

Teatro e Storia

nuova serie

Le voci della storia

Horacio Czertok
TEATRO IN ESILIO

COMEDIA

Los días 1 y

Persona de Besti

Actores y una enérgica condena a la censura

Angelo

la Sala

Volume pubblicato con il contributo:



Università degli Studi
Roma Tre

TEATRO E STORIA nuova
serie
43-2022

[a. XXXVI vol. XIV della nuova serie]

Teatro e Storia nuova serie

Rivista annuale

Direttore responsabile: Mirella Schino

Redazione: Matteo Casari; Raffaella Di Tizio; Doriana Legge; Samantha Marenzi; Francesca Romana Rietti; Gabriele Sofia; Valentina Venturini.

Redattori emeriti: Georges Banu; Eugenio Barba; Eugenia Casini Ropa; Clelia Falletti; Jean Marie Pradier; Franco Ruffini; Nicola Savarese.

Comitato scientifico: Paul Allain; Marie-Christine Autant-Mathieu; Monika Blige; Vicki Ann Cremona; Raphaëlle Doyon; Zofia Dworakowska; Maggie Gale; Stefano Geraci; Raimondo Guarino; Stefan Hulfeld; Patrick Le Bœuf; Annelis Kuhlmann; Lluís Masgrau Peya.

Sono stati tra i fondatori di «Teatro e Storia»: Fabrizio Cruciani (1941-1992), Claudio Meldolesi (1942-2009), Ferdinando Taviani (1942-2020).

Per informazioni sul sistema di *peer review* usato dalla redazione, sulle norme per le collaborazioni esterne, sulle norme editoriali, su Indici e *summaries* dei numeri precedenti, sulla storia della rivista, si veda il sito www.teatroestoria.it.

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 57/2010 del 24/02/2010
Registro della Stampa, Cancelleria del Tribunale Civile di Roma

Stampa: Domograf - Roma

In copertina: da sinistra: frammento di un documento proveniente dall'Archivio del Collegio Nazareno; copertina del libro di Horacio Czertok, *Teatro in esilio*; appunti di Ángel Elizondo su una lezione di Lecoq; fotografia di Arnold Genthe, Beatrice Wanger, 1918-19, scansione del negativo (Genthe Collection, Library of Congress); copertina di «Comoedia» con Emma Gramatica come Santa Giovanna, 20 aprile 1926; Ferdinando Taviani, 2007, foto di Emanuela Bauco; pagina del quotidiano argentino «Clarín», 24 ottobre 1980 (sulla censura che ha colpito uno spettacolo di Elizondo); fotografia di Gioacchino Dolci e altri (da sinistra Francesco Fausto Nitti, Italo Oxilia, Carlo Rosselli, Emilio Lussu e Dolci, luglio 1929, fotografo sconosciuto); incisione anonima del teatro progettato da Giuseppe Aldrovandini, 1740; caricatura di Mussolini di Sergio Tofano, 1923; lo sfondo è una pagina manoscritta del libro di Elizondo, *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado, Buenos Aires*.

Tutti i diritti delle foto pubblicate in questo numero appartengono ai fotografi.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0394-6932

© 2022 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14
www.bulzoni.it – e-mail: bulzoni@bulzoni.it

TEATRO E STORIA

43-2022

Le voci della storia

- 7 Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2022*
- 29 Dossier. *Storie di attori e di attrici in tempi di dittature. Il caso del mimo in Argentina tra il 1973 e il 1983*. A cura di Francesca Romana Rietti
Francesca Romana Rietti, *Tessere di un teatro di guerriglia. Nota introduttiva*, 31 – Ignacio González, *Il sussurro del corpo*, 37 – Scheda: Francesca Romana Rietti, *Lungo la linea del tempo 1943-1984*, 46 – Victor Hernando, *Mimo tra resistenza ed esilio. Cronaca e nomi per non dimenticare*, 58 – *La ribellione del corpo. Voci dalla Compagnia Argentina di Mimo Ángel Elizondo*, 73 – Ángel Elizondo, *Dittatura, spettacoli clandestini e censura*, 79
- 95 Aldo Roma, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna. (Roma, secc. XVII-XVIII)*
- 119 Luca Vonella, *Come il giovane ebreo dal rabbino*
- 129 Raffaella di Tizio, *Horacio Czertok racconta. Un teatro per attraversare muri: Mir Caravane nella storia del Teatro Nucleo*
- 165 Doriana Legge, *Emma Gramatica. Percorsi e strategie di un'ultima capocomica*
- 199 Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini e i fascismi. Leadership in teatro, leadership in politica*
- 239 Valentina Venturini, *Mariano Dolci racconta. L'anima dei burattini e dei loro burattinai*

- 271 Dossier. *L'uso della fotografia nei libri della danza di inizio Novecento. Casi studio e zone di intersezione*. A cura di Samantha Marenzi
- Samantha Marenzi, *Introduzione*, 273 – Arnaud Rykner, *Utilizzi mediatici della fotografia di teatro: l'attore in stampa*, 279 – Scheda: Samantha Marenzi e Simona Silvestri, *1896-1906. Due libri illustrati a cavallo tra i due secoli e al confine tra arte, scienza e cultura performativa*, 297 – Simona Silvestri, *Le fotografie del sistema dalcroziano: l'atelier Boissonnas e i processi di visualizzazione del ritmo*, 317 – Samantha Marenzi, *Culture visive della danza. Le fotografie nei libri di Hans Brandenburg e Arnold Genthe tra Germania e America*, 350 – Raimondo Guarino, *L'immagine e la luce dell'archetipo*, 397
- 413 *Summaries*
- 423 Notizie sugli autori

Aldo Roma

RIPENSARE IL TEATRO DI COLLEGIO
D'ETÀ MODERNA
(ROMA, SECC. XVII-XVIII)*

Quando si parla di *teatro di collegio* solitamente ci si riferisce a una pratica o tuttalpiù a una non meglio precisata forma drammatica, individuate da un confine spaziale o culturale: il teatro realizzato, tra la fine del XVI secolo e la fine del XVIII, nel (o per il) contesto di istituzioni preposte alla formazione dei giovani provenienti perlopiù dai ceti medi e alti della società. *Teatro di collegio* è in effetti una formula che ha una qualche sua utilità proprio perché rimanda immediatamente a una particolare zona della storia dello spettacolo, dove il teatro sembra circoscritto in un ambiente culturale specifico che pertanto lo rende concettualmente accessibile a livello storiografico. Si tratta però di una formula storiografica che, come ogni altra, impone cautele e verifiche attente, e che può anche necessitare di ridefinizioni in base alla scelta di un certo oggetto di studio o alla scala adottata per osservarlo¹.

* Questo studio è frutto di una ricerca condotta tra il 2018 e il 2020 nell'ambito del progetto ERC PerformArt, diretto da Anne-Madeleine Goulet (CNRS - École française de Rome; Grant Agreement n. 681415), e attualmente in via di ampliamento nell'ambito del progetto *De l'exercice d'un pouvoir culturel. Le mécénat musical des cardinaux protecteurs de couronne à Rome au Seicento*, diretto da Émilie Corswarem (Université de Liège; Fonds de la recherche scientifique - Mandat d'Impulsion Scientifique 2021, n. 40008038). Nel testo sono adoperate le seguenti sigle: ACN = Roma, Archivio del Collegio Nazareno; AGSP = Roma, Archivio generale delle Scuole pie; ASC = Roma, Archivio storico Capitolino. Le fonti archivistiche accompagnate dalla dicitura DB-PerformArt saranno a breve consultabili sul sito web del progetto ERC *PerformArt*, <<https://performart-roma.eu/>> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 3 giugno 2022).

¹ Impiego il termine *scala* secondo il significato attribuitovi in Giovanni Levi, *On microhistory*, in *New perspectives on historical writing*, edited by Peter Burke, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 93-113: «The unifying principle of all microhistorical research is the belief that microscopic observation will reveal factors previously unob-

In questo studio intendo riflettere su alcune criticità della definizione *teatro di collegio* che emergono dall'indagine sul contesto dei collegi romani tra Sei e Settecento. Ho scelto di guardare il fenomeno nella lunga durata e secondo una prospettiva comparata tra istituzioni diverse, conscio del rischio di forzature e spaesamenti che potrebbero derivare da un simile approccio, ma certo dell'arricchimento che può conseguire dalla variazione di punto e scala di osservazione. Privilegerò i riferimenti all'ambiente del Collegio Nazareno, che finora è quello che ho avuto modo di esaminare con più profondità, ma farò in modo di non trascurare altri contesti significativi e maggiormente documentati del panorama romano.

Praeliminaria

In un illuminante saggio di una ventina d'anni fa, Ferdinando Taviani riflette intorno al senso del teatro per la cultura gesuitica e si sofferma sulle questioni di metodo che lo studio degli spettacoli di collegio implica:

Il problema dei problemi, nello studio del teatro gesuitico, non deriva dal non conoscere a sufficienza la materia da studiare, ma dalla difficoltà di stabilire *come e perché* studiarla.

Da quasi un secolo, nella storia degli studi teatrali, il teatro gesuitico è presentato come uno di quegli argomenti che *sarebbe urgente indagare*, mentre poi non ci si sente mai soddisfatti dalle indagini effettivamente svolte.

Mi permetto di avanzare un'ipotesi: che sia un tema che irrimediabilmente sbiadisce se lo si esamina nel contesto della storia degli spettacoli e della letteratura teatrale².

served. [...] Phenomena previously considered to be sufficiently described and understood assume completely new meanings by altering the scale of observation». Cfr. anche Jan de Vries, *Playing with scales: the global and the micro, the macro and the nano*, in *Global history and microhistory*, edited by John-Paul Ghobrial, «Past & Present», Supplement 14, 2019, pp. 23-36; *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, textes rassemblés et présentés par Jacques Revel, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996, trad. it. *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006.

² Ferdinando Taviani, *Il teatro per i gesuiti: una questione di metodo*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, Atti del convegno internazionale (L'Aquila,

Le considerazioni di Taviani qui riportate giungono in verità ad alcuni decenni di distanza dal suo fondamentale volume dedicato a *La fascinazione del teatro*, nel quale aveva esaminato la polemica anti-teatrale di matrice controriformista portata avanti per oltre un secolo dai padri della Compagnia di Gesù (e non solo) contro gli spettacoli mercenari³. Nell'apparente ipocrisia, nella «doppiezza» dell'atteggiamento dei gesuiti – «praticare il teatro in proprio, spregiarlo e condannarlo se fatto dagli altri»⁴ – Taviani riconosce piuttosto un particolare sguardo, un orizzonte mentale e culturale specifico e diverso dal nostro, per il quale la pratica del teatro nel contesto dei collegi non è e non può essere assimilabile ai teatri commerciali né ad altre pratiche teatrali nella società del tempo.

Da questa indicazione di metodo discende lo stimolo a studiare il teatro di collegio «tenendo conto non del contesto teatrale, ma del contesto del collegio», ovvero la necessità di valutare il senso degli spettacoli di collegio alla luce del *cursus studiorum* all'interno del quale la pratica del teatro, anziché condannata, è invece accolta e favorita⁵.

Perdipiù, tale prospettiva consente – per contrasto – di far emergere l'incessante sforzo dei gesuiti per appropriarsi dell'organizzazione del tempo festivo⁶, allorché nei collegi gli spettacoli, se dapprima sono promossi specialmente in occasione della fine dell'anno accademico e dunque dell'inizio delle vacanze autunnali, col passare degli anni finiscono sempre più per sovrapporsi ai festeggiamenti carnascialeschi:

Visto in questo modo il teatro gesuitico acquista un carattere fortemente significativo, perché si esaltano le sue differenze: la si può vedere come pratica d'una comunità che si contrappone o si distingue dai modi con cui il teatro e gli spettacoli vengono praticati nella società circostante⁷.

8-11 novembre 1995), a cura di Filippo Iappelli e Ulderico Parente, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2000, pp. 225-250: 244 (corsivo nel testo).

³ Cfr. Ferdinando Taviani, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.

⁴ Ferdinando Taviani, *Il teatro per i gesuiti*, cit., p. 226.

⁵ *Ivi*, p. 244.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 228. L'intuizione di Taviani si fonda sul trattato *Della christiana moderatione del theatro* (1648; 1° ed. 1646) del gesuita Giovanni Domenico Ottonelli, da lui ampiamente studiato (cfr. Id., *La commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., pp. 465-467).

⁷ *Ivi*, p. 244.

Roma plurale

Quello della Roma secentesca è stato probabilmente uno dei territori privilegiati degli studi sul teatro di collegio. E non poteva essere altrimenti, anzitutto per la sterminata messe di fonti che documentano la pratica delle arti performative nel contesto dei collegi romani. Già Taviani, nel succitato saggio, segnalava le ricerche di Bruna Filippi allora in corso e che sarebbero poi sfociate nel volume *Il teatro degli argomenti*, un ricco catalogo – preceduto da uno studio compiuto proprio alla luce «del contesto del collegio» – che compendia e analizza gli *argomenti* o *scenari* di decine di rappresentazioni teatrali promosse dai gesuiti nel corso del Seicento nel Collegio Romano e nel Seminario Romano⁸. Si tratta senza dubbio di un fondamentale strumento bibliografico che ha avuto il merito, fra gli altri, di stimolare una riflessione intorno alle tracce di una pratica di lunga durata e di mostrarne l'omogeneità, la coerenza e la funzionalità rispetto a un progetto pedagogico ben preciso.

Degli studi sullo spettacolo di collegio nel contesto (non solo) romano è tuttavia doveroso evidenziare alcune tendenze e orientamenti diffusi che hanno vincolato i discorsi e che hanno inevitabilmente condizionato e lo sguardo storiografico e la nostra idea sul tema.

Un sospetto, forse superficiale ma nondimeno carico di conseguenze sul piano metodologico, che affiora subito dall'esame dello sguardo

⁸ Cfr. Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001. I cosiddetti *argomenti* o *scenari* hanno caratteristiche formali specifiche, che è importante tenere in conto per comprenderne la genesi e le funzioni e che sono dunque indispensabili quando si voglia impiegarli come fonti per la storia dello spettacolo (su questo si veda *ivi*, pp. 16-26; Gloria Staffieri, *Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo*, in *Le parole della musica*, vol. II: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, pp. 3-31). Gli studi cui Taviani fa riferimento sono: Bruna Filippi, «...Accompagnare il diletto d'un ragionevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», n. 16, 1994, pp. 91-128; Ead., *Il teatro al Collegio Romano dal testo drammatico al contesto scenico*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Atti del convegno internazionale del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma, 26-29 ottobre 1994; Anagni, 30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 161-182.

comune sullo spettacolo di collegio è un certo dominio assunto negli studi dall'equivalenza tra "teatro di collegio" e "teatro gesuitico". E ciò, malgrado non tutti i collegi in cui il teatro era una pratica consuetudinaria fossero necessariamente amministrati dalla Compagnia di Gesù – a Roma, ad esempio, il Collegio Clementino era diretto dai padri somaschi, il Collegio Nazareno dagli scolopi⁹. E malgrado, inoltre, la drammaturgia rappresentata all'interno dei collegi, e di quelli gesuitici compresi, non necessariamente avesse una matrice gesuitica – si pensi alla drammaturgia classica francese, della quale le scene dei collegi italiani dall'ultimo quarto del Seicento in poi costituiscono un canale di diffusione sostanziale¹⁰, o al caso estremo dell'*Erotodynamia, ovvero Potenza d'amore*, una commedia di Marcantonio Raimondi contenente svariati passaggi faceti e finanche osceni eppure rappresentata nel 1614 al Collegio Capranica, un'istituzione governata dal clero secolare¹¹.

L'equivalenza tra "teatro di collegio" e "teatro gesuitico", che sembrerebbe avere il sentore di un'egemonia culturale, è piuttosto la risultante di almeno due fattori, uno di ordine storico-fattuale e uno documentale: *ab origine*, è la cultura gesuitica che di fatto ha impostato e diffuso il modello pedagogico, poi divenuto egemone in tutta Europa e

⁹ Cfr. Roberto Sani, *Istruzione, educazione e carità*, in *Storia religiosa dell'Italia*, vol. II, a cura di Luciano Vaccaro, Milano, Centro Ambrosiano, 2016, pp. 517-539; Id., *Storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche nell'Italia moderna*, Milano, Franco Angeli, 2015; *Scuola e itinerari formativi dallo Stato Pontificio a Roma Capitale. L'istruzione superiore*, a cura di Carmela Covato e Manola Ida Venzo, Milano, Unicopli, 2010; *La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981; Gian Paolo Brizzi, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204.

¹⁰ Cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925; Giovanni Saverio Santangelo, Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.

¹¹ Marcantonio Raimondi, *L'Erotodynamia, ovvero Potenza d'amore*, Viterbo, Appresso il Discepolo, 1614 (1° ed., stampata con dedica al cardinal Bonifazio Bevilacqua). Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, in collaborazione con Orietta Sartori, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988-1997, vol. I (1988), pp. 82, 118-119, 191; vol. II (1997), p. CXVI; Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978, p. CIX, nota 7.

anche oltre, all'interno del quale alla pratica del teatro era stata trovata una sua collocazione e una sua ragion d'essere¹²; *ex post*, le fonti superstiti che informano sul teatro gesuitico sono numerosissime e di più facile accesso rispetto a quelle relative ai teatri dei collegi degli altri ordini religiosi.

Dell'elemento storico-fattuale si potrebbero discutere le cause e individuare i nessi problematici che, nella storia politica e culturale europea, portarono all'affermazione del modello pedagogico gesuitico; ma è, questo, un tema su cui la storiografia si è ampiamente soffermata e che comunque solo tangenzialmente pertiene agli studi teatrologici¹³. L'altro fattore, che riguarda la natura e la quantità delle fonti pervenute, appare più cogente perché passibile di direzionare surrettiziamente tematiche e orientamenti metodologici della ricerca.

La questione della quantità delle fonti gesuitiche rispetto a quelle degli altri ordini religiosi è senz'altro correlata al fatto che alla Compagnia di Gesù era affidato un gran numero di istituti formativi, aventi peraltro diverse vocazioni (collegi, convitti, seminari, noviziati): solo nella capitale pontificia, oltre al Seminario e al Collegio Romano, i gesuiti sovrintesero con più o meno continuità anche al governo dei collegi nazionali (il Germanico-Ungarico, il Greco, l'Ibernese, l'Inglese, l'Irlandese, il Maronita, lo Scozzese)¹⁴.

¹² Cfr. *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Actes du colloque (Paris, 17-19 novembre 2005), sous la direction d'Anne Piéjus, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007; *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, cit.; Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, trad. it. *Eroi e oratori. Retorica e dramaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990; Aldo D. Scaglione, *The liberal arts and the Jesuit college system*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins B.V., 1986; Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680): salut des âmes et ordre des cités*, 3 t., Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1978. Sul teatro nel contesto delle missioni gesuitiche si veda la bibliografia segnalata in Jost Eickmeyer, "Theatrum mundi": *Jesuit school drama across the world*, in Id., *Between religious instruction and "theatrum mundi": the historiography of Jesuit drama (seventeenth to twenty-first centuries)*, in *Jesuit historiography online*, 2016, <http://dx.doi.org/10.1163/2468-7723_jho_SIM_192593>.

¹³ Cfr. Sabina Pavone, *I gesuiti dalle origini alla soppressione, 1540-1773* [2004], Roma-Bari, Laterza, 2021; *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*, 2 voll., edited by John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 1999-2006.

¹⁴ Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. I, *ad ind.*; vol. II, pp.

Il problema invece della qualità delle fonti – della loro natura – e della loro accessibilità è utile osservarlo al rovescio, a partire cioè dall'orizzonte storiografico e dalla valutazione dei criteri con i quali si è generalmente operata la pur necessaria selezione del materiale su cui basare lo studio del teatro di collegio nel contesto romano.

Le tipologie di fonti cui la storiografia ha fatto ricorso più di frequente sono, evidentemente, quelle inerenti all'universo drammatico, e sono in particolare materiali a stampa, che peraltro afferiscono soprattutto al contesto gesuitico. Si tratta certo della già menzionata serie di *argomenti*, che a Roma – è bene ricordarlo – nei secoli XVII e XVIII furono stampati ugualmente da istituti altri rispetto a quelli gesuitici¹⁵ e che, essendo pervenuti in modo assai lacunoso, non riflettono che in minima parte l'entità e la geografia del fenomeno¹⁶. Ma si trat-

CVIII-CXVII. I collegi nazionali, al pari delle altre istituzioni cittadine deputate alla tutela degli stranieri residenti a Roma, erano posti sotto l'egida del cardinale protettore della relativa nazione o corona, il quale curava gli interessi dei collegiali presso la Curia pontificia e interveniva nel caso di dissidi e attriti con la direzione gesuitica; per il caso del Collegio Inglese, cfr. Michael E. Williams, *The Venerable English College, Rome. A history* [1979], Leominster, UK, Gracewing, 2008, pp. 60-91. Benché dedicati soprattutto al peso assunto dalla musica nel processo di formazione identitaria degli stranieri residenti a Roma, risulta di grande utilità un confronto con gli studi raccolti in *Music and the identity process: the national churches of Rome and their networks in the early modern period*, edited by Michela Berti and Émilie Corswarem, with the collaboration of Jorge Morales, Turnhout, Brepols, 2019.

¹⁵ Si vedano, ad esempio, l'*Argomento del dramma di San Giovanni Calibita* (Roma, Nella Stamperia d'Antonio Landini) rappresentato dagli alunni del Collegio Nazareno nel carnevale del 1639, e lo scenario della commedia *Il troppo è troppo* di Giovan Battista Salviati recitata al Collegio Clementino nel 1674 (Roma, Nella Stamperia d'Ignazio de' Lazzari), per i quali cfr. *ivi*, vol. I, p. 232.

¹⁶ È certo che moltissimi *argomenti* siano facilmente andati incontro alla dispersione per le loro caratteristiche bibliologiche – ad esempio, il formato relativamente ridotto, cui sembra corrispondere il carattere occasionale della pubblicazione, fino all'unità minima del singolo *folio* stampato solo sul *recto* (cfr. Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., pp. 15-16). Quando sopravvissuti, è stato principalmente perché sono stati raccolti in volumi miscelanei, che però non tutte le biblioteche pubbliche e private hanno ancora avuto modo di descrivere analiticamente e dunque di rendere identificabili; oppure si ritrovano, sciolti o legati, tra le carte degli archivi o nelle biblioteche delle famiglie di ex convittori, cardinali, collezionisti etc. Si pensi che una serie di scenari stampati dal Collegio Nazareno nel corso del Settecento si trova in un volume miscelaneo, di cui sto curando un'edizione moderna, conservato dall'Archivio generale delle Scuole pie (AGSP, Biblioteca scolopica, J 11/16); altri due, li non

ta anche della drammaturgia consuntiva, talvolta addomesticata e poi pubblicata più per essere letta che agita in scena. Pure in quest'ultimo caso la storiografia sembra aver assecondato il velato programma di monumentalizzazione della drammaturgia gesuitica intrapreso su scala europea dalla stessa Compagnia di Gesù, che diede alle stampe e favori la circolazione di parecchi drammi già allestiti nei collegi di loro pertinenza, promuovendo, come a voler stabilire un canone, diversi progetti editoriali di opere singole e sillogi di uno o più autori¹⁷.

Di gran lunga meno attenzione ha ricevuto invece il repertorio drammatico trådito in forma manoscritta, di più difficile individuazione ma senz'altro interessante, specialmente quando i testimoni recano tracce d'uso o indicazioni riguardanti il contesto scenico di riferimento¹⁸.

presenti, sono preservati tra le carte dell'Archivio Honorati Trionfi di Jesi (cfr. Enrica Conversazioni, *Archivio Honorati Trionfi di Jesi. Inventario*, aprile 2001, p. 139). Sono ritrovamenti fortunati ma che non colmano del tutto la lacuna documentaria, come si evince dal confronto con la contabilità dell'Archivio del Collegio Nazareno, dove i pagamenti per la stampa degli *argomenti* sono più degli *argomenti* superstiti. Strumenti di ricerca come i cataloghi curati da Saverio Franchi e Orietta Sartori, e da Bruna Filippi (cfr. *infra*, note 11 e 8), esito di eccezionali imprese editoriali, risultano dunque fondamentali seppur non del tutto esaustivi.

¹⁷ Cfr. le edizioni dei drammi, tra gli altri, di Edmund Campion, Nicolas Causin, Alessandro Donati, Francesco Maria Sforza Pallavicino, Leone Santi, Joseph Simons (Emmanuel Lobb), Bernardino Stefonio, Nicolaus Vernulaeus (Nicolas de Vernulz), Stefano Tucci.

¹⁸ Si vedano ad esempio i drammi dello scolopio bolognese Pier Francesco della Concezione (al secolo Zanoni), *Chi ha valore ha lode, ovvero Il Porsenna sotto Roma*, rappresentato al Nazareno nel carnevale del 1693, e *Sia filosofo chi è re ovvero Il Dionisio convinto*, allestito alla Casa professa a San Pantaleo nel 1689, al collegio scolastico di Chieti nel 1694, l'anno dopo al Nazareno e nel 1718 nel Collegio Urbano di Propaganda Fide. «Opera scenica» la prima e «Tragicommedia» la seconda, non sembrano esser state mai date alle stampe, e sono conservate manoscritte rispettivamente in AGSP, Reg. L.-Sc. 7 e Reg. L.-Sc. 8. Alcune riflessioni sulla natura del repertorio di collegio tramandato in forma manoscritta emergono dagli studi di Isabella Molinari, *La raccolta manoscritta "Intermezzi diversi" della Biblioteca nazionale centrale di Roma. Tracce inedite per la ricostruzione del Carnevale al Collegio Romano*, «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 291-332 ed Ead., *Un senese a Roma: Girolamo Gigli e l'Accademia dei Desiosi in un manoscritto inedito del Fondo Lanciani a Palazzo Venezia*, «Biblioteca Teatrale», n. 136, luglio-dicembre 2021, pp. 239-272, i quali incoraggiano a valutare la drammaturgia concepita per il contesto collegiale – soprattutto quella di matrice comica – alla luce delle specificità del teatro del tempo (cfr. anche *infra*, nota 34).

Nel discorso storiografico vi è però un'ulteriore criticità, oltre alle conseguenze più o meno sfavorevoli dovute all'aver privilegiato lo studio dell'ambiente gesuitico a scapito del contesto culturale degli istituti educativi gestiti da altri ordini religiosi, o dell'averli valutati attraverso il filtro del paradigma pedagogico della Compagnia di Gesù o secondo il criterio dello scarto rispetto a quel modello¹⁹. Come rilevato da Bruna Filippi,

[...] se il “teatro di collegio” rappresenta un fenomeno significativo e persino innovativo del teatro seicentesco, è anche inevitabile che il suo carattere pedagogico lo renda poco presente o poco visibile nella vita culturale cittadina. Anche quando si inserisce a pieno titolo fra le manifestazioni mondane, l'attività drammatica degli allievi continua ad essere espressione di una formazione scolastica e finisce per rivolgersi e consumarsi all'interno dell'istituzione che la produce²⁰.

Ma stavano le cose davvero e fino in fondo così? Che la netta prevalenza delle indagini sulle specificità della drammaturgia del teatro di collegio – «le opere», per dirla con Fabrizio Cruciani – abbia contribuito a mettere in ombra gli aspetti materiali e immateriali – in altre parole, «i modi di operare»²¹ – della così florida cultura teatrale dei collegi romani e i suoi rapporti con gli altri sistemi produttivi dello spettacolo? Che le fonti selezionate dalla maggior parte degli studi sul teatro di collegio, con le loro caratteristiche formali e contenutistiche, abbiano ostacolato un ampliamento della riflessione in tal senso?

Nei seguenti paragrafi, pur senza pretesa di esaustività alcuna, discuterò di alcune questioni e darò conto di certe circostanze che possono aiutare a riflettere intorno al tema *teatro di collegio*. Lo scopo è quello di problematizzarne la definizione mediante l'osservazione situata della pratica delle arti performative nel contesto istituzionale e in relazione quello cittadino, indagando cioè attraverso alcuni snodi significativi il senso dello spettacolo di collegio dall'interno e dall'esterno dell'istituzione stessa.

¹⁹ Per un simile approccio al caso scolastico, cfr. A.K. Liebreich, *Piarist education in the seventeenth century*, «Studi Secenteschi», XXVI, 1985, pp. 225-277; XXVII, 1986, pp. 57-88.

²⁰ Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., p. 13.

²¹ Il riferimento è ovviamente a Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1993, pp. 3-11. Cfr. anche Id., *La cultura materiale del teatro* [1980], «Teatro e Storia», n. 39, 2018, pp. 405-417.

L'arcipelago dei collegi e la loro cultura teatrale

Per comprendere come operassero i collegi romani in quanto sistemi produttivi dello spettacolo può essere utile fare un passo indietro per osservarne più in generale alcuni aspetti dell'assetto e del funzionamento amministrativo e finanziario. Si scopre così che la loro vita materiale ed economica era basata sul tipico modello abitativo delle *insulae*, per il quale i collegi potevano possedere, o acquistare nel corso del tempo, gli immobili contigui al corpo principale del proprio palazzo, fino a estendere la loro proprietà all'intero isolato²².

Al di là delle specifiche esigenze di spazio da destinare all'alloggio e alle attività degli studenti – alcune istituzioni romane arrivarono a ospitarne diverse decine, talvolta oltre un centinaio²³ –, poter disporre di un patrimonio immobiliare significava soprattutto poterlo mettere a reddito, appigionandolo o cedendolo in uso al personale impiegato, e ricavare in questo modo il denaro con cui adempiere alle proprie funzioni. Si trattava d'altronde non tanto di un'opportunità, quanto piuttosto di un'esigenza concreta e necessaria alla stessa fondazione dell'istituzione e al suo successivo mantenimento finanziario. È in quest'ottica che vanno considerati i patrimoni anche cospicui dei collegi, che spesso includevano case, vigne e altri beni immobili in città, nelle campagne suburbane o perfino in territori talvolta molto distanti²⁴.

²² Cfr. Alessandro Ippoliti, Benedetto Vetere, *Il Collegio Romano: storia della costruzione*, Roma, Gangemi, 2003; Luca Testa, *Fondazione e primo sviluppo del Seminario Romano (1565-1608)*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2002, p. 250.

²³ Ad esempio, per il caso del Seminario Romano si veda *ivi*, pp. 328-337.

²⁴ Si considerino i casi del Collegio Nazareno e del Collegio Inglese. La fondazione della prima istituzione, nel 1630, fu permessa dal lascito testamentario del cardinale Michelangelo Tonti (1566-1622), arcivescovo di Nazareth (dove la denominazione del collegio), che includeva, oltre al palazzo alla Chiavica del Bufalo, diversi beni nel territorio della Romagna (cfr. Pasquale Vannucci, *Il Collegio Nazareno* [1930], Roma, Salemi, 1998, pp. 51-89).. Risultato della conversione nel 1579 di un preesistente ospizio nazionale, indirizzato fin dalla metà del Trecento all'accoglienza di inglesi poveri residenti a Roma, l'istituzione del Collegio Inglese beneficiò invece, tra le altre, delle prebende dell'abbazia di San Savino in Piacenza concesse da papa Gregorio XIII (cfr. Michael E. Williams, *The Venerable English College*, cit., ad ind. Piacenza).

Riguardo agli stabili posseduti nella propria *insula*, i locali ceduti a pigione erano in genere quelli siti al pian terreno, solitamente adibiti a rimesse, stalle o botteghe e affittati ad artigiani che vi instauravano non solo la propria attività ma pure la propria residenza familiare. Tra le attività del collegio e quelle dei locatari potevano allora verificarsi proficui incroci e scambi, specialmente quando gli artigiani avevano beni o prestazioni professionali da offrire all'istituzione locatrice, cosicché l'*insula* del collegio poteva arrivare a costituire un sistema economico dotato di una certa autosufficienza.

Esemplificative in questo senso appaiono le relazioni, tra gli anni Dieci e Quaranta del Settecento, tra il Collegio Nazareno e Pietro Bozzolani, un pittore e decoratore locatario di una bottega nell'*insula* del collegio, dove viveva insieme a sua moglie, impiegata dall'istituzione scolopica come *lavandara*²⁵. Le fonti contabili conservate dall'Archivio del Collegio Nazareno consentono di documentare la continuità del rapporto professionale di Bozzolani come decoratore del collegio: dapprima per semplici lavori di acconcime, in seguito con incarichi più specializzati che lo videro impegnato, ad esempio, nel dipingere «sciene, cieli e telone della camera del teatro»²⁶ o a decorare due costumi da Traccagnino, «uno da donna, veste e casacha, da omo calzoni e camisiola»²⁷.

Per la storia materiale delle arti performative queste informazioni sono rilevanti nella misura in cui la ricostruzione della rete di scambi e transazioni tra collegio e artigiani illumina indirettamente la loro relazione, e suggerirebbe di rintracciarne le ragioni essenzialmente nella logica della prossimità. Ma non esclusivamente. Nei decenni a cava-

²⁵ ACN, b. 310, fasc. 8, *Bilanci 1708-10*, c. n.n.: «Pietro Bozzolani, piggionante del secondo appartamento di detta casa [vicino la piazza di Sant'Andrea delle Fratte] a sc. 18 l'anno [...]». Poco prima, nel 1711, Bozzolani era stato impiegato come decoratore nei lavori di ristrutturazione del palazzo in Via di Ripetta del marchese Alessandro Gregorio Capponi, celebre collezionista bibliofilo (cfr. Maria Letizia Papini, *Palazzo Capponi a Roma. «Casa vicino al Popolo, a man manca per la strada di Ripetta»*, Roma, Campisano, 2003, pp. 91, 193).

²⁶ ACN, reg. 82, c. 81r (settembre 1726; ed. a mia cura in DB-PerformArt, D-062-730-152).

²⁷ ACN, b. 345, *Giustificazioni 1739-1760*, cc. n.n. (giustificazione del 10 febbraio con ricevuta autografa del 14 marzo 1745; ed. a mia cura in DB-PerformArt, D-073-890-196).

liere tra Sei e Settecento, un'altra bottega nell'*insula* del Nazareno era appigionata a Giovanni Giacomo Komárek, stampatore boemo noto in ambito teatrale per le sue edizioni di drammi e testi per musica rappresentati presso le corti cardinalizie di Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphili, o al Collegio Clementino e all'Oratorio del SS. Crocifisso²⁸; ma sembra che il Nazareno non si servì dello stampatore dell'*insula* per pubblicare alcun *argomento* o *scenario* in occasione delle recite²⁹. È alquanto difficile comprenderne le ragioni in assenza di documenti chiarificatori, ma è plausibile che la scelta fosse orientata da motivazioni di ordine economico. Inoltre, bisogna considerare che il fattore della prossimità acquisisce pertinenza e un peso specifico se associato piuttosto ad attività essenziali – e la stampa evidentemente non lo era – per le funzioni quotidiane, ordinarie del collegio.

La posizione in base alla quale si ritiene che la pratica teatrale in

²⁸ Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. I, *ad ind.* Jan Jakub Komárek (Hradec Králové, 1648 - Roma, 1706) è documentato a Roma a partire dal 1669-72. Dal 1678 abitò presso il Collegio Nazareno con sua moglie Lavinia Natalini (?-1729), romana, con la quale da quell'anno fino al 1695 ebbe nove figli. Il medesimo immobile ospitava anche la tipografia, originariamente del collega e connazionale Zaccaria Dominik Aksamitek (1611-1691), col quale Komárek visse e dal quale ereditò poi l'attività. Su Komárek si rimanda ad Alberto Tinto, *Giovanni Giacomo Komarek tipografo a Roma nei secoli XVII-XVIII ed i suoi campionari di caratteri*, «La Bibliofilia», LXXV, n. 2, 1973, pp. 189-225; Stanislav Bohadlo, *Giovanni Giacomo Komarek Boemo, hradecký (noto)tiskář v Římě*, «Musicologica Brunensia», XLIV, n. 1-2, 2009, pp. 35-45, <<http://hdl.handle.net/11222.digilib/115218>>; Teresa Maria Gialdroni, v. *Komárek*, in *Dizionario degli editori musicali italiani*, a cura di Bianca Maria Antolini, vol. I: *Dalle origini alla metà del Settecento*, Pisa, ETS, 2019, pp. 405-407; Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994-2002, vol. I (1994), p. 362; vol. II (2002), p. 105.

²⁹ Le pubblicazioni dal Nazareno furono affidate, tra gli altri, a Gaetano Zenobi, Giuseppe Vannacci, Luca Antonio Chracas, Antonio de' Rossi, agli eredi di Francesco Corbelletti; nessuna a Komárek. Bisogna aspettare il 1711 per trovare la pubblicazione di un dramma rappresentato al Collegio Nazareno: l'opera tragicomica *Gl'eventi fortunati* di Pietro Vagni, stampato dal figlio di Giovanni Giacomo, Paolo Komárek, che però nel 1709 aveva già traslocato al Corso la tipografia di famiglia. Il frontespizio reca l'indicazione «da rappresentarsi dalli signori convittori del Collegio Nazareno, nelle vacanze del carnevale del presente anno 1711», ma è molto probabile che la pubblicazione sia uscita a istanza e a spese dell'autore, seppur ovviamente con l'approvazione del collegio.

collegio fosse inesorabilmente destinata a esaurirsi nel contesto dell'istituzione stessa può essere condivisa – benché con alcune cautele – se il discorso riguarda, come giustamente evidenzia Filippi, «l'attività *drammatica*» quale «espressione di una formazione scolastica»³⁰. Il fatto è che la cultura del teatro di collegio, soprattutto – questa volta sì – nell'ambito gesuitico di primo Seicento, è un universo assai aperto verso l'esterno, in costante dialogo con i contesti teatrali circostanti. È una cultura teatrale che, come in un nuovo o mai interrotto Rinascimento, si interroga con costanza mediante l'esperienza diretta della pratica del teatro, ma anche attraverso la riflessione sull'antico e l'invenzione di un passato che si rielabora e al quale si danno fondamenta e significati nuovi³¹.

È una cultura teatrale che, seppur autoalimentandosi nel perimetro dei collegi, fluisce verso l'esterno ed entra in un rapporto di influenza reciproca con le idee e le pratiche del teatro fatto altrove: a Roma ciò avviene mediante la diffusione della trattatistica a stampa come pure, indirettamente, con l'attività pedagogica, con la formazione di giovani ad alcuni dei quali, una volta terminati gli studi, accade di ritornare – da dilettanti o per mestiere – al teatro, alla recitazione, o alla scrittura drammatica³². Ma ciò avviene innanzitutto nell'ambito delle dispute accademiche, cui la cultura e l'erudizione di matrice (non solo) gesuitica forniscono un apporto considerevole; è anzi proprio lo spazio relazionale accademico a garantire il posizionamento e l'interconnessione dei collegi tra loro e con i maggiori sistemi intellettuali della città³³. La permea-

³⁰ Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., p. 13 (il corsivo è mio).

³¹ Mi riferisco alle formalizzazioni elaborate nel contesto della *rinovazione* della tragedia antica promossa nei primi decenni del Seicento, tra gli altri, dai gesuiti Stefonio, Donati e Tarquinio Galluzzi. Cfr. Giovanna Zanolghi, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia*, in *Forme della scena barocca*, a cura di Annamaria Cascetta, numero monografico di «Comunicazioni sociali», XV, n. 2-3, aprile-settembre 1993, pp. 157-240; e, sul contesto romano di quegli anni, il paragrafo *Questioni di genere: la romanizzazione della tragedia spirituale*, in Aldo Roma, «*San Bonifazio*» di Giulio Rospigliosi (1638). *Un melodramma nella Roma barberiniana*, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 106-119.

³² Si pensi – solo per portare qualche esempio tra i più noti – a Giulio Rospigliosi (poi papa Clemente IX), librettista per i teatri dei Barberini, al drammaturgo milanese Carlo Maria Maggi, a Girolamo Gigli, a Scipione Maffei.

³³ È indicativa di ciò la circostanza per cui le accademie sorte nei collegi (non

bilità delle mura dei collegi rispetto alla cultura teatrale cittadina – alla *città-che-recita*, per dirla con l’efficace locuzione di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti – si riscontra in modo significativo anche nella rete di influenze, scambi e reciprocità che emerge con sempre maggiore limpidezza dal progressivo approfondimento della drammaturgia dei dilettanti concepita per il carnevale. Ciò che sembra affiorare, e che andrebbe certamente analizzato con più sistematicità, è la condivisione di un medesimo bacino di saperi, competenze e materiali teatrali, come pure di modalità compositive, derivante dalla circolazione, tra collegi, accademie e “accademiette” più o meno strutturate, di «canovacci, scenari, zibaldoni, generici, “argomenti” teatrali» e, soprattutto, di persone³⁴.

Quella del collegio è una cultura teatrale che produce molti spettacoli e innumerevoli cerimonie, che del calendario festivo romano entrano pienamente a far parte: alle recite non assiste solo la comunità ristretta del collegio; al contrario, l’evento teatrale diviene un’occasione di apertura dell’istituzione verso la città. In certi collegi le rappresentazioni possono raggiungere anche la dozzina di repliche, occupano interamente l’intervallo delle vacanze di carnevale e non mancano di essere menzionate nelle cronache cittadine. È, a tal proposito, un sistema teatrale che *pretende* di far parte della mondanità cittadina, e che pertanto investe denaro per essere ricordato nella stampa periodica che imprenditorialmente nel tempo carnascialesco si fa carico della diffusione delle notizie di feste e spettacoli³⁵.

solo) romani ebbero rappresentanze e colonie nell’Arcadia: l’Accademia degli Stravaganti (Clementino) vi fu ammessa dal 1695, il Seminario Romano dal 1716, dall’anno dopo l’Accademia degli Incolti (Nazareno). Cfr. [Michele Giuseppe Morei], *Memorie storiche dell’adunanza degli Arcadi*, Roma, Nella Stamperia de’ Rossi, 1761, pp. 212-214.

³⁴ Cfr. *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, Dossier a cura di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 79-123: 84; n. 34, 2013, pp. 75-142; n. 36, 2015, pp. 213-267. Si vedano anche Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008, e Id., *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014. Uno studio approfondito dei rapporti tra i collegi e gli altri sistemi produttivi della città, dal punto di vista della condivisione di materiali teatrali e della circolazione dei saperi drammaturgici e performativi, potrebbe incoraggiare a pensare il teatro di collegio come un vero e proprio apprendistato teatrale per i dilettanti romani.

³⁵ I registri contabili del Collegio Nazareno riportano numerosi pagamenti –

Quello del collegio è un pubblico numeroso; per le recite di carnevale di norma è composto di soli uomini che assistono a spettacoli rappresentati da soli uomini, ai quali, almeno nel contesto gesuitico, è consentito interpretare solo personaggi maschili³⁶; diversamente da quanto accade invece in collegi gestiti da altri ordini religiosi, dove gli studenti (come denuncia il succitato pagamento a Bozzolani per la decorazione dei costumi teatrali) possono recitare *en travesti*. Evidentemente, però, il pubblico femminile romano ha sete di mondanità e capita che, a sua volta *en travesti*, tenti di accedere in incognito alle rappresentazioni³⁷; oppure che sia ammesso alle recite, previo nulladimeno dell'autorità, quando al seguito di qualche personaggio in vista³⁸.

nell'ordine dei 30 baiocchi, dunque un importo comunque esiguo – per la pubblicazione delle inserzioni riguardanti spettacoli teatrali e cerimonie accademiche sul «Foglio di Foligno», stampato dalla tipografia Campitelli, o sul «Diario ordinario» del Chracas (cfr. ad esempio ACN, reg. 82, c. 116r; ed. a mia cura in DB-PerformArt, scheda D-062-800-186). Sulla stampa periodica del tempo si veda Marina Formica, *Mutamenti politici e continuità redazionali: le gazzette della stamperia Chracas*, in *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, a cura di Marina Caffiero e Giuseppe Monsagrati, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 103-126.

³⁶ Su questo aspetto si rimanda allo studio di Adriano Prosperi, *Un palcoscenico per soli uomini: il teatro dei gesuiti come teatro politico*, in *Scritture carismi istituzioni. Percorsi di vita religiosa in età moderna: studi per Gabriella Zarri*, a cura di Concetta Bianca e Anna Scattigno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 177-191.

³⁷ Si veda a tal proposito quanto riportato dal diario di Francesco Valesio il 22 gennaio 1702: «Essendosi in questa sera fatta la comedia del Colleggio Clementino et affollandovisi alla porta gran gente, segui qualche sconcerto con quelli soldati che la guardano, essendo restato da questi ferito nel petto di brandistocche un cocchiere dell'ambasciatore di Spagna, che impertinente voleva con la carrozza avanzarsi. E fra le molte donne, che travestite da huomini vanno a vedere tal comedia, fu riconosciuta da' padri di tal Collegio la moglie dell'avvocato del Torto col suo marito, che fu fatta andar via con non poche risate delli spettatori. Essendosi accorti gli detti padri che un certo pittore nell'orchestra disegnava il ritratto del figliolo del duca d'Alvito che nella commedia recitava da Rodogona fu da' detti padri trascinato nel retroscenio et ivi regalato di molti pugni con risa universali» (ASC, Archivio della Camera Capitolina, Credenzione XIV, b. 12, c. 49r; il documento è edito a cura di Antonella Fabriani Rojas e Maria Borghesi in DB-PerformArt, scheda D-091-640-129). Il riferimento è alla *Rodogune, princesse des Parthes* (1644) di Pierre Corneille, che al Clementino fu recitata nella traduzione di Filippo Merelli (cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. II, p. 10).

³⁸ Nel carnevale del 1733, il cardinal Neri Maria Corsini, nipote del regnante

Processi di acculturazione, mutamenti e fallimenti delle pratiche per-formative di collegio

A guardare quanto succedeva nei decenni a cavaliere tra Sei e Settecento emerge però il dubbio che qualcosa stesse allora cambiando. Nel corso del XVII secolo diversi collegi erano andati incontro a dissesti finanziari, vuoi per gli strascichi della crisi economica che aveva coinvolto l'Europa tutta, vuoi per le complicazioni nella gestione fondiaria del proprio patrimonio. Le rendite che erano state devolute a molte istituzioni educative per formare ogni anno, gratuitamente, un certo numero di giovani non erano più sufficienti a garantirne il funzionamento. La migliore soluzione per restare in vita fu ritenuta l'apertura dei collegi a convittori paganti, che nella capitale pontificia – al tempo una città davvero crocevia di scambi culturali, sociali, politici ed economici di scala internazionale³⁹ – sarebbero giunti da tutta Europa. Ma tale apertura avrebbe necessariamente comportato l'incontro tra culture differenti non solo per provenienza geografica ma soprattutto per estrazione sociale, dunque portatrici anche di diverse esigenze formative.

Si tratta di una circostanza che per alcune istituzioni significò anche il dover ridefinire la propria *mission*. Il Nazareno, ad esempio,

papa Clemente XII, inviò una lettera ai padri scolopi con cui ordinava al rettore del Collegio Nazareno di ammettere liberamente le eventuali donne condotte alla recita della commedia dal principe di Galles, Friedrich Ludwig von Hannover. Cfr. AGSP, Reg. Prov. S-31B, fasc. 6, cc. n.n. (il documento è edito a mia cura in DB-PerformArt, scheda D-095-200-126). Un caso limite riguarda invece la presenza costante della regina Cristina di Svezia, in esilio a Roma dal 1655 dopo aver rinunciato al trono per poter abbracciare il cattolicesimo, alle rappresentazioni teatrali del Collegio Clementino. Evidentemente in virtù della sua posizione sociale e delle strette relazioni che intratteneva con la corte papale, la regina riuscì addirittura a “conquistare” lo spazio del collegio per farvi eseguire alcuni drammi per musica già allestiti altrove – ad esempio, nel carnevale del 1679 ottenne che al Clementino fosse rappresentato per tre sere *Gli equivoci del sembiante*, dramma di Pietro Filippo Bernini andato in scena con la musica di Alessandro Scarlatti in quella stessa stagione nel teatro dell'architetto Giovanni Battista Contini (cfr. Aldo Roma, *Teatro e diplomazia tra Roma e l'Impero: lo spettacolo di collegio come spazio della politica europea in età moderna*, in Marcello Fagiolo, Saverio Sturm, *Le corti del teatro barocco europeo. Le scenografie di Stoccolma e di Budapest*, Roma, Gangemi, in corso di pubblicazione, e la bibliografia ivi riportata).

³⁹ Cfr. Marina Formica, *Roma, Romae. Una capitale in età moderna*, Bari-Roma, Laterza, 2019, in particolare le pp. 49-191.

seguendo la vocazione degli scolopi cui il collegio era in carico, era originariamente stato fondato per educare gratuitamente fanciulli particolarmente dotati ma che non potevano permettersi un'istruzione completa; dagli anni Quaranta del Seicento cominciò invece ad ammettere i rampolli dell'aristocrazia trasformandosi *de facto* in uno dei tanti *collegia nobilium* com'erano il Clementino a Roma o il Collegio de' Nobili di Parma⁴⁰. I collegi nazionali come l'Inglese e il Germanico-Ungarico erano inizialmente stati concepiti quali seminari per la formazione del clero secolare e riservati a coloro che, provenendo quali esiliati da quei territori, avrebbero dovuto ritornare in patria a "combattere" per il cattolicesimo romano; anch'essi, per evitare il tracollo finanziario, cominciarono ad accogliere convittori di quelle nazionalità previo il pagamento di una retta⁴¹.

Per quanto attiene alla storia delle arti performative, ciò che accade è che, a partire dalla fine degli anni Ottanta del Seicento, nei collegi si moltiplica il numero di eventi concepiti secondo il modello della *festa accademica* o *accademia di lettere e d'arti cavalleresche*⁴²: un

⁴⁰ Sul collegio scolastico si veda Pasquale Vannucci, *Il Collegio Nazareno*, cit.; Armando Pucci, Alberto Manodori Sagredo, *Il Nazareno*, Roma, Tipografia Das Print, 1989; Aldo Roma, «Per allevare li giovani nel timor di Dio e nelle lettere». *Arti performative, educazione e controllo al Collegio Nazareno di Roma nel primo Seicento*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, a cura di Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez ed Élodie Oriol, Roma, École française de Rome, 2021, pp. 167-185. Alcuni importanti documenti sono segnalati in Ariella Lanfranchi, Enrico Careri, *Le Cantate per la Natività della B.V. Un secolo di musiche al Collegio Nazareno di Roma (1681-1784)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del convegno di studi, (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 297-347, ed Enrico Careri, *Catalogo dei manoscritti musicali dell'Archivio generale delle Scuole pie a San Pantaleo*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987. Sul Collegio de' Nobili di Parma si rimanda al documentatissimo studio di Miriam Turrini, *Il "giovin signore" in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del Collegio ducale di Parma*, Bologna, CLUEB, 2006. Più in generale sulla questione dei *collegia* e dei *seminaria nobilium*, cfr. Gian Paolo Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i Seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*[1976], Bologna, il Mulino, 2015.

⁴¹ Cfr. il capitolo di Michael E. Williams, *Roma barocca*, in Id., *The Venerable English College*, cit., pp. 34-59.

⁴² Per comprendere l'orizzonte ideologico e mitopoietico entro il quale si voleva collocare la pratica dell'esercitazione accademica è utile la lettura di Giacomo

contenitore performativo espressione delle formazioni accademiche già sorte all'interno dei collegi stessi, regolato da un protocollo cerimoniale ben preciso e che consentiva agli allievi di dar «buon saggio delle ore di loro ricreazione, impiegate in esercizi cavallereschi»⁴³. Ovvero, di mostrare le abilità da loro conseguite nel campo della declamazione, delle lingue, del ballo, della scherma, del cavalletto, nella bandiera, nelle armi d'asta etc. – competenze, queste, costitutive dell'identità nobiliare e dunque basilari per la costruzione culturale e sociale dell'immagine del giovane gentiluomo⁴⁴.

Al Collegio Nazareno l'acme di questo processo può essere riconosciuta perfino in una variazione nell'organico del corpo docente, al quale, intorno al 1697, fu saltuariamente affiancato un maestro di scherma esterno per sovrintendere agli esercizi inseriti nelle rappresentazioni teatrali e poi, verso il 1711, anche un maestro di ballo, assunto invece stabilmente almeno dal marzo del 1718⁴⁵. Si tratta di uno

de' Franchi, *Che il divertimento degli essercizi cavallereschi non pregiudica, come ingiustamente vien da alcuni supposto, ma conferisce in gran parte all'acquisto delle scienze. Discorso apologetico detto [...] nell'aprirsi in Collegio Clementino l'Accademia de i Stravaganti e da i medesimi consacrato alle glorie immortali di Cristina Alessandra regina di Svezia [...]*, Roma, Per Ignatio de' Lazari, 1678.

⁴³ *Festa accademica di lettere, e di arti cavalleresche per l'esaltazione del Serenissimo Silvestro Valiero al ducato della Republica Veneta [...] e dedicata al Serenissimo Principe da' nobili convittori del Collegio Clementino de' padri della Congregazione di Somasca*, Roma, Nella Stamperia di Gio. Giacomo Komarek boemo, 1694, p. 66.

⁴⁴ Cfr. Amedeo Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898: 876; Aldo Roma, *Education to magnificence: aristocratic schooling and college academies in seventeenth- and eighteenth-century Rome*, in *Noble magnificence: Cultures of the performing arts in Rome, 1644-1740*, edited by Anne-Madeleine Goulet and Michela Berti, Turnhout, Brepols, in corso di pubblicazione nel 2023. Per uno studio contestuale della danza al Collegio de' Nobili di Parma, segnalo l'ampio studio di Gloria Giordano, *“Il Teatro dell'Honore” «all'italiana», «alla francese», «alla spagnola»*. *I balli dei convittori del Collegio dei Nobili di Parma tra il 1670 e il 1694*, «ActaLauris», n. 4, 2018, pp. 9-94; si veda anche Fabio Mòllica, *Alle origini della danza di società*, Roma, Dino Audino, 2021.

⁴⁵ Cfr. ACN, b. 341, fasc. 1697, cc. n.n.: «Spese straordinarie fatte dal reverendo padre Antonio di San Francesco, rettore del venerabile Collegio Nazzareno, dal primo gennaio a tutto dicembre 1697 [...]. Spese per il teatro [...] [A di] detto [28 febbraio] al signor Antonio, maestro di scherma, per la sua recognitione per il carnevale. – sc. 15»; b. 343, fasc. 1707-1711, cc. n.n., ricevuta di pagamento a Francesco Cortella, maestro di ballo, s.d., ma presumibilmente riferita alle recite carnascialesche del 1711.

snodo significativo della storia culturale e sociale del Nazareno documentato da una preziosa benché incompleta serie di fonti: le *àpoche*, ossia i contratti sottoscritti dal rettore del collegio e i maestri di ballo nel corso del Settecento⁴⁶. Questi documenti – per la loro rarità e il loro valore si è scelto di riportarne uno qui in appendice – consentono di mettere a fuoco un'occasione di incrocio e di scambio di competenze fra sistemi teatrali diversi e di differente livello tecnico, e di comprendere i margini operativi degli artisti in quel determinato contesto educativo.

Dal contratto con Giuseppe Minelli, maestro di ballo al Nazareno dal 1720 al 1722, apprendiamo che le lezioni sono collettive e sono impartite quotidianamente. La pratica della danza dev'essere concepita come un'attività che appiana le differenze di casta – alle classi oltre ai convittori paganti, sono ammessi infatti anche gli alunni, ovvero gli studenti ospitati gratuitamente –, ma si tratta certo di una spinta all'omogeneizzazione verso l'alto⁴⁷. In occasione delle rappresentazioni carnavalesche, l'artista è chiaramente tenuto ad apportare il suo contributo componendo appositamente i balli degli intermedi, ma la sua libertà creativa è vincolata nelle forme e nei contenuti che evidentemente rispondono a una tradizione interna alla pratica del collegio (gli intermedi si vogliono «pieni, e di comparsa, di figure», con «qualche ballo eroico a solo in aria», e «d'inventione fondata su le favole o altra idea che faccia ben distinguere un intermedio dall'altro»). A Roma però il carnevale è il momento in cui i teatri sono aperti e, per evitare che il maestro di ballo possa cedere (forse, più probabilmente: che possa cedere *ancora*) alla tentazione di assumere incarichi altri rispetto a quello cui è chiamato dal collegio, l'istituzione gli impone di non «impegnarsi ad assistere in altri collegi o ad altri teatri pubblici»⁴⁸.

⁴⁶ ACN, b. 296, *Istrumenti*, fasc. 6, sottofasc. B, cc. n.n. (1718-1760). Il fascicolo contiene alcuni dei contratti, la cui stesura diviene nel tempo consuetudinaria e quindi più stringata, stipulati con maestri di ballo (Giuseppe Castellani, 1718; Giuseppe Minelli, 1720; Giovanni Battista Settari e Antonio Sarò, 1730; Stefano Manetti, 1760), falegnami, festaroli, carrozzieri, parrucchieri, sarti e calzolai. Le *àpoche* superstiti sono ed. a mia cura in DB-PerformArt, schede D-133-750-157, D-133-830-182, D-133-840-173, D-133-870-146, D-133-860-155 e D-133-880-137.

⁴⁷ Cfr. Alessandro Pontremoli, *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*, Bari, edizioni di pagina, 2021.

⁴⁸ Sulla formazione coreutica non professionale si veda lo studio di Gloria Gior-

I mutamenti che avvengono e che sono riscontrabili sul piano delle forme dello spettacolo e delle modalità di trasmissione delle tecniche performative, e della danza in particolare, possono essere interpretati come uno dei risultati della progressiva integrazione dell'etichetta cortese nell'offerta formativa dei collegi, romani ma non solo, per soddisfare le esigenze educative del ceto sociale da cui proveniva la nuova maggioranza degli studenti. Un processo che si intravede in verità già nei primi decenni del Seicento, ma che in questo periodo a Roma sembra ormai aver assunto la fisionomia e le dimensioni della normalità.

Eppure i collegi romani, in questo simili ai teatri pubblici di ogni dove e di ogni tempo, non sono sistemi teatrali con un'economia sostenibile – agli eventi spettacolari si accede gratuitamente e ovviamente solo su invito – e verso la fine del Settecento il teatro e la logica dello spreco su cui esso si basa sono reputate insopportabili, pena, ancora una volta, il collasso dell'istituzione. Quello spreco insostenibile – le fonti lo chiamano «lusso» e riguarda il teatro come altri usi e costumi – è dall'amministrazione del collegio avvertito forse come ormai anacronistico. Tuttavia, esso è stato ed è un marcatore sociale e culturale funzionale alla definizione e alla proiezione verso l'esterno della propria identità⁴⁹: rinunciarevi è un fatto di capitale importanza, ma si teme che possano esserci ripercussioni. È allora che, con un'azione congiunta, intorno al settembre del 1784 i prepositi generali dei somaschi e degli scolopi chiedono l'intercessione di papa Pio VI Braschi affinché si assuma la responsabilità dell'atto esecutivo della «riforma del lusso» per i due maggiori collegi affidati ai loro ordini religiosi:

Beatissimo Padre

Gian Francesco Nicolai, preposito generale de' Chierici regolari somaschi,
e Stefano Quadri, preposito generale de' Chierici regolari delle Scuole pie, servi

dano, *Frammenti performativi nel "movementscape" della Roma tra Sei e Settecento. La formazione non professionale*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome*, cit., pp. 207-222; cfr. anche Ead., *Il repertorio coreutico «all'usanza Spagnola» in territorio italico. Prime indagini nelle rappresentazioni teatrali di collegio tra Sei e Settecento*, «e-Spania», n. 41, febbraio 2022, doi <<https://doi.org/10.4000/e-spania.43721>>.

⁴⁹ Cfr. *Marquer la prééminence sociale*, Actes de la conférence (Palermo, 2011), sous la direction de Jean-Philippe Genet et Ennio Igor Mineo, Paris-Rome, Éditions de la Sorbonne-École française de Rome, 2014.

e sudditi umilissimi della Santità Vostra l'espongono che, avendo seriamente ed intimamente indagate le cause per le quali sono in decadenza i di loro rispettivi collegi Clementino e Nazareno, hanno riconosciuto evidentemente che una delle principali cause consiste nella gravità delle spese arbitrarie, e non necessarie alle quali sono esposti i collegiali, parte per usi inveterati, parte per abusi di lusso introdotti nei due collegi. Comprendono gli oratóri che, volendosi o da loro medesimi o dai rispettivi rettori abolire tali usi ed abusi, si ecciterebbe tanta pubblica amarezza contro i due collegi, che ne potrebbero soffrire del grave presentaneo discapito; lo che non può succedere quando l'abolizione se ne ordini dalla suprema autorità del Principe, all'esempio di altri collegi fuori di Roma.

Hanno i due generali consultati i due eminentissimi cardinali protettori de' due collegi, presentando anche loro gli articoli distinti di riforma e prammatica, che sono creduti opportuni per la diminuzione delle spese, e con piacere ne hanno ottenuta l'approvazione e consenso dell'eminenze loro.

A questo rispettosissimo foglio, che presentano alla Santità Vostra, annettono gli oratóri i suddetti articoli, de' quali la supplicano umilmente ad ordinare la pronta intera esecuzione con la suprema sua potestà, nell'atto che genuflettono al bacio de' santissimi piedi. Che della grazia etc.

Articoli di riforma del lusso, o prammatica

da stabilirsi nei due nobili collegi Clementino e Nazareno di Roma

I. Si proibiscano le rappresentanze teatrali; si convertano, se riesce comodo, i teatri in abitazioni, o ad uso de' collegiali, o a profitto de' collegi con affittarli, e restringendosi le vacanze del Carnevale a soli dieci giorni sia pensiero dei due padri generali degli ordini rispettivi determinare qualche occupazione e divertimento di quella nobile gioventù in esercizi che non siano teatrali⁵⁰.

In quell'anno il teatro nel Collegio Nazareno è effettivamente smantellato, e da quegli spazi è ricavato uno studio appigionato poi a Giuseppe Cades (1750-1799), noto pittore e disegnatore del neoclassicismo romano⁵¹. Per quanto si possa desumere dai giornali del collegio⁵², la pratica teatrale non è abbandonata, ma diviene – ora si – un'attività tutta rivolta verso l'interno: il caso del Nazareno è rappre-

⁵⁰ AGSP, Reg. Prov. S-32A, fasc. 2, cc. n.n. (ed. a mia cura in DB-PerformArt D-096-380-131). Oltre agli spettacoli teatrali, oggetto della «riforma» sono il diritto di alcuni collegiali a essere serviti da camerieri personali, all'uso di oggetti in oro o argento («orologi da tasca o da camera, anelli, scatole, fibbie, sigilli, «stucci, calamari»), all'adozione di un abbigliamento sontuoso, all'impiego di carrozze se non in caso di reale necessità, al consumo di cioccolata e caffè.

⁵¹ Cfr. Anthony M. Clark, *Giuseppe, Cades*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, *ad vocem*.

⁵² Cfr. ACN, vol. 474-476 (1754-1840).

sentativo di come il collegio, alla fine del Settecento, cessi di essere un sistema produttivo in relazione ai sistemi produttivi spettacolari della città, e inevitabilmente venendo a mancare lo spazio del teatro venga di conseguenza a indebolirsi il legame con la città e con lo spettacolo cittadino cui aveva contribuito con continuità per quasi un secolo. È in fin dei conti un epilogo che va di pari passo con il tramonto dell'*ancien régime*, col declino dell'aristocrazia e dei valori di cui è portatrice; quei valori, che la cultura collegiale si era preposta di mediare, a Roma sarebbero irrimediabilmente andati in frantumi di lì a poco con l'occupazione dello Stato Pontificio da parte delle truppe francesi (1796-98), le quali avrebbero peraltro fatto irruzione anche negli edifici dei collegi deprivandoli dei loro beni⁵³.

Il percorso che, sebbene in modo non lineare, ho tentato di tracciare in queste pagine ambisce a mettere in evidenza alcuni nuclei problematici che gravitano attorno alla formula storiografica *teatro di collegio*. Il tema portante delle argomentazioni proposte è la necessità di superare le resistenze che si rilevano nella letteratura critica sull'argomento mediante l'osservazione della pratica delle arti performative nel contesto dei collegi romani alla luce dei rapporti con gli altri sistemi produttivi dello spettacolo presenti in città. Ho trascurato di approfondire e finanche ommesso alcune questioni, pure importanti, come ad esempio l'uso degli spazi dei collegi da parte della committenza esterna, circostanza a seguito della quale essi potevano configurarsi quali centri di produzione satellite del mecenatismo aristocratico; il peso assunto dalla "spettacolare" rivalità tra i diversi collegi, risultato di una loro ineguale collocazione nella gerarchia sociale della città, ravvisabile nei conflitti conseguenti l'inosservanza delle regole di precedenza; il posizionamento dei collegi rispetto al potere curiale e alle sue reti clientelari, e la loro influenza sulla circolazione di artisti e maestranze tra sistemi produttivi differenti. Si tratta certo di questioni cruciali, ancora aperte e bisognose di ulteriori indagini, ma parimenti indicative di quanto si è voluto dimostrare, ovvero la fluidità dei confini culturali tra gli ambienti collegiali e gli altri multiformi contesti spettacolari romani.

⁵³ Si vedano a tal proposito i documenti sul Collegio Clementino regestati in Lina Montalto, *Il Clementino, 1595-1875*, Roma, Ulpiano, 1939, pp. 212-213.

APPENDICE

ACN, b. 296, *Istrumenti*, fasc. 6, sottofasc. B, cc. n.n.: Àpoca tra il Collegio Nazareno e Giuseppe Minelli, maestro di ballo (1720)⁵⁴.

| r | Con la presente, come se fusse publico e giurato istrumento rogato per mano di publico notaro, il signor Giuseppe Minelli, maestro di ballo, promette e s'obliga di dar lettione di ballare alli signori collegianti, tanto convittori quanto alunni, del Venerabile Collegio Nazareno di Roma per un anno, da principiare oggi e da finire a tutto il carnevale del futuro anno 1721, con li seguenti patti, e capitoli, cioè:

 Che i[l] detto signor Gioseppe non possa dar lettione a parte ad alcuni delli sudetti signori collegianti.

 Che debba dar lettione di ballo ogni giorno, che non sia festa di precetto un'ora per volta secondo le hore, che li saranno determinate dal padre rettore, o dal padre prefetto.

 Che debba far ballare i suddetti signori collegianti nella suddetta ora metà per volta, ballando doppo la festa quella metà che non ballò l'ultimo giorno che vi fu la lettione.

 Che esso signor Gioseppe debba comporre tutti l'intermedi per le opere del carnevale, li quali debbano essere pieni e di comparsa, di figure e d'inventione fondata su le favole o altra idea che faccia ben distinguere un intermedio dall'altro; e che in ogno intermedio vi sia qualche ballo eroico a solo in aria.

 Che detto signor Gioseppe nel tempo delle prove di detti intermedi non si debba contentare dell'ora solita della lettione ordinaria, ma venire bisognando anche due volte il giorno e la mattina delle feste di precetto per provare e perfectionare li suddetti intermedi.

 Che il detto signor Gioseppe debba assistere il carnevale nel tempo dell'intermedi con particolare attenzione, e non possa impegnarsi ad assistere in altri collegi o ad altri teatri publici.

 Che detto signor Gioseppe debba impiegare (portando così il bisogno) nel ballo delli suddetti intermedi, oltre li signori collegianti che ballano, qualche d'uno altro ancora dei medesimi che non balli, senza poter pretendere per essi pagamento, o mancia di sorte alcuna.

| v | Che detto signor Gioseppe, secondo la capacità de' signori collegianti, faccia qualche accademia di ballo nel fine delli studî, a settembre o in altro tempo

⁵⁴ Per rendere più agevole la lettura, si è adottato un criterio di trascrizione critica. Sono state tacitamente sciolte le abbreviazioni e sono stati ammodernati secondo l'uso corrente apostrofi e accenti, così come l'interpunzione e l'uso delle maiuscole. Le correzioni al testo sono segnalate tra parentesi quadre [], mentre le integrazioni sono poste tra uncinate < >.

che paresse più proprio al padre rettore, dal quale n'haverà l'avviso alcuni mesi avanti.

Che detto signor Giuseppe non possa pretendere pagamento o mancia veruna, né per li suddetti intermedi di carnevale, né per l'assistenza alli medesimi, né per la sudetta accademia infra annum, restando a puro arbitrio del padre rettore il darli una ricognitione o mancia a suo piacere, quando le suddette funzioni siano riuscite d'applauso, e non altrimenti.

Che il predetto signor Giuseppe si contenti dello stipendio solito darsi dal collegio alli maestri di ballo, cioè un testone a testa [0,30 scudi] per ciascuno che balla, o sia convittore o alunno, né possa pretendere altro onorario o mancia dalli signori collegiali per le sudette lezioni o funzioni di ballo, siano pubbliche o private.

Che il sudetto stipendio d'un testone a testa si paghi al pre nominato signor Giuseppe dal padre rettore ogni trimestre o bimestre maturato, et al medesimo padre rettore ne farà la ricevuta.

Che finalmente se tanto il sudetto signor Giuseppe quanto il detto padre rettore non volessero continuare più nella presente apoca, l'una parte e l'altra debba fare la disdetta uno o due mesi avanti, quale non fatta s'intenda continuarsi dett'apoca con tutti li sudetti patti e non altrimenti; e per osservanza delle cose predette, tanto il suddetto signor Giuseppe, quanto il padre rettore di detto collegio obligano se stessi e i loro beni nella più ampla forma della Reverenda Camera Apostolica, ed in fede di che $\langle h \rangle$ anno sottoscritta la presente di loro propria mano. Roma, questo di 4 marzo 1720.

Io Paolino di San Giuseppe rettore del Collegio Nazareno manu propria
Io Giuseppe Minelli maestro di ballo mano propria

SUMMARIES

Storie di attori e di attrici in tempi di dittature. Il caso del mimo in Argentina tra il 1973 e il 1983. Dossier a cura di Francesca Romana Rietti

Tra il 2021 e il 2022 in Argentina sono stati pubblicati due volumi (*Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, autobiografia di Ángel Elizondo, curata e redatta da Ignacio González e *Mimo dinámico. Dimensiones dramaturgicas de la acción* di Victor Hernando) che, con linguaggi e da punti di vista storici e teorici piuttosto differenti, mettono in luce l'esistenza di un universo molto poco conosciuto e indagato dagli studi teatrali italiani: il radicamento, la diffusione, le profonde trasformazioni e i riadattamenti a un contesto culturale e politico così diverso che il mimo corporeo di Étienne Decroux ha conosciuto una volta approdato a quelle latitudini.

La lettura di queste pagine permette altresì di scoprire come in Argentina la grande fioritura del mimo corporeo, tanto come strumento creativo quanto come mezzo pedagogico, coincida con un tempo della Storia politica del paese particolarmente violento e repressivo di ogni forma di libertà nella vita quotidiana, arte compresa. I tre testi (*Il sussurro del corpo* di Ignacio González, *Mimo tra resistenza ed esilio. Cronaca e nomi per non dimenticare* di Victor Hernando e *Dittatura, spettacoli clandestini e censura* di Ángel Elizondo) estratti dai due libri e riuniti in questo Dossier riguardano le storie della resistenza tacita e non armata esercitata da attori e attrici in quel particolare arco cronologico (1973-1983) noto in Argentina come la seconda decade infame. Dominato dalla violenza di Stato e da un clima di terrore causati prima dall'azione repressiva esercitata tra il 1973 e il 1976 dalla Triple A (Alleanza Anicomunista Argentina) e poi dal golpe che ha portato al potere la giunta militare rimasta al governo dal 1976 al 1983, per la storia del mimo argentino è stato un tempo di fondamentale importanza. Inauguratosi il 6 agosto del 1973 con il primo Festival e Congresso latino-americano di Mimo tenutosi a Buenos Aires ha poi conosciuto una straordinaria ricchezza in termini di spettacoli, di sperimentazione e di nascita di gruppi. Completano il Dossier due Schede, una storica che segue le tracce di Juan Domingo Perón e del peronismo – fondamentali per comprendere la politica argentina del secondo Novecento – e l'altra con le testimonianze che, di quegli anni, hanno rilasciato i membri della Scuola e della Compagnia di Ángel Elizondo in un documentario del 2012 intitolato *La rebelión del cuerpo*.

Dall'intreccio tra il filo della Storia e quello dell'arte si va tessendo la

rete dentro la quale ci conducono le pagine di questo Dossier: le strategie messe in atto da quelli che sono stati dei veri e propri teatri di guerriglia.

Stories of actors and actresses in times of dictatorships. The case study of mime in Argentina between 1973 and 1983. Dossier edited by Francesca Romana Rietti

Between 2021 and 2022 two volumes were published in Argentina (Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado, an autobiography of Ángel Elizondo, edited and compiled by Ignacio González, and Mimo dinámico. Dimensiones dramáticas de la acción by Victor Hernando). Using rather different languages and written from quite distinct historical and theoretical perspectives, the two books highlight the existence of a universe that is very little known and investigated by Italian theatre studies. They examine the establishment, diffusion, profound transformations and readaptations involving Étienne Decroux's corporeal mime once it landed in the different cultural and political context of South American latitudes.

Reading these pages also allows us to discover how in Argentina the great flowering of corporeal mime, both as a creative tool and as a pedagogical medium, coincided with a time in the country's political history that was particularly violent and repressive of all forms of freedom in everyday life, including art. The three texts (The whispering of the body by Ignacio González, Mime between resistance and exile. Chronicle and names not to forget by Victor Hernando, and Dictatorship, clandestine performances and censorship by Ángel Elizondo) taken from the two books and reproduced together in this Dossier tell the stories of the tacit and unarmed resistance exercised by actors and actresses in that particular chronological era (1973-1983) known in Argentina as the infamous second decade. Dominated by state violence and a climate of terror, due, in the first instance, to the repressive action exerted between 1973 and 1976 by the Triple A (Argentine Anticommunist Alliance) and subsequently, by the coup that brought to power the military junta that remained in government from 1976 to 1983, this was a crucial time for the history of Argentine mime. Inaugurated on 6 August 1973 with the first Latin American Mime Festival and Congress held in Buenos Aires, it went on to experience an extraordinary wealth of performances, experimentation and the birth of groups. Two reports complete the Dossier; one historical, following the traces of Juan Domingo Perón and Peronism – fundamental for understanding Argentinian politics in the second half of the twentieth century; another bearing testimonies from those years given by members of Ángel Elizondo's School and Company in a documentary produced in 2012 and entitled La rebelión del cuerpo.

The threads of history and art help to weave the network that this Dossier leads us into: the strategies adopted by those veritable guerrilla theatres.

Aldo Roma, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, secc. XVII-XVIII)*

Il contributo discute le criticità della definizione *teatro di collegio* per come emerge dalla letteratura critica sul tema, e avanza alcune riflessioni utili a ripensare la pratica delle arti performative nell'ambito dei collegi di formazione tra Sei e Settecento. Attraverso la comparazione tra istituzioni diverse, un'analisi contestuale della natura e delle forme delle fonti che documentano il fenomeno, e la sua osservazione nella lunga durata, ci si propone di evidenziare i nodi problematici che hanno caratterizzato la formula storiografica *teatro di collegio*. L'obiettivo è quello di avvalorare l'opportunità di andare oltre l'idea del teatro di collegio come pratica essenzialmente pedagogica e, al contrario, di sostenere la necessità di studiare la cultura teatrale dei collegi romani alla luce dei rapporti con gli altri sistemi produttivi dello spettacolo presenti in città.

Aldo Roma, *Rethinking college theatre in the modern age (Rome, 17th-18th c.)*

This contribution discusses some critical aspects of the definition of 'college theatre' deriving from the critical literature on the subject, and proposes some reflections that are useful for rethinking the practice of the performing arts in the context of seventeenth- and eighteenth-century Roman colleges. The aim is to highlight the problematic issues that have characterised the historiographic formula 'college theatre', by comparing different institutions, providing a contextual analysis of the nature and forms of the sources documenting the phenomenon, and observing it across time. The objective is to validate an approach that aims to go beyond the idea of college theatre as an essentially pedagogical practice and, on the contrary, to support the need to study the theatrical culture of Roman colleges in light of the relationships with other productive systems of performance in Rome.

Luca Vonella, *Come il giovane ebreo dal rabbino*

Ho letto nella biografia di Marc Chagall che il giovane ebreo è solito recarsi a casa del suo rabbino, gran dottore della teologia ebraica, per chiedergli consiglio. Senza saperlo era con questo spirito che ogni qualvolta passavo da Roma andavo a trovare Nando Taviani a casa sua. Era sempre seduto sulla poltrona, come se guardasse il mare e con gli occhi pescasse nel pozzo dei suoi ricordi. Tutti i suoi racconti, che affioravano dalle correnti oceaniche delle sue esperienze, venivano a galla perché qualcuno era lì, davanti a lui, per nutrirsi. Non era sempre facile confrontarsi con lui. Frantumava le mie

visioni velleitarie. Aveva la consuetudine di capovolgere. Poteva sembrare un aspetto colorito della sua persona invece sono convinto che fosse una prassi sovversiva attuata con rigore.

Luca Vonella, *As the young Jew visiting the Rabbi*

I read in Marc Chagall's biography that the young Jew used to go to the home of his rabbi, a great doctor of Jewish theology, to seek his advice. Unconsciously, it was in this spirit that whenever I passed through Rome I would visit Nando Taviani at his home. He was always seated in his armchair, as though gazing at the sea and with his eyes fishing in the well of his memories. All his stories, which emerged from the oceanic currents of his experiences, rose to the surface because someone was there, in front of him, to feed on them. It was not always easy to engage with him. He shattered my fanciful visions. He had a habit of turning things upside down. It might have seemed like a colourful aspect of his persona but I am convinced that it was a subversive practice implemented with rigour.

Raffaella Di Tizio, *Horacio Czertok racconta. Un teatro per attraversare muri: Mir Caravane nella storia del Teatro Nucleo*

L'articolo introduce, struttura e propone una testimonianza di Horacio Czertok, attore e regista fondatore con Cora Herrendorf nel 1974 del Teatro Nucleo, sul proprio percorso personale e teatrale. Il gruppo, tra le più note "enclaves teatrali" italiane, è nato a Buenos Aires, da cui ha dovuto allontanarsi nel 1976 per la repressione della dittatura argentina. Dal 1977 ha sede a Ferrara. La sua storia è qui ripercorsa osservando in particolare l'esperienza di *Mir Caravane*, un festival itinerante costruito nel 1989, in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese e prima del crollo del muro di Berlino, con compagnie del blocco occidentale e orientale. Dal racconto emergono incontri e svolte nella storia del Nucleo, il suo modo di pensare il teatro, il suo rapporto con il contesto culturale italiano (e con studiosi come Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani) e con la cultura internazionale, letteraria e teatrale (da Borges al Living Theatre). L'articolo, che vuole anche osservare il rapporto di un gruppo teatrale "storico" con il suo presente, è il tentativo di contribuire a una storia "interna" del teatro, vicina alla concreta vita dei teatranti.

Raffaella Di Tizio, *Horacio Czertok recounts. A theatre for crossing walls: Mir Caravane in the history of the Teatro Nucleo*

The article introduces, structures and offers an account by Horacio Czertok, the actor and director who founded Teatro Nucleo together with Cora

Herrendorf in 1974, of his personal and theatrical journey. The group, one of the best known Italian 'theatrical enclaves', originated in Buenos Aires. It had to leave the city in 1976 due to repression by the Argentine dictatorship. Since 1977 it has been based in Ferrara. His story is here retraced by delving in particular into the experience of Mir Caravane, an itinerant festival organized in 1989 with companies from the Western and Eastern blocs, on the occasion of the bicentenary of the French Revolution and before the fall of the Berlin Wall. The account highlights encounters and turning points in the history of the Nucleo, its way of thinking about theatre, its relationship with the Italian cultural context (and with scholars like Fabrizio Cruciani and Ferdinando Taviani) and with literary and theatrical international culture (from Borges to the Living Theatre). The article, which also aims to observe the relationship of a 'historical' theatre group with its present, is an attempt to contribute to an 'internal' history of the theatre, close to the concrete life of theatremakers.

Doriana Legge, *Emma Gramatica. Percorsi e strategie di un'ultima capocomicia*

Il saggio si propone di indagare il caso Emma Gramatica anche per capire quanto le condizioni oggettive, quelle che definiamo materiali, abbiano inciso nelle strategie non solo di sopravvivenza ma creative delle attrici, soprattutto se capocomiche. È importante rendere espliciti i termini di negoziazione continua cui il presente spingeva non la sola Gramatica, ma l'intera categoria. I cambiamenti che il teatro italiano attraversa nei primi decenni del Novecento incidono profondamente sulle scelte di Emma Gramatica, un'artista che a ragione possiamo considerare tra le ultime capocomiche del secolo passato. L'articolo si concentra sulla corrispondenza di Gramatica, analizzando alcune lettere inedite, che ci lasciano l'immagine di una capocomicia determinata, indipendente e donna d'affari.

Doriana Legge, *Emma Gramatica. Paths and strategies of a last Actor-Manager*

The essay aims to investigate the case of Emma Gramatica in order to understand to what extent material conditions in the early decades of the twentieth century influenced the strategies adopted by female actresses, and particularly female actor-managers, not only to earn a living, but in their creative process itself. It is important to throw light on the terms that Gramatica and the whole category of female actresses were forced to continuously negotiate, due to the circumstances they were living in. The changes that theatre in Italy was undergoing in the first decades of the century

played a determining role in the choices made by Emma Gramatica, who can be considered as one of the last actor-managers of the past century. The article focuses on Gramatica's correspondence; it analyses some unpublished letters which provide the picture of a determined, independent and business-minded female actor manager.

Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini e i fascismi. Leadership in teatro, leadership in politica*

Il rapporto tra Edward Gordon Craig e i sistemi politici totalitari che funestarono l'Europa è stato considerato un problema secondario negli studi sul regista. Eppure, il punto di vista di una grande personalità del teatro, ricostruito attraverso l'analisi dei diari, delle lettere e degli scritti di Craig, permette di rileggere alcune tra le vicende più complesse e dolorose del secolo scorso. Il saggio esplora il rapporto tra Craig e il regime fascista nelle sue fasi diverse, alcune di ammirazione (considerava Mussolini un fondamentale esempio di leadership) altre di delusione. In seguito, Craig si recò in Unione Sovietica dove si confrontò con un altro sistema dittatoriale e cercò modelli alternativi di leadership nei grandi registi russi dell'epoca: Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairov, Michoels. Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, si trovò a fare i conti anche con la repressione nazista in Francia, paese in cui si era trasferito, e con i rastrellamenti dei cittadini britannici che fecero seguito all'occupazione di Parigi.

Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini and fascisms. Leadership in theatre, leadership in politics*

Craig's relationship with the totalitarian political systems that dominated Europe has been considered a side issue in studies about the theatre director. Yet, the point of view of a theatre person of great importance such as Craig, which may be reconstructed through the analysis of his diaries, letters and writings, allows for a re-reading of certain complex and painful events of the last century. The article explores Craig's relationship with the fascist regime in its different phases, some of admiration (Craig considered Mussolini as an important example of leadership), others of disappointment. Subsequently, Craig went to the Soviet Union where he had to deal with another dictatorial system and sought alternative models of leadership in the great Russian directors of the time: Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Michoels. When World War II was declared, he also had to face Nazi repression in France, where he had moved to, and the round-ups of British citizens following the occupation of Paris.

Valentina Venturini, *Mariano Dolci racconta. L'anima dei burattini e dei loro burattinai*

L'articolo è un racconto intorno al teatro e alla vita (ad esso intrecciata) di Mariano Dolci, maestro burattinaio e di teatro di figura, il cui magistero, più che quarantennale, spazia dal teatro professionale e sociale alla pedagogia, dal teatro per l'infanzia a quello nei contesti di fragilità, con particolare attenzione (e risultati) negli ambiti dell'educazione e del disagio mentale (e della sua cura). Contesti intrecciati e comunicanti, capaci di arricchirsi e di fecondarsi a vicenda, l'impegno nei quali merita di essere considerato percorrendo la storia personale di Mariano Dolci: l'infanzia, l'incontro con il suo Maestro, la scoperta del teatro come arte della relazione e dei burattini come linguaggio. A emergere è l'anima dei burattini (e dei loro burattinai), ricostruita soprattutto attraverso la "voce" di Dolci, all'esito di un montaggio realizzato "mescolando" brani tratti da una lunga intervista realizzata dall'Autrice a brani tratti da alcune sue lezioni, a interventi tenuti a convegni e festival e ad alcuni dei suoi scritti.

Valentina Venturini, *Mariano Dolci recounts. The soul of puppets and their puppeteers*

The article tells the story of the theatre and life (connected to the theatre) of Mariano Dolci, a master puppeteer working in puppet theatre, whose career, spanning over forty years, ranges from professional and community theatre to pedagogy, from theatre for children to theatre in vulnerable contexts, with special attention (and results) in educational environments and in mental health (and its treatment). These merging interconnected contexts can mutually enrich and nourish each other, and Mariano Dolci's commitment to this environment is displayed throughout his personal history: The personal history of Mariano Dolci, who engaged with these contexts, deserves to be recounted: his childhood, his encounter with his master, the discovery of theatre as an art of storytelling and puppets as language. What emerges is the soul of the puppets (and that of their puppeteers) which is recreated especially through Dolci's 'voice', at the conclusion of a montage that was made by 'mixing' pieces taken from a long interview held by the author, others taken from some of his lessons, interventions at conferences and festivals, and some of his writings.

L'uso della fotografia nei libri della danza dell'inizio del Novecento. Casi studio e zone di interrelazione. Dossier a cura di Samantha Marenzi

Alla luce degli studi sui rapporti tra fotografia e teatro che negli ultimi anni hanno visto un importante sviluppo, il Dossier indaga l'utilizzo delle

immagini fotografiche nei libri dei primi decenni del Novecento, con particolare attenzione ai volumi dedicati alla danza e all'arte del movimento di cui vengono presi in esame alcuni casi studio. Il contributo di Arnaud Rykner, tra i maggiori studiosi di fotografia di scena in Francia, offre una importante premessa tecnica sui processi che, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, rendono possibile la riproduzione tipografica delle fotografie facendo penetrare l'immagine meccanica nei periodici, nelle riviste e nei libri, e in particolare nei libri di teatro. Dai ritratti che portano i volti degli attori sulle copertine dei periodici fino alle illustrazioni dei drammi che mostrano accanto ai testi la dimensione visiva della messa in scena, le fotografie di teatro sperimentano la gamma dei loro utilizzi mediatici e moltiplicano le forme della loro riproducibilità.

Una Scheda a cura di Samantha Marenzi e Simona Silvestri si focalizza sullo stesso arco cronologico ma attraverso i libri al confine tra arte scienza e cultura performativa, dove la fotografia costituisce uno dei principali strumenti di osservazione e di sollecitazione del movimento e delle espressioni. Nel quadro di una breve ricognizione di questa tipologia di volumi e delle sperimentazioni fotografiche che vi confluiscono, le autrici analizzano *La Danse Greque antique d'après les monuments figurés* di Maurice Emmanuel, dove la fotografia è utilizzata per comparare la danza del passato con quella del presente, e *L'Art et l'Hypnose* di Émile Magnin, dove Magdeleine G., celebre per le sue danze in stato di sonno indotto, appare in un repertorio visivo al confine tra documentazione clinica e fotografia di scena. I saggi che seguono costituiscono tre approfondimenti su casi studio che presentano diverse interrelazioni tra loro. Nascono da un contesto di ricerca che da anni indaga le relazioni tra arti visive e performative e sperimenta i relativi metodi di indagine coinvolgendo studiosi con diversi gradi di esperienza. Il primo, di Simona Silvestri, prende in esame l'utilizzo degli apparati visivi nei volumi che Émile Jaques-Dalcroze dedica a più riprese alla sistemazione teorica del suo metodo di ginnastica ritmica. In gran parte realizzate dal ginevrino Frédéric Boissonnas, le fotografie mostrano gli sviluppi del metodo nel corso degli anni e portano nella documentazione le istanze della fotografia archeologica, di cui il fotografo era un esperto, e del montaggio, le cui strategie caratterizzano i criteri di selezione e la sistemazione delle immagini nelle mostre e nei libri.

Il saggio di Samantha Marenzi si concentra su due libri che hanno dato un importante contributo alla definizione della danza moderna nei primi decenni del Novecento, mettendo a punto le formule della sua trasmissione attraverso i testi e soprattutto attraverso le immagini. *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg, che esce in Germania nel 1913 (e poi in due diverse edizioni nel 1917 e nel 1921), e *The Book of the Dance* di Arnold Genthe, pubblicato a New York nel 1916. Il libro di uno scrittore e quello di un fotografo, delle

vere e proprie mappe degli intrecci tra cultura coreutica e cultura visiva e delle migrazioni di immagini ed esperienze tra l'Europa e gli Stati Uniti. Il contributo di Raimondo Guarino osserva una serie di libri come terreno di studio necessario per comprendere il rapporto tra *Körperkultur* e cantieri della danza nella cultura di Weimar. Dopo aver registrato in altre sedi le tendenze filosofiche e ideologiche attratte nell'orizzonte della ginnastica espressiva, Guarino riprende alcuni sondaggi focalizzati sull'illustrazione fotografica dei libri che hanno condensato e arricchito argomenti e testimonianze sulla nuova pedagogia, la formazione del corpo espressivo, la sperimentazione sulle tecniche e le arti del movimento.

The use of photography in books about dance at the turn of the twentieth century. Case studies and areas of interconnection. Dossier edited by Samantha Marenzi

Taking into account the recent intense development of studies about the relationship between photography and theatre, this Dossier examines the use of photographic images in books published in the early decades of the twentieth century. It gives particular attention to the volumes dedicated to dance and to the art of movement from which certain case studies are derived. The contribution by Arnaud Rykner, one of the most important scholars on the subject of theatre photography in France, provides an important technical premise on processes that, as from the last decades of the nineteenth century, enable the typographic reproduction of photographs, thereby allowing the mechanical image to penetrate periodicals, magazines and books, in particular, theatre books. From the photographs bearing the faces of actors on the covers of periodicals, to the illustration of dramas that show the visual dimension of the mise-en-scene, theatre photography experiments with a range of possible uses in the media and multiplies the forms of photographic reproduction.

*A report edited by Samantha Marenzi and Simona Silvestri focuses on the same chronological period, but examines books situated at the limits of art, science and performative culture, where photography constitutes one of the principal instruments of observation and stimulation of movement and expression. Within the framework of a brief overview of this type of book, and the photographic experiments converging therein, the authors analyse *La Danse Grecque Antique d'après les monuments figurés*, by Maurice Emmanuel, where photography is used to compare the dance of the past with that of the present, as well as *L'Art et L'Hypnose* by Emile Magnin, where Madeleine G., renowned for her sleep-induced dances, appears in a visual repertoire situated at the limits between clinical documentation and stage photography. The articles that follow provide three in-depth studies on case studies that are*

closely connected in different ways. They emerge from a research context that for years, has been investigating the relations between visual and performing arts and experimenting with pertinent methods of investigation involving scholars of different levels of experience. The first, by Simona Silvestri, examines the use of visual apparatus in the volumes that Emile Jaques-Dalcroze dedicates at various times to the theoretical disposition of his method of rhythmic gymnastics. Taken largely by Frédéric Boissonnas, from Geneva, the photographs show the development of the method over the years, and in the documentation provide instances of archeological photography, which the Swiss photographer specialised in. They also provide examples of montage, the strategies of which determine the selection criteria and the disposition of the photographs in the exhibitions and books.

Samantha Marenzi's article concerns two books which contributed greatly to the definition of modern dance in the first decades of the twentieth century, establishing the formulae for its transmission through texts, and especially, by means of images. Der moderne Tanz, by Hans Brandenburg, published in Germany in 1913, (and later in two different editions dated 1917 and 1921) and The Book of the Dance by Arnold Genthe, published in New York in 1916. A book by a writer, and another by a photographer, veritable maps of the connections between choreographic culture and visual culture and migrations of pictures and experiences between the United States and Europe. Raimondo Guarino's contribution examines a series of books as a necessary field of study to understand the relationship between Körperkultur and the dance workshops in the Weimar culture. After having noted in other locations the philosophical and ideological trends drawn into the area of expressive gymnastics, Guarino analyses a few surveys focusing on the photographic illustration of books that have condensed and enriched arguments and testimonies on the new pedagogy, the formation of an expressive body, the experimentation on techniques and the arts of movement.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Raffaella Di Tizio insegna Teatro contemporaneo presso il Dipartimento SARAS della Sapienza Università di Roma, ed è assegnista di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici per il progetto "ATTIMI – Atlante del teatro di lingua tedesca in Italia – Mediatori e interpreti" diretto da Marco Castellari. Fa parte della redazione del progetto "Lessico Teatrale Europeo" presso l'Università di Roma Tre, e ha scritto per il Dizionario biografico Trecani e per «L'Indice dei libri del mese». Tra le sue pubblicazioni il volume «*L'opera dello straccione*» di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista, Ariccia (RM), Aracne Editrice, 2018 – raffaelladitizio@yahoo.it

Ángel Elizondo. Originario della provincia di Salta, nel nord andino dell'Argentina, è una delle figure di riferimento del Mimo non solo nel suo paese, ma in tutta l'America latina. A ventitré anni, arriva a Buenos Aires per studiare teatro. Vi resta un paio d'anni ed entra a far parte di uno dei teatri del circuito indipendente, il Teatro de la Luna, dove viene in contatto, tra l'altro, con Roberto Durán, Juan Carlos Gené e María Escudero ed è attraverso questi ultimi due che ha per la prima volta un'esperienza legata al Mimo e alla pantomima. Nel 1957 Escudero ed Elizondo vedono uno spettacolo di Marcel Marceau e decidono di andare a Parigi per studiare con lui, Marceau è in tournée a New York ed Elizondo decide di risalire alle fonti e si rivolge a Decroux: sarà lui il suo maestro. Resta a Parigi per sette anni ed entra a far parte della compagnia del figlio di Decroux, Maximilien, studia alla scuola di Jacques Lecoq e dirige l'ensemble folklorico dei Ballets Populares de América Latina con cui realizza tournée in Francia e all'estero. Nel 1964 torna in Argentina e subito fonda a Buenos Aires la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal che negli anni Settanta prenderà il nome di Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal: è lo stesso che ha ancora oggi. Nel 1965 dà vita alla Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo che pure negli anni Settanta muterà nome per l'attuale Compañía Argentina de Mimo. In più di quarant'anni di attività, oltre ai ventuno spettacoli con la sua Compagnia, sono moltissime le collaborazioni con altre realtà; dai lavori sperimentali negli ospedali psichiatrici alla partecipazione a incontri e congressi di psicodramma, psicologia e psichiatria, dalla attività pedagogica svolta nella maggior parte delle scuole teatrali argentine alla partecipazione alle diverse edizioni del Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, fino all'impulso fondamentale dato, nel 1973, alla creazione della Asociación Argentina de Mimo. Molti anche i premi alla carriera conferitegli, tra gli altri, dall'Istituto Nazionale del Teatro e dall'Università di Buenos Aires – escuelamimo@gmail.com

Ignacio González è ricercatore specializzato in danza e teatro e borsista del Consiglio Nazionale Argentino della Ricerca Scientifica e Tecnica. Dal 2016 è docente di Problemi della danza e di Storia della danza in Argentina presso l'Istituto di Arti dello Spettacolo della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires (UBA). Ha collaborato a diverse attività accademiche, editoriali e di produzione esecutiva per le Giornate di Ricerca della Danza e per la Biennale della Performance. Dal 2013 fa parte dell'Area di Ricerca in Scienze dell'Arte, coordinata da Jorge Dubatti presso il Centro Culturale della Cooperazione di Buenos Aires – gonzalez@uba.ar

Raimondo Guarino è docente di Teatro al DAMS dell'Università Roma Tre. Studioso di teatro e della sua cultura materiale, si è occupato di molti aspetti delle discipline dello spettacolo, da Shakespeare al rapporto tra teatro e città nel Rinascimento alla nozione di ritmo nel Novecento, e ha all'attivo diversi contributi di natura storiografica. Ha pubblicato recentemente saggi su Bode, Klages, la fotografia e la danza in Germania nel primo Novecento. Ha curato, con Lene Buhl Petersen, una raccolta di studi sulla drammaturgia e il libro nell'Europa moderna (*Beyond Books and Plays*, Firenze University Press, 2019) – raimondo.guarino@uniroma3.it

Víctor Hernando si è formato come mimo a Buenos Aires con Alberto Sava, con Roberto Escobar e Igón Lerchundi e con Ángel Elizondo. Ha poi perfezionato i suoi studi a Parigi con Thomas Lehabart e poi di nuovo a Buenos Aires con Corinne Soum. Ha avuto la cattedra di Movimento Espressivo presso il Collegium Musicum di Buenos Aires e quella di Formazione Corporea e Educazione del Movimento presso la Scuola di Mimo Contemporaneo. Docente di Educazione Fisica, nel 1996 ha pubblicato il volume *Mimografías* (Buenos Aires, Ediciones Vuelo Horizontal) e nel 1979 ha fondato la rivista «Movimimo» che continua a svolgere un'importante attività di diffusione e conoscenza del radicamento del mimo in Argentina e in America latina. Nel 1984 ha fondato il Centro di Ricerca Formazione e Creazione Movimimo che, attraverso l'attività di gruppi di studio, promuove la sperimentazione e la riflessione teorico-pratica. È stato tra i fondatori, nel 1973, della Asociación Argentina de Mimo che ha per anni diretto. È autore del mimodramma *Kloketen* e attualmente è il coordinatore dell'Area di Ricerche sul Mimo presso l'Istituto di Arti dello Spettacolo della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires (UBA) – movimimo@educ.ar

Doriana Legge è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi dell'Aquila, dove insegna Storia del teatro e Problemi di storiografia dello spettacolo (dal 2015 a oggi). È direttrice artistica di Aria – Festival di Teatro dell'Università dell'Aquila, al quale ha dato inizio nel 2018. Si è occupata del

teatro italiano durante gli anni del fascismo, in particolar modo della figura di Beniamino Joppolo (*Inseguendo I Carabinieri. Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità*, Roma, Bulzoni, 2020). Tra le sue ultime pubblicazioni, in rivista e volume, figurano studi sugli orientamenti, funzioni e percezioni del registro sonoro nel teatro – dorianalegge@gmail.com

Samantha Marenzi è ricercatrice al DAMS dell'Università Roma Tre, dove insegna. Studia i rapporti tra arti visive e performative, il Butō, e alcune figure prominenti del teatro del Novecento come Antonin Artaud e Edward Gordon Craig. Coordina un gruppo di ricerca sulla fotografia di danza. È fotografa specializzata in tecniche analogiche e collabora stabilmente con Officine Fotografiche Roma. Si è formata come danzatrice con i maestri giapponesi Masaki Iwana e Akira Kasai. Con l'associazione Le Decadi anima progetti di ricerca visiva e performativa. Collabora con diversi festival di teatro in qualità di consulente, curatrice artistica, coordinatrice scientifica. Ha pubblicato i volumi *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro* (Roma, Bulzoni, 2013) e *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento* (Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018) – samantha@samanthamarenzi.it

Francesca Romana Rietti svolge attività di ricerca nell'ambito del mimo corporeo di Étienne Decroux e, in particolar modo, del suo allievo Jean-Louis Barrault su cui ha pubblicato il volume *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, della pedagogia teatrale, della drammaturgia dell'attore, dell'antropologia teatrale e della storiografia teatrale. Nel 2008, insieme con Mirella Schino e Valentina Tibaldi, ha fondato gli Odin Teatret Archives, con cui ha collaborato fino al 2020. Dal 2015 cura con Lluís Masgrau la cronologia dell'opera scritta di Eugenio Barba e dal 2021 è responsabile degli Archivi della Fondazione Barba-Varley. Dal 1996 al 2003 ha fatto parte del progetto pedagogico internazionale The Bridge of Winds, diretto e fondato da Iben Nagel Rasmussen e dal 2000 collabora come consulente letteraria e d'archivio con il danese Teatret Om. Dal 2021 fa parte della redazione del «Journal of Theatre Anthropology» – francescaromanarietti@gmail.com

Aldo Roma è *boursier postdoctoral* all'Université de Liège e insegna Problemi di storiografia del teatro e dello spettacolo alla Sapienza Università di Roma. È stato *chercheur accueilli* all'École française de Rome nell'ambito del progetto ERC *PerformArt*, diretto da Anne-Madeleine Goulet, per il quale ha svolto una ricerca individuale sulla pratica delle arti performative nel Collegio Nazareno di Roma. Attualmente lavora sulle forme del mecenatismo dei cardinali protettori delle corone, in particolare dei cardinali Barberini, in relazione ai collegi nazionali di Roma. Ha pubblicato diversi contributi, tra cui la

monografia *“San Bonifazio” di Giulio Rospigliosi (1638). Un melodramma nella Roma barberiniana* (Roma, Bulzoni, 2020) – aldoroma@gmail.com

Arnaud Rykner è drammaturgo, romanziere, saggista, e insegna all’Université Sorbonne Nouvelle presso l’Institut d’Études Théâtrales di cui è direttore. Diversi suoi testi teatrali sono stati rappresentati in Francia. Ha all’attivo collaborazioni teatrali, regie e trasmissioni radiofoniche, oltre a numerose pubblicazioni scientifiche. Tra i suoi più recenti temi di ricerca ci sono i rapporti tra teatro e immagine fissa, e in particolare tra scena e fotografia, cui ha dedicato un doppio numero della «Revue d’Histoire du Théâtre» come curatore. La fotografia di teatro a cavallo tra Otto e Novecento è oggetto di una sua monografia in corso di pubblicazione – arnaud.rykner@neuf.fr

Simona Silvestri è dottoranda al DAMS dell’Università Roma Tre dove ha svolto gli studi e partecipato a progetti, tirocini, attività che vanno dalla ricerca alla organizzazione nell’ambito del teatro e della danza. Abbina alla formazione artistica e grafica quella nelle pratiche dei linguaggi performativi. Dal 2018 partecipa al gruppo di ricerca sulla fotografia di danza nella prima metà del Novecento coordinato da Samantha Marenzi, nel cui contesto ha pubblicato gli esiti dei suoi studi. È nella redazione di «*merdre!*», supplemento online della rivista di studi «Teatro e Storia» – simona.silvestri@outlook.it

Gabriele Sofia insegna Storie e culture degli spazi teatrali e Principi e metodi della composizione scenica all’Università Roma Tre. Precedentemente ha insegnato all’Université Grenoble Alpes e all’Université Paul Valéry Montpellier 3 dove si è occupato dell’interazione tra le arti performative e le scienze cognitive, della storia delle tecniche dell’attore e dell’attrice, e delle politiche del teatro contemporaneo. Ha pubblicato i volumi: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno* (Roma, Bulzoni, 2013) e *L’arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol’d* (Roma, Bulzoni, 2019) – gabrielesofia@hotmail.it

Valentina Venturini insegna Problemi di storiografia dello spettacolo, Culture teatrali comparate e Tradizioni, mestieri, teatro vivo all’Università Roma Tre. I suoi studi interessano, in particolare: il Cunto e il teatro dei Pupi, riguardo al quale sta ora conducendo una specifica ricerca sullo sviluppo di questa arte in Argentina nella metà del secolo scorso; il teatro in carcere e nel sociale; il teatro napoletano tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento. È autrice di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi sui temi delle sue ricerche. Per «Teatro e Storia» ha scritto: *A theatre that is more than theatre. Dialogo immaginario con Ferdinando Taviani sul teatro in carcere* (2021), *Le domande degli artisti. I “pupi” del «Don Chisciotte»* (2015),

Appunti sulle scritture teatrali (2011), *Sull'origine (palermitana) dell'Opera dei pupi* (2010), *Il Teatro d'Arte di Viviani* (2006), *Colloqui con Alessandro d'Amico intorno al Museo dell'attore di Genova e alla famiglia d'arte Salvini* (2004), *Le compagnie di Raffaele Viviani attraverso contratti e scritture (1916-1920)* (2002) – valentina.venturini@uniroma3.it

Luca Vonella è attore, regista e pedagogo nel Teatro a Canone, gruppo con sede a Chivasso (TO). Dopo un apprendistato di attore nella Scuola Ambulante di Teatro di Simone Capula, è stato tra i fondatori, con Simone Capula, del Teatro a Canone, di cui è diventato direttore nel 2011. Ha sviluppato con le attrici del suo gruppo un *training* incentrato sul rapporto tra azioni fisiche e musica. Ha pubblicato, all'interno di un Dossier sul Terzo Teatro curato insieme a Mirella Schino, un articolo sui Gruppi di Base italiani (*Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020). Tra i suoi spettacoli: *Orazio - vite nude*, 2011; *Fuga da Mozart - divagazioni di un direttore d'orchestra*, 2018; *La finzione veritiera - storia di San Genesio commediante e martire*, 2019, presentato al Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro – lucavonella@teatroacanone.it

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2022
dalla tipografia DOMOGRAF - Roma

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2022*

Dossier. *Storie di attori e di attrici in tempi di dittature. Il caso del mimo in Argentina tra il 1973 e il 1983.* A cura di Francesca Romana Rietti

Francesca Romana Rietti, *Tessere di un teatro di guerriglia. Nota introduttiva*; Ignacio González, *Il sussurro del corpo*; Lungo la linea del tempo 1943-1984, Scheda di Francesca Romana Rietti; Victor Hernando, *Mimo tra resistenza ed esilio. Cronaca e nomi per non dimenticare*; *La ribellione del corpo. Voci dalla Compagnia Argentina di Mimo Ángel Elizondo*; Ángel Elizondo, *Dittatura, spettacoli clandestini e censura*

Aldo Roma, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna. (Roma, secc. XVII-XVIII)*

Luca Vonella, *Come il giovane ebreo dal rabbino*

Raffaella di Tizio, *Horacio Czertok racconta. Un teatro per attraversare muri: Mir Caravane nella storia del teatro nucleo*

Doriana Legge, *Emma Gramatica. Percorsi e strategie di un'ultima capocomica*

Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini e i fascismi. Leadership in teatro, leadership in politica*

Valentina Venturini, *Mariano Dolci racconta. L'anima dei burattini e dei loro burattinai*

Dossier. *L'uso della fotografia nei libri della danza di inizio Novecento. Casi studio e zone di intersezione.* A cura di Samantha Marenzi

Samantha Marenzi, *Introduzione*; Arnaud Rykner, *Utilizzi mediatici della fotografia di teatro: l'attore in stampa; 1896-1906. Due libri illustrati a cavallo tra i due secoli e al confine tra arte, scienza e cultura performativa*, Scheda di Samantha Marenzi e Simona Silvestri; Simona Silvestri, *Le fotografie del sistema dalcroziano: l'atelier Boissonnas e i processi di visualizzazione del ritmo*; Samantha Marenzi, *Culture visive della danza. Le fotografie nei libri di Hans Brandenburg e Arnold Genthe tra Germania e America*; Raimondo Guarino, *L'immagine e la luce dell'archetipo*

Summaries

Notizie sugli autori

€ 30,00

ISBN 978-88-6897-286-8
ISSN 0394-6932

