



Archeologia Dell'unità. Architettura, Pittura E Filosofia Nella Tragedia Italiana Del Cinquecento

Citation

Confalonieri, Corrado. 2019. Archeologia Dell'unità. Architettura, Pittura E Filosofia Nella Tragedia Italiana Del Cinquecento. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences.

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:42029549>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Archeologia dell'unità.
Architettura, pittura e filosofia nella tragedia italiana del Cinquecento

A dissertation presented
by
Corrado Confalonieri
to
The Department of Romance Languages and Literatures

in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy
in the subject of
Romance Languages and Literatures

Harvard University
Cambridge, Massachusetts

May 2019

© 2019 Corrado Confalonieri

All rights reserved

Archeologia dell'unità.
Architettura, pittura e filosofia nella tragedia italiana del Cinquecento

Abstract

Archeologia dell'unità offers a new narrative of both the origins and the consequences in the history of ideas of the pseudo-Aristotelian unities of time and place that emerged in sixteenth-century Italy. Weaving together phenomena such as the reception of Vitruvius's *De architectura*, the performance of classical plays in Italian courts, the invention of perspective and its impact on stage design, I reconstruct the interactions between artists and humanists and the development of a shared language across aesthetics and poetics. I claim that the complication of the Aristotelian concept of unity of action with the notions of time and place is the symptom of a shift in paradigms—from the inner coherence of the text to the verisimilitude, from the importance of the plot to the appreciation of the *mise-en-scène*—caused by the interdisciplinary network that the *Poetics* entered in mid-sixteenth century. Focusing on the innovations of Renaissance scenography, I show in selected tragedies by Giangiorgio Trissino (*Sofonisba*), Pietro Aretino (*Orazia*), Luigi Groto (*Adriana*), and Torquato Tasso (*Re Torrismondo*) how the dimension of spectacle came to condition the structure of texts. I claim that rethinking the unity of action in light of the unities of place and time bears consequences for the “philosophy” of the action beyond the material conditions of the stage representation, providing a model for texts that are not meant to be staged and an explanation for the shifting of the “poetics of the tragedy” to the “philosophy of the tragic” that would later emerge in German Idealism.

Archeologia dell'unità.

Architettura, pittura e filosofia nella tragedia italiana del Cinquecento

INDICE

Parte I

Introduzione

1. In principio fu Aristotele? 1
2. La formazione discorsiva del Rinascimento 6

Capitolo 1

Letterati e architetti nell'Italia del Rinascimento

1. Ferrara, Firenze, Urbino: a caccia di libri tra le corti 15
2. *Excursus*. Il posto dell'architettura nella teoria tra Quattro e Cinquecento 22
3. Milano, Ferrara, Vicenza, Roma: seguendo Gian Giorgio Trissino 30
4. Roma: Claudio Tolomei e l'Accademia della Virtù 34
5. Venezia: Camillo, Serlio, Zorzi, Aretino 44

Capitolo 2

La norma di ogni corpo

1. Ideologia di una figura 49
2. Discorsi fluidi 55
3. Corpo, testo, edificio: le regole del gioco 58
4. Corpo, edificio, città: motivare lo spazio 76

Capitolo 3

Paradigmi in movimento

1. Un errore di Trissino 94
2. Teatro scritto, teatro rappresentato 96
3. Una festa per gli occhi 100
4. Tra scenografia e poetica 104
5. Dalla scena all'azione: dietro la maschera dell'aristotelismo 108
6. Il verosimile nella teoria e nella storia 115
7. Per una difesa di Castelvetro 118
8. Come si rovescia una gerarchia 122

Parte II

Introduzione

131

Capitolo 4

Hic Circa, hic salta: Gian Giorgio Trissino, *Sofonisba*

1. Divergenze parallele: le due "Sofonisbe" 133
2. Galeotto del Carretto: tragedia di Sofonisba, romanzo di Massinissa 137
3. Trissino: costringere e impedire l'azione al qui-e-ora 146

Capitolo 5

L'allegoria di una città: Pietro Aretino, *Orazia*

1. Forma e ideologia 160
2. Storia e letteratura 162
3. "Roma, che del tutto esser dee donna" 167

Capitolo 6

Quando i luoghi raccontano le storie: Luigi Groto, *Adriana*

1. Attraverso la scena: da una città all'altra 178
2. Unità di luogo 187
3. *Hadria quanta fuit* 197

Capitolo 7

Lontano da qui: Torquato Tasso, *Re Torrismondo*

1. Un Edipo a Vicenza 206
2. Dentro e fuori Sant'Anna 213
3. Lo spazio nel *Torrismondo* 230

Coda

Da Tasso a Tolstoj: poetica della tragedia e filosofia del tragico 245

Indice delle illustrazioni 255

Bibliografia 257

Parte I

Introduzione

1. In principio fu Aristotele?

“Aristotle may have been a midwife, but he didn’t lay the egg” (JAVITCH 2001a: 142). Con questa metafora – non la prima e non la più celebre di una carriera in buona parte rivolta allo studio della poetica cinquecentesca¹ – Daniel Javitch concludeva uno dei saggi dedicati alla confutazione di un’idea che aveva avuto largo credito e che ancora resiste, pur se non sempre adeguatamente discussa, negli studi rinascimentali: l’idea, cioè, già avanzata da Joel Spingarn (1899) e poi ribadita con autorevolezza da Bernard Weinberg (1961), che la riscoperta della *Poetica* fosse da considerare come la causa diretta dei tentativi di elaborare nel corso del Cinquecento una sistematica teoria della letteratura, e in particolare che al trattato aristotelico fosse da ricondurre lo stimolo a ripensare la poetica per generi letterari.²

¹ Memorabile quella di *cantus interruptus*, usata in un celebre articolo per descrivere le frustrazioni imposte al lettore dalla struttura digressiva dell’*Orlando Furioso* (JAVITCH 1980). Oltre allo studio sulla canonizzazione del poema di Ariosto (JAVITCH 1991), ricco di implicazioni anche per lo studio della poetica da un punto di vista teorico, si vedano anche JAVITCH 1988, 1992, 1994, 1998, 1999a e 1999b.

² È utile ricordare l’aneddoto raccontato da Marvin Carlson in apertura al suo *Places of Performance* sul dibattito riguardante l’utilità dello studio degli spazi dedicati alle rappresentazioni che Joel Spingarn, allora docente alla Columbia University, ebbe col collega Brander Matthews, primo professore ad avere una cattedra di studi teatrali negli Stati Uniti. A Matthews, che sosteneva la necessità di ricostruire i palcoscenici in cui dovevano essersi svolti gli spettacoli dall’antichità fino ai tempi più recenti, Spingarn opponeva “what he called *new criticism*”, affermando cioè che “the study of the history of the theatrical spaces [...] had no more to do with the understanding of the drama than the study of the history of printing had to do with the understanding of poetry” (CARLSON 1989: 1). Carlson commentava che, per quanto minoritaria se non insostenibile fosse diventata la posizione di Spingarn, il respiro degli studi suggeriti da Matthews era ancora troppo corto, limitato com’era a una posizione di servizio, pur sempre strumentale a una migliore comprensione del testo. Il presente lavoro condivide questa critica, ma la articola in direzione diversa da quella socio-culturale di Carlson: contro la tesi di Spingarn, il mio tentativo consiste nel dimostrare l’influenza della dimensione della rappresentazione sulla concezione del testo in termini apparentemente limitati alla poetica.

Puntando sulla brevità e sull'incompletezza del testo di Aristotele - caratteristiche di cui, come avrò modo di ricordare in seguito, ebbero già a lamentarsi i letterati cinquecenteschi -,³ Javitch ha preferito ridimensionarne il ruolo generativo, e dunque parlare di "assimilazione" della *Poetica* all'interno di un dibattito sulla letteratura che era sì pronto ad accoglierla e magari a riorganizzarsi intorno a essa, ma che tuttavia non fu l'esito della sua riscoperta. La *Poetica*, infatti, fu piuttosto uno strumento con cui i suoi lettori, spesso interessati in quanto poeti in proprio oltre che teorici della poesia, forgiarono un sistema di norme nel complesso innovative rispetto alle limitate indicazioni del testo di partenza.

Che la *Poetica* potesse davvero essere ritenuta il testo di partenza, anzi, è di per sé un fatto verso cui si deve nutrire qualche riserva, perché l'autorità di Aristotele, pressoché incontestabile nominalmente, fu alle volte sfruttata per presentare come "aristotelico", e dunque per legittimare, ciò che, se non in contrasto con il trattato, era però difficilmente derivabile da esso. Per i *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso, per esempio, si è parlato di innovazioni teoriche introdotte "dietro la maschera dell'aristotelismo" (JAVITCH 1999a), ma si tratta di un espediente che può valere al di là del caso di Tasso e che più in generale dimostra il punto decisivo di questo rovesciamento nel rapporto tra creazione di regole e lettura di Aristotele: anche le norme che nel Cinquecento vennero dichiaratamente presentate come aristoteliche possono talvolta essere lette come non aristoteliche (il che peraltro non vuol dire che fossero sempre antiaristoteliche).

³ Allusioni all'oscurità di Aristotele si trovano per esempio nella dedicatoria dell'*Orbecche* (edita per la prima volta a Venezia, da Aldo Manuzio, nel 1543) di Giraldo Cinzio ("Et anchora che Aristotele ci dia il modo di comporre [scil.: le tragedie], egli oltre la sua natia oscuritate, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro, e pieno di tenebre, per non vi essere gli auctori, dei quali egli adduce l'auctoritate, e gli esempi per confirmatione de gli ordini, e delle leggi, ch'egli impone a gli scrittori d'esse, ch'affatica è intesa, non dirò l'arte, ch'egli insegna, ma la diffinitione, ch'egli dà della Tragedia"; cito dall'edizione veneziana uscita presso Giulio Cesare Cagnacini nel 1583, p. 4) e nei *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso (che, riferendosi alla distinzione tra l'epica e la tragedia suggerita ma non sviluppata punto per punto da Aristotele, si riferisce "quell'oscura brevità ch'è propria di lui", TASSO 1964: 11). Da notare che nel Cinquecento il richiamo alle difficoltà interpretative poste dalla *Poetica* è spesso l'occasione per ridefinire in modo favorevole alle proprie posizioni la teoria (o la pratica) di un dato genere letterario: su questi problemi rinvio a JAVITCH 1988 e, sul caso del solo Tasso, a BALDASSARRI 1977 e JAVITCH 1999a.

La proposta di Javitch non è unanimemente accolta dagli studiosi, e trova avversari soprattutto tra coloro che, pur disposti a riconoscere la brevità della *Poetica* e quindi l'esigenza di integrarne la lettera, valorizzano la dimensione già pienamente sistematica del trattato, una qualità che consentirebbe di ricavare sulla base dei principi in esso fissati un intero sistema di generi letterari, un apparato teorico capace di dar conto anche di testi (e addirittura di generi, appunto: si pensi alla commedia o alla lirica) non originariamente considerati da Aristotele.⁴

Ricomporre il disaccordo – forse più apparente che reale, perché entrambi i modi di leggere la *Poetica* prevedono comunque la necessità di un certo grado di interpretazione, integrativa o estensiva, per ottenere un vero e proprio 'sistema' – è un compito che va al di là di questo lavoro. Prendere posizione per la lettura di Javitch comporta però almeno due vantaggi di metodo, perché da un lato permette di spostare l'attenzione dal testo al contesto in cui avvenne la sua ricezione, più precisamente all'orizzonte di attesa entro cui la *Poetica* venne letta; dall'altro consente di evitare un'applicazione troppo semplicistica della categoria di 'errore' alle letture che della *Poetica* diedero i suoi lettori cinquecenteschi, anche a quelle in apparenza più esposte a possibili accuse di non aver inteso correttamente la lettera di Aristotele.⁵

Queste due direzioni di ricerca – quella che guarda al più ampio contesto in cui avvenne l'appropriazione della *Poetica* e quella che intende valutare in maniera neutra, senza cioè considerarle semplicemente sbagliate, le interpretazioni che ne vennero date nel Cinquecento – sono sottese a tutto il mio lavoro e particolarmente importanti per i primi tre capitoli: provo quindi a spiegarle ulteriormente.

⁴ Si veda per esempio il lavoro collettivo di HUSS-MEHLTRETTER-REGN 2012 (in particolare pp. 14-25), in cui si discute il problema della sistematicità – o meglio, della possibilità di sistematicità – della griglia concettuale fornita dalla *Poetica* nel quadro di uno studio dedicato soprattutto alla lirica.

⁵ Proprio l'applicazione (talora implicita) della categoria di "errore" alle letture della *Poetica* compiute nel Cinquecento è il limite del lavoro, peraltro ottimo, di KAPPL 2006, come già rilevato – proprio in riferimento agli studi di Javitch – da HALLIWELL 2008.

Sostenere che lo studio della *Poetica* nel secolo XVI sia “meno la causa che la conseguenza dell’interesse per gli autori antichi, i canoni e le regole della letteratura”, e che una “cultura affamata di norme e incline alla sperimentazione cerchi nella *Poetica*, che di per sé non ha intenzioni normative, una risposta alle proprie domande” (RESIDORI 2014: 365) porta necessariamente a chiedersi quali fossero e da dove venissero queste domande che gli studiosi del Cinquecento ponevano al testo di Aristotele. Si può discutere sulla dimensione normativa della *Poetica*, forse non del tutto assente dal trattato:⁶ è tuttavia indubbio che il sistema di regole che ne venne ricavato nel Cinquecento non è immediatamente sovrapponibile ai suoi principi (o precetti, se si preferisce insistere sul carattere già intrinsecamente normativo del testo). Come e quando sono quindi maturate le domande che i lettori avevano nel momento in cui mettevano mano, soprattutto dagli anni Quaranta del Cinquecento, alla *Poetica*? A tale questione, rivolta alle condizioni preliminari dello studio di Aristotele, se ne accompagna una sui risultati di queste letture, sull’incontro tra la *Poetica* e le attese di chi la leggeva: ma a questo punto, proprio perché al testo di Aristotele si sarà guardato come a un pretesto (pur decisivo) e insomma come a un mezzo con cui si tentò di rispondere alle domande che non provenivano direttamente dalla *Poetica*, non si tratterà tanto di stabilire se certe interpretazioni fossero corrette o errate, quanto di misurare la loro distanza dal testo per ricostruire l’orizzonte culturale all’interno del quale tali interpretazioni furono formulate. In questo senso, anzi, i presunti errori – vale a dire, quelli che dovrebbe essere considerati come errori da un punto di vista di esegesi testuale – sono addirittura ciò che vi è di più interessante oggi, dal momento che rappresentano i principali indizi di una lettura condotta da premesse lontane dal testo interpretato.

⁶ Sul problema del rapporto tra descrizione, prescrizione ed essenzialismo nell’analisi della tragedia condotta da Aristotele si vedano HALLIWELL 1986 e, sia pure in modo meno convincente, SCHAEFFER 1989.

La dottrina delle cosiddette tre unità aristoteliche – ma in realtà, appunto, pseudo-aristoteliche – è probabilmente il caso più noto di interpretazione aberrante della *Poetica*. Articolata nel corso del Cinquecento per modificazioni successive e poi impostasi nel tempo, e sia pure molto presto criticata, come aristotelica, questa lettura sembra davvero indifendibile se guardata soltanto dalla prospettiva del testo della *Poetica*: come spiegare se non considerandolo un abbaglio lo stravolgimento di un breve passo sulla distinzione tra epica e tragedia per l’elaborazione del concetto di unità di tempo, e ancora di più l’invenzione di una regola – quella dell’unità di luogo – su cui Aristotele addirittura tace?

Innumerevoli sono stati gli attacchi che la critica ha rivolto al responsabile primo di questa articolazione del problema dell’unità, Ludovico Castelvetro. In una recente rassegna dedicata alla filosofia della tragedia da Platone a Žižek, Julian Young ha giudicato gli argomenti di Castelvetro francamente “awful”, tali da escluderlo dalla storia di quel particolare genere che viene indicato come “filosofia del tragico” – un tema su cui ritornerò al termine di questa ricerca – anche se non avesse mancato, come per giunta mancò, di prendere seriamente in considerazione gli effetti della tragedia (YOUNG 2013: 45). Il riferimento di Young è al famigerato principio secondo cui il tempo della rappresentazione e il tempo dell’azione rappresentata dovrebbero coincidere così da garantire il massimo della verosimiglianza, il paradigma da cui Castelvetro guarda all’azione scenica. Anche questo è uno scarto rispetto ad Aristotele, che da parte sua analizza l’azione drammatica dal punto di vista interno della coerenza testuale, e non da quello esterno dello spettatore come invece fa Castelvetro. Sono ‘errori’ troppo evidenti perché ci si possa accontentare di indicarli come ‘errori’: meglio servirsene per un’indagine che faccia luce sulle ragioni di un fraintendimento tanto grande quanto paradossalmente di successo, come testimonia la successiva storia del teatro, non solo italiana.

L'itinerario di questa prima parte, articolata in tre capitoli, muove proprio da qui, dalla formalizzazione dell'unità di luogo (e anche da quella di tempo, sfiorata sì ma tutt'altro che prescritta da Aristotele). Sarà un percorso prevalentemente retrospettivo, inteso a ricostruire il contesto in cui l'unità di luogo poté trovare le sue condizioni di possibilità, teoriche (capitolo 2) e pratiche (capitolo 3). Trattandosi dell'unità di luogo, e quindi di una nuova centralità accordata alla categoria dello spazio, ci si rivolgerà soprattutto all'architettura ma anche alla pittura, senza escludere qualche puntata verso discipline che, per via di contatti tra studiosi favoriti da istituzioni come le accademie o da compatibilità sul piano del discorso agevolate da metafore comuni, furono un tempo meno distanti tra loro di quanto si potrebbe pensare oggi. L'obiettivo è di dimostrare che il concetto di unità che prende forma tra Quattro e Cinquecento, fino per l'appunto all'affermarsi, sia pure contrastato, delle tre unità di tempo, luogo e azione, raccoglie elementi che non provengono esclusivamente dalla poetica e dalla retorica, ma che attraversano molteplici settori della formazione discorsiva che siamo abituati a definire come Rinascimento.

2. La formazione discorsiva del Rinascimento

È mai esistito ciò che indichiamo come Rinascimento? Se l'esistenza della categoria sul piano storiografico è incontestabile e facile da verificare, più complicato risulta accertare l'effettiva consistenza dell'oggetto che il termine intende definire. Si tratta della differenza tra *res gestae* e *historia rerum gestarum* su cui si apre un recente libretto che Michele Ciliberto ha dedicato a questo tema. Nel caso del Rinascimento, sostiene Ciliberto, il polo della "coscienza" ha un netto privilegio rispetto a quello dell'"essere": il Rinascimento, cioè, "è stato [...] una costruzione storiografica prima che un oggetto storico" (CILIBERTO 2015: 7), un processo nel corso del quale

un'interpretazione spesso intrisa di elementi mitici ha progressivamente imposto i suoi caratteri “sulla stessa realtà storica dell'Italia fra Quattrocento e Cinquecento” (*ibid.*: 13).

L'affermazione della preminenza dell'interpretazione sui fatti serve a Ciliberto per attaccare gli aspetti più esausti di un modello – spesso indicato come burckhardtiano ma in realtà più adatto a descrivere le semplificazioni prodotte dalle letture ispirate alla *Civiltà del Rinascimento* che non per riassumere le tesi dell'originale – che insisteva da un lato sulla discontinuità tra Medioevo e Rinascimento e dall'altro sulla continuità tra Rinascimento e mondo moderno, e in particolare tra Rinascimento e Illuminismo. Già criticata negli anni Venti del Novecento da Konrad Burdach, quella versione del Rinascimento è responsabile della rimozione dei tratti non corrispondenti all'immagine di un'epoca che doveva presentarsi come l'ingresso del mondo occidentale nella modernità: sono proprio quegli aspetti oscuri e drammatici che Ciliberto invita dal canto suo a recuperare, risalendo “dalla storiografia alla storia” (CILIBERTO 2015: 35) per scoprire una volta per tutte il carattere “tragico” di un'età segnata più dall'aspirazione all'armonia che non dal raggiungimento di quella stessa armonia con cui la si è voluta spesso caratterizzare.

Questo riesame di categorie storiografiche ormai inservibili riapre però la questione della consistenza propriamente storica dell'epoca, il problema di capire quale fosse la realtà dell'Italia quattro-cinquecentesca che le interpretazioni successive hanno a lungo impedito di vedere. Nell'idea di arrivare a una migliore *adaequatio intellectus et rei* è infatti implicita la convinzione che ci sia una *res* – un'accezione di Rinascimento, in questo caso – in parte irriducibile al modo di parlarne, e che anzi proprio modo di parlarne debba essere in grado di comprendere la differenza del Rinascimento rispetto a una versione logoratasi nel tempo e anche di capire la sua specificità in quanto epoca, se è vero che il modello storiografico della *Epochisierung* rimane inevitabile (HEMPFER 2017).

In un saggio che aveva lo scopo di ricostruire alcune delle più importanti soluzioni al problema fornite dagli studiosi nel corso del Novecento e insieme di suggerire una nuova impostazione della questione, Hempfer ha applicato al Rinascimento il modello elaborato da Foucault nella seconda metà degli anni Sessanta con *Le parole e le cose* e, con maggiore enfasi sull'aspetto metodologico, con *L'archeologia del sapere*. A Hempfer interessano l'idea di "episteme" e quella di "formazione discorsiva", due strumenti concettuali che, una volta rivisti, consentirebbero di ripensare in maniera innovativa il Rinascimento come epoca e di conseguenza la sua posizione nel sistema "triadico", anch'esso da rivedere, di "antichità, medioevo e tempo moderno" (HEMPFER 1998: 5). Pur individuando nell'accezione di "discorso" adoperata da Foucault un'ambiguità nel fatto che il termine comprende "sia le condizioni del 'come si parla' a proposito della prassi sociale, sia le condizioni della prassi stessa" (*ibid.*: 20) e restringendone quindi l'uso al valore semiotico (restano insomma fuori gli ambiti in cui il "discorso" di Foucault include discorsi e pratiche sociali, come nel caso dell'economia e della politica), Hempfer ha infatti riconosciuto che l'impostazione di Foucault rende "tutti i tipi di modellizzazione discorsiva [...] descrivibili tramite un *tertium comparationis*, cioè tramite l'*episteme* su cui si fondano" (*ibid.*: 23-24), ed è questo che permette al costrutto epocale di raggiungere "un grado di generalità che supera quello delle periodizzazioni tradizionali" (*ibid.*: 24). Qui non importa seguire l'argomentazione proposta da Hempfer per la definizione di "epoca" sotto il profilo del metodo: conta, invece, che sulla base di quel metodo egli abbia indicato nell'"eterogeneità" l'elemento specifico del Rinascimento. Il dato decisivo è che questa "eterogeneità" viene intesa come qualcosa di strutturale e non di contenutistico: anzi, è proprio rifacendosi ai numerosi riferimenti degli studiosi del Rinascimento all'impossibilità di conciliare posizioni diverse anche all'interno delle opere di un singolo autore - è ciò che Kristeller ha detto per la storia della filosofia, ma vale anche

per la “visione pluralistica” del Rinascimento di Garin, e ci si potrebbe riallacciare al progetto sulle “letture discrepanti” dell’*Orlando furioso* condotto dallo stesso Hempfer⁷ – che egli ha considerato impraticabile una definizione contenutistica del Rinascimento suggerendo invece di cercarne una “strutturale, che faccia dell’eterogeneità il suo fattore costitutivo” (HEMPFER 1998: 19).

Si risale così al problema di un’armonia più inseguita che raggiunta: con le parole di Hempfer, si dirà allora la che “conciliazione armonizzante” è una tra le possibili soluzioni della pluralità e dell’eterogeneità, queste ultime tratto strutturale dell’epoca. Anche in questo caso occorre segnalare un punto su cui le direzioni di ricerca si dividono: se a Hempfer preme articolare “un fondamento epistemologico per le discrepanze” (*ibid.*: 34), qui importa piuttosto insistere sulla dimensione se si vuole “superficiale” (34), ma preferirei dire *immanente*, dei tentativi di ricondurre la molteplicità all’unità. Questa indagine potrà essere indirettamente utile anche per chi si interessa alle strutture profonde, quelle dell’eterogeneità; ma ciò che riguarda più da vicino questa ricerca è la ricostruzione sul piano del discorso visibile di alcune tra le manifestazioni dello sforzo di armonizzazione che ha caratterizzato il Rinascimento. Fu uno sforzo che contraddistinse varie discipline, ed è facile immaginare che in anni in cui i contatti fra professionisti attivi in campi diversi erano frequenti, così come era consueto che uno stesso artista o intellettuale si dedicasse a svariate attività,⁸ dovettero verificarsi condizionamenti tra una disciplina e l’altra. Rimane tuttavia aperto il compito di trovare un modello soddisfacente per spiegare questi scambi e i loro effetti. Non può infatti bastare la categoria di “influenza”, che, come ha scritto ancora Foucault nell’*Archeologia del sapere*, “fornisce un supporto – troppo magico per potere essere analizzato – ai fatti di trasmissione e di comunicazione; che riferisce a un processo di funzionamento causale

⁷ Cfr. HEMPFER 1987. Su Garin e Kristeller cfr. HANKINS 2001 e ora RUBINI 2014.

⁸ Il caso più ovvio è quello di Alberti, di cui è stato suggestivamente detto che “could be described as a whole academy rolled into one” (PAYNE 1999: 33). Su questa immagine di Alberti è da vedere anche GRAFTON 2000.

(ma senza delimitazione rigorosa né definizione teorica) i fenomeni di somiglianza e di ripetizione” (FOUCAULT 1969: 30). L’analisi della formazione discorsiva deve insomma svolgersi su un piano almeno in parte indipendente dalla divisione in discipline.

Nel suo libro sul trattato di architettura nel Rinascimento italiano, Alina Payne ha dato un contributo fondamentale a questo tipo di ricerca. Richiamando l’attenzione sul contesto culturale in cui si svolse la ricezione di Vitruvio e in cui si prepararono - e talvolta si progettarono soltanto, senza essere poi portate a termine⁹ - le prime traduzioni del *De architectura* in volgare, Payne ha messo in luce come il trattato, notoriamente l’unico dedicato all’architettura che fosse giunto dall’antichità, facesse parte di una serie di testi che andavano incontro negli stessi anni ad analoghi programmi di volgarizzamento. “The simultaneous translation of all available ancient texts into a still unstable Italian” - osserva Payne riferendosi a una lingua che era ancora da inventare e poi da uniformare - “played no small part in setting off the dialogue across disciplines” (PAYNE 1999: 53). I testi di Vitruvio e di Cicerone, di Orazio e di Varrone, di Aristotele e di Quintiliano, di Euclide e di Platone divennero dunque testi contemporanei, e contemporaneamente presenti nella biblioteca degli umanisti e degli architetti. Il *De architectura* entrò in “a world of word-driven intertextual relationships” (*ibidem*) - altri due tipi di relazione, su cui tornerò in seguito, riguardavano i rapporti del testo con le immagini, mancanti sebbene spesso richiamate, e quelli tra

⁹ Un caso pressoché sconosciuto di traduzione soltanto progettata (e per quel che si sa nemmeno incominciata) è documentato dalle postille autografe di Marcantonio Magno, padre del più noto poeta Celio, a una copia dell’importante edizione *De architectura* curata da Fra’ Giocondo conservata presso la Houghton Library di Harvard (GEN Lv 35.4*). La copia reca manoscritto il sonetto di dedica dello stesso Marcantonio all’architetto napoletano Giovanni Francesco Mormando (1449-1530): “A voi nuovo Vitruvio al tempo vostro / Vengono e libri di Vitruvio antico, / Dove se troverete alcuno intrico / Cagion è ’l tempo e no ’l difetto nostro. / Ché se a Vitruvio potessi esser mostro / Il suo parlar, dov’io tanto fatico, / Rimarrebbe sdegnato, e a me nemico, / Che d’eloquente, il fo parer un mostro. / Ben ch’i’ creda, che harrebbe assai più sdegni, / Veggendo mozze, false, e in tanti errori / Sue fatiche et suo’ doti alti disegni. / Ma così van tutti e mondani honori / Soggetti al tempo et fato, in fin gli ingegni, / E nomi, et e volumi de gli auttori”. Oltre a questo sonetto, la copia tramanda una serie di altri epigrammi manoscritti di Marcantonio Magno che situano il progetto di traduzione a Napoli, nella cerchia di cui facevano parte anche una figura come Vittoria Colonna, tra le dedicatee degli epigrammi. Questo aspetto della biografia di Marcantonio Magno è stato finora trascurato dagli studi, rivolti soprattutto al ruolo che egli ricoprì nell’ambiente degli “spirituali” come traduttore dell’*Alfabeto cristiano* di Juan de Valdés, su cui cfr. almeno FIRPO 2006 e più in generale già FIRPO 1990.

il testo e le rovine, frammenti del mondo di cui il trattato parlava – che si sarebbe rivelato decisivo per la creazione della lingua dell'architettura. Payne si è concentrata soprattutto sulla parola *decor* e sul suo corrispettivo retorico di *decorum*, insistendo opportunamente sul contributo dei testi non architettonici per la ricezione di Vitruvio:

the reader of Vitruvius [...] was also a reader of Aristotle, Cicero, Horace, and Ovid [...], painstakingly making language and theory from this reading. Though not about architecture, these texts represented a powerful historical force, for they not only provided the lexical field for theory, but were the known cultural siblings of Vitruvius. Renaissance readers could not but use Romans (and their Greek sources) to understand another Roman – Vitruvius – and these ancient texts, whether on the language arts or on natural history inevitably left a deep imprint on their thinking. (PAYNE 1999: 9)

È sempre difficile tracciare in modo affidabile questi rapporti, perché i testi non possono bastare a documentarli eppure sono quasi tutto quello che abbiamo. Resta il fatto, però, che la giusta osservazione di Payne può valere anche nella direzione inversa: in altre parole, anche la lettura – e in senso lato la circolazione – di un testo come quello di Vitruvio dovette lasciare un'impronta nel modo di pensare dei lettori del Rinascimento. Guardata dalla prospettiva della lingua, quella che interessa principalmente Payne, la relazione tra la teoria dell'architettura e la teoria della letteratura (la retorica, diciamo) si lascia leggere in direzione univoca, “from literary to architectural theory” (*ibid.*: 60); se si considera la questione da un punto di vista più ampiamente epistemologico, però, il rapporto si complica.

In un capitolo ancora essenziale per gli studi di *visual culture*, Michael Baxandall ha parlato di “occhio del Quattrocento” (“the period eye”, nell'originale inglese), cercando di dimostrare l'esistenza di un rapporto tra lo stile pittorico di una determinata cultura e la capacità visiva che gli individui appartenenti a quella stessa cultura si formano attraverso l'esperienza quotidiana, e in particolare attraverso le esperienze condivise. C'è un passo che fornisce un importante strumento

di metodo per comprendere le relazioni extra-linguistiche o extra-testuali che si possono istituire tra un campo e un altro, tra una sfera dell'esperienza (o del pensiero) e un'altra:

a certain profession [...] leads a man to discriminate particularly efficiently in identifiable areas. Fifteenth-century medicine trained a physician to observe the relations of member to member of the human body as a means to diagnosis, and a doctor was alert and equipped to notice matters of proportion in painting too. (BAXANDALL 1972: 39)

Leggere Vitruvio e interessarsi ai problemi dell'architettura doveva essere un'esperienza che lasciava il segno negli intellettuali del Rinascimento: se si vuole dare credito all'ipotesi di Baxandall, un'esperienza che doveva rendere coloro che si dedicavano all'architettura sensibili a vedere le questioni dell'architettura (per come le aveva poste Vitruvio) all'interno degli altri campi, e cioè degli altri testi, a cui si rivolgevano.

Pur concentrandosi sulla lingua,¹⁰ e quindi prevalentemente sul contributo delle discipline linguistiche al nascente discorso dell'architettura - "Ut lingua architectura" si intitola significativamente un paragrafo del libro (PAYNE 1999: 60-65) -, Payne ha individuato con precisione le due aree a cui occorre guardare anche nel caso in cui si voglia esplorare la relazione inversa del problema. La prima riguarda i contatti tra gli intellettuali, i contesti sociali e culturali in cui le formazioni discorsive (e davvero interdiscorsive) vennero a crearsi: si tratta in primo luogo delle accademie, ma potenzialmente - e ne vedremo qualche esempio - non si possono escludere neppure incontri se non occasionali quantomeno non sempre favoriti da istituzioni (tali, appunto, devono essere considerate le accademie). La seconda è invece un'area propriamente testuale, che attiene cioè ai rapporti tra testi che di solito vengono catalogati in discipline diverse. In questo caso, il punto di partenza è stata l'osservazione secondo cui a far avvicinare architettura, poetica e retorica fu una metafora che potrebbe sembrare un luogo comune, ma che nella pratica, essendo

¹⁰ Su questo punto, con diversa prospettiva, cfr. BIFFI 2006 e 2009.

riferibile tanto ai testi quanto agli edifici, ebbe il ruolo di un “facilitator” (*ibid.*: 63) e favorì la mediazione tra un discorso e l’altro: la metafora del corpo umano.

Nei prossimi due capitoli seguirò queste due direzioni cercando di approfondirle e di leggerle in una maniera in parte diversa da quella di Payne. La differenza si deve soprattutto al diverso obiettivo di questa analisi: non si tratta, infatti, di ripercorrere la formazione di un discorso specifico dell’architettura, quanto piuttosto di ricostruire il contesto culturale in cui sarebbe stato elaborato un concetto di unità innovativo, difficilmente spiegabile da un punto di vista soltanto poetico-retorico. È un’archeologia dell’unità, uno studio del modo in cui intorno a un apparente luogo comune, e un luogo comune già antico come quello della metafora del corpo umano, prese forma un discorso nuovo, importante per definire il Rinascimento in prospettiva interdisciplinare e utile per capire la rilettura filosofica del concetto originariamente poetico di unità di azione.

Che non si debba temere di lavorare su un luogo comune è un insegnamento ricavabile ancora una volta dal Foucault, che nell’*Archeologia del sapere* ha richiamato l’attenzione sul modo in cui gli enunciati cambiano, pur apparentemente rimanendo identici, a seconda delle condizioni in cui vengono espressi. È il *campo di utilizzazione*, quello che fa sì che un enunciato ripetuto, per l’appunto anche lo stesso enunciato, cambi identità a seconda delle formazioni discorsive in cui è inserito:

L’identità di un enunciato è soggetta a un secondo insieme di condizioni e di limiti: quelle che gli vengono imposte dall’insieme degli altri enunciati e in mezzo ai quali figura, dal campo in cui si può utilizzare o applicare, dal ruolo o dalle funzioni che deve esplicare. L’affermazione che la terra è rotonda o che le specie si evolvono non costituisce lo stesso enunciato prima e dopo Copernico, prima e dopo Darwin; non che sia cambiato il significato delle parole, trattandosi di formulazioni così semplici; quel che si è modificato è il rapporto tra queste affermazioni e altre proposizioni, sono le loro condizioni d’utilizzazione e di reinvestimento, è il campo di esperienza, di verifiche possibili, di problemi da risolvere a cui si possono riferire. La frase che «i sogni realizzano i desideri» può essere stata ripetuta attraverso i secoli; ma non si tratta dello stesso enunciato in Platone e in Freud. Gli schemi di utilizzazione, le regole d’uso, le costellazioni in cui essi possono svolgere una funzione, le loro virtualità strategiche costituiscono per gli enunciati un *campo di stabilizzazione* che consente, malgrado tutte le differenze di enunciazione, di ripeterli nella loro identità; ma questo stesso campo

può anche, dietro le identità semantiche, grammaticali o formali più manifeste, definire una soglia a partire dalla quale non ci sia più equivalenza e sia necessario riconoscere l'apparizione di un nuovo enunciato. (FOUCAULT 1969: 138-139)

Sono questi alcuni dei motivi per cui una metafora antica può rivelarsi interessante. Come cambia la metafora del corpo umano una volta inserita in un discorso che è insieme architettonico e poetico-retorico? Come cambia il discorso dell'unità di un testo una volta che l'unità diventa un problema affrontato anche in altri "campi di esperienza"? Esiste un rapporto tra l'unità in architettura, l'unità in pittura, l'unità nella pratica e nella teoria letteraria nel momento in cui questi discorsi vengono portati avanti negli stessi anni e, in qualche caso, da intellettuali in contatto tra loro? Quali questioni passano da un campo all'altro quando in ciascuno di essi si verifica uno sforzo strutturalmente analogo di conciliare l'eterogeneità in modo organico, subordinando al principio dell'unità la varietà delle parti? Sono le domande a cui questa prima parte del lavoro tenterà di dare una risposta.

Capitolo 1

Letterati e architetti nell'Italia del Rinascimento

1. Ferrara, Firenze, Urbino: a caccia di libri tra le corti

Il libro de che me scrive Vostra Excellentia De architectura, quando lo lessi a Vostra Signoria in Citadela lo lassai a Francesco di Lardi, qual, benché lui dica me lo rendisse, non lo trovo, et cusì sono certo l'habia lui, perché havendomilo dato lo trovaria; et Vostra Excellentia gli po dire che lo cerca bene, lo troverà. Il libro si è a stampa et comenza Baptistae Leonis: la parte ch'el haveria, che parla de la fontana, è *circha finem*; cusì trovandolo Vostra Excellentia se poterà far chiarire molto bene quella parte, tanto che ne habia bona cognitione. Et non havendo altro, mandomi il libro, serò quello gli la introdurò et vederò de ridure epsa parte in quello meliore modo et più facile poterò; et quando epso libro non si troverà, bixognerà mandare a Fiorenza per uno dove ne sono, et cusì gli mandarò piacendo a Vostra Illustrissima Signoria. (Lett. n. 335 in MONDUCCI-BADINI 1997: 172)

A scrivere questa lettera, il 17 settembre 1488, è Matteo Maria Boiardo, al quale evidentemente il destinatario Ercole d'Este, duca di Ferrara, aveva chiesto con una certa preoccupazione notizie di una copia a stampa del *De re aedificatoria* di Alberti, in quel momento introvabile. Dalla lettera si ricavano varie informazioni: Boiardo ha già letto il libro al duca in passato; il testo circola a corte, secondo quello che sostiene il poeta suggerendo che possa essere nelle mani di Francesco de Lardi, un "favorito" del duca, che per lui fece costruire una a casa a Ferrara, in via degli Angeli;¹ si capisce inoltre che, dotato di scarsa padronanza della lingua latina, Ercole potrebbe aver bisogno di una traduzione, che Boiardo, autore per lui di diversi volgarizzamenti nel corso della sua carriera,² si offre prontamente di fare; infine, se il libro non si troverà, occorrerà procurarsene un'altra copia a Firenze.

Proprio a Firenze era stata stampata nel 1485 la *princeps* del *De re aedificatoria*, che a dar credito ad Angelo Poliziano, autore della lettera che accompagna quella edizione, Alberti avrebbe

¹ La notizia si ricava dal diario di Ugo Caleffini, che ne scrisse in data 9 maggio 1494, cfr. TUOHY 1996: 326-327.

² Su Boiardo cfr. la recente monografia di ZANATO 2015, per i volgarizzamenti pp. 84-144. Sulla scelta da parte di Boiardo di appoggiare Ercole d'Este per tutta la sua carriera politica e letteraria cfr. SANTAGATA 2016.

voluto pubblicare e dedicare a Lorenzo de' Medici.³ Non si può sapere quanto concreto fosse questo progetto, ma il forte legame che dal canto suo il signore di Firenze doveva avere con il trattato di Alberti è testimoniato dal fatto che nel marzo 1484, pochi anni prima della lettera di Boiardo a Ercole e in un momento in cui il *De re aedificatoria* non era ancora uscito a stampa, Lorenzo si dimostrasse “reluctant” (ROSENBERG 1997: 128) a concedere proprio al duca di Ferrara una copia manoscritta dell'opera. La richiesta fu alla fine accolta, anche se il manoscritto non fu venduto ma soltanto prestato ad Ercole attraverso Antonio Montecatino, ambasciatore estense a Firenze. Una copia, questa ottenuta dal Montecatino, che potrebbe addirittura non essere stata la prima ad arrivare nelle mani del duca di Ferrara, se è vero che nel dicembre 1480 Federico da Montefeltro, interessato ad avere “per complemento” della sua biblioteca privata “alcuni volumi de libri et fra gli altri Benvenuto sopra Dante et Mes. Baptista de li Alberti de Architectura”, mostrava di sapere che Ercole ne possedeva gli originali. Se anche passati per la biblioteca estense, però, entrambi i manoscritti del *De re aedificatoria* dovevano mancare già nell'autunno del 1485, come si apprende da una lettera del 19 novembre in cui Pellegrino Prisciani segnalava al duca l'assenza della “Architectura et perspectiva de quello di Alberti”, suggerendo che potesse trovarsi presso “uno Antonio [...] de Betto” che stava “al final on a San felice”. È interessante osservare che, come avrebbe fatto Boiardo meno di tre anni dopo, anche Prisciani si riferisce alla

³ Il progetto di stampa, secondo Poliziano, sarebbe stato coltivato dallo stesso Leon Battista e poi ereditato dal cugino Bernardo (indicato nel testo come *frater*): “Baptista Leo Florentinus e clarissima Albertorum familia, vir ingenii elegantis, acerrimi iudicii, exquisitissimae doctrinae, cum complura alia egregia monimenta posteris reliquisset, tum libros elucubravit de architectura decem, quos propemodum emendatos, perpolitosque editurus iam iam in lucem, ac tuo dedicaturus nomini, fato est functus. Huius frater Bernardus, homo prudens, tuique inter primos studiosus, ut una pera tanti viri memoriae, voluntatique consuleret et tuis in se meritis gratiam referret, descriptos eos ex archetypis, atque in volumen redactos tibi representat, Laurenti Medices”. Il documento è preposto al trattato in ALBERTI 1485. Questa la versione italiana che ricavo dall'edizione curata e tradotta da Giovanni Orlandi con note di Paolo Portoghesi: “Leon Battista fiorentino, della casata insigne degli Alberti, uomo d'eletto ingegno, di mente acutissima e di dottrina raffinata, tra le molte opere eccellenti che lasciò alla posterità elaborò dieci libri sull'architettura; e dopo averli quasi interamente corretti e limati era sul punto di farli pubblicare, dedicandoli al tuo nome, quando venne a morte. Il cugino di lui, Bernardo, uomo saggio e tra i più devoti alla tua persona, volendo onorare la memoria e gli intenti di quell'uomo grande e al tempo stesso manifestare la sua riconoscenza per i tuoi meriti verso di sé, ti presenta ora, o Lorenzo de' Medici, quegli stessi libri, fatti copiare dagli originali e riuniti in un solo volume” (ALBERTI 1966: 1-1v).

consuetudine del duca col testo di Alberti, ricordandogli che si tratta di un'opera “de la qual più volte V. Excel.tia et mi havemo ragionato” e che “più fiata si e facto cercare”.

Al nome di Ercole d'Este si associa la grande opera urbanistica della cosiddetta Addizione Erculea, il progetto di ampliamento e fortificazione di Ferrara concepito in seguito alla guerra contro Venezia - un conflitto a cui aveva posto fine, con esito duramente sfavorevole alla città estense, la pace di Bagnolo del 7 maggio 1484 - e intrapreso a partire dal 1492 fino al 1510 sotto la guida dell'architetto Biagio Rossetti. Gli interessi architettonici del duca non possono dunque sorprendere,⁴ ma merita attenzione il fatto che se ne abbia notizia a una data piuttosto alta (se è vero ciò che lascia intendere la lettera di Federico da Montefeltro, anche prima del 1480) e soprattutto che questa curiosità per l'architettura coinvolga due tra gli umanisti più importanti della corte ferrarese, Matteo Maria Boiardo e Pellegrino Prisciani, e infine che si verifichi proprio negli anni in cui Ferrara vive l'inizio di una memorabile stagione teatrale.

Per il teatro la data simbolo è quella del 1486, un anno in realtà fondamentale per molti dei motivi di cui mi occuperò in questa ricerca: è in occasione del carnevale di quell'anno, infatti, che a Ferrara va in scena la prima rappresentazione di una commedia plautina, i *Menechini*, con l'apparato scenico che sarebbe stato poi indicato come «città ferrarese» (POVOLEDO 1975: 357-371). L'eventuale ruolo che Boiardo svolse per questo evento non è mai stato chiarito del tutto, ma non sono mancati studiosi che, in assenza di documenti esterni - quelli per esempio che lo vedono preparare insieme al duca Ercole alcune commedie per la scena qualche anno più avanti, nel 1493⁵

⁴ Occorre ricordare qui la possibilità di un precoce arrivo nella biblioteca ducale di un manoscritto dell'*Opusculum de Architectura* di Francesco di Giorgio Martini oggi conservato presso la Biblioteca Estense di Modena (*Codex Ital.* 421, α G. 4. 21). Notizie certe sul documento si hanno soltanto a partire dal 1756, ma Gustina Scaglia ha avanzato l'ipotesi che il manoscritto, eseguito a Siena intorno al 1475, fosse entrato nella disponibilità del duca di Ferrara (che a quel punto sarà stato Ercole e non Leonello, come pure ha scritto la studiosa) già nel tardo Quattrocento (cfr. SCAGLIA 1992: 93-94).

⁵ Mi riferisco a un passaggio della lettera di Siviero Sivieri a Eleonora d'Aragona del 23 giugno 1493: “El dreto disnare et maxime dopo l'hora di vespero molto attende [il duca] a l'ordinare queste sue comedie le quale se hano a fare a

–, hanno ipotizzato che possa attribuirsi a lui la traduzione o parte della traduzione del testo di Plauto, il cui volgarizzamento mostrerebbe qualche analogia con la riscrittura dei *Captivi* che si legge in un episodio del secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando*.⁶ Al di là del possibile coinvolgimento per la messinscena e forse per la traduzione dei *Menechini* del 1486, però, l'attività teatrale di Boiardo è ben nota (dall'*Orphei tragoedia*, pur se anch'esso di dubbia attribuzione e di incerta datazione, fino al *Timone*, probabilmente composto dopo il 1486).⁷ Come tutti gli altri ambiti della produzione letteraria del Conte di Scandiano, anche questo deve essere ricondotto agli interessi di Ercole, contemporaneamente attratto dall'architettura, dall'urbanistica e, appunto, dal teatro.

Sono gli stessi settori che emergono se si guarda alla multiforme attività di Pellegrino Prisciani, complessa figura di umanista famoso tra l'altro per le conoscenze astronomiche e astrologiche – Warburg lo riteneva l'ispiratore del ciclo di affreschi di Palazzo Schifanoia (WARBURG 1966) –, per l'opera di storico (compose le *Historiae Ferrariae*) e per la “vocazione cartografica” (BACCHI 1988).⁸ Tuttavia, quel che ora conta di più è che Prisciani fu l'autore dell'opuscolo intitolato *Spectacula*, testo che traduce, rifonde e rielabora *De architectura* e *De re aedificatoria* e che fornisce un eccezionale documento dell'attività teatrale ferrarese. “Spettacoli”, per Prisciani, sono tanto “gli edifici nei quali possiamo assistere a rappresentazioni drammatiche e ludi agonali di vario genere”, quanto “le azioni drammatiche e sceniche, i vari tipi di manifestazioni ludiche che in tali

Milano. Et il conte Mathé Maria Boiardo le ordina et aconza cum sua Excellentia” (lett. n. 553 in MONDUCCI-BADINI 1997: 282). Su questa lettera cfr. ZANATO 2015: 345-357.

⁶ Si vedano le osservazioni di Antonia Tissoni Benvenuti in BOIARDO 2009: 17-19. Su questo episodio dell'*Inamoramento* (libro II, canti XI-XIII) cfr. VILLORESI 1994: 133-149.

⁷ Sull'attività teatrale di Boiardo e sul rapporto con la politica culturale di Ercole, cfr. PIERI 2012.

⁸ Su Pellegrino Prisciani resta ancora oggi imprescindibile il profilo biografico-intellettuale di ROTONDÒ 1960.

luoghi vengono allestite”:⁹ è sui testi di architettura di Vitruvio e Alberti che si cerca una definizione teorica del teatro e dell’evento teatrale, e sono quei trattati che gli umanisti sono chiamati a leggere, come dimostrano le ripetute ricerche di copie del *De re aedificatoria* compiute da Ercole.

Se si torna ora a Firenze, il luogo a cui necessariamente portavano la ricerche del testo di Alberti condotte dalla corte estense,¹⁰ si può vedere come analoghi “pensieri architettonici” (MARTELLI 1966) occupassero anche la mente di Lorenzo de’ Medici. Era lui, infatti, ad aver chiesto a Poliziano di curare la pubblicazione del *De re aedificatoria*, e più in generale a sollecitare l’attività che deve far riconoscere proprio in Angelo Poliziano il primo ‘teorico’ del teatro Rinascimentale (VENTRONE 2003), lettore della *Poetica* di Aristotele prima ancora che fosse tradotta in latino e postillatore di Vitruvio in vista di un’edizione che avrebbe dovuto corredare il *De architectura* dei disegni mancanti dalla stampa uscita a Roma per le cure di Sulpicio da Veroli. L’edizione uscì a Firenze poco dopo la morte del Poliziano, e fu stampata senza le illustrazioni che sarebbero apparse per la prima volta con l’edizione veneziana curata da Fra’ Giocondo nel 1511. Il progetto mostra in ogni caso l’importanza di Firenze per questa prima fase della ricezione di Vitruvio, tanto più che i lavori sul *De architectura* erano iniziati già da qualche anno: nella città medicea è testimoniata nel Quattrocento la presenza di una decina di codici vitruviani, tra i quali quello appunto posseduto e postillato da Poliziano che ebbe modo di menzionare il *De architectura* già nella sua traduzione dell’*Iliade* del 1472 (MOROLLI 1991: 301).

Esiste insomma una storia della ricezione di Vitruvio che risale a ben prima della *princeps* romana del 1486, e segnatamente una preistoria, per così dire, in cui i filologi precedono

⁹ Lo osserva Danilo Aguzzi Barbagli in PRISCIANI 1992: 13-14.

¹⁰ Va detto peraltro che il *De re aedificatoria* doveva essere un testo piuttosto raro, se è vero che il numero dei codici quattrocenteschi “incredibilmente non giunge alla decina” (MOROLLI 1991: 265).

cronologicamente gli architetti, come già sosteneva Lucia Ciapponi in un saggio in cui ricostruiva la circolazione del testo in ambiti umanistici addirittura trecenteschi a partire da un manoscritto, oggi conservato nella Bodleian Library di Oxford, che “rivela la presenza dietro di sé di un vecchio esemplare che fu ampiamente annotato e corretto per congettura dal Petrarca” (CIAPPONI 1960: 92). Le postille di Petrarca al codice da lui posseduto dovrebbero datare al 1357, e comunque precedere la citazione diretta di Vitruvio che si legge nel *De remedis utriusque fortunae* del 1366. Sempre per via filologica Ciapponi arrivava poi a ipotizzare, pur senza poter documentare con certezza tutti i passaggi di mano, che questa ricezione umanistica – e precisamente petrarchesca, dato che proprio da Petrarca la studiosa fa cominciare il processo di uscita dalla fase medievale della conoscenza di Vitruvio – fosse all’origine della già citata edizione veneziana curata da Fra’ Giocondo. Qui basterà notare che non solo la storia non inizia negli anni Ottanta del Quattrocento, ma nemmeno con la presunta scoperta del manoscritto del *De architectura* da parte di Poggio Bracciolini a Montecassino nel 1414 (ma in realtà avvenuta nel 1416 a San Gallo, perché nel 1414 Poggio doveva trovarsi a Costanza), un episodio la cui importanza è da ridimensionare anche soltanto per il fatto che Poggio stesso mancò di dare notizia diretta del ritrovamento di un testo che probabilmente sapeva diffuso da tempo tra gli umanisti.¹¹

¹¹ Cfr. TAFURI 1978: 392. La notizia della scoperta si ricava invece da un’entusiastica lettera – ma non entusiastica per la specifica scoperta di Vitruvio, menzionato anzi quasi di passaggio, nel quadro di una ben più intensa celebrazione di Lattanzio – che uno degli accompagnatori di Poggio, Cencio de’ Rustici, scrisse al proprio maestro di latino Francesco da Fiano: “Sed veniamus ad eam rem que tibi gratissima esse debet. In Germania multa monasteria sunt bibliothecis librorum latinorum referta [...]. Nam cum his proximis diebus ex composito fama bibliothecae allecti una cum Poggio atque Bartholomeo Montepulciano ad oppidum Sancti Galli devenissemus, bibliothecam ingressi Iasonis Argonauticon a C. Valerio editum carminibus luculentis atque gravibus a maiestate metrica minime abhorrentibus invenimus, deinde argumenta quedam soluta oratione confecta super aliquot Ciceronis orationibus, ex quibus multi causarum ritus multaque veteris instituti proprietates aperte cognosci possunt. Repertus est etiam liber quidam volumine parvus, magnitudine autem eloquentie prudentieque excellentissimus, Lactantius scilicet de utroque homine, ubi plane refellit sensa eorum qui humanam conditionem belvarum statu humiliorem deiectionemque esse asseverant. Inter quos Vitruvius de architectura atque Priscianus grammaticus quedam Virgili carmina commentans inventi sunt”. Trascrivo il testo da VARANINI-CRESTANI 2003: 477. Un capitolo a parte della storia che sta a monte della ‘scoperta’ umanistica di Vitruvio è ovviamente quello della conoscenza medievale del trattato, un aspetto per cui si rinvia a SCHULER 1999 e a VERBAAL 2016.

Ci sono tuttavia buone ragioni per individuare una differenza tra il modo di leggere (o di non leggere) Vitruvio da parte degli umanisti del secondo Trecento e del primo Quattrocento e il carattere che la ricezione del *De architectura* assume a ridosso della *princeps* romana e poi in seguito alla sua uscita. Lo notava qualche decennio fa Manfredo Tafuri, osservando che il percorso degli studi vitruviani poteva riassumersi come la progressiva trasformazione del *De architectura* “da fonte ideale e termine di confronto soprastorico, a strumento di progettazione” (1978: 390): in questo senso rientrava anche in gioco l’idea della “scoperta” del trattato – una scoperta non più reale ma ideale –, perché Vitruvio sarebbe stato finalmente letto “con occhi nuovi” (*ibidem*), trasformato “da testo a canone” (PAGLIARA 1986) e inteso come “sintassi figurativa a cui chiedere precisi modelli di progettazione” (TAFURI 1978: 399). È un passaggio che si perfeziona con le edizioni cinquecentesche, che peraltro rimediano all’assenza di illustrazioni e favoriscono quindi una fruizione pratica rispetto a quella prevalentemente intellettualistica dei primi umanisti. Va detto che però che sebbene Sulpicio da Veroli, professore di grammatica, “non [avesse] alcun interesse ad affrontare con fini pratici il trattato” (*ibid.*: 395), il contesto in cui nasce l’edizione da lui curata non è privo di esigenze concrete o almeno di speranze che si presentano come concretizzabili,¹² secondo ciò che dimostra la lettera di dedica dello stesso Sulpicio al cardinale Raffaele Riario:

Cui enim hunc aptius possem quam cui ego sum deditissimus, et a quo me diligi et Vitruvium in delitiis haberi intelligo? Immo ad quem libentius architectus ipso se diriget quam ad eum qui sua lectione plurimum delectatur, quique suis praeceptis et saepe et in magnis aedificiis, si vixerit, sit usus: quemque praetoria, villas, templa, porticus, arces et regias, sed prius theatra aedificaturum spe certa colligimus? Tu enim primus tragoediae, quam nos juventutem excitandi gratia, et agere et cantare primi hoc aevo docuimus (nam ejus actionem jam multis saeculis Roma non viderat), in medio foro pulpitem ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornasti; eandemque postquam in Hadriani mole, Divo Innocentio spectante, est actam rursus intra tuos penates tanquam in media Circi cavea, toto consessu umbraculis tecto, admissio populo et pluribus tui ordinis

¹² Nell’operazione editoriale, per dirla con CAYE 2015, stavano insieme “filologia” e “progetto”: un binomio destinato a durare nell’esegesi vitruviana del Rinascimento.

spectatoribus honorifice excepisti. Tu etiam primus picturatae scenae faciem, quom Pomponiani comoediam agerent, nostro saeculo ostendisti. Quare a te quoque theatrum novum tota urbs magnis votis expectat: videt enim liberalitatem ingenii tui, qua ut uti possis Deus et fortuna concessit. Cum igitur nec desint tibi facultates, nec voluntas gratificandi, accinge te ocius ad hanc beneficentiam alacriter exhibendam. Quid enim popularius, quid gloriosus ista tua aetate facere possis? (VITRUVIO 1486-1487)

“Theatro est opus”, rilanciava poco più avanti Sulpicio invitando il cardinale Riario a farsi promotore della costruzione di un teatro stabile. Si comprende allora come “la decadenza delle sacre rappresentazioni, la rinascita dell’interesse per il teatro classico [...] e il bisogno di una rilettura filologica del testo vitruviano siano anelli di una stessa catena” (TAFURI 1978: 396). Non soltanto a Roma: sono questi alcuni dei motivi, infatti, che negli stessi anni lasciano tracce nelle corti di Firenze e di Ferrara e di lì in altri centri, come ha ipotizzato ancora Tafuri suggerendo che le letture vitruviane documentate dagli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani possano aver avuto un ruolo nel suscitare l’interesse per Vitruvio e specificamente per il teatro e il foro classici di Cesare Cesariano, traduttore di ambiente milanese del *De architectura* per l’importante edizione uscita a Como presso Gottardo da Ponte nel 1521.¹³

2. *Excursus*. Il posto dell’architettura nella teoria tra Quattro e Cinquecento

Prima di proseguire ricapitolo quanto è emerso fin qui, aggiungendo alla catena di interessi in cui Tafuri ha inserito la scoperta ideale di Vitruvio qualche ulteriore elemento che si collega al resto del mio progetto.

- 1) Tra la fine degli anni Settanta e poi nel corso degli anni Ottanta del Quattrocento si afferma un nuovo modo di leggere Vitruvio e più in generale di interessarsi all’architettura, visto che il *De architectura* non è l’unico testo a essere coinvolto in questo processo, come si è visto con la *princeps* fiorentina del *De re aedificatoria* e i tentativi di procurarsi il testo

¹³ Su Cesariano e il teatro ferrarese cfr. RUFFINI 1982.

da parte dei duchi di Ferrara e di Urbino. È un fenomeno che avviene simultaneamente in vari centri dell'Italia del Rinascimento - ho ricordato finora i casi di Ferrara, Firenze e Roma, accennando a quello di Urbino - e che presenta una serie di tratti comuni (ne passerò in rassegna alcuni nei prossimi punti). È importante sottolineare come questa concomitanza giustifichi l'idea di partire da questi anni - in un momento che si colloca tra il 1485 e il 1486, rispettivamente l'anno della prima edizione del *De re aedificatoria* di Alberti e quello del *De architectura* di Vitruvio, oltre che di decisive rappresentazioni teatrali plautine (a Ferrara) e plautine e terenziane (a Roma) - per ricostruire un'archeologia dell'unità, intendendo con tale espressione il contesto in cui si sarebbe articolato un dibattito sull'unità che coinvolse spazi e testi, e che interessò insieme l'architettura, la poetica e in senso lato l'estetica del Rinascimento.

- 2) Fin da subito il processo riassunto al punto precedente coinvolge intellettuali poliedrici e prevede la collaborazione di figure afferenti a quelli che oggi, ma anche qualche decennio dopo la fase pionieristica degli esordi, sarebbero stati considerati settori diversi, con linguaggi e caratteri professionali ben distinti. Non è un fatto eccezionale per la cultura di questo periodo, ma è utile ricordarlo perché si tratta di una condizione indispensabile per l'idea che le "formazioni discorsive" di cui parlava Foucault attraversino le discipline senza coincidere con esse. Ricostruire almeno in parte gli incontri e i contesti che fornirono le occasioni di scambi non sempre documentabili dal punto di vista testuale era necessario, e continuerà a esserlo nel prosieguo di questo capitolo, anche per il fatto che questo fu un periodo di forti cambiamenti nei mezzi di diffusione della cultura. Le conseguenze dell'introduzione della stampa sulla trattatistica architettonica sono state studiate soprattutto da Mario Carpo, che ha giustamente sottolineato come la normalizzazione

dell'“architettura visibile del mondo” non possa compiersi a partire “da un codice manoscritto di cui si prevedono, se tutto va bene, una decina di copie miniate - tutte diverse l'una dall'altra” (CARPO 1998: 14). L'indagine di Carpo ha dimostrato al contrario come sia la stampa a rendere possibile un programma di standardizzazione dei progetti disegnati e la formazione di una classe media di protagonisti dell'edilizia, scopi l'uno e l'altro evidenti nell'opera di Sebastiano Serlio. Questa rivoluzione - decisiva per le sorti dell'architettura europea, considerando anche che essa seguì il conflitto teologico e le relative politiche sulla stampa che divisero l'Europa del Cinquecento - non toglie tuttavia che “in the rich textual world of Renaissance Italy”, come è stato detto, “the voice, the pen, and the printing press all had complementary roles to play” (RICHARDSON 2014b: 178).¹⁴ È indicativo che questo paragrafo si sia aperto con la lettera di Boiardo a Ercole d'Este, e cioè con una testimonianza epistolare (“the pen”, per dirla con Richardson) di una lettura probabilmente accompagnata da una spiegazione (“the voice”) e forse da una estemporanea traduzione di servizio (“the voice” e ancora “the pen”, visto che in mancanza di altri disponibili a compiere il lavoro Boiardo offre di “ridurre” il testo a beneficio del duca) di uno dei primi incunaboli pubblicati in Italia (“the printing press”), e specificamente il *De re aedificatoria*, il primo di argomento architettonico. È una modalità complessa di circolazione della cultura che continua per il secolo successivo e che fa capire come non ci si debba rivolgere alla sola stampa quando si voglia verificare la disponibilità di un testo in un dato luogo e in un dato momento - si pensi al caso dell'opera di Francesco di Giorgio Martini, inedita fino al 1841 ma circolante in forma manoscritta già nel Quattrocento e poi per tutto il Cinquecento (SCAGLIA 1992) - e come possa essere

¹⁴ Su questo tema si vedano già i due fondamentali studi precedenti dello stesso autore, RICHARDSON 1994 e 1999, mentre specificamente rivolto alla cultura manoscritta è RICHARDSON 2014a.

importante prendere in considerazione contesti in cui la circolazione di idee potrebbe essere stata soltanto orale. Il caso più evidente è quello delle accademie, ma come si è già accennato non bisogna sempre pensare a vere e proprie istituzioni e guardare anche a (e talora supporre o perlomeno non escludere) incontri più occasionali: basterà citare l'esempio di un passaggio dei *Discorsi dell'arte poetica* in cui Torquato Tasso ricorda i suoi rapporti con Sperone Speroni, "la cui privata camera" era solito frequentare a Padova "non meno spesso e volentieri che le pubbliche scole", un cenacolo che gli pareva "rappresentasse la sembianza di quella Accademia e di quel Liceo in cui i Socrati e i Platoni avevano in uso di disputare" (TASSO 1964: 15).

- 3) La riflessione sul teatro incomincia da un aspetto che la *Poetica* di Aristotele, una volta entrata a far parte - e con un ruolo comunque decisivo, anche se non di causa prima - del corpus di testi su cui si costruì la teoria del teatro, avrebbe lasciato ai margini o addirittura taciuto. Lo spettacolo, infatti, è l'ultima delle sei parti da cui nella sistemazione aristotelica è formata la tragedia: una parte sì essenziale, e come tale indirettamente assunta come principio che il poeta deve tenere presente nella composizione di un testo anche all'interno della stessa *Poetica*, eppure la tragedia può notoriamente conseguire il proprio effetto anche in assenza della messinscena, che per l'appunto riguarda per Aristotele un'arte diversa (quella della scenografia, non quella della poetica). È un argomento su cui tornerò più diffusamente nel terzo capitolo, ma è importante osservare che al momento in cui il teatro rinasce con le prime rappresentazioni classiche - valgano le orgogliose rivendicazioni nel già citato brano della dedicatoria di Sulpicio da Veroli a Raffaele Riario o le rappresentazioni plautine a Ferrara - all'evento teatrale si pensa soprattutto come spettacolo e al teatro come luogo e monumento, reale e ideale insieme, della città. Al

teatro, cioè, si pensa dal punto di vista della scenografia e da quello dell'architettura dell'edificio teatrale in quanto edificio pubblico, urbano (Vitruvio ne tratta nel libro V del *De architectura* poco dopo aver parlato del foro, e lo stesso fa Alberti nel libro VIII del *De re aedificatoria*): sono i temi della lettera di Sulpicio, ma sono anche i termini in cui parla degli "spectacula" Pellegrino Prisciani, che recepisce la pagina vitruviana già ripresa da Alberti¹⁵ sui tre tipi di scena - "essendo mò che nel theatro se exerciteno tre facte de poeti, tragici [...], comici [...], satirici" (PRISCIANI 1992: 46) -, entra nei dettagli dell'architettura del teatro e ancora più indicativamente estende il significato di "spectacula" fino a includere nei luoghi per lo spettacolo il "foro" ("rationabilmente in veritate scripsero alcuni et connumerorono el foro tra el numero de spectaculi"), gli "intercolumnii", le "logie", i "portici", gli "arci" e le "boche de le piazze" (*ibid.*: 82-86). Leggendo il testo di Prisciani si ha davvero l'impressione che "la città stessa nella varietà delle sue componenti urbanistiche [si trasformi] in potenziale luogo di spettacolo", come ha ben osservato Aguzzi Barbagli (*ibid.*: 14). È possibile dire, insomma, che pensare al teatro corrisponde da subito a pensare all'architettura e all'urbanistica, e dunque che la nascente teoria del teatro sorge da un lato in rapporto di contiguità con un discorso teorico a propria volta in via di costituzione come quello dell'architettura, dall'altro a contatto con il problema della riorganizzazione dello spazio urbano che proprio nel secondo Quattrocento vive una fase di passaggio tra reale e ideale, mostrando cioè le prime manifestazioni utopistiche. Occorre inoltre aggiungere che pensare alla scenografia significa pensare alla pittura e alla teoria

¹⁵ Bisogna ricordare a questo proposito che il trattatello di Prisciani consiste in buona parte nella traduzione e nel montaggio del *De architectura* e del *De re aedificatoria*, anche se l'opera - come ha detto uno dei suoi recenti curatori, Danilo Aguzzi Barbagli - "acquista il suo significato più autentico nello scarto instaurato con i passi scelti" (PRISCIANI 1992: 16). Sul carattere di "montaggio" del testo ha insistito soprattutto FERRARI 1982. Per il rapporto con Alberti cfr. FOLIN 2006 e VESCOVO 2006, mentre su Vitruvio si concentra SGARBI 2006. Sulla presenza di Plinio il Vecchio negli *Spectacula* e le sue funzioni - essenzialmente due: "remind the reader of the glory of Rome" e, con la mediazione di Flavio Biondo, "illustrate how certain theatres appeared and operated in the distant past" -, cfr. FANE-SAUNDERS 2016: 152-154. In generale sugli *Spectacula* cfr. MATARRESE 2006.

della pittura, secondo ciò che lasciano intendere le testimonianze eccezionalmente eloquenti dei primi resoconti di spettacoli teatrali (anche in questo caso si tratta un punto su cui mi soffermerò più avanti, sempre nel terzo capitolo). Sono ambiti diversi, e tuttavia accomunati da un analogo sforzo di armonizzazione dell'eterogeneità, di riduzione o conciliazione della varietà in unità: accade in pittura, con la prospettiva; accade nell'architettura, con l'idea che l'edificio sia un insieme armonico governato da rapporti proporzionali come il corpo umano; accade nell'urbanistica, forse inizialmente reale ma presto dichiaratamente utopica, dove l'organizzazione spaziale corrisponde a un'organizzazione sociale, l'una e l'altra ancora una volta concepite a partire dal modello gerarchico del corpo. Il teatro si trova all'intersezione di questi discorsi - pittura, prospettiva e scenografia; città, architettura, spazio e organizzazione sociale - che si misurano tutti con il problema di ricondurre il molteplice all'uno, di dar forma a una struttura capace di ridurre a unità una serie di parti distinte. Sarà un tema che nel settore della poetica troverà una certificazione definitiva della propria importanza con la pagina di Aristotele dedicata all'unità del racconto: dietro quella pagina e al modo di leggerla, però, starà ormai oltre mezzo secolo di riflessione sull'unità portata avanti in ambiti non strettamente letterari. L'allargamento dell'unità d'azione alle tre unità pseudo-aristoteliche può essere una prova del fatto che questa archeologia conta nel momento in cui si rimette mano, e proprio sull'onda di interessi che sono già venuti a maturare in maniera indipendente, alla *Poetica* di Aristotele: l'unità, o meglio l'unità intesa come conciliazione armonica di parti distinte, è un tema condiviso da discorsi che coincidono solo in parte, ma tra i quali, precisamente per la presenza di un elemento comune, è possibile che si verifichino condizionamenti reciproci. Per stare a un fatto già studiato: la *concinnitas* a cui

si riferisce Alberti riguardo all'edificio ha una matrice retorica, e così l'unità architettonica per come la presenta il *De re aedificatoria*; può valere però anche l'inverso, perché l'unità che la pittura tematizza attraverso la tecnica e la teoria della prospettiva, l'unità ripensata in architettura e nell'organizzazione dello spazio urbano possono trascinare nella poetica questioni che non sono originariamente poetico-retoriche.¹⁶

Le questioni appena riassunte sono tutte presenti, con gradi diversi di evidenza, fin dal momento in cui convenzionalmente – ma non arbitrariamente – si è fissato l'inizio di questa ricerca, cioè dal 1485-1486. Con un balzo di cent'anni si potrebbe arrivare all'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza, con la messinscena dell'*Edipo re* di Sofocle avvenuta il 3 marzo del 1585 in un luogo che rappresenta la sintesi ancora una volta reale e ideale di molti dei temi già annunciati in queste pagine e necessariamente presenti nelle successive: si pensi alla fusione compromissoria – esito anche del fatto che Palladio, l'architetto incaricato dall'Accademia Olimpica del progetto, morì poco dopo l'avvio dei lavori sull'edificio, lasciando il posto a Vincenzo Scamozzi, lo stesso architetto che avrebbe disegnato il Teatro all'Antica di Sabbioneta – tra la restituzione del teatro classico per come lo aveva descritto Vitruvio e la scenografia prospettica, emblema del contributo moderno all'arte teatrale; o si pensi al fatto, notato da Denis Cosgrove, che manca dai *Quattro libri dell'architettura* di Palladio una discussione della città ideale, un'assenza sorprendente a quell'altezza cronologica¹⁷ che lo studioso inglese, riprendendo ciò che era stato detto riguardo all'importanza della prospettiva nella collocazione dei singoli edifici all'interno della città (ARGAN 1969: 28-29), ha spiegato con l'inveramento di questo inevitabile mito dell'architettura del

¹⁶ Cfr. PAYNE 1999 e ZUBOV 2000, 2001 e 2002.

¹⁷ Nota per esempio Cosgrove che due architetti che rispettivamente influenzarono Palladio e ne furono fortemente influenzati, e cioè Sebastiano Serlio e Vincenzo Scamozzi, dedicarono molto spazio nei loro testi agli schemi della città ideale, in questo ispirandosi a Vitruvio e ad Alberti (COSGROVE 1993: 84). Sull'Olimpico come raccordo tra la città reale e la città ideale cfr. anche TAFURI 1968 e BARBIERI 1974.

Rinascimento proprio nella Vicenza reale che Palladio progettò, dalla Basilica Palladiana (il Palazzo della Ragione) alla loggia del Capitaniato, e nell'interpretazione di Vicenza come città ideale data col Teatro Olimpico (COSGROVE 1993: 86). È una formulazione brillante che richiede però di essere meglio definita, perché le scenografie che rappresentarono Tebe la sera dell'inaugurazione trasponendo sul palco gli edifici riconoscibili di Vicenza sono di Scamozzi, e probabilmente estranee al progetto che aveva in mente Palladio. E tuttavia l'osservazione di Cosgrove, inadeguata se la si applica alle presunte intenzioni di Palladio, ricapitola efficacemente ciò che di fatto accade con l'Olimpico, quello che ancora oggi si può vedere, un luogo dove sembrano arrivare a compimento le speranze di Sulpicio da Veroli - "theatro est opus", scriveva Sulpicio; "hoc opus, hic labor est" recita l'impresa virgiliana (*Aen.* VI, 129) dell'Accademia Olimpica che si legge nella metopa sopra l'arco trionfale della scenafronte¹⁸ - e insieme le scenografie prospettiche che fin da subito avevano meravigliato, più che non le stesse rappresentazioni, gli spettatori del Cinquecento.

L'inaugurazione dell'Olimpico rimane un episodio fondamentale anche di questo progetto, che si concentra su testi ed eventi quasi tutti compresi in questo periodo di circa cent'anni che va dalle prime edizioni del *De re aedificatoria* e del *De architectura* e dalle prime rappresentazioni che intenzionalmente riscoprono il teatro antico fino allo spettacolo vicentino del 1585. Tuttavia quest'ultimo evento non verrà tanto studiato in sé - al teatro e alla storia dello spettacolo inaugurale ha dedicato un lavoro esaustivo Stefano Mazzoni (1998) - quanto tenuto presente come riferimento ideale di una storia che qui interessa di più nei suoi passaggi per così dire intermedi, se si vuole nelle sue premesse.

¹⁸ Ma si vedano le pagine che Stefano Mazzoni dedica alla storia della massima e alle ragioni per cui inizialmente fu sopra la *ianua regia* della *frons scaenae* fu posta la forma abbreviata HOC OPUS (MAZZONI 1998: 87-93).

3. Milano, Ferrara, Vicenza, Roma: seguendo Gian Giorgio Trissino

È possibile in questo senso riprendere il discorso sui contatti tra architetti e letterati proprio da Palladio, di cui sono noti i rapporti con uno dei più importanti poeti e teorici della poesia del Cinquecento, Gian Giorgio Trissino. La proverbiale sfortuna critica e di pubblico che ha sempre caratterizzato l'opera di questo autore, infatti, contrasta col fatto che, quantomeno “nella temperie culturale vicentina dal terzo al quinto decennio del Cinquecento, nulla di importante avvenne che [...] non dipendesse o [...] non risentisse dei lumi del Trissino” (BARBIERI 1980: 192), e ed è indicativo che gli studiosi che si sono occupati della relazione tra Trissino e Andrea di Pietro, che a un personaggio dell'*Italia liberata dai Goti* deve il nome di Palladio con cui sarebbe stato poi ricordato,¹⁹ abbiano spesso insistito sul ruolo che ebbe il poeta nel favorire l'ingresso dell'architetto, più giovane di lui di trent'anni, nei circoli intellettuali della città di Vicenza. A una fase prevalentemente concentrata su aneddoti difficili da verificare – come quello, celeberrimo, che farebbe risalire la scoperta delle doti di architetto del giovane Andrea di Pietro, al tempo ancora sconosciuto, al momento in cui il Trissino stava completando alcuni lavori di ristrutturazione nella sua villa di Cricoli –, si è più di recente sostituita un'indagine sulle affinità strutturali tra i principi che ispirarono la poetica di Trissino e quelli, in gran parte analoghi, che guidarono l'opera teorica e pratica di Palladio: alla base dell'attività di entrambi, infatti, ci sarebbe l'“intento di dare una simmetria perfetta al tutto” (LEONELLI 2014: 942), un “desiderio di ordine, semplicità e misura” (*ibid.*: 925).

Oltre a essere una conclusione condivisibile, questa analogia a livello dei principi di fondo è utile in un campo tradizionalmente biografico perché sposta la discussione verso una direzione innovativa, quella cioè che riguarda non soltanto l'influenza, nelle vesti di protettore o scopritore,

¹⁹ Nel poema, infatti, “Palladio” è il nome dell'angelo custode di Belisario nonché “dotto illustratore di castramentazioni militari, di strutture edilizie e di conformazioni urbane” (BARBIERI 1980: 194), che libera i “baroni” imprigionati nel giardino di Acratia nel libro V dell'opera.

di Trissino su Palladio, ma anche la possibilità che i paradigmi della poetica trissiniana siano fin dall'origine l'esito di un incontro con discipline diverse dalla letteratura. Da questo punto di vista, però, il titolo del saggio di Leonelli - "*Ut Architectura Poesis. Un rapporto speculare: Trissino e Palladio*" - promette qualcosa di più di ciò in cui in effetti consiste il lavoro, che corrisponde meglio al sottotitolo e all'idea che ci sia un "rapporto speculare", appunto, tra la poesia e la poetica del Trissino e gli edifici e la trattatistica di Palladio, e inoltre che proprio l'enfasi sui rapporti speculari sia ciò che contraddistingue rispettivamente l'opera di entrambi, come si è già detto a proposito della centralità della simmetria. Dall'influenza di Trissino su Palladio - comunque importante anche nel lavoro di Leonelli, che infatti, riferendosi all'"immaginario poetico" del primo, parla di "influsso determinante sull'impostazione culturale e ideologica" del secondo (*ibid.*: 943) - e dall'idea di un rapporto speculare, suggerirei invece di passare all'ipotesi che l'immaginario poetico trissiniano si formi fin dall'inizio in senso architettonico, e dunque che la sua poetica sia da subito una poetica 'architetturale'. Per ragioni anche semplicemente biografiche sarebbe assurdo ipotizzare un influsso in direzione inversa (di Palladio su Trissino, cioè), ma che il rapporto vada dall'architettura alla poetica - quantomeno anche dall'architettura alla poetica, e non solo nel senso più consueto dalla poetica all'architettura - è certamente possibile se si guarda ai discorsi invece che alle persone. Trissino arriva a conoscere Palladio quando ha già alle spalle tutta la propria formazione: una formazione complessa, bisogna ricordarlo, dove trovano posto interessi per "la filosofia, la matematica, le scienze naturali e [...] le teorie musicali in voga nel Rinascimento" (*ibid.*: 2014: 921). Sono studi che Trissino coltiva soprattutto a Milano, dove risiedette per alcuni anni a partire dal 1506 e studiò greco con Demetrio Calcondila, e a Ferrara, dove tra gli altri entrò in contatto con Nicolò Leonicensino e Celio Calcagnini.²⁰

²⁰ Sull'attività di quest'ultimo dal punto di vista dell'architettura cfr. MATTEI 2012.

Proprio l'ambiente milanese è quello su cui occorre portare l'attenzione. Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, infatti, lavorano a Milano artisti e intellettuali attivi nei campi della matematica, della pittura e dell'architettura, della musica. Leonardo da Vinci è senza dubbio il caso più noto, ma con lui si trovano in città figure come Luca Pacioli, studioso di matematica e autore del *De divina proportione* illustrato proprio da Leonardo, e Franchino Gaffurio, maestro di cappella del Duomo e possibile soggetto del *Ritratto di musico* ancora di Leonardo; qualche anno più tardi, sarà sempre a Milano che Cesare Cesariano lavorerà alla sua edizione tradotta, commentata e illustrata del *De architectura* Vitruvio. A questi nomi si può aggiungere quello di Francesco di Giorgio Martini, presente non di persona ma per mezzo di almeno una copia manoscritta del suo *Trattato* di architettura posseduta da Luca Pacioli - visti appunto "i riflessi diretti del testo martiniano che si possono cogliere nel suo *De divina proportione*" (MUSSINI 1991: 182)²¹ - ma forse conosciuto anche prima dell'arrivo dello stesso Pacioli a Milano. Tornerò più avanti sulle opere di queste intellettuali, tutte accomunate da una ricerca che - sia essa prevalentemente rivolta alla matematica, alla musica o all'architettura - è caratterizzata dall'importanza delle proporzioni armoniche, un tema in senso lato neoplatonico e neopitagorico che attraversa discipline diverse.

Ora, Trissino non era sicuramente tra coloro che furono costretti ad attendere la traduzione di Alessandro de' Pazzi per leggere la *Poetica* di Aristotele: al di là dell'insoddisfacente traduzione di Giorgio Valla uscita nel 1498, il letterato vicentino può essere annoverato tra coloro che dovevano essere in grado di accedere al testo greco pubblicato da Aldo Manuzio nel 1508. Bisogna quindi immaginare una precoce conoscenza del testo aristotelico, del resto documentata "dalla *Sofonisba* e dalla dedica prepostavi a Leone X" che è "un piccolo ma sufficiente compendio

²¹ Si vedano già le osservazioni di Arnaldo Bruschi nel commento alla sua selezione del *De divina proportione* (BRUSCHI 1978, soprattutto 39-40 e 95-96).

dell'intera *Poetica* dello stagirita” (FLORIANI 1980: 57). Rimane però il fatto che, per quanto tempestiva possa essere stata questa lettura della *Poetica*, essa avvenne negli stessi anni in cui Trissino faceva esperienza di numerosi altri campi, da quello dell'architettura a quello della teoria musicale, cui ebbe l'opportunità di dedicarsi a Ferrara con Nicolò Leoniceno, docente di medicina nello Studio estense e traduttore di un'opera come gli *Harmonica* di Claudio Tolomeo, alla quale si accinse proprio su richiesta del lodigiano Franchino Gaffurio che come si è detto lavorava nel Duomo di Milano (CATTIN 1980: 155). Per quanto riguarda l'architettura, il documento di più grande valore consiste nel frammento di trattato che Trissino scrisse in una data imprecisata. È un testo brevissimo, ma nel quale Trissino “si muove con larghezza di respiro” (SEMENZATO 1985: 21). L'architettura è presentata come un “artificio circa lo abitare de li uomini” che concerne soprattutto “le sicureze e comodità e ornamenti pubblici e privati” (TRISSINO 1985: 27), tre paradigmi che si combinano variamente - in essenziali o accidentali - a seconda del tipo di edificio che si intende costruire. L'interruzione, brusca, sopraggiunge mentre Trissino sta discutendo alcuni esempi a proposito del luogo adatto per costruire una città, ma la parte più interessante è quella in cui Trissino espone i motivi per cui ha deciso di intraprendere la fatica del trattato, e cioè “per aver veduto quanto essa architettura abbia bisogno di luce” (*ibid.*: 28).

Si è già ricordato come l'oscurità di Vitruvio fu rilevata fin dalla riscoperta del testo, ma l'osservazione di Trissino è in parte sorprendente perché si accompagna al silenzio sulle imprese editoriali che nei primi decenni del Cinquecento caratterizzarono l'esegesi vitruviana. L'unico interprete moderno del *De architectura* che Trissino menzioni è infatti Alberti, la cui opera era però uscita ormai diversi anni prima. Sulla base di questo silenzio, gli studiosi hanno ipotizzato che il frammento possa risalire alla metà degli anni Trenta del Cinquecento, ma comunque prima del 1537, anno in cui uscì a Venezia il quarto libro (in realtà il primo) del trattato di Sebastiano Serlio.

Va detto però che a quel punto il silenzio di Trissino è addirittura più eloquente, perché coinvolge quantomeno anche il Vitruvio tradotto e commentato da Cesare Cesariano (oltre che la prima edizione illustrata di Fra' Giocondo, dove tuttavia il testo è quello dell'originale). Non è sicuro che si debba pensare a una retrodatazione che preceda la pubblicazione del Vitruvio 'milanese' del 1521, ma certamente se è poco probabile che Trissino ignorasse intenzionalmente il Serlio a cui pure "era legato" (PUPPI 1973: 81), altrettanto improbabile è che scegliesse di non citare l'opera di Cesariano, peraltro uscita per lo stesso editore che aveva poco prima pubblicato il *De harmonia musicorum instrumentorum* di Franchino Gaffurio che abbiamo visto non estraneo agli interessi di Trissino per via milanese e ferrarese insieme.

Sbilanciarsi sui motivi di questi silenzi rischia di dar luogo a speculazioni, perché dopotutto non si tratta che di un testo brevissimo, per il quale proprio la brevità e l'incompletezza devono rimanere le ragioni principali con cui spiegare ogni eventuale assenza. Può darsi però che Trissino intendesse questa necessità di "fare luce" sul testo di Vitruvio da una prospettiva che non era quella di due architetti come Cesariano e Serlio: e in questo senso non si dovrebbe escludere che ci sia qualche rapporto diretto, al di là della analogia che si vede leggendo i testi, tra l'operazione a cui dichiarava di volersi accingere Trissino e quella che, come si apprende dalla celebre lettera di Claudio Tolomei al conte Agostino de' Landi del 14 novembre 1542, animava le riunioni della Accademia della Virtù di Roma.

4. Roma: Claudio Tolomei e l'Accademia della Virtù

Proprio il gruppo romano guidato da Tolomei, che con Trissino fu tra coloro che intervennero nel dibattito sulla lingua del primo Cinquecento,²² è la prossima tappa di questo percorso. I lavori sul

²² Su questa tema, non affrontato nella ricerca, si veda MONGIAT FARINA 2014 con riferimenti alla bibliografia precedente.

De architectura condotti presso l'Accademia della Virtù rappresentano il caso più noto e importante di ricezione vitruviana all'interno di cerchie umanistiche nel Cinquecento. Prima di spostarsi a Roma è tuttavia utile citare la pagina in cui Trissino illustra il suo programma, e sottolineare come questa testimoni, per giunta in assenza di una data certa, un interesse per l'architettura che è prudente non classificare come secondario: un argomento, questo, a cui danno ulteriore forza le numerose descrizioni di edifici nell'*Italia liberata dai Goti*, il poema pubblicato nel 1547 ma completato circa vent'anni prima, una serie di brani che già Morsolin segnalò nell'Ottocento e che Leonelli ha più recentemente ripreso.²³ Insomma, la relazione con Palladio rimane significativa ed è indubbio che il principale letterato vicentino del Cinquecento ebbe sul più giovane architetto un qualche tipo di influenza, anche se non sembra più credibile che Trissino abbia avuto davvero quel ruolo di scopritore del talento di Andrea di Pietro che una volta gli veniva assegnato; gli elementi ricordati in queste pagine, però, mostrano che intendere il rapporto dal punto di vista di un primato – epistemologico oltre che cronologico – della poetica e della retorica sull'architettura è una semplificazione, perché nella formazione culturale di Trissino gli interessi non specificamente letterari trovano molto presto uno spazio, svolgendo probabilmente un ruolo anche nell'organizzazione dei principi letterari con cui di solito lo si tende a ricordare:

E sonomi mosso a questa fatica per aver veduto quanto essa architettura abbia bisogno di luce: perciò che, avendo io letto diligentemente Lucio Vitruvio, che di tale arte copiosamente scrisse fino ai tempi di Augusto Imperatore, trovo che, o vero per aver egli toccato legiermente quelle cose che allora più tosto a quelli che erano in tale arte istruiti, che a quelli che ne erano ignari e rudi, et a quelli del suo seculo che potevano vedere ne li edifici i soi ammaestramenti che 'l scriveva, che a quelli del nostro seculo, a li quali è necessario da le oscure parole di lui cavarli, trovo adunque per le predette ragioni, o per altre che si sieno, che esso Vitruvio è malissimo inteso e non ammaestra niuno sufficientemente di quest'arte; perciò che, mentre che egli si affatica di mostrare che 'l sapeva cosse assaissime, ne insegna pochissime. Le cui vestigia avendo voluto seguire Leon Battista Alberti fiorentino, omo, nel vero, grande amatore de li antiqui edificii et in ogni varie lezioni e dottrine esercitato, pure, oltre la longheza del suo scrivere, a me pare che nelle opere sue si desiderino molte cose, e molte cose quasi che superflue vi si ritruovano. Laonde io, desideroso di far beneficio a le

²³ Cfr. MORSOLIN 1894 e LEONELLI 2014: 929-932 con ulteriori rinvii bibliografici.

genti, non sendo io a pieno soddisfatto dai predetti scrittori, tenterò di soddisfare altrui in molte cose che da me sono in quest'arte desiderate. (TRISSINO 1985: 28)

Il ritratto di Vitruvio che si ricava da questa pagina di Trissino coincide con il passaggio della lettera ad Agostino Landi in cui Claudio Tolomei lo descrive come un autore che “per la difficoltà della materia, per la novità de' vocaboli, per l'asprezza delle costruzioni, per la corruzione de' testi è giudicato da ciascuno più ch'ogni oracolo oscuro” (TOLOMEI 1985: 52). A questa inintelligibilità del testo Tolomei si propone di rimediare organizzando un programma che ha innanzitutto lo scopo di giungere a ciò che oggi si indicherebbe come un'edizione critica, corredata di commento e illustrazioni:

Prima dunque si farà un libro latino, dove per modo di annotazioni distese si dichiareranno tutti i luoghi difficili di Vitruvio possibili ad intendersi, e massimamente quelli che appartengono a le regole d'architettura, disegnando le figure, ove fusseno necessarie per maggior chiarezza di que' luoghi. E perché i testi di Vitruvio son molto varii, così gli stampati come gli scritti a penna, onde spesso nasce confusione e oscurità, però si farà una opera d'annotazioni de la diversità de' testi, massime ne le varietà notabili e di qualche importanza, con le risoluzioni di qual lettura sia più piaciuta e per quali ragioni; avendo in animo stampar poi un Vitruvio secondo que' testi che saranno con ragione approvati. (*ibid.*: 1985: 52-53)

Se i silenzi di Trissino davano qualche indizio sui tempi di scrittura del frammento e potevano suggerire un'implicita insoddisfazione - esplicita, in realtà, nel caso del *De re aedificatoria* di Alberti - per i tentativi moderni di chiarire il testo di Vitruvio, Tolomei espone apertamente le sue critiche riguardo alle più recenti iniziative editoriali che hanno provato a risolvere il problema dell'oscurità di Vitruvio.

Il primo bersaglio è Fra' Giocondo, colui a cui pure si deve il ripristino delle immagini nel *De architectura* (“ripristino”, bisogna dire, perché, come scrive Tolomei, “è cosa certa che Vitruvio fece molte figure”, poi sfortunatamente perdute). Benché Fra' Giocondo “meriti somma lode, avendo con l'ingegno e fatiche sue molto agevolato l'intendimento” di Vitruvio, egli ha tuttavia

commesso alcuni errori nelle illustrazioni, lasciando inoltre passare “molti luoghi senza farvi la figura” (*ibid.*: 53).

L’oscurità propriamente linguistica, invece, presenta due problemi distinti: uno che riguarda di per sé il testo latino, perché “il modo del parlar di Vitruvio” è “molto lontano da quello ch’usano Cesare e Cicerone” (*ibid.*: 54); l’altro, connesso al primo, concerne gli infelici tentativi di traduzione del testo – fino a quel momento “almen tre”, come scrive Tolomei al momento di stendere la lettera: Cesariano (1521), Lutio (1524), Caporali (1536), cui andrebbe aggiunta la traduzione rimasta manoscritta di Fabio Calvo per Raffaello –, così insoddisfacenti che “senza dubbio” il *De architectura* “manco assai s’intende in volgare, che non fa in latino” (*ibid.*: 55).

Dall’osservazione di queste lacune deriva un progetto editoriale anche più articolato rispetto all’edizione critica che abbiamo menzionato prima.²⁴ Ne farà parte innanzitutto un vocabolario dei termini latini “che massimamente [...] hanno qualche dubbio o oscurità” nonché dei vocaboli greci, che a loro volta andranno esposti “in parole latine”: in questo modo, gli “infiniti vocaboli di Vitruvio, ch’or paiono oscuri, si faran chiari, distendendosi talor al dichiarar le dirivazioni e l’etimologie loro” (*ibid.*: 53-54). A questo vocabolario se ne aggiungerà un altro,

un vocabolario toscano per ordine d’alfabeto de le cose de l’architettura, accioché tutte le parti siano chiamate per lo suo comune e vero nome; e ove in volgare a qualche cosa non vi fosse nome, egli vi s’aggiugnerà e si formerà di comune consentimento, avendo riguardo di tirarlo da buone origini e con buone forme; la qual cosa è lecita a tutti gli artefici ne’ vocaboli che son de l’arte propia. E in questo modo si vedrà largamente come i vocaboli greci e latini d’architettura si rappresentino commodamente in lingua toscana. (*ibid.*: 55)

²⁴ Proprio perché così complesso, il lavoro non potrà che essere portato avanti da una squadra: “A qualcuno parerà forse che questa sia troppo grande e troppo malagevole impresa, e ch’ella abbracci troppe cose, le quali non sia mai possibile condurre a fine; oltre che ce ne saranno alcune così oscure, che non si potran mai per modo alcuno illustrare. Ma s’egli saprà come non un solo, ma molti belli ingegni si son volti a questa nobile impresa, e come a ciascuno è assegnata la sua particolar fatica, non più si maraviglierà, credo, che si maravigli vedendo in una grossa città lavora di cento arti o più in un medesimo tempo. Conciosiacosa ch’ogni grandissimo peso col partirlo in molte parti si fa leggiero. Così partendosi tra tanti dotti uomini queste fatiche, non è dubbio che ’n manco di tre anni si condurràn tutte a fine” (TOLOMEI 1985: 60).

Seguirà poi un terzo strumento, un “vocabolario volgare per ordine d’istrumenti o di parti”, in cui si troveranno le figure corredate dei nomi che ne indicano le diverse parti: l’esempio è quello della colonna – elemento fondamentale dell’architettura, sul quale infatti si basa la distinzione in ordini –, che sarà illustrata così che “subito si conoscerà come si nomini ciascuna sua parte” (“base”, “capitello”, ma anche “zocco”, “luna”, “tondello”, “collarino” e così via).

Tolomei passa a questo punto a presentare una serie di opere che riguardano più da vicino l’aspetto pratico dell’architettura. La prima di queste, un libro che si immagina “molto utile e bello”, dovrà per l’appunto servire a congiungere “la pratica con la teorica” (*ibid.*: 56), collegando le regole di Vitruvio agli edifici antichi che le rispettano e a quelli che non le rispettano e discutendo caso per caso le ragioni dell’eventuale distacco dai principi del *De architectura*. Era un tipo di operazione che trovava la sua sede ideale nella città di Roma, già oggetto di un programma non distante da alcuni degli obiettivi elencati da Tolomei nella celebre lettera di Raffaello a Leone X:²⁵ proprio dall’arrivo di Raffaello in città e fino all’esaurirsi dell’attività dell’Accademia diretta da Tolomei Roma fu per l’appunto “il più importante centro di ricerche vitruviane”, il “luogo privilegiato” per l’opportunità che offriva “di verificare Vitruvio sui monumenti antichi” (PAGLIARA 1986: 40). L’importanza di Roma (e di lavorare a Roma) si avverte in molte delle opere di cui si compone il progetto descritto da Tolomei – addirittura diciassette, secondo il conto di Pagliara (*ibid.*: 71) –, dal catalogo di “tutti i pili”, cioè i “pilastrini per memorie, iscrizioni e sculture” (così chiarisce Sandro Benedetti in nota a TOLOMEI 1985: 57) che “sono in Roma o intorno a Roma”

²⁵ Si veda soprattutto il passaggio sul progetto di mettere “in disegno tutte l’antichità di Roma, e alcune ancora che son fuori di Roma, de le quali s’abbia qualche luce per le reliquie loro”. Commentando l’idea di aggiungere alle figure “due dichiarazioni, l’una per via d’istorie” che mostri “che edificio fosse quello, e da chi e per che conto fatto, l’altra per via d’architettura” che esponga “le ragioni e le regole e gli ordini di quello edificio”, Tolomei scrive: “La qual cosa, fatta diligentemente, oltre ch’ella sarà utile a tutti li architettori, ella in un certo modo trarrà del sepolcro la già morto Roma e riduralla in nuova vita, se non come prima bella, almeno con qualche sembianza o imagine di bellezza” (TOLOMEI 1985: 56-57). Su Raffaello e Leone X in prospettiva specificamente teatrale cfr. FROMMEL 1974.

(*ibid.*: 57) fino al progetto di ricerca sugli acquedotti che “anticamente” si trovavano in città (*ibid.*: 59), passando per la raccolta di tutte le “iscrizioni” (*ibid.*: 58).

Si è insistito sul fatto che l'intento prevalente dell'operazione promossa da Tolomei fosse comunque “pratico” (PAGLIARA 1986: 69), e che dunque consistesse soprattutto nell'aiutare gli architetti a comprendere un testo scritto non soltanto in latino, ma in un latino particolarmente ostico: è in tal senso indicativo che, nella lettera al Landi, Tolomei sottolinei come il lavoro su cui avrebbe dovuto affaticarsi il gruppo – lo scrive in un passaggio sul vocabolario toscano dei termini architettonici, ma è un obiettivo che ispira tutto il progetto – avrebbe costruito una lingua per parlare “volgarmente” di architettura.

La centralità dell'aspetto linguistico dell'impresa è indiscutibile: da un lato, Tolomei era arrivato a Vitruvio dopo aver partecipato al dibattito sulla questione della lingua; dall'altro, il ricchissimo programma dell'Accademia avrebbe subito molto presto un forte ridimensionamento per l'assenza di un sostegno esterno, senza il quale un'impresa editoriale così complessa doveva rivelarsi impossibile. Di fronte al mancato appoggio del cardinale Alessandro Farnese – la figura che Pagliara ha visto dietro i riferimenti nelle battute conclusive della lettera ad Agostino Landi ad un nuovo Alessandro Magno²⁶ che potesse permettere la realizzazione in tempi brevi di un'opera molto onerosa – e di Francesco I, a cui Tolomei si rivolse il 3 dicembre 1543 (TOLOMEI 1547: 5r), il gruppo doveva rassegnarsi a portare avanti il “programma minimo”, cioè quello di “una lettura collettiva del *De architectura* attraverso la quale prendere dimestichezza col testo prima di proseguire le ricerche” (PAGLIARA 1986: 71).²⁷

²⁶ “Non so se si risveglierà qualche nuovo Alessandro Magno, il qual col lodare, con l'infiammare, col sovvenire, col donare, non lassi intiepidire i vivi e accesi spiriti di questi belli ingegni; anzi a la pronta volontà loro aggiunga nuovo stimolo d'onorata e stretta obbligazione: il che se forse avverrà, vedrete, spero, con gran prestezza condursi a fine, e con tutti i richiesti colori, questo bel disegno. Che se Alessandro in diciotto giorni fabbricò una città in Scizia, non potrà uno altro Alessandro far che 'n tre anni si fabbrichi un libro tale?” (TOLOMEI 1985: 60).

²⁷ Cfr. *ibid.*: 60-61.

Su questa lettura si ricavano informazioni da una serie di lettere dello stesso Tolomei e di Luca Contile, uno dei partecipanti alle sedute del gruppo. La data di fine degli incontri coincide al più tardi con quella della partenza di Tolomei da Roma, avvenuta all'inizio dell'autunno del 1545 per seguire Pier Luigi Farnese, per il quale era stato creato dal padre Alessandro, papa Paolo III, il ducato di Parma e Piacenza.²⁸ La data d'inizio è invece più incerta, ma sulla base delle testimonianze epistolari che documentano l'attività dell'Accademia si può pensare che le riunioni fossero incominciate all'inizio del 1541, forse negli ultimi mesi del 1540. In una lettera inviata l'8 giugno 1543 ad Alessandro Manzuoli, Tolomei scrive infatti che il gruppo ha concluso in quella settimana la lettura del settimo libro, prima di dover interrompere le attività per l'arrivo del caldo. Le riunioni, continua Tolomei, sarebbero riprese all'inizio di ottobre, nella speranza di completare entro l'anno seguente lo studio degli ultimi tre libri, uno dei quali, l'ottavo, "assai agevole", ma gli altri due non privi di difficoltà: in particolare il nono, "pieno di varie spine" che esigono "grandissima avvertenza nel trapassarle", e per certi versi anche il decimo, "non [...] molto oscuro" in una parte, e tuttavia "ne la maggior parte [...] involto ne le tenebre" (TOLOMEI 1547: 184v). Che la lettura del nono libro dovesse in qualche momento essersi svolta lo testimonia un'altra lettera che Tolomei scrisse qualche tempo dopo a Ludovico Lucena (indicato altre volte come Lucenio o Longhena), pregandolo di insegnargli "un'altra volta quel che già così dottamente e amorevolmente" insegnò "a tutti", e cioè la questione del peso specifico dei diversi materiali, come per esempio l'argento e l'oro. Ricorda Tolomei che Lucena, già presentato nella lettera al Manzuoli come studioso che al "bello ingegno" e alla "molta dottrina" univa una "estrema diligenza" che gli permetteva di cogliere i "veri sentimenti" di Vitruvio (*ibid.*: 184v), "in quei tempi che si leggeva Vitruvio", appunto, diede "così belle, e sottili, e vere regole, che ognuno ne rimase

²⁸ Come si vedrà nel quinto capitolo, questa vicenda politica ebbe un ruolo nell'elaborazione dell'*Orazia* di Pietro Aretino e nella strategia di pubblicazione e di dedica del testo adottata dall'autore.

soddisfatto e meravigliato” (*ibid.*: 230v). Quest’ultima lettera non è datata, e quindi lascia aperto il problema di stabilire il momento in cui dovette avvenire la lettura del nono libro del *De architectura*. Si sa invece che nel gennaio del 1542 il gruppo era impegnato con il quarto libro del trattato, su cui avrebbe dovuto tenere una lezione Luca Contile: la notizia si ricava proprio dalle due lettere - scritte lo stesso giorno, il 4 gennaio - in cui Contile rispettivamente comunica a Tolomei di essere costretto a rinunciare all’impegno per il dovere di seguire a Milano il cardinale Agostino Trivulzio e chiede all’amico Bartolomeo Petrucci, al quale ne aveva già “molto minutamente” parlato (CONTILE 1564: 54v), di esporre la lezione al posto suo (SALZA 1903: 19-20). Sempre a Luca Contile si devono le più accurate informazioni sull’attività dell’Accademia guidata da Tolomei, notizie contenute in una lettera inviata il 18 luglio 1541 a Sigismondo d’Este. È questo un documento prezioso, che elenca un buon numero di partecipanti alle riunioni, descrive brevemente l’organizzazione dei lavori e soprattutto riflette l’entusiasmo per la possibilità di frequentare una casa - quella di Tolomei, nella quale appunto avvengono gli incontri dell’Accademia - che non è solo “ricca di tutte le lingue”, ma “possiede anco tutte le scienze”. Contile sfrutta la celebre metafora umanistica delle api proprio per dare l’idea della ricchezza di stimoli di cui è possibile godere partecipando alle riunioni dell’Accademia della Virtù:

Laonde io, che ne sono bisognoso, e raccolto e gratamente abbracciato da loro fo a guisa de le api, che in diversi luoghi vanno cogliendo e cibando diversi fiori, de’ quali ne producono una sostanza sì soave e sì dolce. E benché qui animaletti vi lascino la vita, io ho questo maggior vantaggio che l’accresco, e spero con tal modo difenderla da morte. (CONTILE 1564: 19v)

Il poeta Francesco Maria Molza, il Longhena (lo stesso “dottore spagnuolo, possessore de le sette arti liberali” a cui Tolomei avrebbe chiesto un supplemento di spiegazione sul nono libro del *De architectura*), il medico Giuseppe Cencio, gli umanisti Guillaume Philandrier (di lì a poco commentatore latino di Vitruvio) e Marcantonio Flaminio e altri che “sariano degni di essere

nominati, ma per rispetto de l'età basta loro sì gran ventura che hanno di vedersi un numero di cotanto senno" (*ibid.*: 20r) formano dunque un gruppo di cui Contile sottolinea la varietà (di qui la metafora delle api), necessaria, come è stato detto, per "superare gli ostacoli [...] che si presentavano nell'interpretazione di un testo poco comprensibile sia, per gli argomenti teorici, dai letterati, sia, per la lingua, dagli architetti che non conoscessero il latino" (PAGLIARA 1986: 71).

Si è già notato che pressoché tutte le ambizioni di Tolomei erano destinate a non realizzarsi, tant'è che il commento di Guillaume Philandrier appena citato può essere ritenuto l'unico frutto concreto - a stampa, cioè - dell'Accademia della Virtù (*ibid.*: 74). Sarebbe però ingeneroso nei confronti dell'attività del gruppo, e soprattutto incauto per le modalità di circolazione della cultura e delle idee che vige ancora nell'età della stampa, misurare i risultati della lettura romana di Vitruvio tenendo conto esclusivamente dei prodotti, o dei mancati prodotti, che fu capace di portare a termine. Ci si può chiedere se e quanto gli intellettuali e gli artisti che passarono per l'Accademia - non tutti nominati da Contile, che comprensibilmente sembra più incline a nominare i personaggi noti ai suoi corrispondenti (*ibid.*: 72) - siano stati influenzati dagli incontri e dalle discussioni che vi si tenevano, e la risposta sarebbe difficile da dare proprio perché non è possibile fondarsi soltanto su documenti scritti. Per queste ragioni bisogna insistere precisamente sull'importanza del modello cui l'Accademia dà vita in quanto istituzione, in altre parole sulla creazione di uno spazio organizzato dove il *De architectura* viene letto da figure diverse (architetti, certo, ma anche medici e letterati) entrando a far parte, proprio negli anni che portano alla formazione di una lingua specialistica dell'architettura, di una biblioteca che non è soltanto quella degli architetti.

In questo senso andrà anche riconsiderato il valore dei tentativi interrotti che avevano avuto luogo nella Firenze di pochi anni prima, segnali che si conoscono grazie alla testimonianza più

tarda di Gherardo Spini di una possibile “precoce ‘accademia vitruviana’” (MOROLLI 1991: 304) in cui dovettero riunirsi, come poi a Roma nella casa di Claudio Tolomei, letterati e artisti, umanisti e architetti. La figura più nota del gruppo che sembrò formarsi negli anni Venti a Firenze è quella di Michelangelo, ma anche in questo caso, della cerchia che si riuniva allo scopo di approfondire il testo di Vitruvio (ACIDINI 1980: 17) facevano parte letterati come Pier Vettori e Antonio degli Alberti, il medico Averardo Serristori, l’architetto Giovan Francesco da Sangallo e l’“artefice” Lorenzo Cresci. Come si è già anticipato, “l’*équipe* [...] non approdò a risultati concreti” (*ibidem*), ma bisognerà ripetere qui ciò che si è detto per l’ambiente romano: da un lato, la circolazione delle idee non è fatta solo di stampe e di testi scritti; dall’altro, la circostanza che vede gli umanisti sedersi allo stesso tavolo degli artisti per leggere un testo oscuro non deve far pensare a un’influenza unidirezionale, quasi che il chiarimento di una difficoltà linguistica sia la sola ragione per la creazione di una squadra “assortita con moderni criteri di interdisciplinarietà” (*ibidem*). Ancora una volta conta che nella biblioteca degli umanisti – quella per esempio di Pier Vettori, futuro commentatore della *Poetica* di Aristotele – trovi posto un testo come il *De architectura*:²⁹ si tratta nel caso specifico di una biblioteca ‘reale’, concreta, addirittura del banco di lavoro di chi progetta un’edizione, ma non va trascurata l’importanza di Vitruvio per una biblioteca per così dire ‘ideale’, tra le letture che orientano la formazione intellettuale non soltanto degli architetti e degli artisti.

²⁹ Alcuni materiali provenienti dalla biblioteca di Pier Vettori sono conservati presso la Biblioteca di Monaco di Baviera (MOROLLI 1991: 304). Sempre nella stessa biblioteca è conservata una copia del *De architectura* con annotazioni di Pietro Vettori il Giovane, nipote del più noto Pier Vettori scomparso a poco più di diciassette anni (NICCOLAI 1912: 131). Di Vitruvio, Pier Vettori “ebbe a mano l’edizione principe romana [...] ed un *antiquissimum et fidelissimum exemplar*, che forse è tutt’uno con l’Harleiano del sec. IX” (MOROLLI 1991: 295).

5. Venezia: Camillo, Serlio, Zorzi, Aretino

Esiste almeno un'altra fermata nel percorso che tra i centri dell'Italia del Rinascimento porta alla ricerca di luoghi e occasioni in cui avvennero contatti tra intellettuali di discipline diverse accomunati da interessi architettonici. È una tappa suggerita da un testo breve ma entrato nel dibattito sulla trattatistica architettonica del Rinascimento fin dagli studi di Erwin Panofsky³⁰ e poi valorizzato soprattutto da Rudolf Wittkower, che vi ha individuato la “prova più convincente” dell'impronta pitagorico-platonica che si avverte in tutta l'architettura rinascimentale, e cioè della convinzione secondo cui “l'architettura sia scienza, e che ciascuna parte dell'edificio, all'interno come all'esterno, debba integrarsi in un unico e identico sistema di rapporti matematici” (WITTKOWER 1964: 102). Il documento in questione è il *Promemoria* che Francesco Zorzi scrisse nel 1535 per San Francesco della Vigna su richiesta del doge Andrea Gritti, che intendeva risolvere i contrasti sorti sul modello preparato da Iacopo Sansovino dopo la posa della prima pietra avvenuta qualche mese prima, il 15 agosto 1534.

Seguendo l'interpretazione di Wittkower, che ha insistito sulla continuità tra musica, matematica e architettura, si ritrovano qui i rapporti che erano già venuti alla luce parlando dell'ambiente milanese, tanto più che Luca Pacioli, uno degli intellettuali citati in precedenza, l'autore del *De divina proportione*, è stato evocato dalla critica proprio per mettere meglio a fuoco la figura di Francesco Zorzi, francescano come lo stesso Pacioli e come lui formatosi alla Scuola di Rialto proprio a Venezia. Ma ancor più di quanto sta a monte del *Promemoria* – compreso il *De harmonia mundi totius*, l'opera sull'armonia dell'universo uscita sempre a Venezia nel 1525 che doveva aver costituito il motivo perché a Zorzi venisse affidato l'incarico di redigere il *Promemoria* – importa ricordare i destinatari del documento, che andava sottoposto per un parere all'esame di

³⁰ Cfr. PANOFSKY 1962, uno studio originariamente pubblicato in tedesco nel 1921.

una commissione composta da Fortunio Spira, Tiziano Vecellio e Sebastiano Serlio. Wittkower, che proprio attraverso la convalida ottenuta dall'approvazione da parte di questo gruppo puntava a dimostrare l'influenza del documento sulla trattatistica successiva e in particolare su Palladio, aveva da subito sottolineato come l'interdisciplinarietà dei tre - umanista lo Spira, pittore Tiziano e architetto il Serlio - lasciava intendere che "la proporzione architettonica non si riteneva riguardasse soltanto il campo degli architetti", e che anzi "l'unità di tutte le arti e scienze faceva sì che ogni iniziato fosse, in queste materie, un giudice attendibile" (WITTKOWER 1964: 105). Nel prossimo capitolo mi soffermerò sulla trasversalità della proporzione dal punto di vista della storia delle idee; per il momento è invece utile concentrarsi sulle persone e sulle loro relazioni, e in particolare su Sebastiano Serlio, arrivato a Venezia qualche anno prima (da Bologna) e a quel tempo, come si è detto in precedenza, non lontano dal dare alle stampe il primo dei sette volumi del suo trattato di architettura.

Gli interessi legati alla figura di Serlio sono molteplici, come si vedrà nel capitolo dedicato alla scenografia, che ha nel secondo libro del trattato serliano, pubblicato a Parigi nel 1545, uno dei suoi documenti fondamentali. Seguendo per il momento un itinerario biografico, si può risalire ora all'arrivo a Venezia di Serlio, che in laguna fu in contatto con diversi personaggi importanti della cultura del tempo. Uno di questi, Giulio Camillo Delminio, l'autore dell'*Idea del teatro*, fu forse responsabile del trasferimento di Serlio a Venezia: i due dovevano essersi già conosciuti a Bologna, se proprio Camillo, "cordialissimum et amicissimum", è nominato come erede universale da Serlio, allora gravemente malato (FROMMEL 1998: 15-16). Sempre Camillo dovette agevolare l'ingresso di Serlio nella cerchia degli umanisti veneziani, con alcuni dei quali l'artista ebbe modo di stringere rapporti intensi e duraturi: varrà la pena di insistere soprattutto sull'amicizia che lo legò a Pietro Aretino, documentata da una corrispondenza che andò avanti per

anni, anche dopo che Serlio lasciò Venezia per spostarsi in Francia. Ma il testo che conta di più in questo tentativo di mostrare gli intrecci tra umanisti e architetti è la lettera inviata dallo stesso Aretino all'editore Francesco Marcolini il 18 settembre 1537 per manifestargli la propria comprensione - così si legge - per non aver pubblicato la sua raccolta di lettere (la *princeps* sarebbe poi uscita l'anno dopo, nel 1538) e aver dato al contrario la precedenza al trattato di Serlio:

Non mi increse punto che non habbiate dato a le stampe le mie lettere così come io desiderava, poi che la grande, la bella, e l'utile impresa de l'Architettura del Serlio mio compare s'è interposta tra lo indugio vostro e il voler mio. Io l'ho tutta vista e tutta letta, e vi giuro che ella è tanto vaga d'apparenza, sì ben figurata, sì perfetta di proporzione ne le misure e sì chiara nei concetti che non ci è dove avanzi il più, né dove manchi il meno. E l'autore, che con la modestia del suo procedere dà lo spirito a le cose da lui disegnate e descritte, non poteva senza scemar a sé grado, e a l'opra fama, intitolarla ad altro signore che a Ercole duca di Ferrara, il quale sì per la prudenza, sì per la ricchezza, sì per la eccellenza del bellissimo sito, lusingato dal gran principio de l'avo, dal cominciamento in terra nova e da la dirittura de le strade larghe, non si potrà tenere di non eseguire con l'operazioni gli essempli maravigliosi dei componimenti di messer Sebastiano. (*Lett.* 187 in ARETINO 1997: 272)

La lettera compare nella prima edizione delle *Regole generali di architettura*, quarto dei sette libri progettati da Serlio (ma in realtà primo volume a uscire), dove precede la dedica dell'autore al duca di Ferrara Ercole II d'Este (SERLIO 1537: II). Sulla base di questo documento si è ipotizzato che fu la "raccomandazione" (FROMMEL 1998: 23) di Aretino a permettere a Serlio di pubblicare l'opera con un editore celebre come Francesco Marcolini, ma la direzione che ancora una volta sembra opportuno percorrere per esplorare gli scambi tra le diverse discipline è quella che ha indicato Onians, suggerendo che proprio negli anni in cui il trattato di Serlio esce a stampa si percepisca nelle lettere di Aretino "an approach to architecture which directly recalls the thought

of the Bolognese theorist” (ONIANI 1988: 209): questo proverebbe che Aretino studiava il testo di Serlio per usarne poi per i propri interessi letterari metafore e concetti.³¹

Nella sezione dedicata ai testi tragici proverò a seguire una linea di ricerca simile a quella di Onians, andando quindi sulle tracce di un’influenza dell’architettura sulla letteratura, ma concentrandomi sull’unica tragedia scritta da Aretino, l’*Orazia*. Qui basterà aver ricordato – ed è un dato condiviso anche da Payne, peraltro sulla scorta di una serie di studi precedenti che avevano ricostruito la genealogia del trattato e della formazione di Serlio (*ibid.*: 114, 277) – che Serlio fu in grado per campi di attività e contatti di collegare tutti gli ambiti che incidono sulla formazione della teoria architettonica del sedicesimo secolo (*ibid.*: 114).

In una direzione inversa e complementare a questa occorre allora tornare sui rapporti tra Serlio e Camillo. È stato soprattutto Mario Carpo a sostenere non soltanto che Serlio “cercò di tradurre in termini architettonici un nuovo metodo di composizione letteraria” (CARPO 1998: 54), ma che tutto “il piano del trattato serliano, diviso in sette libri, è ispirato al metodo pedagogico di Giulio Camillo” (*ibid.*: 58). La tesi di fondo di Carpo è che esista una corrispondenza strutturale tra un testo come l’*Idea dell’eloquenza* di Camillo e il piano del trattato in sette volumi di Serlio: l’operazione di Serlio consisterebbe quindi nel riadattamento in campo architettonico di un modello retorico per cui si offriva un “metodo facile e breve” (CARPO 1993: 11), in una parola replicabile, al “mediocre architetto”, così come si offriva uno strumento linguistico, quello che Carpo indica come “modello citazionista”, al mediocre letterato – non al genio, che non ha bisogno di “programmare il sapere” (*ibidem*).

È una spiegazione convincente, che sarebbe poi sfociata nella messa in luce dell’importanza della stampa per l’affermarsi di una “classe media di professionisti dell’edilizia” (CARPO 1998: 14),

³¹ Il fatto che Aretino sembri servirsi di termini analoghi a quelli su cui ha richiamato l’attenzione Onians anche prima che Serlio ne scrivesse (PAYNE 1999: 282) non permette tuttavia di escludere la possibilità che le influenze fossero reciproche, come riconosce lo stesso ONIANI 1988: 300.

possibile soltanto con la normalizzazione prodotta dalla riproducibilità dei trattati. Per quanto riguarda l'influenza da un campo all'altro, però, questo approccio ha il limite dell'unidirezionalità: assumendo il metodo della retorica come modello del metodo dell'architettura, svanisce la possibilità, implicita in una lettura come quella di Onians, che la retorica stessa, in senso ampio la letteratura, si sia a propria volta ridefinita sulla base dei campi di esperienza di cui poteva entrare a far parte. Si sa infatti che la lingua della critica letteraria andò incontro nel Cinquecento a un processo di formazione non dissimile da quello che interessò la teoria architettonica (SCRIVANO 1980a: 275-302): per questo motivo è preferibile non presupporre che al momento in cui letterati e architetti venivano in contatto tra loro i primi disponessero di un linguaggio già stabile e definito, pronto per diventare un modello per l'altra disciplina. Nel prossimo capitolo darò seguito a questa ipotesi soffermandomi sulla costruzione del discorso architettonico e letterario del Quattro-Cinquecento, e l'approccio contestuale, necessario per dare un'idea della condizione di possibilità di uno scambio che non procede in un'unica direzione, lascerà spazio a quello testuale.

Capitolo 2

La norma di ogni corpo

1. Ideologia di una figura

Commentando un articolo di fine Seicento sul requisito dell'unità di azione nell'epica, Franco Moretti ha scritto che "la concezione organicista ha il raro pregio di essere sempre sbagliata" (MORETTI 1994: 43). Qualche anno prima, anche Alberto Asor Rosa aveva attaccato l'idea del corpo come "tutto organico", affermando invece che ogni parte del nostro organismo fosse titolare di "una sua vita (relativamente) autonoma" (ASOR ROSA 1985: 53). Che cosa della concezione organicista meritava un'opposizione così recisa? Un indizio per rispondere si trova nella stessa pagina di Asor Rosa, dove si fa notare l'ideologia latente del modo di pensare oggetto della critica: "l'apologo di Menenio Agrippa è conservatore, ma per giunta falso: non a caso serviva a ingannare la plebe" (*ibidem*). La parte è necessariamente parte di un tutto, come il corpo è sempre il corpo di un'anima (NANCY 1992; HAMILTON 2018: 11): alla partecipazione all'insieme si accompagna in realtà un'inevitabile subordinazione, perché la concezione organicista guarda alle parti soltanto in funzione del tutto che le ricomprende, riducendone così la libertà.

La metafora organica è antica, e così il suo uso politico. Si può risalire almeno al Platone della *Repubblica*, e di lì passare alla *Politica* di Aristotele a successivamente a Livio, al quale si deve appunto il racconto della parabola di Menenio Agrippa. Ma le occorrenze sono numerosissime, e attraversano la classicità - basterà ricordare ancora Cicerone (*De officiis* 3, 22) e Seneca (*De ira* 2, 31, 7) -, il Medioevo e il Rinascimento (RIVOLETTI 2003: 89-90). Ciò significa che, più che proporsi di cercare il momento dell'originaria apparizione della metafora, conviene indagarne altri aspetti, tenendo da subito conto del fatto che l'analogia può essere «dinamica e funzionale»

(VEGETTI 2007: 343): concepire un oggetto – sia esso una città, un edificio o un testo – come se fosse un corpo produce infatti un «duplice effetto» (*ibidem*) che da un lato trasferisce all’oggetto in questione le caratteristiche del corpo umano, dall’altro proietta sul corpo stesso i temi che derivano dal termine con cui si istituisce l’associazione. Tra “tema” e “foro” (PERELMAN 1981: 125-130) dell’analogia lo scambio non è quindi unidirezionale. È questo un fattore decisivo per ciò che, seguendo Agamben nell’uso di una categoria tratta da Feuerbach, si può chiamare *Entwicklungsfähigkeit* della metafora (AGAMBEN 2008), cioè la sua capacità di essere sviluppata. A ciò si aggiunga che la metafora organica, anche in questo caso già dall’antichità, ha sempre attraversato le discipline, trovando impiego in settori quali la politica, la teologia, la medicina, la retorica e l’architettura. La capacità di sviluppo dovrebbe essere allora individuata nella possibilità che il carattere dinamico e funzionale dell’analogia, unito al suo uso interdisciplinare, complichino il concetto di corpo caricandolo di significati di volta in volta assunti nel contatto con i vari termini di paragone, e che insieme tali valori siano suscettibili di passare da un campo all’altro.

Parte del mio lavoro intende proprio sostenere e dimostrare quest’ultima tesi. Eppure, prima di guardare agli effetti del processo per cui una stessa metafora agisce in ambiti disciplinari diversi, ci si può chiedere se esistano delle ragioni che storicamente hanno reso possibile questo fatto: in altre parole, c’è qualche elemento che ha reso la figura del corpo strutturalmente adatta ai diversi discorsi in cui è stata applicata?

Parlando degli usi della metafora del corpo nella letteratura utopica del Cinquecento, in particolare del caso di Anton Francesco Doni, Christian Rivoletti ha isolato due principi di cui la figura permette di dimostrare il carattere naturale: 1) “*la specificità del compito assunto da ogni membro come garanzia della sua efficacia nei confronti del tutto*”, e 2) “*l’adeguatezza della disposizione e dell’ordine delle membra al fine di facilitarne la cooperazione*” (RIVOLETTI 2003:

94). “Specificità del compito” e “adeguatezza della disposizione e dell’ordine”: compiendo un altro passo verso la generalizzazione del principio, potremmo dire “gerarchia” e “stabilità”. Correggendo l’idea di Archambault secondo cui il semplice utilizzo della metafora organica nel discorso politico è funzionale a legittimare un governo monarchico e una parallela disparità di condizioni tra i membri di una comunità (ARCHAMBAULT 1967: 52), Rivoletti ha segnalato un passo della *Città del Sole* (nella versione latina del 1637) in cui si prevede un utilizzo “in senso egualitario” (RIVOLETTI 2003: 91) della figura. E tuttavia il fatto che Campanella scriva che i Solari “vocant disciplinam omne ministerium et aiunt ita honorificum esse pedi ambulare et culo cacare” sospende ma non annulla l’idea che ogni membro debba ricoprire una singola funzione specifica: la gerarchia tra le funzioni è disattivata ma le funzioni stesse rimangono distinte. L’impressione di egualitarismo è ottenuta con un paradosso - “ambulare” e “cacare” sono funzioni parificate - che però presuppone e non elimina la distinzione.

Osservare che Campanella resiste a una gerarchia che non può comunque dissolvere ricorda la tesi di Matte Blanco secondo cui “human thinking is like a game which conforms at the same time to two different rules”, e cioè al principio di asimmetria e a quello di simmetria, ma “the worst of it is that one of the rules only becomes visible in terms of the other, that is, in terms of the violations of the other” (MATTE BLANCO 1975: 55). Un’applicazione esclusiva del principio di simmetria dissolverebbe infatti ogni logica, e questo è il motivo per cui è possibile verificarne l’azione soltanto nella forma di una resistenza alla logica asimmetrica-aristotelica, quella che distingue e classifica.

Nella sua formulazione più astratta, il principio di simmetria è presentato da Matte Blanco come un sistema che “treats the converse of any relation as identical with the relation” e dunque “it treats asymmetrical relations as if they were symmetrical” (*ibid.*: 38). Tra i corollari di questo

principio, ce n'è uno che riguarda direttamente il caso del corpo, perché “when the principle of symmetry is applied the (proper) part is necessarily identical to the whole” (*ibid.*: 39). L'identità di tutto e parte dissolve la possibilità stessa del corpo come organismo. “Let us consider the relation”, spiega Matte Blanco qualche pagina più avanti,

y is part of x

If the converse of this relation is identical with it, that is, if the relation is symmetrical, we may say

x is a part of $y = y$ is a part of x

For instance, ‘the arm is part of the body’ is identical with ‘the body is part of the arm’. In other words, the part is identical with the whole, from which it follows logically that it is also identical with any other part. (*Ibid.*: 42-43)

Francesco Orlando, primo a riconoscere le potenzialità per la teoria letteraria della revisione in senso logico-matematica dell'inconscio freudiano operata da Matte Blanco,¹ ha insegnato col suo lavoro a guardare alla razionalità – nei termini di Matte Blanco: alla logica asimmetrica – come a una “dura e precaria conquista” (1997: 3), costantemente minacciata dal ritorno del represso² cui la letteratura e le arti – e in questo sta la loro forza – riescono a dare voce. È questo un aspetto dell'ipotesi di teoria freudiana della letteratura di Orlando che merita di essere seguito, perché consente di dare un significato alle figure della retorica: rifacendosi a quanto Orlando è stato in grado di ricavare dal concetto psicoanalitico di “formazione di compromesso”, infatti, si può vedere nella retorica l'esito di uno “scontro tra simultanei significati” (*ibid.*: 9), quello della

¹ Una significativa testimonianza dell'entusiasmo con cui Orlando scoprì e seguì la rilettura freudiana di Matte Blanco, nella quale vedeva insieme la realizzazione di qualcosa che sentiva di aver intuito e la possibilità di sviluppare ulteriormente le proprie idee sul funzionamento dei testi letterari, è contenuta nel carteggio con Sebastiano Timpanaro: si veda soprattutto la lettera spedita da Orlando a Timpanaro da Venezia il 19 dicembre 1976, dove l'invito a leggere il volume di Matte Blanco – uscito un anno prima in inglese – si accompagnava alla dichiarazione che ogni discorso sulla psicanalisi che non avesse tenuto conto della nuova uscita sarebbe stato presto “irrimediabilmente arretrato” (ORLANDO-TIMPANARO 2001: 111).

² L'uso del concetto di “represso” deriva da quello freudiano di “rimosso” ma insieme lo corregge: la repressione, a differenza della rimozione, interviene su un represso che è tale per ragioni socio-culturali. Cfr. ORLANDO 1992.

repressione e quello del represso. Se la repressione è l'istanza riconducibile alla razionalità, all'asimmetria, il represso starà dalla parte dell'irrazionale, della logica simmetrica. Ne deriva che, in presenza di un discorso che insiste su figure asimmetriche, si potrà interpretare tale strategia retorica come un tentativo di reprimere una corrispondente minaccia di irrazionalità. Di quale minaccia si tratti esattamente, bisognerà comprenderlo volta per volta rifacendosi a casi concreti e a contesti specifici:³ è tuttavia legittimo ipotizzare, a fronte di una figura asimmetrica, una latente simmetria che viene messa a tacere.

La metafora organica è una figura fondata sull'asimmetria. Come si ricava dall'esempio al negativo di **Matte Blanco**, il concetto di corpo come oggetto composto di parti che formano un insieme che le comprende e le trascende è un'immagine necessariamente asimmetrica: perché sia possibile pensare al corpo, occorre distinguere tra la parte e il tutto, cioè accertarsi che una determinata relazione non sia trattata come identica alla relazione inversa. Se il corpo è figura della razionalità, allora applicare a un determinato oggetto l'idea di corpo significa eseguire una razionalizzazione di questo oggetto (scomporlo in parti, classificarle, ricomporle in un insieme più grande) contro il pericolo che una parte equivalga all'altra; e sarà il caso di sottolineare che questo stesso meccanismo razionalizzante che opera per divisione, classificazione e gerarchizzazione - contro uno sfondo di non-divisione, indistinzione e annullamento della gerarchia - è attivo in figure strutturalmente analoghe a quella del corpo, figure che si basano sulla necessità di distinguere tra le parti e il tutto.

Prima di soffermarsi su questa affinità strutturale tra figure, è importante aggiungere una postilla alla fondamentale osservazione di **Alina Payne** che abbiamo brevemente richiamato in precedenza, quella secondo cui nell'elenco dei fattori che tra **Quattro e Cinquecento** avvicinarono

³ Vale il principio in base al quale "occorre che il contesto contro cui la figura funziona sia reso pertinente entro il testo, quando questo è di figuratività letterariamente organizzata e istituzionale" (ORLANDO 1997: 132).

tra loro l'architettura e la poetica o la retorica ci fu un "facilitator", e cioè il fatto che "the building, the human body, and the text (be it poem, oration, or philosophical treatise) were often used as analogues for each other and thus conveyed a sense of equivalence among themselves" (PAYNE 1999: 63). Sostenere che "across the traditional simile of the body, poem, oration, and building met" significa che un analogo sforzo di razionalizzazione accomunava tra loro diverse discipline, e soprattutto - in questo sta la novità che si può ricavare dall'ipotesi teorica di Francesco Orlando - che in tali discipline era avvertita un'analogia minaccia di irrazionalità.⁴ Come si è detto sopra, l'individuazione di questa minaccia richiede in prima battuta la delimitazione di un contesto preciso, perché il pericolo dell'irrazionale ha un contenuto diverso a seconda che si tratti del rapporto tra il tutto e le parti in un testo, in un edificio o in una città. Eppure la presenza di un livello discorsivo condiviso - di un "facilitator", ripetiamo, che agevoli il transito da un campo all'altro - può dar vita a un sistema: a una formazione discorsiva che documenta uno sforzo diffuso

⁴ Una prova di questo sforzo condiviso di razionalizzazione e dell'uso della figura del corpo in discipline diverse si trova nelle battute iniziali del canto VI dell'*Adone* di Marino, dove Mercurio annuncia al "bell'Adone" che l'intero palazzo di Venere è "a sembianza dell'uomo [...] costruito". Alla celebrazione della "simmetria" (che ha un significato ovviamente ben diverso da quello che il termine avrebbe assunto con Matte Blanco, più simile all'"asimmetria" aristotelica e all'armonia di parti distinguibili tra loro e dal tutto che le ricomprende) della "nobile struttura" del corpo umano, segue l'idea a cui è ispirato il titolo di questo capitolo, e cioè che il corpo umano sia la norma di ogni altro corpo: "né nave in onda, né palagio in terra, / né teatro, né tempio è sotto il sole, / né v'ha machina in pace, ordigno in guerra, / che non tragga il model da questa mole; / trovano in sì perfetta architettura / il compasso e lo squadro ogni figura" (*Adone* VI, 10). Marino aveva certamente presente la pagina di Vitruvio sul corpo umano come modello di rapporti proporzionali - e proprio a Vitruvio dedicò un madrigale nella *Galeria*: "Io son quei che trattando / per ben diritta ed infallibil via / e la riga, e lo squadro, / ed al mondo insegnando / a compor con misura e simmetria / edificio leggiadro, / stabil colonna al nome mio fondai, / Tempio immortale a la mia gloria alzai: / fabricai più d'ogni marmo forte / di fragil carta l'Obelisco a Morte" (MARINO 1979: 156) - ma la fonte più diretta sembra in questo caso il *De harmonia mundi totius* di Francesco Zorzi che abbiamo ricordato nell'ultimo paragrafo del capitolo precedente, nella sezione dedicata a Venezia (la *princeps* dell'opera uscì proprio a Venezia nel 1525, mentre francesi furono le successive quattro edizioni). Prima di ispirare il brano citato dell'*Adone*, l'opera di Zorzi era già stata alla base di una pagina delle *Dicerie sacre*, a sua volta poi riformulata nel poema: "Chi non vede con quanta armonia dalla Natura, anzi dal Rettore e Correttore della Natura, fu il corpo umano fabricato? Chi non sa che gli antichi uomini tutti contavano in su le dita e con le dita i numeri tutti segnavano? Chi non ha letto che dalle membra e da' muscoli dell'uomo, non men che i numeri, le misure tutte e le proporzioni, come dal braccio il braccio, dal palmo il terzo, e dal piede il passo, furono tratte e ritrovate. Chi non ha osservato che i templi, i palagi, i teatri ed oltracciò le navi, ed ogni altra sorte di machina, d'artificio o d'edificio, e ciascuna parte di essi, e colonne, e capitelli, e basi, e piedistalli, e triglifi, e cornici, ed archi, ed architravi, ed usci, e finestre, tutte quante ad essemplio del corpo umano sono state costruite?" (MARINO 1960: 242-243). Per i rapporti con Zorzi cfr. le osservazioni di Giovanni Pozzi in MARINO 1960: 38-40 (ma anche la più recente edizione delle *Dicerie sacre* a cura di Erminia Ardissino, MARINO 2014), per il testo dell'*Adone* seguì la recente edizione curata da Emilio Russo, MARINO 2013, da integrare comunque con il commento di Pozzi (MARINO 1988). Sulla figura del corpo cfr. il classico BARKAN 1975.

di reagire al disordine. Ciò che è ancora più interessante, però, è che tra tali tentativi di controllare e governare il disordine, di volta in volta contestuali e specifici, ci furono condizionamenti reciproci: se mettere ordine in un edificio o in una città significa agire sullo spazio e mettere ordine in testo significa agire sullo stile, ciò non toglie che, così come la lingua dello stile entrò nella lingua dell'architettura e contribuì a costituirlo, problemi legati allo spazio, e parallelamente tentativi di risolverli, entrarono nei testi e nella teoria della letteratura. Come si vedrà al termine di questa prima parte del nostro percorso, l'unità di luogo, prima di essere un errore nell'interpretazione di un testo come la *Poetica* che non la prevede, è il segno di una domanda modificatasi fino al punto da richiedere al testo una risposta originariamente impreveduta.

2. Discorsi fluidi

Come ha scritto Rudolf Wittkower, “la convinzione che l'architettura sia scienza, e che ciascuna parte dell'edificio [...] debba integrarsi in un unico e identico sistema di rapporti matematici, può essere definita l'assioma fondamentale degli architetti rinascimentali” (WITTKOWER 1964: 101). Ancora più importante è però il fatto che tali rapporti non possano avere nulla di arbitrario, ma debbano invece “armonizzarsi con un ordine superiore” (*ibidem*), quello rappresentato dalle proporzioni del corpo umano. La necessità di conformare l'edificio alle proporzioni del corpo è nel Rinascimento un’“esigenza universalmente accolta su base vitruviana” (*ibidem*), un principio il cui successo è testimoniato dalla diffusione della figura dell'*homo ad quadratum et ad circulum* che si ritrova non soltanto nel celeberrimo disegno di Leonardo, ma già in un codice di Francesco di Giorgio conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze (fig. 2) e postillato da Leonardo da Vinci, e poi ancora nelle edizioni vitruviane di Fra' Giocondo (fig. 3) e di Cesare Cesariano (fig. 4) e di lì in altre edizioni cinquecentesche.

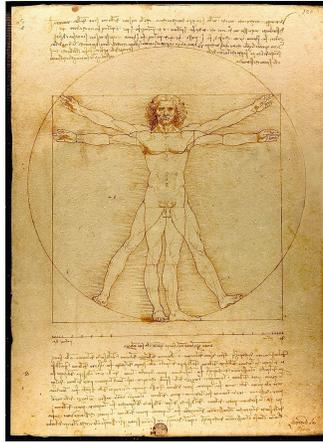


Fig. 1



Fig. 2

L'immagine colpiva la fantasia, insomma, e ciò è tanto più evidente se si considera che essa non era stata tramandata in forma di figura ma, per così dire, di *ekphrasis*, contenuta nelle prime pagine del terzo libro del *De architectura*.⁵ In quella sezione Vitruvio tratta degli edifici sacri, ed è proprio nel contesto della discussione dei principi a cui si deve uniformare la costruzione dei templi che viene introdotta l'analisi delle proporzioni del corpo. Seguendo questa traccia che prevede l'intersezione del corpo umano e della pianta dell'edificio sacro, Wittkower ha dimostrato il "valore simbolico della chiesa rinascimentale" (*ibid.*: 7), concentrandosi in particolare sulla predilezione per la pianta centrale dettata dall'influenza di spunti filosofici di origine platonica e neoplatonica: "la fede nella corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, nella struttura armonica dell'universo, nella intelligibilità di Dio per mezzo dei simboli matematici del centro, del cerchio e della sfera [...] acquistarono vita nuova nel Rinascimento, e nella chiesa rinascimentale trovarono la propria espressione visuale" (*ibid.*: 31). La dimostrazione di Wittkower comprende una vasta area disciplinare, in senso lato filosofica (si è detto dei riferimenti alla filosofia platonica), ma in accezione più specifica matematica e musicale: quasi scontato il rinvio al *De divina*

⁵ Su questo aspetto cfr. anche NAREDI-RAINER 1983 e ZÖLLNER 1987.

proportione di Luca Pacioli – il quale, già a contatto con Leonardo, riprende il concetto vitruviano di proporzione calandolo in un contesto metafisico –, mentre costituisce uno dei principali motivi di interesse ancora a tanti anni dalla pubblicazione l’indagine sull’analogia tra rapporti spaziali e rapporti musicali, visibile armonia gli uni e udibile armonia gli altri di una stessa armonia



Fig. 3

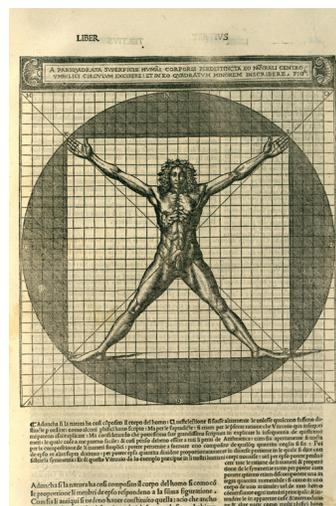


Fig. 4

universale che la creazione artistica nel Rinascimento si proponeva di rispecchiare.⁶

Sebbene la letteratura a cui dal canto suo Vitruvio faceva riferimento fosse stata “più tecnica che filosofica” (GROS 1997: LVII), anche per il *De architectura* sono stati individuate possibili consonanze con la medicina di Galeno e, attraverso questa, probabili ascendenze pitagoriche (RAVEN 1951). Ciò significa che, per quanto le vicende della ricezione delle note sull’iscrizione della figura umana in un cerchio e in un quadrato possano essere rubricate a “speculazioni grafiche e filosofiche” (GROS 1997: LVII), il discorso vitruviano era originariamente disponibile per queste letture interdisciplinari, per risuonare in contesti diversi da quello architettonico.

Che posto ha la letteratura in questo passaggio di figure e significati da una disciplina all’altra? Ci si può accontentare di situarla soltanto a monte del discorso architettonico, per esempio

⁶ Sulla trasversalità della teoria delle proporzioni tra scienza, musica, pittura e architettura cfr. CAYE 2012. Ricostruisce l’influenza del saggio di Wittkower concentrandosi specificamente sulle proporzioni MATTEI 2013.

indicando la matrice retorica – precisamente ciceroniana – di un concetto come quello albertiano di *concinnitas*? O piuttosto non sarà più opportuno inserirla in un sistema dove gli scambi non avvengono in una sola direzione? La stessa Alina Payne, che come abbiamo detto che ha insistito soprattutto sulla formazione di una lingua dell’architettura, ha dato un contributo importante allo studio di questa “fluidità dei discorsi” (PAYNE 1999: 69). Proprio di tale fluidità, per esempio, la studiosa ha trovato un caso significativo nel passaggio da un’originaria antropometria basata sulla misura del piede nel testo di Vitruvio a un’antropometria fondata sulla relazione testa-corpo nel trattato *Della pittura* di Alberti e infine a un’antropometria basata ancora sul rapporto testa-corpo nella teoria architettonica di Filarete: se l’enfasi sulla testa in ambito pittorico sembra un fatto naturale, più difficile sarebbe dar conto di uno spostamento di accento in contesto architettonico dal piede, il sostegno naturale dell’uomo, alla testa, “il più degno membro e ’l più bello” (FILARETE 1972: 18), se non come una retroazione della teoria della pittura su quella dell’architettura. Seguirò ora una direzione analoga, mostrando come fenomeni di questo tipo abbiano avuto un ruolo nella definizione della teoria letteraria.

3. Corpo, testo, edificio: le regole del gioco

Fin dall’inizio della sua storia, la poetica occidentale ha individuato nel corpo un modello di unità per il testo. Nella *Poetica* di Aristotele, l’immagine dell’organismo compare nel quadro di una discussione sulla bellezza intesa come risultato della combinazione di un ordine tra le parti e di una misura adeguata, non troppo esigua e non troppo estesa: “ciò che è bello, nella vita animale come in tutte le cose composte di parti, deve non solo averle ordinate, ma presentare anche una grandezza non casuale” (1451b35, ARISTOTELE 2010: 63). Non è però nell’analogia tra struttura poetica e forma vivente che consiste la novità di Aristotele: già Socrate, nel *Fedro* di Platone, aveva chiesto al proprio interlocutore di convenire sul fatto “che ogni discorso deve essere composto

come un essere vivente con un proprio corpo, in modo da non essere privo né di capo né di coda, ma da avere le parti centrali e quelle esterne scritte in modo appropriato sia le une rispetto alle altre sia rispetto all'insieme" (264 C). La specificità del discorso aristotelico risiede semmai in una concatenazione di fattori interdipendenti - interezza, ordine, unità, misura appropriata - che determinano una unità teleologica rispetto alla quale il corpo non è un modello, ma piuttosto un esempio, una semplice illustrazione. Quest'ultima è una tesi di Halliwell, che ha contestato l'idea che il modello di unità di Aristotele sia "biological" (che derivi quindi dal corpo di un essere vivente) sostenendo al contrario che sia logico-funzionale, applicabile "everything which consists of parts" (HALLIWELL 1986: 98). È sempre rischioso isolare un concetto dalle metafore impiegate per esprimerlo, e rivendicare l'antioriorità delle idee rispetto alla retorica che le mette in discorso (DE MAN 1979: 3-19); è comunque necessario sottolineare questo carattere strutturale dell'unità prevista da Aristotele, un tratto che diventa evidente nel capitolo successivo della *Poetica*, l'ottavo, quando si dice che un'azione è "una e intera" se riunisce "le parti relative ai fatti in modo tale che cambiandone o aggiungendone qualcuna si sconvolge e si muta l'intero" (1451a30, ARISTOTELE 2010: 65).

Ancora nella seconda metà del Cinquecento, in uno dei testi più importanti della poetica tardorinascimentale, la concezione di unità sistematica introdotta da Aristotele è ciò che consente di conciliare la regola classica dell'unità, appunto, e la varietà, ormai indispensabile per il gusto "isvogliato" del pubblico moderno (TASSO 1964: 35). È una tra le pagine più famose dei *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso, quella dove il giovane poeta cerca di trovare la formula per accogliere nella struttura unitaria del testo epico la maggiore quota possibile di molteplicità:

Io per me e necessaria nel poema eroico la stimo (*scil.*: la varietà), e possibile a conseguire; perochè, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti

e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini. (*Ibid.*: 35-36)

La frase che chiude questa pagina è pressoché identica a quella di Aristotele: basta cambiare una parte e il tutto ne esce alterato. Ciò che muta è quello che Francesco Orlando chiamava “tasso di figuralità” (ORLANDO 1992: 56-73): a fronte di una ridotta figuralità di Aristotele – tanto che, come si è visto, Halliwell ha pensato addirittura di scartarla, declassando la figura del corpo a illustrazione di un principio che potrebbe esistere senza il suo esempio figurale –, il testo di Tasso è così ricco di figure che la frase condivisa con la *Poetica* sembra un commento alla pagina stessa, e non il principio che ha ispirato gli esempi. Difficile credere allora che, anche per un seguace dichiarato di Aristotele come Tasso, il testo sia interamente riconducibile ai principi aristotelici. In altre parole: è sufficiente ridurre a un'interpretazione estensiva della *Poetica* la pagina di Tasso o limitarsi a segnalare la compatibilità teorica tra i due testi? Certamente no: come sappiamo da chi si è occupato della questione dal punto di vista della fondazione di una teoria dell'epica sufficientemente capiente da riuscire a includere le novità del romanzo, i *Discorsi* sono il prodotto di un “equilibrio difficile” e perciò “fragile” non solo tra “Omero-Virgilio e Boiardo-Ariosto”, ma anche tra “l'Aristotele *auctus* e gli scritti del Giraldi e del Pigna” (BALDASSARRI 1977: 36-37).⁷ La

⁷ Su questo punto cfr. anche Javitch 1999a.

qualità della varietà che Tasso punta a inserire nel suo poema è romanzesca; ma prima ancora di occuparsi del contenuto della varietà, è utile insistere sui modelli concettuali che permettono a Tasso di rivendicare la possibilità che la varietà trovi un posto non accessorio ma strutturale all'interno del poema: è per mettere in luce questi modelli che occorre indugiare sulle figure.

Qualche indizio sui modelli teorici che ispirano la celebre descrizione di come dev'essere il perfetto poema eroico viene dallo stesso Tasso, che nel più tardo rifacimento dei *Discorsi del poema eroico*, oltre ad alcune variazioni lessicali, aggiunge a questa pagina un rinvio a una precisa autorità:

E se ciò fosse vero – se fosse vero, cioè, che il poema resta uno pur nella varietà di materie che può contenere – l'arte del comporre il poema sarebbe simile a la ragion de l'universo, la qual e composta de' contrari, come la ragion musica: perché s'ella non fosse multiplice, non sarebbe tutta, né sarebbe ragione, come dice Plotino. (TASSO 1964: 139-140)

Frequente negli scritti di Tasso al di là delle questioni di poetica, il nome di Plotino compare per la prima volta in un ragionamento sull'unità del poema analogo a quello dei rinnovati *Discorsi* in un brano delle *Differenze poetiche*, un testo scritto nel 1587 in risposta a Orazio Ariosti durante la polemica tra sostenitori dell'*Orlando furioso* e sostenitori della *Gerusalemme liberata* accesi pochi anni prima con il *Carrafa* di Camillo Pellegrino.⁸ In quella pagina – probabile mediazione per il rifacimento dei *Discorsi*, pubblicati più tardi ma stesi proprio nel 1587 – Tasso ribadisce che “Aristotele dà per ammaestramento che la favola debba essere una”, ma aggiunge pure che “convien [...] aver riguardo a molte cose insieme, e non considerar quel testo solamente d'Aristotele [...], ma quello che dice Plotino ancora ne' libri della Prudenza”, e quindi che

una è la ragione della favola tragica e della comica, la qual contiene in sé molte battaglie; perciò che riduce sotto una concordia e temperanza tutte quelle cose che sono discordi e combattono fra di

⁸ Per una rassegna dei saggi critici dedicati cfr. CONFALONIERI 2018 (in particolare la nota 24 a p. 266), dove alla disputa si accenna nel corso di una discussione sulla funzione che Tasso attribuisce a Eliodoro per correggere ma insieme per non liquidare il modello di Ariosto.

loro; onde alcuno l'assomiglierà a l'armonia che risulta da le cose contrarie: ma, se la ragione della musica è simile a quella del mondo, convien che sia moltiplice; e, se moltiplice non fosse, non sarebbe ragion del tutto. (TASSO 1875b: 440)

Sulla base di questi riferimenti, la critica ha visto nel passaggio dalla *Gerusalemme liberata* alla *Gerusalemme conquistata* un mutamento dall'ambizione di coltivare una “abilità ipotattica” e un “controllo aristotelico” sulla materia del poema a una reinterpretazione neoplatonica del ruolo del poeta che insiste sulla sua “capacità di colmare la paratassi del racconto con l'abbondanza di sovrasensi teologici” (FERRETTI 2010: 304).⁹ È una ricostruzione condivisibile per quanto riguarda i due poemi, a patto però di non accentuare troppo la distinzione tra aristotelismo giovanile e intervenuto neoplatonismo sul piano della teoria. Nei *Discorsi dell'arte poetica* scritti per “ammaestramento di sé stesso” (TASSO 1875b: 435) tra il 1561 e il 1562 non mancava infatti nessuno degli elementi che più tardi sarebbero stati certificati dall'autorità di Plotino: dall'accostamento del poeta, “divino”, a Dio come “supremo Artefice”¹⁰ all'immagine del poema come “picciolo mondo”, fino alla “discorde concordia”, modello pitagorico di armonia

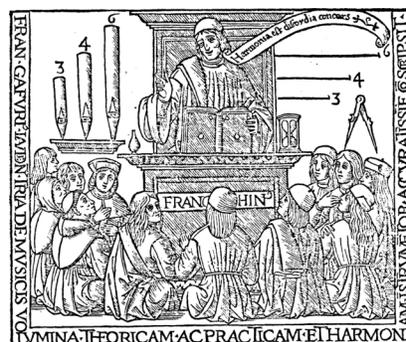


Fig. 5

tra contrari che Tasso cita nell'ordine di Orazio (*concordia discors*, si legge in *Epist. I.12, 19*) ma che, con inversione tra sostantivo e aggettivo, si trova nel frontespizio del *De harmonia musicorum instrumentorum* di Franchino Gaffurio (1518), “*Harmonia est discordia concors*” (fig. 5), e di qui fornisce probabilmente l'occasione per il richiamo a Plotino, filosofo che col Platone del *Timeo* sosteneva la presenza delle “musiche proporzioni” in cielo e l'idea che il mondo tutto fosse

⁹ Su questo punto si veda anche RESIDORI 2004: 19-38.

¹⁰ Il sintagma “divino artefice” risale a Marsilio Ficino interprete del *Simposio* di Platone: “la composizione dell'uomo nella materia del mondo, la quale è dal divino artefice remotissima, degenera da quella sua figura intera [...]” (FICINO 1934: 71).

“composto con musica armonia”, come lo stesso Tasso avrebbe scritto nel 1588 a Niccolò degli Oddi (lett. V, n. 1549, p. 212).¹¹

Che cosa significa che questi paradigmi filosofici, e soprattutto l’immagine del poema come “picciolo mondo”, debbano agli occhi di Tasso risolversi in una “struttura aristotelica” (FERRETTI 2010: 304)?¹² Essenzialmente che non basta accogliere nel poema il principio della varietà, ma che occorre prevedere un rapporto di interdipendenza tra le parti e tra ciascuna di queste e il tutto in cui sono inserite:¹³ l’obiettivo del poeta deve essere quello di “ridurre tutte le parti del poema sott’ordine quasi certo, e dare a ciascuna disposizione e dipendenza necessaria” così che siano “legate in modo che alcuna non se ne possa sciogliere senza guastar tutta la catena” (TASSO 1875b: 440-441).

Tuttavia il fatto che il principio a cui ricondurre la pagina di Tasso sia quello logico-funzionale aristotelico non deve portare a disfarsi delle figure, perché altrimenti si compirebbe un’astrazione capace di far perdere di vista il modo in cui Tasso non soltanto esemplifica ma più esattamente ripensa l’unità aristotelica. Si guardi intanto alla modifica apportata al passaggio in cui si stabilisce il principio che, in presenza di un corretto rapporto tra le parti e il tutto, qualunque cambiamento su

¹¹ Le lettere di Tasso si citano dall’edizione in cinque volumi curata da Cesare Guasti con l’indicazione del numero del volume, numero della lettera e pagina (TASSO 1852-1855). Nei casi in cui si tratta di lettere comprese nella raccolta delle cosiddette *Lettere poetiche*, l’edizione di riferimento è invece quella curata da Carla Molinari (TASSO 1995), e le lettere si citano col numero romano seguito dal numero di pagina.

¹² Cfr. già RAIMONDI 1965: 21.

¹³ Tasso riflette sulla differenza tra la concezione platonica e quella aristotelica di bellezza nelle *Considerazioni al Pigna*, un commento poetico-filosofico su tre canzoni di Giovambattista Pigna steso probabilmente nel 1568 e pubblicato postumo nel Settecento: “i Platonici negano che la grazia e bellezza del corpo consista e resulti da la proporzione delle membra [ciò che appunto sosterrrebbe un aristotelico] o da la vaghezza dei colori: anzi provano il contrario per molte ragioni, concludendo, che la beltà del corpo altro non sia che lo splendore dell’anima che traluce fuori per questa massa terrena delle membra” (TASSO 1875a: 96-97). Qualcosa di analogo si legge nel discorso “Della bellezza e della grazia” di Benedetto Varchi, scritto pochi anni prima: “Dovemo dunque sapere, che la bellezza si piglia in due modi, uno secondo Aristotile e gli altri, che vogliono ch’ella consista nella proporzione de’ membri, e questa si chiama ed è bellezza corporale, la quale sola conosce e per conseguente ama il volgo con gli uomini plebei: e come si conosce con tutti cinque i sensi, così ancora con tutti cinque i sensi si gode; e quelli che principalmente amano questa bellezza, sono poco, o niente differenti dagli animali bruti. L’altra bellezza consiste nelle virtù e costumi dell’anima, onde nasce la grazia di che ragioniamo, e questa è e si chiama bellezza spiritale, la quale è conosciuta e conseguentemente amata dagli uomini buoni e speculativi solamente” (VARCHI 1859: 733-735, qui a p. 735).

una determinata parte ha conseguenza per l'intero. Nella *Poetica* la formulazione del principio avviene per via astratta, ma è chiaro che la figura di riferimento resta quella del corpo: è in tal senso indicativo che Alessandro Piccolomini, commentatore cinquecentesco del trattato, illustri il principio aristotelico con l'esempio di una statua "che habbia fatta uno scultore d'un'huomo intiero", che appunto risulterebbe "ragionevolmente corrotta" se "se ne togliesse via un braccio, o la testa, o si ponesse una mano in luogo d'un piede" (PICCOLOMINI 1575: 154). Quando parla del poema, Tasso sceglie invece di usare una parola che riguarda l'edificio come il verbo *ruinare*,¹⁴ solo nei *Discorsi del poema eroico* sostituito dal meno connotato *distruggere*, mentre nella *Prefazione* al *Rinaldo*, anch'essa del 1562, Tasso si dimostrava consapevole della presenza nell'opera di "qualche parte ... la qual tolta via non però ruini il tutto" (TASSO 2012: 47).¹⁵

Per quanto riguarda questo passaggio specifico, l'implicita sfumatura architettonica impressa da Tasso fa eccezione rispetto al dibattito cinquecentesco. Ancora nella polemica tra ariostisti e tassisti, Camillo Pellegrino e Lionardo Salviati – altrove disposti a rileggere il contrasto tra *Furioso* e *Liberata* in termini apertamente architettonici, come si vedrà più avanti – mostreranno di leggere

¹⁴ Che il verbo *ruinare* evochi un pensiero architettonico per Tasso lo si può certificare sulla base di altri suoi scritti. Nella dedica delle *Conclusioni amorose* a Ginevra Malatesta (sostenute presso l'accademia di Ferrara nel 1568 e pubblicate da Aldo Manuzio nel 1581), Tasso si schermisce scrivendo che "se bene è ignobile *l'artificio dell'architetto*, nobile nondimeno, quanto esser possa più, è la materia di questa amorosa *fabrica*, ed a' meriti suoi albergo in ogni parte convenevolissimo" (TASSO 1875c: 63); nel *Padre di famiglia*, invece, steso a Sant'Anna nel 1580, dice che fine dell'architetto è "l'eccellenza della *fabrica* in soprana perfezione" (TASSO 1958: 382); in una lettera a Maurizio Cataneo dell'autunno del 1585 sfrutta due volte la metafora della *fabrica* e del fondamento per parlare del rapporto tra verità e favola (e per sostenere che la prima sia fondamento della seconda, ma appunto soltanto fondamento, non "fabrica" intera): "*si come tutta la fabrica non è fondamento*, così peravventura tutta l'azione non dee esser vera, ma lasciarsi la sua parte al verisimile; il quale è proprio del poema" (lett. II, n. 434, p. 448), e poco oltre "quantunque la *fabrica* sia de le verisimilitudini che sono insieme congiunte, il *fondamento* nondimeno è de la verità" (p. 449); la stessa metafora della *fabrica* e del fondamento tornerà nel più tardo *Giudicio sovra la Gerusalemme da lui medesimo riformata*, questa volta per puntellare le idee di Agostino e Gregorio sulla intervenuta necessità dell'allegoria ("sovra i *fondamenti* dell'istoria conviene *fabricar* con l'allegoria una *fabrica* intellettuale, o della mente, che vogliam dirla", cfr. TASSO 2000). Ma ancor più significativamente, in una lettera a Scipione Gonzaga del 5 luglio 1575, nel corso della revisione romana della *Liberata*, Tasso ragionava sulla possibilità di accontentare le richieste del suo interlocutore, che gli chiedeva di modificare gli equilibri tra Rinaldo e l'esercito cristiano, "*senza ruinar la mia fabrica* e senza discordar da i miei principi" (TASSO 1995, lett. XVII, p. 144).

¹⁵ Il *Rinaldo* uscì a Venezia presso Francesco de' Franceschi nel 1562, quando Tasso aveva solo diciott'anni. L'opera si legge ora in edizione commentata da Matteo Navone, da cui si cita (TASSO 2012).

il brano della *Poetica* pensando alla figura del corpo. All'idea di Pellegrino secondo cui "quella favola insegna Aristotile esser una, cioè havere una sola attione, le cui parti sono così disposte, che trasportata una da un luogo ad un altro, *overo distaccata dal corpo*, si trasforma e si muta il tutto" (TASSO 1735: 97),¹⁶ Salviati replica con una mossa retorica che sfida la logica asimmetrica della metafora organica:

Se Aristotile affermasse, come voi dite, una esser quella favola, cioè avere una azion sola, le cui parti son disposte sì fattamente, che trasportatane una da un luogo ad un altro, o *distaccata dal corpo* si trasforma, e si muta il tutto, affermerebbe espressa menzogna. Perciocché, *si come il corpo d'un uomo, per l'aver gli stinchi, dove la polpa della gamba hanno gli altri, o sette dita in ciascuna mano, sarebbe pure un corpo solo, e non più;* così per lo scambiare il luogo loro ad alcune delle sue parti, o per aggiugnerle qualche membro, non perderebbe l'Iliade o l'Ulissea o l'Eneade l'unità della favola, se per altro vi si ritrova. (*Ibid.*: 100)

Come nel caso di Campanella citato in precedenza, anche nel passo di Salviati la logica asimmetrica non svanisce del tutto, ma attraverso questa stessa logica – la differenza parte-corpo permane – viene rappresentato ciò che la figura del corpo intende reprimere: il disordine prodotto dall'intercambiabilità delle parti, la deformità di una parte rispetto all'altra. La "stringente logica" (OSSOLA 2014: 81) della risposta di Salviati è in realtà l'esito di un voluto fraintendimento del paradigma attraverso cui Pellegrino aveva mostrato di leggere la formula aristotelica rendendo esplicita l'alterazione della struttura dell'azione con la deformazione prodotta sul corpo. Per Pellegrino si tratta di una corruzione dell'armonia, mentre Salviati, giocando sul fatto che un corpo rimane corpo anche se le parti che lo compongono cambiano (quantomeno fino a un certo grado: di qui gli esempi circoscritti delle sette dita della mano o dei polpacci deformi), tralascia la bellezza e rivendica la capacità della struttura di assorbire un certo mutamento nei suoi elementi costitutivi.

¹⁶ Cito i testi della polemica dall'edizione settecentesca delle opere di Tasso in cui si ricostruisce lo scambio tra gli interventi di Pellegrino e di Salviati alternando i frammenti dell'uno e dell'altro, secondo un modello adottato per la prima volta dal cosiddetto *Nfarinato secondo* (1588), seconda replica di Salviati alla prima difesa di Pellegrino contro la risposta della Crusca. Cfr. TASSO 1735: 49-284.

La replica di Salviati suona paradossale come tutte le battute che prendono alla lettera una metafora, ma proprio questa mossa retorica rivela l'ambiguità della figura del corpo e le molteplici possibilità di lettura del principio aristotelico secondo cui un'azione è una e intera se non è concesso di modificarne le parti. Non si tratta, infatti, soltanto di estetica, ma pure di statica: in termini vitruviani, non solo di *venustas* ma anche di *firmitas*. Proprio alla *firmitas* alludeva l'uso del verbo *ruinare* da parte di Tasso: che il tutto “ruini” se una parte viene tolta o collocata in un'altra posizione non significa esclusivamente che il poema perde la propria armonia, ma che non può più autosostenersi. È stato segnalato come tra le fonti del brano dei *Discorsi dell'arte poetica* sulla conciliazione dell'unità e della varietà ci sia una pagina dei *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi* in cui Gibaldi Cinzio illustra l'idea che lo scrittore debba curarsi che le parti del poema “così insieme convengano, come convengono quelle del corpo” (GIBALDI CINTHIO 2002: 37).¹⁷ Il poeta, scrive Gibaldi,

nel porre l'ossatura tutta insieme, cercherà di empirne i cavi, e fare uguali le grossezze delle membra, e questo faranno i riempimenti posti a' luoghi convenevoli e necessari, come amori, odj, pianti, risa, giuochi, cose gravi, discordie, paci, bruttezze, bellezze, descrizioni di luoghi, di tempi, di persone, favole finte da sé e tolte dagli antichi, navigazioni, errori, mostri; improvvisi avvenimenti, morti, esequie, lamentazioni, ricognizioni, cose terribili e compassionevoli, nozze, nascimenti, vittorie, trionfi, singolari battaglia, giostre, torneamenti, cataloghi, ordinanze, o altre simili cose, le quali per avventura son tante, che non picciola fatica si piglierebbe chi le volesse tutte raccontare ad una ad una. Perché non è cosa né sopra il cielo, né sotto, né nell'istesso profondo dell'abisso, che non sia tutta in mano e in arbitrio del giudicioso poeta; e che non possa con vari ornamenti abbellire tutto il corpo del suo componimento, e ridarlo non pure a bella, ma ad amabile figura, dando con esse a tutte le parti la debita misura, e il dicevole ornamento, con tale proporzione, che se ne veda riuscire un regolato e ben composto corpo. (*Ibidem*)

Il fatto che questa pagina sbiadisca “irrimediabilmente nell'accumulazione e nell'elenco” (BALDASSARRI 1977: 29-30) mostra un'imperfetta integrazione tra due diversi paradigmi del corpo,

¹⁷ La segnalazione è dovuta a BALDASSARRI 1977, mentre più di recente hanno parlato del passo di Gibaldi anche ROZSNYÓI 2000 (64-65), FERRONI 2013 (492-493) e VILLARI 2017 (141-143): Va detto che, soprattutto nell'ultimo di questi contributi, rimane la valorizzazione delle consonanze tra il passo di Gibaldi e quello di Tasso mentre cadono le differenze che pure Baldassarri aveva segnalato e che si devono enfatizzare proprio per le “evidenti coincidenze” (*ibid.*: 143) tra un brano e l'altro.

modello strutturale di *firmitas* da un lato e modello estetico di *venustas* dall'altro. È a tale non sistematica integrazione che il brano dei *Discorsi* di Tasso ribatte con la sua impostazione oppositiva: gli estremi della varietà che devono rientrare nell'unità del poema sono organizzati in una serie di antitesi che i deittici caratterizzano in senso spaziale (“*qui* abitazione e colture, *là* solitudini e orrori...”), di modo che la pagina stessa rifletta quella disposizione necessaria secondo cui ogni modifica all'ordine delle parti comporterebbe un'alterazione dell'insieme. L'armonia dell'insieme non è una qualità che si aggiunge a una struttura già in grado di sostenersi, come avviene nel caso dell'ossatura di Giraldis: per Tasso *firmitas* e *venustas* si determinano reciprocamente, statica ed estetica sono inseparabili. Se il verbo *ruinare* testimonia il ruolo del modello architettonico dell'edificio, il richiamo al “picciolo mondo” fa capire come nell'interpretazione tassiana del passaggio di Aristotele sull'unità sia comunque presente anche la figura del corpo umano, secondo un concetto teologico-filosofico che risale al Platone del *Timeo* e che lo stesso Tasso avrebbe poi ripreso alla lettera nel *Mondo creato*, dove, nella settima giornata, si ripete per due volte che l'uomo è “quasi un picciol mondo” (MCVII 599 e 1046).¹⁸

Questa presenza congiunta dei modelli del corpo e dell'edificio in un testo che tratta il problema dell'unità in letteratura sfida una distinzione che la critica ha individuato tra due diverse tradizioni di confronto che coinvolgono il testo letterario: quella dell'opera letteraria-corpo, “di chiara derivazione aristotelica”, e quella dell'opera letteraria-edificio, svolta per lo più “sotto forma di fuggevole paragone”, due analogie che “procedono in genere per vie separate” (PORCELLI 1980: 109-110).¹⁹ A complicare la questione c'è inoltre il fatto che i due elementi a cui l'opera letteraria

¹⁸ Cito il *Mondo creato* dalla più recente edizione, quella a cura di Paolo Luparia (TASSO 2007). L'espressione “picciolo mondo” ha ricevuto un'adeguata attenzione da parte della critica tassiana quantomeno dalla raccolta di saggi di BALDASSARRI 1982. Per ulteriori approfondimenti e per un'accurata discussione della bibliografia precedente cfr. ora MORACE 2013.

¹⁹ Un altro possibile precedente della pagina tassiana si trova nel quarto libro del *Cortegiano*, dove Pietro Bembo ragiona così sulla bellezza passando in rassegna gli esempi della “gran machina del mondo ... da Dio fabricata”, della

può essere associata – indipendentemente, se si vuole seguire Porcelli –, e cioè il corpo e l’edificio, sono a loro volta, all’interno della tradizione vitruviana, il primo metafora del secondo.

Nel *De architectura*, Vitruvio introduce per la prima volta il riferimento al corpo umano mentre illustra la terza e la quarta delle sei parti di cui è composta l’architettura, e cioè l’*eurythmia* e la *symmetria*. È un’analogia che nasce nel segno della categoria della *venustas*, uno dei tre criteri che, insieme a *firmitas* e *utilitas*, la costruzione architettonica deve rispettare:

Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. Haec efficitur cum membra operis convenientis sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem et ad summam omnia respondent suae symmetriae. Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus. Uti in hominis corpore e cubito pede palmo digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus. Et primum in aedibus sacris aut e columnarum crassitudinibus aut triglypho aut etiam embate, sed et ballistae e foramine, quod Graeci περιτρήτων vocitant, navis interscalmio, quod διαπήγμα dicitur, item ceterorum operum e membris invenitur symmetriarum ratiocinatio. (*De architectura* I, 2)²⁰

Eppure la teoria delle proporzioni dettagliatamente esposta nel primo capitolo del terzo libro del *De architectura* – la parte dell’opera che darà l’occasione per le rappresentazioni figurative delle proporzioni antropometriche – non riguarda soltanto la categoria della bellezza o l’armonia

“figura dell’uomo, che si può dir piccolo mondo”, degli animali, delle navi e dei palazzi ravvisando una matrice comune nell’unione di utilità e di bellezza, nella necessità di ogni parte per la riuscita dell’insieme: le “cose tra se han tanta forza per la connessione d’un ordine composto così necessariamente, che mutandole per un punto, non poriano star insieme e ruinerebbe il mondo” (CASTIGLIONE 2010: IV, 58). Lessico, tema ed esempi sono simili: la differenza è che Tasso coordina gli esempi e li applica al poema, appunto sfidando la distinzione di cui parla Porcelli (non tematizzata nel caso di Castiglione, dove in gioco non è la questione del testo).

²⁰ Per la divisione in libri e capitoli del *De architectura* mi attengo alle edizioni cinquecentesche, ma cito il testo dall’edizione curata da Gros da cui ricavo anche la traduzione (di Antonio Corso e Elisa Romano): “L’euritμία consiste nel bell’aspetto e nella visione armonica offerta dalla combinazione delle singole parti. Essa si realizza quando le parti di un’opera hanno un’altezza proporzionata alla larghezza, una larghezza proporzionata alla lunghezza, insomma quando tutte quante rispondono alla simmetria che si addice loro. La simmetria a sua volta consiste nell’accordo armonico delle parti dell’opera stessa fra loro e nella corrispondenza fra ciascuna parte singolarmente presa e la configurazione complessiva, sulla base di una parte calcolata come modulo. Come nel corpo umano la proprietà simmetrica dell’euritμία deriva dalla proporzione fra gomito, piede, palma della mano, dito e le altre piccole parti, lo stesso avviene nella realizzazione delle opere. E in primo luogo negli edifici sacri la simmetria viene calcolata a partire dallo spessore delle colonne, dal triglifo o anche dall’“embater”, ma il sistema dei rapporti modulari viene ricavato anche dal foro della balista, che i Greci chiamano *peritēma*, dall’intervallo fra due scalmi della nave (in greco *diápēgma*), e così via, per tutti gli oggetti, dalle loro parti costitutive” (VITRUVIO 1997: 27-29).

dell'edificio. Certo, quando illustra i principi della *firmitas*, della *utilitas* e della *venustas*, i tre obiettivi che l'architettura pubblica deve raggiungere, Vitruvio sistema il rispetto delle proporzioni e dei corretti rapporti modulari all'interno della *venustas*:

Firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio et quaque e materia copiarum sine avaritia diligens electio, utilitatis autem, cum emendata est sine inpeditione usus locorum dispositio et ad regiones sui cuiusque generis apta est commoda distributio, venustatis vero cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes. (*De architectura* I, 3)²¹

Firmitas e *venustas* non sono tuttavia termini irrelati. Nella sezione dedicata agli ordini greci, in particolare al dorico e al corinzio, che occupa la parte iniziale del quarto libro del trattato, Vitruvio ricostruisce l'origine della colonna dorica, chiarendo come essa trovi le ragioni sia della propria solidità (*firmitas*) che della propria bellezza (*venustas*) nella replica delle proporzioni del corpo umano:

In ea aede cum voluissent columnas conlocare, non habentes symmetrias earum et quaerentes quibus rationibus efficere possent uti et ad onus ferendum essent idoneae et in aspectu probatam haberent venustatem, dimensi sunt virilis pedis vestigium et id retulerunt in altitudinem. Cum invenissent pedem sextam partem esse altitudinis in homine, idem in columnam transtulerunt et qua crassitudine fecerunt basim scapi, tantas sex cum capitulo in altitudinem extulerunt. Ita dorica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedificiis praestare coepit. (*De architectura* IV, 1)²²

²¹ “Il principio della solidità sarà rispettato quando le fondamenta affonderanno fino al terreno compatto e da ciascun materiale si farà una scelta accurata, senza risparmio di mezzi, della quantità dovuta; quello dell'utilità, quando l'organizzazione degli spazi sarà corretta, non ci saranno ostacoli alla loro utilizzazione e questi spazi saranno adeguatamente distribuiti a seconda dell'esposizione che ciascun tipo richiede; quello della bellezza, quando l'opera avrà un aspetto piacevole ed elegante e le proporzioni fra i suoi elementi seguiranno i corretti rapporti modulari” (VITRUVIO 1997: 33).

²² “Volendo collocare le colonne in tale tempio, non avendo le loro relazioni modulari e chiedendosi con quali normative potessero fare in modo che sia fossero adatte a portare il peso sia avessero all'apparenza una riconosciuta leggiadria, presero come misura l'impronta del piede dell'uomo e la riportarono in altezza. Avendo trovato che il piede è la sesta parte dell'altezza dell'uomo, trasposero la medesima relazione nella colonna e riportarono in altezza sei volte col capitello il diametro con cui fecero la base del fusto. Così la colonna dorica iniziò a dimostrare negli edifici la proporzione, la fermezza e la bellezza del corpo dell'uomo

Attraverso la misura del piede e il rapporto tra questa e l'altezza dell'uomo, il corpo umano è dunque modello di bellezza e di stabilità insieme. La coerenza che la teoria architettonica di Vitruvio ricava dal corpo ha due significati, uno che privilegia l'armonia tra le parti, e quindi la *venustas*, e uno che, sulla base del modulo antropometrico desunto da un elemento fondamentale come il piede, enfatizza invece il canone della *firmitas*. Nell'articolazione dei rapporti metaforici che intercorrono tra corpo, edificio e testo, questa distinzione è decisiva, perché corrisponde al tempo stesso due diversi requisiti che l'attività creativa deve soddisfare, quello del rispetto delle regole e quello della creazione di un prodotto esteticamente appagante, e a due diversi punti di vista sull'oggetto della produzione artistica, quello della sua creazione e quello della sua ricezione.

Come si è visto con il passo della *Poetica* di Aristotele e le sue interpretazioni cinquecentesche, l'uso del corpo come modello di armonia che riunisce le parti in un insieme coerente non è strettamente architettonico. Anzi, per questo utilizzo il corpo è "source domain" tanto rispetto alla metafora che lo accosta all'edificio quanto per quella che lo lega al testo, l'uno e l'altro - edificio e testo - "target domains" sui quali si proietta il paradigma di perfezione dettato dall'integrazione delle parti in un tutto.²³ Ecco quindi che, prima di entrare nei dibattiti di poetica del Cinquecento, il principio già aristotelico dell'impossibilità di spostare una parte senza che si produca un'alterazione nell'insieme compare nella definizione di bellezza del *De re aedificatoria* di Alberti: "Nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit *pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium* in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddatur" (*De re aedificatoria* VI, 2).²⁴ Pur non direttamente menzionato in

²³ L'uso dei concetti di "source domain" e "target domain" in riferimento alle metafore deriva da LAKOFF-JOHNSON 1980. Un'applicazione al campo del testo e dell'edificio si trova in COWLING 1998: 17-18.

²⁴ "Ad ogni modo, senza stare a dilungarci, definiremo la bellezza come l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio" (ALBERTI 1966: 446-447).

questo passo, il principio dell'analogia tra edificio ed essere vivente costituisce "le fil conducteur" (Zubov 2000: 33) dell'opera di Alberti, ed è indubbio che sia tale principio a ispirare la concezione organica della bellezza, come si ricava da un brano del nono libro in cui l'idea ciceroniana di *concinnitas* è riformulata in termini corporei (IX, 5, ALBERTI 1966: 816-817).

Come Vitruvio prima di lui,²⁵ anche Alberti riconduce l'origine delle colonne alla figura umana, ma rispetto al *De architectura* il trattato albertiano cancella il riferimento alla *firmitas* sia escludendo il piede come misura fondamentale sia discutendo l'elemento della colonna nella sezione dedicata all'ornamento. La critica si è interrogata sull'applicabilità dei canoni vitruviani al trattato di Alberti e in particolare sul rapporto o sull'assenza di rapporto tra l'organizzazione del *De re aedificatoria* e quella del *De architectura* (VAN ECK 1998): almeno su questo punto, malgrado un riferimento alla frugalità dell'architettura romana che, attraverso le proporzioni ricavate dal corpo dell'animale, aveva tenuto insieme *gratia* e *commoditas* (IV, 3)²⁶ - *venustas* e *utilitas*, col lessico di Vitruvio -, si può confermare che il legame tra *firmitas* e *venustas* si allenta. È questa attenuazione che può causare l'impressione che tra l'analogia opera letteraria-corpo umano e quella opera letteraria-edificio non ci sia alcun rapporto. Se il paragone col corpo è un fatto di armonia, di *venustas*, tanto per l'opera quanto per l'edificio, allora non c'è bisogno di immaginare che l'istituzione di un rapporto analogico tra opera ed edificio - i due "target domains" illuminati rispettivamente e indipendentemente dalla metafora organica - crei un incremento di conoscenza, perché rimane invariato lo schema che si proietta da un dominio all'altro: si tratta sempre di concepire il tutto dell'opera come insieme coerente di parti, sia che il ruolo di "source domain" tocchi al corpo sia che spetti invece all'edificio.

²⁵ Sul rapporto tra Alberti e Vitruvio cfr. almeno CHOAY 1979.

²⁶ Cfr. ONIANS 1988: 149.

Marvin Trachtenberg ha sostenuto, facendo leva sulla definizione di bellezza come condizione che non può essere alterata se non con un peggioramento, che la concezione albertiana sottragga l'opera alla dimensione della temporalità e separi il progetto dalla costruzione (TRACHTENBERG 2010, 2011, 2014). L'applicazione del modello del corpo all'edificio consente quindi ad Alberti di fare astrazione di quegli stessi elementi che, una volta messo l'edificio nella posizione di "source domain" e il testo in quella di "target domain", consentirebbero di vedere in modo diverso la nozione di testualità: diverso, cioè, da come si può concepire la testualità pensandola in termini di organismo.

Anche l'idea del testo come edificio era già stata classica: essa compare almeno nei testi di Platone (*Gorgia* 503 E-504 A), Dionigi di Alicarnasso (*De compositione verborum* II 23, 55-7), Cicerone (*De Oratore* 2.63, *Brutus* 118) e Quintiliano (7.1, 8.63, 9.27).²⁷ In un brano ad elevato "tasso di figuralità" che riuniva i modelli del corpo, dell'esercito - ritratto come gruppo ordinato in movimento - e, appunto, dell'edificio, Quintiliano aveva introdotto il tema della *dispositio* riferendosi alla necessità di dare ordine ai materiali di costruzione perché la struttura del testo fosse solida: "Sed ut opera exstruentibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere nisi disponendis eis conlocandisque artificium manus adhibeatur: sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque conio gestum nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas devinxerit" (*Institutio oratoria* 7.1). Come è stato notato da David Cowling, nel passo di Quintiliano l'enfasi era posta "on the constructional process of literary composition, rather than on the finished text as an artefact worthy of admiration" (COWLING 1998: 141). Se si tiene conto dell'interpretazione di Trachtenberg, l'idea albertiana di progetto ripiega invece sulla fase della composizione un modello teorico pensato per

²⁷ Cfr. COWLING 1998: 140-141.

la contemplazione di un'opera compiuta: che il disegno nasca già completo, infatti, significa che tra ciò che l'artista ha in mente e ciò che chi guarda l'opera finita vede davanti a sé non c'è alcuna differenza; non c'è, appunto, il processo (temporale) della composizione.²⁸

Può sembrare curioso che un retore come Quintiliano trovi nell'edificio uno strumento per pensare la composizione di un testo come costruzione e un teorico dell'architettura come Alberti trovi nella categoria retorica della *concinnitas* e nella figura del corpo modelli utili a estromettere il processo di costruzione dal disegno dell'edificio. Ciò conferma tuttavia quanto si diceva in precedenza sul fatto che nei rapporti metaforici tra testo, corpo ed edificio si articolano insieme le questioni della produzione e della ricezione di un'opera, della poetica e dell'estetica.

Torno quindi alla polemica tra Camillo Pellegrino e Leonardo Salviati sorta intorno alla *Gerusalemme liberata*. In un passaggio piuttosto noto del *Carrafa*, Pellegrino imposta la questione della superiorità della *Liberata* rispetto al *Furioso* con una similitudine architettonica poi ripresa e ulteriormente sviluppata nella disputa:²⁹

²⁸ Se Alberti ripensa il ruolo dell'architetto ispirandosi a un modello retorico, è vero anche che l'idea - che risale a una concezione di Dio come architetto: "Bellissimo architetto il mondo bello, / fingendo prima nell'eterna mente, / fatto hai questo all'immagine di quello" (Lorenzo de' Medici, *Poemetti in terzine*; ricavo il testo dal catalogo della mostra su Michelangelo e il disegno di architettura, cfr. ELAM 2006: 95), ma si trovano esempi analoghi nei testi di Marsilio Ficino e di Pico della Mirandola - secondo cui l'architetto prepara un progetto che nasce già compiuto diventa a sua volta un modello per la creazione artistica. La differenza tra la mente divina, dalla quale appunto i progetti nascono già compiuti e coincidenti con la loro realizzazione, e l'architetto costretto a correggere nel tempo (di qui l'idea di "building-in-time") l'opera è articolata ancora nel Cinquecento da Pier Francesco Giambullari, a commento di un verso di Dante (letto in una tradizione diversa da quella corrente oggi: "come manifestamente appare per il senso, ciascuna sostanza creata ha un'operazione propria per la quale ella può conseguire quel fine che il Poeta chiama fine preveduto, per dimostrarci che quella mente divinissima, sino davanti la creazione vide e conobbe tutto quello che ella vuole che sia, e non le accade correggerlo di mano in mano come a tutti gli altri architetti che spesso mutano consiglio, per gli errori che nel fare si discuoprono, perchè ella infallibilmente in tutte le cose procedendo vede a un tratto lo stesso vero, e a quello indirizzò e indirizza sempre le cagioni, i mezzi e gli effetti, e tutti senza ritegno vi corrono sempre, *Siccome cocca in suo segno diretta* [oggi "cosa" e non "cocca"], in quella maniera stessa che la freccia spinta dall'arco corre al bersaglio". Il tema della lezione, tenuta a Firenze il 27 maggio 1548, è quello "Degl'influssi celesti" e ne cito il testo da una raccolta di prose fiorentine uscita nel Settecento a Venezia (GIAMBULLARI 1735: 14).

²⁹ All'analogia di Pellegrino citata a testo Salviati risponderà per così dire per le rime: "Diranno i fautori dell'Ariosto [...] che il suo poema è un palagio perfettissimo di modello, magnificentissimo, ricchissimo, e ornatissimo oltre ad ogni altro: e quel di Torquato Tasso una casetta picciola, povera, e sproporzionata, per lo esser bassa, e lunga, oltre ogni corrispondenza di convenevol misura: oltr'a ciò murata in sul vecchio, o piu tosto rabberciata, non altramente, che quei granai, i quali in Roma sopra le reliquie delle superbissime Terme di Diocleziano si veggiono a questi giorni".

Però fate conto che l'*Orlando furioso* sia a similitudine di quel palagio ch'io dissi di sopra: falso di modello, ma fornito davantaggio di superbissime sale, di camere, di logge e di finestre fregiate et adorne in apparenza di marmi affricani e greci, e ricco per tutto d'oro e di azzurro; et all'incontro immaginatevi che la *Gierusalem liberata* sia una fabrica di non tanta grandezza, ma bene intesa, con le sue misure e proporzioni di architettura, et adorna secondo il convenevole di veri fregi e colori; non ha dubbio, che il palagio più numeroso di stanze e più vago e più ricco in vista diletterà a pieno a' semplici e non intendenti, là dove i maestri e professori di quell'arte, scorgendo in esso i falli et i non veri ornamenti e ricchezze, meno sodisfatti ne resteranno, e darà loro maggior diletto l'architettura della minor fabrica, come corpo ben inteso da tutte le sue parti. (PELEGRINO 1972: 318)

Anche questo passo è sincretistico quanto all'uso di figure, ma, come si è detto, chi se ne è occupato ha di solito ridotto la similitudine architettonica a quella organica conclusiva.³⁰ È una mossa incoraggiata dalla struttura del capoverso, che si chiude con una *sententia* che cita la lunga tradizione analogica tra corpo e testo. Eppure il brano non si limita a preferire la *Liberata* per la maggiore coerenza strutturale rispetto al *Furioso*. Attraverso la metafora architettonica, quella che rinvia al principio di costruzione del testo, Pellegrino indica anche a che cosa si deve guardare se non bisogna accontentarsi dell'apparenza: non solo alla *venustas* ma alla *firmitas*, non solo al risultato della creazione ma al processo di costruzione, alle regole a cui la costruzione della “fabrica” si è uniformata.

È degno di attenzione il fatto che per la comprensione di questo livello non basti la semplice osservazione. All'interno della teoria architettonica, infatti, la differenza tra ciò che si vede e ciò che inganna l'occhio è connotata (CURTI 2006). Nel *De architectura*, Vitruvio allude più volte alla necessità di costruire adottando accorgimenti che tengano conto del fatto che il senso della vista è soggetto a errore (“quod oculus fallit, ratiocinatione est exaequandum”, III, 3). Ma che quelli

Tasso riprenderà a sua volta le critiche di Salviati, accettando di tradurre in termini architettonici principi di poetica che aveva fissato fin dai giovanili *Discorsi*: l'idea che al *Furioso* mancasse l'inizio, “per elezione di voler fornire ciò che dal primo [da Boiardo] fu cominciato” (TASSO 1964: 19), si converte nell'*Apologia* nella constatazione difensiva secondo cui “l'Ariosto [...] ha murato su 'l vecchio, avendo murato sovra quella parte così grande già cominciata dal Boiardo; ma io”, continua Tasso, ch'ho preso parte della materia dall'istoria solamente, non ho murato su 'l vecchio, ma formato novo edificio”. Il passo di Salviati e quest'ultimo di Tasso si leggono insieme nella stessa edizione settecentesca da cui si è in precedenza citata la polemica tra Pellegrino e la Crusca (TASSO 1735: 137 e 307).

³⁰ Cfr. BAROCCHI 1984, DOGLIO 1999 e OSSOLA 2014: 79-87.

dell'occhio siano “falsa iudicia” (VI, 2) significa non soltanto che chi costruisce deve prendere in considerazione questo difetto, ma anche che l'osservatore non può affidarsi esclusivamente alla vista. Diverso è il caso del *De re aedificatoria*, dove Alberti sostiene – sulla base della convinzione platonica che “de pulchritudine iudices non opinio, verum animis innata quaedam ratio efficiet” (IX, 5) – che la *concinnitas*, una volta raggiunta, sia percepibile “seu visu sive auditu seu quavis ratione” (IX, 5).

Pellegrino riprende e tematizza questa differenza quando il personaggio di Attendolo, suo portavoce nel dialogo, chiarisce i dubbi di Carrafa a proposito del fatto che, stando alla similitudine delle “due fabbriche” sembra che il *Furioso*, pur imperfetto nella favola, “avanzi di bellezza” il poema di Tasso:

Benché le similitudini e comparazioni non sempre corrispondano da ogni parte al suo comparato, pure nella similitudine ch'io portai, s'io dissi il poema dell'Ariosto esser più vago e più ricco che non è il poema del Tasso, ci aggiunti la voce “in apparenza”, volendo intendere parer così ad una vista imperfetta. Come per esempio, l'occhio nostro giudica di più grandezza la luna che qualsivoglia altra stella del cielo; nulladimeno, l'occhio dello intelletto degli intendenti di prospettiva giudica avvenir ciò per difetto della corporal vista, da cui quanto più l'obietto si fa lontano, tanto più vien mirato con minor angulo e più si va minorando. Ma quegli, giudicando le cose come realmente sono e non secondo l'apparenza, scorge l'altre stelle di maggior grandezza che la luna non è. Però la vaghezza dell'Orlando furioso può con apparenza diletter solamente l'occhio, che in questo particolare è l'orecchio di chi non intende ne scorge la realtà ma la Gierusalem liberata può dilettere l'intelletto e l'orecchio insieme degli intendenti. (PELLEGRINO 1972: 319)

Il maggior diletto che gli “intendenti” ricavano dalla *Liberata* deriva dalla loro capacità di non limitarsi alla vista (senso soggetto a errore, come già in Vitruvio) e di penetrare – da sottolineare sono le opposizioni tra ‘vedere’ e ‘scorgere’, tra percezione e intendimento, tra “apparenza” e “realtà” – le regole sottese alla composizione. È su questo punto che la similitudine dell'architettura non è sovrastrutturale rispetto a quella sia pure più consueta del corpo. Piuttosto, concepire il testo come un edificio offre a Pellegrino la possibilità di rimotivare³¹ la metafora

³¹ Prendo a prestito il concetto di “rimotivazione” da ORLANDO 1992: 233.

organica che proietta il modello del corpo sull'opera letteraria spostando l'attenzione per le regole compositive dal piano della poetica a quello dell'estetica. L'unità del poema, ripensata attraverso la similitudine dell'edificio, non riguarda soltanto l'apprezzamento per la *venustas* come risultato compiuto, ma la comprensione - di qui l'insistenza sul verbo "intendere" - del principio compositivo di cui l'armonia è l'effetto visibile.

Si potrebbe dire che a contare, in una visione architettonica dell'unità testuale, non è soltanto l'unità ma anche il processo attraverso cui questa unità viene conseguita. Ecco perché l'ipotesi che le analogie opera letteraria-corpo e opera letteraria-edificio seguano vie indipendenti è da correggere. In un'età affamata di regole, le norme sono importanti per la poetica, ma non lo sono di meno per l'estetica: più precisamente, è essenziale che esista uno strumento per valorizzare l'opera letteraria come il risultato di una composizione che, attraverso il rispetto delle regole, giunge alla sua forma compiuta. La rimotivazione architettonica della metafora organica procura questo strumento: che l'armonia tra le parti e il tutto sia *architectural* significa insomma che la coerenza dell'insieme porta in sé, visibile, il procedimento con cui è stata ottenuta.

4. Corpo, edificio, città: motivare lo spazio

Rifacendomi al concetto di "rimotivazione" di Orlando, nel paragrafo precedente ho sostenuto che esista un rapporto per cui l'analogia testo-edificio ridetermina quella testo-corpo in modo che la metafora organica diventi uno strumento utile per apprezzare in sede estetica il rispetto delle regole di poetica. In questo paragrafo seguirò ancora l'idea di rimotivazione applicandola a un'altra serie analogica - quella che lega il corpo, l'edificio e la città - per mostrare come essa contribuisca a una reinterpretazione della categoria di spazio che influisce sulla concezione della tragedia, un genere che, come si avrà modo di vedere dettagliatamente più avanti, è strettamente connesso all'idea di città già sulla base di un'indicazione vitruviana. Credo infatti che in questa

‘rimotivazione’ stiano alcune delle ragioni che causarono l’estensione del concetto di unità all’unità di luogo, introducendo nell’esegesi della *Poetica* di Aristotele e nella costruzione dei testi letterari un elemento innovativo.

In un saggio di poco più di trent’anni fa, Bernd Jager ha scritto che, in architettura, “the house, body and city form a privileged unity of mutual implication” (JAGER 1985: 217). La genealogia che ha dato luogo a questa terna di concetti collegati tra loro sembra chiara. Si potrebbe discutere sulla generalizzazione secondo cui “it has always been impossible to speak of building without either explicit or silent reference to the human or animal body” (*ibid.*: 219), ma è indubbio che la “mutual implication” tra i tre termini abbia avuto origine a partire da una iniziale analogia tra l’edificio e il corpo umano e che poi, facendo leva su un’analogia tra casa e città, sia arrivata come per proprietà transitiva al rapporto tra corpo umano e città.

L’analogia tra corpo umano ed edificio è formulata nel *De architectura* di Vitruvio nel contesto di un discorso sui templi, un passo celeberrimo³² che già nel Medioevo si salda con un’interpretazione teologico-allegorica della pianta della chiesa cristiana. L’opera che di solito si cita per dare un esempio di questa lettura è il *Rationale divinatorum officiorum* scritto da Guglielmo

³² *De architectura* III, 1. Il brano, troppo ampio per essere riportato nella sua interezza, si legge in latino e in traduzione italiana in VITRUVIO 1997: 236-241. Riporto soltanto il passo che fissa il principio proporzionale e la parte dell’analogia – in realtà molto più estesa e dettagliata – che più direttamente ha ispirato la figura dell’*homo ad circumulum et ad quadratum*: “Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem [...]. Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. inamque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur” (“La proporzione è la commensurabilità sulla base di un’unità determinata delle membrature in ogni impianto e in tutta quanta tale opera, con cui viene tradotto in atto il criterio delle relazioni modulari. E infatti non può alcun tempio avere un principio razionale della composizione senza ‘simmetria’ e proporzione, se non l’ha avuto aderente al principio razionale precisamente definito proprio delle membra di un uomo dalla bella forma [...]. Parimenti il centro in mezzo al corpo per natura è l’ombelico. E infatti se un uomo fosse collocato supino con le mani e i piedi distesi e il centro del compasso fosse puntato nell’ombelico di questi, descrivendo una circonferenza le dita di entrambe le mani e dei piedi sarebbero toccate dalla linea. Analogamente come la forma della circonferenza viene istituita nel corpo, così si rinviene in esso il disegno di un quadrato”.

Durando poco dopo il 1280, ma già dietro il *Rationale* esiste una serie di altri testi che declina in senso architettonico la concezione paolina della chiesa come corpo di cui Cristo è il capo, una tradizione che comprende Pietro di Celle, Onorio di Autun, Riccardo di San Vittore (citato dallo stesso Durando), e che può risalire fino al tentativo di Agostino di spiegare l'arca come una prefigurazione della chiesa attraverso il parallelo con il corpo di Cristo: “Dispositio autem Ecclesiae materialis modum humani corporis tenet. Cancellus namque sive locus ubi altare est, caput repraesentat, et crux ex utraque parte brachia et manus; reliqua pars ab occidente quicquid corpori superesse videtur. Sacrificium altaris votum significat cordis”.³³

La pianta a croce latina riflette la figura del Cristo crocifisso, uno schema al quale in età umanistica si preferì quello della pianta centrale, che al Cristo *patiens* sostituiva il Cristo *Pantocrator*: a un Cristo che aveva sofferto per l'umanità subentrava un Cristo che era emblema di perfezione e di armonia (WITTKOWER 1964: 31). L'affermazione della pianta centrale non è quindi da leggere come il segno di una secolarizzazione dell'architettura religiosa, anche se dopo il Concilio di Trento si propugnò esplicitamente il ritorno alla croce latina, la cui più corretta simbologia cristologica aveva continuato a essere comunque sostenuta da diversi trattatisti del Quattrocento e del Cinquecento, dal Filarete a Pietro Cataneo.³⁴

Mettere in luce il modello di perfezione armonica che il corpo di Cristo offre una volta reinterpretato in senso matematico è tuttavia utile per sottolineare il fatto che il corpo, non solo il

³³ Su questo passo cfr. SAUER 1924: 98-140; RYKWERT 1996: 39, 402; FRINGS 1998: 57-62. Tutti e tre questi studi riportano il brano citato a testo.

³⁴ Così Filarete nel settimo libro del suo trattato: “Il perché le chiese si fanno in croce si è perché poi che venne Cristo s'è usato perché fu posto in croce” (FILARETE 1972: 186); e così Cataneo nel primo capitolo del terzo libro del suo: “giudichiamo che, essendo per noi Cristiani morto il figliuol di Dio sopra il legno della croce, dopo tal morte per commemorazione della nostra redentione, volendo servare il decoro della religione Cristiana, si conveniva, si conviene, e sempre con nostro debito si converrà anco a crociera fabricare il principal tempio della città”(CATANEO 1554: 35v). Sul tema dell'analogia tra tempio e corpo umano cfr. LONGHI 2013 con ulteriori rinvii bibliografici.

corpo di Cristo, diventa un paradigma di perfezione per ogni edificio, al di là del caso, principale ma pur sempre particolare, della chiesa:

Sed, quemadmodum in animante caput pes et quaecunque velis membrum ad caetera membra atque ad totum reliquum corpus referendum est, ita et in aedificio maximeque in templo conformandae universae partes corporis sunt, ut inter se omnes correspondeant, ut, quavis una illarum sumpta, eadem ipsa caeterae omnes partes dimetiantur. (*De re aedificatoria* VII, 5)³⁵

“Soprattutto nel tempio”, dice Alberti, ma nell’edificio in generale occorre osservare la corrispondenza tra le parti che caratterizza il corpo umano. Si è già detto dell’importanza che ha la concezione organicista nel *De re aedificatoria*, dove il principio secondo cui “aedificium quod corpus quoddam esse animadvertimus” (“abbiamo rilevato che l’edificio è un corpo”) compare fin dal prologo (ALBERTI 1966: 14-15). L’idea è già nel *De architectura*, ma uno degli elementi che distinguono l’uso dell’analogia da parte di Alberti rispetto a Vitruvio consiste nell’enfasi posta sulla dimensione ‘vivente’ dell’organismo. Al paradigma retorico della *concinnitas* si aggiunge infatti un “paradigma fisiolog³⁶ico” (DI STEFANO 2016: 150) – anch’esso già parzialmente sfruttato nel campo della retorica da Cicerone (*De oratore* III, 179) – per cui a ciascuna parte del corpo, e perciò a ciascuna parte dell’edificio, è assegnata una funzione specifica.

Si vedrà più avanti come questo punto riveli che l’obiettivo della *venustas*, il cui raggiungimento è garantito dalla *concinnitas*, non si separa dal requisito dell’*utilitas*. Ma prima di passare alle fasi successive della serie di analogie che ci sono in gioco – quella tra edificio e città, e di lì a quella tra città e corpo – è importante notare che la reinterpretazione albertiana del modello

³⁵ “D’altra parte, a quel modo stesso in cui nell’organismo animale la testa, i piedi e ogni altro membro sono strettamente connessi alle membra tutte e all’intero corpo nel suo complesso, del pari in ogni edificio, e soprattutto nel tempio, occorre conformare tutte le parti del suo corpo in modo che corrispondano interamente le une alle altre, al punto da poter agevolmente ricavare le dimensioni di tutte quante dalla misurazione di una sola di esse” (ALBERTI 1966: 558-559).

³⁶ Sull’uso albertiano di *concinnitas* cfr. anche VAGNETTI 1973.

di armonia organica di Vitruvio porta verso una letteralizzazione della metafora che dà i suoi risultati più noti nei trattati quattrocenteschi di Filarete e di Francesco di Giorgio Martini.

Anche per Filarete, come è stato scritto per Alberti, si può dire che “the parallel between body and building is repeated too often to warrant separate reference” (RYKWERT 1996: 410).³⁷ Ciò che conta ora però non è la semplice frequenza dell’analogia, ma ciò che già in precedenza si è indicata come la sua *Entwicklungsfähigkeit*. Se “per similitudine lo edificio si è derivato da l’uomo, cioè dalla forma e membri e misura”, questo significa per Filarete che l’edificio è “proprio uno uomo vivo”: che nasce, che deve essere nutrito, protetto dalle fatiche eccessive, assistito quando ammalato, e che presto o tardi, “per rispetto del tempo”, muore (FILARETE 1972: 29). Questa accezione biologica dell’analogia tra corpo ed edificio serve non tanto ad arricchire il modello di armonia tra parti e tutto che Filarete propone, quanto piuttosto a definire i ruoli delle figure coinvolte nel processo di costruzione e conservazione, dall’architetto visto come “madre e balia” dell’edificio - e come tale incaricato di trovare anche “buoni maestri al figliuolo”, vale a dire “quelli da muro e tutti gli altri che hanno a lavorare” - al committente, e quindi al “padrone”, ritratto come “marito” della donna-architetto e “padre” dell’opera (*ibid.*: 41). Rimane implicito nel testo di Filarete un passaggio per il quale bisognerà tornare al *De re aedificatoria*, e cioè quello per cui l’edificio ha un rapporto di omologia con la città. Vale tuttavia anche per la città la similitudine con il corpo umano, e dunque l’idea che la città esista nel tempo, che nasca - il brano che segue è

³⁷ Trovo un esempio meno scontato dall’analogia casa-corpo nel *De amore* di Ficino, dal quale estraggo un passo che può essere utile anche per l’idea albertiana di “building-outside-time”, come l’ha definita Trachtenberg: “E però el corpo e la bellezza sono diversi. Se alcuno dimanda in che modo la forma del corpo possa essere simile alla forma e ragione dell’anima e dell’angelo, priego quel tale che consideri lo edificio dello architectore. Da principio l’architectore la ragione e quasi idea dello edificio nello animo suo concepe, dipoi fabrica la casa, secondo ch’e’ può, tale quale nel pensiero dispose. Chi negherà la casa essere corpo, e questa essere molto simile alla incorporale idea dello artefice, alla cui similitudine fu facta? Certamente per uno certo ordine incorporale, più tosto che per la materia, simile si debba giudicare” (FICINO 1934: 71). Su Filarete, invece, un buon punto di partenza è costituito da GIORDANO 1998, uno studio contenuto in un volume collettivo che a sua volta costituisce un’ottima introduzione ai trattati di architettura del Rinascimento (HART-HICKS 1998).

tratto dal racconto della fondazione di Sforzinda - e che, compiuto il suo ciclo vitale, prima o poi fatalmente muoia:³⁸

Questo vaso è a similitudine che una città debba essere quasi come uno corpo umano, e perciò debbe essere piena di quello che dà la vita a l'uomo; e 'l suo coverchio sono quelle tre fatale Idee nelle quali consiste essa nostra vita, cioè che l'una fila, l'altra ricoglie il filo, l'altra lo rompe, e in sul vaso non è altro se non queste due parole scritte, cioè "vita e morte", ché altro non è questo mondo che perché in una città non consiste altro per infino vivere e morire, e che gli è concesso il suo termine. (*Ibid.*: 103-104)

È possibile che Filarete applicasse alla città il paradigma del corpo (in questo caso esclusivamente biologico) da lui già riferito all'edificio sulla base di una latente analogia che legava direttamente i due termini dell'edificio e della città. Come si è visto, a istituire un rapporto di omologia non mediato dal corpo tra edificio e città era stato Alberti, che nel *De re aedificatoria* aveva ripreso in prospettiva architettonica una relazione tra casa e città suggerita a livello politico da Aristotele nel primo libro della *Politica*: "quod si civitas philosophorum sententia maxima quaedam est domus et contra domus ipsa minima quaedam est civitas, quidni harum ipsarum membra minima quaedam esse domicilia dicentur?" (*De re aedificatoria* I, 9).³⁹ Attraverso la mediazione di Alberti il principio sarebbe stato ripetuto ancora più di un secolo dopo da Palladio ma in un contesto diverso, a proposito del "sito da eleggersi per le fabbriche di villa" (*I quattro libri dell'architettura* II, 12), un problema per il quale, appunto, bisogna agire allo stesso modo in cui si opera per la scelta del

³⁸ Da una lezione di Benedetto Varchi si ricava che l'assimilazione dell'architettura alla medicina veniva già da Galeno, il quale appunto "agguagliava" le due arti. Varchi riprende l'idea per negarla: preposta alla scultura e alla pittura, perché più "utile", più "necessaria" e col "fine più nobile" di quelle, l'architettura è però inferiore alla medicina perché, pur se "conserva anch'ella la sanità [...] non però né la conserva in quel modo, né la introduce, dove non è; oltre che al medico è necessaria la cognizione di molto più cose; conciosia che tutte le parti del corpo hanno diverse virtù ed operazioni, le quali è necessario che sappia il medico, dove le parti d'un edificio non hanno operazione alcuna, non essendo animate" (VARCHI 1859: 633). Come si vede, è una contestazione della letteralizzazione della metafora: per Varchi l'edificio non è un corpo allo stesso modo in cui lo era per Filarete. Il brano citato viene dalla seconda delle due lezioni "Sopra la pittura e scultura" (*ibid.*: 611-648).

³⁹ "E se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città, non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni" (ALBERTI 1966: 64-65). Cfr. CHOAY 1980: 95-96 e CASSANI 2013. Ulteriori rinvii a passi albertiani su questo tema si trovano in WULFRAM 2001: 143.

luogo destinato alla città, considerato come “la Città non sia altro che una certa casa grande, e per lo contrario la casa una città piccola” (PALLADIO 1570: 46).

Al di là dell’uso specifico in un determinato contesto, è questo duplice rapporto di analogia tra corpo ed edificio e di omologia tra edificio e città a legittimare l’estensione della similitudine organica dall’edificio alla città. È un’ipotesi teorica che trova conferma empirica nel testo che più di ogni altro sfrutta la metafora del corpo in campo architettonico – quasi al punto da farla sembrare un “verbal tick” (FIORE 1998: 75) –, il *Trattato di architettura civile e militare* di Francesco di Giorgio Martini.

Nell’opera, inedita per secoli eppure circolante in forma manoscritta,⁴⁰ l’analogia col corpo interessa ogni aspetto dell’architettura, ma il punto di partenza è pur sempre l’edificio: “essendo il corpo dell’uomo meglio organizzato che alcun altro”, scrive Francesco di Giorgio nel prologo del terzo libro del suo trattato, “è cosa conveniente che qualunque edificio ad esso si può assomigliare”

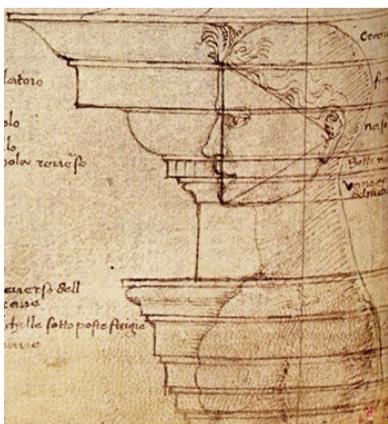


Fig. 6

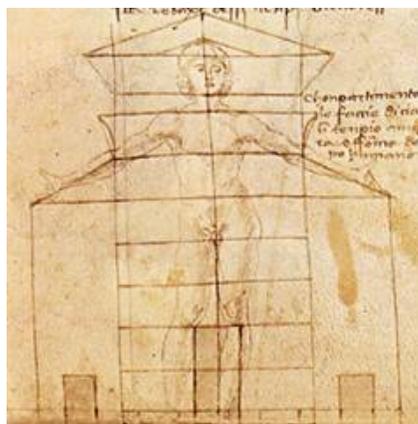


Fig. 7



Fig. 8

(MARTINI 1841: 71). La similitudine investe non solo l’insieme dell’edificio, ma anche ciascuna sua parte (celebre, attraverso le illustrazioni dello stesso Francesco di Giorgio, il caso delle colonne) e ciò di cui l’edificio è parte, ovvero la città (figg. 6-8). I disegni che accompagnano il trattato sono

⁴⁰ Un primo inquadramento della tradizione del testo, piuttosto intricata e giunta solo nel 1967 a una versione più affidabile ma comunque non ancora risolutiva, è offerto da FIORE 1998, al quale si rinvia anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

probabilmente ancora più noti del testo (ONIANI 1988: 172-174) e giustamente si è scritto che “per Francesco la documentazione grafica è essenziale” (MALTESE 1967: XIX), ma possiamo ora soffermarci sui passi che illustrano il rapporto tra la città e il corpo umano. È una relazione che Francesco di Giorgio articola in modo diverso a seconda che si tratti delle “parti estremali”, vale a dire della “circonferenza ovvero mura della città”, o delle “parti intrinseche come sono strade, piazze e altri luoghi pubblici” (MARTINI 1841: 193). Nel primo caso ci si concentra esclusivamente sulla relazione tra corpo e capo:

Adunque la rocca dà essere principale membro di tutto del corpo della città, siccome el capo è principal membro di tutto el corpo. E come perso quello perso el corpo, così perso la fortezza persa la città a essa signoreggiata [...]. Parmi di formare la città, rocca e castello a guisa del corpo umano, e che el capo colle appricate membra abbi conferente corrispondenza, e che el capo la rocca sia, le braccia le sue aggiunte e ricinte mura, le quali circolando partitamente legghi il resto di tutto el corpo, amprissima città. (MARTINI 1967: 3-4)

Nel secondo caso, invece, si considera l'intero spazio urbano. È qui che l'analogia tra città e corpo viene estesa a un più lungo elenco di particolari:

In prima è da sapere steso in terra el corpo, posto a filo l'imbellico, alle stremità d'esso tirata circolare forma sarà. Similmente quadrata ed angolata disegno sarà. Dunque è da considerare, come el corpo ha tutte le partizioni e membri con perfetta misura e circonferenze, el medesimo in nelle città e altri difizi osservar si debba. E quando in esse città rocca da far non fusse, il luogo d'essa cattedral chiesa s'attribuischi, co' la sua antiposta piazza dove el palazzo signorile abbi corrispondenza. E dall'opposita parte e ritondità dell'ombellico la principal piazza. Le palme e piei ed altritempi e piazze da costituir sono. E così come gli occhi, urecchi, naso e bocca, le vene intestina e l'altre interiora e membra che dentro e intorno al corpo organizzati a la necessità e bisogno d'esso, così nelle città osservar si debba, siccome partitamente alcune forme mostraremo. (MARTINI 1967: 20)

Se nel primo di questi due esempi Francesco di Giorgio imposta il problema della forma della città in senso statico, considerandone la pianta a partire dall'edificio principale, nel secondo egli adotta una concezione organica e situa gli edifici in funzione di una figura del corpo che li trascende. Come già nella pagina vitruviana dedicata alle proporzioni del tempio, il punto di partenza è

l'ombelico, il cui valore non è però limitato alla funzione di centro della circonferenza all'interno della quale il corpo si trova inscritto. "Per lo umbelico", infatti, "la natura umana piglia [ogni] nutrimento e perfezione" (*ibid.*: 363), ed è questa la ragione per cui la piazza nella città deve prendere la posizione centrale che l'ombelico ha nel corpo: si tratta insomma di una disposizione ispirata alla "necessità" e al "bisogno" dell'organismo-città, al suo carattere vivente.

L'analogia città-corpo nei trattati di Francesco di Giorgio agisce sui due piani che si sono già visti nelle precedenti fasi dell'applicazione della metafora organica in architettura: il corpo è modello di perfezione armonica per l'organizzazione del rapporto tra il tutto e le parti, e insieme modello di funzionamento per la vita della città. Sono due paradigmi - retorico l'uno e fisiologico l'altro, come si è detto parlando di Alberti - che rimangono attivi nella successiva trattatistica sulla città: ancora Vincenzo Scamozzi, a inizio Seicento, scriverà che "il Palazzo del Principe, o Casa Reale [...] dee esser vicino alla Piazza principale, così per maggior decoro, come anco per comodo universale", perché "il Principe dee risieder nella Città, come a punto fa il core nel mezo del corpo dell'animale, al fine di poter vedere, e signoreggiar il tutto come l'anima per tutte le parti del corpo" (II, xxi, SCAMOZZI 1615: 171). L'armonia sul piano estetico ("decoro", *venustas*) si concilia con una funzione politica ("comodo", *utilitas*);⁴¹ allo stesso modo, le parti della città sono disposte in modo da garantire il funzionamento, la vita, appunto, dell'organismo urbano: "le strade nella Città sono a simiglianza delle vene del corpo humano, perciò ve ne devono esser, e di Reggie, e di principali, e di maestre, e di ordinarie, e di minori l'une differenti dall'altre, secondo il servizio, che deono prestare" (II, xx, SCAMOZZI 1615: 169).

⁴¹ È in fondo il tema oraziano del *miscere utile dulci*, quello che prevede l'unione degli obiettivi del *delectare* e del *docere*. Per una declinazione poetico-architettonica del concetto si può vedere questo passo di Lorenzo Giacomini: "Chi non sa che il poeta intende sempre far l'opera dilettevole e perciò finge la favola di cose meravigliose (si come nel principio de la Metafisica notò Aristotele), forma il verso che ci lusinga l'orecchio, usa sceltezza di parole, adorna la favella di maniere di dire pellegrine e mirabili? Ma non contento i ciò, vuole anco che ella non sia vana né inutile, ma giovevole e profittevole a quel fine che egli giudica bene, essendo che ogni fine ha ragione di bene. Ma l'architetto che fabbrica tempio o reale o palagio, non procaccia farla utile e commoda, et insieme ben proporzionato e aggradevole a la vista?" (GIACOMINI 1972: 353).

Ha scritto Rykwert che l'idea che il corpo umano fosse, con John Donne, “a little world made cunningly”, ebbe ripercussioni “in medicine and alchemy, but also in astronomy and theology – and, inevitably, in law and political theory” (RYKWERT 1996: 65). A introdurre nel pensiero architettonico questa idea era stato Alberti, che ne aveva però lasciato separate le due parti, quella dell'omologia tra edificio e città e quella della possibilità di pensare l'edificio come un corpo. Si è ricostruito fin qui il modo in cui le due componenti furono congiunte nella trattatistica architettonica successiva. Resta ora da chiedersi: quali conseguenze ebbe sulla letteratura la reinterpretazione architettonica del corpo umano?

La letteratura non fa parte della lista di Rykwert, forse perché considerata, con la filosofia, la disciplina al cui interno l'idea del corpo come piccolo mondo si sviluppò, o forse perché per la letteratura vale l'osservazione per cui l'analogia corpo-testo sembrava “so current that it became part of the general and unquestioned deposit of thinking” (*ibidem*). Il lavoro di George Lakoff e Mark Johnson ha ridefinito la possibilità di guardare alle presunte metafore ‘morte’, dimostrando che sono proprio le metafore automatiche e inconsce ad agire con più efficacia nel pensiero (LAKOFF-JOHNSON 1980: 129). Indubbiamente l'analogia organica ha queste caratteristiche di automatismo; ciò che propongo è di associare lo schema delle metafore concettuali articolate in “source domain” e “target domain” e la rivalutazione dell'automatismo di una determinata metafora – in definitiva, della ripetizione che sembra disattivare l'interesse per un'espressione trasformandola in luogo comune – all'ipotesi di Foucault relativa al *campo di utilizzazione* di un enunciato. La questione che ne risulta potrebbe essere formulata così: che conseguenze ha, per la mappatura dei rapporti tra dominio del corpo e dominio del testo, il fatto che la metafora concettuale corpo-testo venga utilizzata dopo che a partire dal dominio del corpo è stata eseguita una mappatura dei domini dell'edificio e della città?

In un passo del suo trattato *Dell'imitazione poetica*, scritto nel 1560, Bernardino Partenio annuncia la necessità di integrare il lavoro sulla poesia di Aristotele e di Orazio con precetti che riguardino lo stile. Non basta, infatti, “che ’l corpo sia ben proporzionato e disposto, e che non sia mostro, ma che abbia vaghezza e che ne l’aspetto sia leggiadro e grazioso”, dotato degli ornamenti e degli artifici “dai quali il corpo e tutti i membri minuti dei poemi di bel sangue e di vivo colore adornati ne venghino” (PARTENIO 1970: 525).⁴²

Il corpo, diversamente da ciò che si poteva ricavare da Aristotele e da Orazio, non è solo un fatto di *dispositio*. Se così fosse, sarebbe facile ritenere pressoché nullo il contributo specifico dell’architettura all’utilizzazione e all’arricchimento nel campo della poetica della metafora organica, perché è proprio la *dispositio* il tema che solitamente incoraggia l’impiego di similitudini architettoniche in ambito letterario. Tra i numerosi passi che apparentano la figura del poeta a quella dell’architetto, ne scelgo uno da una lettera di Tasso dell’autunno 1585 a Maurizio Cataneo, dove appunto si dice che il poeta deve dare “forma convenevole” alla sua materia “in quel modo che l’architetto la suol dare a le pietre con le quali edifica: e sì come il palagio non è palagio senza la sua forma; così quello non è poema, a cui manchi la forma, nel quale le cose e gli avvenimenti non siano ben composti insieme; ma istoria, o altra narrazione” (*Lett. II*, n. 434, p. 442).

Bisogna però tenere conto del fatto che le relazioni tra una disciplina e l’altra non sono lineari, come si è detto parlando delle analogie opera letteraria-corpo e opera letteraria-edificio. Da Alberti a Filarete per l’edificio e poi con Francesco di Giorgio e Scamozzi per la città, il corpo attiva nella lingua dell’architettura un paradigma fisiologico per cui l’edificio e la città vengono concepiti come esseri viventi. Si può discutere della presenza o meno di questo paradigma nella *Poetica*, ma se è vero che Aristotele intende l’unità in senso funzionale e non biologico, a maggior ragione occorre

⁴² Bisogna ricordare che il trattato di Bernardino Partenio, uscito nel 1560 a Venezia per Gabriel Giolito, è riprodotto solo parzialmente nella raccolta curata da Weinberg.

spiegare da dove venga il ripensamento biologico-fisiologico testimoniato dalla letteralizzazione della metafora del corpo una volta che la *Poetica* viene riletta. È qui che l'utilizzo architettonico della metafora organica – dalla letteralizzazione della metafora all'idea, a essa collegata, che un edificio viva – può fornire un modello per il reimpiego del corpo come metafora del testo. “Come l'huomo è fatto di anima e di corpo, et il corpo è di ossa e di nervi, di carne et di pelle”, scrive Giraldi nel *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, “così le compositioni de' buoni poeti che scrivono romanzi devono haver parti ne' corpi loro, che corrispondano alle parti che compongono l'huomo” (GIRALDI CINTHIO 2002: 27-28). Trattando della parte dell'orazione che deve *movere*, Bernardo Daniello e Giason Denores qualche decennio più tardi suggeriscono rispettivamente che essa “non altrimenti per ciascun membro di quella [dell'orazione, cioè] si sparge che si faccia per tutte le parti del corpo il sangue” (DANIELLO 1970: 267) e che essa innervi l'orazione, appunto, “quasi come sangue nascosto nelle vene del corpo” (DENORES 1972: 115).

Non si può nemmeno escludere che questa letteralizzazione della metafora del corpo e questa enfasi posta sulla dimensione vivente dell'organismo, entrambi fenomeni già osservati negli usi architettonici dell'analogia organica, risentissero della mediazione di un altro campo ancora, quello medico-anatomico. In questo caso ci si può concentrare su una parola, *fabrica* o 'fabbrica', il termine scelto da Vesalio per indicare il corpo umano nel suo *De humani corporis fabrica*, l'opera tradizionalmente considerata come la fondazione dell'anatomia moderna attraverso l'esperienza e l'osservazione diretta del cadavere. Studi recenti hanno dimostrato che, nell'accezione sfruttata da Vesalio, il termine era stato introdotto fin da Cicerone nel *De natura deorum*,⁴³ ma anche in questo caso i rapporti non sono univoci. Nel momento in cui Vesalio impiega il termine – la *princeps* esce a Basilea nel 1543 –, “fabrica” è ormai parte del discorso dell'architettura; anzi, come si è visto con

⁴³ Cfr. CARLINO 2012 e prima ancora EDELSTEIN 1943. Su Vesalio e la moderna anatomia cfr. più estesamente CARLINO 1994.

i testi della polemica tra ‘ariostisti’ e ‘tassisti’, è proprio dall’architettura che la parola rientra nel dominio della poetica: l’invenzione è “il fondamento della nostra fabrica”, scrive Daniele Barbaro nel suo *Della eloquenza* (BARBARO 1970: 372), così come Girolamo Muzio annuncia in una lettera del 23 settembre 1543 al marchese del Vasto la stesura di un sonetto “fabricato sopra il fondamento delle ultime parole” di quello del suo interlocutore (MUZIO 1551: 48v) e ancora Denores allude alla necessità di provvedere alla “struttura” dei testi di modo che “né aspera né disunita la loro fabrica ne riesca” (DENORES 1972: 129).

Andrea Carlino ha individuato un possibile rapporto tra la struttura del *De humani corporis fabrica* e i *Sette libri di architettura* di Serlio e, considerando le frequentazioni di quest’ultimo, ha suggerito un rapporto tra Vesalio e Giulio Camillo Delminio. Manca la prova di una lettera, ma è vero che negli scritti di Camillo è testimoniato un interesse per l’anatomia, e addirittura il fatto che lo stesso Camillo ebbe modo di assistere all’esperimento di un anatomista a Bologna, difficilmente quello fatto da Vesalio nel 1540,⁴⁴ più probabilmente uno eseguito di Berengario da Carpi.⁴⁵ Il passo che documenta l’evento si trova nel contesto di un discorso dove i modelli dell’architettura e dell’anatomia servono entrambi a definire come deve essere la perfetta orazione:

E tanto di questi sette gradi [sette gradi dell’imitazione, ndr] voglio aver detto, acciò che io vi abbia solamente aperto quanti e quali al parer mio siano quelli per i quali alla imitazione ascender possiamo. Non è adunque la eloquenza da esser solamente considerata nelle parole, sì come né anche un edificio nelle pietre sole. E non altrimenti che le pietre fan sensibile quel modello che prima stava occulto nella mente dell’architetto, così le parole fan sentire la forma dell’eloquenza, la qual prima senza cadere sotto l’altrui senso, nell’animo dell’eloquente stava riposta. E di novo, sì come quel medesimo modello potrebbe esser fatto sensibile da pietre cotte, da marmo bianco o da porfido, così un medesimo modello di eloquenza può esser vestito di parole galliche, romane o greche. Adunque, è da considerare che prime che ’l modello venga alla cognizion del senso per mezzo delle parole, sia dall’intelletto alla imitazion di alcun perfetto ben formato, introdotto e disposto. Perciò che non altrimenti che molti edifici si veggon fabbricati di marmi nobilissimi senza disegno alcuno, così ho veduto spesso molte composizioni di bellissime parole senza alcuna forma laudabile; e per contrario, molti bei modelli d’indegnissime pietre fatti. *Ricordami già in Bologna che*

⁴⁴ Questo è proprio ciò che ha ipotizzato CARLINO 2012: 120.

⁴⁵ Così ha sostenuto Lina Bolzoni nell’introduzione alla sua recente edizione dell’*Idea del teatro* (CAMILLO 2015: 62).

uno eccellente anatomista chiuse un corpo umano in una casa tutta pertugiata e poi la espose ad un corrente d'un fiume, il qual per que' pertugi nello spazio di pochi giorni consumò e portò via tutta la carne di quel corpo, che poi di sé mostrava meravigliosi secreti della natura negli ossi soli e nei nervi rimasi. Così fatto corpo, dalle ossa sostenuto, io assomiglio al modello della eloquenzia, dalla materia e dal disegno sostenuto. E così come quel corpo potrebbe esser stato ripieno di carne d'un giovane e d'un vecchio, così il modello della eloquenzia può esser vestito di parole che nel buon secolo fiorirono o che già nel caduto languide erano. E così come all'occhio dispiacerebbe veder che 'l capo d'un tal corpo fusse vestito di carne e di pelle di giovane, ma il collo di carne e di pelle di vecchio tutta piena di rughe, e più ancora se in una parte fusse di carne e di pelle di maschio tutta virile, in un'altra di femina tutta molle, e maggiormente se avesse il braccio di carne pertinente all'uomo et il petto di tutta quella che si richiede al bue o vero al leone, e non fusse tutta equabile e qual dovrebbe esser nella sua più fiorita età, così sarebbe ingrato all'orecchio et all'intelletto l'udir e l'intender una orazion che non avesse tutte le parti vestite d'una lingua, e non fusse tutta a se medesima confome, e che non potesse esser richiamata ad un secolo. E quando sarà richiamata a quello qual ella più che in altro avesse mostro il valor, il vigor e la bellezza sua, tanto più sarà degna di laude; e quanto meno in lei si vedrà lingua di altra generazione, tanto meno dispiacerà. E nel vero, se la favola di Pelope fusse istoria, credo che strana cosa sarebbe stata a veder la spalla sua di avorio e il resto del corpo altrimenti; tal vista farebbe per avventura e più spiacevole un satiro, un centauro, un mostro. (DELMINIO 1970: 183-184)

Portando l'attenzione su questo passo nel tentativo di illuminare la formazione umanistica di Vesalio, Carlino ha guardato alla possibile "intellectual complicity" (CARLINO 2012: 120) tra Camillo, Serlio e Vesalio soprattutto dal punto di ciò che all'anatomista poteva venire dal contatto col letterato Camillo e l'architetto Serlio, ma anche in questo caso la relazione è leggibile in senso inverso. Ai fini del riutilizzo in campo letterario-filosofico del concetto di "fabrica", cioè, non sarà estraneo il fatto che il termine avesse trovato impiego anche in architettura e in anatomia: riguardo alla *dispositio*, scrive Capriano nel suo *Della vera poetica*, i poeti avranno cura di formare le azioni "ben proporzionate e regolate da l'arte e nel tutto e nelle parti e nell'uno verso dell'altro, a similitudine d'un corpo ben composto di materia semplice e di una sola forma propria e conveniente, quasi a guisa della fabbrica umana" (CAPRIANO 1970: 304); e Giambattista Gelli, commentando il passo sugli indovini del canto XX dell'*Inferno*, allude a coloro che "hanno trattato dell'architettura e della fabbrica del corpo umano" (GELLI 1887: 222) per discutere di dove stia l'anima nel corpo e di altri problemi per i quali entra in dettagli tali da far pensare a una

conoscenza degli esperimenti di Vesalio, sebbene le autorità da lui menzionate restino quelle, canoniche, di Platone, Aristotele e Galeno.⁴⁶

Ritorniamo ora all'estensione dell'analogia organica alla città. Si è già detto dell'interesse politico che l'uso della metafora del corpo ha avuto fin dall'antichità e della sua traduzione in architettura, un tema importante per quella "affinité psychologique" tra urbanisti e utopisti di cui ha parlato Klein, gli uni e gli altri mossi dalla convinzione che "on peut changer les hommes en organisant l'espace où ils se mouvent" (KLEIN 1970: 310). Discuterò più da vicino nel prossimo capitolo l'argomento della città ideale, motivo controverso del pensiero rinascimentale⁴⁷ che interessa la possibilità e la fine della possibilità dell'intervento sullo spazio urbano, l'interpretazione politico-filosofica della letteratura architettonica e il teatro, e soprattutto la scena teatrale, come luogo adatto a una realizzazione di programmi altrimenti vincolati dalla "comune prassi di progettazione" (TAFURI 1969: 327). Ciò che vorrei mettere in luce a questo punto è invece l'effetto prodotto dall'analogia organica sul modo di concepire e ancora di più di interpretare lo spazio urbano.

Si è visto come per Francesco di Giorgio "la piazza [maggiore e] principale" della città debba essere "in nel mezzo e centro d'essa città, o più propinqua a quello che si può [...] siccome

⁴⁶ Gelli non menziona direttamente Vesalio nei suoi scritti, ma una conoscenza dell'opera dell'anatomista è ipotizzabile sulla base dei contatti che Gelli ebbe con Benedetto Varchi, quest'ultimo sì in rapporti con Vesalio negli ambienti dell'Accademia degli Infiammati di Padova. Fu proprio Gelli, per conto di Cosimo I, a scrivere a Varchi per chiedere il ritorno in Toscana di Vesalio nel 1543, l'anno in cui lo stesso Varchi stese un sonetto di lode a Vesalio per convincerlo ad accettare la cattedra di anatomia che Cosimo I gli offriva all'Università di Pisa: "Vessalio mio, che così conto e chiaro / Il picciol mondo e le sue parti avete, / Come ha 'l maggior Colui che 'l fece, e sete / Solo senza simil, non dico paro: / Al toscan Duce non di voi men raro, / Intendendo da me come sarete / Sopra Arno in breve alle Pisane mete, / Fu dolce più ch'io non so dire, e caro; / E ch'io di nuovo caldamente a voi / Riscrivessi m'impose, e quanto all'opra / Facesse di mestier, tutto fornissi. / Movete dunque, e col favor di sopra / Venite a lui far lieto e tragger noi / Col lume vostro di sì oscuri abissi" (si tratta del sonetto CCXXXVIII in VARCHI 1859: 867).

⁴⁷ Si vedano per esempio le obiezioni di Oechslin ha contestato l'idea che si possa parlare di "città ideale" estrapolandone il concetto dai casi specifici, e tra loro diversi, in cui di volta in volta si pone "il problema dell'*habitat* umano" (OECHSLIN 1993: 455). Sulla città ideale cfr. ARGAN 1969, MARCONI-FIORE-MURATORE-VALERIANI 1973, FIRPO 1975, TENENTI 1976, PAOLI 2013 (per il caso di Alberti), KRUFF 1989 e HUB 2009 (sul caso di Sforzinda, la città di Filarete).

umbelico [al corpo] dell'omo" (MARTINI 1967: 363). A sua volta, "più vicino e propinquo alla comune piazza è possibile" dovrà essere "el palazzo del signore" (*ibid.*: 364). Nel trattato di Francesco di Giorgio Martini, l'analogia tra corpo umano e città serve a ridefinire il ruolo della piazza secondo una direzione che si osserva in altri testi di architettura tra Quattrocento e Cinquecento: da una struttura urbana che prevede piazze diverse, ciascuna specializzata in una funzione, si passa a una piazza "principalissima [...] che veramente si possa chiamar pubblica" (PALLADIO 1570, libro III, cap. 16). Nei pressi di questa, dal Filarete, primo a proporre uno schema urbano di tipo radiale, a Francesco di Giorgio e più tardi a Palladio, si trova il "palazzo reale" o il "palazzo del Principe, over della Signoria", e cioè quello stesso edificio - quella stessa scena, si potrebbe dire - che, sulla scorta di un fondamentale passaggio vitruviano, trattatisti come Pellegrino Prisciani, Sebastiano Serlio e Angelo Ingegneri prescrivevano per la scena tragica. "Genera autem sunt scaenarum tria" - aveva scritto Vitruvio pensando a una scenografia che sfruttava i cosiddetti *períaktoi*, diversa quindi da quella che, come ricorderemo nel prossimo capitolo, avrebbe conosciuto il Rinascimento - "unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum" (V, 6, 9). Le scene tragiche, proseguiva il *De architectura*, "deformantur columns et fastigis et signis reliquisque regalibus rebus", indicazione tradotta quasi alla lettera nel manoscritto *Spectacula*, dove Prisciani avrebbe scritto che "per gli tragici gli bisogna adornamenti, palazi, cologne e signi et altri regali apparati" (PRISCIANI 1992: 47). Serlio, nel testo che grazie alle figure prospettiche canonizza la scenografia cinquecentesca, avrebbe ulteriormente specificato il legame tra luogo della tragedia e azione tragica:

La scena tragica sarà per rappresentare tragedie. Li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personagi: per cio che gli accidenti amorosi et casi inopinati, morte violenti e crudeli (per quanto si lege nelle tragedie antiche e anco nelle moderne) sonno sempre interamente dentro le case dei signori, duchi, o gran principi, imo di re, e perho (come ho detto) in cotali apparati non si farà edificio che non habia del nobile. (SERLIO 1545: 68r)

A fine Cinquecento, Angelo Ingegneri sarebbe infine tornato su questo punto forte dell'esperienza del Teatro Olimpico, per il cui spettacolo inaugurale, l'*Edipo re* del 3 marzo 1585, aveva curato la regia. Stendendo il suo discorso *Della poesia rappresentativa*, pubblicato nel 1598, Ingegneri poteva in realtà contare non solo sulla propria attività, ma su una stagione di teatro che, pur priva di capolavori sul versante della tragedia, aveva ormai contribuito a un ripensamento complessivo della rappresentazione scenica. Si tornerà più avanti sulle prescrizioni riguardo al luogo dove devono svolgersi i fatti della favola secondo l'Ingegneri, ma è utile ricordare qui il suo apprezzamento per la *scenafrente* dell'Olimpico, che per le tragedie aveva “una convenevolezza grandissima”: essa, infatti, “secondo l'uso de gli antichi, non vuole figurare altro che un qualche illustro edificio” e servire per “un cortile d'un Palagio Reale, e 'l proscenio per piazza del medesimo, ove con maggior verosimiglianza verrebbe a capitare il Re, e a trattare delle cose importantissime che occorrono” (INGEGNERI 1598: 64).

In riferimento agli esempi di Vitruvio e Serlio, è stato notato di recente come le indicazioni sulla scenografia integrarono le definizioni di tragedia e di commedia fornite da Aristotele, orientando la prima verso il passato e le grandi azioni di personaggi di alto rango e la seconda verso il presente e la vita quotidiana (HOXBY 2015: 59-60). È un rapporto tra scenografia e poetica in cui occorre far entrare anche l'urbanistica: il luogo prescritto per l'azione tragica sulla scena teatrale coincideva con quello che, nell'organizzazione urbana, era deputato allo svolgimento delle funzioni vitali della città (SIMONCINI 1974: 220-221).

Francesco Orlando, nel suo saggio che più chiaramente spiegava il concetto di “rimotivazione”, aveva individuato un esempio dell'originalità di un autore acquisita non per via di trasgressione ma, appunto, attraverso una rimotivazione di ciò che derivava dalla tradizione letteraria precedente in Racine, capace di rispettare “un codice non solo forte ma fortissimo”,

quello delle “prescrizioni dell’unità di luogo e dell’unità di tempo” attribuendo però al “luogo unico della tragedia [...] altre ragioni che la convenzione” (ORLANDO 1992: 233). È un’ipotesi felicissima per la storia della letteratura, dove senz’altro l’originalità non coincide sempre con la trasgressione di ciò che si eredita dal passato, e una lettura convincente di Racine (l’ipotesi era inizialmente nata nel contesto di un’analisi freudiana della *Phèdre*). E tuttavia proprio l’esempio di Racine ha il difetto di oscurare un fatto che si può dare per scontato da una prospettiva moderna, ma che non lo era stato sempre: la prescrizione dell’unità di luogo, prima di diventare una regola così necessaria e prevedibile da dover essere rimotivata, era stata a propria volta un’innovazione, una rimotivazione del concetto aristotelico di unità di azione. L’itinerario compiuto fin qui dovrebbe aver dimostrato che l’applicazione dell’unità organica all’edificio e alla città attribuisce alla struttura urbana, e in particolare alla piazza che ne occupa il centro,⁴⁸ un significato nuovo, che ‘rimotiva’ il luogo prima che l’introduzione del paradigma dell’unità di luogo contribuisca a sua volta a modificare l’unità di azione.

⁴⁸ Sulla reinterpretazione teatrale dello spazio della piazza nel Rinascimento cfr. ATKINSON 2013.

Capitolo 3

Paradigmi in movimento

1. Un errore di Trissino

Nella *Quinta divisione* della *Poetica* uscita postuma nel 1562, Trissino presenta le sei parti della tragedia riprendendo una scansione e una gerarchia che erano già state di Aristotele:

Le parti poi, che costituiscono la qualità della Tragedia, sono sei, cioè, la favola, il costume, il discorso, le parole, la melodia, e la rappresentazione: ma le parti della quantità, allhora diremo, quando tratteremo della grandezza della favola. Di queste sei parti adunque, tre sono quelle, le quali si hanno ad imitare, cioè la favola, i costumi, & i discorsi; e due quelle, con le quali si fa la imitatione, cioè le parole, e la melodia; e la sesta è il modo, col quale si fa essa imitatione, cioè la rappresentazione, la quale rappresentazione per essere quella, che primamente s'appresenta a gli occhi de i spettatori, pare essere la prima, e principale parte della Tragedia, e dopo quella, i versi, e la melodia, percioche con essi versi, e con essa melodia si fa la imitatione. Ma noi devemo considerare, che quelle parti che sono prime ne i spettatori, sono le ultime poste in opera da i Poeti, i quali prima cercano la attione, e poi i costumi, e i discorsi, che vogliono imitare, e ultimamente legano le parole in versi da imitarle, lasciando la cura della melodia, e della rappresentazione al corago. (TRISSINO 1970: 15)

Anche Aristotele aveva riconosciuto allo spettacolo la capacità di essere “emotionally powerful” (così nella traduzione di Halliwell, cfr. ARISTOTLE 1987: 38), ma non aveva avuto esitazioni nel considerarlo “the least integral of all to the poet’s art: for the potential of tragedy does not depend upon public performance and actors; and, besides, the art of the mask-maker carries more weight than the poet’s as regards the elaboration of visual effects” (*ibid.* 38-39).¹ Perché Trissino, che di fatto parafrasava il testo di Aristotele senza particolare originalità, aveva sentito il bisogno di negare il primato della rappresentazione osservando che si trattava solo di apparenza, di una gerarchia che, valida “a gli occhi de i spettatori”, doveva essere rovesciata dal punto di vista del poeta?

¹ Cito la traduzione inglese di Halliwell perché la contraddizione di Trissino su cui mi soffermo in queste pagine spicca in rapporto all’accurato commento ad Aristotele fornito dallo stesso studioso che uso anche in seguito (HALLIWELL 1986).

Per rispondere occorre fare un passo indietro. A Trissino si deve la *Sofonisba*, l'opera che è sempre stata considerata la prima tragedia regolare - cioè, aristotelicamente regolare - della letteratura italiana. Pubblicata nel 1524 e probabilmente rappresentata per la prima volta solo nel 1556 (a Blois, in una versione francese curata da Mellin de Saint Gelais), la *Sofonisba* fu composta a Roma nel 1514-1515 durante il papato di Leone X.² Nella lettera di dedica a quest'ultimo, Trissino individuava la ragione che lo aveva indotto a scrivere il testo "in lingua italiana" nella necessità di essere compreso da tutti, e quindi di poter giovare - la tragedia, infatti, "muove compassione, e tema; con le quali, e con altri ammaestramenti arca diletto a gli ascoltatori, e utilitate al vivere humano" (TRISSINO 1524: 2v) - al più ampio pubblico possibile:

Perciò che la cagione, la qual m'ha indotto a farla in questa lingua, si e; che havendo la Tragedia sei parti necessarie, cioe la Favola, i Costumi, le Parole, il Discorso, la Rappresentatione, e il Canto; Manifesta cosa e, che havendosi a rappresentare in Italia, non potrebbe essere intesa da tutto il popolo, s'ella fosse in altra lingua, che Italiana, composta; Et appresso i Costumi, le sententie, e il Discorso non arrecherebbono universale utilitate, e diletto, se non fossero intese da gli ascoltanti. Si che *per non le torre la Rappresentatione, la quale (come dice Aristotele) e la prima parte de la Tragedia*, e per altre cagioni, che sarebbero lunghe a narrare, elessi di scriverla in questo Idioma. (*Ibid.*: 3r-3v)

Ci si potrebbe accontentare di considerare ancora immaturo l'approccio di Trissino alla *Poetica* al tempo della composizione della *Sofonisba*, a dispetto dell'elenco comunque preciso delle parti che compongono la tragedia, e spiegare così l'errore con cui alla rappresentazione viene attribuito il posto più importante.³ È un'ipotesi che sembra confermata dal fatto che lo stesso Trissino modificò il passaggio della dedica in un'edizione successiva, stampata nel 1529, sostituendo l'idea che la rappresentazione fosse la "prima parte della tragedia" con quella che si trattasse invece della "più dilettevole" (TRISSINO 1529: 3r). Eppure se davvero fosse stato un semplice fraintendimento,

² La dedica di Trissino al papa "garantisce il valore e il decoro morali del genere tragico", e come tale sarebbe stata richiamata almeno fino all'omaggio rivolto all'alto prelato Girolamo Fosco da Angelo Ingegneri nella *Tomiri* del 1607 (RICCÒ 2008: 26).

³ È questa la lettura fornita da CASTORINA 2016.

magari dettato dalla mancanza di un testo affidabile – ma la traduzione latina di Giorgio Valla era uscita già nel 1498, e per un brano come quello di cui si parla non si doveva certo aspettare la versione di Alessandro de' Pazzi del 1524 (a stampa nel 1536) o il commento di Robortello del 1548 –, se davvero fosse stato un fraintendimento, si diceva, non si capirebbe la scelta di scrivere, nella *Quinta divisione*, che la rappresentazione non è la “principale parte”, anche se “pare essere la prima”. A chi si stava rivolgendo Trissino prevenendo l'eventuale obiezione del lettore? Probabilmente a sé stesso: che la rappresentazione non fosse la parte principale della tragedia era qualcosa che egli aveva dovuto imparare, piegando il proprio modo di intendere la rappresentazione tragica alla lettera del testo di Aristotele che, quale che fosse l'edizione disponibile, su quel punto non ammetteva equivoci.⁴

2. Teatro scritto, teatro rappresentato

La nascita del teatro moderno è un fenomeno pratico e teorico, fatto di sperimentazioni con la messinscena e di riscoperte testuali, tanto di testi drammaturgici classici quanto di opere teoriche. All'interno di questo articolato processo, che convenzionalmente si fa iniziare nelle corti italiane del secondo Quattrocento e che prosegue per tutto il secolo successivo fino a prendere una dimensione europea, si individuano di solito due fuochi che vanno da un massimo a un minimo di teorizzazione: dalla parte del primo si dispongono i generi più intellettualistici, dalla parte del secondo quelli più vicini a una fruizione immediata, se non popolare quantomeno non gravata da un approccio normativo alla letteratura. È un modello che non vale soltanto per il teatro, e che risulta particolarmente adatto per parlare di un'epoca che, con la stampa, conosce possibilità di

⁴ Proprio trascurando la genealogia che dalla prima edizione della *Sofonisba* passa alla seconda e infine approda al risultato della *Quinta divisione della Poetica*, Maria Luisa Doglio può permettersi di sottolineare la coincidenza tra Aristotele e Trissino e di affermare che l'idea secondo cui il testo tragico ha valore assoluto, indipendente dalla messinscena, è “autorevolmente ribadita” (così in INGENGERI 1989: XIII) da Trissino in accordo con Aristotele: *l'excusatio non petita* e il confronto tra le prese di posizione successive di Trissino – fattori né l'uno né considerati da Doglio – attenuano invece questa certezza.

diffusione e di regolamentazione senza precedenti: l'applauso della moltitudine non è mai stato così importante, così come non lo sono mai state le regole di un sistema dei generi letterari alla cui definizione contribuisce ormai il mercato editoriale.

La sintesi migliore di un panorama letterario che si estende dall'apprezzamento del pubblico senza l'approvazione dei dotti al rispetto degli esperti di poesia privo di successo presso i lettori è offerta ancora una volta da una pagina dei *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso, dove il contrasto è esemplificato dai casi di Ariosto e di Trissino, nella fattispecie poeta epico dell'*Italia liberata dai Goti*:

l'Ariosto, che, partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovanisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali; ove il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propose d'imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezzato quasi da nissuno, muto nel teatro del mondo e morto alla luce de gli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato se ne rimane. (TASSO 1964: 22-23)

Un discorso analogo, come si diceva, si potrebbe fare per il teatro, mettendo in contrasto i generi non teorizzati dalla *Poetica* (come la commedia, materia del presunto secondo libro del trattato) o addirittura non previsti (come la tragicommedia, forma mista che sfuggiva alla griglia aristotelica), con un genere come la tragedia, non solo dettagliatamente discusso, ma anche ritenuto la più nobile tra le forme letterarie da Aristotele. Come nel caso dell'epica affrontato da Tasso, Trissino starebbe ancora dal lato dell'insuccesso di pubblico, anche se in realtà la sua *Sofonisba* ebbe numerose edizioni (sedici nel Cinquecento). È vero però che la tragedia come genere conobbe una fortuna molto limitata, per ragioni tanto estetiche – ancora di recente si è riproposta un'idea che era già stata di Croce, suggerendo che il problema principale sia stato la mancanza di un capolavoro, di un equivalente di ciò che fu la *Gerusalemme liberata* per la poesia epica (JAVITCH 2001b) –, quanto politiche, visto che “le fragili signorie” italiane, a differenza di ciò che sarebbe

accaduto in Inghilterra e in Francia, “non sopportavano di veder messe a nudo le contraddizioni del principe” (PIERI 2006: 169), che non ultimo per motivi economici, dato che per la messinscena della tragedia, inevitabilmente sfarzosa per essere imitazione “d’azioni reali e di regie persone”, serviva “borsa reale”, come avrebbe detto Angelo Ingegneri con ottica oramai retrospettiva nel 1598 (INGEGNERI 1598: 10).

Le ultime due cause di ‘sfortuna’ della tragedia sono importanti anche per un’altra polarizzazione, questa volta interna al genere tragico, tra una riscoperta della tragedia in senso filologico - come studio, commento e riscrittura dei testi e dei trattati - e una in accezione propriamente teatrale, come tentativo di riportare sulla scena i testi tragici. Torniamo così all’individuazione delle sei parti della tragedia secondo Aristotele e alla gerarchia per cui alla “favola” spetta il primo posto e alla rappresentazione l’ultimo, esclusa dall’arte di comporre tragedie per come deve intenderla il poeta. Per quanto riguarda questa nuova alternativa - tragedia testuale da una parte, tragedia teatrale dall’altra -, Trissino è solitamente considerato uno dei rappresentanti del primo gruppo, mentre Giovambattista Giraldi Cinzio fu colui che iniziò a concepire la questione della tragedia in termini teatrali, rivelando anche in questo ambito, come per il romanzo, un’attitudine a superare le regole aristoteliche sulla base della convinzione che a tempi moderni dovessero corrispondere regole moderne.⁵

Ricostruire lo scenario complessivo della tragedia italiana del Cinquecento imporrebbe di valutare la specificità di ogni singola corte, seguendo un modello di storia letteraria sempre metodologicamente ricondotto all’influente studio di Dionisotti *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967) e per la tragedia applicato di recente da Marzia Pieri (2006). A guardare la situazione dal punto di vista teorico, però, ci si può limitare a segnalare le due direzioni sopra

⁵ Rinvio su questo a CONFALONIERI 2014 con ulteriori rinvii bibliografici e una discussione dei maggiori studi dedicati al problema della legittimazione teorica del romanzo nel Cinquecento (HEMPFER 1987, JAVITCH 1991, SBERLATI 2001).

indicate, sottolineando che, a fronte delle difficoltà pratiche della messinscena, progressivamente “ci si arrese del tutto” (PIERI 2006: 194): la tragedia declamata, cioè, prevalse, allontanando il genere dal palcoscenico e favorendone una concezione aristotelica, quella che prevedeva la centralità del testo e la corrispondente svalutazione della messinscena - l’idea, insomma, che ha fatto parlare di Aristotele come del “vampiro” del teatro occidentale (DUPONT 2007).

L’inferiorità della rappresentazione rispetto all’azione (alla “favola”, col termine in uso nelle traduzioni cinquecentesche della *Poetica*) significa che la messinscena non deve avere un ruolo nella concezione del testo, che infatti, secondo un famoso principio di Aristotele, dovrebbe riuscire a esercitare la sua potenza anche senza la rappresentazione e senza gli attori. Da questa prospettiva, la discussione sulla tragedia che si svolse sul testo di Aristotele tradotto e commentato nel Cinquecento sembrerebbe non aver niente a che fare con la dimensione della rappresentazione. Eppure nel “dibattito serrato e [...] pedantissimo sui grandi temi del verosimile, della funzione civile del teatro, delle unità, del concetto di imitazione” (PIERI 1989: 123) è riconoscibile una presenza della rappresentazione che non si può spiegare con il solo riferimento alla *Poetica*. Ciò vale sia per la scelta dei temi del dibattito che per il modo di affrontarli: pur discussi col testo di Aristotele alla mano, i problemi teorici appena elencati non sono interamente provocati dalla *Poetica* né sono del tutto risolti sfruttando i principi che si potevano ricavare dal trattato. Ma c’è ancora un’altra questione che è importante sollevare: il fatto che non tutto il dibattito fosse ‘aristotelico’ ma che per ‘aristotelico’ sia stato sempre considerato - e ciò fin dal Cinquecento, quando “dietro la maschera dell’aristotelismo” (JAVITCH 1999a) si cercano talvolta di far passare idee che non erano in realtà riconducibili ad Aristotele - apre un problema nell’interpretazione dei testi e nella valutazione delle categorie utilizzate per spiegarli. Ne darò un

esempio concentrandomi su due delle questioni poc'anzi elencate e sul loro rapporto reciproco, quella della verosimiglianza e quella dell'unità.

3. Una festa per gli occhi

A fronte del disinteresse per la dimensione dello spettacolo che avrebbe dimostrato la *Poetica* di Aristotele una volta pienamente riscoperta, chi assisteva alle rappresentazioni tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento sembrava più attratto dalle scene e dagli intermezzi che non dai testi stessi. La famosa lettera in cui Isabella d'Este scrive il 5 febbraio 1502 da Ferrara al marito Francesco Gonzaga che la rappresentazione della *Bacchide* avvenuta nel contesto dei festeggiamenti per le nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia “fu tanto longa et fastidiosa et senza balli intramezzi, che più volte me augurai a Mantova” non è certo un giudizio inequivoco sulla qualità dell'opera, tanto più che il messaggio era inviato al marito rimasto per l'appunto a Mantova, ma è vero che nelle testimonianze degli spettatori dell'epoca le descrizioni degli apparati prevalgono spesso su quelle dei testi.⁶ Il 13 febbraio 1501, Sigismondo Cantelmo, un gentiluomo al servizio di Ercole d'Este, scriveva al duca per riferire degli spettacoli che avevano avuto luogo durante le celebrazioni per il carnevale a Mantova. Alle “recitationi”, pur “belle et delectevole”, Cantelmo dedica soltanto poche righe in chiusura, mentre per tutta la lettera si impegna a descrivere il “sumptuosissimo” apparato, addirittura così bello da essere quasi ineffabile:

non dubito V. Ex.^a per più vie harà inteso l'essere del spectaculo quale sia stato: non di meno ancor mi non voglio mancare dal offitio della mia debita servitù: certificandola scrivo la verità, quantuncha tanta magnificentia recerchasse chi sapesse meglio scrivere, et exprimendo pengere la nobilità et excellentia del prefato spectaculo; la vaghezza del quale con quanta brevità potrò, me sforzarò dimostrare [...]. (cit. in D'ANCONA 1891, II, p. 381)

⁶ La lettera è riprodotta in D'ANCONA 1891, II, p. 385.

Tra le testimonianze più note sull'attività teatrale nelle corti italiane tra Quattrocento e Cinquecento e sull'ammirazione che poteva suscitare l'apparato per la scena c'è la lettera del marzo 1508 in cui Bernardino Prosperi informa Isabella d'Este sulla rappresentazione ferrarese della *Cassaria* di Ludovico Ariosto. “Lo suggieto fu bellissimo”, scrive Prosperi,

ma quello che è stato il meglio in tutte queste feste et representationi, è stato tute le sene, dove si sono representate, quale a facto uno M° Peregrino depintore che sta con el Sig.re; che è una contracta et prospectiva di una terra cum case, chiesie, campanili et zardini, che la persona non si può satiare a guardarle per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno et bene intese, quale non credo se guasti, ma che la salvarano per usarla de le altre fiata. (*Ibid.*: 394)

Gli studiosi che si sono occupati di questa lettera, portata all'attenzione della critica a fine Ottocento e già considerata famosa più di un secolo fa,⁷ hanno discusso sul significato da attribuire al termine “prospectiva”, dietro al quale si nasconderebbe forse un tipo di scena “solo parzialmente e imperfettamente prospettica” (ZORZI 1977: 28). Questa riserva non cancella comunque il riconoscimento delle innovazioni nel campo della scenografia che si devono all'ambiente ferrarese, e ciò fin dalla rappresentazione dei *Menechini* di Plauto del 1486, recitata, secondo la cronaca del diarista Bernardino Zambotti, “suxo uno tribunale novo in forma de una citade de asse con caxe dipinte” (cit. in PARDI 1904: 12).⁸ I confini tra medievale pluralità dei luoghi della rappresentazione e rinascimentale unificazione dello spazio scenico non si possono collocare in un anno o in un luogo preciso, ma è vero che la “città ferrarese” (POVOLEDO 1975, RUFFINI 1994) - una contrada, un unico luogo - segna uno scarto rispetto alla varietà delle sacre rappresentazioni.

Nel tentativo di chiarire se il resoconto di Bernardino Prosperi si riferisse a una scena già prospettica in accezione tecnica, gli storici dell'arte e della scenografia hanno studiato l'attività di

⁷ Tale la ritenevano già Alessandro Luzio e Rodolfo Renier in uno studio originariamente apparso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e di recente ripubblicato da Simone Albonico (cfr. LUZIO-REINER 2005).

⁸ Sul ritorno in scena dei testi plautini a Ferrara cfr. GUASTELLA 2007.

Pellegrino da Udine – secondo la lettera, il pittore responsabile della scena, che in quel tempo si trovava al servizio di Ercole d’Este – e un bozzetto conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara di attribuzione e datazione controverse che documenterebbe l’uso della prospettiva nella scena ferrarese. Non si è tuttavia stabilito se questo disegno, solo parzialmente leggibile, sia da ricondurre a una rappresentazione dei *Suppositi* del 1509, e quindi anch’esso a Pellegrino da Udine (*ibid.*: 377), o a una data successiva al 1532 e forse all’opera di Girolamo da Carpi (ZORZI 1977: 28), con la conseguenza che Pellegrino non sembrerebbe più essersi occupato di pittura per la scena dopo il lavoro del 1508. Quale che sia l’ipotesi da preferire, non si trova nell’ammirata descrizione di Bernardino Prosperi un elemento su cui, se si confronta il testo con analoghi resoconti di poco successivi, lo spettatore non avrebbe probabilmente mancato di soffermarsi, e cioè l’effetto di illusione del reale generato dall’eventuale uso della prospettiva nella scenografia.

È il febbraio 1513 quando un entusiasta Baldassarre Castiglione racconta a Ludovico di Canossa la sua esperienza di regista ma anche di spettatore della *Calandria*, la commedia di Bernardo Dovizi di Bibbiena appena rappresentata presso la corte di Urbino con la scenografia di Girolamo Genga:

La scena poi era finta una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere: et ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezo rilievo, tanto ben finito, che con tutte l’opere del Stato d’Urbino non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi: tutto lavorato di stucco, con historie bellissime, finte le finestre d’alabastro, tutti gli architravi e le cornici d’oro fino et azzurro oltramarino, et in certi lochi, vetri finti di gioie, che parevano verissime: figure intorno tonde, finte di marmo, colonnette lavorate. Saria longo a dire ogni cosa.⁹

⁹ Una trascrizione integrale della lettera si trova RUFFINI 1983 (197-199), da cui si cita e al quale si rinvia per ulteriori approfondimenti sulla rappresentazione urbinata della *Calandria* (*ibid.*: 125-203, ma anche RUFFINI 1986).

L'anno successivo la stessa commedia fu rappresentata a Roma con una scena altrettanto sorprendente di Baldassarre Peruzzi.¹⁰ A documentare la meraviglia del pubblico sarebbe stato Vasari, non presente a differenza di Castiglione sul luogo della rappresentazione – era nato solo tre anni prima – ma pronto a riconoscere il ruolo di Peruzzi per la storia della scenografia; sappiamo peraltro che, ripresi dall'allievo Serlio nel *Secondo libro di prospettiva* uscito in edizione bilingue a Parigi nel 1545, i bozzetti di Peruzzi sarebbero stati importanti per la canonizzazione delle tre scene rinascimentali, comica, tragica e pastorale (POVOLEDO 1975: 374):¹¹

[Baldassarre Peruzzi] Fece nel tempo di Leone, in Campidoglio di Roma per recitare una comedia, uno apparato et una prospettiva, nel qual lavoro si mostrò quanto di perfezione e di grazia fosse nell'ingegno di Baldassarre dal cielo infuso; né mai si può pensare di vedere i palazzi, le case et i tempj nelle scene moderne, quanto di grandezza mostrasse nella piccolezza del sito dell'ingegno di sì gran prospettivo fatto, le stravaganti bizzarrie di andari in cornici e di vie, che con case parte vere e finite ingannavano gli occhi di tutti, dimostrandosi essere, non una piazza dipinta, ma vera; e quella sì di lumi e di abiti nelle figure de gli istrioni fece propri et al vero simili, che non le favole recitare parevano in comedia, ma una cosa vera e viva, la quale allora intervenisse.¹²

Le descrizioni di Castiglione e di Vasari documentano dal punto di vista degli spettatori l'effetto di illusione di realtà con cui ironicamente aveva giocato l'autore stesso della commedia introducendo il testo al pubblico:

La terra che vedete qui è Roma. La quale già esser soleva sì ampla, sì spaziosa, sì grande che, trionfando, molte città e paesi e fiumi largamente in se stessa riceveva; e ora è sì piccola diventata che, come vedete, agiatamente cape nella città vostra. (Cit. in SANESI 1912: 9)

¹⁰ Su questa rappresentazione romana cfr. BRUSCHI-CRUCIANI 1968, CRUCIANI 1983, BOTTONI 2005 e il recente HARA 2017, a cui si rinvia per una più esaustiva bibliografia. Sull'attività di Peruzzi come scenografo cfr. CRUCIANI 1974 e più in generale FAGIOLO-MADONNA 1987.

¹¹ Si ricorderà la genealogia stabilita da Egnatio Danti nel suo commento a *Le due regole della prospettiva pratica* di Jacopo Barozzi da Vignola: "Piero della Francesca fu il primo che ne scrisse, Francesco di Giorgio la tramandò a Baldassarre Peruzzi che la insegnò a Serlio" (VIGNOLA 1583: 82). Su questi rapporti si veda la sintesi di ROCCASECCA 2013.

¹² Il testo si legge in svariati studi dedicati al teatro, ma risale a VASARI 1550, III, p. 170.

Elena Povoledo ha distinto tra un uso della città prospettica “con intendimento realistico” che si traduce in un “pretesto di splendore celebrativo” (POVOLEDO 1975: 381) di una determinata città – con la idealizzazione sulla scena di una città reale che a teatro contempla sé stessa (ZORZI 1977: 92) – e un uso al contrario generico, dove conta sì la presenza degli edifici sulla scena, ma non il fatto che questi edifici rimandino a una specifica città. Questo secondo uso è già visibile nel prologo della *Calandria*, ma l’esempio più noto è quello della *Mandragola* di Machiavelli, dove si gioca su una città “che non ha volto” (POVOLEDO 1975: 382).¹³

Vedete l'apparato,
quale or vi si dimostra:
questa è Firenze vostra;
un'altra volta sarà Roma o Pisa:
cosa da smascellarsi dalle risa. (Prologo, 7-11)

Eppure l'ironia verso l'identificazione della città ritratta sulla scena con una città in particolare rivela che quell'identificazione era possibile, e che tale possibilità era oramai percepita dagli spettatori.¹⁴ È questo il punto in comune tra i due usi sopra ricordati, ed è ciò che più conta, perché significa che la questione dell'illusione di realtà – in una parola, il problema della verosimiglianza – non entra a teatro per via teorico-testuale, ma piuttosto attraverso la messinscena.

4. Tra scenografia e poetica

In questi anni e per tutta la prima metà del Cinquecento – o quantomeno fino alla rappresentazione fiorentina del *Commodo* di Antonio Landi con le scene di Aristotile da San Gallo, che prevedevano una dilatazione degli intermedi e un sole mobile che marcava il trascorrere

¹³ Insiste invece sulla verosimiglianza della scena propriamente “fiorentina” Rinaldo Rinaldi, curatore dell'edizione da cui si cita (MACHIARELLI 2010, *ad locum*).

¹⁴ Altri esempi si trovano nei prologhi del *Negromante* di Ariosto e della *Moscheta* di Ruzante. Cfr. ZORZI 1977 (p. 30) e Fanelli 2016.

del tempo - la scena è fissa.¹⁵ È certamente importante anche in questo caso tenere in considerazione le differenze tra una scena bidimensionale come quella della “città ferrarese” (peraltro forse non prospettica), una tridimensionale che al fondale prospettico affianca elementi lignei in rilievo anch’essi disposti prospetticamente (come accadde per la scena della *Calandria* descritta da Castiglione e per la cosiddetta scena “peruzziana”) o infine una prospettiva ottenuta con un sistema di quinte scalari, come nel modello proposto da Serlio.¹⁶ Tuttavia è altrettanto decisivo sottolineare la fissità della scena, e soprattutto il fatto che la scena prospettica e con essa la possibilità di illudere lo spettatore intervengono su questa unità del luogo causata dalla necessità materiale di non poter cambiare la scenografia durante la rappresentazione. Che rapporto c’è tra questa condizione di unità del luogo scenico in accezione materiale e l’unità di luogo che sarebbe stata teorizzata qualche decennio più tardi estraendola - contro la lettera del testo, secondo un’opinione già maggioritaria nel Cinquecento - dalla *Poetica* di Aristotele?

Condizionata dalla separazione tra un approccio testuale al teatro e uno che si rivolge invece alla scenografia - tra chi segue la gerarchia aristotelica, potremmo dire, e chi la respinge -, la questione è stata tradizionalmente impostata in termini oppositivi: a chi ha visto l’origine del dibattito sulle unità in Aristotele, individuando quindi in una errata interpretazione della *Poetica* la formalizzazione dell’unità di tempo e ancora di più dell’unità di luogo e in un fraintendimento del trattato la loro preminenza rispetto all’unità di azione (BRAY 1927; WEINBERG 1961; YOUNG 2013), ha replicato chi ha voluto insistere esclusivamente sulle condizioni materiali della

¹⁵ Oltre agli studi citati finora e di seguito, sulla scenografia nel Rinascimento cfr. MAGAGNATO 1954 (con un utile repertorio di immagini), la raccolta curata da JACQUOT 1964; MOLINARI 1964, 1974 e 1985, MAROTTI 1974 e ATTOLINI 1988, oltre che le sezioni rilevanti all’interno di NICOLL 1971, PERRELLI 2002 e SURGERS 2002. A questi contributi bisogna aggiungere gli inquadramenti di ZORZI 1981 (sulla scena) e di CRUCIANI 1992 (sullo spazio del teatro) nonché, rivolto al Rinascimento, CRUCIANI 1972.

¹⁶ Cfr. DAMISCH 1987: 198-199.

rappresentazione come causa della rilettura spazio-temporale dell'unità di azione aristotelica (KERNODLE 1944; VÉDIER 1955).

Nel suo studio *Ut pictura theatrum*, Emmanuelle Hénin ha reagito a questo reciproco “aveuglement de la critique” - una situazione per cui “les études sur la dramaturgie classique ignorent massivement l'origine picturale du ‘dogme’ des unités, tandis que l'historiens d'art ne repèrent que sporadiquement le phénomène sans voir sa continuité” (HÉNIN 2003: 277) - sostenendo che occorre ripensare l'influenza tra la teoria e la pratica senza privilegiare né l'una né l'altra: “les unités de lieu et de temps ne dépendent ni d'une lecture myope d'Aristote, ni des conditions matérielles de la représentation” (*ibid.*: 276).¹⁷ Guardando all'“échange constant” (*ibid.*: 277) tra pittura e teatro, Hénin ha proposto una soluzione in quattro fasi “à la fois successives et simultanées” (*ibid.*: 277) in cui si declina il rapporto tra le due arti. Senza discutere la prospettiva teleologica con la quale Hénin ricostruisce un problema la cui piena maturazione considera francese malgrado ne riconosca l'origine italiana (*ibid.*: 276), è possibile rifarsi a queste quattro fasi per rilanciare la questione dei rapporti tra teoria e pratica, tra ricezione della *Poetica* e condizioni materiali della scena.

La prima fase sarebbe tutta teorica: “les premiers exégètes d'Aristote”, sostiene Hénin, “tentent de définir l'unité d'illusion à partir d'un schéma visuel abstrait” (*ibid.*: 277). In questo modo la *Poetica* di Aristotele conterrebbe già gli elementi teorici non solo per concettualizzare l'unità di azione, “seule explicitement formulée”, ma anche quella di tempo, che “se fonde sur une allusion obscure (et probablement non normative) au ‘tour de soleil’”, e, più problematicamente, quella di luogo, che sarebbe ricavabile dalla “comparaison avec la ‘juste grandeur’ d'un animal” (*ibidem*). Nella seconda fase, documentata da opere come il *Dialogo della pittura* di Paolo Pino

¹⁷ Su quest'ultimo punto si veda già DEIERKAUF-HOLSBOER 1960.

(1548) e il *Dialogo di pittura* di Ludovico Dolce (1557), l'unità di azione in pittura risentirebbe della formulazione del concetto in ambito teatrale. Nella terza, che arriva nel Seicento e prevede il passaggio dall'Italia alla Francia, si verificherebbe un confronto tra le esigenze dell'aristotelismo e l'esperienza pittorica tale per cui "le paradigme visuel et pictural fonde une réflexion sur l'illusion s'exprimant à travers les unités" (*ibidem*). L'ultima fase, quella dei "traités maniéristes" che inizia dalle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini e si perfeziona nel Seicento ancora una volta in Francia, comporta un nuovo ritorno dalla teoria delle unità alla teoria della pittura, e approda alla possibilità di leggere il quadro in senso narrativo (*ibid.*: 277-278).

Come si vede, è questa una ricostruzione che conferma la fluidità dei discorsi di cui si era parlato nel capitolo precedente. Pur essendo metodologicamente condivisibile, però, l'ipotesi di Hénin ha almeno due punti che vorrei discutere, due aspetti corrispondenti alla prima e alla terza delle quattro fasi appena riassunte.

Non è sicuro, infatti, che nella *Poetica* di Aristotele si trovino tutti gli elementi per l'elaborazione teorica delle tre unità e che si debba perciò partire dalla ricezione della *Poetica*: se così fosse, ne uscirebbe riaffermata l'idea della linea teorico-testualista, quella che nega alle condizioni materiali della messinscena un ruolo nella determinazione dei concetti di poetica. Ciò non significa peraltro che l'idea di una interpretazione spaziale della giusta dimensione di un'opera - che appunto deve avere grandezza conveniente, come un animale - sia da scartare: anche in quel caso, però, resta da capire che cosa venga prima, se il testo di Aristotele o se, come ho suggerito in precedenza, la spazializzazione della metafora organica che coinvolge la ricezione di Vitruvio e l'utilizzo del corpo in architettura e in urbanistica prima che la *Poetica* venisse letta e commentata (i primi commenti, vale la pena di ricordarlo, escono alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento). Anche se non lo scrive esplicitamente, la data di partenza a cui pensa Hénin per la

sua periodizzazione sembra da collocare non molto prima del commento di Robortello – non si vede altrimenti a chi si starebbe pensando quando ci si riferisce a “les premiers exégètes d’Aristote” (*ibid.*: 277), dato che il commento di Robortello, a stampa nel 1548, fu il primo a essere pubblicato –, e ciò significa sia trascurare l’eventuale influenza sulla teoria di quello che accadde prima dal lato della pratica sia non tener conto del fatto che in quegli stessi anni, oltre che della *Poetica*, si discuteva anche di testi tragici, con la polemica sulla *Canace* che coinvolse Sperone Speroni e Giovambattista Giraldi Cinzio. L’elaborazione teorica, insomma, comprende da subito un’analisi dei testi, e non si ferma all’esegesi del trattato di Aristotele. Sono questi i motivi per cui anche la terza fase di Hénin non è del tutto convincente, perché l’idea che la riflessione sull’illusione del reale si esprima attraverso la formalizzazione delle unità, per quanto da sottoscrivere, si può retrodatare: come si è visto ricordando alcuni dei testi che documentano le reazioni degli spettatori delle prime rappresentazioni con scene prospettiche, il motivo dell’illusione entra fin da subito nel dibattito sul teatro.

5. Dalla scena all’azione: dietro la maschera dell’aristotelismo

Il motivo dell’illusione riguarda innanzitutto il luogo, ma presenta conseguenze anche per l’azione che si svolge sulla scena, e in particolare per il rapporto tra l’azione degli attori sul palco e la scenografia. Nel capitolo dedicato alla scena tragica del suo “Trattato sopra le scene”, Serlio sconsiglia per esempio allo scenografo di dipingere “personaggi che rappresentano il vivo” perché ciò contrasterebbe con i movimenti degli attori. Se si vogliono inserire figure, suggerisce Serlio, bisognerà assicurarsi che si tratti di “qualche persona che dorma a buon proposito, ovvero qualche cane o altro animale che dorma, perché non hanno il moto”, o in alternativa “qualche statue, o altre cose finte di marmo o d’altra materia, o alcuna istoria o favola dipinta sopra un muro” (SERLIO 1545: 68).

Da una prospettiva complementare a quella di Serlio, che guardava cioè al rapporto tra scena e movimenti degli attori dal punto di vista di questi ultimi, Leone de' Sommi avrebbe dato pochi anni più tardi ai "recitanti" la regola di non voltare le spalle agli spettatori e di "ridursi a ragionare più in mezzo et più in ripa al proscenio che sia possibile", e ciò per due motivi: "sì per accostarsi il più che si può a gl'uditori, come per iscostarsi quanto più sia possibile dalle prospettive della scena, poiché accostandolisi pèrdono del lor naturale, et il molto discostarsene par però poco a i veditori, come benissimo la esperienza ci mostra" (SOMMI 1968: 55). Da un lato, il fatto che gli attori si muovano condiziona il modo in cui si deve concepire la scena; dall'altro, la forma della scenografia condiziona il movimento degli attori: la prospettiva dà un'illusione di realtà solo a patto che gli attori sappiano giocare con la scena, senza avvicinarsi troppo allo sfondo e svelare così l'inganno della scenografia.

La cura per la rappresentazione è un aspetto inevitabilmente secondario se osservato dalla gerarchia aristotelica, ma questo non significa che da coloro che nel Cinquecento si interessarono alla messinscena ci si debba aspettare una consapevole presa di distanza dalla *Poetica*. Basti dire che ancora a fine secolo Angelo Ingegneri sentirà il bisogno di introdurre le sue considerazioni sulla poesia rappresentativa individuandone la "radice nei fondamenti dell'arte poetica e nei precetti dati di quella dal gran mastro Aristotele" (INGEGNERI 1989: 5) proprio all'atto di rivendicarne la novità: "nulladimeno né per osservazione d'altri così fatti poemi, né per avvertimento di chi abbia trattato di tal materia, ho veduto ancora [e ciò sia detto senza arroganza] che sieno state fatte se non da me" (*ibidem*). Si tratta di un aristotelismo professato anche a dispetto di posizioni ormai in parte diverse che può ricordare il problema indicato da Marc Bloch - secondo cui "au grand désespoir des historiens, les hommes n'ont pas coutume, chaque fois qu'ils changent de mœurs, de changer de vocabulaire" (BLOCH 2006: 872) - e più di recente

discusso da Carlo Ginzburg nel tentativo di chiarire il metodo dello storico, che cerca appunto di mediare tra domande formulate con le proprie categorie e risposte ottenute nel linguaggio degli attori.¹⁸

Un caso importante di formulazione aristotelica di principi non aristotelici si trova nei *Discorso sulle comedie e sulle tragedie* di Giraldi Cinzio. Come si è già ricordato, all'interno del gruppo di coloro che resuscitarono l'arte tragica in Italia, Giraldi è da sistemare sul versante opposto a Trissino: è una distinzione che si deve allo stesso Giraldi, disponibile a riconoscere a Trissino di essere stato il "primo di tutti a comporre lodevole tragedia" in italiano ma altrettanto pronto a sottolineare che "non fu però introdotta in scena la sua *Sofonisba*", e quindi ad assegnare a sé il merito di aver "rinovato l'uso dello spettacolo delle tragedie" (GIRALDI CINZIO 1970: 480-481) con le prime rappresentazioni dell'*Orbecche* a Ferrara e a Parma. Le "fortissime implicazioni coreutiche" (PIERI 2006: 178) che la tragedia presenta per Giraldi sono parte di una centralità della rappresentazione che riguarda tutti i generi teatrali a cui egli si dedica: nel *Discorso sulle satire atte alle scene*, per esempio, Giraldi afferma che "è di non picciola importanza l'apparato, perché, essendo principalmente composta la favola per la rappresentazione, non si puote ella, senza l'apparato, convenevolmente rappresentare" (GIRALDI CINZIO 1864: 138). Che questo principio valga per la tragedia è però più sorprendente, perché sul genere tragico gravava la gerarchia aristotelica e l'estromissione della rappresentazione dall'arte del poeta. Il peso della *Poetica* ispira a Giraldi una retorica dell'eccezione¹⁹ con la quale si ribadisce l'estraneità dell'apparato dalle competenze del poeta mentre gli si attribuisce il compito di prendersene cura:

¹⁸ Cfr. GINZBURG 2012.

¹⁹ Cfr. le recenti osservazioni di GINZBURG 2018 a partire da STRAUSS 1941.

Resta a parlare dello apparato, il quale è posto tra le parti quali della comedia e della tragedia, e quantunque egli non entri nella favola e non sia parte né del nodo, né della soluzione, è egli però necessario alla rappresentazione. Perocché con l'apparato s'imita la vera azione, e si pone ella negli occhi degli spettatori manifestissima. E posto che questo apparato non s'appartenga al poeta, ma sia tutta impresa del corago, cioè di colui al quale è data la cura di tutto l'apparecchio della scena, dee nondimeno procurare il poeta di fare che si scopra, all'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentazione della favola, sia ella comica o tragica. (*Ibid.*: 109)

La differenza della posizione di Giraldi sull'apparato rispetto al declassamento di Aristotele corrisponde a una diversa importanza accordata alla vista rispetto all'udito, e cioè al fatto che l'effetto di un'opera teatrale - da intendere come testo per Aristotele, mentre per Giraldi come spettacolo - cambi a seconda della modalità attraverso cui viene fruita. "Molto più pigramente movono gli animi le cose che si odono che quelle che si vedono", sostiene Giraldi; "laonde", continua, "meno compassionevole fia il caso raccontato, ch'egli fia veduto" (*ibid.*: 38).²⁰ Pur preoccupandosi di non contraddire mai esplicitamente Aristotele, e anzi avendo cura di invocarne l'autorità anche per legittimare aspetti della concezione della tragedia che in realtà non sono aristotelici (JAVITCH 2011: 202-203), Giraldi arriva tuttavia a formulazioni contrarie a quelle della *Poetica*, per esempio quando scrive che "è meglio che compaia nella scena favola di non molto pregio, che sia ben rappresentata, che averne una lodevolissima che abbia gli istrioni freddi ed inetti nell'azione" (GIRALDI CINZIO 1864: 111).

La critica ha insistito sul fatto che l'acquisita centralità della rappresentazione è il risultato dell'interpretazione moralistica che Giraldi dà della tragedia: la necessità di avere un effetto morale sullo spettatore spinge a una ricerca della verosimiglianza per favorirne il coinvolgimento estetico, e

²⁰ La superiorità della vista sugli altri sensi è un principio già fissato da Aristotele nel *De anima* (III, 3, 428 b 30), ma l'idea di Giraldi che la vista sia da preferire specificamente all'udito - e che quindi la visione di una scena sia più efficace dell'ascolto di un racconto - riprende un celebre passaggio dell'*Ars poetica* di Orazio: "Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator; non tamen intus / digna geri promes in scaenam multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens" (180-181). Resta il fatto che, come si vedrà poco più avanti, Giraldi si sentirà libero di contraddire Orazio sulla sconvenienza delle morti in scena (due degli esempi con cui Orazio illustra il passo appena citato riguardano i casi di Medea e Atreo). Su queste questioni cfr. HENIN 2003 (soprattutto p. 32), mentre sul significato del termine *opsis* nel lessico critico rinascimentale si veda COTUGNO 2003.

ciò spiega l'importanza della scena e della recitazione degli attori. Giraldi leggerebbe dunque la *Poetica* attraverso la mediazione di Vincenzo Maggi, del quale seguì le lezioni a Ferrara (JOSSA 1996: 41), e cercherebbe nella rappresentazione lo strumento con cui realizzare l'idea che la poesia sia capace di rendere gli uomini "bramosi di apparare, col mezzo dell'orrore e della compassione, quello che non sanno, cioè di fuggire il vizio e di seguir la virtù" (GIRALDI CINTIO 1864: 120).

Proprio l'insufficiente sfruttamento dello spettacolo allo scopo di "muovere gli animi a compassione" (cit. in SPERONI 1982: 125) è una delle critiche che Giraldi, probabile autore del *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*,²¹ rivolse a Speroni, colpevole di non aver colto l'occasione di mettere in scena nella sua *Canace* la morte di un fanciullo e di essersi limitato a raccontarla, secondo un precetto di Orazio che in realtà ammetteva molte eccezioni, come afferma "il Fiorentino" - che nel *Giudizio* sostiene un punto di vista simile a quello espresso da Giraldi in altri suoi scritti - rifacendosi agli esempi di alcune tragedie di Seneca, di Euripide e di Sofocle.²² Speroni non rispose direttamente alla questione delle "morti palesi" (cit. in SPERONI 1982: 127) nella sua *Apologia*,²³ ma lo fece in un brano che l'editore settecentesco delle sue opere, Marco Forcellini, indica come "trattatello" *Delle arti liberali*, un testo in cui, discutendo un altro problema già affrontato da Aristotele nell'ultimo capitolo della *Poetica* - quello di quale dei due generi fosse

²¹ Lo ha dimostrato, con argomenti perlopiù ancora accolti dalla critica (ma cfr. le obiezioni di JAVITCH 2001a alle pp. 136-137), ROAF 1959.

²² È interessante osservare che anche la legittimazione delle "morti palesi" avviene, oltre che con gli esempi citati a testo, col ricorso all'autorità di Aristotele: il fraintendimento della *Poetica* - anche Aristotele considerava preferibile il racconto delle morti rispetto alla loro rappresentazione, pur se non escludeva questa possibilità - potrebbe essere dovuto a una scarsa comprensione del testo (così crede Roaf), ma forse anche a una lettura intenzionalmente parziale del trattato.

²³ Come notava già WEINBERG 1961 (a p. 923), "Speroni concentrates on two of the charges brought against him, that his *Canace* could not be ranked as a tragedy, and that its verse form was inappropriate". I tempi della polemica, dalla scrittura in due mesi della *Canace* (9 gennaio-9 marzo 1542) fino alla ripubblicazione postuma della tragedia (la *princeps*, scorretta, è del 1546) con l'*Apologia* e le *Lezioni in difesa della Canace* cura del nipote di Speroni, Ingolfo de' Conti, nel 1597, passando per la circolazione prima manoscritta e poi a stampa del *Giudizio* e la lenta preparazione della replica, sono ricostruiti da Roaf in SPERONI 1982: XIV-XVI).

da considerare superiore, se la tragedia o l'epica –, Speroni fornisce anche un argomento che consente di capire quale fosse l'elemento decisivo della posizione di Giraldis:

La tragedia e commedia imitano più, che la epopeja, perché movono due nostri sensi, cioè l'occhio e l'orecchia; ove l'epopeia un solo, cioè l'orecchia. Non però sono più nobili dell'epopeja: perché essendo la imitazione genere a ogni poema, dal genere non deriva la nobiltà della specie, ma dalla differenza: anzi nel genere è tale imperfezione, che il denominar la specie col nome del genere è quasi ingiuria, come dire all'uomo animale. Qui dimando una cosa, cioè se 'l fare morir in scena imita più essa morte, che 'l farla dire; perché dunque non si fa morire altrui in scena? Rispondo. Proprio del poema è il meraviglioso: però la morte, che non è meravigliosa, essendo naturale e comune cosa, non si dee imitare in scena: ma perché parole rare dette in morte sono meravigliose, però quelle sono imitate, e non essa morte. Dunque meglio è dire, che la imitazione tragica abbracciando più sensi è maggiore, ma non migliore imitazione. E più dirò, che maggiore e più forte imitazione, perché move la plebe, e li fanciulli, il che non fa la epopeia, la quale non è idonea a putti, e femmine, e vulgo: onde viene anche ad essere più ignobile. Più dico, che 'l poema epico è artificio più razionale, che 'l tragico, perché la ragione è delle parole, e non della veduta, e la ragione è nel significar dei concetti con le parole, le quali si significano, e non con veduta, nella quale non si profonda il concetto, ma va alla cosa immediate. Più dico risolvendo ogni cosa: la giostra è spettacolo di opera senza parole, la epopeia di parole senza opera, la tragedia d'uno e d'altro. La giostra è tutta materiale, la epopeia tutta razionale e spirituale, la tragedia mista: però ignobilissima è la giostra, manco nobile la tragedia, nobilissima la epopeja. La giostra è del corpo solo, la epopeia dell'animo, la tragedia dell'uno e dell'altro: la giostra delle membra, la tragedia delli affetti, la epopeia della unità. (SPERONI 1740: 427)

L'inferiorità della tragedia rispetto all'epica rovescia, rendendo unilaterale il principio aristotelico secondo cui la dimensione performativa era estranea alla valutazione dell'imitazione, il giudizio dato dallo stesso Aristotele al termine della *Poetica*, dove la tragedia era stata preferita. Ciò avveniva con argomenti contraddittori, perché Aristotele sembrava appunto restituire un valore determinante agli aspetti che aveva invece ripetutamente declassato, e cioè la musica e lo spettacolo. Pare in realtà che Aristotele risolvesse il confronto a favore della tragedia sulla base della maggiore unità, e che quindi musica e spettacolo, pur sorprendentemente presenti dopo essere stati liquidati nei capitoli precedenti, non siano essenziali per stabilire la gerarchia;²⁴ tuttavia la contraddizione resta, ed è utile segnalarla per capire la difficoltà di isolare un argomento dall'altro e la necessità di chiarire di volta in volta cosa significhi “aristotelismo”: la contraddittorietà della

²⁴ Così sostiene Halliwell in ARISTOTLE 1987: 180-184.

Poetica permette a posizioni tra loro distanti di apparire tutte come aristoteliche, mentre di fatto a essere condivisi sono soltanto i problemi (o alcuni aspetti dei problemi) e non le loro soluzioni. Questa situazione è dovuta all'intersecarsi di piani diversi già nella *Poetica*, piani che poi vengono spesso sovrapposti in modo diverso dai lettori cinquecenteschi: Speroni inverte la gerarchia aristotelica tra epica e tragedia sulla base del principio aristotelico che mette in secondo piano lo spettacolo; Giraldi concorda invece con la gerarchia fissata dalla *Poetica*, pur riconoscendo alla messinscena un valore che per Aristotele essa non aveva. Tali sfasature permettono tuttavia di far luce su presupposti che i testi non sempre tematizzano in maniera esplicita. Se si confrontano i passi citati di Giraldi e di Speroni, si vede che il secondo valuta la tragedia e l'epica dal punto di vista di una distinzione tra imitazione più o meno razionale che invece dal primo non era stata discussa, mentre da parte sua Speroni non considera rilevante la gerarchia tra vista e udito che aveva portato Giraldi a suggerire di mostrare e non di raccontare le azioni più spaventose. Proprio quest'ultimo punto è ciò che è importante sottolineare: il fatto che Giraldi parli della superiorità della vista sull'udito non deve infatti far dimenticare che, così facendo, egli dà per scontata la superiorità dei sensi sulla ragione, per usare i termini che avrebbe usato Speroni. È invece questo un elemento decisivo della poetica di Giraldi, perché indica che, rispetto ad Aristotele – per il quale al contrario la “devaluation of *opsis*” era un riflesso della sua intenzione di “shifting the locus of the poet’s art from the realm of the sensual to the that of the cognitive” (HALLIWELL 1986: 67) –, la prospettiva da cui si guarda alla tragedia non è più quella della coerenza testuale valorizzata dalla centralità della favola, ma piuttosto quella dell'effetto sul pubblico: dall'azione – dalla “favola”, come si è già detto che la si chiamava solitamente nel Cinquecento²⁵ – si passa allo spettacolo.

²⁵ A questo proposito si è sostenuto che l'uso del termine “favola” implichi una riduzione del concetto aristotelico di *muthos* all'oraziano *fabula*, “with the consequent loosening of the texture and the rigour of the idea” (HALLIWELL

6. Il verosimile nella teoria e nella storia

Il cambiamento di prospettiva dall'azione allo spettacolo è verificabile anche riguardo a una delle questioni fondamentali dell'esegesi aristotelica, quella della verosimiglianza. Se per Aristotele la verosimiglianza dell'azione riguardava innanzitutto la connessione degli eventi tra loro, per Gibaldi essa si riferisce invece al modo in cui la rappresentazione viene percepita.²⁶ Certo, il poeta deve assecondare con la sua scrittura l'obiettivo della verosimiglianza dell'azione rappresentata, ma il verosimile è una qualità che la tragedia deve avere una volta messa in scena. Come sempre Gibaldi inserisce le sue proprie innovazioni in un discorso che sembra ricalcare, ma che in realtà modifica, la *Poetica* di Aristotele:

[...] posto che l'apparato giovi molto alla scena, e gli istrioni che sono atti all'azione imprimano maravigliosamente con la voce e coi movimenti gli affetti nel core, dee nondimeno il poeta nel comporre la favola usar ogni diligenza ch'ella abbia in sé, per le parole in essa poste, una occulta virtù, che, senza lo spettacolo anco muova gli affetti di chi legge, sicché non paia che ciò avvenga solo per la forza dell'apparato, del quale, prima ch'io finisca di ragionare, voglio raccordarvi una cosa che non meno è dell'azione che del poeta, cioè che tale dee introdurre l'azione della favola il poeta, che non abbia mai bisogno di voltare il suo ragionare agli spettatori [...] Perché, se l'azione scenica deve avere somiglianza col vero, non essendo né vero né verosimile, che, se coloro che sono introdotti nella scena maneggiassero l'azione che rappresentano gli istrioni, andassero nel cospetto del popolo e il facessero partecipe dei loro ragionamenti e dei lor fatti, così nol dee anco far l'istrione nella scena, ma dee egli trattare tutta la rappresentazione non altrimenti che s'ella si trattasse domesticamente tra persone famigliari, e come non vi fossero spettatori [...]. (GIBALDI CINTIO 1864: 111-113)

Dall'iniziale rispetto della gerarchia aristotelica con la prescrizione per il poeta di un testo che sia in grado di muovere “gli affetti di chi legge”, Gibaldi passa in realtà a rovesciare la prospettiva: l'azione che si svolge “domesticamente tra persone famigliari” come in assenza di spettatori -

1986: 299).

²⁶ Sul verosimile nella teoria drammatica di Gibaldi cfr. anche ROAF 1991.

nasce qui la teoria della quarta parete²⁷ - è un'azione la cui verosimiglianza è valutata dal punto di vista della percezione, e non della coerenza interna.²⁸ Aristotele non aveva sottratto l'azione testuale al controllo della rappresentazione: Carcino, poeta tragico vissuto nel IV secolo a.C., era stato appunto criticato per non aver visualizzato mentalmente una scena di un testo per noi perduto dove il personaggio di Anfiarao si trovava a compiere sulla scena un movimento inefficace per gli spettatori. Il concetto aristotelico di probabilità era soprattutto “a principle of structural coherence and continuity, and therefore of the intelligibility of the plot-structure” (HALLIWELL 1986: 298), eppure il fugace riferimento alla verifica della visione, per quanto non trasformi l'unità o la verosimiglianza dell'azione in un fatto estetico, lascia aperta la possibilità che questa verifica dia risultati diversi a seconda delle condizioni materiali in cui un'azione si trova a essere rappresentata. In altre parole: il punto di vista di Aristotele rimane testuale, e cognitiva la sua concezione della probabilità di un'azione; ma il fatto che il poeta tragico debba tenere conto di come l'azione sarà una volta rappresentata implica che, a mutate condizioni della rappresentazione, debbano corrispondere modi diversi di concepire il testo scritto.

È questo un passaggio che Aristotele non compie, né lo compiono esplicitamente alcuni di coloro che nel Cinquecento ribadirono l'idea della necessità per il poeta di considerare la messinscena. Nella già citata *Quinta divisione* della *Poetica*, Trissino riprende il principio di Aristotele in un brano dedicato al *decorum* e alla recitazione degli attori, ma non sembra che il

²⁷ Formalizzata da Diderot nel Settecento, la teoria della “quarta parete” trova una sua prima definizione nell'opera di Leone de' Sommi (lo sostiene HÉNIN 2003: 253), e quindi a maggior ragione in Giraldi Cinzio, che precede il Sommi di qualche anno e lo sopravanza quanto a diffusione cinquecentesca.

²⁸ Da notare su questo punto la convergenza con l'anonimo autore - lo stesso Giraldi, secondo Roaf - del *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*: “Ora, per tornare alla *Canace*, dico che gli Istrioni deono rappresentare le cose come veramente le fariano tra sé le persone che essi fingono, e non dare a vedere che siano cose che solo si narrino, o che si fingano: ché ciò reca fastidio allo spettatore e toglie la fede alla favola. E come quelle persone che fingono gli Istrioni fariano le cose in casa tra sé, o fuori solo coi suoi compagni, o con coloro che avessino a intravenire ne' loro negozi, così gli Istrioni non hanno a mostrare di vedere gli spettatori, ma parlare come se le cose nel vero si facessero tra lor soli” (in SPERONI 1982: 113).

passaggio alla rappresentazione comporti qualcosa di più che una semplice manifestazione dell'astratto in concreto e quindi la necessità di prevedere l'esposizione della poesia "all'i sensi":

E però il poeta [...] dee aver cura di quelle cose che di necessità seguono all'i sensi della poesia, cioè al vedere et a l'udire. Dico che dee considerare che la tragedia che scrive debbia esser recitata, e veduti i gesti et uditi i sermoni e la melodia di essa. Laonde dee trattare la favola con parole belle et accomodate, e nel costituir-la si de' ponere ogni cosa avanti gli occhi e fare come se egli stesso fosse intervenuto in quelle azioni. Ché così facendo vederà manifestamente tutti e' costumi, e troverà agevolmente ciò che ad ognuno si convenga, e non li saranno le cose contrarie e repugnanti nascoste. E ponendosi quanto li sarà possibile avanti gli occhi i gesti e le figure che fanno quelli che sono nelle passioni, si ponerà quasi in esse. Perciò che coloro che sono nelle passioni per la istessa natura persuadeno, ché il corrucciato verissimamente si corruccia et il perturbato verissimamente si perturba. (TRISSINO 1970: 31)

Diverso è il caso di Angelo Ingegneri. Anche se apparentemente simile alla critica mossa da Aristotele a Carcino, infatti, l'opinione di Ingegneri secondo cui "nella maggior parte dei facitori di favole sceniche" del Cinquecento è da individuare il difetto che i drammaturghi "non si fingono (si come essi arrebbono a fare) spettatori di quelle"²⁹ in realtà non soltanto comporta una specifica presa in considerazione delle condizioni del palco, ma implica anche che proprio la scena debba guidare la scrittura della favola:

Converrebbe adunque che il poeta, il quale si dà a fare alcuna opera drammatica, primieramente si figurasse dinnanzi agli occhi la scena, divisandone fra di sé gli edifici, le prospettive, le strade, il proscenio e ogn'altra cosa opportuna per l'avvenimento di quel caso ch'ei si prende ad imitare; e ne facesse nella sua mente propria una cotal pratica, che non uscisse personaggio che non gli sembrasse vedere ond'ei si venisse, né si facesse su 'l detto proscenio gesto, né vi si dicesse parola ch'egli in certo modo no 'l vedesse e non la udisse, mutando e migliorando, a guisa di buon corago e di perfetto maestro, quegli atti e quelle voci che a lui non paressero bene a proposito. Se così avessero fatto alcuni, per altro forse dei migliori tragici de' nostri tempi, non si troverebbero nelle tragedie loro di quelle difficoltà che vi si scorgono per ciascuno. Verbigrazia: ch'il medesimo proscenio, il quale fu per dianzi la piazza principale d'una città, tutt'a un tratto divenga campo dell'esercito nemico fuor delle mura. Il che mi fa ricordare d'una tragedia di Sofonisba, fatta in ottava rima da un poeta di cui non mi sovviene il nome, ma l'ho veduta alla stampa né credo che vi sia gran pena a ritrovarne, la quale inchiude nella sua scena non solo Cirta, Cartagine e la patria di Massinissa, ma la città di Roma e la reggia di Tolomeo in Egitto e diverse altre parti del mondo, dall'una all'altra delle quali i personaggi fanno traggito a lor beneplacito, si però che quando occorre uno di così fatti passaggi (per dargli per avventura verisimilitudine di tempo) si fornisce l'atto. Di maniera che la favola è divisa in quindici o venti atti, con una rarità d'esempio maravigliosa. E questo è quanto alla situazione della scena. (INGEGNERI 1989: 17-18)

²⁹ È questo un cambio di prospettiva che, in polemica con Aristotele, Castelvetro giudicava impossibile (cfr. CASTELVETRO 1978: 477-478).

L'esempio della *Sofonisba* di Galeotto del Carretto, non nominato ma facilmente individuabile, chiarisce quale sia il problema secondo Ingegneri: la condizione della scena - che non può cambiare "subito" dalla piazza di una città al campo di un esercito, figurarsi da una città all'altra - impone che la favola si adegui. Il luogo materiale, cioè, determina il luogo ideale, e quindi l'azione: "se bene il teatro si trova in certo modo in obbligo di concedere agli istrion, così come all'apparato, molte cose lontane dal vero e sopra di essere fondare quella credenza onde in lui si destano gli affetti", aveva scritto Ingegneri poche pagine prima riguardo alle unità di tempo e luogo, "quanto più le dette cose s'avvicinano alla verità, tanto sono elleno di maggiore efficacia" (*ibid.*: 8). Ingegneri stabilisce qui un'ideale coincidenza tra finzione della scena e verità del luogo e del tempo in cui si svolge l'azione che, al tempo in cui veniva pubblicato l'opuscolo *Della poesia rappresentativa*, era già stata proposta da Ludovico Castelvetro nel suo commento alla *Poetica* di Aristotele.

7. Per una difesa di Castelvetro

Castelvetro non si era in realtà limitato a fissare nel luogo della rappresentazione un'ideale con cui il luogo della finzione doveva tendere a coincidere, ma aveva proposto la semplice identità tra i due poli, ricavando l'unità di azione nel testo tragico - è questa la più grande novità dell'interpretazione di Castelvetro, non l'estensione dell'unità di azione allo spazio e al tempo - dal luogo in cui gli spettatori si trovano ad assistere allo spettacolo e dal tempo che passa durante la rappresentazione. Questo principio, rivelatore della "Castelvetro's determination to remove the principal emphasis from the poem to the audience" (WEINBERG 1961: 504), è sempre stato attaccato come una delle più forti incomprensioni di cui l'esegesi aristotelica cinquecentesca si sia resa protagonista. Poco importa che esso faccia parte di un sistema teorico ormai del tutto diverso,

che per quanto si presenti nella forma del commento rivendica la propria autonomia in maniera sconosciuta ai precedenti interpreti di Aristotele, anche rispetto a coloro che avevano sostenuto – ma vale la pena di ribadirlo, non di rado “dietro la maschera dell’aristotelismo” – posizioni innovative. Basti il caso, legato alla questione delle unità e delle condizioni del palco, del primato del testo sulla rappresentazione, un principio che Castelvetro non aveva esitato a giudicare errato:

Pare che Aristotele voglia insegnare a conoscere quando la costituzione della favola per sé, e non per mezzo o con aiuto o in compagnia della vista, muove spavento e compassione, e doni questo insegnamento: che noi dobbiamo leggere la tragedia senza tirarla in palco, e se ci sentiamo commuovere a spavento e a compassione, dobbiamo credere che la cosa passi bene e che lo spavento e la compassione procedano donde deono procedere, ma se non vi ci sentiamo commuovere, dobbiamo credere che la cosa non passi bene. Aristotele qui e altrove è di questa opinione, che quello diletto si tragga della tragedia in leggendola che si fa in vedendola e in udendola recitare in atto; la qual cosa io reputo falsa [...]. (CASTELVETRO 1978: 388-389)

Proprio questa proclamata centralità della rappresentazione avrebbe potuto guidare la critica verso una valutazione alternativa del presunto fraintendimento di Castelvetro e portare non a misurare la distanza, certo grandissima, della *Poetica vulgarizzata e spostata* dalla *Poetica* di Aristotele, ma a formulare un’ipotesi sulle origini di un paradigma di lettura così diverso. Che ci sia stato per così dire un fraintendimento del fraintendimento,³⁰ e che quindi la novità di Castelvetro sia stata criticata prima di essere presa seriamente, lo si vede dall’affermazione secondo cui Castelvetro metterebbe al bando dalla propria idea di teatro l’illusione (FUSCO 1904: 178). Ecco il passo che di solito si cita a testimonianza di questa ipotesi:

[...] l’epopea, narrando con parole sole, può raccontare una azione avvenuta in molti anni e in diversi luoghi, senza sconvenevolezza niuna, prestando le parole allo ’ntelletto nostro le cose distanti di luogo e di tempo; la qual cosa non può fare la tragedia, la quale conviene avere per soggetto un’azione avvenuta in picciolo spazio di luogo e in picciolo spazio di tempo, cioè in quel luogo e in quel tempo e quando i rappresentatori dimorano occupati in operazione, e non altrove né in altro tempo. Ma così come il luogo stretto è il palco, così il tempo stretto è quello che i veditori possono a suo agio dimorare sedendo in teatro; il quale io non veggo che possa passare il giro del sole, sì come

³⁰ Una recente presentazione della teoria di Castelvetro nel quadro delle traduzioni cinquecentesche della *Poetica* di Aristotele è offerta da SIEKERA 2008.

dice Aristotele, cioè ore dodici, conciosia cosa che per la necessità del corpo, come è mangiare, bere, diporre i superflui pesi del ventre e della vesica, dormire e per altre necessità, non possa il popolo continuare oltre il predetto termino così fatta dimora in teatro. Né è possibile a dargli ad intendere che sieno passati più di e notti, quando essi sensibilmente sanno che non sono passate se non poche ore, non potendo lo 'nganno in loro avere luogo, il quale è tuttavia riconosciuto dal senso. (CASTELVETRO 1978: 148-149)

Castelvetro istituisce certamente un legame tra i sensi e l'immaginazione del pubblico, ma il fatto che sia impossibile affrancare l'immaginazione dal senso non significa tanto mettere al bando l'illusione, quanto piuttosto farla coincidere pienamente con la realtà del luogo e del tempo in cui gli spettatori si trovano. L'obiettivo, cioè, non consiste nell'escludere l'illusione dal teatro, ma nell'impedire che l'illusione si riveli in quanto tale attraverso la contraddizione tra l'esperienza sensoriale del pubblico e ciò che avviene sulla scena. Più che subordinata al senso, l'immaginazione è vincolata a esso; questo non comporta che l'"inganno" non possa avere luogo, anzi, esso deve realizzarsi: concepire un'azione limitata al luogo e al tempo in cui gli spettatori si trovano - un obiettivo di cui Castelvetro riconosce la "gran difficoltà", e che è una delle ragioni per cui la tragedia deve essere apprezzata - soddisfa genericamente un'esigenza di 'realismo', per usare un termine moderno, ma lo fa dando realtà all'illusione che l'azione si svolga interamente davanti agli occhi di chi la guarda. Che il pubblico non possa immaginare di essere altrove rispetto al luogo in cui avviene l'azione vuol dire sì che gli spettatori non possono abbandonare lo spazio e il tempo della loro percezione, ma precisamente perché il senso riconoscerebbe l'inganno di un'illusione che deve essere totale: quella di trovarsi davvero nel luogo dove si svolge l'azione.³¹

³¹ A proposito di consonanze tra Castelvetro e Giraldi - tanto più significative per il fatto di trovarsi in testi di genere e funzione diversa, in un caso in un commento alla *Poetica*, nell'altro nel prologo di una tragedia - si possono citare i versi che introducono la *Selene*, dove Giraldi invita il pubblico a lasciarsi condurre sul luogo dei fatti: "E benché 'n Alessandria, ch'è 'n Egitto, / Vegna questo successo, & sia lontana / Questa città da la cittade vostra, / Il Poeta, per men vostro disagio, / Insensibilmente, con nova arte, / Vi ha tutti insieme a lei fatti condurre. / E se nol mi credete, alzate gli occhi / A questo almo paese, ch'io v'addito, / Et vi vedrete, senza muover piede, / Giunti tutti in un punto in Alessandria". Questo passo è stato di recente accostato a quello con cui, nel prologo della *Giocasta*, Ludovico Dolce invita gli spettatori a pensare di trovarsi in Tebe (FANELLI 2016: 12): che Dolce dica "e, se non sete in lei con la persona, / Siatevi con la mente e col pensiero" è tuttavia una grossa differenza rispetto a Giraldi, perché in questo caso

Nella sua lettura del dibattito sulla *Canace* che coinvolse Giraldi e Speroni, Stefano Jossa ha notato alcune “vistose sintonie” (JOSSA 1996: 102) tra certe posizioni di Giraldi e la lezione di Castelvetro, “dalla proiezione verso il pubblico alla priorità della vista sull’udito [...] che li avvicinano nella comune protesta contro la separazione di poesia e natura” (*ibidem*). Sarebbe stato inutile chiedere a Giraldi la stessa libertà di giudizio con cui Castelvetro si permetteva di contraddire Aristotele, ma resta il fatto che è un’analoga idea del primato della rappresentazione rispetto al testo – non aristotelica, eppure da Giraldi ancora legittimata con l’autorità di Aristotele – a condurre da un lato alla necessità di una “azione che abbia somiglianza col vero”, cioè a una recitazione che non svela la finzione della scena, e dall’altro a ricavare dal luogo e dal tempo della scena l’unità dell’azione che vi si svolge. Per collegare Giraldi a Castelvetro, Jossa si è basato soprattutto sulla lezione di Maggi (maestro di Giraldi a Ferrara, come si è detto, e autore di un commento sicuramente tenuto presente da Castelvetro nella redazione del suo) e in particolare sulla funzione che la componente spettacolare della poesia prenderebbe una volta che alla poesia è assegnato un fine morale – decisiva è l’interpretazione del concetto aristotelico di *catarsi* – che appunto richiede un’enfasi su tutto ciò che può impressionare, e quindi dilettere ed educare insieme, lo spettatore. Nell’idea giraldiana di tragedia e più in generale di letteratura, Maggi e Castelvetro “possono convivere sotto il minimo comune denominatore della letteratura per il pubblico, comunicazione e spettacolo” (*ibid.*: 53).

Questo modo di procedere che individua ‘somiglianze di famiglia’ tra teorie che non condividono necessariamente tutto – è l’idea del “minimo comune denominatore” – è utile, ma nel caso specifico merita di essere integrato perché, così com’è formulata, ricalca la gerarchia stabilita da Aristotele per cui allo spettacolo tocca una posizione ancillare: è il diverso modo di

non si riconosce alla scenografia alcun ruolo esplicito per il realizzarsi dell’illusione. Su questo aspetto piuttosto ricorrente nei prologhi di Giraldi si tornerà più avanti, ma intanto cfr. CREMANTE 1988: 269.

intendere il fine della poesia, e dunque un problema teorico-filosofico, che determina la posizione da tenere nei confronti dello spettacolo. Si tratta di una spiegazione possibile, certo, ma nell'ultimo paragrafo di questo capitolo vorrei suggerire un'ipotesi alternativa: ricapitolando il percorso compiuto fino a qui, proporrò infatti di attribuire allo spettacolo un valore di causa per l'elaborazione delle teorie di poetica.

8. Come si rovescia una gerarchia

Molti studi di storia della scenografia citano ancora oggi, quasi sempre per confutarlo, un articolo che risale ormai a più di settant'anni fa, un saggio nel quale Richard Krautheimer ipotizzava che i celebri pannelli delle città ideali conservati a Baltimora e a Urbino fossero pitture per la scena, rispettivamente per la scena tragica e la scena comica (KRAUTHEIMER 1948, fig. 9-10). Smentito molto presto soprattutto per quanto riguarda le ipotesi attributive su cui si fondava, questo saggio è stato successivamente sconfessato anche dal suo autore, che però non ha mai rinunciato all'idea di



Fig. 9

un legame tra “scene” e “quadri” sulla base di “un uso coerente della prospettiva”: tutte e due, scene e quadri, “creano come per magia un mondo artificiale, un mondo nel quale lo spettatore è spinto a forza, un mondo al di là della realtà quotidiana” (KRAUTHEIMER 1994: 257).

Krautheimer non era stato il solo a difendere, pur cautamente, la propria lettura di molti anni prima. Hubert Damisch, nel suo famoso studio sull'*Origine de la perspective*, aveva sì respinto

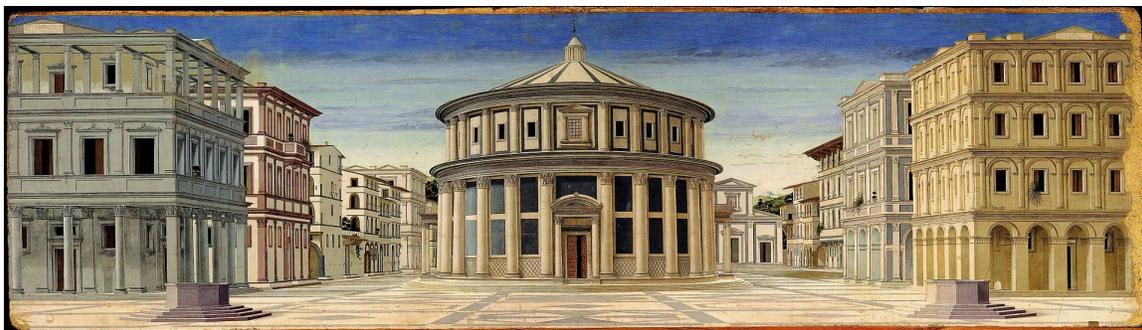


Fig. 10

come poco convincente la destinazione scenografica dei due pannelli, ma si era detto d'accordo con chi aveva ritenuto – su tutti PARRONCHI 1968 – che la tesi originaria di Krautheimer era stata scartata “un peu trop rapidement” (DAMISCH 1987: 184); più in generale, oltre ai tanti studi che iniziano con una presa di distanza da Krautheimer, le tavole prospettiche continuano ad avere una presenza regolare negli studi sulla scenografia, tanto che l'ipotesi antica ne è uscita spesso implicitamente rilegittimata.

Non serve ora ricostruire il dibattito sull'attribuzione e sulla destinazione delle tavole prospettiche di Urbino, Baltimora e Berlino;³² anche ammettendo la maggiore distanza possibile tra le tavole e la scena – e sembra davvero che sia questa l'ipotesi da preferire, visto che prevale oggi l'idea che si trattasse di decorazioni per cassoni nuziali –, il comune tema prospettico indica una continuità tra la ricerca già condotta dai pittori a fine Quattrocento e il canone della scena fissato da Serlio (figg. 11-12), una continuità del resto testimoniata dal fatto che nel 1600 i *Perspectivae libri sex* di Guidobaldo Dal Monte, pur essendo un'opera che affronta la prospettiva in termini matematici e che, scritta in latino, si rivolge ai dotti, contengono ancora un libro

³² Il problema è stato molto dibattuto: già più di quarant'anni fa, per esempio, si sentiva l'esigenza di fare un bilancio della questione e di offrirne una bibliografia parziale (CONTI 1976).

dedicato alla scenografia (DAMISCH 1987: 359). Ciò non vuole comunque dire, come già indicava Damisch, che si debba ricorrere alla categoria di “*préfiguration*” (1987: 209), un modello sul quale varranno le riserve espresse in altro contesto da Carlo Ginzburg riguardo al “*precorrimento*”, una



Fig. 11



Fig. 12

“tipica categoria idealistica” che “anziché sciogliere un nodo ne segnala l’esistenza” (GINZBURG 2003: 197).³³ Qual è, nel nostro caso, il “nodo” che una frettolosa applicazione della categoria di “*precorrimento*” segnala senza spiegare? Lo ha detto bene Finotti in un saggio recente ridiscutendo alcuni studi ormai classici di Eugenio Battisti sulla scenografia rinascimentale, il cui limite, appunto, sta nell’assegnare

to painting a documentary role of representing intellectual studies that are primarily pursued elsewhere in literary and other fields such as architecture, mathematics, and theater – rather than treating painting foremost as a forum in which to experience, theorize, and test spatial ideas that *subsequently* – thanks to a long, slow, articulated process – would intersect, shape, and transform other forms of discourse. (FINOTTI 2010: 25-26)

³³ Il problema a cui si riferisce Ginzburg è quello di Machiavelli come “precursore” della casistica, una definizione data da Luigi Russo sulla base di una precedente intuizione di Benedetto Croce. Il saggio del 2003 da cui si cita a testo è il primo tassello di una ricerca ora raccolta in GINZBURG 2018.

È ciò che aveva già capito Damisch, suggerendo che

les peintres et les architectes de la Renaissance auront été à même de poser, dans des termes et sous des espèces qui restent à définir, un certain nombre de problèmes et d'y apporter des solutions qui prêteront par la suite à des développements décisifs dans des domaines aussi éloignés l'un de l'autre, en apparence, que peuvent l'être celui du théâtre ou de la scénographie, au sens moderne du mot, et celui des mathématiques ou de la géométrie. (DAMISCH 1987: 359)

In entrambi i casi si tratta quindi di conferire alla pittura una portata teorica e non un semplice valore documentale, abbattendo non tanto i confini che separano i “domaines hétérogènes” (*ibidem*) delle varie discipline, quanto piuttosto la barriera che divide la pratica dalla teoria. In questo senso si può dire che le sperimentazioni dei pittori con la tecnica della prospettiva, il progressivo (e certamente lento, non immediato e non uniforme) arrivo della prospettiva a teatro, le reazioni del pubblico, l'impossibilità di cambiare la scena a vista (un'impossibilità innanzitutto tecnica), l'invito dei poeti agli spettatori a immedesimarsi con l'azione trasferendosi sul luogo dove essa si svolge, le incertezze sull'importanza da attribuire all'“apparato” e alla rappresentazione e il dibattito su temi apparentemente astratti dalle condizioni della scena del verosimile e dell'azione – tutti questi aspetti, insomma, sono parte della stessa storia.³⁴ Questo non vuol dire che i passaggi appena elencati debbano essere collegati con rapporti di causa-effetto, sostenendo quindi che l'unità di luogo e l'unità di tempo siano il risultato diretto dell'uso della prospettiva nella scenografia rinascimentale. Ancora una volta si potrà convenire con Damisch, che avvertiva come non ci si doevsse aspettare “des relations de cause à effet, ou de dérivation, entre telle et telle manifestations, entre telle et telle productions”, e tuttavia affermava che

³⁴ Questa idea si accorda alle osservazioni di Laura Riccò sul fatto che il presunto contrasto tra “palco” e “libro” venga smantellato, soprattutto nel caso dell'Italia, “allorché dalle affermazioni di principio si passa alle analisi dei documenti superstiti” (RICCÒ 2008: 59). In realtà, come lo studio qui citato dimostra, “la pratica dello spettacolo non è sentita come disdicevole dai letterati del tempo, a corte come in accademia” (*ibidem*): proprio questa continuità tra spettacolo e scrittura – si potrebbe dire, con Marc Fumaroli, tra “teatro-festa” e “teatro-letteratura” (cit. in RICCÒ 2008: 56) – consente di pensare a un'influenza teorico-epistemologica del primo termine sul secondo.

si les liens qui peuvent se nouer entre les diverses régions du savoir sont le plus souvent du caractère analogique, sinon imaginaire, voire fantasmatique, (quand'ils ne sont pas seulement anecdotiques), de pareilles «rencontres» n'en impose pas moins d'en finir avec le cloisonnement des discours qu'impose le partage académique des savoirs et de s'interroger sur la multiplicité irréductible et nécessaire des formes que revêt le travail du pensée. (DAMISCH 1987: 359)

Se sostenere che i fenomeni ricordati sopra sono parte di una storia comune è stato finora difficile, ciò lo si deve soprattutto all'imporsi dell'aristotelismo: come si è visto con il caso dell'errore e della successiva autocorrezione di Trissino, la divisione tra le parti della tragedia, la loro organizzazione in una precisa gerarchia e infine l'esclusione dello spettacolo dall'arte poetica hanno determinato un distacco della teoria dalla pratica, ostacolando la possibilità di pensare che l'influenza di un livello sull'altro fosse bidirezionale. Che la teoria abbia avuto effetti sulla prassi, da una prospettiva aristotelica, nessuno lo ha mai messo in dubbio; che possa essere accaduto anche il contrario, invece, è un fatto difficile da provare perché contrasta col principio, esplicito, di estromettere le condizioni materiali della rappresentazione dalla riflessione sulla poetica. Per cogliere questo secondo lato della relazione servono quindi molteplici strategie di lettura, accomunate dalla necessità di leggere "between the lines" (STRAUSS 1941). Se ne sono dati alcuni esempi: oltre all'errore di Trissino, le rassicurazioni aristoteliche di Giraldi che in realtà dissimulano diverse importanti novità rispetto alla *Poetica* testimoniano come ciò che contrasta con Aristotele venga difficilmente presentato in maniera diretta. Questo non significa che ogni idea che corrisponde alla *Poetica* nasconda in realtà qualche cosa di diverso, perché, come ha giustamente avvertito Strauss, "reading between the lines is strictly prohibited in all cases where it would be less exact than not doing so" (*ibid.*: 86): per esempio quando il contesto di un determinato passaggio ribadisce quel che il testo intende affermare. E tuttavia se la decontestualizzazione è un rischio da evitare, la contestualizzazione non è mai data in anticipo (DERRIDA 1972: 363-383): delimitare quale sia il contesto di una determinata affermazione è sempre qualcosa che in parte si deve a una decisione.

Se il contesto della discussione sull'unità di azione fosse limitato esclusivamente all'esegesi di alcuni passi della *Poetica*, per valutare un'interpretazione come quella di Ludovico Castelvetro basterebbe forse il giudizio lapidario che ne diede Tasso mentre studiava i commenti cinquecenteschi al testo di Aristotele per elaborare una propria soluzione al problema dell'unità. “Par che 'l Castelvetro voglia che più azioni possano divenir una per l'unità del tempo, del luogo, della persona, non solo per la dipendenza”, riassumeva Tasso, e subito chiosava così: “Falsissimo”.³⁵ Falsissima, cioè, era l'idea che l'unità dell'azione potesse derivare dall'unità di tempo e dall'unità di luogo. Si tratta di un rovesciamento rispetto al modello di unità definito da Aristotele, che, come Tasso intende correttamente, deriva unicamente dalla “dipendenza”: diceva Aristotele, infatti, che “la trama è unitaria non, come credono alcuni, se riguarda un unico <individuo>, giacché a uno capitano molteplici e infinite cose, da alcune delle quali non si ha nessuna unità”; l'imitazione dell'azione dev'essere al contrario di “un'azione una e intera e riunire le parti relative ai fatti in modo tale che cambiandone o aggiungendone qualcuna si sconvolge e muta l'intero” (ARISTOTELE 2010: 65). Se il contesto fosse solo limitato all'esegesi di questo passo, è utile ribadirlo, sarebbe soltanto un errore: da un'azione che è una per il fatto che i suoi elementi sono collegati da un rapporto di necessità e di verosimiglianza interna, si passa a un'azione che è una perché limitata a un solo luogo e a un solo tempo, condizioni esterne che renderebbero inverosimile la possibilità di più di un'azione. Se questa di Castelvetro può essere considerata un'interpretazione sbagliata del testo, occorre dire che nel Cinquecento ci furono interpretazioni di fatto corrette del testo di Aristotele che però prevedevano spiegazioni sbagliate, cioè che introducevano considerazioni estranee al testo della *Poetica*. È il caso di Maggi e di Scaligero, che sottolinearono entrambi gli effetti sul tempo e sul luogo dell'unità di azione: un'azione unica, che

³⁵ Le note di Tasso alla *Poetica* di Castelvetro si leggono in BALDASSARRI 1988 (il passo citato è a p. 104).

doveva svolgersi quindi in un tempo limitato, non poteva ammettere che ci si allargasse troppo nello spazio senza che la verosimiglianza ne uscisse pregiudicata.³⁶ Rispetto al modello di unità di azione di Aristotele e a quello di Castelvetro, la lettura di Maggi e di Scaligero può essere considerata un grado intermedio, dove il principio che regola l'unità di azione è ancora quello della "dipendenza" - cioè del legame necessario tra le varie componenti dell'azione -, ma le condizioni materiali della rappresentazione impongono dei limiti alla scrittura del testo. Per Castelvetro, invece, saranno proprio queste condizioni a determinare l'unità dell'azione.

Sottratto a un confronto diretto con il testo di Aristotele e inserito nella storia di un discorso sul teatro non circoscritto alle poetiche, il rovesciamento della gerarchia tra scena e azione operato da Castelvetro è l'esito di un percorso graduale, di uno spostamento dei paradigmi che solo a distanza di tempo e con la mancata presa in considerazione delle condizioni materiali della scena - si è visto il ruolo della scenografia prospettica nell'emergere della questione della verosimiglianza dal punto di vista dello spettatore - si lascia leggere all'insegna della discontinuità o del semplice fraintendimento. Nella storia della scienza si è parlato talora di "rottura epistemologica" (BACHELARD 1938) e di "cambio di paradigma" (KUHN 1962), l'uno e l'altro modelli che enfatizzano il risultato rispetto al processo: il titolo di questo capitolo, suggerendo l'idea di

³⁶ Maggi si sofferma sui limiti della tragedia (e della commedia, che condividono le stesse esigenze spazio-temporali) in occasione del confronto con l'epica, la quale al contrario "temporis spatio non urgetur" (MAGGI 1550: 93). Ecco il passo rilevante: "Cum igitur Tragoedia atque Comoedia, (nam utrique eadem est temporis ratio) prope ueritatem quoad fieri potest, accedere conentur, si res gestas mensis unius spatio, duabus, tribusue ad summum horis, quanto nimirum tempore Tragoedia uel Comoedia agitur, factas audiremus, res prorsus incredibilis efficeretur. Fingamus enim in aliqua Tragoedia, Comoediae, nuntium in Aegyptum mitti, ut rediens aliquid nuntiet, quis profecto spectator, si post horam hunc redeuntem illinc, in scenam introduci uideat, non exhibebit, explodetque: & rem a poeta omni prorsus ratione carentem, factam praedicabit?" (*ibid.*: 94). Queste invece le analoghe osservazioni di Scaligero: "Res autem ipsae ita deducendae disponendae sunt, ut quam proxime accedant ad ueritatem [...]. nam mendacia maxima pars hominum odit. Itaque nec praelia illa, aut oppugnationes, quae ad Thebas duabus horis conficiuntur, placent mihi. nec prudentis Poetae est, efficere ut Delphis Athenas, aut Athenis Thebas, momento temporis quispiam proficiscatur" (SCALIGERO 1561: 145). Il percorso che porta dalla preparazione della terza unità, quella di luogo, all'interno del commento di Maggi al successivo contributo di Scaligero nella definizione di questa unità e infine alla sua compiuta formulazione nell'opera di Castelvetro era già tracciato da SPINGARN 1899: 93-101. Su questo aspetto cfr. anche BUTCHER 1895: 289-301; KOMMERELL 1940: 286-308; RUSSO 1959; WEINBERG 1953; HALLIWELL 1986: 298-299; KAPPL 2006: 172-174, 176-178, 183-184.

paradigmi in movimento, vorrebbe invece insistere sulla gradualità, sulla lenta modificazione di canoni aristotelici che la pratica teatrale ridefinisce anche a dispetto della fissità a cui l'esegesi classicista sembra volerli trattenere. Per questo motivo, oltre a valorizzare la lettura apparentemente scorretta di Castelvetro, serve ora passare all'analisi dei testi, per verificare nella costruzione delle tragedie - nella pratica, non nella teoria - quale sia il ruolo della rappresentazione rispetto a quello che le poetiche sono disposte a riconoscere: si tratterà di vedere, cioè, se le tragedie si adeguano alla gerarchia delle sei parti stabilita da Aristotele o se invece sono anch'esse documenti di un rovesciamento contrastato e difficile da leggere proprio per l'imporsi della griglia aristotelica (si pensi ancora all'errore di Trissino), e tuttavia capace di ridefinire le regole del teatro.

Parte II

Introduzione

Il capitolo precedente era iniziato con l'esempio di un "errore" di Trissino non certo per colpire un poeta che da molto presto è stato oggetto di ironia per la sua scarsa fortuna, spesso a dispetto del merito di aver aperto strade che altri avrebbero saputo percorrere meglio di lui. La segnalazione di quell'errore serviva piuttosto ad avviare un discorso inteso a dimostrare come l'aristotelismo - anche quello di una figura come Trissino, che sicuramente si proponeva di essere fedele all'insegnamento di Aristotele - era un apparato teorico che doveva imporsi con qualche fatica, talvolta contro le iniziali convinzioni di chi leggeva la *Poetica*.

Spostandosi dal settore della teoria a quello della prassi, dalle poetiche ai testi, questa seconda parte ha lo scopo di documentare la stessa idea, cioè che l'affermazione dell'aristotelismo inteso come primato della favola sulla rappresentazione è un fenomeno più professato che praticato: i testi tragici, infatti, in qualche caso contro la poetica esplicita dei loro stessi autori, riconoscono alla rappresentazione un'importanza maggiore di quella che Aristotele era stato disposto ad attribuirvi.

Perché la dimostrazione riuscisse più efficace, ho scelto di giocare per così dire in campo avverso, concentrandomi su testi che sono stati considerati problematici dal punto di vista della rappresentazione. Si è già accennato al fatto che un modo ancora utile di organizzare il panorama della tragedia cinquecentesca sia rifarsi a una distinzione individuata per primo da Giraldi Cinzio secondo la quale esistono due linee all'interno del genere tragico: una che privilegia il testo e fa capo al Trissino della *Sofonisba*, l'altra che privilegia lo spettacolo e fa capo allo stesso Giraldi dell'*Orbecche*. I testi presi in esame qui appartengono tutti alla prima categoria, o perlomeno tutti hanno avuto una limitatissima fortuna sul palcoscenico: la sola tragedia delle quattro studiate in questa seconda parte che fu rappresentata mentre era in vita l'autore è l'*Adriana* di Luigi Groto, le

altre tre - la *Sofonisba* di Trissino, l'*Orazia* di Aretino, il *Re Torrismondo* di Tasso - hanno avuto un'esistenza pressoché circoscritta alla pagina. Sebbene ogni tragedia sollevi questioni specifiche, il metodo adottato per l'analisi si è mantenuto piuttosto coerente tra un capitolo e l'altro: in tutti i casi si è tratto di estrarre dai testi la scena presupposta - non ci sono didascalie esplicite, e i pochi resoconti riguardano la messinscena postuma della *Sofonisba* di Trissino nel 1562 - e poi di verificare la funzione dello spazio all'interno del testo. Ciascuno di queste quattro tragedie - più una, perché la *Sofonisba* di Trissino viene confrontata con l'omonimo testo di Galeotto del Carretto - offre un esempio dell'importanza del luogo e della messinscena rispetto all'(aristotelicamente) presunto primato dell'azione.

Capitolo 4

Hic Cirta, hic salta: Gian Giorgio Trissino, Sofonisba

1. Divergenze parallele: le due “Sofonisbe”

Nel capitolo precedente si è visto come Angelo Ingegneri imputasse il fallimento estetico della tragedia italiana del Cinquecento all’incapacità dei poeti di assumere il punto di vista degli spettatori e di scrivere i testi immaginando come sarebbero stati rappresentati sulla scena. Se il massimo esempio negativo, di una “rarietà [...] meravigliosa”, era fornito dalla *Sofonisba* di Galeotto del Carretto, il primo caso di incongruenza tra il testo e la necessità della scena sollevato da Ingegneri sembrava rinviare altrettanto tacitamente che il riferimento alla *Sofonisba* di Galeotto all’omonimo testo di Trissino, richiamata nel passaggio in cui si parla di un “medesimo proscenio” che, dopo essere stato “la piazza principale d’una città”, diventa a un tratto il “campo dell’esercito nemico fuor delle mura” (INGEGNERI 1989: 17-18). È ciò che accade nell’episodio in cui i prigionieri numidi compaiono davanti a Scipione, una scena che si svolge verosimilmente nel campo di quest’ultimo; prima e dopo, tutta l’azione della tragedia avviene invece nella piazza di Cirta, secondo l’indicazione che si trova fin dalle prime edizioni dell’opera (“La Scena de la favola si pone in Cirta / Città di Numidia”).

Che l’unità di luogo nella tragedia di Trissino sia almeno in quel passaggio trasgredita è un fatto di cui gli studiosi si sono resi conto da tempo: già Neri, ai primi del Novecento, osservava che lo scarto rispetto all’unità di luogo “fu notato più volte” (NERI 1904: 41), rimandando a uno studio di Ebner apparso pochi anni prima in cui, oltre a rilevare lo spostamento dell’azione dalla piazza antistante al palazzo reale di Cirta al campo di Scipione, si considerava questa infrazione come la prova che della regola – del resto non menzionata da Aristotele – Trissino non sapeva ancora nulla

e che anzi riteneva il cambiamento di luogo possibile a condizione che avvenisse nel rispetto dell'unità di tempo (EBNER 1898: 104).

Sul piano teorico è certamente vero che “l'unità di luogo da principio non fu legge” (NERI 1904: 43); tuttavia, limitarsi a individuare nella mancata adesione di Trissino alla regola la prova della sua più tarda formulazione significa perdere l'opportunità di vedere nella *Sofonisba* una tappa, compiuta nella pratica e non nella teoria, del percorso che avrebbe condotto all'unità di luogo. Se Ebner si accontentò di un truismo – come si poteva applicare e rispettare una regola che ancora non c'era? – e non colse l'occasione per sviluppare le sue osservazioni (peraltro corrette e a tutt'oggi utili) sulla tragedia di Trissino e sul successivo chiarirsi del rapporto tra la scenografia e l'unità di luogo, ciò lo si deve probabilmente al fatto che egli guardava alla *Sofonisba* in relazione alle tragedie e alle teorie a essa posteriori, mentre non ebbe la possibilità di confrontarla con il testo di Galeotto del Carretto, che gli rimase inaccessibile (EBNER 1898: 99). Per quanto riguarda il valore letterario della *Sofonisba* di Galeotto, Ebner lo immaginava nullo, facendo propri i giudizi negativi di studiosi precedenti (tutti favorevoli a Trissino)¹ che forse avrebbero condizionato un confronto anche nel caso in cui gli fosse stato materialmente possibile effettuarlo; sul rispetto delle unità i dubbi dello studioso – “ob die Einheiten beobachtet sind, ist uns nicht bekannt” (*ibid.*: 99) – erano però fondati e, come si sa, da risolvere negativamente, così come esatta era l'ipotesi di collegare il testo alle critiche dell'Ingegneri. Ma per l'appunto Ebner non si spingeva oltre: la presenza di Galeotto del Carretto nel suo studio non si estende al di là delle poche righe qui riassunte.

Un confronto tra la *Sofonisba* del Trissino e quella di Galeotto del Carretto richiede che ci si ponga il problema dell'eventuale conoscenza da parte di Trissino di un testo scritto più di dieci

¹ Cfr. soprattutto MORSOLIN 1894 e CIAMPOLINI 1896, l'uno e l'altro interessati a misurare il valore della tragedia di Trissino contro la *Sofonisba* di Galeotto.

anni prima del suo. Neri, dopo aver stabilito contro una “voce” che aveva circolato nella critica ottocentesca che “di *Sofonisbe*”, oltre a queste due, “non ce ne furono altre” né prima né per tutto il secolo XVI, immaginava che “probabilmente sì”, che Trissino ebbe cioè modo di sapere dell’esistenza dell’opera di Galeotto: “sembra difficile”, scriveva, “che l’incontro di due scrittori contemporanei, senza un immediato modello *drammatico*, abbia potuto essere casuale” (NERI 1904: 28-29). Oltre a questa coincidenza, certo notevole, non ci sono tuttavia prove del fatto che Trissino avesse avuto notizia del dramma di Galeotto: del resto, al di là dei numerosi riconoscimenti già cinquecenteschi del primato di Trissino nel genere tragico - a cominciare da quello di Giraldo Cinzio ricordato nel capitolo precedente, a cui si possono aggiungere almeno quello di Nicolò Rossi nei *Discorsi intorno alla tragedia*, pronto a certificare che la *Sofonisba* “di tutte le moderne tragedie tiene il primo luogo” (ROSSI 1974: 72), nonché le canonizzazioni implicite fornite dai tragediografi nelle dediche o nei prologhi delle loro opere² -, è significativo che Nicolò Franco, curatore della *Sofonisba* di Galeotto del Carretto per la stampa veneziana del 1546, introducesse il testo nella “premessa di offerta” (ROSSI 2000: 181) al nipote dell’autore Alberto del Carretto rivendicando innanzitutto la legittimità di proporre uno stesso argomento in maniera diversa e solo in un secondo momento suggerendo che, se si guardava alla data di composizione, spettava proprio a Galeotto un primato cronologico che in ogni caso doveva contare meno della “grandezza dei soggetti che da diversi diversamente son scritti” (DEL CARRETTO 1546: 3v). Così diversamente, per quanto riguarda Trissino e Del Carretto, che un confronto tra le due tragedie “non consente di andare oltre la constatazione che i due autori hanno lavorato sulle medesime fonti” (ALFANO-GIGANTE-RUSSO 2016: 227): su tutte Livio, che però Trissino, a differenza di Galeotto del Carretto, contamina con Appiano - probabilmente letto nel

² Si trova una rassegna di questi riconoscimenti in CREMANTE 1988: 3.

volgarizzamento di Alessandro Braccesi “condotto [...] sulla fantasiosa traduzione latina di Pier Candido Decembrio” (CREMANTE 1991: 155) – su un dettaglio decisivo della trama, immaginando che Asdrubale avesse promesso in sposa Sofonisba a Massinissa prima di consegnarla a Siface per guadagnarne l’alleanza contro Scipione, e così motivando con una ragione non circoscritta a una presunta “lascivia” dei numidi il matrimonio tra gli stessi Sofonisba e Massinissa.³

Resta il fatto che, se anche una conoscenza diretta del testo fosse da escludere – e allo stato attuale non la si può certo supporre, se non per alcune convergenze che è comunque preferibile spiegare col ricorso a un repertorio comune⁴ –, confrontare la tragedia di Trissino col precedente lavoro di Galeotto del Carretto è utile perché consente di vedere se e come le mutate convenzioni

³ Già Tasso, nelle sue postille a una copia della *Sofonisba* di Trissino, dimostrò di apprezzare questo cambiamento rispetto al racconto liviano. Nei suoi appunti Tasso critica in varie occasioni le inadeguatezze stilistiche di Trissino ma non manca di elogiarne alcune soluzioni, soprattutto quelle che riguardano lo sviluppo della trama: oltre alla modifica di cui si è detto, si nota per esempio che “merita lode l’artificio del poeta d’aver fatto parlar prima Siface con Scipione per preparare l’animo de lo spettatore alla sua decisione contro Sofonisba” (in PAGLIERANI 1884: 24), punita dal condottiero romano perché riconosciuta come vera colpevole del voltafaccia di Siface. Sul Tasso postillatore del Trissino, un fatto che insieme si estende al di là del caso della *Sofonisba* (esisterebbe una copia della *Poetica* di Trissino annotata da Tasso) ma che richiede ancora ulteriori controlli sull’autenticità delle note, cfr. WILLIAMSON 1948, CARINI 1957 e BALDASSARRI 1981.

⁴ Per limitarsi a un solo esempio, sia Galeotto Del Carretto che Trissino inseriscono un richiamo al fatto che la guerra di Troia – presentata secondo la convenzione in un caso e nell’altro come una guerra tra l’Europa e l’Asia – fu combattuta per una donna: Galeotto mette l’argomento sulle labbra di Siface, che lo usa per distogliere da sé la colpa di aver tradito la fiducia di Scipione; Trissino lo assegna invece a Massinissa, che, nuovo Menelao, rivendica il diritto di avere la promessa sposa che Siface gli tolse “per forza e per inganni” (1339). A quest’ultima richiesta Scipione opporrà che “una sola e semplice promessa / Non face il matrimonio” (1378-1379): Massinissa, cioè, non è nella posizione di Menelao, e quindi la sposa non deve essergli restituita. È questo un caso di un argomento analogo la cui presentazione da punti di vista diversi e a fini diversi non documenta un’influenza diretta e una ripresa con variazione, ma piuttosto un indipendente utilizzo di un patrimonio tematico oramai tipico (per Trissino, CREMANTE 1988: 119 rinvia opportunamente ad altri passi di Bembo, Ariosto e Rucellai). Il più significativo indizio di una possibile conoscenza da parte di Trissino dell’opera di Galeotto del Carretto – comunque non più di un indizio, e in ogni caso niente che implichi una conoscenza puntuale del testo ma magari solo la notizia della sua esistenza – è il fatto, segnalato da Giulio Ferroni, che la “teatralissima” (FERRONI 1980: 111) Isabella d’Este, dedicataria del testo di Galeotto, fosse a Roma nel 1514, dove Trissino la “frequentò intensamente” (*ibidem*): è quindi lecito ipotizzare, pur senza documenti sicuri, che Isabella informò Trissino su quella più antica *Sofonisba*, così “stimolandolo alla sua via tragica tutta nuova e diversa” (*ibid.*: 113). Su questi contatti è tornata di recente anche Kristin Phillips-Court, allargando l’indagine alla pittura e in particolare ai lavori dipinti per Isabella d’Este da Andrea Mantegna e Giovan Francesco Caroto (PHILLIPS-COURT 2011: 61 e 78-89, mentre sulla figura di Sofonisba fra pittura e teatro cfr. ora CAPIROSSI 2018). Sempre a Isabella – e sempre in forma inizialmente manoscritta – era stata dedicato il dramma in terziona *Philostrato e Pamphila* di Antonio Cammelli, a tutti gli effetti prima tragedia del Rinascimento (cfr. ALFANO-GIGANTE-RUSSO 2016: 225): sul rapido ingresso delle donne “nelle fila dei dedicatari e, in genere, dei destinatari del dono teatrale”, cfr. RICCÒ 2008: 27-29 (cit. a p. 27). Per la *Sofonisba* di Trissino (e più avanti per l’*Adriana* di Grotto) cito il testo da ARIANI 1977 (la *Sofonisba* si legge nel primo tomo, pp. 11-78).

drammatiche si riflettano sull'interpretazione di ciò che le due opere condividono, e cioè la favola. Se la *Sofonisba* di Galeotto è “assimilabile agli usi delle sacre rappresentazioni” (ALFANO-GIGANTE-RUSSO 2016: 226), dotata della “più ampia libertà di spazio e di tempo” (ROSSI 2000: 182), e quella di Trissino inaugura invece la tradizione aristotelica, quali conseguenze ne derivano sull'azione? In che modo l'intervenuta unità di tempo e una unità di luogo non rispettata e forse nemmeno consapevolmente inseguita ma comunque quasi raggiunta condizionano l'unità di azione al contrario volutamente cercata e l'interpretazione dell'azione stessa?

2. Galeotto del Carretto: tragedia di Sofonisba, romanzo di Massinissa

Poco dopo aver iniziato a riassumere la trama della *Sofonisba* di Galeotto Del Carretto, uno studioso ottocentesco oramai dimenticato sentiva la necessità di chiosare i numerosi cambi di scena - nel giro di qualche riga soltanto, la sinossi aveva già dovuto dar conto dell'ambasciata presso Scipione dei tre numidi mandati da Massinissa e della contemporanea missione di Lelio presso Siface voluta da Scipione in cerca di un alleato contro Cartagine - notando tempestivamente che “niun pensiero si dà il poeta delle unità di luogo e di tempo” (LANZA 1879: 197), e che tale inosservanza delle regole di cui “timorati seguaci [...] furono gli altri” spiega “perché fu così poco pregiato il lavoro di questo poeta in quella età” (*ibidem*). L'osservazione era corretta e parziale insieme: corretta, perché la pubblicazione posticipata dell'opera la espose a un contesto diverso da quello in cui era stata scritta, certamente meno favorevole a un testo oramai percepito come irregolare (di qui le critiche di qualche decennio dopo di Angelo Ingegneri); parziale, perché il mancato rispetto delle norme a cui gli altri testi tragici si adeguavano non basta a spiegare l'insuccesso del testo, che invece Lanza si impegnava fin troppo a riabilitare contro la *Sofonisba* di Trissino. L'affermazione più sicura che si può fare riguardo all'opera di Galeotto è quella, già ricordata sopra, secondo cui “fra le rappresentazioni profane” si tratta del testo che

“meglio conserva l'impronta del teatro sacro popolare” (NERI 1904: 9).⁵ Ciò non deve comunque far pensare che la *Sofonisba* fosse destinata alla rappresentazione, come vollero invece credere Mauda Bregoli Russo, curatrice dell'ultima edizione a stampa – sfortunatamente imprecisa nella riproduzione del testo⁶ e confusa nell'introduzione critica – e molto tempo prima di lei Giuseppe Manacorda (1898-1899: 92). L'errore di questi ultimi studiosi consisteva nel dare la rappresentazione per scontata e nel misurare poi le differenze dell'opera rispetto alle tragedie successive come se vi si potesse leggere un “esperimento teatrale” (così in DEL CARRETTO 1982: 39) alternativo alla forma dominante dell'unità di azione: un anacronismo che nel caso di Bregoli Russo portava a una spericolata legittimazione della tragedia di Galeotto alla luce di ciò che scrisse Giraldi Cinzio nei *Discorsi intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, e più in generale a fraintendimenti come quello con cui, dal ruolo del coro, che nella *Sofonisba* ha “l'ufficio di avvertire lo spettatore di tutti i cambiamenti di scena” (*ibid.*: 36), si derivava il “bisogno assoluto di un apparato scenico” (*ibidem*). Nel quadro di questo equivoco, la pagina più volte menzionata di Ingegneri poteva essere addirittura distorta fino a diventare la prova in base alla quale “sarebbe

⁵ A questo proposito Lanza sembrava disposto a riconoscere al dramma di Galeotto una funzione di “trapasso dal modo, che tenevasi nelle rappresentazioni sacre, alla forma, che poi assunse la tragedia nostra” (LANZA 1879: 195). Nel resto del lavoro questo punto rimane però non sviluppato, e la riabilitazione della *Sofonisba* avviene su basi vagamente romantiche – si parla di versi “belli e spontanei” (*ibid.*: 209) – che insistono soprattutto sull'efficacia nella rappresentazione dei personaggi e delle loro passioni (su tutti Sofonisba, Massinissa e Siface, a p. 210). L'apparentamento dell'opera con la forma della sacra rappresentazione aveva al contrario uno scopo esplicitamente svalutativo in PROTO 1897, recensione a CIAMPOLINI 1896. La *Sofonisba* di Galeotto è stata qualche volta catalogata tra i cosiddetti “drammi mescolati”, esito del tentativo di “piegare [...] alla regolarità classica le libere foggie del teatro popolare” (ROSSI 1933: 381): cfr. per esempio MANACORDA 1898-1899: 83 e TURBA 1971: 95.

⁶ Lo segnalava già CREMANTE 1988. Per limitarsi a un solo esempio, piuttosto clamoroso, la curatrice trascura di integrare o quantomeno di segnalare una lacuna dell'unica stampa cinquecentesca, che omette una didascalia del dialogo tra Massinissa e Scipione e fa quindi contraddittoriamente seguire due didascalie che indicano che a pronunciare la battuta è Scipione. Bregoli Russo continua ad annotare il passo senza segnalare che tra una battuta e l'altra di Scipione ci sono tre ottave pronunciate da Massinissa (nella copia digitale disponibile su Google Books una mano molto più tarda ha provveduto ad aggiungere una “M” per segnalare la lacuna, del resto facilmente identificabile). Cfr. DEL CARRETTO 1546: 14r e 1982: 171-173. Per questa generale inadeguatezza, cito il testo dalla *princeps* del 1546.

veramente inconcepibile l'opera del Del Carretto come destinata alla sola lettura" (*ibidem*):⁷ che l'Ingegneri non si capacitasse delle incoerenze di una tragedia che, da lui "veduta a stampa", non avrebbe tollerato il passaggio alla scena, diventava implicitamente per Bregoli Russo la ragione con cui sostenere che il testo non potesse vivere senza il palcoscenico, risultando dunque non irrepresentabile, come voleva Ingegneri, ma piuttosto illeggibile.

Proprio alla lettura, invece, lo stesso Galeotto aveva destinato la sua *Sofonisba*, inviandola a Isabella d'Este il 22 marzo 1502 perché, appunto, la leggesse: "leggetela dunque quando haverete oportunità di leggerla, tenendomi di continuo nel vivo della memoria sua sì come meta il candido della servitù" (DEL CARRETTO 1546: 5v). Nella dedica Galeotto allude ripetutamente all'"antiquo obbligo" nei confronti della duchessa, un obbligo "volontario e spontaneo" dal quale non intende affatto sciogliersi e che, nell'impossibilità di una visita di persona, lo ha tante volte spinto a un omaggio in versi. Dopo "qualche intervallo" giustificato con "qualche impedimento" e con le "mal disposte conditioni dei tempi", Galeotto torna ora a scrivere per Isabella: "mi è parso per non cadere in contumacia", dice riferendosi appunto a un periodo di silenzio, "di mandargli questa opera mia continuata, la qual per una volta sarà in satisfatione de le mie rime, che le soleva mandare" (*ibid.*: 5r-5v).⁸ C'è una differenza, certo, tra l'"opera continuata" e le "rime", ma nessun passaggio della lettera lascia credere alla prospettiva di una rappresentazione. Anche l'elemento testuale su cui Bregoli Russo ha fatto leva per sostenere la dimensione performativa della tragedia, il coro, può essere in realtà letto in termini diegetici e non mimetici. Il coro, infatti, è "quasi un didascalo, un narratore che si giova dei fatti come di un'illustrazione: le scene variano il racconto,

⁷ Di diverso (e corretto) parere Luciano Bottoni, per il quale il testo era "destinato probabilmente alla lettura" (BOTTONI 1999: 96).

⁸ Per i rapporti epistolari tra Galeotto e Isabella, piuttosto intensi e duraturi, si veda la scelta di lettere pubblicata da TURBA 1971 e più in generale LUZIO-RENIER 1900 (poi 2005): 325-349 (cit. già in FUMAGALLI 1978: 392) e ora MINUTELLI 2004.

che egli poi riprende” (NERI 1904: 9). Questi inserti di narrazione che si ascrivono alla funzione-corro svincolano il testo dalla verifica della vista, come già voleva Aristotele e come avrebbe rimproverato Ingegneri; a un fine analogo concorrono le didascalie esplicite,⁹ che coprono i salti da una scena all’altra – tra i molti esempi possibili: “Asdrubale, figliuolo di Gisgone, essendo a Gade, dice alli suoi”; “Scipione, giunto in Sicilia per passare in Africa, da sé dice così”; “Asdrubale, andando a Cartagine, dice per camino”; “Annibal, essendo in Abruzzo, parla ai suoi capitani” – e che, contro la “norma classicistica” che faceva “della parola diretta dei personaggi l’unico veicolo della visualizzazione spettacolare” (RICCÒ 2008: 209), consentono al testo di muoversi senza sforzo tra luoghi lontani.

Non mancano esempi in cui la scena è ricostruibile a partire dalle battute dei personaggi. In quasi tutti questi casi si rinvia a Cirta, a uno spazio che alle volte può essere genericamente immaginato tra il porto e le mura e altre volte più specificamente individuato come antistante al palazzo di Siface o alla porta della città. Isolando questi riferimenti – poco meno di una decina – si ottiene un nucleo non troppo diverso da quello della successiva tragedia regolare, e ciò può legittimare in accezione formale l’idea di Lanza secondo cui la *Sofonisba* segnerebbe un momento di passaggio dalla sacra rappresentazione al dramma cinquecentesco.¹⁰ Ecco Lelio che, avviandosi verso la porta del palazzo reale di Cirta, ne vede uscire “gioios”, in momenti diversi del dramma, Siface (che a quel punto ha appena ricevuto Asdrubale intenzionato ad allearsi con lui), e Massinissa, che invece allora avrà – incautamente, come Lelio ormai sa bene – sposato Sofonisba:

Ma veggio [Siface] venir fuor de la porta
Tutto gioioso in vista, e tutto allegro,

⁹ Proprio in polemica contro chi pensava di poter “giudicare un testo teatrale dalle didascalie”, è stato da tempo osservato che “la didascalia non si configura come momento teatrale-spettacolare bensì addirittura come momento narrativo di un testo teatrale” (SCRIVANO 1980b: 211).

¹⁰ Più convincente è comunque l’idea che Galeotto abbia sì vissuto un momento di passaggio nella storia delle forme teatrali, ma che l’approdo a una forma classica avvenga solo con la commedia *Li sei contenti* (cfr. TURBA 1971: 95).

E perché 'l tempo in ciò m'è guida e scorta,
A salutarlo non voglio esser pegro [...]. (17r)

Ma 'l veggio fuori uscir de l'ampia corte
Tutto gioioso, e di letitia pieno,
Hor come sarò mai costante e forte
Ch'io non gli scuopra in parte il mio veleno? (41r)

Accade però più spesso che siano le didascalie o il coro a spiegare la successione di scene che sarebbe impossibile vedere in sequenza sul palcoscenico, a condizione di non immaginare soluzioni tecniche che l'ingegneria teatrale del tempo non avrebbe potuto permettersi. Vedere in questa struttura un segno di sperimentalismo significa costringere il testo a una destinazione performativa che era rimasta estranea alla sua concezione. Può capitare che il personaggio in scena replichi l'indicazione della didascalia e pronunci una battuta con cui individua la propria posizione, ma si tratta sempre di un riferimento tra didascalia e battuta, non tra battuta e scenografia. Senza discutere il passaggio che aveva fatto sobbalzare Ingegneri - quello in cui Asdrubale, che la didascalia indica in cammino verso Cartagine ma che con l'uso dei deittici aveva prima fissato la sua posizione in scena nella corte di Siface,¹¹ pensa ad alta voce ai due messaggeri frattanto giunti in Sicilia ad annunciare a Scipione la rottura dell'accordo con lui da parte di Siface e agli altri nunzi che andranno in Abruzzo per mettere al corrente della situazione Annibale, l'una e l'altra scene destinate a leggersi di lì a poco -, si può fare l'esempio di Massinissa a Gade, costretto da giorni nel luogo dove Scipione gli ha chiesto di attendere sue notizie e l'eventuale ordine di unirsi a lui in battaglia: "Già son più giorni ch'io son gionto a Gade" (21v), dice Massinissa, che però a questo punto dovrebbe trovarsi a molti giorni di viaggio da dove lo rivedremo situare la propria posizione

¹¹ La didascalia annuncia che "ASDRUBALE IN CORTE / di Siphace compare solo, e dice", e così prosegue il personaggio: "Che deggio far? chi mi darà consiglio? / Che strada è da tener al camin mio? / Che quel, che già pensai essermi il meglio, / Trovo esser peggio, poi che qua venni io, / E se dal falso sonno non mi sveglio / In far riparo al mio nimico rio, / Ch'è qui venuto per far nuove trame, / Veggio a l'ordito mio rotto lo stame" (18r). Asdrubale è angosciato perché appena scoperto del progetto di Scipione di allearsi con Siface, e teme di finire accerchiato. Lo stratagemma con cui penserà di uscire da tale situazione consisterà non solo nell'offrire in sposa a Siface la figlia Sofonisba, ma nel chiedere esplicitamente a quest'ultima di agire perché Siface scelga Cartagine contro Roma.

in scena - “Al fin qua venni, e i cittadini aspetto, / Che con le chiavi m’aprano lor porte” (39r) -, e cioè alla porta di Cirta.

Esclusa per via testuale e paratestuale l’idea che la rappresentazione, e dunque ciò che riguarda l’apparato scenico, influisca sulla struttura del testo di Galeotto, resta da chiedersi quale rapporto lo spazio e il tempo abbiano con l’azione della tragedia.

Converrà affrontare la questione a partire da una ‘sfasatura’ che la critica ha già notato, e cioè la tardiva comparsa sulla scena - nel testo, anzi, perché di scena non si dovrebbe parlare - di Sofonisba, cui pure la tragedia è intitolata. “Ad una prima lettura”, ha scritto Mauda Bregoli Russo senza peraltro rimediare nel seguito del suo saggio all’effetto di questa prima impressione che il lettore ricava, la *Sofonisba* “appare sfasata nelle proporzioni: la protagonista ha una piccola parte, si mostra soltanto dopo la metà del dramma e parla unicamente in quattro di tutte le ventotto parti” (in DEL CARRETTO 1982: 33). È vero infatti che a Sofonisba tocca, per volere di Asdrubale, un ruolo esplicito di causa dell’ostilità di Siface verso Roma¹² cui nel racconto liviano l’unico ad accennare era proprio Siface, allora però mosso dall’odio e della gelosia verso Massinissa e desideroso di vendicarsi di lui e contemporaneamente di riabilitarsi agli occhi di Scipione;¹³ eppure gran parte dell’azione si svolge senza di lei, e senza che la sua posizione interferisca con gli eventi. Si potrebbe spiegare questo aspetto ricordando che Galeotto allarga la trama fino a comprendere gli antefatti, che in realtà finiscono per prendere il sopravvento (di qui la sensazione di sproporzione): la *Sofonisba* è in parte la tragedia di Sofonisba e nel complesso il romanzo di

¹² Così Asdrubale istruisce la figlia dopo averle comunicato la notizia delle sue imminenti nozze con Siface: “Tu sarai la possente calamita, / Che il voler di Siphace a te trarrai, / Ov’ei ferrigno fusse a far’unita / La sua fe con Romani à nostril lai, / Tu sarai la catena, ben gradita / Onde il suo cuor con noi legato, homai / Fia sempre nostro, e non giamai d’altrui, / Ei con noi sempre essendo, e noi con lui”. Sofonisba si fa carico della missione: “Genitor caro, se tu sai che volgia / Non forse unquanto in me che fusse avversa / Al tuo voler, non puote hor men che soglia / Dartisi a divider fiera e traversa / L’anima, finch’è chiusa in questa spoglia, / Sì che far puoi di me quel che più versa / (S’egli è destino, ove m’hai destinato) / Pace a la mente tua, tregua al tuo stato” (29r-v).

¹³ Cfr. Livio, *Ab Urbe condita* XXX, 13-14.

Massinissa, che guadagna l'amicizia politica di Scipione, rischia di perderla per un'improvvisa passione privata, ma corregge il suo errore e conquista il regno a cui ambiva. È facile osservare che, passato il prologo, il testo si apre con il discorso con cui Massinissa invia tre messaggeri a Scipione per ottenerne l'amicizia e si chiude, subito dopo il lamento con cui Massinissa celebra la memoria di Sofonisba, con la notizia data dal coro dell'insediamento del nuovo sovrano di Cirta:

L'Essequie celebrate con gran pompe
Di Sophonisba in Cyrtha hoggi saranno,
Et Massinissa per costei non rompe
La fede a Scipion per tanto affanno,
Però che un vero amor non si corrompe
Ne i cuor, che di virtù fuggon l'inganno,
Indi hoggi ei fia da Scipion locato
Seco in gran trono standogli da lato. (52v)

È possibile affrontare queste stesse questioni dalla prospettiva dello spazio e del tempo, analizzando cioè il modo in cui spazio e tempo interagiscono con l'azione. Occorre farlo su due livelli: sul piano della scena - della presunta scena: è il caso di ribadirlo, visto che si tratta di astrarre la scena da un testo da leggere -, bisogna chiedersi se e come questa condizioni l'azione; sul piano del racconto, si deve verificare agli occhi di chi e come lo spazio e il tempo siano eventualmente connotati all'interno del testo.

Rispondere al primo quesito è semplice: la scena non offre alcuna costrizione allo svolgersi dell'azione. Non c'è alcun luogo che l'azione non possa raggiungere, perché di fatto non c'è alcuna illusione scenica da preservare: dall'Abruzzo alla Sicilia, da Cirta a Gade, tutto può essere in scena perché tutto può essere letto. Roma manca - Scipione dice di esserci stato, sì, ma mentre parla lo vediamo in Sicilia¹⁴ -, eppure nessuna costrizione materiale la esclude: il timore di Sofonisba di

¹⁴ Facendo seguito alla didascalia che ci avverte che "SCIPIONE GIUNTO IN / Sicilia per passare in Affrica da sé dice così", il generale romano ricapitola in questo modo i suoi spostamenti a beneficio del lettore: "Da che lasciai Siphace in Spagna venni, / Donde partendo a Roma al fin n'andai, / E quivi il caso io forte sostenni / Non contro a Fabio pur,

cadere prigioniera dei romani all'interno del testo non avrebbe al di fuori di esso alcun freno al suo concretizzarsi, perché Cirta è un luogo di finzione tra gli altri, non più vincolato a una scena di quelli che, magari una sola volta, compaiono nella tragedia.

Questa osservazione conduce al secondo quesito. Che manchino un luogo e un tempo sovradeterminati dai limiti della scenografia, infatti, comporta che la connotazione dello spazio e del tempo sia soltanto l'effetto dell'investimento sui luoghi e sui tempi dei personaggi. Da questo punto di vista, la marginalità di Sofonisba – personaggio eponimo dell'opera, ma solo in apparenza protagonista – è chiara: nei suoi quattro interventi, mai la donna si riferisce al movimento nello spazio o allo scorrere del tempo. Gli unici personaggi per cui spazio e tempo contano, i soli, cioè, che hanno un ruolo nella connotazione dei luoghi e dei ritmi con cui si passa dall'uno all'altro, sono Scipione, Massinissa e Asdrubale. Per ragioni diverse, tutti e tre all'inizio del racconto vogliono raggiungere Cirta: Massinissa per conquistare il potere su un regno che considera suo; Scipione e Asdrubale per ottenere l'alleanza di Siface allo scopo di prevalere l'uno sull'altro: Roma cerca nella Numidia un aiuto per vincere Cartagine, Cartagine un alleato per resistere a Roma.

Questa convergenza degli interessi di tre personaggi su Cirta fa sì che spazio e tempo comincino a contare nel testo non appena diventano distanze che separano dalla città. Va detto che, se per Scipione e Asdrubale è importante superare il rivale – chi dei due arriverà prima a Cirta, sembra di capire, otterrà l'amicizia di Siface –, e dunque il rapporto di entrambi con Cirta è mediato dalla figura del nemico, anche per Massinissa, che pure il rivale lo ha proprio a Cirta, il rapporto spazio-temporale con la città è mediato: in questo caso, però, lo è attraverso l'alleato Scipione, in grado di comandarne gli spostamenti e i tempi degli spostamenti. Il potere di Scipione su Massinissa si manifesta in forma spazio-temporale quando leggiamo di Massinissa a Gade,

ma a molti assai, / Tal che 'l mio voto nel Senato ottenni. / Quindi in Sicilia il passo io dirizzai, / Dove hora sono, e donde ho destinato / Carthagine assalir per ogni lato” (Del Carretto 1546: 27v).

costretto ad attendere il momento in cui potrà unirsi all'impresa e solo così conseguire il proprio scopo. Ecco quale era stato l'ordine di Scipione:

A Gade tu potrai far tuo camino
E là spettar insino a mia venuta,
E soggiornar in luoco al mar vicino
Con la tua gente in parte proveduta,
E quando sarò giunto in quel confino
Partir non debbi senza mia saputa,
C'havrai da me novella, ove potrai
Unirti meco, quando giugnerai. (14r-v)

Questo potere non è tuttavia connesso originariamente con lo spazio e col tempo dettati da un'improbabile scena multipla: è infatti il potere di un sovrano sull'altro, lo stesso che imporrà a Massinissa di salire al trono, ma soltanto alle condizioni stabilite da Scipione. L'episodio di Sofonisba serve per manifestare la subordinazione di Massinissa a Scipione: è una gerarchia che si annuncia nello spazio e nel tempo – ancora: Massinissa deve attendere a Gade che Scipione gli ordini di partire – ma che non ha alcuna ragione spazio-temporale, e soprattutto non interagisce con le costrizioni, del resto assenti, della scena.

Da parte sua Sofonisba non manca certo di eroismo, fin da quando chiede a Massinissa di risparmiarle un'esistenza da prigioniera, e dunque “che sia morta, o almen libera viva” (39r); ma il suo gesto di accettazione del destino tragico auto-celebrato in cinque ottave che estendono la lapidaria battuta riferita da Livio serve più a illuminare i rapporti tra gli altri personaggi che non a farne risaltare la scelta di morte. Usata da Asdrubale, che l'ha prelevata da Cartagine destinandola a un matrimonio politico, e rinnegata da Siface, che si è riscattato agli occhi di Scipione scaricando su di lei la responsabilità della rottura del patto di amicizia, Sofonisba è stata velocemente abbandonata anche da Massinissa, che pure le aveva dato l'illusione della libertà e della vita. In un testo che si apre con Massinissa lontano da Cirta e che si conclude con la sua ascesa al trono, la

sorte di Sofonisba finisce per essere un momento dell'affermazione di Massinissa, il costo del suo realizzarsi. Il rimpianto di Sofonisba di non essere morta "libera e disciolta" a Cartagine connota per lei negativamente lo spazio di Cirta; e però, in assenza di una necessità spaziale dettata dalla scena, l'evocazione di un destino alternativo non illumina tanto il legame tra spazio (e tempo) e azione, ma serve per ricapitolare le responsabilità e la condizione degli altri personaggi. Dal piano fallito di Asdrubale, pur non nominato, all'errore di Siface, che "ben saria d'e lacci fuora", fino a Massinissa, commiserato per non avere più "reque", il lamento finale di Sofonisba riassume una situazione che si è prodotta nel testo, ma non genera uno scenario controfattuale risolutivo: immaginandola a Cartagine - ciò che la scena consente di fare, perché non c'è alcuna necessità di Cirta come luogo unico - rimarrebbero comunque da sistemare quantomeno la guerra di Scipione contro Cartagine e l'ambizione di Massinissa su Cirta, entrambi fattori che preesistono all'ingresso di Sofonisba nel testo e per i quali è possibile pensare a uno sviluppo analogo a quello che leggiamo anche in assenza di lei. Spazio e tempo, così come Sofonisba, sono all'interno del testo fattori su cui si manifestano rapporti che non sono determinati da essi. L'autorità di qualcuno - di Massinissa, poniamo - trova un limite nell'autorità di un altro, ma resta possibile concludere il gioco del rinvio: vedremo con Trissino come, subordinata alle condizioni di spazio e di tempo, l'autorità umana risulti complessivamente limitata, senza che il rinvio dall'uno all'altro individui un punto in cui è possibile determinare completamente gli eventi.

3. Trissino: costringere (e impedire) l'azione al qui-e-ora

In un articolo che proponeva la lettura congiunta di due tragedie di argomento cartaginese, la *Sofonisba* di Trissino e l'*Asdrubale* di Jacopo Castellini (1562), Beatrice Corrigan scriveva che Trissino fissa la scena "very generally" nella città di Cirta, ma subito specificava che "the major part of the action takes place in a large square, on one side of which is the royal palace" (CORRIGAN

1971: 198-199). Soffermandosi in particolare sul passaggio già ricordato in cui l'unità di luogo sembra trasgredita, Corrigan ricostruiva la scena con l'aiuto dei resoconti della rappresentazione vicentina del 1562 curata da Andrea Palladio, ma l'uso classico da parte di Trissino delle didascalie implicite consente di farsi un'idea piuttosto precisa della scena anche su base esclusivamente testuale. Con una cura che talora spiaceva a un lettore come Tasso - critico verso la "frivolezza" (in PAGLIERANI 1884: 7v) con cui il coro di donne di Cirta mostra a un famigliaio che viene dall'"infortunato campo" per incontrare Sofonisba che la regina è proprio sulla porta del palazzo: "Ecco che ad or ad or esce di casa / e non è ben ancor fuor de la porta" (234-235) -, i personaggi si riferiscono spesso al palazzo reale di Cirta e alla piazza antistante, quella dove si svolge l'azione in palese. Se ne può vedere un esempio nella sequenza di battute che porta dal primo incontro tra Sofonisba e Massinissa alla loro uscita di scena con l'entrata nel palazzo dove si consumeranno le nozze. Si inizia con il dialogo tra il messo che racconta della disfatta di Siface e dell'ingresso di Massinissa in città:

MESSO

Ecco i nimici qui presso a la piazza.

SOFONISBA

Mostrami Massinissa.

MESSO

Quel davanti,
che sopra l'elmo ha tra purpuree penne. (383-385)

Al termine dello scambio che segue - in linea col modello greco di tragedia, il testo di Trissino non è diviso in atti -, Massinissa chiederà a Sofonisba di potersi ritirare nel palazzo per pensare a un modo con cui tenere fede alla promessa fattale di non lasciarla cadere prigioniera dei romani:

SOFONISBA

Or così sia, signor; ditemi poi
che debbia far, ché dal consiglio vostro
i' non intendo punto dilungarmi.

MASSINISSA

Parrebbe a me (s'a voi questo non spiace)

d'andare in casa, u' penseren del modo
da mantenervi la promessa fede.

SOFONISBA

Sì, caro Signor mio, non mi mancate. (589-595)

La scena si precisa ulteriormente poco più avanti con le battute iniziali del dialogo tra Massinissa e Lelio, giunto a Cirta per prelevare i prigionieri da condurre a Scipione ma sorpreso dall'aver saputo del matrimonio tra Massinissa e Sofonisba grazie al messo che lo aveva preceduto nell'arrivo in città:

MESSO

Guardate Massinissa che vien fuori.

LELIO

I' l'ho veduto: hor te n'andrai da parte
nascosamente, perch'io vo' mostrarmi
di non saper di questo alcuna cosa.

MESSO

Io farò sì che non potrà vedermi.

MASSINISSA

Apparecchiate voi da gire al tempio,
ch'io vo' far ciò che ha detto il sacerdote,
come subitamente mi ritorni.

Or sono uscito per mandare al campo
qualcun d'e miei. Va' tu, fa' diligenza
di sapermi ridir ciò che si face.

LELIO

Non bisogna mandare alcun per questo,
Perciò che or ora di costà ne vengo.

MASSINISSA

O Lelio, ancora non aavea rivolti
gli occhi verso di voi; ditemi adunque,
è giunto Scipion con la sua gente?

LELIO

Poc'ora fa, ch'uno de' suoi ne venne,
e disse come egli è fuor de la porta
ch'è di riscontro; ond'io vo' gire a lui. (878-896)

La porta “di riscontro” è quella d'ingresso alla città, la stessa che Massinissa aveva varcato poco prima entrando a Cirta da vincitore. Da un lato della scena, aperta sulla piazza della città, si trova quindi il palazzo reale; dall'altro la porta di Cirta, quella nei pressi della quale bisogna immaginare

il campo romano, sede dell'ampio episodio in cui Scipione parla dapprima con Siface - che riconosce il suo errore ma ne attribuisce la causa a Sofonisba, preparando così nello spettatore l'attesa di un verdetto inclemente da parte di Scipione - e poi con Massinissa, che prova senza successo a difendere la propria azione. Gli elementi testuali che consentono di ricostruire quest'altra zona della scena sono concentrati negli ultimi versi che pronuncia il coro di donne cirtensi angosciato dall'imminente intervento di Scipione:

CORO

In ogni parte, ov'io rivolgo gl'occhi
veggo annitir cavalli e muover arme,
onde mi sento il cuor farsi di ghiaccio;
e temo sì, che 'l campo non trabocchi
ne la cittade, e contra noi non s'arme,
che quasi di paura mi disfaccio.
Misera me, che faccio?
Che faccio qui? Meglio è pur ch'io ne vada
per la più corta strada
ad udir la sentenza de' Romani:
perché se fien sì umani
che Sofonisba resti a Massinissa,
forse quindi arà fine ogni altra rissa. (1149-1161)

È questo il punto in cui la scena - che al tempo non avrebbe potuto essere che fissa, se il testo fosse stato rappresentato - deve spostarsi in un luogo diverso dalla piazza: un difetto, come avrebbe rilevato Angelo Ingegneri nel 1598; ma anche un passo significativo verso la fissazione dell'unità di luogo e la scena fissa (PUPPI 1963: 31-37, poi seguito da CORRIGAN 1971).

Se per la rappresentazione del 1562 sembra che si fece ricorso a una scena che sul lato sinistro si apriva verso la campagna dove ci si immaginava fossero accampate le truppe di Scipione, e quindi l'azione degli attori si spostava da quella parte del palco, nessun altro episodio oltre a questo si allontana dalla piazza della città. Un documento della monumentalità della scena si potrebbe trovare nei monocromi celebrativi eseguiti nel 1596 da Alessandro Maganza nell'antiodeo del teatro Olimpico, illustrazioni che ricordano la rappresentazione del 1562 per la

quale Andrea Palladio aveva riadattato il “teatro di legname” già usato l’anno precedente per l’*Amor costante*, la commedia di Alessandro Piccolomini (PUPPI 1974: 295-297), ma il testo di Trissino contiene anche su questo punto alcune indicazioni utili, senza contare che almeno uno dei due affreschi ritrae una scena sì “assolutamente centrale”, quella in cui il messo di Massinissa consegna a Sofonisba la coppa di veleno con cui la regina si ucciderà, eppure destinata a rimanere fuori dalla scena, soltanto raccontata: “il gesto”, cioè, “è percepito come qualificante il mito, del tutto sciolto dalla realtà di uno spettacolo che pure si intende evocare” (RICCÒ 2008: 359).¹⁵

La battuta che meglio indica la monumentalità implicita della scena è quella pronunciata da Lelio al suo ingresso a Cirta, poco dopo che la città è stata presa:

LELIO

Ad ogni passo mi rivolgo intorno,
mirando la grandezza e la possanza
de la nimica terra ove son ora,
e quasi, a dire il ver, meco mi pento,
pensando al periglioso mio viaggio,
d’esser con così pochi entro ridotto.
Onde s’io veggio alcuna gente armata,
mi sto sospeso molto, perché sempre
l’arme son da temer ne’ suoi nimici. (692-700)

La “grandezza” e la “possanza” di Cirta rimandano alla monumentalità degli edifici adatti alla scena tragica, secondo la canonizzazione offerta dalla famosa illustrazione di Serlio tuttavia posteriore di trent’anni al momento in cui Trissino scriveva. Ad arricchire ulteriormente la scena – questa volta in una direzione che sembra almeno spiegare, pur se non legittimare, l’equivoco in cui era caduto Krautheimer individuando nel pannello della città ideale conservato a Baltimora il modello di una

¹⁵ Deve essere quindi qualificata l’idea di Paola Guerrini secondo cui l’illustrazione dei monocromi – dovuta secondo la studiosa a Giambattista Veneziano e Giovanni Antonio Fasolo, gli stessi artisti che avevano collaborato con Palladio per la rappresentazione del 1562 – è “senza dubbio l’immagine più fedele al testo di Trissino, contrariamente alle altre in cui gli artisti non sembrano preoccupati di ricostruire al dettaglio la tragedia” (GUERRINI 1991: 83). Curiosamente, quindi, l’influenza della tragedia di Trissino sull’iconografia di Sofonisba riguarda un episodio, quello in cui Sofonisba si appresta a bere il veleno, che nell’opera è soltanto riferito e non rappresentato.

scena tragica – ci sono inoltre tre riferimenti al “tempio” dove di volta in volta intendono recarsi Erminia e Sofonisba per un’offerta “apotropaica” (CREMANTE 1988: *ad locum*) che protegga la città,¹⁶ e poi Massinissa¹⁷ e successivamente Sofonisba¹⁸ per portare “oblazioni” che suggellino il matrimonio. Si può dunque aggiungere anche “tempio” alla serie di “parole sceniche” – “campo”, “terra”, “cittade”, “mura”, “piazza” e soprattutto “palazzo”, che conta diciannove occorrenze – isolate da Marco Ariani per proporre la sua lettura della questione del potere a partire dall’organizzazione dello spazio. Di questa analisi, quella che più di ogni altra ha finora valorizzato la dimensione spaziale della *Sofonisba*, vorrei riprendere, per svilupparla in una diversa direzione, l’idea che l’impossibilità di fuggire delimiterebbe “uno spazio *interno*, offerto all’identificazione visualizzante dello spettatore, da uno spazio *esterno*, invisibile, che irrompe a tratti” (ARIANI 1977: XX). È intanto il caso di osservare che basterebbe quest’ultima idea, che Ariani riconduceva all’analisi del teatro di Racine proposta da Barthes, per contraddire la lettura di Orlando secondo cui si dovrebbe aspettare proprio Racine per assistere a una motivazione dell’unità di luogo in grado di attribuire al requisito formale pseudo-aristotelico un valore non riducibile al rispetto di una norma: già con la *Sofonisba* di Trissino, infatti, l’unità di luogo, pur non ancora teorizzata, ha una funzione strutturale.

Nella tragedia di Trissino, Cirta è da subito una città sotto assedio. “Molte caterve / nimiche giunte son presso a le porte” (189-190), annuncia il coro al suo primo intervento, e di lì a poco un

¹⁶ Così Sofonisba: “Abbiate cura, come sia fornita / quella vesta che Erminia apparecchiava / per offerir al tempio, di chiamarmi” (238-240).

¹⁷ Sono versi già citati sopra: “Apparecchiate voi da gire al tempio, / ch’io vo’ far ciò che ha detto il sacerdote, / come subitamente mi ritorni” (883-885).

¹⁸ Così dice il famiglia al coro, ancora convinto che il piano del matrimonio possa funzionare: “Donne dolenti e lacrimose in vista, / non state più di fuore, / ma venitene omai ne la cittade. / Ché la regina già s’è rivestita / tutta di bianchi panni / e s’apparecchia di voler portare / oblazioni al tempio, al qual disía / che vogliate ir con lei” (1478-1485). Questa battuta richiama il coro dal lato della scena dove si era spostato per seguire l’azione nell’episodio che si svolge presso il campo di Scipione.

messo porterà alle donne di Cirta e a Sofonisba la notizia che la città è stata presa: “Fuggite, o triste e sconsolate donne, / fuggite in qualche più sicura parte, / ché i nimici già son dentro a le mura” (339-341). È qui che, per bocca di Sofonisba, si legge per la prima volta dell’impossibilità di fuggire: “Ove si può fuggir? Che luogo abbiamo / che ci conservi o che da lor ci asconda, / se l’aiuto divin non ci difende?” (342-344). Questo sentimento di impossibilità richiama il sogno premonitore¹⁹ che all’avvio del testo Sofonisba aveva raccontato a Erminia, quando già, consapevole dell’arrivo di Scipione in Africa e della propria sventurata posizione di cartaginese, presagiva una situazione senza uscita. Si era trattato di un “duro sogno”, e per di più di un sogno vero, come si può capire dal fatto che Sofonisba l’aveva avuto “inanzi l’apparir de l’alba” (101-102), secondo la convinzione già classica e poi dantesca in base alla quale “al mattin del ver si sogna” (*Inf.* XXVI, 7; *Purg.* IX, 13-18):

(SOFONISBA)

Esser pareami in una selva oscura,
 circondata da cani e da pastori,
 che avean preso e legato il mio consorte;
 ond’io, temendo l’empio suo furore,
 mi volsi ad un pastor, pregando lui
 che da la rabbia lor mi diffendesse;
 ed e’ pietoso aperse ambe le braccia,
 e mi raccolse; ma d’intorno udí
 un sì fiero latrar che ebbe temenza
 che mi pigliassen fin dentr’al suo grembo.
 Onde mostrommi una spelonca aperta
 e disse: “Poi che te salvar non posso,
 entra costì, che non potran pigliarti”.
 E io v’entrai; così disparve il sonno
 che m’ha lasciato, ohimè, troppo confusa. (103-117)

Come Tasso notò nelle sue postille, se il racconto preliminare di Sofonisba “tien luogo di prologo”, questo sogno “contiene nodo e scioglimento”, e la critica moderna ha agevolmente individuato la simbologia che prefigura l’esito della vicenda: i “cani” sono i romani, Massinissa il

¹⁹ Cfr. MUSUMARRA 1991: 139. Sul sogno premonitore nella tragedia cinquecentesca cfr. RUGGIRELLO 2005.

“pastor” che offre una salvezza solo illusoria e la “spelunca aperta” è la morte.²⁰ Tuttavia, per quanto il sogno costituisca un’anticipazione accurata degli eventi principali della tragedia sotto il profilo simbolico, esso non coincide in termini spaziali con la struttura della *Sofonisba*. Gli spazi del sogno sono due, la “selva oscura” e la “spelunca aperta”, dei quali si cercherebbero invano gli esatti corrispettivi nel testo: anche a voler considerare, con qualche approssimazione, Cirta come l’equivalente della “selva oscura” e il palazzo reale quello della “spelunca aperta”, rifugio che si rivela presto essere una strada senza uscita, rimarrebbero esclusi altri spazi che il testo evoca proprio attraverso la necessità della scena, fissa - con una sola eccezione per lo spettatore, ma senza alcuna eccezione per Sofonisba - sulla città di Cirta. È questo il motivo per cui l’individuazione di due spazi proposta da Ariani è corretta ma non ancora sufficiente: lo spazio interno che lo spettatore vede è in rapporto con luoghi diversi, non riducibili a uno spazio esterno unitario. A indicare quali sono questi spazi e a connotarne il valore sono da subito le parole di Sofonisba, qui in un appello rivolto *in absentia* al padre Asdrubale:

SOFONISBA

O padre, o caro padre,
ove m’avete posta;
come fallace fia vostra speranza!
La gioia a voi proposta
di queste mie leggiadre
nozze sarà che ’l sospirar m’avanza;
sarà ch’io lasci la regale stanza
e lo nativo mio dolce terreno
e ch’io trappasse il mare
e mi convenga stare
in servitù sotto ’l superbo freno
di gente aspra e proterva,
nimica natural del mio paese.
Non fien di me, non fien tal cose intese;
più tosto vo’ morir, che viver serva. (313-327)

²⁰ Cfr. ARIANI 1974: 41, ripreso da CREMANTE 1988: 44.

Da una parte Roma, al di là del mare, dall'altra il "nativo mio dolce terreno" che rinvia non soltanto a quello generalmente africano di Cirta, ma più in particolare a Cartagine. L'insistito lamento di Sofonisba riguardo alla propria posizione tanto nobile quanto sventurata - "ove m'aavete posta", nel brano appena citato - allude infatti alla vita che Sofonisba ha lasciato dietro di sé e che non può più recuperare. Serve a questo il fatto che di tali lamenti sia testimone Erminia, la cognata che ha seguito Sofonisba a Cirta per il suo "grande amor" e che rappresenta un'alternativa alla vita che Sofonisba è costretta a vivere come regina della città:

SOFONISBA

O che felice stato
è 'l tuo; che quello i' chiamo esser felice,
che vive quieto senz'alcuna altezza;
e meno assai beato
è l'esser di coloro, a cui non lice
far, se non come vuol la lor grandezza. (134-139)

Si scoprirà solo alla fine la traduzione spaziale di questa diversità di condizione; eppure fin dai primi dialoghi Sofonisba presenta le opposizioni tra *servitù* e *libertà* e quella tra *morte* e *vita* come legate allo spazio: se Cartagine è la vita libera perduta, precedente all'ingresso nello spazio e nel tempo, e Roma è il luogo della prigionia, Cirta è uno spazio diviso tra queste due alternative, ancora in attesa di essere interpretato ma impossibile da eludere. Cirta può essere uno spazio di morte (non di servitù, perché a questa possibilità Sofonisba dichiara senza ripensamenti di preferire, appunto, la morte) o di libertà condizionata (non la libertà naturale di cui Sofonisba godeva prima dell'ingresso nella storia col passaggio da Cartagine a Cirta, ma quella che le è concessa rimettendosi all'azione di Massinissa): la scelta tra quale di questi due valori assumerà la città spetta a Massinissa - "E se ciascuna via pur vi fia chiusa / da tôrmi da l'arbitrio di costoro, toglietemi da lor col darmi morte" (496-498) - che però si trova nel luogo e nel tempo in cui non può compierla. Più precisamente: luogo e tempo ne determinano la decisione, e dunque l'agire.

La rilettura delle condizioni spaziali e temporali dell'azione offerta dalla tragedia di Trissino spicca nel contrasto con i brani dell'opera di Galeotto del Carretto in cui viene sanzionato negativamente il matrimonio di Massinissa con Sofonisba. Nel testo di Galeotto, né nel rimprovero di Lelio né in quello di Scipione - e bisogna aggiungere: né tantomeno nell'ammissione del proprio errore da parte di Massinissa - ci si riferisce mai allo spazio e al tempo, ma soltanto alla "voglia lassiva" (così Lelio), a un "voler" che deve essere compensato con la ragione (così Scipione), al "mortal disio" e all'"ardor de le voglie" (così infine Massinissa). Trissino, al contrario, insiste sull'aspetto spazio-temporale del gesto. Il tempo entra in gioco fin dal racconto del messo che informa Lelio sul matrimonio, che sottolinea le esitazioni di Sofonisba riguardo a un'azione così repentina: "però ne lo pregava che volesse / interponer più tempo a questa cosa" (791-792). Poco più avanti, tempo e luogo sono i primi due elementi su cui si appunta la reazione di Lelio alla notizia del matrimonio ribaditagli da Massinissa in persona:

MASSINISSA

Voi devete saper come fu prima
mia sposa, poi Siface me la tolse;
or col vostro favor l'aggio ritolta.

LELIO

Non ho da ricercar che si sia fatto
questi anni avanti; a me sol basta ch'ella
è di presente moglie di Siface,
il qual esser intendo dei Romani
col regno, con la donna e coi tesori.

MASSINISSA

Non è più di Siface, anzi ella è mia:
ch'io l'ho sposata, come ognuno ha visto.

LELIO

Voi l'avete sposata? e in che luogo?

MASSINISSA

Qui ne la casa ond'or ne son uscito.

Lelio

Qui ne la casa dei nimici nostri?
Ah, fatto avete un'opera non degna. (921-934)

Il fatto che Lelio si rifiuti di ascoltare Massinissa su ciò che sarebbe accaduto “anni avanti” comporta che ogni eventuale ragione, per essere tale, debba apparire nel presente, e dunque, per un testo che è vincolato alla presenza dalla necessità della rappresentazione – l’azione deve svolgersi nell’*hic et nunc* della scena, non può estendersi troppo oltre –, che il tempo sia motivato al di là della regola di una durata contenuta. Massinissa torna sullo spazio e sul tempo nell’ammissione della propria responsabilità – comunque parziale: “s’io non ho nel prenderla servato / il modo e ’l tempo che devea servarsi”, dice riferendosi all’atto di sposare Sofonisba, “questo fu forse error, ma non già colpa” (1004-1006) – e ancora allo spazio si richiama Catone nel corso dell’intervento con cui sospende la contesa tra Lelio e Massinissa e la sposta al campo di Scipione (“Non vedete la terra in che voi siete?”, 1063). Scipione, a sua volta, non si limita a far riflettere Massinissa sulla propria “impudenza”, come accadeva nel testo di Galeotto; l’esortazione rivolta a Massinissa perché vinca il suo “cupido disio” (1303) si accompagna infatti all’indicazione della necessità di mandare Sofonisba a Roma²¹ perché a disporre di lei siano il Senato e il popolo; se tale principio era già affermato nell’originaria versione di Livio (XXX, 14), nuova è però l’idea che Massinissa possa rivolgersi al Senato per chiedere Sofonisba. Siface, unico marito di lei che Scipione sia disposto a riconoscere, è prigioniero di Roma,

(SCIPIONE)

Ee esso e la regina (ancora ch’ella
 non fosse da Cartagine, né avesse
 il padre capitano de i nimici)
 è di necessità mandare a Roma,
 ov’ella arà da stare a la sentenza
 del popolo romano e del Senato;
 imperò che si dice averli tolto
 e alienato un re, che gl’era amico,
 e poscia averlo indotto a prender l’arme
 contra di lor precipitosamente.

²¹ Questa la prima delle due occasioni in cui Scipione chiarisce il punto: “Questo vi dico sol, che Sofonisba / è preda de’ Romani, e non potete / aver di lei disposto alcuna cosa. / Però v’esorto subito mandarla, / perché convien che la mandiamo a Roma” (1297-1301).

Sì ch'io non posso di costei disporre.
Dunque senza tardar ne la mandate,
né più cercate a così fatto modo
aaver per forza le romane spoglie.
Ma se di lor vorrete alcuna cosa,
dimandatela pur, che scriveremo
a Roma, e pregheremo che 'l Senato
per le vostre virtù vi la concieda. (1396-1413)

Vincolato al presente, il testo esclude le possibili ragioni di Massinissa, che eventualmente starebbero nel passato in cui si colloca la promessa tradita di Asdrubale; vincolato allo spazio di Cirta, il testo esclude il solo luogo in cui Massinissa potrebbe ottenere il riconoscimento delle proprie ragioni. Spazio e tempo sono rimotivati da subito, prima ancora di essere investiti della necessità di una regola formale, perché Cirta è l'unico luogo e l'unico tempo in cui è possibile agire, ma insieme è il luogo e il tempo in cui a Massinissa manca l'autorità per farlo: ne deriva che, mentre Galeotto del Carretto racconta la vicenda di Sofonisba come se la tragedia della regina fosse la condizione a cui Massinissa doveva rassegnarsi per ottenere il regno, nella tragedia di Trissino questa stessa vicenda - il "nodo", come aristotelicamente lo chiamava Tasso - è il limite oltre il quale Massinissa non può esercitare la propria sovranità.

Assente per oltre cinquecento versi dalla conclusione del dialogo con Scipione - "Anderò dentro, e penserò d'un modo, / che servi il voler vostro e la mia fede" (1426-1477) -, Massinissa ricompare troppo tardi, quando Sofonisba, come gli spettatori hanno saputo prima di lui, ha già preso il veleno. Il suo piano per salvarla sarebbe stato doppiamente intempestivo: giunto troppo tardi per impedire l'avvelenamento a cui lui stesso l'aveva condannata - un ritardo del quale incolpa la regina non meno che sé stesso: "Troppo troppo fu presta, e io son stato / fuori d'ogni dever tiepido e lento, / mentre cercava via da liberarla" (2011-2013) -, Massinissa avrebbe voluto mandare Sofonisba a Cartagine nella notte, cioè troppo tardi perché la sequenza potesse entrare a far parte di un testo la cui durata non avrebbe potuto coprire la notte successiva. È una carenza di

autorità che stride con le disposizioni con cui Massinissa ordina le esequie, e soprattutto con la sua prontezza a esaudire la richiesta di Erminia di tornare a Cartagine. Che il piano pensato da Massinissa per Sofonisba valga ora per Erminia comporta sì una “continuità”, ma non la negazione della “frattura” e del “conflitto” (FERRONI 1980: 135-136): se infatti è condivisibile la disattivazione della lettura incentrata su uno scontro tra le ragioni dell’amore e quelle della politica che Ferroni aveva sostenuto contro una precedente interpretazione di Mercuri (in BORSELLINO-MERCURI 1973: 72-78) – più tardi ribadita ancora, ma senza vere novità (MERCURI 1991: 173-195; MASTROCOLA 1996: 68-72) – così come il rifiuto dell’idea di Ariani secondo cui nella morte di Sofonisba sarebbe da vedere una protesta contro l’ingiustizia romana (1977: XVIII-XXII), ciò non toglie che la tragedia di Trissino tratti anche il tema dell’autorità. Il fatto che l’autorità romana non sia presentata negativamente tanto da un punto di vista personale – Catone e Scipione sono “personaggi quanto mai nobili ed equilibrati” (FERRONI 1980: 136) – quanto per la legittimità delle norme a cui si appella, “perfettamente credibili ed accettabili all’interno del sistema di valori della *pièce*” (*ibidem*), esclude certamente che il testo abbia una radice antiromana, ma non esaurisce le domande sul potere, costretto a essere esercitato nel luogo e nel momento in cui non è titolato a farlo. Per Scipione, questo significa il giusto rispetto dell’autorità del Senato e del popolo di Roma (di qui la legittimità della sua richiesta a Massinissa); per Massinissa, nuovo sovrano di Cirta, ciò significa una messa in questione dell’autorità non appena essa è ottenuta. Lo sdoppiamento dei destini tra Erminia e Sofonisba – l’una libera di muoversi, l’altra obbligata a una scelta tra vita e morte che sarà comunque a Cirta: ecco la declinazione spaziale, orizzontale se si vuole, della differenza verticale di “altezza”, di stato, a cui aveva alluso Sofonisba – fissa i termini dell’autorità di Massinissa. È indicativo che il commento del coro si chiuda sulle immagini dell’“onda in un superbo fiume” e del “mar”, ritmi naturali che sfuggono alla possibilità di intervento umano e la

cui comprensione spetta soltanto all'intelligenza divina. È la demistificazione della "fallace speranza" dei mortali - un motivo nel quale si è giustamente individuato un valore politico, che segna un punto di contatto tra Trissino e il Machiavelli dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, il più celebre risultato delle discussioni presso gli Orti Oricellari cui anche Trissino prese parte (GALLO 2002: 79-92 e 2005)²² -, ma è anche l'ultima parola sull'autorità e sui limiti che essa incontra alla possibilità di intervenire sulla storia:

CORO

La fallace speranza de' mortali,
a guisa d'onda in un superbo fiume,
ora si vede, or par che si consume.
Spesse fiate, quando ha maggior forza,
e ch'ogni cosa par tranquilla e lieta,
il ciel ne manda giù qualche ruina.
E talor, quando il mar più si rinforza
e men si spera, il suo furor s'acqueta,
e resta in tremolar l'onda marina;
ché l'avvenir ne la virtù divina
è posto, il cui non cognito costume
fa 'l nostro andiveder privo di lume. (2092-2103)

All'accettazione dell'autorità di Scipione per il riconoscimento della propria su cui si chiudeva il testo di Galeotto, Trissino sostituisce una conclusione in cui la possibilità dell'agire è insufficiente, perché - è questo che la tragedia insegna - spazio e tempo concorrono a determinarne i limiti. Che l'unità di luogo (e in parte quella di tempo) non fosse ancora una regola esplicita al tempo in cui Trissino scriveva la *Sofonisba* importa quindi relativamente poco: fissando la scena a Cirta, il testo scopre le conseguenze sull'azione di una convenzione apparentemente sovrastrutturale, che già al suo imporsi, prima della sua presunta rimotivazione, contribuisce alla definizione del significato del testo e dell'interpretazione dell'azione che esso racconta.

²² Oltre all'influenza degli ambienti repubblicani fiorentini su cui si è soffermata Gallo, la critica ha messo in luce altri possibili intertestuali tra la tragedia di Trissino e opere precedenti, dall'*Innamoramento de Orlando* di Boiardo (CREMANTE 1988) ai testi classici (PADUANO 1991).

Capitolo 5

L'allegoria di una città: Pietro Aretino, *Orazia*

1. Forma e ideologia

In un saggio scritto quasi cinquant'anni fa, Paul Larivaille denunciava i limiti della critica che fino a quel punto si era occupata dell'*Orazia* distinguendo tra due approcci principali, entrambi inadeguati a spiegare la specifica posizione del testo all'interno della carriera di Aretino. Unica tragedia in un'esperienza teatrale altrimenti tutta comica, l'*Orazia* non poteva essere compresa né adottando criteri esclusivamente letterari – sia che portassero a una valutazione positiva sia che fossero invece il viatico per un verdetto negativo – né prevedibilmente attraverso canoni più soggettivi magari influenzati da un giudizio morale sulla figura dell'autore. Se quest'ultimo era stato il caso di un critico come De Sanctis, pregiudizialmente scettico verso le capacità di Aretino di comprendere “la semplicità e la grandezza” di un mondo tragico che era estraneo alla sua “immaginazione” (citato in LARIVAILLE 1973: 281), tra coloro che studiarono l'*Orazia* in prospettiva letteraria Larivaille elencava più ammiratori che detrattori,¹ ma restava il fatto che anche un eventuale apprezzamento estetico finiva comunque per togliere l'*Orazia* dal suo “contexte véritable” (*ibid.*: 282), quello politico.

Anni dopo, in un repertorio della storia della critica che si proponeva di essere completo, Morano avrebbe riconosciuto una svolta nella lettura di Larivaille, mettendone in luce però l'insufficiente considerazione – peraltro probabilmente intenzionale – per la struttura interna dell'opera e per le relazioni di essa con il genere tragico (MORANO 1991: LXVI-LXVII). Secondo la ricostruzione di Morano, alle lacune del lavoro di Larivaille avrebbero rimediato i quattro studi

¹ Già Neri, che scriveva all'inizio del Novecento, diceva che sull'*Orazia*, “con qualche prevalenza di biasimo o di lode – ma più di lode che di biasimo –, prevale ora un giudizio temperato” (NERI 1904: 80-81).

con cui si chiudeva la sua rassegna, e cioè quelli di Roberto Mercuri (in BORSELLINO-MERCURI 1973: 77-82) e di Franco Croce (1975), e soprattutto i due di Marco Ariani, scritti intorno alla metà degli anni Settanta (rispettivamente nel 1974 e nel 1977). Mentre sui saggi di Mercuri e Croce pesava l'applicazione all'*Orazia* di un presunto atteggiamento controriformistico di Aretino - un errore di anacronismo già smascherato da Ariani col ricorso all'autorità di Dionisotti,² e forse ispirato da un uso troppo meccanico dalla dedica a Paolo III³ -, le due letture di Ariani avevano il merito di integrare le novità di Larivaille "attraverso l'abile e imprescindibile ricorso all'intersezione di storia, ideologia, stile e linguaggio" (MORANO 1991: LXXXI).

Da allora il quadro degli studi si è arricchito di ulteriori contributi,⁴ ma molte delle questioni sollevate da Larivaille e poi ridiscusse da Ariani sono rimaste attuali: basti dire che, nell'introduzione alla più recente edizione del testo, Federico Della Corte è tornato ancora una volta sulla genesi dell'*Orazia* esaminando i rapporti di Aretino con i Farnese e concludendo con qualche osservazione sul punto in cui i motivi storico-politici legati al concepimento dell'opera si fondono con la sua "materiale consistenza estetica" (DELLA CORTE 2005: 178).

Individuato il problema, però, rimane da capire se le soluzioni che sono state avanzate finora siano soddisfacenti. Non c'è dubbio, infatti, che l'interesse della tragedia stia nel modo in cui forma e ideologia - forma letteraria, cioè, e occasione storica - si intersecano: ma il fatto che la

² Ariani bolla come "improponibile ogni equivalenza 'controriformistica' applicata al testo aretiniano" (ARIANI 1977: XXXVII) citando il passo in cui Dionisotti afferma che non è "riconoscibile, intorno al 1545, nella letteratura italiana alcuna predisposizione o tendenza a far proprio le esigenze religiose o politiche implicite nella convocazione del concilio di Trento" (DIONISOTTI 1967: 189).

³ Paolo III indisse il concilio, che come si sa si protrasse con varie interruzioni e cambi di sede fino al 1563. Gli effetti sulla letteratura (e più in generale sulla lingua e sulla cultura italiana) ci furono, ma non possono essere fatti coincidere con l'inizio del Concilio di Trento. Oltre allo studio di Dionisotti, cfr. PROSPERI 2001 e, sulle conseguenze della Controriforma nei campi della lingua, della cultura e della letteratura, FRAGNITO 1997, 2005 e 2019.

⁴ Oltre all'utile introduzione di CREMANTE 1988 (565-573), sono da tenere presente SPERA 1995, DI MARIA 1995a, 1995b e 2002; RUGGIRELLO 2005 e 2006 e REFINI 2006. Più in generale su Aretino sono da vedere i profili di COTTINO-JONES 1991, LARIVAILLE 1980 e 1997 (nonché la raccolta di 2005, in cui è compreso anche LARIVAILLE 1973, alle pp. 79-155) e SBERLATI 2018.

critica abbia accumulato elementi per illuminare ciascuno dei due aspetti non significa che sia stata definitivamente chiarita la loro relazione.

2. Storia e letteratura

Si può ripartire dall'elemento che segna il termine *post quem* per l'esistenza dell'*Orazia* dal punto di vista letterario: il volgarizzamento di Livio pubblicato da Jacopo Nardi nel maggio del 1540 presso gli eredi di Lucantonio Giunti. Aretino ne parla una prima volta nel precedente mese di febbraio con Alfonso d'Avalos, il "marchese del Vasto": futuro dedicatario dell'opera, il 6 febbraio D'Avalos sembra promettere per il traduttore un "premio" del quale Aretino si rallegra nella sua risposta del 27 febbraio ma che torna a nominare in una lettera del successivo 22 dicembre, lasciando dunque intendere che a quel punto la ricompensa per l'amico Nardi non era stata ancora elargita.⁵ Della traduzione Aretino torna a scrivere cinque anni dopo, questa volta in una lettera inviata direttamente a Nardi per congratularsi con lui della notizia avuta da Tomaso Giunti

⁵ Alfonso d'Avalos aveva scritto: "Emmi certamente stato caro intendere la traduzione de Tito Livio, e mi sarà singularissimo piacere vedere un quaderno, e tanto maggior quanto più presto mi si manda; e il tempo farà conoscer al Nardi che sue virtù non saranno state appresso me sconosciute" (*Lett. I* 116, p. 128); questa la risposta di Aretino: "Credete voi, Principe ottimo, che il Nardi, vecchio egregio, abbi ritenuto le lagrime udendo dire de la vostra clemenza ne la lettra scrittami 'Io non sarò isconoscete al sudor del suo Tito Livio'? Egli che stimava felicità lo accettarlo di quella, vistosi poi consolare da la promessa del premio ne pianse per allegrezza, confessando che la sicurtà di cotanta speranza gli leva da le spalle del pensiero un gran fascio di noie" (*Lett. II* 159, p. 180). Nel mese di dicembre Aretino parla di Nardi per introdurre in realtà una richiesta che lo riguarda in prima persona; il tema, toccato in modo obliquo ma chiaro, è quello dell'ingratitude: "Egli è pur vero, Signore, che i cieli sforzano gli animi altrui a riverirvi non a lor dispetto, ma a un certo modo, che se ben questo e quello vede quanto è pericolosa la pratica signorile, non si può tenere di non isviscerarsi il petto per offerirvi ogni suo fervore. Testimonio il Nardi, vecchio venerabile, il qual mosso da la cagione sopradetta, ne lo intitolarvi il suo Tito Livio antivedde il levarsegli de i cinquanta scudi e de i cinquanta altri che gli davano l'anno due gran personaggi, e antivedendolo, ha più tosto voluto rimanerne senza che non dedicarvelo. E per venire a me [...]" (*Lett. II* 233, pp. 262-263). Nel suo commento Francesco Erpsamer ammette di non sapere chi siano i "due gran personaggi" a cui si riferisce Aretino, che del resto potrebbe benissimo non avere in mente nessuno in particolare e citare i fantomatici benefattori solo per riuscire più convincente nella sua richiesta ad Alfonso d'Avalos (ARETINO 1998: 521). Per le *Lettere* di Aretino mi sono servito sia dell'edizione in sei volumi curata da Paolo Procaccioli all'interno dell'Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino (ARETINO 1997-2002) che, per quanto riguarda i primi due libri, dell'edizione commentata a cura di Francesco Erpsamer (ARETINO 1995 e 1998). Cito dai volumi dell'Edizione Nazionale indicando in numero romano il volume seguito dal numero della lettera e dalla pagina.

della pubblicazione della seconda edizione corretta.⁶ “Tenuto presente, talora seguito da vicino” (DELLA CORTE 2005: 167), è questo il testo su cui si basa l’*Orazia*, anch’essa quindi ispirata, come già la *Sofonisba* di Trissino, a un episodio della storia romana narrato da Livio. Proprio la *Sofonisba* è il precedente che Aretino cita nella lettera inviata nel gennaio 1547 a Paolo III, dove per l’appunto confronta il gesto di Trissino, che aveva dedicato la sua tragedia a Leone X, con la propria scelta di dedicare l’*Orazia* al papa.⁷

Su quest’ultima lettera, sulla dedica e sui rapporti con i Farnese tornerò tra poco, ma prima occorre completare il discorso sul contesto letterario in cui l’*Orazia* si colloca richiamando l’ammirazione per la *Canace* di Speroni che Aretino manifestò fin dal 1542⁸ - ma forse anche la voglia di gareggiare con questo modello⁹ - e in generale “il crescente desiderio di autoconsacrazione all’acme della carriera” (*ibidem*: 167) cimentandosi nell’unico genere “à la mode” (LARIVAILLE 1973: 314) che non avesse ancora tentato: erano questi, infatti, gli anni del “*revival* tragico” (CREMANTE 1988: 565) avviato da Giraldis a Ferrara, proseguito dal già citato Speroni a Padova e “finalmente riproposto sulle scene e con i torchi veneziani dall’infaticabile Lodovico Dolce” (*ibidem*).

⁶ Questo l’inizio della lettera, datata novembre 1545: “Il riferirmi il magnifico Tomaso Giunta, come voi uomo di sì chiare qualità donato, che pare che le dottrine che avete sieno le minori virtù che abbiate, con nova fatica di correzione date il vostro Tito Livio alle stampe, hammi assai rallegrato; imperoché quel quasi nulla di non so che perfetto, che mancava al suo buono, fornirà, M. Iacopo onorando, di dargli la eternità de la vita. Benché senza altro forbimento di lima, egli in vero si avanza sopra quante traduzioni si veggono” (*Lett. III* 472, pp. 389-390).

⁷ L’importanza della dedica di Trissino al papa - un gesto che documenta la nobiltà del genere attraverso la nobiltà del dedicatario - sarà ricordata ancora nel 1607 da Angelo Ingegneri nella dedica della sua *Tomiri* a Girolamo Fosco, indicato nel frontespizio come “Protonotario Apostolico, Intimo Cameriere & Elemosiniere” di Paolo V: la tragedia, scriverà allora Ingegneri, è “poema, per sua natura, tanto grave, che non dubitò il dottissimo Trissino d’appresentarlo al gran Leone Decimo” (INGEGNERI 1607).

⁸ La lettera di elogio è datata 25 luglio 1542 (*Lett. II* 414, pp. 413-414). Sui rapporti tra Aretino e Speroni cfr. LARIVAILLE 1997: 269-278.

⁹ Cfr. DELLA CORTE 2005: 173.

Come detto, però, la componente letteraria dell'*Orazia* e la tempestività della sua apparizione negli anni Quaranta del Cinquecento costituiscono soltanto una parte dell'interesse del testo, e comunque non bastano a spiegare la decisione di Aretino di mettersi alla prova con il genere della tragedia. Dedicata a Paolo III, l'*Orazia* è il punto di arrivo di un tentativo di avvicinarsi alla famiglia Farnese che si era fatto necessario fin dal 1534, e cioè da quando Alessandro Farnese, il cardinale al quale Aretino non aveva risparmiato i suoi attacchi mentre si trovava sotto la protezione dei Medici, era diventato papa. È una storia che Paul Larivaille ha ricostruito con cura dalla prima lettera che Aretino inviò direttamente a Paolo III, un elogio in versi datato 22 dicembre 1537, fino appunto alla stesura dell'*Orazia* e in particolare al momento in cui gli elementi culturali disponibili già da anni nella memoria dell'autore – il volgarizzamento di Livio, il recupero della tragedia tra Ferrara e Padova – si combinano con i motivi contingenti “suggérés par l'actualité la plus immédiate” (LARIVAILLE 1973: 313).

Probabilmente composta nei primi mesi del 1546 e pubblicata verso la fine dello stesso anno – la dedica è del primo di settembre, il privilegio di stampa, richiesto dall'autore in persona, è del 30 ottobre (DELLA CORTE 2005: 168) –, l'*Orazia* è una risposta letteraria a una serie di eventi storici, politici e cortigiani in cui per Aretino sembrano crearsi le condizioni adatte per puntare al cardinalato.¹⁰ Questo obiettivo, poi non raggiunto, spiega lo scelta intervenuta nel corso del 1546 di dedicare la tragedia non più a Pier Luigi Farnese – al quale Aretino aveva avanzato richieste fin dalla nomina a duca di Parma e Piacenza del 26 agosto dell'anno precedente, ottenendone centocinquanta scudi nel luglio del 1546 e più tardi altri duecento – ma direttamente al padre di lui, Paolo III. Non solo: il cambio di dedicatario comporta anche “un'ipoteca insormontabile all'interpretazione ideologica dell'*Orazia*” (*ibid.*: 170). Sul finire del 1545, infatti, si era aperto il

¹⁰ Secondo Larivaille, che ha studiato la carriera di Aretino “da ‘secretario del mondo’ a cardinale mancato” (1997: 308-356), le speranze di diventare cardinale furono coltivate – inutilmente – fino al 1553, sotto il pontificato di Giulio III Del Monte.

concilio di Trento indetto proprio da Paolo III, e Aretino non si lascia sfuggire l'occasione di collegare la tragedia al nuovo dedicatario proprio evocandone la battaglia contro la Riforma protestante. È una lettura dell'opera proposta per la prima volta nella lettera a Pier Luigi Farnese del 12 ottobre 1546, un messaggio col quale Aretino si giustifica per la dedica mancata:

Se bene io non sono venuto a farvi riverenza, come vi promessi, e come debbo, né anco hovvi intitolato l'opra secondo il mio disegno, e il vostro merito; nel confessare l'un mancamento e l'altro, non deve la dolcezza de la bontade vostra imputarmelo a errore. Peroché quello non ho fatto per vergognarmi de venire inanzi a la di voi Eccellenza, se prima non mostro con lo studio del piccolo intelletto, qualche poco di segno de la grande servitù ch'io le tengo; e questo non si è posto in esecuzione, per essere certo che in la crudeltà di sì strani tempi più vi debbe piacere che a sua beatitudine la indirizzi, che a l'altezza vostra la dedichi. Avenga che in cotale atto mi è paruto mettere ne la rabbia di morder se stesse, molte di quelle lingue, che provocano contra la fama ecclesiastica le pessime volontadi altrui. Di poi, come scrivo a N.S., io con tale dedicazione pronostico a sua santità una vittoria de i Luterani assai maggiore che il trionfo che a Roma riportò Orazio de gli Albani; sì che ammessa mi ha vostra Eccellenza la scusa, piaccia di comandare che ella se indirizzi al Papa, col favor vostro, in mio nome; e le bascio le mani con la bocca di tutto il fervore del mio animo. (*Lett. IV* 116, p. 90)

La “matrice teologica” (*ibid.*: 172) è ulteriormente sviluppata nella lettera a Paolo III del gennaio successivo già menzionata in precedenza:

Due gravi spezie di passioni mi hanno crucciato l'animo sino a qui: una per conto de la devuta gratitudine, l'altra in rispetto de la debita religione. Io tuttavia che ho sentito le cose imperiali et ecclesiastiche in travaglio, me ne sono forte attristato. Imperoché a quelle mi tengono obligato i benefizii ricevuti, e a queste mi rivolge l'interesse de la salute ch'io spero. Ma ora vuole la sorte che a le predette cause ce si aggiunga la terza per mano de le cortesi mercedi, di cui mi è suto largo (oltre il magnanimo suo figliuolo Ottavio) il veramente Principe di buona intenzione Duca di Piacenza. Tal che non odo mai bugia che affermi un minimo pregiudizio del grado de la vostra fatal beatitudine, che non me ne risenta in tutti quanti gli spiriti, come che ciò fusse il vero. Onde io non potendo con altro vendicarvi contra le pessime volontadi altrui, ho intitolato la presente Tragedia in l'istoria de gli Orazii e de i Curiazii a Paolo; non per imitare l'unico Tressino, che dedicò quella di Sofonisba e di Masinissa a Leone, ma sono stato ardito in far ciò, in onore de la felicità che vi augura (adesso che militate in gloria del trono apostolico) la vittoria riportatane dal gran Giovane, per la qual cosa Roma non solo confermossi ne l'altezza de l'antica sua libertade, ma si rimase Regina di quella Alba, che voleva diventarle Imperatrice. Certo Iddio mi ha spirato lo ingegno, circa il comporre in sì egregio soggetto, ne i frangenti di sì duri tempi. La di lui providenzia l'ha permesso, acciò che vi pronostichi il trionfo, che dee ritrar Carlo de i Luterani, nel modo che Orazio ritrasse de gli Albani. Ecco la materia tratta de i Romani, e voi Romano sete; il caso successe in accrescimento del Re loro, e voi a loro sete non pur tale, ma tre volte sì fatto. Sì che favorite un sì propizio anzio, col prender l'opra in lieto fronte, se non per altro almen per darvela io, che in esser fervido ecclesiastico, non cedo alla essenza de la istessa chiesa: e fanno di ciò fede, insieme co i *Salmi* e col *Genesis*, che di mio si legge, e la vita di Giesù

Cristo, e la di Maria Vergine, e la di Tomaso d'Aquino, e la di Caterina santa; volumi da me composti quando si giudicava, per i tradimenti usati da la corte, ch'io più tosto dovessi scrivere il ciò che mi dettava lo sdegno, che il quanto mi consigliava la coscienza. E le bacio quel piede fortunato che dee conculcare la efferità de gli ingiusti. (*Lett. IV* 162, pp 109-110)

Un'autoesegesi di questo tipo non può che sollevare la questione della sincerità dell'autore, e la critica ha giustamente cercato di individuare nel testo e nella sua genesi degli indizi che consentissero di verificare o smentire la legittimità della lettura suggerita da Aretino. Dato atto all'autore del "sapiente slittamento" (DELLA CORTE 2005: 173) con cui la trama tutta laica di Livio assume un carattere sacro, resta però il fatto che le analogie che dovrebbero sostenere l'interpretazione farnesiana incoraggiata da Aretino sono piuttosto "ténues et approximatives" (LARIVAILLE 1973: 315), non soltanto quella a posteriori attraverso la quale una tragedia che sarebbe stata inizialmente concepita per celebrare Pier Luigi Farnese - riflesso nel testo nel personaggio di Publio - finisce per essere invece dedicata a Paolo III, "re" di Roma che troverebbe un corrispondente nel re Tullo, per parte sua "totalement absent de la scène" (*ibid.*: 320): fragili, infatti, sarebbero tutti i paralleli tra la vicenda raccontata da Livio e la realtà storica del 1545-1546 che Aretino si sforza di rileggere attraverso il filtro letterario.

Larivaille, convinto che per capire l'*Orazia* si debba tener conto della "manie de l'analogie" (*ibid.*: 313), sia pure sommaria, di Aretino e della mania parallela di ricondurre ogni cosa, quand'anche lontana, a un'esigenza presente, ha osservato che sarebbe vano cercare legami precisi tra finzione e realtà, perché l'autore si accontenta di un contatto superficiale tra la Roma antica e la Roma del suo tempo e non si preoccupa troppo di eventuali contraddizioni: pretendere "des parallèles rigoureux", insomma, vorrebbe dire "reconnaître au *Fléau des princes* une rigueur intellectuelle dont il n'a jamais été capable" (*ibid.*: 315).

E tuttavia: se è vero che i rapporti tra il racconto di Livio e la storia a cui Aretino cerca di applicarlo sono labili, perché cercarli proprio nella trama e a livello dei singoli personaggi? In altre

parole, se è condivisibile l'idea che Aretino non cerchi sul piano dell'azione una corrispondenza stringente tra storia e letteratura, la possibilità che il testo dell'*Orazia* sopporti la lettura a cui l'autore la consegna deve essere individuata altrove. Senza più mettere in questione la sincerità della dedica al papa – anzi, assumendola come un dato di fatto –, nelle pagine che seguono proporrò un'ipotesi nuova sugli elementi che l'autore dovette ritenere sufficienti per sentirsi legittimato a incoraggiare una lettura teologica dell'opera: sono proprio questi elementi, infatti, che rivelano quale fosse l'idea di tragedia di Aretino.

3. “Roma, che del tutto esser dee donna”

Come altri testi teatrali cinquecenteschi – si è visto il caso della *Mandragola* nel capitolo sulla scenografia e più avanti si tornerà su questo punto parlando di Groto –, l'*Orazia* comincia con un riferimento alla scena. Dopo aver minutamente descritto sé stessa,¹¹ la Fama, cui tocca di recitare il prologo, si rivolge agli spettatori richiamando la loro attenzione sulla città che fa da sfondo all'azione:

Saper dovete intanto
ch'ècco là Roma: dove
or abito, poi ch'ella
è grande più che mai, più che mai bella.
E sì fatta in mercede
del suo terreno Giove:
di PAOL terzo parlo,
ch'oltra il tenerlo il mondo
sostegno de la fede,
li par poco il chiamarlo
tra le fedeli squadre
“beatissimo padre”,
et “Pontefice Santo”,
non che “nostro Signore”;
perché tale può dirsi
ciascun che nel vestirsi
il mirabile manto
li è stato il primo e li sarà secondo.

¹¹ Sul carattere eccezionale di questa auto-descrizione si è soffermato REFINI 2006: 71-74.

Onde lo intitol'io
(col testimone fido
di sempiterno grido)
“de i Papi Papa e de i Pastor Pastore”. (*Prologo*, 19-40)¹²

La celebrazione dello splendore della città che gli spettatori vedono sulla scena è la celebrazione di colui che l'ha resa tale, Paolo III. Le “lodi non finte, non acattate, e non dubbie”, le cose “vere, legittime e chiare” che Aretino rivendica di aver inserito a favore del papa in un'autoesegesi del prologo contenuta nella lettera del gennaio 1547 al cardinale Durante Duranti (*Lett.* IV 160, p. 108) attribuiscono innanzitutto al pontefice il merito della ritrovata bellezza di Roma - “grande più che mai, più che mai bella” -, ritrovata, cioè, dopo il sacco del 1527.

Che l'*Orazia* quindi sia la “prima, esplicita traduzione in scrittura teatrale della scena tragica di Sebastiano Serlio” (ARIANI 1977: XXXIX)¹³ ha un valore drammaturgico¹⁴ e insieme encomiastico: così come nella già citata lettera del 1537 a Francesco Marcolini, quella in cui Aretino si congratulava per la stampa delle *Regole generali dell'architettura*, ci si riferiva al dedicatario del trattato Ercole II d'Este in veste di principe-urbanista come erede del nonno Ercole I, a suo tempo promotore del rinnovamento di Ferrara, il prologo dell'*Orazia* presenta Paolo III come responsabile dello spettacolo della città nel presente (“ecco là Roma, dove / or abito”, dice la

¹² Del testo dell'*Orazia* (ARETINO 1546), pubblicato negli ultimi decenni sia nella raccolta di tragedie cinquecentesche curata da Ariani (1977: 189-280) che in quella di Cremante (1988: 579-727), esistono due edizioni critiche recenti: quella a cura di Michael Lettieri (ARETINO 1991) e quella di Federico Della Corte (ARETINO 2005). Pur avendo utilizzato tutte queste edizioni per la mia ricerca, per quanto riguarda il testo mi servo dell'ultima, curata da Della Corte.

¹³ L'ipotesi è stata ripresa e nuovamente avanzata, pur in forma dubitativa, da Luciano Bottoni, che vi ha aggiunto qualche ulteriore dettaglio: “Non è escluso che lo sfondo scenografico per gli statuari eroi di Roma fosse suggerito dal progetto di visualizzazione spaziale che l'architetto Sebastiano Serlio - l'Aretino era suo amichevole corrispondente epistolare - aveva formulato dedicando sei capitoletti del *Secondo Libro dell'Architettura* (1545) agli allestimenti e alla prospettiva teatrale. Focalizzata sulla figura centrale del tempio [...], l'azione distribuisce i suoi riferimenti visuali su linee prospettiche che sembrano scandire ed enfatizzare, in geometrico decoro, le irrigidite simmetrie della progressione drammatica, l'equilibrato succedersi delle entrate in scena, il calcolato aggregarsi delle sequenze” (BOTTONI 1999: 110-111).

¹⁴ Un aspetto su cui lo stesso Ariani aveva insistito, e sul quale è tornato più di recente DI MARIA 2002.

Fama).¹⁵ Prima ancora che motivare il significato dell'azione – come si è detto, Paolo III dovrebbe rispecchiarsi nel re Tullo, che tuttavia non figura tra i personaggi della tragedia –, il prologo determina un legame tra la scena urbana della tragedia e la città reale del dedicatario, lodato proprio attraverso l'elogio della città della cui magnificenza gli si riconosce il merito.

Questa relazione comporta che la città sulla scena abbia un valore in quanto scena: più vivida sarà la città messa di fronte agli spettatori, maggiore sarà la lode per chi di quella città è il signore. Non dovrebbe allora sorprendere che, come ha scritto Ruggirello proseguendo nell'indagine sulla deissi nel teatro tragico del Cinquecento avviata da Di Maria e commentando la scelta di quest'ultimo di concentrarsi sull'*Orazia*, la tragedia di Aretino sia “il testo cinquecentesco più adatto per un'analisi critica imperniata sullo studio delle funzioni dello spazio drammatico e delle dinamiche spaziali” (RUGGIRELLO 2006: 218). La struttura fisica della scena e l'eccezionale densità della deissi, entrambi fattori che la critica ha messo giustamente in evidenza, contribuiscono a creare l'impressione che ciò che si vede e ciò che si immagina faccia parte di “un mondo più vasto e più completo, repleto di gente e di voci, di rumori e suoni di tromba, di fori e palazzi, di templi e di concistori” (DI MARIA 1995a: 813). È un mondo che Aretino ha tutto l'interesse a creare, perché è attraverso di esso che, come gli spettatori sentono nel prologo, si celebra il dedicatario dell'opera. Ne consegue che la “trama dei riferimenti scenico-visuali” (ARIANI 1977: XLIII) sia ricchissima, dilatabile molto al di là di quello che pure è finora stato individuato negli studi sull'*Orazia*. Se già Ariani aveva messo in luce, oltre alla “dislocazione centrale” (*ibidem*) del

¹⁵ I motivi reali per un encomio di questo tipo non mancavano: Paolo III, che già prima di diventare papa aveva promosso la costruzione di importanti edifici a Roma, ebbe un'attenzione particolare per l'aspetto architettonico e finanziario “grand urban projects that would embody the renewed role Rome was to play in Christendom” (REBECCHINI 2008: 170). Parte di questi progetti riguardavano feste e cerimonie, a cominciare da quella per il trionfo di Carlo V dell'aprile 1536, un evento la cui cura Paolo III affidò a Latino Giovenale Manetti, che come lui era stato allievo di Pomponio Leto e che nominò primo Commissario delle antichità di Roma poco dopo essere stato eletto papa. Del 1536 è invece la nomina di Antonio da Sangallo ad architetto delle fabbriche pontificie nel 1536. Su papa Paolo III cfr. BENZONI 2000; sulle sue politiche urbanistiche REBECCHINI 2008; sull'ingresso trionfale di Carlo V, cfr. SALATIN 2017.

tempio (II 47-60, III 79-106), “tutta una disseminazione” (ARIANI 1977: XLIII) di *mura* (“di sì alta città”), *edificii* (“dentro al cerchio di lei”, III 98-100), *vie* (III 188, IV 472), *archi* (III 330), *piazze* (la “piazza lunga e lata”, per la precisione, IV 352), *tetti* (V 411) fino a *l’alte marmoree del palazzo scale* (IV 453), si possono aggiungere ulteriori richiami sia a questi stessi elementi – soprattutto al *tempio* (I 279, I 499, I 515, II 377), anche nella versione più specifica e rafforzata dalla deissi delle “porte del tempio di Minerva / ch’è questo qui” (a parlare è il personaggio del servo, III 80-81) o del sinonimo *machina sacra* (III 91), ma anche ai *nostri tetti altieri* (I 443), ai *tetti nostri* (II 333) – sia ad altri come la *casa* (I 251, II 517, III 435, III 485, IV 10), che altrove è *albergo* (II 512, III 272) o *magion* (III 350, III 503), il *palazzo* (III 281), il *foro* (I 234, III 436, IV 1) e la *porta Capena* (III 52, III 174).

È stato scritto che “ovviamente gli spettatori non si aspettano di vedere in scena [...] le strutture architettoniche” a cui allude il testo, e che toccherebbe “alla loro immaginazione rispondere agli stimoli spaziali presentati dal testo e costruire, con gli occhi della mente, i particolari della scena descritta” (RUGGIRELLO 2006: 218): ciò è in parte vero – tanto più che, per quanto ne sappiamo, la prima rappresentazione dell’*Orazia* avrebbe avuto luogo solo nel 1697¹⁶ –, ma non si può escludere che molti degli elementi architettonici previsti nel testo sarebbero stati presenti in scena qualora la tragedia fosse stata rappresentata.

A questo proposito, occorre ricordare che nel carnevale del 1542, pochi anni prima di scrivere l’*Orazia*, Aretino aveva messo in scena in un palazzo del sestiere veneziano di Cannaregio, probabilmente nel palazzo Gonnella poi Valier demolito nel 1805 (lo ricorda Garavelli in ARETINO 2010: 342), la *Talanta*, una commedia che conteneva il ritratto di “una Roma splendida

¹⁶ Una possibile messinscena romana, nel Palazzo Borghese sul Palatino, è stata ipotizzata da Federico Della Corte, che sull’argomento aveva annunciato qualche anno fa un articolo purtroppo non ancora pubblicato (DELLA CORTE 2005: 178-179).

e concreta, riconoscibile nei suoi monumenti più celebri, tutti visibili in scena per desiderio espresso dell'autore" (POVOLEDO 1975: 391).

Nella *Talanta* la descrizione della città avviene nella terza scena del primo atto per bocca dei personaggi di Vergolo e Ponzio, il primo veneziano e il secondo "guida romana" (CAIRNS 1995: 232) che lo accompagna nel giro turistico della città; con loro c'è il servo Scrocca, che si intromette nel dialogo per dare man forte a Vergolo nel contrapporre alle grandezze di Roma quelle di Venezia:

MESSER VERGOLO. Perdonatemi, messer Ponzio, che non mi ricordava che voi foste qui.

PONZIO. Non importa.

MESSER VERGOLO. Beh, che cosa è quella così grande e così grossa?

PONZIO. Si chiamava già il Pantheon edificato per Agrippa, e ora è detta la Ritonda, et è il più bel tempio che mai se facesse.

MESSER VERGOLO. Come si chiama quello che così, mezzo rovinato, par tutto il mondo?

PONZIO. Il Coliseo, e non lo stimano manco i moderni che se lo stimassero gli antichi.

[...]

MESSER VERGOLO. Che bella colonna apparisce colà.

PONZIO. Traiano la fece drizzare in suso, e gli scultori fanno un gran conto de le figure che ci si veggono intorno intorno.

MESSER VERGOLO. Le due de la nostra piazza non le cederebbono miga.

[...]

PONZIO. Eccovi là *Templum pacis*, che essendo profetezzato come esso caderia subito che una vergine partorisce, rovinò la notte che nacque il Nostro Signore.

MESSER VERGOLO. Sì, an?

SCROCCA. È altra cosa il campanil di San Marco.

MESSER VERGOLO. Non ti si nega, tuttavia queste manufatture son grande.

PONZIO. Credo che lo potiate dire. (*Talanta*, Atto I, scena III; ARETINO 2010: 371-373)

In assenza di bozzetti che documentino l'apparato di questa rappresentazione, la critica ha potuto ricostruire la scena attraverso le descrizioni che ne fece Vasari - il quale, arrivato a Venezia nel dicembre 1541 dopo aver avviato rapporti epistolari con Aretino già negli anni precedenti, curò l'allestimento su commissione dei Sempiterni, la nuova Compagnia della Calza che organizzava lo spettacolo -, verificandole poi sul testo della commedia e confrontandole con le scene di spettacoli

posteriori.¹⁷ Secondo Christopher Cairns, uno degli studiosi che si sono occupati più a lungo di questo spettacolo, la ragione dell'importanza dell'allestimento, eccezionale anche solo perché vide la collaborazione di due figure come Aretino e Vasari, andrebbe individuata nel fatto che esso segnò un passaggio decisivo nella storia della scenografia, anticipando di vent'anni il modello che sarebbe stato adottato a Firenze da Baldassare Lanci per la rappresentazione della *Vedova* di Cini del 1569, quello che prevedeva una scena fiorentina realistica:¹⁸ dalla scena teatrale di Peruzzi e di Serlio – una scena che Cairns indica come “poema visuale”, e dunque un “un *collage* di monumenti riconoscibili” (1995: 236) che rimanda solo simbolicamente a una città – si passerebbe a una scena intesa come “cartolina”, richiesta da un testo che, per giustificare la sequenza della visita dei monumenti di Roma, aveva bisogno di una “ambientazione romana realistica” (*ibid.*: 239).

La mancanza del disegno non permette una conferma definitiva di questa ipotesi – suggestiva ma non risolutiva è la possibilità, evocata dallo stesso Cairns, che il disegno non sia stato realizzato proprio perché doveva ritrarre un'immagine “già conosciuta da tutti” (*ibid.*: 241) –, ma se anche fosse da attenuare l'idea che la *Talanta* comportò un tentativo di “teatralizzazione di uno spazio reale” (*ibid.*: 242), resta vero che “la commedia risente del luogo in cui si svolge” (BARATTO 1964:

¹⁷ Gli studi principali sono quelli di SCHULZ 1961, MCTAVISH 1981, SCOCCHERA 1995, CAIRNS 1995 (ma cfr. anche CAIRNS 1985), DE GIROLAMI CHENEY 2002 e FENECH KROKE 2010, a cui vanno aggiunte almeno le pagine rilevanti dei lavori di POVOLEDO 1975 (390-395) e ZORZI 1977 (98-99). Le testimonianze scritte di Vasari – documenti ai quali bisogna associare alcuni disegni (cfr. MCTAVISH 1981 e MONBEIG-GOGUEL 1982 – sono in tutto tre: la prima si riferisce all'accordo con la compagnia de Sempiterni e si trova in un ricordo del 22 dicembre 1541; le altre due, che invece ricostruiscono la messinscena dopo che è stata eseguita, sono rispettivamente una lettera a Ottaviano de' Medici del febbraio 1542 e le notizie incluse nella biografia di Cristofano Gherardi, che aveva collaborato all'allestimento, inclusa nella seconda edizione delle *Vite*. Gli studi citati forniscono ulteriori notizie e in alcuni casi le trascrizioni parziali di questi testi (cfr. esempio SCOCCHERA 1995: 365-367).

¹⁸ Nel suo commento alle *Due regole della prospettiva pratica* del Vignola, già Egnazio Danti ricordava questo apparato come “sontuosissimo” e indicava nella “bellissima scena” che Baldassare Lanci aveva realizzato “per la commedia, che nella venuta dell'Arciduca Carlo d'Austria fu recitata” un modello di come procedere per “fare una prospettiva in qualche gran parete”, passando cioè da un disegno su carta in scala ridotta da adattare proporzionalmente alla superficie definitiva (in VIGNOLA 1583: 74). Sul lavoro del Lanci per l'allestimento della *Vedova* esistono molti studi, non tutti concordi sull'idea di Cairns di distinguere tra la “cartolina” (*picture*) di Lanci e il “poema visuale” (*poem*) di Peruzzi: cfr. CARLSON 1989: 24; KEMP 1990: 174; BERZAL DE DIOS 2019: 19-22 e 141.

138) e che le battute pronunciate dai personaggi non servono soltanto a consentire agli spettatori di vedere la scena con gli occhi della mente, ma presuppongono la scena che descrivono: in un inserto di metateatro che chiude l'episodio della visita ai monumenti di Roma, Vergolo risponde a Scrocca – che gli aveva rinfacciato che, se non fosse per “madonna Tarantala”, potrebbero essere a Venezia a vedere “la comedia de la Compagnia de la Calza”, cioè...la stessa *Talanta* – riferendosi a un “messer Giorgio d'Arezzo”, naturalmente Vasari, che “ha fatto una scena e uno apparato che il Sansovino e Tiziano, spiriti mirabili, ne ammirano” (*Talanta*, atto I, scena III, ARETINO 2010: 373-374).

Bisogna infine aggiungere che la *Talanta* segna una “preoccupazione d'ordine drammaturgico” nuova per Aretino, e con essa la “verifica” della “ragione delle tre unità” (POVOLEDO 1975: 394-395): si è parlato finora del luogo, ma la notizie di Vasari sull'allestimento si soffermavano anche sull'aspetto del tempo, il cui scorrere era indicato da un sole mobile analogo a quello utilizzato per la prima volta da Aristotile da Sangallo per la rappresentazione fiorentina del *Commodo* di Antonio Landi del 1539.

Se si torna ora all'*Orazia*, colpisce il fatto che molti studi abbiano messo in luce “l'osservanza delle unità aristoteliche” (CREMANTE 1988: 568) e la coincidenza “senza residui” di “tempo dell'azione e spazio scenico” (ARIANI 1977: XXXIX), individuando nell'opera “un nodo essenziale nel precisarsi di una visualizzazione tragica di segno iperclassicista della scena” (*ibidem*). Colpisce, si è detto, perché l'apparentamento con Aristotele, che negli anni Quaranta del Cinquecento richiederebbe comunque di essere verificato con l'effettiva conoscenza della *Poetica*, è ancora più fuorviante nel caso di Aretino, dato che oscura il precedente teatrale della *Talanta* al contrario recentissimo al momento in cui egli si accingeva a scrivere l'*Orazia*. Aretino, che forse aveva letto la traduzione dell'*Arte poetica* dedicatagli da Ludovico Dolce nel 1535 e che conosceva

la *Poetica* di Bernardino Daniello che gli era stata data dall'autore nel dicembre del 1536 (LARIVAILLE 1997: 259), non aveva probabilmente letto Aristotele, poco menzionato in tutti i suoi scritti e di solito come autorità generica;¹⁹ aveva, invece, fatto esperienza delle unità di luogo e di tempo con la *Talanta*: che si fosse trattato davvero della “teatralizzazione di uno spazio reale” di cui ha parlato Cairns oppure no, questa commedia doveva avergli insegnato l'importanza della scenografia, della città che sulla scenografia era rappresentata e - ecco il passaggio che ancora mancava - della possibilità di mettere l'azione al servizio dell'interpretazione allegorica della scenografia stessa.

Si torna così alla questione riguardante gli elementi che nell'*Orazia* possono sostenere la chiave teologica che Aretino sovrimpone al testo. Se questi fossero da individuare nell'azione, nonostante le correzioni al testo di Livio su cui si è soffermata la critica, l'operazione di riferire la vicenda degli Orazi alla famiglia Farnese sarebbe posticcia non solo per le affinità necessariamente limitate tra il conflitto di Roma contro Alba e quello della chiesa romana contro i luterani, ma perché nessuno dei personaggi della tragedia, nemmeno Publio, si presenta come una figura interamente positiva, capace di suscitare un'identificazione senza resistenze. L'analogia sul piano della città, invece, per quanto generalissima, consente all'autore di evitare una verifica puntuale delle possibili contraddizioni a livello dell'azione - prima fra tutte quella del comportamento di Orazio, eroe che salva la città ma che uccide la sorella - a patto che Roma sia messa in scena e insieme difesa. Ne deriva che l'azione serve da un lato a generare la città integrando ciò che avrebbe dovuto essere l'apparato (di qui l'importanza della deissi), dall'altro a presentare questa

¹⁹ A nominare l'*Etica*, raro esempio di citazione di un titolo preciso nelle opere di Aretino, è infatti il personaggio del Pedante nell'atto IV del *Marescalco* (ARETINO 2010: 409). Per limitarsi a una sola altra segnalazione, si può ricordare l'apertura della lettera del 10 luglio 1537 all'amico Agostino Ricchi, medico e letterato lucchese in procinto di trasferirsi a Venezia da Padova, noto centro di studi aristotelici, nella quale Aretino scrive: “Se la scienza e la dottrina fusse più cara che la vita, io, figliuolo, vi esortarei a le fatiche usate; ma essendo di maggior costo il vivere, vi prego che veniate qui da noi, *dove senza tempestar la memoria ne le diavolerie d'Aristotile*, studiate di star sano” (*Lett.* 164, Libro I, ARETINO 1997, p. 242).

stessa città che gli spettatori vedono e in parte ricostruiscono come un valore, e in particolare un valore da proteggere.

Che sia questo il punto decisivo, fondamentale nel testo ed essenziale perché funzioni la dedica a Paolo III in veste di artefice dello splendore di Roma, lo si comprende dal discorso con cui Publio difende il figlio Orazio davanti al popolo. Come già nella versione di Livio, dove il padre parlava del figlio come del *liberator urbis*, Publio rivendica che la morte dei suoi due figli “et la virtù di quel che vive han salva / de la patria di gente infinita” (V 137-138), e infatti nel primo atto Celia aveva detto a sé e al pubblico che Alba “vincer potria” (I 322); rispetto al racconto liviano, però, egli aggiunge che tutta la città dovrebbe supplicare per Orazio:

Benché vaneggio in dir che solo quelli
che seguan Marte a supplicar per lui
tenuti sono: ché il debbon far anche
le case, i tetti, gli edifizii, i fori,
gli acquedutti, le mete, le colonne,
i templi, gli archi, i teatri, le moli,
i colossi, le terme, i simulacri,
et, insieme co i sette colli altieri,
gli intrighi che in le vie rompano i passi.
Perché si vincitrice Alba di Roma
restava in cotal dì, non rimaneva
qui pietra sopra pietra, andando il tutto
in rovine e in ceneri, elevando
l'una città con il cader de l'altra. (V 153-166)

Per effetto della scenografia - solo immaginata, in assenza di rappresentazione, ma testualmente presupposta - e delle battute che i personaggi si sono scambiati, molti degli elementi architettonici che a questo punto del quinto atto Publio nomina sono stati già messi davanti agli occhi degli spettatori. La Roma che Publio descrive nelle sue componenti, cioè, è la Roma che gli spettatori hanno visto in scena: è una città di cui, così dice Publio, non sarebbe rimasto nulla se non fosse stato per le azioni del figlio Orazio.

Ariani ha individuato in un passaggio delle *Regole generali di architettura* e nell'attacco del *Trattato sopra le scene* di Serlio due possibili precedenti del passo in cui Aretino,²⁰ per bocca di Publio, passa in rassegna le componenti del paesaggio urbano: sono riferimenti utilissimi, ma non è chiaro perché quello dell'*Orazia* dovrebbe essere un elenco “esasperato in una *accumulation càotica*” (ARIANI 1977: XLI). In realtà, il fatto che l'appello di Publio alla condivisione da parte di tutta Roma della sua richiesta di grazia per Orazio faccia leva sulla città nella sua dimensione architettonica si spiega col riferimento al particolare formato della tragedia e insieme spiega il modo in cui Aretino intende il testo tragico nonché la scelta di tentare proprio attraverso una tragedia l'avvicinamento al papa. Il luogo viene prima dell'azione: l'unità di luogo, cioè, non è una condizione aggiunta a posteriori all'azione - e questa è la ragione per cui può essere fuorviante insistere sul rispetto delle unità aristoteliche - né tantomeno una norma subita, come vorrebbe l'implicito giudizio dato da chi vedrà in Racine, e dunque solo molto più tardi, un'interpretazione funzionale della regole aristoteliche (ORLANDO 1971); l'unità di luogo è piuttosto ciò che innanzitutto permette di rendere significativo uno spazio - torna ancora una volta la “teatralizzazione di uno spazio reale”, che l'*Orazia* realizza ricreando sulla scena Roma, la città del suo dedicatario -, e in seconda battuta di presentarlo come uno spazio che ha resistito a una minaccia, un luogo che poteva essere perduto (“se punto oggi minore appariva” il valore di Orazio, aveva già detto Publio ai duumviri nel quarto atto, “senato, libertà, rege e decreto, / era a noi Alba”, IV 258-259) e che invece, per effetto dell'azione di Orazio, è stato preservato.

²⁰ Questi i due brani di Serlio: “dimostrerò in diversi modi di tali opere, come si possa far porte di città, e di fortezze, e ancor per luoghi pubblici, e privati, facciate, loggie, portichi, finestre, nicchi, ponti, acquedutti, e altri diversi ornamenti, che al buono architetto potrebbero accadere” (SERLIO 1537: Vv); “Fra l'altre cose fatte per mano degli huomini che si possono mirare con gran contentezza d'occhio e satisfationi d'animo, è (al parer mio) il discoprirsì lo apparato di una scena, dove si vede in piccol spacio fatto da l'arte della prospettiva: superbi palazi, amplissimi tempj, diversi casamenti, e da presso, e di lontano, spaciose piazze ornate di varii edifici, drittissime e longhe strade incrociate da altre vie, archi trionphali, altissime colonne, piramide, obelischì, e mille altre cose belle” (SERLIO 1545: 64v). Come si è detto fin dal primo capitolo, Aretino ebbe rapporti di amicizia con Serlio, che nominò in varie sue opere e col quale tenne una corrispondenza duratura.

La creazione della città in scena e la sua difesa dalla minaccia di Alba sono ciò su cui Aretino punta per dedicare il testo al papa: è lì, più che in analogie che restano vaghe a livello di trama, che l'autore individua il punto di contatto tra la soglia peritestiuale del prologo e quella epitestiuale²¹ delle lettere allo stesso Paolo III, al figlio di lui Pier Luigi Farnese e al cardinale Durante Duranti per suggerire l'interpretazione teologica della tragedia e permettersi di proporre una dedica che la nuda azione del testo non potrebbe probabilmente sostenere. Questo rivela che l'idea di tragedia di Aretino, prima di essere aristotelica, era scenografica: genere di un luogo, e di un luogo monumentale, la tragedia per come la intende Aretino rimotiva questo spazio presentandolo come il risultato di una difesa, di una nuova conquista.²²

²¹ Per questa distinzione tra peritesto ed epitesto, entrambi parte del più ampio paratesto, mi riferisco a GENETTE 1997.

²² Anche se con un procedimento del tutto diverso, concordo qui con l'idea secondo cui "l'histoire des Horaces était la mieux adaptée au propos de l'Arétin" e che "le choix du sujet de sa pièce et la manière dont il le traite répondent aux fins politico-courtsanes qu'il poursuit" (LARIVAILLE 1973: 316).

Capitolo 6

Quando i luoghi raccontano le storie: Luigi Groto, *Adriana*

1. Attraverso la scena: da una città all'altra

Aretino scrisse l'*Orazia* a Venezia, ma la tragedia era ambientata nella Roma antica e nella Roma moderna di Paolo III aveva la sua destinazione politica e la sua destinazione ideale, forse corroborata sul piano concreto dalla messinscena a Palazzo Borghese ipotizzata da Federico Della Corte (2005: 178-179). Gli argomenti classici (spesso greci) delle tragedie cinquecentesche non permettevano quasi mai una coincidenza di questo genere, sia pure condizionata dalla distanza temporale, tra luogo della finzione e luogo reale: senza contare che, come si dirà nel prossimo capitolo a proposito dell'ambientazione nordica del *Re Torrismondo* di Tasso, proprio la distanza spaziale permetteva di introdurre nel testo elementi "meravigliosi" - soprannaturali, si potrebbe dire oggi con termine più onnicomprensivo (ORLANDO 2017) - che sarebbe stato difficile legittimare agli occhi di spettatori familiari con l'azione senza compromettere troppo la verosimiglianza.

Che proprio la verosimiglianza avesse a che fare non solo con l'azione testuale ma con l'esperienza estetica della rappresentazione lo si è visto nel terzo capitolo con i casi della *Calandria* e della *Mandragola*, commedie i cui prologhi ironizzano variamente con l'illusione di realtà garantita dalla scenografia urbana. In un contesto tragico, caratterizzato da un interesse specifico a preservare la verosimiglianza - si pensi per esempio alla necessità di far scattare la catarsi, consentita precisamente dall'immedesimazione del pubblico con un'azione vissuta come verosimile -, non sorprende che la stessa soglia del prologo fosse utilizzata per gestire il *débrayage*

spaziale dell'azione (GREIMAS-COURTÈS 1979: 79-82), proiettandone lo svolgimento dal luogo del teatro al luogo della scena: dalla città reale, cioè, alla città della finzione scenica.

L'espedito ricorre in particolare nei testi di Giraldi Cinzio,¹ attento fin dall'*Orbecche* a sfruttare la scena urbana della tragedia per trasferire l'azione dall'*hic et nunc* di Ferrara all'*illic et tunc* della tragedia.² Il passaggio prevede un elogio della città reale e del suo signore - "città piena / D'ogni virtù, città felice, quanto ogni altra che 'l sol scaldi o che 'l mar bagni, / Mercé de la giustizia, e del valore, / Del consiglio matur, della prudenza / Del suo Signor al par d'ogn'altro saggio", scrive nell'*Orbecche*, mentre nell'*Altile* allude analogamente alla "vostra / Città felice, al par di qualunque altra / Che da prudente, valoroso e saggio / Signor sia retta" - seguito da un invito a lasciarsi trasportare nel luogo dove l'azione si svolge, quella in cui "per opra occulta" (*Orbecche*), altrove "con arte occulta" (*Altile*) o "con nova arte" (*Selene*), ha segretamente condotto gli spettatori. La scena che il poeta esorta a guardare per vincere l'incredulità di aver viaggiato senza muoversi - "Forse vi par, perché non v'accorgete / Velocissimamente camminare, / Che siate al vostro loco, e sete in via / E già vicini a la città ch'io dico" (*Orbecche*) - deve attivare l'illusione e introdurre il pubblico all'esperienza di essere per un tempo limitato sul luogo degli eventi. Tra i prologhi giraldiani, il più esplicito in tal senso è quello della *Selene*, che peraltro comprende una lunga spiegazione dell'importanza del teatro, capace di "insegnare [...] in un solo giorno / A migliaia di gente il vero modo / Di compir, con honor, la vita frale" ponendo "ne gli occhi de le genti", appunto, i "precetti" che solo pochissimi sarebbero in grado apprendere per via filosofica. Da sempre, insomma, i teatri sono stati "in pregio" per la possibilità che offrono di imparare con l'evidenza dell'azione rappresentata a fuggire il vizio e seguire la virtù:

¹ Per le tragedie di Giraldi mi riferisco all'edizione completa uscita a Venezia presso Giulio Cesare Cagnacini nel 1583. L'*Orbecche* è stata pubblicata anche nelle raccolte di Ariani (1977: 79-184) e di Cremante (1988: 287-448).

² Su questo espediente cfr. SCRIVANO 1982, in particolare pp. 87-97.

E perciò anchora, a questi nostri tempi
 Il felice Signor, ch'a questo Impero
 Con gran prudentia, il fren rallenta, e stringe
 Per diletarvi a un tratto, e dimostrarvi
 Il modo, di seguir lodevol vita,
 Le favole introdotte ha ne le Scene,
 Et ha voluto in questo giorno farvi
 Rappresentar la favola, di cui
 Esser tutti devete spettatori.
 Favola tutta a buon costumi ordita,
 Di fine felice, e di soggetto nova,
 Da cui veder potrete quel che giovi
 A buoni l'innocentia, e che mal fine
 Habbia, chi a mal oprar l'animo intende.
 E benché 'n Alessandria, ch'è 'n Egitto,
 Venga questo successo, e sia lontana
 Questa città da la cittade vostra,
 Il Poeta, per men vostro disagio,
 Insensibilmente, con nova arte,
 Vi ha tutti insieme a lei fatti condurre.
 E se nol mi credete, alzate gli occhi
 A questo almo paese, ch'io v'addito,
 Et vi vedrete, senza muover piede,
 Giunti tutti in un punto in Alessandria.
 Ora benignamente, Spettatori,
 Dateci orecchio [...].

In altri casi la funzione di illusione della scenografia non è enfatizzata,³ ma rimane comunque l'invito a trasferirsi col pensiero alla città dove si svolge l'azione dalla città in cui ci si trova, magari

³ Il ruolo della scenografia è tenuto in considerazione nel prologo scritto da Giovanni Andrea dell'Anguillara per la rappresentazione della *Sofonisba* di Trissino curata da Andrea Palladio nel 1562 per conto dell'Accademia Olimpica, la stessa che commissionerà di lì a pochi anni la costruzione del teatro. L'unica differenza, sottile ma importante, rispetto al modello giraladiano sta nel fatto che la scena sembra per l'Anguillara uno strumento utile al lavoro di immedesimazione che tocca agli spettatori, mentre Giraldi presenta l'illusione come se fosse un fatto involontario, dovuto all'arte del poeta - e questo è un dettaglio notevole, perché così egli ascrive a sé non solo la scrittura del testo, l'azione, ma anche la responsabilità dell'apparato che a sentire Aristotele non sarebbe di pertinenza dell'autore della tragedia - e non allo sforzo del pubblico. Anche nel caso del prologo dell'Anguillara si nota comunque un legame tra città reale e città della finzione, realizzato non attraverso l'elogio di Vicenza, ma con l'individuazione della ragione per la scelta della tragedia nel fatto che il suo autore, Trissino, era vicentino: "Ben vi voglio pregar, se pur vedrete / Questa nostra azion mancare in parte, / Che per vostra bontà parlar vi piaccia / In nostro biasmo no, ma in nostra scusa, / Vogliate giudicar con sana mente / Ch'essendo tutti gli uomini imperfetti / Perfetta esser tra noi cosa non puote. / V'appaghi il buon desio di questi vostri / Olimpici accademici, che han fatto / Ciò che per lor si puote, a fin che apport / Questa tragedia a questa patria lode. / E poiché fra le tragiche querele, / Che composte si sono in questa lingua / Tien per comun giudizio il primo loco / La tragedia, che v'è di Sofonisba, / L'autor di cui fu il Trissino, che nacque / Nella vostra città di sangue chiaro / E di bontade, e di dottrina illustre, / Per maggior vostro onore hanno voluto / Che tal tragedia a voi si rappresenti. / E per accender gli elevati spirti, / Che sono in questa vostra alma cittade / Inchinati agli studi di Minerva, / Ad imitar lo stil di lor maggior / Questi bramiam da voi, che col pensiero / Vi

lodata proprio perché al riparo dai vizi che caratterizzano il luogo della finzione. È questo ciò che accade nella *Giocasta*, in cui Ludovico Dolce chiede agli spettatori di immaginare di trovarsi a Tebe – ma senza insistere sulla scenografia – mentre li esorta a riflettere sulla fortuna di essere nati a Venezia:

Hora pensate di trovarvi in Thebe,
Città per l'impietà de' suoi tiranni
Indegna forse, che movesse il plettro
Già d'Anfion per far mover le pietre
Di terra a fabricar le prime mura.
Pensate dico di trovarvi in Thebe:
E se non sete in lei con la persona,
Siatevi con la mente e col pensiero.
Poi lodate il fattor degli elementi,
Che fece il natal vostro in questa illustre
Cittade, honor non pur d'Italia sola,
Ma di quanto sostiene la terra e 'l mare:
Ove mai crudeltà non hebbe albergo,
Ma pietade, honestà, giustitia, e pace.

L'elogio di Venezia si legge in vari prologhi delle tragedie di Dolce (GIAZZON 2011: 28-29),⁴ e in tutti i casi procede parallelamente a qualche informazione sulla città della tragedia che sta per essere rappresentata: talvolta per contrasto – come nella *Medea*, dove, non diversamente da quanto si verifica nella *Giocasta*, Venezia è indicata come “felice città” perché “in alcun tempo / Non diede esempio tal”, non ebbe cioè casi di crudeltà e di dolore paragonabili a quelli raccontati

trasforniate, e teniate per certo / Di non esser nel loco, ove voi siete, / Ma d'esser dentro alla città di Cirta, / La quale è questa, che vedete, e ancora / D'esser Cirtensi cittadini, e intorno / Aver l'arme nemiche de' Romani, / Che intendendo esser rotto il vostro campo, / E preso il vostro re, sendo costretti / Di dover cangiar re, leggi, e fortuna / Soddisferete meglio al vostro intento, / Ch'è di commover voi tutti a pietade” (DELL'ANGUILLARA 1813: 562-563). Come si vede, l'immedesimazione è funzionale al “commuoversi di pietade”, dietro cui si può vedere una declinazione della catarsi tragica di cui aveva parlato Aristotele. Sulla ricezione del concetto di catarsi cfr. KAPPL 2006 con ulteriori riferimenti bibliografici.

⁴ Delle tragedie di Dolce esistono alcune edizioni moderne (segnatamente della *Didone*, della *Medea* e del *Tieste*, uscite nell'ordine nel 1996 a cura di Stefano Tomassini, nel 2006 a cura di Ottavio Saviano e nel 2010 a cura di Stefano Giazzon), ma dato l'interesse esclusivamente limitato ai prologhi cito dalla *princeps* cinquecentesca che comprende sei delle tragedie che egli scrisse (DOLCE 1560, contenente *Giocasta*, *Didone*, *Thieste*, *Medea*, *Ifigenia* e *Hecuba*). Non vi sono incluse le *Troiane* e la *Marianna*, quest'ultima pubblicata da Cremante nella sua raccolta (1988: 729-877), dalla quale ricavo il testo.

sul palco –, talaltra senza alcuna relazione specifica tra i due elementi se non una generica affinità tra la collocazione urbana del teatro e la scenografia urbana posta davanti al pubblico. È ciò che avviene nella *Marianna*, tragedia dove la più estesa celebrazione di Venezia tra quelle che Dolce incluse nei suoi prologhi lascia spazio, come per contiguità, alla presentazione della città di Gerusalemme in cui ha luogo l'azione:

Ma felice città, città beata
(A te dico, VINEGIA, alma et illustre),
Non tanto perché sei libera e donna
Di così grande e fortunate impero,
Ornamento d'Italia e parimente
Porto o rifugio de le genti afflitte,
Né perché il tuo LEON fu sempre adorno
Di trionfi, di palme e di trofei;
Quanto perché, sì come vede il mondo,
De' tuoi gran Senator l'alta prudenza,
Il grave senno e la giustizia santa
Non lasciò che nel tuo tranquillo grembo
Seguisser mai sì scelerati effetti.
Dunque mai sempre il tuo dominio eterni
L'alta bontà del creator celeste
Che temprà i cieli e l'universo regge:
Poi che questo di quel ch'è colà suso
È vera forma e chiaro esempio in terra.
Questa che di lontan vi si dimostra
È la città dove 'l figliuol di Dio,
Alor ch'egli vestì l'umana spoglia,
Sparse ne' cuor de' suoi più cari eletti
Il seme de la santa alma dottrina [...]. (in CREMANTE 1988: 752-753)

Verificato quindi il carattere topico del rapporto tra la città in cui avviene la rappresentazione e la città visibile sulla scena in cui si svolge l'azione tragica, occorre sottolineare il caso pressoché unico dell'*Adriana* di Grotto, tragedia ambientata nella stessa città di Adria nella quale doveva essere rappresentata ma molto tempo prima del presente della messinscena: “La scena è in Adria, la

antica”, avverte la didascalia premessa al testo che segue l’elenco dei personaggi.⁵ È una particolarità che è stata notata per tempo dalla critica: Marco Ariani, autore dell’unica edizione moderna del testo – peraltro caso unico tra tutti i testi teatrali di Groto a noi pervenuti –, ha giustamente parlato di “*fabula aetiologica*” ribaltata, perché della città di Adria, “non si canta l’origine e l’edificazione, ma la sua distruzione”, con un intreccio “tutto proiettato verso un inesorabile precipitare nella polvere” (ARIANI 1977: L). La rovina della città è il terzo ma non il meno importante dei tre motivi per cui l’autore chiarisce fin dal prologo che la tragedia è in grado di provocare “un Etna di sospiri e un mar di pianto” (*Prologo*, 6). Oltre che per la cecità di chi l’ha scritta, un elemento su cui ci si soffermerà più avanti, e per la storia dei protagonisti Adriana e Latino, “i più fedeli, e più infelici amanti” (*Prologo*, 13), l’opera commuove “per la città, dove s’adempie / la mestissima istoria” (*Prologo*, 16-17):

Poiché questa
 è la vostra città d’Adria, non quella
 ch’oggi mirate, ma quell’Adria antica,
 che mandò il nome a quell’ingrato mare,
 che ’n guiderdone a lei tolse la vita,
 alor ch’ella ridea nel più bel fiore,
 e con le mura spaziose, ed alte,
 sembrava di volersi infra le braccia
 stringer il mondo, e sostener il cielo.
 Dove or contrita in trita (e ita a l’aure
 in preda), poca, e lacrimosa polve
 (oh quanto può questo girar di tempo)
 piange il suo grande danno in grembo a l’acque,
 e l’acque, e ’l danno accresce a sé col pianto.
 E qual fosse la sua prima grandezza,
 sol pònno ora insegnar le sue ruine.
 Anzi già le ruine ancora sono
 ruinate e perdute. E d’Adria il nome,
 su ale umili,⁶ e con umide penne,
 a pena s’alza sovra le paludi

⁵ L’*editio princeps* dell’*Adriana* risale 1578, pubblicata a Venezia da Domenico Farri (GROTO 1578). Cito il testo dall’edizione contenuta nella raccolta curata da Marco Ariani (1977: 277-424). I numeri dei versi si riferiscono alle singole scene.

⁶ Correggo il testo di Ariani sulla base della *princeps* cinquecentesca: non “sù a le umili”, quindi, ma “su le ale umili”, in continuità col successivo “umide penne”.

de la cittate a se stessa sepolcro.
E i lochi, dove le feconde spose
degli olmi già porgeano a' lor coltori
il dolce latte, e le cortesi braccia,
e del suo biondo crin fea Cerer copia;
stann'oggi armati di nodose canne.
Dove pascean le gregge, il pesce or pasce.
Dove solcò l'aratro, or solca il remo.
Questo pensier, nel pensier vostro impresso,
de' movervi a pietà di questi amanti,
che però per se stessi anco pòn farlo. (*Prologo*, 17-50)

In uno studio ormai classico sull'architettura umanistica, Manfredo Tafuri suggerì che fu la crisi della committenza in atto a partire della seconda metà del Quattrocento – basterà l'esempio del mai completato rinnovo urbanistico di Ferrara, mentre i “felici casi” di Urbino e di Pienza rimasero “isolati e irripetibili” (TAFURI 1969: 311) – a costringere gli architetti a rinunciare ai progetti di intervento concreto sull'impianto urbano ripiegando sull'atteggiamento utopistico o sull'indagine riguardante le fortificazioni e le città militari, i soli casi in cui poteva verificarsi l'iniziativa di costruzioni *ex novo*. Nel corso di questo capitolo riprenderò in considerazione la peculiarità dell'*Adriana* di Groto, tragedia concepita per essere rappresentata nell'Adria moderna e che ruota intorno a un episodio che si finge accaduto nell'Adria antica, per dimostrare che il teatro fu un terzo approdo della sopravvenuta impossibilità di intervenire realmente sullo spazio urbano. Se la coincidenza tra i due luoghi, quello reale e quello della finzione, è una circostanza unica nel genere tragico cinquecentesco, non bisogna però dimenticare che è proprio il codice della tragedia, ormai consolidatosi a quell'altezza cronologica, a fornire la condizione di possibilità perché Groto potesse scrivere un testo come l'*Adriana*.

Si tratta qui di ridiscutere una categoria certo utile per interpretare la tragedia di Groto – e basterà considerare che alcuni dei migliori studi recenti sull'*Adriana* si collocano proprio nel segno di tale concetto –, e che tuttavia rischia ormai di ostacolare nuove indagini sul testo, ovvero la

categoria di “manierismo”. A usarla per primo fu proprio Ariani, sostenendo l’idea che il “manierismo” di Groto portasse a una “dissoluzione della struttura tragica” (1974: 212-230). In realtà, che la tragedia manierista sia “rappresentazione e autocommento, struttura della finzione e strumentalizzazione della finzione” (ARIANI 1977: LII), prima ancora di condurre al superamento dei paradigmi aristotelici – Ariani ha insistito soprattutto sulla liquidazione del verosimile, smentito da una tragedia che si immagina scritta su incarico del personaggio protagonista –, è un fatto che esibisce il codice su cui l’opera si sostiene, e che insieme consente di assumere l’*Adriana* come *case study* rappresentativo di un genere. Valga il caso delle questioni affrontate nel prologo della tragedia, paratesto a cui bisogna riferirsi in assenza di una trattazione teorica separata come quelle di tanti altri autori del Cinquecento. La licenza che Groto si concede, attraverso il compito fittiziamente assegnatogli dalla stessa Adriana, di trasgredire in parte l’unità di tempo e di scrivere appunto un prologo separato in cui difendere questa infrazione all’uso mostra infatti una profonda coscienza delle regole. La “istoria” di Adriana e Latino, si legge nel prologo in anticipo sul momento in cui Adriana morente chiederà di iscrivere sulla tomba sua e dell’amato un messaggio per il futuro cantore della vicenda, “scritta in duri marmi [...] / trovò l’autor, con queste note chiusa” (*Prologo*, 79-80):

“A te, che troverai dopo tanti anni
la scoltura di questo acerbo caso,
si commette, che tu debbi disporlo
In guisa che rappresentar si possa,
porgendo un vivo esempio, in quella etate,
d’un amor fido, ai giovani e a le donne,
benché più lungo spazio ti convenga
stringer di tempo che non porta l’uso.
Del che, per iscusarti, hai qui licenza
d’aggiunger una parte anzi il principio”. (*Prologo*, 81-90)

Ci si può chiedere perché alla giustificazione di aver trasgredito l'unità di tempo Groto non aggiunse un'analogia avvertenza a proposito dell'unità di luogo, anch'essa trasgredita secondo diversi critici che si sono occupati dell'*Adriana*. Le risposte possono essere due: la prima, ammettendo che si verifichi una trasgressione dell'unità da un punto di vista spaziale, è che Groto non abbia ritenuto di dover difendere questo tratto perché non riconosceva la regola dell'unità di luogo; la seconda è che invece non avvenga alcuna infrazione a questa norma, ipotesi che apre il problema di spiegare perché alcuni studiosi abbiano sostenuto che l'*Adriana* sia "assolutamente eterodossa" (ARIANI 1974: 215) anche per quanto riguarda il mancato rispetto dell'unità di luogo. Su quest'ultimo punto, una possibile spiegazione è stata offerta da Bernhard Huss, che ha confutato l'idea di Herrick - ma di fatto accolta e riaffermata anche da Ariani (1974: 215) e da Pieri (1979: 21-22) - secondo cui l'ultimo atto dell'*Adriana* implicherebbe numerosi cambi di scena e di luogo dalla città di Adria al campo nemico (HERRICK 1965: 215): stando all'interpretazione di Huss, l'unità di luogo sarebbe in realtà mantenuta, ma offuscata e resa irrilevante per effetto del petrarchismo che espande i monologhi passionali e ostacola lo sviluppo dell'azione (HUSS 2011: 244).⁷ Ripartirò da questa lettura, utile perché permette di mantenere l'uso della categoria di "manierismo" senza che ciò travolga ogni tratto formale del testo, per verificare prima le caratteristiche spaziali dell'*Adriana*, e poi per tentare una nuova interpretazione del testo alla luce del luogo in cui si svolge l'azione e del luogo in cui doveva essere rappresentato.

⁷ Huss riprende e applica al caso di Groto un'idea suggerita da Andreas Kablitz per il *Torrismondo* di Tasso, anche quello un testo in cui i monologhi petrarchisti concentrati sugli affetti impacciano lo scorrere dell'azione (KABLITZ 1977: 95-96).

2. Unità di luogo

Tra i pochi a essersi occupato dell'*Adriana* e tra i pochissimi ad aver dedicato più di un contributo a Luigi Groto, Bernhard Huss ha osservato giustamente che, data la ridotta quantità di studi sull'autore, il fatto che da più di cento anni sia stata affrontata varie volte la questione del rapporto tra Groto e Shakespeare significa che purtroppo molte energie sono state sottratte a problemi più urgenti (HUSS 2018a: 121).⁸ Poco noto al pubblico di oggi ma sufficientemente conosciuto perché nel *Volpone* di Ben Jonson, commedia inglese di inizio Seicento, il suo nome comparisse in un elenco di poeti italiani a fianco di Petrarca, Dante, Tasso, Guarini, Ariosto e Aretino, Luigi Groto – il “Cieco di Adria”, come già lo indicava lo stesso Ben Jonson⁹ – è infatti spesso ricordato per l'affinità tra la vicenda dell'*Adriana* e quella del *Romeo and Juliet* di Shakespeare, analogie che sono state alle volte attribuite alle fonti comuni, segnatamente la *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi da Porto e *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti* di Matteo Maria Bandello, e altre volte a un rapporto diretto sulla scorta di “coincidenze puntuali [...] che sconsigliano [...] qualunque ipotesi poligenetica” (SPAGGIARI 2009: 179). Accogliendo l'invito di Huss, tralascierò qui la questione intertestuale, limitandomi a segnalare un fatto ovvio ma decisivo, e cioè che nessuno dei testi coinvolti a parte quello di Groto prevede la distruzione della città in cui si svolge la vicenda. È un punto su cui mi concentrerò nel prossimo paragrafo; in questa sezione, dopo aver fornito un veloce riassunto della trama, analizzerò invece il modo in cui il testo articola lo spazio per verificare come l'*Adriana* si pone rispetto alla regola dell'unità di luogo.

In un'Adria stretta dall'assedio delle truppe latine di Mezenzio, Adriana, la figlia del sovrano locale Atrio, confida alla nutrice di essersi innamorata di Latino, figlio del re nemico Mezenzio;

⁸ Cfr. anche HUSS 2018b. In rapporto alla quantità di studi sulla tragedia di Groto, ricchissima è la bibliografia dedicata al rapporto con Shakespeare: cfr. CAVAZZINI 1987, BAZOLI 2004, ZAMPOLLI 2006, SPAGGIARI 2009.

⁹ È una battuta pronunciata dal personaggio di Lady Would-Be nella scena quarta dell'atto III: “Which o' your poets? Petrarch? Or Tasso? / Or Dante? / Guarini? Ariosto? Aretine? / Cieco di Hadria? I have read them all”.

ricambiata nel suo sentimento, Adriana ha già incontrato Latino diverse volte con l'aiuto del mago, che ha fatto entrare il giovane in città. Nel frattempo la guerra prosegue sotto gli occhi di Orontea, madre di Adriana, che osserva la battaglia dalle stesse mura da cui la figlia si è innamorata del nemico. Entrata in scena, Orontea racconta di non aver retto all'emozione di uno scontro sempre più cruento, e così non ha potuto vedere l'esito della battaglia: a riferirlo è il messo, che annuncia insieme la vittoria di Adria e la morte del fratello di Adriana, ucciso proprio dall'amante Latino. Sulla coppia - di cui tutti, a eccezione del mago e della nutrice, ignorano l'amore - scende l'inibizione sancita dalle ultime parole del principe morente, che, stando al racconto del messo, ha chiesto alla sorella di sposare colui che darà la morte al suo uccisore. Adriana è in realtà disposta a perdonare o quantomeno a non condannare Latino, ma ormai il giovane deve seguire il padre Mezenzio in fuga da Adria, mentre Atrio e Orontea si apprestano a costringere la figlia al matrimonio con il figlio del re dei Sabini. Disperata per aver perso Latino e per la prospettiva di un matrimonio a cui non intende piegarsi, Adriana chiede l'aiuto del mago, il quale l'aiuta a fingersi morta con una pozione soporifera e intanto conta di far avvertire Latino della messinscena, così che possa rientrare in città per recuperarla dal sepolcro e fuggire con lei. Il piano, però, fallisce: il ministro incaricato dal mago di rintracciare Latino non riesce a trovarlo, mentre il giovane è avvertito da un messo inviato dalla nutrice, che non era stata messa al corrente dello stratagemma. Latino ha quindi ricevuto la notizia della morte di Adriana e, giunto ignaro sul luogo dove l'amata giace sepolta in attesa di essere risvegliata, si suicida con un veleno letale; Adriana, tornata in sé poco prima che il veleno produca il suo effetto, si vede morire Latino tra le braccia e si suicida a sua volta dopo aver richiesto che la memoria della sfortunata vicenda non vada perduta. C'è ancora tempo perché il coro di donne di Adria riferisca della morte di Orontea, sopraffatta dal dolore davanti al ritratto dei figli entrambi scomparsi, ma presto l'intera città sparirà

sotto le acque del Po: per vendicarsi della sconfitta e della morte del figlio, Mezenzio ha rotto gli argini che proteggono Adria, e il “danno universale” sommerge le “lacrime private” (atto V, scena IX, 92-93) di tutti i personaggi che si sono succeduti in scena.

Stando a questa sinossi, non è chiaro perché e in che modo l'unità di luogo dovrebbe essere infranta. In effetti, per quanto il campo nemico e in generale lo spazio intorno ad Adria siano la sede di episodi cruciali del racconto - su tutti naturalmente la morte del fratello di Adriana -, questi fatti non avvengono mai in scena, ma sono come al solito riferiti da una serie di testimoni. Allo stesso modo, nell'ultimo atto, quello nel quale Herrick aveva ravvisato alcuni cambiamenti di luogo, non ci si sposta mai da uno spazio urbano, perché i personaggi che escono di scena si sottraggono alla vista degli spettatori, senza che il testo si faccia carico di seguirli: “ora / tornar conviemmi fuor de la cittade / a un gran negozio”, dice per esempio a Latino il messo che era venuto con lui ad Adria (atto V, scena 3, 54-56), e all'aprirsi della scena successiva rimane coerentemente il solo Latino, che per l'appunto aveva licenziato il suo accompagnatore nella scena precedente (“Va felice, il cielo / ti guardi da saper, ciò che sia affanno”, 57-58).

È quindi possibile passare a un esame più ravvicinato della scena per come essa è ricostruibile a partire dal testo, ricordando che non è sopravvissuta alcuna documentazione delle uniche due rappresentazioni cinquecentesche, la prima ad Adria nel 1578 e la seconda a Venezia nel 1584.¹⁰

Il primo elemento della scena indicato dal testo è “la porta del palagio” (*Prologo*, 93) verso la quale gli spettatori sono inizialmente invitati a rivolgere lo sguardo: è lì, infatti, che avviene il

¹⁰ Ricavo l'informazione riguardante la rappresentazione adriese del 1578 dalla monografia di Francesco Bocchi pubblicata in occasione del terzo centenario della morte di Luigi Groto: Bocchi riferisce che negli “Annali di Don Alfonso Boccato” si trova la notizia di una recita dell'*Adriana* avvenuta “sotto la loza (intendi la loggia del palazzo civico)” con attori della “gioventù di Adria”; non è dato sapere con precisione quando ebbe luogo questo spettacolo, “ma probabilmente in carnevale” (BOCCHI 1886: 55). Sulla messinscena a Venezia si è informati invece dallo stesso Luigi Groto, che nella lettera del 29 agosto 1584 ad Antonio Beffa Negrini - poeta mantovano che scrisse due sonetti di lode a Groto che accompagnano rispettivamente le edizioni del *Tesoro* e dell'*Emilia* - si rallegra delle notizie da lui avute sulla rappresentazione: “Ma godo mentre de vostra signoria intendo come quella reverenda e illustrissima monacha, la signora donna Giulia Camilla Castegliona, habbia recitato la parte dell'Adriana nella mia Adriana. O felice Adriana, da ché fosti representata da così onorata e illustre signora” (GROTO 1616: 581 = 2007: 400).

dialogo tra Adriana e la nutrice e a seguire tutto il primo atto, concluso dallo svenimento di Orontea alla notizia della morte del figlio e dall'esortazione della nutrice ai presenti - in quel momento, oltre al coro, sono in scena Orontea, Adriana e il messo - di portare la regina all'interno del palazzo. Diversamente da ciò che accade in molti altri testi tragici, nell'*Adriana* non ci si riferisce mai con precisione a una piazza antistante al palazzo, ma ciò non toglie che si possa pensare a una scena genericamente urbana su cui, oltre alla residenza reale, compaiono almeno altri due elementi: il tempio e il sepolcro in cui al termine della tragedia saranno posti insieme Adriana e Latino. A rivelare la presenza in scena di entrambi questi componenti è per esempio il passaggio della terza scena dell'atto terzo in cui il mago indica ad Adriana la tomba - l'"arca" - dove dovrà accettare di essere temporaneamente sepolta:

Ecco l'arca real là fuor del tempio,
dove i defonti de la casa vostra
composti son, dal fratel vostro in fuori:
per morta in questa vi porran. Ma dite,
non prenderavvi orror di tanti morti? (Atto III, scena III, 203-207)

Si tornerà presto sul diverso luogo dove è sepolto il fratello di Adriana, ma prima occorre osservare che almeno quattro dei cinque atti della tragedia si svolgono in questo spazio - in questa piazza, si direbbe - dove sono visibili il palazzo reale, un tempio e, nei pressi del tempio, il sepolcro. Oltre al riferimento iniziale alla fine del prologo, la "porta del palagio" è indicata anche più avanti nel primo atto, quando il messo, entrando verosimilmente dal lato opposto perché proveniente dal campo fuori città in cui si è svolta la battaglia, si accorge che Orontea lo sta aspettando per avere notizie: "Ecco, che 'n su la porta del palagio / la infelice m'aspetta, d'udir vaga / quel, che l'ha da accorar, tosto che l'oda" (atto I, scena III, 15-17).

Nell'atto terzo, che si apre con Orontea, Adriana e la nutrice davanti al palazzo, la porta della casa reale serve per regolare l'ingresso e l'uscita di scena di diversi personaggi: prima il re Atrio,

accompagnato dal mago, esce - e dunque entra in scena - per mettere al corrente Adriana del matrimonio a cui l'ha destinata; poi lo stesso re rientra in casa, presto seguito da Orontea, dalla nutrice e dalle donne del coro, lasciando soli Adriana e il mago, che ne approfittano per organizzare il piano della finta morte; infine Adriana, invitata dal mago a dirsi disponibile alle nozze, rientra nel palazzo dai genitori proprio mentre le donne del coro a loro volta ne escono per incontrarla.

L'atto quarto presuppone invece la presenza di due ingressi distinti. Oltre a quello del palazzo, nuovamente sfruttato per l'entrata in scena della nutrice¹¹ e del re Atrio con il suo consigliere,¹² viene indicato un ingresso in scena dalla direzione del tempio,¹³ quello dal quale il consigliere annuncia al re l'arrivo del mago che si appresta a seppellire Adriana:

Ma ecco il mago, e dietro a lui lo stuolo
de' sacerdoti in loro abiti sacri,
co' libri in mano, che dal tempio uscendo,
vengono a sepelir la pena vostra. (Atto IV, scena III, 179-182)

Da questo momento, il resto dell'atto quarto e tutto l'atto conclusivo si svolgono interamente nei pressi del sepolcro, presente in scena fin dall'atto terzo ma ora utilizzato dai personaggi che vi interagiscono in maniera effettiva: "alzate con ingegni il marmo / che a la tomba real porge coperchio" (atto IV, scena IV, 4-5), ordina per esempio il mago perché il corpo di Adriana sia sistemato nella tomba, mentre nell'atto quinto Latino annuncia di voler compiere e poi compie il

¹¹ "Ma lei vedete a punto su la porta: / udirete da lei quel che m'avanza", dice il messo al coro (atto IV, scena I, 286-287), e subito dopo la nutrice, portando la notizia della morte di Adriana (che lei crede vera), ribadisce: "Afflitta d'ascoltar, sazia d'udire / dentro gli strani strazi, e l'aspre strida, / esco fuori a dolermi d'Adriana" (atto IV, scena 2, 1-3).

¹² "Ma eccolo uscir fuor col consigliere, / e io per dargli loco entrerò dentro", dice la nutrice mentre a sua volta esce temporaneamente di scena (atto IV, scena II, 90-91).

¹³ Fin dalla prima scena dell'atto quarto il messo riassume gli ultimi eventi a beneficio del coro dicendo che Adriana è rientrata nel palazzo reale, mentre il mago si è diretto al tempio: "Dopo il secreto ragionar contesto / fra il gran mago, e la vergine reale, / poi ch'ella nel palagio, esso andò al tempio [...]" (atto IV, scena I, 36-38).

gesto di “torre il coperchio, aprirl l’avello, / trarne fora il cadaver d’Adriana, / pria vagheggiarlo, e poi morirli sopra” (atto V, scena IV, 84-86), e più tardi il ministro e il mago disporranno il corpo di Adriana suicida (“Ponianla ne l’avel”, atto V, scena VIII, 109), prima di abbandonare definitivamente la scena.

L’unico atto che si svolge in un luogo diverso da questo è dunque il secondo, tutto recitato nel giardino privato del palazzo dove, come si sa dal riassunto che nel primo atto Adriana fa alla nutrice, sono soliti avvenire gli incontri notturni dei due amanti. Se si vuole individuare un’infrazione all’unità di luogo occorre allora situarla qui, perché non è chiaro come situare la scena notturna del giardino - la sezione in cui è peraltro più visibile la trasgressione dell’unità di tempo, suggerita dalle parole di Latino che annunciano l’arrivo del nuovo giorno: “Ecco incomincia a spuntar l’alba fuori / portando un altro sol sopra la terra” (atto II, scena III, 242-243) - rispetto allo spazio compreso tra il tempio, il sepolcro e il palazzo reale. Problematica è soprattutto la collocazione della porta da cui Latino attende l’arrivo di Adriana, perché questa uscita non può essere la stessa che dal palazzo immette sulla piazza; meno complicato è invece immaginare quale sia “l’usata porta” dalla quale, con l’aiuto del mago, Latino entra in città, dato che mentre parla il giovane è già dentro il giardino:

Dunque, da poi che per l’usata porta
sì facilmente entrai ne la cittade,
e aperto ritrovai questo giardino,
com’è l’ordine dato, e par che i raggi
loro, per me celar, celin le stelle,
attenderò che fuori esca Adriana,
poi che a quest’ora sempre esce la notte
a veder s’io ci son, com’è composto
tra noi. E par, ch’io senta aprir la porta,
la qual meglio chiamar posso Oriente.
Ecco spunta il mio sol cinto di nubi
a mezza notte. Mira, come gli astri
dan loco al lume suo smarriti in vista,
come stan l’aure a vagheggiarlo intente. (Atto II, scena I, 81-94)

Ribadita l'assenza di documentazione sulle due rappresentazioni dell'*Adriana* del 1578 e del 1584, si può forse ipotizzare una soluzione analoga a quella che si era vista per la *Sofonisba*, dove per l'episodio del dialogo tra Scipione e Massinissa nel campo romano gli attori si spostavano all'estremità di una scena che si apriva indefinitamente verso la campagna. La difficoltà non viene eliminata, ma bisogna osservare che nel caso della tragedia di Groto non serve trasferirsi in un luogo al di fuori della città di Adria, entro le cui mura si svolge al contrario tutta l'azione. Ne consegue che, per quanto l'unità di luogo non sia rispettata in senso stretto, sarebbe esagerato affermare, come pure è stato fatto, che il testo è eterodosso dal punto di vista dell'articolazione dello spazio; anzi, concentrandosi sugli elementi valorizzati nella lettura dell'*Orazia* di Aretino - deissi e riferimenti scenico-visuali, o più in generale rinvii a elementi architettonico-urbanistici -, si scopre che l'*Adriana* ne è ricchissima.

Diversi deittici - dall'avverbio presentativo *ecco* all'avverbio di luogo *là* passando per i dimostrativi come *questo* e per i verbi di movimento come *andare* e *venire* - sono già emersi nei passi citati finora, e molti altri se ne potrebbero aggiungere. Riguardo agli elementi architettonici, oltre a quelli che rimandano a strutture certamente visibili in scena, ci sono numerosi riferimenti che contribuiscono a definire e a connotare lo spazio di Adria. In alcuni casi non è possibile escludere del tutto la presenza di qualche particolare figurativo che effettivamente rifletta ciò a cui il testo allude. Valga l'esempio della "gran rocca" da cui Adria ha guardato la battaglia innamorandosi di Latino e venendo da lui, la stessa "gran torre" dalla quale Orontea osserva lo scontro tra latini e adriesi nel primo atto; altrove indicato come "castello", è questo probabilmente lo stesso edificio che bisogna immaginare contiguo al palazzo reale e compreso tra questo e le mura della città, secondo ciò che si ricava dalla battuta con cui il re Atrio descrive i suoi movimenti di entrata e uscita da Adria per preparare le nozze della figlia:

[...] Io torno nel palagio
per passar nel castello e indi uscire
per la porta, ond'io venni, e giunti in campo,
dividere egualmente tra' soldati
le guadagnate spoglie de' nemici.
Poi col prencipe sposo darò volta
ne la cittade a celebrar le nozze. (Atto III, scena II, 86-92)

In altri casi la visualizzazione sulla scena non è prevista, ma i riferimenti architettonici hanno comunque la funzione di assegnare un valore allo spazio della città di Adria. Accade soprattutto con le parole che il fratello di Adriana pronuncia in punto di morte e che vengono riferite dal messo. Il giovane era uscito dalle mura di Adria presso le quali avrebbe dovuto stare secondo l'ordine del padre Atrio ("sentendo uscito il padre", dice il messo, "né potendo temprar l'ardente spirito", mosso dal "desio giovenil di far battaglia" per "una porta adultera uscì fuori": atto I, scena III, 68-72); colpito a morte, chiede ora di essere sepolto all'esterno della cinta muraria a guardia della città:

Tu, padre mio, perdonami l'errore,
che feci giovenilmente, poi ch'io
e conosco, e confesso, e provo come
l'uscir da le tue leggi, e delle mura,
mi fece parimente uscir di vita;
prestami un'altra grazia: sepelisci
il cadavere mio fuor de le mura,
dov'a punto la giostra si commise,
perch'io, che vivo dentro non le volsi
guardar, le guardi fuor sempre ora morto. (Atto I, scena III, 137-146)

Questa caratterizzazione delle mura come luogo da proteggere nelle parole del giovane morente contrasta con il pericolo a cui, stando al rimprovero che la nutrice aveva mosso ad Adriana non appena questa le aveva confidato la modalità dei suoi incontri segreti con Latino, la sorella espone la città lasciando che le sue porte vengano varcate dal nemico. Ma l'enfasi sulle mura e sulla difesa di Adria concorre anche a monumentalizzare la città (nonché a idealizzarla, perché a quanto se ne

può sapere Adria non ebbe mai una vera e propria cinta muraria),¹⁴ un fine a cui contribuiscono inoltre dettagli come quello secondo cui dalla “gran torre [...] si scopre a molte miglia in giro” e in generale tutti i rimandi alle strutture architettoniche passati in rassegna finora. Ciò significa che, prima di essere distrutta nel finale dall’inondazione provocata dalla rottura degli argini – esito che riporta la situazione dell’Adria antica della finzione a coincidere con quella del presente –, la città è stata meticolosamente costruita sulla scena. L’elenco di ciò che sarà travolto dall’imminente catastrofe, afferrato dal coro in un “*raptus* visionario” (BOTTONI 1999: 131), riprende tutti gli elementi che il pubblico a quel punto avrà in parte visto e in parte immaginato davanti a sé grazie agli insistiti richiami che popolano il testo:¹⁵

Io con alata fuga mi dileguo
dinanzi a questo impetuoso orgoglio,
che molto non può star, che qui non giunga
dove non sarà casa, o tempio, o torre,
che molto inferior non le rimanga.
Sommergeransi i bei palagi nostri,
e tutti quei che vi fian colti in mezzo,
conche d’acqua saran quest’ampie logge,
queste piazze, questi archi, e queste mura,
e col tutto del tutto ogni memoria.
E così resteran molti anni, e molti. (Atto V, scena IX, 77-87)

Se guardata dal punto di vista della storia dei due amanti, l’inondazione della città è assimilabile a una soluzione *ex machina*: non soluzione, naturalmente, ma comunque esito che non ha una necessità interna rispetto all’azione, come del resto si ricava dal fatto che la rovina della città è un elemento aggiunto a una storia che nelle novelle a cui lo stesso Groto si ispira è in grado di sostenersi da sé. Certo, la catastrofe di Adria impone una reinterpretazione della vicenda di Adriana e Latino – si è già detto del “danno universale” che trascende le “lacrime private” –, ma

¹⁴ Cfr. CANATO 1987: 62-63.

¹⁵ Affronta questo tema in prospettiva scenografica anche GUIDOTTI 2003: 188-190.

non è a quella vicenda che occorre collegarla per comprenderne il significato. D'altra parte non è nemmeno sufficiente rilevare che l'antica Adria deve sparire perché sia possibile ricollegarsi, in una sorta di *embrayage* speculare al movimento di distanziamento del prologo, alla situazione del presente della città: si tratta infatti di un'esigenza dovuta alla scelta preliminare di ambientare la tragedia proprio ad Adria, una scelta non necessaria - la *Dalida*, l'altra tragedia di Groto, è ambientata a Battrà, con un prologo che ricalca lo schema di numerose altre tragedie cinquecentesche - e che dunque deve avere un'origine diversa. Semmai occorrerà insistere sulla trama di riferimenti interni che, molto prima dell'improvvisa catastrofe finale, prefigurano la rovina della città: dal fatto che la cameriera di Adriana complice dei suoi incontri con Latino è morta perché, così dice Adriana, è "caduto sopra lei l'arco di pietra / che parte sostenea dei nostri tetti" (atto I, scena I, 233-234), all'immagine del fiume in piena sul punto di esondare sull'una o sull'altra sponda con cui Orontea descrive la battaglia osservata dalle mura fino al monito con cui la nutrice mette in guardia Adriana dal fuoco della passione, che "si cangia in tanto ardor che tutta abbrucia / La casa e ciò che vi si trova dentro". Sono particolari che possono sembrare gratuiti o irrelati, ma tutti acquistano un nuovo senso alla luce della distruzione finale, che a sua volta, sottilmente ma inequivocabilmente evocata malgrado la vittoria sulle truppe di Mezenzio, costituisce una trama nascosta a fianco della tragedia di Adriana e di Latino. Alle ragioni di questa trama latente è dedicato il prossimo paragrafo.

3. *Hadria quanta fuit*

In una lettera inviata il 9 luglio 1582 al “carissimo compare” Giovanni Fratta, poeta veronese autore di una favola pastorale poco conosciuta, la *Nigella*, andata in stampa nel settembre dello stesso anno,¹⁶ Luigi Groto, evidentemente richiesto di dare qualche notizia su di sé, risponde così:

Quanto alle domestica informatione di me e della mia patria, che vostra eccellenza ricerca, potrei rimettermi ai premi della mia Dalida e della mia Adriana. Tragedie finte, ma con proemi convenevoli e veri. Con tutto questo, le posso dire, io mi vivo e per mia sventura sommi sempre vissuto in Adria mia patria, in aere piacevole e salutare, purgata dall’acque, che purtroppo corrono, e mai non si partono, dolci nel giusto e amare nel colore, ma turbatrici de’ nostri commodi. (GROTO 1616: 450 = 2007: 308)

Seguono informazioni dettagliate sulla propria condizione, in particolare sulla cecità nella quale viene individuata la ragione per declinare l’invito del corrispondente di trascorrere un periodo di alcuni mesi a Verona presso di lui. “Ella dunque ne venga qua”, rilancia Groto al termine della lettera, “con patto che la carissima mia comare non se ne doglia, non me ne voglia” (*ibid.*: 452-453 = 309).

Fin dal lavoro tardo settecentesco del primo biografo, Giuseppe Grotto, la critica ha insistito sulle tante e precoci sventure del poeta: “otto giorni dopo il suo nascere se gli oscurò affatto la vista; non era ancora dalle fascie uscito, che gli mancò il padre; e guari non andò che il Po con la forza delle sue acque gli tolse la maggior parte de’ suoi poderi, onde quasi ad un tratto divenne cieco, orfano, e povero” (GROTTO 1777: 7-8). Si tratta di notizie ricavabili dall’epistolario di Groto, ma – e questo è il fatto degno di interesse, quello a cui alludeva la lettera al Fratta – in gran parte leggibili anche nei paratesti delle sue opere, tanto scritti, come i prologhi,¹⁷ quanto figurativi, com’è il caso dei frontespizi che ne mettevano in primo piano la cecità. Già l’edizione della *Dalida*

¹⁶ Del testo esiste ora un’edizione moderna, curate da Paola Lasagna (FRATTA 2012), che nella sua introduzione si sofferma opportunamente sulla corrispondenza tra Fratta e Groto (pp. 11-15).

¹⁷ Cfr. ZAMPOLLI 2000 (e parzialmente 2001), DECROISSETTE 2014 e soprattutto HUSS 2018b.

del 1572 recava una silografia – probabilmente realizzata da Gasparina “Pittonia”, moglie del pittore Battista Pittoni – del poeta cieco, e una nuova incisione risalente una decina di anni più tardi accompagnò le opere di Groto dal primo Seicento.

Che Groto “imbastì la sua figura di letterato insistendo proprio sulla sua cecità”, assumendola cioè come “mutilazione qualificante” (BODART 2013: 406),¹⁸ è stato ribadito di recente da Diane Bodart in un articolo che discuteva, contestandolo, il rapporto tra le due immagini presenti sulle edizioni dei suoi libri e il ritratto conservato presso il municipio di Adria e attribuito a Tintoretto sulla base di una lettera di ringraziamento che lo stesso Groto inviò all’artista il 27 luglio 1582 (fig. 13). Per quanto a Bodart premesse soprattutto la questione dell’attribuzione, e in particolare la dimostrazione dell’impossibilità di collegare direttamente la lettera (e insieme due lettere di poco



Fig. 13



Fig. 14

successive a Gasparina Pittoni, che teneva i contatti tra Groto e Tintoretto)¹⁹ al dipinto e al tempo stesso quest’ultimo alle due figure presenti sulle edizioni a stampa,²⁰ c’è un elemento del lavoro

¹⁸ Bodart trae la definizione di “mutilazione qualificante” da Georges Dumézil, che individuava “nell’organo perduto il segno di un’intensificazione di qualità compensatorie” (BODART 2013: 406).

¹⁹ Le lettere sono quelle del 19 settembre e del 23 ottobre 1582.

della studiosa che è utile riprendere qui, perché finora poco utilizzato da chi si è occupato della produzione letteraria di Groto. Se già il ritratto di Tintoretto spicca per la scelta, contraria all'uso del tempo, di non dissimulare il difetto fisico della cecità e anzi di celebrarla come tratto distintivo, la citazione ovidiana apposta sul libro che il poeta rivolge verso lo spettatore - "multum animo vidit, lumine captus erat" - caratterizza la figura di Groto in senso specificamente profetico: non solo Omero, quindi, del quale peraltro Groto aveva tradotto in ottave il primo libro dell'*Iliade*, ma Appio Claudio Cieco, il censore che aveva convinto il Senato romano a non firmare la pace con Pirro e a cui il verso ovidiano si riferiva, e "soprattutto Tiresia" (BODART 2013: 407), l'indovino la cui parte Groto avrebbe dovuto recitare nell'*Edipo tiranno* che inaugurò il Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585, se non fosse stato che le doti mostrate durante le prove suggerirono al corago Angelo Ingegneri di assegnargli il ruolo di Edipo (MAZZONI 1998: 144; PIERI 1979: 4). Il nome di Tiresia sporadicamente appare negli scritti di Groto, e almeno in un'occasione associato a quello di Appio Claudio Cieco, anche se mai il poeta riferì a sé stesso il verso di Ovidio. Il fatto che l'iscrizione sembri coeva a quella settecentesca che, sul lato opposto del dipinto, ricorda la donazione dell'opera al municipio di Adria ha così portato Bodart all'ipotesi che la scritta potesse avere un significato profetico a quel punto ormai verificabile *ex post*, e che quindi intendesse esaltare Groto non solo con un motto in linea con la sua stessa autodefinita identità di poeta-cieco, ma per la sua preveggenza. Acquista in questo modo un valore non semplicemente riempitivo il paesaggio fluviale di Adria che si vede sullo sfondo del ritratto, perché il motto ovidiano, oltre che alla cecità del poeta, dovrebbe riferirsi anche a quella parte paesaggistica: il 17 novembre del 1569,

²⁰ In sintesi, l'argomento di Bodart, proposto tenendo conto sia di dettagli figurativi che di elementi ricavati dalla corrispondenza di Groto, è il seguente: se il ritratto del Tintoretto fu eseguito a partire dalla silografia del 1572, allora esso non può coincidere con la tela conservata nella città di Adria; se la successiva incisione (utilizzata per le opere a stampa a partire dal 1602) fu eseguita indipendentemente dal ritratto, allora l'opera adriese può coincidere con il ritratto dipinto da Tintoretto. Uno dei punti che a Bodart importa mettere in evidenza è che, quale che sia il rapporto tra la seconda incisione e il ritratto di Tintoretto, non fu quest'ultimo a imporsi nella tradizione a stampa (BODART 2013: 405-406).

infatti, Luigi Groto, in qualità di “ambasciator della Magnifica Comunità d’Adria sua Patria”, pronunciò un’orazione al doge di Venezia, Pietro Loredan, per sostenere la necessità di “dare un salasso al Po [...] nella vena nominata Porto Viro” (GROTO 1589: 52v), e cioè di eseguire l’opera idraulica che la Repubblica di Venezia avrebbe effettivamente portato a termine tra il 1600 e il 1604. L’intervento, destinato a evitare gli allagamenti e gli interrimenti dovuti all’insufficienza del canale di scolo della Fuosa durante le piene del fiume, era presentato come il solo possibile rimedio per salvare il “Polesine di Rovigo e ’l tenitorio d’Adria” (*ibid.*: 51r), esposti alla minaccia di un “feroce nimico” (*ibid.*: 56v) – il Po, appunto – che muove loro “guerra” (*ibidem*). La metafora bellica compare nel finale del testo, quando l’oratore, scusandosi per la propria inadeguatezza alla quale attribuisce l’eventuale mancato accoglimento della richiesta da parte della Repubblica, lascia parlare la stessa Adria con un’accurata prosopopea (“O Adria, poichè io che vorrei non posso, e chi potrebbe non vuole, parla tu stessa a questo Senato”):

Il Po, signori, mi muove guerra. Questo è ’l mio superbo avversario. Questo è ’l mio feroce nemico. Da questo priego che mi difenda la vostra pietà. S’io mi volgo a quel fiume, veggio nell’acque sue dipinta la mia calamità e la mia morte. Se d’altra parte io mi converto a questo Senato, miro ne’ suoi aspetti scolpita la mia felicità e la mia vita. Quell’acque m’empiono di spavento, e questi aspetti mi colmano di speranza. Non mi sprezzate, perchè se ben io non vi posso porger niun aiuto, porgovi almen campo d’essercitar la vostra misericordia, e di mostrar la vostra liberalità. Grido mercé, perch’io sto nell’acque fino alla gola. Ahi, signori, ch’io mi sommergo. Ahi, ch’io mi sommergo, signori, e i miei figliuoli si struggono nel dolore di vedermi perire, e nel desiderio di volermi e di non potermi aiutare. Voi, signori, che potete soccorrermi, sollevatemi, porgetemi mano, poichè dopo Dio in voi soli ho fondato ogni mia speranza [...]. Io, oppressa dall’acque, porgo quei medesimi preghi a questo Senato, che a Giove porgeva la terra oppressa dal fuoco [...]. Ma perchè niuna cosa si secca più tosto della lagrima, e perchè già l’acque mi interchiudono il camin della voce, porrò qui fine, pregandovi a far quest’opera con cui abbasserete i fiumi, asciugherete i terreni, aprirete i condotti, aiuterete gl’argini, acquirerete l’abondanza, accomoderete i porti, e assicurerete le lagune della città. (*Ibid.*: 56v-57r)

Tra le molte identità di Groto – “accademico di molte accademie, dotto petrarchista e versificatore dialettale, avvocato, filologo, oratore, poligrafo, mago e ingegnere idraulico itinerante fra le città

padane, ma soprattutto scrittore di teatro, attore e regista fecondo” (PIERI 1979: 3)²¹ –, quella di ingegnere idraulico gli è stata concessa forse troppo generosamente: il progetto del taglio di Porto Viro, la cui paternità da parte di chi non poteva vedere suscitava un’incredula ammirazione già a fine Settecento,²² fu molto probabilmente opera di Marino Silvestri, che lo presentò in un discorso pubblicato nel 1562.²³ Un confronto tra quest’ultimo documento e l’orazione al doge del 1569 consentì già più di un secolo fa a Camillo Cessi di stabilire che in realtà “al Grotto non rimane che il merito d’aver sostenuto, ed efficacemente, il disegno altrui” (CESSI 1898: 65), a dispetto dell’idea, affermata dall’autorevole biografo Francesco Bocchi pochi anni prima e difesa anche dopo la dimostrazione di Cessi forse per “amor paesano” (CESSI 1900: 294), che al Grotto, “uno de’ più grandi benefattori di Adria e dell’intero Polesine” (BOCCHI 1886: 122), spettasse la concezione del progetto.²⁴

Eppure, se anche si devono negare a Grotto competenze ingegneristiche e quindi un ruolo nell’ideazione de taglio di Porto Viro, i suoi scritti documentano un sicuro interesse per la città e

²¹ Oltre alle biografie citate fin qui, è molto utile il profilo tracciato da GALLO 2003.

²² Nella sua biografia del 1777, Giuseppe Grotto di fatto segnalava già tutti i documenti – soprattutto il discorso di Marino Silvestri – sui quali si sarebbe basata l’argomentazione di Cessi. Lo scetticismo del biografo è percepibile nella ricostruzione della vicenda, ma ciò non toglie che egli si limitò a constatare che “da quanti scrissero di tal cosa, e della costante tradizione, che pur tuttavia fra que’ popoli si conserva, fu questa [cioè l’ideazione del progetto] riconosciuta per opera di Grotto” (GROTTO 1777: 31).

²³ Si tratta del *Discorso sopra il ritratto di Alessandro Bon*, pubblicato a Venezia da Nicolò Bevilacqua.

²⁴ Oltre a segnalare opportunamente che la citazione ovidiana è posta in epigrafe alla biografia di Bocchi, Diane Bodart ha fatto osservare che il verso dei *Fasti* – con un travisamento in *multo animo vidit* – compare dall’Ottocento sullo stemma del comune di Taglio di Po, località sorta in corrispondenza del taglio di Porto Viro (BODART 2013: 408, fig. 14). Lo stemma raffigura il Po, fiume e divinità fluviale, che scende dal Monviso sullo sfondo, mentre in primo piano Luigi Grotto indica dove effettuare il taglio. Sulla vicenda, oltre agli studi citati fin qui, cfr. anche NANNI 2007: XXX e prima ZAMBON 1987, che insiste giustamente sulla storica difficoltà degli interventi idraulici nel Polesine dovuti all’instabilità politica in una zona contesa tra Venezia e Ferrara (si pensi per esempio alla guerra tra le due città tra 1482 e 1483, ‘fotografata’ da un testo come le *Pastorale* di Boiardo e una tra le cause della sospensione dell’*Inamoramento de Orlando* dopo il secondo libro).

per i problemi dovuti alle inondazioni. Oltre a qualche riferimento sparso tra le lettere,²⁵ nelle sue orazioni pubbliche Groto si sofferma varie volte sulle “miserie” di Adria, alle quali per esempio, il 2 gennaio 1568, riconduce la causa dell’incapacità della città – “frenata da durissimo freno di povertà, picciola di sito [...], “molle per l’acque che la inondano”²⁶ di comparire con un “apparato dicevole” per celebrare l’elezione a doge di Pietro Loredan (GROTO 1589: 40r). Qualche anno dopo, il 29 giugno 1574, Groto recita l’orazione gratulatoria al termine dell’incarico del podestà Bernardino Baffo, lodato come un Ercole sotto il cui governo il Po “ha perduto il nome” (*ibid.*: 81r). “In riparar gl’argini molli e in ribatter l’acque furiose, più faceste voi con la sola presenza vostra che mille uomini con duemila mani” (*ibid.*: 81r), dice Groto, che poco oltre elogia il Baffo per gli interventi compiuti in città: “rassettaste le strade, faceste rifare i ponti e racconciar le scale del palagio, per le quali guaste a pena che si potesse andare” (*ibid.*: 87r). L’anno successivo, nell’orazione funebre per il rettore Michele Marino del 18 agosto, Groto si produce in una lode analoga ma ancora più estesa, che celebra il defunto podestà dal quale la terra è stata “tutta rinnovata, e la città tutta esaltata” (*ibid.*: 92r): vedendo “in gran parte ristorate le sue ruine”, Adria si rallegra di “questo suo padre”, capace non solo di difenderla dal Po, di intervenire sulle strade,

²⁵ In una lettera di condoglianze per la morte del fratello del vescovo Giulio Canani datata 7 febbraio 1759, Groto alludeva in questi termini al pianto di Ferrara, città di origine della famiglia “lascierò che tutta Ferrara insieme pianga la irrecuperabile partita di colui, dalla cui vita ella tutta insieme, di tempo in tempo, ricevè tanto bene. Purché per quei pianti non cresca tanto il Po che inondi i nostri paesi” (GROTO 1616: 388= 2007: 265); due anni dopo, in una lettera di accompagnamento di alcuni versi inviata a Giulio Estense Tassone il 18 novembre 1581, si scusava invece del ritardo riferendosi alla “furia del Po” che lo aveva fatto “indugiar fino all’ottava” (1616: 426= 2007: 292). Col vescovo Giulio Canani, per la cui nomina a cardinale Groto avrebbe recitato a Rovigo un’orazione gratulatoria il 3 aprile 1584 (GROTO 1589: 134v-139v), i rapporti erano stati difficili a partire dal 1567, quando Groto fu processato come eretico perché in possesso di diversi libri proibiti e di un manoscritto sospetto sull’incarnazione di Cristo. Dopo la condanna e l’abiura i problemi non terminarono, e il vescovo nel 1576 e nel 1580 mandò due moniti al Groto con cui lo diffidava dall’attività di insegnamento. Su questi argomenti cfr. la sintesi di FASSANELLI 2016, mentre in particolare sul processo per eresia si può vedere MANTESE-NARDELLO 1974: 11-50 e 71-91.

²⁶ Ricca di antichità, di generosità, di nobiltà, di gloria e di fama, Adria lo è altrettanto di miserie perché “giace nelle fauci de’ fiumi”: l’immagine viene dall’ultima delle orazioni pronunciate da Groto per l’elezione di un doge, quella di Pasquale Cicogna. Il discorso, recitato il 4 ottobre 1585 a Venezia davanti allo stesso doge che gli assegnò una cattedra di filosofia – “ma non fu tempo di salirla”, chiosa Bocchi (1886: 91) –, precede di poco la morte per pleurite, avvenuta il 13 dicembre di quell’anno.

sui ponti, sulla torre dell'orologio, ma anche di promuovere “i dilettoni spettacoli della scena tralasciati già per più di venti anni, acciocché Adria concorresse con l'antica Roma”, e “far che questa piccola e ruinata città [...] chiudesse in sé le maggiori e più elette selve quando in Adria fece apparir l'Arcadia, e recitarvisi il mio *Pentimento amoroso*” (*ibid.*: 92r-92v).

Ecco che si precisa un legame tra città e teatro che Groto ribadisce il primo dicembre del 1578 per il discorso pronunciato in occasione dell'elezione a doge di Nicolò da Ponte: “ultimamente Hadria s'allegra”, dice Groto dopo aver svolto il tema del rapporto tra Adria e Venezia, “perché sotto gli auspicii di V. Serenità spera riformarsi tale in effetto, quali in questi medesimi giorni con felice augurio dell'avvenire è stata da me riformata in parole” (*ibid.* 116r). In quegli stessi giorni, infatti, presso Domenico Farri e sempre a Venezia, usciva a stampa proprio l'*Adriana*, che significativamente Groto sceglieva di presentare non con un riferimento all'azione, ai versi o al genere, ma *sub specie loci*: come l'opera, cioè, che restituiva Adria al suo splendore antico. Si trattava di un modo di guardare alle opere letterarie nuovamente testimoniato dalla lettera di dedica a Benedetto Giorgi, podestà di Vicenza, dell'opera di cosmologia di Giovanni Maria Bonardo²⁷ cui lo stesso Groto aveva aggiunto “alcune chiare annotationi”, un documento datato 24 settembre 1582 nella raccolta delle *Lettere famigliari* e 18 luglio 1584 nell'edizione dell'opera pubblicata nel 1589 a Venezia da Fabio e Agostino Zoppini:

Io parimenti feci doni reali, e donai hora il paese di Parrasia nella mia *Calisto*, quando questo paese medesimo, ma con nome d'Arcadia, nel mio *Pentimento Amoroso*; quando la mia patria nella sua antica grandezza nella mia *Adriana*. Hora la stessa patria nel suo stato presente nel mio Tesoro, hora la città di Batra nella mia *Dalida*; hora Costantinopoli nella mia *Emilia*, e quando tutta la greca armata intorno a Troia nel mio Homero tradotto [...]. Ma hora [...] le offro non monti, non selve, non ville, non città, non paesi, ma tutto il mondo [...]. (GROTO 1616: 470 = 2007: 323)

²⁷ Il titolo completo dell'opera, articolata in 136 brevi capitoli, è *La grandezza, larghezza e distanza di tutte le sfere ridotte a nostre miglia: cominciando dall'Inferno, fino alla Sfera dove stanno i beati, e la Grandezza delle stelle, con le vere cagioni de' più segnalati effetti naturali, che si generano in ciascun elemento e in ciascun cielo. Con alcune annotationi, per ciascun Capitolo, i Luigi Grotto cieco d'Adria*. Su questo testo, dalla prospettiva degli interessi geografici di Groto, cfr. OLIVIERI 1990.

L'Adriana, insomma, era l'opera con cui Groto aveva voluto restituire la sua città all'antico splendore: “qual fosse la sua prima grandezza, / Sol ponno hora insegnar le sue ruine”, si leggeva nel prologo (31-32), ripresa di un motto ora celebre, “Roma quanta fuit ipsa ruina docet”, che dall'*Opusculum de mirabilibus novae et urbis Romae* di Francesco Albertini, stampato per la prima volta nel 1510, era già stato posto sul frontespizio del terzo libro del trattato di Sebastiano Serlio dedicato alle “antiquità di Roma” e pubblicato nel 1540 da Francesco Marcolini (fig. 15),²⁸ e Scamozzi (fig. 16). Per queste ragioni, non sembra sostenibile l'idea che l'unità di luogo, per



Fig. 15



Fig. 16

quanto messa parzialmente in ombra da un'azione che indugia in lunghi monologhi, potesse venire in realtà trasgredita. Un'ultima conferma arriva dalla prima lettera che Groto inviò a Giovanni

²⁸ Nella già citata lettera del 1537 in cui si congratula con il Marcolini per la pubblicazione delle *Regole di architettura* dell'amico Serlio, Aretino riprende a sua volta l'idea in un passaggio che sembra poco più di una parafrasi della *sententia* latina: “chi vede la superbia de le rovine di Roma, la maraviglia de le quali testimoniano che furono le abitazioni dei dominatori de l'universo [...]”. Sul motto cfr. CURRAN 2012: 37-38 e DACOS 1995, dove si ipotizza una genealogia medievale della massima a partire da due versi di Ildeberto di Lavardin, vescovo di Tours dal 1125 al 1133: “Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina / quam magni fueris integra, fracta doces” (cit. in DACOS 1995: 9, che rinvia SETTIS 1986, in particolare pp. 375-378).

Frattra, di pochi mesi precedente a quella in cui avrebbe parlato della veridicità dei prologhi. Al Frattra, che in una lettera non pervenutaci doveva avergli chiesto una favola pastorale “atta a intramezarsi con gli intermedi d’una comedia” da rappresentare a Verona, Groto opponeva un rifiuto da ricondurre a ragioni di poetica. Con un testo del genere, infatti,

non si saprebbe se la comedia fosse intermedio della pastorale, o la pastorale della comedia. Oltre che rappresentandosi la pastorale nelle selve, e le comedie nelle città, non intendo come si possono giungere insieme. Io non ho mai voluto che nelle cose mie s’adopriano altri intermedi che musiche e spettacoli muti. Percioché, usandosi gli intermedi per ricreazione del popolo, il qual per tutto il spatio d’un atto ha tenuto gli occhi e gli orecchi intenti per non perdere l’orditura del soggetto e la statura delle parole, per comprender poi bene la scioltura della favola, e non ha mai havuto riposo, quasi corda d’arco tirata, se non al fine dell’atto. Nel qual fin solo, per regola scenica, è lecito lasciare, e si lascia, la scena vota a bello studio per questo [...]. Ogni opera scenica sosteni sé stessa, si reciti per sé stessa, riceva dal suo autore quegli intrinsechi ornamenti che può, e non si mostri un mostro confuso con disproporzionate membra altrui. (GROTO 1616: 438-439 = 2007: 300-301)

Ritorna così la metafora del corpo discussa in precedenza, questa volta non legata all’azione o ai personaggi – come in quegli anni accadeva nell’opera di Tasso – ma al luogo in cui il testo teatrale deve essere recitato. Prima dell’idealizzazione della città di Vicenza nelle scenografie che Scamozzi avrebbe progettato per l’Olimpico, Groto rivelava con l’*Adriana* che la tragedia poteva essere il genere di una città: il genere, cioè, in cui l’unità di luogo aveva un valore non subordinato a quello dell’unità di azione, ma per così dire autonomo, in grado di determinare la scelta stessa di scrivere una tragedia prima ancora di condizionarne l’azione.²⁹

²⁹ Il titolo di questo capitolo, ispirato a un lavoro di tutt’altro ambito (ALBERTAZZI 2006), intende alludere proprio al ruolo primario del luogo nella scelta di dedicarsi al genere tragico: l’unità di luogo diventa possibilità di celebrare il luogo in cui l’azione è destinata a svolgersi.

Capitolo 7

Lontano da qui: Torquato Tasso, *Re Torrismondo*

1. Un Edipo a Vicenza

Il 3 marzo 1585, ultima sera del carnevale di quell'anno, la rappresentazione dell'*Edipo re* inaugurava il Teatro Olimpico di Vicenza coronando una storia incominciata molti anni prima tanto per il luogo dello spettacolo quanto per il testo che fu messo in scena. A voler chiudere il cerchio si potrebbe tornare alla coincidenza, già sottolineata all'inizio di questo lavoro, del compiersi nel giro di cent'anni di un auspicio che aveva segnato l'avvio della stagione del teatro rinascimentale: la costruzione di quel teatro stabile la cui necessità era stata indicata da Sulpicio da Veroli nella lettera di dedica al cardinale Riario della prima edizione a stampa di Vitruvio veniva finalmente portata a termine, lasciando in eredità ai posteri l'edificio teatrale più antico tra quelli realizzati tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento.¹ Per quanto riguarda l'*Edipo re*, invece, non sarebbe esagerato dire che la scelta del testo era suggerita fin dalla *Poetica* di Aristotele, il trattato su cui si era articolata la riflessione teorica sulla tragedia e che proprio nella tragedia di Sofocle individuava l'esempio migliore del genere. Sono due spiegazioni possibili e forse non scorrette sul piano della lunga durata, ma che hanno il difetto di mettere in ombra alcuni aspetti legati all'edificio e all'evento che riemergono soltanto a livello di storia locale, di "microstoria".² Occorre quindi ripartire da Vicenza, sfogliando gli archivi dell'Accademia Olimpica che promosse la costruzione del teatro e la realizzazione dello spettacolo inaugurale.

¹ Da ricordare qui che gli altri due teatri superstiti costruiti in questo periodo, il Teatro all'Antica di Sabbioneta e il Teatro Farnese di Parma, hanno qualche rapporto con l'edificio vicentino: il primo fu progettato da Scamozzi, responsabile delle scenografie dell'Olimpico; il secondo da Giovanni Battista Aleotti, per la cui poetica di architetto teatrale (MAZZONI 1998: 64) potrebbe aver svolto un ruolo di mediazione Battista Guarini, figura che ebbe un ruolo importante nell'inaugurazione dell'Olimpico e sulla quale si tornerà più volte nelle prossime pagine.

² Per un primo inquadramento del concetto cfr. GINZBURG 1994.

Istituita nel 1555, l'Accademia Olimpica manifestò molto presto la propria “vocazione spettacolare” (MAINO 2009: 36). Gli atti documentano che fin dalla seduta del 23 dicembre 1556, in un periodo in cui le riunioni mancavano ancora di una sede fissa, si stabilì di “recitare una Comedia sotto il nome dell'Accademia”: si trattava dell'*Andria* di Terenzio, messa in scena nel carnevale del 1557 “con molta soddisfazione e contento di tutta l'udienza” in una versione tradotta dall'accademico Alessandro Massaria, medico e poeta dilettante (PUPPI 1974: 287). Se non a partire da questo spettacolo, piuttosto precoce fu la collaborazione dell'Accademia con Andrea Palladio, che all'incarico di allestire nel 1558 un apparato celebrativo di Ercole “istitutore degli antichi giuochi olimpici” dovette la sua “prima concreta esperienza scenografica” (*ibidem*). Poco più tardi, sul finire del 1560, allo stesso Palladio, che in quegli anni veniva dalla collaborazione con Daniele Barbaro per l'edizione del *De architectura* di Vitruvio del 1556, fu chiesto di preparare l'apparato per la rappresentazione dell'*Amor costante*, una commedia di Alessandro Piccolomini poi messa in scena nel 1561: l'anno seguente, con modifiche minime, la stessa struttura effimera in legno utilizzata per questo spettacolo fu rimontata per la rappresentazione della *Sofonisba* di Trissino che abbiamo ricordato nel capitolo dedicato a quella tragedia.

Si potrebbe andare avanti ancora, seguendo da un lato il lavoro di Palladio come scenografo anche al di fuori di Vicenza - al febbraio 1565 data per esempio l'impegno a Venezia per conto della Compagnia della Calza degli Accesi, che all'architetto commissionò l'apparato per la rappresentazione dell'*Antigono* - e dall'altro le nuove iniziative dell'Accademia Olimpica, che continuò a organizzare spettacoli con una certa regolarità, anche se si trattava di eventi meno fastosi e meno documentati rispetto a quelli che ebbero luogo nel 1561 e nel 1562 all'interno del Palazzo della Ragione: si otterrebbe la conferma del fatto che la storia dell'Olimpico “altro non è che la sua lunga ‘pre-istoria’” (*ibid.*: 298), e che insomma la vicenda del teatro risale a ben prima della seduta

del 10 agosto 1579 in cui l'Accademia decise di organizzare una favola pastorale per il carnevale dell'anno successivo allo scopo di rimediare al "quasi continuo silenzio a spettacoli pubblici" (c. 149).³ Era questo un progetto destinato a scontrarsi con la mancanza di un luogo adatto alla rappresentazione, e scorrendo gli atti delle riunioni tenutesi tra il novembre 1579 e il gennaio 1580 ci si accorge che l'Accademia aveva presto rinunciato all'idea di realizzare lo spettacolo nei tempi inizialmente previsti. Nel volgere di qualche mese, però, quello che avrebbe dovuto essere un rinvio si trasformò in un impegno di portata ancora maggiore, forse favorito dal contemporaneo ritorno a Vicenza di Palladio dopo il soggiorno veneziano: già nel mese di febbraio l'Accademia chiese e ottenne dal Comune il luogo in cui sarebbe sorto, "a eterna gloria" della città di Vicenza e della stessa Accademia, un nuovo teatro, del quale esisteva fin dal 10 febbraio un disegno - oggi perduto - del "coacademico Palladio" (c. 151). Il 23 maggio successivo i lavori erano già iniziati, e nemmeno la morte dell'architetto, avvenuta il 19 agosto dello stesso anno, doveva ostacolarli più di tanto: la costruzione rallenta momentaneamente per un calo nell'investimento, ma il cantiere non si ferma per tutto l'anno seguente e tra l'estate del 1581 e l'inizio del 1582 vengono inoltrate al Comune diverse "suppliche" per la concessione di altro terreno "che sarà bisogno per far la prospettiva, senza la quale non si potrà dar perfetion alla fabrica" (c. 160). Non affrontato nella fase iniziale dei lavori, il problema delle "prospettive" - della scenografia, cioè - avrebbe di qui in avanti accompagnato l'ultimazione del teatro intersecandosi con la scelta del testo: se la richiesta di altro terreno indica una variazione rispetto al disegno originario di Palladio, che prevedeva con ogni probabilità l'impiego di uno spazio più contenuto, fu proprio la volontà di rappresentare non una pastorale ma una tragedia, e segnatamente l'*Edipo re*, a convincere gli accademici a chiamare

³ Qui e di seguito in questo capitolo le notizie sull'Accademia Olimpica derivano dal manoscritto settecentesco di Bartolomeo Ziggotti, uno degli ultimi segretari dell'Accademia. La copia più nota del documento è quella ottocentesca, risalente circa al 1837, stilata da Vincenzo Gonzati. A testo si riporta il numero della carta e la data relativa alla notizia di volta in volta richiamata. In bibliografia cfr. ZIGGIOTTI 1746-1752. Informazioni più dettagliate sul manoscritto si trovano in MAZZONI 1998: 13-32 e 225-230.

Vincenzo Scamozzi, e dunque un architetto “in grado di dar vita a un’adeguata cornice scenografica del solenne evento tragico” (MAZZONI 1998: 103). Sono queste due decisioni che maturano nel maggio del 1584: a quella data risulta infatti stabilito non solo il testo di Sofocle, ma pure il traduttore - non il più antico Giovanni Andrea dell’Anguillara, ma Orsatto Giustiniani, eletto membro dell’Accademia proprio nello stesso periodo -, mentre già si cominciano ad assegnare le parti agli attori, da Luigi Groto, incaricato del ruolo di Edipo dopo una prima assegnazione alla parte di Tiresia, a Giovan Battista Verato, unico attore professionista, a cui fu affidato il ruolo di Tiresia, fino a Nicolò Rossi, il sacerdote, e alla figlia dello stesso Verato, che impersonò Giocasta. Corago dello spettacolo, come si era già deciso nel dicembre del 1583, era Angelo Ingegneri, che in vista della rappresentazione preparò un “progetto” di regia in cui, dopo un riassunto della trama dell’*Edipo re*, si affrontavano nel dettaglio tutti gli aspetti relativi alla messinscena, dalla scenografia all’illuminazione fino alle entrate e alle uscite degli attori sul palco.⁴

Simbolicamente fondamentale ma non priva di difetti, come si apprende leggendo alcuni dei documenti redatti da chi fu tra il pubblico,⁵ la rappresentazione del 3 marzo 1585 avviò “tutta una serie di sperimentazioni drammaturgiche” (RICCÒ 2004: 228), imponendo il modello dell’*Edipo* ad alcuni importanti testi che proprio in quegli anni si andavano completando. È sicuramente il caso del *Pastor fido* di Battista Guarini, ripensato negli ultimi due atti sulla base del precedente sofocleo (SELMi 2001: 79-139); più discutibile è l’idea che questo rapporto di causa-effetto valga anche per il *Torrismondo* di Tasso - come sostengono Baldassarri in GUARINI 1999: 18 e RICCÒ 2004: 228-229) - perché sebbene l’amore inconsapevolmente incestuoso tra Alvida e Torrismondo sia un tratto che rinvia a Sofocle, il frammento di *Tragedia non finita* compreso nella seconda parte delle *Rime* a stampa nel 1582 da Aldo Manuzio il Giovane mostrava già l’intenzione

⁴ Il “progetto” di Angelo Ingegneri si legge in GALLO 1973: 3-25.

⁵ Si vedano i documenti raccolti in GALLO 1973.

di voler sviluppare il dramma inserendo nella trama il motivo dell'amore tra consanguinei. Pur interrotto nel corso del secondo atto, infatti, il frammento allinea un canone di precedenti che non lasciano dubbi sulla presenza del tema dell'incesto. Nel rendere partecipe la nutrice degli incubi e delle visioni che turbano le sue notti, Alvida racconta che non appena chiude gli occhi le si offrono i "miseri avvenimenti" e i "sozzi amori" di cui ha letto "ne l'istorie, o in favolose carte", e si tratta in tutti i casi di amori incestuosi: "Fedra e Giocasta / Gl'interrotti riposi a me perturba, / Agita me Canace" (atto I, scena I, 39-41).⁶ Il carattere fin troppo esplicito di questo elenco⁷ è secondo Claudio Gigante il motivo della sua soppressione nel *Torrismondo*, dove Tasso si rivela più attento a far "affiorare solo progressivamente" (GIGANTE 2007: 271) ciò che il discorso di Alvida prefigura a livello simbolico. L'eliminazione del richiamo alla *Canace* di Speroni si spiega comunque anche in base a ragioni di poetica, perché l'abbozzo noto come *Galealto* - dal nome del protagonista, poi mutato in Torrismondo - sembra prevedere, proprio per suggestione della tragedia di Speroni, la ripartizione in parti uguali tra Alvida e Galealto dell'"onere della colpevolezza" (SCARPATI 1987a: 161), un fatto che confliggeva con il principio aristotelico, mediato per Tasso dal commento alla *Poetica* di Vettori (SCARPATI 1995: 115-117; VIRGILI 1992), del personaggio mezzano, "né malvagio né magnanimo" (GIGANTE 2007: 281). Si potrebbe quindi individuare in questo taglio del "cordone di collegamento" (SCARPATI 1995: 116) tra la *Canace* e il "disegno drammaturgico" (*ibidem*) del *Torrismondo* - con conseguente "spostamento di

⁶ Per il testo della *Tragedia non finita*, stampata per la prima volta nella seconda parte della *Rime* nel 1582 a Venezia da Aldo Manuzio il giovane, seguì l'edizione di Vercingetorice Martignone, in appendice alla sua edizione del *Re Torrismondo* (TASSO 1993: 251-285). Da quest'ultima edizione cito anche il testo della tragedia, disponibile in numerose altre edizioni moderne. Sulla vicenda editoriale della tragedia cfr. MARTIGNONE 1987.

⁷ Di "ingenua premonizione della rivelazione finale" aveva già parlato MORACE 1999 (p. 1037), richiamando anche l'"associazione simbolica" scopertamente sessuale tra "il pugnale ed il pene" prodotta dalla visione di Alvida: "spesso parmi / ferro nudo veder, e con la penna / sparger sangue e inchiostro". Il sintagma *ferro nudo* ha una certa frequenza prima e dopo Tasso - si legge per esempio nell'*Orlando furioso* (IV, 70 e XXVI, 83), ma anche nell'*Ercole* di Giraldis (nel libro IV) e nelle *Rime* di Bernardo Tasso (I, 144) - e ricorre anche nella *Gerusalemme liberata*; è noto poi come una lettura analoga a quella fornita da Morace per il *Galealto* sia stata data per il fendente con cui Tancredi uccide Clorinda (XII, 64), cfr. BENEDETTI 1996.

gravitazione” (*ibidem*), già rilevato da Getto (1951: 249),⁸ dalla stessa *Canace* all’*Edipo* – l’eventuale influenza dello spettacolo vicentino, ma va detto che la soluzione poetico-teorica offre una spiegazione migliore: è vero che Tasso tornava a leggere Vettori proprio all’altezza della ripresa del lavoro sulla tragedia e alla parallela revisione ed espansione dei *Discorsi dell’arte poetica* nei *Discorsi del poema eroico*, ma si trattava comunque di una lettura già effettuata molti anni prima,⁹ e in ogni caso il modello di Sofocle affiancava quelli di Seneca e di Speroni fin dall’elenco messo sulle labbra di Alvida nell’abbozzo originario.

Tuttavia, per quanto il precoce richiamo a Sofocle, sia pure ancora confuso e non inequivocabilmente preminente rispetto agli altri due modelli, sembri allontanare il *Torrismondo* dalla rappresentazione vicentina dell’*Edipo*, c’è un altro elemento che merita di essere tenuto in conto. Per moltissimo tempo gli studiosi di Tasso avevano accolto il parere del biografo settecentesco di Tasso, Pierantonio Serassi (1785: 254-255) – un parere “autorevole” (MARTIGNONE 1987: 189), ma fin da subito avanzato come una convinzione non documentabile –, per il quale il primo frammento della tragedia risaliva alla fine del 1573, di poco successivo alla composizione dell’*Aminta*. L’effetto di questa ipotesi di datazione è riscontrabile in un largo numero di studi dedicati al *Torrismondo*, la cui sfortuna critica ha spesso corrisposto con la celebrazione dell’*Aminta*, secondo uno schema interpretativo che fu già di Carducci (SCARPATI 1995: 109-110). Se talora questa lettura congiunta era stata proposta a parti provocatoriamente rovesciate – per esempio da ARIANI 1974, che rivalutando il *Torrismondo* contro l’*Aminta* si è meritato il sarcasmo di qualche critico posteriore (“rimedio peggiore del male!”), avrebbe obiettato

⁸ Sul passaggio dal frammento di *Tragedia non finita* al *Torrismondo* cfr. anche DI BENEDETTO 1968, uno studio breve e non più recente ma ancora molto incisivo.

⁹ Sulla fruizione da parte di Tasso del commento alla *Poetica* di Vettori e sul probabile di mediazione ruolo svolto da Carlo Sigonio per questa lettura, e sull’influenza di essa per il successivo studio del più tardo commento di Castelvetro, cfr. SCARPATI 1982. Per la lettura di Castelvetro potrebbe aver avuto una parte importante anche una figura di cui si parlerà nel prossimo paragrafo, Giovan Vincenzo Pinelli (cfr. le utilissime informazioni date da Carla Molinari in TASSO 1995: XXVI-XXXI).

CHIODO 1998: 106) –, di fatto nessuno aveva messo in discussione l'ipotesi cronologica di Serassi né proposto una datazione alternativa fino a poco più di una decina di anni fa, quando Claudio Gigante, ricordando come l'unico termine *ante quem* per la composizione del testo sia la lettera dell'11 giugno 1581 in cui Tasso accenna per la prima volta Maurizio Cataneo a una sua "tragedia" che in quel momento non rifiuta né desidera "fornire", ha suggerito che il frammento possa risalire ai "primi tempi di Sant'Anna" (GIGANTE 2007: 268): secondo Gigante, il progetto della tragedia testimonierebbe la volontà di omaggiare Vincenzo Gonzaga, che visitò Tasso nell'estate del 1579 e che più tardi, nel 1586, sarebbe stato il suo liberatore e infine il dedicatario del *Re Torrismondo* pubblicato nel 1587. Ne consegue che, se l'originaria presenza di un tema in senso lato edipico svincola la tragedia tassiana dal rapporto con l'*Edipo* vicentino, una possibile composizione negli ultimi mesi del 1579 o comunque una datazione molto più bassa rispetto al 1573 avvicina la concezione dell'opera al momento in cui a Vicenza prese avvio la fase che avrebbe portato alla costruzione del Teatro Olimpico e alla rappresentazione del 1585. Certo, non basta che due eventi abbiano avuto luogo nello stesso momento perché siano tra loro collegati: eppure la nuova datazione, per quanto anch'essa indiziaria, consiglia di riaprire alcune questioni che la critica ha talvolta segnalato ma che rimangono ancora poco esplorate.

Sebbene sia difficile individuare una relazione diretta tra l'*Edipo re* del 1585 e la ripresa del lavoro sulla tragedia da parte di Tasso – di qui le giuste riserve di Verdino (2007: 21-22) sulla formulazione di Maria Luisa Doglio, che aveva affermato che "la discussione sulla tragedia maturata nel terreno dell'Accademia Olimpica informa la genesi del *Re Torrismondo*" (in INGEGNERI 1989: XII) –, ci sono alcuni fattori che permettono di ridurre la distanza tra due avvenimenti indipendenti, ma sorprendentemente accaduti negli stessi anni. Ripartirò da questa coincidenza cronologica e da alcune figure che, negli anni della composizione del *Torrismondo* e

della costruzione e successiva inaugurazione dell'Olimpico furono in contatto sia con Tasso che con l'ambiente vicentino: riadattando proprio al caso di Tasso le parole che sono state scritte per analoghi scambi che interessarono Battista Guarini, anch'egli tra i protagonisti della vicenda che ci apprestiamo a ricostruire, si tratta di “una trama sottile di rimandi, di connessioni per noi oggi sfocate, e in parte perdute, che nel Cinquecento dovettero segnare una pagina significativa di storia intellettuale” (SELMI 2001: 233).

2. Dentro e fuori Sant'Anna

Mentre a Vicenza gli Olimpici avviavano i lavori che avrebbero portato alla costruzione del teatro, Tasso era entrato da pochi mesi nella prigione di Sant'Anna. Se si deve dar credito all'ipotesi di Gigante, è questa la fase in cui bisogna situare la composizione della tragedia poi interrotta. A tal proposito occorre ricordare che, benché la detenzione nei primi tempi fosse più severa, già nel 1580 Tasso “fu tratto fuori di S. Anna” (SOLERTI 1895: I, 314) e che tra il 1582 e il 1583, oltre a usufruire di forniture di vitto adeguate, della cucina ducale e a figurare tra gli spesati della corte come prima della reclusione e fino al termine della sua permanenza a Ferrara (*ibid.*: 361-362), “gli fu concesso di uscire regolarmente alcune volte alla settimana, accompagnato da gentiluomini, e fu condotto anche a corte” (*ibid.*: 314).¹⁰ Se si tengono a mente queste condizioni, è possibile ricavare due conseguenze sulla ricostruzione del contesto in cui la tragedia dovette essere scritta: da un lato, la permanenza a Sant'Anna non deve essere fatta corrispondere nemmeno nella prima

¹⁰ Interessante per la curiosità dell'episodio e utile per dare l'idea di una reclusione che non vietava uscite è la discussione di Solerti del celebre passo degli *Essais* (II 12) in cui Montaigne, che era giunto a Ferrara il 15 novembre 1580, sostiene di aver visitato Tasso in prigione: un episodio probabilmente di fantasia, ma che trova una condizione di possibilità - che “per rispetto della parola” dello scrittore Solerti non esclude (1895: I, 325) - non in una inverosimile visita a Sant'Anna, tanto più che Tasso aveva allora un nome “nella cerchia di conoscenti” (*ibidem*) e tuttavia non la fama che solo la pur non autorizzata pubblicazione della *Gerusalemme liberata* gli avrebbe dato, ma semmai in un incontro forse avvenuto “a caso in corte e per la città” (*ibidem*).

fase a un isolamento dal mondo¹¹ o comunque a una sordità rispetto a ciò che accade al di fuori; dall'altro, e si tratta di un elemento ancora più decisivo, i contatti e le informazioni che Tasso può aver avuto nel periodo della sua reclusione non si limitano a quelli documentati dalle lettere, tanto più che la raccolta, pur vasta, comprende “solo una parte del *dossier* epistolare di Tasso” (GIGANTE 2007: 269) e soprattutto non copre se non occasionalmente le lettere da lui ricevute.¹² L'assenza di documenti, insomma, non prova sempre la mancanza di un determinato contatto tra Tasso e il mondo esterno, e ciò anche nei casi in cui le lettere superstiti non permettono di ricostruire scambi che vadano al di là di quanto è stato conservato fino a oggi.

Proprio risalendo a una probabile lettera perduta Gigante ha potuto ipotizzare una continuità, contro un'apparente allusione *ex abrupto*, a monte del primo riferimento di Tasso alla sua tragedia, l'11 giugno 1581: la già ricordata esitazione di Tasso - “la mia tragedia né ricuso di fornire, né desidero”, scrive a Maurizio Cataneo, “perché i componimenti mesti sogliono perturbar l'anima: ed io, che son malenconico per natura e per accidente, debbo, quanto posso più, viver lieto” (*Lett.* 164, II: 129) - risponderebbe a una precedente sollecitazione, la “lettera di Vostra Signoria de li 24 di maggio” (*ibid.*: 128), a finire un'opera con cui si poteva guadagnare

¹¹ Alludendo alla “contraddizione già rilevata dai contemporanei” tra la reclusione di Sant'Anna e il “senno poetico”, Baldassarri faceva notare come il ruolo di Tasso fosse “un ruolo egemone anche per [...] la capacità dell'autore di divenire punto di riferimento [...] per ambienti culturali e istituzioni, per accademie e singoli letterati dispersi per tutta Italia” (BALDASSARRI 1999: 385). È da tenere presente che uno degli esempi indicati da Baldassarri era proprio quello del “profilo complesso, magari contraddittorio, di un personaggio come Angelo Ingegneri” (*ibidem*).

¹² Si pensi al caso delle cosiddette *Lettere poetiche*, raccolte una prima volta già nel 1587 e ripubblicate qualche anno fa da Carla Molinari (TASSO 1995), cinquanta lettere scritte da Tasso ai revisori del poema tra il 1575 e il 1576 senza che si sia conservata alcuna delle missive inviate al poeta. Sulle lettere lo studio più completo rimane RESTA 1957, già critico anche se riconoscente verso l'edizione ottocentesca in cinque volumi curata da Cesare Guasti cui ancora ci si affida. Emilio Russo ha avviato di recente uno studio dell'epistolario, un progetto che ha già prodotto diversi articoli ai quali si rinvia per una discussione aggiornata del problema: RUSSO 2016a, 2016b, 2016c, 2016d. Come si è detto nel cap. 2, per l'edizione Guasti si cita il numero della lettera, seguito da quello del volume e dal numero di pagina; per le *Lettere poetiche* si usa la sigla *LP* seguita dal numero romano della lettera e dalla pagina.

l'aiuto di Vincenzo Gonzaga, nominato nella prima parte della lettera.¹³ Fissata tra la fine del 1579 e questa tarda primavera del 1581 la composizione del primo abbozzo, la tragedia finirebbe dimenticata fino alla seconda metà del 1585, quando Scipione Gonzaga scrive da Roma a Luca Scalabrino (allora a Ferrara) rallegrandosi di sapere che Tasso progetta di terminare l'opera:

La vostra lettera del XXV del passato m'è venuta a trovare a Roma, dove già quindici di sono arrivato; e tuttoché ella sia alquanto vecchia, non mi è però stata men cara di quella ch'ella doveva, massimamente per le cose che con essa mi scrivete del nostro signor Tasso, a cui piaccia a Dio benedetto di dar tanto intervallo e sanità di mente, ch'egli possa attendere al compimento della sua tragedia, che io v'assicuro, che non potrei in simil genere veder cosa più da me desiderata. (Solerti 1895, vol. II, lett. CCVIII, p. 227)

La notizia dell'intenzione di Tasso di tornare sul testo risale dunque almeno all'agosto 1585, e nei mesi seguenti arrivano ulteriori conferme dalla voce dell'autore, che annuncia una prima volta la possibilità di riprendere e ultimare la tragedia - collegandola esplicitamente all'ottenimento della "grazia", cioè alla propria liberazione - in una lettera della fine del 1585 a Giorgio Alario, in quel momento a Mantova. Qualche tempo dopo, in una lettera a Lorenzo Malpiglio priva di data ma collocata dagli studiosi negli ultimi mesi di prigionia, il lavoro è ormai in corso. Si tratta di un documento famoso, perché Tasso dà al suo corrispondente molte informazioni sul modo in cui conta di rivedere il suo poema epico, abbozzando un programma che avrebbe trovato realizzazione pressoché puntuale nella *Gerusalemme conquistata*, pur andata in stampa solo sette anni più tardi. A queste modifiche, tuttavia, Tasso afferma che non potrà dedicarsi prima di aver completato la sua tragedia:

non ho letto se non piccola parte d'alcuni canti, da poi ch'egli [il poema] è stampato: né penso di rileggerlo tutto, sin ch'io non abbia finita la mia tragedia; la quale io credeva che dovesse essere rappresentata felicemente: ma sia lodato Nostro Signore di ogni cosa; perch'egli è quello che ci visita

¹³ "Amo particolarmente il principe di Mantova, con molta inclinazione di servir Sua Altezza; ed avrei così volentieri ad alcun gran principe obbligo che mi ponesse a' suoi servigi, come a Sua Altezza volentieri l'avrò che interceda per la mia libertà: la qual più mi sarebbe grata per suo mezzo conseguita, che per quel di molti altri" (*Lett.* 164, II: 128). Vincenzo Gonzaga avrà effettivamente il ruolo che Tasso auspica già in questa lettera cinque anni più tardi, nel 1586.

con l'afflizioni, e ci consola ne l'infermità. Ma da poi che io le avrò data l'ultima mano, come si dice, attenderò a la revisione, a la correzione, ed a l'accrescimento de la mia Gerusalemme [...]. (*Lett. II*, 532: 556)

Da qui in avanti le tracce del lavoro sulla tragedia si fanno più consistenti, tra richieste di libri e preparativi per la stampa che Tasso, una volta uscito da Sant'Anna, riuscirà in parte a seguire in prima persona nell'agosto del 1587 a Bergamo (Martignone in TASSO 1993: XXXIV); ma già qualche mese prima della *princeps* il *Torrismondo*, tra i primi testi a cui Tasso si dedicò non appena riacquisita la piena libertà, era stato inviato in omaggio al protettore Vincenzo Gonzaga. Si profila così una trama che collega il testo a due membri - pur lontani tra loro, uno del ramo di Mantova, l'altro di quello di Sabbioneta - della famiglia Gonzaga, Vincenzo, interessatosi alle sorti di Tasso per tutto il periodo della prigionia e poi suo affidatario al termine della reclusione, e Scipione, conosciuto da Tasso negli anni di Padova e tra le figure più importanti della sua biografia. Proprio Scipione Gonzaga è il personaggio che, in assenza di documenti certi, ha consentito agli studiosi di indicare un possibile punto di contatto tra l'Olimpico e il *Torrismondo* non limitato alla pur notevole coincidenza cronologica (come si è visto fin qui, la ripresa del lavoro sulla tragedia e il suo completamento seguono di pochi mesi la rappresentazione dell'*Edipo re*): secondo Elisabetta Selmi, infatti, Scipione Gonzaga potrebbe essere stato il collegamento tra Tasso e Guarini, "amico comune e di entrambi consulente e censore", e alla sua influenza potrebbe risalire appunto un "travaso di esperienze dall'officina epica del Tasso a quella scenica del Guarini e, con un ulteriore scambio, dalla tragicommedia al *Torrismondo*" (SELMI 2001: 130). Stefano Verdino ha ripreso e ampliato questa ipotesi, sia segnalando come nella lettera già citata in cui Scipione si rallegrava di sapere che Tasso era in procinto di lavorare alla tragedia seguisse un cenno alla "molta affezione" (SOLERTI 1895, vol. II, lett. CCVIII, p. 227) per Guarini sia ricordando l'"articolata consulenza" (MAZZONI 1998: 65) che lo stesso Guarini fornì agli

accademici per la recita inaugurale dell'Olimpico.¹⁴ Guarini intervenne già nella fase della scelta del testo dando un parere negativo sull'*Eraclea*, una tragedia di Livio Pagello che era stata presa in considerazione per lo spettacolo, esaminando l'*Edipo re* – tanto nella versione originale quanto nella sua traduzione, se bisogna prestare ascolto a Giacomo Dolfin, che gli avrebbe inviato un resoconto della rappresentazione del marzo 1585¹⁵ – e probabilmente esprimendosi su altri testi, forse sulla *Semiramis* di Muzio Manfredi e sull'*Aminta* di Tasso;¹⁶ ma si interessò anche ad altri aspetti, dall'illuminotecnica, a cui contribuì raccomandando agli accademici l'ingegnere ferrarese Marcantonio Pasi (MAZZONI 1998: 127-129; MAINO 2009: 115-116, 134, 224-240), al reclutamento degli attori, per il quale si ricava ancora da Dolfin – forse “tendenzioso” (MAZZONI

¹⁴ Va detto che i rapporti di Guarini con gli Olimpici non si limitarono all'inaugurazione del teatro ma durarono oltre un ventennio, sebbene nessuna delle sue opere fu mai rappresentata sulla scena vicentina: su questi temi, cfr. Mazzoni 1998. A una prima ricognizione dei documenti disponibili non ho potuto accertare se Guarini facesse formalmente parte dell'Accademia Olimpica, come pure afferma VERDINO 2007 (a p. 23). Nei verbali non si trova traccia di questa affiliazione, anche se nella lettera di ringraziamento del 1589 per la concessione del privilegio di stampa per il *Pastor fido* da parte dell'Accademia degli Innominati di Parma – istituzione di cui Guarini faceva parte dal 1581 col nome di *Pellegrino* –, Guarini scrive al “Priore Alessandro” (Girolamo Alessandrini, allora vice-Principe degli Innominati), che non potrà servirsi del nome accademico per non preferire una in particolare delle molte accademie di cui è membro: “Quanto al nome accademico, ne son io ben tanto vago, e per me stesso si ambizioso, che s'io 'l potessi usare, già non havre'io bisogno né di prieghi né di comandamenti altrui, parendomi di dover esser ben nominato, s'havessi il titolo d'innominato. Ma se di questo mi volessi honorare, che direbbe la Fiorentina? la Crusca? l'Olimpica? e più delle altre la Ferrarese? Accademie, che tutte vi sono, e delle quali son accademico? Intitolarmi di tutte, sarebbe una vanità, senza che non vorrei dare nello scoglio di precedenza. Nominarne una sola mi farebbe all'altre odioso, per modo, ch'io non veggio come poterlo fare, che bene stia” (GUARINI 1615: 50-51).

¹⁵ Il destinatario della lettera di Dolfin rimane anonimo, ma vari indizi permettono di identificarlo in Guarini, a cominciare dal fatto che questa persona, assente, sarebbe stata “desiderata più d'ogni altra” allo spettacolo. Il riferimento al ruolo di Guarini riguardo all'*Edipo re* si coglie nel passaggio in cui Dolfin evita di soffermarsi sulla qualità del testo e della sua traduzione, inutile scrivendo a chi “ne la greca e ne la nostra favella ha veduto e diligentemente esaminato questa tragedia”. La lettera si legge in GALLO 1973, pp. 33-37 (qui si cita rispettivamente da p. 33 e p. 36).

¹⁶ L'ipotesi è di MAZZONI 1998 (a p. 98): se per i casi di Manfredi e Tasso non si possono indicare prove documentarie, per l'esame dell'*Edipo* si può ricorrere, oltre che alla lettera di Dolfin, all'autoesegesi contenuta nelle *Annotazioni sopra il Pastor Fido*, dove Guarini si sofferma sul testo di Sofocle come modello di agnizione. Su queste basi Mazzoni individuava una “genesi olimpica” del *Pastor fido* allora “sfuggita [...] sia agli studiosi del teatro palladiano sia a quelli del Guarini e, più in generale, della letteratura drammatica e della musica cinquecentesca” (*ibid.*: 174): la lacuna, oltre che dallo stesso Mazzoni, è stata nel frattempo colmata da SELMI 2001.

1998: 148), ma comunque non smentito dalle altre fonti – che fu proprio Guarini a portare sulla scena Giovan Battista Verato e la figlia.¹⁷

Guarini ebbe quindi un ruolo di primo piano nelle relazioni tra Ferrara e Vicenza negli ultimi decenni del Cinquecento (MAINO 2009: 212-252), ma non fu l'unico personaggio tra quelli coinvolti a vario titolo nell'inaugurazione dell'Olimpico a muoversi tra le due città o quantomeno a poter ridurre la distanza tra l'ambiente vicentino e la forzata permanenza ferrarese di Tasso. Nel fascicolo manoscritto conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano che raccoglie un gruppo di documenti relativi alla preparazione e alla ricezione dello spettacolo del 3 marzo 1585, si trovano alcuni appunti sulla messinscena presi da Giovanni Vincenzo Pinelli, celebre bibliofilo nato a Napoli da padre genovese ma dal 1558 stabilitosi a Padova, dove abitò fino alla morte avvenuta nel 1601. Pinelli non fu a Vicenza per la recita dell'*Edipo re*: le sue note autografe¹⁸ trascrivono probabilmente una serie di osservazioni avute da qualche amico presente all'Olimpico, e forse fu proprio lui a riunire i materiali del manoscritto ora a Milano, come ha ipotizzato l'editore Angelo Gallo sulla base del fatto che il fascicolo è parte di un volume proveniente dalla sua ricchissima biblioteca (GALLO 1973: XXIII). Al centro di una "vastissima rete epistolare internazionale che fu lo strumento principale per la creazione di un esteso sistema informativo in grado di far circolare idee e notizie erudite, facilitando così le relazioni tra gli studiosi dell'epoca" (CALLEGARI 2015: 406), Pinelli conobbe Tasso a Padova negli stessi mesi a cui risalgono le amicizie con Sperone

¹⁷ Dolfin celebra la prestazione del Verato e della "sua figliuola" e commenta dicendo che per questo "come in molte altre cose" gli Accademici "debbono tener obbligo a V.S." – Guarini, appunto – che gli ha fatto avere queste due parti, le più eccellenti senza dubbio e le più exquisite che avessero potuto ritrovare" (Dolfin in Gallo 1973, pp. 35-36). "A istanza del Verato, eccellente istrione", che morì nel 1589, Tasso aveva scritto un sonetto funebre stampato già nel 1581: "Giace il Verato qui, che 'n real veste / superbo / od in servil abito avvolto, / nel proprio aspetto o sotto finto volto, / come volle, sembrò Davo o Tieste. / Se pianse e risonò funebri e meste / voci, lagrimò seco il popol folto / la dura cella, e 'ndietro il sol rivolto / parve ed in nubi ascoso atre e funeste. / Se rise, riser seco i bei notturni / teatri de gli scherzi e de le freodi, / ed insieme ammiraro il mastro e l'arte. / Or le scene bramar, bramar le carte / sembran l'alta sua voce e i dolci modi, / e sdegnar altro piè socchi e coturni". Sull'attore cfr. MAZZONI 1998: 147 e i rinvii bibliografici a p. 198 n. 517 e a p. 199, nn. 540-547.

¹⁸ Cfr. GALLO 1973: 59-60.

Speroni¹⁹ e Scipione Gonzaga, ma i due rimasero in contatto anche dopo: durante un viaggio a Padova compiuto nel marzo del 1575 per incontrare alcuni amici di tanti anni prima,²⁰ Tasso rivide Pinelli e lo coinvolse nella revisione del poema che in quel periodo era appena iniziata. Sappiamo dalla lettera inviata a Scipione Gonzaga il 31 marzo 1575 che Tasso, apprestandosi a tornare a Ferrara con “risoluzione improvvisa [...] cagionata da comodità di carrozza e da compagnia di amici”, lasciava a Pinelli il compito di inviare a Roma il settimo canto, sul quale aveva “sudato molto” (*LP III*, 13);²¹ e a Pinelli direttamente Tasso scriveva il 22 giugno dello stesso anno, lamentandosi delle “tante occupazioni” che lo rallentavano nella revisione del libro ma

¹⁹ Tasso incontrò Speroni una prima volta nel giugno 1559, incaricato dal padre Bernardo di portargli in lettura alcuni canti dell'*Amadigi* (GIGANTE 2007: 16-17), e lo considerò sempre un maestro, per quanto in disaccordo con lui su molte questioni di poetica, dall'unità di azione - un punto discusso ripetutamente durante la revisione del poema del 1575-1576 - al carattere del personaggio tragico, questione riguardo alla quale il dissenso da Speroni è testimoniato proprio dalle modifiche introdotte nel *Torrismondo* rispetto alla *Tragedia non finita*. Vale tuttavia la pagina dei *Discorsi dell'arte poetica*, conservata nel più tardo rifacimento dei *Discorsi del poema eroico*, in cui parla con riconoscenza della possibilità avuta a Padova di frequentare la casa di Speroni (cfr. *supra*, cap. 1, mentre sulla formazione padovana di Tasso sono da vedere BALDASSARRI 1995 e GIRARDI 1997). Speroni fu poi ascoltato dagli Olimpici per lo spettacolo del 1585, per il quale diede pareri sulle tragedie da rappresentare - ma è perduto il giudizio che diede sull'*Eraclea* di Livio Pagello -, sulla scena, sui costumi e scelta degli attori. Le sue “proposte” sono tra i documenti pubblicati in GALLO 1973 (p. 31), e sempre lo stesso Gallo ne segnala i “rapporti epistolari col vicentino Filippo Pigafetta” (*ibid.*: XXI), cui si deve una delle più dettagliate testimonianze sulla recita dell'*Edipo re*, contenuta in una lettera del 4 marzo 1585 inviata a un destinatario non identificato (*ibid.*: 53-58). Gallo ricorda anche il coinvolgimento di Pigafetta nella preparazione dell'evento, un fatto documentato da sua lettera registrata negli archivi dell'Accademia in data 18 ottobre 1581 “circa il rappresentare nel Teatro la prima volta” (1973: XXI). Su Pigafetta cfr. anche MAZZONI 1998.

²⁰ La visita del 1575 è documentata dalle lettere di Tasso ma secondo Solerti ci furono altre occasioni di incontro prima di quella data: nella primavera del 1566 a Padova, quando Tasso mostrò forse a Pinelli i tre nuovi canti del poema allora composti, il quarto, il quinto e il sesto (SOLERTI 1895: 113); ancora a Padova, nell'autunno del 1571 (*ibid.*: 161); e forse nell'estate del 1574, durante il viaggio a Venezia al seguito di Alfonso II per incontrare Enrico di Valois (*ibid.*: 196-197). Sempre stando alla ricostruzione di Solerti (*ibid.*: 113), nella prima di queste tre occasioni dovette avvenire l'incontro “in casa di Pinelli” (*LP XXIX*, 259) con il letterato fiorentino Iacopo Corbinelli che Tasso ricorda in una lettera dell'ottobre 1575 a Luca Scalabrino per l'apprezzamento allora ricevuto riguardo all'uso delle parole lunghe nel poema. Carla Molinari ha tuttavia notato che il Corbinelli rimase in realtà a Lione per tutto il 1566, cosa che suggerirebbe di posticipare l'incontro al 1567 e forse al maggio-giugno 1568, in occasione di un altro viaggio con soste a Venezia e Padova, o meglio ancora di anticiparlo al periodo del secondo soggiorno padovano di Tasso (inizio 1564-autunno 1565): in ogni caso, la frequentazione di Pinelli ne risulta intensificata (cfr. Molinari in TASSO 1995: 259). Su Pinelli e i tanti contatti che a lui facevano capo cfr. anche TAFURI 1985: 198.

²¹ Il successivo 13 aprile, rientrato da poco a Ferrara, Tasso scriveva nuovamente a Scipione Gonzaga per comunicargli che sarebbe stato pronto a inviare l'ottavo canto ma che intendeva aspettare prima la conferma della ricezione del settimo, lasciato proprio a Pinelli: “Mandarei per questo ordinario l'ottavo, se non avessi deliberato di non mandar cosa alcuna, se prima non ho avviso che la precedente sia capitata; e questo dico, perché lasciai in Padova al signor Pinello il settimo, perché il mandasse a Vostra Signoria” (*LP IV*, 19).

augurandosi di poter andare a trovare l'amico per "otto o dieci giorni" (*Lett.* 36, I: 94) e discutere con lui di varie questioni sollevate dai revisori romani. Il testo mostra una grande confidenza che negli anni dovette perdersi, visto che delle sole altre due lettere che abbiamo tra quelle scritte da Tasso a Pinelli, entrambe del periodo di Sant'Anna, la prima allude a "tanti mesi ed anni" passati senza ricevere "avviso alcuno" dal corrispondente (*Lett.* II, n. 247, p. 239), e la seconda sollecita una risposta alle "lettere" - non solo quella precedente, dunque? - "acciò ch'io possa", supplicava Tasso, "co 'l suo favore pensar d'uscire in alcun modo da questa pregionia de lo spedale dove io sono, e de la presente miseria e infelicità" (*Lett.* II, n. 253, p. 243). L'apparente silenzio di Pinelli non è da trascurare, certo, ma nemmeno da sopravvalutare: da un lato, le lettere citate potrebbero non essere le uniche effettivamente inviate da Tasso o addirittura scambiate tra i due, tanto più che le richieste della prima lettera sono piuttosto specifiche per far credere a un'assenza di contatti, anche indiretti, di anni; dall'altro, bisogna ricordarlo, si tratta qui soltanto di infittire la possibile rete di fonti di informazione di cui Tasso disponeva negli anni di Sant'Anna, gli stessi che portarono all'inaugurazione dell'Olimpico.

Tra le figure coinvolte nella fase preparatoria dello spettacolo che ebbero un contatto con Tasso c'è poi Muzio Manfredi, che in una lettera a Ferrante Gonzaga del primo gennaio del 1583 riferisce di aver visitato il poeta e di averlo trovato "assai in cervello" (SOLERTI 1895, II; *Lett.* CLXVIII, p. 198). Solerti menziona l'episodio soltanto per questo dettaglio biografico, aggiungendo che Tasso era a quel punto "debitore" a Manfredi "delle cure prestate alla *Gerusalemme* nell'edizione parmense" (1895: 363). L'informazione non è scorretta ma in parte fuorviante, perché, come lo stesso Solerti ricorda in apertura al suo capitolo sulla vicende editoriali dei testi tassiani durante la prigionia, "eransi appena rinchiuse dietro al Tasso le porte di S. Anna, che incominciò il saccheggio delle sue opere" (*ibid.*: 328), e in questo "saccheggio" rientra anche

l'edizione della *Liberata* a cui forse contribuì Muzio Manfredi.²² Sulla visita è meglio allora seguire la ricostruzione di Serassi, che, sia pure romanzando un po' lo scarno resoconto della lettera di Manfredi, si concentra sulla vera notizia in essa contenuta: “avea [...] il Manfredi terminata alquanti mesi innanzi una sua bella Tragedia intitolata *la Semiramide*, della quale avutosi già dal Tasso qualche sentore, non poté contenersi dal non gliene favellar subito, e mostrargli il molto desiderio ch'avea di leggerla” (SERASSI 1785: 317-318). Difficile pronunciarsi sull'effettiva curiosità di Tasso per la tragedia, che Manfredi aveva tutto l'interesse a documentare – “visitai il Tasso e me ne parlò mostrando gran desiderio di vederla”, scrive appunto a Ferrante Gonzaga, “ma fin qui non l'ha veduta” (SOLERTI 1895, II, doc. CLXVIII, p. 198) – ma che non sembra trasparire dalla lettera con cui qualche anno dopo, il 14 dicembre 1586, Tasso inviava ad Antonio Costantini il manoscritto del *Re Torrismondo* perché fosse ricopiato e donato ai Gonzaga: “oggi ancora, dopo aver fatto l'invoglio, ho letta la *Semiramis* del signor Muzio, de la quale io non aveva memoria alcuna” (*Lett.* III, n. 709, p. 96). Si tratta anche in questo caso di un'informazione da vagliare, quantomeno per la premura di Tasso nel far notare che ha letto il testo solo dopo aver preparato il suo per la spedizione: più che un effettivo disinteresse,²³ infatti, dietro queste mosse potrebbe celarsi l'intenzione di difendere la propria originalità all'atto di offrire la tragedia a Eleonora de' Medici²⁴ e con lei al marito Vincenzo Gonzaga, lo stesso signore cui pochi anni prima Manfredi aveva dedicato la *Semiramis*, e che anzi si era speso, senza successo, perché l'opera di Manfredi fosse rappresentata alla corte Mantova. Nella sua versione a stampa – realizzata solo nel 1593, e accompagnata da uno “spropositato corredo gratulatorio” (PIGNATTI 2007) di quarantasette

²² SOLERTI 1895: 331. Sull'entità del contributo di Manfredi, certo non facile da valutare, cfr. DENAROSI 2003: 206-207.

²³ Quello che nella lettera ha voluto vedere un po' frettolosamente CENTORBI 2017: 190.

²⁴ “Le mando la tragedia, e n'aspetto la copia promessa, per appresentarla alla signora principessa”, scrive Tasso lo stesso giorno in un'altra lettera sempre a Costantini (*Lett.* III, 707: 94).

componenti tra i quali figurava un sonetto di Tasso, promesso fin dalla lettera a Costantini del dicembre 1586²⁵ - la *Semiramis* avrebbe trovato un nuovo dedicatario nel cardinale Odoardo Farnese, ma scrivendo al ministro ducale il 12 febbraio 1583 per chiedere la rappresentazione della tragedia, Vincenzo Gonzaga lascia intendere che il testo è offerto proprio a lui:

Desideravo, come V.S. sa, che si recitasse costì dalli Hebrei questo carnevale la comedia ch'io gli ordinai: hora ho, et per non esser io costì a tempo, et per far piacere al S.^r Mutio Manfredi, pensato, se però così piacerà al S.^r Duca S^{mo} mio Padre, di far recitare passata Pasqua una Tragedia, opera del detto Manfredi, dedicatami da esso, nella quale né in pubblico occorreranno spettacoli sanguigni né altre cose da porre terrore a riguardarle, sì come V.S. sa per haverla letta: perciò farà saper questo mio desiderio a S.A., et insieme supplicarla che mi concedi gratia di poterlo appagare. (cit. in D'ANCONA 1891, II: 423-424)

Pochi giorni dopo Guglielmo Gonzaga fece sapere al figlio Vincenzo di non aver mai avuto “buon augurio di far recitar [...] Tragedie” - con ciò dimostrando un'avversione per il genere tragico da parte delle corti più tardi confermata da Angelo Ingegneri, che avrebbe indicato precisamente nella convinzione dei principi che le tragedie fossero “di tristo augurio” una delle cause della sfortuna del genere (INGEGNERI 1989: 7) - e gli suggerì di “far recitare in qualche altro luogo quella del S.^r Mutio Manfredi” (cit. in D'ANCONA 1891, II: 425). Stefano Mazzoni ha ipotizzato che con questo consiglio il duca non intendesse soltanto ammorbidire il suo rifiuto, ma che pensasse davvero alla possibilità di trovare per la rappresentazione un luogo diverso dalla corte, e segnatamente il Teatro Olimpico di Vicenza, che lo stesso Guglielmo, appassionato di musica, aveva visitato il 22 agosto 1582 (MAZZONI 1998: 98). L'ipotesi non è direttamente verificabile, e tuttavia è compatibile col

²⁵ Si capisce dalla che l'omaggio intende ricambiare il favore di un'analogia disponibilità di Manfredi - che del resto aveva già scritto un sonetto di elogio per la stampa della *Liberata* del 1581 eseguita a Casalmaggiore e un altro ne scriverà poi per la morte di Tasso, inviandolo per lettera al duca di Mantova Vincenzo Gonzaga l'11 marzo 1596 (FERRAZZI 1880: 476) - riferita a Tasso dal Costantini: “Il ringrazio del sonetto, ed a l'occasione troverà me altrettanto pronto in onorarlo” (ed. Guasti III, let. 709, p. 96). Questo il sonetto accluso alla stampa della *Semiramis* del 1593, anch'essa, come il *Torrismondo*, eseguita a Bergamo da Comino Ventura: “Muzio, che di magnanima reina / Scrivi in dolenti versi indegno amare, / Mentre n'ingombri di pietoso orrore, / Il signor nostro il suo bel foco affina. / E pensando a colei che l'alma inchina / A una lecita fiamma, il folle ardore / Fra sé riprende e fa più scaltro il core / A cui sì alto albergo il ciel destina. / E così avvien che tempri umani affetti / Smisurato desire e ch'egli informe / Felice vita con sì mesti esempi. / Ma, ben ch'ascolti sospirosi detti, / Gli è dolce il suono a cui pietà non dorme / E 'l sen di care lagrime gli adempi” (MANFREDI 1593: 91r).

fatto che proprio in quei mesi a Vicenza entrava nel vivo il dibattito sulla scelta del testo con cui sarebbe stato inaugurato l'Olimpico: bocciata la pastorale in favore della tragedia il 19 febbraio 1583, il successivo 8 maggio gli Olimpici eleggevano “sei de più prestanti Academici” che “insieme col Principe e li quattro censori” individuassero “quanto prima con ogni diligentia più tragedie buone” e che poi scegliessero quella “più a proposito per l'Academia” (ZIGGIOTTI 1746-1752: 170-171; MAZZONI 1998: 237-238; MAINO 2009: 96; RANZOLIN 1989: 31-32). Tra gli otto testi inizialmente selezionati - ecco il coinvolgimento di Manfredi con l'Olimpico - c'era anche la *Semiramide*, per la quale non sono conservati pareri ma che sappiamo stroncata da Angelo Ingegneri; a rivelarlo è una lettera di Manfredi a Ingegneri di diversi anni più tardi (Manfredi sarà allora a Nancy, al servizio della duchessa Dorotea di Lorena), scritta dopo che aveva scoperto il giudizio di chi credeva amico:

Già quasi tre anni, trovandomi in Vicenza, mi capitano alle mani quattro vostre scritture, fatte da voi l'anno 1583 in biasimo di tre Tragedie, delle quali scritture, una è contro la mia *Semiramis*, e tale, per dire delle altre, che a fatica discernere si potrebbe s'ella muova più me disdegno o riso. E perciò conoscendo io la mia collerica complessione massimamente che la scrittura fu fatta in tempo che più mi facevate l'amico, letta ch'io l'hebbi, la serbai da parte, senza alcun pensiero di rispondere ancora che assai pregatone da carissimo amico [...]. (MANFREDI 1606, lett. 354: 292-293)

Doveva essere stato un brutto colpo: solo qualche anno prima Muzio Manfredi aveva lodato la *Danza di Venere* di Angelo Ingegneri, e i due avevano condiviso esperienze importanti fin dagli anni dell'Accademia degli Innominati di Parma, della quale anzi Ingegneri era entrato a far parte col nome di *Innestato* proprio durante il principato di Manfredi - il *Fermo* tra gli Innominati - nel 1580.²⁶ Il 22 aprile di quell'anno avvenne anche l'ingresso di Ingegneri nell'Accademia Olimpica, cenacolo in cui prese il nome di *Negletto*, e tra le due sponde di Parma e di Vicenza non si svolse soltanto la composizione della *Danza di Venere* - cui Ingegneri si dedicò dapprima “a

²⁶ Sui rapporti tra Manfredi e Ingegneri dalla pubblicazione della *Liberata* alla rottura di qualche anno dopo cfr. BALDASSARRI 2013: 27-30 e più in generale SELMI 2013.

contemplazione dell'Accademia Olimpica [...] a particolar richiesta d'uno academico di essa [...], il Signor Giacomo Ragona” e che poi terminò su “sopravenuto comandamento” (INGEGNERI 2002: 57) di Isabella Lupi Pallavicino marchesa di Soragna, forse una volta tramontata la possibilità di conquistare la scena dell'Olimpico²⁷ - ma anche l'affermarsi di Ingegneri nella cultura di fine Cinquecento grazie alla pubblicazione della prima edizione completa della *Liberata*, che proprio a lui deve il titolo, e della regia dell'*Edipo re* (lo ha spiegato Roberto Puggioni in INGEGNERI 2002: 17-21).²⁸

Si arriva così al personaggio che forse più di ogni altro potrebbe aver avuto un ruolo nell'indirizzare Tasso verso la tragedia e ancora più specificamente nel ridurre la distanza tra la composizione del *Torrismondo* e l'inaugurazione del Teatro Olimpico. Era proprio questo il punto che Maria Luisa Doglio indicava come “ancora inesplorato” (in INGEGNERI 1989: XII) nel quadro del rapporto tra Tasso e Ingegneri, e che di fatto tale rimane trent'anni dopo la segnalazione. L'uscita di studi fondamentali su entrambi gli autori farebbe pensare che la mancata individuazione di un contatto sia in questo caso dovuta alla sua insussistenza, e se ci si dovesse aspettare un'influenza diretta sarebbe probabilmente la giusta conclusione: tanto più che dietro il legame e, peggio, l'amicizia di lungo corso tra i due che qua e là diversi lavori accreditavano - di un Ingegneri “amico del Tasso” o addirittura di “amico carissimo” parlavano per esempio SCARPATI 1987b (a p. 188) e MAZZONI 1998 (a p. 115) - le ricostruzioni più aggiornate hanno visto spesso una “vantata conoscenza” (BALDASSARRI 2013: 45) di Tasso che Ingegneri più volte sfrutta nella sue “spregiudicate strategie di attraversamento [...] dell'Italia delle corti” (*ibid.*: 23). Che sia questa

²⁷ L'ipotesi secondo cui la *Danza di Venere* fu concepita “con la speranza che potesse venir rappresentata a Vicenza” è originariamente di Gallo (1973: XX), più di recente confermata dalla ricostruzione biografica di BALDASSARRI 2013: 30-31.

²⁸ Sempre Puggioni (2002: 17) ricorda che la terza tappa di questa affermazione fu l'uscita nel 1598 del doppio trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, la cui precettistica “ha naturalmente alle spalle la duplice esperienza di autore e di regista di favole teatrali dell'Ingegneri” (BALDASSARRI 2013: 32).

la direzione prevalente del rapporto lo provano alcune delle non numerose occasioni in cui Tasso parla di Ingegneri o a lui si riferisce, dalla prima lettera che testimonia l'incontro avvenuto a Roma del 1575 - il 9 aprile 1576 Tasso scriveva con ironia a Luca Scalabrino chiedendogli di raccomandarlo "all'Ingegnero", che "è bello ingegno, ma non ha sodezza" (*Lett. I*, 62: 160) - al messaggio ad Antonio Costantini del 1593, nel quale lamentava l'impossibilità di disporre della *Gerusalemme conquistata*, allora appena stampata da Guglielmo Facciotti, e quindi di inviare il libro a Vincenzo Gonzaga: libro che "sarà forse mandato al signor duca di Mantova", così temeva Tasso, "da chi non solamente vuole usurparsi il frutto de le mie fatiche, ma la grazia ancora de' miei padroni e l'antica benevolenza" (*Lett. V*, 1476: 161). Affiancando i timori di Tasso al tono "decisamente egocentrico" (GIGANTE 2007: 349) della dedicatoria scritta da Ingegneri per la *Conquistata* - "Rara ventura è ben la mia; che avendo io il primo di tutti pubblicato questo bellissimo Libro l'altra volta ch'egli uscì di mano dell'Autore, ora sia pur anco tocco a me l'arricchirne l'Italia e l'Europa" - è facile riconoscere proprio nell'Ingegneri il personaggio che tentava di trarre vantaggio dalla pubblicazione, cosa che era già accaduta, sia pure in condizioni molto diverse, con la *Gerusalemme liberata* di dodici anni prima. Il "miracoloso Poema", come Ingegneri lo chiamava nella prefazione "Agli intendenti Lettori" del primo febbraio 1581, gli era capitato "alle mani" per "lungamente bramata ventura" a Ferrara, durante il carnevale del 1580, e lo aveva trascritto in "sei notti sole" (SOLERTI 1895, II, doc. CXLII, p. 150): la vicenda successiva, dalla fortunosa trascrizione alla stampa, è presentata da Ingegneri come la storia del salvataggio del testo, mossa da "tanta compassione e del Tasso e del suo Poema" (*ibid.*: 151), a fronte delle edizioni incomplete e imprecise che allora iniziavano a uscire, ma si capisce bene che l'operazione aveva un tornaconto personale. A chiarire quale è soprattutto la dedicatoria a Carlo Emanuele duca di Savoia, cui viene offerto il testo al termine della rievocazione di un episodio biografico -

quello dell'incontro torinese tra Ingegneri e Tasso - che fino a tempi recenti ha goduto di un credito probabilmente eccessivo:²⁹

Due anni e mezzo fa, quand'il povero Signor Torquato Tasso, portato dalla sua strana maninconia, si condusse fin alle porte di Torino, onde, per non aver fede di sanità, venne ributtato, fui quegl'io, ch'in ritornando dalla messa udita ai Padri Capuccini, lui incontrato, introdussi nella città: fatte prima capaci le guardie delle nobili qualità sue; le quali (come ch'ei fuse male all'ordine e pedone) non però affatto si nascondevano sotto a sì bassa fortuna [...]. Ora io sono il medesimo che la sua *Gerusalemme Liberata*, da me venendo a Parma, ritrovata che, tutta lacera e ben pedon da dovero, per mezzo d'alcuni, che n'hanno in Venezia stampati quattordici non continuati canti, dagli occhi di molti era stata (né forse senza disprezzo) reietta, per non aver fede a punto di sanità, riconduco alla vista del mondo [...]. (Solerti 1895, II, doc. CXLII, pp. 148-149)

Esaminando le poche lettere di Tasso risalenti al breve soggiorno torinese del 1578, Baldassarri ha fatto notare come al poeta si stessero interessando “personaggi ben più autorevoli dell’Ingegneri”, e che dunque la ricostruzione di quest’ultimo è da leggere innanzitutto come un modo per “tentare un approccio diretto col nuovo duca Carlo Emanuele” (BALDASSARRI 2013: 25). Effetto se non scopo analogo avrebbe avuto l’operazione-*Liberata* anche su un altro fronte, quello dell’Accademia degli Innominati, le cui porte, secondo Baldassarri, si sarebbero aperte per Ingegneri proprio per la possibilità, prontamente raccolta dagli Innominati nella figura del loro principe Muzio Manfredi, di promuovere l’Accademia con la pubblicazione del poema di Tasso (*ibid.*: 30). È anche questa un’ipotesi verosimile, ma bisogna ricordare che, almeno in questo caso, Ingegneri anticipava Tasso: benché infatti l’affiliazione di Tasso all’Accademia sia da retrodatare rispetto al 1586 a cui risale il sonetto celebrativo che egli scrisse per gli Innominati, essa è comunque successiva a quella di Ingegneri, essendo quest’ultima del 1580 e l’altra, quella di Tasso, del 1581.³⁰

²⁹ Cfr. per esempio SERASSI 1785: 275 e SOLERTI 1895: 299, ma lo stesso Gigante, a dispetto dell’abituale cautela, trascriveva ancora la notizia di un Tasso “raccolto da Angelo Ingegneri” alle porte di Torino senza discuterla ulteriormente (2007: 39).

³⁰ Cfr. le cronologie aggiornata grazie a nuove acquisizioni documentarie di DENAROSI 2003: 18-19, 410-412.

Il ritorno alla cerchia dell'Accademia degli Innominati, unito a questo leggero ma significativo anticipo di Ingegneri rispetto a Tasso, suggerisce di richiamare l'ipotesi secondo cui, perlomeno nel caso della tragedia, si sia eccezionalmente verificata un'influenza "Innominata" sulla poetica dello stesso Tasso. Lucia Denarosi, la studiosa che ha proposto questa idea, si è concentrata sul periodo mantovano di lavoro sul *Torrismondo*, alludendo in particolare all'"assiduità" di Tasso con "alcuni importanti accademici Innominati" tra i quali Angelo Ingegneri, Orazio Ariosti, Ferrante Gonzaga e, ancora, Muzio Manfredi (DENAROSI 2003: 318). Le lettere permettono di ricostruire solo parzialmente questi rapporti che peraltro non sempre si riflettono nell'influenza di un testo sull'altro.³¹ È tuttavia utile ricordare come qui non si stiano inseguendo legami testuali tra una tragedia e l'altra, ma piuttosto si punti a inserire il *Torrismondo* - e prima ancora l'idea stessa di Tasso di scrivere una tragedia - all'interno di un contesto in cui non potevano mancargli notizie di ciò che accadeva a Vicenza.

Si pensi, per esempio, a Ferrante Gonzaga, al quale Tasso dedicò alcune opere³² e che da parte sua a Tasso si interessò costantemente durante gli anni di Sant'Anna e subito dopo, quando lo ospitò nella sua corte di Guastalla nel settembre 1586.³³ Entrato nell'Accademia degli

³¹ Si veda per esempio la lettera di Muzio Manfredi a Ferrante Gonzaga del 5 aprile 1587, che come quella di quattro anni prima sembra avere lo scopo implicito di rivendicare l'interesse di Tasso per il testo della *Semiramis*: "L'avviso che il Tasso è sempre meco, né vuole a partito veruno ch'io vegga la sua tragedia; e l'ha mostrata a tutto il resto del mondo, e me lo dice a lettere da colombara. E pure egli ha la mia prestatagli dal Signor Carlo Gonzaga, ha più di tre mesi; né se gli può cavar dalle mani. Vedete umore d'uomo!" (SOLERTI 1895, II, doc. CCLX, pp. 272-273). Si può ricordare qui che, secondo Vincenzo Guercio, nel commento al *Torrismondo* approntato da Martignone sarebbe fin "troppo spesso evocata" la *Semiramis* di Manfredi, che con la tragedia di Tasso presenterebbe soltanto "consonanze, affinità piuttosto generiche di concetti, magari comuni o molto comuni, senza riscontri, spie lessicali puntuali e decisive" (GUERCIO 2015, p. 98 e p. 109).

³² È il caso dell'*Apologia della "Gerusalemme liberata"* del 1585, mentre il dialogo *Il Nifo ovvero del piacere*, non pubblicato in vita da Tasso, che pure aveva pensato di dedicarlo a Ferrante fin dalla prima stesura avvenuta nel 1580 e allora intitolata *Il Gonzaga ovvero del piacere onesto*.

³³ Il 9 settembre 1586 Tasso scrive da Guastalla a Ercole Coccapani, chiedendogli di facilitare l'invio a Mantova delle cose che ha lasciato a Sant'Anna, e "particolarmente de' libri" (*Lett. III*, 646: 37); poco dopo, in una lettera a Scipione Gonzaga scritta già lontano da Guastalla, riferirà di aver visto "il signor Ferrante medesimo", pur se occupato da un "negozio" che doveva aver reso l'incontro non soddisfacente per Tasso (*Lett. III*, 654: 56).

Innominati nel 1580, proprio a Guastalla Ferrante aveva animato un “vivacissimo cenacolo letterario” (TOMASI 2016: 50) dove tra il 1584 e il 1587 risiedette stabilmente Muzio Manfredi, ma che vide pure l’arrivo di Angelo Ingegneri e il passaggio di altri letterati e intellettuali, tra cui Battista Guarini e Francesco Patrizi.³⁴ Oltre a essere protettore di diversi poeti, Ferrante era egli stesso un letterato, e proprio negli anni in cui Manfredi era a Guastalla – e con la sua supervisione sua e, forse, di Patrizi³⁵ – compose l’*Enone*, una tragicommedia pastorale lasciata poi incompiuta ma che, sicuramente anche per l’importanza del suo autore, fu “citatissima e lodatissima” (DENAROSI 2003: 348) negli ultimi anni del Cinquecento. Ingegneri l’avrebbe menzionata in termini elogiativi nei suoi trattati del 1598,³⁶ mentre Tasso doveva averne avuta notizia tempestiva, se ancora da Sant’Anna scrisse “quattro madrigali” di lode dell’opera che inviò con una lettera a Muzio Manfredi.³⁷ Anch’egli attivo tra Parma e Vicenza, Ferrante visitò l’Olimpico nel 1584, divenne membro dell’Accademia Olimpica nel 1585 e l’anno successivo mandò alla stessa

³⁴ Da una lettera di Battista Guarini a Francesco Maria Vialardi del 22 luglio 1583 si sa che a Guastalla era stata letta alla presenza di Ferrante Guastalla e di Muzio Manfredi una parte del *Pastor fido*, che Ferrante “altre volte aveva udito a Ferrara” (GUARINI 1615: 198, cit. in DENAROSI 2003: 297-298; sull’episodio cfr. SELMI 2001: 11, DENAROSI 2003: 345-346 e RICCÒ 2004: 257).

³⁵ Cfr. DENAROSI 2003: 350-351, RICCÒ 2004: 257 (e più diffusamente sull’*Enone* pp. 310-314), Tomasi 2016: 50. Maria Luisa Doglio ricorda le parole spese sull’*Enone* da Francesco Patrizi nella *Deca disputata* della sua *Poetica*, uscita nel 1586 proprio con dedica a Ferrante Gonzaga (cfr. INGEGNERI 1989: 35).

³⁶ Valga per tutte la menzione contenuta nel trattato *Del modo di rappresentare le favole sceniche*, dove addirittura si dice che se all’*Enone* “il suo eccellentissimo autore avesse posto l’estremo tiro della sua degna pena” non sarebbe stato necessario rivolgersi al termine di paragone del modello sofocleo (INGEGNERI 1989: 25-26). Nelle ristampe dei due trattati del 1604 (una uscita a Bergamo da Comino Ventura, l’altra a Genova da Giuseppe Pavoni) si legge un sonetto celebrativo dell’*Enone* scritto dallo stesso Ingegneri, *S’avesse mai com’or la bella Enone*, ora trascritto nell’edizione curata da Maria Luisa Doglio (*ibid.*: 36).

³⁷ Il testo si apre col rinvio a una lettera precedente, non conservata, per il tono della quale Tasso si scusa con Manfredi: “Io scrissi a Vostra Signoria quello che mi fu dettato da la colera, la quale diede tosto luogo a la maninconia, che dura ancora, e durerà sinch’ella non torni” (*Lett. II*, 579: 593). Un riferimento a questo scambio con Manfredi e, attraverso di lui, con Ferrante Gonzaga si coglie in una lettera scritta da Mantova il 22 settembre 1586 a Clemente Langieri: “Al signor Muzio bacio la mano, benché non m’abbia procurato risposta dal signor don Ferrante; perché un saluto di Sua Eccellenza può valere per molte lettere” (*Lett. III*, 652: 53). Proprio l’intimità con Ferrante consente di riconoscere in questo “Muzio” il Manfredi e non, come voleva Guasti, il “Muzoli”, ovvero il Muzio Muzzolo cui Tasso aveva inviato almeno quattro lettere tra il 1583 e il 1585. Sull’*Enone* esistono cinque madrigali di Tasso: cfr. *Rime* 1068-1072.

Accademia la sua *Enone*, pur non ancora terminata, perché fosse letta e discussa;³⁸ nel frattempo, sembrerebbe tra la fine del 1585 e l'inizio del 1586, era giunto a Guastalla Angelo Ingegneri, che proprio dalla corte di Ferrante, secondo un'ipotesi di Stefano Mazzoni, potrebbe aver avuto un ruolo nel favorire l'arrivo presso la vicina Sabbioneta di Vincenzo Scamozzi, incaricato nel 1588 da Vespasiano Gonzaga di costruire il Teatro all'Antica (MAZZONI 1998: 114). Lo stesso Mazzoni ha riconosciuto la necessità di vagliare questa ipotesi, ispiratagli dalla "contiguità geografica concettuale e familiare" (*ibidem*), con documenti a tutt'oggi introvabili, e per questo non seguirò una direzione sì molto suggestiva ma ancora troppo malcerta, tanto più che tra il 1587 e il 1592, sulla scorta di problemi finanziari avuti a Guastalla e di una conseguente incarcerazione per debiti, l'attività letteraria di Ingegneri "pare sospesa" (BALDASSARRI 2013: 44). Tuttavia, per tornare alla posizione di Tasso all'interno di questi scambi tra le corti, il fatto che Ingegneri ricompaia più tardi a Roma nuovamente "entro un circuito tassiano" (*ibidem*) lascia il sospetto che l'assenza di documenti ancora una volta non debba valere come assenza di contatti. Per quanto riguarda il rapporto tra Ingegneri e Tasso, quello che, come si è detto, forse più di ogni altro potrebbe avvicinare la composizione del *Torrismondo* alla storia dell'Olimpico, l'intermittenza dei documenti - dai primi contatti del 1575-1576 all'incontro torinese del 1578, dalla vicenda editoriale della *Liberata* alla frequentazione dei Gonzaga nel periodo subito successivo a Sant'Anna, fino agli ultimi anni a Roma³⁹ - non smentisce una continuità di anni, che potrebbe

³⁸ Questa cronologia si basa sulle notizie ricavabili dagli archivi dell'Accademia Olimpica e trascritte da MAINO 2009: 317-318). Resta da capire come conciliare la discussione in Accademia avvenuta nel 1586 con l'ipotesi che nel 1587 Francesco Patrizi caldeggiasse la presentazione dell'*Enone* agli Olimpici, secondo ciò che ricava Tomasi (2016: 65) dalla lettera del 22 agosto 1587 di Muzio Manfredi a Ferrante Gonzaga che tramanda il piano di una parte dell'opera (a sua volta recapitato al Manfredi da Patrizi, come ricorda DENAROSI 2003: 351).

³⁹ Bisogna qui aggiungere che il rapporto tra i due non fu così sbilanciato come potrebbe far credere il fatto che, da un punto di vista letterario, Tasso sia entrato da tempo nel canone mentre il nome di Ingegneri sia di esclusiva pertinenza degli specialisti. Ingegneri, in realtà, "solo in una prospettiva moderna e dunque deformata dalle distanze può apparire personaggio minore confinato all'ombra del Tasso" (BALDASSARRI 2013: 50); lo provano per esempio una lettera di Tasso a Giovan Battista Licino del 29 dicembre 1592 in cui Ingegneri sembra un personaggio di un certo rilievo a

aver consentito una circolazione di informazioni di cui non è sempre rimasta una traccia concreta. A titolo di esemplificazione può valere il caso della notizia dell'ingresso nell'Accademia Olimpica di Antonio Costantini, figura che abbiamo già incontrato per la trascrizione in bella copia del *Torrismondo*. Tasso gli scrive da Roma, rallegrandosi del suo imminente arrivo, così importante per il “negozio delle stampe”; prima, però, si congratula dell'entrata di Costantini nel cenacolo vicentino: “Caro m'era stato il primo aviso che Vostra Signoria fosse stato raccolto ne l'Accademia de gli Olimpici, così onoratamente, e con applauso universale di tutti quei signori academici, come da alcuni communi amici m'è stato detto e scritto” (*Lett. IV*, n. 1115, p. 186). Amici comuni, insomma: tanto bastava perché a Tasso arrivasse – a Roma, non a Ferrara, e in un periodo che per l'Accademia non doveva essere di fermento come lo erano stati i primi anni Ottanta – una notizia come questa. Ciò sembrerebbe far credere, sulla base delle reti cortigiane che si sono ricostruite in questo paragrafo, che dovette essere facile per Tasso, sia pure allora a Sant'Anna, venire a conoscenza di quanto accadeva a poca distanza da lui. In fondo, proseguire nell'operazione di allontanare il frammento di *Tragedia non finita* e poi il *Torrismondo* dall'*Aminta* inserendo la tragedia nel quadro dei rapporti con Vincenzo Gonzaga e della storia del teatro negli anni della reclusione di Tasso significa sottrarre in parte l'opera alla coscienza pura e solitaria dell'autore e situarla nel contesto che contribuì a ispirarne la scrittura.

3. Lo spazio nel *Torrismondo*

Tra i tanti silenzi attraverso cui si è cercato di farsi strada in questo capitolo, uno dei più sorprendenti è quello che Angelo Ingegneri riserva al *Re Torrismondo* di Tasso all'interno dei

fianco del cardinale Cinzio Aldobrandini – “parli al signor Angelo Ingegneri”, scrive Tasso, “e con l'illustrissimo signor Cintio, per impetrar il canonicato di cui Vostra Signoria mi scrive: ma dal signor Angelo mi fu detto, ch'era già impetrato da un servitore del signor cardinale di Verona [...]” (*Lett. V*, 1430: 46) – e ancora di più il sonetto celebrativo dello stesso Tasso premesso al trattato *Del buon segretario* che Ingegneri pubblicò presso Guglielmo Facciotti, già editore della *Gerusalemme conquistata*, nel 1594 (*Angelo, tu di Cinto e di Parnaso*).

suoi trattati *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*. La mancata citazione della tragedia stupisce non solo per la consuetudine di Ingegneri con Tasso e le sue opere, ma perché, sebbene difenda il genere pastorale – senza il quale “si potria dire poco men che perduto a fatto l’uso del palco e ’n conseguenza reso disperato il fine dei poeti scenici, il qual deve essere che i loro componimenti vengano rappresentati” (INGEGNERI 1989: 6) – e riconosca proprio a Tasso il merito di aver dato vita con l’*Aminta* a “questa terza spezie di drama, prima o non ricevuta o non apprezzata” (*ibidem*), Ingegneri ritiene pur sempre che la tragedia sia il “genere sommo” (RICCÒ 2004: 310), e la stessa *Enone* di Ferrante, tante volte menzionata, viene da lui sempre paragonata all’*Edipo tiranno* di Sofocle, “additato a modello dall’inizio alle righe conclusive” (così Doglio in INGEGNERI 1989: XVII).

Se la spiegazione del silenzio come “premessa non troppo remota della sperimentazione della *Tomiri*” (BALDASSARRI 2013: 53) convince soprattutto a posteriori – la *Tomiri*, la tragedia di Ingegneri, sarebbe uscita a Napoli solo nel 1607 – e comunque non vieta che Ingegneri abbozzi un canone tragico cinquecentesco oltre che uno comico e uno pastorale,⁴⁰ sembra più condivisibile l’idea che il *Torrismondo* rimanga escluso perché ne viene avvertita la “problematica traduzione scenica” (SCARPATI 1987b: 188): il *Torrismondo*, cioè, avrebbe quantomeno alcuni dei difetti che Ingegneri scorge anche nei testi dei “migliori tragici de’ nostri tempi” (INGEGNERI 1989: 17), questi ultimi genericamente colpevoli – ma il caso di Tasso non pare coincidere con nessuno degli esempi negativi che Ingegneri discute per sostenere la sua posizione⁴¹ – di non essersi finti

⁴⁰ L’indicazione dei testi per ciascun genere segue l’“anatomia” – l’analisi dettagliata, cioè – dell’*Edipo tiranno*, che secondo Ingegneri deve essere fatta “d’ogn’altra tragedia, comedia over pastorale che l’uom si pigli a rappresentare” (1989: 25). I testi elencati sono, per la tragedia, la *Sofonisba* di Trissino, la *Canace* di Speroni, la *Merope* e il *Tancredi* di Pomponio Torelli e l’*Idalba* di Maffio Venier; per la commedia, le opere di Ariosto, di Sforza degli Oddi e gli *Inganni* di Curzio Gonzaga; per la pastorale, l’*Aminta* di Tasso, il *Pastor fido* di Guarini, la *Partenia* di Barbara Torelli, l’*Alcida* di Paolo Brusantini e l’*Enone* di Ferrante Gonzaga.

⁴¹ Oltre ai due esempi già ricordati in precedenza e riferiti l’uno probabilmente alla *Sofonisba* di Trissino e l’altro sicuramente alla *Sofonisba* di Galeotto del Carretto, Ingegneri si sofferma su un terzo caso di incongruenza scenica,

spettatori delle opere che andavano componendo. Tuttavia, la circostanza che a pochi anni dalla pubblicazione del doppio trattato sulla messinscena e solo cinque anni dopo la morte di Ingegneri il *Torrismondo* guadagnò il palco dell'Olimpico, dove il 3 ottobre 1618 si svolse la prima rappresentazione della tragedia, suggerisce di riconsiderare la questione del rapporto del testo con la scena. L'Accademia organizzò lo spettacolo per le nozze del suo principe di allora, Paolo Porto; eppure le notizie sull'evento sono molto scarse e non permettono di verificare i motivi per cui l'opera fu scelta: è facile credere, però, che dovette pesare il nome dell'autore, ma forse anche il fatto che si fosse voluta vedere nella tragedia di Tasso una continuità con l'*Edipo re*, in accordo quindi con l'entusiastica presentazione di Giulio Guastavini secondo cui il *Torrismondo* per "ugual bellezza e maestà riguardevole"⁴² poteva sedere sul trono del genere tragico a fianco del modello di Sofocle.⁴³

La teatralità del *Torrismondo* è stata oggetto di diversi studi negli ultimi decenni, un momento di grande attenzione critica per un'opera che, dopo le numerose edizioni a fine Cinquecento, era stata "un fiasco plurisecolare" (VERDINO 2007: 5). Se si accetta l'ipotesi che il silenzio di Ingegneri

quello di una "reina" che rimaneva "un'ora in palco senza parlare" (INGEGNERI 1989), la cui soluzione spettava, secondo l'anonimo poeta, al corago.

⁴² Nell'edizione citata (Bartoli, Genova, 1587), Guastavini fa seguire al riassunto della trama del *Re Torrismondo* una breve illustrazione dei diversi aspetti per cui il testo si conforma ai precetti di Aristotele: la conclusione è che il *Torrismondo* sta sullo stesso piano dell'*Edipo re*. Il paragone con Sofocle chiudeva già il sonetto di Guastavini (*Tromba sonasti, et a quel suono tacque*) anteposto all'argomento della tragedia: e inteso a celebrare la grandezza di Tasso in ogni genere poetico cui si fosse dedicato: "Chi ti fu pari o Tasso? eran restati / I coturni; li vesti, et inchinarsi / Ecco Sofocle il primo a' gravi detti". Sull'attività tassiana di Guastavini cfr. NAVONE 2011 (per la citata edizione genovese del *Torrismondo* pp. 55-58).

⁴³ A questa continuità con l'*Edipo* di Sofocle riconduce Mazzoni la scelta degli Olimpici per lo spettacolo del 1618, criticando come inutilmente "categoriche" (1998: 222) le osservazioni con cui Paduano aveva stigmatizzato la scarsa produttività di "suggestioni analogiche" tra la tragedia di Sofocle e drammi - come appunto il *Torrismondo* - che con essa condividono una "tematica incestuosa differentemente sviluppata" (Paduano 1994: 12). L'idea che l'*Edipo* sia "una delle fonti, ma esile" (ARIANI 1977) del *Torrismondo* è acquisita, ma è vero che forse "gli Olimpici non la pensarono così" (MAZZONI 1998: 222), e che ebbero cioè criteri più elastici. Ritengo però che questa analogia tematica di massima non sia "il punto saliente" (*ibidem*) nell'eventuale rapporto tra il *Torrismondo* e l'*Olimpico*, un contatto da cercare invece nella spazialità della tragedia di Tasso.

avesse a che fare con la difficoltà del testo di reggere la prova del palcoscenico,⁴⁴ ne consegue che una possibile strategia per rivalutare il *Torrismondo* consiste nel documentare la volontà di Tasso di tenere conto della dimensione della rappresentazione e soprattutto nel dimostrare l'intrinseca rappresentabilità della tragedia e la maniera in cui essa articola lo spazio scenico.

Sul primo di questi due versanti la critica ha già provveduto a illustrare come la “vocazione teatrale” (*ibid.*: 87) dell'opera di Tasso trascenda in realtà il caso del *Torrismondo*, dall'“ammicco teatrale” (*ibidem*) con cui si introducono tanti episodi della *Liberata* alla metafora del teatro che attraversa le rime e i dialoghi passando per la “consapevolezza” (*ibid.*: 89) della specificità della scena rispetto ai generi destinati alla lettura. Stefano Verdino ha riunito molti dei dati che studi precedenti avevano individuato in varie opere di Tasso per dimostrare come dietro il *Torrismondo* ci sia un “progetto di teatro” (*ibid.*: 87-134) che non esclude la rappresentazione: come testimoniano alcune lettere del periodo compreso tra la conclusione del lavoro sulla tragedia e la stampa – ma va ricordato che le modifiche al testo continuarono anche dopo l'arrivo dell'opera in tipografia⁴⁵ –, Tasso sembrerebbe anzi nutrire “fiducia nella teatralità e nello spettacolo del *Torrismondo*” (*ibid.*: 91), un fatto che Verdino ha collegato al soggiorno a Mantova, presso una corte che aveva nel teatro “il proprio fiore all'occhiello” così come Ferrara lo aveva avuto nel poema (*ibidem*). Come si è visto nel paragrafo precedente, l'interesse per la teatralità si potrebbe spiegare anche con l'influenza di altri centri: su tutti di Parma e di Vicenza, con le attività, tra loro interconnesse, dell'Accademia degli Innominati e dell'Accademia Olimpica; allo stesso modo, l'elenco delle occorrenze di riferimenti al teatro all'interno delle opere di Tasso si potrebbe

⁴⁴ Su questo cfr. soprattutto PIERI 1986.

⁴⁵ Cfr. MARTIGNONE 1987 e le informazioni dello stesso Martignone nella nota al testo acclusa all'edizione della tragedia da lui curate (TASSO 1993: XXIX-XLI).

estendere ancora.⁴⁶ La conclusione di Verdino, già condivisibile, ne uscirebbe rafforzata: escludere l'aspetto della rappresentazione dall'analisi del *Torrismondo*, magari sulla base della limitatissima fortuna scenica dell'opera, sarebbe un errore.

Riguardo alla seconda questione, invece, quella relativa alla spazialità e alla conseguente rappresentabilità del *Torrismondo* dal punto di vista testuale, la situazione degli studi è più incerta. In questo caso, la rivalutazione della tragedia, tentata attraverso la dimostrazione che la sua "abnormità scenica" non è "frutto di inesperienza" ma "in qualche modo voluta" (*ibid.*: 92) e che quindi le "evidenti incongruenze" implicano in realtà "un'originale e inconsueta articolazione dello spazio scenico" (QUARTA 1990: 319), ha messo sì in campo argomenti utili, ma non ancora sviluppati in modo soddisfacente. Seguendo un metodo adottato già negli altri capitoli, partirò da un'analisi della costruzione dello spazio della scena attraverso le indicazioni ricavabili dai dialoghi - nel *Torrismondo* mancano le didascalie esplicite, e manca pure un'esplicita divisione degli atti in scene - per passare successivamente a una nuova interpretazione del rapporto tra la "scena visibile" (VERDINO 2007: 103-115) e la "scena dell'immaginazione" (*ibid.*: 115-119).

Daniela Quarta ha individuato nella scarsità delle indicazioni per la costruzione dello spazio scenico un tratto che distingue il *Torrismondo* dalle altre tragedie cinquecentesche, in particolare dalla *Sofonisba* di Trissino e dall'*Orbecche* di Giraldi (QUARTA 1990: 314-319). È una conclusione condivisibile, anche se raggiunta escludendo dall'analisi la deissi temporale e l'ostensione di oggetti scenici - entrambi elementi che contribuiscono alla teatralità di un testo - e lasciando cadere alcuni possibili ulteriori riferimenti alla scena. Meno condivisibile, pur se accompagnata da una suggestiva interpretazione che attribuisce una connotazione di genere allo spazio, è invece l'idea che la scena del *Torrismondo* preveda una "divisione netta" tra due spazi,

⁴⁶ Per quanto riguarda il carattere teatrale della *Gerusalemme liberata*, sono classici gli studi di SCRIVANO 1980b (in particolare pp. 209-223) e RAIMONDI 1980, ma più in generale cfr. TAVIANI 1984.

“uno esterno, di passaggio (spazio maschile, spazio dell’indagine, spazio dei cavalieri) e uno più interno [...] ove si supponevano le stanze della regina (spazio femminile, spazio delle passioni, spazio dell’emotività, spazio delle dame)” (*ibid.*: 319). Questa “bifocalità d’ambientazione” (VERDINO 2007: 109), che altri hanno visto nella coesistenza di “cenni al colore ‘nordico’” e di richiami a elementi architettonici di “chiaro connotato italiano” (*ibid.*: 108), non può però tradursi in una rigida bipartizione di spazi, al tempo stesso riduttiva per un’azione che sembrerebbe richiedere la reintroduzione dell’“uso dei luoghi deputati all’interno della scena rinascimentale” (QUARTA 1990: 319) o addirittura presupporre una scena mutabile,⁴⁷ e troppo complicata per un testo che non si cura di distinguere sempre i luoghi in cui avvengono gli incontri tra i personaggi in scena.

I passaggi a cui Quarta si è riferita per sostenere l’idea della bipartizione sono soprattutto due, uno nella parte iniziale del primo atto e l’altro verso la fine del quarto. Al termine della scena che apre la tragedia, la nutrice esorta Alvida, che è uscita per vedere Torrismondo e così consolarsi della sua strana freddezza, a “mirarlo” ritirandosi in un luogo più consono a lei:

ALVI. [...]. Io pur fra tanto,
Poi ch’altro non mi lece, almen conforto
Dal rimirarlo prendo. Or vengo in parte
Ov’egli star sovente ha per costume,
In queste adorne logge o ’n questo campo,
Ov’altri i suoi destrier sospinge e frena,
Altri gli move a salti, o volge in cerchio.
NUTR. Altra stanza, regina, a voi conviensi,
Vergine ancor, nonché fanciulla e donna.
Ben ha camere ornate il vostro albergo,
Ove potrete, accompagnata o sola,
Spesso mirarlo dal balcon soprano. (191-202)

⁴⁷ Lo suggeriva Verdino (2007: 106) riprendendo uno spunto del *Paragone della poesia tragica d’Italia con quella di Francia* di Pietro Calepio (1732: 84).

Nel quarto atto, all'inizio della scena dell'agnizione, quella in cui Torrismondo prende consapevolezza dell'avvenuto incesto, il messaggero giunto dalla Norvegia per dare la notizia della morte del re Araldo chiede indicazioni al Coro:

[MESS.] Imparerò da voi la nobil reggia
Del re de' Goti invitto, e dove alberghi
La sua regina?

CORO Ecco il sublime tetto:
Ella dentro dimora, e fuor si spazia
Il re nostro signore. (2597-2601)

I due brani determinano indubbiamente un'opposizione – peraltro non del tutto nuova: si pensi al matrimonio di Massinissa e Sofonisba all'interno del palazzo di Cirta e al campo di Scipione, dove invece vige la legge di Roma, nella tragedia di Trissino – tra spazio pubblico maschile e spazio privato femminile, ma questi due spazi non corrispondono a luoghi diversi entrambi visibili sulla scena. Oltre al fatto che mai nella tragedia Alvida sembra trovarsi effettivamente in un luogo da cui vede senza essere vista, molti incontri tra i personaggi contraddicono questa bipartizione che associa troppo sistematicamente luoghi e generi: è soprattutto il terzo atto, quello in cui si verifica “il maggior viavai di personaggi e di combinazioni d'incontro” (QUARTA 1990: 318), a rimanere irriducibile alla divisione in due spazi. In realtà, prima ancora di essere collegato agli altri riferimenti alla scena, lo scambio di battute che conclude il dialogo tra la nutrice e Alvida avrebbe dovuto essere confrontato con la versione della *Tragedia non finita*:

ALVI. [...] Io pur fra tanto,
Poi ch'altro non mi lice, almen conforto
Prendo dal rimirarlo; e sono uscita
Perché so che sovente ha per costume
Venir tra queste spaziose loggie,
A goder del mattin il fresco e l'ora.

NUTR. Figlia e signora mia, più si conviene
Al decoro regale, ed a quel nom
Che di vergine ancor sostieni e porti,
A le tue regie stanze ora ritrarti,

E quindi (se pur voi) chiusa e celata
Dal balcon a rimirarlo. (184-195)

Il confronto tra i due brani dimostra l'intenzione di Tasso di connotare lo spazio all'insegna del genere - e questo dà ulteriore forza all'argomento di Quarta, corretto proprio sul punto in cui è stato parzialmente contestato -, visto il riferimento della nutrice non più alla convenienza imposta dal "decoro regale", ma allo statuto di "vergine", "fanciulla" e "donna" di Alvida; la lettura congiunta fa vedere poi come lo spazio si allarghi e si precisi, con l'affiancamento alle "logge", prima "spaziose" e poi "adorne", del "campo" dove Torrismondo si dedica ad attività militari, che spiccano come maschili proprio per il contrasto con la sopravvenuta caratterizzazione femminile dello spazio interno. Non si tratta però di spazi ugualmente praticabili né di luoghi simultaneamente visibili agli spettatori: l'interno della reggia rimane uno spazio "retroscenico" da immaginare,⁴⁸ secondo ciò che già chiedeva di fare Giraldi Cinzio quando respingeva l'accusa di inverosimiglianza di Bartolomeo Cavalcanti invocando le esigenze della "rappresentazione" per consentire ai personaggi di parlare come se fossero "nelle più segrete, e più riposte stanze de' Signori" quantunque la scena raffigurasse una città (GIRALDI CINZIO 1970: 483). È proprio questa rappresentazione di una scena urbana che viene consolidata dall'introduzione del riferimento al "campo" - che potrebbe essere genericamente una piazza, uno spazio aperto - a fianco delle "logge": si aggiunga che tale modifica è soltanto la più evidente di una serie di variazioni che concorrono tutte a definire la scena in maniera più articolata rispetto alla *Tragedia non finita*. Si pensi per esempio ai due riferimenti alla rocca di Arana, mai nominata nel frammento pubblicato nel 1582 e invece menzionata per due volte nel *Torrismondo*, da Alvida e dal messaggero che anticipa l'arrivo di Germondo. In entrambi i casi la notazione sostituisce indicazioni più vaghe:

⁴⁸ Sulla tripartizione degli spazi teatrali in "scenico", "retroscenico" ed "extrascenico" cfr. DI BENEDETTO-MEDDA 1997.

Alvida ricorda alla nutrice che Torrismondo aveva detto di “voler le nozze / Celebrar in Arana” (98-99) laddove Galealto si limitava a negare di “voler le nozze / Celebrare in Suezia” (75-76), mentre il messaggero si allegra di essere giunto “a l’alta pompa / Ne la famosa Arana” (917-918) e non più in una non precisata “alma cittade” (811). Un’analoga specificazione agisce sul termine di “cittade”, che Tasso chiarisce ulteriormente in “reggia”: è una modifica suggerita da un’esigenza di accuratezza storica - lo scriveva lo stesso Tasso a Giovan Battista Licino chiedendogli di correggere l’erronea indicazione con cui nella *princeps* si alludeva ad “Arane città reale di Gothia” (SOLERTI 1895, vol. II, lett. LXXVIII, p. 47) -, ma che nella tragedia assume un valore scenico, funzionale a connotare l’opposizione tra il *qui* e l’*altrove* dell’azione. La più definita caratterizzazione dello spazio scenico di Arana, infatti, si accompagna a una parallela precisazione dello spazio “extrascenico”, come si può vedere nel passaggio in cui la nutrice cerca di giustificare agli occhi di Alvida il diverso comportamento tenuto dall’amante a seconda del luogo dove si trova:

E se non mostra ancor l’istesse voglie
 Che mostrò già ne le deserte arene,
 Sai che la solitudine e la notte
 Sono sproni d’amore, ond’ei trascorra;
 Ma lo splendor del sole, il suon, la turba
 Del palagio real, sovente apporta
 Lieta vergogna in aspettando un giorno
 Che per gioia maggior tanto ritarda.
 E s’egli era in quel lido amante ardito,
 Accusar non si dee perch’or si mostri
 Modesto sposo ne l’antica reggia. (180-190)

La doppia opposizione tra “deserte arene” e “palagio real” e tra “in quel lido” e “ne l’antica reggia” riscrive l’omologa serie della *Tragedia non finita* all’insegna sia di una maggiore monumentalità che di una precisazione dello spazio: da un lato, le “case reali” lasciano posto al “palagio” e la “reggia” - prima solo “sua”, cioè di Galealto - assume la qualifica di “antica”; dall’altro, i “luochi solinghi” in cui Galealto era “audace amante” vengono rimpiazzati da un meno indistinto

riferimento a “quel lido”. Un’intenzione analoga ispira le modifiche sugli elementi architettonici degli incubi di Alvida - che nel frammento vede “gocciolar le mura / D’atro sangue” (37-38), mentre nel *Torrismondo* la sua immaginazione le mostra “le mura stillar, sudare i marmi [...] di negro sangue” e un “gran gigante” che sbuca “da le tombe antiche” (40-42) -, l’uso del nome proprio per il “porto di Calarma” (104) in luogo di un generico richiamo ai porti “dentro di Norvegia” (86) e infine la sostituzione del plurale con il singolare per indicare la “solitaria arena” (106), e non appunto le “solitarie arene” (88), in cui sono avvenute le “furtive occulte nozze” (108); e ancora, nel racconto con cui Torrismondo dà al Consigliero la propria versione dell’antefatto, il “solitario lido” (556) sul quale lui e Alvida approdano dopo la tempesta prende il posto delle “bramate arene” (505), mentre la “picciola tenda” (510) dove si consuma l’amore si articola in “ampia tenda” che accoglie gli amanti “ne la più interna parte” (559-560).

La maggiore cura per lo spazio si avverte anche in un uso sempre moderato ma comunque più intenso della deissi nella seconda versione: “già s’aspetta qui, se ’l vero intendo, / De la Suezia il re di giorno in giorno” (137-138), dice la nutrice nel *Torrismondo*, che invece nel cosiddetto *Galealto* diceva “sol s’attende / Il magnanimo re de’ Goti alteri” (131-132); mentre poco più avanti, rimasta sola in scena dopo aver suggerito ad Alvida di ritirarsi, ancora la nutrice annuncia l’arrivo di Torrismondo prima di lasciare con un verso - “Ma ecco il re, cui la regina aspetta” (233) - che chiude una battuta tutta nuova, un momento di transizione tra la scena iniziale con la stessa nutrice e Alvida e quella successiva che vede sul palco Torrismondo e il consigliere che denota l’accresciuta attenzione per le entrate e le uscite dei personaggi. Ne è un ulteriore esempio l’eliminazione di un dettaglio simile a quello che Tasso, postillando la *Sofonisba* di Trissino, aveva accusato di “frivolezza”: ecco dunque che, quando il Messaggero di Germondo arriva ad Arana, non si riferisce più al Coro indicandolo con un deittico probabilmente sentito come superfluo -

“Ma voglio a que’ guerrier, che colà veggio, / Chieder dove del re sia la magione” (814-815) - e assorbito dal movimento scenico.

La costruzione della scena, e dunque del luogo che gli spettatori vedono davanti ai loro occhi, si accompagna a una valorizzazione del contrasto tra quel luogo - il “qui” della scena - e un altrove del quale non c’era traccia nella prima, incompleta versione del testo. Lo spazio della reggia è in opposizione soprattutto con una “spelunca” che ricorre, da prospettive diverse, nei discorsi di Alvida, di Torrismondo e di Rosmonda: per Alvida, l’“orrida spelunca” (49) è quella che compare negli incubi di cui riferisce in apertura alla nutrice, sogno premonitore - per il quale non va esclusa la mediazione di Trissino⁴⁹ - che trasforma la notte in una prefigurazione della morte; per Torrismondo, l’“orrida spelunca” (262), ancora, è quella in cui accetterebbe di trovarsi rinchiuso pur di poter fuggire la luce, gli sguardi degli altri, in una parola la sua posizione; nelle parole di Rosmonda, la “spelunca”, in quel caso “atra” (2345), è quella dove fu tenuta la sorella di Torrismondo, colei che si scoprirà essere Alvida. Un timore, un desiderio impossibile, un passato ignorato che incombe, da lontano - lontano nel tempo e nello spazio -, a connotare la scena come spazio della “dannazione” (ARIANI 1977: LVI). Secondo ciò che si è visto con le serie oppostive ricordate poc’anzi, quelle dove gli amanti ricordavano l’amore consumato in un altro luogo e in un altro tempo, la scena è il risultato di ciò che è già accaduto altrove e insieme l’impossibilità di “inventare una durata spazio-temporale alternativa” (*ibid.*: LV). Più che nella sopravvenuta caratterizzazione incestuosa della trama - si è già detto come in realtà il tema dell’incesto sia antico quanto il frammento della *Tragedia non finita* -, una modificazione del progetto originario si avverte proprio in questa combinazione di cura per lo spazio scenico e di valorizzazione del luogo della scena rispetto a ciò che in scena viene semplicemente raccontato, temuto, rievocato,

⁴⁹ Cfr. la puntuale nota di Martignone in TASSO 1993: 17.

rimpianto. Sarebbe certamente avventato ravvisare in questi particolari un rapporto di causa-effetto tra la costruzione dell'Olimpico, lo spettacolo del marzo 1585 e la tragedia di Tasso, ma non lo è vedere nel passaggio dal *Galealto* al *Torrismondo* una più forte presa in considerazione della rappresentazione e - fatto ancora più importante - delle conseguenze sull'azione del luogo e del tempo in cui l'azione deve svolgersi. Tasso, che con buone ragioni protestava contro l'inversione alla *ratio* dell'unità di azione sostenuta da Castelvetro, 'scopre' con il *Torrismondo* che la teoria di Castelvetro è sì scorretta dal punto di vista dell'esegesi aristotelica, ma coglie un aspetto determinante del modo in cui l'azione tragica deve essere interpretata. Ricavare l'unità di azione dal luogo e dal tempo in cui l'azione si svolge è sbagliato, e tuttavia è vero che l'azione cambia a seconda delle sue condizioni di luogo e di tempo: ciò spiega, per esempio, perché il personaggio di Torrismondo sia "incapace di istituire un qualsiasi rapporto dialettico" (*ibidem*), di trovare quindi una soluzione alla situazione - al "nodo", come lo stesso Torrismondo definisce la propria condizione con un rinvio metaletterario al termine aristotelico⁵⁰ - cui è condannato. Nel corso del testo, Torrismondo allude sia all'aspetto temporale sia alla dimensione spaziale della sua condizione tragica: "Tarda incontra al dolor sarà l'aita / Se dee portarla il tempo" (703-704), commenta Torrismondo dopo che già il Consigliero gli ha detto che, sebbene non esiste dolore così grave "che mitigato al fin non sia dal tempo" (696), nel caso suo il rimedio deve venire dal "valore interno" (701) e non dal "volgar conforto" (700) dell'aspettare; e poche centinaia di versi più avanti, rimasto solo in scena una volta appresa la notizia dell'imminente arrivo di Germondo, Torrismondo oppone ripetutamente l'"allora" (1006) in cui poteva agire all'"ora fatale" (1015) che

⁵⁰ Senza misconoscere l'importanza dei rinvii intertestuali segnalati da Martignone, primo fra tutti quello all'espressione dantesca, riferita all'espiazione, di "solvere il nodo", mi sembra preferibile leggere aristotelicamente, cioè come ripresa del concetto di *désis*, il richiamo di Torrismondo all'"inestricabil nodo" che "scioglièr più non si può" in cui lo hanno costretto Amore e Fortuna (600-602). Poco più avanti, sempre parlando con il Consigliero, Torrismondo ribadisce l'idea: "Questo, questo è quel nodo, oimé dolente, / Che scioglièr non si può, se non si tronca / Il nodo ov'è la vita / A queste membra unita" (739-742).

non gli concede più di farlo, non solo tempo ma luogo - “il forte punto / Ch’io cerco di fuggire; e l’ cerco indarno” (1015-1016) - dove ormai l’azione è impossibile.

Allargando l’analisi alle battute degli altri personaggi, sembra che la tragedia disegni un processo di progressivo riconoscimento dell’insufficienza della virtù individuale rispetto alle condizioni spazio-temporali in cui questa stessa virtù deve manifestarsi. Si pensi al Consigliero, che prospetta a Germondo l’utilità di suggellare l’amicizia tra lui e Torrismondo, e quindi l’alleanza tra la Svezia e la Gozia, con un matrimonio politico - che a quel punto dovrebbe essere tra Germondo e Rosmonda - che consolidi un legame presentato come la vera “difesa” e il vero “sostegno” dello stato:

Perché non fan sì forti i nostri regni
Stagni, paludi, monti, e rupi alpestri,
E città d’alte mura intorno cinte,
E moli, e porti, e l’ocean profondo,
Come il vostro valor, ch’in voi s’agguaglia
A la vostra grandezza, e ’l nome vostro,
E i cavalieri egregi, e i duci illustri.
Lascio tanti ministri, e tanti servi,
Tante vostre ricchezze antiche e nove:
Ben senza voi sì grandi e sì possenti
L’umil plebe saria difesa inferma
Di fragil torre, e voi le torri eccelse
Sete di guerra, e i suoi torreggianti scogli. (2016-2028)

Germondo accusa il Consigliero di “pensier canuto e di canuta etade” (2093), replicando che l’amicizia tra lui e Torrismondo, stretta da “amor, fede, valor”, non richiede alcuna forma di consolidamento esterno ma basta a sé stessa: non servono “nove nozze” che la stringano “con più tenace nodo” (2099-2100) né serve che la si metta sullo stesso piano delle fortificazioni che proteggono lo stato. Rispetto a questo massimo di affidamento sulla virtù individuale, spicca per contrasto il discorso con cui nell’atto conclusivo Germondo lamenta la perdita totalizzante dell’amico - “Io tutto perdo / Poiché lui perdo” (3140-3141) - e invoca una serie di catastrofi che

possano corrispondere al suo lutto, quasi meravigliandosi che la reggia, e dunque il luogo costruito sulla scena, non crolli a sua volta per il dolore della morte di Torrismondo:

Perdere ancora il cielo il sol dovrebbe,
E 'l sole i raggi, e la sua luce il gorno,
E per pietà celar l'oscura notte
Il fallo altrui co 'l tenebroso manto;
Perdere il mare i lidi, e l'alte sponde
Gli ondosi fiumi, e ricoprir la terra
Ingrata, or che non sente e non conosce
Il danno proprio, e non s'adira e sterpe
Faggi, orni, pini, cerri, antiche querce,
Alti sepolcri, e d'infelice morte
Dolente e mesto albergo, *o pur non crolla*
Questa gran reggia, e le superbe torri,
E non percote i monti a' duri monti,
E non rompe i lor giochi, e i gravi sassi
Non manda giù de l'aspre rupi al fondo,
E nel suo grembo alta ruina involve
Di mete, di colossi e di colonne,
Perché non sia angusta e 'ndegna tomba;
E da valli, e da selve, e da spelunche,
Con spaventose voci alto non mugge,
Per far l'essequie con l'estremo pianto.
Che darà al mondo ancor perpetuo affanno. (3149-3170, corsivi aggiunti)

Gli stessi elementi architettonici della città o della reggia che cedevano al valore dei sovrani per la difesa dei regni sono ora tutto ciò che resta: ciò che doveva valere di più, la virtù individuale, passa, mentre il luogo resiste a certificare, proprio nell'opposizione a distanza tra il discorso del Consigliero e il lamento di Germondo, la limitata possibilità di azione del soggetto, il suo assoggettamento a condizioni spazio-temporali che lo trascendono.

Si è accennato sopra a una scoperta da parte del Tasso del *Torrismondo* di quanto di vero ci fosse, perlomeno a livello implicito, nell'interpretazione dell'unità di azione proposta da Castelvetro. È utile sottolineare che si tratta di una scoperta a propria volta implicita, cioè non valorizzata apertamente da una teoria e anzi compiuta a dispetto di una teoria, quella tassiana, dichiaratamente contraria alle posizioni di Castelvetro. Se è lecito usare l'idea di scoperta,

insomma, occorre farlo considerando il testo stesso, il *Torrismondo*, l'elemento che rivela, in parte contro la poetica del suo autore, il ruolo dello spazio e del tempo nell'azione tragica. Non è uno svelamento compiuto soltanto dalla tragedia di Tasso, ma è significativo che un esempio si verifichi in Tasso proprio per il contrasto tra poetica della tragedia e tragedia stessa, tra ciò che il poeta dice e ciò che il poeta - anzi, ciò che il testo - fa. Si torna così al punto su cui si era conclusa la prima parte, con la necessità di integrare i testi tragici in un percorso fino a quel momento soltanto teorico: sul finire di questa seconda parte, la discussione del rapporto tra poetiche e testi, e in particolare della cecità delle prime rispetto a certe caratteristiche dei secondi, rilancia la questione verso il tema del rapporto tra la poetica della tragedia e la filosofia del tragico, la domanda su cui si concluderà questo lavoro.

Coda

Da Tasso a Tolstoj: poetica della tragedia e filosofia del tragico

“Filosofia” è una parola che fa parte del titolo di questo lavoro, eppure fino a qui è stata usata raramente. Ciò è dovuto a una scelta precisa, che corrisponde a uno stato degli studi sul quale pesa ancora molto la celebre distinzione di Szondi secondo cui “fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia” mentre “solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico” (SZONDI 1999: 3). Una volta ammessa questa discontinuità, oggi più dibattuta che in passato ma ancora largamente accolta,¹ è possibile chiedersi se e quale rapporto ci sia tra due discorsi, poetica della tragedia e filosofia del tragico, che hanno rispettivamente un approccio normativo e uno speculativo verso il loro oggetto. È un problema su cui le posizioni espresse dalla critica sono molto varie, ma il dibattito si può inquadrare a partire dai suoi estremi. Da un lato si colloca chi ha visto nella *Poetica* di Aristotele il tentativo di rimuovere dalla tragedia il suo tema più autentico, quello del conflitto, che, intuito ma contrastato da Platone, sarebbe stato compreso e rivalutato solo con Hegel (GELLRICH 1988); dall’altro lato, invece, sta chi ha non soltanto ribadito lo scarto già messo in luce da Szondi, per il quale in effetti la filosofia del tragico è un discorso almeno in parte autonomo rispetto alla tragedia intesa come forma letteraria, ma ha ritenuto che la filosofia del tragico sia un progetto intellettuale di cui liberarsi, dannoso per l’interpretazione delle tragedie e responsabile di postulati metafisici ormai logori (HOXBY 2015). Il punto su cui esiste un accordo tra queste due opposte letture va individuato nell’inutilità o nell’insufficienza dell’apparato teorico rivale per l’interpretazione dei testi e nella incompatibilità tra le categorie della poetica e quelle della filosofia: se da una parte si crede che la poetica della tragedia di tradizione aristotelica non sia

¹ Si vedano per esempio le riserve di ZANIN 2017 e SAVETTIERI 2017, ma parte ancora da Szondi riconoscendone pienamente la validità il profilo dedicato al concetto del tragico di GENTILI-GARELLI 2010.

paradossalmente in grado di comprendere l'oggetto letterario a cui pure dà le regole e debba essere abbandonata a favore di un approccio filosofico ai testi tragici, dall'altra si ritiene che la filosofia del tragico porti a fraintendere la tragedia come genere letterario perché non fondata sulle norme di questo stesso genere, e che sia dunque da abbandonare a favore di un ritorno storicista alle categorie di cui le tragedie sono state di volta in volta espressione.

Sono questi i motivi per cui un'applicazione immediata della filosofia del tragico alle tragedie e ancora di più una commistione tra la filosofia del tragico e la poetica della tragedia doveva essere evitata, e anzi proprio la sovrapposizione di livelli teorici non coerenti tra loro è il limite delle letture che finora hanno cercato di studiare la portata filosofica della tragedia cinquecentesca (MASTROCOLA 1998). Ciò tuttavia non significa che il progetto vada lasciato cadere: per portarlo avanti, però, serve problematizzare esplicitamente la frattura individuata da Szondi, perché altrimenti si corre il rischio di sopravvalutare la dimensione filosofica di una teoria della letteratura normativa (agli occhi di chi ha valorizzato la filosofia del tragico a spese della poetica della tragedia) oppure di imporre alla poetica della tragedia categorie a essa estranea (agli occhi di chi ha proposto di adottare una prospettiva storicista tralasciando la filosofia del tragico).² Poetica della tragedia e filosofia del tragico, insomma, non possono essere parte della stessa storia, a meno di non riuscire a provare che il passaggio dall'una all'altra nasconde una continuità e che la ricezione di Aristotele più ancora che la stessa *Poetica* - testo che, se non altro per ragioni di fondazione della riflessione teorica sulla tragedia, ha meno avversari tra i sostenitori della filosofia del tragico rispetto alle poetiche aristoteliche cinquecentesche - ha avuto un ruolo nel percorso che conduce a ripensare la tragedia su basi filosofiche.

² Su questi aspetti cfr. anche GOLDHILL 2012: 249-264.

Il presente lavoro aveva precisamente l'obiettivo di portare elementi utili a dimostrare quest'ultima ipotesi: la poetica cinquecentesca e insieme il revival tragico del Cinquecento sono una fase all'interno di una storia che più tardi assume una portata filosofica – e al tempo stesso una portata marcatamente europea: si pensi all'importanza del teatro francese del Seicento o alle origini tedesche della filosofia del tragico – anche se ciò che rende per così dire 'filosofico' il piano della teoria e della prassi cinquecentesca della tragedia non è stato tematizzato né nel Cinquecento né dopo come 'filosofico' in senso esplicito. In altre parole, il ruolo della poetica della tragedia e della tragedia cinquecentesca è stato latente (e perciò misconosciuto), e tuttavia importante non solo come preconditione della filosofia del tragico ma anche per il ripensamento filosofico dell'azione. Ciò è accaduto proprio attraverso l'elemento, la rielaborazione dell'unità di azione con la formalizzazione dell'unità di tempo e dell'unità di luogo, spesso considerato come l'esempio della massima distanza tra la poetica della tragedia e la filosofia del tragico.³ Se “architettura” e “pittura” stanno a monte della ricezione di Aristotele e, come si è visto nella prima parte del lavoro, concorrono a rideterminare l'unità di azione, il termine “filosofia” guarda al risultato del processo, alla dimensione che l'unità di azione – divenuta unità di azione, tempo e luogo – assume una volta ridefinita nel Cinquecento italiano.

Secondo colui che è ritenuto l'iniziatore della filosofia del tragico, Schelling, l'essenza della tragedia consiste in “ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Nothwendigkeit als objektiver” (SCHELLING 1980: 337): ciò significa che la tragedia deve essere davvero ritenuta “die letzte Synthese aller Poesie” (336), dal momento che racchiude in sé “die Naturen beider entgegengesetzten Gattungen” (331) – dell'epica e della lirica – mettendo in scena tra i loro elementi costitutivi della libertà e della necessità un conflitto nel quale “beide **als solche** erscheinen” (333).

³ Si vedano le critiche di Young 2013 a Castelvetro, già ricordate nell'introduzione alla prima parte di questo lavoro.

Schelling sostiene che nell'epica non ci sia alcun conflitto, poiché in essa la necessità prevale manifestandosi come destino; il conflitto fa invece parte del genere lirico, ma in una forma esclusivamente soggettiva che non ha niente a che fare con la necessità oggettiva. È perciò soltanto la tragedia il genere che permette quella relazione dialettica tra i due termini nella quale “beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen” (337).

L'analisi della tragedia greca proposta da Schelling si divide in una presa in considerazione delle sue caratteristiche esterne e di quelle interne, cioè della sua forma e del suo contenuto (YOUNG 2013: 80). Il tratto decisivo della tensione tra libertà e necessità riguarda il lato del contenuto; tuttavia la forma esterna della tragedia è importante per la definizione del genere, ed è proprio nella discussione delle caratteristiche esterne che Schelling tocca l'inevitabile tema della, o delle, unità. La lettura inizia seguendo gli schemi della *Poetica* di Aristotele, in particolare quando, a proposito dell'azione, si distingue tra un'azione narrata che avviene nel pensiero e una che invece viene rappresentata oggettivamente e realmente veduta sulla scena e che dunque deve adeguarsi alle leggi della visione e della percezione (SCHELLING 1980: 348): da ciò consegue l'esigenza della *Stetigkeit der Handlung*, un'idea che riprende pressoché testualmente il principio aristotelico dell'unità d'azione. Il termine “aristotelico” va in questo caso inteso in senso stretto, perché Schelling ritiene che le tragedie, soprattutto le tragedie francesi, siano impropriamente dette “tragedie” (“*abusive Tragödien*”): il teatro francese non rispetta l'unità di tempo (“die Stetigkeit der Zeit”) se non in quanto semplice limitazione, rivelandosi incapace di concepire una grande azione che si svolga in maniera concentrica, come intorno a un medesimo punto soltanto. Subito dopo queste osservazioni, Schelling afferma che “die Stetigkeit der Zeit ist eigentlich von den drei Einheiten, die Aristoteles gibt, die herrschende”; di più: “was die sogenannte Einheit des Orts betrifft, so braucht diese bloß insofern stattzufinden, als sie für die Stetigkeit der Zeit nothwendig

ist” (348), tanto che non mancano esempi di tragedie antiche – viene fatto il caso dell’*Aiace* di Sofocle – in cui si verificano cambiamenti di luogo (*ibid.*: 348-349).

Che l’unità di luogo dipenda dall’unità di tempo è un’interpretazione che potrebbe sembrare fedele alla lettera Aristotele, ma che l’unità di tempo sia quella predominante (“die herrschende”) e soprattutto che Aristotele fissi la regola di tutte e tre le unità (“...den drei Einheiten, die Aristoteles gibt”) sono idee che non corrispondono al testo della *Poetica*. Quando si tratta delle tre unità, lo si è ripetuto ormai molte volte, ci si riferisce più alla ricezione di Aristotele che non alla *Poetica*: per questo motivo è possibile chiedersi se, malgrado l’esplicita critica rivolta ai “francesi”, le categorie attraverso cui Schelling analizza la tragedia non siano condizionate dal modo in cui Aristotele è stato riletto in Italia e in Francia tra Cinque e Seicento. Ancora più specificamente ci si può chiedere se la gerarchia tra la forma interna e quella esterna della tragedia tale per cui è possibile sostenere che “die äußere Stetigkeit der Handlung [...] ist nur die äußere Erscheinung der inneren Stetigkeit und Einheit der Handlung selbst” (*ibid.*: 1980: 349) corrisponda davvero a una gerarchia per cui l’unità di azione è la causa di ciò che si manifesta come effetto sul piano dell’unità di luogo e dell’unità di tempo.

Nella seconda parte dell’epilogo di *Guerra e pace*, Tolstoj affronta un problema che riguarda la filosofia della storia⁴ e cerca di comprendere quale sia il particolare equilibrio tra “libertà” e “necessità” che determina il corso delle azioni umane. “Il rapporto fra libertà e necessità”, scrive, “diminuisce o aumenta secondo il punto di vista dal quale osserviamo il fatto, ma questo rapporto resta sempre inversamente proporzionale” (TOLSTOJ 1942: 1412-1413). È un principio che non sorprende, e che anzi ha l’aspetto di una tautologia: immaginando di disporre i termini in un

⁴ Sulla filosofia della storia di *Guerra e pace* ho trovato utile, anche se critico verso Tolstoj, SEELEY 1978. Per altra bibliografia e per una discussione più recente della filosofia della storia tolstojana (vista come principio organizzativo dell’intero *Guerra e pace*) si può vedere TREPANIER 2011.

quadrato semiotico, “libertà” e “necessità” stanno l’uno all’altro in relazione di contrarietà.⁵ Più interessanti sono le conseguenze che Tolstoj riesce a ricavarne per l’impostazione della sua analisi; poco dopo il passo citato, dice infatti che

Tutti i casi, senza eccezione, nei quali aumenta o diminuisce la nostra rappresentazione della libertà e della necessità hanno soltanto tre ragioni:

- 1) il rapporto dell’uomo che ha commesso l’atto col mondo esteriore;
- 2) col tempo;
- 3) con le cause che hanno determinato l’atto. (*Ibid.*: 1413)

Spazio, tempo e causalità sono quindi le tre categorie che condizionano il modo in cui è possibile interpretare la relazione tra libertà e necessità. “Se noi osserviamo un uomo isolato, senza rapporti con tutto ciò che lo circonda, ogni atto di lui ci appare libero”; al contrario, “se vediamo un qualsiasi rapporto fra lui e ciò che lo circonda”, notiamo che ognuna delle condizioni esterne “esercita una sua influenza su di lui e condiziona almeno una parte della sua attività” (*ibid.*: 1414): ne consegue che “quanto più vediamo di queste influenze, tanto più diminuisce la nostra rappresentazione della sua libertà e cresce la nostra rappresentazione della necessità alla quale egli è soggetto”. Lo stesso si può dire per il secondo e per il terzo punto, e dunque per il tempo e per la causalità: “per rappresentarci un uomo assolutamente libero, non sottoposto alla legge di necessità”, dovremmo insomma “rappresentarcelo *fuori dello spazio, fuori del tempo e indipendente dalle cause*”; simmetricamente, “per rappresentarci l’azione di un uomo non sottoposto alla legge di necessità, senza libertà, dobbiamo ammettere la conoscenza di una *infinita* quantità di condizioni spaziali in un *infinito* periodo di tempo e per un’*infinita* serie di cause” (*ibid.*: 1419). Presi nella loro unilateralità, entrambi questi scenari sono impossibili, ma Tolstoj non intende indicare quale dei due sia da preferire, quanto piuttosto dimostrare il principio in base

⁵ Mi riferisco al “quadrato semiotico” di Greimas, per il quale rinvio almeno GREIMAS-COURTÉS 1979 e alla sintesi di MARRONE 2011.

la quale spazio, tempo e causalità condizionano la libertà e la necessità di chi agisce e insieme la possibilità di rappresentare e concepire l'azione.

Con Tolstoj si è ormai apparentemente lontanissimi dalla tragedia, ma come si vede i concetti in gioco sono sia quelli della filosofia del tragico, in particolare libertà e necessità, sia quelli della poetica della tragedia, e cioè il rapporto tra spazio, tempo e azione. Soprattutto c'è in gioco la relazione tra un piano e l'altro: il modo in cui il grado di libertà o necessità di un'azione varia al variare della quantità di spazio e di tempo che si include nell'azione stessa. Dalle condizioni per così dire oggettive, esterne all'azione - spazio e tempo -, si passa all'interpretazione interna dell'azione e della posizione dell'agente, più o meno libero di agire a seconda della porzione del flusso spazio-temporale da cui si ritaglia ciò che viene definito azione. Ecco che la semplice limitazione dello spazio e del tempo di cui Schelling aveva parlato in termini negativi riguardo al teatro francese è in realtà una condizione che determina un concetto: una regola, per richiamare l'accezione normativa nella poetica, che diventa un principio speculativo.

Una volta compiuto questo passaggio dalle condizioni materiali alle conseguenze concettuali il principio può fare a meno di risalire alle sue cause e sussiste autonomamente, imponendosi al di là del caso specifico della tragedia che pure è il laboratorio di tale ripensamento della dimensione - concreta e poi speculativa - spazio-temporale dell'azione. In altre parole, questo modello di unità di azione come assoggettamento dell'azione alle sue condizioni di spazio e di tempo vive una fase di elaborazione nella tragedia italiana e nella poetica della tragedia del Cinquecento, ma, diventato concetto e svincolato dalle sue cause, vale anche al di fuori del suo contesto originario. Ciò spiega perché, per esempio, un'opera come la *Gerusalemme liberata* conti numerose letture che apparentano il testo alla tragedia, svariate analisi che si concentrano sull'unità di azione e molti

studi che indagano la questione dello spazio (e in misura minore del tempo) all'interno del poema.⁶

Alcuni di questi tre elementi sono stati talvolta collegati tra loro, ma mai tutti insieme sistematicamente. La valorizzazione della vocazione tragica della *Gerusalemme liberata* spetta in primo luogo a Raimondi, che in uno studio ormai classico ha discusso e sviluppato un'ipotesi in precedenza formulata da Pollman sulla possibilità di applicare al poema epico di Tasso la struttura in cinque atti della tragedia.⁷ Da lì in poi, anche sulla base di un parallelo rapporto di ibridazione tra l'epica e la tragedia che dà forma all'*Eneide*,⁸ uno dei principali modelli di Tasso, si è imposta l'idea che il testo abbia un'ispirazione tragica non solo in alcuni dei suoi più celebri episodi⁹ o nel destino di certi personaggi,¹⁰ ma proprio nella sua struttura.

Per quanto non sia sfuggita la concezione teatrale che Tasso mostra di avere quando pensa al suo testo in termini di luogo - "scena epica" è un sintagma d'autore, che si legge in una lettera a Scipione Gonzaga del 14 maggio 1575 (*LP IX*, TASSO 1995: 74) -,¹¹ non si è sufficientemente messo in luce che di origine tragica è la mossa di intervenire sull'unità di azione dei personaggi intervenendo sulle condizioni di spazio e di tempo. Eppure è esattamente questo che accade nel poema: si pensi al taglio progressivo ma inesorabile del viaggio del canto XV, che in una prima fase raggiungeva l'America, per poi essere ridotto alle Isole Fortunate - la versione che ancora si

⁶ Sullo spazio cfr. CONFALONIERI 2012 con ulteriori riferimenti bibliografici. Sul tempo cfr. almeno JONARD 1974 e CHEMELLO 1982.

⁷ Cfr. POLLMANN 1966 e RAIMONDI 1980.

⁸ Cfr. CONTE 1984 e 2007.

⁹ Cfr. per esempio CARERI 2001 su Tancredi e Clorinda dal punto di vista della ricezione figurativa.

¹⁰ Cfr. già GETTO 1959 su Solimano, al punto di vista è affidata la presa di coscienza dello stato umano come "aspra tragedia" (*Gerusalemme liberata XX*, 83), da cui il titolo di ARDISSINO 1996.

¹¹ Su questo cfr. BRUSCAGLI 1983, più di recente ripreso e giustamente valorizzato da FERRETTI 2010.

trova nella *Gerusalemme liberata* - e infine cancellato del tutto e sostituito da una più limitata escursione sul monte Libano.¹² In termini di motivazione all'azione da parte dell'eroe cui nel poema è affidato il ruolo di Achille, Rinaldo e poi Riccardo, l'intervento di Tasso è apparentemente radicale ma in realtà più contenuto: l'amore per Armida perde progressivamente il ritorno di fiamma della conciliazione finale, segno peraltro che la fiamma non si era spenta completamente,¹³ già nel corso della tormentata elaborazione della *Liberata*,¹⁴ ma nella *Conquistata* l'amore sarà stato sostituito da una passione, un'amicizia a propria volta quasi amorosa, per l'amico Ruperto, a testimonianza del fatto sul contrasto tra passione individuale e valori collettivi - uno dei temi su cui più spesso si sono soffermate le letture riguardanti l'unità di azione - le modifiche non sono poi così forti.¹⁵ Fortissime le sono, invece, sulle condizioni spaziali: che ciò avvenga in un testo non vincolato alla necessità della rappresentazione, e quindi sottratto alla verifica della visione da parte degli spettatori, lascia pensare che Tasso avesse compreso la possibilità di intervenire sul significato 'filosofico' dell'azione cambiando le condizioni di spazio-temporali all'interno delle quali essa doveva compiersi.

Era quest'ultima una scoperta che aveva fatto la tragedia del Cinquecento e che sarebbe stata in grado di vivere al di fuori del genere letterario che l'aveva resa possibile - a provarlo è l'epica della *Gerusalemme liberata* - e di sopravvivere nel tempo in cui quello stesso genere sarebbe stato visto come irrimediabilmente passato. Sarebbe stato il tempo della filosofia del tragico e della parallela (e presunta) scomparsa della tragedia:¹⁶ ma si commetterebbe un errore se, a patto di

¹² Cfr. in proposito LARIVAILLE 1994, CACHEY 1995: 223-283 e ZATTI 1996: 167-189..

¹³ Cfr. CAVALLO 2004: 186-228.

¹⁴ Cfr. diversi studi raccolti in POMA 2005 (soprattutto pp. 87-144 e 165-177).

¹⁵ Cfr. RESIDORI 2004 e CONFALONIERI 2014.

¹⁶ Lo studio più celebre su questo rimane STEINER 1961.

proteggere le tragedie antiche e di età moderna da categorie interpretative articolate solo molto tempo dopo il loro apparire, si finisse per non riconoscere il ruolo di quelle stesse tragedie e delle poetiche che le resero possibili per una riflessione filosofica che avuto un ruolo così importante, esaurito o no che sia, nella storia del pensiero.¹⁷

¹⁷ Cfr. BILLINGS-LEONARD 2015.

Indice delle illustrazioni

Fig. 1 (p. 56): Leonardo da Vinci, *Uomo vitruviano*, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Fig. 2 (p. 56): Francesco di Giorgio Martini, *Uomo vitruviano*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Ashb. 361, fol. 5r.

Fig. 3 (p. 57): *M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula*, Venezia, Giovanni da Tridentino, 1511, 22v.

Fig. 4 (p. 57): *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece...*(ed. Cesare Cesariano), Como, Gottardo da Ponte, 1521, 50r.

Fig. 5 (p. 62): Franchino Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano, Gottardo da Ponte, 1518.

Fig. 6 (p. 82): Francesco di Giorgio Martini, codice Magliabechiano II.1.141.

Fig. 7 (p. 82): Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, Yale University, Beinecke Library, cod. Beinecke 491, f14r.

Fig. 8 (p. 82): Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, Torino, Biblioteca Reale, codice Saluzziano 148, f. 3r.

Fig. 9 (p. 122): Fra Carnevale (?), *The Ideal City*, circa 1480-1484, Baltimore, The Walters Art Museum.

Fig. 10 (p. 123): Pittore dell'Italia centrale (già attribuita a Luciano Laurana), *Città ideale*, circa 1480-1490, Palazzo Ducale di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Fig. 11 (p. 124): Sebastiano Serlio, *Scena comica*, in SERLIO 1545, 67v.

Fig. 12 (p. 124): Sebastiano Serlio, *Scena tragica*, in Serlio 1545, 69r.

Fig. 13 (p. 198): Jacopo Tintoretto (attribuito), *Luigi Groto*, circa 1582, Adria, Municipio.

Fig. 14 (p. 198): Taglio di Po, stemma comunale.

Fig. 15 (p. 204): SERLIO 1540, frontespizio.

Fig. 16 (p. 204): Vincenzo Scamozzi, Teatro all'Antica di Sabbioneta (1588-1590).

Bibliografia

- ACIDINI, C. 1980. "Introduzione", in G. Spini, *I tre primi libri sopra l'istituzioni de' Greci et Latini architettori*, a c. di C. Acidini, in *Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*, a c. di F. Borsi, C. Acidini, D. Lamberini, G. Morolli, L. Zangheri, Firenze, Gonnelli, 13-30.
- AGAMBEN, G. 2008. *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ALBERTAZZI, S. 2006. *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi.
- ALBERTI, L.B. 1485. *De re aedificatoria*, Firenze, Niccolò di Lorenzo Alamanni.
- ALBERTI, L.B. *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo e traduzione a c. di G. Orlandi, introduzione e noti di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo.
- ALFANO, G., GIGANTE, C., RUSSO, E. 2016. *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno Editrice.
- ANGUILLARA, G.A. DELL'. 1813. "Poesia", *Il Poligrafo* 3, n. 36, domenica 5 settembre, 561-563.
- ARCHAMBAULT, P. 1967. "The Metaphor of the 'Body; in Renaissance Political Literature", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 29, 21-53.
- ARDISSINO, E. "L'aspra tragedia". *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki.
- ARETINO, P. 1546. *L'Horatia*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- ARETINO, P. 1991. *L'Orazia*, ed. critica a c. di M. Lettieri, con un saggio sulla storia della critica di R.M. Morano, Rovito (CS), Marra,
- ARETINO, P. 1995. *Lettere. Libro primo*, a c. di F. Erspamer, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.
- ARETINO, P. 1997-2002. *Lettere*, a c. di Paolo Procaccioli, 6 voll., Roma, Salerno Editrice.
- ARETINO, P. 1995. *Lettere. Libro secondo*, a c. di F. Erspamer, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.
- ARETINO, P. 2005. *L'Orazia*, in *Teatro*, tomo III, *Il filosofo - L'Orazia*, a c. di A. Decaria e F. Della Corte, Roma, Salerno Editrice, 185-272.
- ARETINO, P. 2010. *Teatro*, tomo II, *Il Marescalco - Lo Ipocrito - Talanta*, a c. di G. Rabitti, C. Boccia e E. Garavelli, Roma, Salerno Editrice.

- ARGAN, G.C. 1969. *The Renaissance City*, New York, George Braziller.
- ARIANI, M. (a c. di) 1977. *La tragedia del Cinquecento*, in *Il teatro italiano*, Torino, Einaudi,
- ARIANI, M. 1974. *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki.
- ARISTOTLE 1987. *The Poetics of Aristotle*, translated with commentary by S. Halliwell, London, Duckworth.
- ARISTOTELE 2010. *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di D. Guastini, Roma, Carocci.
- ASOR ROSA, A. 1985. *L'ultimo paradosso*, Torino, Einaudi.
- ATKINSON, N. 2013. "The Italian Piazza: From Gothic Footnote to Baroque Theater", in *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, eds. B. Bohn and J.M. Saslow, Chicester, Wiley-Blackwell, 561-581.
- ATTOLINI, G. 1988. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 1988.
- BACCHI, T. 1988. "Pellegrino Prisciani e la sua vocazione cartografica", *Schifanoia* 6, 187-191.
- BACHELARD, G. 1938. *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin.
- BALDASSARRI, G. 1977. "Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica*", *Studi tassiani* 26, 5-38.
- BALDASSARRI, G. 1981. "Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Trissino", *Studi tassiani* 29-30-31, 5-18.
- BALDASSARRI, G. (a c. di) 1982. *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Milano, Unicopli.
- BALDASSARRI, G. 1988. "Gli 'estratti' dalla 'Poetica' del Castelvetro", *Studi tassiani* 36, 73-128.
- BALDASSARRI, G. 1995. *La prima formazione delle idee tassiane sulla poetica*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a c. di G. Da Pozzo, Venezia, Il Cardo, 63-66.
- BALDASSARRI, G. 1999. "Torquato Tasso", in *Storia generale della letteratura italiana*, a c. di N. Borsellino e W. Pedullà, vol. 5. *L'età della Controriforma. Il tardo Cinquecento*, Milano, Motta, 281-446.
- BALDASSARRI, G. 2013. *Angelo Ingegneri. Itinerari di un uomo di lettere*, Vicenza, Accademia Olimpica.
- BARATTO, M. 1964. *Tre saggi sul teatro. Ruzante, Aretino, Goldoni*, Venezia, Neri Pozza.

- BARBARO, D. 1970. *Della eloquenza (1557)*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, vol. II, 335-451.
- BARBIERI, F. 1974. “Il Teatro Olimpico: dalla città esistenziale alla città ideale”, *Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio* 16, 309-322.
- BARBIERI, F. 1980. “Giangiorgio Trissino e Andrea Palladio”, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico, Vicenza, Accademia Olimpica, 191-211.
- BARKAN, L. 1975. *Nature's Work of Art: The Human Body as Image of the World*, New Haven and London, Yale University Press, 1975.
- BAROCCHI, P. 1984. “Fortuna dell’Ariosto nella trattatistica figurativa”, in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 53-67.
- BAXANDALL, M. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Clarendon Press.
- BAZOLI, G. 2004. “Grotto e Shakespeare: un confronto possibile?”, *Quaderni Veneti* 39, 7-27.
- BENEDETTI, L. 1996. *La sconfitta di Diana. Un percorso per la “Gerusalemme liberata”*, Ravenna, Longo.
- BENZONI, G. 2000. “Paolo III”, in *Enciclopedia dei papi*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 91-111.
- BERZAL DE DIOS, J. 2019. *Visual Experiences in Cinquecento Theatrical Spaces*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- BIFFI, M. 2006. “Il lessico dell’architettura nella storia della lingua italiana”, in *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, a c. di J. Gudelj e P. Nicolini, Milano, Bruno Mondadori, 75-132.
- BIFFI, M. 2009. “Il teatro di Vitruvio: alcune osservazioni lessicali in margine alle prime traduzioni in volgare”, in *Saggi di letteratura architettonica. Da Vitruvio a Winckelmann*, vol. II, a c. di Lucia Bertolini, Firenze, Olschki, 57-85.
- BILLINGS, J., LEONARD, M. (eds.). 2015. *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford, Oxford University Press.
- BLOCH, M. 2006. *Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien*, préface de Jacques Le Goff, édition établie par préparée par A. Becker et E. Bloch, Paris, Gallimard, 843-985.
- BOCCHI, F. 1886. *Luigi Groto (il Cieco d’Adria). Il suo tempo, la sua vita e le sue opere*, Adria, Tipografia Eredi Guarnieri.

- BODART, D. 2013. "Tintoretto e il ritratto di Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria", in *Toward a Festschrift: Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, ed. M. Israëls and L.A. Waldman, Florence, Villa I Tatti - The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, 401-408 (fig. p. 891).
- BOIARDO, M.M. 2009. *Timone - Orphei tragoedia*, a c. di. M. Acocella e A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea.
- BORSELLINO, N., MERCURI R. 1973. *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza.
- BOTTONI, L. 1999. "Il teatro del Cinquecento", in *Storia generale della letteratura italiana*, a c. di N. Borsellino e W. Pedullà, vol. 5, *L'età della Controriforma. Il tardo Cinquecento*. Milano, Motta, 27-166.
- BOTTONI, L. 2005. *La messinscena del Rinascimento*, vol. 1, "Calandra": una commedia per il papato, Milano, FrancoAngeli.
- BRAY, R. 1927. *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette.
- BRUSCAGLI, R. 1983. "Il campo cristiano nella *Liberata*", in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 187-222.
- BRUSCHI, A. 1978. "Luca Pacioli, *De divina proportione*", commento di A. Bruschi, trascrizione di A. Masini, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a c. di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri e R. Bonelli, Milano, Il Polifilo, 23-144.
- BUTCHER, S.H. 1895. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, Macmillan.
- CACHEY, T.J. 1995. *Le Isole Fortunate. Appunti di storia letteraria italiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- CAIRNS, C. 1985. *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice, 1527-1556*, Firenze, Olschki.
- CAIRNS, C. 1995. "La sceonografia per la *Talanta* del 1542", in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, Salerno Editrice, 231-243.
- CALEPIO, P. 1732. *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Zurigo, Marco Rordorf.
- CALLEGARI, M. 2015. "Pinelli, Gian Vincenzo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 405-407.
- CAMILLO, G. 2015. *L'idea del teatro - Con l' "Idea dell'eloquenza", il "De transmutatone" e altri testi inediti*, a c. di L. Bolzoni, Milano, Adelphi.

- CANATO, C. 1987. "Adria: urbanistica del territorio nel tempo", in *Luigi Groto e il suo tempo*, Atti del convegno di studi, Adria, 27-29 aprile 1984, Rovigo, Minelliana, 61-64.
- CAPIROSSI, A. 2018. "La fortuna iconografica di un'eroina tragica: la storia di Sofonisba tra pittura e teatro", in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'Adi, a c. di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039).
- CAPRIANO, G.P. 1970. *Della vera poetica* (1555), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. II, 293-334.
- CARERI, G. 2001. "Tancredi e Clorinda, il 'disgiunto tragico'", *Schifanoia* 20-21, 67-76.
- CARINI, A.M. 1957. "Le postille del Tasso al Trissino", *Studi Italiani* 7, 31-73.
- CARLINO, A. 1994. *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- CARLINO, A. 2012. "Medical Humanism, Rhetoric, and Anatomy at Padua, circa 1540", in *Rhetoric and Medicine Early Modern Europe*, eds. N. Struever and S. Pender, London, Ashgate, 111-128.
- CARLSON, M. 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, Cornell University Press.
- CARPO, M. 1993. *Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo: metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni*, Genève, Libraire Droz.
- CARPO, M. 1998. *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano, Jaca Book.
- CASSANI, A.G. 2013. "'La cité est une très grande maison et la maiosn une petite cité'. Intersections entre le *De familia* et le *De re aedificatoria*", in *Les "Livres de la famille" d'Alberti. Sources, sens et influence*, dir. M. Paoli, Paris, Garnier, 325-351.
- CASTELVETRO, L. 1978. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di W. Romani, vol. I, Roma-Bari, Laterza.
- CASTELVETRO, L. 1979. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di W. Romani, vol. II, Roma-Bari, Laterza.
- CASTIGLIONE, B. 2010. *Il libro del cortegiano*, a c. di G. Carnazzi, introduzione di S. Battaglia, Milano, BUR.
- CASTORINA, C. 2016. "Sophonisba di Giovan Giorgio Trissino", *Studi giraldiani. Letteratura e teatro* 2 (online: <http://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/article/view/1268>).
- CATANEO, P. 1554. *I quattro primi libri di architettura*, Venezia, Aldo Manuzio.

- CATTIN, G. 1980. “La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino”, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico, Vicenza, Accademia Olimpica, 153-174.
- CAVALLO, J.A. 2004. *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004.
- CAVAZZINI, G. 1987. “Dall’Adriana a *Romeo and Juliet*: problemi di un rapporto”, in *Luigi Groto e il suo tempo*, Atti del convegno di studi, Adria, 27-29 aprile 1984, Rovigo, Minelliana, 337-354.
- CAYE, P. 2012. “La question de la proportion. Réflexions pour un humanisme du quadrivium”, in *Proportions: Science, Musique, Peinture & Architecture*, textes réunis et édités par S. Rommevaux, P. Vendrix et V. Zara, Turnhout, Brepols, 69-81.
- CAYE, P. 2015. “Philologie et projet: l’édition du *De architectura* de Vitruve et la constitution du savoir architectural à la Renaissance”, *Albertiana* 18, 137-170.
- CENTORBI, S. 2017. *Tragedia e senso del tragico in Torquato Tasso e nel secondo Cinquecento*, tesi di dottorato, Palermo, Università degli Studi di Palermo (online: <https://iris.unipa.it/handle/10447/240609#.XNrax2RJFp8> e ora a stampa con lo stesso titolo, Acireale, Bonanno, 2018).
- CESSI, C. 1898. “Marino Silvestri e Luigi Groto. A proposito del taglio di Porto Viro”, *Ateneo Veneto* 21, 61-70.
- CESSI, C. 1900. “Ancora di Marino Silvestri”, *Ateneo Veneto* 23, 294-301.
- CHEMELLO, A. 1982. “Tempo lineare vs tempo circolare. La codificazione del “tempo epico” nel Cinquecento”, in BALDASSARRI 1982, 57-90.
- CHIODO, D. 1998. “Sul tragico”, in *Torquato Tasso poeta gentile*, Bergamo, Centro di studi tassiani, 101-138.
- CHOAY, F. 1979. “Alberti and Vitruvius”, *Architectural Design* 49.5-6, 26-35.
- CHOAY, F. 1980. *La règle et le modèle. Sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme*, Paris, Seuil.
- CIAMPOLINI, E. 1896. *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni.
- CIAPPONI, L. 1960. “Il *De Architectura* di Vitruvio nel primo Umanesimo (*dal ms. Bodl. Auct. F. 5. 7*)”, *Italia Medioevale e Umanistica* 3, 59-99.
- CILIBERTO, M. 2015. *Rinascimento*, Pisa, Edizioni della Normale.

- CONFALONIERI, C. 2012. "L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica", *Prospero* 17, 11-39.
- CONFALONIERI, C. 2014. "In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga". *Il testo epico oltre la teoria: il caso Tasso*, tesi di dottorato, Padova, Università degli Studi di Padova (online: <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6877/>).
- CONFALONIERI, C. 2018. "Tasso, the *Aethiopica*, and the Debate on Literary Genres between Renaissance and Baroque", in *Re-Wiring the Ancient Novel*, vol. 1, *Greek Novels*, eds. E. Cueva, S. Harrison, H. Mason, W. Owens, S. Schwartz, Groningen, Barkhuis & Groningen University Library, 263-277.
- CONTE, G.B. 1984. *Virgilio: il genere e i suoi confini. Modelli del senso, modelli della forma in una poesia colta e 'sentimentale'*, Milano, Garzanti, 1984.
- CONTE, G.B.. *Virgilio. L'epica del sentimento*, nuova edizione accresciuta, Torino, Einaudi.
- CONTI, A. 1976. "Le prospettive urbinati: tentativo di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 3.6, 1193-1234.
- CONTILE, L. 1564. *Delle lettere di Luca Contile primo [-secondo] volume diviso in due libri*, Pavia, Girolamo Bartoli presso G.B. Turlini libraio.
- CORRIGAN, B. 1971. "Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's *Sofonisba* and Castellini's *Asdrubale*", *Comparative Drama* 5.3, 193-206.
- COSGROVE, D. 1993. *The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-century Italy*, Leicester-London, Leicester University Press.
- COTTINO JONES, M. 1993. *Introduzione a Pietro Aretino*, Roma-Bari, Laterza.
- COTUGNO, A. 2003. "Semantica dello spettacolo. Il lessico rinascimentale e il problema di 'opsis'", *Lingua e stile* 38, 177-211.
- COWLING, D. 1998. *Building the Text: Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press.
- CREMANTE, R. (a c. di) 1988. *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, Milano, Ricciardi.
- CREMANTE, R. 1991. "L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali", in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del Convegno internazionale di studi, a c. di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale - Vicenza, Accademia Olimpica, 147-71.
- CRUCIANI, F. 1968. *Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, con la ricostruzione architettonica del teatro di A. Bruschi, Milano, Il Polifilo.

- CRUCIANI, F. 1972. "Per una epistemologia del teatro rinascimentale", *Biblioteca teatrale* 5, 1-16.
- CRUCIANI, F. 1974. "Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi". *Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio* 16, 155-172.
- CROCE, F. 1975. "E tu Orazio, china / la testa al giogo (Orazia V, 426-427)", in *Studi di filologia e letteratura italiana dedicati a Vincenzo Pernicone*, Genova, Tilgher, 201-234.
- CRUCIANI, F. 1983. *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni.
- CRUCIANI, F. 1992. *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza.
- CURRAN, B.A. 2012. "Teaching (and Thinking About) the High Renaissance: With Some Observations on its Relationship to Classical Antiquity", in *Rethinking the High Renaissance: The Culture of Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, ed. J. Burke, Farnham and Burlington, Ashgate, 27-55.
- CURTI, M. 2006. *La proporzione. Storia di un'idea da Pitagora a Le Corbusier*, Roma, Gangemi.
- DACOS, N. 1995. *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, Donzelli.
- DAMISCH, H. 1987. *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- D'ANCONA, A. 1891. *Origini del teatro italiano libri tre*, seconda edizione accresciuta, 2 voll., Torino, Loescher.
- DANIELLO, B. 1970. *Della poetica* (1536), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. I, 227-318.
- DECROISSETTE, F. 2014. "'Pleurez mes yeux!' Le tragique autoréférentiel de Luigi Groto, l'aveugle d'Adria (1541-1585)", *Cahiers d'études italiennes* 19, 165-184.
- DE GIROLAMI CHENEY, L. 2002. "Giorgio Vasari's Venetian Decorative Cycle I: The *apparato* for Aretino's *Talanta*", *Explorations in Renaissance Culture* 28.2, 239-284.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S.W. 1960. *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet.
- DEL CARRETTO, G. 1546. *La Sophonisba tragedia del magnifico cavaliere e poeta Messer Galeotto Carretto*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- DEL CARRETTO, G. *Li sei contenti e la Sofonisba*, a c. di M. Bregoli Russo, Madrid, J. Porrúa Turanzas.

- DELLA CORTE, F. 2005. "Nota introduttiva", in P. Aretino, *Teatro*, tomo III, *Il filosofo - L'Orazia*, a c. di A. Decaria e F. Della Corte, Roma, Salerno Editrice, 167-179.
- DELMINIO, G.C. 1970. *Della imitazione* (c. 1530), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, vol. I, 159-185.
- DE MAN, P. 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.
- DENAROSI, L. 2003. *L'Accademia degli Innominati di Parma. Teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, SEF.
- DENORES, G. 1972. *Breve trattato dell'oratore* (1574), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, vol. III, 101-134.
- DERRIDA, J. 1972. *Marges - de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit.
- DI BENEDETTO, A. 1968. "Sul *Re Torrismondo*", *Studi tassiani* 18, 17-21.
- DI BENEDETTO, V., MEDDA E. 1997. *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- DI MARIA, S. 1995a. "Spazio e tematica nell'*Orazia* di Pietro Aretino", in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, Salerno Editrice, 803-828.
- DI MARIA, S. 1995b. "The Dramatic 'hic et nunc' in the Tragedy of Renaissance Italy", *Italica* 72.3, 275-297.
- DI MARIA, S. 2002. *Italian Tragedy in the Renaissance: Cultural Realities and Theatrical Innovations*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- DIONISOTTI, C. 1967. *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- DI STEFANO, E. 2016. "Estetica dell'organismo in Leon Battista Alberti e Louis H. Sullivan", in *L'estetica e le arti. Studi in onore di Giuseppe Di Giacomo*, a c. di L. Marchetti, Milano-Udine, Mimesis, 147-156.
- DOGLIO, M.L. 1999. "Tasso 'architetto' dell'epica poesia nel Dialogo di Camillo Pellegrino", *Giornale storico della letteratura italiana* 176, 481-502.
- DOLCE, L. 1560. *Le Tragedie di M. Lodovico Dolce, cioè Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba, di nuovo corrette e ristampate*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- DUPONT, F. 2007. *Aristote, ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion.

- EBNER, J. 1898. *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen & Leipzig, Georg Böhme.
- EDELSTEIN, L. 1943. "Vesalius, the Humanist", *Bullettin of the History of Medicine* 14, 547-561.
- ELAM, C. (a c. di) 2006. *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza, 17 settembre-10 dicembre 2006, Firenze 15 dicembre 2006-19 marzo 2007), Venezia, Marsilio.
- FAGIOLO, M., MADONNA, M.L. (a c. di). 1987. *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- FANELLI, C. 2016. "Vision and Imagination in the Renaissance Theatre", *Journal of Literature and Art Studies* 6.2, 147-165.
- FANE-SAUNDERS, P. 2016. *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Durham, Durham University Press.
- FASSANELLI, R. 2016. "Luigi Groto, il Cieco d'Adria: letteratura ed eresia", in *Eretici, dissidenti, inquisitori. Per un dizionario storico mediterraneo*, a c. di L. Al Sabbagh, D. Santarelli e D. Weber, Roma, Aracne, 205-217.
- FENECH KROKE, A. 2010. "Un théâtre pour *La Talanta*. Giorgio Vasari, Pietro Aretino et 'l'apparato' de 1542", *Revue de l'art* 168, 53-64.
- FERRARI, G. 1982. "Il manoscritto *Spectacula* di Pellgrino Prisciani", in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a c. di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 431-449.
- FERRAZZI, G.J. 1880. *Torquato Tasso. Studi biografici-critici-bibliografici*, Bassano, Sante Pozzato.
- FERRETTI, F. 2010. *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella "Gerusalemme liberata"*, Pisa, Pacini.
- FERRONI, G. 1980. "La *Sofonisba*: un classicismo senza conflitto", in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico, Vicenza, Accademia Olimpica, 111-137.
- FERRONI, G. 2013. "Il modello ariostesco come emblema ferrarese", *Critica letteraria* 41, nn. 159-160, 483-502.
- FICINO, M. 1934. *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, a c. di G. Rensi, Lanciano, Carabba.
- FILARETE (Antonio Averlino) 1972. *Trattato di architettura*, a c. di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo.

- FINOTTI, F. 2010. "Perspective and Stage Design, Fiction and Reality in the Italian Renaissance Theater of the Fifteenth Century", *Renaissance Drama* 36-37, 21-42.
- IORE, F.P. 1998. "The *Trattati* on Architecture by Francesco di Giorgio", in *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, eds. V. Hart and P. Hicks, New Haven and London, Yale University Press, 66-85.
- FIRPO, L. 1975. "La città ideale del Rinascimento", in *La città ideale del Rinascimento*, a c. di G.C. Sciolla, Torino, UTET.
- FIRPO, M. 1990. *Tra alumbados e "spirituali". Studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze, Olschki.
- FIRPO, M. 2006. "Marcantonio Magno e l'*Alfabeto cristiano* di Juan de Valdés", in *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*, a c. di A. Merola, G. Muto, E. Valeri, M.A. Visceglia, Milano, FrancoAngeli, 151-166.
- FLORIANI, P. 1980. "Trissino, la 'questione della lingua', la poetica", in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico, Vicenza, Accademia Olimpica, 53-66.
- FOLIN, M. 2006. "Leon Battista Alberti e Pellegrino Prisciani", *Schifanoia* 30-31, 295-316.
- FRAGNITO, G. 1997. *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino.
- FRAGNITO, G. 2005. *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino.
- FRAGNITO G. 2019. *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, Il Mulino.
- FOUCAULT, M. 1969. *L'archeologia del sapere*, trad. G. Bogliolo, Milano, Rizzoli (ed. or. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969).
- FRATTA, G. 2012. *Nigella. Favola pastorale (1582)*, a c. di P. Lasagna, Bologna, ArchetipoLibri.
- FRINGS, M. 1998. *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar, VDG.
- FROMMEL, C. L.. "Raffaello e il teatro alla corte di Leone X", *Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio* 16, 173-187.
- FROMMEL, S. 1998. *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, Electa.
- FUMAGALLI, E. 1978. "La *Cronica del Monferrato* di Galeotto del Carretto", *Aevum* 52, 391-425.

- FUSCO, A. 1904. *La poetica di Castelvetro*, Napoli, Luigi Pierro.
- GALLO, A. 1973. *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico*, Milano, Il Polifilo.
- GALLO, V. 2002. “La *Sofonisba* di Trissino. Fondazione o riscrittura?”, *Ariel* 1, 67-103.
- GALLO, V. 2003. “Groto (Grotto), Luigi (detto il Cieco d’Adria), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 21-24.
- GALLO, V. 2005. *Da Trissino a Giraldis: miti e topica tragica*. Manziana, Vecchiarelli.
- GELLI, G. B. 1887. *Lecture edite e inedite di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, a c. di C. Negroni, Firenze, Bocca.
- GELLRICH, M. 1998. *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*. Princeton: Princeton University Press.
- GENETTE, G. 1997. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. R. Novità, Torino, Einaudi (ed. or. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982).
- GENTILI, C., GARELLI, G. 2010. *Il tragico*, Bologna, Il Mulino.
- GETTO, G. 1951. “Dal *Galealto* al *Torrismondo*”, in *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 205-249.
- GETTO, G. 1959. “La tragedia di Solimano”, *Studi tassiani* 9, 3-23.
- GIACOMINI, L. 1972. “De la purgazione de la tragedia” (1586), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, vol. III, 345-371.
- GIAMBULLARI, P.F. 1735. “Degl’influssi celesti” (1548), in *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*, Venezia, Domenico Occhi, 1-15.
- GIAZZON, S. 2011. *Venezia in coturno. Ludovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne.
- GIGANTE, C. 2007. *Tasso*, Roma, Salerno Editrice.
- GINZBURG, C. 1994. “Microstoria: due o tre cose che so di lei”, *Quaderni storici* 86, anno 29, n. 2, 511-539.
- GINZBURG, C. 2003. “Machiavelli, l’eccezione e la regola. Linee di una ricerca in corso”, *Quaderni storici* 38, 112.1, 195-213.

- GINZBURG, C. 2012. "Our Words, and Theirs: A Reflection on the Historian's Craft, Today", in *Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method and Evidence*, eds. S. Fellman and M. Rahikainen, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 97-119.
- GINZBURG, C. 2018. *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Milano, Adelphi.
- GIORDANO, L. 1998. "On Filarete's *Libro architettonico*", in *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, eds. V. Hart and P. Hicks, New Haven and London, Yale University Press, 51-65.
- GIRALDI CINZIO, G.B. 1583. *Le tragedie di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese, cioè Orbecche, Altile, Didone, Antivalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini.
- GIRALDI CINTIO, G. 1864. *De' romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Milano, Daelli.
- GIRALDI CINZIO, G. 1970. *Lettera sulla tragedia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. I, 469-486.
- GIRALDI CINTIO, G.B. 2002. "Discorsi intorno al comporre dei romanzi", in *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a c. di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 11-204.
- GIRARDI, M.T. 1997. "Tasso, Speroni e la cultura padovana", in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995), Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, a c. di L. Borsetto e B.M. Da Rif, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, 63-77.
- GOLDHILL, S. 2012. *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- GRAFTON, A. 2000. *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*, New York, Hill and Wang.
- GREIMAS, A.J., COURTÈS, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GROS, P. 1997. "Vitruvio e il suo tempo", in Vitruvio, *De architectura*, a c. di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, IX-LXXVII.
- GROTO, L. 1578. *La Hadriana, tragedia nova di Luigi Groto Cieco d'Adria*, Venezia, Domenico Farri.
- GROTO, L. 1589. *Le orationi volgari di Luigi Groto cieco di Adria...*, Venezia, Fabio e Agostino Zoppini.
- GROTO, L. 1616. *Lettere famigliari di Luigi Groto Cieco d'Adria*, Venezia, Giovanni Antonio Giuliani.

- GROTO, L. 2007. *Le "Famigliari" del Cieco d'Adria*, a c. di M. De Poli, L. Servadei e A. Turri, saggio introduttivo di M. Nanni, Treviso, Antilia.
- GROTTO, G. 1777. *La vita di Luigi Grotto, Cieco d'Adria*, Rovigo, Miazzi.
- GUARINI, B. 1615. *Lettere del signor Cavaliere Battista Guarini nobile ferrarese, divise sotto capi da Agostino Michele*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti.
- GUARINI, B. 1999. *Il Pastor Fido*, a c. di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio.
- GUASTELLA, G. 2007. "Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena", in *Lecturae Plautinae Sarsinates X*, a c. di R. Raffaelli e A. Tontini, Urbino, QuattroVenti, 69-150.
- GUERCIO, V. 2015. "Il *Torrismondo*, la *Merope*, il coro a Venere del Giraldi. Note di metodo sul commento e sull'osmosi fra linguaggio lirico e tragico", *Italique* 18, 89-110.
- GUERRINI, P. 1991. "Iconografia di Sofonisba: storia e teatro", in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale - Vicenza, Accademia Olimpica, 80-93.
- GUIDOTTI, A. 2003. *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.
- HALLIWELL, S. 1986. *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth.
- HALLIWELL, S. 2008. "The *Poetics* in the Renaissance" [review of KAPPL 2006], *The Classical Review* 58.2, 616-618.
- HAMILTON, J. 2018. *Philology of the Flesh*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- HANKINS, J. 2001. "Two Twentieth-Century Interpreters of Renaissance Humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller", *Comparative Criticism* 23, 3-19.
- HARA, M.Y. 2017. "Capturing Eyes and Moving Souls: Peruzzi's Perspective Set for *La Calandria* and the Performative Agency of Architectural Bodies", *Renaissance Studies* 31.4, 586-607.
- HART, V. HICKS, P. (eds.). *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven and London, Yale University Press.
- HEMPER, K.W. 1987. *Diskrepante Lektüren. Die Orlando Furioso-Rezeption im Cinquecento: historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart-Wiesbaden, Franz Steiner.
- HEMPFER, K.W. 1998. "Il concetto di Rinascimento e la 'svolta epistemologica'", in *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1-44 (ed. or. "Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische 'Wende'", in *Renaissance*.

Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen, hg. von K.W. Hempfer, Stuttgart, Franz Steiner, 9-45).

HEMPFER, K.W. 2017. "Die Nichtvermeidbarkeit von 'Epochisierungen'", Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem* 6, Berlin, Freie Universität Berlin.

HÉNIN, E. 2003. *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz.

HERRICK, M.T. 1965. *Italian Tragedy in the Renaissance*, Urbana, The University of Illinois Press, 1965.

HOXBY, B. 2015. *What Was Tragedy? Theory and the Early Modern Canon*, Corby, Oxford University Press.

HUB, B. 2009. "La planimetria di Sforzinda: un'interpretazione", *Arte Lombarda* 155.1, 81-96.

HUSS, B. 2011. "Petrarkismus und Tragödie", Michael Bernsen, Bernhard Huss (Hg.), *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*, hg. von M. Bernsen und B. Huss, Bonn, V&R unipress - Bonn University Press, 225-257.

HUSS, B. 2015. "Il dittico tragico di compassione e orrore nella *Adriana* e nella *Dalida* di Luigi Groto", trad. it. M. Di Domenica, *Italique* 18, 35-61 (ed. or. "Luigi Grotos tragisches Diptychon aus Mitleid und Schrecken: *La Adriana* und *La Dalida*", in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 252.1, 2015, 83-104).

HUSS, B. 2018a. "Luigi Groto's *Adriana*: A laboratory experiment on literary genre", in *Poetics and politics. Net structures and agencies in early modern drama*, eds. T. Bernhart, J. Drnovšek, Jaša; S.T. Kilian, J. Küpper, and J. Mosch, Berlin-Boston, De Gruyter, 119-147.

HUSS, B. 2018b. "Figura auctoris e autotematizzazione del discorso poetico in Luigi Groto", in *Metaficció: Renaixement & Barroc*, edició a cura de J. Solervicens, Barcelona, Punctum, 89-112 (ed. or. "Figura auctoris und Selbstreferenz des poetischen Diskurses bei Luigi Groto", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 64.4, 2014, 407-427).

HUSS, B., MEHLTRETTER F., REGN. G. 2012. *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlin-Boston, De Gruyter.

INGEGNERI, A. 1598. *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso*, Ferrara, Vittorio Baldini.

INGEGNERI, A. 1607. *Tomiri*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino e Costantino Vitale.

INGEGNERI, A. 1989. *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, ISR / Modena, Panini.

- INGEGNERI, A. 2002. *Danza di Venere*, a c. di R. Puggioni, Roma, Bulzoni.
- JACQUOT, J. (a c. di). *Le lieu théâtral a la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964.
- JAGER, B. 1985 “Body, House and City: The Intertwinings of Embodiment, Inhabitation and Civilization”, in *Dwelling, place and environment. Towards a phenomenology of person and world*. eds. D. Seamon and R. Mugerauer, Dordrecht-Boston-Lancaster, Martinus Nijhoff Publishers, 215-225.
- JAVITCH, D. 1980. “Cantus Interruptus in the Orlando Furioso”, *MLN* 95, 66-80.
- JAVITCH, D. 1988. “Self-Justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance Poets”, *Philological Quarterly* 67.2, 195-217.
- JAVITCH, D. 1991. *Proclaiming a Classic. The Canonization of “Orlando Furioso”*, Princeton, Princeton University Press.
- JAVITCH, D. 1992. “La politica della teoria dei generi nel tardo Cinquecento”, *Studi italiani* 6, 5-22.
- JAVITCH, D. 1994. “Pioneer Genre Theory and the Opening of the Humanist Canon”, in *Common Knowledge* 3, 54-66.
- JAVITCH, D. 1998. “The Emergence of Poetic Genre Theory in the Sixteenth Century”, *Modern Language Quarterly* 59, 139-169.
- JAVITCH, D. 1999a. “Dietro la maschera dell’aristotelismo: innovazioni teoriche nei Discorsi dell’arte poetica”, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a c. di G. Venturi, Firenze, Olschki, 523-533.
- JAVITCH, D. 1999b. “The Assimilation of Aristotle’s Poetics in Sixteenth-Century Italy”, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, ed. G.P. Norton, vol. 3, *The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 53-65.
- JAVITCH, D. 2001a. “On the Rise of Genre-specific Poetics in the Sixteenth Century”, in *Making Sense of Aristotle. Essay in Poetics*. ed. Ø. Andersen and J. Haarberg, London, Duckworth, 127-144.
- JAVITCH, D. 2001b. “La canonizzazione dell’*Edipo re* nell’Italia del sedicesimo secolo”, in *Teatro e palcoscenico. Dall’Inghilterra all’Italia (1540-1640)*, a c. di A.M. Palombi Cataldi, Roma, Bulzoni, 17-43.
- JAVITCH, D. 2011. “Introduction to Giovan Battista Giraldi Cinthio’s *Discourse or Letter on the Composition of Comedies and Tragedies*”, *Renaissance Drama* 39, 197-206.
- JONARD, N. 1974. “Le temps dans la *Jérusalem délivrée*”, *Studi tassiani* 24, 7-22.
- JOSSA, S. 1996. *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium.

- KABLITZ, A. 1977. "Tragischer Fall und verborgene Wahrheit. Torquato Tassos *Re Torrismondo*", in H. Flashar (hg.), *Tragödie. Idee und Transformation*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 84-109.
- KAPPL, B. 2006. *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin, De Gruyter.
- KEMP, M. 1990. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London, Yale University Press.
- KERNODLE, G. R. 1944. *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press.
- KLEIN, R. 1970. *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art modern*, Paris, Gallimard.
- KOMMERELL, M. 1940. *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt am Main, Klostermann.
- KRAUTHEIMER, R. 1948. "The Tragic and Comic Scenes of the Renaissance", *Gazette des Beaux-Arts* 33, 327-348.
- KRAUTHEIMER, R. 1994. "Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate", in *Rinascimento - da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a c. di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 233-258.
- KRUFT, H.-W. 1989. *Städte in Utopia: Die Idealstadt von 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, München, Beck.
- KUHN, T. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAKOFF, G., JOHNSON M. 1980. *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LANZA, C. 1879. "Intorno alla tragedia italiana", in *Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche* 2, 189-349.
- LARIVAILLE, P. 1973. "L'Orazia de l'Aretin, tragédies des ambitions décues", in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, études réunis par A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, CIRRI, 279-360.
- LARIVAILLE, P. 1980. *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni.
- LARIVAILLE, P. 1994. "Il canto del 'gran viaggio' (*Gerusalemme liberata*, XV)", *La rassegna della letteratura italiana* 98, 1-2, 20-34.
- LARIVAILLE, P. 1997. *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice.

- LARIVAILLE P., 2005. *Varia aretiniana (1972-2004)*, Manziana, Vecchiarelli.
- LEONELLI, F. 2014. “*Ut Architectura Poesis*. Un rapporto speculare: Trissino e Palladio”, *Studium* 6, 918-945.
- LONGHI, A. 2013. “Tempio e persona: antropomorfismo e cristocentrismo nell’architettura cristiana (secoli XII-XVI)”, in *Tempio e persona. Dall’analogia al sacramento*, a c. di F.V. Tommasi, Verona, Fondazione Centro Studi Campostrini, 253-287.
- LUZIO, A. RENIER, R. 2005. *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d’Este Gonzaga (1899-1901)*, a c. di S. Albonico, Milano, Sylvestre Bonnard.
- MACHIAVELLI, N. 2010. *Mandragola*, a c. di R. Rinaldi, Milano, BUR.
- MAGAGNATO, L. 1954. *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza.
- MAGGI, V. 1550. *Vincentii Madii brixiani et Bartholomaei Lombardi veronensis in Aristotelis librum de poetica communes explicationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes*, Venezia, Vincenzo Valgrisi.
- MAINO, M. 2009. *Dispositivi illuminotecnici e spettacolo a Vicenza: l’Accademia Olimpica, l’inaugurazione del teatro e gli influssi sul contest spettacolare (1555-1656)*, Tesi di dottorato, Padova, Università degli Studi di Padova (online: <http://paduaresearch.cab.unipd.it/1878/>).
- MANACORDA, G. 1898-1899. “Galeotto Del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino (14.-1530)”, in *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino* 49.2, 47-125.
- MANFREDI, M. 1593. *La Semiramis, tragedia di Mutio Manfredi, il Fermo, Accademico Innominato, Invaghito & Olimpico*, Bergamo, Comin Ventura.
- MANFREDI, M. 1606. *Lettere brevissime di Mutio Manfredi*, Venezia, Giovanni Battista Pulciani.
- MANTESE, G., NARDELLO, M. 1974. *Due processi per eresia. La vicenda religiosa di Luigi Groto il “Cieco d’Adria” e della nobile vicentina Angelica Pigafetta Piovene*, Vicenza.
- MARCONI, P., FIORE, F.P., MURATORE, G., VALERIANI, E. 1973. *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell’architettura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni.
- MARINO, G. B. 1960. *Dicerie sacre e La Strage degli Innocenti*, a c. di G. Pozzi, Torino, Einaudi.
- MARINO, G. B. 1979. *La Galeria*, a c. di M. Pieri, Padova, Liviana.
- MARINO, G. B. 1988. *L’Adone*, a c. di G. Pozzi, Milano, Adelphi.
- MARINO, G. B. 2013. *Adone*, a c. di E. Russo, Milano, BUR.

- MARINO, G. B. 2014. *Dicerie sacre*, introduzione, commento e testo critico a c. di E. Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- MAROTTI, F. 1974. *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Storia documentaria del teatro italiano. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli.
- MARRONE, G. 2011. *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- MARTELLI, M. 1966. "I pensieri architettonici del Magnifico", *Commentari* 17, 107-111.
- MARTIGNONE, V. 1987. "Per l'edizione critica del *Torrismondo* di Torquato Tasso", *Studi di filologia italiana* 45, 151-196.
- MARTINI, F. di G. 1841. *Trattato di architettura civile e militare*, Torino, Tipografia Chirio e Mina.
- MARTINI, F. di G. 1967. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a c. di C. Maltese, Milano, Il Polifilo.
- MASTROCOLA, P. 1996. *Nimica fortuna. Edipo e Antigone nella tragedia Italiana del Cinquecento*, Torino: Tirrenia Stampatori.
- MASTROCOLA, P. 1998. *L'idea del tragico. Teoria della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubettino.
- MATARRESE, T. 2006.. "Scrivere di architettura a Ferrara. Gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani". *Schifanoia* 30-31, 289-293.
- MATTE BLANCO, I. 1975. *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth.
- MATTEI, F. 2012. "Celio Calcagnini, Terzo Terzi e la cultura architettonica a Ferrara nel primo Cinquecento (1513-1539)", *Arte Lombarda* 3, 40-61.
- MATTEI, F. 2014. "Geometria e struttura. Rudolf Wittkover, i *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, il dibattito sulle proporzioni in Europa e negli Stati Uniti (1949-1975)", *Schifanoia* 42-43, 257-270.
- MAZZONI, S. 1998. *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere.
- MCTAVISH, D. 1981. "Apparato dei Sempiterni, Venezia, per la commedia di Pietro Aretino, *La Talanta*", in *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Firenze, EDAM, 108-116.
- MERCURI, R. 1991. "La tragedia cinquecentesca fra modello tragico e trattatistica", in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale - Vicenza, Accademia Olimpica, 173-195.

- MINUTELLI, M. 2004. "Poesia e teatro di Galeotto del Carretto. Riflessioni in margine al carteggio con Isabella d'Este", *Nuova rivista di letteratura italiana* 7, nn. 1-2, 123-178.
- MOLINARI, C. 1964. "Scenografia e spettacolo nelle poetiche del '500". *Il Veltro* 8.4, 885-902.
- MOLINARI, C. 1974. "Gli spettatori e lo spazio scenico nel teatro del Cinquecento", *Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio* 16, 145-154 (ed. or. "Les rapports entre la scène et les spectateurs", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21 Internationalen Kongressen für Kunstgeschichte* (Bonn, 1964), Berlin, Gebr. Mann, 1967, 61-71).
- MOLINARI, C. 1985. "Strutture drammaturgiche e sceniche del teatro cinquecentesco", *Scene e figure del teatro italiano*, a c. di E. Garbero Zorzi e S. Romagnoli, Bologna, Il Mulino, 81-100.
- MONBEIG-GOGUEL, C. 2002. "Chronique vasarienne", *Revue de l'art* 56, 65-80.
- MONDUCCI, E., BADINI, G. *Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo*, con la partecipazione di G. Trenti, Modena, Aedes Muratoriana, 1997.
- MONGIAT FARINA, C. 2014. *Questione di lingua. L'ideologia del dibattito sull'italiano nel Cinquecento*, Ravenna, Longo.
- MORACE, A.M. 1999. "Sulla riscrittura della *Tragedia non finita*", in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a c. di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1029-1055.
- MORACE, R. 2013. "Il *Mondo creato* tra gli 'esameroni' patristici e l'*Heptaplus* di Pico", in *La Bibbia nella letteratura italiana*, a c. di P. Gibellini, vol. V, *Dal Medioevo al Rinascimento*, Brescia, Morcelliana, 649-673.
- MORANO, R.M. 1991. "Per una storia critica dell'*Orazia*", in P. Aretino, *L'Orazia*, ed. critica a c. di M. Lettieri, con un saggio sulla storia della critica di R.M. Morano, Rovito (CS), Marra, XIX-CCXXXIX.
- MORETTI, F. 1994. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi.
- MOROLLI, G. 1991. "Umanesimo fiorentino e trattatistica architettonica", in *Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, a c. di F. Borsi, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze-Giunti, 263-306.
- MORSOLIN, B. 1894. *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, Le Monnier.
- MUSSINI, M. 1991. *Il Trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo: il Codice Estense restituito*, Parma, Università di Parma/Istituto di Storia dell'Arte.

- MUSUMARRA, C. 1991. “La *Sofonisba*, ovvero della libertà”, in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale – Vicenza, Accademia Olimpica, 133-145.
- MUZIO, G. 1551. *Lettere del Mutio iustinopolitano*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- NANCY, J.L. 1992. *Corpus*, Paris, Métailié.
- NANNI, M. 2007. “La gentil'arte dello scrivere lettere': le *Famigliari* di Luigi Groto”, in *Luigi Groto e il suo tempo*, Atti del convegno di studi, Adria, 27-29 aprile 1984, Rovigo, Minelliana, IX-LIII.
- NAREDI-RAINER, P. 1983. *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln, DuMont Buchverlag, 1983.
- NAVONE, M. 2011. *Dalla parte di Tasso. Giulio Guastavini e il dibattito sulla “Gerusalemme liberata”*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- NERI, F. 1904. *La tragedia italiana del Cinquecento*. Firenze, Galletti e Cocci.
- NICCOLAI, F. 1912. *Pier Vettori (1499-1585)*, Firenze, Seeber.
- NICOLL, A. 1971. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale (1927)*, Roma, Bulzoni.
- OECHSLIN, W. 1993. “Il mito della città ideale”, in *Principii e forme della città*, Milano. Garzanti-Scheiwiller, 419-455.
- OLIVIERI, A. 1990 “L'immaginario della scoperta dell'America nella cultura del Cinquecento. Un esempio: Luigi Groto”, in *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a c. di A. Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 187-217.
- ONIAN, J. 1988. *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press.
- ORLANDO, F. *Lettura freudiana della “Phèdre”*, Torino, Einaudi.
- ORLANDO, F. 1992. *Per una teoria freudiana della letteratura (1973)*, Torino, Einaudi.
- ORLANDO, F. 1997. *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi.
- ORLANDO, F. 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a c. di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi.
- ORLANDO, F., TIMPANARO, S. 2001. *Carteggio su Freud (1971-1977)*, Pisa, Scuola Normale Superiore.

- OSSOLA, C. 2014. *Autunno del Rinascimento: Idea del Tempio dell'Arte nell'ultimo Cinquecento*, prefazione di M. Praz, seconda edizione ampliata, Firenze: Olschki, 2014.
- PADUANO, G. "La morte di Sofonisba e la drammaturgia classica", in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale - Vicenza, Accademia Olimpica, 61-76.
- PAGLIARA, P.N. 1986. "Vitruvio da testo a canone", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3, *Dalla tradizione all'archeologia*, a c. di S. Settis. Torino, Einaudi, 7-85.
- PAGLIERANI, F. (a c. di). 1884. *La Sofonisba di Giangiorgio Trissino con note di Torquato Tasso*, Bologna, Romagnoli.
- PALLADIO, A. 1570. *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, Domenico de' Franceschi.
- PANOFSKY, E. "La storia delle proporzioni del corpo umano come riflesso della teoria degli stili", in *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 59-106 (ed. or. "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung", *Monatshfte für Kunstwissenschaft* 14, 1921, 188-219).
- PAOLI, M. 2013. "La ville (idéale?) chez Alberti", *Bruniana e Campanelliana* 19.1, 119-133.
- PARDI, G. 1904. "Il teatro classico a Ferrara: il teatro ferrarese al tempo di Ercole I", in *Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria* 15, 1-27.
- PARRONCHI, A. 1968. "Due note, 2. Urbino-Baltimora-Berlino", *Rinascimento* 19, 335-361.
- PARTENIO, B. 1970. *Dell'imitazione poetica* (1560), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. II, 519-558.
- PAYNE, A.A. 1999. *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PELLEGRINO, C. 1972. *Il Carrafa, o vero della epica poesia. Dialogo di Camillo Pellegrino. All'Illustrissimo Signor Marco Antonio Carrafa* (1584), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, vol. III, 309-344.
- PERELMAN, C. 1981. *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, Torino, Einaudi (ed. or. *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977).
- PERRELLI, F. 2002. *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci.
- PHILLIPS-COURT, K. 2011. *The Perfect Genre: Drama and Painting in Renaissance Italy*. Farham, Surrey, England - Burlington, Ashgate.
- PICCOLOMINI, A. 1575. *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel libro della Poetica di Arisotele*, Venezia, Giovanni Guarisco.

- PIERI, M. 1979. "Il 'laboratorio' provinciale di Luigi Groto", *Rivista italiana di drammaturgia* 4, n. 14, 3-35.
- PIERI, M. 1986. "Interpretazione teatrale del *Torrismondo*", *La rassegna della letteratura italiana* 90, 397-413.
- PIERI, M. 1989. *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- PIERI, M. 2006. "La tragedia in Italia", in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a c. di G. Guastella con la collaborazione di G. Cardinali, Roma, Carocci, 167-206.
- PIERI, M. "Raccontare e rappresentare: Boiardo e il palcoscenico di Ercole", in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, a c. di A. Canova e G. Ruozi, Novara, Interlinea, 57-78.
- PIGNATTI, F. 2007. "Manfredi, Muzio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 720-725.
- POLLMANN, L. 1966. *Das Epos in den romanischen Literaturen. Verlust und Wandlungen*, Stuttgart, Kohlhammer.
- POMA, L. 2005. *Studi sul testo della "Gerusalemme liberata"*, a c. di F. Gavazzeni, Bologna, Clueb.
- PORCELLI, B. 1980. *Le misure della fabbrica. Studi sull' "Adone" del Marino e sulla "Fiera" del Buonarroti*, Milano, Marzorati.
- POVOLEDO, E. 1975. "Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589" [1969], in N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di E. Povoledo, Torino, Einaudi, 337-460.
- PRISCANI, P. 1992. *Spectacula*, a c. di D. Aguzzi Barbagli, Modena, Franco Cosimo Panini.
- PROSPERI, A. 2001. *Il Concilio di Trento. Una introduzione storica*, Torino, Einaudi.
- PROTO, E. 1897. Recensione a CIAMPOLINI 1896, *Rassegna critica della letteratura italiana* 2, 66-71.
- PUPPI, L. 1963. *Il Teatro Olimpico*, Vicenza, Neri Pozza.
- PUPPI, L. 1973. *Scrittori vicentini d'architettura del XVI secolo (G. G. Trissino, O. Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo)*, Vicenza, Accademia Olimpica.
- PUPPI, L. 1974. "Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico", *Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio* 16, 287-307.

- QUARTA, D. 1990. "Spazio scenico, spazio cortigiano, spazio cortese. L'*Aminta* e il *Torrismondo* di Tasso", in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, a c. di M. Pade, L. Waage Petersen e D. Quarta, Modena, Panini, 301-327.
- RAIMONDI, E. 1965. *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi.
- RAIMONDI, E. 1980. *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki.
- RANZOLIN, A. (a c. di) 1989. *L'archivio storico dell'Accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca civica Bertoliana (secoli XVI-XX)*, Vicenza, Accademia Olimpica.
- RAVEN, J.E. 1951. "Polyclitus and Pythagoreanism", *The Classical Quarterly* 1, nn. 3-4, 147-152.
- REBECCHINI, G. 2008. "After the Medici: the new Rome of Pope Paul III Farnese", *I Tatti Studies* 11, 147-200.
- REFINI, E. 2006. "Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento", *Italianistica* 35.3, 61-86.
- RESIDORI, M. 2004. *L'idea del poema. Studio sulla "Gerusalemme Conquistata" di Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- RESIDORI, M. 2014. "Classicismi e invenzioni", in *Letteratura europea*, a c. di P. Boitani e M. Fusillo, vol. 1, *Aree, tempi, movimenti*, Torino, UTET, 359-377.
- REST, G. 1957. *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier.
- RICCÒ, L. 2004. *"Ben mille pastorali". L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni.
- RICCÒ, L. 2008. *"Su le carte e fra le scene". Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni.
- RICHARDSON, B. 1994. *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RICHARDSON, B. 1999. *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RICHARDSON, B. 2014b. *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RICHARDSON, B. 2014b. "Publication", in *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*, ed. M. Wyatt, Cambridge, Cambridge University Press, 164-178.

- RIVOLETTI, C. 2003. *La metamorfosi dell'utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.
- ROAF, C. 1959. "A Sixteenth-century 'Anonimo': The Author of the *Giuditio sopra la tragedia di Canace e Macareo*", *Italian Studies* 14, 49-74.
- ROAF, C. 1991. "La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giraldi Cinzio ed in particolare nella sua critica alla *Canace*", *Schifanoia* 12, 143-149.
- ROCCASECCA, P. 2013. "Dalla prospettiva dei pittori alla prospettiva dei matematici", in *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, ottava appendice, *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 137-144.
- ROSENBERG, C.M. 1997. *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- ROSSI, L. 2000. "La Sofonisba di Galeotto del Carretto", *Levia Gravia* 2, 181-187
- ROSSI, N. 1974. *Discorsi intorno alla tragedia (1590)*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 19704, vol. IV, 59-120.
- ROSSI, V. 1933. *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi.
- ROZSNYÓI, Z. 2000. *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo.
- ROTONDÒ, A. 1960. "Pellegrino Prisciani (1435 ca.-1518)", *Rinascimento* 11.1, 69-110.
- RUBINI, R. 2014. *The Other Renaissance: Italian Humanism Between Hegel and Heidegger*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- RUFFINI, F. 1982. "Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I", in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a c. di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni, vol. 2, 365-429.
- RUFFINI, F. 1983. *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni.
- RUFFINI, F. 1986. *Commedia e festa nel Rinascimento: la "Calandria" alla corte di Urbino*. Bologna: Il Mulino.
- RUFFINI, F. 1994. "Vitruvio e la città ferrarese", *Teatro e Storia* 9, 167-177.
- RUGGIRELLO, F. 2005. "Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il topos del sogno premonitore", *Forum Italicum* 39.2, 378-397.

- RUGGIRELLO, F. 2006. “L’occulta virtù’ del testo: deissi ed ostensione nel teatro tragico cinquecentesco”, *Italica* 83.2, 216-237.
- RUSSO, L. 1959. “La tragedia nel Cinque e Seicento”, *Belfagor* 1, 14-22.
- RUSSO, E. 2016a. “Per l’epistolario del Tasso (1). Appunti su tradizione e questioni critiche”, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a c. di L. Fortini, G. Izzi e C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 185-198.
- RUSSO, E. 2016b. “Per l’epistolario del Tasso (2). Schede su quattro autografi”, in *Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a c. di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Verona, QuiEdit, 55-66.
- RUSSO, E. 2016a. “Per l’epistolario del Tasso (3). Un minutarario autografo”, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, Sarnico (BG), Edizioni di Archilet, 103-125.
- RUSSO, E. 2016a. “Per l’epistolario del Tasso (4). Le lettere mantovane del 1586-1587”, in *Gli archivi digitali dei Gonzaga e la cultura letteraria di età moderna*, a c. di L. Morlino e D. Sogliani, Milano, Skira, 25-43.
- RYKWERT, J. 1996. *The Dancing Column: On Order in Architecture*, Cambridge, MIT Press.
- SALATINI, F. 2017. “Paolo III, Latino Giovenale Manetti e Carlo V: strategie urbane tra le ‘miracolose ruine’”, *Studi e ricerche di storia dell’architettura* 2, 28-45.
- SALZA, A.-E.-K. 1903. *Luca Contile. Uomo di lettere e di negozi del secolo XVI*, Firenze, Tipografia Carnesecchi [ristampa Roma, Bulzoni, 2007].
- SANESI, I. (a c. di) 1912. *Commedie del Cinquecento*, Bari, Laterza.
- SANTAGATA, M. 2016. *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna, Il Mulino.
- SAUER, J. 1924. *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, Herder.
- SAVETTIERI, C. 2017. “Il disagio dell’innocenza: tragedia, teoria e romanzo modern”, *Between* 7.14 (online: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3067/2704>).
- SBERLATI, F. 2001. *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni.
- SBERLATI, F. *L’infame. Storia di Pietro Aretino*, Venezia, Marsilio.
- SCAGLIA, G. 1992. *Francesco di Giorgio: Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autographs and Copies ca. 1470 to 1687 and Renewed Copies (1764-1839)*, Bethlehem, Lehigh University Press.

- SCALIGERO, G.C. 1561. *Poetices libri septem*, s.l., Crispino.
- SCAMOZZI, V. 1615. *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, Vincenzo Scamozzi presso Giorgio Valentino.
- SCARPATI, C. 1982. "Tasso, Sigonio, Vettori", in *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano: Vita e Pensiero, 156-200.
- SCARPATI, C. 1987a. "Sulla genesi del *Torrismondo*", in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 157-187.
- SCARPATI, C. 1987b. "Tragedie di fine secolo. Torelli, Venier, Ingegneri", in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 186-230.
- SCARPATI, C. 1995. "Classici e moderni nella costruzione del *Torrismondo*", in *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore. 105-178
- SCHAEFFER, J.-M. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.
- SHELLING, F.W.J. 1980. *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHULER, S. 1999. *Vitruv im Mittelalter: Die Rezeption von "De architectura" von der Antike bis in die frühe Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1999.
- SCHULZ, J. 1961. "Vasari at Venice", *The Burlington Magazine* 103, n. 705, 500-511.
- SCOCCHERA, G. "Il programma e l'apparato. Contributi allo studio dell'allestimento della *Talanta*", *Teatro e storia* 17, 365-401.
- SCRIVANO, R. 1980a. "Linguaggio della critica nel Cinquecento" (1971), in *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci, 275-302.
- SCRIVANO, R. 1980b. "Tasso e il teatro", in *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci, 209-244.
- SCRIVANO, R. 1982. *Finzioni teatrali da Ariosto a Pirandello*, Messina-Firenze, D'Anna.
- SEELEY, F.F. 1978. "A Philosophy of History", in *New Essays on Tolstoy*, ed. M. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 175-193.
- SELMI, E. 2001. *Classici e moderni nell'officina del "Pastor Fido"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- SELMI, E. 2013. "Nodo d'amore e d'eroismo. Riscrittura e allegoria nelle pastorali del primo Seicento", in *Tra boschi e marine: per la pastorale del Seicento*, a c. di D. Perocco, Bologna, ArchetipoLibri, 353-393.

- SEMENZATO, C. 1985. “Nota introduttiva” a TRISSINO 1985, 21-25.
- SERASSI, P. 1785. *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Pagliarini.
- SERLIO, S. 1537. *Regole generali di architettura*, Venezia, Francesco Marcolini.
- SERLIO, S. 1540. *Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano e si descrivono le antichità di Roma...*, Venezia, Francesco Marcolini.
- SERLIO, S. 1545. *Il primo libro di architettura - Il secondo libro di prospettiva*, Paris, Jean Barbé.
- SETTIS, S. 1986. “Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell’antico”, in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, vol. 3, *Dalla tradizione all’archeologia*, a c. di S. Settis. Torino, Einaudi, 375-486.
- SGARBI, C. 2006. “Il teatro vitruviano dopo il *De re aedificatoria* negli *Spectacula* e nel *Vitruvio ferrarese*”. *Schifanoia* 30-31, 279-287.
- Siekiera, A. 2008. “La *Poetica vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro* e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele”, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino, 21-22 ottobre 2006, a c. di M. Firpo e G. Mongini, Firenze, Olschki, 25-45.
- SIMONCINI, G. 1974. *Città e società nel Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- SOLERTI, A. 1895. *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher.
- SOMMI, L. DE’. 1968. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a c. di F. Marotti, Milano, Il Polifilo.
- SPAGGIARI, B. 2009. “La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani”, *Italique* 12, 173-198.
- SPERA, F. 1995. “Il modello tragico dell’*Orazia*”, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, Salerno Editrice, 787-801.
- SPERONI, S. 1740. *Opere di M. Sperone Speroni*, Venezia, Domenico Occhi.
- SPERONI, S. 1982. *Canace e scritti in sua difesa*, a c. di C. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- SPINGARN, J. 1899. *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, The Columbia University Press.
- STEINER, G. 1961. *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber.

- STRAUSS, L. 1941. "Persecution and the Art of Writing", *Social Research* 8.4, 488-504.
- SURGERS, A. 2002. *Scenografie del teatro occidentale*, a c. di G. Di Palma e E. Tamburini, Roma, Bulzoni.
- SZONDI, P. 1999. *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Garelli, a c. di F. Vercellone, intr. di S. Givone, Torino, Einaudi (ed. or. *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1961).
- TAFURI, M. 1968. "Teatro e città nell'architettura palladiana", *Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio* 10, 65-78.
- TAFURI, M. 1969. *L'architettura dell'Umanesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1969.
- TAFURI, M. 1978. "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani del Quattrocento", in *Scritti rinascimentali di architettura*, a c. di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri e R. Bonelli, Milano, Il Polifilo, 387-467.
- TAFURI, M. 1985. *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi.
- TENENTI, A. 1986. "La città ideale del Rinascimento", in *Imago urbis: dalla città reale alla città ideale*. prefazione di A. Chastel, Milano, Franco Maria Ricci, 169-193.
- TASSO, T. 1587. *Il Re Torrismondo*, Bergamo, Comino Ventura.
- TASSO, T. 1735. *Delle opere di Torquato Tasso con le controversie sopra la Gerusalemme liberata*, vol. II, Venezia, Stefano Monti.
- TASSO, T. 1852-1855. *Le lettere di Torquato Tasso*, a c. di C. Guasti, Firenze, Le Monnier.
- TASSO, T. 1875a. "Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna", in T. Tasso, *Le prose diverse*, a c. di C. Guasti, vol. 1, Firenze, Le Monnier, 77-110.
- TASSO, T. 1875b. "Delle differenze poetiche", in T. Tasso, *Le prose diverse*, a c. di C. Guasti, vol. 1, Firenze, Le Monnier, 435-441.
- TASSO, T. 1875c. "Conclusioni amorose", in T. Tasso, *Le prose diverse*, a c. di C. Guasti, vol. 1, Firenze, Le Monnier, 63-69.
- TASSO, T. 1958. "Il padre di famiglia", in T. Tasso, *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi, vol. 2, Firenze, Sansoni, 333-389.
- TASSO, T. 1964. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. Poma, Bari, Laterza.
- TASSO, T. 1995. *Lettere poetiche*, a c. di C. Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.

- TASSO, T. 2000. *Giudicio sovra la "Gerusalemme" riformata*, a c. di C. Gigante, Roma, Salerno Editrice.
- TASSO, T. 2007. *Mondo creato*, a c. di P. Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- TASSO, T. 2012. *Rinaldo*, a c. di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- TAVIANI, F. 1984. "Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità", *Paragone (Letteratura)*, 35, fasc. 408-410, 3-76.
- TOLOMEI, C. 1547. *De le lettere di Claudio Tolomei libri sette*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- TOLOMEI, C. 1985. "Lettera al Conte Agostino de' Landi", a c. di S. Benedetti e T. Scalesse, in *Trattati: Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola. Con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino e Giorgio Vasari*, a c. di E. Bassi e S. Benedetti, Milano, Il Polifilo, 32-61.
- TOLSTOJ, L. 1942. *Guerra e pace*, trad. it. E. Carafa D'Andria, Torino, Einaudi.
- TOMASI, F. 2016. "Muzio Manfredi e i Gonzaga attraverso le lettere", in *Gli archivi digitali dei Gonzaga e la cultura letteraria di età moderna*, a c. di L. Morlino e D. Sogliani, Milano, Skira, 45-68.
- TRACTHENBERG, M. 2010. *Building-in-Time: From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*, New Haven and London, Yale University Press.
- TRACTHENBERG, M. 2011. "Aya Rand, Alberti, and the Authorial Figure of the Architect", *California Italian Studies* 2.1 (online: <https://escholarship.org/uc/item/6ff2m22p>).
- TRACTHENBERG, M. 2014. "To Build Proportions in Time, or Tie Knots in Space? A Reassessment of the Renaissance Turn in Architectural Proportions", *Architectural Histories* 2.1, 1-8.
- TREPANIER, L. 2011. "Consciousness, Memory, and History in Tolstoy's *War and Peace*", *Perspectives on Political Science* 40, 35-43.
- TRISSINO, G. 1524. *La Sophonisba del Trissino*, Roma, Ludovico degli Arrighi.
- TRISSINO, G. 1524. *La Sophonisba del Trissino*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo.
- TRISSINO, G. 1970. *La quinta e la sesta divisione della Poetica* (ca. 1549), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. II, 5-90.
- TRISSINO, G. 1985. "Dell'architettura", in *Trattati: Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola. Con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino e Giorgio Vasari*, a c. di E. Bassi e S. Benedetti, Milano, Il Polifilo, 27-29.

- TUOHY, T. *Herculean Ferrara: Ercole d'Este (1471-1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TURBA, G. 1971. "Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova", *Rinascimento* 11, 95-169.
- VAGNETTI, L. "Concinnitas. Riflessioni sul significato di un termine albertiano", *Storia e documenti di architettura* 2, 139-161.
- VAN ECK, C. 1998. "The Structure of *De re aedificatoria* Reconsidered", *Journal of the Society of Architectural Historians* 57.3, 280-297.
- VARANINI, G.M, CRESTANI, C. 2003. "Il patrizio veronese Gian Nicola Salerni e la sua biblioteca (XV secolo)", *Archivio storico italiano*, 161.3, n. 597, 455-502.
- VARCHI, B. 1859. *Opere di Benedetto Varchi*, vol. II, Trieste, Lloyd Austriaco, 1859, 733-735.
- VASARI, G. 1550. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze, Lorenzo Torrentino.
- VÉDIER, G. 1955. *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris, Flammarion.
- VEGETTI, M. 2007. "Politica dell'anima e anima del politico nella *Repubblica*", *Études platoniciennes* 4, 343-350.
- VENTRONE, P. 2003. "La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo", *Culture teatrali* 7-8, 141-150.
- VERBAAL, W. 2016. "The Vitruvian Middle Ages and Beyond", *Arethusa* 49.2, 215-225.
- VERDINO, S. 2007. *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- VESCOVO, P. 2006. "L'Alberti, il Prisciani e il teatro ferrarese", *Schifanoia* 30-31, 317-325.
- VIGNOLA 1583. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, Roma, Francesco Zanetti.
- VILLARI, S. 2017. "Passando un giorno...". Divagazioni cavalleresche: Orlando e Olimpia, Ercole e Eufimia", in *España e Italia: el Siglo de las Luces. Homenaje a Giulio Ferrono*, ed. de I. Romera Pintor, Madrid, Fundación Updea Publicaciones, 137-173.
- VILLORESI, M. 1994. *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni.
- VIRGILI, M. 1992. "Le postille di Torquato Tasso al commento di Pier Vettori alla *Poetica* di Aristotele", *Aevum* 66, 539-569.
- VITRUVIO, M.P. 1486-1487. *De architectura*, ed. Giovanni Sulpicio da Veroli, Roma.

- VITRUVIO, M.P. 1513. *Vitruvius iterum et Frontinum a Iocundo revisi repurgatique quantum ex collatione licuit*, Firenze, Filippo Giunta (copia: Cambridge, MA, Harvard University, Houghton Library, GEN Lv 35.4*).
- VITRUVIO 1997. *De architectura*, a c. di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi.
- WARBURG, A. 1966. "Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara", in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a c. di G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 247-252 [ed. or. "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara" (1912), in *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma, a c. di A. Venturi, Roma, Maglione e Strini, 1922, 179-193].
- WEINBERG, B. 1953. "From Aristotle to Pseudo-Aristotle", *Comparative Literature* 5.2, 97-104.
- WEINBERG, B. 1961. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press.
- WILLIAMSON, E. 1948. "Tasso's Annotations to Trissino's *Poetics*", *MLN* 43.3, 153-158.
- WITTKOWER, R. 1964. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi (ed. or. *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Warburg Institute/University of London, 1949).
- WULFRAM H. 2001. *Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis De re aedificatoria*, München-Leipzig, Saur.
- YOUNG, J. 2013. *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ZAMBON, M. 2007. "I rapporti tra Adria e Venezia: il taglio di Porto Viro", in *Luigi Groto e il suo tempo*, Atti del convegno di studi, Adria, 27-29 aprile 1984, Rovigo, Minelliana, 65-79.
- ZAMPOLLI, L. 2001. "Una scena di perpetua durevolezza': le projet théâtral de Luigi Groto, l'aveugle d'Adria", in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue*, Actes du Colloque International, 26-28 novembre 1998, ed. R. Horville, O. Kleiman, G. Logez, Lille, Université de Lille 3, 93-104.
- ZAMPOLLI, L. 2000. "La réflexion théâtrale de Luigi Groto: de la critique des codes à l'autoreprésentation", in *Le Théâtre réfléchi. Poétiques théâtrales italiennes des Intronati à Pasolini*, sous la direction de F. Decroisete, Saint-Denis, PUV, 2000, 29-49.
- ZAMPOLLI, L. 2006. "Les voyages du témoin : le 'destinataire privilégié' de l'*Istoria novellamente ritrovata di due nobilissimi amanti* (1524) de Lugi da Porto, à *La Adriana* de Luigi Groto (1578)", dans F. Decroisette (dir.), *Les traces du spectateur. XVIIe-XVIIIe siècles*, Saint-Denis, PUV, 2006, 63-82.

- ZANATO, T. 2015. *Boiardo*, Roma, Salerno Editrice.
- ZANIN, E. 2017. “Il tragico prima del tragico”, *Between* 7.14 (online: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2764/2849>).
- ZATTI, S. 1996. *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori.
- ZIGGIOTTI, B. 1746 (circa)-1752. *Accademia Olimpica*, ms., copia di mano di Vincenzo Gonzati (1837 circa), Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza, Gonz. 21.11.2 (2916).
- ZÖLLNER, F. 1987. *Vitruvius Proportionsfigur: Quellenkritische Studien Zur Kunstliteratur Im 15. Und 16. Jahrhundert*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1987.
- ZORZI, L. 1977. *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi.
- ZORZI, L. 1981. “Scena”, in *Enciclopedia*, vol.12, Torino, Einaudi, 495-530.
- ZUBOV, V.P. 2000. “La théorie architecturale d’Alberti” (I), a c. di F. Choay, F. Furlan e P. Souffrin. *Albertiana* 3, 11-82.
- ZUBOV, V.P. 2001. “La théorie architecturale d’Alberti” (II), a c. di F. Choay, F. Furlan e P. Souffrin. *Albertiana* 4, 85-98.
- ZUBOV, V.P. 2002. “La théorie architecturale d’Alberti” (III), a c. di F. Choay, F. Furlan e P. Souffrin. *Albertiana* 5, 89-108.