli*, «Il dramma», XIV, 1938, 274, p. 30.

la vocazione professionale della Morelli che, alla personalizzazione della parte con 'trovate' sceniche, preferisce di gran lunga leggere tra le battute e ricostruire le pieghe dell'animo del personaggio così come è stato concepito dall'autore.

Intanto le prime interpretazioni cinematografiche (*La corona di ferro*, *Don Giovanni*, *Fabiola*) rendono visibile a tutti la portata del suo talento, come suggerisce ai lettori di «Scenario» il critico Ferdinando Palmieri: lamentando lo svilimento sul grande schermo del prototipo femminile, ridotto al cliché di adolescente civettuola tutta «smorfiette, mossette e trilli», Palmieri celebra la minuta Morelli come attrice solida, intelligentemente ironica e misteriosamente inquieta: una delle poche interpreti femminili «che può recitare, finalmente, Ibsen e Shaw».¹⁹

All'indomani dello scoppio del secondo conflitto bellico, la «Morellina», come la chiamano affettuosamente i critici, è dunque considerata tra le attrici più innovative del sistema spettacolare italiano. Lontana dagli stereotipi femminili propugnati sul grande schermo, il suo stile si adagia sulle corde che le sono più congeniali: della dolcezza (si pensi a Polissena nell'*Ecuba* di Euripide del 1939), della melanconia (il personaggio di Giuditta in *Fascino* di Keith Winter del 1939), dell'ingenuità (la figlia Vivie della *Professione della signora Warren* di George Bernard Shaw del 1943). Il suo corpo, gracile e quasi asessuato, e la sua voce, vellutata ma mai monocorde, sono al servizio di personaggi sensibili e delicati, talvolta virginali (come la Madonna del *Mistero di sant'Uliva*) o fiabeschi. Tra questi Bettina della commedia *Cappuccetto Rosso*, parte scritta per lei dal drammaturgo Gherardo Gherardi nel 1941.

Ma ciò che è più decisivo per la carriera artistica della Morelli è l'incontro, nell'immediato dopoguerra, con la nuova generazione di registi italiani, con cui instaura un rapporto dialettico dai risultati sorprendentemente intensi e con cui riesce a sviluppare un innovativo e originale metodo di lavoro. Dinanzi al portato creativo di Visconti l'attrice, con umiltà, coraggio e autodisciplina, si spoglia gradualmente degli elementi consolidati della sua recitazione per scoprire quell'istinto naturale al palcoscenico che le appartiene per via ereditaria.

Diretta da Visconti, la Morelli si riscatta dalla sua stessa routine e diventa attrice 'autentica', in grado di dar vita a una galleria di memorabili eroine, moderne e lacerate, e di lasciare il segno sul teatro del secondo Novecento. In un breve giro di tempo il suo baule artistico si rinnova e si arricchisce di figure fino a quel momento mai sperimentate, di donne inquietanti, conturbanti e conturbate, alle prese con la vertigine del vuoto e con la vicinanza della morte.

Il rapporto Morelli-Visconti è intenso e vibrante sin dalla prima, arida rappresentazione de *I parenti terribili* (1944) nella quale l'attrice accetta senza

19. F. PALMIERI, *Uno e due. Rina Morelli*, «Scenario», XII, 1943, 1, p. 14.

remore la parte della ‘perfida’ Maddalena e senza reclamare quella che, come seconda donna della compagnia, le spetterebbe di diritto, ovvero il più importante ruolo di Léo. A differenza della collega Pagnani, che si sente sminuita e a disagio con il dirigismo viscontiano e decide di abbandonare i compagni per rifugiarsi in una propria formazione, la Morelli si lascia guidare con fiducia nella innovativa riscrittura scenica del regista.

Le due interpreti rappresentano altrettante attitudini attoriali: Morelli è ‘tutta e sola’ nel teatro, sul palcoscenico, viva solo in quanto attrice; Pagnani rimane prima di tutto una diva, dentro e fuori lo spazio scenico, e poco si mostra disposta a spogliarsi della propria individualità artistica. Se la sua recitazione si ispira al portato della tradizione lacrimosa dell’Ottocento, quella della Morelli ben si sposa con una nuova professionalità d’attore che deve tener conto del lavoro di scavo sul copione e della capacità di fare proprio un punto di vista esterno.

Al di là della naturale predisposizione al teatro di regia, anche la Morelli deve fare i conti con l’invadenza del nuovo metodo. Per tutto il 1945 le lunghe sessioni di prove al tavolino, in cui è chiamata a ricreare le relazioni profonde tra i personaggi, logorano il suo vissuto emotivo e in più occasioni l’attrice lamenta sfiducia nei propri mezzi. Una di queste crisi si ha durante la lavorazione dell’atto unico *A porte chiuse*, in cui Rina ancora una volta interpreta un personaggio esattamente opposto alla sua indole, la cinica e aggressiva Ines: al critico de «Il dramma» Giorgio Prosperi confiderà l’idea di abbandonare l’impresa. L’intensità del lavoro di scavo psicologico è inoltre gravata dall’autorità di Visconti che intende condurre per mano l’attrice a pronunciare la battuta con ‘quella’ intonazione e con ‘quel’ ritmo e non altrimenti. Nel caso di *A porte chiuse* il raggiungimento del personaggio sarà uno shock tale che parecchi giorni dopo la fine delle repliche l’attrice andrà ancora ripetendo alcuni passi del dramma.

Quanto però la Morelli rimanga professionalmente conquistata dai potenti risultati ottenuti a fianco di Visconti lo conferma la nascita nel 1946 della compagnia Italiana di Prosa con cui l’attrice si lega indissolubilmente al regista milanese. Anche questa stagione presenta alcune difficoltà, innanzitutto il rischio di incomprensione con il pubblico. Il suo stile, che in linea con i propositi viscontiani è calibrato a comporre armonia di visione, viene infatti accolto freddamente dagli spettatori che invece accordano il loro entusiasmo alla performatività a grandi tinte dei suoi compagni di scena Benassi e Pavlova. Agli occhi degli osservatori più attenti non sfugge però l’ampia gamma emotiva di cui è capace: dopo aver dato vita a due personaggi diabolici e perversi come la Maddalena dei *Parenti terribili* e Ines di *A porte chiuse*, nello *Zoo di vetro* di Williams inverte rotta vestendo i panni di Laura Wingfield, una figlia sciancata, riservata sino al mutismo, paralizzata dalla timidezza. Siamo nel gennaio 1947

e il critico Vinicio Marinucci in una pagina de «Il dramma» parla di «facoltà trasumananti di questa attrice, le cui virtù soprasensibili si chiudono con sereno fulgore dal piccolo scrigno prezioso della sua entità fisica. Poche attrici sono vicine, come lei, alla santità dell'arte».²⁰

Dopo i primi spettacoli di 'rodaggio', che però, come abbiamo visto, raggiungono già esiti altisonanti, Rina Morelli è ormai l'interprete prediletta da Visconti. Priva di qualsiasi limitazione stilistica, a suo agio con qualsiasi genere drammatico, aperta a qualsiasi tipo di repertorio, dedita con ascetico rigore al proprio mestiere, il suo stile raccoglie e coniuga i saperi di due diversi mondi recitativi: quello ottocentesco dei 'tipi' e quello novecentesco dell'introspezione e dell'interiorizzazione. L'atteggiamento di Visconti verso Rina rasenterà quasi la venerazione: aneddoti e memorie ricordano come l'attrice fosse immune dalle frequenti sfuriate del regista lombardo; e differentemente da quanto faceva con gli altri, Visconti non si sognò mai di insegnarle la parte recitando per lei.

Dal canto suo l'attrice considererà Visconti come l'unico vero maestro. Per tutto il corso della collaborazione, a differenza di Stoppa e degli altri suoi colleghi, non entrerà mai in conflitto con lui, né gli contesterà la lettura di un personaggio o la scelta di un copione. Questa accondiscendenza appartiene di diritto a un dato caratteriale di Rina la cui personalità fuori dal palcoscenico appare infatti segreta e introversa, leggera e impalpabile. La sua nota discrezione, che nasce da un esasperato timore del mondo (confiderà a Roberto De Monticelli di aver paura di tutto, compreso entrare da sola in un bar per prendere un caffè), finirà spesso per confinare con l'inerzia. Esemplificativo in questo senso è il rapporto con Stoppa, a cui l'attrice demanda scelte, giudizi e programmi inerenti alla sua carriera. Proprio per questa caratteristica di accendersi «solo alla ribalta»,²¹ salvo poi eclissarsi nel silenzio e nel mistero una volta calato il sipario, l'attrice sarà considerata l'antidiva del teatro italiano.

Anche da un punto di vista stilistico, il suo contributo alla creazione delle parti non è mai invadente e in nessun caso si discosta dalle indicazioni di Visconti, limitandosi semmai a reiterare piccoli gesti o ad aggiungere al copione brevi battute da ripetere mentalmente o a bassa voce allo scopo di ricreare la giusta reazione emotiva da trasferire sul personaggio. Se non fosse dunque stato per una sensibilità teatrale pre-interpretativa, istintuale ed emotiva, il rapporto con Visconti avrebbe potuto rispecchiare quello 'lineare' tra maestro e allieva.

20. V. MARINUCCI, *Rina Morelli e il miracolo de «Lo zoo di vetro»*, «Il dramma», n.s., xxiii, 1947, 29, p. 40.

21. G. GUERRIERI, *La sua fiamma si accendeva solo alla ribalta* (1976), in ID., *Il teatro in contropiede*, a cura di S. CHINZARI, Roma, Bulzoni, 1993, p. 338.

Metabolizzato appieno il sistema di lavoro viscontiano, all'inizio della stagione 1948-1949 Rina Morelli è ormai pronta per dare il suo volto ad alcune delle figure femminili più fortunate del teatro nostrano e non solo: soffermarsi brevemente su alcune di esse aiuta a comprendere l'eclettismo e le singolari doti stilistiche che ogni volta modula a seconda delle esigenze del copione e del regista. La prima, in ordine cronologico, è quella di Blanche DuBois di *Un tram che si chiama desiderio*. Rappresentato all'Eliseo il 21 gennaio 1949, tutto lo spettacolo ruota attorno a Blanche, donna ninfomane e alcolizzata, dai nervi scossi, che si crogiola nel culto di una estrazione sociale ormai perduta. La Morelli le conferisce un eccezionale spessore, profondità e afflato tragico senza i quali la figura sarebbe potuta facilmente scadere nel melodrammatico e nel «bozzetto patologico». ²² L'apice della rappresentazione riguarda la scena finale della follia. Qui Morelli è chiamata a misurarsi con uno dei *topoi* attoriali, un pezzo di bravura, un assolo la cui tradizione e consacrazione risale alle *Lettere* di Isabella Andreini e alla sua *Pazzia d'Isabella*.

Al pari della illustre collega del passato, anche la Morelli, in accordo con Visconti, porta in scena una recitazione 'alla seconda', cercando di uscire fuori di sé pur mantenendo il controllo scenico, conservando il sottile equilibrio tra *fictio* e innesamento selvaggio delle passioni. Il copione si trasforma così in canovaccio piegandosi alla sua formidabile interpretazione. È l'esaltazione di una tecnica 'insuperabile' e di una capacità espressiva legata all'esecuzione del gesto: dalla potente microgestualità, suggestionata anche dall'attenzione cinematografica al dettaglio e capace di restituire la psicologia del personaggio più delle parole, alla prossemica, ai movimenti, tutto contribuisce a dotare l'eroina di un senso ulteriore e unico. Il risultato di questo sforzo è unanimemente apprezzato l'indomani della 'prima' dai più rinomati critici del tempo che le attribuiscono la capacità di far proprie le sorti di uno spettacolo, assurgendo a simbolo del dramma sul palcoscenico.

Occorre aspettare il 1951 per trovare una nuova creazione che resterà altrettanto impressa nella memoria collettiva. In quell'anno la Morelli porta in scena *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller. Se con Laura Wingfield e Blanche DuBois l'attrice è diventata il simbolo di una femminilità moderna, «umiliata e dolce», ²³ ma angosciosamente (e ostinatamente) coerente a sé stessa, il personaggio di Linda Loman la pone alle prese con una donna remissiva e inerme che attende nell'ombra che il dramma si consumi dinanzi ai suoi occhi impotenti. Assorbita completamente da quella figura, di cui Rina sembra

22. F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a 'Morte di un commesso viaggiatore'*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 250.

23. R. DE MONTICELLI, *Lattore*, a cura di O. BERTANI, Milano, Garzanti, 1988, p. 295.

essere in scena l'unica possibile incarnazione, è con l'uso originale di voce e dizione, che già alcuni anni prima aveva colpito Copeau, che riesce a dare la cifra del personaggio.

La sapiente alternanza tra ritmo e pause e la variabilità della pronuncia contribuiscono a creare uno spazio scenico-poetico personalissimo che l'attrice condivide con lo spettatore. Colpisce anche la capacità di far giungere la voce fin nel loggione più lontano. Bragaglia individua proprio nel *modus dicendi* dell'attrice, fatto di «una dizione fuori regola, perché giocata sullo sfumare la parola abbandonandola sull'accento»,²⁴ l'elemento inconfondibile del suo stile recitativo. Conclude quindi la sua recensione con un monito che denota la grandezza dell'interprete: «non consiglieri a nessuno un simile metodo, ma trovo che la Morelli sa applicarlo con molta sensibilità per virtù di un sensibile criterio personale».²⁵

Ma è con la *Mirandolina* goldoniana, portata in scena alla Biennale di Venezia del 1952, che la Morelli raggiunge l'apice della sua carriera e dà l'ennesima prova di duttilità interpretativa e di un ineccepibile bagaglio tecnico-stilistico. Se le eroine impersonate in precedenza, da Ines a Maddalena, da Blanche DuBois a Linda Loman, sono donne che appartengono di diritto alla poetica dei vinti e degli sconfitti, con questa interpretazione l'attrice indaga invece un aspetto forte e dominante della femminilità. Con esiti strabilianti.

In linea con la regia viscontiana, che intende riscoprire quella corrosività, vivacità e introspezione psicologica che Goldoni aveva concepito per il debutto della commedia al teatro Sant'Angelo di Venezia nel 1752, la *Mirandolina* della Morelli appare ai tradizionalisti controversa se non fuorviante. Innanzitutto il personaggio perde molti fronzoli soubrettistici di cui l'avevano caricata le altre interpreti del passato. I costumi della tradizione, ricamati e colorati per permettere un'azione animata e ballettistica, cedono il posto a un abito severo. Anche la femminilità è occultata tranne che nel viso. Spogliata dei tratti narcisistici e frivoli, retaggio delle interpretazioni di Eleonora Duse, Dina Galli ed Elsa Merlini, la *Mirandolina* viscontiana deve 'ritrovare' quella corazza protettiva verso Amore che aveva caratterizzato le *performances* della servetta Maddalena Marliani e che era venuta meno nelle letture sceniche dell'Ottocento e del primo Novecento.

Per far ciò il regista invita la Morelli a creare un personaggio pienamente capace di amministrarsi, di badare a sé stesso e, cosa ancor più importante, di

24. La testimonianza di Bragaglia, originariamente pubblicata su «Film d'oggi» del 21 febbraio 1951, è ora in L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO e R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, vol. I, p. 180.

25. Ibid.

giocare crudelmente e maliziosamente con i sentimenti dei suoi ammiratori di locanda. Si tratta di un compito non facile perché Mirandolina, che in scena recita la finzione dell'amore, porterebbe con sé un'ambivalenza teatrale: sarebbe cioè «metà *raisonneuse* e metà amorosa». ²⁶ Nel giusto dosaggio delle due parti consisterebbe dunque il trionfo dell'interpretazione.

Ma è proprio su questo piano che l'attrice sembra, per la prima volta nella sua vita artistica, provare dell'imbarazzo. L'indomani della 'prima' veneziana un critico teatrale molto sensibile come Sandro De Feo si lamenta infatti di una Mirandolina eccessivamente propensa all'innamoramento e quindi non del tutto capace di un pieno e consapevole controllo dei propri sentimenti. De Feo considera l'interpretazione della Morelli troppo delicata e talmente umana «da farci quasi dolore alla fine che essa [Mirandolina] non si fosse realmente innamorata di Ripafratta». ²⁷ Quanto lo sguardo attento del critico colga nel segno lo conferma la stessa Morelli che pochi giorni dopo risponderà di proprio pugno, quasi giustificandosi, sulle colonne della «Biennale»: «sul palcoscenico mi consumo nello sforzo di diventare ciò che nella vita non sono: qualcuno che domina gli altri e li mette in ginocchio. Il fatto è che non ho avuto una vita tumultuosa [...] e non mi sono mai abituata alle cose difficili. La mia vita è sempre stata tranquilla, io sono sempre riuscita ad appagarmi di quello che avevo». ²⁸

Le intuizioni che Morelli e la visione di Visconti introducono nel personaggio fin dal 1952 vengono radicalizzati e portati alle loro massime conseguenze quattro anni più tardi quando la commedia è ripresa per il Festival de Paris il 14 giugno al Théâtre Sarah Bernhardt. A Parigi la compagnia si aggiudica il primo premio della rassegna e la critica grida al capolavoro. A conferma di un approfondimento del ruolo da parte dell'attrice nella direzione di un controllo totale della parte, la Morelli appare agli occhi di De Feo quasi irriconoscibile: «persino fisicamente l'attrice ci è parsa trasformata. Di sensi svegli, cosciente della sua forza, padrona dei suoi mezzi, e tanto più lucida e aggressiva quanto più essa sembra sul punto di bruciarsi le ali scherzando col fuoco». ²⁹ L'autocontrollo di Mirandolina e, per estensione, dell'attrice che la interpreta, è dunque prima di tutto il compimento di un percorso di attorialità.

Del lungo sodalizio con Visconti meritano infine una menzione i personaggi cechoviani dove Rina, seguendo il suo mentore in quel percorso di *recherche* di

26. S. FERRONE, 'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del convegno del bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia-Padova, Regione del Veneto-Il Poligrafo, 1995, pp. 357-367: 364.

27. S. DE FEO, *In cerca di teatro*, a cura di L. LUCIGNANI, prefaz. di R. RADICE, Milano, Longanesi, 1972, vol. I, p. 339.

28. MORELLI, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, cit., p. 26

29. DE FEO, *In cerca di teatro*, cit., vol. I, p. 339.

ameni luoghi della memoria che tutta la produzione del drammaturgo sembra evocare, rispolvera quei tratti di timidezza e fragile sensibilità che possedeva sin dai suoi esordi da ingenua e che sono riscontrabili anche nella interpretazione della claudicante Laura Wingfield di *Zoo di vetro*.

Quando nel 1960 i destini artistici di Morelli e Visconti prendono strade diverse, l'attrice è ormai una icona del teatro colto nazionale. In quel quindicennio di felice sperimentazione le sue donne, «anagraficamente giovani» ma con «una più avanzata età interiore»,³⁰ in ogni caso madri o amanti, erano state il motore dell'azione drammatica di tutte le più riuscite messinscène dell'Eliseo. Per guadagnarsi il loro amore e la loro attenzione, ogni sera si erano sfidati sul palcoscenico una schiera di personaggi maschili interpretati da attori anagraficamente molto più giovani di Rina: Marcello Mastroianni (Solenyj in *Tre sorelle*, Cavalier di Ripafratta in *La locandiera*, Stanley Kowalski in *Un tram che si chiama desiderio*, Happy in *Morte di un commesso viaggiatore*), Vittorio Gassmann (Stanley Kowalsky in *Un tram che si chiama desiderio*) e Giorgio De Lullo (Tuzenbach in *Tre sorelle*, Fabrizio in *La locandiera*, Mitch in *Un tram che si chiama desiderio*, Biff in *Morte di un commesso viaggiatore*). Anche questo cliché scenico, che vedeva una «sfinge»³¹ del teatro italiano al centro dei desideri di giovani e promettenti attori, contribuì ad accrescere nelle platee il mito di Rina Morelli.

La *summa* di quei personaggi magnificamente recitati a teatro torna anche nelle pellicole che l'attrice gira insieme a Visconti e in cui, seppur impiegata in parti secondarie, lascia preziosi e sofisticati saggi d'interpretazione. Così quelle doti di accortezza, elasticità, destrezza e rigore che sono alla base di Mirandolina ricorrono nella cameriera Laura del film *Senso* e nella principessa di Salina del *Gattopardo* che, testimone suo malgrado di sconvolgimenti politici e sociali, è il ritratto di una donna bigotta e senza orizzonte capace soltanto «di ridurre le emozioni al minimo comun denominatore».³² Vista a posteriori, la presenza della Morelli nelle pellicole viscontiane (giova ricordare anche la partecipazione a *L'innocente* del 1976), in parti minori ma sempre calibrate e compiute, contribuisce a creare sul piano formale una dialettica tra la perfezione tecnica e stilistica dell'attrice teatrale e il fascino ipnotico dei divi del grande schermo, da Burt Lancaster ad Alain Delon, da Claudia Cardinale a Farley Granger.

Dopo il distacco da Visconti, guidata da Stoppa, che della coppia è senza dubbio il manager, Morelli, all'insegna di un completamento professionale, coltiva il repertorio meno battuto in precedenza, in particolare il teatro

30. FERRONE, *'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti*, cit., p. 360.

31. Ivi, p. 364.

32. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 133.

umoristico di due maestri del Novecento: George Bernard Shaw e Pirandello. Con *Caro bugiardo* (1961), messinscena a due voci dell'epistolario del primo con Stella Campbell, si ha la consacrazione di Morelli e Stoppa come coppia d'attori autonoma da un punto di vista lavorativo, che non necessita dell'ausilio e del coordinamento di altri interpreti o collaboratori. Lo spettacolo si avvale infatti di un funzionale stereotipo recitativo, «lei docile e dolce, lui anche aggressivo, collerico, lei sfumata, lui secco»,³³ che, già collaudato nelle diverse messinscene di *Vita col padre* (la teatrale del 1947, la televisiva del 1956 e quella rimaneggiata, sempre televisiva, del 1960), sarà alla base anche di alcune prove future. Il legame con Pirandello si esplicita con *Così è (se vi pare)*, che l'attrice reciterà anche per il mezzo televisivo e quello radiofonico.

Il tentativo di emancipazione dall'ingombrante ombra viscontiana prosegue anche con l'attenzione a un materiale teatrale leggero che negli anni giovanili era servito da 'palestra'. È il caso di *Oh che bella guerra!* (1964) in cui l'attrice si misura nel campo della rivista confermando quelle doti di trasformismo scenico ormai note alle platee: nel corso della rappresentazione passa infatti dal tono brillante a quello drammatico con una certa disinvoltura e agilità, vestendo i panni di una crocerossina, poi di una dama affarista, poi ancora di una madre straziata che legge la lettera dal fronte del figlio soldato. In questi anni continua a lavorare anche al cinema dove il suo nome compare in pellicole di pregio firmate da Mauro Bolognini e Mario Mattòli. Ma in una attrice che «si accendeva solo alla ribalta»³⁴ la frammentazione delle riprese cinematografiche e la dilatazione dei tempi di recitazione dinanzi a un oggetto 'freddo' come la macchina da presa non fecero mai scattare la passione per il lavoro sul set.

Alla metà degli anni Sessanta, in un momento storico in cui il teatro di parola sembra cedere il passo a nuove tendenze, la Morelli, poco propensa a misurarsi sul piano della autorialità, sente l'esigenza di tornare al repertorio drammatico, cullata forse dalla speranza di poter trovare un nuovo maestro a cui prestare la sua capacità attoriale. L'idea non darà i frutti sperati. Se Gianini, per cui recita ne *Il mercante di Venezia* (1966), manca di uno spessore intellettuale paragonabile a Visconti e finisce per affidarsi lui al talento creativo e interpretativo dell'attrice – tutto lo spettacolo è infatti concepito per sfruttare la predisposizione di Rina al lavoro d'analisi sul copione –, sulla stessa onda si rivela la collaborazione con Zeffirelli con cui nel 1967 allestisce *Un equilibrio delicato* di Edward Albee. Qui, nelle vesti di Claire, la Morelli ripropone il tema della donna intesa come presenza inquieta e smaniosa di soggiogare l'uo-

33. G. PULLINI, *Sipario rosso. Cronache teatrali. 1965-1997*, a cura di B.M. DA RIF e P. LUXARDO, Milano, Guerini, 1998, p. 537.

34. GUERRIERI, *La sua fiamma si accendeva solo alla ribalta*, cit., p. 337.

mo e la società maschiocentrica, così come già aveva fatto, quasi un ventennio prima, con le opere di Williams.

Anche Zeffirelli però manca della giusta intuizione teatrale e Rina Morelli riesce a far emergere la sua recitazione solo grazie alla capacità di prendere il pieno controllo del personaggio, assumendone la regia. Secondo gli insegnamenti viscontiani procede alla creazione della parte seguendo il principio del 'levare', rifuggendo la ridondanza e tutto il superfluo, dimostrando una fine intelligenza d'interprete: «è chiaro che la Morelli è stata la più efficace nei panni della sorella malata di alcolismo e direi non tanto perché si è calata in un'invenzione del personaggio veramente esemplare, quanto perché è stata l'unica mi pare a porsi il problema dell'ironia di se stessa come attrice e come personaggio nei confronti del linguaggio adoperato dall'Albee» si leggerà su una rivista specializzata del maggio 1967.³⁵

Dinanzi all'impossibilità di affidarsi a un progetto culturale unitario e di medio-lungo termine (non lo sarà neanche la breve e ormai tarda esperienza insieme alla compagnia dei Giovani diretta da De Lullo), l'attrice finirà per allontanarsi gradualmente dal palcoscenico privilegiando l'avventura televisiva dove si cimenta in produzioni seriali e di puro consumo in cui recupera senza originalità solo alcuni lemmi del suo ricco patrimonio tecnico e stilistico. Sparita ogni traccia del carattere esplorativo e militante del periodo viscontiano, resta solo una adesione completa ai meccanismi della macchina dello spettacolo di Stato. Riprova ne è la partecipazione per otto anni consecutivi alla fortunatissima trasmissione radiofonica *Gran varietà*. Qui l'attrice, attingendo al lavoro pregresso e in particolar modo al fortunatissimo *Vita col padre*, crea una meravigliosa figura svagata, impalpabile e quasi illogica: Sempre Tua. I dialoghi con Eleuterio (Stoppa), in cui domina l'eleganza del paradosso e il ricorrente uso dell'iperbole, diventano un appuntamento imprescindibile delle domeniche mattina degli italiani. Il grado di ricerca e innovazione è ormai inversamente proporzionale alla popolarità.

Scritti/Opere

Rina Morelli ha lasciato un solo scritto, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, licenziato nel 1952, sulla scia delle polemiche seguite alla messinscena della *Locandiera* di Carlo Goldoni per la regia di Luchino Visconti.³⁶ Lo spettacolo, accolto calorosamente dal pubblico, divide la critica in

35. *Stile e contaminazione per una produzione di consumo*, «Sipario», xxii, 1967, 253, p. 24.

36. Cfr. MORELLI, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, cit.

due fazioni. Le riserve non mancano da parte anche di firme importanti che accusano Visconti di aver stravolto il senso della commedia con una lettura realistica se non addirittura prosaica. Inevitabilmente le critiche piovono anche sulla figura di Mirandolina che della commedia è protagonista e motore dell'azione. Ai più gelosi custodi del patrimonio del *paron* Goldoni e della sua tradizione scenica non convince la modernità di un personaggio così analitico e razionale, modernamente inquieto. Se sul «Gazzettino sera» un articolo di Gastone Geron denuncia come «la suggestiva grazia maliziosa di Mirandolina è diventata arte di adescatrice professionista»,³⁷ ancora più sferzante è il giudizio di Silvio d'Amico che rimprovera l'attrice di aver portato in scena una «frigida, perfida calcolatrice» anziché «l'affascinante locandiera goldoniana».³⁸

In questo clima di vivace 'battaglia' polemica, la Morelli, che per la prima e unica volta nella sua lunga carriera non ottiene l'unanimità dei consensi, avverte l'esigenza di rompere la cortina del suo proverbiale silenzio e pubblica sulle pagine della rivista «La Biennale di Venezia» un breve articolo a difesa della sua Mirandolina. Non tornerà a scrivere neanche dopo lo scandalo e le vicende giudiziarie dell'*Arialda* tra la fine del 1960 e il 1961. Per far fronte alle accuse dei cosiddetti 'goldoniani', la Morelli, in linea con l'energia della sua Mirandolina, si dimostra combattiva anche sulla pagina stampata. Con un tono colloquiale e monologante e una sintassi altamente espressiva e colorita, manifesta le proprie opinioni trattenendosi nei panni del personaggio, in un artificio più metateatrale che letterario, e difendendo la sua creatura con le parole dell'attrice al lavoro: «c'è chi dice che Mirandolina era una donna formosa e pesava ottantotto chili. Può darsi. I goldoniani sanno sempre tutto. Io comunque peso 48 chili. Una Mirandolina in».³⁹

Ma non è solo una questione di fisico. Per l'attrice recitare la Mirandolina viscontiana significa recuperare lo spirito originario della rappresentazione ideata per una interprete «vivace, perfida, matta»⁴⁰ come Maddalena Marliani; e dunque non può che comportare un'inversione di rotta rispetto alle letture manierate dell'Otto e Novecento. Se Adelaide Ristori prima e Eleonora Duse poi, cogliendo soltanto l'aspetto soubrettistico e leggero del personaggio, avevano impostato una recitazione quasi a 'riposo', ciò non potrà valere per la Morelli. La sua locandiera da deliziosa figurina della civetteria ritrova i chiaroscuri di una personalità complessa e moderna, di donna emancipata, sempre

37. G. GERON, *Ne 'La locandiera' di Visconti l'omaggio a Goldoni diventa sgarbo*, «Gazzettino sera», 3-4 ottobre 1952.

38. S. D'AMICO, *Mirandolina trasfigurazione della servetta*, «Teatro-Scenario», 1953, 1, p. 7.

39. MORELLI, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, cit., p. 26.

40. Ibid.

in guardia «come un capitano in battaglia»,⁴¹ che ama «far sospirare gli altri».⁴² Proprio questa umanizzazione del personaggio, «che costa fatica recitare»,⁴³ sarà al centro delle contestazioni della critica.

La Morelli conclude quindi il suo intervento affermando: «*mi* sono divertita dunque a fare, di questa donna del Settecento, una donna come ce ne sono anche oggi. [...] E voglio farla conoscere a tanta gente, che non la conosce, e che credeva fosse una signora di due secoli fa».⁴⁴

E così sarà.

SCRITTI DI RINA MORELLI

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Rina Morelli, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attrice e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito sull'Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.fupress.net.

Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani, «La Biennale di Venezia», 1952, 11, p. 26.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

«Gazzetta ticinese», 3 gennaio 1922.

L. RIDENTI, *Rina Morelli-Ciapini*, «Il dramma», v, 1929, 63, p. 3.

[senza autore], *Se non lo sapete...*, «Il dramma», xi, 1935, p. 43.

L. RIDENTI, *Parliamo tanto di Rina Morelli*, «Il dramma», xiv, 1938, 274, p. 30.

M. CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939.

M. RAMPERTI, *Attrici d'Italia: Rina Morelli*, «Scenario», viii, 1939, 6, pp. 256-257.

L. REPACI, *Ribalte a lumi spenti (1937-1938)*, Milano, Ceschina, 1939.

N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.

L. REPACI, *Ribalte a lumi spenti (1938-1940)*, Milano, Garzanti, 1941.

F. PALMIERI, *Uno e due. Rina Morelli*, «Scenario», xii, 1943, 1, pp. 13-14.

V. MARINUCCI, *Lettera da Roma*, «Il dramma», n.s., xxi, 1945, 1, pp. 42-43.

G. PROSPERI, *Una commedia difficile*, «Il dramma», n.s., xxii, 1946, 6-7, pp. 96-97.

41. Ibid.

42. Ibid.

43. Ibid.

44. Ibid.

- V. MARINUCCI, *Rina Morelli e il miracolo de «Lo zoo di vetro»*, «Il dramma», n.s., xxiii, 1947, 29, p. 40.
- A. CASELLA, *Ritratto di Rina Morelli*, «Teatro», II, 1950, 16, pp. 17-18.
- R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, SET (poi ILTE), 1951-1960, 5 voll.
- E. FERRIERI, *Novità di teatro*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1952.
- G. GERON, *Ne «La locandiera» di Visconti l'omaggio a Goldoni diventa sgarbo*, «Gazzettino sera», 3-4 ottobre 1952.
- S. D'AMICO, *Mirandolina trasfigurazione della servetta*, «Teatro-Scenario», 1953, 1, pp. 5-8.
- S. D'AMICO, *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, Edizioni Radio italiana, 1953, 2 voll.
- P. MEZZANOTTE-R. SIMONI-R. CALZINI, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca nazionale del lavoro, 1953.
- M. DURSI, *Cinque festival di prosa*, Bologna, Cappelli, 1956.
- R. DE MONTICELLI, *Rina Morelli o il complesso del personaggio*, «Il Giorno», 1° aprile 1958 (ora in ID., *L'attore*, a cura di O. BERTANI, Milano, Garzanti, 1988, pp. 150-153).
- G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il gattopardo* (1958), Milano, Feltrinelli, 1989.
- Venti spettacoli di Luchino Visconti con Rina Morelli e Paolo Stoppa*, a cura di M. RAMOUS, prefaz. di F. FLORA, Bologna, Cappelli, 1958.
- R. RADICE, *Morelli, Rina*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, vol. VII, coll. 830-831.
- O. FALLACI, *Rina la diva ritrosa*, «L'europeo», 16 aprile 1961, pp. 57-61.
- S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, 1961.
- F. BERNARDELLI, *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'albero, 1964.
- E. POSSENTI, *Dieci anni di teatro*, Milano, Nuova Accademia, 1964.
- L. REPACI, *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967.
- L. RIDENTI, *Rina Morelli*, «Il dramma», XLIII, 1967, 367, pp. 5-12.
- [senza autore], *Stile e contaminazione per una produzione di consumo*, «Sipario», XXII, 1967, 253, p. 24.
- V. CARDARELLI, *La poltrona vuota*, a cura di G.A. CIBOTTO e B. BLASI, Milano, Rizzoli, 1969.
- A. MARIOTTI, *Spettacoli da una poltrona*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1969.
- L. PINZAUTI, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1969.
- D. LANZA, *Mezzo secolo di teatro*, a cura di A. BLANDI, Torino, Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, 1970.
- S. DE FEO, *In cerca di teatro*, a cura di L. LUCIGNANI, Milano, Longanesi, 1972.
- C. ALVARO, *Cronache e scritti teatrali*, Roma, Abete, 1976.
- R. DE MONTICELLI, *Rina Morelli, una figlia d'arte con la paura del palcoscenico*, «Corriere della Sera», 19 luglio 1976.
- Leggere Visconti. Scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti*, a cura di G. CALLEGARI e N. LODATO, Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1976.
- C.M. PENSA, *Rina Morelli: modesta timida e geniale*, «Sipario», XXXI, 1976, 366, p. 26.
- R. RADICE, *Ricordo di Rina Morelli*, «Il dramma», LIII, 1977, 7-8, pp. 18-22.

Visconti: il teatro, catalogo della mostra a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO (Reggio Emilia, 2 novembre 1977-2 novembre 1978), Reggio Emilia, Edizioni del teatro Municipale, 1977.

L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO e R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, 2 voll.

A. SAVINIO, *Palchetti romani*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 1982.

S. QUASIMODO, *Il poeta a teatro*, a cura di A. Q., Milano, Spirali, 1984.

A. PENSOTTI, *Iricordi, le confidenze, le polemiche di Paolo Stoppa*, «Oggi», 29 gennaio 1986.

G. GUERRIERI, *Lo spettatore critico*, prefaz. di G. PROSPERI, Roma, Levi, 1987.

R. DE MONTICELLI, *L'attore*, a cura di O. BERTANI, Milano, Garzanti, 1988.

M. GIAMMUSSO, *Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, Roma, Gremese, 1989.

L. PINZAUTI, *Storia del Maggio. Dalla nascita della 'Stabile Orchestrale Fiorentina' (1928) al festival del 1993*, Lucca, LIM, 1994.

S. FERRONE, *'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del convegno del bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia-Padova, Regione del Veneto-Il Poligrafo, 1995, pp. 357-367.

R. DE MONTICELLI, *Le mille notti del critico: trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, a cura di G. D.M., R. ARCELLONI, L. GALLI MARTINELLI, Roma, Bulzoni, 1996-1998, 4 voll.

E. FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Bompiani, 1996.

M. MASTROIANNI, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, a cura di F. TATÒ, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

Dizionario dello spettacolo del '900, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

Pasquale De Antonis, un fotografo a teatro: da Visconti a Strehler, da Gassman a Mastroianni, catalogo della mostra a cura di A. TINTERRI (Genova-Roma-Teramo, 1998), Roma, De Luca, 1998.

G. PULLINI, *Sipario rosso: cronache teatrali 1965-1997*, a cura di B.M. DA RIF e P. LUXARDO, Milano, Guerini, 1998.

M.L. COMPATANGELO, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, Rai-ERI, 1999.

G. GERON, *Rina Morelli: timidezza e trasfigurazione poetica*, «Sipario», LIII, 1999, 606, pp. 50-52.

F. POGGIALI, *Sulle orme della compagnia dei Giovani*, Roma, Bulzoni, 2000.

A. TINTERRI, *Un teatro contro: il caso de 'L'Arialdal'*, in *Visconti*, «Drammaturgia», VII, 2000, 7, pp. 96-112.

R. JACOBBI, *Maschere alla ribalta: cinque anni di cronache teatrali, 1961-1965*, a cura di F. POLIDORI, Roma, Bulzoni, 2002.

S. D'AMICO, *Cronache: 1914-1955*, a cura di A. D'A. e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2002-2005, 5 voll.

G. GUERRIERI, *La sua fiamma si accendeva solo alla ribalta (1976)*, in ID., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali: 1974-1981*, a cura di S. CHINZARI, prefaz. di F. MAROTTI, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 337-340.

- F. MAZZOCCHI, *'La locandiera' di Goldoni per Luchino Visconti*, Pisa, ETS, 2003.
- G. MASI, *Rina Morelli: un'attrice dell'Arte al servizio della regia*, tesi di laurea in Storia dello Spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2004-2005 (relatore: prof. Siro Ferrone).
- G. GUERRIERI, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. GERACI, Roma, Officina edizioni, 2006.
- Ruzante sulle scene del '900*, a cura di S. BRUNETTI e M. MAINO, Padova, Esedra, 2006.
- S. MAMONE, *Introduzione a C. GOLDONI, La locandiera*, a cura di S. M. e T. MEGALE, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-91.
- C. MELDOLESI-R. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.
- A. BENTOGGIO, *La prima edizione di 'Un tram che si chiama desiderio' di Tennessee Williams*, in *Luchino Visconti e il suo teatro. Atti del convegno internazionale Luchino Visconti, un'ossessione per l'arte* (Milano, 15-16 novembre 2006), a cura di N. PALAZZO, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 155-198.
- M. CAMBIAGHI, *La scuderia teatrale del conte: Visconti maestro d'attori*, in *Luchino Visconti e il suo teatro. Atti del convegno internazionale Luchino Visconti, un'ossessione per l'arte* (Milano, 15-16 novembre 2006), a cura di N. PALAZZO, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 131-154.
- M. JURGENS, *'Eleuterio e Sempre Tua'. 56 conversazioni per la radio recitate da Rina Morelli e Paolo Stoppa. 1966-1974*, premessa di D. SALVATORI, nota di S. JURGENS, G. JURGENS e C. JURGENS, Roma, Donzelli-Radio Rai, 2008 (con DVD).
- T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti: attrici italiane per 'La locandiera' di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008.
- F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a 'Morte di un commesso viaggiatore'*, Roma, Bulzoni, 2010.
- A. TINTERRI, *Miller, Visconti e «Uno sguardo dal ponte»*, «Biblioteca teatrale», 2010, 93-94, pp. 183-206.
- A. TINTERRI, *Visconti incontra Miller: 'Morte di un commesso viaggiatore'*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 528-536.
- F. MAZZOCCHI, *Giovanni Testori e Luchino Visconti: 'L'Arialdia' 1960*, Milano, Scalpendi, 2015.
- A. SCAPPA, *Gerardo Guerrieri e la compagnia Morelli-Stoppa: il lavoro drammaturgico per 'Oh, che bella guerra!' del 1964*, «Biblioteca teatrale», 2017, 123-124, pp. 151-170.

LEONARDO SPINELLI

PAOLO STOPPA

(Roma, 16 giugno 1906–Roma, 1° maggio 1988)

Sintesi

Capace di coniugare una personalità da mattatore con il rigore e la sensibilità dell'interprete di regia, Paolo Stoppa è uno degli attori più rappresentativi dello spettacolo italiano del Novecento. La sua collaborazione con Visconti e Rina Morelli segna una delle pagine più intense e significative della storia del teatro nazionale. Attivo per oltre mezzo secolo nel cinema, dove partecipa a quasi duecento pellicole, dalla metà degli anni Sessanta dà un impulso decisivo allo sviluppo del nascente spettacolo di consumo.

Biografia

Nato il 16 giugno 1906 a Roma, in piazza Pantheon, da una famiglia della ricca borghesia, Paolo Stoppa trascorre un'adolescenza serena e ricca di stimoli culturali. Il padre Luigi, marito di Adriana De Antonis, è un funzionario ministeriale; lo zio, conosciuto con lo pseudonimo di Augusto Jandolo, è titolare di un rinomato negozio di antiquariato nella prestigiosa via Margutta, dove Paolo presta servizio per alcuni anni durante il tempo lasciato libero dagli studi universitari in giurisprudenza e dalle lezioni di violoncello al conservatorio di Roma. Noto alle cronache come autore di un buon numero di commedie di successo scritte in romanesco e per aver trascorso un anno in tournée con la compagnia della 'divina' Eleonora Duse, Jandolo infonde nel nipote un vivo interesse per la vita del palcoscenico.

Nel 1922 Stoppa partecipa con entusiasmo alla marcia su Roma e tre anni più tardi decide di iscriversi alla scuola d'arte drammatica Eleonora Duse, attiva all'interno dell'accademia di Santa Cecilia. Sua compagna di studio è una giovanissima Anna Magnani. Con lei nel 1927 supera brillantemente il saggio finale recitando nel teatrino dell'accademia di via Vittoria la commedia *Bar-*

berina di Alfred De Musset sotto gli occhi vigili di Silvio d'Amico e di un nutrito gruppo di impresari, capocomici e direttori di compagnie alla ricerca di giovani interpreti. Al termine dell'esibizione Stoppa è scritturato come generico della formazione Wanda Capodaglio-Corrado Racca-Egisto Olivieri in sostituzione di Cesare Dondini, un figlio d'arte deciso ad abbandonare ogni velleità d'attore per un impiego più stabile e sicuro.

Il battesimo sulle scene, programmato da contratto a Perugia nell'*Amorosa tragedia* di Sem Benelli, è anticipato di qualche giorno. Il primo aprile 1927 Stoppa è chiamato a sostituire al Quirino di Roma un generico comprimario partito all'improvviso da Roma. Debutterà così, a ventun'anni, nella sua città natale con una piccola parte che non necessita di una meticolosa preparazione perché formata di soli urli, «spaventosi e terrificanti»,¹ da emettere dietro una porta semichiusa.

Il biennio successivo (1928-1930) Stoppa è scritturato da Antonio Gandusio che lo accoglie all'interno della sua compagnia e lo coinvolge nelle successive esperienze con Dina Galli (1930-1931) e Luigi Almirante (1931-1932). Sotto la guida dell'esperto capocomico, Stoppa inizia una proficua gavetta che gli consentirà di specializzarsi nel ruolo, a lui più congeniale, di brillante, imparando a miscelare la comicità con sfumature d'ironia e d'amarezza. Nel 1932 inizia anche il suo lungo e proficuo rapporto con il cinema interpretando una piccola parte in una pellicola celebrativa dell'aviazione italiana: *L'armata azzurra* di Gennaro Righelli. Alla fine della carriera Stoppa sarà comparso in quasi duecento pellicole.

In quello stesso 1932 incontra per la prima volta Rina Morelli, sua futura compagna d'arte e di vita, con cui recita al teatro Carignano di Torino nella commedia *Un uomo che ispira fiducia* di Paul Aumont. Con lei l'anno successivo è segnalato nella compagnia degli Spettacoli Gialli di Giulio Donadio e Marcello Giorda e condivide poi la scrittura nella più prestigiosa formazione di Renzo Ricci e Luigi Carini, recitando nell'ottobre 1934 in *Tempi difficili* di Édouard Bourdet al teatro Argentina di Roma. Seguono quindi i contratti con la formazione di Lamberto Picasso (1935) e con il Teatro di Milano (1936), dove Stoppa mostra un estro comico originale. Nello stesso periodo l'attore debutta come doppiatore nella pellicola *Accadde una notte* di Frank Capra, legando poi la sua voce allo humor britannico del caratterista Eric Blore nei film *Cappello a cilindro* (1935) e *Follie d'inverno* (1936). Da segnalare inoltre il doppiaggio di Osvaldo Valenti, interprete ancora marginale, ma destinato a buon successo, nel film italiano *La danza delle lancette* (1936). L'apprendistato come doppiatore termina nel 1937, quando Stoppa presta la voce a Edward Everett Horton,

1. L. RIDENTI, *Paolo Stoppa*, «Il dramma», XLIII, 1967, 369-370, p. 79.

il paleontologo Lovett di *Orizzonte perduto* di Capra, e a Fred Astaire nel film *Voglio danzar con te*. Presterà nuovamente la voce all'attore, ballerino e cantante americano nel 1942 in *Non sei mai stata così bella*.

Nel 1937 l'attore approda nella compagnia di Dina Galli in cui ottiene una scrittura come brillante assoluto. La stagione si rivela ricca di successi e tra gli spettacoli di maggior riuscita si segnala *Io e te* di Paola Riccora, rappresentato il 17 dicembre al teatro Manzoni di Milano: qui Stoppa dà un saggio della sua piena familiarità con il ruolo pur mostrando ancora una tendenza a eccedere nel colore. I suoi progressi gli fruttano, per l'anno successivo, l'invito del potente impresario Vincenzo Torraca a entrare nella compagnia dell'Eliseo dove ritrova Rina Morelli, appena scritturata per il teatro romano. Nasce così uno dei sodalizi più interessanti e di straordinaria coesione del nostro Novecento, che avrà pochi eguali nel mondo dello spettacolo. Se la fama della loro unione professionale valicherà l'angusto recinto del teatro italiano, pochi saranno invece i dettagli della loro convivenza per la reticenza di entrambi a raccontare episodi di vita privata. A fare luce sull'esordio del loro legame affettivo sarà Stoppa, nel 1986:

Certo, non fu un amore folgorante come quello di Marta Abba e Pirandello [...]. Ma il nostro rapporto maturò piano piano come certi frutti esotici. Prima divenimmo amici, poi un po' più amici, infine molto amici. Un giorno (suo marito si era trasferito in un'altra compagnia) decidemmo di vivere insieme in questo palazzo del Toro: lei al mezzanino, io due piani più sopra.²

Nel 1938 Stoppa, che già possiede una dimora a piazza Venezia, nel palazzetto Bonaparte, prende infatti alloggio negli appartamenti che erano stati edificati *ex novo* all'interno del teatro Eliseo da Torraca. L'unione con la Morelli ruoterà attorno al comune amore per il teatro e sarà vissuta all'insegna della reciproca indipendenza. Sempre nel 1986 ricorderà Stoppa:

durante il nostro lunghissimo sodalizio artistico sentimentale, durato quarantaquattro anni, non abbiamo mai dormito sotto il medesimo tetto o nella medesima stanza, neanche in albergo. Mi piaceva ascoltarla, studiare i suoi gesti mentre con eleganza si muoveva sul palcoscenico, conversare con lei.³

Per l'amata 'Morellina' Stoppa si farà carico delle scelte professionali all'interno di un panorama spettacolare in continuo fermento, com'è stato quello italiano del Novecento, mostrando invidiabili doti di accortezza e intelligenza manageriale.

2. A. PENSOTTI, *I ricordi, le confidenze, le polemiche di Paolo Stoppa*, «Oggi», 29 gennaio 1986.

3. Ibid.

Per entrambi gli attori il contratto con la compagnia dell'Eliseo non è soltanto un riconoscimento alla carriera fin lì svolta, ma anche e soprattutto un passo in avanti dal punto di vista produttivo perché concede la possibilità di lavorare stabilmente presso un teatro con evidente risparmio di tempo, energia e concentrazione da dedicare alla preparazione e allo studio. Per Stoppa, scritturato come brillante, l'approdo all'Eliseo, oltre a significare un ritorno in pianta stabile nell'amata città natale, rappresenta un'affascinante sfida professionale su almeno due fronti: l'impostazione registica e il forte impianto corale su cui si sorregge la forza della formazione gli impongono innanzitutto di lasciarsi alle spalle la tradizione del teatro mattatoriale per fondere la propria personalità entro una recitazione di complesso; l'ampio ed eterogeneo repertorio, che spazia dai classici al genere serio, dalle tematiche sociali e morali fino a soggetti sentimentali, fiabeschi e umoristici, lo costringe a misurarsi con personaggi che esulano dai suoi ormai consolidati clichés interpretativi.

Menzionato per le sue originali maschere della drammaturgia shakespeariana, dal Sir Andrew della *Dodicesima notte* (1938) al Ford delle *Allegre comari di Windsor* (1940), in quegli stessi anni l'attore riscuote successo anche in un'interpretazione drammatica, il *Caffè dei naviganti* (1939) di Corrado Alvaro. Nel 1939 si misura anche con i tragici greci e, insieme a tutta la compagnia, è segnalato al teatro di Siracusa per le rappresentazioni promosse dall'Istituto nazionale del dramma antico: l'*Ecuba* di Euripide e l'*Aiace* di Sofocle. Alle prese con una drammaturgia e con parti a lui poco familiari, Stoppa recita in entrambi gli spettacoli. Sarà comunque una delle poche esperienze in questo genere a causa soprattutto di una voce tutt'altro che tonante, ma duttile e velatamente malinconica, che ben si presterà invece a personaggi tormentati, vinti o dolorosamente umiliati dalla modernità.

Sulle potenzialità e sulle versatilità lasciate intravedere da Stoppa scommette immediatamente il mondo del cinema: durante la pausa estiva del 1939, quando la compagna Rina Morelli è chiamata da Renato Simoni a recitare in *Aminta* di Torquato Tasso nel fiorentino giardino di Boboli e nel *Ventaglio* goldoniano in Campo San Zaccaria a Venezia, Stoppa colleziona una serie di partecipazioni, sempre in parti secondarie, a un elevato numero di pellicole, alcune anche di buon pregio, tra cui *Frenesia* di Mario Bonnard e *Un mare di guai* di Carlo Ludovico Bragaglia. Sarà proprio Stoppa a convincere la Morelli a dedicarsi al cinema e in quello stesso 1939 i due attori prendono parte alle lavorazioni di *Un'avventura di Salvator Rosa* di Alessandro Blasetti.

Nel biennio 1940-1941, sotto la direzione dei registi Pietro Sharoff e Simoni, prosegue con la formazione dell'Eliseo un'intensa attività allestitoria che, specialmente nel 1941, tende a privilegiare il repertorio comico e leggero, quasi a voler stemperare il clima di tensione e paura che precede l'ingresso della nazione italiana nella seconda guerra mondiale. Tra i titoli di questo pe-

riodo, oltre a quelli messi in scena durante la tournée nel nord Italia – *Ridiamoci sopra* di Rachel Crothers (Milano, teatro Odeon, 26 aprile 1940) e *Prove d'amore* di Stefano Landi (Genova, teatro Margherita, 9 maggio 1940) –, vale la pena ricordare *Viaggio alle stelle* di Maxwell Anderson e *Il giocatore* di Fëdor Dostoevskij (Roma, teatro Eliseo, 1940). Ultima messinscena prima dell'acuirsi del conflitto bellico, che decreterà la momentanea interruzione delle attività della formazione capitolina, è *La resa di Titi* di Guglielmo Zorzi (Roma, teatro Eliseo, 1941).

Per tutto il 1942, con l'Italia e Roma sotto assedio, Stoppa calca le scene teatrali solo raramente e in occasioni speciali: certamente è tra i protagonisti, insieme a Gino Cervi e la Morelli, dell'allestimento del 31 maggio, presso il giardino degli orti della Farnesina di villa Corsini, della *Moscheta* di Ruzante. Lo spettacolo, diretto da Simoni su traduzione del grecista Emilio Lovarini, è promosso dalla Reale accademia d'Italia per celebrare il quarto centenario dalla morte di Angelo Beolco. Stoppa recita la parte di Tonino.

Più intensa è invece l'attività cinematografica che, pensata anche per surrogare economicamente i mancanti incassi teatrali, in quello stesso anno lo vede impegnato in almeno tredici produzioni, tra le quali merita ricordare almeno *Rossini* di Mario Bonnard. Notevole è anche l'impegno nel doppiaggio, dove Stoppa presta la voce a Melville Cooper in *Lady Eva* e a Leonid Kinskey in *Un evaso ha bussato alla porta*. Alla fine dell'anno recita per la commedia radiofonica *La tempesta* di Shakespeare, diretta per l'occasione da Guido Salvini e registrata negli studi dell'Eiar di Roma. La messa in onda ottiene uno strepitoso successo, come sottolinea lo spazio riservatogli da riviste e quotidiani, grazie anche a un cast fino a quel momento mai riunito per un'opera di prosa radiofonica: del gruppo di attori fanno parte, tra gli altri, Morelli, Cervi, Andreina Pagnani e Giulio Stival. Per la radio Stoppa tornerà a lavorare con continuità negli anni seguenti prestando la voce anche in occasione di letture dei principali poeti dialettali romani dell'Otto e Novecento, da Gioacchino Belli a Trilussa.

Nel gennaio 1943, nel periodo più cupo della guerra, il suo nome figura, insieme a quelli di Morelli, Sarah Ferrati, Stival, e di tre giovani reduci della breve e gloriosa stagione dell'Accademia d'arte drammatica – Ave Ninchi, Antonio Crast e Tino Carraro – nella nuova compagnia dell'Eliseo la cui direzione è affidata a Ettore Giannini. Dopo il debutto con *Il rifugio* di Dario Niccodemi, la formazione inscena *La professione della signora Warren* del britannico George Bernard Shaw e *Turbamento* di Guido Cantini. Nell'imminenza del natale, Stoppa riceve per la prima volta nella sua carriera la convocazione in un cast di eccezione: insieme ad Annibale Betrone, Luigi Almirante, Rina Morelli, Vittorio De Sica, Ruggero Ruggeri e Sergio Tofano, il 18 dicembre recita all'Argentina di Roma *Goldoni e le sue sedici commedie* di Paolo Ferrari, per

la regia di Salvini. La parte è di modesta entità, un garzone della bottega del caffè, ma segna il passaggio di Stoppa nel 'firmamento' degli interpreti italiani.

Il sodalizio con Salvini prosegue per tutto il 1944 quando Stoppa, diretto dal regista fiorentino, recita in ben otto spettacoli prodotti dall'Eliseo: nel dramma *La guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux, prima rappresentazione nello stabile romano dopo la Liberazione di Roma, l'attore veste i panni di Demokos. Alle prese con una drammaturgia improntata sull'umorismo, Stoppa ha modo di ampliare ulteriormente il suo bagaglio artistico e merita una menzione il suo Filippo della commedia *La brava gente* di Irwin Shaw. Questa stagione si rivela inoltre una significativa palestra stilistica perché gli permette di recitare in un repertorio rodato sull'interazione reciproca degli attori e sul dosato equilibrio delle parti. Su tutti valga l'esempio di *Quartetto pazzo*, commedia di Ernest Eklund con un intreccio amoroso tendente al ridicolo e al grottesco, in cui la carica drammatica nasce dall'intuizione di Salvini di assecondare le caratteristiche dei quattro attori protagonisti (Pagnani, Cervi, Stoppa e Morelli) come suggerisce la trasposizione cinematografica del 1945.

In seguito all'arrivo sul mercato italiano dei primi film americani, Stoppa fonda insieme ad altri soci la C.D.C., acronimo di Cooperativa doppiatori cinematografici, specializzandosi nel doppiaggio degli attori hollywoodiani. Legherà la sua voce a nomi del calibro di Jack Carson (*Il romanzo di Mildred*, 1945), Richard Widmark (*Il bacio della morte*, 1947), Kirk Douglas (*Le vie della città*, 1948 e *Sfida all'Ok Corral*, 1957).

Nei primi mesi del 1945, deluso per l'esclusione dal cast dello spettacolo *Parenti terribili* di Jean Cocteau per la regia di Visconti, si trasferisce per un breve periodo al teatro delle Arti di Roma: qui, diretto da Giannini, è il protagonista della messinscena di *Topaze* di Marcel Pagnol e della commedia romantica *Catene* di Allan Langdon Martin. Tra la primavera e l'autunno Stoppa raccoglie una serie di successi, di critica e di pubblico, in spettacoli comici di ottima caratura, realizzati insieme alla compagnia di Dina Galli: su tutti la farsa macabra *Arsenico e vecchi merletti* (recita Mortimer) dell'americano Joseph Kesserling (Roma, teatro Quirino) e *Spirito allegro* di Noel Coward (Roma, teatro delle Arti). A fine anno il ritorno all'Eliseo, dove veste i panni dell'omosessuale in *Fior di pisello* di Édouard Bourdet, coincide con la tanto attesa convocazione di Visconti, che lo seleziona per un doppio impegno: *Antigone*, riscrittura di Jean Anouilh della tragedia euripidea, e *A porte chiuse* di Jean Paul Sartre.

Il lavoro a fianco di Visconti significa per Stoppa il vero battesimo con una drammaturgia di caratura europea in cui è avvertibile tutto il disagio esistenziale dell'uomo moderno. È soprattutto in *A porte chiuse*, un dramma a tre personaggi ambientato in una stanza sigillata in cui i protagonisti si rinfacciano reciprocamente colpe, atrocità e delitti, che l'attore, nei panni di Garcin, raccoglie la piena fiducia di Visconti. Per avere quella parte Stoppa era riu-

scito con tenacia a ottenere clandestinamente il copione originale dal filosofo francese. Lo spettacolo sancisce la nascita del lungo e indiscusso sodalizio di una triade artistica e umana – Visconti, Stoppa e Morelli – che, sulla base di comuni progetti professionali e di vita, condividerà un legame totalizzante (del tutto anticipatore di quello propugnato dai gruppi del Nuovo Teatro degli anni Sessanta e Settanta del Novecento), rinnovando il sistema teatrale italiano dalle sue fondamenta.

Nel 1946 Stoppa e Morelli, insieme ai miti teatrali Memo Benassi e Tatiana Pavlova, oltre a giovani destinati a un grande futuro come Giorgio De Lullo, Arnoldo Foà, Massimo Girotti, Mariella Lotti e Franco Zeffirelli, sono selezionati dal regista per la compagnia Italiana di Prosa. La formazione, secondo le parole del suo fondatore, è animata esclusivamente da intenti artistici e rifiuta qualsiasi genere di «abborracciatura, provincialismo, dilettantismo, rivistucole, pochades».⁴ L'attore ottiene da contratto un compenso inferiore solo a quello della coppia Benassi-Pavlova e da questo momento abbraccia in pieno l'idea riformatrice di Visconti, condividendo sia le innovazioni introdotte sul piano della produzione dello spettacolo – dalle lunghe sessioni di prove a tavolino alla meticolosità della scelta del repertorio e dei collaboratori di scena – sia quelle inerenti alla fruizione: la chiusura delle porte di ingresso alla sala durante lo svolgimento di ogni singolo atto; il rinvio degli applausi al termine dello spettacolo; l'istituzione del prezzo di biglietto ridotto tramite una convenzione con la Camera del Lavoro. In sostegno a tali ambiziosi propositi, nel 1947 Stoppa scriverà per la rivista «Il dramma» un articolo dal forte tono polemico intitolato *Necessità di riforma*.⁵

L'esordio della nuova formazione avviene il 12 novembre 1946 con *Delitto e castigo* di Dostoevskij, adattato per la scena dal francese Gaston Baty. Certo del talento della Pavlova e di Benassi, rassicurato dalla duttilità e dalla qualità artistica della Morelli, Visconti si concentra soprattutto su Stoppa, come lo stesso regista dichiara in un articolo che precede di qualche giorno la 'prima': «Raskolnikof sarà Stoppa, so bene che molti si meraviglieranno di questa notizia ma io cercherò di fare di Stoppa qualcosa di nuovo: un Raskolnikof alla Peter Lorre, per intenderci, tutto fisso, immobile».⁶ L'operazione giunge a un alto livello di perfezione e anche l'esigente critico Silvio d'Amico loderà Stoppa per «aver superato se stesso».⁷ Lo spettacolo dostoevskiano sancisce dunque il definitivo possesso dell'attore dei ruoli drammatici, come peraltro confermano

4. L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO e R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, vol. 1, p. 46.

5. Cfr. P. STOPPA, *Necessità di riforma*, «Il dramma», XXIII, 1947, 34, pp. 46-48.

6. VISCONTI, *Il mio teatro*, cit., vol. 1, p. 86.

7. «Il tempo», 13 gennaio 1946, ora *ivi*, p. 104.

le foto di scena che a più riprese lo ritraggono con gli occhi allucinati dell'omicida. Segue *Zoo di vetro* di Tennessee Williams (teatro Eliseo, 13 dicembre 1946) in cui, nella parte di Tom, Stoppa scandaglia il sentimento di angoscia del vivere quotidiano a cui conferisce accenti patetici e nevrotici. In questo periodo, tra gli ammiratori dell'attore si segnala il potente uomo politico Giulio Andreotti. Molti anni più tardi Andreotti ricorderà l'amico e concittadino come «meravigliosa spina dorsale che non si è mai piegata»,⁸ alludendo all'estraneità di Stoppa verso qualsiasi forma di aiuto politico.

Il percorso di ricerca con Visconti si prende una meritata pausa quando a dirigere l'attore è Gerardo Guerrieri e il tema portato in scena si fa leggero e brillante: è il caso della commedia *Vita col padre* degli sceneggiatori d'oltre oceano Howard Lindsay e Russel Crouse in cui l'attore, insieme alla Morelli, dà vita a una fortunatissima coppia di sposi alle prese con i conflitti quotidiani all'interno del mondo familiare borghese. Stoppa incarna la figura del padre burbero e accigliato ma dai buoni sentimenti (Carlo Day), Morelli è la moglie un po' 'toccata' ma deliziosa (Vinnie). I due tipi restano talmente impressi nell'immaginario del pubblico che qualche anno più tardi verranno nuovamente portati in scena dai due attori per tre differenti versioni televisive (dirette rispettivamente da Mario Ferrero nel 1956, Daniele D'Anza nel 1960 e Sandro Bolchi nel 1969) e per due caroselli pubblicitari. Il primo, con la sceneggiatura, tra gli altri, di Luciano Salce, consiste in scenette domestiche in cui i piccoli problemi quotidiani vengono drammatizzati con enfasi. Il secondo, per la regia di Luigi Vanzi e la sceneggiatura di Marcello Ciorciolini, risulta più realistico e dai toni più smorzati, senza però danneggiare la *vis* comica dell'impianto teatrale. La partecipazione dell'attore a caroselli pubblicitari che reclamizzano prodotti di consumo continuerà anche negli anni successivi.

Conclusa la stagione 1946-1947 alla Pergola di Firenze con *Euridice* di Jean Anouilh, Stoppa tornerà nuovamente ai ruoli comici al Festival di Venezia recitando con successo Ali ne *L'impresario delle Smirne* diretto da Simoni. Sul palcoscenico, insieme a Paolo, figurano la Morelli, De Sica, Almirante, Stival, Ferrati e un giovane Adolfo Celi. L'ottima prova sarà ripetuta nell'estate 1948 quando Paolo veste i panni di Trappola (Tartaglia) ne *Il corvo* di Carlo Gozzi per la direzione di Strehler.

Nell'autunno 1948 Stoppa, insieme a Morelli, è nuovamente al fianco di Visconti con cui inizia una nuova stagione all'Eliseo. I due attori sono il cuore pulsante della compagnia capitolina, che porta ormai il loro nome. Naufragato il progetto viscontiano di dedicargli *Un cappello di paglia per Firenze*, l'attore, a causa della scrittura di Vittorio Gassman, si adegua a parti da non protagonista

8. R. SILVESTRI, *Per il caro amico Paolo Stoppa*, «Ariel», IV, 1989, 3, p. 17.

mostrando però un'efficiente puntualità interpretativa. È il caso del *fool* shakespeariano Pietra di Paragone di *As You Like It*, in cui Stoppa ben si adatta al tono fiabesco e visionario della rappresentazione le cui scenografie sono firmate da Salvator Dalí. Escluso dai cast di *Un tram che si chiama desiderio* e dell'*Oreste* di Alfieri, in cui i protagonisti assoluti sono Morelli e Gassman, l'attore, sempre diretto da Visconti, partecipa come Pandaro in *Troilo e Cressida* di Shakespeare. Lo spettacolo, per le scenografie di Zeffirelli, va in scena il 21 giugno 1949 al giardino di Boboli e raccoglie tutti gli interpreti più importanti della scena italiana, da Memo Benassi a Rina Morelli, da Massimo Girotti a Renzo Ricci e Eva Magni, tanto che la critica, utilizzando una metafora sportiva, parlerà di 'nazionale degli attori'. Nell'estate di quello stesso anno Stoppa, insieme a tutti gli scritturati dell'Eliseo, a eccezione di Gassman – che in contrasto con il metodo del regista milanese decide di percorrere nuove esperienze professionali –, si trasferisce a Venezia dove, in occasione della Biennale, recita al teatro della Fenice la commedia goldoniana *La figlia ubbidiente* per la direzione registica di Guerrieri.

Il crescente successo dell'attore è sancito da una prova magistrale in *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller inscenato il 10 febbraio 1951 per la regia di Visconti. Se Rina Morelli appare da subito in ottima forma, come nota d'Amico in una recensione per «Il tempo», è soprattutto l'interpretazione di Stoppa a fissarsi nella memoria futura. A lui Miller aveva fatto dono del copione circa diciotto mesi prima, durante un incontro al tempo del *Troilo e Cressida* nel giardino fiorentino di Boboli. Il suo Willy Loman, il protagonista del dramma, come sottolinea anche il manifesto disegnato da Jo Mielziner e da Gianni Polidori per pubblicizzare la 'prima' dello spettacolo romano, sorprenderà per il verismo minuzioso e per gli effetti di straziante umanità. A colpire è soprattutto la capacità dell'attore di tratteggiare il personaggio con una ricchezza di dettagli stilistici e un'assoluta padronanza espressiva. A più riprese la critica elogia la mimica facciale, che Stoppa aveva avuto modo di esercitare e sperimentare nelle sue pregresse apparizioni cinematografiche. È questa dunque l'opera della sua maturità creativa e artistica e la sua immagine d'interprete resterà legata a quel personaggio ben oltre la fine delle repliche. L'indomani della sua scomparsa, l'amico Luigi Squarzina lo ricorderà sulle pagine della rivista «Hystrio» con un articolo dal titolo *Se n'è andato come Willy Loman*.⁹

Dopo la ripresa di *Un tram che si chiama desiderio*, la compagnia, capitanata dalla coppia Morelli-Stoppa, si reca alla Biennale di Venezia dove, priva della presenza di Visconti, il 4 ottobre 1951 porta in scena *Il seduttore* di Diego Fabbri. La novità per la formazione capitolina di un allestimento di un autore

9. Cfr. L. SQUARZINA, *Se n'è andato come Willy Loman*, «Hystrio», I, 1988, 3, pp. 34-36.

contemporaneo italiano, e per giunta cattolico, passa in secondo piano rispetto alla frattura tra Rina Morelli, Paolo Stoppa e il regista. In disaccordo con la scelta delle autorità politiche nazionali di non concedere il visto d'ingresso in Italia a Bertolt Brecht e al suo Berliner Ensemble, Visconti decide infatti di togliere la firma dalla regia invitando i due attori a disertare la rappresentazione. La decisione dei due di recitare nonostante il parere avverso di Visconti mette così a nudo due diverse volontà, entrambe legittime: quella degli attori, più squisitamente teatrale, di sponsorizzare il teatro e il destino dei teatranti, e quella del regista, più esposta e politica, di sottolineare la censura governativa.

Tra il 1950 e il 1953 il nome di Stoppa ricorre con frequenza anche in pellicole di pregio in cui l'attore riesce a liberarsi dalle ripetitive parti puramente comiche a cui il cinema italiano lo aveva fino a quel momento relegato: memorabile è la sua interpretazione del barbone Rappi, carattere complesso e sfaccettato, del film *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica. Degno di nota è anche il lavoro in Francia con il regista René Clair nei film *La bellezza del diavolo* (1950) e *La bella della notte* (1952), così come merita una menzione la partecipazione a *La voce del silenzio* (1953) per la regia di Georg Wilhelm Pabst. Diretto da Eduardo De Filippo, Stoppa è l'esoso Alvaro dell'episodio *L'avarizia* del film *I sette peccati capitali* (1952).

Esattamente un anno dopo la 'prima' de *Il seduttore*, la compagnia dell'Eliseo apre la nuova stagione con una messinscena che segna in maniera fortunata e vincente la storia del teatro italiano: *La locandiera* di Goldoni. Se lo spettacolo consacrerà a livello internazionale la grandezza della Morelli, a Stoppa, in scena nella parte del marchese di Forlipopoli, va invece il merito di aver convinto Visconti a misurarsi per la prima volta con una regia goldoniana. Nel successivo *Tre sorelle* di Čechov (teatro Eliseo, 20 dicembre 1952) Stoppa, che veste i panni di Andrej Prosorov, si trova per la prima volta alle prese con il drammaturgo russo. Con questa prova si chiude momentaneamente la fase di lavoro in teatro con Visconti, che negli anni successivi si dedicherà alle regie d'opera scaligere (dal dicembre 1954 al maggio 1955) e ad alcune collaborazioni con la compagnia di prosa di Lilla Brignone. Nello stesso lasso di tempo l'attore indirizzerà i suoi interessi verso il genere radiofonico, il doppiaggio e il cinema. Per il primo registra *Così è (se vi pare)* di Pirandello per la regia di Corrado Pavolini; mentre recita insieme a Totò nel film *Siamo uomini o caporali* (1955) di Camillo Mastrocinque.

Sono gli anni in cui l'attore, all'apice della carriera, riceve premi e onorificenze. Tra il 1952 e il 1955 ottiene due Nastri d'argento per l'attività cinematografica: il primo nel 1952 alla carriera, il secondo nel 1955 come attore non protagonista per l'episodio *Pizze a credito* in *Loro di Napoli* di De Sica. Diversamente dalla Morelli, Stoppa partecipa con frequenza agli eventi mondani e culturali, mostrando di sentirsi a proprio agio nella frequentazione dei politi-

ci e dei salotti intellettuali. Nel 1954, anno in cui esce sugli schermi *Prima di sera* di Piero Tellini – in cui recita nell'insolita parte del protagonista –, Paolo compare nella folta comitiva degli artisti cinematografici italiani guidata da Nicola De Pirro e diretta a Londra per la Settimana del cinema italiano (25-31 ottobre): l'occasione gli permette di stringere la mano alla regina d'Inghilterra Elisabetta II Windsor.

Ma oltre alla società civile e dello spettacolo Stoppa è interessato anche alle società segrete. Secondo una pratica diffusa tra gli artisti del tempo, è infatti iscritto alla massoneria e il suo nominativo figura legato alla Loggia Gustavo Modena all'Oriente di Roma, setta appartenente all'Obbedienza della Gran Loggia d'Italia degli Alam: ne fanno parte anche i colleghi Mario Ferrari, Aldo Silvani, Leo Garavaglia e Gino Cervi. Nonostante per tutta la vita Stoppa abbia negato la sua affiliazione, il suo nome compare associato alla loggia Modena nei registri dell'Ufficio Affari Riservati (UAARR) del Ministero dell'interno.

Il ritorno al teatro, sempre insieme a Visconti e Morelli, è ancora all'insegna di Čechov di cui la compagnia allestisce *Zio Vanja* il 20 dicembre 1955 all'Eliseo. La resa scenica è però recensita con meno entusiasmo rispetto alla calibrata perfezione di *Tre sorelle* e anche l'interpretazione di Stoppa, che dà vita a un Vanja più rozzo e contadino che raffinato e signorile, è accusata di non essere in armonia con i toni chiaroscurali del personaggio. La parabola cechoviana si chiuderà solo un decennio più tardi quando il 25 ottobre 1965 l'attore vestirà i panni di Gaiev del *Giardino dei ciliegi*.

Per Stoppa, che nel luglio 1956 vince la Grolla d'oro del Premio Saint Vincent e nel novembre dello stesso anno, insieme a Morelli, Magnani e Cervi, è premiato con la Maschera d'oro,¹⁰ l'occasione di riscattarsi dalla discussa interpretazione di *Zio Vanja* giunge pochi mesi più tardi quando, ancora una volta guidato da Visconti, mette il suo personale sigillo su due interpretazioni memorabili. Per la Biennale di Venezia del 1957 torna alla drammaturgia goldoniana portando al massimo grado di sviluppo la maschera del turco Alì de *L'impresario delle Smirne*, già interpretato un decennio prima per la direzione di Simoni. Grazie a un copione che assume le sembianze di un ritmato libretto di opera buffa, per la prima volta nella sua carriera Stoppa si cimenta in prove canore sulle suggestive musiche scritte per l'occasione da Nino Rota, mostrandosi all'altezza dei più quotati attori esperti di canto come Marcello Giorda (Nibbio, il direttore del teatro) e Elio Pandolfi (il soprano Carluccio). Nella primavera dell'anno successivo lo spettacolo verrà portato a Parigi al teatro Sarah Bernhardt in seno al Théâtre des Nations, celebre festival di arte drammatica di Parigi.

10. Il premio è inaugurato nel 1956 per la ricorrenza del ventennale dalla scomparsa di Ettore Petrolini.

Il 18 gennaio 1958 l'attore presta il volto al fortunatissimo personaggio di Eddie Carbone del dramma *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller. La stagione lo vede protagonista anche della commedia *Figli d'arte* di Fabbri, rappresentato il primo marzo 1959 all'Eliseo. Con l'interpretazione nel 1960 di Amilcare Candidezza della discussa e poi censurata *Arialda* di Giovanni Testori si conclude la seconda stagione teatrale insieme a Visconti. In quello stesso anno, Stoppa collabora con il regista anche al cinema nel film *Rocco e i suoi fratelli* (1960) interpretando l'equivoco manager pugilistico Cerri. In questo periodo Paolo intensifica l'attività cinematografica, sia partecipando, sempre in piccole parti, a molte produzioni internazionali – tra cui *Che gioia vivere* (1961) di René Clément con Alain Delon, *La terribile notte* (1962) di André Versini con Charles Aznavour e *Beckett e il suo re* (1964) di Peter Glenville con Richard Burton e Peter O'Toole – sia collaborando con maestri del cinema italiano del calibro di Roberto Rossellini e Mauro Bolognini con i quali recita in ruoli prevalentemente drammatici. Per il primo interpreta il principe Alessandro Antoniani in *Era una notte a Roma* (1960) e il patriota risorgimentale Nino Bixio nel film storico *Viva l'Italia!* (1961). Per il secondo recita in *La giornata balorda* (1961). Meno fortunata è invece la partecipazione a *Il giudizio universale* (1961) di De Sica, film dalle grandi ambizioni, come indica il cast stellare – in cui figurano, tra gli altri, anche i nomi di Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Fernandel, Renato Rascel e Silvana Mangano – ma dallo scarso interesse di pubblico e critica. Di minor consistenza, ma sempre a fianco di attori internazionali, sono le partecipazioni a pellicole comiche come *Le tre eccetera del colonnello* di Claude Boissol e *Pane, amore e cha... cha... cha* di Camillo Mastrocinque (1960).

Nel 1962 la compagnia Morelli-Stoppa, ormai svincolata dal contratto con l'Eliseo e orfana di Visconti, allestisce solo la commedia *Caro bugiardo* tratta dall'epistolario tra George Bernard Shaw e Beatrice Stella Patrick Campbell. Diretto da Jerome Kilty, Stoppa dà prova di perfetta simbiosi artistica nella recitazione comico-umoristica con Rina Morelli: tutto lo spettacolo ruota infatti attorno alla rappresentazione di una relazione lunghissima e molto complicata vissuta con i tempi della *pochade*. Il successo è tale che nel 1963 i due attori propongono una riduzione televisiva. Il nascente palinsesto *fiction* della Rai, per il quale già in quel 1963 Stoppa recita nel ruolo del protagonista eponimo nella miniserie *Demetrio Pianelli*, negli anni seguenti accoglierà a più riprese l'attore in parti di sempre maggior prestigio.

Intanto in un clima di crescente crisi economica e istituzionale del teatro, esacerbato dall'agguerrita concorrenza del cinema, Stoppa inizia a progettare una nuova fase artistica della carriera insieme alla Morelli. Nel 1963, durante le riprese del *Gattopardo*, film che lo consacra dinanzi al pubblico cinematografico europeo, l'attore impiega il suo tempo libero in nuovi e affascinanti pro-

getti teatrali. A giugno viene annunciata la nascita del Gruppo del teatro libero di Roma che riunisce Visconti, Morelli, Stoppa e la compagnia dei Giovani composta da De Lullo, Rossella Falk, Romolo Valli e Elsa Albani. Secondo le indicazioni date alla stampa, la formazione intende porsi come una semi-stabile con sede fissa al Quirino di Roma. Nonostante le buone intenzioni, il progetto viene abbandonato senza un'apparente spiegazione.

Dopo il fallimento della trattativa, Stoppa e Morelli fuoriusciranno dai binari dell'originalità artistica e dal ruolo di faro del teatro italiano, pur continuando a recitare in spettacoli di ottimo livello in collaborazione con importanti registi come Giannini, Ferrero e Zeffirelli. Al termine di un triennio di quasi inattività teatrale (fanno eccezione il già citato *Caro bugiardo* e *Il tredicesimo albero* per la regia di Visconti al Festival di Spoleto del 1963), la stagione del rilancio è quella del 1964-1965: Stoppa, insieme alla Morelli, è segnalato alla guida di una formazione composta da giovani di belle speranze, tra cui Milena Vukotic, Gino Pernice ed Ezio Marano, con cui presenta un repertorio volto a integrare alcune lacune lasciate dalle scelte drammaturgiche operate con Visconti. Dopo la messinscena di *Oh che bella guerra!* (teatro Quirino, 1964) di Joan Littlewood, satira sui conflitti bellici intrisa di intermezzi musicali, ballettistici e ridicoli, tipici della rivista, il cartellone prevede l'umorismo novecentesco del *Così è (se vi pare)* di Pirandello (5 febbraio 1965, Quirino di Roma, regia di Mario Ferrero), un testo che Stoppa porterà in scena anche negli anni successivi con la regia di De Lullo (1972 e 1974). Per la televisione recita come protagonista nei sette episodi della miniserie *Questa sera parla Mark Twain*: la biografia dello scrittore americano andrà in onda dal 28 marzo al 9 aprile 1965 sul Programma nazionale.

La stagione 1965-1966 segna il ritorno dell'attore al repertorio shakespeariano: al Teatro Stabile di Roma veste i panni di Shylock del *Mercante di Venezia* diretto da Giannini. La stagione successiva partecipa a un solo progetto teatrale con una formazione espressamente riunita da Zeffirelli: in *Un equilibrio delicato* di Edward Albee l'attore torna ad affrontare le tematiche esistenziali della cultura americana e in particolare l'angoscia e la paura della solitudine. Con lui recitano Ferrati e Morelli. Dopo una visita alla Sorbona di Parigi per ascoltare con curiosità i protagonisti della sommossa giovanile, Paolo ripropone con la Morelli l'ormai classico *Vita col padre* (1968), dedicando una parentesi al cinema con *La matriarca* (1968) di Pasquale Festa Campanile e il *cult* di Sergio Leone *C'era una volta il west* (1968). Nel 1969, diretto da Jerome Kilty, porta in scena la commedia *Lascio alle mie donne* di Fabbri per poi recitare insieme a Renzo Ricci le vicende di una coppia omosessuale ne *Il sottoscala* di Charles Dyer per la regia di Bolchi. A seguito della scarsa attenzione riservata a quest'ultimo spettacolo, demotivato da una legislazione e una burocrazia che sembrano non considerare tra le priorità il rilancio della macchina teatra-

le, scioglie la compagnia per dedicarsi a progetti televisivi e radiofonici e alle consuete partecipazioni nel mondo del cinema e del doppiaggio.

Nel 1966 (e fino al 1974) ottiene uno strepitoso consenso nella popolare trasmissione *Gran varietà*, in onda sulle frequenze di Radio-Rai: qui, insieme alla Morelli, conduce la memorabile rubrica *Eleuterio e Sempre Tua*, una satira leggera e gustosa della vita matrimoniale che si basa sullo scambio di lettere fra due coniugi. Lo spettacolo è basato sullo scambio postale di una coppia matura, forse in crisi di noia e sopportazione, ma profondamente legata. I coniugi talvolta discutono, spesso si dividono – lui torna ai Parioli, lei a Trastevere – ma la riconciliazione è sempre dietro l'angolo. Il dialogo è aspro, feroce, pungente, e la perenne meraviglia di lei contrasta con il cinismo di lui.

Gli impegni televisivi sono sicuramente meno significativi da un punto di vista artistico ma consentono all'attore di recitare senza muoversi da Roma con un ritmo di lavoro più blando rispetto alle tournées teatrali. Per la televisione Stoppa partecipa alla trasposizione di alcuni testi teatrali come *Morte di un commesso viaggiatore*, 'girato' nel 1968 su iniziativa di Federico Zardi per un ciclo dedicato al teatro americano, *Vita col padre e con la madre*, ispirato a un libretto umoristico di Clarence Day (1969), *I corvi* di Henry Becque (1969) e *La tigre e il cavallo* di Robert Bolt (1969). Dal 1970 inizia a collaborare ad alcuni sceneggiati, tra cui il fortunato *Antonio Meucci cittadino toscano contro il monopolio Bell* (1970) per la regia di D'Anza e la sceneggiatura di Lucio Mandarà. Nel 1971 figura nella riduzione de *I Buddenbrook* di Thomas Mann diretta da Edmo Fenoglio. Documentata da filmati d'epoca e scatti fotografici è la sua partecipazione alla vita culturale e mondana, come il Premio Strega del 1968 (assegnato ad Alberto Bevilacqua) e del 1970 (conferito a Guido Piovene). L'attore non manca di presenziare a prime teatrali e proiezioni cinematografiche così come a tutti gli incontri degli addetti dello spettacolo. Tra i suoi amici più intimi vi sono riconosciuti intellettuali del tempo, tra cui Ennio Flaiano. A consacrarlo nelle simpatie popolari sono invece le sue note passioni per le belle automobili, per la boxe e per la squadra calcistica della Roma.

Nel 1970 l'attore, questa volta senza l'usuale compagnia della Morelli, torna a teatro in società con Enrico Maria Salerno con cui porta in tournée la commedia *Giochi da ragazzi* dell'italo-americano Robert Marasco. L'allestimento è prodotto da Pietro Garinei e Sandro Giovannini. Nel 1971, a quasi dieci anni dal primo tentativo, Paolo Stoppa e Rina Morelli si uniscono con la compagnia dei Giovani diretta da De Lullo assieme a Falk, Valli e Albani. Qui ritrovano i tratti riformatori del periodo viscontiano: repertorio impegnativo, rispetto del testo, accurate scenografie, scelte registiche coerenti. La formazione resta in piedi per due anni comici durante i quali l'attore sfrutta un ormai consolidato bagaglio di esperienza scenica. L'esordio della nuova compagine, certamente la più prestigiosa del panorama nazionale del tempo,

è datato 15 novembre quando al teatro Morlacchi di Perugia va in scena una ripresa de *La bugiarda* rielaborata per l'occasione da Fabbri. Segue *Così è (se vi pare)*, allestito il 17 marzo 1972 al Valle di Roma. Il rapporto con la compagnia De Lullo si conclude negli ultimi mesi del 1973 con la rappresentazione dello spettacolo *Stasera Feydeau*. L'attività scenica di Stoppa prosegue nella stagione 1974-1975 in compagnia di Salerno e Ilaria Occhini, con cui allestisce *Le rose del lago* del drammaturgo Franco Brusati.

Intanto dall'inizio degli anni Settanta l'attore è ormai una star affermata degli sceneggiati televisivi in cui ricopre quasi sempre parti da protagonista. Nel 1972, diretto da D'Anza, è negli studi Rai di Milano per le riprese della serie televisiva *E.S.P. (Extra Sensorial Perceptions)* dedicata al filone del paranormale e incentrata sulle vicende del veggente olandese Gerard Croiset. In quello stesso anno si dedica al genere giallo vestendo i panni dell'ispettore Hans Bärlach, figura centrale dei romanzi di Friedrich Dürrenmatt, nel film per la televisione *Il giudice e il suo boia* e poi nella serie *Il sospetto*. Nel 1973 'gira' la prima serie del poliziesco *Il commissario De Vincenzi*, interpretando un cinquantenne funzionario di questura alle prese con delitti e 'improbabili' suicidi nell'Italia fascista anni Trenta. L'anno seguente è ancora sugli schermi Rai nella miniserie televisiva in tre puntate *Accadde a Lisbona*, film ispirato a un fatto realmente accaduto – lo scandalo della Banca del Portogallo del 1925 – dove interpreta l'abile truffatore Artur Virgilio Alves Reis. Nella primavera-estate 1975 Stoppa è nuovamente diretto da D'Anza in *La baronessa di Carini*, primo teleromanzo 'gotico' girato su pellicola a colori (benché le trasmissioni Rai fossero ancora contraddistinte da un anacronistico bianco e nero) nelle vesti sia di personaggio (l'eccentrico Don Ippolito), sia di narratore extradiegetico. In segno di riconoscimento per la sua attività artistica e per il suo impegno nella diffusione della cultura italiana all'estero, il 2 giugno di quello stesso anno ottiene la prestigiosa onorificenza di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana.

Arriviamo così al 1976, anno dai risvolti tragici per Stoppa. Il 17 marzo, dopo alcuni anni di malattia, si spegne il maestro Visconti. Nella calura estiva romana, mentre è tornato a lavorare per la televisione 'girando' la seconda serie del fortunato *Il commissario De Vincenzi*, è colpito da un nuovo grave lutto, quello per la compagna Rina Morelli. Il brusco distacco non lascia tempo ai due di salutarsi e l'attore cade in un profondo stato di dolore al punto che impiegherà più di due anni per tornare su un palcoscenico. Dopo quell'immane perdita il 'fiammiferino' Stoppa tenderà progressivamente ad arroccarsi nella riservatezza e nella solitudine.

Tornerà a dare un segno della sua presenza a livello pubblico recitando per il grande schermo nella commedia *Casotto* di Sergio Citti insieme a Flora Martianni, Michele Placido e una giovanissima Jodie Foster, fresca reduce dal successo di *Taxi Driver*. Sempre nel 1977 Stoppa firma un breve articolo sul-

le colonne del «Corriere della Sera» di Milano denunciando le condizioni di precarietà progettuale del teatro italiano. Lo scritto preannuncia il ritorno sulle scene, che avviene nel 1978, accanto a Franca Valeri, nella commedia *GIN GAME* del premio Pulitzer Donald Lee Coburn. Inscenato in 'prima' nazionale al teatro Caio Melisso di Spoleto, lo spettacolo, che si avvale del collaudato schema drammaturgico-scenico delle esibizioni con la Morelli (lei sfumata e docile, lui ironico e ruvido), vede uno Stoppa che, duramente provato dal lutto, colora il suo consueto stile secco e nevrotico di un velato disincanto, cifra ricorrente di tutta la carriera successiva. All'apertura del sipario uno scroscio di applausi accoglie con affetto e incoraggiamento Stoppa la cui emozione è testimoniata dagli occhi inumiditi da lacrime mentre porge al pubblico brevi cenni con la testa in segno di ringraziamento e comprensione. Quel rientro in scena è merito anzitutto della paziente opera di persuasione degli amici più cari, *in primis* De Lullo e Valli, che ancora alla prova generale avevano dovuto fronteggiare il desiderio di Stoppa di tirarsi indietro adducendo come scusa quella di non avere più memoria.

È in questo periodo che si 'accompagna' con l'attrice Lauretta Torchio, amica e collega di vecchia data, anche lei colpita da lutto coniugale. L'attore abbandona le stanze dell'Eliseo per trasferirsi in un attico poco distante. Superato lo shock del rientro in scena, nel 1980 fa coppia artistica con un'altra grande interprete femminile del teatro italiano: Pupella Maggio. Con lei, diretto da Giuseppe Patroni Griffi, recita nella commedia grigia *LONTANO DALLA CITTÀ* di Jean Paul Wenzel, una storia di amore e solitudine tra un vecchio operaio in pensione e la consorte. Dopo questo spettacolo Stoppa decide di dare una nuova svolta – l'ultima – alla sua carriera e, abbandonata la drammaturgia seria e contemporanea, si ritaglia un repertorio da protagonista maschile assoluto, costruendo, nel giro di breve, una galleria di grandi caratterizzazioni tratte dal teatro classico. È questa la fase in cui l'attore, perfettamente a suo agio nei panni di solista della scena, si erge a monumento del teatro italiano e a maestro di giovani interpreti e registi a cui presta i suoi preziosi insegnamenti a partire da *IL MERCANTE DI VENEZIA* (1980) nella versione di Memè Perlini. Curioso compromesso col teatro di ricerca, lo spettacolo, in cui recitano alcune promesse del teatro italiano, tra cui Anna Bonaiuto, Tonino Accolla, Edoardo Gubianini e Lidia Montanari, è al centro delle attenzioni della critica. Le recensioni sollevano qualche polemica verso le scelte registiche ma lodano all'unanimità la personalità di Stoppa la cui interpretazione cupa e ombrosa di Shylock si staglia in un'ambientazione scenografica astratta e dalle reminiscenze cubiste in cui l'attore la fa da padrone.

Tornato a collaborare con Patroni Griffi nel 1981, in occasione dei cinquantacinque anni di attività teatrale, Stoppa dà vita all'eccezionale carattere di Arpagone de *L'AVARO* di Molière. L'interpretazione gli vale l'ambito rico-

noscimento del Premio Simoni. Se tra i giovani sono da segnalare le prove di Franca d'Amato e Franco Acampora, Stoppa è osannato per la sua capacità di proporre un registro comico venato di una ricca e sfumata carica interiore, drammatica e psicologica, che in quegli stessi anni ritorna anche sul grande schermo quando, diretto da Mario Monicelli, si misura con il genere della commedia all'italiana: si pensi alle gustose interpretazione di papa Pio VII del film *Il marchese del Grillo* (per la quale riceve il terzo Nastro d'Argento) e dello strozzino Savino Capogreco di *Amici miei atto II*. Proprio con quest'ultimo film si conclude la lunga carriera cinematografica di Paolo Stoppa.

Gli ultimi anni di vita sono dedicati alla sua unica vera passione: il teatro. Nel 1984 convince Squarzina a dirigere il pirandelliano *Berretto a sonagli* in cui dà l'ennesima prova magistrale del suo talento nei panni di un inedito Ciampa. Lo stesso regista rimane sbalordito quando, alla prima lettura, l'attore si presenta con il copione chiuso e la parte imparata perfettamente a memoria. Durante la tournée dello spettacolo, nel marzo 1985 Stoppa è ricevuto in Campidoglio dal Presidente della Repubblica Sandro Pertini per ritirare il Premio De Gasperi. Ripresosi dai postumi di un intervento chirurgico a un occhio, nonostante la ferma intenzione di tornare nuovamente sul palcoscenico, salta per oscuri motivi il progetto di rappresentare a Spoleto il *Nastro di Krapp* di Beckett per la direzione di Strehler. Dopo il rifiuto di recitare un monologo in romanesco per uno spettacolo chiamato *Varietà*, Stoppa decide di ritirarsi momentaneamente dal mondo dello spettacolo, amareggiato per l'eccessiva influenza sulla programmazione stagionale delle motivazioni economiche e delle pressioni politiche. Non reciterà più per il suo pubblico.

Accudito fino all'ultimo da Lauretta Torchio, si spegne a Roma il primo maggio 1988 per una grave forma di leucemia.

Famiglia

Pur non appartenendo a una famiglia d'arte, Paolo Stoppa è iniziato all'universo dello spettacolo dall'ecclettico zio, il noto antiquario romano Augusto Jandolo. Nato a Roma il 25 maggio 1873 da una stimata famiglia di antiquari, Jandolo, dopo aver frequentato l'istituto tecnico, si iscrive alla scuola di recitazione dell'accademia di Santa Cecilia di Roma, dove si forma come allievo di Virginia Marini. Superato brillantemente l'esame finale viene notato dal critico teatrale Eduardo Boutet che lo propone all'attenzione di Eleonora Duse. Dopo averlo sottoposto a un provino, la 'divina' lo accoglie nella sua compagnia e, nel 1898, Jandolo esordisce al teatro Niccolini di Firenze in *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio. Successivamente, sempre al seguito della Duse, parte per una tournée di circa un anno in varie città europee e in

Egitto. Abbandonerà il mestiere di attore per dedicarsi alla professione di antiquario, coltivando in parallelo l'attività di poeta, scrittore, autore teatrale e regista cinematografico.

Collaboratore di giornali e riviste tra cui «Nuova antologia», «La lettura», «Il Messaggero», come autore teatrale è tra i più significativi rinnovatori della tradizione drammaturgica romanesca. Alla sua vena creativa si deve il 'ringiovanimento', in chiave antiretorica e in ossequio alla sensibilità e al gusto di una platea ormai borghese, di alcuni dei personaggi più identificativi della cultura trasteverina come Ghetanaccio, Meo Patacca e Rugantino. Particolarmente amato da Ettore Petrolini, che dal 1931 introdusse la commedia *Ghetanaccio* nel suo repertorio, Jandolo ha composto anche lavori in lingua a soggetto storico tra cui *Goethe a Roma*, rappresentato al teatro Argentina nel 1913, e *Michelangelo*, inscenato dalla compagnia di Amedeo Chiantoni nel 1921 al teatro Lirico di Milano.

Sul versante cinematografico Jandolo ha coadiuvato alla regia l'amico Romolo Bacchini in tre pellicole di discreto successo: *Brescia leonessa d'Italia* (1915), *Susanna e i vecchioni* (1916) e *Altri tempi, altri eroi* (1916). Al cinema muto fornisce anche alcuni soggetti tra cui quello del film *Leonardo da Vinci* con cui, nel 1912, ottiene il primo premio al concorso bandito dalla Cines.

Nel corso degli anni Jandolo pubblica la raccolta delle sue opere teatrali in vernacolo¹¹ e numerosi volumi di ricordi e poesie – queste ultime particolarmente apprezzate da Pasolini – tra cui merita segnalare *Le memorie di un antiquario*¹² in cui si trova un fine ritratto della Duse. Muore a Roma l'11 gennaio 1952 lasciando la sua cospicua eredità al nipote Paolo.

Dall'unione di Stoppa con Rina Morelli, figlia d'arte dotata di una fine e istintiva sensibilità interpretativa, non nasceranno eredi.

Formazione

Appartenente a una famiglia benestante della borghesia romana, Paolo Stoppa non è predestinato dalla nascita alla carriera teatrale a cui invece giunge tramite una scelta consapevole maturata durante gli anni degli studi universitari in Legge: differentemente dalla compagna Rina Morelli, ma similmente a due altri suoi concittadini, Luigi Cimara e Sergio Tofano, Stoppa appartiene alla leva di attori che fioriscono dalle scuole italiane di arte drammatica.

11. Cfr. A. JANDOLO, *Teatro romanesco*, Roma, Dialetti italici, 1925.

12. Milano, Ceschina, 1935.

Ad avvicinarlo al mondo dello spettacolo è lo zio Augusto Jandolo, uomo di ingegno eclettico e versatile da cui il giovane Paolo mutua il vivo interesse per la cultura e la tradizione popolare romanesca. Da adolescente impara a memoria *Er fattaccio*, un monologo romanesco in endecasillabi, che ogni domenica sera recita nel salotto di casa dinanzi ai parenti. A più riprese assiste alle prove delle commedie dello zio, rappresentate da interpreti del calibro di Ferruccio Garavaglia, Amedeo Chiantoni ed Ettore Petrolini, subendo il fascino e il richiamo della ribalta. La sua formazione teatrale si consuma tra le mura dell'Accademia romana di Santa Cecilia, presso la scuola d'arte drammatica Eleonora Duse, sotto lo sguardo attento di Silvio d'Amico, vicedirettore e docente di Storia del teatro. L'anno di ingresso alla scuola di recitazione è il 1925 e tra i compagni di corso si segnala Anna Magnani. Insieme ad altri quarantanove compagni, nell'aprile di quello stesso 1925, Stoppa è convocato al teatro Odeon di Roma per una comparsata nella 'prima' dell'atto unico *Sagra del Signore della Nave* di Pirandello, con cui il drammaturgo siciliano inaugura la sua personale compagnia del Teatro d'Arte. L'incontro con il futuro premio Nobel e con la prima attrice Marta Abba sarà raccontato a più riprese da Stoppa in diverse interviste giornalistiche ed esiste anche della documentazione filmica. Proprio con un testo pirandelliano l'attore concluderà la sua carriera nel 1985 con una magistrale interpretazione di Ciampa del *Berretto a sonagli*.

Gli studi accademici terminano nel 1927 quando Stoppa supera brillantemente il saggio finale recitando nel teatrino dell'Accademia di via Vittoria nella commedia *Barberina* di Alfred De Musset sotto gli occhi vigili di un nutrito gruppo di impresari, capocomici e direttori di compagnie alla ricerca di giovani 'promesse'. A notarlo è Wanda Capodaglio che lo scrittura come generico per la formazione di cui è capocomico insieme a Corrado Racca ed Egisto Olivieri.

Poco altro sappiamo del suo primo anno di noviziato teatrale. La stagione successiva l'attore viene promosso da Antonio Gandusio a brillante, un ruolo grazie al quale Paolo può valorizzare il suo volto irregolare, gli occhi pungenti e vivacissimi e una dizione ricca di coloriture romanesche. Un altro punto di riferimento del giovane aspirante attore è certamente Petrolini, di cui Stoppa segue puntualmente tutti gli spettacoli e a cui ruba con gli occhi i segreti del mestiere. La loro amicizia terminerà solo con la morte del più anziano nel 1936.

Alla metà degli anni Trenta il tirocinio formativo di Stoppa può essere paragonato a quello di un apprendista artigiano 'a bottega' che, grazie alla condivisione del palcoscenico con grandi solisti della scena, da Gandusio a Luigi Almirante, da Lamberto Picasso a Renzo Ricci e Dina Galli, forgia i ferri del mestiere in un repertorio tradizionale e di sicuro successo.

Pur essendo cresciuto alla scuola del teatro dei ruoli, nei primi anni Quaranta si accosta con vivo interesse al teatro di regia (di cui è uno dei primi allievi) propugnato dalla compagnia dell'Eliseo di Roma. Il lavoro con Pietro

Sharoff, Guido Salvini e soprattutto Luchino Visconti deve essere letto come un secondo percorso formativo che permette all'attore di ampliare progressivamente il proprio bagaglio stilistico, in direzione di una sorprendente quanto ammirevole evoluzione artistica. Alla scuola della regia diventerà uno tra i più completi e rappresentativi attori italiani del Novecento.

Interpretazioni/Stile

La leggenda teatrale di Paolo Stoppa è legata a un cliché: quello di essere un attore non naturalmente dotato di mezzi (il suo fisico è tutt'altro che prestante, la dizione tende alla pronuncia romana, la voce è duttile ma esile), con una predisposizione alle facili caratterizzazioni comiche che, grazie a una ferrea volontà e alla sapiente mano registica di Luchino Visconti, riesce a diventare uno degli interpreti più completi e rappresentativi del rinnovamento teatrale italiano. A questa affermazione occorre però fare dei distinguo.

Se è vero che sin dai suoi esordi l'attore mostra un'innata propensione al genere comico (da subito è capace di far scattare la risata a suo piacimento) è altresì certo che alla scuola del teatro di tradizione di Antonio Gandusio, Dina Galli e Luigi Almirante il giovane Stoppa, allontanata la facile tentazione di crearsi una galleria di macchiette e maschere, inizia a coltivare il gusto per le sfumature ironiche e patetiche che conferiscono ai personaggi un tono di amarezza e di realismo. Alla scuola di Gandusio impara inoltre come il mestiere dell'attore, al di là di rare eccezioni e frequenti 'invenzioni' mitografiche, non possa che basarsi su una coscienziosa dimensione artigianale. Sudore, sacrificio e abnegazione saranno il punto di partenza del successivo laboratorio tecnico-espressivo. Nonostante la sua predilezione per il repertorio leggero, nel 1932 Stoppa si misura per la prima volta con il genere serio al teatro Valle di Roma recitando nello spettacolo *I marinai del Glencairn* tratto da Eugene O'Neill e diretto da Anton Giulio Bragaglia.

Il suo stile, che nel pieno degli anni Trenta del Novecento deve ancora giungere a una piena maturazione – le critiche del tempo parlano talvolta di una comicità indisciplinata e semiburattinesca –, è raffinato alla scuola di Renzo Ricci dove Stoppa si accosta ad autori di qualità e a un metodo di lavoro professionalmente più incisivo, con un maggiore numero di prove e una più approfondita analisi del testo. Con il capocomico fiorentino – da cui apprende certamente anche alcuni segreti manageriali – trova l'occasione per arricchire il suo repertorio. Alle usuali parti da secondo brillante si aggiungono infatti anche ruoli da protagonista, dai toni chiaroscurali e di rilievo drammatico, come ad esempio quello di Bob Laroche, un giovane storpio mezzo paralitico, interpretato nella commedia *Tempi difficili* di Édouard Bourdet (1934). La

stroncatura dello spettacolo dell'autorevole critico del «Corriere della Sera» Renato Simoni, che contestò la resa crudamente realistica del personaggio, indica per contrasto la predisposizione di Stoppa ad allontanarsi dall'effervescenza primattorica e la predilezione per il lavoro di sottrazione, lo studio del dettaglio e della psicologia.

La successiva scrittura per la Galli (1935) lo consacra brillante assoluto, l'ultimo di vero spessore dell'ormai tramontante sistema dei ruoli. In quello stesso periodo Stoppa viene notato anche dal cinema dove in breve tempo raggiunge una discreta popolarità grazie a una serie di interpretazioni in parti di contorno. La svolta decisiva per la sua evoluzione stilistica avviene però nel 1938 quando entra a far parte della compagnia dell'Eliseo. Qui si confronta per la prima volta con la regia e con una nuova concezione teatrale che considera lo spettacolo come una forma di creazione collettiva. Determinante è soprattutto il lavoro a fianco di due registi aperti alle novità europee come Pietro Sharoff e Guido Salvini, a cui Stoppa sembra affidarsi senza remore: il primo porta in dote la sua pluriennale esperienza con Stanislavskij come maestro di recitazione del Teatro d'Arte di Mosca; il secondo è tra i fondatori del Teatro d'Arte di Pirandello e amico personale di Max Reinhardt e Jacques Copeau.

Alle prese con un repertorio eterogeneo e impegnativo, l'attore si confronta anche con le caratterizzazioni di alto respiro poetico della drammaturgia shakespeareana. Le sue interpretazioni di Sir Andrew della *Dodicesima notte* (1938) e di Ford delle *Allegre comari di Windsor* (1940) mostrano infatti una piena capacità di leggere in maniera personale e sempre originale la parte affidatagli e, come confermano le fotografie di scena, denotano l'attitudine dell'attore a quelle doti di trasformismo scenico che a teatro giungeranno all'apice solo alcuni anni più tardi con le interpretazioni di Ali del goldoniano *Impresario delle Smirne* (memorabili sono le edizioni del 1947, per la regia di Simoni, e quella firmata un decennio più tardi da Visconti), del Pietra di Paragone dello shakespeareano *As You Like It* (del 1948 diretto da Visconti) e del Trappola/Tartaglia del *Corvo* di Carlo Gozzi (1948, per la regia di Strehler).

Negli anni dal 1938 al 1944 la sua comicità andrà progressivamente incupendosi e inasprendosi, stimolata in questo anche dai progressi che l'attore compie sul versante delle interpretazioni drammatiche. Decisivo è ancora una volta il contributo dei registi Sharoff e Salvini che, in maniera sistematica, pongono l'interprete di fronte allo studio degli autori moderni, dalle riduzioni dei drammi di Dostoevskij alle opere di Claude Pouget e Keith Winter. Il primo vero successo in un ruolo serio arriva con *Il caffè dei naviganti* di Corrado Alvaro nel 1939. Il buon risultato non è però enfatizzato né dalla critica né dal pubblico che, anche grazie al cinema, hanno identificato in Stoppa un beniamino comico e sembrano poco disposti a concedergli credito e spazio nelle vesti di attore drammatico.

I progressi compiuti con Rina Morelli durante gli anni anteguerra dell'Eliseo sono una base indispensabile per il successivo lavoro. Quando infatti Stoppa incontra Visconti, nel 1945, sul piano stilistico l'attore mostra già un'ottima capacità di porsi su una linea mediana dei sentimenti, caratteristica questa determinante per la collaborazione con il regista milanese che ai suoi interpreti richiede, come base di partenza per il lavoro sul testo, una recitazione priva di enfasi e retorica, il più vicino possibile alla naturalezza e alla dimensione psicologica dei personaggi della 'tragedia esistenziale' della nuova drammaturgia francese e americana. Con il contributo di Visconti – che, come si diceva allora, «era in grado di far recitare anche i sassi»¹³ l'attore affina in maniera impressionante proprio il controllo sulla parte e la dote di passare, con poche sfumature timbriche ed espressive, dal registro comico al drammatico e viceversa.

Nel corso di questi anni il maniacale lavoro che l'attore compie su sé stesso non si arresta neanche il giorno della rappresentazione, quando sappiamo che Stoppa, in una sorta di *training* psico-emotivo, si reca in camerino con ore e ore di anticipo rispetto alla messinscena. La sua capacità metamorfica, che gli consente di lasciar trasparire dietro la maschera comica una smorfia malinconica e, parimenti, sotto lo sguardo tragico un beffardo sorriso grottesco, sarà la chiave di volta delle strepitose interpretazioni dei vinti cechoviani e milleriani. Proprio nei grandi affreschi di Prozorov e Zio Vanja, di Willy Loman ed Eddie Carbone, l'attore pare talvolta avvantaggiarsi del suo temperamento, caustico e umbratile quanto (come lui stesso – e chi lo conosceva bene – ha avuto modo di rimarcare) inquieto e introspettivo. Ma alla sua fortuna scenica contribuisce in maniera determinante anche quella 'fuoriclasse' del teatro italiano che è Rina Morelli con cui l'attore si completa sia sentimentalmente sia professionalmente. La dialettica tonale che scaturisce dal confronto tra l'intensità e la dolcezza recitativa di lei e lo stile spigoloso e a tratti nevrotico di lui sarà apprezzata non solo dal raffinato pubblico teatrale ma – una volta rimodulato il soggetto su temi leggeri – anche da quello più variegato dello spettacolo televisivo e radiofonico.

Per la sua recitazione tutt'altro che eclatante, estetizzante o incline al raggiungimento del facile applauso, Stoppa, guidato da Visconti, si erge dunque ad attore ideale per denunciare sulla scena la crisi morale e psicologica dell'uomo moderno e in particolare di quella classe sociale a cui lui stesso appartiene per origini. Questa cifra stilistica passerà al servizio del cinema dove, dall'inizio degli anni Cinquanta, con la usuale grinta e carica ironica, l'attore incarna personaggi ambigui e 'corrotti' dai più ricorrenti vizi umani. Si pensi ad esempio alle innumerevoli caratterizzazioni del film *Siamo uomini o caporali* di

13. F. QUADRI, *E Visconti lo scopri*, «la Repubblica», 3 maggio 1988.

Camillo Mastrocinque (eccezionali le sue doti di camaleontismo), al presuntuoso Rappi della favola *Miracolo a Milano*, all'equivoco manager di *Rocco e i suoi fratelli* e, infine, al grossolano don Calogero Sedara del *Gattopardo*.

Una volta concluso il sodalizio teatrale con Visconti (1961), l'attore, scevro da qualsiasi velleità registica o drammaturgica ma ormai capace di servirsi a suo piacimento di un metodo autonomo e rigoroso per la tessitura dei propri personaggi, decide, all'insegna di un completamento professionale, di coltivare il repertorio meno battuto in precedenza, in particolare il teatro umoristico di Pirandello e George Bernard Shaw. Con *Caro bugiardo* (1961), messinscena a due voci dell'epistolario di quest'ultimo con Stella Campbell, si ha la consacrazione del duo Morelli-Stoppa come coppia di attori autonoma da un punto di vista lavorativo, in grado di esibirsi senza l'ausilio e il coordinamento di altri interpreti o collaboratori.

Ed è proprio con il genere umoristico che sull'attore aderisce come una seconda pelle, che Stoppa accetta la nuova sfida professionale del nascente spettacolo di consumo, televisivo e radiofonico, contribuendo alla creazione di nuovi *format*: come l'esilarante show radiofonico *Eleuterio e Sempre Tua*, ispirato proprio alla commedia di successo *Caro bugiardo* e condotto insieme alla Morelli. Nei caroselli pubblicitari invece i due attori riadattano alcuni sketches della loro fortunata commedia *Vita col padre*. Con impressionante facilità Stoppa e Morelli riversano tutto il portato della loro cultura teatrale dentro le nuove modalità produttive dello spettacolo di massa.

La ricerca espressiva di Stoppa riprende con vigore dopo la scomparsa della compagna, quando l'attore si ritaglia un repertorio da solista. Nell'ultima parte della carriera, che coincide con l'affresco del gran semitono della commedia umana, lo stile va prosciugandosi all'eccesso, rimodulato da un senile ma sempre lucido disincanto e da un'accigliata bruscchezza di accenti. Nei grandi caratteri di Shylock, Arpagone fino al Ciampa pirandelliano (ma si pensi anche a quelli cinematografici di papa Pio VII del film *Il marchese del Grillo* e dello strozzino Savino Capogreco di *Amici miei atto II*) la comicità si fa interiore ed emerge dalle espressioni verbali più che dalla gestualità, mentre dietro la smorfia grottesca campeggia l'ombra di un perenne dispiacere umano.

Capace di coniugare la personalità da mattatore, di cui non possiede comunque il carisma soggiogante, alla meticolosità e al perfezionismo dell'interprete di regia, Stoppa, che nel corso di tutta la carriera fa del controllo – sulla parte, sulla tecnica, sullo stile, sulla scelta del repertorio – un indelebile marchio di fabbrica, con il suo esempio di coscienzioso «operaio della scena» (come egli stesso amava definirsi)¹⁴ contribuirà in oltre mezzo secolo di attività a liberare

14. G. GERON, *Paolo Stoppa firmato Visconti*, «Sipario», LV, 2001, 624-625, p. 24.

la professione di attore dalla mentalità da ‘commediante’ e dall’approssimazione tipica di tanto teatro di tradizione.

Scritti/Opere

Lontano da ambizioni letterarie, drammaturgiche o poetiche – che invece avevano caratterizzato la biografia dello zio Augusto Jandolo – Paolo Stoppa, dopo l’incontro con il teatro di regia, non disdegna di scrivere su quotidiani e riviste specializzate per condurre le sue battaglie a favore del rinnovamento del teatro italiano.

Il primo scritto si data al 1947 quando, stimolato dalle poco lusinghiere recensioni a *Euridice*, pubblica sulle colonne de «Il dramma» un articolo fortemente polemico intitolato *Necessità di riforma*.¹⁵ Qui, di fronte a una critica da lui tacciata di poca lungimiranza, rivendica l’innovativo lavoro condotto con Visconti e la troupe dell’Eliseo. In completa adesione con le idee riformistiche del maestro milanese e premesso il suo incondizionato sostegno alla figura del regista, Stoppa propone una serie di misure per lo svecchiamento del sistema produttivo teatrale italiano, a partire dall’ammodernamento degli edifici per lo spettacolo fino alla creazione di compagnie stabili. Una dura critica è poi rivolta alla politica dei finanziamenti statali, rea a suo dire di relegare la prosa nazionale in una condizione di subalternità rispetto al mondo della lirica. Nel suo articolo Stoppa si lamenta inoltre dell’assenza in Italia di una drammaturgia nazionale, riservando una stoccata ai letterati italiani, rei di considerare il teatro «come un genere inferiore»¹⁶ e meno remunerativo rispetto alla scrittura di romanzi. Con un certo rammarico cita le parole di Alberto Moravia, che sembrano racchiudere il pensiero diffuso in gran parte degli ambienti dell’*intelligenza* italiana: «inutile, in Italia il teatro non esiste, e non vale nemmeno la pena di pensarci».¹⁷ La Morelli, con il suo usuale silenzio pubblico, sembra avallare le parole scritte dal compagno con cui condivide sia la difesa del metodo di lavoro di Visconti sia la fiducia verso una nuova e matura attenzione del pubblico italiano in rappresentazioni non più «sciocche e banali» ma «intelligenti e preparate».¹⁸

Un ventennio più tardi i buoni propositi riformatori hanno ormai ceduto il passo a sentimenti di rabbia e rassegnazione. Dinanzi all’immobilismo della

15. Cfr. STOPPA, *Necessità di riforma*, cit.

16. Ivi, p. 48.

17. Ibid.

18. Ibid.

politica culturale dello Stato e all'eccessiva pressione fiscale sugli spettacoli, nel 1970 Stoppa decide di sciogliere la storica compagnia con Rina Morelli per dedicarsi anima e corpo ad alcuni progetti televisivi. In un'intervista dal titolo *Stop di Stoppa*, apparsa anch'essa sulle pagine de «Il dramma»¹⁹ l'attore denuncia, con toni ruvidi quanto amareggiati, l'«inciviltà che circonda il teatro», dichiarandosi infastidito di «chiedere l'elemosina»²⁰ per recitare sul palcoscenico.

Dopo il lutto per la scomparsa della Morelli, Stoppa tornerà a occuparsi della 'salute' del teatro italiano partecipando, sulle colonne del «Corriere della Sera» di Milano,²¹ al dibattito sulla drammaturgia nazionale aperto nel settembre 1977 da alcuni scritti di Enzo Siciliano. La disputa, che vede contribuiti di diverse penne – da quella degli scrittori e giornalisti Giorgio Manganelli e Goffredo Parise, a quella di critici letterari del calibro di Cesare Garboli o teatrali come Roberto De Monticelli – stimola la *verve* di Stoppa che con un suo articolo accusa, in toni ormai delusi, il sistema spettacolare italiano di opportunismo e spreco di denaro pubblico. Gli farà eco, su altri quotidiani e riviste, l'attore Eduardo De Filippo.

Accantonata solo momentaneamente la vena polemica, nel corso del 1983 compone una breve autobiografia pubblicata in cinque puntate sul «Corriere della Sera» (dal 7 luglio al 18 agosto) a cura di Giulio Nascimbeni.²² Qui ripercorre alcune tappe salienti della sua vita, dall'incontro con Pirandello, Marta Abba e Anna Magnani, alla frequentazione di uomini di cultura come Renato Simoni, Ugo Ojetti e Ennio Flaiano. Emergono inoltre la convinzione e l'orgoglio di aver contribuito, insieme a tutta la famiglia di attori, a una reale unità linguistica dell'Italia.

SCRITTI DI PAOLO STOPPA

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Paolo Stoppa, 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.

19. Cfr. [senza autore], *Stop di Stoppa*, «Il dramma», XLVI, 1970, 3, p. 156.

20. Ibid.

21. Cfr. P. STOPPA, *Aspettando Sofocle*, «Corriere della Sera», 27 novembre 1977.

22. Cfr. P. STOPPA, *Quei giorni con Pirandello e con una comparsa di nome Anna Magnani*, «Corriere della Sera», 7 luglio 1983; ID., *Il primo a fischiarci fu lo spettatore Luchino Visconti*, ivi, 24 luglio 1983; ID., *Stoppa: pazze notti al Savini nella Milano del teatro*, ivi, 31 luglio 1983; ID., *Paolo Stoppa: «Quando Mussolini venne in teatro per applaudirsi»*, ivi, 9 agosto 1983; ID., *Paolo Stoppa ai contestatori del maggio '68: «ma perché ve la prendete col teatro Odeon?»*, ivi, 18 agosto 1983.

- Necessità di riforma*, «Il dramma», xxiii, 1947, 34, pp. 46-48.
La signora è servita, «Cinema nuovo», 1953, 14, p. 11.
 G. TESTORI-L. VISCONTI-P. STOPPA-C.A. CAPPELLI, *Noi ci batteremo ancora per 'L'Arialdà'*, «Il Giorno», 24 novembre 1960.
La necessità di una disciplina, «Sipario», xx, 1965, 236, dossier *Rapporto sull'attore*, a cura di G. BARTOLUCCI e F. QUADRI, pp. 55-56.
Aspettando Sofocle, «Corriere della Sera», 27 novembre 1977.
Quei giorni con Pirandello e con una comparsa di nome Anna Magnani, «Corriere della Sera», 7 luglio 1983.
Il primo a fischiarci fu lo spettatore Luchino Visconti, «Corriere della Sera», 24 luglio 1983.
Stoppa: pazze notti al Savini nella Milano del teatro, «Corriere della Sera», 31 luglio 1983.
Paolo Stoppa: «Quando Mussolini venne in teatro per applaudirsi», «Corriere della Sera», 9 agosto 1983.
Paolo Stoppa ai contestatori del maggio '68: «ma perché ve la prendete col teatro Odeon?», «Corriere della Sera», 18 agosto 1983.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

- N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.
 A. CASELLA, *Paolo Stoppa*, «Teatro», ii, 1950, 2, pp. 19-21.
 R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, SET (poi ILTE), 1951-1960, 5 voll.
 E. FERRIERI, *Novità di teatro*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1952.
 S. D'AMICO, *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, 2 voll.
 M. DURSI, *Cinque festival di prosa*, Bologna, Cappelli, 1956.
Venti spettacoli di Luchino Visconti con Rina Morelli e Paolo Stoppa, a cura di M. RAMOUS, prefaz. di F. FLORA, Bologna, Cappelli, 1958.
 S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, 1961.
 G. CALENDOLI, *Paolo Stoppa attore*, «Il dramma», n.s., xxxviii, 1962, 305, pp. 47-49.
 U. TANI, *Stoppa, Paolo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1962, vol. ix, coll. 394-396.
 F. BERNARDELLI, *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'albero, 1964.
 E. POSSENTI, *Dieci anni di teatro*, Milano, Nuova Accademia, 1964.
 L. REPACI, *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967.
 L. RIDENTI, *Paolo Stoppa*, «Il dramma», XLIII, 1967, 369-370, pp. 77-82.
 A. MARIOTTI, *Spettacoli da una poltrona*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1969.
 D. LANZA, *Mezzo secolo di teatro*, a cura di A. BLANDI, Torino, Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, 1970.
 [senza autore], *Stoppa*, «Il dramma», XLVI, 1970, 3, p. 156.
 S. DE FEO, *In cerca di teatro*, a cura di L. LUCIGNANI, Milano, Longanesi, 1972.
 C. ALVARO, *Cronache e scritti teatrali*, Roma, Abete, 1976.
Leggere Visconti. Scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti, a cura di G. CALLEGARI e N. LODATO, Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1976.

Visconti: il teatro, catalogo della mostra a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO (Reggio Emilia, 2 novembre 1977-2 novembre 1978), Reggio Emilia, Edizioni del teatro Municipale, 1977.

G. GUERRIERI, *Stavolta Stoppa ce l'ha fatta* (1978), in ID., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali: 1974-1981*, a cura di S. CHINZARI, prefaz. di F. MAROTTI, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 494-496.

R. DE MONTICELLI, *Bentornato, Paolo Stoppa*, «Corriere della Sera», 17 marzo 1979.

L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO e R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, 2 voll.

S. FERRONE, *La luce di Stoppa, Shylock e poi è subito buio*, «l'Unità» (Firenze-Toscana), 27 febbraio 1981.

A. SAVINIO, *Palchetti romani*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 1982.

S. QUASIMODO, *Il poeta a teatro*, a cura di A. Q., Milano, Spirali, 1984.

R. DE MONTICELLI, *La maschera beffarda del «rustego» Stoppa*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1986.

A. PENSOTTI, *I ricordi, le confidenze, le polemiche di Paolo Stoppa*, «Oggi», 29 gennaio 1986.

R. DE MONTICELLI, *L'attore*, Milano, Garzanti, 1988.

R. DI GIAMMARCO, *Disciplina in palcoscenico*, «la Repubblica», 3 maggio 1988.

F. QUADRI, *E Visconti lo scopri*, «la Repubblica», 3 maggio 1988.

L. SQUARZINA, *Se n'è andato come Willy Loman*, «Hystrio», 1, 1988, 3, pp. 34-36.

M. GIAMMUSSO, *Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, Roma, Gremese, 1989.

R. SILVESTRI, *Per il caro amico Paolo Stoppa*, «Ariel», IV, 1989, 3, pp. 16-17.

L. SQUARZINA, *Questa sera Pirandello. Scritti e note di regia*, Venezia, Marsilio, 1990.

R. TESSARI, *Stoppa, Paolo*, in *Grande dizionario enciclopedico*, Torino, Utet, 1991, vol. XIX, pp. 419-420.

S. FERRONE, *'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del convegno del bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 357-367.

R. DE MONTICELLI, *Le mille notti del critico: trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, a cura di R. D. M., R. ARCELLONI, L. GALLI MARTINELLI, Roma, Bulzoni, 1996-1998, 4 voll.

E. FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Bompiani, 1996.

Luigi Squarzina e il suo teatro, a cura di L. COLOMBO e F. MAZZOCCHI, Roma, Bulzoni, 1996.

Dizionario del cinema italiano. Gli attori, a cura di R. CHITI et al., Roma, Gremese, 1998.

Dizionario dello spettacolo del '900, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 1998.

Pasquale De Antonis, un fotografo a teatro: da Visconti a Strehler, da Gassman a Mastroianni, catalogo della mostra a cura di A. TINTERRI (Genova-Roma-Teramo, 1998), Roma, De Luca, 1998.

- C. PROVVEDINI, *Franca Valeri ricorda Paolo Stoppa: «Lo spinsi io sul palco dopo la morte della Morelli»*, «Corriere della Sera», 1° maggio 1998.
- G. PULLINI, *Sipario rosso: cronache teatrali 1965-1997*, a cura di B.M. DA RIF e P. LUXARDO, Milano, Guerini, 1998.
- M.L. COMPATANGELO, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, Rai-ERI, 1999.
- F. POGGIALI, *Sulle orme della compagnia dei Giovani*, Roma, Bulzoni, 2000.
- A. TINTERRI, *Un teatro contro: il caso de 'L'Arialdà'*, in *Visconti*, «Drammaturgia», VII, 2000, 7, pp. 96-112.
- A. DERCHI-M. BIGGIO, *Gino Cervi, attore protagonista del '900*, Genova, Erga, 2001.
- G. GERON, *Paolo Stoppa firmato Visconti*, «Sipario», LV, 2001, 624-625, pp. 22-24.
- S. D'AMICO, *Cronache: 1914-1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2002-2005, 5 voll.
- R. JACOBBI, *Maschere alla ribalta: cinque anni di cronache teatrali, 1961-1965*, a cura di F. POLIDORI, Roma, Bulzoni, 2002.
- F. MAZZOCCHI, *'La locandiera' di Goldoni per Luchino Visconti*, Pisa, ETS, 2003.
- G. GUERRIERI, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. GERACI, Roma, Officina edizioni, 2006.
- C. MELDOLESI-R. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.
- A. BENTOGGIO, *La prima edizione di 'Un tram che si chiama desiderio' di Tennessee Williams*, in *Luchino Visconti e il suo teatro. Atti del convegno internazionale Luchino Visconti, un'ossessione per l'arte* (Milano, 15-16 novembre 2006), a cura di N. PALAZZO, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 155-198.
- M. CAMBIAGHI, *La scuderia teatrale del conte: Visconti maestro d'attori*, ivi, pp. 131-154.
- M. JURGENS, *'Eleuterio e Sempre Tua'. 56 conversazioni per la radio recitate da Rina Morelli e Paolo Stoppa. 1966-1974*, premessa di D. SALVATORI, nota di S. JURGENS, G. JURGENS e C. JURGENS, Roma, Donzelli-Radio Rai, 2008 (con DVD).
- F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a 'Morte di un commesso viaggiatore'*, Roma, Bulzoni, 2010.
- A. TINTERRI, *Miller, Visconti e «Uno sguardo dal ponte»*, «Biblioteca teatrale», 2010, 93-94, pp. 183-206.
- A. TINTERRI, *Visconti incontra Miller: 'Morte di un commesso viaggiatore'*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 528-536.
- F. MAZZOCCHI, *Giovanni Testori e Luchino Visconti: 'L'Arialdà' 1960*, Milano, Scalpendi, 2015.
- E. TESTONI, *Dialoghi con Luigi Squarzina*, Firenze, Le Lettere, 2015.
- A. SCAPPA, *Gerardo Guerrieri e la Compagnia Morelli-Stoppa: il lavoro drammaturgico per 'Oh, che bella guerra!' del 1964*, «Biblioteca teatrale», 2017, 123-124, pp. 151-170.

CARLOTTA POSTH

LE RÔLE DU COMIQUE DANS TROIS MORALITÉS
POLÉMIQUES AU TEMPS DES GUERRES DE RELIGION
(MILIEU DU 16^{ÈME} SIÈCLE)

Le théâtre fut – à côté de la prédication – un des vecteurs de communication majeurs au Moyen Âge et au début de l'époque moderne.¹ Ses grandes répercussions dans toute la société en firent un instrument puissant pour influencer et former l'opinion publique. Un sujet qui revenait constamment sur scène était celui de la menace. De nombreuses pièces présentaient la société contemporaine comme un ordre menacé par des facteurs imminents et transcendants. Plusieurs mystères communiquaient la menace de la damnation éternelle dans le Jugement dernier, et celle de l'Antéchrist. D'autres mystères, mais aussi des farces, présentaient des groupes ou des individus déviants, notamment la minorité juive, comme des menaces à l'ordre commun et au salut de chacun.² Les pièces soulignaient l'actualité et l'urgence de la menace avec des moyens rhétoriques³

1. À propos des relations entre ces deux genres influents voir par exemple : C. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, *Ein Anfang ohne Ende. Einführendes zum Verhältnis zwischen Predigt und geistlichem Schauspiel des Mittelalters*, in *Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag*, éd. par U. MEHLER et A.H. TOUBER, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 143-160 ; P. VENTRONE, *The Influence of the 'Ars praedicandi' on the Sacra rappresentazione in Fifteenth Century Florence*, in *Predication et Liturgie au Moyen Âge*, études réunies par N. BÉRIOU et F. MORENZONI, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 335-348 ; *Prédication et performance du XII^e au XV^e siècle*, éd. par M. BOUHAÏK-GIRONÈS et M. POLO DE BEAULIEU, Paris, Classiques Garnier, 2013.

2. D'autres sujets menaçants mis en scène seraient des catastrophes comme « le siège des villes, la mort des princes, la peur des épidémies ou des guerres » (E. DOUDET, *La catastrophe dans le théâtre politique français [1460-1550] : moteur du spectacle, frontière de l'indicible*, « European Medieval Drama », xiv, 2010, pp. 47-71 : 70).

3. Voir par exemple la rhétorique ingénieuse des monologues de Marie-Madeleine dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (*Le 'Mystère de la Passion' d'Arnoul Gréban. Édition critique*, éd. par O. JODOGNE, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1965, vol. 1, vv. 13767-13822 et 13833-13892). La pécheresse craint les conséquences éternelles de sa vie terrestre. Un autre exemple impressionnant est l'annonciation du Jugement dernier par le prédicateur qui introduit le mystère du *Jour du Jugement* (*Le Mystère du Jour du Jugement. Texte original du XIV^e siècle*, éd. par J.-P. PERROT et J.-J. NONOT, Chambéry, Comp'Act, 2000, vv. 1-192).

et des « effets spéciaux »⁴ impressionnants. Stevenson parle d'une « dramaturgy of threat » dont le but est de provoquer et de renforcer la peur parmi les spectateurs pour ainsi rendre la menace perceptible à un niveau chargé d'émotion.⁵ Le théâtre établit donc une communication qui ne sert pas seulement à identifier et actualiser une menace concrète, mais aussi à proposer des actions pour la surmonter. Suivant le concept de Fechner et autre, ce type de communication sera ici nommé « communication de menace ».⁶ Dans le *Donaueschinger Passionsspiel*, le personnage allégorique *Cristiana*, représentant la chrétienté, appelle ouvertement le public à punir les juifs qui sont déclarés coupable de la mort du Christ.⁷ Des règlements de police qu'on trouve pour des villes allemandes habitées par des juifs, suggèrent que les représentations théâtrales affectaient le comportement des habitants et qu'il fallait protéger la minorité juive contre des attaques. Par exemple, un règlement de Francfort de 1469 dicte aux juifs de rester dans leurs maisons pendant les représentations des mystères.⁸ Dans une ambiance déjà tendue,⁹ les pièces pouvaient avoir un effet déclencheur, et mener à des affront-

4. Dans plusieurs pièces, les didascalies indiquent qu'on se servait de techniques parfois assez compliquées et coûteuses pour créer des effets impressionnants sur scène, par exemple le suicide de Judas dans le *Donaueschinger Passionsspiel*, où son âme doit être représentée par un oiseau noir qui s'envole de son corps au moment de sa mort (voir la didascalie après v. 2505 dans *Das Donaueschinger Passionsspiel*, éd. par A.H. TOUBER, Stuttgart, Reclam, 1985).

5. J. STEVENSON, *Poised at the Threatening Edge : Feeling the Future in Medieval Last Judgment Performances*, « Theatre Journal », LXVII, 2015, 2, pp. 273-293 : 275.

6. Fechner et autres ont proposé trois catégories qui caractérisent une « communication de menace » : 1. un accord sur la situation actuelle, le *statu quo*, 2. la description d'un scénario à venir qui peut être enviable ou dissuasif, et 3. la proposition de mesures à prendre pour assurer l'avenir (voir F. FECHNER et al., « *We are gambling with our survival* ». *Bedrohungskommunikation als Indikator für bedrohte Ordnungen*, in *Aufbruch – Katastrophe – Konkurrenz – Zerfall. Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*, éd. par E. FRIE et M. MEIER, Tübingen, Mohr Siebeck, 2014, pp. 141-173). Dans les pièces qui font l'objet de cet article, l'identification de la menace comprend généralement, de façon non toujours distincte, des éléments qui se réfèrent aux catégories du *statu quo* et du *scénario*. C'est pourquoi les deux catégories seront ici regroupées sous le terme « identification de la menace ».

7. Voir *Das Donaueschinger Passionsspiel*, cit., vv. 3625-3632.

8. Voir *Das Drama des Mittelalters. Die lateinischen Osterfeiern und ihre Entwicklung in Deutschland. Die Osterspiele. Die Passionsspiele. Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtspiele*, éd. par R. FRONING, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, p. 540.

9. Dans le cas de Francfort, on trouve plusieurs notes dans les régestes de la ville entre 1452 et 1487 qui témoignent de plaintes des habitants juifs qui se sentaient harcelés et menacés; Cfr. *Regesten zur Geschichte der Juden in der Reichsstadt Frankfurt am Main von 1401-1519. Teil 1. Die Regesten der Jahre 1401-1455 (Nummern 1-1455)*, éd. par D. ANDERNACHT, Hannover, Hahn, 1996, vol. I, n. 977 (p. 254) et n. 1217 (p. 307) ; *Regesten zur Geschichte der Juden in der Reichsstadt Frankfurt am Main von 1401-1519. Teil 2. Die Regesten der Jahre 1456-1496 (Nummern 1456-2849)*, éd. par D. A., Hannover, Hahn, 1996, vol. II, n. 2323 (pp. 593-594).

tements violents.¹⁰ Le théâtre était donc capable d'établir une communication de menace probablement très efficace.

Au XVI^e siècle, qui voyait les débuts d'un réformisme prudent dans l'église catholique jusqu'aux guerres de religion, le théâtre servait d'instrument pour la propagande religieuse. De nombreuses pièces satiriques et polémiques qui favorisent les courants réformateurs ont été étudiées.¹¹ En revanche, le théâtre de la contre-réforme est moins connu jusqu'à présent.¹² Cependant, l'édition de Beck de six « moralités polémiques », dont la moitié est antiprotestante, montre que les adversaires du réformisme protestant avaient également recours au théâtre.¹³ Les pièces qui proviennent du recueil de Rouen (autrefois appelé manuscrit La Vallière) datent du milieu du XVI^e siècle et sont d'origine rouennaise.¹⁴ Elles peuvent donc être considérées comme des réponses à

10. Koopmans nous donne l'exemple d'une farce parisienne qui, après le mariage du fils du Pape, Cesare Borgia, ridiculise le Pape, ce qui mène à la mobilisation de six mille étudiants qui prennent les armes pour tuer Cesare (J. KOOPMANS, *Le rire grinçant de la farce. Factions et exclusions dans le monde du théâtre profane français [1450-1550]*, in *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, éd. par W. RÖCKE et H.R. VELTEN, Berlin-New York, de Gruyter, 2005, pp. 209-223 : 217-218).

11. Je me concentre ici sur le théâtre francophone et germanophone. Pour les pièces francophones voir par exemple les analyses dans E. PICOT, *Les moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français. Réimpression de l'édition de Paris, 1887*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, et *Le théâtre polémique français 1450-1550*, éd. par M. BOUHAÏK-GIRONÈS, J. KOOPMANS et K. LAVÉANT, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; pour les pièces germanophones voir par exemple P. PFRUNDER, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser. Fastnachtskultur der Reformationszeit – Die Berner Spiele von Niklaus Manuel*, Zürich, Chronos, 1989, et R.W. SCRIBNER, *Oral Culture and the Transmission of Reformation Ideas*, in *The Transmission of Ideas in the Lutheran Reformation*, éd. par H. ROBINSON-HAMMERSTEIN, Dublin, Academic Press, 1989, pp. 83-104.

12. Voir F. RÄDLE, *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, in *Gegenreformation und Literatur. Beiträge zur interdisziplinären Erforschung der katholischen Reformbewegung*, éd. par J.-M. VALENTIN, Amsterdam, Rodopi, 1979, pp. 167-199 ; *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme. Six pièces polémiques du Recueil La Vallière*, éd. par J. BECK, Genève, Slatkine, 1986.

13. Voir *Théâtre et propagande*, cit. Je reprends le terme des « moralités polémiques » suivant Picot et Beck qui identifient ainsi un groupe de moralités politisées, inscrite dans les controverses religieuses aux XVI^e siècle (voir la discussion du terme *ibid.*, pp. 17-23). Doudet parle plutôt de « moralités politiques » (cfr. *La catastrophe*, cit., p. 54), mais elle aussi leur attribue une fonction polémique (voir *Recueil général de moralités d'expression française*, éd. par M. BOUHAÏK-GIRONÈS, E. DOUDET et A. HINDLEY, sous la direction d'E. D., Paris, Classiques Garnier, 2012, vol. I, p. 29).

14. L'achèvement connu du recueil de Rouen en 1570 fixe un *terminus ante quem*, mais une datation précise des pièces reste difficile. Beck a daté les pièces en question d'entre 1535 et 1545 (voir *Théâtre et propagande*, cit., pp. 23, 51). Dans son actuel monographie sur le théâtre allégorique français, Doudet situe également *L'Eglise et le Commun et Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l'Eglise* dans le deuxième quart du XVI^e siècle ; la datation du *Maître d'Ecole* reste plus incertaine (voir E. DOUDET, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 353, 409, 599).

la propagation rapide des idées luthériennes en Normandie.¹⁵ Ainsi ces pièces sont les véhicules d'une communication de menace qui identifie celle-ci et propose des réactions pour la surmonter. On retrouve ici la « dramaturgie de menace » qui rend le danger perceptible.

Il n'est pas étonnant que l'émotion de la peur soit mobilisée pour communiquer une menace. Mais ces moralités polémiques se caractérisent aussi par leurs éléments comiques qui provoquent le rire du public. En effet, on trouve souvent ces deux aspects dans la même pièce. À première vue, cela peut sembler contradictoire. La menace, ne perd-elle pas son caractère effrayant quand on se rit d'elle ? Dans un premier temps, il s'agira ici d'analyser la communication de menace qu'établissent trois moralités antiprotestantes du recueil de Rouen pour ensuite explorer la question suivante : le comique peut-il jouer un rôle dans la communication de menace, et le cas échéant, quelle fonction peut-il remplir ?

1. *La communication de menace dans trois moralités antiprotestantes du recueil de Rouen*

Contrairement aux grands mystères, les moralités ne se servent pas d'effets spéciaux pour établir leur dramaturgie de menace, mais de la polémique au sens propre. La menace est mise en scène par des débats entre les personnages (plus ou moins) allégoriques des pièces. Dans les trois moralités en question nous pouvons mettre en évidence l'identification de la menace et la proposition d'une mesure pour la surmonter.

La moralité *L'Eglise et le Commun*¹⁶ qui, selon Beck, est « une moralité de propagande catholique, tendance réformiste, orthodoxe et conservatrice »¹⁷ présente le débat entre les personnages allégoriques de l'Eglise et du Commun concernant la situation terrible de l'Eglise. C'est Elle qui commence en se plaignant du fait qu'Elle soit dépouillée de ses biens et maltraitée par ses propres disciples

15. Pour la situation religieuse en Normandie, notamment à Rouen, voir *Théâtre et propagande*, cit., pp. 45-51 ; *Protestants et minorités religieuses en Normandie*. Actes du 20^e congrès des Sociétés historiques et archéologiques de Normandie (Rouen, 3-7 septembre 1985), éd. par les Sociétés historiques et archéologiques de Normandie, Rouen, Société libre d'émulation de la Seine-Maritime, 1987 ; M. GREENGRASS, *The French Reformation*, Oxford, Blackwell, 1987, pp. 54-61 ; ID., *France*, in *The Reformation in National Context*, éd. par B. SCRIBNER, R. PORTER et M. TEICH, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 47-66.

16. Les trois moralités analysées ici se trouvent dans l'édition de Beck, et toutes les citations s'y réfèrent.

17. Voir *Théâtre et propagande*, cit., p. 89.

(vv. 7-14). Ceux-ci sont décrits comme « gens vilains » (v. 15) qui « [s]ont réputés comme inhumains / Et comme faulx devorateurs » (vv. 16-17). Ensuite le Commun apparaît et proclame sa souffrance : « J'ay soutenu mille douleurs / Par le moyen de seducteurs / Qui sont en grande liberté » (vv. 21-23). Dans ce qui suit, l'Eglise accuse le Commun d'être la cause de sa souffrance, alors que le Commun insiste sur le fait qu'il est victime des mêmes malfaiteurs que l'Eglise. Quand Elle demande qui sont les responsables, Elle reçoit toujours la même réponse évasive : « C'est par les maulx qu'on fait au monde » (vv. 41, 49, 67, 95, 155). Dès le début, il est donc clair que la communauté chrétienne est menacée par de mauvaises influences qui viennent de ses propres membres. Les nombreuses plaintes de l'Eglise et du Commun, qui constituent la majeure partie de la pièce, soulignent l'importance de cette menace. Les responsables ne sont cependant pas clairement identifiés. Ils sont « sans mercy » (v. 50), « Gens qui ne craignent rien » (v. 58), et « deceutz par Orgeuil » (v. 59), mais le Commun n'ose apparemment pas les nommer. Cette incertitude rend la situation encore plus menaçante : les adversaires qui agissent à l'intérieur de l'église sont insaisissables et donc incontrôlables.¹⁸ Leur pouvoir se montre dans le fait que l'Eglise ait déjà été évincée (vv. 122-124 : « J'en ay esté mise en deport / Et dechassée de force et fait / Hors de mon bien, a bien grand tort »). La situation est donc celle d'un ordre extrêmement menacé – suggérant toujours que la suprématie de l'Eglise catholique représente le bon ordre.

Dans la deuxième moitié de la pièce, la conversation entre l'Eglise et le Commun passe aux propositions pour surmonter la menace et pour rétablir l'ordre. Le Commun insiste sur le fait que l'Eglise doit regagner son autorité et éliminer les hérétiques (vv. 76-77 : « Gens hors de la loy, / On les doibt chasser » ; vv. 91-93 : « Et mettre a fin blafemateurs, / Flateurs, menteurs, folz inventeurs ; / Car sans cesser tout mal s'y fonde »). A la fin de la pièce, l'Eglise et le Commun se mettent d'accord sur la nécessité de s'imposer face aux émeutiers (vv. 141-143), de s'entendre avec la noblesse (vv. 86, 156-163), et d'être loyale à la couronne (v. 191). La pièce rappelle alors l'importance et la fiabilité des

18. Delumeau fait la différence entre *peur* et *angoisse* : la peur a un objet déterminé que l'on peut affronter, alors que l'angoisse se montre dans l'attente douloureuse devant une menace imprécise. Selon Delumeau, l'homme ne peut pas rester longtemps dans un état d'angoisse sans perdre son équilibre interne. Il doit transformer et fragmenter l'angoisse en des peurs précises qui lui permettent de leur faire face (voir J. DELUMEAU, *La peur en Occident [XIV-XVIII siècles]. Une Cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, pp. 16-17). La moralité en question néglige justement de préciser la menace et crée ainsi un état d'angoisse chez le spectateur. Par ailleurs, les notions « peur » et « angoisse » sont également employées dans le contexte du discours philosophique existentiel par Søren Kierkegaard et Martin Heidegger, mais dans un autre sens qui n'est pas considéré dans cette analyse.

structures traditionnelles. Elle met en scène la menace provenant de ceux qui, à l'intérieur de l'Eglise, promeuvent les idées nouvelles. Il est donc impératif de l'écartier en chassant les responsables et en rétablissant l'ordre traditionnel.

Dans la moralité *Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l'Eglise*, la menace se montre très concrètement aux yeux des spectateurs. Les personnages allégoriques Heresyse, Frere Symonye, Force, Scandalle puerille, et Procès représentent les émeutiers qui harcèlent l'Eglise. Ils trouvent celle-ci fermée, ce qui les pousse à essayer d'y entrer de force. Nous assistons donc à la même situation que dans *L'Eglise et le Commun* : l'Eglise est menacée par des forces subversives émanant de ses propres disciples. Chaque personnage allégorique porte une clé qui le caractérise davantage. Heresyse, par exemple, porte « *une clef de fer d'Alemaigne* » (didascalie avant v. 1), qui l'associe manifestement au luthéranisme. L'Eglise ne laisse aucun doute quant à la valeur de celui-ci :

Clef violente qui ront tout !
 Clef qui ne peult venir a boult
 De ce qu'el a encommencé,
 Clef d'un fol, clef d'un insensé !
 Clef d'ipocrites et de bigos –
 Clef d'un grenyer plain de fagos
 Pour les rediger tous en pouldre !
 (vv. 202-209)

Scandalle tient « *une clef de toutes pièces* » (didascalie avant v. 15), faite par ses « Cousins, parens, oncles, nieces » (v. 253), qui représente l'influence injustifiée dans l'Eglise par des liens familiaux. Ainsi chaque personnage incarne un certain type d'émeutier qui menace la stabilité de l'Eglise.¹⁹ Ils partagent tous le même motif pour vouloir entrer dans l'Eglise : l'enrichissement personnel. Ils cherchent le pouvoir et la richesse, ce qui est nettement exprimé par Force : « Y fault monter par les carreaux, / Puy se saisir des beaulx jouyaux, / Ornemens, livres et calices » (vv. 36-38). Les dissidents poursuivent trois stratégies différentes pour entrer dans l'Eglise : 1. par corruption de la loi (Procès dit : « C'est par Procès ! / Par tant que j'aye argent en bource, / Je ne crains diligence ou cource / Pour en avoir plein possessoyre », vv. 29-32), 2. par force (Force dit : « Ma clef, c'est une belle espee, / Et puy j'ey bonne force au bras », vv. 236-237), et 3. par relations (Scandalle se vante de ses relations : « Sont mon, car j'en avoys mestier / Pour entrer a l'Eglise, au cœur ; / Myeux que par Force ou par rigeur / J'en ouvre tout se que je veulx », vv. 252-259). Les

19. Pour une description détaillée des personnages allégoriques voir *Théâtre et propagande*, cit., pp. 181-184.

personnages allégoriques et leurs stratégies ont probablement des modèles réels dans le clergé rouennais. On trouve des indications non seulement dans la caractérisation générale des personnages,²⁰ mais aussi dans leurs paroles. Ainsi Procès fait référence aux villes de Rouen et de Beauvais où ils accéderaient à l'Eglise (vv. 94-95 : « Soynt a Rouen ou a Beauvais, / On y entre – et fust il mynuict ! »). Comme selon toute vraisemblance la pièce provient de Rouen et y a été représentée, les spectateurs devraient avoir connu la situation dans la ville, et peut-être aussi celle à Beauvais qui n'est pas très éloignée. L'action sur scène s'inscrit donc consciemment dans l'actualité suggérant que la menace mise en scène est réelle et concerne tout le public.²¹

Dans la pièce, le seul moyen pour surmonter la menace semble être la répression violente. La situation s'aggrave quand les dissidents sont fatigués de leurs tentatives infructueuses d'accéder à l'Eglise, et ils décident d'y entrer par force :

SYMONYE Sus, Procés, qu'on la mete en saq !
 FORCE Desus, enfans ! Patie, pataq !
 Puyz qu'on ne la puist convertir.
 L'EGLISE Atendés ! Je m'en voys sortir !
 [*L'Eglise sort armée, et d'aspect terrible*]
 Ou estes vous, secte mauldicte ? (vv. 301-305)

L'apparence de l'Eglise intimide les émeutiers, et ils se rendent immédiatement (vv. 306 et 307). L'Eglise leur accorde sa miséricorde, mais non sans les réprimander :

L'EGLISE En concluant je vous l'acorde
 Devant ceste noble asistence.
 Contre moy faire resistance,
 Il ne se peult pas faire ainsy.
 Vous en avés bonne avertance :
 Contre moy faire resistance,
 Entrer dedens par violence,
 Il ne se peult pas faire ainsy ! (vv. 316-323)

À la fin de la pièce, l'Eglise fait donc preuve de son pouvoir devant le public (« Devant ceste noble asistence »), et dissuade des dissidents potentiels de se

20. Voir *ibid.*

21. En effet, il y a des influences généralement réformatrices et spécifiquement luthériennes considérables à Rouen et à Beauvais au XVI^e siècle (voir GREENGRASS, *The French Reformation*, cit., pp. 43-44 ; *Histoire de Beauvais et du Beauvaisis*, éd. par J. GANIAGE, Toulouse, Privé, 1987, pp. 90-99).

soulever contre elle. La pièce met en scène ce qui avait été exigé dans *L'Eglise et le Commun* : l'Eglise regagne son autorité en soumettant les émeutiers, et montre ainsi sa supériorité.

Notre troisième pièce, *Le Maître d'Ecole*, n'est pas une moralité prototypique. Les personnages ne sont pas allégoriques, et dans le manuscrit, la pièce est appelée une « farce joyeuse ». ²² Elle met en scène une situation qui semble banale : une mère rend visite au maître d'école pour s'informer des progrès de ses fils. Quand ceux-ci arrivent, le maître les fait répéter ce qu'ils ont appris, et la mère se réjouit de leurs connaissances. Cependant, c'est le contenu de l'endoctrinement que répètent les écoliers qui change tout. Il s'agit d'une polémique rude contre les protestants qui sont présentés comme une menace majeure contre l'Eglise catholique. C'est à cause de cet esprit qui, selon Beck, « correspond plutôt à celui de la moralité qu'à celui de la farce », ²³ que cette pièce a trouvé sa place dans son édition de moralités polémiques. Beck souligne que le manque de personnages allégoriques donne un caractère d'exemple concret à la pièce qui la rend plus réaliste pour les spectateurs :

On ne saurait pas nier la puissance de cet exemple. Imaginez un public rouennais d'environ 1540 devant ces tableaux animés de haine et de peur. Voici venir une brave mère, qui ressemble peut-être à la voisine d'en face (et qui pouvait l'être en fait), rejoignant sur la scène le maître d'école pour s'enquérir des progrès de ses fils. [...] Quelle facilité pour nos spectateurs de retrouver leurs propres enfants dans ces scènes banales reproduisant avec fidélité le réel quotidien ! ²⁴

Le Magister demande à ses élèves de répéter ce qu'ils ont appris sur les protestants pour se protéger d'eux (vv. 96-99). Dans ce qui suit, les garçons décrivent la menace qui émane des hérétiques luthériens. Ceux-ci sont décrits comme des malfaiteurs (vv. 101-102 : « Il ont fait en nostre pays / Se qu'il convient qu'ilz soyent haÿs ») qui ne respectent pas les règles ecclésiastiques et qui mettraient le peuple dans la misère :

AMYCE B[ADIN] Laisés moy dire leurs façons :
 En Karesme mengeussent cher ;
 Sainctz, saintes cuydent empescher
 Que pour Dieu ne soyent depries.
 S'y d'eulx nous estions meistriés,
 Se seroyt une grand horeur ! (vv. 104-109)

22. Voir *Théâtre et propagande*, cit., p. 207.

23. Ibid.

24. Ivi, p. 208.

Les accusations continuent (vv. 110-134, 146-166), renforcées par le Magister (vv. 167-168 : « Tu dictz tres bien. / Je suys d'avys de ceste affaire »). À la fin de la pièce, la conversation évoque les remèdes contre la menace luthérienne. Le maître et ses élèves arrivent à la conclusion qu'il faut brûler ces hérétiques pour protéger l'Eglise catholique :

SOCIE, P[REMIER ESCOLLIER] Pour en avoir le boult,
 Y fault faire du feu de tout !
 Car ilz s'efforcent en leur guise
 De vouloir rompre nostre eglise,
 Dont se nous est grand punaisie !
 MAGISTER Qu'on les brulle, sans efigie !
 Car aultrement, s'on ne le faict,
 Vous voyrés le peuple, en efaict,
 Qui poinct ne se contentera. (vv. 170-177)

La pièce n'incite pas seulement à la violence comme moyen de surmonter la menace, mais elle fournit aussi un exemple touchant l'éducation des enfants afin de les protéger de l'influence luthérienne.

Après ce bref aperçu des trois moralités polémiques, nous pouvons constater que leur sujet principal est celui de la communication de menace : chaque pièce identifie les courants réformateurs (et spécifiquement luthériens) comme des menaces majeures envers l'ordre religieux et social qu'est l'Eglise catholique. Afin de rétablir le bon ordre, ils doivent être détruits par la force. Retournons à la question initiale en explorant la place que pourrait avoir le rire dans une telle communication de menace.

2. *Les fonctions du rire*

Pour éclairer la fonction du comique qui provoque le rire des spectateurs, il convient d'examiner de plus près le phénomène du rire. Bergson a défini le rire comme un acte social : « Notre rire est toujours le rire d'un groupe ».²⁵ Partant de ce principe, nous pouvons identifier quelques fonctions du rire dans un contexte social qui dépassent le concept d'un rire subversif face à la culture officielle qui caractérisait, d'après Bakhtine, le théâtre populaire au Moyen Âge.²⁶ Les psychologues sociaux Giles et Oxford parlent du rire social

25. H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Alcan, 1912, p. 6.

26. Voir M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par A. ROBET, Paris, Gallimard, 1970. Malgré l'influence

(« social laughter ») et du rire de dérision (« derision laughter »).²⁷ Le rire social est un mécanisme par lequel des individus sont inclus ou exclus d'un groupe. Dans le cas du rire de dérision, le rire sert d'arme pour ridiculiser et humilier l'autre. Ces fonctions peuvent expliquer le rôle du comique dans plusieurs genres de littérature au Moyen Âge, notamment dans les fabliaux français et les « Mären » allemands.²⁸ Les analyses que propose Coxon de plusieurs « Mären », montrent que le rire de dérision sert souvent de sanction (la personne qui s'est mal comportée est humiliée publiquement), mais aussi d'avertissement (le rire des autres amène le malfaiteur à reconnaître ses erreurs et changer son comportement).²⁹ Cela montre que le rire remplit souvent une fonction didactique. Coxon souligne même que – dans le cas des *Mären* – il n'existe pas de « rire naïf » qui serait juste l'expression d'un amusement.³⁰ Le travail de Seebler confirme ce jugement. Dans sa monographie sur la « poétique du rire », il montre l'influence importante de la rhétorique classique (notamment la *Rhetorica ad Herennium*, *De oratore*, et l'*Institutio oratoria*) sur la littérature médiévale : les manuels de rhétorique offrent des « praecepta » pour faire rire les specta-

indéniable de l'étude de Bakhtine, le dualisme très général entre une culture officielle et une culture populaire ne permet pas de mieux comprendre les traditions théâtrales prémodernes qui dépassent largement ce schéma binaire, comme l'ont bien constaté plusieurs experts du théâtre médiéval, voir par exemple M. BOUHAÏK-GIRONÈS, *Oublier Bakhtine pour comprendre le théâtre médiéval ?*, in *Le savant dans les lettres : réécriture et érudition dans la réception du Moyen Âge*, éd. par U. BÄHLER et A. CORBELLARI, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 235-246.

27. H. GILES et G.S. OXFORD, *Towards a Multidimensional Theory of Laughter Causation and Its Social Implications*, « Bulletin of the British Psychological Society », xxiii, 1970, 79, pp. 97-105. Dans leur publication, les auteurs présentent l'ensemble de sept types de rire.

28. En moyen haut allemand, le mot « maere » veut dire nouvelle et très généralement histoire, récit. Il est aujourd'hui employé comme terme générique pour désigner des contes en langue vernaculaire, habituellement brefs et versifiés en rimes plates (voir H. FISCHER, *Studien zur deutschen Märendichtung*, seconde édition corrigée et augmentée par J. JANOTA, Tübingen, Niemeyer, 1983, pp. 62-63). À propos des fonctions du rire dans les fabliaux et les « Mären » voir : S. COXON, « *Der werlde spot* ». *Kollektives Höhnen und Verlachen in der Kleinenepik des Strickers*, in *Kleinenepik des Strickers. Texte, Gattungstraditionen und Interpretationsprobleme*, éd. par E. GONZÁLEZ et V. MILLET, Berlin, Schmidt, 2006, pp. 102-116 ; K. GRUBMÜLLER, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter : Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen, Niemeyer, 2006 ; S. GORDON, *Laughing in and Laughing at the Old French Fabliaux*, in *Laughing in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*, éd. par A. CLASSEN, Berlin-New York, de Gruyter, 2010, pp. 481-497. Par rapport à l'utilisation du rire dans des pièces anglaises voir par exemple S. LACHENICHT, *Lachen, Satire und Protestantismus in England (16.-18. Jahrhundert)*, in *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250-1750)*, éd. par C. KUHN et S. BIESSENECKER, Bamberg, University of Bamberg Press, 2012, pp. 315-327 : 318.

29. Voir COXON, « *Der werlde spot* », cit., p. 115.

30. Ivi, p. 116.

teurs.³¹ Dans ce contexte, le rire accomplit toujours une fonction au-delà de l'amusement simple. Il est surtout un moyen de persuasion, utilisé pour manipuler le public.³²

C'est à partir de la lecture sociale du rire qu'a été élaboré le concept du « rire partagé » (« Lachgemeinschaften »). Röcke et Velten considèrent le rire comme une forme de communication qui est plus que l'expression d'un sentiment individuel et subjectif.³³ Selon eux, le rire est un système symbolique dans un groupe qui peut réconcilier, porter la paix, assurer l'identité, et résoudre des conflits. Le rire partagé créerait un sentiment de communauté qui donne la base pour établir des convictions permanentes, exclure des opposants, et définir des positions sociales.³⁴ Dans ces cas-là, le rire a pour fonction de créer une communauté en permettant le partage d'une émotion. Le concept de Röcke et Velten comprend ainsi les fonctions du rire social et du rire de dérision qui sont souvent – nous le verrons encore – étroitement liées. L'accord d'un rire partagé fournit la base nécessaire pour fonctionnaliser le rire. Il peut ensuite devenir une arme du collectif créé. Koopmans éclaire l'importance de cette fonctionnalisation dans les farces françaises entre 1450 et 1550. Il soutient que la constitution de groupes par le rire est un sujet central dans ces pièces : « Dans le cadre des factions mises en scène, il y a un *nous* contre un *eux*. Pour la constitution du public de la farce, le rire est essentiel : on vient *pour rire* ». ³⁵

Dans le cas des moralités polémiques, faire rire n'est certainement pas l'objectif principal.³⁶ Mais le comique semble quand même remplir une fonction importante dans plusieurs pièces. Le concept du rire partagé – comprenant les fonctions du rire social et du rire de dérision – peut nous aider à mieux comprendre le rôle des scènes comiques dans les moralités en question.

31. Voir S. SEEBER, *Poetik der Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*, Berlin-New York, de Gruyter, 2010, p. 38. Seeber analyse surtout la poétique du rire dans des romans du XIII^e siècle, mais il revendique la validité de ses résultats pour d'autres genres de littérature et d'autres siècles prémodernes (ivi, p. 280).

32. Ivi, pp. 46-48.

33. Voir W. RÖCKE et H.R. VELTEN, *Einleitung*, in *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, éd. par W. R. et H.R. V., Berlin-New York, de Gruyter, 2005, pp. IX-XXXI : XIII.

34. Ivi, p. XIV.

35. Voir KOOPMANS, *Le rire grinçant de la farce*, cit., p. 215.

36. Voir A. HINDLEY, « *Huy rire et puis demain pleurer* » : *Taking Humour Seriously in the Moralités*, in *Grant Risee ? The Medieval Comic Presence. La présence comique médiévale. Essays in Honour of Brian J. Levy*, éd. par A. TUDOR et A. H., Turnhout, Brepols, 2006, pp. 153-171 : 154 : « To entertain is not their prime function, [...] rather are they plays in which comic elements serve more serious aims, where *utilitas* takes precedence over *delectation* ».

3. *Le rire dans la communication de menace*

Les moralités *Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l'Eglise* et *Le Maître d'Ecole*, que nous avons déjà vues, contiennent de nombreux éléments comiques.³⁷ Dans la première pièce, on trouve des jeux de mots, des allusions sexuelles, et des stéréotypes qui semblent tous viser le rire chez les spectateurs. Après d'avoir essayé en vain de convaincre l'Eglise d'ouvrir ses portes, les émeutiers veulent essayer d'y entrer autrement :

PROCES Sangbieu puysqu'il fault revenir,
 Nous au[r]ons des clefz. Sus, qu'on erre !
Chascun va querir sa clef (vv. 128-129)

La parole de Procès est révélatrice, parce qu'elle joue avec les deux sens du mot « errer ». Celui-ci peut vouloir dire « se mettre en route », aussi bien que « perdre la bonne voie ».³⁸ Alors qu'il souhaite exprimer ce premier sens, Procès laisse involontairement sous-entendre que le groupe des dissidents est sur la mauvaise voie. Le rire qu'il provoque chez le public peut être qualifié de rire de dérision : le spectateur qui a compris peut se moquer de l'aveu involontaire de Procès. En même temps, le rire favorise la formation d'un *nous* qui se démarque par un acte social d'un *eux* – dans notre cas, la communauté catholique qui se démarque des émeutiers protestants.

Un autre moyen comique apparaît dans le thème du viol de l'Eglise. Les tentatives des émeutiers d'entrer dans l'Eglise évoquent des images de pénétration sexuelle.³⁹ Procès veut y entrer « Par hault, par bas, par la, par cy » (v. 22), et la tentative de Symonie ressemble à celle d'un amant peureux, mais endurant :

FORCE [*pendant que Simonie fait jouer sa clef avec maladresse*]
 Sang bieu ! Tu es asés bon moyenne
 Pour y entrer, poulse dedens !
 SYMONIE J'en crains fort a rompre les dens.
 Ouvrés, l'Eglise !
 [...]
 Si n'arai ge jamais repos
 Pour y entrer a mon plaisir.

37. Dans *L'Eglise et le Commun*, le comique est beaucoup moins distinctif que dans les deux autres pièces. Cela pourrait être lié au fait que – contrairement aux autres pièces – la menace n'est pas concrétisée. Non seulement la peur, mais aussi le rire ont besoin d'un objet concret pour déployer leurs effets sociaux.

38. Voir BECK, *Théâtre et propagande*, cit., p. 202.

39. Voir aussi *ivi*, pp. 183-184.

Puys la clef ay voulu choisir
 Qui est en ce cas plus requise. (vv. 156-165)

L'image de l'amant malchanceux ridiculise les perturbateurs ; nous voyons encore la prédominance de la fonction du rire comme arme qui sert à renforcer la démarcation du public des personnages protestants. Il en va de même avec l'évocation de stéréotypes connus qui sont attribués aux personnages des émeutiers. Scandalle, par exemple, représente l'enfant gâté, le fils à papa. Il compte sur ses parents (vv. 23-25 : « Avant que sortise du ventre, / Ma mere avoyt deisja preveu / Qu'en l'eglise seroys pourveu » ; vv. 132-133 : « Des clés ? J'en ay une grand somme / Que mes parens m'avoyent gardés » ; v. 244 : « Et puys ma mere me l'a dict », et il se plaint chez eux quand quelque chose va mal (vv. 272-273 : « Tout ainsy qu'el [la clé, C.P.] est departye, / Je leur voys reporter courant ! »). L'Eglise l'appelle un « petit morveulx » (v. 260), Symonye un « petit garçon » (v. 247).

Le groupe entier est présenté comme une bande d'ivrognes hurlant et chantant. Ils traînent devant l'Eglise et chantent à plusieurs reprises (cfr. les didascalies avant les vv. 88, 110, 144). Les mots de l'Eglise et la réaction des perturbateurs soulignent qu'il ne s'agit pas d'une « schola cantorum » :

L'EGLISE Estes vous sos ou enyvrés,
 Tant vous sentés le feu de boys !
 FORCE Sus, sus, l'Eglise ! Ouvrés, ouvrés,
 Sans nous tenir sy en aboys.
 PROCES Chantons encor a haulte voys.
 SCANDALLE Quoy ?
 FORCE « Elevamyni porte ».
Ilz chantent (vv. 104-110)

L'Eglise accuse les émeutiers de venir d'une taverne (v. 105), lieu symbolique traditionnel du péché.⁴⁰ Ainsi les perturbateurs sont associés aux péchés charnels et ainsi rapprocher davantage au stéréotype de l'hérétique infâme. Leur choix de chanson souligne cette image et rajoute à l'effet comique. Il s'agit d'un chant liturgique, plus précisément d'une antienne, qui était chantée en Europe médiévale lors de certaines fêtes liturgiques, notamment celles de la circoncision de Jésus,

40. Voir HINDLEY, « *Huy rire et puis demain pleurer* », cit., p. 159.

du Samedi saint et de Noël.⁴¹ Ce chant, adapté du psaume 23,7,⁴² était sans aucun doute connu du public par la liturgie. Le texte fut, au surplus, repris dans de nombreux mystères de la Passion lors de la scène de la descente aux Enfers. Quand Jésus Christ, après sa résurrection, frappe à la porte de l'enfer afin de libérer les bonnes âmes, il proclame ou paraphrase – le plus souvent en langue vernaculaire – les mots du psaume.⁴³ Comme la ville de Rouen connut aux XV^e et XVI^e siècles de nombreuses représentations de la Passion,⁴⁴ la scène était certainement familière au public rouennais. On associait donc la phrase de l'« *elevamini portae* » à l'arrivée triomphale de Jésus, vainqueur de la mort et sauveur de l'homme. Dans *Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l'Eglise*, sa reprise dans un contexte particulièrement inapproprié a sans doute provoqué un effet comique. La situation entre Bien et Mal est renversée : la porte à ouvrir n'est pas celle de l'enfer, mais celle de l'Eglise, et celui qui demande l'entrée n'est pas Jésus, mais un groupe de dissidents encouragés par l'alcool. Il y a également incongruité au niveau « performatif » : les perturbateurs ne chantaient très probablement pas d'une façon appropriée au contexte originel du chant, mais comme des hommes alcoolisés. Le caractère faux et prétentieux de leur demande se révèle encore dans ces contrastes et les malfaiteurs se décrédibilisent eux-mêmes. Le rire provoqué sert évidemment à ridiculiser l'adversaire religieux et contribue à former les deux groupes indiqués : les bons chrétiens (le personnage de l'Eglise et le public riant), et les dissidents.

41. Pour une vue d'ensemble de la transmission de l'*Elevamini portae* voir la base de données *Cantus Manuscript Database* de l'Université de Waterloo, <http://cantus.uwaterloo.ca/id/002631> (consultée le 6 Mars 2019). Pour plus d'informations sur les livres de chant liturgique et l'antienne en particulier, voir : M. HUGLO, *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988, pp. 23-25.

42. Voir « *adtollite portas principes vestras / et elevamini portae aeternales / et introibit rex gloriae* », cité d'après HIERONYMUS, *Biblia sacra vulgata. Lateinisch – deutsch*, éd. par A. BERIGER, W.-W. EHLERS et M. FIEGER, Berlin-Boston, de Gruyter, 2018, vol. III, p. 124.

43. Voir par exemple les mots du personnage de Jhesus dans le *Mystère de la Passion* d'Arras, généralement attribué à Eustache Marcadé et cité ici d'après l'édition de J.-M. RICHARD, *Le Mystère de la Passion. Texte du manuscrit 697 de la bibliothèque d'Arras* (1891), Genève, Slatkine Reprints, 1976, vv. 20899-20901 : « Ouvrez voz portes princier / Sans plus targier / Ouvrez, je suis le roy de gloire ». Dans la *Passion* d'Arnoul Gréban, Jhesus cite le psaume en latin. Voir JODOGNE, *Le Mystère de la Passion*, cit., v. 26113.

44. À Rouen, il exista depuis 1374 une confrérie de la Passion dont la responsabilité est attestée pour plusieurs représentations aux XV^e et XVI^e siècles (1492, 1498 et 1543, voir *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, éd. par L. PETIT DE JULLEVILLE, Paris, Hachette, 1880, vol. II, pp. 62, 76-77). La même confrérie organisa entre 1543 et 1562 ainsi qu'entre 1597 et 1608 une mise en scène annuelle de la Passion qui était prise en charge par la confrérie de la Passion de Paris (ivi, pp. 141-142, 157). En ce qui concerne le XV^e et le début du XVI^e siècle, la collection de Petit de Julleville fait encore mention de représentations de la Passion dans les années 1445, 1452, 1502 et 1520 (ivi, pp. 17-18, 23, 85, 110).

Dans *Le Maître d'École*, les trois personnages des écoliers sont les porteurs du comique. Un d'entre eux, Amyce, est explicitement dénommé « badin » dans les didascalies (cf. la didascalie avant v. 48 : « *AMYCE, 1^{er} [escollier], badin* »). S'ils ne démontrent pas la menace des protestants, ils font des calembours en jouant avec les homophonies et polysémies entre le latin et le français. Amyce ne veut pas retourner à l'école en disant qu'il n'est pas encore licencié (vv. 47-50). Un autre écolier, Socie, lui répond qu'il est plutôt « *Incensié* » (v. 50). La paronomase fait rire en associant deux mots qui n'ont pas de lien sémantique ou étymologique, mais qui se ressemblent phonétiquement. La mise en scène du fils adoré par sa mère (v. 54 : « *Mon mygnon* ») qui n'est pas l'élève assidu qu'elle s'imagine (v. 53 : « *Ad scolam ? Non, non* ») devrait aussi avoir provoqué le rire des spectateurs.

Amyce, le badin, interrompt à plusieurs reprises la discussion sérieuse pour introduire des moments amusants dans l'action de la pièce. Dans certains cas, ses plaisanteries tournent en ridicule les protestants. Par exemple, Amyce utilise des jeux de mots franco-latins pour accuser les protestants de sodomie :

AMICE, B[ADIN] Ausy pour avoir alegance,
 C'est bien raison que tout soyt dict.
 Mais venés sa. *Abitavit* :
 Prenés, gectés mon escollyere,
 Qu'esse en françoys ?
 LA MERE Une brelyere.
 AMICE, B[ADIN] *Habitaculum* ?
 LA MERE Unes brays.
 AMICE, B[ADIN] Saint Jehan ! Ausi ces marabais
 Les ont acumulés ensemble
 Tant que chascun d'iceulx ressemble
 A ceulx de Sodome et Gomore
 Tellement que leur cas abore !
 N'esse pas chose trop infame ? (vv. 140-151)

Ces jeux de mots bilingues que nous trouvons dans les mots « *abitavit* » (habit à vit) et « *habitaculum* » (habit à cul) pour désigner le sous-vêtement présentaient, comme l'indique Beck, une vieille tradition écolière.⁴⁵ La plaisanterie atteint son paroxysme quand Amyce associe les culottes au sexe des protestants (vv. 146-147) par jeu métonymique en désignant « le contenu (anatomique) par le contenant (vestimentaire) ».⁴⁶ Dans ce cas-là, le rire que ce jeu

45. Voir BECK, *Théâtre et propagande*, cit., p. 228.

46. Ibid.

scabreux provoque vise à discréditer l'adversaire religieux, les protestants. Néanmoins, la plupart des plaisanteries ne sont pas liées au sujet principal de la pièce, comme nous l'avons vu dans les cas du jeu de mots avec « licencié/insensé » et de l'image du fils adoré, mais paresseux. Un autre exemple en est le calembour autour du mot « quampos » à la fin de la pièce :

TOUS ENSEMBLE Magister, donnés nous quampos !
 SOCIE, P[REMIER ESCOLLIER] Neuf y en a.
 MAGISTER C'est a propos... ?
 AMICE, B[ADIN] Troys viés,
 LE III^e ES[COLLIER] Troys neufz,
 SOCIE Troys despeshés ! (vv. 187-192)

C'est encore une homophonie qui provoque l'effet amusant : « avoir/prendre campos » est une expression courante d'adieu (« avoir/prendre congé »), mais « quampos » peut également être compris comme « quant pots » (tant de pots). Cela explique les remarques des autres écoliers qui semblent d'abord incohérentes : elles se réfèrent aux pots présumés.⁴⁷ Le passage comique n'est pas intégré dans le véritable sujet de la pièce. Il ne sert pas à ridiculiser les adversaires religieux, au contraire, il est complètement détaché de la conversation principale. Ici, le personnage du badin semble plutôt remplir son rôle classique : « *in many respects, the Fool's most obvious contribution in the moralities is to amuse and entertain the spectators, often at the beginning of a performance, rather in the manner of a stand-up comic or a warm-up artiste in a TV studio* ». ⁴⁸ Même si dans notre cas, le badin est aussi un personnage intégré à l'action principale de la pièce, ses blagues semblent remplir principalement la fonction d'amuser le public. S'agit-il donc d'un divertissement pur et simple ? Dans une pièce qui vise à communiquer une menace et mobiliser le public, cela ne semble pas très probable. Nous pourrions avancer que les éléments comiques servent à maintenir l'attention des spectateurs et à rendre la pièce plus marquante en interrompant le thème sérieux de temps en temps. La brièveté de celle-ci (199 vers) rend cette explication peut crédible. Seeber renvoie à la fonction mnémotechnique du comique qui est développée dans la *Rhetorica ad Herennium*. Grâce aux éléments comiques, les spectateurs mémoriserait mieux ce qui leur est lié.⁴⁹ Dans le cas de l'exemple du jeu d'association métonymique avec « abitavit » et « habitaculum », cette explication est convaincante : les specta-

47. Cfr. *ivi*, p. 229. Beck explique aussi le sens du mot « despeshés » qui, venant du verbe normand « despi(e)cher », veut dire « cassé ».

48. HINDLEY, « *Huy rire et puis demain pleurer* », cit., p. 164.

49. Voir SEEBER, *Poetik der Lachens*, cit., p. 50.

teurs ont probablement bien retenu l'image des protestants sodomites, ce qui pouvait contribuer à l'objectif de la pièce de mettre en scène le péril qu'ils représentent. Mais elle trouve ses limites quand elle est confrontée aux passages « uniquement » amusants. Quand le spectateur rit de la paronomase (« licencié/insensé ») ou de l'homophonie entre « quampos » et « quant pots », quel contenu est-il sensé mémoriser mieux ? Comme ces jeux de mots ne renvoient qu'à eux-mêmes, il n'y a rien à mémoriser. En revanche, le rire provoqué dans ces passages joue encore un rôle important dans la formation d'une communauté par le rire partagé. Les jeux de mots du badin sont, comme l'a souligné Beck, des blagues typiques d'un écolier de l'époque.⁵⁰ Il est donc probable que le public arrivait à s'identifier avec les personnages et la situation mise en scène, remplis d'éléments quotidiens. Les blagues du badin provoquent un rire partagé entre les personnages et le public, créant ainsi une ambiance familière. Le rire sert donc à créer une identité collective qui rend les spectateurs plus inclinés à approuver ce qui est dit dans la pièce.

Pour revenir à notre question initiale, nous pouvons conclure que le comique peut en effet jouer un rôle dans la communication de menace. Les cas étudiés montrent que, dans les moralités polémiques, le rire provoqué par les éléments comiques n'est pas une fin en soi, mais qu'il remplit une fonction liée à l'objectif principal des pièces. Le rire sert à créer un collectif (« rire partagé ») qui s'identifie avec le message de la pièce, et à désigner des individus et des groupes qui ne font pas partie de cette communauté créée. Il a donc une fonction de catalyseur dans la formation de groupes, et sert à définir l'estime qui leur est attribuée. Cela permet à la mise en scène d'établir un fondement affectif commun⁵¹ pour non seulement rendre le public attentif, mais pour le mobiliser à mettre en application dans leur vie quotidienne ce qui a été prôné dans la pièce. Le rire ne s'oppose donc pas forcément à la communication de menace. Le cas des moralités polémiques montre qu'il peut servir d'instrument puissant pour la soutenir.

50. Voir BECK, *Théâtre et propagande*, cit., p. 208.

51. En considérant le travail de Rosenwein, on pourrait aussi qualifier le collectif du rire partagé (« Lachgemeinschaft ») d'« emotional community ». Voir B. ROSENWEIN, *Worrying about Emotions in History*, « The American Historical Review », CVII, 2002, 3, pp. 821-845.

CATERINA PAGNINI

HENRY STUART ‘THE RISING SUN OF ENGLAND’: THE CREATION OF A PRINCE OF WALES (JUNE 1610)

Our Rising Sun is set ere scarcely he had shone,
and with him all our glory lies buried.¹

On 6 November 1612 Henry Frederick Stuart, heir to the throne of England, was dying just eighteen years old in his Palace of St. James, assisted by the Archbishop of Canterbury and by his closest servants, after a long illness that had afflicted him since the previous summer.²

Henry Frederick was born on 19 February 1594, at Stirling Castle (Scotland); eldest son of King James VI of Scotland and his wife Anne of Denmark, he was nine years old when his father succeeded Elizabeth I as King of England, Ireland and Scotland, on 24 March 1603.³ The Stuarts, the royal couple and

1. TH. BIRCH, *The Life of Henry, Prince of Wales*, London, Millar, 1760, p. 210.

2. This essay is directly connected with the author's researches dealing with the cultural, political and spectacular relationship between the court of England and the Florentine court of the Medici family, in the persons, on a side, of James I, his wife Queen Anne of Denmark and Henry Frederick, their eldest son; on the other side, the Grand Duke Ferdinando I and, after his death, his son Cosimo II and all the officers involved in that which was a most fertile and prolific time of great dynamism, political contacts and cultural osmosis, in the years between 1603 and 1615. For more details see C. PAGNINI, *Costantino de' Servi, architetto-scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006.

3. The studies about Henry are not that wide, though recently the historiography tends to reconsider his role in the British culture and policy within the Stuart era. Following up this tendency, the recent and valuable exhibition at the National Portrait Gallery, *The Lost Prince: The Life and Death of Henry Stuart* (London, 18 October 2012-13 January 2013), has been a charming show of art and objects – including funeral relics and the devastating autopsy report – curated by Catharine MacLeod; a first ever exhibition about Prince Henry which included an interesting conference dealing with the various aspects of his life, ideology and patronage program. Regarding Henry's bibliography, we cite here the various Cornwallis' accounts (C. CORNWALLIS, *A Discourse of the Most Illustrious Prince, Henry, Late Prince of Wales. Written anno 1626*, London, John Benson, 1641; ID., *The Life and Death of Our Late Most Incomparable and Heroique Prince,*

three sons (Henry, Elizabeth and Charles), were warmly welcomed in England, a kingdom without a royal family for more than fifty years and which has never seen a heir to the throne after Edward VI Tudor. Thus it didn't take too long that the mythology of the new Royal House of Stuart spread amongst citizens, a cult which immediately focused on Henry, idealized as the warrior prince, founder of a new generation of ideals, ambitions and military policy.

Henry's first official appearance was his involvement as a dancer in Ben Jonson's *Masque of Hymen*, in 1606;⁴ soon after, in the summer of the same year, he brilliantly attracted attention during a tournament in honour of his uncle Christian IV of Denmark.⁵ On January 1610, during the solemnities of the Twelfth Night, he made his definitive appearance with a magnificent chivalric spectacle, *Prince Henry's Barrier*,⁶ written by Ben Jonson after the prince's own project. It was only in June that he could make his official debut at the ceremonies for his Creation of Prince of Wales. *Prince Henry's Barriers* was just the preliminary event for Henry's investiture festivities, which started the last day of May 1610

Henry Prince of Wales, London, John Dawson for Nathanael Butter, 1641; ID., *The Short Life and Much Lamented Death of that Most Magnanimous Prince Henry*, Leyden, W. Christian, 1644; ID., *An Account of the Baptism, Life, Death and Funeral, of the most Incomparable Prince Frederick Henry, Prince of Wales*, London, J. Freeman, 1751; ID., *A Discourse Concerning the Marriage Propounded to Prince Henry with a Daughter of Florence*, in *Collectanea curiosa, Or Miscellaneous Tracts, Relating to the History and Antiquities of England and Ireland*, edited by John Gutch, Oxford, Clarendon Press, 1781, vol. 1); T. BIRCH, *The Court and Times of James the First*, London, Henry Colburn, 1848, 2 vols.; R. STRONG, *Henry Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, London, Thames & Hudson, 1986; PAGNINI, *Costantino de' Servi*, cit.; C. MURRAY, *The Pacific King and the Militant Prince? Representation and Collaboration in the Letters Patent of James I, Creating His Son Henry, Prince of Wales*, «British Library Journal», VIII, 2012, <http://www.bl.uk/ebj/2012articles/article8.html> (latest access: March 5th 2018).

4. See J. NICHOLS, *The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James I*, New York, AMS Press, 1977, vol. II, p. 33.

5. The festivities to honour the visit of the Danish royal guest are entirely described by Sir Dudley Carleton in one of his most interesting letters to Sir Ralph Winwood, dated 20 August 1606 (see *Dudley Carleton to John Chamberlain [1603-1624]. Jacobean Letters*, edited with an introduction by M. LEE, New Brunswick, Rutgers University Press, 1972, pp. 85-93) and by Sir John Harington in a letter of the same period to Mr. Secretary Barlow (see J. HARINGTON, *Nugae Antiquae*, London, Vernor & Hood, 1804, vol. I, p. 34). For the analysis of the spectacular between English tradition and the Italian one, but especially Florentine, see PAGNINI, *Costantino de' Servi*, cit., pp. 19-53 and pp. 168-198.

6. For the text and the spectacular analysis of the *Barrier* see S. ORGEL, *Ben Jonson: The Complete Masques*, New Haven, Yale University Press, 1969, pp. 142-158. On the same festival see NICHOLS, *The Progresses*, cit., pp. 360-361; N. COUNCIL, *Ben Jonson, Inigo Jones and the Transformation of Tudor Chivalry*, «Journal of English Literary History», XLVII, 1980, pp. 259-275; J. BARROLL-J. PITCHER, *Medieval and Renaissance Drama in England*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1984, p. 158; STRONG, *Henry Prince of Wales*, cit., pp. 141-151.

with the prince's solemn entry on the river Thames, in London, from Richmond to Whitehall Palace. A few days before, Henry had been greatly celebrated in the city of Chester during St. George's Feast (April 23rd) for the occasion of his investiture of Earl of Chester previous to the designation of Prince of Wales.

In the middle of May, the noble John Chamberlain refers to the programme on these solemn occasions of the Creation: «The solemnitie of creating the Prince of Wales is appointed the 4th of the next moneth, when there shalbe 24 new Knights of the Bath made [...]. The Quene is preparing and practising a new maske against that time».⁷ The schedule of the ceremonies was the following:

May 30th: Henry's journey from St. James' Palace to Richmond

May 31st, Thursday: Henry's solemn entry in London

June 3rd, Sunday: the creation of twenty-five Knights of the Bath

June 4th, Monday: the Creation of Prince of Wales in the Parliament House, and then a state banquet in the evening

June 5th, Tuesday: performance of the masque *Tethys Festival* at Whitehall

June 6th, Wednesday: Creation-Tilt, See-fight and Fireworks

The magnificent cycle was greatly attended by the kingdom and its political importance was clearly evident to every court and royal dynasty all around Europe. Above them, the Medici of Florence were carefully considering the young heir, with the blessing of James I and Queen Anna, for a marriage with Princess Caterina, the Grand Duke's sister.⁸

From James' accession to the throne of England a wide correspondence between Florence and London started, thanks to the Medici secretaries who were sent in England to serve the negotiations. The most industrious of them was certainly Ottaviano Lotti; in one of his many letters to the Florentine secretary he describes his conversation with the treasures Robert Cecil, earl of Salisbury, about the negotiations for the marriage:

Il granduca ha molte sorelle e bisogna che voi ci diate la più bella perché ella ha da esser regina et avrà per sposo non un bel giovane, non un gran principe solamente ma un

7. John Chamberlain to Sir Ralph Winwood, London, 24th May 1610, transcribed in *The Letters of John Chamberlain*, edited by N.E. McCLURE, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1939, vol. I, p. 300. On the Creation festivals see also: J.P.V. AKRIGG, *Jacobean Pageant or The Court of King James I*, New York, Athenaeum, 1974, pp. 125-128; STRONG, *Henry Prince of Wales*, cit., pp. 151-160; PAGNINI, *Costantino de' Servi*, cit., pp. 64-74.

8. All the negotiations for the wedding between Henry and the several possible brides from the various courts in Europe, including the Florentine court, are wholly reported, politically and culturally analysed in C. PAGNINI, *Ottaviano Lotti residente medico a Londra (1603-1614)*, «Medioevo e Rinascimento», XVII/n.s. XIV (2003), pp. 323-340 and ID., *Costantino de' Servi*, cit., pp. 103-152.

angelo di paradiso; basta, voi lo conoscete meglio di me. Et il segretario disse che era tutto vero et disse qualche cosa anche delle doti della principessa di Toscana, alle quali il conte acconsentì, rispondendo di esserne molto bene informato [...]. Parlò il conte come di bocca del re et che poi come di sua propria soggiunse, Per contento del principe vorremmo modo di poter veder il ritratto della seconda principessa di Toscana.⁹

In such a delicate occasion, Henry's Creation and his official entrance into the policy of his kingdom was particularly expected by the Medici court; the Florentine resident was perfectly aware of the importance of his diplomatic role, and he sent to his patrons an accurate account of the upcoming ceremonies:

Si preparano tuttavia i cavalieri e le dame per onorare le feste diverse per la creazione del Serenissimo Henrico del Principato di Wallia, che doverà seguire la prossima Pentecoste a questo stile; e la Mestà della Regina farà un bellissimo Balletto nel quale hora è la Maestà Sua tutta occupata.¹⁰

Domani che è giovedì fa il Serenissimo Principe la sua entrata in Londra, ma per acqua, e si parte da Ricciamonti; venerdì e sabato si avranno 24 Cavalieri del Bagno, domenica si fa una giostra, lunedì è la creazione di Sua Altezza. Martedì la Regina fa un bellissimo Balletto, e molti altri giorni starà la corte con grandi feste.¹¹

Henry, who was an admirable rider and excelled in every kind of sport activity, had requested his father to be allowed entry to London by horse, with a long overland procession throughout the city, but the King could not comply with this ambitious project, too expensive for the real cash; moreover, he could not get any financial help from Parliament for these ceremonies: «Sua Maestà [...] negò che Sua Altezza la cavalcasse pubblicamente ma che un corto viaggio che le conviene fare lo facesse per acqua contro il desiderio di Sua Altezza».¹²

Henry's journey towards London began across the river Thames at the first light of the day; setting sail from Richmond, the royal fleet first stopped at Chelsea, where the Major of London and the City Council were waiting, all placed on wide richly decorated barges to welcome the Prince and his retinue with loud sumptuous music. The authorities of the city honoured the prince

9. *Sunto di qualche Ottaviano Lotto segretario del serenissimo granduca di Toscana residente appresso la maestà del re della Gran Bretagna ha scritto con più soluzione dell'altezza serenissima, ottobre 1611*, ms., Firenze, Archivio di stato (hereafter ASF), *Mediceo del principato*, f. 6357, cc. nn. For the peculiar figure of the Florentine resident Ottaviano Lotti see PAGNINI, *Ottaviano Lotti*, cit., and ID., *Costantino de' Servi*, cit., pp. 103-154.

10. Ottaviano Lotti to Andrea Cioli, London, 12 May 1610, ASF, *Mediceo del principato*, f. 4189, cc. nn.

11. Ottaviano Lotti to Andrea Cioli, London, 9 June 1610, *ibid.*

12. Ottaviano Lotti to Andrea Cioli, London, 2 June 1610, *ibid.*

with a magnificent water-entertainment written by Anthony Munday, the official poet of the *Major's Pageants*: the show consisted in two sea-monsters, one in fashion of a whale, the other like a dolphin: the first one carried Corinea, a beautiful nymph representing the spirit of the ancient Queen of Cornwall and played by John Rice, a boy actor of the King's Men company;¹³ the other showed Amphion, the spirit of Harmony and Music. Riding the whale, Corinea welcomed the Prince as Duke of Cornwall on behalf of the whole city of London, and gathered to honour him:

Gracious Prince, and great Duke of Cornwall, I, the good Angell or Genius of Corinea [...] in honor of this general rejoycing day and to expresse the endeared affections of London's Lord Major ... and all these worthie Cittizens, Merchants [...] in or very best and richest commodities, doe thus usher them the way, to applaude in this Triumphe, and to let you know their willing readiness by all meanes possible to love and honour you.¹⁴

After Corinea's speech, Henry went further by water toward Whitehall Palace, followed by the two marine monsters and the barges with the main personalities of the city. As soon as they arrived in front of the Court Bridge, the barges divided into two parallel fronts to create a sufficient space for the passage of the royal boat; with Henry ready to land, Amphion (the genius of Wales and the father of Harmony and Music), played by Richard Burbage, raised up from his dolphin and welcomed the prince with his speech:

Royall Prince of Wales, in this figure of musicall Amphion upon this dolphin, we personate the character of Wales your Principallitie [...]. We are all now forced to an unwilling departure [...]. Home again then, fayre Fleet, you have brought a Royall freight to landing [...]; and since we must needs parte, in our lowdest voice of drommes, trumpets and ordenaunce, be this our last accent: Long live our Prince of Wales, the Royall Henrie.¹⁵

13. John Rice left the company in 1611 to join the *Lady Elizabeth's Men*, but was back in the King's company in 1619 and his name appears at the end of the First Folio list. He is not mentioned in any acting list after 1625, since he gave up the stage to become a church official. See A. PALMER-V. PALMER, *Who's Who in Shakespeare's England*, London, MacMillan, 1999, pp. 202-203.

14. NICHOLS, *The progresses*, cit., p. 320. The official report of the festivities for Henry's progress from Richmond to Whitehall Palace, *London's Love to the Royal Prince Henrie, Meeting Him on the River Thames, at His Return from Richmonde, with a Worthe Fleete of Her Cittizens, on Thursday the Last of May 1610, with a Briefe Reporte of the Wather Fight and Fire Workes* (London, Edward Allde for Nathaniell Fosbrooke, 1610), is entirely transcribed *ivi*, pp. 315-323.

15. *Ivi*, pp. 321-322.

When the journey on the Thames ended, Henry was stately received at Whitehall-stairs, several gunshots were fired off from Lambeth shore on the opposite side of the Royal Palace; then the Lord Chamberlain accompanied the prince into the Privy Chamber, where the whole royal family was waiting for him to receive the official welcome of the king: «Honour must not, unaccompanied, invest him only, but signs of nobleness, like stars, shall shine on all deserves».¹⁶

On the third of June, the day of Henry's investiture, James decided to create twenty-five new Knights of the Bath.¹⁷ This ceremony was not well received by Henry; he had always disapproved his father's policy of the selling of royal or military offices, so he didn't want to be connected with this practice the same day of his creation as Prince of Wales:

Sua Maestà [...] vista una lista di molti gentilhuomini da crearsi in quella medesima solennità Cavaliere di Bagno, parendoli che fusse a sua modo, perché forse gli era in apparenza che alcuni procurassero honore per forza di Denari, la stracciò et comandò che vi fussero porti tutti i Figlioli o Fratelli de Baroni.¹⁸

The next day the lords and the peers of the realm were all assembled in the Parliament House, waiting for Henry to be created Prince of Wales. The king and the prince boarded in the morning from the Privy Stairs of Whitehall to reach Westminster Bridge and then arrived to the Parliament House, where the official ceremony of the Creation took place.¹⁹

A solemn procession preceded Henry's entry: first the heralds and officers of Arms, then the newly formed Knights of the Bath in their robes, followed by the Garter King of Arms and several of the most important nobles of the court. At last the prince arrived, in his long purple velvet coat, coming for-

16. AKRIGG, *Jacobean Pageant*, cit., p. 126.

17. For the ceremony of the knights' creation see the detailed account in NICHOLS, *The Progresses*, cit., pp. 336-345; see also AKRIGG, *Jacobean Pageant*, cit., pp. 125-128.

18. Ottaviano Lotti to Andrea Cioli, London, 2 June 1610, ASF, *Mediceo del principato*, f. 4189, c. n.n.

19. The official report of the Henry's Creation, *The Order and Solemmitie of the Creation of the High and Mightie Prince Henry, Eldest Sonne to Our Sovereigne, Prince of Wales, Duke of Cornwall, Earl of Chester, &c., as It Was Celebrated in the Parliament House, on Munday the Fourthe of June Last Past* (London, John Budge, 1610), is entirely transcribed in NICHOLS, *The Progresses*, cit., pp. 324-331, to which we refer for the following account in the text. See also P. CROFT, *The Parliamentary Instructions of Henry Prince of Wales*, «Historical Research», CLVII, 1992, pp. 177-193, and C. MURRAY, *The Pacific King and the Militant Prince? Representation and Collaboration in the Letters Patent of James I, Creating his son Henry, Prince of Wales*, «British Library Journal», VIII, 2012, <http://www.bl.uk/ebj/2012articles/article8.html> (latest access: February 13th 2018).

ward to meet the king sat on his throne, and the whole State of Realm; he declared his obedience three times, then kneeled down on a pillar to listen to the words of the investiture, read by the Earl of Salisbury. Meanwhile, the King put robes upon him and, drew out his sword, invested him with the rod and the ring, sat the cap and coronet on his head. The investiture completed, Henry sits in his place of Parliament, as Prince of Wales, to his father's left, and receives his ceremonial kiss on the hand and the head. In the evening while Henry had his state banquet in the Hall of the royal palace in London, with several lords and nobles of his circle and the Knights of the Bath, the King had previously retired in his private rooms to reserve his son the glory of his new title and the whole homage of the nobles.

The next evening at court there was the allegorical fulfilment of the investiture: the representation of *Tethys' Festival or The Queen's Wake*,²⁰ a sumptuous masque created and organized for his son by Queen Anna, who decided to entrust the composition of the libretto to Samuel Daniel instead of the 'usual' Ben Jonson. Daniel had been the author of the Queen's first masque of the Jacobean era, *The Vision of the Twelve Goddesses* (1604), represented on the eighth of January at Hampton Court and which established a model of this kind of royal entertainment for a long time.²¹

Tethys' Festival was one of the most expansive spectacles ever organized at the Jacobean court, with rich costumes and three scenes designed and created by Inigo Jones; the characters were acted by gentlemen and ladies of the court («There were none of inferior sort, mixed amongst these great personages of state and honour [...] but all was performed by themselves with a due reser-

20. See John Chamberlain to Sir Ralph Winwood, London, 24 May 1610, in CHAMBERLAIN, *The Letters*, cit., p. 300. The masque was presented on June 5th in the Banqueting House, with staging and perspectives by Inigo Jones. Though the contemporary official sources describe the masque as a sumptuous spectacle, it seems the concrete result was much far from this, since *Tethys's* didn't improve any relevant technical innovation compared to the two years preceding *Masque of Queens*. On *Tethys' Festival* see E.K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1923, vol. III, pp. 281-283. For the staging, choreographic and musical structure of the Jacobean masque see A. NICOLL, *Stuart Masques and Renaissance Stage*, London, Harrap, 1937; S. ORGEL-R. STRONG, *Inigo Jones: The Theatre at the Stuart Court*, London-Berkeley, Sotheby Parke Bernet-University of California Press, 1973; S. ORGEL, *Four Hundred Songs and Dances from the Stuart Masque*, London, Andrew J. Sabol, 1977; J. PEACOCK, *The Stuart Court Masque*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVI, 1993, pp. 183-208; ID., *The Stage Designs of Inigo Jones*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

21. «The Quene is preparing and practising a new maske against that time» (John Chamberlain to Sir Ralph Winwood, London, May 24th 1610, in CHAMBERLAIN, *The Letters*, cit., p. 300). See also PAGNINI, *Costantino de' Servi*, cit., pp. 168-198. The representation of *The Vision of the Twelve Goddesses* had brought such honour to his author that he was appointed 'Special Licenser of the Queen's Revels' and groom of the Queen's Privy Chamber.

vation of their dignity»),²² while the speaking roles, such as the two Tritons, were supposed to be the actors of the contemporary public theatres, as Daniels claims: «And for those two which did personated the tritons, they were gentlemen known of good worth and respect».²³ Queen Anne had commissioned the masque the previous February not only to honour her son but also to accentuate her own relationship to him now that he was going to create his private court. According to Daniel's script, she played the role of Tethys, Queen of the Ocean and wife of Neptune; Prince Charles acted the west wind Zephyrus and princess Elizabeth, for the first time on stage, performed on the river Thames, accompanied by other twelve Nymphs (the ladies of the court) in the allegory of the British rivers.

As for the plot, *Tethys' Festival* follows the aquatic and dynastic metaphor of Henry's civic procession two days before, it was focused on a more political perspective, and directly referred to the metaphors cited by James I in his first speech to Parliament: the action of small streams merging into larger ones achieving greatness in unity, representing the union of the British Isles.²⁴ The Queen/Tethys, wife of Neptune, arrives with thirteen nymphs to pay tribute to Prince Henry (Meliades) and King James (the Ocean King). Tethys advice, expressed by the words of the Tritons speaking on behalf of the Queen and Prince Charles, is a clear suggestion against imperialism: Henry is honoured with a scarf representing the British Isles and Tethys urges him to enjoy the richness within the pillars of Hercules,²⁵ in line with James' pacific policies rather than with the Protestant wars favoured by the young prince and his supporters. Thus the spectacle not only glorified the new heir to the throne but also celebrated Anna as Queen of England, creator of the royal lineage: she presents his eldest son to the reign as the chief auditor of the masque at his father's side, and at the same time she shows on stage for the first time her other two children, Elizabeth and Charles.²⁶

Though the masque was sumptuously staged, it didn't show anything innovative compared to the magnificence of *The Masque of Queens* the year before (1609), with the House of Fame, the principal 'machine', and the triumphal procession of the chariots of the twelve queens created by Inigo Jones; not to mention the strong impact of the 'hellish' antimasque, with witches on stage

22. *Court Masques, Jacobean and Caroline Entertainments (1605-1640)*, edited with an Introduction by D. LINDLEY, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 64.

23. Ibid.

24. See R. KING, *Cymbeline: Constructions of Britain*, London, Ashgate, 2005, p. 54.

25. *Court Masques*, cit., pp. 37-38.

26. See L. BARROLL, *Anne of Denmark, Queen of England: A Cultural Biography*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, p. 123.

dancing, singing and acting in a very staggering way for the English courtly audience of the time. *Tethys' Festival* Jones' three scenes merely consisted in stereotyped maritime settings, with no view-changes except that one of the «three circles of lights»²⁷ coming down from the upper stage for the second scene, which was rather a visual expedient to cover the changing of the wings with the help of loud music than an effective shift of the perspectives on stage. Daniels regrets that he could not put on stage the usual torches by means of the torch bearers, because of the hot and stuffy room inside; the lack of this staging artifice certainly determined a less spectacular impact on stage: «The introducing of Pages with torches might have added more splendour, but yet they would have pestered the roome, which the season would not permit».²⁸

The splendour of the masque was mainly due to the richness of the costumes and to the large number of dances and choreographies, which always involved the Queen and her ladies; the court performers, following a peculiar choice for the Jacobean masque, returned on stage in their noble habits in the third and final scene, reaching the king with a solemn march, thus bringing the royal entertainment to an end.

The third and last day of the celebrations was dedicated to a tilt, *The Creation Tilt*, in which a «divers Earls and Barons [...] being in rich and glorious armoure, and having costly caparisons, wondrous couriously imbroydered with pearls, gould and silver, the like rich habiliments for horses were never seene before» presented their devices and trophies before the king and prince, then ran at the tilt, admired by «a world of people».²⁹

In the evening there was a spectacular water-fight on the Thames in front of Whitehall,³⁰ representing the battle of the Turkish pirates, supported by a castle «builded upon the water», against some merchants' ships; in the end, after a long and brave resistance, the merchants managed to overthrow their enemies and destroy the castle, whose glorious defeat was underlined by «verie strange and variable fier-workes in the castle and in all the shippes and gallies, without any manner to hurt to any person, the Thamis being in a manner close covered with boates and barges full of people, beside the shoar on both sides».³¹

27. *Court Masques*, cit., p. 60.

28. NICHOLS, *The Progresses*, cit., p. 358.

29. Ivi, p. 361.

30. «And the night there were other naval triumphes and pastimes upon the water, over against the Court, with shippes of warre and gallies fighting one against another, and against a great castle builded upon the water» (ibid.).

31. Ivi, pp. 361-362.

CARMELA SAVIANO

LA SEZIONE TEATRALE DEL MUSEO NAZIONALE DI
SAN MARTINO: STORIA DELLE TRASFORMAZIONI DI
«UNA PERFETTA E PERENNE MEMORIA DI COMICI
SOMMI E CARISSIMI A NAPOLI»

In Italia esistono molte realtà museali dedicate al teatro e allo spettacolo uniche nel loro genere, originali nella specificità delle raccolte ed estremamente singolari nella loro collocazione storica e geografica. Napoli, rispetto alle altre città italiane, ha però precorso i tempi, musealizzando il teatro sin dal XIX secolo, attraverso la creazione di una sezione a esso dedicata nell'unico luogo in grado di raccontare, sul finire dell'Ottocento, la sua storia e le sue molteplici sfaccettature: il museo della città.¹

La complessa vicenda della Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino, non ancora indagata esaustivamente dalla critica museale,² affonda le sue

1. Il Museo nazionale di San Martino, dopo la sua fondazione, fu sempre più identificato come spazio di racconto della città di Napoli vista attraverso il duplice aspetto dell'*urbs* e della *civitas*. Rispondendo a un bisogno connaturato di decentramento culturale, l'istituto fu non solo individuato come contenitore deputato alla conservazione di quanto veniva recuperato dalle soppressioni degli edifici ecclesiastici e dai contesti stravolti dai massicci interventi urbani, ma anche come luogo la cui funzione principale era quella di servire alla città in qualità di strumento di studio dei suoi documenti: una sorta di archivio iconografico, agiografico e sentimentale dal quale attingere per favorire lo sviluppo di un'identità civica e culturale. Cfr. N. BARRELLA, *Il racconto che manca. Riflessioni sul museo della città a Napoli*, in *Intra et extra moenia. Sguardi sulla città tra antico e moderno*, a cura di R. CIOFFI e G. PIGNATELLI, Napoli, Giannini, 2014, pp. 7-14.

2. Se si eccettuano le acute osservazioni di Nadia Barrella (*Esporre il teatro al museo. In margine alle collezioni dei musei napoletani*, in *Eduardo. Modelli, compagni di strada e successori*, a cura di F. COTTICELLI, Napoli, Clean edizioni, 2015, pp. 202-206) e alcune riflessioni in C. SAVIANO, *La Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino nella prima metà del secolo breve. Alcune riflessioni a partire dai documenti conservati nell'Archivio storico del museo*, «Archivio storico per le province napoletane», CXXXVII, 2019, pp. 381-398, manca, a oggi, uno studio museologico e museografico completo della Sezione, come d'altronde del museo stesso. Un sintetico riepilogo delle donazioni e degli acquisti più significativi, fatti nel corso del tempo per la costituzione e l'accrescimento della Sezione, è rintracciabile in S. COCURRELLO, *La Sezione teatrale*, in *La Certosa e il Museo di San Martino. Le arti decorative e la scultura*, a cura del Museo nazionale di San Martino, Napoli, Electa, 2000, pp. 36-43. Le stesse notizie sono reperibili on line nella scheda curata da ID., *Sezione teatrale*, [DRAMMATURGIA, ISSN 1122-9365, Anno XVI / n.s. 6 - 2019, pp. 271-297](http://www.polomusea-</p></div><div data-bbox=)

radici nella cultura napoletana della seconda metà dell'Ottocento, nel momento in cui la città, nella sua difficile fase di passaggio da capitale di un Regno a città borghese inserita in un contesto politico più articolato, intraprese una profonda riflessione sulla sua storia e sulle sue tradizioni. Un ruolo di primo ordine fu svolto, in tal senso, dalla Società napoletana di storia patria che, dal 1875, sostenne un serio programma di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale locale, impegnandosi nel recupero e nella divulgazione di memorie municipali utili alla comunità al fine di elaborare il proprio senso civico.³

Con lo stesso atavico istinto di sopravvivenza anche il teatro napoletano, divenuto sempre più parte integrante della vita cittadina,⁴ cominciò a essere riconosciuto, difeso, e non solo dagli eruditi. La società stessa si rese conto del primato che Napoli continuava a mantenere, nonostante la perdita del suo prestigioso ruolo.⁵ Nella città partenopea, dall'inizio del secolo, si ebbe un'esplosione della vita teatrale, un'attività frenetica di produzione e di sperimentazione senza precedenti. Il mondo dello spettacolo diventò una fucina in cui combinare e forgiare nuove soluzioni performative che, ripercuotendosi anche sui generi tradizionali, attenuarono le antiche differenziazioni.⁶ Una vitalità

lecampania.beniculturali.it/index.php/le-sezioni-smartino/17-certosa-e-museo-di-san-martino-gli-ambienti/40-sezione-teatrale (ultima data di consultazione: 31 marzo 2019). Per una visione complessiva della storia del Museo di San Martino si rimanda a *La Certosa e il Museo di San Martino*, a cura di N. SPINOSA, R. MUZZI e A. PEZZULLO, Napoli, Electa, 2002. Non mancano lavori più specifici, come la poetica ricostruzione del percorso museale di Gino Doria (*Il Museo e la Certosa di San Martino. Arte, storia, poesia*, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 1964) e l'attenzione di Raffaele Causa rivolta alla Certosa, intesa come capolavoro della pittura napoletana del Seicento (*L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 1971), ma resta ancora molto da approfondire.

3. Per una bibliografia sulla Società napoletana di storia patria si rimanda a *Le amorse indagini di storia municipale. La Società napoletana di storia patria da Bartolomeo Capasso a Benedetto Croce*, a cura di R. DE LORENZO, N. BARRELLA e A. VENEZIA, Napoli, Luciano, 2014.

4. In virtù della spaccatura sociale creatasi tra la borghesia e la plebe con la Rivoluzione del 1799, il teatro napoletano cominciò a intrecciarsi con la cronaca portando, il più delle volte, la città stessa a diventare materia teatrale. Nacque un interscambio tra realtà e teatro che, in analogia con il coevo realismo affermatosi nelle arti figurative, generò una vera e propria recita collettiva. Per questi temi si veda S. DE MATTEIS, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Roma, Donzelli, 2012.

5. Cfr. F.C. GRECO, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Pironti, 1995, pp. 12-15.

6. Con la parodia i generi persero la loro tradizionale destinazione. L'opera cominciò a uscire dai teatri ufficiali e a insediarsi nei teatrini cittadini. Le opere messe in scena al San Carlino, in particolare, con il commento in senso parodico rivolto al successo delle maggiori opere liriche, permisero la fruizione popolare del repertorio artistico alto e, a loro volta, avvicinarono alla produzione popolare il pubblico dell'opera seria, incuriosito dalla trasfigurazione del mondo da loro frequentato. Cfr. A. SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane, 1998.

testimoniata anche dal notevole incremento di luoghi destinati alle pubbliche rappresentazioni,⁷ nonché dalla diffusione della letteratura e del teatro dialettale d'arte che fu una conseguenza dell'imposizione dall'alto dei modelli letterari nazionali, incapaci di discendere tra la plebe. Invero,

le letterature dialettali sopravvissero rozze e povere, ma quando la letteratura nazionale giunse all'esaurimento e cominciò a scadere di pregio, anche il suo dominio vacillò, e l'avversaria, che stava in agguato, raccolse le sue forze e le si levò contro, e in ogni città d'Italia nacquero poeti dialettali che fecero valere il vario modo di sentire e la varia vita delle regioni e dei municipi. Era un'insurrezione, era la vendetta contro una tirannia.⁸

La letteratura vernacolare, che nel Seicento aveva avuto con Basile e con Corsete un'età felice, riacquistò vigore e giunse al culmine della sua affermazione grazie all'opera di Salvatore Di Giacomo. Inaugurando la lirica dialettale, che trovò modo di affermarsi in occasione della festa di Piedigrotta, ripresa nel 1876 dopo quindici anni di totale inerzia, egli riuscì a conferire dignità linguistica a un genere considerato arretrato e a recuperare antichi valori destinati, altrimenti, a dissolversi.⁹ Le stesse ragioni guidarono lo sviluppo, dopo l'Unità, del teatro dialettale che, da forma artistica (incentivata dalla Corona) prevalentemente istrionica, inoffensiva e priva di valori comuni, diventò l'espressione di una cultura rivendicata consapevolmente come identità condivisa.¹⁰

Da questi fermenti fiorirono così i primi studi retrospettivi sul teatro locale che la successiva nascita della Società napoletana di storia patria non fece altro che vagliare con precisi procedimenti analitici. Mentre allo studio del dialetto napoletano si dedicò, in particolar modo, Raffaele D'Ambra,¹¹ delle prime vicende del teatro partenopeo si occupò Francesco Torraca che pubblicò, nel 1884, i suoi *Studi di storia letteraria napoletana*.¹² Circoscritto al Quattrocento fino ai primi anni del Seicento, il suo lavoro nacque dal desiderio di integrare le scarse notizie riguardanti l'attività teatrale nelle province meridionali che Alessandro D'Ancona, sulla scia delle ricerche già compiute da Pietro Napoli Signorelli, era riuscito a reperire nelle *Origini del teatro in Italia*.¹³ Negli stessi

7. Cfr. GRECO, *La scena illustrata*, cit., pp. 18-26.

8. B. CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza, 1927, vol. II, p. 223.

9. Cfr. F. GAETA, *Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Quattrini, 1911, pp. 9-15.

10. Cfr. GRECO, *La scena illustrata*, cit., pp. 12-15.

11. Cfr. R. D'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, Chiurazzi, 1873.

12. Cfr. F. TORRACA, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884.

13. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia. Studi sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Firenze, Le Monnier, 1877.

anni Michele Scherillo scrisse dell'opera buffa napoletana¹⁴ e le memorie della scuola musicale trovarono il loro custode nell'opera di Francesco Florimo.¹⁵ Ma due furono gli eruditi che, con i risultati dei loro studi, portarono alla ribalta il recupero e la riscoperta delle memorie teatrali di Napoli: Salvatore Di Giacomo e Benedetto Croce. Fu Bartolomeo Capasso,¹⁶ indiscusso maestro della citata Società napoletana di storia patria, a incaricare i due soci di interrogare i documenti conservati nell'Archivio di stato di Napoli (di cui l'erudito fu sovrintendente dal 1883 al 1899) per ricostruire la storia del teatro locale, che andava urgentemente preservata anche per le conseguenze degli stravolgimenti urbani. In particolare, nel 1884, il 'piccone demolitore' del Risanamento aveva decretato la fine del tempio 'democratico' del teatro popolare napoletano: il San Carlino, il piccolo teatro di Largo del Castello, la cui storia si era intimamente legata a quella della città. Tra i fasci dell'amministrazione teatrale del Settecento, Di Giacomo scelse di dedicarsi allo spoglio dei documenti teatrali dal 1738 al 1790, contenenti la documentazione del San Carlino; e dal 1891 cominciò a pubblicare il suo studio.¹⁷ Croce, su suggerimento del Capasso, si concentrò sulle carte risalenti al 1734 e decise di allargare la sua ricerca anche al Cinquecento e al Seicento, secoli che, per quanto concerne la storia del teatro napoletano, rimanevano ancora in gran parte inesplorati. I risultati delle sue ricerche furono pubblicati tra il 1889 e il 1891, in sette parti, nell'«Archivio storico per le province napoletane», per poi trovar posto, con l'aggiunta di alcune appendici, in un volume unico.¹⁸

L'eco di questi studi e del dibattito che ne scaturì sicuramente esercitò una certa influenza su Vittorio Spinazzola¹⁹ che, ottenuta nel 1898 la direzione del

14. Cfr. M. SCHERILLO, *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana dalle origini al principio del secolo XIX*, Napoli, Tip. e stereotipia della Regia università, 1883.

15. Cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica italiana*, Napoli, Morano, 1882.

16. Per Bartolomeo Capasso si veda G. VITOLO, *Bartolomeo Capasso. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Guida, 2005.

17. Cfr. S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana (1738-1884). Relazione al Ministero d'istruzione pubblica d'Italia*, Napoli, Bideri, 1891. La *Cronaca* divenne *Storia* con l'editore Sandron di Palermo nel 1918.

18. Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli del secolo XV-XVIII*, «Archivio storico per le province napoletane», XIV, 1889, 6, pp. 556-684; xv, 1890, 1, pp. 126-180; ivi, 2, pp. 233-352; ivi, 3, pp. 472-564; xvi, 1891, 1, p. 392; ivi, 2, pp. 271-360; ivi, 3, pp. 509-591, poi in Id., *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli, Pierro, 1891.

19. Parte integrante di un unico sistema che dominava la vita politica e culturale della città, la figura di Vittorio Spinazzola meriterebbe un'analisi molto più accurata. Per una visione generale si veda F. SCOTTO DI FRECA, *Per aspera ad aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli, Liguori, 2012; F. DELPINO, *Vittorio Spinazzola*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 718-725.

Museo di San Martino, decise di organizzare una sezione *ad hoc* dedicata al teatro napoletano. In vista di un radicale ripensamento dell'intero progetto museale, cominciò a riflettere su quali cimeli teatrali liberare dai depositi, su come assicurarsi doni importanti e, sfidando le ristrettezze economiche, si cimentò in un'accorta politica di acquisti.²⁰ Testimonianze attinenti alla materia teatrale erano confluite nel patrimonio museale a partire dal 1872,²¹ rientrando nel complesso dei 'monumenti', vale a dire dei documenti funzionali al recupero e alla conservazione di una storia cittadina destinata ai posteri. Una storia fatta anche di tracce di uomini insigni nell'arte della musica e dello spettacolo che non avevano però dato origine, come per le altre sezioni del museo, a un'esposizione dedicata unicamente al teatro. Accresciute nel tempo, soprattutto negli anni dell'abbattimento del San Carlino,²² tali 'tracce' spesso erano finite nei depositi dell'ormai affollato museo. Conclusa la cernita dei materiali disponibili, nel 1898 Spinazzola riuscì a ottenere il prezioso dono di Eduardo Scarpetta²³ e il modello in scala reale della scena del teatro San Carlino. Quest'ultima geniale soluzione, proposta dal sottocomitato napoletano per l'arte drammatica e premiata con diploma d'onore all'Esposizione generale italiana di Torino,²⁴ diede inizio nel museo alla nuova raccolta e lo dotò di «una

20. La *mission* di questo primo ed esclusivo esperimento museale e i retroscena che portarono alla sua graduale sistemazione furono esposti nelle due relazioni che Spinazzola inviò al Ministro della pubblica istruzione tra il 1901 e il 1905. Cfr. V. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898 al 1901. Relazione a s. e. il Ministro della pubblica istruzione*, Napoli-Portici, Stab. tip. vesuviano, 1901; ID., *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1902 al 1905. Relazione a s. e. il Ministro della pubblica istruzione*, Napoli, Trani, 1907.

21. Cfr. Napoli, Archivio storico del Museo di San Martino (d'ora in poi ASMuSM), *Acquisto Cesare de Sterlich: olio su tela raff. 'Un concerto musicale'*, cat. AI, fasc. 12, 22 marzo 1872; ivi, *Acquisto dal Museo nazionale di Napoli di 51 libri di musica antica*, cat. AI, fasc. 15, 12 agosto 1873; ivi, *Acquisto Aurelio Cimarosa: dipinto raffigurante Cimarosa di Francesco Saverio Candido, dipinto raffigurante un maestro di violino*, cat. AI, fasc. 19, 26 aprile 1873; ivi, *Dono Museo nazionale di Napoli (donato al Museo naz. da Francesco Tavassi): quadro raff. il comico Biscegliese*, cat. AI, fasc. 24, 11 ottobre 1874; ivi, *Dono Ercole Papa: olio raff. Mercadante*, cat. AI, fasc. 30, 30 ottobre 1875.

22. Cfr. ivi, *Acquisto: fotografia del teatro San Carlino*, cat. AI, fasc. 81, 6 ottobre 1884; ivi, *Dono Davide Petito. Maschera di Pulcinella appartenente ad Antonio Petito*, cat. AI, fasc. 84, 25 ottobre 1884; ivi, *Acquisto Salvatore Cammarano: copioni, sonetti, poesie etc.*, cat. AI, fasc. 182, 27 novembre 1897.

23. Cfr. ivi, *Dono Eduardo Scarpetta: dipinto raff. maschera di Don Felice Sciosciammocca e plastico in sughero del teatro S. Carlino in demolizione*, cat. AI, fasc. 195, 21 novembre 1898.

24. Nel 1898, in seno all'Esposizione generale italiana di Torino, fu organizzata una mostra di Arte drammatica dedicata ai fasti della commedia del Cinquecento e della Commedia dell'Arte. Le sale furono concepite come una finestra sui trascorsi artistici italiani, rievocati attraverso manoscritti, stampe, documenti, ritratti, busti e tutto ciò che potesse riferirsi alla storia del teatro, alla biografia degli autori e degli attori (cfr. D. LANZA, *L'esposizione d'Arte drammatica*, «L'Esposizione nazionale del 1898», 1898, 5, pp. 33-34). I materiali, grazie al lavoro di

di quelle grandi curiosità popolari solo paragonabile al Presepe Cuciniello». ²⁵ Nata da un'idea di Roberto Bracco e di Salvatore Di Giacomo, la fedele riproposta dello scenario, delle batterie dei lumi e dell'arcoscenico del teatrino aveva dato al pubblico dell'evento torinese la possibilità di respirare, mediante fantocci in cartapesta variamente atteggiati, l'atmosfera della farsa pettitiana intitolata *I tre amanti di Lauretta*, l'atto unico di Giacomo Marulli. ²⁶ Per la prima volta in Italia venivano mostrate le modalità attraverso le quali inscenare un'arte, quella performativa appunto, basata sulla peculiarità dell'effimero. Il trionfo napoletano a Torino risuonò a gran voce nel pensiero di Spinazzola a tal punto da spingerlo, concluso l'evento, ad attivarsi per garantire il 'posto naturale' alla speciale invenzione che tanto aveva attirato l'interesse del 'pubblico di curiosità' proprio delle esposizioni.

Dietro le quinte della progressiva costituzione della Sezione lavorarono le forze del mondo teatrale locale; i membri del sottocomitato, oltre a provvedere al riordinamento del dono, si impegnarono a rintracciare i tasselli da aggiungere alla storia che il direttore si apprestava a raccontare. Da Torino, oltre al citato modello della scena del San Carlino, fu spedita una cassa contenente fotografie, lavori drammatici e altri oggetti da restituire ai proprietari sui quali avviare eventuali negoziazioni. ²⁷ Tra il folto numero di ricordi teatrali in transito a San Martino furono selezionati e donati al museo i grandi cartelloni eseguiti a tempera dallo scenografo Giuseppe Romito ²⁸ e acquistate le opere manoscritte di Michele Cuciniello, il celebre donatore del presepe. ²⁹ Alla vigilia dell'allestimento, le ultime conquiste, raggiunte tramite i membri del sottocomitato, furono i tre dipinti a olio raffiguranti Paolo Petito (inv. 6107), Salvatore Petito (inv. 6106) e la famosa Giuseppina Errico (inv. 6108), acquistati da Pasquale Petito. ³⁰ Opere considerate artisticamente irrilevanti dal

speciali comitati, arrivarono dal Museo civico di Torino, da Venezia, Roma, Milano, Napoli e Parigi. Nella città partenopea si formò il sottocomitato per l'arte drammatica che, presieduto da Giovanni Bovio e costituito da Roberto Bracco, Gaspare Di Martino, Salvatore Di Giacomo e Giulio Massimo Scaligner, si adoperò affinché il teatro locale venisse presentato a Torino nei suoi tratti più tipici (cfr. E. AITELLI, *La mostra di Arte drammatica*, «L'Esposizione nazionale del 1898», 1898, 21, pp. 167-168).

25. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898*, cit., p. 23.

26. Cfr. D. MONACO, *Guida della Certosa di San Martino*, Napoli, Lanciano e Pinto, 1901, p. 28.

27. Cfr. ASMUSM, *Dono Comitato napoletano d'arte drammatica. Modello del teatro S. Carlino, fotografie, lavori drammatici etc.*, cat. AI, fasc. 211, 23 gennaio 1899; ivi, 5 marzo 1899.

28. Cfr. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898*, cit., p. 23.

29. Cfr. ASMUSM, *Acquisto Edoardo Cuciniello: opere teatrali manoscritte di Michele Cuciniello*, cat. AI, fasc. 201, 9 giugno 1899.

30. Cfr. ivi, *Acquisto Pasquale Petito: dipinti ad olio raff. Paolo Petito, Salvatore Petito, Giuseppina Errico*, cat. AI, fasc. 206, 31 marzo 1899.

Ministero,³¹ ma difese a spada tratta dal direttore che non riusciva a immaginare, per un museo come questo, cosa più interessante dei ritratti dei Petito, specialmente quello di Donna Peppa, la quale aveva dato vita a un vero e proprio genere teatrale popolare.³²

Portata a termine la ricerca, nel 1900 la Sezione teatrale aprì le sue porte al pubblico. Per il nuovo ordinamento del museo furono previste sei sezioni, disposte cronologicamente e capaci ciascuna di ricevere ampliamenti futuri.³³ Le due nuove sale, che il direttore decise di dedicare al San Carlino e al teatro popolare, «dovevano, secondo la necessità dell'ordinamento [...], restar presso il Presepe, essere nel contempo tanto ampie da contenere un teatro, e l'una precedere o seguir l'altra, essendo strettamente collegate tra loro».³⁴ La scelta cadde su due ampie dipendenze, le antiche cucine, che rientrarono nella terza sezione, denominata *Curiosità di arte plastica*, comprendente la sala dei modelli di fortezze e piazze forti esposti nell'ex refettorio (sala VII), il presepe (sala VIII), il teatro San Carlino (sala IX) e i ricordi del teatro popolare (sala X).³⁵ La storia del teatro fu collocata all'inizio del percorso espositivo. Storia, in linea di massima, ottocentesca e quindi *continuum* cronologico di quella settecentesca illustrata dal presepe.³⁶ L'ubicazione della nuova curiosità in questa sezione scaturì innanzitutto dalla 'necessità' di ricucire il filo sottile che collega il teatro a un altro elemento spettacolare. Che cos'è il presepe se non la messa in scena di un dramma sacro? Quello del presepe, come noto, è stato un fenomeno complesso, oscillante tra la storia dell'arte e il costume. Similmente al teatro, presenta una visione microscopica della realtà (retaggio di quell'approccio alla scienza come curiosità proprio

31. Cfr. *ivi*, 5 maggio 1899.

32. Cfr. *ivi*, 15 maggio 1899.

33. Le sezioni erano state sistemate secondo il seguente ordine: i marmi, la pinacoteca (disposti intorno al chiostro dei Procuratori e al grande androne), le curiosità di arte plastica, la raccolta della Certosa, le arti applicate alle industrie e la raccolta storica. Cfr. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898*, cit., pp. 13-15.

34. *Ivi*, p. 10.

35. Cfr. *ivi*, pp. 35-36.

36. Dal chiostro dei Procuratori, il visitatore veniva invitato nella sala dei modelli di fortezze (sala VII). Dopo la tappa al presepe (sala VIII), era prevista la sosta nella sala del San Carlino (sala IX). Qui aveva preso posto, addossato alla parete, il modello della scena del teatrino; davanti a esso il dono scarpettiano del plastico in sughero dello stesso in demolizione. Intorno alla sala, erano stati sospesi alle pareti i due grandi cartelloni eseguiti a tempera da Giuseppe Romito. Sotto i cartelloni, erano stati collocati i ritratti a olio dei principali artisti del teatro San Carlino (il biscegliese Giuseppe Tavassi, Antonio Petito, il padre Salvatore, il nonno Paolo e la rinomata Giuseppina Errico) e i quattro acquerelli di Pier Leone Ghezzi riguardanti la vita di Pulcinella. Infine, un armadietto a muro conteneva i copioni di Petito, di Cammarano, di Altavilla e di altri autori che scrissero per il San Carlino, la maschera originale del Petito, il suo busto in gesso, la sua retina e il suo berrettone. Cfr. MONACO, *Guida della Certosa*, cit., pp. 20-27.

dell'Illuminismo), una mescolanza di episodi di vita vissuta, quasi un trionfo della scena di genere che, il più delle volte, sfocia anche nell'immaginazione, nella fantasticheria.³⁷ La componente spettacolare non fu la sola a incentivare questa particolare associazione tra il presepe e il teatro. Il direttore, con la creazione di un'apposita sezione riservata al teatro, intendeva anche soddisfare una duplice esigenza: sarebbero stati argomento di studio gli autografi, i copioni, i ritratti e tutti gli altri ricordi del teatro popolare, fra i quali molti documenti inediti conservati nella sala anteriore. Allo stesso tempo, in quanto «perfetta e perenne memoria di comici sommi e carissimi a Napoli», essa avrebbe rinnovato «l'interesse popolare e del pubblico per questo Museo».³⁸ Fino a quel momento solo il presepe, necessità espressiva radicata nella coscienza popolare napoletana, era riuscito a portare a San Martino un pubblico non abituale di studiosi e amatori.³⁹ Spinazzola comprese che quel tipo di teatro, un teatro che aveva reso tutti i cittadini spettatori e protagonisti del suo palcoscenico e li aveva visti affranti per la sua sciagura, avrebbe innescato, in qualsiasi tipo di visitatore, lo stesso sentimento di identificazione originato dal presepe. Ciò sarebbe avvenuto non già tramite opere di un certo pregio artistico, ma con lo stesso linguaggio immediato della rassegna torinese, fatto di oggetti evocativi e rarità che assicuravano il viaggio della memoria. La sua fede socialista, in netta contrapposizione alle idee estetiche di Croce (che, come vedremo, negli anni della loro diffusione oscurarono la Sezione), lo portò a formulare un progetto museale pensato prima di tutto per il pubblico e a esso veniva rivolta ogni attenzione.

Dopo l'inaugurazione della Sezione, l'incremento del patrimonio teatrale fu proteso verso la documentazione del teatro San Carlo. Nel 1901 Spinazzola acquistò il fondo Niccolini, «quanto, insomma, relativo al massimo teatro prima e dopo il suo incendio poteva restare alle ricerche degli studiosi».⁴⁰ Un materiale unico per la storia del teatro e dell'arte dell'attrezzatura napoletana della prima metà dell'Ottocento e dall'alto potere attrattivo anche sui non esperti in materia. La collezione, che si arricchì anche del dono del bozzetto del telone del teatro San Carlo del Mancinelli (inv. 10031),⁴¹ non solo rien-

37. Cfr. B. MOLAJOLI, *Introduzione a La scultura nel presepe napoletano del Settecento*, catalogo della mostra a cura di B. M. (Napoli, 8 ottobre 1950-31 marzo 1951), Napoli, Giannini, 1950, p. 20; R. CAUSA, *Il presepe napoletano del Settecento*, «Le vie d'Italia», LVII, 1951, 2, p. 58.

38. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898*, cit., p. 33.

39. Cfr. I. CREAZZO, *Le collezioni del Museo di San Martino*, in *Il presepe. Le collezioni del Museo di San Martino*, a cura di M. SAPIO e N. SPINOSA, Napoli, Electa, 2005, pp. 14-35.

40. ASMUSM, *Acquisto Antonio Niccolini: acquerelli, disegni, stampe riguardanti il teatro S. Carlo*, cat. AI, fasc. 251, 4 luglio 1901.

41. Cfr. ivi, *Dono Vincenzo Caprile: bozzetto del telone teatro S. Carlo del Mancinelli*, cat. AI, fasc. 277, 28 dicembre 1903.

trava nell'ambito di quelle 'curiosità' che tanto richiamavano i visitatori, ma diventava anche l'anello di congiunzione con un altro tipo di racconto della città. Il fondo, almeno entro il 1905,⁴² fu alloggiato nelle vetrine dell'antisa-
la della Sezione, insieme ai bozzetti dei teloni del San Carlo del Mancinelli e quello dei Fiorentini di Celentano, per documentare la storia dei grandi teatri napoletani e le trasformazioni urbane avvenute tra il Seicento e l'Ottocento. Il discorso della Teatrale veniva, in questo modo, riallacciato a quello della sala dedicata alla topografia.⁴³

In nessun momento il materiale teatrale era riuscito a 'parlare' con tale familiarità davvero a tutti e a diventare un mezzo mediante il quale ricostruire l'immagine urbana, educare la comunità, favorire la sua crescita culturale e il suo diletto. Significativi al riguardo sono alcuni punti del discorso pronunciato dal direttore l'11 aprile del 1904, quando fu inaugurata nel museo la mostra topografica:

*noi abbiamo voluto produrre opera di educazione con i ricordi geografici come con ogni altra memoria artistica o scientifica; abbiamo voluto che il popolano, girando nei giorni del riposo questo suo Museo, che lo studioso, cercante per le sue ricostruzioni storiche un edificio od un lungo spartito, che l'adulto vivente di memorie, trovi qui senza sforzo sulle pareti, come in un libro squadernato d'immagini o quello di cui abbisogna la sua ricerca, o, meglio il suo spirito.*⁴⁴

Concluso il mandato di Spinazzola, la direzione del museo passò a Mario Morelli (1912-1933) le cui modifiche all'allestimento della Sezione teatrale, ben descritte dal suo predecessore, non sono state ancora accuratamente sondate. Dallo scavo archivistico risulta che tra le donazioni, giunte al museo nei primissimi anni della direzione morelliana, l'unica a incidere sull'assetto della Sezione fu quella concessa da Giacomo Cuocolo (inv. 14348-14436).⁴⁵ Le circa novanta fotografie in grande formato colorate a pastello, che documentano la storia della compagnia del teatrino di Largo del Castello, furono consegnate al museo nel luglio del 1914.⁴⁶ «Ma poiché il numero cospicuo dei quadri e le loro grandi dimensioni (ciascuno di m 1,97 x 0,97) non consentivano, per ragioni di spazio, la loro integrale esposizione, vennero fra essi scelti ed esposti

42. Anno in cui erano state inaugurate le ultime sale del museo. Cfr. DON FASTIDIO, *L'apertura delle nuove sale al Museo di S. Martino*, «Napoli nobilissima», III, 1905, 16, p. 14.

43. Cfr. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1902*, cit., p. 21.

44. DON FASTIDIO, *La mostra topografica al Museo di S. Martino*, «Napoli nobilissima», XIII, 1904, 6, p. 64.

45. Cfr. ASMUSM, *Dono Giacomo Cuocolo: ritratti di autori, attori ed impresari del teatro S. Carlino*, cat. AI, fasc. 347, 12 febbraio 1914.

46. Cfr. *ivi*, 4 luglio 1914.

al pubblico i ritratti di personalità più importanti e più note, circa una ventina, mentre gli altri trovarono posto nel deposito-archivio, a disposizione degli studiosi»⁴⁷ e tale soluzione fu accolta favorevolmente dal Cuocolo. Va evidenziato che gli acquisti di materiali riferiti alla storia del teatro, in questo periodo, furono effettuati dal direttore non tanto per accrescere la Sezione teatrale, quanto per il valore che avrebbero potuto avere per il museo.⁴⁸ Negli anni Venti, oltre al dono della riproduzione fotografica in grande (inv. 14463) di Lorenzo Ciccotti,⁴⁹ si distinse quello della testa in terracotta di Raffaele Viviani (inv. 14449) offerto nel 1924 da Saverio Gatto.⁵⁰ Quest'ultimo testimonia l'intenzione di raccontare e conservare, almeno da parte del donatore, anche la storia del teatro contemporaneo. La terracotta trovò «assai opportuna sede tra i ricordi del teatro dialettale napoletano»⁵¹ e fu l'ultimo segnale di incoraggiamento alla realtà teatrale del tempo; dopodiché il dialogo tese sempre più a spegnersi e con esso anche la vitalità della Sezione.

Da questo momento in poi nessuna testimonianza documentaria consente di seguire l'evoluzione di un qualche progetto per la Sezione teatrale. Quest'ultima continuò a essere menzionata nelle guide, insieme al presepe, come fiore all'occhiello del museo,⁵² ma in sostanza visse un lungo periodo di stasi. Non si registrarono acquisti e donazioni di opere d'arte relative al teatro almeno fino agli anni Cinquanta. Persino alcune pratiche rimasero in sospeso.⁵³ È anche vero che, in questi anni, il direttore fu impegnato a ottemperare a obblighi imposti da alcune donazioni consistenti, principalmente dalla Rotondo, dalla Ricciardi e dalla Ferrara Dentice, le quali richiesero interventi strutturali in

47. Ivi, agosto 1940.

48. È il caso dell'acquisto del dipinto a olio di Giovanni Cammarano raffigurante Antonio Petito (inv. 13786). Il ritratto rispondeva pienamente all'interesse storico e iconografico delle raccolte del museo ed era, allo stesso tempo, «un'assai pregevole opera d'arte», la quale avrebbe occupato posto benissimo «sia nella collezione storica dell'Istituto, sia nella Galleria d'arte moderna già istituita con la raccolta Rotondo». L'atto di cessione del dipinto risale al 14 luglio del 1917, ma non è stato possibile rilevare dove fu inizialmente posizionato. Ivi, *Acquisto Menotti Bianchi: dipinto ad olio di G. Cammarano rappresentante Antonio Petito*, cat. AI, fasc. 387, 12 giugno 1917; ivi, 14 luglio 1917.

49. Cfr. ivi, *Dono Lorenzo Ciccotti: riproduzione fotografica in grande*, cat. AI, fasc. 419, 23 aprile 1922.

50. Cfr. ivi, *Dono Saverio Gatto: testa in terracotta di R. Viviani*, cat. AI, fasc. 449, 24 febbraio 1923.

51. Ivi, 9 novembre 1924.

52. Cfr. L.V. BERTARELLI, *Guida d'Italia del Touring club italiano. Italia Meridionale*, Milano, Touring club italiano, 1927, vol. II, p. 285; A. GRIFEO, *Napoli e i suoi dintorni*, Milano, Istituto editoriale scientifico, 1928, p. 79.

53. Cfr. ASMUSM, *Ritratto di Davide Petito offerto in dono da Girolamo Gaudiosi*, cat. AV, fasc. 10, 5 settembre 1925.

altre unità del museo. Tuttavia, ragioni culturali e politiche molto profonde sottessero all'emarginazione della storia del teatro, o meglio, di quel tipo di teatro raccontato tramite 'fantocci in cartapesta' nel museo della città.

Già nel 1915, Croce aveva intuito che, dopo mezzo secolo di vita unitaria, «gli ingegni storici, che prima si richiudevano nella storia della regione», cominciarono a distaccarsi da questa segregazione e a guardare «a più larghe distese». ⁵⁴ Lo stesso Morelli diede impulso a una configurazione museale molto diversa da quella storica-documentaria di Spinazzola. Le sue scelte furono tutte protese verso la recente produzione artistica, prediligendo la qualità estetica delle opere. Le amorose indagini di storia municipale, che avevano animato la nascita della Sezione teatrale, subirono, a un certo punto, una battuta d'arresto e fecero strada, nella maggior parte dei musei italiani, alla visione estetica elaborata da Croce, vero e proprio baluardo contro la piena diffusione delle più avanzate idee museografiche. ⁵⁵ L'erudito, alla luce delle riflessioni nazionali e internazionali nate a cavallo tra Otto e Novecento sul rapporto fra tradizione, modernità e avanguardia, aveva sentito l'esigenza di fornire una sistemazione filosofica a tutti gli aspetti legati alla classificazione delle arti. ⁵⁶ A partire dal 1902, anno in cui diede alle stampe *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (primo pilastro della *Filosofia dello spirito*), cominciò a definire le sue idee sul concetto dell'intuizione pura, arricchendole nel corso del primo lustro del secolo. ⁵⁷ Per Croce bisognava risolvere l'arte nell'atto creativo dell'intuizione, la tecnica doveva precedere o seguire il processo di creazione. Pertanto, egli relegò l'architettura e le arti minori tra le arti non libere poiché, oltre a essere assoggettate ai bisogni utilitaristici e pratici, queste mostrano una netta coincidenza tra il momento tecnico e quello propriamente artistico. L'opera d'arte assumeva, così, valore di per sé e non era subordinata ad alcuna finalità pedagogica, di diletto o di svago. ⁵⁸ Si trattava di un approccio 'aristocratico' che, dando rilievo al risultato del processo estetico, liquidava come meri aiuti alla riproduzione del bello le diverse modalità in cui esso si materializza. Lo 'speciale dono' che aveva dato vita nel museo alla raccolta

54. B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* (1909), in ID., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1915, vol. IV, p. 309.

55. Cfr. BARRELLA, *Il racconto che manca*, cit., p. 10.

56. Per il dibattito sulle arti decorative a cavallo tra Otto e Novecento si veda F. CANALI, *La polemica tra Croce e Gentile sulle arti decorative*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. DE LORENZI, Roma, Gangemi, 2006, pp. 9-10.

57. Per un'analisi dettagliata sulla concezione estetica di Croce si veda M. MAGGI, *La fondazione estetica della conoscenza nella filosofia di Croce*, «Annali del Dipartimento di Filosofia», n.s., XII, 2006, pp. 145-172.

58. Cfr. B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1912), Bari, Laterza, 1958¹⁰, p. 10.

teatrale era stato, come si è detto, il modello della scena del San Carlino, una struttura di legno su cui sono posti, variamente atteggiati, manichini in cartapesta che, con la maestria di Salvatore Cepparulo, riescono a rendere l'idea di sculture in gesso. Altre colonne portanti della Sezione erano state il plastico in sughero realizzato con dovizia di particolari dall'artigiano Castiglione, i manifesti pubblicitari del Romito e le già menzionate fotografie colorate donate da Cuocolo. In definitiva, l'abilità tecnica sfoggiata da tali cimeli e dai bozzetti della collezione Niccolini e, ancora, gli effetti personali di Petito, dal valore puramente evocativo, erano, grosso modo, quanto di più lontano si potesse immaginare dalle teorie messe a punto da Croce e per questo destinati a un ruolo di secondo piano rispetto a opere di più 'autentico' valore artistico.

A tali questioni filosofiche vanno associate le articolate vicende della vita teatrale locale che, soprattutto dagli anni Trenta, furono segnate dal potere politico. A lato di un'irreversibile eclissi del tradizionale sistema di vita delle compagnie teatrali, cioè di quel sistema di figli d'arte eredi della Commedia dell'Arte che si erano trasmessi esperienze, tecniche e codici espressivi, l'affermazione del fascismo determinò una politica statale capace di condizionare, con strutture e finanziamenti, la natura stessa del teatro italiano orientandolo verso una nazionalizzazione. Non si arrivò a una statalizzazione del teatro, ma l'impalcatura legislativa costruita intorno alla vita teatrale italiana contribuì a tagliare i viveri alle compagnie dialettali e a incoraggiare un tipo di spettacolo essenzialmente lirico e drammatico.⁵⁹ Di fronte alla dichiarata guerra al vernacolo, al conformismo e alla retorica convenzionale di quegli anni, i drammaturchi dialettali non reagirono tutti allo stesso modo. Tra gli autori napoletani, ad esempio, Eduardo De Filippo non si lasciò permeare dalle istanze politiche e continuò, senza allontanarsi dalla tradizione attoriale e dalla lingua napoletana, a coltivare la sua tensione artistica all'interno del suo teatro umoristico. Compì un'operazione, per molti aspetti unica, che coniugava le proprie radici dialettali a un'ipotesi di drammaturgia nazionale portavoce di valori etici universali.⁶⁰ Su un piano diverso, potremmo dire 'corale', si pose invece Raffaele Viviani. La sua drammaturgia, assolutamente controcorrente per il recupero di una lingua schiettamente popolare, violenta e aspra, raccontava le passioni,

59. Si pensi al Decreto del 3 febbraio 1936 che, concepito per promuovere e sostenere economicamente le compagnie in grado di allestire i migliori lavori degli autori italiani e stranieri, penalizzò fortemente gli autori dialettali (cfr. G. PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 134-135).

60. Eduardo è stato in grado, nel solco della tradizione, di elevare il teatro napoletano a una dimensione globale creando «un'opera aperta orientata a toccare le corde profonde, e per questo senza tempo, dell'individuo in relazione a sé stesso, ai suoi simili, al proprio habitat». D. PITTERI, *L'abitudine umana del vivere*, in *Eduardo*, cit., p. 10.

i dolori e i disagi della città di Napoli.⁶¹ Mentre, avversato dal fascismo proprio per l'uso del dialetto più arcaico, Viviani fu costretto negli ultimi anni della sua carriera a cedere alle lusinghe del regime, De Filippo dopo la guerra dovette reinventarsi rinunciando a tutto il repertorio comico con un teatro nuovo, 'Il teatro di Eduardo', che inaugurò la sua *Cantata dei giorni dispari*.⁶²

La lotta fascista alle tradizioni locali, «fiorite in tempi meno lieti per le fortune della Patria»,⁶³ in nome di una cultura nazionale, inedita, nemica dei compromessi con il passato e incentrata sul prestigio mondiale del mito della grande Roma, non si arrestò al teatro. Essa intervenne sulla cultura popolare riducendo il folclore a 'folclorismo', promuovendo manifestazioni in cui la cultura popolare veniva svuotata, manipolata e rifatta di sana pianta. Venivano creati, quasi dal nulla, sagre popolari, gruppi in costume, danze e canti di montagna.⁶⁴ Fu un momento cruciale per la Sezione teatrale che, incapace di interagire in maniera costruttiva con il presente più vicino, si chiuse in sé stessa e rimase insensibile alle trasformazioni sociali e culturali. La storia da essa raccontata era quella di un mito tardo-ottocentesco cristallizzato, politicamente 'scomodo', non più sentito dagli operatori teatrali, i quali cominciarono a 'spogliarsi' e a indossare nuovi abiti interpretativi e drammaturgici.

Eppure, erano gli stessi anni in cui il museo stava cominciando a superare l'impianto ottocentesco e a essere considerato uno dei luoghi, insieme alla scuola e alla famiglia, deputati a promuovere la crescita sociale e culturale della collettività. Con l'istituzione nel 1926, in seno alla Società delle Nazioni, dell'Office International des Musée (OIM) e, nel 1927, del suo organo ufficiale, la rivista «*Museion*», si era innescato un ampio dibattito internazionale che, partendo dalle singole realtà locali, guardava alla funzione educativa e democratica dei musei americani per superare l'immagine consolidata del museo come tempio dell'arte e contenitore finalizzato all'esclusiva conservazione.⁶⁵ Il punto nodale di tale processo fu il congresso internazionale di museografia tenutosi a Madrid nel 1934, dove, per la prima volta, gli esperti di tutto il mondo si riunirono per affrontare i progressi compiuti e quelli da considerare ulteriormente. L'Italia vi prese parte presentando resoconti su un argomento

61. Cfr. V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano* (1969), Napoli, Guida, 1992², pp. 721-786.

62. Cfr. M. GIAMUSSO, *Vita di Eduardo* (1993), Napoli, Elleu, 2004³, p. 214.

63. G. BOTTAI, *Politica fascista delle arti*, Roma, Signorelli, 1940, p. 83.

64. Cfr. A. SIGNORELLI, *Antropologia culturale*, Milano, McGraw-Hill, 2011, p. 352.

65. Cfr. M. DALAI EMILIANI, 'Faut-il Brûler le Louvre?'. *Temî del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il sapere mostrare di Carlo Scarpa*, a cura di M. D. E., Venezia, Marsilio, 2008, pp. 13-52; P. DRAGONI, *Accessible à tous. La rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il capitale culturale», 11, 2015, pp. 150-178.

legato alla realtà dei nostri musei, ossia quello dei rinnovamenti spaziali degli edifici monumentali destinati a sedi espositive. Il Museo di San Martino fu coinvolto nella conferenza madrilena al termine di una fase di lavori riguardanti la sistemazione di nuove sale espositive e il consolidamento della struttura, reso necessario per i danni causati dal terremoto del luglio del 1930.⁶⁶ I lavori, inaugurati nel 1934, furono ultimati dal direttore Antonio Sorrentino (1933-1935) e sottrassero un cospicuo spazio alla raccolta teatrale.⁶⁷ Una delle sezioni più 'empatiche' del museo, concepite per dialogare con ogni tipo di visitatore, non fu valorizzata in questo delicato momento di transizione. Per i motivi illustrati poc'anzi, questa fu, purtroppo, un'occasione mancata. L'attenzione del direttore fu tutta rivolta alle opere di eccezionale valore estetico e ai tesori della Certosa.⁶⁸

A causa dello scoppio del secondo conflitto mondiale, il nuovo allestimento restò fruibile fino al 1940, quando il soprintendente Bruno Molajoli – che aveva assunto l'anno precedente la direzione interinale del museo – attuò un piano generale di rimozione e di salvaguardia delle opere d'arte mobili nella circoscrizione regionale. La Certosa fu totalmente sgomberata e solo le opere di sommo pregio furono ricoverate nella badia della Santissima Trinità di Cava e nella chiesa di Sant'Antonio a Sorbo Serpico. Le opere di scarso valore, invece, rimasero nei sotterranei del museo.⁶⁹ I materiali esposti nella Sezione

66. Cfr. ASMUSM, *Relazione del conservatore ass. tecnico Renato Farroni al soprintendente Bruno Molajoli. Sistemazione del Museo e lavori dal 1922 al 1942*, cat. AVII, fasc. 12, 20 agosto 1942.

67. In una missiva del 1940 si legge che «nel 1934, il nuovo direttore, fece rimuovere i detti quadri fotografici [le venti fotografie colorate donate da Giacomo Cuocolo] per adibire i locali dove essi erano sistemati a esposizione di pastori da presepe e oggetti vari di arte applicata all'industria». Ivi, *Dono Giacomo Cuocolo: ritratti di autori, attori ed impresari del teatro S. Carlino Napoli*, cat. AI, fasc. 347, agosto 1940.

68. Invitato dal ministro Tricarico a fornire gli elementi richiesti dal questionario, relativo «ai locali ed all'architettura dei musei e gallerie, all'ordinamento ed esposizione delle suppellettili artistiche, nonché al funzionamento di tutti i servizi connessi agli istituti museali italiani», da inviare alla conferenza museografica di Madrid, Sorrentino stilò una relazione che ci restituisce l'immagine di un museo influenzato dal pensiero crociano. «Le opere – si legge nella relazione – di scarso interesse storico o artistico o in stato di conservazione da non essere presentabili al pubblico sono conservate nei depositi o magazzini del museo. Qui gli oggetti se si tratta di quadri, stampe ecc. sono disposti sulle pareti in modo da essere sempre visibili, e sono rinchiusi in vetrine, classificati per gruppi affini e sempre con cartellini esplicativi» (ivi, *Congresso museografico Madrid: invio di un questionario sull'assetto del Museo di S. Martino*, cat. IV, fasc. 62, 18 aprile 1934; ivi, *Relazione, Il Museo di San Martino in Napoli*). L'articolo di Guido Marangoni sembra confermare questa predilezione per il dato estetico: G. MARANGONI, *La rinascita del Museo di San Martino a Napoli*, «La cultura moderna. Natura ed arte», XLV, 1936, 4, pp. 157-163.

69. Cfr. B. MOLAJOLI, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Sovrintendenza alle gallerie, 1948, pp. 11-61.

teatrale, presumibilmente, furono protetti perlopiù *in loco*, dato che nell'agosto del 1940 le fotografie della collezione Cuocolo si trovavano «nel ricovero del museo insieme ad altri significativi oggetti». ⁷⁰

La Certosa di San Martino, gravemente danneggiata, fu restituita alla Soprintendenza il 9 febbraio del 1946. ⁷¹ Il radicale intervento di restauro terminò il 29 settembre del 1948, giorno in cui fu inaugurato il nuovo museo. ⁷² Per la 'resurrezione di San Martino' fondamentali furono i criteri scelti da Bruno Molajoli che, adottati dal nuovo direttore Gino Doria (1945-1960), mutarono completamente il museo. Nel 1945 il soprintendente redasse per San Martino un percorso espositivo imperniato su due sezioni distinte: la sezione storica (dedicata alla storia, alla topografia e al costume) e la sezione artistica. Entrambe venivano investite della stessa importanza e, al loro interno, le singole sezioni, collegate per affinità, seguivano una successione cronologica. ⁷³ Gli espedienti museografici e museotecnici più felici – non del tutto inapplicati nel museo prima di allora – tesi a vivificare le opere e l'esperienza museale in un 'museo interno' furono pensati anche in questa occasione. Ciò nonostante, essi venivano inseriti nel 'sacrario della storia di Napoli': l'annosa questione dell'«accumulo» fu risolta con una scrupolosa selezione del materiale tale da destinare all'esposizione solo opere di più autentico valore artistico e storico. Diretta conseguenza di una siffatta logica museale fu il ruolo marginale assunto nel percorso espositivo dalla Sezione teatrale che, svuotata del suo contenuto originario, si ritrovò confinata nel mero folclore. Dal chiostro dei Procuratori, l'itinerario muoveva dalla sezione storica. Dopo le grandi imprese della storia del Regno, il pubblico veniva invitato a completare gli 'aspetti tipici' di Napoli nelle sale dedicate ai presepi napoletani del Settecento (sale XXXV-XXXVII) e al teatro popolare del Settecento e dell'Ottocento (sale XXXVIII-XI), le quali rappresentavano «una gradevole conclusione 'ad effetto', atta a ravvivare l'attenzione e l'interesse del visitatore, al termine del percorso di questa prima sezione del museo». ⁷⁴ Siamo agli antipodi di una cultura che aveva fatto della raccolta teatrale un luogo sì di diletto e di svago, ma anche e soprattutto di studio e recupero di una storia incardinata nella coscienza collettiva. La Sezione teatrale diveniva semplice appendice di una storia plurisecolare, un appariscente espediente privo di sostanza per passare all'altra grande sezione

70. ASMUSM, *Dono Giacomo Cuocolo: ritratti di autori, attori ed impresari del teatro S. Carlino Napoli*, cat. AI, fasc. 347, agosto 1940.

71. Cfr. MOLAJOLI, *Musei ed opere*, cit., p. 61.

72. Cfr. *Le gallerie d'arte durante la guerra. Discorso di Bruno Molajoli per la riapertura dei musei di Napoli*, «Oratoria», 1948, p. 958.

73. Cfr. MOLAJOLI, *Musei ed opere*, cit., p. 84.

74. Ivi, pp. 86-87.

del museo, quella artistica, di gran lunga degna di attenzioni. Una soluzione che ha gravato, e non poco, sulle future sorti del racconto del teatro nel museo della città e sulla sua considerazione da parte dei futuri direttori dell'istituto. Gino Doria, che pur con qualche amarezza riconobbe la viva intelligenza di Spinazzola, in perfetta intesa con il soprintendente e in collaborazione con l'architetto Ezio De Felice aderì al nuovo programma museale. La sua guida⁷⁵ e il suo già citato itinerario poetico nella Certosa ci restituiscono l'immagine di una Teatrale radicata nel passato e nella tradizione, anche se molto più ampia e variegata. Malgrado le acquisizioni fossero state assai esigue,⁷⁶ lo spazio dedicato al teatro fu ampiamente dilatato, arrivando a comprendere un'ulteriore sala, oltre ai locali delle ex cucine e alla saletta a essi antistante.⁷⁷ Di questi ambienti nessuna documentazione fotografica è pervenuta e non ne avremmo mai potuto formulare una visione complessiva se l'archivio cinematografico dell'Istituto Luce non ne avesse conservato una preziosa testimonianza. Si tratta di un documentario del regista Ugo Fasano,⁷⁸ datato 1954 e intitolato *L'ultimo Pulcinella*.⁷⁹ Protagonista è la famosa maschera che, divenuta simbolo del popolo napoletano, prima di dire addio al pubblico visita il Museo di San Martino per dare il suo estremo saluto alla storia della città. Le prime sequenze sono in soggettiva, secondo il punto di vista di Pulcinella. La voce narrante ricorda al nuovo arrivato che si trova in un museo, luogo in cui sono custoditi i ricordi di un mondo che non è più e dove anche la maschera, protagonista di quella storia favolosa e oramai solo catalogata nelle vetrine, è esposta priva di vita. D'improvviso viene interrotta l'inquadratura soggettiva, il citato modello della scena del San Carlino si anima, il sipario si alza e i manichini del

75. Cfr. G. DORIA, *Napoli e dintorni. Guida storica e artistica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1950, pp. 84-87.

76. Gli unici cimeli che entrarono a far parte del patrimonio teatrale museale in questi anni furono la maschera di Pulcinella appartenuta a Giuseppe Di Martino (inv. 21655), donata da Armando Cenerazzo nel 1951 (cfr. ASMUSM, *Dono Armando Cenerazzo: maschera di Pulcinella appartenuta a Giuseppe Di Martino*, cat. AI, fasc. 610, 8 agosto 1951; ivi, 13 agosto 1951) e la stampa colorata con gli attori del San Carlino, donata dallo stesso direttore. Nel fascicolo relativo al dono Doria non è presente il carteggio ma è riportata una nota, datata 1952, che lo dice presente nel 'museo teatrale' (cfr. ivi, *Dono Gino Doria: stampa colorata con gli attori del San Carlino*, cat. AI, fasc. 597, 24 aprile 1952).

77. Cfr. DORIA, *Il Museo e la Certosa*, cit., pp. 87-89.

78. Il regista di origini napoletane Ugo Fasano (1907-2002), formatosi presso l'Accademia d'arte drammatica di Roma diretta da Silvio d'Amico, dopo poche apparizioni come attore, si specializzò, negli anni Cinquanta, nel campo dei documentari volti alla riqualificazione delle tradizioni e del folclore della sua città natale. Cfr. R. POPPI, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Germese, 2002, p. 168.

79. Il filmato è disponibile all'indirizzo <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000050589/1/1-ultimo-pulcinella> (ultimo accesso: 23 maggio 2019).

Cepparulo inscenano una serie di battute esilaranti a soggetto alle quali assistono plebei e gentiluomini rappresentati dalle statue dell'adiacente sezione presepiale. Lo spettacolo termina con la rievocazione della sera del 26 marzo del 1876 in cui Antonio Petito morì sulla scena del teatrino. Cala il sipario, tutti i personaggi figuranti nei ritratti della Sezione teatrale invocano l'antica maschera. La voce narrante ci informa che Pulcinella, anima sensibile, non resiste agli amorosi richiami e fugge dal museo dove il tempo lo ha relegato. Lo accompagna un canto dolce e ingenuo di una delle commedie più care al pubblico, *Palummella zompa e vola*, e la celebre maschera raggiunge Napoli nel vano tentativo di rallegrare quel suo popolo che da tanto tempo ha perduto il gusto di vivere. Un campo lungo sulla città antica i titoli di coda.

Il filmato presenta una serie di inquadrature che danno rilievo sia ai singoli oggetti esposti nella Sezione teatrale (e in altre sezioni del museo), sia all'esposizione complessiva, consentendoci di valutare l'atmosfera che si respirava in quelle sale, oggi non più esistenti. Tutto è rispondente alle descrizioni lasciateci da Doria. Non vi sono tracce di accumulo, le opere nella saletta antistante risultano dettagliatamente ordinate negli spazi senza soffocarli. Le vetrine appaiono studiate per non creare monotonia e in vista degli oggetti da contenere. Tuttavia, a fronte di una museografia fortemente rinnovata negli apparati espositivi, emerge, da queste immagini, un forte senso di distacco e di decadenza. Il documentario, infatti, è ricco di spunti di riflessione sulla visione antiquata e negativa del museo, sempre più imperante nel senso comune, e sul rapporto che, in quel momento storico, la città istaurò con la sua tradizione teatrale. Il luogo che viene qui comunicato resta molto lontano dall'attrarre il pubblico. È uno spazio in cui la storia non è una successione di fatti vivi e in sintonia con quelli presenti, ma un insieme di ricordi sepolti dal tempo. Vittima di una logica estetica e soggetto a una legge (L. 1089/39) nella quale era preso in considerazione solo il punto di vista della conservazione e della custodia delle cose raccolte al suo interno, il Museo di San Martino si era totalmente allontanato dal suo originario orientamento allo sviluppo sociale della conoscenza. Ne *L'ultimo Pulcinella* il museo è il regno dei morti dal quale il protagonista, anch'egli lì rinchiuso, non vede l'ora di scappare per restituirsi alla città, a sua volta colma di contraddizioni.

La Napoli di quegli anni, mirabilmente descritta nel film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi, stava attraversando una stagione molto ambigua, segnata dall'ascesa politica di Achille Lauro, primo cittadino dal 1952 al 1957. Al fine di tessere in maniera capillare la tela del consenso, l'armatore sorrentino condizionò pesantemente non solo la politica ma anche tutte le manifestazioni culturali, utilizzando modalità poco ortodosse. L'obiettivo del cosiddetto 'laurismo' era quello di nascondere i reali problemi presenti sul territorio e costruire l'immagine di una città serena, da cartolina, ancorandosi al patrimo-

nio culturale identitario.⁸⁰ Mentre il San Carlo diventava il quartier generale dove mettere in risalto il trionfo del sindaco, con la riproposta dei fasti della scuola coreutica più antica d'Italia e di opere internazionali, la tradizione del teatro dialettale veniva strumentalizzata, resa stereotipata e programmata con 'Il Teatro del Popolo', che chiudeva la festa di Piedigrotta, anch'essa strategicamente rilanciata.⁸¹ Contro questi spettacoli che abusavano di generici e ibridi clichés e che, di conseguenza, svilivano il contenuto culturale delle opere dei grandi autori della scena dialettale, si schierò Eduardo De Filippo. Nel 1954, nello stesso anno in cui fu prodotto il citato documentario di Fasano, il drammaturgo inaugurò a Napoli il teatro San Ferdinando con l'intento di mantenere viva la tradizione del teatro napoletano dialettale, senza però rinunciare alla sua personale linea creativa. Con la compagnia de 'Il teatro di Eduardo' cercò di allontanarsi da un certo 'napoletanismo folclorico' e formò 'La Scarpettiana', composta da artisti eclettici e poliedrici provenienti dal varietà che, in quanto antiaccademici, avrebbero potuto agevolmente avvicinarsi alla tradizione nelle modalità da lui individuate. Il nuovo teatro riaprì al pubblico con *Palummella zompa e vola* di Antonio Petito e prima dell'apertura del sipario Eduardo, nella parte di Pulcinella, ripropose il gesto simbolico compiuto circa un secolo prima da Salvatore Petito nei confronti del figlio, facendosi consegnare la maschera da Salvatore De Muto, l'ultimo rappresentante di 'pulcinellate'. Senza tradirne completamente la natura, abolì nell'interpretazione del personaggio gli elementi farseschi a favore di un'espressione più tagliente e sarcastica.⁸² *L'ultimo Pulcinella* di Ugo Fasano sembra essere proprio il manifesto della rivisitazione dell'antica maschera di Pulcinella attuata da Eduardo che, svincolandola dalla tradizione e dagli stereotipi, la restituì con una nuova veste alla città. Purtroppo, la mancanza di sostegni economici da parte delle amministrazioni locali e statali decretò, nel 1961, la fine de 'La Scarpettiana' e la chiusura del San Ferdinando, nonostante l'impegno profuso dal fondatore per dotare la città di un Teatro Stabile, un 'teatro di Napoli', come già esisteva a Milano, a Roma e a Genova, che coniugasse il grande patrimonio della tradizione con le forze della scena italiana e internazionale.⁸³

Dello svolgimento della realtà teatrale napoletana di questi anni la Sezione teatrale fu diretta espressione. Pur tra tante difficoltà, non mancarono i tentativi di riscattare quella storia, di attraversare la tradizione e stabilire con essa una discreta e rispettosa convivenza. Alla luce del fallimento dell'ambiente

80. Cfr. A. SAPIENZA, *Il padrone del vapore. Teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro*, Napoli, Liguori, 2015, pp. 14-15.

81. Ivi, pp. 40-43.

82. Cfr. A. SAPIENZA, *Eduardo e Pulcinella. Tappe di un incontro*, in *Eduardo*, cit., pp. 97-105.

83. Cfr. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo*, cit., pp. 320-322.

artisticamente favorevole al suo recupero, la Sezione trovò ancora più difficile attuare un'interazione con un contesto che, a sua volta, cominciava ad assumere una prospettiva non più univoca dal momento in cui si affermarono personalità anche 'irregolari', quali Giuseppe Patroni Griffi e Gennaro Pistilli, che sancirono un taglio netto con la cultura originaria.

L'allestimento realizzato da Doria si conservò pressoché inalterato nel corso degli anni Sessanta⁸⁴ e subì alcune variazioni nel decennio successivo. In effetti, nel 1976 la sala xxxix risultava interamente occupata da opere legate alla sezione presepiale:⁸⁵ il fotogramma che compare nel documentario *Pulcinella ieri e oggi*, prodotto da Franco Zeffirelli per la Rai nel 1973, costituisce l'ultima testimonianza iconografica pervenutaci di questo ambiente.⁸⁶ Tale fu lo stato della Sezione anche nei primi anni della direzione di Teodoro Fittipaldi (1977-1997), benché due importanti donazioni, quelle offerte dall'Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Napoli⁸⁷ e da Paolo Ricci,⁸⁸ permisero, tra il 1978 e il 1980, di ampliare il patrimonio teatrale del museo, rispettivamente nella direzione del teatro tradizionale di figura e del teatro contemporaneo. Forse, se forze maggiori non lo avessero impedito, grazie alle fotografie concesse in dono da Paolo Ricci che immortalano in gran numero personaggi legati alla scena teatrale napoletana quali Raffaele Viviani, i fratelli De Filippo e Totò, la Sezione teatrale avrebbe potuto davvero ricongiungersi alla storia contemporanea e continuare il suo racconto. Purtroppo il fondo, accettato dal Ministero nel 1980, fu inventariato solo nel 1984, anno in cui la Sezione, di fatto, non esisteva più.

I danni causati dal terremoto del 1980 condussero il museo a una crisi d'identità. Quando nel 1986 riaprì al pubblico, a causa dei problemi strutturali furono dismesse quasi tutte le sezioni. La Sezione teatrale fu smembrata, gran parte delle sue opere fu collocata nei depositi e per almeno un ventennio ai napoletani ne fu impedita la fruizione. La condizione in cui versò per molti anni la storia del teatro napoletano nel museo della città e la mancanza di progettualità, rivolta anche a quanto dello spettacolo era ancora da conservare, esporre e raccontare, si posero in evidente contrasto con la storia degli studi

84. Cfr. DORIA, *Napoli e dintorni*, cit., p. 103.

85. Cfr. *Napoli e dintorni* (1927), Milano, Touring club italiano, 1976^s, p. 298.

86. I cimeli teatrali che occupavano questo corridoio trovarono posto nella sala xxxviii, la storica sala dedicata al San Carlino, la quale, a sua volta, perdeva il modello della scena del teatrino. Infine, le opere riferite alla vicenda del San Carlo, che prima si trovavano nella sala xl, furono trasferite nella saletta xli, fino a quel momento riservata alle feste e ai costumi popolari (ibid.).

87. Cfr. ASMUSM, *Dono Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Napoli: materiale per l'opera dei pupi*, cat. AI, fasc. 741 bis, 11 marzo 1978.

88. Cfr. ivi, *Dono Paolo Ricci*, cat. AI, fasc. 741 ter, 3 dicembre 1978.

che andava rafforzandosi grazie ai contributi di Franco Carmelo Greco, primo docente di Storia del teatro moderno e contemporaneo presso l'Ateneo napoletano. Da poco più di un quarto di secolo era stato introdotto nelle università italiane, per merito di Mario Apollonio, l'insegnamento delle discipline teatrali, prima limitato alle accademie e alle scuole di recitazione. Una nuova leva di storiografi era riuscita a emancipare la Storia del teatro e dello spettacolo dall'ordinato panorama della letteratura drammatica, servendosi di una serie di testimonianze prima ignorate o valutate superficialmente.⁸⁹ I valori della messa in scena e della recitazione, verso i quali il nuovo filone di indagini si indirizzò, obbligarono gli studiosi di teatro ad aggiornare la strumentazione di ricerca e a considerare il patrimonio teatrale non più esclusivamente in termini di repertorio di testi scritti. Disegni, schizzi, caricature, fotografie e tutto ciò che potesse documentare gli elementi espressivi e il ruolo dell'attore nella compagine dello spettacolo si rivelarono quindi supporti indispensabili.⁹⁰ È anche in quest'ottica che vanno inquadrare tutte le iniziative intraprese da Greco, che cercò di valorizzare il patrimonio teatrale napoletano e di portarlo all'attenzione internazionale mediante un'intensa attività, fatta di mostre, incontri e seminari. Nel 1982, in collaborazione con Franco Mancini, Giulio Baffi e Francesco Canessa, curò *Itinerari del teatro napoletano dal Cinquecento ad oggi*, la prima rassegna ad ampio respiro dedicata al teatro napoletano e ai suoi apporti alla drammaturgia internazionale.⁹¹ Altri appuntamenti in città con la storia del teatro si ebbero nel corso degli anni Novanta,⁹² periodo di accessi dibattiti intorno ai musei italiani legati allo spettacolo che cominciavano a

89. Cfr. A. D'AMICO, *Il documento teatrale. Sua classificazione e nomenclatura*, in *Il patrimonio teatrale come bene culturale*. Atti del convegno di studi (Parma, 24-25 aprile 1990), a cura di L. TREZZINI, Roma, Bulzoni, 1991, p. 28.

90. Cfr. F. MAROTTI, *Elettronica e archiviazione multimediale: una modesta proposta*, in *Il patrimonio*, cit., p. 49.

91. Cfr. G. CASTALDO, *Presentazione a La Commedia dell'Arte e il teatro erudito*, catalogo della mostra a cura di F.C. GRECO e F. MANCINI (Napoli, settembre-ottobre 1982), Napoli, Guida, 1982, p. 5.

92. Si distinse la mostra *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, tenuta a Napoli nel Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes dal 7 dicembre 1990 al 6 gennaio 1991. Fu un momento importante per la riqualificazione dell'immagine di Pulcinella che, 'ammazzata' a Napoli da Scarpetta, da Di Giacomo e da Eduardo, era stata esportata all'estero e rappresentata ovunque nel mondo, trasmigrando dalla Commedia dell'Arte e dal successivo teatro popolare a livelli spesso assai alti della cultura letteraria, musicale e artistica. Pulcinella era divenuto, appunto, una 'maschera del mondo' dal momento che, come sosteneva Croce, essa non incarna un individuo artistico ma una serie di individui coloriti dagli attori e dagli scrittori comici che per secoli si sono valse della sua figura (cfr. G. CASTALDO, *Una maschera per la città*, in *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra a cura di F.C. GRECO [Napoli, 7 dicembre 1990-6 gennaio 1991], Napoli, Electa, 1990, pp. 9-11).

essere immaginati come luoghi di incontri dove allestire mostre, organizzare eventi e promuovere l'educazione alle arti performative.

Nel 1990, mentre nel Museo di San Martino veniva riorganizzata la sezione presepiale, negli ambienti delle ex cucine della Certosa,⁹³ a Parma, tra il 24 e il 25 aprile, si svolse *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, un importante convegno promosso dall'ADUIT (Associazione Docenti Universitari Italiani di Teatro) volto a sollevare lo sguardo delle autorità culturali su una peculiare categoria di beni. Tacciati di scarsa importanza per i non addetti ai lavori, i beni teatrali assumevano in quel momento un ruolo essenziale per lo sviluppo culturale e anche turistico del nostro Paese. Veniva richiesta una loro catalogazione quanto più possibile unitaria da parte di tutti gli archivi e dei centri di documentazione specializzati distribuiti sul territorio nazionale, nonché la possibilità di procedere per l'inserimento di una voce specifica che li riguardasse in una legge nazionale per la tutela del patrimonio culturale.⁹⁴ Si stava facendo strada a livello nazionale l'idea che queste particolari testimonianze potessero interessare un'utenza più ampia della ridotta cerchia di intenditori, in un periodo di estrema latitanza per il Museo di San Martino di un piano espositivo concreto e non soltanto per quello che concerne la storia del teatro.

Verso la fine degli anni Ottanta, per i musei italiani si era aperta una nuova fase caratterizzata da una certa attenzione da parte della comunità scientifica, delle pubbliche amministrazioni e dei *media*, che coincise con la crescita del loro pubblico.⁹⁵ Il museo stava diventando un'istituzione sempre più vicina alla pratica teatrale, proponeva spesso le stesse modalità di interazione pubblico-attore, per raggiungere le stesse finalità di appagamento culturale, sociale e ludico. Non tutti i musei, e non tutti allo stesso modo, presero parte a questo processo di 'svecchiamento'. Nel caso del Museo di San Martino, la mancanza di fondi non permise di risollevarne le sue sorti se non tiepidamente nel 1994, quando il soprintendente Mario De Cunzo, grazie all'assegnazione dei fondi ministeriali, decise di affidare all'architetto Adele Pezzullo il restauro e il recupero dell'intera Certosa e del museo. Il progetto, in parte concluso nel

93. Cfr. T. FITTIPALDI, *La Certosa e il Museo di San Martino*, in *Il Museo di San Martino di Napoli*, a cura di T. F., Napoli, Electa, 1997, p. 28.

94. Cfr. S. MONTI, *Le ragioni di questo convegno*, in *Il patrimonio*, cit., pp. 15-16.

95. Agli inizi degli anni Novanta furono avanzate diverse proposte di legge tese a emancipare i musei statali italiani dalla loro condizione di 'musei ufficio' privi di personalità giuridica. Sebbene questi progetti di legge non giunsero a compimento, gettarono le basi per la legge Ronchey del 1993, la quale ebbe il merito di attirare l'attenzione dei *media* sui musei, sulla loro gestione, sul loro funzionamento e di aprirli verso una prospettiva di orientamento al pubblico. Cfr. D. JALLA, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Novara, Utet, 2006, pp. 93-95.

2000, fu orientato alla creazione di un allestimento basato su una serie di unità tematiche autonome che tenessero conto del carattere dei luoghi. Le strutture del monastero, in tutti gli interventi precedenti, erano state subordinate alle esigenze espositive e avevano perso il loro aspetto originario. Si pensò dunque di recuperare *in primis* la Certosa, a cominciare dagli ambienti e dai percorsi legati alla vita religiosa dei certosini, fino alla creazione di uno spazio che ne raccontasse la storia mostrando i suoi manufatti.⁹⁶ L'attenzione rivolta alla Certosa e alla sua storia, con il passar del tempo, ha negativamente inciso sul ruolo degli spazi museali che, soggetti anche alla carenza di personale, sono passati in secondo piano rispetto al complesso monumentale.

Solo nel 1995 si pensò di rilanciare anche «una inedita sezione espositiva da allestire nei locali (ex Sala Orilia ed ex Alloggio demaniale Romanzi) situati in fondo al Corridoio dell'Ala del Noviziato»,⁹⁷ dedicata alla storia del teatro napoletano. Per la nuova Sezione teatrale furono pensati, in un primo momento, sette ambienti organizzati secondo uno svolgimento storico-cronologico. Avrebbero aperto il percorso espositivo la sala dedicata ai poeti, agli attori e agli autori teatrali (sala G) e quella relativa alla storia del teatro San Carlo (sala F). A seguire le sale D e E che, in un certo senso, avrebbero conservato l'antico nucleo della Teatrale con opere e cimeli legati alla storia del San Carlino e di Pulcinella. Per la sala in fondo al corridoio dell'ala del Noviziato (sala A) fu richiesto un allestimento specifico e inedito degli esemplari inerenti all'opera dei pupi napoletani, il quale veniva «a colmare una lacuna della pur rilevante 'sezione' citata in oggetto». La sala B sarebbe stata destinata al teatrino delle 'guarattelle' e insieme alla sala C avrebbe completato il discorso sul teatro napoletano di figura. Quest'ultimo ambiente, infatti, era stato concepito come «sala didattica con audiovisivi; riferimenti alla Storia dell'Opera dei Pupi ed ai Musei nei quali sono analoghe collezioni: Roma, Palermo, ecc.».⁹⁸

Il piano presentato dallo staff del museo al soprintendente Nicola Spinosa subì rilevanti modifiche in corso d'opera. Trascorsero cinque anni prima della sua completa realizzazione, avvenuta poi negli ambienti al secondo livello dell'ala meridionale del chiostro Grande. In ogni caso, già da questa prima stesura emergono dei dati che ci permettono di fare alcune considerazioni sulla tanto attesa rinascita della Sezione. La storia del teatro veniva spostata dalla sua sede originaria, perdendo, in tal modo, quel rapporto che da sempre aveva conservato con il presepe, una delle più celebri curiosità del museo, e diveniva l'ulti-

96. Cfr. A. PEZZULLO, *Rivisitando la Certosa. Dal restauro al nuovo museo*, in *San Martino. Immagini e memorie*, a cura di N. SPINOSA, Napoli, Grimaldi, 2000, p. 20.

97. ASMUSM, *Allestimento Sez. teatrale*, cat. BIIA, fasc. 12 bis, 9 marzo 1995.

98. Ibid.

ma tappa di un percorso che partiva dal monumento, dai suoi capolavori e dalla sua storia.⁹⁹ Inoltre, poiché l'ordinamento prescelto si basò sul criterio tematico, nessun tipo di relazione, se non la comune matrice storica legata alla città, fu istaurata tra le varie sezioni, e la Teatrale perdeva quel suo essere contribuito alla ricostruzione della struttura urbana quale era stata con Spinazzola, ma al tempo stesso si emancipava dal mero folclore in cui era stata collocata da Doria.

Per l'ordinamento interno alla Sezione, un discorso a parte merita l'esposizione dell'opera dei pupi napoletani, rimasta in sospeso dal 1978. Secondo il progetto redatto nel 1995, la collezione avrebbe dovuto trovare posto in tre sale della Sezione (sale A, B e C). La scelta degli elementi audiovisivi preposti a rinviare alla storia di analoghe collezioni di altre città d'Italia, adottata per la sala didattica (sala C), sembra allontanarsi da quello che la Sezione teatrale dovrebbe rappresentare nel Museo di San Martino. Il museo della città è chiamato a offrire i mezzi e a creare le occasioni per un incontro con l'identità di un luogo, per rinviare al tessuto cittadino e contribuire a un processo di valorizzazione dello stesso proponendo percorsi, itinerari culturali.¹⁰⁰ L'idea di considerare la collezione come prodotto artistico da confrontare con altri rari esemplari del genere presenti in pochissimi musei italiani, quindi non come significante di una vicenda locale più complessa, si pone in un atteggiamento conflittuale rispetto alla *mission* del museo. Traspare nuovamente la volontà di ancorarsi ai canoni di rarità e pregio, gli stessi sottesi al nuovo ordinamento museale, il quale si proponeva di offrire «un percorso attraverso la qualità e la varietà delle collezioni pervenute al museo: una rigorosa selezione di opere, comunque esauriente nei diversi campi di collezionismo specializzato, valorizzando rare eccezioni nella presentazione per coagulare l'interesse dei visitatori».¹⁰¹

99. Il percorso museale ideato nel 2000 prevede, subito dopo la biglietteria, la visita alla chiesa e, a seguire, al refettorio e alla sezione presepiale. Passando per il chiostro dei Procuratori, l'itinerario si snoda verso la spezieria, la sezione navale, la sala didattica, la sezione Orilia e il quarto del priore che espone opere d'arte di proprietà della Certosa. Segue il Museo dell'opera nell'appartamento del vicario, al quale si accede dal porticato del chiostro Grande, con opere che raccontano la storia della Certosa. Solo dopo la sezione immagini e memorie (sale nelle ali est e nord del chiostro Grande) che racconta la storia di Napoli dal Quattrocento all'Ottocento, e le collezioni napoletane (negli ambienti dell'ex Foresteria), si raggiunge la Sezione teatrale che chiude l'itinerario espositivo (cfr. PEZZULLO, *Rivisitando la Certosa. Dal restauro al nuovo museo*, cit., pp. 29-33).

100. Sul ruolo attuale del museo della città nella vita civile si veda M. MONTELLA, P. DRAGONI, M. CERQUETTI, *Il cambiamento del ruolo sociale del museo nei centri urbani*, in *Il Museo nelle città italiane. Il cambiamento del ruolo sociale del museo nei centri urbani*. Atti del XXIX Convegno nazionale ANMLI (Ferrara, 30-31 marzo 2012), a cura di A.M. MONTALDO e A.M. VISSER TRAVAGLI, Bologna, Clueb, 2013, pp. 25-42.

101. R. MUZZI, *Introduzione a La Certosa e il Museo di San Martino*, cit., p. 12.

Lo schema elaborato per le altre sale fu, sostanzialmente, rispettato nell'allestimento effettivo inaugurato nel 2000. Gran parte della collezione dell'opera dei pupi fu, invece, sacrificata a favore del dono Longone.¹⁰² In vista di questo importante arrivo, l'assetto dell'ambiente in fondo al corridoio dell'ala fu sostituito dal disegno della sala dedicata a Viviani che, a sua volta, avrebbe ampliato al Novecento il racconto del teatro napoletano. Da questa addizione *in extremis* possiamo dunque dedurre che la nuova Sezione teatrale, secondo le intenzioni originarie, non avrebbe varcato i limiti del teatro tradizionale e la sua narrazione si sarebbe risolta tutta in termini di influenze e confronti tra l'opera seria e i generi popolari. Ancora oggi, il percorso della Sezione teatrale, aperto generalmente su richiesta in orari prestabiliti per mancanza di personale, parte dalla sala che funge da prologo di generi, con opere d'arte che testimoniano di canto, drammaturgia, musica, decorazione teatrale, 'macchietta'. Poi passa ai temi della scenografia ottocentesca niccoliniana (dei teatri San Carlo e Fondo) e degli elementi del teatro napoletano di figura, ovvero, a una piccola parte dedicata all'opera dei pupi. Il cuore dell'itinerario espositivo è dedicato al San Carlo ed è seguito dalle due sale riservate al mitico San Carlino. L'epopea della città e del suo popolo, cantate dall'«ultimo scugnizzo», figurano nel tassello conclusivo del racconto. Un racconto perlopiù ottocentesco, che si arresta ai primi decenni del secolo breve ed è privo di qualsiasi forma di rimando al presente della città. Rimase su carta la sala didattica (sala C) che, ribattezzata sala Evento, non ebbe una sistemazione definitiva. In stridente contrasto con la natura della Sezione, fino al 2017 ha ospitato, per necessità contingenti, l'esposizione di terraglie, maioliche, porcellane, ventagli, bastoni, dipinti e oggetti lignei facenti parte della collezione appartenuta al nobile napoletano Marcello Orilia, donata al museo nel 1952.¹⁰³

Va però segnalato che, in attesa che i complessi lavori di ristrutturazione consentissero di disporre nuovamente di una sezione dedicata al teatro, cominciò a farsi viva l'esigenza di eseguire una vasta ricognizione di quanto, per la storia del teatro locale, si conservava nel Museo di San Martino e nelle altre collezioni pubbliche e private della città. Nel 1997 infatti, nell'ambito delle iniziative nate per documentare le arti e la civiltà a Napoli nell'Ottocento, fu organizzata una serie di mostre che concorsero alla valorizzazione del patrimonio teatrale di San Martino e si fecero interpreti di un concetto più ampio di museo. Oltre a quella su Antonio Niccolini, ideata con i disegni del fondo

102. Cfr. ASMuSM, *Dono Longone: dipinti, sculture, fotografie, manifesti*, cat. AI, fasc. 2004, *Elenco Dono Longone*.

103. Per la collezione Orilia si veda *La collezione Orilia al Museo di San Martino*, a cura di R. MUZZI e R. PASTORELLI, Napoli, Arte'm, 2013.

acquistato dall'istituto nel 1901,¹⁰⁴ si distinse la mostra *Raccolte teatrali tra classico e parodia*, tenuta a Castel Nuovo e curata da Silvia Cocurullo, Giuliano Longone e Marina Vergiani. La rassegna riuscì a riunire una straordinaria quantità di opere e documenti, preziosi per la ricostruzione della storia del teatro napoletano, dispersi tra il Museo di San Martino, la raccolta Pagliara del Suor Orsola Benincasa, villa Pignatelli e la Società napoletana di storia patria.¹⁰⁵ Un patrimonio che non disponeva ancora di sedi espositive permanenti e per il quale non erano state ricercate formule adeguate di consultazione, di fruizione e di catalogazione. L'ampio percorso espositivo dimostrò all'opinione pubblica che questi materiali eterogenei provenienti dalle varie istituzioni cittadine, se unitariamente esposti, avrebbero potuto «costituire di per sé il più straordinario museo teatrale presente oggi in Italia».¹⁰⁶ Sulla spinta proveniente dall'evento, i promotori auspicavano la realizzazione di una banca dati, indispensabile per creare almeno un museo 'virtuale' della civiltà teatrale napoletana, da collocare nel più vasto sistema museale cittadino.¹⁰⁷ Era in uno stato embrionale, quindi, in questa occasione, l'idea – certo ancora basata su un approccio di tipo disciplinare – di rottura con lo schema espositivo tradizionale, di un museo che coinvolgesse gli altri istituti culturali cittadini preesistenti.

Una moderata apertura della Sezione teatrale in questo senso si ebbe alla vigilia della sua inaugurazione. Tra il 1999 e il 2000, grazie a Voluptaria, associazione che sin dal 1989 si era impegnata attivamente nello studio e nella promozione delle arti dello spettacolo, nacque il progetto *Archivi di teatro Napoli* che coinvolse la Sezione teatrale del Museo di San Martino, la biblioteca Lucchesi Palli, il Centro studi teatrali presso la Società napoletana di storia patria, l'Istituto campano per la storia della Resistenza, l'Archivio di stato, il Teatro nuovo di Napoli e numerose collezioni private per la creazione di una rete documentaria dedicata alle fonti della storia del teatro.¹⁰⁸ I cataloghi e i documenti delle varie collezioni sono attualmente accessibili tramite il sito della Biblioteca nazionale di Napoli, corredato anche da un'apposita area dedicata alle attività di promozione e sostegno delle arti dello spettacolo realizzate con

104. Cfr. Antonio Niccolini, *architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, catalogo della mostra a cura di A. GIANNETTI e R. MUZZI (Firenze-Napoli, 28 giugno-28 settembre 1997), Napoli, Electa, 1997.

105. Cfr. N. SPINOSA, *Introduzione a Raccolte teatrali tra classico e parodia*, catalogo della mostra a cura di S. COCURRELLO, G. LONGONE e M. VERGIANI (Napoli, 10 dicembre 1997-31 maggio 1998), Napoli, Electa, 1998, pp. 3-4.

106. M. VERGIANI, *La memoria della fabbrica teatrale. Progetto espositivo*, in *Raccolte teatrali*, cit., p. 6.

107. Cfr. SPINOSA, *Introduzione*, cit., p. 4.

108. Si veda l'indirizzo <http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/190/archivi-di-teatro-napoli> (ultimo accesso: 23 maggio 2019).

il contributo delle istituzioni aderenti al progetto. Nel corso degli anni, l'associazione è riuscita a promuovere le attività di catalogazione e di digitalizzazione del patrimonio teatrale dei singoli istituti, ma sono venute meno iniziative che sviluppassero progetti concreti di più ampia portata. Per giunta, venuto a mancare, nel marzo del 2016, Ernesto Cilento, coordinatore dell'iniziativa, l'associazione non è stata investita da una rivitalizzazione del suo lavoro con la linfa di rinnovate energie. In realtà, la Sezione teatrale, aperta al pubblico dal 2000, è stata concepita come 'opera chiusa' e, se si eccettua la partecipazione ad *Archivi di teatro Napoli* – necessaria anche per agevolare il reperimento dei fondi conservati – non ha aderito negli anni a ulteriori collaborazioni con altre istituzioni cittadine. Dal dicembre del 2014 il Museo di San Martino è passato in gestione al Polo museale della Campania e rispetto al passato notevoli sforzi nell'ambito della valorizzazione del patrimonio museale sono stati compiuti; tuttavia molto lavoro resta ancora da fare in termini di sviluppo locale e di partecipazione attiva dei cittadini. A sostegno dell'incremento delle collezioni, la raccolta teatrale del museo, negli ultimi anni, ha beneficiato di due importanti doni con onere di esposizione continua. Nel 2013, per rimediare all'assenza nei musei napoletani di un'effigie che ricordasse Eduardo, la famiglia Paduano ha donato all'istituto il ritratto dell'insigne drammaturgo in cemento lapillo realizzato da Domenico Paduano (inv. 30468).¹⁰⁹ Oggi l'opera figura nella prima sala della Sezione, ovvero la sala che funge da prologo di generi, insieme agli altri ritratti di autori, attori e poeti del teatro napoletano. Quella del professor Stelio e della moglie Marinetta Di Bello invece è stata l'ultima collezione di cimeli e opere teatrali offerta in dono al museo. La raccolta, giunta al museo nel 2016, documenta, attraverso opere grafiche e plastiche sette, otto e novecentesche, la maschera di Pulcinella (sia nella sua valenza teatrale e scenica che in quella apotropica ed etnografica) e il teatro popolare napoletano di figura con particolare riferimento a quello delle guarattelle e delle marionette.¹¹⁰ La direzione scientifica del museo ha ben accolto il dono anche per conferire un volto coerente alla sala Evento della Sezione teatrale. La nuova sala, dedicata all'antica maschera di Pulcinella, alla sua tradizione iconografica nei secoli e alla sua diffusione nel costume, è stata inaugurata il 22 aprile del 2017. Il progetto è stato curato da Rita Pastorelli, Silvia Cocurullo, Michele Iodice e realizzato con la collaborazione di Stelio Di Bello, Roberto Verneti e del maestro Roberto De Simone. L'allestimento, che tanto deve alla mostra *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, tenuta

109. Cfr. ASMuSM, *Dono Bernardo Paduano: ritratto di Eduardo De Filippo in cemento lapillo*, cat. AI, fasc. 2013, 3 dicembre 2013.

110. Cfr. *ivi*, *Dono Stelio Di Bello*, cat. AI, fasc. 2016, *Relazione storico-artistica*.

a Napoli nel Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes tra il 1990 e il 1991,¹¹¹ si è inserito in un tour ripercorso, attraverso mostre ed eventi, dalle tre città italiane (Roma, Napoli e Pompei) che accolsero Pablo Picasso nella primavera del 1917. L'evento, intitolato *Picasso in visita alla Certosa. Un nuovo allestimento per la Sezione teatrale*, ha seguito le orme della mostra *Picasso Parade. Napoli 1917* tenuta al Museo di Capodimonte e all'Antiquarium di Pompei dall'8 aprile al 10 luglio 2017. Per l'occasione al primo piano della Reggia borbonica è stato ospitato, insieme a un'ampia selezione di lavori, il sipario dipinto da Picasso per *Parade*, proveniente dal Centre Pompidou di Parigi, e a Pompei sono stati esposti i costumi del balletto disegnati dall'artista, mentre il Museo di San Martino, con la sala dedicata a Pulcinella, ha proposto un percorso basato sulla rilevanza internazionale assunta dalla maschera partenopea, connettendola ai riferimenti pulcinelleschi disposti nelle altre sale della Sezione, che all'epoca Picasso ebbe modo di vedere.¹¹² Tutto il sistema di comunicazione della Sezione teatrale è stato così orientato verso la percezione di quelle opere che, ordinate da Spinazzola, incisero sulla produzione del celebre artista e non tanto sul significato che le stesse avevano in quel contesto e che ancora potrebbero avere per i cittadini e per lo sviluppo storico-culturale della città. L'evento, seppur sostenuto da una logica compatibile solo in parte con la vocazione, fin qui delineata, della Sezione, ha contribuito a riportare all'attenzione del pubblico il patrimonio teatrale del museo che, in un'ottica di rilettura del passato alla luce del presente, di partecipazione attiva della comunità, di rafforzamento dei rapporti con i luoghi e i linguaggi del teatro contemporaneo napoletano, resta in attesa di un rilancio propositivo foriero di inedite soluzioni.

111. Cfr. CASTALDO, *Una maschera per la città*, cit., pp. 9-11.

112. Picasso, quando arrivò in Italia con Jean Cocteau per lavorare al sipario di *Parade*, frequentò il Museo di San Martino per studiare la maschera di Pulcinella. Ispirato dai riferimenti iconografici pulcinelleschi presenti nell'ordinamento ideato da Spinazzola, eseguì i bozzetti per *Pulcinella*, il balletto che, musicato da Igor Stravinsky e coreografato da Léonide Massine, fu messo in scena a Parigi nel 1920. Cfr. S. COCURULLO, *Picasso incontra i ricordi del San Carlino*, in *Picasso a Napoli. Parade. Museo di Capodimonte, Antiquarium di Pompei*, catalogo della mostra a cura di S. BELLENGER e L. GALLO (Napoli-Pompei, 11 aprile-10 luglio 2017), Milano, Electa, 2017, pp. 218-223.

SUMMARIES

SAGGI

GIUSEPPE ADAMI

Sham Fights and Mock Sieges: An Enduring Antiquity in the Medieval and Pre-modern Representation of War

The article examines the centuries-old relationships between the world of war and the world of spectacle. It analyses different examples of sham fights and mock sieges, which belong both to Roman times as well as the medieval and pre-modern periods. The aim of this analysis is to show how over the course of time these military events remained essentially unchanged, being tied by common organisational and ideological threads. The ritualised exhibition of war in the ancient and late ancient world is thus reflected in the ethos of the medieval 'bellatores', remaining almost entirely the same up to the emergence of the better known examples of the gentleman soldier and the official of pre-modern armies. The festive and spectacular aspects of such performances consolidated the military world's resilience to change, surviving the countless transformations that might have questioned its identity.

Keywords: Representation of War, Early Modern Court Festivals, Martial Spectacles, Sham Fights, Mock Sieges.

EMANUELE COLOMBO

Conversioni religiose in Calderón de la Barca: 'El gran príncipe de Fez' (1669)

El gran príncipe de Fez (1669), one of the less studied works by the great playwright Calderón de la Barca, deals with the theme of religious conversions in the Early Modern Mediterranean through the story of Muhammad el-Attaz, prince of Fez, who converted to Christianity and entered the Society of Jesus. The play, whose genesis, fortune and sources are thoroughly examined, discloses Calderón's vision of the exchanges between the Christian and Muslim Worlds in the Mediterranean. Moreover, some passages clearly show the playwright's connections with the Society of Jesus, which allow him to interpret the complex phenomenon of conversions with a profoundly religious sensibility, placing it in the political context of the Seventeenth-Century Spain.

Keywords: Calderón de la Barca, *El gran príncipe de Fez*, Muhammad el-Attaz.

SUMMARIES

LAURA PEJA

'Elettra' abbandonata: quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti

The essay deals with the study of an unpublished dramatic text by Giovanni Testori, *Elettra*, of which there is a manuscript and two different typed versions, but which the playwright himself let fall into oblivion. Alongside the illustration of the text and its placement in the broad context of contemporary rewritings of the classical myth, the essay proposes a hypothesis of dating to the spring-summer 1970 and widens the perspective to theatrical Italy (in Europe) of the period. This, for the purpose to enlighten the author's creative work and its development, also made up of breaks, turning points and second thoughts, but consistent in its path towards a theatre that is both popular and 'visceral', centred on the concreteness of an actor's body (as always for the great playwrights of history). A creative itinerary that, perhaps a bit surprisingly, is very much in tune with the theatrical and more widely cultural context of the period, with echoes, intersections and suggestions by Artaud, Brook, Grotowski, Pasolini.

Keywords: Giovanni Testori, *Elettra*, Twentieth century Italian theatre, Popular theatre, Rewriting of the classics, *Amleto*.

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

LORENA VALLIERI

La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (i)

The essay reconstructs some episodes of the Feast of the Porchetta. A civic event of long history that, at least from the end of the Sixteenth Century, used different artistic, literary, musical and spectacular typologies to convey the ambitions of the Senatorial aristocracy of Felsina. It was also a highlight of the ephemeral state and allowed Bologna to be assigned its rightful place among the European capitals of the spectacle of the Ancient Regime. An extensive unpublished documentation preserved at the Archivio di Stato di Bologna, including two contracts for the construction of theatres and workshops for the fairs of 1627 and 1702, and an iconography of 1697, testify to an unexpected organizational punctuality.

Keywords: Bologna, Festa della Porchetta, Alessandro Saratelli, Alessandro dal Fiume.

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

Una coppia d'arte dello spettacolo italiano del Novecento: Rina Morelli e Paolo Stoppa

The section is devoted to the biographical profiles of Rina Morelli (1908-1976) and Paolo Stoppa (1906-1988).

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

SUMMARIES

LEONARDO SPINELLI
Elvira (detta Rina) Morelli

Born into a family of actors, Rina Morelli had a reserved and shy nature. Endowed with an instinctive interpretative sensibility and a refined stylistic prowess, she imposed herself as an internationally renowned theatre actress. Her professional liaison with director Luchino Visconti, for whom she was a point of reference, defines one of the most significant moments of post-World War II Italian theatre. Her talent allowed her to effortlessly perform for the different means of expression, from cinema to television, to radio to voice overs.

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

LEONARDO SPINELLI
Paolo Stoppa

Paolo Stoppa was one of the most complete and representative actors of Italian 20th century theatre, able to combine the personality of the ‘mattatore’ with the rigour required by modern theatrical direction. His collaboration with Luchino Visconti and Rina Morelli defines one of the most intense moments in the history of Italian theatre. Active in the cinematic scene for over half a century and partaking in nearly two hundred films, from the mid-Sixties he gave a decisive impulse to the development of the budding consumer show business.

Keywords: Biography, Actors, Repertory, Performance.

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

CARLOTTA POSTH
Le rôle du comique dans trois moralités polémiques au temps des guerres de religion (milieu du 16^{ème} siècle)

In the 16th century, the social and political upheavals brought about by the Reformation also resonated on the French scene. This article analyses three ‘polemical’ morality plays as influential vectors of «threat communication» in the context of the French Wars of Religion. Catholic theatre is nowadays less known and less studied than the many ‘Protestant’ plays that polemicized against the Roman Church. By analysing three anti-Protestant plays, this contribution aims to put into perspective the Catholic response to the growing influence of reformist currents in the city of Rouen in the mid-16th century. *L’Eglise et le Commun* builds a threatening scenario of an elusive enemy in its own ranks while *Hérésie, Simonie, Force, Scandale, Procès et l’Eglise* and *Le Maître d’Ecole* show and condemn in a more concrete way the actions of the denominational opponent. Surprisingly, some of the plays contain many comic

SUMMARIES

elements, while laughter does not seem, at first glance, to be the appropriate response to a threat. The article aims to highlight the functions of laughter in the «threat communication» of the anti-protestant morality plays.

Keywords: Morality play, Threat, Laughter, Reformation, 16th century.

CATERINA PAGNINI

Henry Stuart 'The Rising Sun of England': The Creation of a Prince of Wales (June 1610)

In 1603, at the death of Elisabeth I, the succession of James I Stuart to the throne of England marks the beginning of a new policy of openness for the kingdom, admirably pursued by the first-born Henry. The heir to the throne summarizes the far-sighted political visions of his father and the European Renaissance model of the court of Denmark filtered by his mother, Anna of Oldenburg, coming to conceive a magnificent project of political and cultural renewal inspired by the Medici court of Florence. In June 1610, at the age of fourteen, the «Rising Sun of England» officially appeared to the Capital of the kingdom, the English court and the European ambassadors on the occasion of its investiture as Prince of Wales, that strategic dynastic moment that allows him 'to stage' his precise political project through the wise work of the court poet Ben Jonson. A grand cycle of celebrations that includes chivalrous disside, naval battles, fireworks and that reaches its ideological climax in the representation of a masque set up by Inigo Jones. A consistent ideological and iconological programme aimed at announcing at the European courts the coming of the English Renaissance, directly inspired by the political and cultural tradition of the Florentine court of the Medici; a 'European dream' of wide-ranging, too soon shattered by Henry's untimely death but which, even in the brevity of its unfolding, has traced the way towards new and unprecedented perspectives.

Keywords: Henry Stuart, James I Stuart, Anna of Denmark, Inigo Jones, Ben Jonson, English masque, Court spectacle.

CARMELA SAVIANO

La Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino: storia delle trasformazioni di «una perfetta e perenne memoria di comici sommi e carissimi a Napoli»

The essay analyzes the history, from its origins to the present day, of the Theatre Section of the National Museum of San Martino, emphasizing the relationships between the staging choices made over the years, and the articulated events of the Neapolitan theatrical life. The survey, carried out through an unprecedented comparison between the sources and the documents collected, preserved and carefully ordered in the Institute's Historical Archive in over one hundred and fifty years, constitutes a contribution to the knowledge of a museum reality that still awaits an overall museo-

SUMMARIES

graphic and museological revision. Born at the behest of Vittorio Spinazzola around the end of the 19th century, the 'empathic' space dedicated to the Neapolitan theatre in the city museum since the third decade of the Twentieth Century has undergone a gradual process of marginalization generated by aesthetic logics. Only in recent years, while still awaiting a decisive relaunch in terms of local development and active participation of citizens, it has been brought to the attention of the public, thanks to the opening of new viable perspectives towards the enhancement of the museum's theatrical heritage.

Keyword: Naples, The National Museum of San Martino, The Neapolitan Theater, Museology, Documents.

GLI AUTORI

Giuseppe ADAMI, storico dell'architettura teatrale, ha indagato a lungo le tecnologie della messinscena negli spettacoli di Antico regime, nonché i rapporti tra teatro e scienza militare nel XVI e XVII secolo. Tra le sue pubblicazioni: *Between Tradition and Innovation: Reconsidering Florentine Stage Machinery of the Seventeenth Century in the Light of the Furttenbach Codex Iconographicus 401* (2016); *Tra guerra e teatro: scienza e tecnologia militare al servizio dello spettacolo nell'Europa dell'ancien Régime* (2009); *Pietro Paolo Floriani fra spalti e scene* (2006), *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)* (2003).

Emanuele COLOMBO è professore associato di Catholic Studies presso la DePaul University di Chicago. Le sue ricerche si concentrano sulla storia religiosa dell'Europa di età moderna, in particolare sulle interazioni tra teologia e politica, sulle missioni religiose e sui rapporti con il mondo musulmano. È autore e curatore di numerosi volumi e di articoli pubblicati su riviste internazionali. È executive director del «Journal of Jesuit Studies», nonché membro dell'Accademia Ambrosiana. Tra i suoi volumi: *In viaggio. Gesuiti candidati alle missioni tra Antica e Nuova Compagnia* (2014, con Marina Massimi); *Convertire i musulmani. L'esperienza di un gesuita spagnolo del Seicento* (2007); *Un gesuita inquieto: Carlo Antonio Casnedi (1643-1725) e il suo tempo* (2006).

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 (AMAtI), le collane «Storia dello spettacolo» (Le Lettere, ora Polistampa) 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).

Stefano MAZZONI, professore ordinario 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: «Qualche presa di Farinello». *Carlo Broschi in Spagna*

(2018); «*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).

Caterina PAGNINI è ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze dove insegna Storia della danza e del mimo. Tra i suoi ambiti di ricerca il teatro e la danza di Antico regime e i rapporti tra la spettacolarità di corte fiorentina e quella inglese degli Stuart. È coordinatrice del progetto di ricerca «*Ridurre li drammi all'esigenza*». *Il modello performativo dell'opera in musica dai libretti del 'Fondo Bonamici' della Biblioteca marucelliana di Firenze: disseminazione e adattamenti (1600-1737)*. Tra le sue pubblicazioni: *Luci sullo spettacolo di corte tra i mari del Nord: Anna di Danimarca da Copenaghen al trono di Scozia (1574-1590)* (2018); *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie* (2017); *Anna di Danimarca e i Queen's Masques (1604-1611)* (2015); *Il balletto 'riformato': Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna* (2011); *Costantino de' Servi, architetto scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)* (2006).

Laura PEJA è docente di Drammaturgia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Tra i suoi ambiti di ricerca la drammaturgia europea contemporanea e la storia del teatro italiano tra

il XVIII e il XX secolo. È coordinatore editoriale di «Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies» e membro del direttivo di «Drammaturgia». Ha recentemente curato un commento scientifico al *Saul* di Alfieri (2018). Tra le sue pubblicazioni: «*La Maria Brasca*' 1960. *Giovanni Testori al Piccolo Teatro* (2012); *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg* (2009).

Carlotta POSTH è ricercatrice di Filologia tedesca e francese medievale presso l'Università di Friburgo in Germania. I suoi interessi scientifici sono incentrati sul teatro di lingua tedesca e francese tra il Tre e il Cinquecento come anche sulla narratologia in prospettiva storica. Attualmente fa parte del progetto Diachronic Narratology finanziato dalla DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft). Tra le sue pubblicazioni: *L'apologie de la vraie foi dans le théâtre catholique. «L'Antéchrist de Lucerne» (1549)* (2020); *Vulnerabilität und Geschlechterordnung im deutschen und französischen Passionsspiel* (2020); *Krisenbewältigung im spätmittelalterlichen Schauspiel: Elias und Enoch als eschatologische Heldenfiguren* (2017).

Carmela SAVIANO sta svolgendo il Dottorato di ricerca in Architettura, Disegno industriale e Beni culturali presso l'Università degli studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'. Si occupa della Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino (2019) e, nel 2018, ha collaborato al progetto *I livelli Uniformi di qualità per i musei locali della Campania. Percorsi di aggiornamento e formazione del personale: regolamenti e report periodici* (tutor: Nadia Barrella). I suoi interessi scientifici si sono concentrati principalmente sulla mu-

sealizzazione dell'arte performativa, con particolare riferimento al contesto napoletano. Attualmente le sue ricerche si stanno orientando sull'immagine del museo offerta ai lettori delle riviste non specializzate nel corso del primo Novecento.

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 medico, sul teatro italiano del secondo Ottocento, sulla Commedia dell'Arte e le monografie *Eleonora Duse Capocomico* (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)*.

Leonardo SPINELLI è professore associato presso l'Università degli studi 'Gabriele D'Annunzio' di Chieti e Pescara dove insegna Storia del teatro. Fa parte del comitato direttivo della rivista «Commedia dell'Arte. Studi storici», nonché del comitato di redazione di «Drammaturgia» e dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Ha pubblicato saggi sugli attori e sul teatro italiano di Antico regime tra cui i volumi: *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro medico di Pratolino (1679-1710)* (2020) e *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)* (2010).

Gianluca STEFANI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista presso l'Università di Firenze ed è sta-

to borsista presso la Fondazione Giorgio Cini. Caporedattore del portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*, è segretario di redazione, documentazione ed editing della rivista annuale «Drammaturgia». Fa parte del Centro Internazionale di Storia dello Spettacolo (CISS) diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni. 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.

Lorena VALLIERI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Ha condotto studi sulle accademie teatrali bolognesi tra Cinque e Seicento. È caporedattore della rivista annuale «Drammaturgia» e collabora con il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*. Fa parte del Centro Internazionale di Storia dello Spettacolo (CISS) diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni. Tra le sue pubblicazioni: *Architetti-scenografi a Bologna (1515-1543)* (in stampa); *Drammaturgie imperiali a Bologna: 'L'amor costante' di Alessandro Piccolomini (1542)* (2018); *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)* (2014); nonché la voce *Zoppio, Melchiorre* per il *Dizionario biografico degli italiani* (in stampa).

I REFEREES

Per i numeri 4 (2017), 5 (2018), 6 (2019) della nuova serie:

Emanuela Agostini (Università di Firenze), Luigi Allegri (Università di Parma), Angela Andrisano (Università di Ferrara), Duccio Balestracci (Università di Siena), Anna Barsotti (Università di Pisa), Paola Bertolone (Università di Siena), Serena Bianchetti (Università di Firenze), Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari di Venezia-Fondazione Giorgio Cini), Anna Maria Cascetta (Università Cattolica di Milano), Roberto Ciancarelli (Università di Roma La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mila De Santis (Università di Firenze), Estelle Doudet (Université de Lausanne), Lorenzo Fabbri (Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze), Siro Ferrone (professore emerito dell'Università di Firenze), Consuelo Gómez (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Raimondo Guarino (Università di Roma Tre), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Domenico Lipani (Università di Ferrara), Lorenzo Mango (Università L'Orientale di Napoli), Stefano Mazzoni (Università di Firenze), Marzia Pieri (Università di Siena), Franco Piperno (Università di Roma La Sapienza), Marco Presotto (Università di Bologna), Elena Randi (Università di Padova), Klaus Ridder (Universität Tübingen), María A. Roca Mussons (Università di Firenze), Mirella Schino (Università di Roma Tre), Darwin Smith (Université Paris 1-CNRS), Paola Ventrone (Università Cattolica di Milano).

SAGGI

- GIUSEPPE ADAMI, *Sham Fights and Mock Sieges: An Enduring Antiquity in the Medieval and Pre-modern Representation of War* 7
- EMANUELE COLOMBO, *Conversioni religiose in Calderón de la Barca: 'El gran príncipe de Fez' (1669)* 49
- LAURA PEJA, *'Elettra' abbandonata: quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti* 81

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

- LORENA VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (I)* 111

RICERCHE IN CORSO

- FRANCESCA SIMONCINI, *Una coppia d'arte dello spettacolo italiano del Novecento: Rina Morelli e Paolo Stoppa* 173
- LEONARDO SPINELLI, *Elvira (detta Rina) Morelli* 175
- LEONARDO SPINELLI, *Paolo Stoppa* 215

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

- CARLOTTA POSTH, *Le rôle du comique dans trois moralités polémiques au temps des guerres de religion (milieu du 16^{ème} siècle)* 243
- CATERINA PAGNINI, *Henry Stuart 'The Rising Sun of England': The Creation of a Prince of Wales (June 1610)* 261
- CARMELA SAVIANO, *La Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino: storia delle trasformazioni di «una perfetta e perenne memoria di comici sommi e carissimi a Napoli»* 271

- SUMMARIES 299

- GLI AUTORI 305

- I REFEREES 309