

## Tra la corte e il mercato. Le pratiche sceniche nell'Europa del Cinquecento e del Seicento

Joan Oleza  
*Universitat de València*

Questa relazione è un omaggio a Federico Doglio, perché nello sforzo di ricondurre la storia del teatro verso una prospettiva non nazionale, ma europea, sono pochi sebbene encomiabili gli antecedenti che possiamo sottolineare. Senza dubbio, uno di questi si trova nella sua opera scritta, il suo *Teatro in Europa. Storia e documenti* (1982 e ss.) in 4 volumi, così spesso consultata da me. L'altro, prezioso nel ricordo, è quello dei *Convegni Internazionali* che F. Doglio organizzava ogni anno, dal suo «Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale», dalla metà degli anni '70 del secolo scorso fino ai primi del presente secolo. In quella occasione conobbi Federico Doglio e imparai alcune cose che non ho mai dimenticato: il deciso orientamento verso una panoramica europea e la passione per lo studio del teatro non solo nella teoria o nella storia, ma anche nelle sue rappresentazioni.

Siano, quindi, queste parole un omaggio a un pioniere e a un maestro.

Nella nostra ipotesi di partenza, il panorama del teatro classico europeo si presenta come un gioco di forze che lottano per l'egemonia di un nuovo e rivoluzionario spazio culturale, quello generato nelle principali città europee, a metà del secolo XVI, dalla formazione di compagnie di attori professionali, dalla costruzione di teatri stabili di carattere commerciale e pubblico, e dalla incipiente professionalizzazione dei poeti di teatro. Questo gioco di forze si muove su un terreno instabile, cambiante, scosso così com'è da alcune contraddizioni fondamentali, come quella che esiste tra la logica precapitalista del mercato e quella feudale della società cortigiana che lo circonda. Non meno importante è quella che esiste tra lo sforzo per collegarsi con il sistema etico-estetico dei riferimenti al mondo classico, e quello della scommessa modernizzatrice che non indugiò a rompere con i precetti classici e a far sentire la necessità di un nuovo canone e di nuove norme per un teatro moderno. Nell'insieme, le diverse pratiche sceniche di questo periodo costituiscono il primo grande dibattito tra *anciens et modernes*, e il primo tentativo di creare un mercato culturale, sostenuto da un uditorio urbano e da condizioni professionali di produzione, esibizione, riproduzione e consumo del lavoro poetico.

Ciò che segue deve intendersi come questo accumulo iniziale di conoscenze sulle grandi drammaturgie europee che permetterà, nell'immediato futuro,

la formulazione di ipotesi includenti e la nascita di studi trasversali, secondo una prospettiva europea. La recente crisi economica e sistemica, così come l'angosciosa immigrazione massiva di rifugiati dei nostri giorni, hanno messo allo scoperto molto crudamente quanto sia instabile e difficile gestire l'Europa contando solo su una moneta e su alcune sovrastrutture politiche in comune, mentre la vita di tutti i giorni continua ad ubbidire alle politiche e alle amministrazioni nazionali, e da dietro o al di sopra delle stesse, ai movimenti finanziari globali. L'Europa non può essere costruita unicamente su una base politico-economica, e non ci sarà un'Europa unita senza un immaginario europeo, se tra le diverse popolazioni dei differenti territori non c'è un sentimento di appartenenza all'Europa, la convinzione di un'identità collettiva comune, capace di integrare le identità nazionali e regionali che, per il momento, continuano ad essere abbastanza più mobilitanti. Ma costruire un'identità culturale europea significa negoziare i riferimenti culturali che devono stare alla base di questa identità. Nelle società attuali, come ha sostenuto il filosofo Jürgen Habermas, nella sua teoria dell'azione comunicativa, il senso non si ha dapprima, non è assicurato da un insieme di principi trasmessi dalla divinità o presenti nella natura, ma deve essere elaborato per mezzo di una negoziazione, da accordi raggiunti tra gli interlocutori che si riconoscono uguali in diritti, ma diversi in quasi tutto il resto. Dal mio punto di vista, il teatro di Ariosto, di Giraldo, della *commedia improvvisa*, di Shakespeare e di Ben Jonson, di Corneille e di Molière, di Lope de Vega e di Calderón de la Barca, sempre che lo si raffiguri come un teatro europeo classico, sarà uno dei componenti basilari da incorporare in questa negoziazione di valori comuni, sulla quale si deve basare il patrimonio culturale europeo.

È questo, quindi, un primo approccio, destinato a segnalare percorsi, cardini, articolazioni, differenze, che si orienterà specialmente verso le pratiche sceniche in Inghilterra, e verso il suo processo di sviluppo simile allo spagnolo e diverso da quello italiano e dal francese, non senza lasciare come preambolo una breve sintesi di ciò che avvenne in Italia e in Francia.

L'Italia ebbe una molteplice influenza sul resto dell'Europa teatrale per mezzo delle sue raccolte di novelle, per mezzo dei suoi trattatisti neo-aristotelici, e per mezzo delle sue pratiche sceniche, che è qui ciò che ci interessa in modo particolare. E se parlo di pratiche e non di pratica, è perché la prima constatazione che si impone è quella che, nel territorio italiano, facendo uso comune della lingua toscana oltre ad altre lingue e dialetti d'Italia, si svilupparono due pratiche sceniche chiaramente differenziate, quella che, chiamata in diversi luoghi dell'Europa regolare, nacque dalla conoscenza e dall'adattamento dei classici greco-latini in pieno Rinascimento, e un'altra, opposta alla tradizione classica, che fu nominata irregolare. La regolare portò a tre generi diversi, la commedia, la tragedia e la pastorale, e avrà come fondamento il culto del

testo letterario. L'irregolare si ribella contro il primato del testo letterario e lo subordina all'interpretazione dell'attore ed alla sua arte, l'arte dell'improvvisazione. La regolare nasce nelle corti principesche italiane soprattutto in quella di Ferrara, che ostenta l'egemonia teatrale lungo tutto il secolo XVI in tre periodi fondamentali: l'inizio del secolo, sotto il mecenatismo di Ercole I e di Alfonso I, con il protagonismo di Ariosto come poeta drammatico, e con la formazione della commedia regolare come genere, prodotto dalla sintesi della commedia latina e dalle esperienze di vita moderne, così come erano state plasmate dalle raccolte di novelle. Il secondo momento appartiene agli anni quaranta, e il protagonismo tocca adesso alla tragedia, già preparato dall'assimilazione della lettura, ma non della rappresentazione, della *Sofonisba* del Trissino e dai tragici degli *Orti Oricellari* fiorentini (Giovanni Rucellai, Alessandro de' Pazzi, Luigi Alemannie, Lodovico Martelli). Sotto il patrocinio di Ercole emerge l'opera di Giovan Battista Giraldi Cinzio, che sarà capace di riprendere e di attualizzare il modello seneciano della tragedia classica, con l'inserimento delle sue favole inventate e il suo *lieto fine*, rinforzandolo teoricamente con le sue proposte di una poetica della tragedia e diffondendo la sua formula di tragedia dell'orrore o tragedia di vendetta, il cui modello più rilevante fu l'*Orbecche* (1541), in tutta l'Europa. Il terzo momento sarà a partire dagli anni '70, quando diventa protagonista la pastorale, con la doppia proposta dell'*Aminta* del Tasso (rappresentata nel 1573) e *Il pastor Fido* del Guarini (scritta tra il 1583 e il 1589, e rappresentata nel 1596), ambedue generate alla corte di Ferrara del duca Alfonso II.

Sono tre momenti differenziati di una stessa pratica scenica, di carattere essenzialmente cortigiano: le opere sono scritte nella corte, da scrittori al servizio della stessa, nella maggior parte nobili loro stessi e alcuni di loro di solida formazione umanistica che occupano cattedre universitarie; queste opere si rappresentano in palazzo o in case private, prima in saloni preparati per ogni singola occasione, dopo in spazi creati apposta, come quello dell'Olimpico di Vicenza (1580-1585) o quello del palazzo Farnese di Parma (1616-1618), o compreso in edifici appositamente costruiti e singolari, come il teatro *All'Antica* di Sabbioneta (1588-1590), davanti a un pubblico cortigiano in cui figura in modo ragguardevole il sovrano e patrocinatore di questi spettacoli. Per ultimo, la rappresentazione dello spettacolo non è incaricata a compagnie professionali di attori, sebbene qualcuno che intervenne, possa essere stato un attore professionale chiamato per una occasione puntuale, come il Ruzzante.

Nello sviluppo di questa pratica scenica, con molteplici ramificazioni in altre corti italiane (Firenze, Siena, Roma, Venezia...), unirono le loro forze la società cortigiana e l'intelligenza umanistica delle accademie e delle università per elaborare una proposta estetica di ordine classicista, che si mantenne parallelamente durante tutto il secolo XVI con il processo di consolidamento di un mercato pubblico di ambito urbano, in cui recitavano attori professionali, orga-

nizzati in compagnie di carattere cooperativo, per mettere in scena spettacoli basati sul lavoro dell'attore e non sul testo letterario, che restava così subordinato all'improvvisazione dell'attore. Lo sviluppo di questa pratica scenica professionale, la così chiamata *commedia improvvisa*, si diffuse per tutta l'Europa ed ottenne un successo così singolare come paradossale nei palazzi della nobiltà e nelle corti sia italiane sia europee, soprattutto nella francese, dove contesero l'egemonia dello spettacolo e dell'intrattenimento alle commedie, tragedie o pastorali regolari. Nonostante tutto, qualunque sia stato il suo successo cortigiano, le basi di questa pratica scenica si consolidano nella città, nel mercato, e il luogo idoneo delle loro rappresentazioni sono i teatri che si improvvisano o si costruiscono più o meno permanentemente, a volte grazie al suo stesso impulso, nelle città con cui contrattano le loro rappresentazioni.

Se in Italia ambedue le pratiche sceniche si svilupparono parallelamente mantenendo le loro differenze strutturali lungo tutto un secolo, sebbene dessero luogo a frequenti intersezioni, in Francia accadde qualcosa di ben diverso. Non possiamo riferirci, in un baleno, più che a una caratterizzazione di ciò che accadde lì, sebbene il senso generale mi sembri chiaro. Dall'inizio del secolo, lo sviluppo di una pratica scenica popolare fissata nel Medioevo nelle sacre rappresentazioni dei *Mistères*, le *Moralités*, i *Miracles*, non prevalse per la proibizione del 1548 fatta dal Parlamento di Parigi della rappresentazione pubblica dei *Mistères*. Questa sentenza fu accompagnata da un'altra emanata allo stesso tempo e dalla stessa autorità, secondo la quale si concedeva alla Confraternita della Passione, un'istituzione che amministrava il legato teatrale popolare medioevale, il monopolio delle rappresentazioni teatrali nella città. La conseguenza fu la costruzione, per questa Confraternita, di quello che sarebbe stato durante più di mezzo secolo, l'unico teatro autorizzato a Parigi per le rappresentazioni teatrali, l'Hotel de Bourgogne, un teatro di sala e con una struttura di tipo medioevale di palcoscenico multiplo. A partire da quel momento sono tre gli ambiti di teatralità che si sviluppano separatamente nella società francese. Da una parte la pratica scenica cortigiana, che durante il secolo XVI si svolge in un registro basso, senza un mecenatismo regolare, con patrocinatori occasionali per questa o quella festa, e con un intervento molto notevole delle compagnie italiane, che rappresentarono sia testi regolari sia *commedie improvvisate*. È questo il caso di una splendida *Calandria* rappresentata a Lione nel 1548, davanti al re Enrico II e alla regina Caterina de' Medici. È questo il caso dell'invito fatto nel 1600, da parte di Enrico IV, alla compagnia di Tristano Martinelli, il *Dominus Arlechinorum*, perché rappresentasse a Lione in occasione delle nozze del Re con Maria de' Medici, per fare solo due esempi. Alla fine del secolo XVI ed inizio del XVII visitano la corte francese diverse *troupes* italiane, quella di Ganassa, I Gelosi, Gli Accesi, I Fedeli, I Confidenti... Sono anni in cui la regina madre, Caterina de' Medici organizza, soprattutto nel palazzo del Pe-

tit Bourbon di Parigi, gli sfarzosi ballets cortigiani, saldati dalla combinazione della danza, della musica, della poesia e della scenografia, specialmente attratti dai temi mitologici, che evocano ciò che anni dopo saranno le inglesi Maschere e che iniziano in questo momento una tradizione che continuerà con le case regnanti seguenti. Il primo di questi, nel 1581, *Le Ballet comyque de la Reine*, preparato dal coreografo milanese Baldassarino di Belgioioso, con versi di La Chesnaye sul mito di Circe, si rappresentò dalle dieci di sera alle tre e mezzo di notte, davanti alla regina e a suo figlio, il re Enrico III, in uno spettacolo pieno di effetti scenici e coreografici, che constava di un prologo, due parti e di un grande ballet finale, che presenziarono 9.000 invitati.

Di fronte a questa teatralità cortigiana operava un'altra di carattere erudito, che ha i suoi diversi epicentri nei collegi come il *Collège de Coqueret*, sulla collina di Saint Geneviève, dove si formarono i membri de *La Pléiade*, o il *Collège Boncourt*, diretto da Marc Antoine Muret, in cui si formarono drammaturghi come Etienne Jodelle, Vauquelin de la Chesnaye, Antoine de Baïf, Pierre de Ronsard o Jean Bastier de la Péruse. Se questi due collegi sono parigini, il *Collège de Guyenne*, nel quale fu alunno e recitò lo stesso Montaigne, fu un centro di influenza teatrale da Bordeaux. Nei collegi si scrissero commedie e tragedie in latino, come il *Julius Caesar* di Muret, ma anche, a partire dal 1552, in francese. Sarà Jodelle, prossimo alle idee de *La Pléiade*, che scrive la prima commedia regolare in francese, *Eugène*, rappresentata in questo anno e che nel 1553 riesce a fare rappresentare in due occasioni, la prima tragedia, *Cleopâtre captive*, prima davanti a Enrico II e dopo nel *Collège Boncourt*. In generale si tratta di rappresentazioni puntuali, una per ogni opera e per ogni occasione, e realizzate da studenti in uno scenario non pubblico e davanti a un uditorio ristretto, ma in Francia raggiunsero una notevole massa critica probabilmente maggiore che nel resto d'Europa, che lasciò nei loro trattati teorici i fondamenti di una poetica classicista (Jodelle, Peletier du Mans, Grévin, Scaligero, Jean de la Taille, La Fresnaye...) e la applicò alle sue commedie, tragedie e pastorali, lasciando dietro di sé un legato di cui il grande classicismo cortigiano del secolo XVII avrebbe raccolto i migliori frutti. I Jodelle, Grévin, Jean de la Taille o La Péruse, in materia di tragedia, o i Jodelle, Belleau, La Taille, Turnèbe o Larivey —che adattò commedie italiane—, in materia di commedie, prepararono il cammino del migliore erede drammatico della cultura umanistica e della tragedia seneciana, Robert Garnier (1545-1590), formato nel collegio di Toulouse, magistrato e uomo pubblico di notevole rilievo civile e autore di sette tragedie, pubblicate tra il 1568 e il 1583, ma di cui non si hanno notizie di nessuna rappresentazione, tra le quali spicca *Les Juives* (1583).

Il terzo fronte lo costituisce l'Hotel di Bourgogne, diretto dalla confraternita della Passione, nel quale sopravvivono da una parte i resti del teatro popolare, e dall'altra si collocano, provvisoriamente e per mezzo dell'affitto, le compa-

gnie professionali, nate e sviluppate nelle province, che cercano di conquistare Parigi e di lanciare una pratica scenica commerciale-professionale, allo stile di quella spagnola o inglese, ma che qui non si fa consolidare. Bernard Faivre<sup>1</sup> ha parlato della *impossible stabilité* dell'Hotel de Bourgogne, e i diversi studiosi hanno attribuito i ripetuti fiaschi o all'incapacità di soddisfare, da parte delle compagnie, le condizioni economiche dell'affitto, ciò che ricadrebbe sulla cattiva gestione di una Confraternita della Passione, che non avrebbe lavorato come un impresario efficace, o al disinteresse del pubblico verso il repertorio di commedie e tragedie delle compagnie professionali, fedele come continuava ad essere ai generi popolari della tradizione medioevale. Qualsiasi sia la spiegazione, l'avventura sempre frustrata dell'attore Valleran le Conte e della compagnia che dirigeva, che contava tra i suoi subordinati come poeta retribuito, à gages, Alexandre Hardy, il drammaturgo che sembrava destinato a conquistare in Francia il ruolo di un Lope de Vega o di un Shakespeare, e a fondare una teatralità irregolare, moderna, emancipata dai canoni classici, è il migliore esempio di questa instabilità. Tra gli anni 1598 e il 1612, Valleran le Conte cercò di collocarsi in modo stabile a Parigi per ben quattro volte, nel 1598, nel 1606, nel 1608 e nel 1612, associandosi a questo scopo con altre compagnie, tra cui una italiana, *I Donati*, per condividere spese e poter affrontare le esigenze della Confraternita, ma tutt'e quattro le volte dovette abbandonare Parigi per andare a cercare sostegno nelle province. Dal 1548 al 1629 gli attori professionali che lavoravano per un teatro stabile e commerciale, come l'Hotel di Bourgogne, non furono capaci di fare il salto a una pratica scenica commerciale moderna.

A partire dal 1629, con l'arrivo al potere del Cardinale Richelieu si producono una serie di trasformazioni radicali che modificano sostanzialmente il modo di produzione teatrale, lo statuto dei poeti drammatici, la regolamentazione dei teatri o la composizione del pubblico. Ciò che hanno in comune tutte queste trasformazioni sono il mecenatismo reale e il controllo del grande privato, il cardinale Richelieu. Una di queste trasformazioni consistette nell'imposizione alla Confraternita della Passione di una compagnia stabile per l'Hotel di Bourgogne, sovvenzionata dallo stesso Re, Luigi XIII, questo stesso anno 1629. Un'altra, fu la concessione di autorizzazione per un secondo teatro stabile a Parigi, il Théâtre du Marais, che si stabilì lì per iniziativa della *troupe du Prince d'Orange*, presieduta dall'attore Montdory, che già in anteriori visite a Parigi aveva usato per le sue rappresentazioni diverse piste per il gioco della palla e che adesso, nel 1634, vedendo che non c'era posto nell'Hotel di Bourgogne, adattò il *jeu de paume* del Marais. A partire da questo momento sono due teatri e due *troupes* quelli che si contendono il pubblico di Parigi, e la competitività

1. FAIVRE, B., «La 'profession de comédie'», en *Le théâtre en France. 1. Du Moyen Age à 1789*, ed de J. De Jomaron, Parigi, Armand Colin, 1988, p. 115.

fu piena di incidenti di rivalità e di conflitti di interessi. Le compagnie sono già compagnie professionali, ma a differenza dalle inglesi, le italiane o le spagnole, attuano sotto il controllo del Re o del suo rappresentante. Quella dell'Hôtel de Bourgogne, diretta dall'attore Bellerose dal 1634, e formata da dieci attori e quattro attrici, riceve una sovvenzione reale annuale di 12.000 sterline, mentre quella diretta da Montdory, nel Marais, ne riceve solo 6.000. Inoltre, il Re interviene direttamente in tre occasioni (1634, 1642 y 1647) nella composizione di queste compagnie, facendo passare alcuni dei più eminenti attori da quella del Marais, considerata sempre inferiore, a quella dell'Hôtel de Bourgogne, provocando alla prima un importante danno, da cui tardò molto a riprendersi. Sotto la direzione di Bellerose, L'Hôtel de Bourgogne abbandonerà progressivamente il dominio della farsa in beneficio di una nuova generazione di drammaturghi, protetti da Richelieu, che li fa diventare beneficiari delle sue gratificazioni economiche. Sono i Jean Mairet, Jean de Rotrou o Tristan l'Hermitte. Questo grande mecenatismo di stato che sviluppano Luigi XIII e Richelieu è assecondato da altri mecenati privati, come Gaston d'Orléans, fratello del Re, o il Conte di Belin. È qui, in questo clima di crescente integrazione delle diverse pratiche sceniche sotto il dominio e il mecenatismo di stato, dove fiorirà la figura, non senza difendere agonisticamente la sua indipendenza, un Pierre Corneille, che alimentò il repertorio del Marais come poeta a gages con le sue prime opere, per passare alla fine degli anni '40 a lavorare per l'Hôtel de Bourgogne. Da allora in poi, e fino al 1673, il Marais si specializzò in spettacoli di materia mitologica, musicati e con grandi allestimenti, secondo il gusto cortigiano. In tutto il suo splendore, Richelieu ordinò nel 1637 al suo architetto Lemercier, la costruzione, nel suo stesso palazzo, di un terzo teatro, per cui si chiamò teatro del Palais-Cardinal: era un teatro di sala, progettato per il gioco delle macchine, riccamente decorato e coronato da una volta dipinta da Lemaire. La sua inaugurazione, nel 1641, con la tragedia *Mirame*, di Desmarets da Saint-Sorlin, una tragedia con un grande apparato scenico, costò la notevole cifra di 300.000 scudi. In questo palazzo, trasformato anni dopo nel Palais Royal, per donazione del cardinale Richelieu alla corona, si installò Molière, in forma stabile, nel 1661, così come la compagnia italiana di Scaramouche. Anche questi, a dir il vero, ricevevano una sovvenzione di 15.000 sterline annuali. La compagnia di Molière si chiamò poi *Troupe du Roi*. Inoltre, i suoi principali attori, come quelli delle altre compagnie, ricevevano gratificazioni reali a titolo personale. È ciò perché Richelieu creò un sistema di ricompense a base di nomine per cariche ufficiali e remunerazioni in denaro, orientato a consolidare un circolo clientelare di uomini di lettere ed artisti. Mazarin ampliò ancor di più il sistema, sebbene a beneficio più dell'opera italiana che del teatro francese, e lo portò al suo splendore il re Luigi XIV, per mezzo del suo ministro Colbert, nominato *contrôleur général des finances* nel 1665, e incaricato di pianificare la cultura, co-

me cultura cortigiana, attorno al fulcro comune della gloria del monarca, le *Roi Soleil*, a cui dovevano contribuire tutti. Nel 1653, e in forma ben sintomatica, il Re stesso si era presentato nel *Ballet de la Nuit*, vestito da Sole. Colbert incaricò a Chapelain, poeta ed eminente critico, l'aggiudicazione di un elenco di artisti destinati a questa funzione, quella di araldi del culto del Re, che dovevano essere ricompensati per questo. L'elenco di Chapelain consacrava l'artista che veniva incluso nello stesso, ma gli esigeva anche una disponibilità assoluta alle richieste del monarca. Molière e Racine vissero pienamente questa epoca, che culminò quando nel 1680 lo stesso Re ordinò che si unificassero le due compagnie teatrali esistenti all'epoca, quella dell'Hotel de Bourgogne e quella del *jeu de paume*. Guénégaud, che aveva sostituito il cessato Marais, per consegnare di nuovo un monopolio esclusivo di rappresentazione teatrale a Parigi alla compagnia risultante, che si chiamò e diventò la *Comédie française*. Era la fine appropriata a tutta un'epoca in cui la professionalizzazione degli agenti teatrali non si era fatta in condizioni di mercato precapitalista, ma rigorosamente controllata e sostenuta dal potere cortigiano.

In Inghilterra, i primi anni '70 del secolo XVI furono decisivi per la configurazione di una pratica scenica professionale. Da una parte culminò l'azione politica di neutralizzazione degli spettacoli religiosi di tradizione cattolica, dei *Mysteries* e delle rappresentazioni del Corpus Christi o di Pentecoste (*Whitsun*), in cui si era formata una massa di attori amateurs o semiprofessionali, e che era sopravvissuta, soprattutto nelle città del Nord, alla rottura di Enrico VIII con la chiesa di Roma e alla fondazione di una chiesa nazionale anglicana, subordinata al potere monarchico dal Primo Atto di Supremazia (1534). L'ultima rappresentazione del più maestoso dei *Mysteries*, quello di York, già previamente emendato e corretto, fu nel 1569, lo stesso anno in cui fallì la così chiamata *Ribellione del Nord* contro la regina Elisabetta, e un anno prima di essere stata scomunicata da Roma. Cominciò allora una politica legislativa diretta a controllare l'attività dei commedianti. Fu così come nel giugno 1572 si decretò l'*Act for the Punishment of Beggars and Vagabonds*, la cui Clausola 5<sup>a</sup> attaccava «*all fencers, bearwards, common players in interludes & Mintrels*»<sup>2</sup> che non appartenevano al servizio di nessun Barone di questo regno o di qualunque altro onorevole personaggio di alto ceto, per cui potevano essere detenuti ed accusati nell'esercizio della propria attività. Secondo il *Retainer's Act* tutti gli attori che volevano avere legalmente riconosciuta la propria attività dovevano convertirsi in *men* o *servants* di qualche nobile, e portare una livrea che li iden-

2. «Extracts from an Act for the Punishment of Vagabonds and for the Relief of the Poor and Impotent, 29 June 1572», in *English Professional Theatre, 1530-1660. Theatre in Europe: A Documentary History*, G. Wickham, H. Berry & W. Ingram (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 62-64.

tificasse come tali.<sup>3</sup> Uno dei primi passi li dette un gruppo di attori diretto da James Burbage, che richiese di entrare al servizio dell'Earl of Leicester in un documento, oggi conservato, nel quale dopo aver spiegato la nuova situazione legale lo pregavano di prenderli al suo servizio «*as your household servants and daily waiters*», senza chiedergli «*any further stipend or benefit*» ma solo di portare la sua livrea e di disporre della sua autorizzazione per certificare che sono camerieri della sua casa quando dovranno fare una tournée, cosa che fanno normalmente una volta all'anno, così come fanno già altri attori di nobili signori e così come hanno fatto nel passato.<sup>4</sup> In questo modo si configurò la compagnia che sarebbe divenuta, con il passar del tempo, la più importante d'Inghilterra, quella dei *Lord Leicester's Men*, trasformatasi dopo in *Lord Chamberlain's Men*, e più tardi nei *King's Men*, la compagnia nella quale entrò William Shakespeare. Si calcola che lungo il secolo XVI ci furono quasi un centinaio di signori, di diverso status, che assunsero il patrocinio di gruppi di attori e che prestarono anche un sostegno attivo per ottenere permessi di rappresentazione nei propri domini e, in generale, nei diversi luoghi che visitavano quando attuavano in forma itinerante. Tra questi protettori figuravano, ogni volta di più, i membri della famiglia reale.

È forse questo uno dei caratteri più peculiari della pratica scenica professionale in Inghilterra. Si cristallizzò come pratica sociale di mercato nonostante la sua sottomissione legale ed ideologica alla monarchia assoluta, e si cristallizzò di fronte ai poteri municipali, dominati soprattutto a Londra dai puritani, poco amici del teatro, e di fronte alla minaccia abbastanza generalizzata nei diversi paesi europei di coloro che, da diverse posizioni di autorità, volevano abolire il teatro, sia per l'accusa di immoralità scagliata contro i costumi dei commedianti, e, allo stesso tempo, contro i contenuti delle rappresentazioni, sia per la denuncia della loro improduttività sociale, della condizione di criminali e vagabondi degli attori, che inoltre favorivano l'assenteismo tra la popolazione attiva e lavoratrice. Ma si cristallizzò grazie all'aiuto della corte, della nobiltà e persino delle università e scuole, e questa circostanza rende differente ciò che avvenne in Inghilterra da ciò che accadde negli altri paesi.

In Inghilterra la stessa autorità reale che proibì il teatro religioso, che sottomise i commedianti al servizio dei signori per poterli legittimare socialmente e che concentrò nella figura istituzionale del *Master of the Revels* le competenze su tutta l'attività teatrale del regno, ebbe decisamente un ruolo di alleato con la pratica scenica professionale, difendendola dagli attacchi delle autorità mu-

3. ROBERTS, P., «Elizabethan players and minstrels and the legislation of 1572 against retainers and vagabonds», en *Religion, culture and society in early modern Britain Essays in Honour of Patrick Collinson*, ed. de A. Fletcher y P. Roberts, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 29ss.

4. «Leicester's players petition to be his household servants, c. 1572», en *English Professional...*, ed. cit., p. 205.

nicipali e dai vescovi anglicani, prendendo le compagnie sotto la protezione dei suoi membri e di quelli del *Privy Council*, e applaudendo le loro recite. La regina Elisabetta ne fu una spettatrice assidua, sia a palazzo, sia negli *Inns of Court*, o ancora negli stessi teatri pubblici. La corte contava già con i *Children of the Chapel Royal*, il cui Master riceveva richieste di recite auliche in modo regolare, ma la regina ordinò nel 1583 al *Master of the Revels*, Edmund Tilney, di scegliere dodici attori tra quelli delle compagnie esistenti per formare «*a company of players for her majesty*», dando luogo così alla compagnia *Queen's Men*. Il sovrano seguente, James I ordinò nel 1603, al Lord Chamberlain che arruolasse al servizio di casa sua, non alla compagnia della Regina, ma a quella del proprio Lord Chamberlain, come «*grooms of the chamber within his personal household and to be known henceforth as the King's Men*»,<sup>5</sup> incorporando così Shakespeare tra gli aiutanti di camera. Allo stesso modo trasformò i *Lord Worcester's Men* nella compagnia di sua moglie, la *Queen Anne' Men*, e la molto consolidata *Lord Admiral's Men* nella compagnia del suo erede al trono, *Prince Henry's Men*. Per terminare con questa politica di trasformazioni delle compagnie nobiliari in compagnie reali i *Duke of York's Men* si trasformarono nei *Prince Charles' Men*, quando questo principe divenne il suo nuovo erede.

Un altro carattere ancor più peculiare rispetto al teatro italiano, francese o allo spagnolo è il fatto che le compagnie di attori, appena si incorporarono al sistema di mecenatismo stabilito dalla suddetta legislazione, svilupparono paradossalmente un'attività imprenditoriale.

Le compagnie italiane *all'improvvisa* o quelle professionali spagnole, si organizzarono in società cooperative, con la capacità di decisione più o meno distribuita secondo i diversi paesi e così fecero le inglesi, ma con la particolarità di essere diventati una specie di società limitate per azioni. La proprietà della compagnia era degli *shareholders*, attori e allegati associati per contratto allo scopo di distribuirsi le spese e i benefici, e che si dividevano la compagnia in parti o partecipazioni, aspetto molto importante quando la compagnia, oltre ai propri beni abituali di vestiario, repertorio, accessori teatrali, ecc. disponeva di una *playouse* propria. Quando succedeva questo gli *shareholders* erano anche *householders*. E questo non era sempre facile. I così chiamati *Sharers Papers* ci lasciano la testimonianza di tre attori dei *King's Men* che erano *shareholders* dei benefici di recite della compagnia, ma aspiravano anche a partecipare ai benefici dei teatri della compagnia, il *Globe* e il *Blackfriars*. Il *Globe* era diviso in 16 parti, che avevano in proprietà 6 attori, uno di loro, Burbage, con le sue 3 parti e mezzo, mentre il *Blackfriars* era diviso in 7 partecipazioni suddivise tra sei attori, di cui Burbage solo ne aveva una. I suddetti tre attori Benfield, Swanston e Pollard,

5. «Royal Patent enrolling the company of actors formerly known as the Lord Chamberlain's Men as Grooms of the Chamber... del 17 maggio 1603», en *English Professional...*, ed. cit., p. 123.

di fronte al rifiuto degli *householders* a ceder loro partecipazioni dei due teatri, richiesero nel 1635 al Lord Chamberlain di avere l'autorizzazione di comprare partecipazioni di questi teatri per i loro colleghi. Dopo aver ascoltato gli uni e gli altri, Lord Chamberlain decise finalmente a favore dei tre richiedenti.<sup>6</sup>

Non tutti gli attori di una compagnia erano *shareholders*: si potevano contrattare attori puntualmente remunerati per un determinato ruolo e per occasioni precise, come si poteva disporre di bambini per i ruoli femminili, e anche come apprendisti.

L'importanza economica di queste partecipazioni poteva diventare socialmente notevole, come dimostra il caso dell'attore Augustine Phillips, un *King's Man* morto nel 1605, che aveva lasciato a sua moglie, Anne Phillips, una parte importante della sua eredità, a patto che non si risposasse. Ma si risposò. E in una domanda giudiziale del 1619 contro gli attori John Heminges e Henry Condell, il secondo marito di Anne Phillips, John Witter, reclamò la proprietà che l'attore defunto aveva sulla sesta parte delle gallerie, del terreno e della *playhouse*, così come del giardino del *Globe*. Nella sua argomentazione dichiarava, per esempio, che i suddetti John Heminges e Henry Condell, erano persone di un «*great living, wealth and power, and have more mighty and great friends*» argomento questo giudicato a suo favore dal domandante. Nonostante tutto, la *Court of Requests*, nel 1620, sospese la causa e condannò Witter a pagare ai suoi accusati 20 scellini per le spese generate.

Le compagnie di attori prosperarono a partire dal regno di Elisabetta I, grazie alla richiesta di teatro delle città, ma non grazie al governo delle città, e specialmente di quello di Londra, in mano ai puritani. Il rapporto tra i puritani ed il teatro si considera oggi in modo più attenuato e complesso di quanto si sia fatto tradizionalmente, ma l'ideologia puritana fu poco favorevole, generalmente, a un'attività improduttiva, destinata al passatempo, che toglieva fedeli, soprattutto giovani, agli uffici religiosi e alle prediche, e che inoltre ricopriva costumi immorali e scandalosi. Per questa ragione la città di Londra legiferò soprattutto in tre direzioni: quella di cercare di limitare l'estensione delle epidemie di peste, all'epoca abbastanza frequenti nella città, chiudendo i teatri dove si riuniva una gran folla e dove si contagiava l'infermità; quella di controllare i luoghi di rappresentazione operativi nei loro domini, specialmente le locande, taverne, palazzi privati e giardini; e quella di evitare gli spettacoli durante le domeniche e i giorni di festa in cui erano prescritti i servizi religiosi. Così il 6 dicembre 1574 emanò dal *Common Council* un *Act* per il regolamento di tutte le rappresentazioni teatrali nella città di Londra.<sup>7</sup> Il Decreto supposeva un ten-

6. «The so-called 'Sharers' Papers', 1635», en *English Professional...*, ed. cit., pp. 221-22.

7. «An Act of Common Council for the regulation of all theatrical performances in London. 6 December 1574», en *English Professional...*, ed. cit., pp. 73-77.

tativo di limitare e di sottomettere a una completa supervisione, da parte del *Lord Mayor* e dai suoi *Aldermen*, l'attività teatrale effettuata nei suoi domini, e cercava di neutralizzare le competenze reali del *Master of the Revels*. La verità fu che questa disposizione spinse James Burbage, che aveva già avuto l'esperienza di dirigere un teatro di locanda, il *Red Lion Inn*, nel 1567, a scommettere in quel momento sulla costruzione di una *playhouse* in qualche zona libera dalla giurisdizione municipale, una delle così chiamate *liberties*, ed elesse Shoreditch, nella *liberty* di Holywell, al nord delle mura. Denominò *The Theatre* il nuovo edificio e ne ottenne il massimo rendimento durante i venti anni seguenti, finché lo sostituì con *The Globe*, costruito con materiali di scarto del *The Theatre*. Molto vicino al *The Theatre* si costruì nel 1577 un secondo teatro, *The Curtain*, e nella *Liberty* di *Clink*, dall'altra parte del fiume, nel *Southbank*, Philip Henslowe costruì *The Rose*, nel 1587, contando su Edward Alleyn come attore principale, e un poco più ad ovest, nello stesso *Southbank*, Francis Langley, costruì lo *Swan* (1595). Quando l'olandese Johannes de Witt visitò Londra, verso il 1596, lasciò la testimonianza di ammirazione di questi quattro teatri o *playhouses*, accanto all'unico disegno contemporaneo di un teatro dall'interno, lo *Swan*.<sup>8</sup> Negli anni seguenti se ne edificarono altri, anche nel *Southbank*, una zona che era stata tradizionalmente *lowlife*, di cattiva fama, dove si svolgevano combattimenti di orsi e di galli. Lì si edificò il primo *Globe*, nel 1598, che fiorì con Richard Burbage, il figlio di James, come attore principale e con la compagnia dei *Lord Chamberlain's Men*, di cui formò parte Shakespeare. Al nord della città nella *liberty* di Finsbury, fu costruito *The Fortune* nel 1599, l'unico di forma quadrata, da Philip Henslowe, lo stesso impresario del *Rose*, che era diventato piccolo.

A partire da questo momento possiamo parlare di un doppio modello di impresa teatrale. Nel primo, gli attori diventarono proprietari del teatro, che sfruttarono non solo come commedianti, ma anche come imprenditori che lo affittavano ad altre compagnie ed attività. Sarà il caso del *Globe* e dei *Lord Chamberlain's Men*. Lo stesso Shakespeare sarà *sharer* di questo teatro. O il caso di uno dei più celebri attori dell'epoca, Edward Alleyn, socio di Philip Henslowe, che nel 1618 affittò il *Fortune* alla compagnia dei *Palgrave's Men* per 200 sterline annuali, pagate in quattro rate, durante trentun anni, e non si sa se per scherzo o no, aggiunse al prezzo dell'affitto «*two rundlets of wine, the one sack and the other claret, of 10s a piece price, to be delivered at the feast of Christmas yearly*».<sup>9</sup> Dall'altra parte comparirà la figura dell'impresario teatrale, come esempio il caso di Philip Henslowe in *The Rose* e *The Fortune*. I *Diaries* di Henslowe sono testimoni insuperabili dell'attività teatrale tra il 1592 e il 1603, il momento di maggior

8. «A Dutchman describes the play houses in London, especially the Swan, c. 1596. Library of the University of Utrecht. MsVar 355, fos. 13iv-32», en *English Professional...*, ed. cit., p. 441.

9. «Edward Alleyn leases out the Fortune playhouse. Heslow Papers, 1618», en *English Professional...*, ed. cit., p. 221.

splendore del teatro elisabettiano. Questi *Diaries* ci riferiscono, per esempio, che la compagnia dei *Lord Admiral's Men*, che attuava nel *Rose*, rappresentò più di duecento opere tra il 1594 e il 1597. È da supporre che qualche anno dopo, i suoi vicini del *Globe*, con Shakespeare come scrittore fisso della compagnia, nemmeno scendessero al di sotto di questa cifra. Nonostante quindi l'opposizione e il timore delle autorità municipali, la città di Londra, che non aveva oltre i 200.000 abitanti, generò una domanda eminentemente urbana, capace di sostenere e di sostenere bene, con importanti benefici, che permettevano di assicurare il benessere dei loro attori più famosi, almeno di cinque teatri pubblici recitando simultaneamente, e la cui gestione non era quella di una società feudale, nemmeno cortigiana, nonostante avessero la corte e la regina nella stessa città, ma una gestione di mercato, chiaramente precapitalista.

I loro principali rivali erano, senza dubbio, le compagnie di ragazzi-attori, o ragazzi di coro, associati a scuole o chiese, dove si apprendeva musica e danza, retorica e dibattito, o canto e recitazione, discipline considerate necessarie per la formazione di un *gentleman*. L'origine di queste compagnie risale al secolo XIV, ma all'epoca di Enrico VIII e in parte di Elisabetta, ottennero dei livelli di organizzazione e di rappresentazione considerevoli, e intervennero regolarmente in rappresentazioni teatrali private, come quelle della corte o quelle degli *Inns of Court*, e più tardi quelle dei teatri coperti. Le due scuole più importanti furono *The Children of the Chapel Royal*, vincolata alla corte, e quella dei *Children of Saint Paul*, vincolata alla cattedrale. Quelli della *Chapel Royal* attuavano già dall'inizio del secolo, e all'epoca Tudor scrissero per lei drammaturghi come Nicholas Udall e John Heywood. D'altra parte i *Children de Saint Paul's*, recitarono varie commedie di John Lyly. Fu Richard Farrant, il *Master* dei *The Children of Windsor* colui che nel 1576 riuscì a trasformare la dispensa di *Blackfriars*, un antico monastero domenicano espropriato, lottizzato e venduto dopo la riforma anglicana, in un teatro coperto permanente, e ad offrire rappresentazioni pubbliche in cambio di una entrata abbastanza più cara di quella dei teatri pubblici scoperti. Anche quelli di Saint Paul cominciarono le loro rappresentazioni pubbliche a partire dal 1580. Nel momento di maggior splendore ottennero che scrivessero per loro drammaturghi di prestigio nel teatro commerciale, come Ben Jonson, John Marston, Thomas Middleton o George Chapman. La loro competenza era specialmente gravosa nei giorni di pioggia e di cattivo tempo, giacché i teatri aperti al pubblico erano scoperti, mentre quegli altri, più privati, nei quali attuavano le compagnie di bambini, erano coperti. Per questo, nel 1596, James Burbage volle ottenere un teatro coperto, ed affittò il *Blackfriars*, ed adattò i loro soggiorni alle funzioni di un teatro pubblico. Tuttavia il *Blackfriars*, vicino alla cattedrale di Saint Paul, cadeva sotto il dominio delle autorità municipali di Londra, e queste proibirono il suo uso come teatro pubblico, in modo che restò inattivo finché, dopo la morte di James Burbage, l'anno seguente, suo

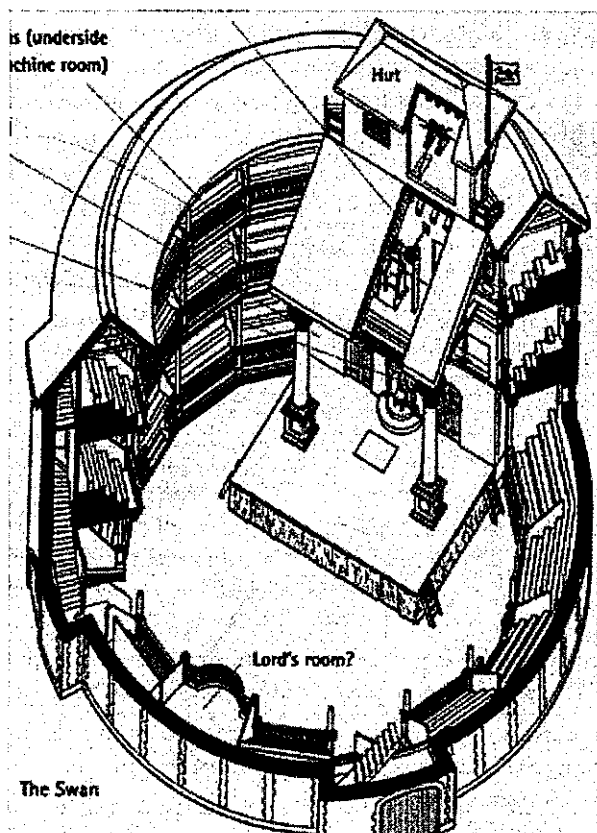
figlio, Richard Burbage, lo riaffittò ai *Children of the Royal Chapel*, suoi anteriori utenti. Così rimase fino al 1608, quando già sotto il regno di James I, la compagnia di Burbage e di Shakespeare, la *King's Men*, poté ricuperarlo per le proprie attuazioni. Allora, nei primi anni del secolo XVII, le compagnie di bambini vissero il loro ultimo e già effimero ritorno al primo piano dell'attività teatrale. Nel 1613, già al limite dell'età adulta molti attori della *Chapel Royal*, si unirono ad una compagnia professionale di adulti, i *Lady Elizabeth's Men*, e contrattarono le loro rappresentazioni per tre anni con l'impresario Philip Henslowee col suo associato Jacob Meade, che misero a loro disposizione il loro nuovo teatro, il *Hope*, inaugurato nel 1614. I cambi di proprietà del *Blackfriars* così come questa trasformazione di una compagnia di ragazzi in una di teatro professionale son ben significativi di questa lotta per l'egemonia dello spettacolo pubblico e del declino, al principio del secolo XVII, della via tentata per mezzo delle compagnie di ragazzi-attori di incorporare nel teatro commerciale pubblico una pratica scenica ristretta.

La rivalità tra le compagnie di scolari e quelle di attori professionali, che è anche la rivalità tra *indoor theatres* e teatri pubblici all'aria aperta, è uno degli aspetti più originali dello sviluppo teatrale inglese, ma è ben significativo della coesistenza di pratiche sceniche diverse, una di carattere precapitalista, professionale nei suoi agenti, e inserita nel mercato per mezzo delle loro rappresentazioni, e un'altra con una logica cortigiana, che attua sotto il patrocinio, i cui agenti non sono professionali ma scolari ed amministratori istituzionali. Gruppi di ragazzi-attori, vincolati a diverse istituzioni, che recitavano in occasioni festive speciali e in condizioni non commerciali, esisterono in tutta l'Europa. Basti ricordare i ragazzi dei collegi dei gesuiti in Spagna o quelli dei collegi universitari di Parigi, Bordeaux o di Toulouse in Francia. La novità in Inghilterra è che durante alcuni anni, tra la fine del XVI e l'inizio del sec. XVII, i ragazzi scolari escono dal palazzo reale, dalla cattedrale o dagli *Inn of Court* e si contendono con i professionali lo spettacolo pubblico, nei loro teatri coperti, e che scrittori del teatro professionale offrono opere a queste compagnie di ragazzi; ma se è vero che si tratta di uno sviluppo molto originale, è anche certo che agiscono con una logica diversa da quella del teatro professionale, una logica che conserva molte premesse del teatro degli scolari comune a tutta l'Europa.

Niente di più significativo, in questo senso, che la differenza di concetto che separa i teatri pubblici da quelli coperti o *indoor Theatres*. Abbiamo già visto come tra il 1576 e il 1599 si erano costruiti a Londra sette teatri pubblici, di cui, alla fine del secolo, sei continuavano ad essere operativi. Questi teatri o *playhouses* erano costruzioni nuove, progettate per l'esibizione di spettacoli teatrali. Quasi tutti avevano la forma rotonda o poligonale.<sup>10</sup> In tutti loro, e ancor più in

10. Il *Fortune* è l'eccezione, con la sua forma quadrata.

quelli di forma circolare, la sensazione era di un palco che s'affacciava al patio, quasi fino alla metà, e che era delimitato negli altri tre lati dagli spettatori.



Ricostruzione isometrica di *The Swan*, basata sul bozzetto disegnato da Johannes de Witt., in TRUSSLER, S., *Cambridge Illustrated History. British Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 89.

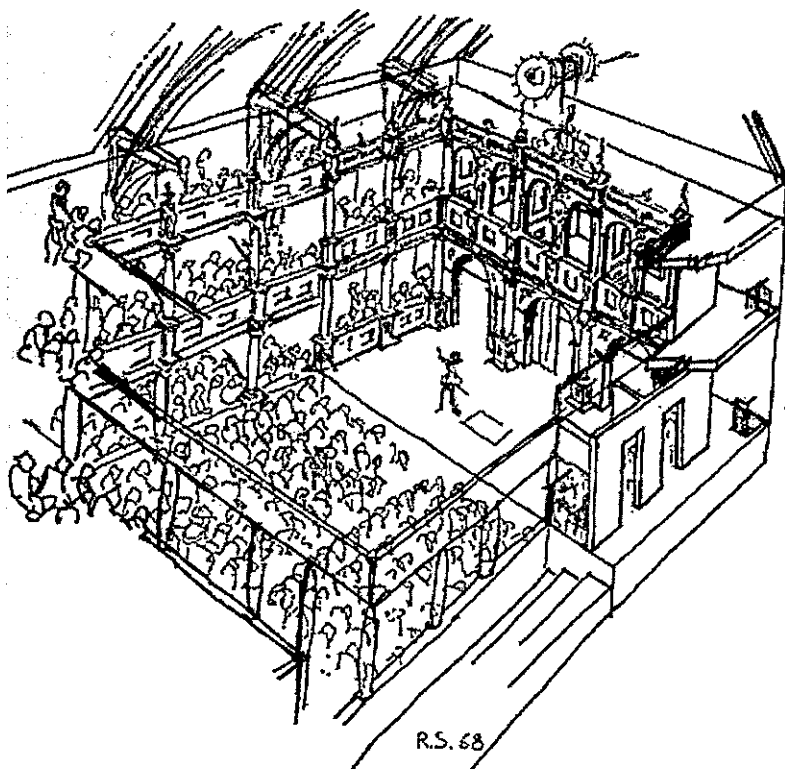
Al fondo dello scenario, chiudendolo, una facciata con due porte per le entrate e le uscite, e un'apertura centrale che si copriva con una tenda e che occultava dietro di sé il camerino e lo spazio per le comparse (*discovery space*). A un livello superiore s'affacciava un balcone, che era anche spazio per la rappresentazione o da coprire con teloni dipinti, a modo di scenografia. Questa parte posteriore dello scenario, con la facciata a due livelli e con il camerino restava coperta da una *shadow* o *cover*, chiamata anche *the heavens* nello *Swan*, perché era dipinta in azzurro e cosparsa di stelle. Questa copertura si appoggiava su ambedue le colonne, almeno nel caso dello *Swan*, e proteggeva parzialmente lo scenario dalla pioggia, lasciando allo scoperto, in ogni modo, il proscenio. Su questa copertura c'era una camera dove si immagazzinava e si occultava la macchina scenica aerea, a sua volta coperta da una volta. Attorno al patio o

arena, scorrevano tre livelli di gallerie, alle quali accedevano gli spettatori con diritto a sedersi, per cui dovevano pagare un supplemento sul prezzo. In queste gallerie c'era un'area, vicina allo scenario, o completamente di fronte allo stesso, riservata a un pubblico esclusivo (la *Lord's room*), ed aveva un prezzo speciale. Sui lati dello scenario c'erano anche dei banchi affinché i gentlemen cui piaceva farsi vedere, si sedessero pagando un supplemento. La parte del patio che restava libera era per gli spettatori che stavano in piedi, ed era scoperta. Nello *Swan* e sempre secondo De Witt, c'entravano quasi 3.000 persone, e nell'insieme costituivano un uditorio socialmente diversificato ed eterogeneo. Non c'erano posti riservati a titolo privato, come nei *corrales* spagnoli,<sup>11</sup> per cui bisognava andare a teatro abbastanza prima delle due pomeridiane, ora in cui cominciava lo spettacolo, per assicurarsi un buon posto. Era usuale passare il tempo di attesa con libri che si portavano da casa o che si compravano nello stesso teatro, incluso i testi teatrali stampati in quartini.

I teatri coperti avevano una configurazione diversa. L'unico operativo nel secolo XVI fu il *Blackfriars*, inaugurato nel 1575, visto che il *Whitefriars* non aprì le porte fino al 1608. Ambedue furono il risultato non di una nuova costruzione, ma di un adeguamento di ambedue gli spazi monacali alle esigenze del teatro. Il *Blackfriars* in cui recitavano *the Children of the Chapel Royal*, offriva funzioni non tutti i giorni, ma due volte alla settimana, e con prezzi abbastanza più elevati di quelli dei teatri pubblici. Il pubblico era minore in numero e maggiore in categoria sociale, ed incorporò insieme alla nobiltà cortigiana il pubblico dei *gentlemen* degli *Inn of Court*, situati lì vicino. La maggior differenza morfologica rispetto ai teatri pubblici consisteva nella sua condizione di teatro di sala, rettangolare e protetto dalle intemperie. Erano anche più piccoli. Lo scenario si situava sulla facciata della sala, con le sue due porte e la tipica delle apparizioni nel centro, e il suo balcone o galleria al livello superiore. Per gli spettatori, seduti di fronte allo scenario, nella platea, e lungo tre lati, in cui scorrevano tre piante di gallerie, si disponeva di quasi 600 posti. Qui le entrate della platea erano le più care, e quelle delle gallerie o palchi, in tre piani, le più economiche. Questi teatri, però, offrivano anche uno spettacolo differente. Poiché erano chiusi e pertanto con delle condizioni acustiche migliori, e contavano con attori che formavano parte dei cori, la musica ebbe qui un'importanza che non aveva nei pubblici e si suonava prima e alla fine della rappresentazione teatrale, ma anche durante, contrappuntandola costantemente. Ciò esigeva che le

11. «Whatever walk of life they came from, with no numbered seating in any kind of theatre and no way of securing advance ownership of a particular space, spectators needed to turn up well in advance of performance 'to save' good places for themselves». Si veda STERN, T., «The theatre of Shakespeare's London», in *New Cambridge Companion to Shakespeare*, ed. de M. De Grazia y S. Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 55.

parti propriamente letterarie fossero più corte, per lasciarle posto. Allo stesso modo la danza e i giochi di maschere ebbero un ruolo differenziale, molto al gusto cortigiano, e al disporre di luce artificiale, si potevano permettere effetti speciali di illuminazione. Con la sua macchina scenica aerea e i suoi scenari quasi all'oscuro, i teatri privati favorirono uno spettacolo più elaborato, ricco in effetti spettacolari e decorazioni sceniche.



Ricostruzione ideale dell'interno del *Blackfriars theatre* di Richard Southern, costruito nel 1596 da James Burbage, ma adoperato dai *Chapel Children* quasi fino al 1609, in TRUSSLER, S., *Cambridge...*, ed. cit., p. 92.

I teatri coperti e le compagnie di ragazzi-attori sono i due elementi di una pratica scenica cortigiana, che s'affacciano allo spazio urbano per condividere il nuovo mercato teatrale. Lo fanno in condizioni protette, è vero: le compagnie sono sovvenzionate, la loro sala di teatro è autorizzata dalla città a differenza dei proibiti teatri pubblici, e gli spettacoli solo sono accessibili per l'élite sociale. Ma lo fanno. È questa è una notevole differenza della pratica scenica cortigiana inglese di fronte alle altre europee, più proclivi a creare spettacoli chiusi all'interno dei palazzi. Fu anche solito in tutta l'Europa, il caso contrario, l'importazione a palazzo degli spettacoli dei teatri pubblici.

Anche in Inghilterra, ma dopo. E se nei primi anni del regno di Elisabetta è abbastanza maggiore il numero delle rappresentazioni a corte, a carico dei ragazzi della *Chapel Royal*, di quello delle compagnie professionali, negli ultimi anni si costruì un teatro permanente nel palazzo di Whitehall, a Londra, il *Banqueting Hall*, nel quale le rappresentazioni furono in gran parte a carico di compagnie professionali, specialmente i *Lord Admiral's Men* e i *Lord Chamberlain's Men*.

La corte inglese aveva dietro di sé una ricca tradizione di teatralità cortigiana, che avevano agevolato, dopo la guerra delle due rose, i re Tudor, Enrico VII ed Enrico VIII. Era, come in tutta l'Europa, una teatralità di tornei, fasti, mimi e maschere, oltre a rappresentazioni propriamente teatrali, chiamati *Interludes*. Questi *Interludes* prendono il loro nome precisamente dal loro inserimento in un quadro più ampio della festa, in cui si infilavano insieme ad altri spettacoli, e non designano un determinato genere teatrale, visto che ci furono molte varietà di *interludes*, ma la stessa attività teatrale, compreso il testo che gli faceva da supporto. Dal 1494 constano nella nomina reale quattro «*players of the King's Interludes*», e Enrico VIII li aumentò fino a otto o dieci.

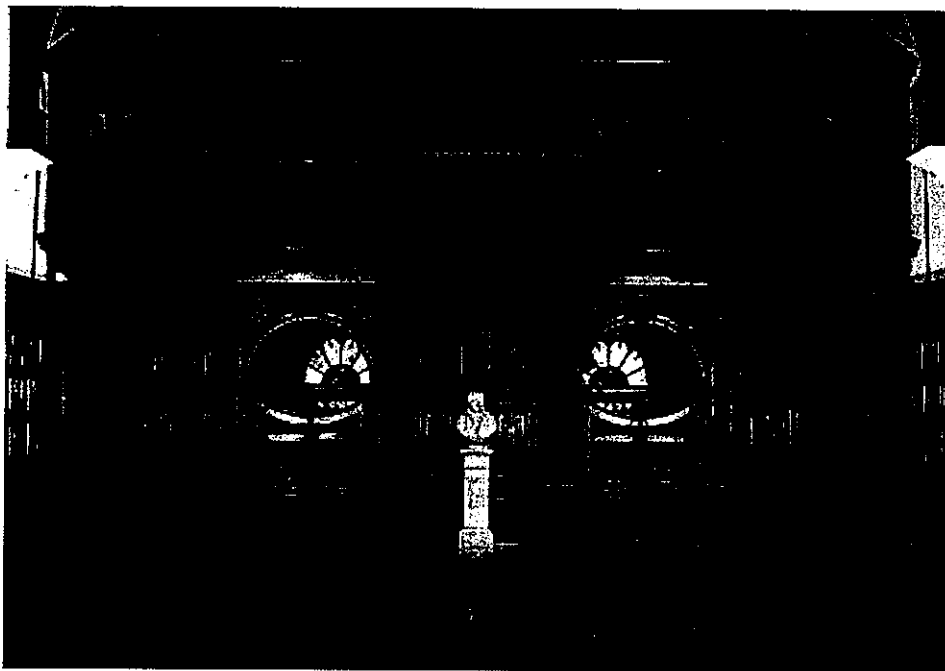
Ma il prodotto più genuino della teatralità cortigiana inglese, quello che rappresenta meglio una cultura dello spettacolo adeguato alla corte e lontano dal teatro professionale, sono *The Masques*, le Mascherate, un intrattenimento che sebbene usasse la poesia e lo spettacolo come costituenti, non aveva bisogno né di un testo letterario finito, né di una disposizione narrativa, ma sì di una completa comunicazione tra attori e spettatori, che erano invitati a partecipare alla danza. Nelle Mascherate, la rappresentazione lasciava passo alla celebrazione, una celebrazione basata su poche pagine di testo letterario, ma che poteva anche durare tre ore. Fu alla corte di Enrico VIII, un re a cui piacevano molto la danza e le maschere, dove si documenta per la prima volta questo intrattenimento, come «*a thing not seen afore in England*»<sup>12</sup>, una sera della Befana nel 1512, nel *Westminster Hall*. All'epoca di Elisabetta si perpetuarono le Mascherate soprattutto per festeggiare visitatori illustri, ma fu con gli Stuart, James I e Charles I, quando raggiunsero la loro maggior frequenza, più di cento, e il loro maggior sfarzo, reclutando per l'occasione, il più classicista dei drammaturghi inglesi, Ben Jonson, che scrisse tante Mascherate come testi drammatici, e l'architetto e scenografo Inigo Jones, lo stesso che avrebbe disegnato il *Banqueting Hall* di *Whitehall* e che si formò nell'architettura classica di Vitruvio, assimilando i grandi del classicismo italiano, Serlio, Sangallo e soprattutto Palladio. Jones diresse la messa in scena di quasi cinquecento spettacoli tra il 1605 e il 1640 e ambedue collaborarono, nonostante le loro scaramucce sul primato della poesia o della scenografia, in numerosi incarichi

12. STYAN, J. L., *The English Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 188.

reali di Mascherate. Le Mascherate si fecero ogni volta più complesse e più care, fino a raggiungere costi da dispendio. Si sa, per esempio, che la *Masque of Pleasure Reconciled to Virtue*, di Ben Jonson, costò nel 1618, 4.000 sterline, ma nel 1634, già sotto il regno di Charles I, la *Masque of Triumph of Love*, di James Shirley, il poeta di corte che sostituì Ben Jonson, raggiunse le 21.000 sterline. Sono costi sproporzionati che riflettono bene la logica non economica delle società cortigiane, dove le spese non si misurano per la necessità o per l'utilità di ciò che si paga, ma per la loro contribuzione alla maggior gloria del sovrano. Sotto questo aspetto le Mascherate inglesi giocano lo stesso ruolo dei Ballets francesi, soprattutto all'epoca del Re Sole, e sono le diverse manifestazioni di una stessa pratica scenica, di carattere cortigiano e melodrammatico, che s'imporrà in tutta l'Europa, nella seconda metà del XVII, al teatro commerciale professionale.

Se la pratica scenica cortigiana mantenne la sua autonomia lungo il secolo XVI e durante la prima metà del XVII, fino alla rivoluzione, a fronte a fronte con la pratica scenica professionale, non accadde così con la pratica scenica erudita, che si era sviluppata nelle scuole e nelle università già dall'epoca di Enrico VIII.

Una delle istituzioni più caratteristiche del teatro inglese fu quella delle *Innof Courts*, scuole di giurisprudenza, collegi professionali di avvocati e residenze allo stesso tempo, che somministravano diversi servizi ai collegiati, come la biblioteca o la grande sala di rappresentazioni. Tutt'e quattro situate nel centro di Londra, furono spazi abituali per le rappresentazioni teatrali: *Lincoln's Inn*, *Inner Temple*, *Middle Temple* e *Gray's Inn*. In queste istituzioni è dove si manifesta in gran parte il gusto per la tragedia seneciana, e lì sorgono le prime tragedie inglesi, come *Gordobuc* (1561), di Thomas Norton e Thomas Sackville, due giovani giuristi, rappresentata nell'*Inner Temple* nel 1561 e davanti alla regina Elisabetta l'anno dopo, che è la prima opera inglese che userà come base il verso bianco, e anche la prima composta allo stile di Seneca. L'alternativa fu la effettista *Cambises* (1569), di Thomas Preston, ispirata da Seneca, ma con una forma irregolare e sensazionalista, con i suoi fiumi di sangue sparsi sulla scena e misti con una comicità grottesca, con il suo miscuglio di dei e re da una parte e di personaggi della *lowlife* dall'altra, come i soldati Huf, Ruf e Snuf, o la figura archetipica del Vice, Ambidexter, che aggiungeva le sue pagliacciate.



Middle Temple's Hall, dove si celebravano rappresentazioni,  
 en TRUSSLER, S., *Cambridge...*, ed. cit., p. 67.

Come scrive Simon Trussler: «*Many of the pioneering dramatists of the late Elizabethan period were to be drawn from the academic milieu*». <sup>13</sup> Ed è ciò che accadde con i così chiamati *University Wits*, qualificativo che si attribuì a un gruppo di giovani scrittori di Oxford e Cambridge che dal 1585 al 1595 sperimentarono con diversi generi teatrali classici, dalla pastorale alla commedia e alla tragedia. Nomi come John Lyly, Robert Greene, George Peele, Cristopher Marlowe, o Thomas Kyd (estraneo a Oxford e a Cambridge, pero con formazione equivalente), rappresentano la parte più importante della letteratura teatrale nata negli ambienti accademici. Pur tuttavia, e a differenza di ciò che avvenne in Spagna, dove i drammaturghi di formazione classicista non si avvicinarono alla nuova pratica scenica commerciale, e furono marginati, in Inghilterra s'incorporarono a una delle due pratiche sceniche dominanti, o alla cortigiana, come gli italiani e francesi, o a quella del mercato professionale. John Lyly, di Oxford, predilesse la corte, e scrisse le sue opere per i *Earl's of Oxford's St. Paul's Boys*, e per un uditorio colto e sofisticato. Thomas Kyd e Cristopher Marlowe, invece, s'integrarono completamente nella nuova pratica scenica professionale. Osserva J. L. Styan <sup>14</sup> che il 1587 fu una data fondamentale nella storia del tea-

13. TRUSSLER, S., *Cambridge...*, ed. cit., p. 54.

14. STYAN, J. L., *The English...*, ed. cit., p. 110.

tro inglese, visto che si rappresentarono *The Spanish Tragedy* di Thomas Kyde *Tamburlaine the Great* di Marlowe, e si inaugurò il teatro *Rose*. In ogni caso, il percorso di Kyd e di Marlowe simbolizza perfettamente l'appassionata uscita dall'universo erudito per aggiungere forze alla nuova pratica commerciale.

E questa nuova pratica scenica commerciale, si distingue chiaramente dall'italiana e dalla francese precisamente per la sua capacità di fondare tutta un'attività teatrale su attori professionali organizzati in compagnie, su un calendario di rappresentazioni regolare ed esteso durante gran parte dell'anno, in cui si combinano delle prime con delle repliche, su edifici teatrali stabili amministrati imprenditorialmente, su testi letterari venali scritti da drammaturghi in risposta a una richiesta e che, in vari casi, si professionalizzarono per il teatro, su un pubblico eterogeneo e interclassista che andava alle stesse funzioni negli stessi teatri, per attuare come consumatori mediante il pagamento di un lavoro culturale, e finalmente su delle proposte estetiche che avanzano di fronte ai gusti dominanti cortigiani e al classicismo di accademie, collegi e università.

In questo aspetto, la pratica scenica inglese trova il suo maggior parallelismo con la spagnola, con cui condivide i caratteri basilari e alcune differenze significative. In Spagna non ci fu questa necessità di legittimare la professione dell'attore sottoponendola alla protezione della nobiltà come *servants*. Non ci fu nemmeno un appoggio attivo della corona di fronte agli attacchi degli abolizionisti, e i teatri furono chiusi in diverse occasioni per la morte di qualche membro della famiglia reale, e si estese la proibizione oltre il lutto in alcuni casi, per la pressione dei nemici del teatro. Ci furono anche difensori a oltranza e difensori riformatori, dando luogo a un dibattito ampio e di interesse sociale. Durante il regno di Felipe II e di Felipe III, la pratica scenica professionale si svolse in un contesto di grande libertà, con polemiche incluse, soprattutto con le proposte che arrivavano dai circoli umanistici e accademici. Come in Inghilterra, il monarca, e con lui la corte, a partire dal regno di Felipe III, si sentirono molto attratti dal teatro commerciale, e andarono a vederlo *in situ*, o lo portarono nelle sale e giardini di diversi palazzi reali. Solo a partire dal 1621, con l'arrivo del nuovo re, Felipe IV, come nell'Inghilterra di James I e Charles I, i gusti cortigiani tenderanno a influire sulla pratica scenica professionale.

In Spagna si costruirono teatri stabili come in Inghilterra, che rompevano col concetto cortigiano del teatro di sala o con il religioso dello scenario multiplo. In Inghilterra si costruirono di nuovo, in Spagna si adattarono a partire dai *corrales* previamente esistenti, per aggregamento di spazi, o si costruirono anche di nuovo. In Inghilterra sono rotondi o poligonali; in Spagna hanno diverse forme, rettangolari come La Cruz o El Príncipe, semicircolari come La Casa de la Olivera o il *corral* di Cordova, ellittici come quello della Montería, a Siviglia. Non è questo il luogo per sviluppare uno studio dettagliato delle costruzioni teatrali in Spagna, Inghilterra, Francia o in Italia, della disposizione del pubbli-

co, della capienza e delle medie di occupazione, della forma e misura dello scenario; basti osservare che in Italia la costruzione più caratteristica fu il teatro di sala, di architettura classicista, di scenario in prospettiva, e di gusto ornamentale cortigiano, sulla linea dell'Olimpico di Vicenza, del teatro di Sabbioneta e del Farnese di Parma. Che l'Hotel de Bourgogne, a Parigi, fu eminentemente un teatro di sala dallo scenario multiplo, medioevalizzante, mentre quello del Marais, l'unico che potrebbe assomigliare ai *corrales* spagnoli, nacque dall'adattamento di un *jeu de pomme*, mentre il Palais-Cardinal fu una sala all'italiana. In Spagna e in Inghilterra lo scenario di questi teatri ricostruiti è nudo, senza *frons scenae*, senza arco di proscenio, senza spazio per i telari in prospettiva. Nudo e polivalente, può significare qualsiasi spazio naturale, urbano, militare o di palazzo, ha due o tre livelli di altezza, e il suo scenario è una piattaforma elevata e circondata dal pubblico su tre lati, almeno al livello delle gallerie e posti a sedere. La rappresentazione si realizza con luce diurna. La capienza supera normalmente i 1.000 spettatori, e può superare i 2.000. Il cortile, salvo in qualche caso molto speciale, come la seconda Olivera o il Cockpit, è all'aperto, protetto solo da una telone in estate. Il pubblico è socialmente distinto, forse un po' di più che in Spagna, per la maggior presenza della nobiltà, sebbene la maggior parte dell'uditorio sembra corrispondere a una classe media di cavalieri, ecclesiastici, studenti e cariche di diverse amministrazioni. È uno scenario che gira le spalle alle elaborazioni scenografiche degli architetti italiani, e con questo gesto stesso tende a una poetica non classicista.

Ambedue i teatri, lo spagnolo e l'inglese, sono teatri commerciali, che si sottomettono alla legge dell'offerta e della domanda, ai movimenti del mercato e alle aspettative del loro pubblico. Tuttavia cambia, ed è forse una delle differenze più significative, la gestione di questa condizione commerciale. In Inghilterra fu a carico delle proprie compagnie di attori o di imprenditori privati. In Spagna, invece, gli attori non aspirarono a disporre di un teatro proprio, optarono per contrattarsi come forza di lavoro, e lo sfruttamento commerciale ebbe un carattere sociale nella maggior parte dei casi, per aver associato i benefici agli ospedali della carità, e perché furono amministrati da impresari istituzionali, in alcuni casi gli stessi ospedali, in altri i comuni, infine in altri, da affittuari che li subappaltavano. I benefici, in Inghilterra, finivano nelle mani degli attori e degli impresari, in Spagna degli ospedali e dei comuni, quando questi s'incaricarono di una sovvenzione diretta agli ospedali.

Un'altra differenza importante. I teatri pubblici inglesi sono costruiti nelle *liberties*, cioè in spazi marginali, fuori dalle mura della città. In Spagna i teatri si trovano nel centro stesso delle città. Ed è perché il ruolo delle città fu diverso in ambedue i paesi. In Inghilterra, e specialmente la città di Londra, si caratterizzò per la sua mentalità puritana, poco favorevole ai teatri, in modo che quando i puritani raggiunsero il potere, con la rivoluzione del 1642, che costò la testa

al Re, non tardarono a proibire i teatri, che non si riaprirono fino alla restaurazione monarchica. In Spagna, invece, i poteri municipali furono generalmente alleati dei teatri, interessati come erano alla contribuzione di fondi per la beneficenza degli ospedali.

Nella domanda teatrale lo scrittore trova quella che sarà la prima opportunità moderna per professionalizzarsi. In mancanza di uno studio globale dei guadagni professionali dei drammaturghi dell'epoca, ciò che è evidente è che casi come quello di Lope de Vega, Calderón, Shakespeare o Hardy, si trovano agli antipodi dello scrittore sostenuto dalla corte, come Tasso o come Racine. Comincia ad essere possibile una carriera letteraria, che nonostante tutto dovrà aspettare un secolo e mezzo per consolidarsi, ben entrato il secolo XIX.

In Inghilterra, e nell'epoca elisabettiana, predominano i drammaturghi di compagnia, che lavorano in rapporto diretto con gli attori, come i drammaturghi à gages francesi. In molte occasioni gli inglesi lavorano in équipe, due o più scrittori, scrivendo di nuovo, o adattando e riscrivendo opere di altri autori. In Spagna, e salvo eccezioni come quelle di un Andrés Claramonte, s'impone un principio di divisione del lavoro, il poeta non appartiene alla compagnia, non partecipa come *sharer* nella stessa, né è stipendiato, sebbene riceva i suoi ordini. Siccome riceve gli ordini della nobiltà di drammi genealogici per esaltare i meriti delle loro dinastie, o delle città per festeggiare i loro santi patroni e le loro leggende pietose, o della propria corona per i loro fasti e celebrazioni. In ambedue i casi non sono riconosciuti ancora i diritti di proprietà dell'autore sulla sua opera. L'opera è proprietà di chi dispone materialmente della stessa, siano attori o editori.

Il teatro commerciale in Spagna e in Inghilterra suppone, insomma, il primo tentativo di una pratica culturale di mercato, basata in un principio di professionalizzazione degli agenti che intervengono e di un uso aperto in funzione del pagamento da parte dei consumatori. L'estensione di questa esperienza culturale ad altre aree doveva scontrarsi, per forza, con la logica propria di una società cortigiana. E fu così impossibile. Nell'ultimo quarto del secolo XVII, e nei quattro paesi qui considerati, si impose questa logica culturale cortigiana, e il teatro commerciale fu smontato nei suoi principi, assorbito da una pratica scenica cortigiana, o marginalizzato. Eppure, finché durò, fu capace di aprire una apertura alla Modernità, e di riempirla di opere di tale qualità che sono rimaste come parti fondamentali del nostro patrimonio.

*Bibliografía citata*

- FAIVRE, B., «La 'profession de comédie'», en *Le théâtre en France. 1. Du Moyen Age à 1789*, ed de J. De Jomaron, Parigi, Armand Colin, 1988, pp. 111-128.
- HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1992<sup>2</sup>, 2 vol.
- ROBERTS, P., «Elizabethan players and minstrels and the legislation of 1572 against retainers and vagabonds», en *Religion, culture and society in early modern Britain Essays in Honour of Patrick Collinson*, ed. de A. Fletcher y P. Roberts, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 29-55.
- STERN, T., «The theatre of Shakespeare's London», en *New Cambridge Companion to Shakespeare*, ed. de M. De Grazia y S. Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 45-60.
- STYAN, J. L., *The English Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- TRUSSLER, S., *Cambridge Illustrated History. British Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- WICKHAM, G., BERRY, H. & INGRAM, W. (eds.), *English Professional Theatre, 1530-1660. Theatre in Europe: A Documentary History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.