

RASSEGNA

DI CULTURA E VITA SCOLASTICA

Anno XLIV - N. 5-7 - maggio-luglio 1990 - Pubblicazione mensile. Abbon. annuale L. 16.000. Estero il doppio - Roma - Via G. Borsi, 3 - c.c.p. 37432002
SOMMARIO: Nicola Mangini, Benedetto Marcello e la vita teatrale a Venezia tra Sei e Settecento. - Giovanni Nencioni, L'Italiano senza frontiere. - Mario Principato, Una vita "dissipata dalla politica". - Ricordo di Paola. - Delmina Sivieri, Artisti con la penna: Toti Scialoia. - Renato Bertacchini, Per una cultura linguistica. Nuovi saggi di G.C. Lepschy e di H. Weinrich. - Maria Nazzarena Razzi, I libri in TV. - Agata Sanfilippo, Lezioni universitarie di Mario Rapisardi. - Giuseppe Amoroso, I Notturmi di Quasimodo. - Renzo Frattarolo, Sulla narrativa italiana degli anni Ottanta. - Mario Forte, Significativa presenza di Ilaria Luzzana Caraci. - Michele L. Straniero, A proposito di Pinocchio. - Giuseppe Spina, La pedagogia della musica. - Recensioni (U. Reale, M. Cataudella Battaglia, C. Chiodo, P.A. Borgheggiani). - Sedendo et quiescendo (L. Da Vinci). - Notiziario. - Libri ricevuti. - VITA SCOLASTICA: Angelo Peroni, Il difficile passaggio dalle elementari alle medie. - Trans Tiberim. - Ordinamento della scuola: I tre insegnanti nella scuola elementare. - Glossarietto: Nuovi elementi. - Renzo Frattarolo, Su Biagia Marniti. - Renato Bertacchini, Un vecchio Orfeo buttato sulla strada. - Gianni Oliva, L'orto del Paradiso. - Aldo Vallone, Lungo tempo ungarertino. - Mario Principato, Malinconia di un ricordo. - Giuseppe Spina, Ricordo di Fedele D'Amico. - Francesco Saverio Rossi, Il problema degli handicappati nel servizio scolastico nazionale. - Notiziario. - Fanale di coda: Riletture. - Illustrazioni di E. Greco, T. Scialoia, F. Gentilini, R. Melli, A. De Felice, G. Braque, M. Mafai, V. Gemitto, A. Ziveri, G. Stradone.
Spedizione in abbonamento postale Gruppo III (70%)

BENEDETTO MARCELLO E LA VITA TEATRALE A VENEZIA TRA SEI E SETTECENTO

di NICOLA MANGINI

L'attività teatrale a Venezia tra '600 e '700 porta i segni di una profonda crisi che ne investe ogni aspetto, dalla proprietà alla gestione e alla produzione. Era una situazione che va riportata, innanzi tutto, a cause d'ordine generale, quali quelle politico-economiche, dal momento che nello spazio di un ventennio, tra il trattato di Carlowitz (1698) e quello di Passarowitz (1718), si era concretata la definitiva abdicazione della Serenissima Repubblica al suo tradizionale ruolo di protagonista, mentre sul piano economico la drastica riduzione dei traffici marittimi aveva inciso piuttosto pesantemente sul bilancio dello Stato, oltre ad intaccare — per quel che più interessa il nostro argomento — la consistenza patrimoniale di numerose casate (tra cui quelle che vantavano la proprietà di teatri famosi). Quel che è certo è che della splendidezza di un tempo resterà solo il ricordo.

Ma questa crisi aveva anche delle serie motivazioni culturali, poiché proprio la generazione di Benedetto Marcello ha vissuto direttamente il travaglio ideologico ed artistico, in cui si stavano consumando le esperienze definitive dell'età barocca e da cui stava emergendo la nuova cultura, e quindi la nuova arte, che avrebbe caratterizzato il secolo XVIII col richiamarsi espressamente ai parametri della natura e della razionalità, e dunque ponendosi su posizioni di chiaro segno antiseicentista.

In questo quadro, sommariamente delineato, si formò alla vita e all'arte il patrizio veneto Benedetto Marcello, figlio anch'egli, dunque, di quella critica stagione della storia veneziana e destinato ad assumere un posto di rilievo nella vita artistica della città. Messo di fronte al vivace dibattito in atto tra passato e futuro, tra posizioni dialetticamente contrapposte, egli — accademico arcade e filarmico — si schierò con la nuova scuola, sposando la corrente riformista di muratori e Zeno. Quindi, sfruttando la sua naturale predisposizione all'ironia e alla caricatura, ma anche giovandosi di una dettagliata conoscenza del particolare mondo del teatro musicale, ne attaccò la deprecata decadenza con la famosa scrittura satirica *Il teatro alla moda* (1720). Un'operetta, questa, che ci appare soprattutto un gustoso divertimento intellettuale, il frutto dei suoi umori festevoli e a volte bizzarri (su cui c'è tutta una letteratura), ma che comunque rispondeva con evidenza alle istanze riformistiche del tempo, sia sul piano dell'arte che di un risentito moralismo.

Indubbiamente il teatro fu uno dei centri d'interesse della sua cultura e della sua varia attività, per cui può risultare di qualche utilità verificare (per quel che è possibile) in quale misura la sua satira, e non solo in questo libretto, pur nelle esagerazioni proprie del genere, trovi un riscontro nella

reale situazione dello spettacolo musicale del suo tempo.

Se guardiamo al famoso enigmatico frontespizio del *Teatro alla moda*, ora non più misterioso (ma anche questo ci sembra un esplicito segnale del suo estroso temperamento), sembra che Marcello prenda di mira in specie il teatro di S. Angelo e Vivaldi, però vi sono immortalati — si fa per dire — anche cantanti, compositori e impresari di almeno altri due teatri, quelli di S. Moisè e di S. Gio. Grisostomo. Tuttavia pare indubbio che l'impegno caricaturale dell'Autore mira a presentarci soprattutto il panorama complessivo di questo aspetto rilevante nella vita sociale e culturale veneziana. Qui, infatti, il teatro non era il solo luogo deputato del divertimento, ma un determinante punto d'incontro (e di scontro) sociale, e cioè di ideologie, di gusti e di rituali mondani. Riteniamo, quindi, che si possa convenire nel pensare che se la prima ispirazione può essergli nata per motivi contingenti, e forse personali (il S. Angelo, Vivaldi, ecc.), poi l'obiettivo e la materia gli si sono naturalmente allargati in una dimensione totalizzante, che, nella minuziosa investigazione di un fenomeno in fase di preoccupante deterioramento, travalica in verità gli stessi confini della scena veneziana.

Vediamo, dunque, qual era la situazione teatrale a Venezia in quel periodo di crisi, che — avendo come riscontro la vita e l'opera di Benedetto Marcello — comprende un arco di tempo che va dalla fine del secolo XVII ai primi decenni del XVIII.

Il fondamentale punto di riferimento riguarda ovviamente i luoghi teatrali, vale a dire che sarà innanzi tutto da esaminare quali erano in quegli anni i teatri in attività e quali fattori ne caratterizzavano la singola storia (1).

Limitandoci ai dati essenziali e ai teatri più importanti, ricordiamo che il più antico era quello di



Emilio Greco, *Fanciulla*

L'ITALIANO SENZA FRONTIERE

di GIOVANNI NENCIONI

Col gentile consenso del Direttore de « il Giornale » riproduciamo l'articolo di Giovanni Nencioni, membro del Comitato tecnico di « Rassegna di Cultura e vita scolastica ».

Secondo me, ci si deve porre di fronte ai problemi della nostra lingua col sereno proposito di comprenderli e con la convinzione che, come comprenderli è possibile a tutti, tutti sono responsabili della loro soluzione.

In Italia l'unificazione politica e amministrativa, l'obbligatorietà dell'istruzione scolastica, la diffusione della stampa d'informazione e la scoperta della radio e della televisione hanno portato la lingua a divenire, da lingua scritta di un ristretto ceto di persone colte, lingua scritta e parlata da quasi tutta la nazione, e hanno provocato, soprattutto nel settore del lessico, un impetuoso moto di circolazione, e di conguaglio interregionale. L'industria del nord, ad esempio, ha diffuso nel centro e nel sud la terminologia dei suoi prodotti scaldando quella tradizionale toscana o di altre regioni, e l'amministrazione dello Stato, accentrata in Roma, ha propinato termini e modi burocratici centromeridionali a tutto il paese. La nazionalizzazione (ossia l'estensione a tutto l'ambito nazionale) dell'italiano è stata dunque parallela alla nazionalizzazione di una cultura media e della tecnologia industriale.

Contemporaneamente a questo moto nazionale si è svolto, con progressiva accelerazione, un moto internazionale di scambio e cooperazione commerciale e industriale, di circolazione di lavoratori e di turisti, favorito e accompagnato da una sempre più facile e rapida, e ormai istantanea, comunicazione di notizie attraverso centri di elaborazione elettronica colloquanti ininterrottamente da continente a continente; sì che le culture nazionali sono state profondamente penetrate da quelle di altre nazioni e sono in parte divenute internazionali. Ciò spiega la larga diffusione di parole straniere, soprattutto tecniche, introdottesi nell'italiano e in altre lingue dai Paesi dove certe tecnologie sono sorte; un caso esemplare è quello dell'informatica.

Occorre poi considerare il fenomeno della comunicazione come processo tecnologico che ha, nel mondo contemporaneo, esigenze sue proprie, oltre che di rapidità, di universalità e di certezza. L'ostacolo del passaggio da lingua a lingua, cioè la traduzione, può produrre non solo rallentamento ma equivoci, giacché l'ideale dei linguaggi scientifici e tecnologici è la monosemia, cioè la lingua unica. D'altro canto, se ogni lingua è uno strumento di comunicazione, non tutte le lingue lo sono allo stesso grado: lingue di vasta comunicazione internazionale sono l'inglese, lo spagnolo e in minor misura il francese; lingue di comunicazione nazionale, quindi limitate, sono quelle che per lo

più si fanno espressione di una cultura, voce di un singolo ethnos. L'italiano è una lingua di cultura e come tale è insegnato nelle università straniere; quale lingua, soprattutto, della nostra letteratura e del melodramma. Donde il suo stato di debolezza allorché si tratta di misurarsi con altre lingue quanto a valenza comunicativa.

Prima dunque di infliggere facili condanne e ostracismi assoluti, obbedendo a un impulso di difesa linguistica divenuto quasi istintivo per una tradizione scolastica di purismo, bisogna tener presente il quadro complesso e confuso della comunicazione odierna; quadro che diverrà ancor più complesso e più confuso con la prossima caduta delle frontiere politiche e doganali e con la conseguente maggiore internazionalizzazione e quindi unificazione delle tecniche, delle procedure e delle formule linguistiche pertinenti. Dobbiamo insomma imporci il gran principio dei filosofi medievali; *distingue frequenter*, e dovendo ammettere, con un nostro grande scrittore, « mariolo sì, ma profondo », che nessuna lingua è pura, cercheremo di conservare e difendere la nostra dove essa è voce della nostra identità etnica e culturale, dove una infedeltà causata da velleità snobbistiche rischia di snaturarci. Accetteremo invece il forestiero quando esso battezza un'idea o un oggetto nati fuori d'Italia, o soddisfa una necessità di comunicazione universale ed univoca, come lo accettarono dal francese gli italiani dell'età illuministica e dal greco i latini della Roma antica.

Rientra in questo ambito problematico (l'ambito del contatto e conflitto di idiomi diversi o, come più speditamente si suol dire, del plurilinguismo) la questione dei dialetti, che è diversa dalla questione delle minoranze linguistiche parlanti una

lingua di cultura. La lingua di cultura (lingua, per meglio specificare, di una cultura elevata e raffinata) è in grado di esprimere e di tramandare nelle scritture tutto lo spessore e tutti gli aspetti di una civiltà complessa; mentre il dialetto, di uso prevalentemente orale e di estensione limitata, esprime un costume locale chiuso in tradizioni patriarcali e campanilistiche, in saggezze e credenze ereditate, in comportamenti rituali o affettivi.

Se è bello, anzi doveroso, conoscere e conservare il proprio dialetto in quanto lingua degli affetti domestici e veicolo del ritorno alle proprie radici, non sarebbe saggio imprigionarsi e quindi provincializzarsi in esso per salvarlo dalla lingua nazionale come da un nemico; tanto meno quando la nostra lingua nazionale non si propone lo sterminio dei dialetti, anzi manca essa stessa, oltre che di sostegno politico, del riconoscimento della Costituzione.

Però essa rappresenta la nazione nella sua totalità, è virtualmente presente sul suolo nazionale anche quando e dove non ci sia nessuno a parlarla o a scriverla; non è pertanto pensabile un'Italia che entri nell'unità europea parlando un dialetto. La doverosa difesa delle minoranze linguistiche che intendono conservare il proprio costume e la propria parlata non può quindi attuarsi disconoscendo o degradando la funzione della lingua nazionale. Anche in questo tema, che oggi è dei più appassionati, bisogna cercare di rendersi conto della realtà e di appigliarsi serenamente alla soluzione che la realtà e la ragione rendono possibile, evitando atteggiamenti lesivi e insieme autolesivi.

GIOVANNI NENCIONI



Venezia, Casa di Goldoni

mente, si trattava di un tasto troppo rischioso.

Comunque è indubbio che la sua critica si muoveva su una realtà effettiva, ampiamente documentata dalle fonti archivistiche ma pure dalla letteratura contemporanea. Ne riscontriamo un'autorevole sintesi in una lettera di Metastasio, il quale così scriveva da Vienna ad un amico milanese: « Sarebbe veramente un degno oggetto del nostro desiderio, ma non so quanto possa esserlo delle nostre speranze, la purgazione degli intollerabili abusi che deformano la nostra musica: converrebbe incominciare dai teatri, che ne sono le pubbliche scuole: e questi da ben lungo tempo vanno sempre più, di giorno in giorno, compiacendosi della novità degli errori, de' quali molti, invecchiando, han finalmente usurpata l'autorità di precetti » (2 nov. 1778) (3).

Degli « intollerabili abusi » non breve sarebbe l'elenco: l'ignoranza degli artisti, la presunzione dei « virtuosi », l'impreparazione degli impresari, l'obbrobrio dei « castrati », l'intromissione fastidiosa dei non addetti ai lavori, l'incauta gestione amministrativa, e via dicendo. Certo, come lamentava Metastasio, si trattava di una situazione generale, che non riguardava soltanto o in particolare Venezia, ma — per quanto si è detto — l'attività teatrale veneziana ne costituiva, in effetti, la più lampante dimostrazione.

Anche in altri suoi componimenti Benedetto Marcello espresse la sua indignazione, in specie sull'argomento dei castrati, di cui, in un madrigale, si legge: « No, che lassù ne' cori almi e beati / Non entrano castrati, / Perché è scritto in quel loco: / Arbor che non fa frutto arda nel fuoco! » (4). Un altro tema che attendeva la sua vena satirica era quello dei librettisti ossia i poeti, che con estrema disinvoltura ricavano sovente i loro testi da opere famose. Come nel caso di Benedetto Pasqualigo che fece rappresentare al teatro di S. Angelo l'opera *Il Pastor fido*, tratta dalla tragicommedia di Battista Guarini, con la musica di C.L. Pietragua (1721). In un sonetto in dialetto veneziano Marcello ne fece una critica assai pungente, di cui citiamo la prima quartina: « Fermève, no 'l chiapè, lassèlo andar! / In cossa halo pecà? Coss'halo fato? / Certo l'ha in pezzi el *Pastor Fido*trato, / Che nol se pol più lezer, né vardar » (5).

Nel corso del secolo XVIII tale situazione toccherà il fondo, ma nel contempo emergeranno gradualmente quei fermenti di rinnovamento che caratterizzeranno una nuova epoca del teatro musicale, a cui anche Benedetto Marcello con la sua originale produzione, come pure in qualche modo con le sue scritture satiriche, aveva dato il suo contributo.

NICOLA MANGINI

S. Cassiano della famiglia Tron di S. Benedetto (intorno al 1581), ove nel 1637 era stato rappresentato per la prima volta, a pagamento, un dramma per musica. Una data storica, che segnava l'inizio della straordinaria fortuna di questa nuova forma di spettacolo in Italia e in Europa. Dunque, alla fine del '600, questo teatro mostrava di risentire dell'usura del tempo e dei pesanti condizionamenti che limitavano la sua attività. Si trattava in particolare di una grave crisi finanziaria, che contenuta per qualche tempo si rivelerà in tutta la sua drammaticità nel testamento di Francesco Tron, il quale nel denunciare una situazione divenuta insopportabile proibiva espressamente ad eredi e discendenti di continuare nell'impresa di gestire quel loro teatro (1756).

Del primo decennio del secolo XVII era il teatro di S. Moisè, di proprietà della famiglia Giustinian. Era un piccolo teatro, che aveva tratto vantaggio dalla sua posizione centralissima, a pochi passi dalla piazza di S. Marco. Aveva svolto una discreta attività, con spettacoli di buon livello, che era possibile allestire con una spesa non eccessiva, date le sue ridotte dimensioni, che non richiedeva particolari accorgimenti di natura scenografica o tecnica. Ma il generalizzarsi della crisi incombente toccherà anche questo teatro, costretto periodicamente a ridurre l'attività musicale, fino a che, dopo gli anni '40, non accoglierà la nuova moda dell'opera buffa, che si rivelerà il genere di spettacolo più idoneo alle sue strutture e alle sue ambizioni.

Il teatro di S. Luca (o S. Salvatore) apparteneva ai Vendramin di S. Fosca, che l'avevano costruito destinandolo alle recite dei comici (1622). E questa rimase la sua peculiare caratteristica, tanto che fu l'ultimo dei teatri veneziani ad accogliere anche il dramma per musica. Sarà proprio questa diversa impostazione della gestione che consentirà al S. Luca di affrontare con minor danno l'emergenza economica.

Quanto al teatro di S. Angelo, ne erano proprietari le famiglie Marcello e Capello (non vi aveva parte il ramo a cui apparteneva il nostro Autore), ma era stato costruito per iniziativa di un grande impresario, Francesco Santurini (1676), che ne tenne la gestione per un decennio. Poi la proprietà assunse una forma societaria con la conseguenza di rendere più precaria la situazione finanziaria, e quindi anche l'attività, in particolare per la cronica morosità dei possessori dei palchi. Con l'inizio del nuovo secolo il personaggio più rilevante è l'abate Antonio Vivaldi, cointeressato in varia misura nella conduzione del teatro, in cui ha lasciato tracce di

una certa spregiudicatezza, che può aver in qualche misura contribuito ad incidere nella genesi satirica del *Teatro alla moda*.

Ma lo spazio maggiore nel panorama teatrale veneziano era occupato dai teatri fatti edificare dalla potente famiglia Grimani di S. Maria Formosa. Nel corso del '600 ne erano sorti ben tre, quello dei SS. Giovanni e Paolo (c. 1630), quello di S. Samuele (1665) e quello di S. Giovanni Grisostomo (1677), con cui veniva attuato un preciso piano monopolistico, che permise ai Grimani di imporre la propria legge su ogni aspetto dell'organizzazione degli spettacoli. La programmazione era stata oculatamente distribuita, per cui ai SS. Giovanni e Paolo veniva privilegiato il dramma per musica, al cui successo molto contribuì l'esperienza dell'impresario Marco Faustini; il S. Samuele invece era riservato alle compagnie dell'Arte e quindi in diretta concorrenza col teatro dei Vendramin; infine col S. Giovanni Grisostomo fu realizzato il maggiore e più splendido teatro della città, esaltante espressione della ricchezza e della potenza della « virtù Grimana ».

Tuttavia, sul finire del secolo, pure questo impegno politico-finanziario risentì della critica situazione della Repubblica, onde anche per questa nobile famiglia si verificò un progressivo ridimensionamento dei programmi e dei progetti, così che la sua attività risulterà alquanto condizionata lungo il '700.

Dunque soprattutto in queste strutture (e in diverse altre, ma di assai minore importanza) si era sviluppata la vita teatrale a Venezia, che nelle stagioni d'autunno, di carnevale e di primavera diventava l'indiscussa capitale, artistica e mercantile, del mondo dello spettacolo. E appunto contro questo mondo, quanto mai eterogeneo e colto in una fase di preoccupante degrado, il N.H. Benedetto Marcello esercitò la sua irridente vena satirica. Lo spettacolo « alla moda » era naturalmente quello musicale, che egli conosceva molto bene, anche per esperienza personale, e di cui non risparmiò nessuno di quanti vi avevano parte a vario titolo. A cominciare dai poeti ai compositori, ai cantanti, ai suonatori, ai ballerini, agli impresari e fino alle figure più modeste, quali le comparse, i suggeritori, i copisti, i protettori, le madri, ecc.: insomma ci sono proprio tutti (2). Però non si può fare a meno di notare che Marcello si è guardato bene dall'attaccare i maggiori responsabili (o corresponsabili) della situazione così denunciata, vale a dire i « paroni », i nobili proprietari dei luoghi deputati dell'attività teatrale, da cui dipendeva anche l'organizzazione e la conduzione. Ma, chiara-

(1) Cfr. N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974 e L. ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977.

(2) B. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, a cura di A. D'Angeli, Milano, ed. Bottega di Poesia, 1927 (2° ed. 1956).

(3) P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, vol. V (Lettere), Milano, Mondadori, 1954, p. 537.

(4) E. FONDI, *La vita e l'opera letteraria del musicista Benedetto Marcello* (sec. XVIII), Roma, W. Modest, 1909, p. 89.

(5) T. WIEL, *Un prologo e un sonetto satirici di Benedetto Marcello* (Per nozze Marcello-Grimani), Venezia, tip. succ. A. Fontana, 1894, p. 23.