

DOMENICO GIUSEPPE LIPANI

***Le descrizioni della performance:
esperienza dell'oralità e pratica di scrittura nella Ferrara rinascimentale****

Un problema con cui inevitabilmente si deve fare i conti, volendo ricostruire le trame delle tradizioni performative, consiste principalmente nella opacità delle fonti. Per la maggioranza delle fonti sul teatro antico, la dimensione orale è essenzialmente inferita dalla fonte stessa e assai raramente esplicita, con il caso limite del testo teatrale, assai volte, nella sua più che bimillennaria storia, esperito in quanto testo scritto più che testo agito. Non così nel caso delle culture performative rinascimentali, per le quali spesso ci si trova davanti ad una esplicita descrizione della performance, pur in assenza, talvolta, del suo contenuto verbale.

Questa questione, pur lontana dai contesti fin qui analizzati, in questo mio breve intervento basato su esempi tratti dal Quattrocento ferrarese, credo possa, per analogia, aggiungersi al quadro problematico che sulla tradizione della performance si sta delineando.

Ad un primo sguardo il tema della descrizione di un'azione performativa pone in campo principalmente due ordini di questioni. Uno inerente allo statuto epistemologico, e fors'anche ontologico, di una fonte descrittiva di un fatto, e l'altro concernente la relazione, scontata ma forse non sempre acquisita alla consapevolezza metodologica, tra oralità e performance.

Partirei da questa ultima per un primo inquadramento delle problematiche.

Il dato da cui partire, ovvio ma a mio avviso da ribadire, ha a che fare con le condizioni enunciative di ciò che è detto oralmente. Infatti se l'oralità si dà sempre, in qualche modo, in quanto performance, la performance non si esaurisce nell'oralità. Ciò deve spostare la nostra attenzione dal contenuto verbale trasmesso alla modalità non solamente verbale della trasmissione. Assai più spesso ci si accosta all'oralità per il tramite della sua relazione dialettica con la scrittura, piuttosto che per la sua relazione genetica con la performance. E tuttavia un testo detto è, anche nella sua più asettica enunciazione, sempre un testo agito, portato ad una sua fine, e quindi, anche etimologicamente, per-finito, performato.

Ad una analisi rimane pur sempre evidente che il legame tra contenuto testuale e contenitore performativo non viene adeguatamente illuminato da una *de-scrizione* del contenitore né tanto meno da una scrittura del contenuto. Insomma per uno storico dei fatti performativi il testo ci dice poco della performance e questa può talvolta non dire nulla del testo. Bisogna riposizionarsi dalla questione testuale alle condizioni ricettive. Da questa prospettiva, il *quid* dell'atto performativo

* Questo è il testo ampliato dell'intervento presentato alla Giornata internazionale di studi *Generi letterari e performance. La tradizione dell'oralità* (IUSS-Ferrara 1391, 8 Ottobre 2012).

consiste prioritariamente nella sua dimensione visiva, e quindi specificamente teatrale, ma questa sua dimensione, sempre all'atto ricettivo, è da considerarsi quale canale subordinato al contenuto che trasmette. Ovviamente nel momento in cui un'esperienza comunicativa deve essere a sua volta trasmessa, ad essere riferito è più spesso il messaggio stesso che non la sua modalità enunciativa. Tracciare i lineamenti di una determinata tradizione performativa significa esattamente prendere consapevolezza metodologica di questo secondo grado della *testimonianza*, che, nel suo stesso costituirsi, di quella tradizione tace la qualità propria, o perché la testimonianza ne presuppone la perfetta conoscenza o perché, via via, ne ignora in misura sempre maggiore elementi essenziali.

A ben vedere questa questione costituisce una vera e propria *impasse* per qualunque testimonianza di un fatto performativo: un corto-circuito tra azioni, sempre percepite nella loro globalità e perciò indescrivibili nella loro specifica fenomenologia, e significati cui quelle azioni rimandano, ma rispetto alle quali rimangono incommensurabili. È quasi impossibile descrivere dettagliatamente un'azione performativa, perché se la ricezione è totalizzante, la scrittura è invece parcellizzante; e ancora, i fatti, descritti secondo una logica sequenziale, hanno un portato significativo che consiste piuttosto nella loro stessa compresenza. In forza di ciò più spesso si descrive il senso di ciò che si è visto, sebbene la costruzione del senso sia un atto creativo che tradisce la visione stessa¹.

Se ci spostiamo ora dalle condizioni ricettive alle dinamiche produttive, la performance può prescindere in larga parte dallo stesso contenuto e situarsi in una istanza comunicativa diversa, quando non addirittura opposta, e, al di là dell'istanza comunicativa, in una cultura compositiva che è sempre altra e, mutuando da Taviani, segreta, anche laddove sia concomitante alla produzione verbale. Questa cultura compositiva è cultura del corpo e cultura dell'immagine, sapienza dello spazio ed esperienza dei ritmi, in definitiva è cultura attoriale. Il suo definirsi pertanto prescinde in larga parte dal riferimento verbale che comunica. In sintesi, vogliamo intendere che, dandosi concretamente l'oralità all'atto della sua enunciazione, la cultura performativa attraverso cui si manifesta sempre le pre-esiste.

Nel caso del Rinascimento, per la consistenza liminale delle sue produzioni teatrali, al di qua del teatro moderno, tutto ciò è particolarmente evidente. La cultura attoriale non è propriamente tale, in assenza della categoria culturale di "attore", ma è incrocio di cultura cortigiana, accademica, religiosa e via di seguito. E pertanto le tensioni performative si situano sempre al di là, e a volte contro, la dimensione verbale che eventualmente contengono.

Questo fatto è particolarmente indicativo per esempio qualora si voglia considerare il caso

¹ Una questione simile riguarda il lavoro di scrittura della critica teatrale. Cf. a questo proposito MOLINARI (2003⁶, 113-29).

delle messe in scena dei testi classici nel Quattrocento. Ferrara è in questo senso paradigmatica. Tralascio, data l'esiguità dell'intervento, un aspetto considerevole della questione e purtuttavia aspetto fondamentale, il fatto cioè che la ripresentazione dei classici latini a Ferrara avviene a seguito della traduzione del testo.

Per ricostruire la cultura della rappresentazione che sostanzia le messe in scena di Plauto e Terenzio tra Quattro e Cinquecento a Ferrara, il testo drammatico è quasi del tutto lettera morta, giacché questa cultura si nutre assai più delle esperienze performative contemporanee come le sacre rappresentazioni, gli ingressi, i trionfi, le processioni civili ed ecclesiastiche, le orazioni pubbliche, lo spettacolo buffonesco, le danze di corte, ecc. Una ascendenza quindi molto più stretta e rivelatrice, e pertanto una tradizione culturalmente fondata, si può trovare nelle esperienze coeve e precedenti di spettacolarità festiva, siano esse laiche o religiose, nonché nella stessa attitudine comportamentale della società cortigiana.

Se già Zorzi sottolineava per il contesto ferrarese la qualità mescidata tra pratica romanza e idea classica della scena², credo che un analogo ragionamento si possa fare oltre la scena per la prassi performativa. Credo inoltre che questo assunto non si limiti alla commistione tra contenuto "classico" e contenitore umanistico-rinascimentale. Spingendoci oltre, bisognerebbe considerare gli aspetti propri (detti o taciuti e pertanto ancora una volta segreti) della cultura attoriale. Oltre al contenuto di una performance, infatti, attinto o meno al vasto repertorio della classicità, sono gli stessi moduli recitativi ad essere rielaborati in relazione ad un modello ideale classico. Questo sancisce la buona norma del recitare, per quanto l'orizzonte primo della recitazione rimanga il comportamento cortigiano. Tuttavia di quest'ultimo quell'ideale è elemento non accessorio, perché parte preminente di un lungo processo formativo che caratterizza tutta una civiltà.

Faccio un esempio. Storicamente si è sempre fatto riferimento alle qualità dell'oratore dovendo rilevare gli attributi propri dell'attore (ma anche del predicatore, e ciò è assai sintomatico). Tanto più dobbiamo credere che per gli intellettuali ferraresi, impegnati in prima linea nelle esperienze teatrali della corte e cresciuti alla scuola di Guarino Veronese³, in cui Quintiliano e Cicerone incarnano la *summa oratoria*, la pratica della oralità teatrale non possa prescindere dalla loro specifica idea dell'oratoria classica. Questa, proprio a partire dal *De oratore*, viene considerata analoga duplicemente all'attività del poeta, per quanto riguarda la composizione scritta, e al lavoro dell'attore, per quanto riguarda l'*actio* di fronte al pubblico. Non è difficile immaginare una direttrice uguale e contraria che elabora uno stile recitativo proprio sulla base di un'idea forte e

² ZORZI (1977).

³ Riguardo all'influenza di Guarino Veronese sulla formazione della cultura teatrale ferrarese mi permetto di rinviare a LIPANI (2009). Un quadro d'insieme si può trovare in VILLORESI (1994).

culturalmente definita di *oratoria performativa*. È evidente in un caso del genere come siano, molto più dei testi, i contesti a dare un'impronta specifica ad una cultura performativa, anche quando questi contesti siano ulteriori testi. Ritengo pertanto che un secondo grado di mescolazione tra classico e coevo nel teatro rinascimentale sia presente proprio nelle peculiarità delle culture performative.

Abbiamo evidenziato questa qualità mescolata della performance rinascimentale perché, ai fini del nostro discorso, pone in rilievo la necessità di una lettura stratificata delle descrizioni di performance. In esse la qualità propria di una cultura performativa, sebbene esplicita, è tutt'altro che immediata, e deve essere anche in questo caso inferita. Tuttavia se la desunta – o desumibile – oralità di un testo lascia inferire ad un primo livello l'esecuzione performativa, nel caso delle descrizioni esiste un livello ulteriore di inferenza che rimanda ai contesti. Evitare la sovrapposizione tra oralità e performance comporta il riconoscimento in quest'ultima di tensioni plurali che travalicano le questioni testuali.

Il secondo ordine di problemi che voglio suggerire riguarda invece ciò che potremmo definire lo statuto epistemologico di una fonte sulla cultura teatrale, specialmente quella di tipo descrittivo.

La prima considerazione da fare, e forse anche questa ovvia ma necessaria, è che la descrizione di una performance è più precisamente la descrizione della ricezione di una performance. Questo comporta una rivoluzione copernicana, a mio avviso non sempre operata dagli storici, nell'uso delle fonti, giacché quanto più spesso le si adopera per ricostruire un ambiente ed un contesto produttivo tanto più queste ci dicono di una condizione ricettiva.

Anche in questo caso l'esperienza umanistica pone in risalto le contraddittorietà della questione. Il più delle volte nella fonte umanistica la performance diviene *ekphrasis*, se non proprio in quanto genere letterario, certo in quanto esercizio retorico di una determinata e determinante estensione. Abbiamo così in maniera evidente una inversione della consueta sequenza dal genere letterario alla performance, verso una direzione opposta dalla performance al genere letterario. Ciò ci dice che, nel caso della fonte umanistica, la ricezione della performance è riflesso di una cultura scritta, che proietta l'immagine del modello antico sulla prassi presente, attraverso un meccanismo pienamente

comprensibile solo all'interno dell'intero ventaglio di interessi filologici e antiquari degli umanisti, del modo in cui percepivano, registravano e scrivevano la storia contemporanea; e ne rendevano descrivibili, degni di memoria storica ed elaborazione letteraria gli eventi e le manifestazioni, in quanto paragonabili ai fatti e ai costumi della storia antica, ed esprimibili con le parole dei loro modelli letterari⁴.

⁴ GUARINO (1997, 273).

L'esperienza performativa descritta si trasfigura attraverso le parole e i *topoi* della scrittura umanistica e delle sue fonti classiche. La testimonianza è celebrazione non dello spettacolo in sé ma del mecenatismo che promuove l'uno e l'altra. La poesia e la prosa celebrativa condividono con lo spettacolo intenti ed effetti, costruiscono la memorabilità dell'azione principesca, l'uno nella fastosità caduca del momento, le altre nella pomposità durevole della scrittura. Questa quasi mai dice veramente ciò che ha visto, preferendo dire ciò che ha *intra*-visto, che vi ha letto tra le pieghe, che vi ha scorto nelle intenzioni. Sta in questo humus condiviso, più e oltre l'assertività documentaria della descrizione, la prossimità tra l'evento performativo e la fonte umanistica che ce lo descrive.

Sarebbe ad esempio irriconoscibile dal carne di Battista Guarini⁵ l'apparato scenico dei *Menechini*. Il letterato, in quell'occasione forse in prima persona traduttore dei *Menaechmi* messi in scena⁶, ci descrive l'impianto, rapportandolo alla classicità, con il chiaro obiettivo di esaltarlo, giacché la stessa *Graecia vix tales habuit vel Roma paratus*. E pertanto descrive *effictam celsis cum moenibus urbem // Structaque per latas tecta superba vias*. Tuttavia questa armoniosa e possente città che vede Battista Guarini difficilmente sarebbe riconoscibile nel ben noto apparato scenico della «città ferrarese», assai più debitore alla pratica scenica romanza che alla tradizione classicistico-vitruviana. Sono le altre fonti, le cronache tra tutte, nonché le letture contestuali dei documenti visivi fatte da Zorzi⁷, che ci hanno permesso di visualizzare in maniera filologicamente meno approssimativa un apparato che nella fonte umanistica più che descritto è trasfigurato. *Mutatis mutandis*, dalla scena alla performance crediamo che le modalità descrittive si mantengano inalterate.

C'è poi un altro dato da non trascurare: laddove la performance si esperisce in quanto totalità in un *continuum* sincronico all'evento, la scrittura descrittiva che se ne fa si costruisce attorno ad una logica lineare e sequenziale, attivando solo una quantità discreta di codici, e così tradendo l'esperienza percettiva e la pluralità stessa degli sguardi che vi si accostano.

Questo è più evidente laddove l'effetto d'insieme non è un di più accessorio ma rivela il senso stesso di un evento, il suo valore sociale, l'obiettivo esplicito od implicito che si propone, come ad esempio nel caso di cerimonie processionali o di ingressi trionfali. In tali occasioni infatti l'apparente linearità della processione mostra nel suo stesso rigido e fisso ordine la gerarchia che la governa, ma nell'insieme rivela il suo senso comunitario, i legami di stretta interdipendenza che accomunano tra loro gli attori sociali.

⁵ *Ludi Scenici Ducis Herculis, in quibus Plauti fabula Menaechmi acta fuit* in GUARINI (1496).

⁶ A questo riguardo si veda quanto sostenuto da RUFFINI (1994, 215s.).

⁷ ZORZI (1977).

Si pensi all'ingresso trionfale di Lucrezia Borgia nel febbraio del 1502 a Ferrara, in occasione delle nozze con Alfonso d'Este. Le diverse cronache si dilungano sul percorso e sulle presenze rilevanti: gli ambasciatori, i gentiluomini, i dottori dello studio, i «*theatri* [con] recitatori de più versi a laude de li spoxi», le squadre dei balestrieri che accompagnano Alfonso, «con più de cento trombetti e piffari» e poi «circha carette vinte, cariche de zintildone nostre e anche forastiere con coperte de brocado d'oro e de seda e con cavale bianche suxo le quale ge herano dodexe donzelle fiole de zintilhomini e de boni cittadini»⁸, e ancora i 72 muli, carichi del dovizioso bagaglio della sposa. Tutto viene annotato meticolosamente: abbigliamento, acconciature, gioielli. Di tutto si esplicita il valore in denaro, la maestosità del potere si concretizza in visioni, giacché deve rendersi manifesto, attraverso l'apparenza, lo *status* sociale di chi si offre allo sguardo ammirato del popolo, rifondando così la tassonomia sociale⁹. È una questione di *convenientia*, di idoneità della presenza al ruolo che si ricopre. La magnificenza è una virtù, non un vezzo personale, essa

considerare si debbe che in cose sumptuose, grande e sublime consiste. Come il nome de epsa suona largheza et amplitudine in expendere auro et argento in cose eminente, alte e dive ala *convenientia* del magnifico, *secondo sempre la convinzione e stato del'huomo* [corsivi miei]¹⁰.

Tuttavia, tradiremmo il senso stesso di questo mostrarsi, se negassimo la presenza degli sguardi cui questo spettacolo mirabile è indirizzato. Sguardi che non sono passivi destinatari, che costruiscono il senso ultimo dello stesso evento, per quanto siano del tutto ignorati dalla fonte descrittiva, la quale in effetti si pone nello stesso punto di vista di quegli sguardi che tace. Basta nondimeno un accenno a scoprire il ruolo attivo e irrequieto di quelle presenze. Scrive ad un certo punto il cronista che «subito il baldachino andò a sachomano»¹¹. Si tratta di uno scoppio di violenza rituale, che nei momenti solenni trova un tempo adeguato di manifestazione, il cui confine tra simulazione e reale carica eversiva è piuttosto esile¹². In questa maniera la festa pubblica palesa la pluralità sociale e culturale di cui si compone e che nella fonte viene sottaciuta. Bisogna anche in questo caso rimettersi agli sguardi altri, alla visione degli spettatori reali, non solo di quelli ideali, previsti nel suo costruirsi dall'evento performativo.

Dietro la parzialità della scrittura che racconta la performance si cela dunque da un lato una proprietà intrinseca al mezzo stesso, che può attivare solo i codici propriamente linguistici, e dall'altro una scelta ideologica che, proprio per la qualità duratura della testimonianza, seleziona e

⁸ PARDI (1937, 314s.).

⁹ Si veda il capitolo *La rappresentazione delle apparenze* in CROUZET-PAVAN (2012, 305-54).

¹⁰ GUNDERSHEIMER (1972, 50).

¹¹ PARDI (1937, 315).

¹² Cf. GINZBURG (1987), ma anche per l'area estense RICCI (2004) e TORRI (1992). Per un inquadramento generale sulle strategie di mantenimento del consenso e governo delle rivolte nella Ferrara estense si veda PROVASI (2011).

scarta, trasmette e tace.

Il problema reale è cercare di comprendere di cosa parlano le fonti, quando parlano di performance, e quanto può una convenzione di genere trasfigurarne i tratti.

Credo che, senza voler artatamente separare livelli tra di loro intrecciati, la scrittura testimoniale dica comunque le condizioni ricettive del soggetto, e perciò stesso il senso di una performance – certo se non il senso infuso almeno quello che se ne coglie. Tanto più in quei casi, quello umanistico tra questi, nei quali orizzonte della produzione e della ricezione si sovrappongono in larga parte.

Può essere allora interessante analizzare una circostanza in cui più distintamente istanze produttive e ricettive si differenziano. Sempre dal contesto ferrarese desumo un ulteriore esempio. Assai citato è l'equivoco per cui il cronista Caleffini dice a proposito della messa in scena del *Cefalo* di Niccolò da Correggio «una facezia di Plauto», e così pure l'anonimo estensore del *Diario ferrarese* conferma «una facetia di Plauto chiamata Cefalo». In questo caso la descrizione vera e propria dei due cronisti (ammesso che si tratti veramente di due differenti persone, data l'opera di continua ricomposizione e di interpolazione nelle cronache del periodo¹³) si sofferma brevemente sull'apparato più che sullo spettacolo. Il lapsus ciononostante è assai indicativo: che cosa hanno visto veramente i due spettatori? Se la ricezione non è solo un atto passivo ma è, a suo modo, creazione dell'evento, possiamo considerare l'errore una banale distrazione? Clelia Falletti per esempio suggerisce la coincidenza tra l'equivoco e le aspettative degli spettatori: Plauto è in questo periodo a Ferrara il teatro *tout court*¹⁴. Ma forse possiamo specificare la questione in termini non autoriali bensì performativi. È possibile considerare l'ipotesi che non siano tanto le aspettative culturali ad ingannare i cronisti, ma siano le modalità performative che, informando l'una e l'altra enunciazione, accomunano i due spettacoli all'interno di un'unica prospettiva.

Così, pur partendo dalla consapevolezza che una descrizione della performance pone la sua ragion d'essere nello sguardo dello spettatore, con necessaria cautela metodologica, si possono e si devono cercare in essa le tensioni molteplici della cultura performativa e attoriale.

Per finire, la dimensione dell'oralità, sia essa implicita in un testo o esplicita, perché in quanto tale testimoniata, tramanda altrimenti anche una dimensione della performance, ma proprio in forza di questo altrimenti la tradisce: la “tradizione” della performance fonda se stessa sulla sua costitutiva ambiguità.

¹³ Per un inquadramento delle fonti cronachistiche in area estense cf. FOLIN (2000).

¹⁴ FALLETTI (1994, 136).

Domenico Giuseppe Lipani

Università di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

Via Paradiso, 12

I – 44121 Ferrara

domenicogiuseppe.lipani@unife.it

Riferimenti bibliografici

CROUZET-PAVAN 2012

E. Crouzet-Pavan, *Rinascimenti italiani 1380-1500*, Roma.

FALLETTI 1994

C. Falletti, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, in F. Cruciani – C. Falletti – F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia» IX 131-67.

FOLIN 2000

M. Folin, *Le cronache a Ferrara e negli Stati estensi (secoli XV-XVI)*, in A. Prosperi (a cura di), *Storia di Ferrara. VI. Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, Ferrara, 459-92.

GINZBURG 1987

C. Ginzburg, *Saccheggi rituali. Premesse per una ricerca in corso*, «Quaderni storici» XXII 615-63.

GUARINI 1496

B. Guarini, *Poema divo Herculi ferrarensium duci dicatum*, Mutinae.

GUARINO 1997

R. Guarino, *Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento*, «Teatro e Storia» XII 271-91.

GUNDERSHEIMER 1972

W. Gundersheimer (a cura di), *Sabadino degli Arienti. De Triumphis religionis*, Geneve.

LIPANI 2009

D.G. Lipani, *La lingua litteraria di Guarino Veronese e la cultura teatrale a Ferrara nella prima metà del XV secolo*, «AOFL» IV/2 225-56.

MOLINARI 2003⁶

C. Molinari, *L'Attore e la recitazione* (1992), Roma-Bari.

PARDI 1937

G. Pardi (a cura di), *Bernardino Zambotti. Diario ferrarese*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIV, p. 7, t. 2, Bologna.

PROVASI 2011

M. Provasi, *Il popolo ama il duca? Rivolta e consenso nella Ferrara estense*, Roma.

RICCI 2004

G. Ricci, *Solenni entrate e violenze rituali negli Stati estensi fra Quattro e Cinquecento*, in G. Venturi, *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), Modena, 93-102.

RUFFINI 1994

F. Ruffini, *Sui Menaechmi ferraresi del 1486*, in F. Cruciani – C. Falletti – F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia» IX 206-17.

TORRI 1992

T. Torri, *Allegrezze e feste pubbliche. Modena fra '400 e '500*, «Quaderni Storici» LXXIX 215-29.

VILLORESI 1994

M. Villoresi, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma.

ZORZI 1977

L. Zorzi, *Ferrara: il sipario ducale*, in *Il teatro e la città*, Torino, 5-59.