

Storia d'Italia

Volume primo
I caratteri originali

ALESSANDRO FONTANA

La scena



Giulio Einaudi editore (1972)

Può capitare anche in una ricerca storica che si riveli opportuno definire preliminarmente l'oggetto di cui si parla e il luogo da dove si parla; soprattutto se questo oggetto e questo luogo non si presentano già disposti e sistemati negli ordinati archivi del sapere, pronti ad essere rintracciati, descritti e utilizzati; o se ciò che gli archivi ci offrono ci pare, per più ragioni, inaccettabile o insoddisfacente.

Scriveva Kant nell'*Antropologia*:

Come il francese prevale per il gusto della conversazione, l'italiano prevale per il gusto per le arti. Il primo preferisce i festeggiamenti privati, il secondo i festeggiamenti pubblici: pompa delle sfilate, processioni, grandi spettacoli, carnevali, mascherate, splendore dei pubblici edifici, dipinti, mosaici, antichità romane di stile elevato. Gli piace vedere ed essere visto tra una numerosa compagnia. Né si deve dimenticare l'interesse personale, la scoperta del cambio, delle banche, della lotteria. Questo è il suo lato buono, cui bisogna aggiungere la libertà che i gondolieri e i lazzaroni possono permettersi con i grandi.

Dov'è la scena italiana, e che cos'è *scena*, in tutto questo? Ho dunque creduto necessario definire teoricamente il concetto, in sé non ovvio né scontato (a parte l'accezione teatrale) di scena, per poter poi meglio mostrare concretamente, nella storia d'Italia, l'ambito che esso occupa, il suo sviluppo, le sue articolazioni effettive.

Da una vecchia pagina di Benedetto Croce, attraverso un enigmatico ed esemplare scambio tra Cristo e Pulcinella, emerge una figura fondamentale della scena italiana, di cui ho cercato di tracciare la genealogia con alcune proposizioni teoriche, che qui riassumo per comodità di lettura:

- a) La scena non è né un oggetto assoluto, né un'attività autonoma ed indipendente: essa è sempre legata a un discorso, che ho definito dell'ordine, del potere o dell'autorità, e si definisce come rappresentazione, in forme ludiche o drammatiche, in forme cioè di spettacolo, gioco, immagine, di quei contenuti che tale discorso o traveste o esclude o nega. E, questa, una definizione resaci familiare

dalla teoria psicanalitica, per la quale, come si sa, attività sceniche come il sogno, il fantasma, i sintomi, i lapsus intrattengono con il discorso della coscienza un rapporto di questo tipo, e si presentano appunto come la *messa in scena* di quei contenuti, di quelle pulsioni, di quei desideri e di quei pensieri che la coscienza rimuove, nega o esclude. In pari tempo questa definizione diventa facilmente riconoscibile, quando si rifletta all'esercizio storico ed istituzionale della censura (nelle sue varie forme, da quelle esplicite degli interdetti e delle proibizioni giuridiche, a quelle più sottili, ma non meno efficaci, delle costrizioni ideologiche, delle classificazioni disciplinari, degli imperativi etici e gnoseologici, delle partizioni della ragione, dei controlli sulle pratiche discorsive); la censura, infatti, non è altro che il modo concreto, per il discorso dell'ordine, di travestire, escludere o negare quei contenuti che rischierebbero di mettere in pericolo la sua legittimità, la sua dominazione, le sue certezze.

b) La storia della scena non sarà dunque che la storia di questo rapporto complesso che il discorso dell'ordine ha intrattenuto nei secoli con ciò che lo minacciava (essenzialmente, la verità della violenza, della morte, del desiderio), e che non ha cessato di ritornare, investito, travestito o escluso dalle censure, in tre scene, immaginaria, simbolica e reale, di cui ho cercato di seguire, nelle linee essenziali, il concreto svilupparsi e articolarsi nel corso della storia italiana.

Storia di un rapporto, dunque, storia di un'esclusione; storia, se si vuole, del rimosso dalla storia e del suo emergere nella scena. Si leggerà dunque questo contributo come una sorta di psicanalisi della storia italiana, se, per psicanalisi, in modo non rozzo né empirico né meccanicistico, si intende una teoria del discorso vero, nel suo vario e spesso imprevedibile manifestarsi, e una pratica di critica dei discorsi del semiante (primo tra i quali quello dell'ordine) nella loro pretesa di verità.

1. Il « vero Pulcinella » in un aneddoto di Benedetto Croce.

Benedetto Croce, nei *Teatri di Napoli*, dopo avere parlato della concorrenza che si sferravano, nel Seicento, ciarlatani e gesuiti a Largo di Castello in Napoli, per intrattenere la folla, e dopo aver citato l'episodio riferito dal vescovo protestante Burnet, di quel gesuita che, seguito da

uno stuolo di popolo, era salito sul palco di un ciarlatano e s'era messo a predicare buffonescamente alla folla, lasciando infine i suoi ascoltatori «craignant que la compagnie, n'ayant plus que lui pour acteur, ne s'anuyât et ne le laissât prêcher seul», aggiungeva:

Anzi una tradizione vuole, che fu proprio al Largo di Castello che quel tale predicatore, abbandonato dai suoi uditori per un Pulcinella, esclamò, mostrando il crocifisso, le famose parole: *Qui, qui, ché questo è il vero Pulcinella*¹.

Qui, nella *pudenda origo* di una storiella di piazza, si determina e si fissa un evento capitale della scena italiana; si elaborano ed emergono una figura ed un significante fondamentale del suo spazio, tra le pieghe polverose di un enigma; e la storia, nei margini consunti di un aneddoto, si fa maschera, per mostrare e celare ad un tempo, come sempre le maschere, la verità di questo spazio.

Della dialettica ambigua della maschera, che mostra e nasconde al tempo stesso, questo saggio vorrebbe essere la storia, alla ricerca della nascita, delle articolazioni, del senso di uno spazio – quello della scena italiana –, di cui l'aneddoto del Croce è l'enigmatico blasone; di questo aneddoto, in modi forse inconsueti, ma che ci paiono i soli legittimi e possibili, il nostro contributo vuol essere il semplice e rigoroso commento; di quella verità, sempre conculcata, sempre rimossa, sempre negata, queste pagine, per vie fatalmente tortuose e un poco labirintiche, una volta abbandonate quelle maestre, vogliono essere la commemorativa rivendicazione. Non si poteva rivelare dall'interno l'ambiguo gioco di quelle esclusioni e di quelle complicità, nella storia italiana, se non facendo del nostro stesso discorso, per un istante, una sorta di maschera scenica: per negare ciò che l'uno ha celato dicendo nello stesso tempo ciò che dall'altra è stato mostrato. Finzione di un istante, tuttavia, ed artificio archeologico, poiché la verità ha da un pezzo trovato, dietro le maschere e gli enigmi, il discorso che le è proprio.

2. Il discorso dell'ordine e la scena.

Ci sono cose che si fanno e che non si possono dire se non dietro il travestimento delle metafore, il gioco delle allusioni, la maschera del-

¹ B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli 1891, pp. 143-44. Strana circolazione di questo aneddoto, che Lacan (*Écrits*, Paris 1966, p. 764) afferma, senza peraltro precisare il luogo, di aver trovato in Nietzsche. Esso è narrato, comunque, da un viaggiatore inglese del Settecento, S. SHARP, *Letters from Italy in the years 1765 and 66*, London s. d., pp. 183-84.

l'illusione; altre che si fanno o non si fanno, e pure stanno a fondamento di quel che si dice e di quel che si fa; altre infine che non si fanno e che comunque non si possono dire: sullo spazio tra sapere e dire, i suoi limiti, il suo fondamento è sorta la moderna teoria dei discorsi. Di qui abbiamo appreso che i discorsi non sono attività spontanee, ma insieme di pratiche, con le loro regole di formazione, i loro ambiti, i loro limiti specifici, che si articolano con altre pratiche, quelle economiche, sociali, religiose, giuridiche, ecc.; i discorsi sono il luogo in cui quel che si dice confina con quel che si tace, e pertanto le pratiche discorsive non sono attività illimitate; tali pratiche infine sono libere soltanto in apparenza, perché dietro ad esse stanno le istituzioni che le sorreggono, le discipline che ne circoscrivono gli ambiti, i controlli, interni ed esterni, che ne disciplinano l'emersione e la formulazione, tutto l'insieme di costrizioni (quel che il soggetto può dire e quel che dell'oggetto può essere detto) che ne definiscono i limiti.

Conosciamo così, oggi, tutta la distanza che corre tra il discorso della verità e il discorso vero: il primo ha formulato, teorizzato, imposto, per secoli, un concetto ufficiale e normativo della verità, verità del sapere, che era, in ultima istanza, la verità del potere; il secondo ha preso su di sé, in forme ironiche, derisorie, segrete, fruste, allusive, traslate, trasgressive e infine scientifiche, a partire dal XVII secolo, la verità vera, quella per cui i sofisti sono stati banditi dalla città, il Savonarola e Giordano Bruno sono finiti sui roghi, Campanella ha trascorso trent'anni in carcere, Galileo ha dovuto ritrattarsi di fronte all'Inquisizione, Marx è vissuto di stenti e Freud ha tenuto i suoi corsi, a Vienna, davanti a un pubblico di cinque persone.

Sappiamo oggi che la verità non è stata quasi mai, nella storia, là dove si diceva che fosse, in quelle illusioni che dal secolo scorso chiamiamo ideologie e fantasmi della ragione: così, per secoli, non si è potuto dire la verità della morte, come evento irriscattabile, come limite di finitudine, come destino del corpo; per secoli non si è potuto dire la verità della violenza, come forma concreta ed istituzionalizzata dei rapporti di dominazione e di gerarchia tra gli uomini, tra le classi e tra le nazioni; per secoli non si è potuto dire la verità del desiderio, come linfa sotterranea delle parole, dei pensieri e dei gesti. In Italia, il sacrificio liturgico del Cristo ha sublimato l'angoscia storica della morte; tutto un insieme di festività e di attività spettacolari ha distolto lo sguardo dalla violenza reale; e il proliferare delle maschere, unito alla pratica della confessione dei peccati, ha dato al desiderio uno sbocco rassicurante.

Tutto questo è noto, oggi¹; ma è pur lecito chiederci: tutto quel che non è affiorato alla superficie dei discorsi, tutto quello che è stato allontanato, esorcizzato, escluso, nella storia italiana, tutto quello che non ha trovato posto negli ordini civili e nelle classificazioni ufficiali del sapere, tutto quello che il discorso della verità ha rifiutato senza che un discorso vero fosse pronto ad accoglierlo, con i rischi e le incertezze per chi se ne fosse fatto portavoce, non è forse emerso altrove, in qualcosa che possiamo chiamare « scena »? Questo, appunto, ci proponiamo di mostrare, nei capitoli seguenti, nel tessuto concreto della storia italiana; basti per ora l'affermazione che alla radice di ogni attività scenica, sia essa festa, teatro, spettacolo, *imagerie* popolare o colta, gioco, c'è sempre un fatto d'esclusione. Da una parte, dunque, il soggetto dell'esclusione: il discorso dell'ordine, del potere, dell'autorità, nell'insieme delle sue attività e delle sue manifestazioni: filza di interdetti, protocollo di pratiche repressive, catena di sistemi di controllo, parola presa a carico dal soggetto del potere e dalle istituzioni che vi fanno capo, parola che traccia i limiti e segna i confini della verità e dell'errore, del lecito e dell'illecito, del dicibile e dell'indicibile, di quel che si può e non si può fare; il discorso dell'ordine è essenzialmente *dire no* a tutto quanto è minaccia di trasgressione al suo statuto; dall'altro, la scena, termine che, significativamente, sin nell'etimo², ruota intorno a semi che designano il « fantasma », l'ombra, il riparo, la tenda piantata in un campo, e che, pur nella varietà delle sue espressioni, indica la presa a carico, il riparo, lo spazio riservato, la ripresentazione di ciò che viene negato ed escluso, e che « ritorna » come teatro, simulacro, allucinazione, sogno, immagine, fantasticherie, delirio, gioco.

Se dunque il discorso dell'ordine sta essenzialmente nel negare ed escludere ciò che la scena prende a carico, questa funge, in ultima istanza, da suo positivo fondamento: finché infatti il discorso dell'ordine ha escluso dalle sue geometriche simmetrie, dalle sue normative continuità, dalle sue illusorie mediazioni, dalle sue costrittive identificazioni, tutto quanto era percepito e vissuto come diversità ed estraneità, il suo fondamento ultimo è stato il non poter dire la verità della morte, del desiderio, della violenza; la verità appunto di ciò che veniva negato ed escluso; la verità del diverso³.

¹ Si vedano, per esempio, *l'Archéologie du savoir*, Paris 1969 e *L'ordre du discours*, Paris 1971 (trad. it. Torino 1972) di M. FOUCAULT.

² Cfr. il greco *skē*, l'irlandese *scian*, l'alto tedesco *gisân*, l'antico inglese *scin(n)*.

³ Sul tema della differenza si vedano essenzialmente, J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris 1967 (trad. it. Torino 1971), e G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris 1968 (trad. it. Bologna 1971).

Questo complesso rapporto della verità, del discorso e della scena è stato per la prima volta messo in luce, in Occidente, quando si è rivelato lo statuto illusorio del discorso dell'ordine. Se infatti la filosofia hegeliana, ai primi dell'Ottocento, aveva portato al limite estremo il razionalismo illuministico, col radicale tentativo di ridurre il diverso al negativo, per mediarlo così negli incessanti movimenti ternari della ragione, il materialismo storico rivelava nell'ideologia – come ciò che non può conoscere il proprio fondamento – l'illusione di tale razionalismo; Nietzsche, dal canto suo, faceva apparire, dietro le mediazioni hegeliane, l'opposizione inconciliabile (se non appunto nella *scena* della tragedia) tra Dioniso, dio dell'orgia primitiva, anteriore alla nascita dell'individuo e del soggetto, apportatore di un « miscuglio di voluttà e di crudeltà », e Apollo, che su tale crudeltà e voluttà getta un velo onirico; Freud infine smascherava la pretesa di verità del discorso dell'ordine, in quanto discorso della ragione e della coscienza, mostrando come esso ricopra l'altra scena, quella del crimine tribale del padre che sarebbe all'origine della civiltà, la scena primitiva dell'amplesso parentale, rivissuta retroattivamente come fantasma, e la scena *tout-court* del sogno, in cui il desiderio represso ed escluso ritorna per dire, sia pure in molteplici forme di travestimento, la sua verità. Tre forme complementari, queste, di smascheramento dell'illusione del discorso, che rivelavano, in pari tempo, la presenza oscura e fondatrice di quel qualcos'altro che è la scena, e che assumevano, per una paradossalità soltanto apparente, all'interno del nuovo discorso di cui erano apportatrici, le condizioni e le articolazioni della scena stessa¹. Non si poteva rivelare la *differenza* del discorso, e dunque il suo vero fondamento, se non assumendo, nel discorso stesso, i modi delle sue esclusioni.

Non c'è scena, dunque, se non a partire da un'esclusione del discorso; l'una non va senza l'altro. Ma, una volta rivelata, dietro le pieghe del discorso, la presenza oscura ed imminente della scena, era inevitabile si facesse viva l'aspirazione ad una scena totale, trasparente ed immediata, anteriore ed indipendente rispetto a ogni discorso; l'aspirazione ad un teatro senza domani, ad un'epifania anteriore ad ogni rappresentazione, ad una differenza pura, svincolata da ogni identità, ad un'immagine liberata dal suo doppio; questo tema, già presente nella *rêverie* rousseauiana della festa popolare, con la comunità raccolta semplicemente in una piazza attorno ad un albero cinto di fiori, è stato nel nostro secolo ripreso e sviluppato, sulla scorta degli studi folkloristici

¹ Sulla « scenicità » del discorso di Marx, di Nietzsche, di Freud, cfr. G. DELEUZE, *Différence et répétition* cit.

ed etnologici, nella teoria del sacro di trasgressione¹ e della festa primitiva come ritorno del Gran Tempo delle origini e come ripetizione rituale di un evento fondatore, come cessazione degli interdetti e dei tabù, come violazione di prescrizioni rigide, quali l'incesto, come esplosione di violenza estatica, come eccesso fecondo e miscuglio pericoloso. Esso ha forse la sua estrema propaggine in quella *festa totale* cui approda significativamente il teatro della crudeltà di Antonin Artaud: festa che deve restituirci, in una aurorale purezza, tutto quanto c'è nell'amore, nel crimine, nella guerra e nella follia; festa senza parole, poiché « le parole non vogliono dir tutto », fatta di un linguaggio anteriore alla sua chiusura scritturale, linguaggio di silenzi, di segni, di pause, di frammenti inarticolati, di espressività primigenie e virtuali, linguaggio direttamente comunicativo, al di qua di ogni simulacro rappresentativo, linguaggio di cui « la grammatica deve ancora essere trovata », e carico dell'efficacia incantatoria, magica ed ipnotica, del gesto che coincide e si spegne col suo immediato manifestarsi. In questa festa vengono trasgrediti tutti i limiti del discorso e si consuma ogni volta il crimine « contro il detentore abusivo del logos [il discorso della ragione], contro il padre, contro il Dio di una scena in potere della parola e del testo »². In realtà, la festa popolare di Rousseau presuppone il teatro fittizio e la festa sovraccarica delle classi aristocratiche; il sacro di trasgressione è un'astuzia del discorso del potere: si distrugge ritualmente un ordine solo per instaurarne uno nuovo; e la festa totale di Artaud voleva appunto distruggere quel logos a causa del quale il poeta si dibatteva negli ospedali psichiatrici.

Come l'uccello notturno di hegeliana memoria, la scena sorge sempre a cose fatte (*nachträglich*, secondo l'espressione di Freud), una volta che il discorso ha imposto i suoi limiti, la sua legge, le sue esclusioni. Non esiste così una scena originaria immediata, anteriore e indipendente rispetto al discorso che la rende possibile, se non per un'illusione che ha

¹ Sul sacro di trasgressione cfr. gli scritti di G. Bataille e il libretto di R. CAILLOIS, *L'homme et la sacré*, Paris 1950.

² Al limite, se l'essere della differenza è la sua radicale irripresentabilità, cade la possibilità stessa di un teatro. Nel 1946 Artaud scriverà infatti: « Je suis l'ennemi | du théâtre. | Je l'ai toujours été. | Autant j'aime le théâtre, | autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi ». Sulla teoria rousseauiana della festa, cfr. J. STAROBINSKI, *La transparence et l'obstacle*, Paris 1957, p. 117 e J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris 1967. Lo stesso Derrida, in uno scritto su Artaud (*L'écriture et la différence* cit.) afferma, a proposito della festa totale: « La festa deve essere un atto politico. E l'atto della rivoluzione politica è teatrale »: affermazione che, se risolve da una parte la paradossalità del teatro della crudeltà, che in ultima istanza non ha più luogo ove essere rappresentato, se non quello della « rivoluzione politica », ci fa per altro supporre che questa rivoluzione non vada al di là dell'« image d'Epinal » del popolo all'assalto della Bastiglia, e di quella della grande sera e dei « lende-mains qui chantent ». Si troveranno gli scritti di Artaud sul teatro della crudeltà raccolti in *Le théâtre et son double*, Paris 1964 (trad. it. Torino 1970).

radici profonde nel pensiero occidentale: l'illusione di una realtà prima, trasparente ed immediata, l'illusione di un sapere incontaminato ed assoluto, l'illusione d'un occhio onnivagante che contempla il mondo, ma non vede se stesso¹; né esiste un discorso vero, posteriore e indipendente rispetto ad una scena che lo fonda, se non per un'illusione simmetrica, che ha le sue origini nella retorica antica e che perdura ancor oggi (in forme ben più smalziate ed agguerrite) nella logica formale e nelle recenti semiologie; in realtà, per secoli, la verità del discorso è stata il diniego dell'origine della scena.

Questo diniego ha assunto, nel corso della storia, diverse forme: talora infatti il discorso ha creduto o fatto credere che ciò che affiorava alla sua superficie fosse la verità e nulla rimanesse escluso; talora ha escluso che la verità potesse albergare altrove che in se stesso (non è forse significativo che i poeti, i tragici, i sofisti siano banditi dalla repubblica platonica?); talora ha cercato, con tutti i mezzi a propria disposizione, di reprimere, confinare, strumentalizzare il qualcos'altro che gli sfuggiva (di qui la secolare ostilità delle autorità religiose e civili per il teatro e le feste², la sepoltura cristiana negata agli attori, l'internamento della follia).

Se infatti nel corso dei secoli lo spazio della scena si è costituito come la variabile differenza tra due limiti, quello di un'esclusione (la verità della morte, del desiderio, della violenza) e della rappresentazione dei suoi contenuti in un insieme di pratiche discorsive (politiche, storiche, filosofiche, religiose, letterarie), l'articolazione concreta di questo spazio è stata, di volta in volta, opera dei due strumenti privilegiati del discorso dell'ordine, le ideologie e la censura: le prime, come sistemi di pensiero, rappresentazioni, immagini atti ad occultare il fatto stesso della differenza; la seconda come corpus di leggi scritte o di norme consuetudinarie, come insieme di pratiche disciplinari e di sistemi di controllo per padroneggiare i contenuti esclusi.

A seconda del lavoro (vario nelle forme, ma identico nei fini) di questi due strumenti, è possibile rintracciare l'esistenza storica di tre tipi fondamentali di scena. Quanto più infatti le ideologie dominanti e la censura hanno investito i contenuti dell'esclusione, travestendoli in forme irrecognoscibili, strumentalizzandoli a fini di potere, utilizzandoli come sublimazione degli scompensi reali, presentandoli come forme ri-

¹ Su queste illusioni della visibilità ritorneremo più avanti, soprattutto nelle pagine sulla « scena d'illusione » del teatro italiano del Cinquecento e sull'organizzazione prospettica dello spazio.

² Il lettore italiano ha ora a disposizione per questi interdetti e queste esclusioni, la pregevole raccolta di materiali di F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro (La commedia dell'arte e la società barocca)*, Roma 1969.

tuali e periodiche di unificazione, di idealizzazione e di compaginazione delle formazioni sociali, tanto più lo spazio della differenza si è chiuso in una scena immaginaria: scena che dice e non dice, che mostra e nasconde ad un tempo, scena dove i contenuti appaiono rimaneggiati, condensati, spostati come i contenuti del sogno, secondo la nota teoria psicanalitica. Non questo ma quello, dice la scena immaginaria: non i conflitti di classe, ma l'egualitarismo carnevalesco; non la nave dei pazzi e l'internamento negli asili, ma le farse del Principe dei Pazzi; non la penuria delle derrate e la sottoalimentazione cronica, ma gli sperperi delle gozzoviglie popolari e delle imbandigioni principesche; non il timore e tremore storico della morte, ma l'esecuzione, ludica o reale, di capri espiatori o di criminali di diritto comune; non l'esercizio storico e giuridico della violenza, non la quotidiana oppressività del lavoro, nella monotona sequenza delle opere e dei giorni, ma l'assenza d'opera della festa, dove gli istanti sono presto dissolti nella fiammata del loro fuoco¹.

Quel che la scena immaginaria cerca di nascondere e travestire è la realtà e la verità dei contenuti esclusi; grazie ad essa il discorso del potere può dire che « questo non esiste ». Tuttavia, pur negato, « questo » non cessa di ricomparire come mostro, fantasma, delirio, allucinazione, durante i sonni della ragione, nell'inquietante silenzio di un'incomprensibile ed immediata presenza: ed è qui che si stende il *terrain vague* della scena reale. Tra le due, la scena *simbolica*: in essa si elaborano, enigmaticamente, i significanti fondamentali di una cultura; essa si articola non tanto su concetti o parole, ma su figure emblematiche, su persone mitiche, per indicare le lacune della scena immaginaria e mostrare oscuramente lo spazio sinistro della scena reale; nella scena simbolica si formulano infatti le regole su cui si costruisce la parola dell'una e il silenzio dell'altra: o questo o quello².

La maschera, l'allucinazione, l'enigma: ecco i segni delle tre scene. Quanto alla loro grammatica, se il discorso dell'ordine è il discorso del-

¹ Questa è la definizione della festa settecentesca secondo lo Starobinski: « ma è anche l'istante per eccellenza, in una vita che si compone d'un susseguirsi inquieto d'istanti; la festa riunisce, in un breve lasso di tempo, una successione d'istanti assai ravvicinati, di piaceri quasi concatenati, al punto che la coscienza trasognata non rimane un attimo inattiva » (*L'invention de la liberté*, Genève 1964, p. 83).

² Alcune elaborazioni teorico-psicanalitiche possono aiutarci a comprendere il fondamento teorico di questa tripartizione: così la scena immaginaria ha come presupposto i due meccanismi della negazione (*Verneinigung*, in Freud) e del diniego (*Verleugnung*): l'uno consistente nel rifiuto del soggetto di ammettere che ciò che viene negato (desideri, pensieri, sentimenti) gli appartenga; l'altro nel rifiuto di riconoscere la realtà di una percezione traumatizzante (cfr. J. LAPLANCHE e J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris 1967; trad. it. Bari 1969). Al meccanismo della reazione (*Verwertung* di Freud, *forclusion* di Lacan) è legata la costituzione della scena reale: essa è « quel che resta » di ciò che non ha trovato costituzione nel simbolico (insieme di strutture preesistenti al soggetto in cui si articola la « catena significante ») e di ciò che non trova compensazione nell'immaginario.

l'identità del concetto, dell'opposizione dei predicati, dell'analogia del giudizio, della somiglianza della percezione¹, discorso del nome, dell'identificazione, della quantità, del limite, discorso ipotattico, sillogistico, consequenziale e causalistico, in uno spazio di simmetrie e in un tempo di continuità, la scena, all'opposto, confonde, traveste, maschera, abolisce i limiti, procede per lapsus, spezzature, pleonasmii, inversioni, corti circuiti, ellissi, allusioni, giochi di parole, salti di qualità, sequenze paratattiche, miscuglio di piani, in uno spazio di sconnessioni e in un tempo di discontinuità². Discorso di un soggetto l'uno, discorso senza soggetto l'altra³.

Così, per secoli, e con modalità sempre specifiche, si sono articolati, sulla loro differenza, il discorso e la scena: sino al limite della coincidenza in quei discorsi in cui, a partire dal secolo scorso, la verità non è più la scena dell'esclusione, ma l'esclusione della scena: discorsi che, ciascuno a suo modo, come abbiamo visto, smascherando gli illusori scenari delle ideologie, hanno riletto e ritradotto i contenuti rimaneggiati dalla censura; discorsi che hanno accettato e fatto proprio quel che era negato e rimosso, per articolarlo nella immediata enunciazione del discorso vero.

Costruito l'oggetto scenico, occorrerà rintracciare concretamente, nel corso della storia italiana, le forme di dipendenza e i modi di generazione delle tre scene; gli spostamenti d'accento dall'una all'altra, i materiali volta a volta investiti: pratiche discorsive (letterarie, filosofiche, giuridiche, ecc.), pratiche ludiche o culturali (feste, cerimonie religiose, riti, ecc.), accadimenti storici (sommosse, rivoluzioni, ammazzamenti, ecc.). Occorrerà cioè, di volta in volta, mettere in luce i tipi di gerarchia nella simultaneità, gli effetti di spostamento e i modi di concatenazione nella successione, a partire dal gioco delle determinazioni reali (forme di produzione, tipi di società, esercizio della censura, dominazione dell'ideologia). Occorrerà altresì isolare gli elementi lessicali, la grammatica e le tecniche di trasformazione di ogni scena: una certa ar-

¹ Cfr. G. DELEUZE, *Différence et répétition* cit., p. 52.

² Non a caso queste strutture del discorso della scena sono diventate concerti e modi di articolazione interna in quei discorsi, come quelli di Marx, di Nietzsche, di Freud, in cui viene *trasgredito* il discorso dell'ordine, e in cui lo spazio teorico acquista modulazioni sceniche e teatrali (a proposito della meno evidente *teatralità* di Marx, cfr. G. DELEUZE, *Différence et répétition* cit., p. 19).

³ Così, se il soggetto *grammaticale* della scena può ben essere il popolo, o l'aristocrazia, o il clero (dove le empiriche distinzioni della festa in popolare, aristocratica, religiosa, civica, ecc.), il soggetto «profondo», reale, deve essere ritrovato nell'invisibile, vario, e soggiacente modo di articolazione della morte, della violenza e del desiderio. Il soggetto dell'enunciato, come sanno i linguisti e gli psicanalisti, non coincide con il soggetto dell'enunciazione.

ticolazione della morte, del desiderio, della violenza; un certo modo di produrre, riprodurre od occultare il rimosso; un certo modo di vedere e/o non vedere, di essere e/o non essere visti, in una tipologia sempre specifica dello sguardo; un certo modo di dire e non dire, di mostrare e di celare la verità.

Per questo, la storia della scena non coincide (se non accidentalmente) con la storia del teatro, del folklore, della letteratura, della cultura. La storia della scena non è altro, infatti, che la smentita alle ragioni di «rappresentazione» e alle pretese di continuità della storia dell'identico. A seconda degli investimenti successivi dei materiali scenici, occorrerà dunque o ritradurre la parola ciarlieria degli archivi dell'erudizione (siano essi o letterari, o folkloristici o altro), o dare risposta agli enigmi delle figure simboliche, oppure, infine, porgere orecchio alla parola sommessa (talora sino al limite del silenzio) dei documenti sconnessi, lacunosi, eterogenei, malcerti in cui è rimasta traccia della scena reale. La storia della scena si snoda tra la parola travestita, l'enigma e la parola negata.

Né sarà possibile scrivere questa storia con i criteri empirio-idealistici delle tassonomie strutturalistiche o delle storiografie descrittive: nell'un caso ignorando il modo concreto di formazione, di connessione e di dipendenza delle tre scene, nell'altro iscrivendole nell'illusoria linearità della storia dell'ordine: due modi consimili, paralleli e simmetrici, per ridurre il diverso allo stesso, entro le trame della «rappresentazione»: la storia della differenza non può essere scritta dal discorso dell'ordine.

Occorrerà infine sgomberare il terreno dalle ideologie dominanti sulla «scena»: le prime, da identificarsi nelle teorie catartico-funzionistiche, da Aristotele sino a Durkheim, a Mauss, alla sociologia e fenomenologia delle religioni: la scena (lo spettacolo, il teatro) non sarebbe che il luogo della «sublimazione» dei conflitti reali, un tentativo «per creare o costruire una società più coerente e più intensa della società positiva»¹, una sorta di integrazione del gruppo sociale ad un più alto livello, un modo per la storia di acquietare i suoi sussulti e sanare le sue piaghe; un veicolo infine attraverso il quale la società esercita, sulla collettività, la sua autorità morale, integrando così l'individuo al gruppo. Queste teorie si riducono tutte ad una consacrazione e ad una legittimazione della scena immaginaria, resa una volta di più indipendente

¹ J. DUVIGNAUD, *Spectacle et société*, Paris 1970, p. 21. Per una definizione «materialistica» della «scena» si possono vedere alcuni capitoli del «situazionista» G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris 1969, soprattutto pp. 16 sg.

dal discorso dell'ordine; queste teorie sono sempre promosse, sottoscritte, imposte da una qualche istanza di censura ideologica. Le seconde vanno infine ritrovate nelle teorie sulla trasgressione, da Bataille a Caillois, allo stesso Artaud e ad alcuni teorici recenti della *differenza*: per una concezione simmetrica, per quanto opposta, dell'indipendenza della scena dal discorso, queste teorie approdano tutte, quantunque per vie diverse, al tema di una differenza aurorale, originaria, irrecuperabile, escludendo così la possibilità per il discorso di assumere la differenza per dire la verità senza maschere, infingimenti, enigmi: possibilità e verità, per cui non rimane più spazio, come si è detto, per la scena.

3. *La messa in scena e la censura.*

Essenzialmente, la censura rappresenta, per il discorso dell'ordine, il tentativo di riprendere il controllo, di disciplinare, di strumentalizzare i contenuti rimossi; essa è dunque il modo storico, concreto, per il discorso, di anettere lo spazio della scena. Per questo, sia pur invisibili, surrettizi, celati, la scena porta sempre con sé i segni del lavoro della censura, presente ed operante in tutte le fasi dell'allestimento.

Vari e complessi gli strumenti di questo lavoro: dalle pratiche giuridiche, ai regolamenti amministrativi, agli imperativi etici, alle prescrizioni religiose, alle norme della convivenza: editti polizieschi, ordini e avvisi religiosi, testi letterari e filosofici, teorie politiche, sermoni religiosi, speculazioni filosofiche, precetti, trattati e galatei sui principi della convivenza sociale. Varie, per quanto tra loro legate, le istanze da cui emana la censura: dagli organi del potere civile e religioso alla famiglia, ai gruppi di mestiere e alle corporazioni, alle università: istituzioni di cui il discorso dell'ordine è emanazione e tutela ad un tempo. Varie, ma pur sempre analoghe, le finalità della censura: travestire e rendere accettabili i contenuti « pericolosi »; definire i limiti di tolleranza della loro presentazione; rendere insignificante e incomprensibile quello che non può essere disciplinato; in una parola, assegnare loro lo stesso soggetto e la stessa normatività di cui è portatore il discorso dell'ordine. Varie, infine, le tecniche d'intervento, a seconda del punto di incidenza e delle necessità del momento: così, nell'immaginario, si tratterà, di volta in volta, con i materiali a disposizione, di costituire temi e *images* sceniche in cui si realizzi l'ideale dell'io, cioè l'unificazione e l'integrazione, su un piano superiore, della collettività e la illusoria pacificazione dei conflitti e delle

contraddizioni che la dilacerano: agoni, giostre, palii, giochi, forme teatrali assolvono via via questa funzione¹. Quella che si potrebbe definire l'aggressività storica dei dominati trova, nell'immaginario, una liberazione ludica e rituale. Il Servo viene captato nel discorso del Padrone: il Padrone, infatti, sceglie il terreno, assegna il senso e l'intenzione alla scena, formula le regole, sceglie gli attori, elabora le trame, arbitra il gioco e distribuisce i premi. Il rancore del Servo si consuma nell'identificazione fugace con le *images* del Padrone; uno stesso spazio li accomuna nella scena dell'immaginario.

Nel simbolico, dove si concatenano e si elaborano i significanti della catena discorsiva, dove si struttura la lingua fondamentale della comunità, sotto forma di situazioni esemplari e di figure emblematiche, si tratta, per la censura, di delimitare l'ambito di queste situazioni, di impedirne la trasgressione e lo sconfinamento, di controllare e disciplinare il gioco delle figure, le loro opposizioni e le loro sovrapposizioni, il significato dei loro gesti, il valore delle loro parole. Supporto vivente della Legge, le figure del simbolico consentono, nell'incessante susseguirsi, in ritmi scanditi dal calendario religioso e civile delle festività, del loro apparire e del loro scomparire, la convivenza possibile del Servo e del Padrone, nelle trame di una complicità, che è la garanzia dell'ordine del mondo, e la cui trasgressione significherebbe la negazione stessa del Servo e del Padrone come funzioni costitutive di quest'ordine. Alla censura interiorizzata ed implicita dell'immaginario, corrisponderà qui una censura esplicita e manifesta, sotto forma di editti, bandi, interdetti, obiurgazioni al fine di evitare, essenzialmente, una duplice trasgressione: che lo spazio del simbolico si sposti verso quello dell'immaginario, spostamento pericoloso perché riduce a gioco, messaggio ed identificazione ciò che deve restare regola, significante e presenza; oppure che si riveli, dietro la figura enigmatica, per la sua stessa ambiguità costitutiva, la terra desolata di quel reale, che la scena immaginaria ha appunto per funzione di occultare.

Annettere il diverso, stabilire limiti, impedire le trasgressioni, tutelare da contaminazioni possibili: ecco il costante, monotono, millenario lavoro della censura. Lavoro essenzialmente ripetitivo, la cui storia consiste, più che nella diversità delle tecniche utilizzate o nel variare delle intenzioni operanti, nell'intensità e nella violenza degli interventi; la-

¹ Sull'immaginario come realizzazione dell'ideale dell'io, cfr. J. LACAN, *Ecrits* cit., p. 121. Per precisare i limiti della tripartizione, se essa ha avuto in Lacan il suo acuto teorico, si ritrova già esplicitamente formulata in un articolo di Freud (*Das Unheimliche*, in « *Imago* », 1919).

voro la cui funzione risiede, in ultima istanza, nell'occultamento della funzione stessa, cioè della necessità per il discorso dell'ordine di riprendere a carico, sull'altro versante della messa in scena, i contenuti rifiutati. Attraverso la scena, la censura tenta di mascherare il fondamento negativo – dire di no, non essere questo, questo non esiste – del discorso dell'ordine.

Così, da Tertulliano a Innocenzo III, al cardinale Borromeo, a Benedetto XIV, le autorità ecclesiastiche si sforzano, attraverso regolamenti amministrativi, divieti polizieschi e formulazioni teologiche, di proteggere una presunta purezza originaria delle cerimonie religiose e della liturgia, una loro aurorale ed immediata indipendenza dal discorso dell'ordine, che è il discorso del potere e della autorità; di tutelare dunque il fondamento trascendentale della liturgia, lavandola dalla sua macchia originaria, cioè dalla discendenza e filiazione diretta dei culti cristiani dai riti profani del mondo greco-romano¹; di garantire una certa conformazione del rito: la ripetizione (e non la commemorazione, come verrà sancito dal concilio di Trento, di contro alla pratica protestante) dell'evento radicale, fondatore, primigenio della vicenda di Cristo, sotto lo sguardo del Padre presente e dei fedeli: « Dio è lo specchio dell'uomo », come dirà Feuerbach² e l'uomo è l'*imago* di Dio: il rito religioso unifica i due estremi, ripropone ogni volta la simmetria e la specularità degli sguardi: attraverso la ripetizione della scena di salvazione e di riscatto le dipendenze del discorso del potere vengono rovesciate nell'immediatezza della specularità³: vicenda esemplare di Cristo, sguardo presente del Padre, spettacolo originario per i fedeli: ecco i

¹ È questo un tema costante della pubblicistica riformatrice, che assume forma di vera e propria teoria nel Seicento: cfr., ad esempio, R. HOSPINIANO, *De festis Judeorum et Etbnicorum*, Tiguri 1611, e *Festa Christianorum*, ivi 1612. Scrive L. Vives, citato dall'Hospiniano (*Festa Christianorum* cit., p. 74): « Mos nunc est, quo tempore sacrum celebratur Christi, morte sua genus humanum liberantis, ludos, nihil prope a scenis illis veteribus differentes, populo exhibere... » Del resto il monito alla semplicità, e la critica contro l'uso di incenso, di offerte, di quadri, contro il numero eccessivo di altari, contro la presenza di acquasantiere, ecc. colpiscono le cerimonie cattoliche nel loro apparato scenico-teatrale: « Ma il bello è che tra voi – scriveva P. P. Vergerio nel 1552 – quel evangelio della passione si rappresenta in forma di scena » (*Operetta nuova nella quale si dimostrano le vere ragioni che hanno mosso i romani pontefici ad istituire le belle cerimonie della Settimana Santa*, Tiguri 1552, p. 23). Singolari critiche queste del rigorismo razionalistico della Riforma, in fondo accolte oggi dalla tendenza postconciliare alla semplificazione dei riti: il discorso religioso, sinché rimane una trave maestra del simbolico, non può sussistere se non nella « messa in scena » ridondante della liturgia del cattolicesimo romano: razionalizzare i culti significa trasferirli, a tutto loro scapito, dal simbolico all'immaginario.

² In *L'essence du christianisme*, trad. franc. di J. P. Osier, Paris 1968, p. 188.

³ Di qui gli innumeri interdetti religiosi contro la maschera, che compromette essenzialmente questa specularità. Scrive ad esempio J. NICOLAI, *Commentatio de ritu antiquo et hodierno Bacchanaliorum*, Helmstadt 1679: « Quia iniurii sunt hi larvarum auctores in creationem suam primaeam; Deus enim formavit homines ad imaginem suam; hi vero transformant se ad imaginem Diaboli, ex sani fiunt insani, furiosi, satyri, asini, muli, in quibus non est intellectus nec ratio ».

principi costitutivi delle cerimonie che la censura religiosa non cessa attraverso i secoli di tutelare¹.

Le autorità ecclesiastiche e civili esplicano infine uno zelo indefesso nel fulminare di interdetti e regolamentazioni la scena consentita, ma pur passibile di trasgressione, come rivelazione di quel diverso che occorre travestire o negare: trasgressioni di contaminazione (metonimiche), ogni qual volta si crea un miscuglio pericoloso tra sacro e profano, trasgressioni di identificazione (metaforiche), quando il simbolico si banalizza nell'immaginario o rivela troppo apertamente, dietro le sue pieghe, il reale. Di qui un'incessante sorveglianza dei confini, perché la cerimonia religiosa non degeneri in rito profano, come nell'esplosione di licenze d'ogni sorta nelle chiese medievali, perché un tempo specifico sia riservato al sacro e al profano, e il carnevale, ad esempio, non intacchi la quaresima; di qui, la regolamentazione rigida della scena profana, perché non trasgredisca i limiti della sua accettabilità; di qui, infine, la millenaria ostilità della Chiesa verso le feste civili, l'astio contro il teatro, il sospetto da cui viene circondata la religiosità parallela dei drammi liturgici, delle sacre rappresentazioni, fino alla loro abolizione ufficiale alla fine del Cinquecento. L'« onestà e la quiete pubblica » non devono soffrire « inconveniente alcuno » durante le feste; perché « tutte le adunanze di persone indifferenti quando si continuano, sono pericolose per le conventicole che causano », ammonisce un avvertimento bolognese del 1568 del cardinale Paleotti, un anno prima che Carlo Borromeo istituisca formalmente la censura, con tratti di corda, carcere e scomuniche per i trasgressori. Ma già un ordine romano del 7 febbraio 1560 mette in guardia contro le trasgressioni carnevalesche: è proibito travestirsi da religioso, andare mascherati in chiesa, circolare per la città armati, conservare la maschera dopo le due di notte, fare lotti e venture di alcuna sorta e vendere merci illecitamente. Proibizioni simili ritroviamo nel 1564, a Roma; dagli avvisi del 1579 veniamo a sapere che il carnevale riuscì « sanguinolento per tanti homicidi si commettevano ». Ancora nel 1848 un bando romano del periodo « liberale » di Pio IX, ammonisce a « divertirsi nei limiti della decenza e dell'onestà che deve sempre essere il segno di un popolo civile e libero, che sospiri il ritorno alle virtù cittadine, le quali solo possono farci ridivenire una nazione ».

¹ Sulla spettacolarità intrinseca della vicenda di Cristo, scrive ad esempio, nel Seicento, il padre gesuita Juglaris: « Theatrum circumductile factus es Mundo; | deserere te nesciunt avidi spectatores, | quibus identidem aperis | in novo miraculo novam scenam. | Orchestra divinitatis tu es | in qua sub persona triplici | idem semper te Deus actor exercet. » (*Christus, hoc est Dei hominis elogium*, Lugduni 1642).

Ma il piú significativo di questi innumerevoli bandi e avvertimenti, quello che puntualizza in modo esemplare l'infaticabile pratica della censura ecclesiastica, è forse la disposizione presa da Benedetto XIV il 1° gennaio 1748 in cui si deprecava la contaminazione tra il carnevale e la quaresima:

Tanto si inoltrano le veglie, i balli, i giuochi nell'ultima notte del carnevale, che s'intacca anche il principio del primo giorno della quaresima, in tal maniera che accade alle volte il vedere che dal ballo, dal giuoco, dalla veglia partendo le persone vanno, benché senza maschera, cogli abiti, però, co' quali si sono mascherati, alla chiesa a sentire la messa e prendere le ceneri.

Il bando lamenta anche l'uso di andare mascherati nei giorni di festa, e il grande concorso di saltimbanchi e ciarlatani; come in tempi anteriori, l'uso della maschera deve essere abolito il venerdì e nei giorni di festa; gravi pene devono infine essere comminate contro l'intollerabile abuso di crapule, di giochi, e di travestimenti, abuso che richiama « le infami superstizioni dei gentili »¹.

Il significato di queste prescrizioni è palese: mascherarsi vuol dire distruggere la specularità dello sguardo umano e di quello divino, e riflettere nello specchio l'immagine demoniaca e bestiale della maschera; dare libero sfogo alla licenza vuol dire tradire l'origine profana delle cerimonie religiose; portare armi significa poter liberare la violenza che la festa deve occultare; infrangere i limiti tra i tempi del calendario comporta la trasgressione di quell'ordine che le festività sacre e profane, una volta contenute all'interno dei loro limiti, riproducono e garantiscono.

Una forma piú sottile di censura viene esercitata nel Cinquecento dal fiorire di trattati, galatei, precettistiche sulla vita in società. Contemporanea al fenomeno della formazione delle corti e dei regimi signorili, questa pubblicistica tende ad allestire la scena illusoria della cortigianeria e a formularne le regole di accesso e di esclusione. Se la corte rappresenta infatti la spaccatura storica tra società fittizia e società reale, tra popolo e governanti, si tratta da una parte di assegnare uno status al fittizio e di mascherare ciò che gli fa da fondamento (la miseria e il pauperismo delle plebi cittadine, lo sfruttamento del lavoro dei salariati e dei contadini, l'uso coercitivo della violenza²) dall'altra, di ristabilire, in forma ludica ed illusoria, il contatto tra le due società. Se la

¹ Questo ed altri bandi in A. ADEMOLLO, *Il carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII*, Roma 1883, e ID., *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel carnevale di Roma (1499-1520)*, Firenze 1886.

² Sul «retroscena» della vita cortigiana, si veda, ad esempio, A. PIROMALLI, *La cultura a Ferrara al tempo dell'Ariosto*, Firenze 1953.

vita non è piú l'insieme di norme, gesti e comportamenti tramandato dalla tradizione, se il reale deve essere occultato, la cortigianeria non può costituirsi se non come scena, e come tale va allestita, disciplinata, regolamentata secondo precisi dettati e precetti canonici: a corte si agisce sempre agli occhi di un altro. Che sono infatti i principeschi conversari del II libro del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione se non allestimento della scena principesca e definizione dei limiti di rappresentazione concesso ai governanti? Vi si distinguono innanzitutto i buoni e i cattivi giochi: da una parte la caccia, il nuoto, la corsa, il salto, il gioco della palla e i volteggi equestri, « onde s'acquista buona estimazione, massimamente nella moltitudine »; dall'altra i volteggi pedestri, l'andar sulla corda, esercizi che « poco sono a gentilomo convenienti ». I limiti della scena di corte sono infatti tracciati dalla *convenienza*: convenienza politica per lo stesso, mascherata in dignità etica per l'altro¹. Così, negli spettacoli pubblici, nelle giostre e tornei, il principe non dimenticherà né il luogo ove si trova, né in presenza di chi agisce, perché la convenienza è nello sguardo dell'altro²; la linea della convenienza può essere infranta solo a condizione che intervenga la maschera, la « finzione di falsi visaggi »: quanto agli atti « non convenienti », il principe può compierli « travestito », mescolandosi al popolo, « ben però di modo che possa esser conosciuto ». Come sempre la maschera è presente per celare e mostrare la verità: i limiti della scena del Padrone, tracciati dalla convenienza, sono stati per un istante aboliti, perché si compisse il disegno della censura di negare ed affermare ad un tempo, rendendolo spettatore di una scena non piú sua, l'esistenza reale del Servo: sottile disegno, questo, della cen-

¹ La ragione politica delle feste pubbliche non era un segreto per nessuno, già alla fine del Quattrocento: il Savonarola diceva di Lorenzo e dello sviluppo da lui dato alle feste profane: « Occupa il popolo in spettacoli e feste, acciocché pensi a sé e non a lui ». E Bernardo del Nero, il filomediceo interlocutore del *Dialogo del reggimento di Firenze* del Guicciardini (a cura di Palmarocchi, Bari 1932, p. 165), eleverà i sospetti savonaroliani a precetto di Stato: « La plebe ancora molte volte vi inclina [alla tirannide], perché quando il tiranno ha del savio, ha sempre cura della abbondantia, e la diletta sempre con feste e giostre e giuochi pubblici; e gli piace la magnificentia della casa e corte sua, che sono le cose che pigliano la gente bassa ».

² « E poi se si ritroverà arremgiare nei spettacoli pubblici, giostrando, torneando, o giocando a canne, o facendo qualsivoglia altro esercizio della persona; ricordandosi il loco ove si trova, ed in presenza di cui, procurerà esser nell'arme non meno attillato e leggiadro che sicuro, e pascer gli occhi dei spettatori di tutte le cose che gli parrà che possano aggiungergli grazia; e potrà cura d'aver cavallo con vaghi guarnimenti, abiti ben intesi, motti appropriati, ed invenzioni ingeniose, che a sé tirino gli occhi de' circostanti, come calamita il ferro. Non sarà mai degli ultimi che compariscono a mostrarsi, sapendo che i populi, e massimamente le donne, mirano con molto maggior attenzione i primi che gli ultimi, perché gli occhi e gli animi, che nel principio son avidi di quella novità, notano ogni minima cosa, e di quella fanno impressione; poi per la continuazione non solamente si saziano, ma ancora si stancano » (B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di V. Cian, Firenze 1894, pp. 132-33).

sura, di ribadire cancellando con la maschera, nel quale il Servo per ancora due secoli non cesserà di essere irretito¹.

Esplicita e formulata nel controllo della scena simbolica, la censura assume, nella scena immaginaria, l'aspetto rassicurante di *teorica*: non piú salvaguardia dei confini, ma, *après-coup*, assegnazione di senso, strumentalizzazione, dichiarazione di intenzione, una volta calata la « cortina » sulla rappresentazione². Attraverso la teorica, il discorso dell'ordine piega ai suoi fini i contenuti della scena: se, in quanto allestimento del diverso, la scena non ha propriamente altro senso che quello di mostrare, in forma enigmatica, la verità, cioè il limite negativo, del discorso, una volta presa nelle maglie della teorica essa si vede ascritti un nuovo senso e una nuova vocazione: assecondare i fini segreti del potere, colmare le lacune, ridurre gli scompensi, dare soluzioni immaginarie alle contraddizioni reali.

Si possono cosí, grosso modo, tracciare i momenti essenziali della storia della teorica. Il primo coincide con l'avvento, nel Quattrocento, dei regimi signorili, e con la strumentalizzazione, a fini politici, della scena. Agli spettacoli religiosi tradizionali succedono, favorite ed incrementate dai principi stessi, nuove festività profane: a Firenze, sul ceppo antico delle feste di san Giovanni, si innestano, per volere di Lorenzo, rappresentazioni che di sacro non hanno piú che il nome, feste mitologiche, riti di maggio, carnevali e giostre. Queste feste hanno, secondo il disegno sottile dei principi, lo scopo precipuo di « divertire » il popolo, occultando l'illegalità della presa del potere e l'illegittimità dell'investitura principesca³; le feste, conservando l'illusione del permanere delle libertà municipali (l'« antico vivere popolare »), devono aprire uno spazio ludico e fittizio di contatto tra principi e popolo: spetterà quindi alla storiografia piagnona e savonaroliana, ma soprattutto al Ma-

¹ Questa figura del Servo e del Padrone si ritrova, come è noto, nella *Fenomenologia* di Hegel, e, in questo scritto sulla scena, l'abbiamo accolta come una comoda metafora della lotta di classe: le figure del Servo e del Padrone sono cosí la trasposizione dei reali conflitti di classe sul piano del teatro e della scena. Del resto, secondo Hegel, la dialettica del Servo e del Padrone, cui metterà fine la rivoluzione francese, è fondata su un riconoscimento unilaterale ed ineguale: il Padrone è padrone solo alienando al Servo il suo godimento, né si riconosce come tale se non rispetto a questo godimento rubato: a partire da questa ineguaglianza il Padrone finirà col diventare il servo del Servo, e il Servo il padrone del Padrone, come nota J. Hyppolite nel suo commento al testo, quando, proprio attraverso ciò che gli viene sottratto (il godimento del proprio lavoro) il Servo prenderà coscienza di sé concretamente, e rovescerà i termini della dialettica.

² « Calisi adunque la cortina e rilucerà la scena: levisi la maschera, e comparirà la faccia: picchisi la selce, e sfavillerà la fiamma: rompasi il guscio, e gusterassi il frutto », scrive curiosamente il Marino (*Dicerie sacre*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino 1960, p. 213), riprendendo il costante motivo dell'immediata trasparenza della scena, una volta tolto il velame della maschera.

³ Cosí la stessa *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici può essere letta come un sottile esempio di propaganda politica indiretta.

chiavelli e al Guicciardini rivelare le finalità di queste feste e il loro « retroscena » politico¹.

Nel Cinquecento la scena viene via via interiorizzata dalle corti, che avocano a sé la tutela e la gestione delle attività ludiche: le rappresentazioni del nuovo teatro in volgare, che succede al teatro umanistico ir latino e alle riesumazioni di Plauto e Terenzio, hanno come cornici le sale o i cortili dei palazzi: teatro nel teatro, perché le corti stesse assoggettano la vita nelle forme del decoro, della cerimonia, dell'illusione: scena della scena che troverà il suo logico coronamento verso la fine del secolo, nell'illusione del teatro totale dell'Opera.

Se da una parte si assiste dunque alla nascita di precettistiche per regolamentare la vita cortigiana, via via si moltiplicano i tentativi di « razionalizzazione » della scena, al fine di spogiarla di quel tanto di eccessivo, di irregolare, di incontrollato che ancora conservava nel Quattrocento e di riservarle uno spazio di regolarità e di ragionevolezza nei domini rassicuranti del discorso dell'ordine². Cosí, verso la metà del secolo, nel *Trattato del giuoco della palla* (1553), dedicato al duca di Ferrara, lo Scaino cerca di articolare questo gioco con arti come la medicina, l'aritmetica, la dialettica, assegnandogli una dignità pedagogica e conoscitiva, « giovando principalmente all'unificazione degli spiriti, coi quali l'anima nostra fa tutte le sue operazioni, insino a quella dell'intendere ». Come le arti nobili, il gioco ha avuto un'origine e un progresso, che coincidono, nell'antropologia sommaria dell'autore, con il passaggio dal vivere rozzo al vivere civile. Fattore di incivilimento, dunque, il gioco della palla dev'essere posto, come arte ginnica, sotto la tutela della medicina, servendo a « purgare il corpo del soverchio »: occorre inoltre tener conto dell'umido e del secco delle stagioni, della complessione dei corpi, dell'età, se si vuol ben usufruire dell'efficacia salutare del gioco. Sembrano remoti i tempi in cui il Guicciardini, a Forlì, assisteva a gare in cui la palla era fornita dalle teste mozzate degli avversari: al gioco viene attribuita una dignità conoscitiva, un'efficacia medica ed un'utilità militare, ora che alle guerricchiole medievali, che erano giochi simulati, sono succeduti i giochi cortigiani, che sono simulate battaglie³.

¹ Scrive ad esempio il Guicciardini, nel *Discorso* di Logrognò: « Non è altro lo stato e lo imperio che una violenza sopra e' sudditi, palliata in alcuni con qualche titolo di onestà », affermazione che torna nel posteriore *Dialogo*. Cfr. anche MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Milano 1962, p. 575.

² Vedremo piú avanti come anche la cosiddetta « scena d'illusione » dei teatri italiani del Cinquecento rientri a suo modo in questo disegno.

³ « Da questo gentile e onorato gioco - scrive Antonio Scaino - i valorosi capitani possono ritrarre molti saggi avvedimenti, per disporre i loro eserciti, per ordinare una battaglia, espugnare e difendere un luogo forte, spingersi innanzi, e ritirarsi a tempo, e con misura; fare stratagemmi non

Finalità consimili, per quanto con un più accentuato colore politico, attribuisce il Paruta agli spettacoli: si tratta, ora, di disporre i corpi all'esercizio delle armi, di risvegliare il desiderio di gloria e l'emulazione, di tenere in attività il popolo, allontanando l'ozio funesto (poiché «nessuna cosa altrettanto è contraria alla quiete della città quanto la quiete istessa»), di destare, con l'apparato delle solennità e delle feste, gli affetti interni, nella cornice della perfetta virtù civile¹.

La scena appare dunque, in ambiente controriformistico, strumento indispensabile della ragione di Stato, in cui trova assetto definitivo quell'insieme di premi e incitamenti senza i quali, per il pensiero politico rinascimentale, la virtù civile non trova stimolo e pretesto per esprimersi: non si tratta più di divertire il popolo, ma di associarlo attivamente alla vita politica per il tramite della scena. *Instrumentum regni*, come la religione, la scena non deve più mantenere un contatto ludico e illusorio tra governanti e governati, ma confluire essa stessa nell'effettivo esercizio del potere. Sono qui poste le premesse per le teorie della scena come spazio di unificazione e di integrazione sociale, con una vocazione essenzialmente pedagogico-civile, che non mancherà di fautori *naïfs* nel primo Ottocento e ne conterà di più scaltriti e raffinati nel Novecento².

Questi tentativi di annessione della scena e di riduzione del diverso allo stesso del discorso dell'ordine avranno il loro esemplare coronamento oltralpe, nel *Traité des Tournois* del Menestrier (1669). Una volta riconosciuta l'utilità politica della scena, nel quadro di quelle corti che non sono (come vorrebbero quei filosofi «chagrins» contro cui il Menestrier insorge) «*théâtres à plusieurs faces*», in cui regna l'intrigo, e labirinti senza via d'uscita, non rimane che un passo da compiere: riconoscere che la scena è lo stesso della ragione, che anch'essa, come la pittura, la fisica e tutte le arti, ha un'origine e un perfezionamento, che può dunque essere «insegnata», una volta abolito il margine di capric-

pensati dall'avversario, cogliendolo d'improvviso, e facendolo errare, col isbigottirlo, non sol con fatti, ma ancora coi gesti, col grido e con le parole» (p. 3).

¹ Dopo avere accennato agli spettacoli e alle pompe degli antichi scrive il Paruta: «Però che tali spettacoli, oltre che avevano certa forza di svegliare un nobile ardore nell'animo dei cittadini, e accenderne un desiderio di gloria, erano ancora molto accomodati a quei stati di repubblica, pascendosi il popolo di tali trattenimenti: il quale però del diletto che ne prende, viene ad esser fatto più amico; acciocché insieme con esso possano queste consuetudini conservarsi» (*Della perfezione della vita politica*, Venezia 1579, p. 474).

² Cfr., ad esempio, S. BETTINELLI, *Del risorgimento d'Italia*, 1775; D. MANZI, *Discorso sopra gli spettacoli, le feste e il lusso degli italiani*, Bassano 1818; D. SACCHI, *Della condizione economica, morale e politica degli italiani ne' tempi municipali. Sulle feste e sull'origine, stato e decadenza de' Municipii italiani nel Medio Evo*, Milano 1829; G. BOCCARDO, *Feste, giuochi e spettacoli*, Genova 1874.

ciosità e di arbitrio che ancora le resta, e ritrovato quell'insieme di «*maximes réglées*» e di «*règles fixes et certaines*» che la sorreggono e la articolano¹.

Una volta definitasi la ragione, in Cartesio, come non essere il diverso (non essere la follia), una volta riconosciuto che esiste solo ciò che può essere pensato, la conclusione inevitabile era che la ragione della scena diventasse la scena della ragione: il diverso viene sussunto nell'ordine ragionevole dello stesso, mentre lo stesso si articola nelle forme vivaci del diverso. Per un discorso la cui norma ormai è che è reale ciò che è razionale e razionale ciò che è reale, alla scena ragionevole corrisponderà, come l'altra faccia di una stessa medaglia, la «scenicità» della ragione: dialettica che sosterrà il pensiero illuministico, tutto percorso dai fermenti oscuri di quel reale su cui la ragione non riesce a gettare la sua luce, e la fenomenologia di Hegel che lo conclude, in cui la ragione, nell'avvicinarsi drammatico delle sue «figure» storiche, si fa scena e teatro di se stessa: scena e teatro in cui i mostri, accecati dalla luce della veglia, ritornano con le tenebre dei sonni.

Qui, in questa riduzione del diverso alle trame ordinate della ragione, suona la campana a morto per la scena; per la scena come immediata presentazione del diverso. Se la ragione è essa stessa scena, infatti, non vi è più ragion d'essere per la scena; le feste della ragione sono lugubri, perché portano con sé la loro morte e i segni della loro funerea «doppiezza». La ragione non sa divertirsi e i suoi festini sono i sontuosi massacri delle guerre di conquista e d'apparato settecentesche. Lo Starobinski ha ben colto la fondamentale malinconia della festa del Settecento, la noia che la circonda, la menzogna che la corrode: la polizia parigina arriva ad assoldare delle «*fortes gueules*» per mettere un po' di allegria tra un popolo apatico e indifferente. La festa settecentesca sta per scoprire la propria verità, nel suo ambiguo rapporto con il discorso della ragione: la sua esclusione giocata, la sua partecipazione effettiva; e il borghese tiepolesco della villa Valmarana rivolge un ultimo, disincantato sguardo alle stanche piroette dei Pulcinella di Ca' Rezzonico. Al limite, la sola scena possibile e conseguente è ormai quella delle feste ri-

¹ Scrive il Menestrier: «C'est mal juger de la nature des spectacles publics et des lumières de l'esprit, que d'abandonner au caprice, et aux seules extravagances de notre imagination, ce qui fait paraître l'adresse, la magnificence, la pompe et la politesse des cours. S'il n'y a rien dans tous les arts, et les plus vils, qui n'ait ses règles et ses mesures, parce que la raison a dirigé, ajusté, et mis en préceptes ce qui était né de soi-même sans aucune réflexion, ne peut-on faire le mesme en des exercices plus nobles, où la raison a plus de part, puisqu'ils sont la production des plus grandes âmes du monde?» (p. 5). Filosofi *chagrins* come Pascal continuano però a mostrare quel che si cela dietro il *divertissement*: la lepre, dietro a cui si corre «ne nous garantit pas de la vue de la mort, mais la chasse, qui nous en détourne, nous en garantit».

voluzionarie e dei massacri di Sade, in cui la ragione mette in scena i suoi segreti fondamenti: la violenza, la morte, il desiderio.

In realtà, per la sorgente borghesia, vi è sempre più incompatibilità e contraddizione tra la scena e il lavoro. La scena e il corteo delle sue feste sono assenza d'opera¹, e la cessazione forzata del lavoro, che esse comportano, è lesiva per gli interessi dell'economia nazionale: residui di epoche di barbarie e di ignoranza, commenta l'enciclopedista (rifacendosi alla « querelle » sulle feste, accesi in Italia nel 1741 per impulso del Muratori e del Maffei e conclusasi con la libertà concessa ai vescovi da Benedetto XIV, nel 1748, di ridurre, a seconda dei casi, il numero delle festività²), esse sono pur anco contrarie all'ordine divino, fondato sulla successione di sei giorni lavorativi. A 15 soldi la festa per 8 milioni di lavoratori, ne risulta, per la nazione, un « manque à gagner », di 96 milioni di lire all'anno, poiché

les guerres, les procès, les maladies, les jeux et les festins occupent aussi réellement que les travaux de l'agriculture, des fabriques et du commerce; mais de ces occupations les unes sont fructueuses, et produisent de nouveaux biens, les autres sont stériles et destructives³.

D'ora in poi, la festa non sarà più che commemorazione del tempo perduto, nelle esauste ripetizioni dei moderni carnevali, o celebrazione del tempo storico, nelle squallide parate delle feste nazionali; oppure sussisterà come « oggetto smarrito » delle feste primitive o di quelle contadine, presso popoli esclusi dunque o non ancora toccati dal lume razionale, nelle riesumazioni postume del folklore, della storia delle religioni, dell'etnografia: dal Mannhardt al Robertson Smith, al Frazer, al Mauss, ai fenomenologi, al Caillois e così via. Nel mondo del lavoro, solo i folli, come Nietzsche e come Artaud, avranno accesso alla festa.

4. La scena della città e la città della scena: Utopia e Teatro.

Il fondale della scena italiana è costituito dalla città, come organismo complesso caratterizzato da una certa compaginazione e utilizzazione dello spazio e da un insieme articolato di attività e istituti giuridici, economici, politici.

Organismo accentrato ed unificatore, inscindibile, a differenza delle città d'oltralpe, dal contado che la circonda⁴, la città italiana si organiz-

¹ È la definizione della follia, secondo Foucault.

² Sulla polemica intorno alle feste, cfr. F. VENTURI, *Settecento riformatore*, Torino 1969, pp. 136-61.

³ Voce *Fête* dell'*Encyclopédie* di Diderot.

⁴ Secondo la nota tesi dell'Ottokar (*Studi comunali e fiorentini*, Firenze 1948).

za nella prima forma comunale, dopo il Mille, in seguito alle intense attività commerciali, ai mutamenti del regime di proprietà della terra, alla trasformazione degli schiavi in servi casati con famiglia e proprietà immobiliare, all'incremento demografico, all'ascesa di una classe intermedia tra signore e coltivatore dipendente, all'emancipazione dei vassalli minori. Intorno al mercato cittadino confluiscono le derrate alimentari della campagna, le merci degli empori orientali, i prodotti delle attività artigiane, e si crea il primo considerevole accumulo di capitale. Si assiste così, ben presto, ad una rigida divisione del lavoro e delle classi: divisione orizzontale, tra città e campagna, e, all'interno della città, divisione tra aristocrazia feudale, in decadenza a partire dal XIII secolo, e plutocrazia commerciale, e tra aristocrazia e popolo, costituito dalla massa dei cittadini non nobili: i cavalieri, gli uomini d'affari e i ceti più tipicamente popolari dei piccoli artigiani e dei braccianti; tra le due classi, i ceti « burocratici » dei notai e dei giudici.

Gerarchica è altresì l'organizzazione del lavoro: la divisione tecnica e sociale delle attività, il desiderio di protezione contro gli antichi signori, la sopravvivenza della tradizione della *curtis* feudale, la riunione in una stessa strada dei vari prodotti di una branca commerciale, il bisogno infine di evitare catastrofiche crisi di produzione e di proteggersi dai conflitti di concorrenza, sono all'origine delle corporazioni artigiane, con il maestro delle arti in alto, i salariati e gli apprendisti in basso.

Unificazione e accentramento spaziale dunque, da una parte, con una « surdeterminazione » delle zone urbane a seconda della loro funzione: accanto ai quartieri periferici, in cui si esplicano le attività lavorative, gli spazi centrali, in cui sono raccolti gli istituti politici e giuridici (palazzi della ragione, broli), religiosi (chiese ed edifici di culto), economiche (mercati): e la piazza, attorno a cui si raccoglie l'insieme di questi istituti, ove hanno luogo le proclamazioni politiche, le processioni religiose, gli scambi commerciali, funge da centro unificatore, da *omphalos* della città, ed acquista così ben presto la valenza di « spazio simbolico » per eccellenza¹. Divisione e lotta delle classi, dall'altra, di cui testimo-

¹ Sulla piazza viene ad esempio convocato il popolo, come a Firenze nel 1312 e nel 1330, al ritorno dei Medici, per ratificare, sotto la minaccia delle armi straniere, la presa del potere. Sulla « simbolizzazione » degli spazi urbani, cfr. S. LUCIANETTI, *La formazione della città medioevale*, in *La città di Padova*, Roma 1970, p. 100. L'architetto cinquecentesco P. CATANEO, nei *Primi quattro libri di architettura*, s. d., p. 9, scrive, a proposito delle zone riservate agli spazi ludici: « Potrassi, oltre ai detti luoghi e edifici, fare il luogo del ludo navale, a guisa di un laghetto, con stanze e portici intorno, in forma di teatro, e così per vari combattimenti, giostre e diversi giochi si potranno fare alcuni altri edifici di forma ovata, che fu in Roma il Circo Massimo, o di altra, secondo che più si convenisse, si potrà fare il luogo da natare, e se ben non saranno vicini alla piazza principale, non sarà biasimevole; pur che sieno congiunti con spaziose piazze ». Lo Zdekauer infine, in un vecchio studio (*Il*

niano le rivolte contadine fra l'XI e il XIV secolo, come pure, sotto forma di ghibellinismo e di guelfismo, i conflitti cittadini, che accompagnano l'ascesa dei ceti borghesi, le lotte tra popolo grasso e grandi, tra popolo grasso e media borghesia, tra borghesia e popolo minuto, come attestano i numerosi sollevamenti urbani quale il famoso tumulto dei Ciompi, del 1378, a Firenze. La cosa pubblica è nelle mani di un ristretto numero di cittadini: basti pensare che la costituzione nel 1494 del « popolare » Consiglio maggiore savonaroliano, tanto osteggiato dagli ottimati, prevedeva, pur attenuando le tradizionali clausole restrittive, la partecipazione alla vita politica di soli tremila cittadini su un totale di circa centomila, e che sotto Lorenzo non più di una ventina di famiglie si erano divise il potere¹.

Unificazione spaziale e divisione sociale: è questa la contraddizione – e quasi il paradosso – principale della città italiana, che troverà una sua soluzione « immaginaria », a partire dagli inizi del Quattrocento, nell'idealizzazione della città attraverso le speculazioni utopistiche e le scenografie teatrali; speculazioni che vanno dalla identificazione, nel Bruni, di Firenze con la città che meglio compone l'ordine naturale e razionale del mondo, alle riflessioni « pedagogiche » dell'Alberti sulla continuità tra città fisica, morale e civile, e poi, via via, con l'avvento dei regimi signorili, alle costruzioni utopistiche di Leonardo, del Filarete, alle città ideali del Cinquecento, alla *Città del Sole* di Campanella, che conclude in forma esemplare questo processo². Scenografie teatrali che, dai primi esperimenti del teatro umanistico e goliardico in latino al riallestimento di Plauto e Terenzio, alle speculazioni figurative sulla prospettiva, alla rilettura di Vitruvio, alle rappresentazioni del teatro erudito in volgare, alle ricerche teoriche degli architetti del Cinquecento, dal Serlio al Sabatini, alla nascita dell'Opera, cercano di ripresentare, nell'illusione della scena, la città reale, con i suoi monumenti, le sue piazze, le sue strade: l'utopia solare e la scena d'illusione o all'italiana rappresentano così i due esiti più compiuti, in cui confluiscono variamente tradizioni popolari-contadine e aristocratico-urbane, di quella tendenza alla raffigurazione dell'« ideale della città », che è iscritto nella insolubilità delle sue contraddizioni reali.

¹ *gioco in Italia nei secoli XIII e XIV e specialmente in Firenze*, in « Archivio storico italiano », 1886) segnala che spazi speciali erano riservati a Siena per la baratteria e i giochi d'azzardo e che ai padroni di bische, a Firenze, venivano comminati, come pena, la scoperciamiento del tetto della casa e l'asportazione di porte e finestre: segno dell'annullamento della distinzione tra il pubblico e il privato. Lo Zalekauer auspicava ancora la raccolta delle iscrizioni proibitive delle piazze, lavoro essenziale (e non ancora compiuto) per quella che si potrebbe definire l'epistemologia degli spazi urbani.

² Cfr. F. GILBERT, *Machiavelli e Guicciardini*, Torino 1970, pp. 17-588.

³ Cfr. E. GARIN, *La città ideale*, in *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965.

La *Città del Sole*, redatta in carcere intorno al 1602 e pubblicata solo nel 1623, rappresenta, in forma di utopia, la realizzazione postuma degli ideali che avevano animato la fallita congiura del 1599, ordita dal Campanella e da alcuni nobili per liberare la Calabria dal dominio del re di Spagna, erigerla in repubblica, instaurando un regno di natura con una religione sdogmatizzata¹. Al di là dell'occasione immediata, la *Città del Sole*, iscrivendosi nel solco di una tradizione in cui confluiscono variamente i temi del chiliasmo millenaristico gioachimita, del paradiso originario e del primitivo stato di bontà naturale, dell'egualitarismo comunitario delle confraternite religiose e degli ordini cavallereschi, dei culti solari, della letteratura di viaggio, con descrizione di comunità che vivono in giustizia seguendo i dettami della natura, traduce l'aspirazione all'idealizzazione della città-Stato italiana, rafforzata anche dall'universalismo teocratico diffuso dalla controriforma e teorizzato da Botero. La *Città del Sole* è ormai un modello di ragione trascendente la « realtà effettuale » del Machiavelli e svincolato dalla problematica degli effetti e delle origini del Guicciardini: essa è un ritorno ai regimi naturali corretti dal lume della scienza.

La forma « utopia », in cui convergono, alla fine del Cinquecento, non come due visioni successive e contraddittorie, ma come una simultanea postulazione, l'idealizzazione della città-Stato e l'ecumenismo teocratico della Monarchia del Messia, sancisce dunque il fallimento della formazione di uno Stato nazionale, secondo le aspirazioni del Machiavelli, dopo l'avvento dei principati, il decadimento dei ceti borghesi, il ripiegamento generale degli affari, la rifeudalizzazione dell'economia: immessa nell'alveo di una storia ciclica, con l'idea del ritorno e del compimento di una perfezione originaria, la città si irrigidisce così in un presente ideale, in una solare trascendenza, ove non v'è più spazio se non per ciò che è omogeneo, regolato e previsibile. Curiosamente, il discorso dell'utopia, che traduce negativamente una verità immaginaria, coincide con quello della scienza, che esplicita empiricamente una verità di fatto: e ci si può chiedere se il tentativo di Campanella non sia stato essenzialmente quello di pensare la realtà politica e sociale della Città negli stessi termini con cui la scienza nascente cercava di pensare la realtà fisica².

Così, in questa liminare tangenza tra il discorso dell'utopia e quello

¹ Caduta da tempo la tesi dell'Amabile sulla « menzogna » del Campanella, che avrebbe simulato, dopo il fallimento della rivolta, un ritorno all'ortodossia, ora, dal Blanchet al Solari, all'Amerio, al Firpo, al Badaloni si è concordi nel riconoscere uno sviluppo complesso ma unitario del pensiero del Campanella.

² Campanella scriverà nel 1616 una *Apologia pro Galilaeo* in cui teorizza la distinzione tra sapere scientifico e sapere teologico.

della scienza, la Città del Sole, in forma paradigmatica, offre una sorta di soluzione immaginaria alle contraddizioni reali della città: si annulla infatti l'opposizione millenaria tra il Sapere e il Potere, perché i saggi e i governanti di Campanella, a differenza di quelli reali, che sanno ma non governano o governano ma non sanno, sono riuniti nella figura del Metafisico, ottimo principe perché non fa come chi « non contempla le cose, ma i libri », e conosce « la radice e prova di ogni arte e scienza, e le similitudini e differenze delle cose, la Necessità, il Fato, l'Armonia del mondo, la Possanza, la Sapienza e Amor divino, e li gradi degli enti e corrispondenze loro con le cose terrestri, celesti e marine »: la Città del Sole traduce così, risolvendo lo scandalo storico della tirannide bestiale, il vecchio sogno greco dei tiranni illuminati, dei filosofi governanti, dei saggi provvisti del potere.

Si annulla altresì la più profonda opposizione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, tra città e campagna: nella Città del Sole vige il principio pedagogico dell'apprendistato progressivo di tutte le arti da parte di tutti i cittadini, apprendistato che si fa giocando, disputando, leggendo, insegnando, camminando; si instaura così un vivere « alla filosofica », in cui vengono banditi tanto l'ozio quanto ogni sorta di specializzazione, e le occupazioni intellettuali si alternano con le attività lavorative, artigianali e agricole¹. Abolite tutte le contraddizioni della città storica, conciliata la natura e la cultura in un ordine in cui i ritmi della società si accordano a quelli tellurici e astronomici, mutata la divisione sociale del lavoro in distribuzione tecnica delle varie attività, la Città del Sole, modello trascendente tutti i tipi e tutte le comunità storiche, risolve, sul piano dell'immaginario, tutto ciò che, nella città reale, era rimasto virtuale, inespresso, paradossale, contraddittorio.

In un'epoca in cui Paolo Sarpi aveva detto: « io porto una maschera, ma per forza; poiché senza di quella nessun uomo può vivere in Italia »², e in cui lo stesso Campanella affermava che « i saggi senza potenza erano costretti a parlare e agire come i pazzi, benché nel segreto del loro animo avessero altri pensieri », la città storica, fallite le sue aspirazioni politiche, realizza il proprio virtuale ideale nella maschera e nello specchio dell'utopia solare: maschera che rivela dietro la solarità meridiana del lume naturale, il sopruso dei principi stranieri, l'egoismo dei tirannelli italiani, la rifeudalizzazione dell'economia, il recrudescere temporalismo della Chiesa.

¹ Questa duplice abolizione è alla base del « comunismo primitivo » del Campanella con la comunità delle donne e dei beni e l'abolizione della proprietà (« che nasce da far cosa appartata »).

² « Personam, coactus fero; licet in Italia nemo sine ea esse possit », in *Lettere ai gallicani*, a cura di B. Ulianich, Wiesbaden 1961, p. 133 (lettera a J. Gillot del 12 maggio 1609).

Verso la fine del Quattrocento i palazzi signorili e i loro cortili sono teatro, in occasione di nozze, conviti, ingressi principeschi, feste, di un insieme di spettacoli, dalla rappresentazione di favole mitologiche alle riprese dei commediografi latini, all'esibizione di moresche, agoni, danze, mimi, intermezzi coreografici d'ogni sorta¹: il fondo erudito si mescola così variamente al fondo popolare degli spettacoli di piazza, dei drammi religiosi, delle rappresentazioni profane: contaminazione di stili, di generi e di tradizioni in cui sono già poste le premesse per il teatro dell'opera².

Nella società chiusa, fittizia, delle corti, con cerimoniali, etichette e comportamenti ritualizzati, in cui l'apparire si sovrappone all'essere, l'abito alla persona, il rango al merito, la vita si depura della sua « irrazionalità », e si svuota di tutto quanto non può venire cerimonializzato: l'intrigo politico si sublima nella ragione di Stato, l'avventura si irrigidisce nelle trame canoniche del nuovo teatro in volgare³, i meandri delle città reali si riordinano nelle ipotesi architettoniche delle nuove città e nella « scena d'illusione » dei teatri. Tutto a corte vien decantato, razionalizzato, ritualizzato: e lo sforzo degli ingegneri, degli architetti, dei politici, dei letterati che vi fanno capo è appunto quello di ridurre, con riuscite e talento diversi, le loro discipline nella regolarità e convenienza del discorso delle corti: l'*Orlando* è pur sempre l'avventura medievale *mise au jour* di una sensibilità cortigiana, avventura su cui cominciano già a stendersi le ombre del nascente aristotelismo delle retoriche e delle poetiche⁴.

Per quanto riguarda l'idealizzazione della città reale, nelle corti, essa si compie tra il 1486, data dell'edizione di Vitruvio da parte di Sulpicio Veroli, e i primi decenni del Cinquecento, quando si assiste ai primi

¹ Di simili spettacoli, intercalati alla rappresentazione di cinque commedie di Plauto, scrive, ad esempio, Isabella d'Este nel 1502, in una lettera al marito da Ferrara, dove si era recata per le nozze del fratello Alfonso con Lucrezia Borgia.

² Sull'innesto del teatro latino (dodici commedie nuove di Plauto sono scoperte intorno al 1430 e stampate nel 1472) sul ceppo del teatro universitario e umanistico del Quattrocento, che riprendeva la tradizione del Boccaccio e delle commedie epiche ed elegiache medievali, cfr. ancora I. SANESI, *La commedia*, Milano 1911, vol. I, e M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze 1951. Particolare favore pareva godessero, presso gli spettatori, gli intermezzi, in cui si mettevano in scena favole mitologiche o allegoriche, sorte a Napoli e a Milano verso la metà del secolo, e in cui si mescolavano variamente la mitologia e la contemporaneità, elementi naturali e raffigurazioni simboliche, la mimica, la danza, la farsa e la mascherata. L'occasione di queste rappresentazioni era spesso offerta dai carnevali, che fan loro da cornice.

³ Sulla « retorica » della commedia cinquecentesca cfr. M. T. HERRICK, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana 1964.

⁴ In questa dissociazione tra società reale e società fittizia è stata già nell'Ottocento indicata la ragione essenziale della mancata nascita in Italia di un teatro nazionale; cfr. V. DE AMICIS, *L'imitazione classica nella commedia italiana del secolo XVI*, Firenze 1877.

esperimenti dell'elaborazione di un'architettura scenica per il nuovo teatro, da forme piú naturalistiche e medievalescenti a piú rigorosi allestimenti di uno spazio scenico-figurativo unitario. A Ferrara, nel 1502, Isabella d'Este parla, per la rappresentazione di commedie latine, di case allineate senz'arte; nel 1508 Bernardini Prospero invia ad Isabella il resoconto della recita della *Cassaria* dell'Ariosto, e parla di uno scenario che rappresenta una strada con un paesaggio fantastico sullo sfondo, aperto sui giardini e profili di chiese: per quanto l'azione, ispirata a Plauto e a Terenzio, avesse luogo a Lesbo, la città rappresentata sulla scena era Ferrara. Dieci anni dopo, a Roma, Raffaello metterà in scena i *Suppositi* dell'Ariosto, con gli stessi criteri di riproduzione della città; ma il capovolgimento della città reale nella città d'illusione dei teatri è già compiuto nel 1513, stando a quanto scrive il Castiglione nella sua nota lettera sulla recita della *Calandria*:

La scena era finta una contrada ultima tra il muro della terra e l'ultime case; dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città con due torrioni; a' capi della sala, sull'uno stavano i pifferi, sull'altro i trombetti: nel mezzo era pure un altro fianco di bella foggia: la sala veniva a restare, con il fosso della terra, traversata da due muri, come sostegni d'acqua. Dalla banda dove erano li gradi da sedere, era ornato delli panni di Troia, sopra li quali era un cornicione grande di rilievo, e in esso lettere grandi bianche sul campo azzurro, che fornivano tutta quella metà della sala; e dicevano così: «Bella foris, ludosque domi exercebat et ipse Caesar: magni etenim est utraque cura animi»... La scena poi era finta una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere, e ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura con prospettiva bene intesa¹.

Il «tour de force» della scenografia d'illusione, consistente nel riprodurre scenicamente una città che abbia la stessa verisimiglianza di quella reale, viene compiuto da architetti e ingegneri, utilizzando le clausole del discorso geometrico-matematico elaborate nelle ricerche quattrocentesche sulle leggi dell'ottica e della prospettiva. Fondata sul principio

¹ Per la scena come *speculum* della città i documenti sono innumerevoli; per non citare che qualche caso, si veda la descrizione della prospettiva rappresentante Pisa, fatta per il *Commodo* dei Landi da Bastiano da San Gallo, nel Vasari. Nelle commedie del Lasca, oltre all'elenco dei personaggi, vi è quello degli edifici. Le indicazioni vengono date nel prologo, molto spesso: in quello dell'*Eutichia*, del Grasso Mantovano: «Questo luogo per oggi volemo ch'el sia Mantova»; in quello della *Moglie* del Cecchi: «Voi dovete sapere che questa è la città di Firenze; qual parte di quella città questa sia, voi la dovete conoscere benissimo». Una vera e propria topografia si trova, con indicazione delle strade, nel prologo del *Vecchio amoroso* del Giannotti, che così si conclude: «E noi vi recitiamo questa commedia in su la piazza del Tempio». Ancora nel Sansovino (*Venezia città nobilissima e singolare*, Venezia 1664, p. 407) si legge, a proposito dell'allestimento di una tragedia da parte degli Accesi, nel 1562: «S'apprestò una tragedia così fattamente, che in quella parte non si hebbe ad haver punto d'invidia a gli antichi. Percioché il teatro fu capacissimo di molte migliaia di persone. All'incontro del quale era posta la ricchissima scena, rassomigliante una città, con tanto bell'ordine di colonne, che fu mirabil cosa a vedere».

che nessun punto dello spazio ha una sua autonomia, ma tutti valgono secondo le relazioni che si istituiscono tra loro, in uno spazio delimitato da un punto di vista, in cui si incontrano tutte le ortogonali, e un punto di fuga comune, la prospettiva cerca di riprodurre la realtà nell'illusione di omogeneità, di linearità e di continuità del discorso matematico-geometrico¹. Nelle sue applicazioni sceniche, la prospettiva delimita uno spazio in cui il punto di vista viene stabilito nella loggia del principe e il punto di fuga, diametralmente opposto, al centro della pittura del fondale, di cui lo spazio reale, definito da una struttura di proscenio, viene considerato il prolungamento, in un'illusione di continuità ingenerata da una successione di piani, tutti paralleli al piano pittorico, e dalla duplicazione di forme consimili, disposte l'una dietro l'altra².

Non si tratta piú, dunque, come nelle sacre rappresentazioni, di giustapporre naturalisticamente, nei cosiddetti luoghi deputati, gli spazi in cui si svolge l'azione, spazi tra loro discontinui e «simultanei», secondo le esigenze epico-favolistiche del dramma quattrocentesco, in cui ogni accadimento ha una sua propria autonomia ed una relativa indipendenza rispetto agli altri; si tratta ora di configurare uno spazio continuo, conforme al tempo lineare nel quale, secondo le unità aristoteliche, deve svolgersi l'azione: spazio-tempo di continuità e di durata, in cui la scena si conforma alla struttura dell'azione, spazio-tempo misurabile e razionale, e non piú dunque lo spazio sconnesso e il tempo «aggregato» dell'avventura nell'epos cavalleresco. Questa è la scena d'illusione: il tempo di un'azione imbrigliata dalla normatività delle retoriche in una città razionalizzata, resa cioè ideale ed immaginaria nelle stilizzazioni prospettiche della scena. La città del teatro è così costruita *en trompe-l'œil*, con un profilarsi di linee convergenti verso il punto di fuga del fondale dipinto; le prime case, da ogni lato, sono formate da due impalcature architettoniche, in un gioco complesso di architettura, pittura e scultura; ben presto, passando dai cortili alle sale dei palazzi, si farà ricorso alla luce artificiale, già usata dal Brunelleschi nell'allestimento delle sacre rappresentazioni; per l'ingresso e l'uscita degli attori, le arcate dei portici vengono sostituite da un sistema di porte praticabili, di finestre e passaggi disposti nelle architetture sceniche³.

¹ Cfr. E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano 1961.

² Cfr. G. R. KERNODLE, *From art to theatre*, Chicago 1943.

³ Non erano mancati nel Medioevo tentativi sia pur rudimentali di visualizzazione della scena; ma solo nel teatro in latino del Quattrocento si trovano le prime indicazioni scenografiche: se infatti lo spazio di rappresentazione della *Poliscena* del Brunni poteva restare quello dei luoghi deputati, nel *Filodoxus* dell'Alberti (1425) l'intenzione di ricreare nella scena uno spazio urbano è evidente; quanto all'azione, essa osserva già una rigorosa unità di tempo e luogo. Del resto l'Alberti stesso,

Il problema teorico di questo spazio – che è sempre il problema dell'immaginario, quello di rendere l'illusorio più verosimile del reale – consiste nella coincidenza delle linee di fuga con l'orizzonte del fondale: di qui gli approfondimenti e ritrovati tecnici per portare sino al limite del possibile tale coincidenza. Questo problema verrà via via affrontato da architetti come il Serlio, che riprende la teoria vitruviana delle tre scene, tragica, comica e satirica, come Ignazio Danti, che nel 1584 dà soluzione al problema dei mutamenti di scena con l'invenzione di quinte a forma di prismi girevoli, da matematici come Guido Ubaldo, che nel 1600 elabora la teoria dei punti di fuga, sino alla *Pratica da fabbricar scene e machine ne' teatri* (1637-38) di N. Sabbatini, che dà assetto definitivo e canonico alla «scena all'italiana». I primi teatri pubblici, che, a partire dal 1637, riprendono le soluzioni dei teatri cinquecenteschi, come l'Olimpico di Vicenza, quello di Sabbioneta, il Teatro Farnese a Parma, si definiscono ormai, con la scena, il proscenio, l'orchestra, l'anfiteatro a gradinate, e, più tardi, la sovrapposizione gerarchica di logge, come l'altra città, simmetrica rispetto alla città di utopia, in cui vige, nei ritrovati tecnici, nel dispiegamento degli scenari, nella concezione degli spazi, nella subordinazione degli spettatori, l'ordine immaginario delle corti. Coronamento delle speculazioni quattrocentesche sulla prospettiva, realizzazione del progettismo utopistico del Cinquecento, il teatro secentesco è dunque l'estremo svolgimento dell'ideale della città: città che diventa la scena di se stessa, città senza passioni e senza avventure, se non quelle smemorate e illanguidite dell'opera nascente; città in cui i conflitti, di cui è gravida la vita reale, non giungono se non come eco distorta e riflesso ingannevole.

La città italiana realizza così la sua vocazione immaginaria nella maschera dell'utopia e nello specchio dei teatri; in questo spazio d'illusione, e scambiandosi i ruoli¹, si affronteranno, ancora per due secoli, tra lazzi, moine e cipigli, il Servo e il Padrone, presi nella menzogna dell'il-

nel *De re aedificatoria*, rivela una precisa concezione del teatro, come edificio a scalinate, rivolto verso un pulpito su cui agiscono i mimi. Dietro al pulpito (delimitato da due quinte, con porte) s'innalza il proscenio, con più porte, e con quella centrale, particolarmente maestosa e decorata, che ricorda le *mansiones* delle sacre rappresentazioni. Xilografie nelle commedie di Terenzio, nell'edizione di Lione del 1493, mostrano i personaggi davanti a una serie di porte, chiuse da tende; nell'edizione di Plauto del 1518 esse sono sostituite da un portico, dietro al quale si intravede un paesaggio. La presenza di porte è comunque segno che una sorta di separazione sussiste ancora tra la vita reale e l'illusione scenica.

¹ Gli esempi di questi «scambi», nel teatro dotto e in quello popolare, non si contano; scriveva Hegel, nell'*Estetica* (Torino 1967, p. 1379): «I personaggi... che intessono e portano avanti questi intrighi e che nella commedia romana erano gli schiavi, sono di solito in quella moderna i servi e le cameriere che non hanno alcun rispetto dei fini dei loro padroni, ma al contrario li promuovono o fanno fallire a seconda del loro vantaggio, offrendo soltanto lo spettacolo ridicolo che in verità i padroni sono i servi e i servi sono i padroni».

lutoria continuità, del provvidenzialismo scientifico, dell'egualitarismo geometrizzante della città d'utopia, e ammalati dal sortilegio dei decorati intrighi, delle lontane avventure, delle mitologiche pacificazioni del Teatro della Città.

Dov'è dunque la verità della città italiana, presa nella dialettica speculare di una realtà conculcata e di una proiezione immaginaria? Dove viene quel senso di illusorietà, di infondatezza, di differenza, di residua che conservano tuttora le città reali, se non dal fatto che storicamente esse non sono sussistite se non come deiezioni dell'utopia, una volta spogliata della sua regolarità, e come residui del teatro, una volta privata dei suoi addobbi? L'illusorietà della città italiana, che non è cresciuta come un'entità organica con le opere e i giorni degli uomini, proviene dal suo non essere che utopia degradata e teatro spoglio, dal suo non essere che corpo frammentato, rielaborazione secondaria di onirismi speculativi; dal suo situarsi cioè tra la differenza residua della sua esistenza concreta e la illusorietà immaginaria delle sue virtualità utopistico-teatrali.

Di qui le due strutture, parallele e simmetriche, e variamente intersecantisi, della scena urbana, nella sua realtà residuale: l'utopia degradata e privata delle sue linee armoniche, è infatti labirinto, e il teatro, dissolta la sua essenza di prisma di tutte le arti e di tutte le passioni, non è più che intrigo. Labirinto e intrigo: ecco dunque le strutture portanti della città, che ritagliano lo spazio *simbolico* della scena italiana; e prima ancora della voga dei giardini labirintici, diffusasi verso la fine del Cinquecento, i nodi, l'intreccio di rami della Sala degli Assi del castello sforzesco di Milano, l'ideazione della camera ottagonale di Leonardo, contemporanei ai progetti utopistici per una nuova Milano degli Sforza, esprimono, in forma enigmatica, la verità della città: verità della solarietà razionale dell'utopia nell'oscuro enigma del labirinto¹.

Risultato di una sottrazione, differenza e deiezione, la città italiana non ha storia se non quella dei labirinti e degli intrighi: se infatti lo spazio dell'utopia è lo spazio ritrovato delle belle simmetrie, degli ordini geometrici, delle consequenzialità matematiche, lo spazio della cultu-

¹ Sui «nodi» leonardeschi, cfr. A. COOMARASWAMI, *The iconography of Dürer knots and Leonardo's concatenations* in «The Art Quarterly», 1944. Sui labirinti leonardeschi, a parte le elucubrazioni psicologizzanti, cfr. M. BRION, *Léonard de Vinci*, Paris 1952, e G. R. HOCKE, *Labyrinthe de l'art fantastique*, trad. franc. Paris 1967, pp. 105-7. Sul labirinto come simbolo ctonio e notturno, cfr. K. KERÉNYI, *Labyrinth-Studien*, Zurich 1950. Sui giardini labirintici, diffusi verso la fine del Cinquecento in seguito alla pubblicazione del trattato dell'olandese J. V. DE VRIES, *Hortorum viridariorum formae*, Amsterdam 1583, si veda la ricca documentazione del bel lavoro di P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti*, Firenze 1967.

ra rimodellato sulla ragione naturale, e se il tempo del teatro è scandito dalle canoniche cadenze dei canovacci comici, tragici o farseschi, tempo della commedia in cui lo scioglimento non manca mai di apportare un senso alle vicende, lo spazio della città reale è itinerante, sconnesso, e disarticolato come la trama dei labirinti, e il tempo è discontinuo, nel suo procedere a strappi, come l'orditura degli intrighi, movimentati da ingressi molteplici, percorsi disorientati, andirivieni allucinatori, false uscite, ritrovamenti e perdite irragionevoli, complicità segrete. Assenza di ogni orientamento, esito, e durata plausibili: questa struttura sarà rivelata, in certo modo, dalla commedia dell'arte. Di qui il carattere agglutinante della città italiana, concrezione stratificata nella trama discontinua dei suoi tessuti, con alternarsi di punti nodali e fibre allentate, senza dunque la possibilità di flessioni normative o di tonalità regolari; gli uomini stessi, in questa città, non più i metafisici dell'utopia, né gli eroi dell'opera, non contano se non come Pulcinella o maschere della commedia.

Nulla, più del monumento, è cardine e segno di questa struttura: il monumento italiano che cresce su se stesso, che s'inserisce nel tracciato urbano come precipitazione, condensazione e commemorazione del tempo, che struttura dunque uno spazio sconnesso, scandendone i momenti forti, è il segno che da una parte sta la differenza dell'intrigo e del labirinto, dall'altra lo spazio ordinato e il tempo ritmato dell'utopia e del teatro. Il monumento articola la tensione tra le due città, quella immaginaria e quella simbolica, tra cui stabilisce, come altrettante vie d'uscita dal labirinto-intrigo, una sorta di mediazione; attraverso il monumento i due spazi speculari, lo sconnesso del simbolico e il regolare dell'immaginario, vengono così rimaneggiati in una terza struttura in cui si annodano le due trame: quella della città residua, con i suoi suburbi caotici, le sue piazze pleonastiche, i suoi ghetti segreti, le sue strade tortuose, i suoi meandri serpentini, le sue campagne urbanizzate, e quella delle armonie prestabilite, degli ordini di ragione, delle passioni nobilitate dell'utopia e del teatro: nesso di coordinazione tra l'illusoria razionalità delle immagini idealizzate e la effettiva irrazionalità delle forme residue¹. Di questa terza struttura esempio compiuto in Italia è Ve-

¹ La città viene rappresentata, nelle scene cinquecentesche, soprattutto nei suoi aspetti monumentali: scrive il Vasari, in una lettera a Ottaviano de' Medici, a proposito dell'allestimento della *Talanta* dell'Aretino: «La stanza, dove l'apparato si è fatto, era grandissima: così la scena, cioè la prospettiva, figurata per Roma, dov'era l'arco di Settimio, Templum Pacis, la Rotonda, il Coliseo, la Pace, Santa Maria Nuova, il Tempio della Fortuna, Palazzo Maggiore, le Sette Sale, la Torre dei Conti, quella della Milizia, e in ultimo maestro Pasquino, più bello che fussi mai: nella quale vi erano bellissimi palazzi, case, chiese, ed infinità di cose d'architettura dorica, jonica, corintia, toscana, salvatica e composita» (cit. in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891, vol. I, p. 304).

nezia, città-monumento, in cui si è storicamente realizzata un'immediata coincidenza, nella compagine urbana e nelle varie forme della vita, dell'utopia-teatro e del labirinto-intrigo; il che le è valso, volta a volta, il sortilegio di città notturna, metafisica, marcescente e putrescibile, città della peste, di Eros e di Thanatos, città del desiderio e della follia.

Quando, con l'avvento della borghesia illuministica, con il macchinismo e la razionalizzazione delle tecniche lavorative, appariranno le nere città speculative, il cerchio magico dell'illusionismo e la speculare dialettica del residuo e dell'ideale verrà spezzato: allora l'utopia si fa storia e il teatro verità. D'un colpo, per la coscienza settecentesca, la città ideale va in frantumi e, rotto l'incanto, rimane la spoglia presenza del monumento, esperito ora come cumulo di rovine e aggrumo di tempo. Il rovinismo settecentesco, cui farà eco il leopardiano stupore di fronte alle mura, agli archi, alle colonne, ai simulacri e alle erme torri del passato, è appunto questo: la scoperta dell'illusorietà dell'utopia e del teatro, e la rivelazione della città, attraverso le rovine, come deposito incoerente di grumi di tempo nello spazio inarticolato alle nascenti città industriali. Spetterà da una parte al Piranesi mostrare questa verità dei monumenti nelle sue *Carceri*, in cui viene messa a nudo la loro interna articolazione labirintica, dall'altra al Canaletto, nelle sue interpolazioni di edifici fantastici a Venezia, la città che più di ogni altra poteva denunciare l'utopismo¹.

Comunque, sinché durerà l'illusione, intrigo e labirinto, che compaginano la città simbolica, avranno come corrispettivi figurali l'*imago* di Cristo e l'*imago* di Pulcinella, che riempiono, come vedremo, la scena simbolica italiana: l'*imago* di Cristo, che ha nel labirinto, sin dal Medioevo², un suo segno specifico, come cammino tortuoso del cristiano per identificarsi con Cristo e come possibilità di smarrirsi; e l'*imago* di Pulcinella, che ha nell'intrigo il suo segno, e attraverso cui il popolo italiano vive la sua partecipazione e la sua residualità rispetto al teatro del Padrone, nelle fruste rivalse, nei desueti inganni, nelle sordide compromissioni, nelle sbrindellate trame della Commedia: una liturgia sacra che si annoda ad una liturgia profana, nello spazio del simbolico; e il

¹ Cfr. le tavole del catalogo della mostra *Illuminismo e architettura veneta*, a cura di M. Brusatin, Venezia 1969. Per il Canaletto alludo alla tavola *Paesaggio veneziano d'invenzione con le fabbriche* (il progetto per il Ponte di Rialto, e la Basilica e il Palazzo Chiericati di Vicenza) di A. Palladio.

² Sui labirinti delle cattedrali medievali, come simbolo del pellegrinaggio a Gerusalemme e come itinerario di Cristo da Pilato al Golgota, cfr. C. A. AUBER, *Histoire et théorie du symbolisme religieux*, Paris 1871, tomo III, pp. 156-57. Sui numerosi labirinti delle cattedrali italiane e sulle loro iscrizioni cfr. il vecchio ma fondamentale studio di W. H. MATTEWS, *Mazes and Labyrinths*, London 1922, e P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti* cit.

predicatore secentesco, agitando il crocefisso, giocava già su questo «equivoco», prima che i Pulcinella diventassero guitti d'avanspettacolo e i Cristì si rinchiudessero nelle loro chiese.

5. La scena immaginaria: agoni, maschere, blasoni.

La città fa da sfondo, contorno e spazio scenico, nel suo progressivo processo di idealizzazione, a tutto un insieme di spettacoli e feste che tendono a creare un' *imago* unitaria della società e costituiscono, nel disegno politico dei governanti, un artificio per disciplinare ritualmente e ludicamente quei contenuti che l'interdetto, la convenienza e la sicurezza pubblica rifiutano. Naturalmente, nella scena immaginaria che così si ingenera, quei contenuti — la violenza, la morte, il desiderio —, pur padroneggiati dal discorso e controllati dalle censure, non cessano di lasciare la loro traccia e di riprodurre, nelle forme allusive ed enigmatiche del *ludus*, le condizioni di una trasgressione possibile. Nel suo tentativo infine di non lasciar margine alcuno al diverso, e di integrarlo via via nella rappresentazione immaginaria, il discorso dell'ordine aprirà lo spazio per una nuova differenza, su cui si articolerà, verso la fine del Cinquecento, nei suoi elementi definitivi, la scena simbolica.

Già intorno al Mille, la città in via di formazione trova l'immagine della propria fittizia unità nell'agonismo regolamentato delle battaglie, nella compensazione degli sperperi alimentari, nella corralità delle cerimonie religiose, nell'euforia delle feste popolari. Così, sulla scorta dei giochi militari longobardi, cui i franchi avrebbero apportato nuovi elementi di « finzione » ludica, si assiste, in spazi inizialmente extramurari, e poi via via all'interno della città, ad affrontamenti di carattere ginnico-militare, cui partecipa tutta la popolazione divisa in due fazioni, e in cui vengono riprodotte, con regolamentazioni sempre più rigorose, le condizioni della guerra¹; la divisione sociale del lavoro, cui dà luogo la primitiva opposizione tra città e campagna e l'organizzazione delle attività produttive, viene palliata dalla divisione immaginaria del gioco²; alle divisioni reali si oppongono, più o meno regolamentate, opposizioni ludiche, in uno spazio di continuità e di simmetria in cui gli avversari

¹ L'Aulico Ticinese (citato da L. A. MURATORI, nella *Dissertazione xxix sopra le antichità italiane, Degli spettacoli e giuochi pubblici de' secoli di mezzo*) dice che i pavesi, agli inizi del Trecento, facevano ancora battaglie di tal genere. Queste finte battaglie, attestate a Ravenna dal cronista Agnello sin dal secolo IX, avevano inizialmente luogo fuori della città, nel Pratum de Battaglia a Modena, nel Brolium Magnum a Milano, ecc.

² Cfr. K. MARX, *Il capitale*, Roma 1970, libro I, pp. 394 sgg.

si trovano l'un contro l'altro su un piede di uguaglianza e conducono l'agone secondo i dettami convenzionali di leggi scritte o consuetudinarie. La distinzione stessa tra il gioco e la guerra non è ancora ben definita: le guerre hanno già tutta l'apparenza di finti giochi come i giochi assomigliano a guerre finte¹. Il carattere ludico-guerresco di questi agoni primitivi corrisponde del resto alla regolamentazione giuridica dell'esercizio della violenza, sotto forma di guerre private, di rappresaglie e di controrappresaglie, in pratiche e consuetudini di cui rimangono tracce in Italia ancora nel secolo XVII².

Per questo la festa « trasgredisce » sovente i propri limiti: le « battaglie » degenerano in vere e proprie stragi, i partecipanti « deliri et insani sine causa morti subiciunt ». Si istituiscono allora « censure » e controlli, sul modello delle « tregue di Dio » del secolo XI, con cui si era cercato di moderare l'uso giuridico della violenza privata: già nel secolo XII a Orvieto, i cittadini sono diffidati dal portare armi in epoca di carnevale « quia eo tempore sub ludi occasione multa consueverant homicidia perpetrari ». In questa prima regolamentazione e controllo della competizione ludica occorre ritrovare l'origine delle « battaglie commemorative » del Duecento, come la battaglia dell'Elmora a Siena³, in cui la parte dichiarata vincitrice finiva col mettere a sacco le botteghe della parte vinta, o il Gioco del Ponte, detto anche Oplomachia, a Pisa, a ricordo, si diceva, dei saraceni vinti sul ponte dell'Arno. Il carattere commemorativo della festa, in cui il tempo storico viene per un istante abolito e la città ritrova, nella rievocazione ludica dell'evento, una sua fittizia unità⁴, stabilisce un primo iato tra reale e immaginario: l'assalto, con fiori e frutta, di un Castello d'Amore difeso da matrone e donzelle,

¹ E qui l'origine dell'analogia tra gioco e guerra, osservata dal Bataille e dal Caillois (*Les jeux et les hommes*, Paris 1958).

² Secondo uno statuto di Parma del 1255 la sfida doveva essere significata « per cartam attestatam, factam per manum notariorum ». Era proibito poi devastare i beni, tagliare vigne o frutteti, assaltare l'avversario in casa sua; la faida in Francia era concessa ai nobili, in Italia ai liberi. A Venezia un consiglio di quindici per le rappresaglie esiste sino alla metà del secolo XV. (Cfr. A. PERTILE, *Storia del diritto italiano*, Torino 1896-1903, vol. I).

³ Nelle *Annotazioni alla Cronica Senese* del Benvenuti si legge che nel 1291 « oltre al dovere si scaldarono gli animi delle due fazioni popolari nel farsi la battaglia all'Elmora... per questo si levò via, che non si giocasse con battaglia di pertiche e di sassi; ma che si giocasse alla pugna per meno scandalo. E così fu il principio del gioco della pugna in Siena, e levossi via l'altre battaglie ».

⁴ Commemorative possono essere considerate, almeno agli inizi, le feste veneziane dell'Ascensione, e la cerimonia del Bucintoro, in ricordo dell'indulgenza concessa da Alessandro III a chi avesse nel sesto giorno delle idi di maggio visitato la cappella di San Marco, e dell'anello offerto al doge Sebastiano Zani in cambio dell'aiuto ricevuto contro il Barbarossa. L'uccisione dei tori in presenza del doge ricordava un antico tributo promesso dal patriarca di Aquileia Waldarico per uscire da Grado, nel 1262. La festa delle Marie infine (per cui si veda la traduzione di G. Galvani di una cronaca di Martino da Canale in G. BISTORT, *Il magistrato alle pompe*, Venezia 1912, pp. 80-87), di carattere inizialmente mistico-religioso e trasformatasi via via in « tripudio carnascialesco », e per questo sospesa nel 1379, ricordava, secondo la « memoria » collettiva della città, dodici spose rapite e trucidate dai triestini.

verso i primi del Duecento, a Treviso, non cela più i suoi caratteri di guerra simbolica, contaminata dalla tradizione delle corti, mentre, verso la metà del secolo, sul ricordo degli *bastiludii*, cerimonie di iniziazione cavalleresca, si diffondono in tutta Italia, dopo essere stati introdotti nel Sud da Carlo conte di Provenza, giostre, tornei, bagordi, moresche, quintane e palii, che danno un primo assetto alla scena immaginaria. Tali spettacoli hanno luogo in occasione di feste, nozze o ricevimenti, e vi partecipano cavalieri scelti, recanti, già nel Trecento, motti e divise araldiche, in rappresentanza delle diverse contrade. Gli agoni hanno già una precisa regolamentazione e si svolgono secondo cerimoniali prefissati, cui fa da sfondo la città intera con le sue corporazioni, i suoi magistrati, il clero e il popolo; nella gara vera e propria, che costituisce l'acme della festa, si tratta di conquistare in una corsa di cavalli un panno prezioso, come nei palii, di dare prova di destrezza, come nelle quintane o nei bagordi, di sconfiggere gli avversari, come nei tornei e nelle giostre¹.

Né a tali agoni mancano contrappunti derisori: a Roma si inscenavano corse di « bipedi », nel carnevale, con ebrei, donne e vecchi²; corse e palii da beffa si facevano in tempo di guerra, come nel 1263, da parte dei pisani sotto le mura di Lucca, e nel 1289 da parte dei fiorentini durante l'assedio di Arezzo; corse « umilianti » di cavalli, bipedi e prostitute ordina Castruccio nel 1325, dopo avere vinto i fiorentini.

Derisoria o meno, la festa medievale, nell'agonismo ludico in cui vengono trasposte le lotte di fazioni e le rivalità di quartiere, punteggia, in un intreccio complesso, i ritmi essenziali del calendario religioso e delle ricorrenze civili della città³; essa conserva inoltre uno spiccato ca-

¹ L'assalto trevigiano al castello d'amore è descritto da Rolandino Padovano (L. A. MURATORI, *Dissertatione XXIX* cit.). In una giostra del 1332, che si conclude con diciotto morti e nove feriti, appaiono motti come: « Io sono Enea per Lavinia », « Così sconcolato io vivo », « Malinconico ma forte », ecc. (cfr. gli *Annali* di L. BONCONTE MONALDESCHI). Alcune regole di torneo erano: non ferire con la spada di punta, non valicare la linea segnata, non percuotere il cavallo dell'avversario, non assaltare un avversario con la visiera alzata, non combattere in molti contro uno solo.

² Tali corse derisorie vennero ripristinate sotto il pontificato di Paolo II, nel secolo xv. Questo papa, secondo l'Infessura, « ampliò le feste dello carnevalare e fece che lo lunedì dinanzi allo carnevalare si corresse per li garzoni un palio, e lo martedì per li iudei se corresse l'altro, lo mercoledì quello delli vecchi; lo giovedì se giva ad Nagoni; lo venerdì se stava in casa, lo sabato alla caccia; la domenica se correvano li tre palii consueti; lo lunedì correvano li bufali e lo martedì gli asini; et di queste cose lui pigliava piacere » (cfr. in F. CLEMENTI, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, 2 voll., 1938-39, tomo I, p. 73). Nel 1581 Montaigne assiste ancora a corse di bambini, di ebrei, di vecchi nudi; gli *Avvisi* del 1663 ci avvertono che « fu corso un palio di gobbi ignudi molto ragguardevoli per la varietà delle loro gobbesche schiene ». Le corse degli ebrei, che sostenevano le spese dell'allestimento delle feste di Agone e Testaccio, furono sospese solo nel 1668, sotto Clemente IX.

³ Giostre e tornei hanno luogo in quasi tutte le città italiane: Dante vedeva a Verona « fedir torneamenti e gir gualdrane » nella corsa del drappo verde. Notissime le feste di Agone e Testaccio a Roma, la prima corsa di cavalli, la seconda caccia al toro. Tra i più noti palii, quello di Siena, che si correva fuori le mura in occasione di feste come il Corpus Domini, o in occasione delle fiere: la corsa vera e propria era preceduta da uno scambio di visite della signoria e del clero, dalla sfilata del

rattere popolare e comunitario sino a quando, con il sorgere dei primi regimi signorili, nel Trecento, essa acquista, nell'uso di « tener corte » (cioè in quell'insieme di apparati e cerimonie, con agoni, balli, cacce, pranzi e intrattenimenti di mimi e giocolieri, che accompagnano sposalizi o ricevimenti di signori), valenze aristocratiche. Nel quadro della rudimentale cortigianeria trecentesca, la festa, strumentalizzata politicamente, diviene essenzialmente compensazione immaginaria e spettacolo: basti come esempio lo sperpero alimentare delle corti bandite, cui corrispondono, del resto, gli sperperi popolari di feste come quella della « porchetta » a Bologna o del « venerdì gnoccolare » a Verona. In queste occasioni — remoti ormai i significati propiziatori originari dell'eccesso fecondo — le imbandigioni che si susseguono per più giorni fungono da risarcimento fittizio della penuria reale, attestata dalla sottoalimentazione urbana e dai controlli annonari sulle campagne, e si svolgono come spettacolo, cosa da vedere, con intrattenimenti di giullari, buffoni, mattaccini, cerretani, saltimbanchi, menestrelli, e con sfilate di maiali arrostiti che sputano fuoco dalla bocca, di lucci dorati, di pernici, quaglie, vitelli e trote lavorate, in una parata gastronomica destinata a captare lo sguardo e l'ammirazione degli astanti. La funzione alimentare viene sublimata nell'intrattenimento scenico, e risolta come immagine: immagine del Paese di Cuccagna, mito dell'abbondanza, in una messa in scena di gastronomia onirica¹. Compensare e vedere, per l'altro: ecco i caratteri della prima scena aristocratica, al cui allestimento concorrono l'illusionismo del Padrone e la credulità del Servo, legati da una ludica complicità.

Sintantoché il gioco da beffa non torna a vero, come scrive il cronista Villani per la rappresentazione dell'Inferno, inscenata su barche nell'Arno agli inizi del Trecento a Firenze, in cui molti spettatori trovarono la morte per la rottura di un ponte: la scena immaginaria infatti non manca mai di aprire uno spiraglio sulla scena reale, e il fragile involucro della

carroccio tolto ai fiorentini nel 1260, dall'offerta di ceri simbolici a Siena, città imperiale, da parte delle città tributarie, da balli e banchetti (cfr. C. FALLETTI FOSSATI, *Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV*, Siena 1881).

¹ Il venerdì « gnoccolare » fa parte delle cerimonie carnevalesche, e pare abbia avuto origine nel secolo XIII: vi partecipa tutta la popolazione, con processioni, sfilata del carro dell'abbondanza, preparazione di gnocchi in piazza e degustazione. La festa della « porchetta » venne istituita a Bologna nel 1279 per celebrare lo sterminio dei ghibellini: il cibo veniva lanciato dal Palazzo pubblico sul popolo convenuto (cfr. L. FRATI, *La vita privata in Bologna*, Bologna 1928, p. 138). Le cronache sono piene di resoconti di feste come questa, in cui simbolicamente il cibo vien gettato dall'alto al popolo come il pasto ai cani: la « Cuccagna del Porco », con lancio di cibi dalle case dei Colonesi, dura a Roma sino al 1523; pare poi che Paolo II si divertisse ad osservare di nascosto queste gozzoviglie « e domus fenestra, unde secrete convivantem populum prospicere poterat » MICHELE CANESE, *Vita di Paolo II*, 1740, p. 51). Il Servo e il Padrone, qui, si trovano riuniti nel margine illusorio dell'eccesso, se non in quello reale del difetto.

finzione può rompersi sul nocciolo della verità: la morte che trionfa nel Camposanto di Pisa, il desiderio che trova il suo primo discorso nelle novelle del Boccaccio, la violenza cui si fa quotidianamente ricorso, pubblicamente e privatamente, nelle guerre, nelle lotte di fazione, nei conflitti di classe, nell'esecuzione della giustizia, nei regolamenti di conti, e di cui sono teatro la città e la campagna.

Questo nuovo rapporto del Servo e del Padrone acquista una configurazione esemplare nella Firenze quattrocentesca dei Medici. L'ascesa di Cosimo nel 1434, il lento ma progressivo esautoramento delle antiche istituzioni repubblicane, l'accentramento del potere nelle mani di una sempre più ristretta consorteria approfondiscono il solco tra il popolo e le classi dirigenti. A questo, Lorenzo e la sua cerchia cercheranno di ovviare con uno straordinario impulso alle attività scenico-spettacolari: il nuovo spazio ludico, che così si determina, funge allora da mediatore immaginario tra popolo e governanti, ed assume ben presto la fisionomia e la struttura di una *maschera*; lo scopo degli spettacoli è infatti quello di ritagliare spazi privilegiati, in cui si articola un nuovo rapporto tra il Servo e il Padrone: la maschera, con cui l'uno celebra la propria identificazione e l'altro occulta il volto nuovo del potere, emerge come la fisionomia di questo spazio, per la prima volta relativamente autonomo e indipendente: l'alterità, la differenza vengono riscattate nel *tertium datur* della maschera.

Riempiono questo spazio da una parte le sacre rappresentazioni, componimenti in ottava rima, recitati prima nei conventi e poi nei quartieri, alla cui redazione sono chiamati letterati come Feo Belcari, Castellano Castellani e lo stesso Lorenzo, e che, succedendo all'antico dramma sacro dei Laudesi e dei Disciplinati, mettono in scena episodi della vita di Cristo e dei santi, dell'Antico Testamento, miracoli e storie profane¹, dall'altra feste mitologiche, con trionfi, sfilate di carri, raffigurazioni simboliche, in un allestimento cui concorrono artefici come il Cecca e il Brunelleschi per l'ideazione di macchine e congegni scenici. La caratteristica di questi spettacoli sta nel costituire quadri formali in cui si fondono e si amalgamano gli elementi più eterogenei: l'antichità classica e la contemporaneità, la mitologia e la quotidianità, il sacro e il profano, l'elegiaco e il burlesco, apporti popolari e apporti aristocratici². In

¹ Sulle sacre rappresentazioni restano ancora fondamentali gli studi del D'Ancona (*Storia del teatro italiano* cit.) e del De Bartholomaeis (*Origini della poesia drammatica italiana*, Torino 1932). Per i testi, le raccolte del De Batines (1852) e del De Bartholomaeis (1943).

² Una prima laicizzazione degli spettacoli ha luogo nel 1459, in occasione delle feste organizzate da Cosimo per Paolo II: vi furono, secondo la testimonianza dello storico Cambi, una giostra,

questo spazio di travestimento, spazio del *ludus* e della finzione, confluiscono variamente, in una nuova mistura, gli elementi di tradizioni più diverse; disancorato dalla realtà, questo spazio di illusione non è più tutelato dalle antiche confraternite religiose, ma da associazioni laiche e da « brigate » cui viene devoluta la cura dell'allestimento degli spettacoli¹; esso non costituisce più un dato immediato della vita della città, ma viene ingegnosamente modellato e artificiosamente architettato ai fini della ragione politica. Si tratta, dunque, di uno spazio non più pubblico, ma privatizzato, in cui trovano soluzione le nuove contraddizioni che portano con sé i regimi signorili²: di uno spazio di sincretismo, di mediazione, di artificio, elementi che costituiscono i connotati originari della maschera. Non a caso la tradizione attribuisce appunto a Lorenzo l'« invenzione » delle mascherate, di cui sacre rappresentazioni e feste mitologiche sono il fondale e a cui un'immagine letteraria come la *Nencia* di Lorenzo, un'immagine figurativa come la *Primavera* del Botticelli e un'immagine filosofica come il sistema del Ficino conferiscono una fisionomia concreta: quella del simulacro, dell'ambiguità, dell'enigma.

Chi è infatti la fanciulla dall'enigmatico sorriso che sparge fiori, nel quadro del Botticelli: è Venere con il corteo delle Grazie in un giudizio di Paride; è l'illustrazione di un brano di Apuleio, in cui è adombrato miticamente il tema della rinascita iniziatica, con Venere-Humanitas e Mercurio-Ragione; è la Demoiselle del gotico internazionale, in un nuovo *hortus deliciarum*; è la regina delle feste del Maggio, con le tre fanciulle del trimazo e con il giovane che guida gli iniziati; è Flora con il corteo delle Ore, dispensatrice di ricchezza, in una riedizione raffinata

balli, una caccia nella Piazza dei Signori, una armigeria e un trionfo notturno, « che per chi lo vide parve degna cosa ». Sull'invenzione delle mascherate e la voga datavi da Lorenzo si veda la prefazione del Lasca ai *Canti carnascialeschi* e la testimonianza del Vasari, che, nella vita del Granacci, scrive: « Né qui tacerò che il detto Lorenzo fu primo inventore di quelle mascherate che rappresentano alcuna cosa, e son dette a Firenze canti, non si trovando che prima ne fossero state fatte in altri tempi ». Si veda poi il resoconto del Vasari sull'« invenzione » delle nuvole nella vita del Cecca. La storiografia piagnona non mancherà di deprecare, col Cambi, ad esempio, che le antiche feste di san Giovanni fossero state disonorate e che altre ad esse si fossero sostituite, degne di Sodoma e Gomorra. È comunque indubbio che Lorenzo dovette non poco a queste attività spettacolari per il mantenimento del miracoloso « equilibrio », almeno all'interno della città, come cercheranno di mostrare, dal Guicciardini in poi, i creatori del mito dell'« età di Lorenzo ».

¹ La più famosa di queste associazioni è quella del Vangelista, della quale faceva parte lo stesso Lorenzo.

² Né mancano contraddizioni nell'utilizzazione propagandistica di tali spettacoli: così nella *Resurrezione di Lazzaro* si fa la satira dei Medici; in latino, però, perché non tutti gli astanti possono capire; nella *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* di Lorenzo, si udiva, dalla bocca dell'imperatore Giuliano, un'apologia del regime signorile: « Chi regge imperio e in capo tien corona | senza riputazion non par che imperi, | né puossi dir sia privata persona; | rappresentano il tutto i Signor veri ». Ma nella *Rappresentazione dell'Invenzione della Croce* di Lorenzo di Pier Francesco Medici, si legge: « Felice a chi in un popular governo | nasce; infelice a chi il Ciel dà per sorte | viver sott'un tiranno in sempiterno, | ché non vita si chiama, anzi una morte ».

del mito dell'abbondanza; è il giardino di Venere, e il momento della procreazione nell'itinerario amoroso dell'anima; è il commento alla *Giostra* e alle *Silvae* del Poliziano; o è infine l'illustrazione del tema ficiniano della rinascita per amore, dopo il distacco dalla vita sensitiva, nell'iter di ascensione che porta alla luce della conoscenza¹? Quel che ci interessa comunque notare è che, in questo momento, lo spazio della scena coincide con queste espressioni figurative, letterarie, filosofiche; esso non è da intendersi, dunque, meccanicisticamente ed empiricamente come mimesis del « reale », ma come un certo modo di articolare, in forme esemplari, il dicibile e l'indicibile, il pensabile e l'impensato, l'ordine e i suoi dinieghi. Strumento di iniziazione orfica, e non solo espressione figurativa, visualizzazione di un evento radicale, la Primavera è così il luogo in cui si mediano e si fondono il presente e il passato, il biografico e l'oggettivo, l'aneddoto e il simbolo, il visuale e l'intellettuale: essa è il luogo dove i significati del discorso della ragione sono trascesi, luogo di scambio, di inversioni e di surdeterminazioni, in cui la verità si esprime per enigmi. Nello spazio della maschera, dove si consuma l'evento radicale della morte alla quotidianità e della rinascita dell'io empirico nell'impersonalità del ludus, il tempo, le lettere e i significati si cristallizzano nell'enigma di un segno inafferrabile: morte e rinascita, separazione asceti e ripetizione: temi comuni al *Canzoniere* (il *Comento*) di Lorenzo, alle *Stanze* del Poliziano, al trittico di cui la Primavera è la tavola centrale, traduzioni liriche, epico-mitologiche e figurative di un solo evento: la nascita della maschera².

E maschera, maschera « politica », dev'essere considerata la *Nencia*. Anche per questo componimento gli interrogativi sono numerosi: le lodi del pastore Vallera per la bella contadina sono di Lorenzo, e di quale delle « due persone » che, a dire del Machiavelli, in lui coabitavano³? Oppure si tratta di un componimento anonimo, da inserire nella

¹ Tali interpretazioni - non sempre con chiarezza - sono state via via proposte dal Warburg (1893), dal Gombrich (1945), dal Varagnac (1948), dal Francastel (1952), dal Ferruolo (1955) e dal Panofsky (1960).

² Sul valore iniziatico delle figure mitiche, Francesco Cattani da Diacceto, filosofo del circolo neoplatonico ficiniano, diceva: « Sub his fabularum figmentis mira theologiae mysteria latitare »; sulla polivalenza dei loro sensi, il Ficino scriveva: « Sicut christiani theologi in divinis eloquiis quatuor sensus observant, literalem, moralem, allegoricum, anagogicum... ita platonici habent quatuor multiplicandorum deorum numinumque modos, aliumque multiplicandi modum alibi pro opportunitate sectantur ». Sul tema poi della morte e della rinascita, scrive ancora il Ficino, nel *De Amore*: « Una vero dumtaxat in amore mutuo mors est, reviviscentia duplex. Moritur enim qui amat, in se ipso semel cum se neglegit. Reviviscit in amato statim cum amatum eum ardenti cogitatione complectitur. Reviviscit iterum, cum in amato se denique recognoscit, et amatum se esse non dubitat. O felicem mortem quam duae vitae sequuntur ».

³ Machiavelli, secondo il quale l'attività spettacolare di Lorenzo aveva come scopo di « tenere la città abbondante, unito il popolo e la nobiltà onorata », ha ben tratteggiato nelle *Istorie fiorentine* cit., pp. 575-76, l'estro ludico di Lorenzo, che si dilettava « di uomini faceti e mordaci, e di giochi

tradizione moralistico-burlesca sacchettiana e burchiellesca, o in quella più specifica della « satira contro il villano »¹? O non si tratta invece di un lavoro senile del Giambullari; e in ogni modo a quale epoca occorre ascriverne la redazione? Altrettanti quesiti, su cui da oltre un cinquantennio si affaticano gli storici della letteratura, e che sono in realtà rivelatori del fatto che la caratteristica peculiare della *Nencia* è la sua enigmaticità, in cui il senso si rivela, all'incrocio di tradizioni letterarie, opportunità politiche, forme espressive diverse, attraverso il dire e non dire dell'equivoco, dell'indovinello, del travestimento².

Di equivoci, indovinelli e travestimenti si dilettavano le « brigate » mediche³, che comunque fanno da cornice alla *Nencia*: erano queste brigate compagnie di « tristarelli, trillolini, vagheggini, spiacevoletti, gabbadei, quaracchini, ballerini, giostranti come i trentamila diavoli », a detta del Pulci, cioè di giovani aristocratici, di ricchi mercanti e di letterati, le cui attività di allestimento di ogni sorta di spettacoli si esplicano nello spazio del *divertissement*, come utilizzazione dello svago ed esercizio dell'amicizia nelle forme della festa, della burla, della masche-

puerili più che a tanto uomo non pareva si convenisse: in modo che molte volte fu visto, intra i suoi figliuoli e figliuole, intra i loro trastulli mescolarsi. Tanto che a considerare in quello la vita voluttuosa e la grave, si vedeva di due persone diverse, quasi con impossibile congiunzione congiunte ». In questa duplicità e in questo sdoppiamento è l'origine della maschera, e la vita, allora, assume la forma di una *commedia*. Come dirà nel 1527, in disgrazia con il governo popolare, Francesco Guicciardini, nella sua *Consolatoria*: « Dicono alcuni savi che la vita nostra è simile a una commedia, nella quale a dar laude a coloro che vi recitano, non si attende tanto che persona uno sostenga, quanto se porta bene la persona che ha: perché a ognuno tocca a fare la persona che gli è assegnata, e quello che è proprio suo è il modo del farla. Così la persona che sostegniamo nel mondo è quella che ci è data dalla fortuna, ma quello che è laudato in noi è il modo con che noi viviamo nel grado e nella sorte nostra; e se nelle commedie è degno di laude chi rappresenta bene una persona, quanto sarà più lodato chi ne rappresenterà ben dua, massime di spezie diversa » (F. GUICCIARDINI, *Opere*, a cura di V. De Caprariis, Milano-Napoli 1933, p. 89).

¹ Secondo la classica tesi di D. MERLINI, *La satira contro il villano*, 1894: secondo il Merlini il peggioramento delle condizioni dei contadini avrebbe ridato vita, sotto i Medici, alle correnti satiriche, di contro a quelle tendenti a rappresentare i contadini come oppressi non privi di furbizia.

² Come segno dell'enigmaticità della *Nencia*, si vedano le vicissitudini critiche del testo. Il solo testo conosciuto nel secolo scorso era quello in cinquanta ottave detto *Vulgata* (V), sino a quando il Volpi pubblicò nel 1908 un testo in venti ottave (A) di redazione più colta, ritrovato in un manoscritto della fine del Quattrocento. Nel 1934 il giurista Federico Patetta scopre un altro testo in trentanove ottave (P): P e V deriverebbero, secondo il Patetta, da una tradizione popolare orale, mentre A sarebbe la redazione definitiva. Nel 1941 il Fubini, dal canto suo, dichiara che A è il punto di partenza di una tradizione di ritmi nenciali, e non la conclusione di una corrente popolare. Nel 1948, notando che la *Nencia* non compare in alcun codice del Magnifico, e fondando le loro argomentazioni su criteri interni ed esterni, di carattere paleografico e stilistico, il Chiari e il Marchetti attribuiscono la *Nencia* al Giambullari. Nel 1963 De Robertis pubblica un nuovo ritmo nenciali descritto dal fiorentino Giovanni Antonio Scarlatti in un suo zibaldone tra il giugno e l'ottobre del 1470, posteriore alle redazioni V e P, e, a fortiori, di A. Secondo il Bigi (1965), infine, caduta, soprattutto per ragioni stilistico-espressive, l'attribuzione al Giambullari, la *Nencia* va collocata negli anni della « prima brigata », anteriori al 1470 (Lorenzo è nato nel 1449), al tempo dell'*Uccellagione* e del *Simposio*.

³ Si contano due « brigate », una degli anni giovanili, l'altra riunita dopo il '75, intorno al Poliziano, a Matteo Franco, a Niccolò Michelozzi, figlio dell'architetto, a Baccio Ugolini, consigliere senza scrupoli, a Bartolomeo Scala, a Sforza Bettini. La congiura del '78, in cui viene ucciso Giuliano, metterà fine alla « gaiezza » delle brigate.

rata. I soci si inviano lettere cifrate e assumono nomi fittizi; l'esperienza reale si sdoppia sul registro dell'illusione scenica. La generazione di Lorenzo, che sta perdendo le vecchie basi economiche e non ha ancora trovato quelle politiche, vive la sua «decadenza» attraverso il prisma di questi spaesamenti – giostre, poesie giocose, divertimenti, villeggiature, cacce – ormai abilmente manipolati da tecnici e professionisti dello spettacolo, a creare una nuova illusione dell'unità della città. Attraverso la brigata, la vita assume la maschera dell'impersonalità, e l'amore, l'amicizia, la morte, la stessa cultura, non sono più esperite sino in fondo se non sotto le specie del gioco.

La *Nencia* rappresenta dunque una cristallizzazione di questo spirito ludico-scenico delle brigate; in un'epoca in cui, per il ripiegamento generale degli affari, si inaspriscono i rapporti tra la città e la campagna, e in cui i disegni medicei di egemonia nazionale esigono l'unità di tutte le classi, la *Nencia*, che conobbe una diffusione e una popolarità singolari, è un vero e proprio *mito* politico, in cui si risolve, sul motivo dell'identificazione e della parodia, la contraddizione tra il bisogno urgente di unità politica e l'inasprimento dei conflitti economici. L'identificazione soggiacente del cittadino al villano riscatta infatti l'invisibile immagine dei contadini, mentre la sottile parodia consente di non spingere l'identificazione sino in fondo, ma di lasciare un margine di distacco che non doveva dispiacere al popolo della città¹. Materia grave (la passione amorosa) e forma burlesca (quella degli strambotti e dei rispetti): identificazione con il Vallera e parodia del suo linguaggio: ecco, nei limiti del gioco leggero della *Nencia*, l'articolazione della maschera che ora emerge, per dire e non dire, per celare e mostrare; un contenuto secondario, banale, insospettato, viene investito per mostrare che qualcosa si cela e qualcosa parla, anche se per enigmi e allusioni nello spazio nuovo del *ludus*, del travestimento, dell'identificazione ironica, del simulacro: lo spazio in cui il soggetto diviene *persona*, e in cui sempre mobili sono i confini dell'identificazione e della separazione. La verità non è dove il discorso della ragione, dell'autorità, delle istituzioni la pongono, ma nelle pieghe di un discorso scherzoso, nella frusta passione di un villano, presi nell'altro gioco, incombente, silenzioso e oscuro, delle finalità po-

¹ Il tema della «strumentalizzazione» non era sfuggito al Carducci, mentre, ancora nel secolo scorso, il D'Ancona e il Novati ponevano la questione dell'incontro di correnti popolari e di tradizioni colte nella *Nencia*, cui variamente risponderanno gli studiosi del testo, dal Garsia, al Patetta, al Toschi, al Fubini, al Rochon. Basti qui dire che la *Nencia* è poesia *realistico-politica*, in quanto costituisce la miglior risposta alle questioni del momento storico. E superfluo osservare che la povertà letteraria del testo (che tuttavia il De Sanctis considerava il capolavoro di Lorenzo) è quella «apparente» dei miti e delle maschere, compensata dalla complessità del gioco di rapporti e implicazioni cui fanno da fulcro.

litiche. La verità della maschera è nella maschera di queste verità: che il gioco è stato annesso dall'ordine, che al Servo è stata rubata sinanco la parola, nel momento stesso in cui il Padrone ha simulato di dargliela, che il diverso è stato irretito dallo stesso, e che d'ora in poi, comunque, non si potrà più dire la verità se non attraverso l'enigma.

A tutto questo non manca una cornice filosofica: nel neoplatonismo del Ficino infatti non vi è più posto per il diverso: ogni alterità è risolta, il negativo diviene positivo, il tempo, il male, il peccato, le passioni vengono redenti e riscattati nella solarità dell'illuminazione razionale. Tutto, nella filosofia ficiniana, tende a perfezione, e non vi è posto per deviazioni e residualità come l'individuo, l'accidente, la morte; tutto ha un suo luogo definito e preconstituito nella catena piramidale degli esseri, nell'ordine della luce razionale e nella serie ascendente in cui l'essere e il nulla, il particolare e l'universale, il bene e il male trovano conciliazione. Il mondo è continuo in tutti i suoi momenti, a condizione di scorgerne, con l'analogia, le nascoste connessioni e le segrete affinità, dalle creature bestiali, in basso, fino a Dio, *summum rerum omnium*, principio e fine della catena: movimento dell'amore, ed esperienza finale dell'*ec-stasis* e della contemplazione luminosa. *Laetus in praesens*: il tempo è abolito, l'ombra e l'inespresso risolti, le passioni riscattate, le forme rivelate¹. Se al Servo è stata ora rubata la parola dal Padrone, chi dirà, d'ora in poi, la *differenza* tra il Servo e il Padrone?

Nel 1515 Ludovico Alamanni dà ai Medici, reinsediatisi a Firenze grazie al concorso delle armi spagnole, il consiglio di tralasciare l'insostenibile «vivere civile»; sforzando la riluttanza dei fiorentini per le «cerimonie», parendo loro «cosa troppo disadacta il cavarsi quel loro cappuccio», i nuovi signori dovranno «ridurli alli costumi cortesani», facendo appello ai giovani più stimati, e assegnando loro, a seconda delle loro capacità, incarichi diplomatici, militari e mercantili: solo in questa nuova strategia dell'oculata scelta degli amici, i tiranni potranno trovare quella base politica che ancora manca loro.

Ultra questo, quel che più è da stimare, gli divezzerà da quella civiltà che gli aliena sé da' suoi costumi; perciò che a quegli che per sua Ex.cia piglieranno la cappa e lasceranno il cappuccio, interverrà come se si facessino frati, perché rinunzieranno alla repubblica et faranno professione all'ordine suo et mai più poi potranno pretendere al grado civile e alla benevolentia del populo: et per

¹ Una visione d'insieme del pensiero del Ficino in P. O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze 1953.

questo tucta la loro ambizione si svolgerà ad guadagnarsi el favore de Sua Ex.cia¹.

« Pigliare la cappa e lasciare il cappuccio »: il gesto è irreversibile, e delimita due mondi: da una parte l'esautorato regime repubblicano, lo stile di vita civile, dall'altro le corti e lo stile di vita cortigiano, con la cooptazione degli amici, le pratiche di iniziazione, la rete delle complicità, l'abitudine delle rinunce. La brigata di Lorenzo è ora diventata tutta la corte, con il principe e coloro che, per timore o interesse, vi fanno capo.

A corte la vita diventa metafora: i gesti quotidiani vengono cerimonializzati secondo previste etichette, il linguaggio si piega alle ragioni del sembiante, le relazioni e i comportamenti si modellano sulla finzione. Filtrata dalla corte, la vita diviene il simulacro di se stessa, tesa tra il gioco e lo spettacolo, la cerimonia e la parata. La corte stessa, nell'insieme delle sue manifestazioni, si fa spettacolo e gioco, mostrandosi nell'esteriorità dell'apparenza come trasparenza pura dell'illusione, come teatro e scena dispiegati: una scena e un teatro non più per l'altro, come nelle città medievali, né come incontro tra l'altro e lo stesso, come nei regimi quattrocenteschi, ma spettacolo e simulacro per lo sguardo dello stesso. Rotto il contatto tra la vita reale e la sua riproduzione fittizia, tra popolo e signori, la corte non funge più da maschera, ma da emblema, blasone, cifra: non più mostrare e nascondere ad un tempo, ma tutto celare nell'atto di tutto mostrare; non più immagine del mondo, ma questo mondo stesso, fissato nell'esteriorità del simulacro; non più un rivelarsi della verità per enigmi, ma l'enigma *tout court*, che non dice più la verità attraverso una menzogna, ma è la verità stessa della menzogna; non più dunque il quesito misterioso della maschera, ma l'enigma reso trasparente a se stesso, che non invoca più risposte, che non pone più interrogativi. La magia diventa così la verità della scienza; il gioco, l'essenza della vita; il simulacro, la natura dell'arte, nella trasposizione della metafora. Questo progressivo passaggio dalla maschera ambigua all'enigma trasparente, la transizione del diverso nelle forme dello stesso, l'annullamento dello sguardo dell'altro, la riproduzione illusoria della vita, sfoceranno alla fine nella cultura barocca, di pari passo con il rispecchiarsi della città nell'utopia e nel teatro.

Nel suo tentativo di ridurre ed annettere il diverso, la corte non è più solo la chiara utopia e l'avventuroso teatro, ma oscuro labirinto e commedia di intrighi, come non mancano di notare i già citati *philoso-*

¹ Discorso di L. Alamanni sopra il fermare lo stato di Firenze nella devozione de' Medici, in appendice a R. VON ALBERTINI, *Firenze dalla repubblica al principato*, Torino 1970.

*phes chagrins*¹. I piani del reale, perduta ogni loro autonomia, ogni loro peculiarità, ogni loro intrinsechezza, si ritrovano trasposti e mescolati nello spazio di una scena immaginaria, ove si rispecchia la totalità del mondo. In questa scena i confini diventano sempre più incerti tra l'arte e la vita, tra il passato e il presente, tra il sacro e il profano, tra il pubblico e il privato, tra il popolare e l'aristocratico, in un *mélange* che si ritrova sin nelle manifestazioni spettacolari più elementari, come la caccia, i balli, i conviti, i ricevimenti, le nozze, il cui allestimento diventa sempre più retaggio di compagnie laiche, con propri statuti, motti, gerarchie, cerimonie, privilegi¹.

La totalità del mondo trasposta nella scena dello stesso; l'ordine normativo dell'utopia solare e il decoro esemplare del teatro avventuroso, nelle trame scombinare del labirinto e nei canovacci furtivi dell'intrigo: ecco l'ordito della scena cortigiana, già segretamente presente in feste e spettacoli dell'inizio del Cinquecento e via via sempre più visibile con l'andar degli anni in tutte le manifestazioni della vita. Si veda, per esempio, la cavalcata di Leone X per la presa di possesso del trono pontificio¹: la festa si protrae per otto giorni, in un seguito di luminarie, decorazioni, cerimonie; la città tutta è teatro aperto. Alla cavalcata vera e propria prendono parte, in una successione che rispetta i ranghi e i titoli onorifici, i nobili romani, i dignitari della Chiesa, il popolo: essa si snoda attraverso il labirinto delle strade coperte di festoni e di archi, monumenti immaginari coperti di fregi e di decorazioni, di pitture e di sculture, in cui viene trasposta la totalità del mondo, con episodi della storia ecclesiastica, divinità mitologiche, raffigurazioni allegoriche, rappresentazione degli evangelisti con le loro insegne, delle sibille, delle insegne medicee con i leoni e le palle e scritte augurali, con tondi ritraenti il papa, l'imperatore, il re di Spagna, le antichità romane, le arti liberali e le diverse discipline, e infine con gli episodi salienti della vita del

¹ Cfr. MENESTRIER, *Traité des Tournois* cit., p. 64: questi spiriti severi « nous l'ont représentée [la corte] comme un Théâtre à plusieurs faces, où toutes les passions règnent, et où les diverses intrigues ont plus d'événements funestes, que de dénouements heureux. De là vient que quelques uns disent, qu'elle est un labyrinthe, où l'on erre plus qu'on n'avance, et qu'après beaucoup de détours, et de longs égarements, on n'est souvent qu'à l'entrée, quand on pense trouver les issues ».

² Una tra le prime di queste compagnie è quella della Calza a Venezia, che esplica la sua attività tra il 1490 e il 1530, allestendo spettacoli, come le *momarie*, in occasione di nozze, o preparando le festività per le elezioni dei dogi, i trionfi delle dogaresse, i ricevimenti di principi stranieri. Di tali compagnie non si hanno più notizie dopo il 1565. Nel proemio degli statuti dell'ultima di queste compagnie, quella degli Accesi, si legge che « i progenitori nostri... ritrovorno un modo d'unione dei cittadini, la quale dimandorno Compagnia da Calza acciò che con questa rappresentando diversi honorati spettacoli con satisfazione universale fosse data occasione a forestieri de ragionar del felice stato di questa città... » Cfr. L. VENTURI, *Le compagnie della Calza*, Venezia 1909.

³ Cfr. la cronaca del fiorentino Mastro J. J. Penni in F. CANCELLIERI, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici, detti anticamente processi o processioni dopo la loro coronazione dalla basilica vaticana alla lateranense*, Roma 1802, pp. 67-84.

pontefice. Una fiaccolata notturna chiude la cavalcata, quando Leone X ritorna al palazzo apostolico.

Orditura consimile ha la festa veneziana per le nozze della principessa Zilia Dandolo con Lorenzo de Prioli, nel 1557: i dignitari in bucintoro vanno a rendere omaggio alla principessa, passando attraverso archi trionfali debitamente apprestati, mentre sul canale ha inizio una regata, e i castaldi di tutte le arti si danno convegno all'arco principale. Il corteo, con i dignitari, le gentildonne del seguito, i segretari e la principessa giunge a San Marco, accolto dai canonici; vengono scambiati i doni, finché un pranzo e un ballo notturno, cui prende parte tutta la città, chiudono le cerimonie¹.

Memorabile infine, tra queste feste sincretiche, il ricevimento riservato a Enrico III a Venezia nel 1574. Fu questa un'occasione per la città di rispecchiarsi « scenicamente » nel teatro di ricevimenti, conviti, danze, battaglie di « Castellani » e « Nicolotti », mascherate, allestimenti di commedie, regate sul Canale, per oltre una settimana: la vita quotidiana viene sospesa, e tutto è pretesto di spettacolo, persino l'elezione dei magistrati in Consiglio, cui l'ospite è invitato ad assistere².

Spazio labirintico, mondo dell'avventura, nella riproduzione metaforica del mondo: ecco le caratteristiche della festa cinquecentesca, che diventeranno ben presto il blasone della scena barocca. Così si ha notizia, nel 1541, di una rappresentazione a Venezia, della « macchina del mondo », e nel 1564, nella stessa città, ha luogo una processione « a guisa di mondo »³.

Simbolo del mondo è altresì per lo Scaino il gioco della palla, regola misura e fondamento di tutti i giochi, in cui si rivelano le passioni, e la vita mostra la sua grana, lo steccato che recinge il campo non essendo al-

¹ Se ne veda il particolareggiato resoconto nel SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare* cit.

² Cfr. *ibid.* Il MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, 3 voll., Bergamo 1908, ha pubblicato, in appendice al primo volume della sua fondamentale opera, alcune lettere di Beatrice d'Este in cui sono descritti altri ricevimenti riservati ad ospiti della repubblica nel 1493. Famosi rimasero anche i ricevimenti per Caterina Cornaro (1489), per la lega fra la repubblica e Carlo V (1523), per la visita del duca di Milano (1530), per l'incoronazione della dogaresa Morosini Grimani (1597), per la vittoria di Lepanto (1571), per i duchi di Savoia (1608), per Ferdinando II di Toscana (1628), per l'elettore di Baviera (1648), per il duca di Brunswick (1685), ecc.

³ « La Sempiterna, nel celebrare la sua maggiore festa, rappresentò in Canal Grande la macchina del mondo, nel mezzo del quale essendo vacuo, e regalmente addobbato d'oro e di seta, furono 200 elettissime gentildonne, le quali ballando al suono di ben cento stromenti musici, erano tirate dolcemente da palischermi et altri legni per lo corso dell'acqua: essendo per tutte le case, le finestre, i tetti, e le fondamenta coperte di popolo, di donne, di barche, di persone sollazzevoli, di mascare, e di suoni in tanta letizia » (SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare* cit., p. 407). Non a caso, del resto, Venezia aveva conosciuto, all'inizio del Cinquecento, il « Teatro del mondo » di Giulio Camillo. Su questo e i suoi rapporti con la tradizione ermetica e con il Globe Theatre di Shakespeare, si veda lo studio di FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino 1972.

tro che l'emblema dei limiti del travaglioso mondo, entro i quali stanno gli uomini, cioè i giocatori, con una corda in mezzo, cioè col freno e col termine della temperanza, mentre la palla non deve essere gettata né troppo alta, né troppo bassa, né così violenta da oltrepassare il limite⁴. E avventure labirintiche sono i giochi⁵ che si diffondono straordinariamente tra il 1570 e il 1630: le carte napoletane come riproduzione avventurosa dell'epopea cavalleresca, i tarocchi, come delimitazione di percorsi nel labirinto del destino⁶, gli scacchi, sogno dell'avventura guerresca nel labirintico intreccio dei colpi e delle mosse, onde, come scriverà un teorico del Settecento, li « dirò guerra, schermo, duel, tragedia e giuoco »⁷. Scambio e intercambiabilità tra gioco e mondo, come nei *Cento giuochi liberali e d'ingegno* di I. Ringhieri (1553), in cui, sotto forma di cortigiani quesiti, tutto diviene materia di gioco: dalla fortuna ai monti, ai colori, alle arti liberali, al labirinto, alla ruffiana, alla pazzia, alla vecchiezza, agli stessi giochi di carte: i giochi non son più simbolo del mondo, ma il mondo stesso, che non esiste più che come gioco.

Il mondo come gioco e il gioco come mondo, per lo sguardo dello stesso⁸: ecco il principio del « barocco », in un gioco di specchi in cui le forme si scambiano e si rispecchiano, gli ordini si scompaginano, le gerarchie si sovvertono, lo spazio perde le sue trame ordinate e il tempo le sue regolari scansioni. Tutto è metafora, come circolazione illimitata, senza principio né fine, di tutto in tutto. Si determina così una struttura paradossale, che è quella della scena barocca, in cui la metonimia labirintica (concatenazioni con tutti gli ordini e le orientazioni possibili, reversibilità complesse, deambulazioni meandriche, corti circuiti e percorsi senza esito) si concatena con la metafora avventurosa (spostamento del senso da un piano all'altro, trasposizione di livelli, specularità simmetriche), in combinazioni e configurazioni imprevedibili: « e tan-

⁴ Il gioco della palla è superiore a quello del calcio, per lo Scaino, perché più ricco di riferimenti simbolici.

⁵ Ben 245 proclami tentano, tra il 1576 e il 1627, di frenare il gioco pubblico: proclami inutili, come le innumerevoli leggi suntuarie che nelle città italiane cercano di colpire lo sperpero connesso con gli spettacoli. Dal 1530 il gioco a Venezia viene regolamentato, con luoghi ed orari esattamente stabiliti. Ai giocatori di frodo si minaccia il taglio del naso e delle orecchie (cfr. ZDEKAUER, *Il gioco a Venezia sulla fine del secolo XVI*, in « Archivio Veneto », 1884).

⁶ Curiosamente, e in tutt'altro contesto, J. Borges parla, nella biografia di Evaristo Carriego, dei « labirinti di cartone dipinto del Truco », gioco di carte sudamericano.

⁷ A. SAVIO, *Il giuoco degli scacchi*, Napoli 1723.

⁸ « Ama il forte haver spettatori: non per applauditori delle virtù, ma per testimoni del vero. Ma quando il forte non habbia spettatori, egli a sé solo sarà spettatore e spettacolo: perch'egli solo è l'attore, e il lodatore delle sue azioni... Egli non ha cura che l'opera sia lodata dal popolo. Egli n'è il sol lodatore, perché n'è il solo estimatore » (E. TESAURO, *La filosofia morale*, Torino 1670).

⁹ I due concetti di metafora e di metonimia sono usati nel senso preciso che ha loro dato R. Jakobson in uno dei suoi saggi di linguistica generale (*Due aspetti del linguaggio e due tipi d'asia*). Mi limito qui a segnalare questa configurazione complessa, la cui operatività potrebbe essere messa

te mute metafore quante attioni, e tanti misteri quante metafore»¹. Ecco il motto araldico del blasone, cui si è ridotta ormai la maschera quattrocentesca. Il blasone non è altro che il punto d'incontro più compiuto della metonimia labirintica e della metafora avventurosa, con la successione dei suoi segni enigmatici e la trasposizione dei suoi significati speculari: una volta abolito il diverso, il blasone è l'enigma come verità trasparente, in un mondo in cui la verità si mostra ormai come enigmatica trasparenza². Così configurata, la scena barocca non cela più le sue trame, se si diffondono giochi come il « laberinto » dell'Ariosto³ e feste chiamate « labirintiche »⁴.

Blasoni anche i tornei e le feste: con la *rêverie* dell'avventura cavalleresca, la messa in scena del Mondo⁵, i motti araldici che vi compaiono⁶, la trasformazione dei contendenti in pupazzi da teatro⁷, le alche-

alla prova nell'analisi di molteplici aspetti del barocco, dalle feste alle arti figurative, dall'architettura alla musica, alla letteratura, alla filosofia, al pensiero politico. Ad esempio, il Tesauro considera metafore le mascherate, i balli, i giochi equestri. Le mascherate « son metafore rappresentanti un concetto, per mezzo di abiti e sembianti diversi. Et ancora di quelle, alcune son gravi e piane, come il rappresentare un eroe, un nume, con sembianti decenti. Altre capricciose e ridicole, che contraffanno stranamente i sembianti, o rappresentano cose sproporzionate e immaginarie » (*Il canocchiale aristotelico*, Torino 1654, p. 773).

¹ *Ibid.*, p. 18.

² Anche lasciando da parte i trattati di magia e di alchimia, basti pensare alle filosofie di G. Bruno e di Campanella, per cui si veda F. A. YATES, *G. Bruno e la tradizione ermetica*, Bari 1971. Si moltiplicano anche, nel Seicento, trattati e teoriche sull'araldica: il blasone è infatti, l'ultima metafora, e dunque il trasparente emblema, del barocco.

³ Così ne parla il Tesauro: « Talché ogni giocatore è un simbolo heroico: ogni gitto di dado un accidente di fortuna: ogni accidente una grave e ridicolosa allegoria col verso per motto: e ogni motto somministra al vivace ingegno de' giocatori, faceto argomento di spiritose argutezze. Onde, il tavoliere è un poema, e tutto il gioco uno studio » (*Il canocchiale aristotelico* cit., p. 86).

⁴ Di feste « labirintiche » a Napoli verso la metà del Seicento parla il Menestrier, citando, senza fare il nome dell'autore, una fonte italiana: « Sembrando errare, con regulate carriere si avvolgono in giri nodosi e raggirando con destrezza i cavalli sciogliono il nodo, ed aggruppando un altro inviluppo, nel tempo istesso un bel labirinto formano » (*Traité des Tournois*, p. 69).

⁵ Un esempio tra i molti di torneo cavalleresco è quello « fatto sotto il castello d'Angiò da signori cavalieri bolognesi il 9 febbraio 1558, « in cui tre cavalieri si offrono di combattere per dimostrare che « tre sorelle Calianisa, Sofonisba, e Annotea di Damasco vincevano in bellezza e cortesia tutte le altre donne del mondo » (L. FRATI, *La vita privata in Bologna* cit., p. 133). Via via il soggetto dei tornei si allarga, sino ad includere elementi storici, favolistici, naturali, invenzioni poetiche e capricciose. Il duca di Savoia inscena così, nel 1611, la presa di Cipro, nel 1619 i templi della pace e di Marte sul Parnaso, nel 1620 il giudizio di Flora, nel 1621 le divinità del cielo, dell'aria, del mare e degli inferi, nel 1624 la gioia del cielo e della terra per la nascita del principe, nel 1627 Cadmo vittorioso sul serpente, nel 1633 l'impero dell'amore, nel 1634 Giano guerresco e pacifico, nel 1640 la battaglia dei venti. Altre volte, come nel torneo bolognese, si trattava di difendere un principio: già in un torneo di Ascoli, verso la metà del Cinquecento, quattro cavalieri vestiti da amazzoni difendevano il principio che le donne sono più perfette degli uomini; in un torneo ferrarese si sostengono le pretese del Po sul Tevere.

⁶ In una quintana romana del 1634 appaiono cartelli con queste scritte: « Per amica silentia », « Acrius quia arctius », « Moro tacendo e nel morir rinasco », « Aequora tuta silent », « Mentre mi celo altrui splendo a me stesso ».

⁷ Il travestimento in questi tornei giunge ai suoi limiti: la maschera ora è quella che « non si toglie più ». In un carnevale del 1634, in cui gli sfidanti difendono il principio « che la segretezza in amore è un abuso superstizioso che suppone o scarsezza di merito alle dame, o povertà di spirito nel cavaliere », il « mantenitore » porta un cimiero che viene così descritto da un cronista dell'epoca:

miche combinazioni di colori'. Il più significativo di tutti questi blasoni è forse il torneo per le nozze del principe di Piemonte con la figlia di Enrico IV di Francia, nella descrizione che ne fa il Tesauro: la piazza è addobbata come un giardino, in cui si affrontano i venti e le stagioni e in cui cavalieri con vestimenti, bardature e armi arabesche si avventano contro mostruosissime fiere: il giardino è simbolo del Piemonte, le siepi delle Alpi, i fiori delle dame, col giglio più alto della sposa; i mostri rappresentano invece i detrattori e gli invidiosi, contro cui lotta la cortesia cavalleresca. Il fiore del principe è il « pensiero », « perché in que' giochi da scherzo meditava imprese da senno »¹: segno ancora della tenue separazione tra il gioco e il mondo, nella scena blasonata secentesca.

Blasoni infine tutti gli spettacoli barocchi, dalle cacce ai trionfi, dalle nozze ai ricevimenti, dai balli alle processioni, con l'onnipresente concatenazione, quali che siano gli elementi morfologici, dell'ipotassi labirintica (con percorsi tortuosi e illimitati) e della paratassi avventurosa (con circolazione continua di significati e di elementi eterogenei). Tutto si snoda con scansioni oniriche, con spostamenti di senso e sostituzione di cose, con inversioni e condensazioni: il desiderio di questo sogno è negli individui di abolire la differenza, identificandosi con l'ideale immaginario della persona utopistica e teatrale. Di qui il deliramento degli apparati vestimentari, la generalizzazione dei travestimenti, che non fungono più, ora, da maschera rivelatrice, ma da blasone risolto. E, in queste impennacchiature, in questi apparecchi, in queste sontuosità, non si sa più chi sia il Servo e chi sia il Padrone.

Al motto del mantenitore « Non latet quod lucet » fa eco un frammento di Pascal: « Si la lumière est ténèbres, que seront les ténèbres ? » La scena barocca sembra dibattersi fra quella certezza e quest'interrogativo: se ciò che è nascosto si fa luce, se la luce stessa, fattasi tenebra,

« Portava il mantenitore un cimiero di mirabile fattura; posavasi sopra un turbante intrecciato di lama e di velo d'oro che da gran quantità di gioie veniva cinto; nel piede appariva una folta, ma ordinata selva di piume verdi e bianche; quindi come da un tronco uscivano in rami diversi i scompartimenti del pennacchio; per fronte e dai lati si andavano alzando vaghe cime di piume intrecciate con lame, fiori e tremolanti d'oro; sopra di tutte si ergevano poi vari ordini di bianchissime penne e di code di pavone e fra di esse inframmezzavansi parimente legature di lame e di tremolanti; nel mezzo del pennacchio vedevasi l'impresa del mantenitore, ch'era un risplendente sole col motto: *Non latet quod lucet* » (in A. ADEMOLLO, *Il carnevale di Roma* cit.). Si vedano anche per questo genere di sontuosità gli apparecchi gastronomici descritti nel *Trinciante* di V. CERVIO (1593).

¹ Ecco, secondo il Menestrier, alcuni significati dei colori araldici: argenteo: passione, affanno, tema, sospetto e gelosia; bianco: purità, castità, onestà, fede, verità, vittoria, trionfo, felicità; giallo: dominio, superbia ed arroganza; morello: fermezza d'animo in amore e disprezzo di vita per la cosa amata; oro: signoril ricchezza, onore e amore, ecc. Naturalmente, in questi cromatismi, tutte le combinazioni sono possibili, col complicarsi dei significati espressi.

² E. TESAURO, *Il canocchiale aristotelico* cit., pp. 88-89.

³ Frammento 663 dell'edizione Brunschvicg.

abolisce la tenebra, se, in altri termini, ogni differenza è risolta nell'identità, quale sarà l'ordine e il fondamento del Mondo? La dialettica del barocco sembra dunque articolarsi – per salvare quest'ordine e questo fondamento – in due momenti consecutivi: da una parte la riduzione del diverso allo stesso, dall'altra la necessità di riprodurre una nuova differenza, che darà luogo, sull'incrinatura della scena immaginaria, alla scena simbolica.

Così la mascheratura, la maschera blasonata, la maschera che non si toglie, come supremo tentativo di abolire la differenza, corrisponde al primo movimento: se l'utopia, infatti, appariva la realizzazione immaginaria, sul tema di una superiore eguaglianza, dei conflitti della città, restavano pur sempre, in questa stessa città, le gerarchie e gli squilibri reali. Il diffondersi della maschera barocca è dunque l'estremo tentativo di annullare anche l'ultima differenza residua. Nella città reale non esistono individui, ma soggetti giuridici aventi ciascuno un proprio specifico statuto: accanto ai liberi, i nobili, gli ecclesiastici, i servi, i rustici, gli stranieri, le donne, gli ebrei. Ciascuna di queste categorie ha un diritto civile e penale suo proprio: per una stessa colpa si impicca il Servo e si decapita il Padrone: che cos'è la vita stessa dei liberi nella sua intrinsechezza, se non dipende che dalla fortuna o dalla natura? Di fronte a questa collezione gerarchica di soggetti, che corrisponde alla città reale, il principio della mascheratura, che gli fa da contrappunto, riduce ad unità la gerarchia e dà sostanza, come comune denominatore della diversità, all'identità fittizia della *persona*¹. Al punto che, su questa base, si

¹ Sulla diversità degli statuti giuridici per le varie categorie, basti ricordare che l'acquisto di piena cittadinanza per un forestiero o un contadino era vincolata a una serie di clausole ben precise, come gli anni di residenza o i legami matrimoniali contratti. Quanto ai nobili, essi si dividono in nobili di feudo, di milizia, di toga, di corte, di Chiesa; vestono in modo particolare, inviano i figli a studiare in collegi speciali, sono esentati da un certo numero di imposte e detengono il privilegio esclusivo di alcune cariche; non possono spesso (come ancora si legge in un editto toscano del 1750) esercitare arti vili o meccaniche, o il commercio al minuto; di solito non vengono sottoposti alla tortura preliminare, e, quanto alla pena capitale, quando si arrivi a tale condanna, vengono di solito decapitati e non impiccati. Gli ecclesiastici, poi, godono di parecchie immunità e compaiono dinanzi a tribunali religiosi. Gli stranieri sono esclusi dall'esercizio di certi uffici, come il notariato e l'avvocatura; ricevono danari in prestito a saggi di interesse illimitati, non possono testimoniare, si vedono irrogate pene più gravi che per i nativi, non possono acquistare beni immobili. Sono note le innumerevoli limitazioni giuridiche degli ebrei e delle donne; quanto ai liberi, infine, la loro partecipazione alla vita pubblica è quasi sempre vincolata al reddito.

² Si legge, nel dialogo *Personati* di CELIO CALCAGNINO (1554) per bocca di Afrodizio, in risposta a un'obiezione di Crono: «Nam omnes quicumque in hanc scaenam prodierint, insaniam rapi video». «An tu non audisti hanc vitam mimum esse, in qua quisque eam personam gerit, quam aut natura aut fortuna imposuit: eaque sustinentia est tantisper dum hanc fabulam, id est vitam, agimus. At hic Voluptas ludus quanto dulcior et iucundior, in quo nemo ingratus hanc vel illam personam subire cogit: sed quam sibi quisque volens atque ultro imposuit, hanc induit atque exuit pro sui animi sententia».

³ E questo un *topos* ricorrente della letteratura sulla maschera, soprattutto nei diari e nelle memorie dei viaggiatori stranieri.

determina nel Seicento una legislazione specifica per le maschere con quesiti di questo tipo: possono le persone mascherate far testamento, contrarre matrimonio «cum neutra altera noverit», stipulare contratti, insinuarsi surrettiziamente nel letto di un'altra maschera? Tutti i casi e tutte le possibilità sono contemplate in questo diritto immaginario che si sovrappone al diritto vigente, sul fondamento civile della *persona*¹.

Le conseguenze della mascheratura illimitata² non sfuggono naturalmente ai giuristi, ai legislatori, ai governanti: se, infatti, il principio della maschera e del travestimento viene incondizionatamente esteso, anche come mera possibilità, allora è messo in questione l'ordine del mondo e perde il suo fondamento il discorso dell'autorità. Di qui una serie di divieti e di restrizioni sull'uso della maschera, promulgati tra la fine del Cinquecento e per tutto il Seicento, e innanzitutto la proibizione per le maschere di portare armi e una filza di pene severissime comminate a chi vi trasgredisca: quella violenza, che il discorso dell'ordine porta nelle sue pieghe, verrebbe in tal modo a rendersi irremissibilmente palese.

La maschera è vietata sempre agli ecclesiastici; ai civili il portarla il venerdì, la domenica e nelle altre feste; è proibito inoltre sostare mascherati davanti alle chiese e ai monasteri, soprattutto quando vi è esposto il Santo Sacramento: occorre infatti, come già si diceva, che in ultima istanza sia sempre aperta allo sguardo del Grande Altro, allo sguardo di Dio, la possibilità di scrutare l'azione umana, mentre la maschera, celando l'uomo, non lo consentirebbe³. Inoltre, se il volto umano è l'*imago* del volto divino, è necessario che un'immediata specularità sia preservata tra i due punti, che l'estensione indiscriminata della maschera comprometterebbe⁴.

Rovesciando i termini, Dio si nasconde («Vere tu es Deus abscondi-

¹ «Persona» è, come si sa, termine latino per maschera. Sulla legislazione riguardante le maschere, cfr. S. GESNER, *Oratio de personis sive larvis* (1600), J. B. PACHICELLI, *Schediasma Jurico-Philologicum* (1693), DOM BERGER, *Commentatio de Personis vulgo Larvis seu Mascheris* (1723). E poi forse meno significativa la casistica di questi trattati che l'esistenza di fatto di una tale legislazione.

² Il Molmenti ha trascritto, nel vol. III della sua *Storia di Venezia nella vita privata* cit., p. 127, un documento con una lista di possibili mascherature, che coprono praticamente tutta la gamma delle professioni dell'epoca.

³ E peccato mortale portare maschere diaboliche, ma «permittendae sunt mascherae, quae nullo modo iniuriam humano vultui, divinam faciem exprimentem, inferre queunt» (J. B. PACHICELLI, *Schediasma Jurico-Philologicum* cit., p. 102). Il Berger, dal canto suo, ribadisce: «Non esse licitum mascheris uti, quibus divinitas, vel facies Dei Optimi Maximi, adumbratur... quam ob rem, si quis fortasse, Dei Patris, vel Filii crucifixi, imaginem prae se ferens, ad larvatos accederet, non tantum eicendus statim, verum etiam severe poena afficiendus». Non si devono contraffare né angeli, né demoni, né animali: segno che la maschera ora, non più oggetto di deformazione fisiognomica, né di rappresentazione naturalistica, non significa altro se non che non vi è più differenza.

⁴ R. ALEWYN, *Das grosse Welttheater* (cfr. trad. franc. Paris 1964, p. 98), osserva a ragione, che Dio rimane, «l'invisibile spettatore degli spettatori», lo «spettatore assoluto».

tus») solo agli occhi della maschera: la possibilità per Dio di essere, mostrandosi e nascondendosi, l'ultimo sguardo, è legata alla possibilità per l'uomo di potersi togliere periodicamente la maschera¹. Proibizione infine di portare la maschera all'infuori di determinati periodi dell'anno, come durante certe feste e soprattutto durante il carnevale: perché a cosa si ridurrebbero il ritmo periodico dei giorni, l'alternanza del sacro e del profano, le gerarchie, i ranghi, i titoli, i meriti, se tutti, in ogni periodo dell'anno, potessero celare il volto dietro una maschera²? Se dunque il primo movimento abolisce la differenza, il secondo, fondato sulla restrizione dei divieti, tende ad introdurre una nuova differenza: differenza tra i periodi in cui è lecito e in cui è proibito portare la maschera, i carnevali e le quaresime, e differenza tra la Maschera e il Volto, il Volto per eccellenza, il Volto che sta tra l'uomo e Dio, il Volto che ne assicura la specularità, il Volto di Cristo³.

Su questa nuova differenza si articola così, in epoca barocca, mediante prescrizioni giuridiche civili, e religiose, che ora ricevono sanzione e regolamento canonico, lo spazio di una nuova « figura », il volto di Cristo, e di una nuova scena, la scena simbolica. Riprodotta così la differenza, viene di nuovo garantito l'ordine del mondo, di cui la scena simbolica scandisce i ritmi essenziali e cui fa da fondamento. Grazie ad essa, si potrà di nuovo essere accecati dal Sole e dalla Morte, che la maschera, a suo modo, consentiva di fissare⁴.

Come la mascheratura rappresenta la riduzione del diverso dell'utopia, l'opera rappresenta, simmetricamente, la riduzione del diverso del

¹ Si potrebbe mostrare come il pensiero di Pascal sul « divertissement », sul « moi » e sulle qualità, sul celarsi e mostrarsi di Dio, sulla scommessa riguardante la sua esistenza, non manchi di connessioni con questo tema della mascheratura.

² Valgano per tutti due decreti veneziani, il primo del 6 febbraio 1607 che vieta alle maschere di portar armi o qualsivoglia altro strumento atto a ferire; un secondo, del 15 agosto 1608, in cui si dice: « Si deve levar al tutto l'abuso delle maschere introdotto in questa città nostra con scandaloso esempio, et bene spesso con pessime conseguenze; però l'anderà parte che sia fatto pubblicamente proclamar, che non possa più sotto alcun pretesto persona alcuna nobile nostro, cittadino, suddito o forestiero, sia di che grado, qualità et conditione si voglia, così huomini come donne, et tanto di giorno quanto di notte, per terra, o per barca andar vagando in maschera per questa città solo, né accompagnato in alcun tempo dell'anno, eccetto solamente per quei giorni di carneval, che per l'uso ordinario son permessi: intendendosi per maschere tanto quelli che havessero maschere, barbe postizze, o altro sopra la faccia, quanto che senza quelle fossero in qualsivoglia habito di maschera, et così le donne, che fossero in habito di uomini, etc. » (in F. MUTINELLI, *Lessico Veneto*, 1852, voce *Maschere*). Quanto agli « abiti », è noto che a Venezia i nobili, per prendere parte al carnevale, alle feste e agli spettacoli teatrali, dovevano indossare la bauta, che mettevano pure le donne di sera; l'uso della bauta era consentito dalla prima domenica di ottobre sino all'Avvento, e in occasione delle feste che cadevano al di fuori di questo periodo.

³ Significativamente il culto della Sacra Sindone si ridiffonde in questo periodo in Italia: nel 1578 il sudario è portato a Torino. Nel 1670 Margherita di Savoia sollecita un'indulgenza plenaria per i visitatori.

⁴ « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » (La Rochefoucauld).

teatro. L'opera secentesca non è più infatti mimesis della vita, ma la vita stessa e il mondo riprodotto nella illusione scenica. Gran teatro del mondo, nell'illusione dell'avventura e del mito, l'opera è la passione ritrovata nel decoro unitario dell'architettura, della musica, della poesia, della danza, del canto, del recitativo. Se i teatri sono, in questo periodo, l'*imago* ideale della città, l'opera è l'*imago* ideale del mondo, ritrovato nell'illusione dell'avventura mitologica. In una società in cui non vi è più spazio per la storia e per gli eventi, l'unica storia possibile e gli unici eventi esemplari restano quelli dei miti, con i loro numi, i loro eroi, le loro situazioni caratterizzate. In questi numi, in questi eroi, in queste situazioni, nell'unità ritrovata dell'epos, del melos e del mito, la società barocca trova i suoi *volti* immaginari e celebra la sua storia trionfale.

Nel teatro dell'opera ogni diversità è esclusa: le gerarchie sociali vi sono riprodotte, ma nella finzione delle logge e dei *parterre*, e nei luoghi scenici che gli attori più noti si riservano nella parte sinistra, generalmente, del palco. Tutte le attività sociali concorrono all'allestimento degli spettacoli, e un lavoro vi si compie, da quello dei macchinisti a quello degli scenografi, a quello dei cantanti, ciascuno confinato nel suo ambito limitato, come illusoria parvenza del lavoro reale. Nell'ambiente separato dei teatri, la vita reale riprende, a suo modo, il suo corso, ma come caricatura dell'avventura: il *dévergondage* più estremo¹ ha luogo nelle logge, dove il presidente De Brosse giocherà agli scacchi, dove fervono i conversari, mentre il popolo in piedi, nel *parterre*, segue a lume di cerino sui libretti lo svolgimento dell'azione meravigliosa. E i castri — che la città di Napoli produce ed esporta « industrialmente » — restano forse il segno più rivelatore dell'essenza di questo gran teatro², dove il mondo realizza l'ideale della sua totalità, e il Padrone contempla la *féerie* della propria avventura; essi sono forse il *petit signe* dell'essenza dell'opera; in loro si abolisce la differenza, la società ritrova la propria illusoria identità, la vita il suo doppio, l'*opus* la sua immagine teatrale. Metonimia labirintica dell'unione di tutte le arti, metafora avventurosa della trasposizione mitica della vita³, l'opera costituisce dunque, nella storia della scena italiana, il momento quasi miracoloso in cui il teatro della città diventa il gran teatro del mondo, in un movimento

¹ Al punto che Innocenzo IX proibirà ai cantanti dell'opera di prodursi nelle cerimonie religiose.

² « E la città ove si rappresenta quest'opera, è il Gran Teatro del mondo », afferma Lelio nell'*Asfarnaso* di O. VECCHI (1597).

³ Cfr. P. MACHERAY e F. REGNAULT, *L'Opéra où l'art hors de soi*, in « Les temps modernes », agosto 1963.

che va dagli agoni medievali, alla « maschera » quattrocentesca, ai blasoni barocchi. Il teatro dell'opera era la sola immagine del mondo e la sola vicenda in cui poteva rappresentarsi e riconoscersi una società cortigiana.

Ma questa scena, che ha come caratteristica di annettere tutto ciò che per il discorso dell'ordine è rifiuto e diversità, di ritrovare nel volto mitico l'identità della persona, di abolire il tempo e la storia nell'epos avventuroso e nel fantastico mitologico, doveva fatalmente dar luogo ad una nuova differenza (simmetricamente a quella riprodotta nella mascheratura) nel doppione « popolare » dell'opera, la commedia dell'arte. Non immediata riproduzione della vita, ma doppione simbolico dell'opera in cui il Servo contempla l'ideale della propria immagine, la commedia dell'arte è l'intrigo diventato teatro e la parola resa illusione: teatro di un intrigo invariabilmente ripetuto, nella fissità dei canovacci e nella stereotipia delle situazioni, illusione di una parola liberamente espressa, nell'improvvisazione, e pur sempre già detta dalla costrizione dei tipi e delle maschere¹.

Così, simbolicamente, il discorso dell'ordine dice, attraverso la commedia dell'arte, che la vita cortigiana è sempre già prestabilita e che l'improvvisazione è l'altra faccia della costrizione. Simbolico è ancora, nella commedia, il conflitto tra sapere e potere, che divide il Magnifico e gli Zanni, il Padrone e il Servo; simbolica è la tipologia sociale riprodotta dalle maschere, con i Dottori, i Capitani, i Pedanti, gli Ipocriti, i Giovani, i Vecchi; simbolica è l'« unità » italiana idealizzata attraverso i Pulcinella del Sud e gli Arlecchini del Nord, le maschere che rappresentano le varie città, i dialetti locali parlati sulle scene; e simbolica, soprattutto, è la Maschera, la persona fissata in un tipo emblematico di contro all'individuazione mitica dei volti dell'opera. Occorreranno due secoli prima che il Servo, con l'avvento del teatro borghese, con la commedia nuova del Goldoni, si accorga di aver parlato il discorso di un altro con un volto non suo.

¹ La commedia dell'arte non si può dire « popolare », come non si può dire « aristocratica » l'opera: i nobili assistono alle fause e il popolo entra nei teatri (i valletti in livrea non avevano però il diritto di entrare al San Carlo di Napoli nel secolo XVIII). La differenza tra l'opera e la commedia dell'arte è altrove: l'opera è la realizzazione più estrema della scena immaginaria, la commedia dell'arte la garanzia di una nuova diversità: diversità tra l'avventura e l'intrigo, tra il volto mitico e la maschera individuata. Dopo la contaminazione costituita dall'opera buffa, dopo la decadenza dell'opera nel Settecento (si legga ad esempio la lettera XXIII di Des Preux nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau), l'opera diventa « popolare » solo nel melodramma ottocentesco e nella drammaturgia « ditirambica » di Wagner, in cui l'unità delle arti non è più « metafisica », come lamentava Rousseau, ma reale, fondata cioè, come scrive Nietzsche nella quarta *Intempestiva*, ai tempi dell'entusiasmo per Wagner, sul mito tragico e sull'unione di musica e vita, musica e dramma, arte e natura, contro la « gefälligen Anschein » dell'arte del tempo.

Così, in un movimento simmetrico, che chiude, portandola ai propri limiti, la scena immaginaria, con la mascheratura e l'opera settecentesca, dove si abolisce la « differenza » dell'utopia e del teatro, si apre, con la nuova dialettica del Volto e della Maschera, lo spazio della scena simbolica: da una parte il volto per eccellenza, il Volto di Cristo, dall'altra la maschera identificata, la maschera di Pulcinella: il labirinto si fa itinerario esemplare della Passione, l'intrigo orditura carnevalesca della Commedia. Una volta aperto uno spazio comune, tutti gli scambi, tutti gli equivoci, tutte le sostituzioni, tutti i compromessi sono possibili: i fedeli, in pieno Settecento, vanno a far quaresima mascherati, e si sacrificano Pulcinella a gennaio, mentre il predicatore agita il crocefisso per mostrare chi sia il vero Pulcinella.

6. La scena simbolica: Cristo e Pulcinella.

Quasi nello stesso momento in cui, verso la fine del Cinquecento, Pulcinella da buffone e istrione di strada sale sulla scena dei teatri e compare nei primi scenari comici, assumendo le caratteristiche fisiche e gli attributi psicologici di quella che il Goethe definirà « die eigentliche Nationalmaske »¹, si inaspriscono gli interdetti della Chiesa contro la drammaturgia religiosa e gli spettacoli profani, mentre, nel concilio tridentino vengono dogmaticamente definiti i principi teologici della messa romana²: Cristo ha offerto il suo corpo e il suo sangue al Padre sotto le specie del pane e del vino, redimendo, con il suo sacrificio, l'umanità e sottraendola al potere delle tenebre; è quindi anatema, secondo le definizioni conciliari, asserire che non viene offerto a Dio un sacrificio vero e proprio, che il corpo e il sangue di Cristo non sono presenti nelle specie eucaristiche, e che quindi la messa è una semplice commemorazione liturgica del sacrificio della croce. Alla messa i fedeli devono dunque as-

¹ Nell'*Italianische Reise*, a Napoli, alla data 19 marzo 1787. Per quanto poi si trovi il nome di Pulcinella sin dal secolo XIV, e Isabella d'Este parli di buffoni rassomiglianti a questa maschera agli inizi del Cinquecento, la tradizione vuole che la maschera sia stata introdotta in Napoli ai primi del Seicento dall'attore comico Silvio Fiorillo, celebre interprete del Capitano Matamoros. La più antica rappresentazione letteraria in cui compare Pulcinella sarebbe poi il *Viaggio di Parnaso* (1621) di G. C. CORTESE, la prima commedia a stampa *La Colombina* (1628) di V. VERRUCCI. Per tutte le questioni relative alla nascita di Pulcinella e ai suoi rapporti con la commedia dell'arte e col teatro antico, rimandiamo al saggio di B. CROCE, *Pulcinella e le relazioni della commedia dell'arte con la commedia popolare romana*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911, in cui si fa il punto su tutti i lavori sino al 1898, e all'informatissimo ed esemplare *Pulcinella* di A. G. BRAGAGLIA (Roma 1953).

² Per i canoni del sacrificio della messa, MANSI, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Firenze-Venezia 1759 sgg., tomo XXXIII, sessione XXII del concilio (1562), capitolo *Doctrina de sacrificio Missae*.

sistere « cum vero corde et recta fide, cum metu et reverentia »¹ e comunicare « non solum spirituali affectu, sed sacramentali etiam eucharistiae perceptione ».

Esortazione inutile: avocando a sé il carattere scenico della drammaturgia religiosa, dai misteri medievali, alle laudi drammatiche, alle sacre rappresentazioni quattrocentesche, la messa tridentina si costituisce essenzialmente come spettacolo della morte presente di Cristo. Se la messa ortodossa è soprattutto iniziazione misterica, e la cena protestante sacramento e comunione, in cui, attraverso la parola di consacrazione che associa intimamente la comunità dei fedeli al rito, Cristo accorda la salvezza, ma non si offre in olocausto, la messa romana, fondata sul principio della transustanziazione delle specie eucaristiche, ha la sua assenza nell'idea sacrificale di Cristo. La comunità dei fedeli assiste al suo riscatto, ma non vi partecipa; tutto il male, tutto il peccato, viene ogni volta preso a carico dal Cristo, che vive solo, ed in forma esemplare, il dramma del sacrificio nell'iterazione liturgica della messa. Di qui il carattere scenico-simbolico della messa romana, connesso con la sua natura sacrificale: la comunità, non chiamata a « morire » con Cristo, ma ad « assistere » alla sua morte, prende parte alla messa come ad uno spettacolo, e invano a tale atteggiamento predicatori e moralisti cercheranno, nel corso dei secoli, di por rimedio². Nel mondo cattolico Cristo non è in croce sino alla fine dei giorni, come diceva Pascal, ma muore *solo*, come un povero Cristo, ogni qualvolta si celebra il sacrificio della messa. Attraverso la morte esemplare di Cristo, l'angoscia storica della morte come evento anonimo, irriducibile, sinistro, trova un volto e un corpo: Cristo riscatta, nella messa, la negatività della morte per iscriverla nella catena identificante del simbolo.

¹ Nel primo sinodo milanese del 1565 si proibisce ai chierici l'uso della maschera e la partecipazione ad ogni sorta di intrattenimenti profani. Federico Borromeo, nel 1584, proibisce la recita di commedie nel giorno di Natale, nei giorni pasquali, nel venerdì e nelle altre feste, e durante la celebrazione di messe, vespri e complete (cfr. M. SCHERILLO, *San Carlo Borromeo e la commedia dell'arte*, in *La commedia dell'arte in Italia*, 1884); viene altresì proibita la recita di drammi liturgici e delle sacre rappresentazioni. Nel 1585 Sisto V ribadisce il divieto per il clero di portare la maschera (cfr. MANSI, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* cit., tomo XXXIV).

² Il carattere profondo di scena della messa romana non è modificato dai provvedimenti tridentini, se per tutto il Seicento risuonano lamenti contro la disattenzione dei fedeli e la leggerezza delle cerimonie. Così, il padre gesuita Juglaris afferma: « Si canta il Vespri da musicisti, ma con gli stessi tumulti delle commedie, o de' balli; chi non dorme o sbadiglia, ride, burla o negozia; i banchi delle donne sembrano la repubblica delle cicale, le più modeste recitano di settimana le cronache della loro contrada; e le più libere, venute sol per far mostra, trattengono gli occhi e le orecchie della gioventù licenziosa; così son fatte carnevali del diavolo le solennità maggiori di Cristo » (*Quaresimale*, 1666, p. 316). Per il Settecento basti la testimonianza del Baretti, nel suo libro sugli italiani (*Account of the manners and customs of Italy*, 1768), a proposito degli addobbi delle chiese e del modo dei fedeli di seguire le cerimonie.

« È un povero Cristo », « Non sono mica un Pulcinella! »: la scena simbolica italiana sembra costituirsi nello spazio tra queste due affermazioni. Istrione di piazza, villano inurbato, primo e secondo Zanni della commedia, Servo e Padrone ad un tempo, rappresentante via via, secondo gli studiosi, del contadino zotico ma astuto, del popolano schietto, del cittadino rivoluzionario, del proletariato cencioso, della plebe napoletana, chi è veramente la maschera nata da una chiocchia, che indossa la casacca bianca dei facchini e nasconde il volto dietro un adunco naso a forma di becco gallinaceo, portando in mano, di volta in volta, attributi come il corno, la barbabietola, la radica o la vescica gonfia? Pulcinella non si può definire, hanno giustamente osservato gli studiosi più accorti, dal Croce al Bragaglia¹. Ma la vera ragione di questa inafferrabilità del personaggio risiede nel fatto che esso si è costituito come « figura simbolica » di una scena in cui la Maschera del Pulcinella si articola col Volto di Cristo.

Come figura simbolica Pulcinella non può essere detto, ma solo mostrarsi: il simbolico non è infatti né trasposizione né metafora di una qualche realtà, ma ciò che sta fra (e quindi media) la differenza dell'immaginario e quel resto residuo, indialezzabile, che delimita il *reale*². Di qui la difficoltà, ed anzi la costitutiva impossibilità, di fissare connotati semantici precisi alla maschera: essa è soprattutto – per dirla con Freud – l'*Unheimliche*³, lo strano, l'estraneo, il sinistro, ciò che dovrebbe rimanere nascosto e che si manifesta, l'inquietante ambiguità del doppio, l'iterativo ritorno del rimosso nelle apparenze del *tremendum et fascinans*⁴; ciò che non entra in alcun discorso, perché ne è il significante fondamentale, il principio costitutivo, quello che lo rende possibile. L'*Unheimliche* è la diversità fondatrice, che non si articola nel di-

¹ Il Croce però finisce col fare del Pulcinella il rappresentante del sottoproletariato napoletano, mentre Bragaglia scrive: « Pulcinella può essere maschio o femmina, ricco o povero, giovane o vecchio, aristocratico o popolano, ozioso o attivo, imbroglione o galantuomo, intelligente o cretino, finto intelligente, finto cretino, elegante o trasandato, cinico o sentimentale, brigante o guardiano di monache, soldato disertore o eroico aiutante di campo d'Orlando paladino » (*Pulcinella* cit., p. 100). Osserva poi assai acutamente che la particolarità di Pulcinella è di essere una maschera senza diventare, per questo, carattere a ruolo fisso: « In ogni sua incarnazione Pulcinella è comunque un carattere contraddittorio, giacché è sempre una cosa e insieme un'altra: presenta un aspetto umano e il suo contrario » (*ibid.*, p. III).

² In tal modo il reale, come quel che non entra nel simbolico e nell'immaginario, è altra cosa dalla realtà, come giustamente fa notare Lacan (*Écrits* cit., p. 389).

³ Cfr. « Imago », 1919. Questo scritto è essenziale per comprendere l'essenza della maschera. Vi si troverà altresì questa affermazione: « l'*Unheimliche* sorge spesso e facilmente ogni qualvolta i limiti tra l'immaginazione e la realtà si cancellano, in cui ciò che abbiamo considerato come fantastico si presenta a noi come reale, in cui un simbolo assume l'importanza e la forza di ciò che era simboleggiato, e così via ».

⁴ E questa la nota definizione del sacro secondo R. OTTO, *Das Heilige*, Breslau 1917.

scorso, ma prende corpo nella figura « mitica », nella maschera, nel personaggio emblematico¹.

Così la maschera nasconde e mostra ad un tempo, in una figura ambigua e inafferrabile, il non detto del discorso, il non dicibile della storia, ciò che la ragione nega, rifiuta e respinge, l'irriducibilità della morte, la violenza del desiderio, la verità della follia, la realtà dell'oppressione: la maschera è la *differenza* fatta figura e incarnatasi in un corpo, la morte di tutto ciò che è identità e idealità, l'emergere di tutto ciò che la scena immaginaria aveva respinto o esorcizzato nelle belle simmetrie della ragione, e che ora ritorna come figura emblematica, carica di tutte le ambiguità del diverso, per dire la verità dell'immaginario, il suo fondamento a partire da una esclusione, e per indicare, con la sintomatica allusività dei lapsus, il margine bianco dell'irriducibile « resto », in cui la storia non scorre se non come traccia silenziosa e incomprensibile. « Fatto strummolo [trottola] son del mio destino », dice Pulcinella: il destino non essendo altro che il passaggio della storia attraverso un corpo per renderlo simbolo, testimone e figura².

Desiderio di morte e morte del desiderio: il primo emerso nella figura del diverso, della maschera inquietante³, il secondo nella figura dello stesso, del Volto rassicurante; si intravede ora il nesso profondo tra Pulcinella e Cristo; il primo esprime tutto ciò che è pericoloso e sinistro, l'angoscia storica della morte e la violenza oscura e sotterranea del desiderio; il secondo assume a proprio carico il riscatto possibile del diverso attraverso l'espiazione sacrificatoria in un corpo identificato: la morte del Cristo è, in questo nesso, l'abolizione e il riscatto della diversità di Pulcinella.

Attraverso queste due figure, e nel ciclo calendarico che fa loro da sfondo del carnevale - quaresima - settimana santa, gli italiani hanno vissuto storicamente la dialettica fondatrice del desiderio e della morte: il desiderio dell'altro in Pulcinella, la morte dello stesso in Cristo⁴.

¹ Cristo e Pulcinella appaiono come le figure costitutive della scena simbolica italiana, allo stesso modo in cui Dioniso e Apollo, secondo Nietzsche, lo erano della scena greca.

² I figli della *tyche*, come Edipo, Pulcinella, don Giovanni, Faust escono dalla storia per testimoniare, attraverso un corpo, della sua verità.

³ Nessuno forse meglio di G. Deleuze, ha espresso questo rapporto della morte e della maschera: « La morte non ha nulla a che vedere con un modello materiale. Basta al contrario capire l'istinto di morte nel suo rapporto spirituale con le maschere e i travestimenti. La ripetizione è veramente ciò che si traveste nell'atto di costituirsi, ciò che non si costituisce se non travestendosi. Essa non è sotto le maschere, ma si forma da una maschera all'altra, come da un punto notevole all'altro, da un istante privilegiato all'altro, con e nelle varianti. Le maschere non celano nulla, se non altre maschere » (cfr. *Différence et répétition* cit., p. 28).

⁴ Senza risalire al Macco delle Atellane, da cui secondo alcuni Pulcinella discenderebbe, le testimonianze storiche sulle valenze di diversità del Pulcinella sono innumerevoli. Già il secentista P. Cecchini, noto in arte col nome di Frittellino, parlava (*Fruiti delle moderne comedie et avvisi a*

È tempo di sbarazzarci della frivola *imagerie*, alimentata soprattutto da tanti viaggiatori stranieri e da certo folklorismo nostrano, sul carnevale italiano, che faceva scrivere a Philippe Monnier la sua tardo-settecentesca tirata sulla maschera veneziana: il carnevale e le maschere sarebbero così il segno dell'impunità garantita, della follia lecita, delle distanze sociali abolite, dell'incognito generalizzato, dell'avventura ritrovata, della timidezza vinta, degli alibi e degli imbrogli moltiplicati: insomma un grande *vaudeville* della storia, in attesa che cali la tela su cose più serie. Certo, per lo spettatore avido di facili spaesamenti, la superficie del carnevale è qui, in questo folleggiante *divertissement* casanoviano; ma l'essenza è altrove, e il significato meno frusto.

A partire dal Cinquecento il carnevale italiano è sostanzialmente tempo d'infrazione dei limiti e di instaurazione del disordine¹. Connesso originariamente con i saturnali romani, con i riti di inizio dell'anno e con quelli di espulsione dei peccati, di fecondità e di propiziazione rituale, il carnevale storico delimita il periodo dell'anno in cui si susseguono, sotto il segno del contrasto e dell'inversione, agoni, rappresentazioni teatrali, contrasti drammatici tra il Carnevale e la Quaresima², esecuzio-

chi le recita, 1628) di una « disciplinata goffaggine, poscia ch'ei fa uno assiduissimo studio per passare i termini naturali, e mostrare un goffo poco discreto da un pazzo, ed un pazzo che di soverchio si vuol accostare ad un savio ». Quanto agli attributi priapici di Pulcinella, è fra tutte significative la testimonianza di Francesco Melosio (*Poesie e prose*, 1688) che fa nascere Pulcinella « da uno di Salò »; dopodiché, castrato dal padre e covato da una chiochia, una volta cresciuto, « un coglioncello riuscì ». I connotati fallici e il simbolismo del Pulcinella non sono sfuggiti alla psicanalisi, come rivela il famoso saggio di E. Jones del 1916 (ora in *Papers on Psychoanalysis*, Boston 1967), sulla teoria del simbolismo. Anche per Lacan, Pulcinella è un simbolo fallico: « fantasme inconscient des impossibilités du désir mâle; trésor où s'épuise l'impuissance infinie de la femme », il fallo intendendosi come « le signifiant de la perte même que le sujet subit par le morcellement du signifiant » (p. 715). In altre parole: nella lacuna della scena immaginaria e nelle pieghe del discorso dell'ordine emerge il fallo-Pulcinella, come significante della lacuna stessa, cioè del fatto che c'è una *differenza* tra l'immaginario e il reale, differenza che il discorso dell'ordine non riuscirà mai a ridurre ed abolire interamente. L'alternativa posta dal Pulcinella, nell'ambito del desiderio, è questa: o essere un fallo, cioè il pene simbolico, cioè il desiderio dell'altro, o avere un pene reale, cioè assumere il desiderio proprio: l'« ambiguità » profonda di Pulcinella risiede in questa alternativa, di cui è manifestazione: alternativa attraverso la quale il popolo italiano ha vissuto, nelle forme della privazione angosciante e della castrazione fondatrice - tipiche di culture maternalistico-autoritarie - il suo rapporto al desiderio. Legato dunque alla privazione del sesso e al timore della castrazione, Pulcinella, figura del rimosso che ritorno, veicola un desiderio che è, in ultima istanza, desiderio di morte: morte dell'altro, del Padre, e morte dello stesso; per questo Pulcinella porta con sé una oscura colpevolezza ed un'angoscia arcaica, tanto più profonda in culture in cui l'interdetto religioso si aggiunge a quello familiare e civile: non a caso Pulcinella e le Maschere entrano in scena in pieno clima controriformistico.

¹ Cfr., per i carnevali storici, A. ADEMOLLO, *Il carnevale di Roma* cit., e *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel carnevale di Roma* cit.; F. CLEMENTI, *Il carnevale romano* cit., e i citati lavori dei Frati e del Molmenti per il carnevale bolognese e veneziano. Per una visione d'insieme storica e di folklore comparato, cfr. P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1953, e il lavoro sempre fondamentale di A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* cit.

² Sulle rappresentazioni drammatiche cui questo contrasto ha dato luogo sin dai secoli XIII e XIV, cfr., oltre al Toschi, E. ROMANO, *I contrasti fra Carnevale e Quaresima*, Pavia 1907. Il De Bar-

ni capitali reali di condannati o rituali del personaggio che raffigura il carnevale. Esso scandisce essenzialmente il contrasto fra il tempo dell'infrazione, in cui vengono messi in questione i fondamenti dell'ordine, e quello della normalità, in cui l'ordine ritrova e rafforza i propri diritti. Il carnevale è il tempo dell'infezione e del miscuglio pericoloso, perché i morti, sotto forma di maschere e demoni, si mescolano ai vivi¹: la licenza, la burla, l'oscenità, i lazzi, sono il materiale del discorso carnevalesco, in cui è concesso e talora imposto al soggetto di abolire l'individualità anagrafica e di aderire alla diversità per il tramite della maschera².

Disordine, infrazione, rovesciamento: il carnevale italiano instaura, nella catena dei giorni, nelle pieghe dell'ordine e del discorso che lo sostiene, una frattura attraverso cui, in forma drammatica, ludica o reale, ritorna il rimosso della quotidianità e si apre lo spazio del desiderio e della morte³. Di qui il suo carattere paradossale e sinistro: il carnevale

tholomaeis (*Origini della poesia drammatica italiana* cit.) ricorda, fra le sacre rappresentazioni a carattere profano, una *Guerra tra Carnasciale e Quaresima*, che si conclude con la sconfitta e la morte di Carnevale.

¹ I folkloristi e gli storici delle religioni sono d'accordo nel riconoscere nelle maschere raffigurazioni di anime dei morti, di creature ctonie e inferi, di esseri mostruosi; nelle feste in cui compaiono le maschere, l'ordine del mondo è simbolicamente abolito, l'infezione diffusa e il contagio preso infine a carico da un capro espiatorio, per assicurare la fertilità delle messi e ristabilire i limiti tra il sacro e il profano, tra la natura e la cultura. Se si accetta poi, col Toschi, l'etimologia proposta dal Meuli, il termine maschera deriverebbe da un longobardo *maska*, cioè defunto, già presente nell'Editto di Rotari e il cui significato è connesso al latino *larva*, «genius malus ac noxius defunctorum», secondo la definizione del Forcellini. Il Toschi assicura infine che la presenza di morti e di diavoli mascherati è attestata in tutta l'area del folklore carnevalesco italiano.

² «L'individuo in tabarro e bauta - scrive il Romanin (*Storia documentata di Venezia*, Venezia 1853-61, vol. IX, p. 15) - era considerato come sotto una speciale tutela delle leggi e della doverosa urbanità». A Venezia, poi, si puniva con maggiore severità un'offesa fatta ad una maschera che non quella fatta ad un civile scoperto.

³ La morte «abita» da sempre il carnevale, nella sua essenza profonda e nei suoi aspetti di superficie: gli esempi di atrocità e di disordini popolari carnevaleschi sono innumerevoli: già il Guicciardini, nelle *Storie fiorentine*, parla delle «mille iniquità» che si solevano compiere di carnevale. Ammassamenti rituali e simbolici di tori avevano luogo a Roma e a Venezia, in presenza delle autorità e del popolo. Un dispaccio di Feltrino de' Manfredi da Roma, del 1449, afferma che «le maschere se sono proibite, a pena de la forcha, e questo perché ogni giorno se amazzavano de multa brigata». Uccisioni reali o simboliche, con cortei funebri e processioni, avevano luogo nelle «barabate» dell'Italia centrale e nelle «giuidate» romane. A partire poi dal secolo XVII la consuetudine di aprire o chiudere il carnevale con una condanna capitale pare istituzionalizzarsi: il Gigli, nei suoi diari, ci fa così sapere che il 9 febbraio 1654, primo lunedì di carnevale, si fece una «giustizia insolita», in cui furono fatti morire quattro malfattori, tra i quali un figlio del conte Soderini; altri supplizi vennero eseguiti durante il martedì grasso. Negli *Avvisi* di Roma del 1673, alla data 11 febbraio, si legge che «conoscendo il cardinal padrone esser grande la malinconia che regnava nel popolo, volle rallegrarlo con la licenza di fare alcuni festini e... coll'espore l'esempio di Paolo Ascolano appiccato e squartato per assassinamenti commessi in campagna». Si servavano per lo spettacolo d'apertura condannati famosi: così nel 1737 vennero decapitati Enrico Trivelli, conte del Vasto e don Jacoponi, per composizioni satiriche. Nel 1741 è suppliziato un Pulcinella con maschera; nel 1752 il carnevale viene inaugurato con la giustizia di un certo Duccio, reo di «furto magno» (cfr. A. ADEMOLLO, *Giacinto Gigli e i suoi diari del secolo XVII*, 1877, e F. CLEMENTI, *Il carnevale romano* cit., vol. II). Infine il Goethe ricorda che, ancora nel 1788, le forche restavano rizzate agli angoli delle strade, a Roma, per tutto il tempo del carnevale.

è il tempo della diversità fatta festa, della liberazione ludica dell'angoscia, dei timori e dei tremori fatti spettacolo, il tempo in cui ritornano le paure arcaiche, i riflessi conculcati della violenza, il disordine della libido liberata¹, l'aggressività sociale del Servo, il bisogno di mimetismo del Padrone, la cancellazione del soggetto, l'aspirazione alla giustizia sociale, la ricerca dell'abolizione dei limiti e degli interdetti². In una parola, il desiderio della violenza e la violenza del desiderio, sotto il segno della morte, pulsioni che, in mancanza di un soggetto e di un discorso che faccia loro da veicolo, si incarnano simbolicamente nel loro doppio, nella maschera del Pulcinella³.

Goethe aveva visto tutto questo quando, alla fine del carnevale romano del 1788, osservava che esso non è una festa che si dà al popolo, ma che il popolo dà a se stesso, che ogni follia è lecita, tutto è permesso, e grazie alle maschere e ai travestimenti la serietà è abolita assieme alle differenze tra grandi e piccoli, tra uomo e donna. Ma più significativi ancora alcuni episodi del carnevale, che il Goethe non ha mancato di trascrivere: un gruppo di Pulcinelli elegge un monarca effimero con uno scettro da burla; una donna del popolo simula drammaticamente il parto di una creatura mostruosa; nella «mocolata» circola il detto: «Sia ammazzato chi non porta mocolo», mentre ciascuno cerca di spegnere quello del vicino⁴. I piaceri dell'amore rappresentati dal rozzo Pulcinella, i misteri della vita rappresentati dalla strega partoriente, il fascino notturno della morte nella mocolata finale: ecco «le scene più importanti della nostra esistenza», commenta lo scrittore tedesco il mercoledì delle

¹ Già un umanista, Giambattista Mantovano (1448-1516) scriveva, sulla licenza carnevalesca: «Per fora, per vicos it personata libido | et censore carens subit omnia tecta voluptas» (cit. in P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano* cit., p. 114).

² R. HOSPINIANO, nel suo *Festa Christianorum*, osservava curiosamente: «Omnes autem personis [da maschere] tecti, ne a quodam agnoscantur, et viri frequenter veste feminea, interdum etiam feminae veste virili, tamquam si pulchrum et honestum foret sexum mentiri» (p. 45): interessante adombramento del rapporto «ambiguo» del soggetto nei confronti del fallo e del desiderio.

³ Osserva il Toschi (*Le origini del teatro italiano* cit.) che «una rassegna dell'esistenza di Pulcinella come maschera nel carnevale italiano non è stata ancor fatta e potrebbe suscitare qualche sorpresa». Comunque «la presenza della maschera, individualmente o sotto forma di masnada di Pulcinelli» nel carnevale è fuor di dubbio: in Calabria, stando al manoscritto di una farsa segnalato dal La Sorsa, «si rappresenta Carnevale in figura di un omiccattolo corto e pieno, vestito da Pulcinella gibboso e panciuto, con una perrucca di stoppa alla testa e con bottiglia e bicchiere in mano». Il Toschi, poi (*ibid.*, pp. 217-18) conclude sul carattere funebre della maschera: Pulcinella «anteriore alla commedia dell'arte, è del tutto equivalente ad Arlecchino e a Zanni, è una maschera "anima di morto" caratterizzata da uno dei tratti tipici, la voce stridula, e il suo costume è del tutto aderente alla sua natura di "larva", anche se col tempo, perdutasi coscienza del suo carattere originario, è stato inteso come tipo e costume da contadino».

⁴ M. Bachtin, commentando, nel suo libro su Rabelais (*L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris 1970), questa pagina di Goethe, ritrova, negli episodi citati, e nel loro simbolismo, il motivo fondamentale dello «stirb und werde» goethiano. Non si deve comunque dimenticare che il carnevale è pur sempre, in ultima istanza un'astuzia - e quasi una necessità - del discorso dell'ordine e del potere costituito.

Ceneri; non vi si manifesta infatti, nelle forme dell'ambiguità e del simbolo, il vero volto del potere, e non vi si annoda, oscuramente, l'indicibile nesso del desiderio e della morte? E forse il significato profondo di questo nesso l'ha detto il bambino romano, spegnendo, nel corso della moccolata dell'ultima sera di carnevale, il cero del padre: « Sia ammazzato il Signor Padre », esclama il bambino, esclamazione in cui il desiderio, la morte, la violenza sembrano trovare d'un tratto lo spazio della loro verità.

Al tempo dell'infrazione dell'interdetto, della liberazione del desiderio, della presenza ambigua della morte, succede il tempo dell'espiazione e della catarsi: così la quaresima e la settimana santa si articolano con il carnevale. Sostanzialmente il complesso cerimoniale della Passione pasquale intende abolire la lacuna e restaurare l'ordine compromesso. Nella liturgia della settimana santa, a partire dal secolo XVII, la croce viene coperta con un velo paonazzo nella domenica delle Palme, e i chierici si vestono di abiti violacei; le benedizioni vengono sospese e nei tre mattutini del mercoledì, giovedì e venerdì santo sono ritualmente spente le dodici candele; il giovedì, poi, vengono consacrati gli oli, quello degli infermi, dei catecumeni, della cresima, si denudano gli altari e vengono lavati i piedi a dodici poveri, mentre il clero e il popolo comunicano insieme. Viene poi sospeso l'uso delle campane e il sacramento è deposto nell'urna; con acqua e vino si aspergono gli altari, mediante aspergilli di rami di tasso. Il venerdì, nella chiesa spoglia, si canta la Passione di san Giovanni e si adora la croce; il sabato, il celebrante benedice il fuoco e i grani d'incenso, che vengono poi infitti nel cero detto « arbor paschalis », la cui accensione significa la resurrezione di Cristo. Il ciclo si chiude con lo scioglimento delle campane, dopo che si è cantato il *Gloria in excelsis*¹.

Paramenti a lutto, estinzione dei fuochi, abluzioni rituali e consacrazioni, deposizione dell'ostia nell'urna; scioglimento delle campane e riaccensione finale dei fuochi: ogni gesto e ogni parola sorreggono il simbolismo del riscatto e dell'espiazione, attraverso il sacrificio di Cristo, del peccato e della colpevolezza che il carnevale aveva simbolicamente liberato: la morte, la diversità, il male, che si erano mostrati nell'anonimato inquietante della maschera, vengono ora presi a carico dal Cristo, che li sussume e li identifica nel suo corpo, attraverso la transustanziazione delle specie eucaristiche e la ripetizione del sacrificio. « Al-

legrezza, allegrezza, o mortali, la morte è morta, ed io tutti v'invito al di lei funerale », esclama a Pasqua il quaresimalista¹. In Cristo muoiono infatti il desiderio e la morte del Pulcinella; la differenza si fa identità, la maschera trova un corpo ed un volto; l'*Unheimliche* viene purgato e bruciato nel sacrificio; l'ordine infranto viene restaurato, il discorso della morte ritrova un soggetto. D'ora in poi, e sino al prossimo carnevale, si potrà ritornare a morire nell'immaginario, dove la morte ritrova la sua identità e il suo carattere rassicurante di spettacolo e parata². Una morte senza soggetto nel carnevale, e carattere funebre degli spettacoli, come liberazione del desiderio anonimo, della follia senza freni, dell'*ubris* senza limiti; un soggetto per la morte nella Passione, e carattere spettacolare della morte, come passaggio del desiderio, della follia, dell'*ubris* attraverso un corpo. Tra l'intemporalità del Carnevale e il destino della Passione, la storia quotidiana, restaurata nei suoi fasti derisori e nelle sue illusorie certezze: e come sapere, dal suo angolo visuale, chi è il vero Cristo, e chi è il vero Pulcinella, se l'uno non va senza l'altro, e se in Cristo si immolano i Pulcinella? Di qui il gesto del predicatore

¹ JUGLARIS, *Quaresimale*, 1666, p. 379.

² Grazie al sacrificio di Cristo, la morte di ciascuno diventa scena per l'altro. Quando la morte investe un corpo, in Italia, il soggetto esce dalla storia per entrare nel Teatro. La morte è sempre, così, fatto pubblico e spettacolo, non privata intimità. Solo Cristo, nel mondo cattolico, muore di fronte a Dio nella radicale solitudine del sacrificio. Questa storia della morte, come reiscrizione del corpo nell'immaginario, come figura simbolica e come residualità, non è stata ancora scritta, e solo tracce si trovano nei vecchi lavori del De Gubernatis, del Vigo, e in quello più recente e più ricco del Tenenti. In realtà, questa storia del morire e della morte, occorrerebbe sorprenderla nelle disposizioni testamentarie, nei cerimoniali funebri, nei documenti figurativi, nei testi letterari, nelle meditazioni filosofiche, nelle rappresentazioni religiose, negli statuti civili, nelle testimonianze del folklore. Così, per gettare rapidamente qualche lume sul « carattere spettacolare » della morte, nell'immaginario, ricordiamo che già in testamenti veneziani, dal 1500 al 1500, vengono impartite minute disposizioni per l'apparecchio delle pompe (cfr. B. CECCHETTI, *Funerali e sepolture dei veneziani antichi*, in « Archivio veneto », XXXIV, pp. 265-84). Vero e proprio spettacolo per la città erano poi sempre le esequie pubbliche dei personaggi illustri. A Venezia, scrive il Sansovino, « nulla si poteva veder di più magnifico dei funerali ». Le cronache muratoriane abbondano per il Medioevo di minute descrizioni di esequie solenni: da tutte appare che i cerimoniali circoscrivono lo spazio di una scena, in cui una volta di più si realizza l'ideale di unità della città. Contro lo sfarzo dei funerali, tentano, sin dal Duecento, di opporsi le autorità civili e religiose, e soprattutto i parenti del defunto, che vedono dilapidarsi nelle esequie buona parte dell'eredità: innumerevoli, a questo proposito, le leggi suntuarie (cfr. L. FRATI, *La vita privata in Bologna* cit., A. COSSA, *Funerali, pompe e conviti*, 1887, e G. BISTORT, *Il magistrato alle pompe* cit.). Sullo sfarzo o la povertà delle esequie il clero stesso è diviso sul finire del Cinquecento, come testimonia uno scritto di Innocenzo Cybo Ghisi (*Pompa funebre*, 1597) in cui, coerentemente con il carattere spettacolare della morte nel cattolicesimo romano, si giustificano ed anzi si incoraggiano con i più vari argomenti le sontuosità dei funerali. Il Muratori, in ambito già illuministico, considera « ridevole spettacolo » il corteo delle prefiche che si danno convegno al capezzale dei defunti; ma tale spettacolo continua a ripetersi nel folklore ottocentesco, conferendo una nota liturgico-drammatica alla scena della morte (cfr. G. AMALFI, *La culla, il talamo, la tomba nel Napoletano*, 1892). Caterina Pigorini-Beri (*Costumi e superstizioni dell'Appennino marchigiano*, 1889), attesta la presenza di un personaggio deputato all'allestimento di danze funebri, chiamato appunto Funerali-e-danze (p. 261). Ma è forse il Pitiré (*Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. II, Palermo 1889) il più minuto relatore dello spettacolo della morte.

¹ Cfr. F. CANCELLIERI, *Descrizione delle funzioni della Settimana Santa*, 1818.

recentesco, di qui gli innumeri scambi, gli equivoci e le sovrapposizioni che si faranno tra le due figure¹.

Così il cerchio si chiude: la lacuna aperta dal Pulcinella carnevalesco è chiusa dal Cristo della Passione; l'immaginario, un istante sospeso, ritrova la sua scena, e il discorso il suo ordine e la sua autorità. Il rigorismo controriformistico, che aveva aperto e reso possibile l'emergere del Pulcinella, come apparizione enigmatica dell'esclusione, gli oppone ora il Cristo presente nelle specie eucaristiche e la ripetizione liturgica del sacrificio nella messa; apparizione e annullamento, nella sequenza dei Carnevali e delle Passioni, e nello spazio della scena simbolica, dove si articola ora in modo nuovo il rapporto del discorso e della verità. D'ora in poi, infatti, la verità non troverà altro discorso e altro ambito se non quello della maschera: Pulcinella è così la figura che sorregge il discorso vero sino alla fine del Settecento; ogni volta che compare è per dire che la verità non si mostra se non nelle forme fruste e derisorie della maschera.

Se infatti la verità non poteva più dirsi, per l'autoritarismo delle censure religiose e per il dispotismo del potere civile, nella forma del *logos*, nelle architetture della ragione, doveva necessariamente dirsi nella forma del *mythos*, nella figura enigmatica ed inafferrabile della maschera. Il discorso vero passa così, in Italia, attraverso il personaggio del Pulcinella: innanzitutto verità della scena immaginaria, come impossibilità per il discorso di imbrigliare la maschera e rivelazione di quella esclusione che gli sta a fondamento: il desiderio, la morte, la violenza, la follia, nell'immediata presenza del loro mostrarsi²; verità della storia, nella discontinuità delle sue pause, in cui l'intemporalità della maschera si articola con il destino di un volto e di un corpo; e infine verità del nesso Servo-Padrone, nella misura in cui Pulcinella dice la segreta e profonda complicità delle due figure, se il Padrone è il servo del Servo, in quanto finge di sapere, ma non sa, e il Servo il padrone del Padrone, in quanto sa, ma finge di non sapere. Attraverso Pulcinella si mostra così la verità

¹ Basti qui ricordare il Gilles di Watteau, agnello sacrificale e commediante di strada ad un tempo, e i 104 disegni della serie *Divertimento per li ragazzi*, con storie di Pulcinella, di Giandomenico Tiepolo, in cui è frequente la sovrapposizione fra storia sacra e storia pulcinellesca (cfr. A. MARIUZ, G. Tiepolo, Venezia 1971). Nel nostro secolo il tema del Cristo-Pulcinella è presente in alcuni lavori di Picasso e soprattutto nell'opera di Rouault.

² Nella lezione inaugurale al Collège de France (trad. it. *L'ordine del discorso* cit.) Foucault diceva: « Tutto questo immenso discorso del pazzo si mutava in rumore; e non gli si dava la parola se non simbolicamente, sul teatro ove si faceva avanti, disarmato e riconciliato, poiché vi svolgeva il ruolo della verità con la maschera ».

del Sapere e del Potere, se la maschera dice che quelli che sanno non possono, e quelli che possono non sanno, e che i saggi – contrariamente alla credenza umanistica – sono legati ai potenti. Il Padrone sa che il suo discorso, il suo ordine, reggeranno sinché ci saranno Pulcinella, proprio perché potere è non sapere la verità di Pulcinella: che il Padrone è servo del desiderio, che il Servo è padrone della morte, e, verità della verità, che tanto il Servo quanto il Padrone non sono padroni del loro discorso, perché qualcuno parla per loro, nella forma enigmatica, funebre e risibile della maschera¹. Non era che questo il « segreto di Pulcinella », su cui si è costruito, per due secoli e mezzo, in Italia, il discorso vero.

7. La scena reale: il resto.

Quel che Pulcinella non dice, si mostra. Ciò che si mostra e non si dice, è il reale. Qui la storia non lascia che tracce, presto cancellate. Qui non ci sono testimoni per dire, né interpreti per capire. Il reale è l'assenza di senso, la lacuna incolmabile, la deviazione irriscattabile. Il reale è l'impossibilità per il discorso di investire i fatti, di sussumere quel che resta, una volta che l'immaginario ha generato, come sua differenza, il simbolico. Eppure il resto, quel residuo che non potrà mai essere incorporato né dal dividendo, né dal risultato, è la loro fondazione ultima: perché l'immaginario e il simbolico si costituiscono come tali a partire dall'impossibilità di sussumere il *resto*. Non poter mai essere il resto: ecco l'essenza ultima del simbolico e dell'immaginario. E il simbolico, partecipando dell'uno e dell'altro, rivela enigmaticamente la loro differenza: la morte del Cristo-Pulcinella svela che il trionfo della morte è possibile solo perché, altrove, c'è una morte senza trionfo, la morte in cui si muore senza spettatori, senza riscatto, senza voci, senza confort

¹ Per questo nesso Servo-Padrone incarnato nel Pulcinella, giova notare che la maschera è diventata simbolo del popolo solo dopo i moti del 1799 e quando, nell'Ottocento, con Antonio Petito, essa si accosta ai ceti popolari, sino a diventare la figura del « buon marito e operaio onesto ». Ma, sino alla fine del secolo XVIII, Pulcinella interpreta tutte le parti, e può presentarsi sulla scena come nobile o come ministro. Il Galiani, citato dal Croce, scriveva che « nel teatro, certe volte fa le parti di un signore, certe volte di un servo, di un filosofo, o di altri, secondo i diversi capricci delle commedie » (*Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1962, p. 240, nota). Lo stesso Croce avverte che Pulcinella era stato subito « accolto, vezzeggiato, e carezzato a lungo dalle classi colte » (*ibid.*, p. 245). L'astronomo francese DE LALANDE, nel suo *Voyage d'un françois en Italie* (1769), afferma che « le maschere più comuni sono i Pulcinella e non è raro vedere un principe romano in costume da Pulcinella » (cfr. F. CLEMENTI, *Il carnevale romano* cit., vol. II, p. 131). Il Bragaglia, dal canto suo, afferma che la maschera « nacque come cosa popolare e plebea, ma trovò subito emuli nel patriziato e nel clero » (*Pulcinella* cit., p. 114). Pulcinella è il popolo napoletano che « fa fessi volta a volta i francesi, o gli spagnoli, i tedeschi o gli alleati »: e far fessi significa sapere ciò che non sa il potere. Ma, soprattutto, nota il Bragaglia, « spesso questa maschera è il secondo io del padrone » (*ibid.*, p. 116); in altre parole è per il padrone il discorso dell'altro, cioè la sua verità.

ti, senza pompa. La scena reale è la storia che passa attraverso i corpi senza farli né destino né immagine, ma chiudendoli nella loro innominata finitudine e nella loro limitatezza senza celebrazioni. Così, nella storia, la scena reale affiora come epifania sinistra, come allucinazione incomprensibile, come onirico *déjà-vu*; come il sogno popolato di spettri da cui la storia ogni volta si risveglia, per dire che il sonno della ragione genera mostri¹. Di fronte al reale, il discorso si sospende, e si sospendono il commento, l'interpretazione, la retorica: il reale è ciò che non si può rappresentare, ciò che non si può chiudere in alcuna espressione e in alcuna scrittura: e al silenzio della finitudine la storia ha invano tentato di dare una voce.

Così, per secoli, la sofferenza storica delle classi contadine, la miseria del popolo minuto, la violenza delle classi dominanti, le vessazioni e i soprusi della religione, gli interdetti sulla parola, i terrori della superstizione non hanno trovato spazio nel discorso dell'ordine e nella retorica ufficiale; oppure vi si sono insinuati, come un'eco distorta: se il discorso dell'ordine ha investito il reale, è stato per tentare di risolverlo nell'immaginario dei fantasmi collettivi, o chiuderlo nell'enigma delle figure simboliche. Intendendosi così come residuo, il reale non ha uno spazio suo proprio: occorre dunque ritrovarne la traccia scrostando i palinsesti dell'immaginario, alla ricerca della parola vera, o decifrando le segrete scritture del simbolico come oscure crittografie; occorre ritrovarne traccia in documenti eterogenei, sconnessi, frammentari, dalle cronache fruste a certi scritti « minori » dei grandi, dall'iscrizione dimenticata ai *lapsus* dei discorsi ufficiali, e in un insieme di pratiche che non hanno mai trovato un vero e proprio diritto di città nelle ben temperate classificazioni del sapere; occorre infine rintracciarne i segni nella sospensione della parola di giudizio, attraverso cui i fatti ritornano nei discorsi. Il reale è la scrittura tutta percorsa dal desiderio, dalla violenza, dalla morte, è la scrittura tutta grondante di un sangue che non si lava, la scrittura sporca, cui nessuno inventerà mai una retorica, né consacrerà una storia: il reale è ciò che guarda il Gilles di Watteau, è ciò che vedono i Cristi in croce. Non si seguiranno dunque qui se non alcune tracce: quelle per esempio rimaste nelle pratiche giudiziarie della tortura, degli ammazzamenti legali, delle esecuzioni capitali, dei pubblici ludibri, cui

¹ Come esplicito proposito di dare per la prima volta la parola a questo reale devono esser lette le *Osservazioni sulla tortura* di P. VERRI (1777), che riporta stralci degli interrogatori e delle confessioni estorte sotto la tortura ai presunti autori della peste milanese del 1630. Scrive significativamente il Verri, all'inizio delle *Osservazioni*, che esse vertono « sopra un fatto ignoto al resto dell'Italia; vi si dovrà riferire de' pezzi di processo, e saranno le parole di poveri sgraziati e incolti, che non sapevano parlare che il lombardo plebeo; non vi sarà eloquenza o studio di scrivere: cerco unicamente di schiarire un argomento che è importante ».

venivano sottoposti i condannati: e il reale è quel che resta, una volta che alla pratica si sia sottratto tutto ciò che costituisce spettacolo per l'altro.

Così, in alcune città d'Italia, già tra il XII e il XIII secolo, vige l'uso di far correre per le città uomini di professioni spregevoli, prostitute ed ebrei; oppure si fa cavalcar l'asino a ritroso; i bestemmiatori son tuffati più volte nell'acqua dentro un cesto. A Ferrara il marito che si fosse fatto lenone della moglie era trascinato per la città su un carro con finte corna in capo; alle adulate venivano tagliati i capelli; frequente era anche l'uso di ritrarre sul palazzo del comune, in chiesa, o in altri luoghi pubblici, l'effigie dei cattivi amministratori, dei traditori, dei falsari (a Parma, Siena, Piacenza, Perugia, ecc.). Derisione del reale, in queste pene, il cui fine non era la protezione della comunità, ma lo spettacolo dell'irrisicattabilità del reo: come appare più manifestamente nella pratica della colonna infame, posta sul luogo della casa diroccata di Baiamonte Tiepolo, a Venezia, con questa iscrizione: « De Baiamonte fu questo terreno; e mo per lo suo iniquo tradimento, posto in comune e per l'altrui spavento e per mostrare a tutti sempre seno [senno] ». Scrive il Manzoni, nella *Storia della colonna infame*, a proposito della pena inferta ai presunti propagatori della peste del 1630:

Quell'infemale sentenza portava che, messi sur un carro, fossero condotti al luogo del supplizio; tanagliati con ferro rovente, per la strada; tagliata loro la mano destra, davanti alla bottega del Mora; spezzate l'ossa con la rota, e in quella intrecciati vivi, e alzati da terra; dopo sei ore scannati, bruciati i cadaveri e le ceneri buttate nel fiume; demolita la casa del Mora; sullo spazio di quella eretta una colonna che si chiamasse infame; proibito in perpetuo di rifabbricare in quel luogo.

Infamia della colonna infame, infamia della tortura legale, che dura sino alla fine del XVIII secolo, infamia delle pene capitali. In alcune città italiane si tenevano, per la frequenza delle esecuzioni, rizzate le forche perpetuamente, e si è calcolato che tra la metà del Quattrocento e la metà del Settecento si siano eseguite in media a Milano otto esecuzioni al mese; il codice di Maria Teresa commina ancora la pena di morte per trentadue delitti. In generale, i falsari, i sodomiti, gli eretici salivano sui roghi; nel 1386 un traditore fu messo sullo spiedo, a Vicenza; nel 1405 vennero soffocati e sotterrati col capo all'ingiù tre preti, tra le due colonne in piazza San Marco; a Bologna i condannati a morte erano rotolati in botti foderate di chiodi; a Firenze i delitti contro lo Stato erano puniti con la lacerazione per tenaglie e la sospensione su forche. Il Villani racconta di un Matteo di Morozzo fatto « in un carro attanagliare »,

e cui furono levate le carni con rasoi prima della impiccagione. A Venezia i delitti contro lo Stato erano puniti con il supplizio delle tenaglie roventi prima della decapitazione; ai bestemmiatori veniva serrata la lingua con uno strettoio detto giova, prima di essere esposti al ludibrio della folla. Una sentenza dei Dieci contro Tristano Savorgnan ordina che « sia condotto su una peota a San Marcuola, e nel condurlo siangli date 30 botte di fuoco di tenaglia affocata, e sul traghetto della detta gli sia tagliata la man destra. Poscia el sia condotto a Santa Croce, dove el sia posto a coda di cavallo, e cosí el sia strascinato in piazza de San Marco, dove in mezzo alle due colonne el sia decapitato, e dopoi squartato in quattro quarti, da essere appiccato alle forche consuete » (1549). È poi nota la « quaresima » di Galeazzo II Visconti, che faceva, con una raffinata progressione, durare i tormenti dei condannati per quaranta giorni. Una pena di morte « esemplare » è attestata infine a Roma sino alla metà del secolo scorso¹.

Generalmente parlando, — scriveva il Bettinelli, — amavansi quelle feste, e quegli spettacoli, che piú fortemente colpisser gli animi non delicati com'eran tutti per la rozzezza universale. Quindi era il fare una solennità delle pubbliche giustizie ed esecuzioni di patibolo, e d'altro castigo di malfattori. Ciò facevasi con pomposi apparati, e quasi una funzione ne' giorni festivi, perché il popolo tutto a suo bell'agio ne godesse².

E il Beccaria, dal canto suo, condannando la pena di morte, sorta di guerra della nazione con i cittadini, denunciava che, non essendo la pena capitale un diritto, « diviene uno spettacolo per la maggior parte », essendo il supplizio fatto piú per gli spettatori che per il reo³.

Non si tratta ora di iniziare uno sconnesso inventario delle « atrocità » nazionali, bensí di indicare che, nella pratica della tortura, delle pene derisorie ed esemplari, nell'esercizio legale della violenza (cui risponde la violenza popolare, come nell'uccisione di ser Nuto bargello da parte dei Ciompi⁴), si apre confusamente uno spazio, cui il simbolico può al massimo fare allusione, e che comunque l'immaginario non riesce mai ad annettere: lo spazio della scena reale. Non che il discorso ignori la violenza: Machiavelli e Guicciardini l'avevano pur vista e analizzata come forza storica; ma, una volta riconosciuta, si trattava per loro di « risolverla » nella pratica politica degli Stati e nell'esercizio legale del potere, reintegrandola, insomma, in un ordine costituito del mondo e

¹ Cfr. *Le annotazioni di Mastro Titta, carnefice romano*, nell'edizione dell'Ademollo, 1886.

² S. BETTINELLI, *Del Risorgimento d'Italia*, 1775.

³ *Dei delitti e delle pene*, a cura di F. Venturi, Torino 1966, p. 64.

⁴ Se ne veda il resoconto nel *Diario d'anonimo*, pubblicato dal RODOLICO in *I Ciompi*, Firenze 1945, pp. 117-18.

della società, a dispetto delle stesse leggi, perché, come scriveva Guicciardini, pur di evitare la pubblica rovina, « le leggi medesime, se le potessino parlare, consentirebbono in questo caso di essere violate una volta per cavare di questa violenza la sua perpetua conservazione... e però non si potrà dire se non buona e lecita forza quella che si fa a fine di levare la forza »¹.

Cosí, prima che la violenza rivoluzionaria sia opposta alla violenza controrivoluzionaria, prima che il desiderio appalesi la sua natura distruttiva, prima che sia detto che non tutte le morti si valgono, la violenza, il desiderio e la morte, per un'estrema « astuzia » della ragione storica, affiorano alla superficie del discorso come spettacolo. Spettacolo sinistro dell'ammazzamento di Oliverotto da Fermo e di Vitellozzo Vitelli, strangolati dal Valentino, nello spoglio resoconto che ne fa il Machiavelli; spettacolo allucinato dell'esecuzione a Civitavecchia, ai primi del Settecento, di un condannato, nell'interminabile relazione che ne dà il francese padre Labat, con l'ossessione di non dimenticare il minimo particolare, dal momento in cui la pena viene nottetempo significata, alla venuta dei penitenti bianchi in abito da cerimonia, alla cena dopo la confessione, all'avvio, dopo la messa e la comunione, della processione con il boia, la confraternita della morte, gli sbirri vestiti a festa e uno stuolo di religiosi (« qui avaient tous à la main des écrans de carton, assez grands, où étaient représentés les mystères de la Passion de Notre Seigneur »), allo strangolamento sul patibolo, mentre venivano ammoniti i forzati convenuti, fino al sopraggiungere, la mattina dopo, di padri accompagnati dai figli, cui viene somministrato, per ammonizione, uno schiaffo, fino alla recita di un sermone esortativo e alla bruciatura delle corde da parte dei penitenti neri². Spettacolo funebre, ancora, la « strana ed orribile ed inaspettata invenzione » di Piero di Cosimo, « uomo piuttosto bestiale che umano », che « per la bestialità sua fu piuttosto tenuto pazzo » e che quindi « per essere capriccioso e di stravagante invenzione, fu molto adoperato nelle mascherate che si fanno per carnevale », secondo le parole del Vasari. L'invenzione di Piero era stata quella del carro della morte, allestito forse per il carnevale del 1511: « carro grandissimo, tirato da bufoli, tutto nero e dipinto d'ossa di morti e di croci bianche, e sopra il carro era una morte grandissima in cima, con la falce in mano, ed aveva in giro al carro molti sepolcri col coperchio ». Spettacolo, infine, sempre *déjà-vu*, delle rivolte del popolo del-

¹ F. GUICCIARDINI, *Se sia lecito condurre il popolo alle buone leggi con la forza non potendo far altrimenti*, in *Opere inedite*, a cura di F. Canestrini, vol. X, p. 380.

² La relazione è riportata per intero in A. ADEMOLLO, *Il carnevale di Roma* cit.

le città e dei contadini delle campagne, sino alla metà del Seicento, sempre conclusi da sanguinosi massacri nelle forme derisorie di funebri carnevalate¹.

Che tutto questo, fino agli ultimi del Settecento, abbia potuto costituire scena e spettacolo per il discorso dell'ordine, è stata suprema astuzia della ragione. Essa non ha potuto però impedire che la scena reale, dove la morte parla una lingua incomprensibile, dove il desiderio si ammantava dei paludamenti di una fittizia legalità, dove la violenza si intesse nelle immaginarie geometrie della ragione, mostrasse la realtà ultima della scena: che, cioè, ci sarà scena fintantoché, per gli innumeri divieti, costrizioni, censure, il discorso non potrà dire i fondamenti della sua verità e la verità dei suoi fondamenti.

8. « Ora la follia è finita ».

« Nun ist der Narrheit eine Ende », esclama Goethe il giorno delle Ceneri del 1787, spentasi l'ultima eco del tumulto carnevalesco. Pochi mesi prima della rivoluzione francese, le sue parole suonano come un'epigrafe per la scena storica italiana, e per un certo modo di articolarsi in essa di un'immagine, di un simbolo, di un diniego. Ma già, verso la metà del secolo, si erano alzate voci per dire che la festa è improduttiva, e che dunque essa è incompatibile con le esigenze del lavoro e della ricchezza nazionale².

Nel 1764, Cesare Beccaria formula la critica illuministica della pena di morte, « guerra della nazione con un cittadino », e della tortura « infame crogiuolo della verità », fondata unicamente sul tirannico diritto della forza. Nell'intenzione dei governanti, questi supplizi dovrebbero togliere la macchia civile dell'infamia, e in realtà la cagionano. La sua critica verrà acerbamente ribadita, nel 1777, da Pietro Verri, nelle *Osservazioni sulla tortura*, a partire dalle testimonianze dei processi milanesi del 1630; e la tortura stessa sarà abolita *de iure* da Giuseppe II nel settembre del 1789. Ora, con i fondamenti etici e giuridici della tortura, vengono intaccati quei fondamenti stessi di « crudeltà », che sono principio costitutivo della scena: « Senza crudeltà, niente festa, — dirà più tardi

¹ E. LE ROY LADURIE ha notato (*Le paysans de Languedoc*, Paris 1966), al capitolo *Les mutilations cérémonieuses*, che le *jacqueries* francesi dal XIV al XVII secolo assumono sovente temi e forme carnevalesche: la sommossa è la liberazione della festa, la festa contiene i germi della sommossa. Ma cfr. anche R. VILLARI, *La rivolta antispagnola*, Bari 1968, pp. 42 sgg.

² La festa è incompatibile con il mondo del lavoro, a meno di non diventare essa stessa lavoro e prodotto: così, più tardi, l'agone diventerà sport, le kermesse fiera, la festa spettacolo, cioè una merce paradossale estorta ad una forza-gioco per il consumo del tempo libero.

Nietzsche; — ecco quel che mi insegna la più lunga e la più vecchia storia dell'uomo; e nella punizione ha tanta parte la festa »¹.

In una scena famosa di *Una delle ultime sere di carnevale* del Goldoni, nel corso e col pretesto di una partita a carte, si intrecciano i nodi della passione amorosa; una volta di più, e in modo emblematico, non è più la vita nelle commedie del Goldoni che diventa teatro, ma il teatro che si fa vita: rovesciamento pericoloso perché, una volta sovvertiti i termini della rappresentazione classica, una volta imprigionata la parola, il margine fra il teatro e la vita non potrà più che ridursi, sino al punto in cui il teatro sarà soltanto la presentazione pura e semplice della vita, nella sua immediata verità.

Il teatro classico, il teatro dell'opera rivela dal canto suo la sua essenza fittizia nell'occhio in cui la sala si riflette su se stessa nel disegno dell'architetto Ledoux (1736-1806) per il teatro di Besançon. Attraverso quest'occhio la scena, per il discepolo di Rousseau, uscirà dall'illusione della totalità della rappresentazione per vedere ciò da cui è vista: la sala, il pubblico, disposto ora egualmente e convenuto non per obliarsi nel decoro avventuroso o nel mito eroico, ma per prendere coscienza che la scena, più che rappresentazione della totalità del mondo, è vedersi nei limiti della propria finitudine.

Né l'opera conserverà i suoi diritti, intaccati ormai definitivamente dal nipote di Rameau, dal Des Preux, da Benedetto Marcello. Ma non solo l'opera è finzione, e la scena che non conosce i suoi limiti: corruzione e finzione sono anche le pubbliche feste, « spettacoli esclusivi, che racchiudono tristemente poche persone in un antro oscuro, che le tengono timorose e immobili nel silenzio e l'inazione », e che non presentano se non « desolanti immagini della servitù e dell'ineguaglianza ». « No, — esclama Rousseau nella *Lettre à D'Alembert* (1758), — non sono queste le feste per il popolo »; il popolo deve essere lo spettatore di se stesso, deve essere attore e vedersi ed amarsi negli altri, sulle pubbliche piazze, e senza lo sfarzo di eccessivi addobbi. E il principio della reciprocità e circolarità dello sguardo, viene appunto tradotto da Ledoux nel suo disegno, mentre Rousseau apre il nuovo spazio delle piazze repubblicane: qui è già la premessa di quelle che saranno le « feste rivoluzionarie », che segneranno il momento d'irruzione della storia nella scena, sotto forma di commemorazione dell'evento, di programma politico, di esortazione civica².

¹ *La genealogia della morale. Seconda dissertazione*, § 6.

² Cfr. A. MATHIEZ, *Les origines des cultes révolutionnaires (1789-1792)*, Paris 1904; J. DUVI-GNAUD, *La fête civique*, in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris 1965; M. OZOUF,

Ma la scena è finita anche da quando la morte e il desiderio abitano il discorso di Sade, da quando la violenza invade la pittura di Goya, da quando, sul declinare del secolo, Giandomenico Tiepolo dice, nel suo *Divertimento*, il rovescio della storia contemporanea attraverso le derisorie vicende di Pulcinella, e mostra la differenza che fa da fondamento all'epos eroico del padre Giambattista. Sade, Goya, Giandomenico: il discorso comincia ora a far posto al rimosso e al diniego, e le nuove scritture si popolano già dei mostri delle incipienti magnifiche sorti e progressive.

Dal canto loro, i medici Tuke e Pinel e, prima di loro, l'italiano V. Chiarugi, autore del trattato *Della pazzia in genere e in specie* (Firenze 1793-94) liberano i pazzi e aprono gli ospedali: da fondamento della ragione la follia diventerà nel secolo successivo oggetto scientifico, per nuove e più raffinate esclusioni, quando il *partage* tra normalità e patologia fungerà da barriera contro le rivendicazioni sociali e la sovversione politica¹. Infine la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, inaugurando il nuovo principio dell'eguaglianza civile della persona, sopprimerà la maschera, il cui fondamento risiedeva appunto nell'ineguaglianza giuridica degli individui. Le maschere vengono via via proibite nelle città italiane col sopraggiungere della rivoluzione, e un editto milanese del 29 nevosio dell'anno IX afferma: « Restano assolutamente proibite le cosiddette maschere del teatro italiano »². Questi decreti, se non uccideranno definitivamente il Pulcinella, ne aboliranno per sempre la funzione storica: la maschera, divenuta ben presto rappresentante dei ceti popolari, continuerà a calcare le scene dei teatri, attraverso guitti e attori di talento come i Cammarano, Pasquale Altavilla, Salvatore e Antonio Petito, e via via sino a Petrolini, ma come fatto locale e di colore, e non più nazionale, e per un pubblico sempre più di amatori. In realtà, con la testa di Luigi XVI, è caduto un certo modo per la verità di articolarsi al discorso, è venuta meno una certa complicità del Servo e del Padrone, cui il Pulcinella secentesco e settecentesco aveva dato parola ed espressione. Con la società dei diritti, della finitudine, della storia, con la società in cui la divisione delle classi appare sempre più legata al modo di produzione e alla divisione sociale del lavoro, il Cristo-Pulcinella non si ritroverà

De Thermidor à Brumaire: les discours de la Révolution sur elle-même, in *Au siècle des lumières*, Paris 1970.

¹ Così, maneggiando un concetto «scientifico», antropometrico, clinico e sociologico della follia e della criminalità, Lombroso e i lombrosiani potranno includervi tutto ciò che è pericoloso per la borghesia, nella seconda metà dell'Ottocento, dagli anarchici ai socialisti.

² Cfr. nel *Pulcinella* del BRAGAGLIA tutto il capitolo *Il cittadino Pulcinella*.

più se non nelle pagliacciate del clown, che eredita a suo modo il patetismo dell'uno e la buffoneria dell'altro nella squallida scena dei circhi¹.

Non c'è più posto per l'antica complicità da quando il materialismo storico, ricollocando il Servo e il Padrone in una struttura definita dal modo e dai rapporti di produzione, ha articolato nel discorso la verità della violenza; da quando la psicanalisi ha articolato nel discorso la verità del desiderio e della morte. Così il proletariato ottocentesco non cela più il suo volto dietro l'ambigua maschera pulcinellesca, né della maschera ha più bisogno il soggetto, da quando la sua verità è stata sorpresa tra le pieghe di un discorso, che è quello dei sintomi, dei sogni, dei lapsus, delle battute di spirito. Questa verità, l'operaio londinese o il presidente Schreiber non avrebbero saputo di detenerla, senza lo sguardo e l'ascolto dell'altro: e la scena è del tutto finita in questo riflettersi della verità dalla brulicante presenza nello stesso alla chiara parola dell'altro.

Funerailles en rose, naturalmente, per la scena, perché questa parola occorre pur sempre avere il coraggio di dirla, di intenderla, di praticarla: così la scena rinasce nei fraintendimenti della parola della verità, nella sua falsificazione, nel suo travisamento, nel suo nuovo e più scaltro occultamento. Essa sussiste, cioè, come *ideologia*, che è l'insieme di quelle operazioni, secondo i bisogni e le necessità del momento, nel vario teatro della buona e della falsa coscienza; il discorso conosce ormai il suo nemico e non cessa di tessere sulla realtà le nuove e più raffinate tele dell'immaginario. Oppure la scena sussiste come *mito*, da quelli letterari, a quelli politici, a quelli sociali, ogni qualvolta il discorso, incapace di afferrare il reale nella sua totalità, lo imprigiona nei simboli: in questa parola travisata, spostata, sostituita, è lo spazio della nuova scena.

Nessun miglior esempio di questi travisamenti, di queste sostituzioni, di questi spostamenti, che l'«ultima scena» italiana, la scena del ventennio fascista. Rimossa ed esclusa la parola di verità, ecco dispiegarsi, nell'immaginario, l'euforia delle adunate oceaniche, il prestigio del Verbo, l'agonismo dei ludi ginnici, la mascherata delle uniformi, da quelle dei balilla a quelle dei gerarchi, il fervore delle battaglie economi-

¹ Ciò non impedisce al clown di esprimere ancora enigmaticamente un certo modo di essere dell'artista nella società borghese, attraverso la pittura di Picasso o di Rouault, la musica di Strawinsky e di Schönberg, i film di Fellini. Ma, quale che sia la sincerità e la buona fede di queste reincarnazioni, il clown, più che la condizione dell'artista borghese, esprime la nostalgia per un certo modo perduto di dire la verità, e l'impossibilità per l'arte di parlare spesso d'altro che di se stessa, cioè di questa nostalgia e di questa impossibilità. Cfr. J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève 1970.

che, politiche e militari, battaglie del grano, della lira, per lo Stato corporativo; guerra d'Albania, d'Africa, e via dicendo. Ecco risorgere, nel simbolico, il culto dell'Impero, della tradizione, della famiglia, della patria, della morte, dell'eroismo, nella sapiente messa in scena di rituali atti a disciplinare, animare e magnetizzare le masse. Imbonitore di questa « tragica sagra nostra » il duce, rinata *imago* priapico-fallica, in cui tornano a loro modo, camuffati e propagandati, l'istrionismo del Pulcinella e il patetismo del Cristo: turpe Eros, non Logos, ha definito il Gadda la scena fascista¹, in cui si manipola un certo discorso, che è quello dell'occultamento della verità, e si contrabbanda un certo Eros, « nelle sue forme inconse ed animalesche, nei suoi aspetti infimi, e non ne' sublimati e ingentiliti », come lugubre e narcisistica parata dell'immagine fallica, politicamente giocata e teatralmente esibita per captare magicamente ed illusoriamente risolvere le secolari « mancanze » del popolo italiano: mancanza del desiderio, palliata nell'*imago* di una tronfia virilità, mancanza di parola, camuffata nell'imbonimento di un verbo tribunizio, mancanza di verità, colmata con le innumeri, inani promesse del sembiante. In realtà, il Priapo fascista era il feticcio in nome del quale gli italiani celebravano il sacrificio del loro corpo alla nazione, alla patria, al duce, a quell'« esistenza tutta spirituale » in cui l'individuo si realizza, secondo la *Dottrina del fascismo*, « attraverso l'abnegazione di sé, il sacrificio dei suoi interessi particolari, la stessa morte ».

Discorso della menzogna e menzogna del discorso, menzogna dell'Eros ed Eros della menzogna. Sono occorsi vent'anni, al popolo italiano, per uscire dal sortilegio della funebre carnevalata e della turpe quaresima, e per scorgere, dalle forme più squallide e vistose dello squadrisimo nostrano, a quelle meno visibili e più profonde della soppressione dei diritti, dei soprusi contro la parola, dello sfruttamento del lavoro, dell'industrializzazione della morte, la realtà del vero dietro il sembiante della parata. Ma non si indossa impunemente la casacca del Pulcinella, né impunemente si falsifica il Cristo, e non vi è carnevale-quaresima senza il sacrificio di un capro. Questa scena non poteva così finire se non con la messa a morte del « saturnalicus rex », nell'aprile del 1945, e l'esposizione su una piazza italiana del suo cadavere impiccato per i piedi con uno scettro da burla tra le mani, come quello del monarca eletto dai Pulcinella romani nell'episodio goethiano. Così la farsa si ripete nella storia come una tragedia, e la tragedia si ripete e si conclude, nella scena, come una farsa.

¹ Difficilmente si potrà parlare meglio, a proposito di questa scena, di C. E. GADDA nel suo *Eros e Priapo. Da furore a cenere*, Milano 1967.