

I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo

di Paola Ventrone

Noi chiamiamo «teatro» ciò che viene fatto nel teatro o come teatro. E non sappiamo di più, dati i limiti della cultura teatrale e le approssimazioni delle altre discipline al teatro. I tre quarti della cultura se ne contenta e non si preoccupa che le conoscenze, le definizioni, i materiali siano invecchiati e imprecisi; l'altro quarto cerca e ricerca, nella feconda disperazione di studiare il teatro nella storia, come cultura¹.

1. La questione delle "origini"

La consapevolezza storica dell'esistenza di un legame fra confraternite e teatro risale agli studi ottocenteschi dei positivisti, che trovarono la loro sintesi più organica nelle *Origini del teatro* di Alessandro D'Ancona². Questa monumentale opera, in linea con l'impostazione evoluzionistica dominante ai tempi suoi, si pose il primario obiettivo di rintracciare "le origini" di un teatro, inteso come letteratura drammatica e come espressione di un genuino sentimento "popolare", che fosse paragonabile alla tragedia dell'Atene di Pericle: come in Grecia il dramma era nato dal rito, così nell'Europa medievale se ne cercava la genesi nella liturgia ecclesiastica.

Nelle indagini positiviste, infatti, il concetto di teatro si identificava con quello di testo drammatico, e segnatamente di testo drammatico religioso: non a caso il D'Ancona, prima di pubblicare la sua opera maggiore nel 1877, aveva dato alle stampe, nel '72, una silloge di sacre rappresentazioni fiorentine³. L'ottica letterario-centrica non impedì, però, all'autore di rubricare e di commentare una messe di documenti e di materiali, rinvenuti nel corso della compilazione antologica, riguardante una quantità e una varietà di consuetudini e di pratiche che, ben oltre la dimensione letteraria, avevano caratterizzato lo spet-

¹ Editoriale, «Teatro e Storia», 1 (1984), p. 7.

² *Origini del teatro in Italia: studij sulle sacre rappresentazioni, seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Firenze 1877, in seguito ristampata, con profonde revisioni e con il titolo *Origini del teatro italiano*, nell'edizione Torino 1891², che è quella di consultazione corrente.

³ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte e illustrate per cura di A. D'Ancona, Firenze 1872, 3 voll.

tacolo tardomedievale, e di tentare di associarli ai loro rispettivi enti promotori contribuendo, forse anche al di là delle intenzioni dello stesso studioso, a svincolare la nozione di teatro da quella di testo drammatico⁴. Si trattò probabilmente di un'intuizione più operativa che teorica, e destinata a dare i suoi frutti interpretativi soltanto nel secolo successivo, che però contribuì a includere nella sfera dello spettacolo fenomeni collettivi allora definiti *tout court* come "popolari" (quali le processioni, le corse al palio, le sassaiole, i ludi equestri e cavallereschi), dei quali si riconosceva il radicamento nella vita civile e politica delle città italiane indipendentemente dalla presenza o meno di una loro dimensione letteraria, che era quanto aveva fatto, pionieristicamente, Ludovico Antonio Muratori un secolo prima con il suo *De spectaculis et ludis publicis*⁵.

In particolare, la scoperta di alcuni laudari e inventari di oggetti scenici provenienti dagli archivi delle compagnie di disciplinati umbro-abruzzesi, già segnalata da Ernesto Monaci⁶, contribuì a determinare un immediato e duraturo nesso fra gruppi confraternali e rappresentazioni religiose, inducendo il D'Ancona a intitolare, significativamente, «I Flagellanti e la Lauda drammatica umbra» il capitolo delle *Origini del teatro* che fungeva da spartiacque fra la trattazione del cosiddetto "dramma liturgico" europeo in latino⁷ e la nascita della lauda drammatica italiana in volgare⁸.

Sul piano delle conoscenze relative agli usi cerimoniali e spettacolari delle confraternite, le acquisizioni documentarie di queste storie del teatro ottocentesche erano, tuttavia, incomplete e lacunose – e così appaiono certamente agli occhi dello studioso odierno –, a motivo della non sistematicità delle ricerche archivistiche che le avevano procurate. L'accumulo delle notizie e delle fonti raccolte veniva, infatti, determinato da ritrovamenti e da segnalazioni casuali sia degli autori stessi, sia dei molti archivisti, bibliotecari ed eruditi locali che erano in contatto con loro. Ciò nonostante la ricchezza dei materiali riportati alla luce rimane tuttora insostituibile proprio per la sua mancanza di selettività, che costituisce un punto di partenza imprescindibile per qualsiasi ricerca storica, in quanto consente e favorisce la massima libertà nel costruire originali percorsi interpretativi.

⁴ «Dai molti studii fatti sul Teatro antico spirituale avevamo messo insieme materia sufficiente a descrivere con qualche ampiezza le origini, le varie forme, la storia insomma della Sacra Rappresentazione. Se non che l'argomento ci era venuto per modo crescendo fra mano, che né all'editore parve di poter dar luogo al nostro lavoro innanzi al primo volume, né a noi bastava il cuore di restringere e quasi strozzare in poche pagine il frutto di assidue considerazioni e continue ricerche. Perciò, mettendo intanto a luce i testi, ci serbiamo di pubblicare (...) un volume di giusta mole su così fatto soggetto»: *ibid.*, I, p. IV.

⁵ L.A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi. Dissertatio XXIX: De spectaculis et ludis publicis*, Modena 1742 (ma si veda la ristampa commentata a cura di A. Viscardi, Modena 1962). Sul testo muratoriano si è soffermato con perspicue osservazioni J. Drumbl nella *Introduzione a Il teatro medievale*, a cura dello stesso, Bologna 1989, pp. 9-15.

⁶ *Appunti per la Storia del Teatro Italiano. Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria*, in «Rivista di filologia romanza», 1 (1872), pp. 235-271; 2 (1875), pp. 29-42.

⁷ Per una discussione problematica del concetto di "dramma liturgico" si veda J. Drumbl, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma 1981.

⁸ D'Ancona, *Origini del teatro*, ed. 1981² cit., I, pp. 106-118.

Enfatizzando l'interdipendenza fra confraternite devote e produzione spettacolare, e aprendosi alla repertoriatura di eventi non esclusivamente letterari, gli studiosi ottocenteschi indicarono, dunque, una feconda prospettiva di studio che, purtroppo, non fu raccolta dai loro epigoni in tutta la sua portata innovativa. Ciò appare evidente nella, pur fondamentale, opera "tardo-positivista" di Vincenzo De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*⁹, anch'essa accompagnata (ma in questo caso vent'anni più tardi, rovesciando in tal modo il processo acquisitivo del D'Ancona) da una fortunata silloge di *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*¹⁰. Questo studio, infatti, inventariando e classificando le varie forme di letteratura drammatica dell'età di mezzo, contribuì a rafforzare l'idea della centralità del testo drammatico nell'evento spettacolare (per non dire addirittura della sua "superiorità" rispetto alle componenti storico-sociali, tecniche, produttive, recitative, sceniche e così via), anche se non mancò di ribadire l'importanza della *liaison* fra confraternite e teatro, sia intitolando un intero capitolo a «Il teatro volgare dei laici» – nel quale prendeva in considerazione e metteva nuovamente in relazione il movimento dei flagellanti con la produzione laudistica umbra –, sia organizzando la seconda parte dell'opera con un criterio di distribuzione geografica («Il dramma sacro nelle regioni italiane»), che prendeva le mosse dal teatro abruzzese¹¹, per poi illustrare il romano, il toscano, il bolognese, il veneto e quello, più scarsamente documentato, di «Altri paesi».

Le sillogi del D'Ancona e del De Bartholomaeis, cui si possono aggiungere i due volumi dell'*Antico dramma sacro italiano* curati da Paolo Toschi¹², misero al centro dell'attenzione la letteratura drammatica allora considerata alle "origini" del nostro teatro, aprendo la via a numerose analoghe antologizzazioni che, fino agli anni Ottanta del secolo scorso, hanno contribuito a mantenere separato il teatro religioso dai suoi contesti produttivi, evocati soltanto per indicare una generica appartenenza geografica, oppure una classificazione contenutistica priva di concreto fondamento storico (ad esempio: «La Sacra Rappresentazione Umbra», «Il Drame Sacro a Firenze», «Il Teatro Sacro Romanzesco», «Il Teatro Dialettale»¹³). Questa "letterarizzazione" del teatro sacro italiano, intorno al quale interessava, al

⁹ Bologna 1924, poi ristampata con revisioni e accrescimenti: Torino 1952.

¹⁰ Firenze 1943, 3 voll.

¹¹ Argomento che aveva già affrontato monograficamente con il volume: *Il teatro abruzzese del Medio Evo*, raccolto da V. De Bartholomaeis, pubblicato con la collaborazione del dott. L. Rivera, Bologna 1924.

¹² Firenze 1926.

¹³ Sono, questi, i titoli delle sezioni nelle quali è organizzato il volume: *Le Sacre Rappresentazioni Italiane. Raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, a cura di M. Bonfantini, Milano 1942. Questa raccolta fu seguita dalle *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di L. Banfi, Torino 1963; dalle *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*, ristampa anastatica a cura e con prefazione di P. Toschi, Firenze 1969; dalle *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a cura di G. Ponte, Milano 1974.

più, interrogarsi sulle possibili soluzioni sceniche – anch'esse, però, prevalentemente desunte dai testi stessi¹⁴ –, è rimasta a lungo la linea interpretativa dominante; né furono sufficienti gli importanti interventi sul rapporto tra flagellanti e produzione laudistica presentati ai convegni perugini sui disciplinati del 1960 e del 1969¹⁵, o la migliore conoscenza delle confraternite e delle loro diverse caratteristiche e specializzazioni offerta dai primi lavori di ampio respiro quali quelli del Monti e del Meersseman¹⁶, o le ricerche musicologiche sull'*ars nova* italiana in relazione alle compagnie di laudesi¹⁷, perché la divaricazione fra testo e contesto sociale di produzione dello stesso riuscisse ad essere ricomposta, aprendo così nuove strade all'approccio teatologico.

2. L'apertura critica degli storici sociali

Una prima vera e propria svolta, rispetto a questa situazione storiografica un po' stagnante¹⁸, fu provocata, a partire dagli anni Settanta-Ottanta, dalle discipline storiche, e in particolare dagli studi di carattere sociologico e antropologico¹⁹. Fondamentali, per la Storia dello spettacolo, furono soprat-

¹⁴ Come, ad esempio, in V. Galante Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino 1935.

¹⁵ *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, Atti del convegno internazionale, Perugia, 25-28 settembre 1960, Perugia 1962: in particolare i contributi di I. Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, pp. 338-367; M. Apollonio, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, pp. 385-433 (ristampato in *Il teatro medievale* cit., pp. 233-270) e A.M. Terruggia, *In quale momento i disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, pp. 434-459; e: *Risultati e prospettive della ricerca sul movimento dei disciplinati*, Atti del Convegno (Perugia 5-7 dicembre 1969), Perugia 1972. Ma si vedano anche gli studi regolarmente pubblicati dal Centro di ricerca e di studio sul movimento dei disciplinati di Perugia, rinvenibili nel sito <<http://www.dspu.it/images/publicazioni/volumi/centro-studi-disciplinati.htm>>.

¹⁶ G.M. Monti, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, Venezia 1927, 2 voll.; *Miscellanea Gilles Gérard Meersseman*, Padova 1970, 2 voll.; G.G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, in collaborazione con G.P. Pacini, Roma 1977, 3 voll.

¹⁷ Fondamentali, in questo settore disciplinare, gli studi di Giulio Cattin, Frank D'Accone, Agostino Ziino, per i quali rimando soltanto a quanto pubblicato nei volumi del Centro di studi sull'*Ars nova* italiana del Trecento di Certaldo. Su Firenze si veda anche B. Wilson, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford 1992.

¹⁸ Ma dovuta anche al fatto che la Storia del teatro e dello spettacolo fino ad allora non era stata una disciplina accademica, e che solo dagli anni Sessanta stava incominciando a costruire la propria fisionomia differenziandosi dalla letteratura, della quale era fino ad allora stata una mera appendice.

¹⁹ Una menzione a parte merita, però, il saggio di R. Hatfield, *The "Compagnia de' Magi"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 33 (1970), pp. 107-144, che, a partire da un interesse prevalentemente storico-artistico sulla fortuna del tema della *Cavalcata dei Magi* nella cultura figurativa fiorentina, ha compiuto la più ampia ricognizione documentaria tuttora esistente su questa confraternita, che organizzava una sontuosa festa dei Magi nelle vie fiorentine, e ha offerto il primo studio monografico dedicato all'illustrazione delle varie e diverse attività svolte dai membri di una compagnia, da quelle devozionali a quelle culturali e spettacolari, mettendone a fuoco anche le significative implicazioni politiche.

tutto gli interventi di Richard Trexler confluiti nel volume *Public life in Renaissance Florence* che, relativamente all'esemplare caso fiorentino, ebbero il merito da un lato di portare alla luce la funzione dei "gruppi rituali" nella costruzione del cerimoniale pubblico, e dall'altro di individuare diverse tipologie di associazionismo laico, coinvolto nella vita rituale e spettacolare della città, introducendo perspicue distinzioni tanto fra le confraternite stesse, quanto fra queste e le altre configurazioni aggregative («theatrical institutions»), quali le brigate cavalleresche di giovani o quelle di artieri denominate potenze, ugualmente chiamate a partecipare a quelle attività o ad organizzarne di differenti²⁰.

Il pregio del lavoro di Trexler, rispetto ad altre opere che, nei medesimi anni, avevano affrontato il problema dei comportamenti rituali nelle comunità urbane²¹, è consistito, a mio avviso, soprattutto nell'approccio totalmente interdisciplinare rivolto alle fonti, che non ha trascurato nessuna tipologia documentaria, passando disinvolatamente dai provvedimenti legislativi alla produzione sonettistica e letteraria in senso lato, dalla memorialistica ai registri fiscali, dalle testimonianze iconografiche a quelle spettacolari e così via, intarsiandole fra loro e interpretando le une alla luce delle altre. Non voglio entrare nel merito delle critiche avanzate, anche giustamente, tanto sull'impostazione metodologica del volume, quanto su una certa disinvoltura nei riguardi dei documenti, che ha più di una volta portato lo studioso a travisare o a forzare i significati dei materiali presi in esame, soprattutto nel caso dei testi letterari²². Ciò che qui mi interessa sottolineare è che questo atteggiamento, indipendentemente dai limiti riscontrati nella sua applicazione, non

²⁰ R.C. Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, New York 1980 (II ed., New York 1991; le pp. 223-261 sono state tradotte, con il titolo *Il rituale della celebrazione: le forme cavalleresche e la Festa di San Giovanni*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. Guarino, Bologna 1988, pp. 71-119). I saggi in esso rielaborati datavano ad anni precedenti, in particolare, per quanto riguarda il problema delle diverse tipologie di gruppi rituali in relazione con le forme celebrative e spettacolari da esse promosse, ricordo i seguenti in ordine cronologico: *Florentine Religious Experience: The Sacred Image*, in «Studies in the Renaissance», 19 (1972), pp. 7-41; *Ritual Behavior in Renaissance Florence: The Setting*, in «Medievalia et Humanistica», n.s., 4 (1973), pp. 125-144; *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, a cura di C. Trinkaus, H. A. Oberman, Leiden 1974, pp. 200-264 (trad. it. in Id., *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Roma 1990, pp. 79-163); *Lorenzo de' Medici and Savonarola, Martyrs for Florence*, in «Renaissance Quarterly», 31 (1978), pp. 293-308; *The Magi Enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice*, in «Studies in Medieval and Renaissance History», n.s., 1 (1978), pp. 127-218 (ristampato in Id., *Church and Community, 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma 1987, pp. 75-167).

²¹ Penso, in particolare, allo studio di E. Muir, *Il rituale civico a Venezia*, Roma 1984 (ma l'originale edizione inglese è del 1981). Sul confronto fra Venezia e Firenze, incentrato sugli studi di Muir, Trexler e Weissman, si vedano le considerazioni di Ph. Braunstein e Ch. Klapisch-Zuber, *Florence et Venise: les rituels publics a l'époque de la Renaissance*, in «Annales E.S.C.», 38 (1983), 5, pp. 1110-1124.

²² Basti il riferimento alle critiche sollevate nella recensione di S. Bertelli, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 45 (1983), 1, pp. 165-169.

solo ha proficuamente portato, o riportato, alla luce una quantità di notizie di spettacoli e di loro diverse tipologie che, sebbene anche prima non fossero del tutto ignote grazie allo scavo dei positivisti – come, ad esempio le sacre rappresentazioni o gli spettacoli cavallereschi –, hanno trovato in *Public life* il primo sguardo di ricostruzione in un affresco organico, ma ha anche posto in evidenza la ricchezza delle testimonianze prodotte dalla cultura fiorentina, consentendo di rilevarne, anche nei termini di un problema storiografico sul quale riflettere, l'eccezionalità qualitativa e quantitativa rispetto alle altre città italiane, che la rendono un terreno fertile per l'impostazione di nuove ricerche e per la sperimentazione di nuove linee interpretative.

In tale direzione appare particolarmente eloquente un piccolo intervento uscito contemporaneamente – quasi come un corollario – a *Public life in Renaissance Florence* che, a mio avviso, contribuì a determinare un nuovo orientamento nella ricerca sullo spettacolo non solo fiorentino: l'articolo si intitola *Florentine Theatre, 1280-1500. A Checklist of Performances and Institutions*²³. Trexler vi elencava in ordine cronologico tutte le notizie, incontrate nell'ampio spoglio di fonti edite e inedite condotto per l'opera maggiore, che considerava corrispondenti alla sua idea di teatro, sostenendo di voler porre, con quella lista, «the question of what theatre is»²⁴. Per questa ragione segnalava di avervi incluso: i riferimenti a possibili rappresentazioni drammatiche – anche quando queste non trovavano precisi riferimenti a testi recitati o a soggetti recitanti –, i ricordi di «public forms which then or later served as vehicles for theatrical performances», la menzione di eventi nei quali i partecipanti impersonavano un ruolo, e le notizie di apparati passibili di essere considerati propriamente teatrali. Al contrario precisava di aver escluso armeggerie, danze e manifestazioni consimili, a meno che non contenessero accenni a situazioni «whose imitative quality was mentioned by source», oppure ad apparati e a personaggi effettivamente teatrali, quali i carri di trionfo nel primo caso e i festaiuoli nel secondo²⁵. Certamente i criteri di scelta degli avvenimenti compresi in questa lista, che inizia con la registrazione di brigate magnatizie impegnate nell'organizzazione di corti e di festini rionali nel 1283, e termina con il ricordo di fuochi carnevaleschi e di combattimenti ai sassi realizzati da due gruppi di lavoratori minuti nel 1499, potrebbero oggi, dopo un trentennio di ricerche di storia del teatro, essere riveduti e precisati, ma nel 1980 costituirono un punto di riferimento per impostare un nuovo modo di guardare alla storia degli spettacoli, venendo, così, a raccogliere anche se solo implicitamente e con una diversa prospettiva critica, un suggerimento a suo tempo avanzato da Aby Warburg, quando sosteneva che sarebbe stato necessario «considerare e studiare come fattore costitutivo

²³ Pubblicato in un numero monografico di «Forum Italicum», 14 (1980), 3, pp. 454-475, dedicato a «Medieval and Renaissance Theater and Spectacle».

²⁴ *Ibid.*, p. 455.

²⁵ *Ibid.*

dello stile nella storia della coltura artistica della Rinascita tutto ciò che si riferisce alle feste fiorentine»²⁶.

Un altro aspetto significativo dell'articolo di Trexler consiste, inoltre, nella sostanziale mancanza di gerarchia fra le forme spettacolari registrate e, viceversa, nell'importanza assegnata ai singoli gruppi o enti responsabili, che faceva emergere la varietà e la quantità degli organismi associativi impegnati, accanto alle confraternite o in competizione con esse, nella partecipazione alla vita rituale e spettacolare della città, e faceva risaltare la specificità delle forme celebrative prescelte da ciascuna *theatrical institution* in base alle proprie finalità devozionali, politiche, assistenziali e autorappresentative, spostando l'attenzione dalla ricostruzione degli spettacoli in sé, nella loro dimensione drammatica e performativa, a quella dei loro enti promotori.

3. *L'esempio storiografico fiorentino*

L'inusuale ricchezza della documentazione conservatasi intorno alla vita delle confraternite ha reso Firenze un territorio ideale sul quale affinare ulteriori e più mirate indagini, che non solo hanno ampliato consistentemente il volume delle conoscenze sull'argomento, ma hanno anche individuato nuovi problemi e nuove tematiche sulle quali orientare gli interessi di ricerca²⁷. La maggior parte di questi contributi si è trovata ad affrontare, o talvolta anche solo a sfiorare, le pratiche teatrali di tali gruppi, apportando un incremento testimoniale e critico fondamentale per gli storici dello spettacolo. I lavori di Ronald Weissman²⁸, di John Henderson²⁹, di Ludovica Sebregondi³⁰, di Ilaria Taddei³¹, per ricordare solo gli autori che si sono dedicati monograficamente a questo soggetto, hanno chiarito numerosi aspetti dell'associazionismo religioso, distinguendone con maggior cura le diverse tipologie, la durata crono-

²⁶ *Delle «imprese amorose» nelle più antiche incisioni fiorentine*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, Firenze 1966, pp. 179-191: p. 191.

²⁷ Non è compito del presente intervento tracciare una rassegna esaustiva dei progressi compiuti dagli studi confraternali fiorentini e non, ma soltanto di segnalare i contributi più utili per la storia dello spettacolo, perciò rimando, per un quadro più ampio, sia ai saggi raccolti in questo volume, sia alla pregevole sintesi di Ch.F. Black, *The development of confraternity studies over the past thirty years*, in *The Politics of Ritual Kinship. Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, a cura di N. Terpstra, Cambridge 2000, pp. 9-29.

²⁸ *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York 1982.

²⁹ *Pietà e carità nella Firenze del basso Medioevo*, Firenze 1998 (Oxford 1994): notizie sugli spettacoli organizzati da alcune compagnie alle pp. 102-114.

³⁰ *La compagnia e l'oratorio di San Niccolò del Ceppo*, Firenze 1985; *Tre confraternite fiorentine: Santa Maria della Pietà detta "Buca" di San Girolamo, San Filippo Benizi, San Francesco Poverino*, Firenze 1991.

³¹ *Associazioni giovanili fra tardo medioevo e prima età moderna: metamorfosi di una forma tradizionale e specificità del caso fiorentino*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», 3, 1997, pp. 225-241; *Fanciulli e giovani. Crescere a Firenze nel Rinascimento*, Firenze 2001, sulle sacre rappresentazioni cfr. pp. 262-276.

logica, il funzionamento interno, la composizione sociale, i rapporti politici, le committenze artistiche, le rispettive e peculiari attività e via di seguito, e consentendo, in tal modo, di ricomporre un panorama più preciso e variato della intensissima vita devozionale e rituale cittadina³².

Altri studi, invece, si sono concentrati propriamente sulle esperienze teatrali, procedendo, parallelamente, allo scavo documentario negli archivi confraternali, alla ricostruzione degli spettacoli attestati e all'analisi delle loro vestigia drammaturgiche. Di questa natura sono i lavori di Nerida Newbiggin e di Konrad Eisenbichler, il cui apporto alla conoscenza dello spettacolo fiorentino è stato molto significativo. Muovendo inizialmente da interessi letterari – sui testi di sacra rappresentazione la prima, sulla drammaturgia di Giovan Maria Cecchi il secondo³³ –, essi hanno entrambi orientato le loro ricerche sul rapporto fra teatro e società, confermando come lo studio delle confraternite fosse un veicolo indispensabile per comprendere più a fondo il sistema della produzione teatrale religiosa.

Nel constatare che tutte le raccolte di sacre rappresentazioni fiorentine pubblicate fino all'inizio degli anni Ottanta erano fondate su esemplari a stampa³⁴, nonostante la sopravvivenza di un numero notevole di manoscritti che verosimilmente dovevano spesso riportare lezioni più antiche e forse più corrette rispetto a incunaboli e cinquecentine, la Newbiggin ha compiuto un censimento, nelle principali biblioteche italiane, dei codici di questi testi, identificando e pubblicando una serie di componimenti antichi, e proponendo l'associazione di alcuni di questi con la processione dei carri realizzata da confraternite e altri enti cittadini per la festa patronale di san Giovanni Battista³⁵. Ella ha, inoltre, sostenuto a ragione la necessità di distinguere fra i vari periodi di scrittura di questi drammi, che non sono fra loro indifferenziati come potrebbe apparire dalle edizioni positiviste e post-positiviste sopra citate, ma rispecchiano i cambiamenti di clima politico e culturale di Firenze fra la metà del XV e la metà del XVI secolo³⁶. La studiosa australiana si è poi

³² Per la quale si veda anche il ricco materiale raccolto in *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, a cura di G. Rolfi, L. Sebgondi, P. Viti, catalogo della mostra, Milano 1992.

³³ Giovan Maria Cecchi, *The Horned Owl (L'Assiuolo)*, a cura di K. Eisenbichler, Waterloo (Ont. Canada) 1981; K. Eisenbichler, *Dramatic Theory in the Prologues of Giovan Maria Cecchi*, in «Quaderni di italianistica», 3 (1982), pp. 191-201; Id., *A Playwright in the Pulpit: "The Spiritual Discourses" of Giovan Maria Cecchi (1558)*, in «Italian Culture», 6 (1985), pp. 77-88; Id., *Spazi e luoghi nel teatro fiorentino del Cinquecento: Giovan Maria Cecchi*, in «Yearbook of Italian Studies», 6 (1997), pp. 52-62.

³⁴ Con l'esclusione di *Le rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie*, [a cura di G. Galletti], Firenze 1833, fondata prevalentemente su un manoscritto appartenuto al figlio del Belcari: il codice Magl. VII.690, conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

³⁵ N. Newbiggin, *Introduzione a Nuovo Corpus di sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Bologna 1983, pp. XXV-XLV; per la presenza delle confraternite nella processione di San Giovanni, oltre che agli studi di Trexler, Weissman e Henderson sopra citati, mi permetto di rimandare a P. Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*, in «Annali di Storia di Firenze», 2 (2007), pp. 49-76: 59-62 e note, con bibliografia.

³⁶ Newbiggin, *Introduzione cit.*, pp. X-XI.

dedicata allo scavo negli archivi di alcune compagnie fiorentine di fanciulli e di adulti per arrivare a meglio definire i rapporti fra le singole feste documentate e le rispettive istituzioni responsabili³⁷, approdando ad una ricostruzione interpretativa degli allestimenti delle rappresentazioni dell'*Annunciazione*, dell'*Ascensione* e della *Pentecoste*, con i famosi ingegni scenici attribuiti a Filippo Brunelleschi, realizzate da tre compagnie di laudesi delle quali ha anche pubblicato i libri di spese e le testimonianze superstiti³⁸.

Ad Eisenbichler va, invece, riconosciuto il merito di aver compiuto il primo studio sistematico dell'archivio di una confraternita di fanciulli: quella dell'Arcangelo Raffaele detta della Natività di Gesù, la prima fondata a Firenze. Basandosi sulle fonti pervenute fino a noi, in parte mendose per il Quattrocento e per il primo Cinquecento, ma piuttosto ricche per il periodo granducale fino alla soppressione settecentesca, l'autore ha ricostruito l'attività del gruppo, mettendone particolarmente in luce le trasformazioni derivate dal passaggio dalla repubblica al principato, e sottolineandone la costante applicazione nella produzione spettacolare a scopo edificante, che costituisce una peculiarità fiorentina nell'educazione dei fanciulli entrata in uso ben prima che la Riforma post-tridentina istituisse le Scuole di Dottrina e inserisse sistematicamente la recitazione fra i programmi formativi di fanciulli e giovani³⁹.

La curiosità primariamente "ludica" e "archeologica" per i fatti di spettacolo e per la loro ricostruzione può, però, dimostrarsi un limite e procurare una distorsione ottica rispetto a quanto l'azione in sé del fare teatro all'interno di una determinata comunità comporta, a livello civico, politico, aggregativo, educativo ed anche artistico. È il rischio corso dai lavori di Newbiggin e di Eisenbichler che, per quanto preziosi per la quantità delle acquisizioni documentarie, tendono, metodologicamente, a mantenere un accostamento paratattico fra testi drammatici, *performances* e loro interpreti, che talvolta appiat-

³⁷ In particolare la compagnia di fanciulli della Purificazione con sede presso la chiesa domenicana e medicea di San Marco (N. Newbiggin, *The Word made Flesh. The "rappresentazioni" of Mysteries and Miracles in Fifteenth Century Florence*, in *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, a cura di T. Verdon, J. Henderson, Syracuse (New York) 1990, pp. 361-375), e le compagnie di Santa Maria Annunziata e Laudesi della Nostra Donna detta dell'Orciuolo con sede nella chiesa di San Felice in Piazza, di Sant'Agnes e Santa Maria delle Laude in Santa Maria nel Carmine, e di Santa Maria delle Laude e del Santo Spirito, detta del Piccione in Santo Spirito.

³⁸ *Feste d'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, Firenze 1996: a pp. 137-144 del vol. I, la Newbiggin elenca tutte le notizie, da lei rinvenute, di rappresentazioni religiose allestite da confraternite di adulti o di fanciulli. La tradizione degli ingegni scenici delle chiese di Oltrarno è stata oggetto di numerose ricerche e interpretazioni, che hanno trovato un punto di riferimento nei modelli approntati da Ludovico Zorzi e Cesare Lisi per la mostra *Il luogo teatrale a Firenze*, a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, catalogo della mostra, Milano 1975, pp. 55-65. Per un aggiornamento critico e bibliografico sull'argomento cfr. P. Ventrone, "Una visione miracolosa e indicibile": nuove considerazioni sulle feste di quartiere, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, a cura di E. Garbero Zorzi, M. Sperenzi, catalogo della mostra, Firenze 2001, pp. 39-51.

³⁹ K. Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael: a Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto 1998.

tisce la ricchezza e la varietà delle fonti rinvenute e pubblicate, invece di mettere a frutto la poliedricità delle suggestioni interpretative da esse sollecitate.

I vantaggi di un approccio non prevalentemente incentrato sulle rappresentazioni e sulle loro modalità performative si colgono, invece, nello studio di Lorenzo Polizzotto sulla compagnia di fanciulli della Purificazione⁴⁰. L'autore riesce, infatti, a leggere la documentazione (certamente eccezionale per completezza e continuità, poiché di nessuna confraternita giovanile si è conservato un archivio così povero di lacune) con sensibile attenzione alle sfumature e ai particolari, non usandola semplicemente per ricostruire l'attività della compagnia in sé, ma impiegandola per cercare di ridisegnare le articolate dinamiche che, attraverso la combinazione di vari fattori (il protettorato medico, la peculiare composizione sociale dei membri, le esplicite finalità educative in senso civico non meno che morale, il continuo mutare degli equilibri interni in corrispondenza con i cambiamenti politici cittadini), consente di comprendere a fondo nelle sue implicazioni il ruolo delle compagnie di fanciulli nella società fiorentina, e la funzione delle rappresentazioni teatrali nella loro educazione. Ne deriva una sorta di assonometria, un'immagine contemporaneamente interna ed esterna, che mette in luce tutta la complessità del ruolo civile e politico tanto di questa specifica associazione, quanto degli organismi confraternali in generale, nelle altalenanti vicende politiche dello stato fiorentino: sia negli equilibri clientelari del periodo repubblicano, sia nelle sovversioni di quello savonaroliano⁴¹, nelle ristrutturazioni statuali del regime principesco, nelle relazioni con i provvedimenti post-tridentini, sia, infine, nelle trasformazioni in termini assistenziali del Sei-Settecento. Si tratta, dunque, di un metodo realmente interdisciplinare, che dipinge in un unico affresco tutti gli aspetti delle pratiche confraternali, compresi quelli della committenza artistica, del sistema di patronato, del radicamento territoriale, filtrando, in maniera originale e densa di nuove aperture critiche, un cinquantennio di ricerche sulla storia della società fiorentina del rinascimento.

Il crescente interesse per il mondo delle confraternite, evidente anche dalle bibliografie on-line che si sono moltiplicate negli ultimi tempi⁴², ha progressivamente allargato il campo di indagine ad altre città d'Italia, pur mantenendo, quanto meno relativamente ai comportamenti rituali e alle pratiche spettacolari, una sorta di confronto, più o meno esplicitato, con l'esperienza fiorentina. In relazione alla storia dello spettacolo, sulla situazione veneziana, una delle meglio scandagliate dopo lo studio di Muir⁴³, che non era però particolarmente

⁴⁰ *Children of the Promise. The Confraternity of Purification and the Socialization of Youths in Florence. 1427-1785*, Oxford 2004.

⁴¹ Periodo e argomento al quale è dedicato un altro bel libro di L. Polizzotto, *The Elect Nation: The Savonarolan Movement in Florence 1494-1545*, Oxford 1994.

⁴² Delle quali rende conto la bibliografia di M. Gazzini, *Confraternite religiose laiche*, in «Reti Medievali. Iniziative on line per gli studi medievistici», Repertorio <<http://www.rm.unina.it/repertorio/confrater.html>>.

⁴³ *Il rituale civico a Venezia* cit.

incentrato sul tema dell'associazionismo devoto, le ricerche più proficue sono state quelle degli storici sociali e dei musicologi, che hanno messo in luce il comportamento cerimoniale di queste istituzioni, dette Scuole grandi e Scuole piccole, e la particolarità della loro presenza nella vita pubblica della città⁴⁴. Questa particolarità, a proposito delle Scuole Grandi, è stata ben delineata da Brian Pullan, secondo il quale esse «were expressions of a form of civic Catholicism», in quanto il governo era stato capace di utilizzarle stringendo con loro un legame molto più stretto di quello che avevano con la parrocchia o la diocesi di appartenenza. In questa maniera le Scuole seppero promuovere la coesione nell'intera società veneziana, allontanando i membri dagli interessi circoscrizionali ed accentrandone la partecipazione nelle cerimonie di stato⁴⁵.

Di grande interesse anche le ricerche di Nicholas Terpstra su Bologna⁴⁶ e di Anna Esposito su Roma (in particolare sulla Confraternita del Gonfalone⁴⁷), che hanno mostrato la peculiarità delle dinamiche organizzative e rituali nel rapporto delle compagnie con la città e con le sue istituzioni politiche, lasciando però trasparire nelle attività più specificamente spettacolari, soprattutto per il secondo Quattrocento, la presenza forte del modello fiorentino a tutti i livelli, da quello drammaturgico a quello performativo e rituale, che costituiva, evidentemente, un riferimento dal quale era difficile prescindere, non avendo la capacità di proporre modelli esportabili altrove. Sono studi che confermano, in tutti i casi considerati, la complessità del ruolo ricoperto dalle confraternite nella vita delle città medievali e proto-rinascimentali, e la necessità di proseguire con ulteriori indagini nell'approfondimento delle loro funzioni rituali, educative, civiche e politiche sia nei singoli contesti urbani, sia nel confronto fra le differenti esperienze italiane ed europee.

⁴⁴ Per una bibliografia ampia e aggiornata rimando a M. Gazzini, *Confraternite e società cittadina nel medioevo italiano*, Bologna 2006, in particolare pp. 10-57. Tra gli studi più vicini ai temi storici teatrali mi limito a ricordare: B. Pullan, *The "Scuole Grandi" of Venice. Some Further Thoughts, in Christianity and the Renaissance* cit., pp. 272-301, interessante proprio per il confronto instaurato con le usanze cerimoniali e devozionali delle compagnie fiorentine; M. Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e a Venezia in età rinascimentale*, Venezia 1996, esplicitamente impostato sul paragone fra Venezia e Firenze e utile per lo scavo archivistico di prima mano soprattutto nelle fonti legislative e normative; J. Glixon, *Music at the Venetian Scuole Grandi, 1440-1540*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, a cura di I. Fenlon, Cambridge 1981, pp. 193-208; Id., *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*, Oxford 2003. Pregevole, infine, per la capacità di sintesi degli studi precedenti sempre accompagnata da sottili considerazioni sulla cerimonialità urbana veneziana, il lavoro E. Crouzet Pavan, «Sopra le acque salse». *Espaces, pouvoir et société à Venise à la fin du Moyen Âge*, Roma 1992.

⁴⁵ Pullan, *The "Scuole Grandi" of Venice* cit, p. 295.

⁴⁶ N. Terpstra, *Lay Confraternities and Civic Religion in Renaissance Bologna*, Cambridge 1995; Id., *Confraternities and Local Cults: Civic Religion Between Class and Politics in Renaissance Bologna*, in *Ludus. Studies in Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama*, II, *Civic Ritual and Drama*, a cura di A. F. Johnston, W. Hüsken, Amsterdam 1997, pp. 143-174.

⁴⁷ A. Esposito, *Apparati e suggestioni nelle "feste e devotio[n]i" delle confraternite romane*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 106 (1983), pp. 311-322; Ead., *Le "confraternite" del Gonfalone (sec. XIV-XV)*, in *Le Confraternite romane. Esperienza religiosa, società, committenza artistica*, a cura di L. Fiorani, Atti del convegno, Roma 14-15 maggio 1982, in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», n.s., 5 (1984), pp. 91-136.

4. Lo sguardo teatrologico

Se il teatro è sostanzialmente un insieme di relazioni, lo è anche il pensiero, la riflessione, gli studi sul teatro: la storiografia teatrale è, nel suo essere indagine storica, fondamentalmente pensiero dialettico. Nella storiografia il teatro non sembra mai essere conosciuto in sé e per sé: «che cosa è il teatro?» non è né la domanda né la risposta degli studi teatrali, né è se mai – più o meno consapevolmente – un a priori, tecnicamente un pregiudizio operativo. Nella storiografia il teatro mi sembra attuarsi e svelarsi sempre come “teatro e altro”: e in questa relazione dialettica (teatro e...: istanze rappresentative, bisogni espressivi, società, commercio, utopia, comportamenti, forme, visioni, letteratura, musica, arti plastiche e figurative, estetica, pedagogia, ecc. [e confraternite aggiungerei io dato il contesto specifico in cui mi trovo a scrivere]) ho sempre trovato la fascinazione e la ricchezza conoscitiva degli studi di teatro. Per questo il teatro, e gli studi di teatro, sono il luogo dialettico in cui convergono situazioni e problematiche diverse in sé e nella loro provenienza: “il luogo dei possibili”. (...) È una grande ricchezza, per lo storico del teatro, recuperare le tensioni, le motivazioni, le tecniche e le abilità, gli usi, che potevano diventare vita del teatro; così non si finisce con l'usare, in modi più o meno avvertiti, esclusivamente una nozione più o meno pre-determinata di ciò che al teatro è pertinente, ma con lo scoprirne altre, di pertinenze, magari non pensate⁴⁸.

Mi si perdonerà questa lunga citazione da un saggio di Fabrizio Cruciani⁴⁹, ma la considero una premessa necessaria per spiegare perché, rispetto al fervore inesausto degli studi confraternali di questi ultimi tre decenni, e all'inevitabile interesse da essi incontrato presso gli storici del teatro medievale e rinascimentale, il contributo di questi ultimi non sia stato né quantitativo – dal momento che non ha prodotto nuove edizioni di fonti o sistematiche ricognizioni documentarie –, né monografico, nel senso che quasi mai ha affrontato la ricostruzione delle attività teatrali di particolari compagnie o di singoli spettacoli⁵⁰. Lo sforzo disciplinare è stato, invece, quello di individuare percorsi critici capaci di superare la contraddizione di fondo che domina gli studi teatrali, vale a dire l'assenza dell'oggetto ermeneutico – che, in quanto “evento”, è per sua natura “effimero” –, per tentare di definire nessi diversi e di tracciare panorami più complessi e problematici rispetto alla mera descrizione di

⁴⁸ F. Cruciani, *La «tradition de la Naissance»*, in «Teatro e storia», 4 (1989), n. 6, pp. 3-17: 5, corsivi miei.

⁴⁹ Cruciani è stato uno dei “padri fondatori” delle Discipline dello spettacolo, che ho avuto il privilegio di avere come maestro insieme a Ludovico Zorzi, ugualmente lucido e acuto nell'aprire prospettive di studio, benché meno incline alle esplicite dichiarazioni di metodo. Entrambi si erano impegnati per cercare una identità disciplinare alla storia dello spettacolo con modalità diverse ma complementari: cfr. *Ludovico Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, a cura di S. Mamone, num. mon. di «Quaderni di teatro», 7 (1985), 27; *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, num. mon. di «Culture teatrali», 7/8 (autunno 2002 - primavera 2003), in particolare la sezione *I. Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali, oggi*, curata da F. Bortoletti.

⁵⁰ Fa eccezione il volume di M. Nerbanò, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia 2007², sul quale mi soffermerò più avanti. Va segnalato anche il fondamentale studio di F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983, che, pur non essendo specificamente interessato al tema delle confraternite, dedica diversi capitoli alla *Rappresentazione della Passione* realizzata nel Colosseo dalla Compagnia del Gonfalone, a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento, pubblicandone documenti e descrizioni: pp. 210-218; 263-270; 470-473.

feste e di rituali collettivi o individuali, o al tentativo, quasi sempre in buona misura ipotetico per la scarsità della documentazione, di ricostruire archeologicamente possibili realizzazioni sceniche dei testi drammatici conosciuti. Difatti «il problema della storiografia teatrale è quello di circoscrivere il proprio oggetto: il che significa costruirne i confini, e cioè non darli per noti e acquisiti ma appunto costruirli, determinare di volta in volta le zone di confine. Che sono *zone imprecise, indefinite, di intersezioni*⁵¹».

Con questi presupposti metodologici, gli storici del teatro che hanno toccato il problema dell'apporto confraternale hanno dunque, di preferenza, indagato situazioni fluide e non prodotti concreti, tendendo a porre in secondo piano la rappresentazione spettacolare come argomento di studio in sé, per privilegiare l'indagine dei processi di produzione, dei sistemi di relazione culturale sociale e politica che li sottendono, delle modalità di comunicazione e di elaborazione letteraria, figurativa e prossemica (rispetto alle forme contigue di espressione e di indottrinamento messe a punto dalle culture politiche ed ecclesiastiche locali: predicazione, letteratura, pittura e così via), cercando di valorizzare la molteplicità degli sguardi e di ampliare la quantità e la qualità delle domande rivolte alle fonti, nonché la tipologia delle fonti stesse⁵².

Il primo passo che ha condotto alla consapevolezza dell'importanza dell'associazionismo laico e religioso nella produzione teatrale di antico regime è stato certamente l'interesse rivolto al rapporto fra lo spettacolo e la società di cui è espressione e in cui si radica, formalizzatosi nel fortunato binomio *Il teatro e la città*, titolo del volume di Ludovico Zorzi (1977), che ha mutato profondamente l'approccio allo studio del teatro del rinascimento⁵³. Nell'endiadi «il teatro e la città» è sintetizzata una tavolozza molto ampia di sfumature, che comprendono sì la definizione del luogo, dell'edificio teatrale, dello spazio scenico, ma, in senso assai più ampio, investono i rapporti sociali, le motivazioni politiche, le funzioni cerimoniali, le proiezioni simboliche, nelle quali si condensa il senso stesso del fare spettacolo. Questa apertura ha determinato l'orientamento degli studi sulla storia dello spettacolo ridefinendone la fisionomia nei termini di una “funzione della società” che va di volta in volta scoperta e precisata in relazione ai diversi contesti e alle differenti epoche di appartenenza.

⁵¹ Cruciani, *La «tradition de la Naissance»* cit., pp. 9-10, corsivi miei.

⁵² Come acutamente sottolinea R. Guarino (*Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari 2005, p. 153): «La necessità di ricomporre il quadro delle fonti come un elemento per sé rilevante è comunque urgente per lo storico. Nel caso del teatro ci porta a ripercorrere i processi che hanno impresso le tracce del fare negli oggetti, nelle scritture, e nelle condensazioni dei loro archivi».

⁵³ L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977. Su questo e sugli altri studi che hanno contribuito a rinnovare e a reimpostare la storia del teatro rinascimentale rimando a F. Cruciani, D. Seragnoli, *Guide bibliografiche [Garzanti]. Teatro*, Milano 1991, in particolare pp. 63-79, e alla riflessione storiografica di M. Schino, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Roma 1995, pp. 21-58.

In tale direzione si è mossa, ad esempio, l'antologia di saggi su *Teatro e culture della rappresentazione*, curata da Raimondo Guarino e introdotta da un saggio di rara complessità e competenza, dove l'insieme delle dinamiche (identitarie, civiche, politiche, devozionali, educative), che presiede alla produzione di spettacoli nelle società urbane del XV secolo, viene messo in luce nelle sue multiformi manifestazioni e nelle implicazioni profonde (la cui molteplicità è significativamente evocata dal plurale "culture" del titolo). Si è, così, aperta una proficua prospettiva di indagine, orientata verso la ricostruzione di una "storia e geografia" del teatro italiano di antico regime che considera non tanto i fattori di somiglianza fra fenomeni spettacolari (e segnatamente quelli relativi alle feste civiche e collettive o, per contro, di gruppo e riservate), ma gli elementi di diversità che consentono di vedere le differenti motivazioni e soluzioni elaborate nelle singole situazioni locali⁵⁴.

In sostanza, una volta dato per scontato che le città europee hanno fondato il loro teatro sulle comuni origini religiose, il problema storico è stato rovesciato, non ponendosi più l'obiettivo di confrontare fra loro testi drammatici e documenti fiorentini o bolognesi o parigini per coglierne affinità o differenze "esteriori"⁵⁵, ma di ricercare le motivazioni e le dinamiche sociali interne alle singole comunità. Questo approccio ha rivelato, nelle situazioni finora meglio studiate quali, in particolare, quelle di Firenze e Venezia, Ferrara, l'area bresciana, una varietà di soluzioni che mette in luce la validità di uno sguardo teatrologico non mirato a porre domande aprioristiche sugli spettacoli in sé ma aperto a cogliere i segnali di interferenza e di scambio fra luoghi e istituzioni.

⁵⁴ *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. Guarino, Bologna 1988.

⁵⁵ Esempio di un procedimento di questo tipo, anche se meritoriamente indirizzato a far conoscere meglio i documenti sullo spettacolo medievale europeo, è il volume *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, a cura di P. Meredith, J.E. Tailby, Kalamazoo (Michigan) 1983. In effetti quanto agli studi comparativi, va considerato che la diffusione e l'esportazione delle tecniche esecutive, legata al movimento di artigiani e specialisti dell'intrattenimento, basterebbe da sola a giustificare le somiglianze che si presentano fra alcuni spettacoli dislocati in diverse parti d'Europa, come è il caso, particolarmente eloquente, dei citati macchinari scenici brunelleschiani per le rappresentazioni fiorentine nelle chiese (cfr. *supra*), che si ritrovano, diversi nel dettaglio ma identici nella struttura scenica, nel *Misterio d'Elx* (sul tema dell'*Assunzione* della Vergine), ancor oggi celebrato nella cittadina catalana. La somiglianza in sé, che consiste sostanzialmente nell'uso di macchine ascensionali di collegamento fra terra e cielo-paradiso, non rivela, infatti, nulla di concretamente storico né sulle possibili vie di diffusione dei macchinari stessi, né sulle specifiche esigenze che hanno indotto le autorità cittadine ed ecclesiastiche di una particolare comunità a impegnarsi, in un altrettanto particolare frangente cronologico, in un'impresa spettacolare che pretendeva una disponibilità finanziaria e organizzativa di notevole entità. Sulle feste fiorentine rimando a Newbiggin, *Feste d'Oltrarno* cit.; e a Ventrone, "Una visione miracolosa e indicibile" cit., pp. 39-51, con indicazioni sulla bibliografia precedente. Sul *Misterio d'Elx*, nel contesto dello spettacolo ascensionista iberico, cfr. F. Massip Bonet, *La ilusión de Icaro: Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, Madrid 1997.

La conoscenza meno generica delle confraternite nelle loro differenti nature e vocazioni, e nelle peculiari declinazioni locali, ha, perciò, introdotto un notevole salto di qualità negli studi teatrali, perché ha orientato le ricerche su problemi concreti, relativi alle motivazioni produttive, alle modalità esecutive, alle responsabilità finanziarie, con il risultato di far emergere quanto variegato fosse il tessuto di forme rappresentative e spettacolari che rispondeva di volta in volta alle peculiari esigenze fronteggiate da responsabili e committenti⁵⁶. In altri termini, lo studio della dialettica fra teatro e istituzioni nella città ha consentito di disegnare, per alcuni centri particolari, una strategia molto dinamica, duttile e raffinata nell'impiego ideologico e politico (anche nel senso etimologico di appartenente alla vita della *polis*) delle abilità legate alla realizzazione di spettacoli, da quelle recitative, musicali, oratorie, mnemoniche, figurative, a quelle fisiche, cinetiche, prossemiche e così via⁵⁷. Qualche esempio esplicito potrà meglio chiarire quanto enunciato in astratto.

5. Per una "storia e geografia" del teatro italiano: l'esempio di Firenze

Nel quadro di una possibile "storia e geografia" del teatro italiano, Firenze offre, senza dubbio, un esempio particolarmente interessante, non solo per l'esuberanza e la multiformità che il fenomeno confraternale vi assunse (tanto che alcune istituzioni sono attive tutt'oggi nel campo assistenziale⁵⁸), ma

⁵⁶ Un'esortazione a «studiare il teatro nella storia, come cultura», al di là di un rapporto genericamente "contestualizzante" ma che analizzi l'interazione delle comunità e delle culture teatrali nella storia dei diversi centri, è stata avanzata dalla rivista, dal titolo programmatico, «Teatro e storia» (la citazione è tratta dall'*Editoriale* del n. 1 cit., p. 7, che pubblicava il contributo di F. Cruciani, *Storia e storiografia del teatro: saggio bibliografico*), oppure nella problematica e lucida sintesi di lungo periodo di Guarino, *Il teatro nella storia* cit.

⁵⁷ In questa nuova impostazione critica, che dalla metà circa degli anni Ottanta del secolo scorso ha radicalmente mutato l'approccio teatrológico rispetto al modo di studiare lo spettacolo fra medioevo e rinascimento, prima ancora di riconsiderare il problema del rapporto fra confraternite e teatro, si può vedere anche una ricaduta o influenza, se pure non sempre esplicitata storiograficamente, dello sperimentalismo del teatro di ricerca del secondo Novecento, che ha messo al centro dell'interesse produttivo non più soltanto lo spettacolo finito, ma anche e soprattutto il processo di creazione dello spettacolo stesso, inteso come risultato di un lavoro continuativo e di gruppo – di un *training* attorale e di lunghe prove –, nel quale acquistano un rilievo preminente le relazioni interne fra i membri, la tensione fra l'apporto creativo individuale e la sua rielaborazione collettiva, la dinamica fra l'interno della vita teatrale comunitaria e l'esterno al quale si mostra il prodotto finito: un sistema creativo che suggerisce più di una analogia con quella che doveva essere la prassi produttiva dei teatri delle confraternite. Spesso questi gruppi, soprattutto in Italia, hanno infatti anche un forte radicamento nel territorio. Ricordo, qui, soltanto Jerzy Grotowski che, con il suo Teatro Laboratorio, portò ad un tale estremo l'enfatizzazione del momento creativo e del *training* rispetto alla realizzazione di uno spettacolo da mostrare, da interrompere le sue *performances* in pubblico dalla metà degli anni Settanta; e poi a quanti, seguendo e rielaborando il magistero del maestro polacco, hanno continuato in vario modo a svolgere un'attività teatrale in gruppo o in comunità.

⁵⁸ Basti il riferimento all'Arciconfraternita della Misericordia, fondata nel 1244, le cui attività attuali si possono riscontrare nel sito <<http://www.misericordia.firenze.it/>>.

anche perché la natura intrinsecamente “instabile” del suo ordinamento politico repubblicano, sempre diviso fra le lotte intestine delle fazioni avverse, fece sì che lo spettacolo, in tutte le sue forme, diventasse uno strumento primario di comunicazione e di propaganda delle alterne alleanze consortili, sviluppandosi in una varietà di forme, sempre legate a specifiche istituzioni ma non necessariamente soltanto a confraternite, non solo difficilmente riscontrabile altrove, ma anche non altrettanto nitidamente leggibile in virtù dell’eccezionalità della documentazione superstite, come già ricordato.

Il sistema spettacolare fiorentino era, infatti, composto da un insieme variegato di tipologie, che si estendeva dalle processioni per le feste patronali ai giochi cavallereschi come giostre e armeggerie, alle rappresentazioni religiose, anch’esse, a loro volta, iscrivibili in generi diversi⁵⁹. Ciascuna di queste tipologie era espressione di un particolare gruppo sociale – le brigate per i giochi cavallereschi, le confraternite di adulti e di fanciulli per le rappresentazioni religiose e così via –, per il quale la produzione di uno spettacolo e la sua esibizione al pubblico cittadino avevano la duplice funzione, all’interno di rafforzare il legame fra i membri dell’associazione, e all’esterno di identificare il gruppo con il prodotto che gli dava prestigio e che lo rendeva riconoscibile al livello civico.

La conseguenza di questo radicamento della produzione spettacolare nella struttura stessa della società fu che anche mutamenti politici di grande rilievo, quali furono le due cacciate dei Medici del 1494 e del 1527, così come le loro “restaurazioni”, e le parentesi savonaroliana e soderiniana, se poterono turbare l’equilibrio della città, non ne mutarono però l’assetto istituzionale di fondo, continuando a mantenere in vita la struttura sociale repubblicana con i suoi nuclei aggregativi ed amministrativi. Soltanto con il principato avvenne uno sconvolgimento politico talmente radicale da trascinare con sé, modificandole, tutte le precedenti forme del vivere societario, e privando i gruppi della loro autonomia in modo da trasformare anche il teatro in un’espressione del discorso del Principe e non più della comunità. Fino a quel momento però, e quindi anche durante l’egemonia di Lorenzo il Magnifico e dei pontefici medicei, la continuità del sistema associazionistico e della mentalità repubblicana assicurò anche la continuità della produzione spettacolare⁶⁰.

Ai gruppi effimeri e non legati alle circoscrizioni territoriali cittadine, quali le brigate di giovani patrizi – che davano corpo ai valori cavallereschi dell’aristocrazia attraverso comportamenti manifestati pubblicamente con l’organizzazione di esibizioni equestri su committenza di singoli clan familia-

⁵⁹ Sull’insieme dei generi spettacolari qui nominati cfr., per l’età laurenziana, “*Le tems revient*”- “*Il tempo si rinnova*”. *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, catalogo della mostra, Milano 1992.

⁶⁰ Per un quadro dell’associazionismo fiorentino dedito ad attività spettacolari mi permetto di rimandare a P. Ventrone, *Il teatro dei gruppi nella Firenze dei primi Medici*, in «Teatro e storia», 8 (1993), 14, pp. 91-125.

ri o della Parte Guelfa⁶¹ –, si affiancavano associazioni di giovani sottoposti («plebs» li definisce Trexler)⁶², le cosiddette “potenze”, dedite ad attività ludiche e ricreative politicamente rilevanti. Distribuite su base territoriale nei quartieri di Firenze e identificate da proprie divise e insegne, esse assunsero un ruolo cerimoniale, non ancora del tutto messo a fuoco nelle sue funzioni e nelle modalità espressive, con picchi di maggiore visibilità in particolari congiunture: durante la signoria di Gualtieri di Brienne; negli ultimi anni dell’egemonia laurenziana, e poi, più consistentemente, in periodo granducale, soprattutto nelle feste patronali di San Giovanni⁶³. Le confraternite, invece, producevano spettacoli in modi e con funzioni diverse e varie. Rispetto ad altre situazioni locali, non sembra che i disciplinati si impegnassero in nessuna pratica di questo genere⁶⁴, mentre i laudesi, fin dalla fondazione duecentesca delle prime congregazioni, furono sempre molto attivi sia nel canto di laudi, soprattutto mariane⁶⁵, sia – ma relativamente alle sole compagnie delle tre chiese d’Oltrarno – nella realizzazione delle feste con ingegni a partire, per l’*Ascensione* di Santa Maria del Carmine, dalla fine del Trecento⁶⁶.

La caratteristica di queste rappresentazioni era quella di articolarsi su un sistema ascensionale di collegamento fra il paradiso, collocato in alto sulle capriate del tetto, e la terra (monte degli Ulivi, casa della Vergine, cenacolo) posto in basso, perpendicolarmente sotto il cielo⁶⁷. Il raccordo fra i due luoghi era realizzato attraverso sofisticati congegni aerei sui quali “volavano” fanciulli in veste di angeli⁶⁸. Lo scopo di queste feste non era genericamente pare-

⁶¹ Su questi gruppi, e sul significato politico delle loro esibizioni pubbliche, cfr. Trexler, *Public life in Renaissance Florence* cit., pp. 224-240 e 215-235; “*Le tems revient*” cit., *passim*; L. Ricciardi, “*Col senno, col tesoro e colla lancia*”. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo, presentazione di F. Cardini, Firenze 1992, pp. 71-83; F. Cardini, *L’acciar de’ cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze 1997, pp. 129-130; sulla mentalità sottostante i comportamenti cavallereschi cfr. P. Ventrone, *L’immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo fiorentino del Quattrocento*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di M. Villosi, Roma 2006, pp. 191-223.

⁶² *Public life in Renaissance Florence* cit., pp. 399-418.

⁶³ Come bene aveva inteso Donato Giannotti, questi gruppi alimentavano le faziosità di parte: «Tutti li standardi delli armeggiatori e potenzie saria da levare via, ché sono tutte cose che tolgono reputazione al pubblico ed accresconla a’ privati: e chi ricercherà la loro origine, troverà che elle sono uscite da’ tiranni, i quali introducono simil feste per intrattenere la plebe, acciò che con quella tenghino opresata la Republica»: *Discorso di armare la città di Firenze [...] l’anno 1529*, in D. Giannotti, *Opere politiche*, a cura di F. Diaz, Milano, 1974, I, p. 179. Sulle potenze, oltre al più volte citato lavoro di Trexler, si veda D. Rosenthal, *The Genealogy of Empires: Ritual Politics and State Building in Early Modern Florence*, in «*I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*», 8 (1999), pp. 197-234, con bibliografia. La necessità di non separare rigidamente potenze e confraternite è stata sottolineata da Henderson, *Pietà e carità* cit., pp. 449-453.

⁶⁴ Mi limito a rimandare al quadro generale tracciato da Henderson, *Pietà e carità* cit., pp. 127-168, con bibliografia.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 87-125.

⁶⁶ La prima attestazione di questa festa si trova, infatti, in F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino 1970, p. 118, che riporta al 1390 ca.

⁶⁷ Sul tramezzo di pietra nel caso delle chiese di Santo Spirito e del Carmine, o su un palco ligneo nel piccolo edificio di San Felice in Piazza, privo della struttura lapidea permanente.

⁶⁸ Per la documentazione su queste feste cfr. il già citato Newbiggin, *Feste d’Oltrarno*.

netico, ma precisamente escatologico, perché si proponeva di visualizzare, richiamando i moniti dei predicatori, ciò che il fedele doveva credere per fede e non per intelletto: i principali misteri del cristianesimo incentrati sulla natura divina e umana di Cristo⁶⁹. Rappresentando ciò che teologicamente era considerato impossibile da descrivere a parole, l'“ineffabile”, questo tipo di teatro doveva, dunque, impressionare i fedeli, facendo godere loro la vista di Dio perché riuscissero a immaginare la ricompensa che avrebbero ricevuto, dopo il Giudizio universale, per i loro meriti.

Le compagnie di fanciulli, dalla metà del Quattrocento, incominciarono, invece, ad allestire spettacoli completamente diversi da quelli sopra descritti: le sacre rappresentazioni in ottava rima⁷⁰. Rispetto alle feste delle chiese di Oltrarno, nelle quali la dimensione scenica soverchiava completamente quella verbale, questo genere drammaturgico, “inventato” per la catechesi giovanile, era un teatro di parola, costruito secondo le regole della retorica classica, ma imperniato sulla esplicitazione di un messaggio teso all'educazione morale, etica e civile dei *pueri* e degli *adulescentes*, affinché potessero degnamente prepararsi al loro ruolo di futuri cittadini. Una forma eccezionale di teatro pedagogico, risultata dal particolare umanesimo civile e religioso tipico della cultura fiorentina quattrocentesca, che accompagnò con i suoi moniti all'obbedienza e al rigore civico e morale tutta la parabola storica della repubblica⁷¹.

Altre conformazioni confraternali mostrano varianti associative meno facilmente etichettabili, come, ad esempio, la compagnia de' Magi, attestata

⁶⁹ Un solo esempio pertinente perché fiorentino: in una lettera dedicata al tema della Pentecoste, l'arcivescovo Antonino Pierozzi, illustrava il mistero della Trinità e della natura umana e divina di Cristo dichiarando esplicitamente: «La quale natività eterna e processione dello Spirito la possiamo udire, e necessario è a crederla, ma non intendere» (*Lettere di Sant'Antonino, Arcivescovo di Firenze, precedute dalla sua vita scritta da Vespasiano fiorentino*, a cura di T. Corsetti OP, D. Marchese OP, Firenze 1859, p. 51, corsivo mio).

⁷⁰ La prima attestazione esplicita dell'allestimento di sacre rappresentazioni, previsto dagli statuti di una confraternita di fanciulli, si trova nelle *Regole della Scuola di Purificazione*, ms. privo di segnatura conservato nella Lilly Library, University of Indiana, Medieval and Renaissance Manuscripts, analizzato da Polizzotto, *Children of the Promise* cit., in particolare p. 66. A questo lavoro rimando anche per l'attività spettacolare quattrocentesca della Compagnia della Purificazione, pp. 77-92.

⁷¹ Ho avanzato questa ipotesi, consolidatasi nel tempo alla luce delle ulteriori ricerche e fatta propria anche da altri studiosi, nei miei: P. Ventrone, *Thoughts on Florentine Fifteenth-Century Religious Spectacle*, in *Christianity and the Renaissance* cit., pp. 405-412; Ead., *Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in *Teatro e culture della rappresentazione* cit., pp. 195-225; Ead., *La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Atti del XVI convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma 1992, Roma 1993, pp. 67-99; Ead., *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Atti del seminario, Bologna 2001, Firenze 2003, pp. 255-280. Sull'argomento ho in preparazione un volume monografico. Si veda anche K. Eisenbichler, *Il ruolo delle confraternite nell'educazione dei fanciulli: il caso di Firenze*, in *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'Umanesimo*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Atti del II Convegno internazionale, Chianciano - Montepulciano 1990, Milano 1992, pp. 109-119.

dall'ultimo decennio del Trecento come compagnia di stendardo⁷², le cui notizie sono legate, fino agli anni Sessanta del XV secolo, soprattutto alla realizzazione di una festa sul tema dell'*Adorazione di Gesù*. Lo spettacolo, che mirava ad enfatizzare la visibilità e il prestigio delle famiglie aristocratiche coinvolte, si componeva di un sontuoso e affollato corteo, nel quale i membri del gruppo, con cavalli, donzelli e masserizie, sfilavano lungo un percorso simbolicamente significativo di strade cittadine, per portare i loro doni al Bambino⁷³. La confraternita, fin dalle origini espressione delle *élites* cittadine⁷⁴, entrò nell'orbita del clientelismo mediceo dopo il ritorno di Cosimo il Vecchio dall'esilio nel 1434, e smise di allestire la rappresentazione negli anni '70, per diventare una compagnia di flagellanti sempre strettamente legata alla famiglia egemone⁷⁵.

Seguendo l'elenco riportato nella *Cronica* di Benedetto Dei⁷⁶, altre feste ed altre istituzioni, benché finora non tutte precisamente documentate, potrebbero essere evocate ad ampliare il panorama dell'associazionismo cittadino impegnato a vario titolo nella produzione spettacolare, ma mi sembra più rilevante sottolineare come la maggior parte di queste celebrazioni, che creavano una dispersiva disseminazione di momenti e di luoghi cerimoniali nel territorio urbano lungo l'arco dell'anno liturgico, venisse via via inclusa nelle celebrazioni di San Giovanni nel periodo in cui, fra la fine del Trecento e il primo cinquantennio del Quattrocento, la festa patronale fu strutturata per significare simbolicamente l'identità cittadina, in modo da convogliare nell'immagine dell'eccellenza collettiva la visibilità e il prestigio che quegli spettacoli conferivano, centrifugamente, ai singoli enti responsabili⁷⁷.

6. Altri contesti

La ricchezza letteraria e quantitativa dei monumenti drammaturgici pervenuti fino a noi⁷⁸ ha indotto la storiografia di matrice positivista a conside-

⁷² Sulla natura ambigua delle compagnie di stendardo cfr. Henderson, *Pietà e carità* cit., pp. 454-455, con bibliografia.

⁷³ Numerosi e significativi riscontri iconografici legati alla ritrattistica medicea in veste di Magi, e in parte connessi con la loro appartenenza alla confraternita e partecipazione alla festa, si possono trovare in "*Le tems revient*" cit., pp. 139-146 e *passim*, con bibliografia.

⁷⁴ Un'ipotesi sulla fondazione della compagnia e sulla istituzione della festa è stata avanzata da R.C. Trexler, *The Magi Enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice*, in «*Studies in Medieval and Renaissance History*», n.s., 1 (1978), pp. 129-213, ora in Id., *Church and Community. 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma 1987, pp. 75-167.

⁷⁵ Il più ampio studio su questa confraternita rimane quello di Hatfield, *The "Compagnia de' Magi"* cit. Per la fama della compagnia come organismo filomediceo cfr. la testimonianza di Bartolomeo Cerretani, *Dialogo della mutatione di Firenze*, edizione critica secondo l'apografo magliabechiano a cura di R. Mordenti, Roma 1990, pp. 68-69.

⁷⁶ Benedetto Dei, *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, Firenze 1985, pp. 92-93; all'elenco è premessa la data «1472».

⁷⁷ Sul carattere identitario della festa di San Giovanni e sul processo della sua costituzione e delle successive trasformazioni fino al principato di Cosimo I, cfr. Ventrone, *La festa di San Giovanni* cit.

⁷⁸ Nella sola Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sono infatti conservati 37 manoscritti e 770 stampe di sacre rappresentazioni per un totale di circa un centinaio di soggetti: *Sacre rappre-*

rare il caso fiorentino non come un'esperienza eccezionale da interpretare nel suo proprio ambiente di elaborazione, ma come «sbocco evolutivo e forma conclusiva di un itinerario in cui l'eterogeneità dei contesti e delle soluzioni realizzative prevalenti era stata respinta in secondo piano»⁷⁹, nel tentativo di rintracciare da un lato le fasi di sviluppo che, dalla drammatica umbro-abruzzese, avevano portato alla creazione della sacra rappresentazione, e dall'altro gli esempi testuali equivalentemente “maturi” prodotti in altre località della penisola. Un simile approccio, tuttavia, teso com'era al rilievo di analogie e somiglianze, è risultato assai meno proficuo rispetto alla ricerca delle differenze, come conferma l'esempio di Venezia, che offre una declinazione del ruolo assunto dalle confraternite nel sistema spettacolare cittadino assai diversa da quella incontrata finora.

Se l'instabilità del regime repubblicano fiorentino aveva, di fatto, consentito al “teatro dei gruppi” di esprimersi anche come forma di esibizione delle altalenanti politiche di parte, il sistema governativo veneziano, invece, in virtù della selezione oligarchica attuata con la serrata del Maggior Consiglio e della stabilità garantita dal dogado come carica, sebbene elettiva, tuttavia vitalizia, aveva favorito la persistenza delle alleanze familiari, rendendo meno pressante la necessità di usare lo spettacolo per affermare o per propagandare la prevalenza di un lignaggio su un altro. In questo contesto, dunque, la presenza dei corpi cittadini nelle cerimonie pubbliche di identità civica veniva necessariamente ad assumere forme e significati peculiari dell'assetto politico locale. «A Venezia la liturgia ecclesiastica e la liturgia statale spesso confluivano in riti unitari, in solennità che trovavano la loro massima espressione nelle processioni della Signoria e delle Scuole», come ha efficacemente sintetizzato Ludovico Zorzi⁸⁰.

sentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, inventario a cura di A.M. Testaverde, A.M. Evangelista, Firenze 1988; ma si vedano anche i manoscritti individuati in altre biblioteche italiane da Newbigin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni* cit., pp. LIV-LV.

⁷⁹ La citazione è tratta da un saggio di fondamentale importanza per l'impostazione di un nuovo modo di guardare allo spettacolo religioso tardomedievale: R. Guarino, *Prospettive dello spettacolo religioso nell'Italia del Quattrocento*, in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento* cit., pp. 25-58: 56, il quale, a sua volta (p. 55), commentava il seguente passo di D'Ancona: «Se poniamo adesso a raffronto quel che già vedemmo di Firenze, e quello che trovavi nelle altre parti d'Italia, ci pare dover concludere che in Firenze era già sorto il vero dramma, cioè l'azione verseggiata, cui a gara ornavano di belle invenzioni i maestri delle arti sorelle, quando altrove lo spettacolo, svolto piuttosto dalla sola cerimonia liturgica, parlava soprattutto agli occhi. Vero è che talvolta esso è intramezzato di dialoghi e canti, latini e volgari, come nella *Passione* ferrarese; ma non ci sembra mai, o quasi, vedervi un'azione continuata: la mimica primeggia sulla recitazione, né la parola è altro, il più delle volte, se non spiegazione illustrativa dell'apparato (...). La Rappresentazione in questa sua prima età, quando era davvero forma sacra del teatro popolare, non sembra varcasse i confini della Toscana» (*Origini del teatro* cit., I, pp. 300-301).

⁸⁰ *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino 1988, p. 30.

L'attività cerimoniale delle scuole dei battuti testimonia, infatti, la limitatezza di una visione dualistica tesa a ricercare un legame fra confraternite e rappresentazioni religiose come se questo fosse necessario, e mostra, piuttosto, come il ruolo delle compagnie fosse quello di assicurare la «continuità e regolarità del pomposo apparato dei riti civici»⁸¹, tanto nelle numerose processioni del doge che scandivano, nell'arco dell'anno, la proiezione delle molteplici identità della città lagunare⁸², quanto in occasione delle uscite processionali delle singole istituzioni, che costituivano «la manifestazione dominante della loro attività culturale esterna»⁸³. Non a caso il Consiglio dei Dieci regolamentava la concessione delle licenze per i cortei viari in modo da tenere sotto controllo i tempi e i modi di occupazione dello spazio pubblico e la presenza celebrativa delle scuole nella città.

Non è, dunque, nella produzione di una drammaturgia sacra locale che si può trovare la specificità dell'apporto confraternale allo spettacolo veneziano, ma nella «dialettica costante tra spettacolo sacro, culto e spazio ecclesiale»⁸⁴, che fa risaltare la tensione verso il ridimensionamento dei centri culturali alternativi in favore dell'accentramento verso quello marciano dogale, messa in atto fra il XIII e il XVI secolo. Conseguenza di questo controllo statale sulla religiosità collettiva fu lo spostamento della competizione fra Scuole dal terreno cerimoniale a quello dell'ornamentazione delle sedi confraternali, che determinò la committenza dei grandi cicli pittorici come quello carpacesco di Sant'Orsola⁸⁵. L'organizzazione spettacolare vera e propria fu, invece, prevalentemente assunta dalle Compagnie della Calza: gruppi di giovani patrizi, latamente assimilabili alle brigate fiorentine, cui la signoria veneziana delegò la celebrazione delle manifestazioni di stato⁸⁶.

L'indagine contestuale delle varianti locali non serve, dunque, a favorire soltanto il confronto fra i diversi modi in cui poteva articolarsi l'impegno confraternale nelle attività cerimoniali e performative, ma a far luce sul mutamento incessante delle forme in cui i cittadini plasmavano lo spettacolo nelle sue molteplici funzioni di costruzione identitaria, di dialettica tra poteri centrali e poteri periferici, di dinamica fra luoghi culturali eccellenti del pubblico e luoghi alternativi della pietà riservata dei gruppi laici e religiosi. Di ciò

⁸¹ Guarino, *Prospettive dello spettacolo religioso* cit., p. 36.

⁸² Sulla molteplicità delle feste identitarie veneziane cfr. il mio *Feste e rituali civici: città italiane a confronto*, in *Aspetti e componenti dell'identità urbana in Italia e in Germania (secoli XIV-XVI)*, a cura di G. Chittolini, P. Johaneck, Atti del convegno, Trento 9-11 novembre 2000, Bologna 2003, pp. 155-191: 175-183.

⁸³ R. Guarino, *Immagini di spettacolo a Venezia nel tardo Quattrocento. Riflessioni sul «Carpaccio» di Ludovico Zorzi*, in «Teatro e storia», 6 (1989), 1, pp. 19-70: 45.

⁸⁴ R. Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna 1995, p. 48, ma si veda tutto il capitolo "I. Comunità e spettacoli", pp. 15-70, imprescindibile per mettere a fuoco la funzione delle confraternite nello spettacolo veneziano del rinascimento.

⁸⁵ Guarino, *Prospettive dello spettacolo religioso* cit., pp. 40-41.

⁸⁶ Sulle forme spettacolari peculiari di Venezia e promosse dalle Compagnie della Calza, e per la relativa bibliografia, rimando soltanto agli studi di Zorzi e di Guarino sopra citati.

Firenze e Venezia offrono referenti particolarmente illuminanti nella loro diversità, ma anche le indagini condotte su altri centri svelano realtà altrettanto complesse e significative.

Il patrimonio drammatico e documentario dei disciplinati dell'Umbria, ad esempio, è stato originalmente riesaminato da Mara Nerbano⁸⁷, mettendo a frutto le acquisizioni teatralogiche dell'ultimo ventennio – che abbiamo fin qui ripercorso – e le intuizioni più lungimiranti della storiografia confraternale degli anni Sessanta, che non si limitava a ricercare soltanto i monumenti testuali, ma guardava alle istituzioni mettendone in relazione le espressioni artistiche e culturali con la peculiarità delle appartenenze geografiche⁸⁸. L'apparente fissità conferita alla lauda dalla sua elezione a teatro “delle origini” si sgretola, in questo studio, da un lato nella ricostruzione della ricca e articolata vita culturale che soggiaceva alla produzione di testi da recitare o da cantare nel chiuso delle liturgie confraternali, e dall'altro nella delineazione delle “zone di confine” nelle quali la devozione dei laici si esercitava nella dimensione pubblica delle cerimonie civiche. Ne emerge un teatro in continuo mutamento, che si dipana con continuità lungo l'arco di circa due secoli, fra Tre e Cinquecento, mostrandosi permeabile alle novità spettacolari elaborate in altri contesti e adattandosi ad affiancare, in funzione delle necessità comunicative contingenti, anche esperienze e tecniche derivate da matrici culturali diverse, quali i motivi umanistici delle rappresentazioni mitologiche o quelli cavallereschi delle brigate giovanili in livrea, o ancora quelli agiografici di possibile derivazione fiorentina⁸⁹.

Se il teatro disciplinato umbro si articolò all'insegna della “devozione”, quello di area bresciana, oggetto di indagini recenti⁹⁰, sembra piuttosto essersi indirizzato verso l'esternazione della “pietà”, incentrata, non a caso, sui riti della settimana santa⁹¹. In questa zona, fra il XV e il XVI secolo, il culto per

⁸⁷ *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia 2007.

⁸⁸ I riferimenti sono, in particolare, agli atti dei convegni promossi dal sopra citato Centro di ricerca e di studio sul movimento dei disciplinati.

⁸⁹ Nerbano, *Il teatro della devozione* cit., pp. XIV-XV; cfr. anche Ead., *Play and Record: Ser Tommaso di Silvestro and the Theatre of Medieval and Early Modern Orvieto*, in «European Medieval Drama», 8 (2004), pp. 129-174.

⁹⁰ *Il “teatro” del Corpo di Cristo (secc. XV-XVI)*, a cura di C. Bernardi, in «Civiltà Bresciana», 8 (1999), 2; *Con le braccia in croce. La Regola e l'Ufficio della Quaresima dei disciplinati di Breno*, a cura di C. Bino, R. Tagliani, Breno 2004.

⁹¹ Per la distinzione fra “teatro della devozione” e “teatro della pietà” si vedano le considerazioni di C. Bernardi, *Devozioni e rappresentazioni di Cristo nel tardo medioevo*, in *Il “teatro” del Corpo di Cristo* cit., pp. 6-17: 8-12. Di Bernardi si vedano anche *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano 1991, in particolare, sulle attività spettacolari delle confraternite in alcune città italiane prima della Riforma cattolica, pp. 165-249, e Id., *Corpus Domini: ritual metamorphoses and social changes in sixteenth- and seventeenth-century Genoa*, in *The Politics of Ritual Kinship* cit., pp. 228-242, che analizza i motivi per i quali le confraternite genovesi ebbero un ruolo di primo piano nei rituali per la festa del Giovedì Santo, partecipandovi con numerose processioni, mentre mantennero una posizione del tutto secondaria nella celebrazione civica della festa del Corpus Domini.

l'*imago pietatis* del corpo del Cristo sofferente alimentò la devozione delle confraternite di battuti per la Passione, giungendo non solo a realizzare una discreta produzione testuale, drammatica e non⁹², ma anche a declinarsi nella creazione di manufatti ad uso liturgico e culturale – dai crocifissi con le braccia snodabili adoperati per simulare il Cristo morto e poi risorto nelle rappresentazioni disciplinate del Venerdì Santo, a gruppi scultorei raffiguranti il compianto sul corpo di Gesù, alla decorazione pittorica che ornava le sedi delle compagnie –, che mostrano la circolarità della devozione nel suo esprimersi attraverso tecniche differenti ma contigue⁹³.

Un ultimo esempio, del tutto differente dai precedenti perché proveniente da un contesto di corte, è quello di Ferrara. Non vi sono studi specifici sull'attività spettacolare delle confraternite della città estense⁹⁴, al contrario abbondano le notizie cronistiche ed epistolari su rappresentazioni religiose patrocinate direttamente dai duchi, Borso ed Ercole I, sempre organizzate da intellettuali e artisti di corte insieme ai cantori della cappella ducale. Pur essendo rubricabili come "spettacoli sacri", la specificità di queste manifestazioni, come ha ben sottolineato Clelia Falletti, non risiede nel loro essere "sacre", ma, piuttosto, nel loro essere "spettacoli", «non nel fondarsi in tradizione ma nel [loro] essere volut[i], progettat[i] ». Vale a dire che, mentre in altre città, come a Firenze, la continuità delle rappresentazioni sacre, dei laudesi come dei fanciulli, creava tradizione, a Ferrara gli spettacoli religiosi si presentavano come eventi, costruiti attraverso il recupero di tecniche impiegate in performances precedenti – indifferentemente dal loro essere sacre o profane –, l'impiego di persone dalle molteplici competenze «(cantori, musicisti, pittori, artigiani, letterati) per fonderli nello spettacolo unico ed eccezionale»⁹⁵. A Ferrara, perciò, emerge una forma ancora diversa dello spettacolo sacro, non espressione della religione dei cittadini e delle diverse iniziative che la caratterizzano, ma tassello nell'edificazione della "magnificentia" del principe, inserito nella più ampia strategia di immagine promossa attraverso la sperimentazione teatrale.

⁹² C. Bino, *Passioni e laude devozionali in area bresciana tra XIV e XVI secolo*, in *Il "teatro" del Corpo di Cristo* cit., pp. 18-39. Della stessa autrice si veda anche *Dal trionfo al pianto. La fondazione del "teatro della misericordia" nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano 2008, soprattutto il quinto capitolo "Il Teatro della misericordia", che cerca di risalire alle ragioni profonde che indussero, negli ambienti confraternali, alla drammatizzazione del tema passionale.

⁹³ I. Tameni, *Il teatro della Pietà. Il Cristo morto nell'arte bresciana (1450-1550)*, in *Il "teatro" del Corpo di Cristo* cit., pp. 40-72; M. Poisa, *La processione del Corpus Domini a Brescia nei secoli XV-XVI*, *ibid.*, pp. 73-105.

⁹⁴ Si sa di una processione organizzata dai francescani per il Corpus Domini del 1489, ma nulla di specificamente legato a pratiche devote confraternali: C. Falletti, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, in F. Cruciani, C. Falletti, F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in "Teatro e storia", IX (1994), 16, pp. 131-217: 148-149.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 153-154.

In conclusione. Lo sguardo necessariamente interdisciplinare della storia dello spettacolo ha cercato di apportare alla conoscenza delle confraternite, e dei loro meccanismi di produzione spettacolare e di partecipazione cerimoniale, la ricchezza della sintesi fra visioni plurime, che mette a fuoco gli intrecci fra committenza privata e immagine pubblica, fra dinamiche del potere ufficiale e interrelazioni interne dei poteri di *network* o di protettorato, fra politica ecclesiastica e organizzazione civica. Lo studio delle compagnie di devozione che fanno spettacolo, quando condotto in questi termini, ha consentito di far emergere, al di là della concretezza operativa delle rappresentazioni e delle cerimonie organizzate da questi enti, i conflitti politici e territoriali, le tensioni fra aree rituali centrali e periferiche della città, le peculiarità della struttura politica e delle sue rappresentazioni, offrendo, più che modelli interpretativi, esempi di domande che possono essere proficuamente poste alla documentazione sulle attività dei gruppi in altri centri della penisola non ancora studiati: domande che, se le ricerche in tale direzione venissero incentivate, potrebbero portare ad una ricostruzione della storia urbana politica e sociale molto più articolata nei suoi intrecci di quanto spesso non sia emerso finora, e a un nuovo modo di impostare le ricerche storiche su singole situazioni locali, delle quali l'Italia offre esempi molto numerosi e assai diversificati⁹⁶. Nel confronto fra queste realtà diverse si evidenzia l'ampiezza e la molteplicità delle pratiche che abbiamo cercato di sintetizzare con l'espressione "I teatri delle confraternite".

⁹⁶ Un esempio di sensibilità verso il tema del rapporto fra rituali civici e formazione delle identità cittadine è offerto, ad esempio, dagli Atti del convegno su *Aspetti e componenti dell'identità urbana in Italia e in Germania* cit.