

## **Maestro e contro-maestro: ricordo di Ludovico Zorzi e dell'incontro di un Francesista 'pizzorussiano' con la 'Nuova' Storia del Teatro<sup>1</sup>**

La 'Nuova' Storia del Teatro ha fatto spazio all'espressione delle emozioni nell'attore che si esprime e nel pubblico che lo ascolta. Nel Seicento, Bossuet ne aveva studiato il fenomeno per condannarlo. Come relatore qui e stasera permettete che io esprima la mia commozione causata dalle dolorose assenze: Fiamma Nicolodi, musicologa, che avevamo chiamato nella Classe di Discipline Umanistiche e Scienze e che è precocemente scomparsa, e con lei Stefano Mazzoni, da cui abbiamo ricevuto l'eredità del suo volume che ci parla della sua persona di uomo e intellettuale della Storia dello Spettacolo con un'evidenza e energia di partecipazione alla Disciplina tali che fanno del suo libro un documento vivo di lui e del suo caro maestro Ludovico Zorzi.

Stefano Mazzoni ci ha lasciato prima che potessimo proporre il suo nome come Accademico. Lo è per noi a pieno titolo grazie anche a questa sua ultima impresa *inter artes* che è una delle cifre dell'Accademia del Disegno.

Dal 2013, sotto la presidenza di Maurizio Bossi, e con le successive presidenze di Giovanni Cipriani e di Giorgio Fiorenza, la Classe DUS dell'Accademia delle Arti del Disegno ha nutrito il sogno di chiamare al suo interno personalità di Storia dello Spettacolo che potessero costituire un vivace nucleo anche performativo dalla musica allo spettacolo inteso pure nella sua valenza scientifica, ingegneristica, ad esempio. Questo nucleo avrebbe potuto interagire sia con il resto della nostra classe sia con le altre classi, dall'architettura, alla scultura e alla pittura, riprendendo la vocazione interdisciplinare dell'Accademia. L'altra possibilità a cui pensavamo, riferendoci a un'intenzione certo ben più antica della nostra, era di favorire un altro progetto che si stava sempre più delineando all'interno dell'Accademia per interessamento della Presidente e del Segretario generale e di amici e colleghi accademici esperti nelle questioni statutarie e cioè la formazione di una nuova classe, quella ora felicemente creata, la classe di Musica e Arti dello Spettacolo di cui celebriamo in questa occasione due rappresentanti Siro Ferrone e Sara Mamone. I due discendenti del ramo fiorentino zorziano avrebbero diffuso anche dall'Accademia delle Arti del Disegno gli importanti risultati della disciplina.

L'idea realizzata dalla classe DUS fino alla nomina di accademico di Renzo Guardenti, che, dopo un periodo di interim, è stato direttamente chiamato nell'odierna classe di Musica e Arti dello Spettacolo, quell'idea, riuscita, era che, in attesa di sviluppi, chiamassimo nella nostra classe DUS almeno il primo nucleo di personalità della Scuola di Storia del Teatro formatosi con Ludovico Zorzi e Cesare Molinari, padri fondatori rispettivamente docenti a Firenze presso le Facoltà di Lettere e Magistero.

---

<sup>1</sup> Questo testo mantiene l'andamento dello scritto oralizzato.

Nel 2023, quei professori della ‘Nuova’ Storia del Teatro che erano precedentemente appartenuti alla classe di Discipline Umanistiche e Scienze, Ferrone, Mamone, Pagnini (certo di seconda generazione fiorentina - è allieva di Sara Mamone - ma unica docente di storia della danza) sono felicemente transitati nella classe di Musica e Arti dello Spettacolo sin dalla sua costituzione.

L'altra emozione, che contrasta fortemente la prima, è quella della gioia che il loro ‘viaggio’, per riprendere un tema strutturale elaborato dalla ‘Nuova’ Storia del Teatro, dalla classe di Discipline Umanistiche e Scienze alla nuova classe di Musica e Arti dello Spettacolo, abbia avuto buon esito con grande soddisfazione dell'Accademia e della Classe DUS.

Ma parlando della prima generazione della ‘Nuova’ Storia del Teatro si può chiarire con un semplice aneddoto che mi riguarda - e quindi attraverso il mio sguardo e la mia mente - cos'era alla sua origine, nel 1972. per me, questa scuola.

Al suo arrivo a Firenze nel 1972 sono stato allievo di Ludovico Zorzi.

Con il 1971 e la liberalizzazione dei piani di studio l'ho potuto scegliere come un maestro alternativo ad un altro maestro, anche lui frutto di una mia scelta, professore di Letteratura Francese, materia in cui avevo deciso di laurearmi, il professor Arnaldo Pizzorusso. Alternativo, perché Zorzi rappresentava una parte di me che giovane sessantottino andava in direzione opposta all'insegnamento ‘classico’ che Pizzorusso incarnava. Zorzi, tra l'altro, portava con sé quell'attenzione rivolta alle scienze umane, dalle quali l'altro maestro rifuggiva, pur ben conoscendole. Personali letture di testi dei quali avevo conosciuto l'esistenza soprattutto nella mia frequentazione degli insegnanti e della Biblioteca dell'Istituto Francese di Firenze (IFF), letture che andavano da Jacquot alla Deierkauf-Holsboer, per risalire alla *Pratique du Théâtre* del D'Aubignac, mi avevano insegnato l'esistenza di un altro modo di avvicinarsi al teatro, modo che veniva definito storia materiale del fenomeno. Ritrovavo in Zorzi e nel suo metodo, guardati a distanza da Pizzorusso, la scuola delle “Annales”, di cui all'IFF leggevo la rivista spinto da quella curiosità che era propria dello Zorzi, e, con la scuola delle “Annales”, la Nouvelle Histoire, non più evenemenziale, ma portata sulla considerazione di un necessario tempo lungo di analisi, il vasto spazio dei fatti la loro geografia espansa, espressi da Braudel.

In Zorzi e nella sua nuova disciplina ritrovavo segni di antropologia culturale non apprezzata dal mio maestro di Francese. Mentre le scienze umane ‘invadevano’ per così dire le aule e la Biblioteca dell'Istituto Francese di Firenze che frequentavo appassionatamente, alla Facoltà di Lettere, nell'aula del professor Pizzorusso, assistevo, per mia correzione, a lezioni che erano una messa in guardia da esse, le famigerate scienze umane, a salvaguardia dell'analisi letteraria testuale anche delle opere di teatro.<sup>2</sup> Sappiamo che, all'opposto, proprio contro l'interpretazione letteraria e idealistica del teatro Zorzi aveva fondato la sua scuola.

---

<sup>2</sup> Anche se allievo di Giovanni Macchia, uno dei riferimenti imprescindibili della Storia dello Spettacolo, in generale, e della ‘Nuova Storia del Teatro’, in particolare, Arnaldo Pizzorusso rimaneva sostanzialmente fermo nella sua idea, considerata da lui come più ‘alta’, di teatro quale forma letteraria, poetica.

Aveva salvato Zorzi dall'ostracismo da parte del mio maestro di Francese, la sua, di Zorzi, attenzione al documento d'archivio. È per questo, rassicurato anche dall'amico Caretti, estimatore di Ludovico Zorzi, che Pizzorusso aveva risposto positivamente alla chiamata di quest'ultimo in una cattedra creata per lui, quella di Storia dello Spettacolo.

Sull'onda della mia passione zorziana, al momento della tesi ho chiesto, in un mio palese sussulto edipico contro il grande Padre culturale di Francese, ho chiesto al maestro della tradizione accademica - più letteraria e poetica che non spettacolare -, Arnaldo Pizzorusso, che doveva portare ordine razionale, cartesiano, nell'espressione delle mie passioni metodologiche, ho chiesto, dicevo, una tesi sul teatro del primo Seicento francese. Il *plan* della tesi fu immediatamente rifiutato a cominciare dal titolo: *La parola come spettacolo nel teatro del primo Seicento francese*. Quello che mi derivava o credevo mi derivasse dall'insegnamento della 'Nuova' Scuola di Teatro zorziana era cassato per un ritorno all'ordine che consisteva, ripeto, nell'analisi letteraria dei testi teatrali, nella loro valenza poetica (in questo caso barocca), nell'analisi interna dei 'generi' come quello pastorale.

Era tutto il contrario dell'idea su cui Zorzi aveva creato la sua Storia dello Spettacolo. Un ritorno indietro che sta presentemente tornando come minaccia addirittura all'interno della 'Nuovissima' Storia del Teatro.

Avevo sperato di avere Ludovico Zorzi come controrelatore, ma mi venne assegnato Lanfranco Caretti che, nonostante la sua stima e ammirazione per Zorzi, seguendo le direttive letterarie di Pizzorusso nei miei confronti, mi risospinse verso le poetiche del Cinque-Seicento italiane e francesi a cui io aggiunsi in un secondo momento le poetiche d'arte stimando il teatro vicino anche alla visione artistica.

Non volendo rinunciare a laurearmi in Letteratura Francese, secondo un desiderio nato nell'infanzia, al posto della tesi 'trasgressiva', zorziana, proposi a Pizzorusso una tesi 'classica' sull'influenza della pastorale cinquecentesca italiana in Francia a partire dall'*Aminta* del Tasso. Una tesi di comparatistica letteraria<sup>3</sup> che ha aperto la via - con l'imprimatur di Lanfranco Caretti - alla mia successiva carriera universitaria di Francesista.

In Francia, occorrerà arrivare agli anni Novanta del Novecento con Forestier per la definitiva consacrazione del rapporto tra testo pubblicato e testo rappresentato. Nella sua edizione del teatro di Racine per la collana de La Pléiade lo studioso evidenzia che in certe, apparenti, incongruenze grammaticali e sintattiche evidenziate dalla punteggiatura si potevano rintracciare residui della scansione metrica propria della dizione dell'attore o dell'attrice.

Il mio primo titolo che ritenevo profondamente zorziano, *La parola come spettacolo*, che era restato nella mia memoria, avrebbe solo successivamente richiamato la mia attenzione di docente universitario sulla recita di attori e attrici francesi del primo Seicento in Francia, sulla loro voce e sul loro corpo di cui si portava in scena la fisicità e l'erotismo.

---

<sup>3</sup> Sempre per mia scelta, a Magistero avevo deciso di dare un esame di Letteratura Comparete. La cattedra era stata affidata a Carlo Cordié.

Un aspetto che la ‘Nuova’ Storia del Teatro mi aveva insegnato a considerare e che trova uno degli esempi più alti su suolo italiano (e anche francese) nel Dizionario biografico di attrici e attori nel libro, ora in lingua,<sup>4</sup> di Siro Ferrone. Il testo teatrale avrebbe rivelato per me, dalla vocazione di ricercatore (come mi avrebbe definito Caretti durante la discussione di tesi), le presenze di voce, tono, gestica, mimica, prossemica dell’attrice/attore/ personaggio, anche per favorire una lettura ‘scenica’ del testo da parte di chi ne usufruiva nel suo proprio, solitario, *cabinet de lecture*.

La Storia del Teatro zorziana ha rivoluzionato la ricerca e l’insegnamento della materia in Francia fin dagli anni Ottanta del secolo scorso anche se Oltralpe esistevano già, come ho detto, casi isolati di studio della cosiddetta storia materiale del teatro, studi, cioè, che non avevano portato con sé la rivoluzione generalizzata di ricerca e insegnamento in questo campo come è avvenuto per Zorzi e i suoi seguaci e allievi a Firenze.

A Forestier, in collaborazione con Lise Michel, si deve nella collana “Theatrum Mundi” da lui diretta, dove è apparsa anche la versione in francese del libro di Ferrone, un volume intitolato *La scène et la coulisse* sul teatro del Seicento in Francia. Un titolo emblematico dall’impronta zorziana mentre ancora in Francia resiste per il teatro del Seicento la sua interpretazione letteraria, testuale, poetica, di ‘genere’.

Nel 1973 la mia idea della ‘Nuova’ Storia del Teatro zorziana era già quella che ho indicato. ‘Nuova’ Storia del Teatro la cui conoscenza ho approfondito seguendo il maestro/contro-maestro anche nelle conferenze e via via nei suoi scritti sempre fondatori. Ritrovavo in Zorzi quanto letto in René Bray il cui *Molière, homme de théâtre* risultava, dalla sua pubblicazione nel lontano 1954, essere un testo fondativo della lettura del teatro come spettacolo. Nella classe di Francese, la proposta critica innovativa del Bray non scalzava però altre proposte critiche concorrenziali come quelle politiche, religiose, morali, filosofiche, poetiche.

Nella mia tesi in Francesistica, ho così tradito Zorzi, spinto dal mio maestro Pizzorusso a ritornare a una lettura letteraria, ‘classica’, del teatro che, oggi, come fenomeno di ritorno, sembra, come accennavo, interessare quella che potremmo chiamare la ‘Nuovissima’ Storia del Teatro insieme ad un ulteriore ritorno d’interesse per il solo evenemenziale rispetto al tempo lungo ovvero alla lunga durata nel tempo, alla vasta esemplarità in un grande spazio geografico che, derivati dalle riflessioni degli autori delle “Annales”, vengono considerati garanti della correttezza d’indagine su di un fenomeno sia esso la cosiddetta Commedia dell’Arte (vedi Ferrone), sia esso l’immagine di una regina (vedi Mamone): Maria de’ Medici è dall’attrice riveduta e corretta rispetto alla storiografia largamente denigratoria, e così il suo operato politico-culturale attraverso il teatro e la teatralità che risulta alla base della successiva ‘scena’ rappresentata dal Grand-Siècle di Luigi XIV.

---

<sup>4</sup> La traduzione del succitato libro di Ferrone è di Françoise Decroisette storica del teatro italiano, uno dei rari esempi di studiosa francese che ha iniziato la sua giovanile ricerca negli archivi della Pergola pubblicandone le attività performative tra Sei e Settecento.

Restando nel mio dominio francese, che è importante citare per differenza con l'Italia nel nostro contesto odierno qui all'Accademia, credo che un libro come questo di Sara Mamone sia uno di quei libri, se non il Libro, che negli anni Novanta del secolo scorso ha fatto sì che Marc Fumaroli, dalla sua aula parigina al Collège de France, ammettesse il fondamentale contributo dell'Italia alla costruzione di quel Grand-Siècle considerato di norma fino ad allora autoctono per orgoglio nazionalistico.

Nel 1972, i punti salienti su cui si fonda la scuola di Zorzi a Firenze ci sono già, ma vanno ovviamente ripresi, precisati, declinati attraverso i suoi seguaci (Ferrone e Mamone) e il suo allievo (Mazzoni), che non lo hanno mai tradito come io invece ho fatto.<sup>5</sup>

In questo contesto, il libro di Siro Ferrone si presenta come una demitizzazione della cosiddetta Commedia dell'Arte, di decostruzione e ricostruzione di essa grazie anche al riesame del repertorio che ospitava il teatro serio scritto, come quello tragico e cantato. Una complessità, una *varietas*, che sempre nella mia ottica di Francesista, fa ancor meglio conoscere il debito di Molière - nei confronti di una Commedia dell'Arte 'nuovamente' concepita - sia quanto al comico sia quanto al drammatico che convivono nella sua opera. Libro pure declinato al femminile, con il capitolo dedicato alle donne in scena tramite i paragrafi intitolati: Diva, Actrices pour le plaisir e Le rachat des amoureuses, esso convoca la storia della religione (le attrici e la conversione di altrettante possibili maddalene) all'interno della 'Nuova' Storia del Teatro, un'attenzione anche rivolta al corpo femminile delle interpreti, alle loro emozioni di donne e attrici che non mi sembra abbia fino ad oggi un corrispondente in Francia e che apre la via alla voce e al corpo in scena delle attrici raciniane tra cui la Champmeslé, citata dal Ferrone, oscena (da non mettere in scena) interprete della *Fedra* di Racine portatrice e suscitatrice d'erotismo, che alla fine del Seicento Bossuet definirà prostituta.

Per tornare a Molière, spesso chiamato in causa dal Ferrone, uno dei maestri di Zorzi, Diego Valeri, all'Università di Padova, aveva affidato al De Bosio un soggetto di tesi allora d'avanguardia: la presenza della Commedia dell'Arte in Molière. L'aneddoto mi è utile per sottolineare la tipologia di insegnanti e di argomenti spettacolari che certamente hanno ispirato nelle sue scelte metodologiche il giovane Zorzi, studente padovano. Solo di recente, grazie all'italianista in terra di Francia, Bourqui, sempre Georges Forestier nell'edizione della Pléiade del grande drammaturgo ha studiato con maggiore precisione il debito della cosiddetta Commedia dell'arte nel teatro del drammaturgo seicentesco.

I titoli delle due parti del volume ferroniano, ovvero *Il sistema economico e sociale, Geografia e storia* evocano la 'riforma' zorziana facendo intravedere nel suo scritto la presenza delle "Annales" e della Nouvelle histoire.

La geografia è vasta: va dalla Valle del Po all'Europa, compresa quella orientale, geografia braudeliana, dunque, 'nuova' nel modo di essere considerata anche in una narrazione diffusa a lungo termine: di nuovo la lunga durata di Braudel.

---

<sup>5</sup> L'invito a me rivolto da Ferrone a pubblicare sulla rivista "Drammaturgia" sembrerebbe significare che qualcosa di zorziano, con il tempo, sia entrato a far parte del mio DNA, così come la lusinghiera chiamata in qualità di docente di Teatro francese nel DAMS e nel suo dottorato.

Quanto al volume di Sara Mamone, l'omaggio dell'autrice a Zorzi anche tramite l'uso delle sue metodologie è evidente nel titolo in cui appaiono le nozioni di città capitali, allargamento del concetto di luogo scenico, sintagma caro al maestro che porta la geografia e la toponomastica all'interno della storia dello spettacolo.

Un omaggio, alla Nouvelle Histoire è la scrittura felice, creativa, di una biografia concepita sotto la specie di un romanzo nel quale l'onniscienza, quando è d'uso, è conseguenza di tutta un'alchimia elaborata a partire da una messe di documenti letti, interpretati - anche attraverso la loro messa in dubbio -, incrociati, commentati.

Non è solo, mi sembra, l'interdisciplinarietà e la transdisciplinarietà insegnate da Zorzi, e alla quale Sara Mamone fa riferimento nell'avviso al lettore né l'acribia nella lettura del documento, nella sua ricostruzione, interpretazione in relazione ad altri documenti, che hanno fatto fino ad oggi superare la prova del tempo alla 'Nuova' Storia del Teatro zorziana, ma anche e soprattutto la coscienza espressa profondamente da Sara Mamone del pericolo di una *hybris* che può cogliere il ricercatore della 'Nuova' Storia del Teatro nell'orgogliosa certezza di potere ricostruire interamente un evento che in realtà è la parte superficiale di un calco vuoto, il vuoto essendo paradossalmente l'evento stesso. La scrittura critica di Sara Mamone si fa qui in particolare emozionata ed emozionante anche grazie ai raffronti della disciplina con lo scavo archeologico pompeiano. E pare avvicinarsi per noi a certe concezioni di Derrida sulla struttura senza struttura, sulla struttura vuota o sul vuoto della struttura.

Con Stefano Mazzoni, la presenza di Zorzi nel suo proprio metodo va dall'ispirazione alla mimesi. Il suo libro è certo un testo condotto alla luce dell'amato maestro incontrato alla Facoltà di Lettere di Firenze ma anche e soprattutto una ripresa mimetica di Braudel, della scuola delle "Annales".

Il volume di Mazzoni conta 778 pagine. Il volume di Braudel sul *Mediterraneo e Filippo II* (1949 e rivisto nel 1966), modello che ha ispirato a suo tempo Zorzi, è, in una delle sue edizioni in due tomi, complessivamente di 1214 pagine, nei quali l'autore ricorre alla storia tradizionale narrando avvenimenti nelle loro relazioni e influenze e la supera aprendo alle scienze umane, come la geografia, l'economia, la sociologia, l'archeologia.

Il grande spazio narrativo (dall'Europa, alla Russia, alla New-York dove Da Ponte insegna italiano all'università). la lunga durata o tempo lungo del racconto (si va dal Cinquecento all'Ottocento), sono una volta di più di stampo braudeliano.

La Festa, poi, come tema, forma e struttura, si muove tra storia materiale, antropologia, e scienze politiche. L'interesse per l'italiano come lingua di attori e cantanti deriva a Mazzoni dall'ascendenza di suo padre e di suo nonno illustri dantisti. Voglio dire che il libro di Mazzoni, oltre ad essere una sorta di summa della scuola zorziana, porta in scena se stesso, oltre agli addetti ai lavori e alle robe della Festa (il Mazzoni è anche attento all'antropologia e alla spettacolarità). Il libro è in altre parole consustanziale al suo autore. Quanto alla scrittura, si muove tra autobiografia, la sua, di uomo e di studioso, la biografia umana e intellettuale del maestro Zorzi, il lungo racconto documentario della Festa europea (e non solo), il discorso sul metodo. Storicizzare se stesso e con lui Zorzi e con loro i tantissimi critici di storia del teatro e dello spettacolo (e non solo) evocati come

testimoni nelle ricchissime note e nella bibliografia, è procedimento utilissimo per i futuri specialisti della materia. Il volume può essere infatti connotato anche come libro di servizio.

Relativamente ai propri destinatari in genere, oltre che agli studenti, Stefano Mazzoni pensa ai giovani studiosi già impegnati con pubblicazioni per portare avanti la Scuola della ‘Nuova’ Storia del Teatro, ma l’approccio documentario che era proprio dei padri fondatori (Zorzi, Braudel, Bloch ecc.) della disciplina, oggi, egli lamenta, è spesso negletto: “Penso, scrive, alle striminzite note e agli striminziti volumetti alla moda anche tra gli addetti ai lavori che non danno conto del profumo della ricerca [...]” (p. 53). In questa ‘Nuovissima’ Storia del Teatro, che qui si profila pericolosamente, si tende a omettere i debiti intellettuali nel nome di un autocompiacimento esegetico. Il metodo zorziano si fonda, infatti, oltre che sul documento, sulla generosità, sincerità, gratitudine che sono, insieme al “profumo della ricerca”, componenti morali e poetiche, di quel metodo, che ne assicura la resistenza e il superamento di fronte alla prova del tempo. Proprio per rispondere all’intitolato dell’incontro di oggi ho qui parafrasato in chiusura le parole comunque rassicuranti di Stefano Mazzoni (p. 54) sul futuro della ‘Nuova’ Storia del Teatro inaugurata da Zorzi a Firenze cinquantadue anni fa, nel 1972.

*Marco Lombardi*

[v2]