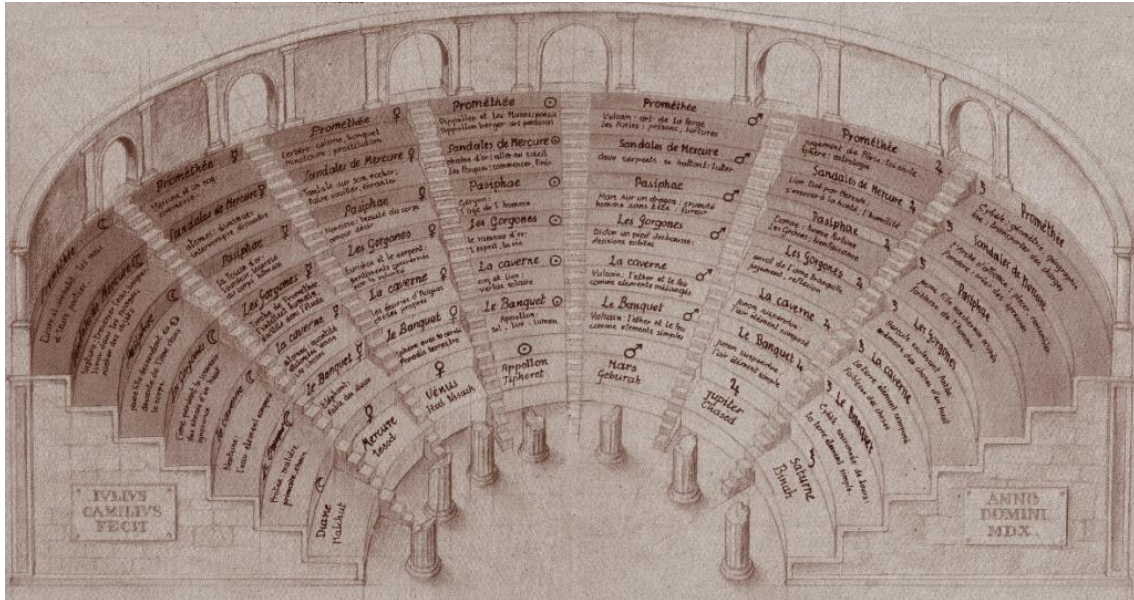


Carlo Fanelli

Ekphrasis della scena nel teatro rinascimentale



Il teatro della memoria di Giulio Camillo Delminio nella ricostruzione di Athanasius Kircher

Colui che mai vide cosa nova
 produse esto visibile parlare,
 novello a noi perché qui non si trova.

Dante, *Purgatorio*, X 94-96

This paper intends to verify new theoretical paths linked to the connection between theater and images in Renaissance culture, underlining the function of ekphrasis of the scene that dramaturgy undertake in the Italian and Elizabethan theater.

The interplay between the scene figurative dimension and the dramaturgy ekphrastic contribution achieved in the agreement between scenic space (which includes the places pictured in the scenography) and figurative elements materially absent from the scene, revealed by the spectator prompted by the dramaturgical ekphrasis. Intertwining between sight and imagination that supports the requirement for verisimilitude and mimesis.

Vedere l'invisibile

Sugli spalti del castello di Elsinore è mezzanotte, si prepara il cambio della guardia, Bernardo si rivolge a Francesco: «Se incontri *i miei compagni di vigilia*, Marcello e Orazio di' lor che s'affrettino» (*Amleto*, atto I sc. 1). I soldati che si apprestano a montare di guardia sono gli stessi che hanno assistito all'apparizione del fantasma. Ma cosa hanno realmente visto? Essi hanno compiuto un'esperienza "visiva", alla quale devono credere per fede? Oppure devono considerare ciò che gli è apparso un'immagine demoniaca? Cosa rappresenta il fantasma

che si è improvvisamente manifestato? È proprio tale figura ed il suo valore paradigmatico a fornire l'*incipit* al nostro discorso.¹ Bernardo e Francesco vedono, o credono di vedere, ciò che il reale esclude dalla vista, ciò che è interdetto dall'atto del vedere quotidiano.

E ancora: Amleto ha trafitto Polonio nascosto dietro un arazzo e ora incalza sua madre Gertrude. Improvvisamente ricompare lo spettro e così egli domanda a sua madre: «Amleto: Non vedete niente là? Regina: Niente: Eppure vedo tutto quello che c'è» (*Amleto*, atto III, sc. IV). Anche questa scena propone una dinamica visiva utile al nostro discorso. Polonio che è nascosto, quindi invisibile alla vista ma palesato nella presenza e, immagine ancor più importante, l'antitesi tra il vedere un'immagine esclusiva (Amleto che vede lo spettro), frutto di un atto di credenza, interdetta a chi vede soltanto la realtà oggettiva e materiale (Gertrude che non vede lo spettro). Due piani razionali e sensibili contrapposti che denunciano il differente carattere. Proprio tale contrapposizione di sguardi sul mondo definisce più precisamente quanto si vuole dimostrare. La possibilità, cioè, di vedere al di là del vedibile oggettivo attraverso un atto mentale, di credenza in un'immagine prodotta dalla propria immaginazione e che va ad integrare il *quadro della visione* tangibile.

Tale vista introduce, nella sua definizione, la collocazione della dialettica visiva accennata all'interno della scena teatrale e, più nello specifico, dell'*ekphrasis* del teatro rinascimentale. Il perché questa dinamica sia osservata in tale ambito, è motivato dai rimandi allegorici che definiscono la relazione teatrale. L'incontro fra luogo dell'*opsis* e dimensione euristica, definisce la scena rinascimentale come luogo della dimensione olistica dell'*esperienza* teatrale. Al centro di tale confluenza è posto lo statuto dello spettatore, in quanto uomo di corte riflettente quella del principe. Ciò fa del teatro uno «spazio eteropico»,² la cui funzione converge nel «dispositivo» politico di cui lo spettacolo fa parte.³

Ponendosi in contatto non soltanto visivo con lo spazio scenico, lo spettatore sdoppia la sua relazione tra un atto di fede e uno creativo. Pur essendo il punto in cui il verosimile si palesa, tale prospettiva è resa possibile solo attraverso l'*ekphrasis*. Più nello specifico i luoghi

¹ Nel primo capitolo del *De memoria* Aristotele dimostra come dal collegamento tra memoria e *phantasia* scaturisca nella mente umana la creazione di immagini, per passare poi alla descrizione del *phantasma* come *eikôn*, facendo riferimento a quanto sostenuto nel *De anima* e ribadendo la necessità delle immagini per il *noein*. Come scrive nel *De memoria* infatti «si è detto già prima nel libro *sull'anima* dell'immaginazione, e che non si può pensare senza immagine [*kai noein ouk estin aneu phantasmatos*]. Nel pensare si dà lo stesso fenomeno che nel disegnare una figura [*sumbainei gar to autò pathos hen to noein oper kai en to diagraphhein*]: qui, pur non avendo affatto bisogno di un triangolo di grandezza determinata, tuttavia lo tracciamo di una grandezza determinata: allo stesso modo chi pensa, anche se non pensa una cosa di quantità determinata, se la pone davanti agli occhi come una quantità e la pensa facendo astrazione dalla quantità. Se poi la natura dell'oggetto è quantitativa ma indeterminata, anche allora si pone davanti agli occhi una quantità determinata, ma lo pensa solo in quanto è una quantità. Per quale motivo poi non si può pensare senza il continuo né senza il tempo cose che non sono nel tempo, è un'altra questione». (*De memoria*, 449b30-450a8)

² Secondo la definizione di Michel Foucault: «Lo spazio del teatro è uno spazio eteropico che ha la particolare caratteristica di essere connesso a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che esso stesso designa, riflette o rispecchia» (FOUCAULT 2010, 16). In tal senso da fisico esso può divenire luogo metaforico nel quale convergono significati simbolici e immagini mentali, sollecitati dal sottofondo allegorico dello spettacolo.

³ Il «dispositivo» è quello teorizzato da Foucault. Un apparato fortemente teso alla regolamentazione dei costumi, all'ammaestramento delle coscienze e al controllo del consenso: «un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche [una] specie di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza [facendolo in funzione] strategica» (FOUCAULT 2006, 6). Sebbene Foucault avesse applicato tale reticolo di relazioni ai regimi totalitari del Novecento, la sua definizione appare adattabile anche alla corte rinascimentale. A sancire il decalogo del perfetto uomo di corte e a determinarne le norme relative al comportamento, interviene il reticolo retorico e la sua funzione tipicamente persuasiva che estende il suo valore normativo anche alla recitazione e alla drammaturgia coeve, in quanto l'arte del ben parlare si offre come guida anche per la scrittura, tenuto conto delle congruenze esistenti fra struttura dell'orazione e impianto del testo drammatico.

urbani rappresentati dalla scenografia non vengono “abitati” soltanto dall’attore,⁴ ma fruiti dallo spettatore anche per mezzo dell’immaginazione. La città, “finta idealmente” sulla scena rimanda alla città reale, spettatore e spettacolo divengono elementi funzionali dello stesso «dispositivo» azionato dall’*ekphrasis*.

Ciò accade nel prologo dell’*Enrico V* di Shakespeare, quando lo spettatore è così chiamato in causa:

miei signori perdonate le menti basse e piatte che hanno ardito portare su questo indegno palco un argomento così grande: potrebbe mai infatti questa platea contenere i vasti campi di Francia o potremmo stipare entro questo cerchio di legno anche i soli elmi che impaurirono l’aria stessa a Azincourt? Ma scusateci: come uno sgorbio di cifre serve in breve spazio a rappresentare un milione così lasciate che noi semplici zeri in questo gran conto mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione. Supponete che entro la cinta di queste pareti siano chiuse due potenti monarchie e che un pericoloso stretto ne separi le fronti che sporgono alte sul mare. Colmate col vostro pensiero le nostre lacune; di un uomo che vedete fatene mille e createvi un imponente esercito; se parliamo di cavalli immaginate di vederli realmente stampare gli zoccoli sul terreno molle che ne riceve le impronte; poiché è il vostro pensiero che ora deve vestire riccamente i nostri re e portarli qua e là saltando interi periodi di tempo e condensando i fatti di molti anni in un volger di clessidra; e per quest’ultima funzione ammettete come Coro in questa storia me che a mo’ di prologo sollecito con umiltà la vostra pazienza perché ascoltiate con animo benevolo e giudichiate con indulgenza questo nostro spettacolo. (*Enrico V*, Prologo)

L’invito è a superare le limitazioni materiali e temporali imposte dalla scena, facendo ricorso alle doti dell’immaginazione, senza tuttavia tradire il vincolo con la verosimiglianza. Di conseguenza, ciò che agli occhi è impedito di vedere è “materializzato” dalla fantasia, trasformando lo spazio scenico nel luogo in cui corpi e *fantasmi* agiscono simultaneamente.

Scena prospettica e visione stereoscopica

Divenuta espressione della “civiltà del vedere” rinascimentale, la scenotecnica cinquecentesca pone le sue basi sulla sintesi tra “rivoluzione” pittorica brunelleschiana e codifica scenografica serliana.⁵ Dalla sua combinazione con architettura, drammaturgia e immagine, scaturiscono gli elementi costitutivi di un nuovo linguaggio teatrale che trova quale luogo di elezione la *Festa*,⁶ in cui la scenografia assume «forma simbolica»: uno «spazio totalmente

⁴ A tal proposito è significativo un passaggio del *Dialogo terzo*, dei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica* (1561) di Leone De Sommi, nel quale l’autore, per bocca di Veridico, raccomanda agli attori che «è bene ridursi a ragionare più in mezzo et più in ripa al proscenio che sia possibile, sí per accostarsi il più che si può a gl’uditori, come per iscostarsi quanto più sia possibile dalle prospettive della scena, poiché accostandosi perdono del lor naturale, et il molto discostarsene par però poco a i veditori, come benissimo la esperienza ci mostra» (DE SOMMI 1968, 55).

⁵ Si deve a Sebastiano Serlio la formalizzazione delle cosiddette “tre scene” che definiscono il canone scenografico cinquecentesco. Esse sono nei capitoli *Della scena comica*, *Della scena tragica*, *Della scena satirica*, ne *I sette libri dell’architettura* pubblicati da Serlio a Parigi nel 1545.

⁶ La *fiesta* si configura come un intreccio fra socialità, politica e arte, in cui motivazioni ludiche si fondono ad esigenze encomiastiche. Essendo espressione di una volontà di potenza, essa innesca un «dispositivo» al cui funzionamento prendono parte la città e la corte. Ogni avvenimento di rilievo è opportunamente accompagnato da un apparato festivo: nozze, incoronazioni, visite di reggenti stranieri, persino la morte di personaggi illustri è motivo di festeggiamento. Il carattere prettamente encomiastico della *fiesta* è duplice, nel concepimento e nello sviluppo. La pratica dell’entrata trionfale coinvolge, in prima istanza, l’intera città. Secondo un articolato programma e lungo un itinerario simbolico, l’autorità ospite fa il suo ingresso in città compiendo un percorso finalizzato alla sua esaltazione ed enfaticizzazione. Lo sfarzoso corteo attraversa piazze e strade nelle quali trovano posto apparati effimeri di significato politico-culturale e di qualità artistico-architettonica, come le arcate postiche che detengono la stessa funzione e ricordano figurativamente gli archi trionfali eretti dai Romani per celebrare le vittorie in guerra. Vengono evocati temi allegorici della mitologia e della latinità, contrapposizioni simboliche (Virtù-Fortuna, Amore-Odio), fortemente legate al simbolismo iconografico coevo e

razionale, infinito e omogeneo [...] puramente matematico che ignora il concetto di infinito» (PANOFSKY 2007, 12-13) e che viene riprodotto nello spazio scenico limitato e definito. Concepita secondo criteri non soltanto simbolici ma anche matematici, la scena prospettica è suddivisa in tre sezioni: la prima, attigua agli spettatori, coincide col proscenio, è praticabile dagli attori ed è chiusa da facciate di proporzioni reali; la seconda, riproduce facciate di edifici, piazze e strade in prospettiva, interdette agli attori per non alterare la simmetria tra corpi e fabbricati raffigurati; la terza, costituita da un fondale dipinto, risolve la fuga prospettica della strada o della piazza. Orientamento della prassi figurativa che porterà al compimento della “scena di città” è il complesso di affreschi del ciclo di Schifanoia,⁷ attribuito da Aby Warburg al ferrarese Pellegrino Prisciani.⁸ Essi forniscono una immagine nitida del ducato ferrarese nell’età di Borso, in cui la cultura teatrale umanistica ha la sua prima affermazione. Come indicato da Ludovico Zorzi, l’esame di «alcuni tratti esemplari» del ciclo pittorico di Schifanoia, illustra «il definirsi, cangiante e allegorico, di una idea di città, che, collegandosi alle riflessioni sulla forma urbana reale dalle quali abbiamo preso le mosse, consente la plausibile visualizzazione della ‘città’ ferrarese. Nella casistica della ‘scena di città’ propria del teatro umanistico, essa si pone a capostipite di una tipologia autonoma e destinata a un originale sviluppo» (ZORZI 1977, 8).

Altro ciclo iconografico posto in relazione con la scenografia rinascimentale è quello delle tre tavole raffiguranti la “Città ideale”, in cui utopia e allegoria convergono. Non è stato ancora possibile risalire con certezza agli autori di queste tavole, tant’è che esse assumono la denominazione dal luogo che le ospita: Urbino, Baltimora e Berlino. Nonostante vi siano stati tentativi di riconoscere Firenze nella tavola di Urbino, e Roma in quella di Baltimora, esse rimandano al modello architettonico concepito da Leon Battista Alberti. Nel 1948, Rudolph Krautheimer avanzò l’ipotesi del loro utilizzo come scenografie, confutando in seguito egli stesso la sua teoria (KRAUTHEIMER 1948, 327-346; KRAUTHEIMER 1994, 233-257). Nell’allegoria delle tre tavole riverbera l’utopia sociopolitica rinascimentale che aveva suggestionato la progettazione architettonica e urbanistica, secondo una prospettiva antropocentrica, del *De Re Aedificatoria* di Alberti, ripensamento della pianificazione urbanistica vitruviana, concepita come spazio armonico atto a favorire la socialità e l’economia, in cui ampio spazio è dedicato anche all’architettura teatrale.

che avranno sviluppo anche nella pratica teatrale degli intermezzi. Il secondo momento, la *fiesta* vera e propria e in cui trova spazio lo spettacolo teatrale, è destinato esclusivamente alla corte e si svolge nel palazzo del principe (G. ATTOLINI 1988, 24-30; F. CRUCIANI, 1986 pp. 31-45; FERRONI 1986, pp. 177-188).

⁷ «La serie degli affreschi murali di Palazzo Schifanoia a Ferrara rappresentava le immagini dei dodici mesi, delle quali, dopo lo scoprimento sotto l’intonaco (1840), sette sono riconquistate. L’immagine di ogni mese consiste di tre strisce disposte parallelamente l’una sopra l’altra, ognuna con il proprio spazio indipendente, con figure in formato circa metà del naturale. Nella parte più in alto appaiono su carri trionfali gli dei dell’Olimpo, in basso è narrata la vita terrena alla corte del duca Borso; si scorge quest’ultimo occupato in affari di stato o in atto di recarsi a lieta caccia. La striscia centrale appartiene al mondo degli dei astrali; questo si avverte già guardando il rispettivo segno dello zodiaco che, circondato da tre figure enigmatiche, appare al centro dello spazio. Il simbolismo complesso e fantastico di queste figure ha resistito finora a ogni tentativo di delucidazione; dimostrerò, estendendo il campo di osservazione a oriente, che esse sono elementi sopravvissuti di una concezione astrale del mondo delle divinità greche. Sono di fatto null’altro che simboli delle stelle fisse i quali, errando per secoli dalla Grecia attraverso l’Asia minore, l’Egitto, la Mesopotamia, l’Arabia e la Spagna, certo hanno perduto in pieno la chiarezza dei loro contorni greci» (WARBURG 1966, 251-252). Così Warburg spiega la diade simbolica degli affreschi ferraresi, ciclo pittorico che appare legato al teatro: nella porzione alta degli affreschi, quella celeste, le immagini simboliche delle divinità pagane descrivono un comune gusto allegorico con gli intermezzi degli spettacoli rinascimentali. Più in basso, la rappresentazione della corte è condivisa con l’immagine paradigmatica esibita dal teatro. Come ha scritto Zorzi, «Il tipo di città partecipa della qualità dei tre ordini, passando dalla città reale alla città simbolica alla città immaginaria» (ZORZI 1977, 9).

⁸ Prisciani è autore degli *Spectacula*, uno dei trattati sul teatro più importanti di epoca umanistica (WARBURG 1966, 263-264).

Armonizzando queste nuove teorie e il modello aristotelico con la coeva cultura visuale, lo spazio scenico viene concepito come “luogo dell’*ekphrasis*”, in una dinamica in cui la relazione attore-spettatore si sdoppia. Alla frontalità imposta dallo spettacolo, si sovrappone l’andamento “circolare” della fruizione spettacolare, condizionato dalla natura encomiastica e autoriflessiva del contesto cortigiano, nel quale i due estremi del diametro sono la scena e il principe, reciprocamente riflettenti, e la totalità del perimetro corrisponde alla corte.

Ekphrasis della scena

La drammaturgia rinascimentale riconosce i testi greci e latini come suo archetipo e pone le basi dei suoi precetti sugli scritti di Aristotele e Orazio. Uno di essi è la *mimesis* che in teatro regola il regime della verosimiglianza. Il genere in cui tale regola è maggiormente contemplata è la commedia. L’imitazione deve essere il frutto dell’osservazione attenta della realtà poi riproposta sulla scena. Nella *Poetica* di Aristotele tale principio è sollecitato dall’apporto dell’immaginazione:

Nel comporre le sue favole e specialmente nel dare a ciascun personaggio la propria espressione verbale, bisogna che il poeta si ponga quanto più possibile dinanzi agli occhi lo svolgimento dell’azione. Perché così, vedendo ogni cosa nella più chiara luce come se fosse presente egli stesso allo svolgersi di quegli avvenimenti, potrà trovare ciò che conviene e molto difficilmente gli sfuggiranno errori di incoerenza. (*Poetica* 17, 1455a 21-26)

Ecco quindi formulato il principio visivo della scrittura, basato sulla creazione di immagini mentali attraverso le parole, processo che ha inizio con la composizione dei fatti: il poeta deve visualizzare mentalmente le azioni che i personaggi compiono secondo la logica della verosimiglianza. Il ruolo che l’immaginazione detiene nella *Retorica* si ritrova anche in altri scritti aristotelici. In buona parte del capitolo I del *De memoria* di Aristotele la memoria è collegata alla *phantasia*, collegamento dal quale scaturiscono immagini. Per descrivere l’idea del *phantasma* come *eikòn*, Aristotele rimanda direttamente ad alcune tesi del *De anima*, nel quale parla della «capacità di formare rappresentazioni mentali» (*phantasia*):

si è detto già prima nel libro *sull’anima* dell’immaginazione, e che non si può pensare senza immagine. Nel pensare si dà lo stesso fenomeno che nel disegnare una figura: qui, pur non avendo affatto bisogno di un triangolo di grandezza determinata, tuttavia lo tracciamo di una grandezza determinata: allo stesso modo chi pensa, anche se non pensa una cosa di quantità determinata, se la pone davanti agli occhi come una quantità e la pensa facendo astrazione dalla quantità. (*De Anima*, 428a 19-24)

Quanto postulato da Aristotele è richiamato da alcuni teorici rinascimentali. Nel trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (Ferrara, 1598) Angelo Ingegneri scrive:

Converrebbe adunque che il poeta, il quale si dà a fare alcuna opera drammatica, primariamente si figurasse dinnanzi agli occhi la scena, divisandone fra 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 tal pratica, che non uscisse personaggio, che non gli sembrasse vedere ond’ei si venisse, né si facesse sul detto proscenio gesto, né si dicesse parola ch’egli in certo modo no ‘l vedesse e non la udisse. (INGEGNERI 1974, 95)

Così come, nelle *Sei divisioni della poetica* (scritto nel 1529 ma pubblicato nel 1562), Gian Giorgio Trissino sostiene che il poeta:

dee considerare che la tragedia che scrive debbia essere recitata, e veduti i gesti, e uditi i sermoni, e la melodia di essi. La onde dee trattare la favola con parole belle e accomodate; e

nel costruirla, si de' ponere ogni cosa davanti gli occhi, e *fare come se egli stesso fosse intervenuto in quelle azioni* [...] e ponendosi quanto li sarà possibile avanti gli occhi i gesti e le figure che fanno quelli, che sono le passioni, *si ponerà quasi in esse*. (TRISSINO 1969, 36-37)

Il poeta, scrivendo, deve immaginare l'azione sulla scena, e “vedere” e “udire” gli attori che agiscono e parlano interpretando i personaggi. (TRISSINO 1969, 138)

La retorica visiva aristotelica è ripresa da Quintiliano, secondo cui: «non si può infatti immaginare un discorso se non si immagina la persona che lo pronuncia [...] Non è una cattiva idea nemmeno fingere di avere davanti agli occhi alcune immagini di cose, persone e voci [...]» (QUINTILIANO 2007, 295-297)⁹. La memoria sostiene anche l'improvvisazione che, per Quintiliano è primaria «attività della mente umana» (QUINTILIANO 2007, 599), organizzata attraverso «collocazioni stabilite dalla mente». Attitudine che introduce il metodo mnemonico del «Teatro della memoria» di Giulio Camillo Dalminio, pubblicato postumo a Venezia nel 1550. Un “teatro” di nuova concezione (sebbene improbabile la sua effettiva realizzazione), suggestionato dalla filosofia ermetica e cabalistica di Pico della Mirandola e dalle coeve teorie cosmologiche, che stravolgeva la relazione frontale dello spettatore, collocato al centro del palcoscenico e circondato da tutti gli elementi dello spettacolo. Tale sistemazione era funzionale al progetto di un edificio della memoria, contenente una vera e propria enciclopedia della conoscenza, organizzata e distribuita per ambienti distinti ma comunicanti contrassegnati da immagini (DALMINIO 1991).

Interessante della «Idea» di Dalminio è la collocazione dello spettatore al centro della scena che richiama la centralità autoriflessiva del teatro di corte e le sue dinamiche visive nelle quali, come abbiamo detto, lo spettatore non è soltanto un fruitore di immagini ma è partecipante della loro creazione. Il suo posizionamento non è pertanto fisico ma immaginativo, intellettuale, sensibile.

Guardando ora ad alcune commedie, è principalmente nei prologhi che si riscontrano sollecitazioni all'immaginazione, come nella *Mandragola* di Machiavelli:

Iddio vi salvi, benigni uditori,
Quando e' par che dependa
Questa benignità da lo esser grato.

⁹ Secondo Quintiliano: «Alcuni cercano di memorizzare luoghi particolarmente spaziosi, contrassegnati da molte caratteristiche diverse, come per esempio una grande casa che si divide in molte stanze. Imprimito con attenzione nella loro memoria tutte le cose notevoli che vi si trovano in modo che il loro pensiero possa percorrerne tutte le parti senza indugiare e senza perdere tempo. E questa è la prima difficoltà, non rimanere incerti e sospesi quando si incontra qualcosa: un ricordo che vuole aiutare la memoria di un altro ricordo deve essere infatti qualcosa di particolarmente sicuro. In un secondo momento marcano con un segno, che serva loro come ricordo, tutto ciò che hanno scritto o abbracciato con la meditazione, e questo segno può essere riferito o a un argomento nel suo complesso (come nel caso della navigazione o dell'esercito) oppure a una parola: anche le cose che sfuggono vengono infatti ricollocate nella nostra memoria grazie al richiamo di una sola parola. Prendiamo, per esempio, un simbolo della navigazione (l'ancora) oppure uno dell'esercito (un'arma qualsiasi). Le dispongono in questo modo: il primo pensiero lo assegnano al vestibolo, il secondo (sto facendo un esempio) all'atrio, poi vanno tutto intorno all'impluvio, e le collegano via via non solo alle camere da letto o a quelle da conversazione, ma anche alle statue e ad altri oggetti simili. Dopo aver fatto questo, quando devono ricordare qualcosa, cominciano a passare in rassegna questi luoghi a partire dal primo, e richiedono indietro a ciascuno di quei luoghi il pensiero che gli avevano affidato, in quanto l'immagine di ogni luogo richiama alla mente i singoli pensieri. Così, anche se molti sono i pensieri che si devono ricordare, ognuno di essi è collegato agli altri come un gruppo di danzatori, e non ci si sbaglia se si congiungono gli oggetti seguenti ai precedenti con la sola fatica di impararli a memoria. Quello che ho detto di una casa vale anche riguardo agli edifici pubblici, a un lungo viaggio, alle mura di una città, ai dipinti. Questi posti è permesso anche immaginarseli. C'è quindi bisogno di luoghi che siano o creati dalla fantasia o presi dalla realtà, e di immagini o di segni che vanno in ogni caso creati dalla fantasia. Per “immagini” intendo i segni con i quali indichiamo gli argomenti da imparare a memoria, così come, stando a quello che dice Cicerone, ci serviamo dei luoghi come se fossero tavolette di cera, e dei segni come lettere dell'alfabeto» (QUINTILIANO 2007, 603-605).

Se voi seguite di non far romori,
 Noi vogliam che s'intenda
 Un nuovo caso in questa terra nato.
 Vedete l'apparato,
 Qual or vi si dimostra:
 Questa è Firenze vostra,
 Un'altra volta sarà Roma, o Pisa,
 Cosa da smascellarsi delle risa.

Quell'uscio, che mi è qui in sulla man ritta,
 La casa è d'un dottore,
 Che 'mparò in sul Buezio legge assai;
 Quella via, che è colà in quel canto fitta,
 È la via dello Amore,
 Dove chi casca non si rizza mai.
 Conoscer poi potrai
 All'abito d'un Frate
 Qual Priore o Abbate
 Abita el tempio che all'incontro è posto,
 Se di qui non ti parti troppo tosto.

La descrizione dei luoghi che sono solo accennati figurativamente nella scenografia, risulta ancora più estesa nel cosiddetto secondo prologo della *Calandria*,¹⁰ in cui un riscontro diretto con la scenografia non esiste e tutto è lasciato all'immaginazione. È la sua intrinseca potenza visiva che lo rende idoneo a guidare il lettore-spettatore in un itinerario alle soglie dell'onirico. Un volo delicato e leggero che esso compie con la mente in un paesaggio urbano e lunare, il cui mezzo di locomozione è una scrittura da cui evaporano immagini. Il luogo dell'azione è visitato dallo sguardo prudentemente malizioso dell'osservatore che, furtivamente, scopre capricci e virtù femminili, in un'atmosfera notturna e lieve, in cui riecheggiano i tocchi della «sprezzatura» pittorica rinascimentale sorretta dell'*ekphrasis*, l'elegante ma non disincantato piglio del comico, velato dal *decorum* cortigiano. Argomento del prologo è un volo immaginario sulla città di Firenze che il protagonista compie sognando di avere trovato «l'anel d'Angelica [...] che chi portava in bocca non poteva esser veduto di persona», e per tale dono potere «andar del tutto senza esser veduto» e andare «invisibile alle casse di certi pigoloni avaracci [...] e vedere tutte le donne di Firenze quando si levano». Il soggetto non è originale e rimanda ai poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto (PADOAN 1985, 189). Il tema del volo immaginario associato al sogno, di grande presa nella cultura cinquecentesca, è così riproposto nei *Marmi* di Antonfrancesco Doni (1552) dallo «svegliato academico peregrino [...] uscito dal sonno [...] in volo in aria, sopra una città [...] diventato un uccellaccio grande grande che vegga con una sottil vista ogni cosa che vi si fa dentro», che se ne va per i cieli di Napoli, Roma, Venezia e, infine, Firenze, dove, dice: «nello svolazzare per aere, invisibilmente, m'arreo aliando sopra di loro, e ascolto e veggio tutti i lor fatti e ragionamenti [...] novelle, stratagemmi, favole [...] ragionamenti» che saranno oggetto delle sue novelle. Ancora prima il tema era presente nel prologo della *Talanta* di Pietro Aretino (1542), nel quale l'autore racconta di essere «stato portato in Cielo e che qui le Stelle gli hanno offerto la possibilità di poter diventare un Dio a propria scelta» ed essersi trasformato in Cupido e, in tal veste, al termine di una rassegna di pregi e difetti divini moralizza, reiterando l'utilizzo del pronome «chi», sui comportamenti maschili nei confronti delle donne;¹¹ critica avanzata, anche se più moderatamente, da Doni.¹²

¹⁰ Quello notoriamente attribuito al Bibbiena considerato “perso” e ritrovato da Isidoro del Lungo nel 1875 (DEL LUNGO 1875, 341-351; FANELLI 2014).

¹¹ Insomma, venutosi in sul caso di Ser Cupido, ci diedi subito il sei, e dandocelo mi sentii l'ale a le spalle, il turcasso al fianco e l'arco in mano; e così io già tutto ferro e tutto fuoco, desideroso di sapere ciò che si fa in

La dimensione immaginativa del racconto smaterializza i parametri di spazio e tempo: «il comico, l'ironia o l'assurdo scaturiscono dallo stravolgimento delle dimensioni spaziali: lunghezze, o altezze inverosimili di cose o esseri animati, ovvero distanze abnormi» (DONI 1928, XLI). Lo spettatore viene attrezzato di una capacità "motoria" sollecitata dalla fantasia che l'autore manipola per mezzo della narrazione. Anche il prologo della seconda redazione del *Negromante* ricorre con ironia all'espedito, di fonte classica, della richiesta di collaborazione mentale dello spettatore, invitato a riconoscere Cremona nella scena che pochi anni prima, recitandosi *La Lena*, era stata Ferrara. Analogo sotterfugio è utilizzato da Ruzante nel prologo della *Moscheta*, recitata nello stesso luogo pochi giorni dopo, durante il carnevale del 1529: «E questa che è chialò no è Cremona né Ferrara: mo l'è Pava. E non v'in maravigliè se l'è pìzola, perché l'ha vogiù an ela frezare a vegnir chialò». ¹³ Nel *Parlamento* ritorna il tema del sogno, evocato nella prima scena:

S'a' m'insuinasse? La sarae ben de porco! A' sé ben ch'à no m'insunio, po. Non sogie montà in barca a Lizafusina? A' son stò pur a Santa Maria d'un bel Fantin a desfar el me vò. Se mi mo non fosse mi? e che a' foesse stò amazò in campo? e che a' foesse el me spirito? La sarae ben bela. No, cancaro! Spiriti no magna. A son mi, e sì a' son vivo; cossì saesse on' catar adesso la mia Gnuà, o me compare Menato, che a' sé l'è an elo chì a le Veniesie. (RUZANTE 1967, 519)

Ruzante affida la narrazione alla capacità visiva della parola, in questo "dialogo" assimilata al modello erasmiano. Hanno e Trasymachus, protagonisti dei *Militaria* di Erasmo, riverberano nella coppia Ruzante-Menato. L'assimilazione Ruzante-Trasymachus, Menato-Hanno, è ineluttabile, come complementare è lo schema narrativo: i due militi tornati laceri e sconfitti dalla guerra sono incalzati dai quesiti spinosi e molesti dei rispettivi interlocutori (la guerra, le stragi, la condotta sul campo di battaglia); ciò che accomuna i due protagonisti, oltre alla superlativa capacità "visionaria" di restituire le immagini della guerra con i loro racconti, è anche la necessità di riappropriarsi della quotidianità smarrita e di quanto hanno perduto arruolandosi.

Mondo e Universo nel *Candelaio* di Giordano Bruno

I caratteri costitutivi della scena di città rinascimentale decadono nel dominio antropologico e metafisico del *Candelaio* di Giordano Bruno. Nella sua idea di rappresentazione Bruno trasgredisce tale schema, poiché alla euritmia architettonica di ascendenza vitruviana, costituita da pochi e definiti *loci*, ne contrappone la moltiplicazione esaltando le molteplici sfaccettature urbanistiche, toponomastiche e antropologiche della città. In tale moltiplicazione di piani visivi, Bruno ritrae l'umanità disumana dei suoi personaggi, in una «nuova visione del

amore, do d'una occhiata a le turbe che amano; onde veggo chi ha la posta, chi e piantato, chi si raggira intorno a la casa de l'amica, chi v'entra per la dritta, chi si aggrappa per le mura, chi vi monta con la scala di corda, chi salta de le finestre, chi s'asconde in una botte, chi e scoperto dal bastone, chi castrato dal coltello, chi e mezzo in ambra da la fante, chi trattone dal famiglia, chi arrabbia di martello, chi crepa di passione, chi si consuma spettando, chi fa le fica a la speranza, chi non se ne vuol chiarire, chi dona a la sua donna per grandezza, chi le toglie per impeto, chi la tenta con minacce, chi la scongiura con preghi, chi divulga il fine ottenuto, chi non confessa il suo gaudio, chi si vanta de la bugia, chi dissimula la veritate, chi celebra il soggetto che l'arde, chi vitupera la cagione che l'ha infiammato, chi non mangia per dispiacere, chi non dorme per letizia, chi compone versi, chi scribacchia pistole, chi sperimenta incanti, chi rinnova imprese, chi consulta con le ruffiane, chi si lega al braccio un favore, chi basciucchia il fioretto tocco da la manza, chi strimpella il liuto, chi biscanta un monetto, chi assalta il rivale, chi e ucciso dagli emuli, chi si cruccia per una madonna e chi spasma per una baldracca» (ARETINO, 2010, 450).

¹² «[...] chi nella sua casa piange, chi ride, chi partorisce, chi genera, chi legge, chi scrive [...]». (DONI 1928, 3).

¹³ «La *Moscheta* ha la scena posta in Padova. Segno che nella sala ferrarese le tre commedie erano state rappresentate sullo sfondo della medesima scena» (ZORZI 1977, 30).

mondo» che si riflette in un “teatro del mondo”.¹⁴

La commedia di Bruno pone in diretta comunicazione il mondo reale con il mondo del teatro, il palcoscenico dal quale professa la sua filosofia. La propagazione di piani visivi è complementare alle prospettive morali contemplate, nell’alternanza luce-buio, giorno-notte, conoscenza-ignoranza, vita-morte. La prospettiva multipla dell’immagine bruniana stravolge l’ottica neoplatonica e utopistica della «città ideale» rinascimentale. Al suo posto Bruno porta in scena: «un barconaccio dismesso, scasciato, rotto, mal’impeciato [...] per forza tirato dal profondo abisso», il caos cosmico del *De umbris idearum* di cui si occupa a Parigi, “riducendolo” sulla scena a simbolo della città di Napoli, riproducendone il disordine in un testo comico «volutamente mostruoso e deforme, quale metafora di un mondo deformato, fatto di pungente delirio verbale, sordidezza, goffaggine, vizi e soprusi, dove tutto è capovolto, dal sublime della passione amorosa all’ansia per la ricerca scientifica e il linguaggio» (SABBATINO 1998, 39-40).

«La scena invade il mondo e il mondo si trasforma in scena. Finzione e realtà si intrecciano, si sovrappongono, si confondono» (BRUNO 2002, 61); il mondo che Bruno propone allo spettatore è tutt’altro che avulso dalla scena essendone il completamento, pur tendendo all’universale. La capacità *ekphrastica* del *Candelaio* rimanda, oltre che al *De umbris idearum*, anche al *Cantus circaeus*, opere di mnemotecnica pubblicate a Parigi nel 1582, in cui «l’itinerario visivo» punta a «chiarir alquanto certe ombre dell’idee». In questi scritti Bruno fissa il principio secondo il quale «conoscere significa “vedere”», pervenire all’essenza degli elementi partendo dalla loro complessità, atto conoscitivo richiesto anche allo spettatore che, dal buio della molteplicità urbana, trae l’espressione del reale della umanità brulicante. Col personaggio del pittore Bruno accosta la materia del *Candelaio* a categorie visive come quelle di «simulacro», «specchio», «vestigio», «ombra» di cui discute negli *Eroici furori*, chiamate in causa per esprimere l’impossibilità per l’uomo di pervenire a una forma immediata di conoscenza, possibile soltanto «nel riflesso delle cose naturali [...] nell’universo infinito» e rendendo visibile ciò che è invisibile (BRUNO 2002, 146-147), come evocato dal mito platonico della caverna e dell’origine della pittura. Per Bruno, solo attraverso il vedere si raggiunge la conoscenza, anche di quel mondo rovesciato dal caos del comico.¹⁵

Ponendo al centro la capacità sensibile, come atto di conoscenza, sia che essa venga relegata al buio o che si confronti con la luce, l’atto del vedere rimanda comunque ad una condizione di conoscenza scientifica o di proiezione verso il divino. Un processo che, in tutti i modi, determina in chi lo compie un passaggio dall’esteriorità all’interiorità, dal vedere al conoscere.

Immaginario tragico

Presente nella drammaturgia comica cinquecentesca, attraverso il riutilizzo della gnomica ciceroniana e senecana e del neoplatonismo ficiniano, l’*ekphrasis* è funzionale a sostenerne la dimensione orroristica e la tensione moraleggiante della tragedia. Il razionalismo tragico viene così stemperato da stimoli visivi che consentono alla rappresentazione di superare i limiti “razionali” della scena fissa e prospettica esaltandone esotismo e dinamismo. La corrispondenza fra capacità allucinatoria dello spettacolo e suo svolgimento razionale diviene il coerente supporto sul quale si muove il meccanismo teatrale. Le sollecitazioni visive e uditive di derivazione mnemonica, si pongono al servizio del realismo scenico e della dramma-

¹⁴ Totalità che incontra la «Abolizione dei confini nella cosmologia, negazione delle barriere nella poetica, abbattimento degli steccati nella gnoseologia [...] commistione fra i saperi», cioè la sostanza del pensiero bruniano (BRUNO 2004, 35).

¹⁵ Tutto ciò richiama le “allucinazioni” pittoriche di Hieronimus Bosh e Pieter Brueghel, immagini del caos opposte al razionalismo prospettico (e asettico) delle tavole raffiguranti il tema della città ideale. Tale confronto mette in comunicazione una cultura insulare e proto-meridionale, con quella nordica e cosmopolita, tracciando la parabola compiuta dal pensiero filosofico bruniano da Napoli alla Francia e Inghilterra.

turgia didascalica, sostenendo anche la definizione temporale della *fabula*, nella quale tempo dell'azione e della rappresentazione coincidono.

Nell'*Oreste* di Rucellai «la pluralità delle voci, l'angosciosa ossessione dei piani visivi che si intrecciano (il commento del Coro, la gestualità rituale, il *pathos* dell'amicizia, la sofferenza della vittima), la cantilena allucinata dei settenari di netta impronta melica (le anafore, le riprese, le rime) riescono a creare un incubo che deforma la situazione tragica in uno strugimento tortuoso e commotivo, in uno sgretolarsi dell'azione in un languore lacerato e insieme lezioso» (ARIANI 1974, 81). Altro significativo esempio di tale potenza drammatica è il personaggio dell'«Ombra» in *Orbecche* e *Canace* e la Voce nell'*Orazia*. La dissoluzione della fisicità, propria di questi personaggi, lascia il posto a una immaterialità visionaria riverberante un più profondo e metafisico senso del tragico che rende capaci tali figure di veicolare più profondi significati esistenziali. Ciò legittima i continui inviti a “vedere”, rivolti allo spettatore, e a cogliere il reale attraverso lo sguardo, l'intelletto e l'animo. Nel Prologo della *Giocasta* di Ludovico Dolce, oltre alle continue sollecitazioni a “vedere”, gli spettatori sono invitati ad abbandonarsi alla “illusione del vero”:

Ora pensate di trovarvi in Tebe...
E, se non sete in lei con la persona,
Siatevi con la mente e col pensiero.

Nel Prologo della *Selene* di Giraldo Cintio, si legge un esplicito invito a immaginare luoghi lontani:

E benché 'n Alessandria, ch'è 'n Egitto,
Venga questo successo, e sia lontana
Questa città dalla 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,
E vi vedrete senza muover piede
Giunti tutti in un punto in Alessandria.
(GIRALDI CINTIO 1996, 3-4)

La mimesi del reale produce un coinvolgimento sensoriale, visivo e sonoro che se sulla pagina scritta resta un inerte richiamo, scuote la scena e ne evolve l'impatto drammatico. Non mancano riferimenti normativi a tale funzione, come quello di Ludovico Castelvetro:

Ma ponente che l'argomentare della vista al ballo, o dal ballo alla vista per dimostrare la gravezza o la leggerezza della tragedia non è uguale ne lodevole. Percioche la vista quando è convenevole non è di soprapeso alla tragedia, ma parte necessaria, e anzi leggerezza che nò, ma il ballo quantunque sia convenevole è sempre di soprapeso alla tragedia, e parte superflua, e di gravezza. (CASTELVETRO 1967, 378)

L'orientamento è quello indicato da Aristotele, riferimento primario per gli autori rinascimentali, i quali si appropriano della necessità di superare i limiti materiali della scena, integrando la visione oculare con uno spazio mentale in cui luoghi interdetti alla vista dello spettatore divengono fruibili per mezzo della dimensione immaginifica dello spettacolo.

L'uso di macchinari scenici era, tuttavia, in pieno sviluppo nella direzione di creare effetti di forte illusione visiva e sonora. Suoni di tromba e di cavalli, immagini o voci umane, riproducevano sulla scena un mondo noto e, allo stesso tempo, vagheggiato. La rappresentazione era resa più dinamica e efficace dal ripetuto utilizzo dei verbi di visione o l'appello di

suoni e voci, smantellando le barriere fra realtà e finzione, rendendo più consapevole la partecipazione allo spettacolo e più fruibili i suoi contenuti. Tale prospettiva fa del teatro uno strumento per celebrare il sovrano, offrendo allo spettatore la possibilità di inquadrare catarticamente gli avvenimenti rappresentati.

Sulla scena, la resa della profondità spaziale diviene fondamentale, non soltanto al fine di risolvere la disposizione fisica relativa alla connotazione semantica dell'azione, ma anche per definire la verosimile riproduzione degli spazi. Pertanto, alla canonica visione prospettica, si unisce l'antitesi spaziale aperto-chiuso, fuori-dentro, non necessariamente risolta con la creazione scenografica di ambienti fisici, ma nella tipica dimensione *ecfrastica* della drammaturgia evocante spazi e luoghi che lo spettatore può immaginare.¹⁶

Un «teatro sacro interiore»

Esercizio della visione e dimensione mnemonica della relazione teatrale si intrecciano, cooperando nella sfera sensoriale dello spettatore. Ciò è particolarmente significativo nella scena barocca e in quella gesuitica, multicodica e ricca di suggestioni visive. Il «pluriprospektivismo» del teatro gesuitico esalta la relazione teatrale. In essa lo spettatore non è soltanto posto al centro dello spettacolo, diviene egli stesso spettacolo, in quanto artefice e destinatario di un messaggio religioso sovrastato dall'immagine di «Dio spettatore», che col suo sguardo domina e giudica il mondo. Gli occhi, il vedere come atto gnoseologico, vengono eletti a supremo strumento di conoscenza. Tale primato è attestato dagli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (1548), dal *Cannocchiale aristotelico* (1654) e dalla *Filosofia morale* (1670) di Emanuele Tesaurò. Nell'opera di Loyola l'immagine è materia costantemente presente, tanto da profetizzare il suo «imperialismo radicale» anche sul linguaggio (BARTHES 1977, 55). È tra Cinque e Seicento infatti che, nella gerarchia dei cinque sensi, la vista, come strumento percettivo per eccellenza, utile a stabilire un più completo contatto col mondo, conquista il primato, laddove nel Medioevo erano privilegiati udito e tatto. Tuttavia, particolarmente nel caso del teatro liturgico, il vedere come fonte di conoscenza è parte di un più complesso dispositivo, in cui interagiscono ascolto e vista, azione etica e pratica edonistica, spettacolo e indottrinamento religioso. Ciò avviene nel passaggio dalla scena del mito a quella della liturgia, in un sincretismo tra religiosità e cultura antiquaria che racchiude l'esperienza teatrale della Compagnia di Gesù.

La suggestione visiva esercitata sullo spettatore è uno degli elementi caratterizzanti lo spettacolo cinquecentesco suggestionato dall'*ekphrasis* che sostiene e completa la trasposizione di immagini dal testo alla scena. L'azione compiuta dallo spettatore è riconducibile alla pratica mnemonica (e mnemotecnica) della *compositio loci* che Ignazio di Loyola illustra negli *Esercizi spirituali*,¹⁷ nonché al sistema dei «*tres Binarios de hombres*», processo mentale in cui

¹⁶ Si tratta di quegli spazi che nella messinscena classica erano denominati, rispettivamente, «spazio extrascenico», cioè «non visibile che si immaginava al di là delle *esioïdois*» e «spazio retroscenico», cioè: «la porzione di spazio dell'orchestra non visibile agli spettatori a causa della presenza di un diaframma». A questi si aggiunge: lo «spazio extrascenico lontano», quello «spazio fisico esistente al di là delle *esioïdois*», evocante «luoghi molto lontani, per i quali non era immaginabile alcuna forma di contatto diretto con il luogo raffigurato sulla scena»; infine lo «spazio extrascenico adiacente» che rappresentava «luoghi adiacenti allo spazio scenico, quelli cioè che lo spettatore doveva immaginare come collocati più vicino alle *esioïdois*» (DI BENEDETTO – MEDDA 1997, 34-39).

¹⁷ Secondo Roland Barthes, «L'immagine ignaziana non è una *visione*, è una *veduta*, nel senso che la parola ha nell'arte dell'incisione [...] e questa "veduta" va inoltre presa in una sequenza narrativa [...] Queste vedute (estendendo il senso della parola, poiché si tratta di tutte le unità della percezione immaginaria) possono "inquadrare" sapori, odori, suoni o sensazioni, ma è la veduta "visiva", se così si può dire, che riceve tutte le attenzioni di Ignazio. I soggetti sono i più svariati: un tempio, una montagna, una valle di lacrime, l'appartamento della vergine, un campo guerriero, un giardino, il sepolcro, ecc.; minuziosi particolari (considerare la lunghezza della strada, la sua larghezza se è in pianura o attraverso valli e colline, ecc.). Queste vedute, il cui suggerimento precede di norma ogni esercizio, è la celebre *composición viendo el lugar*. La composizione di luogo aveva dietro di sé una duplice tradizione. Prima di tutto una tradizione retorica; la seconda sofistica, o

l'astante può «vedere le persone, sentire cosa dicono, vedere cosa fanno» (BARTHES 1977, 33). La relazione stabilita è mentale e spirituale, oltre che teatrale e installa un «teatro sacro interiore» nello spettatore (PFEIFFER 1994, 32). «L'interlocuzione divina» e la «pratica dell'immagine» ignaziane (BARTHES 1977, 28-64) si innestano nella dimensione visuale dello spettacolo, intrecciando la natura interiore e dogmatica del testo con la rappresentazione scenica.

La “composizione” di immagini mentali negli *Esercizi spirituali* prevede un «montaggio» in senso cinematografico, che fa ricorso a processi rituali come la «ruminazione» e la «ricapitolazione». Il relativo tessuto narrativo costituito da immagini è ricavato dall'intreccio fra «ritagli» del racconto evangelico e tecniche retoriche come la *suspance* e la risonanza. Tale attività mnemonica produce i «Misteri», racconti che «hanno qualcosa di teatrale, apparentati ai misteri medievali» (BARTHES 1977, 50), vere e proprie scene nelle quali l'esercitante si immedesima con i personaggi, facendo uso di una tecnica molto simile a quella dello psicodramma. Nel caso della Crocifissione, la vicenda viene introiettata e rivelata per mezzo di una personale interpretazione nella quale è sostanziale la relazione con il corpo, posto in relazione con l'immagine attraverso l'imitazione. Esso viene incaricato di condensare su sé stesso la rappresentazione, farsi rappresentazione, “divenire” il corpo di Cristo. «Il deittismo del corpo è rinforzato dal mezzo che lo trasmette: l'immagine è per natura deittica, designa, non definisce; in essa c'è sempre un residuo di contingenza, che può solo essere segnato a dito» (BARTHES 1977, 52). La potenza evocativa del corpo trasporta immaginazione e immagine su un piano materiale, nel quale il corpo di Cristo e la croce sollecitano nel praticante una relazione con la loro immagine che si incarna inducendolo a provare su di sé, desiderandolo, il martirio.¹⁸ Anche per mezzo della *mimesis* tale proiezione immaginativa trasforma la riproduzione mentale dell'atto contemplativo, in azione teatrale nella quale è lo stesso esercitante a compiere l'azione. Loyola stabilisce che il processo mimetico deve intrecciarsi con la capacità sensoria dell'esercitante, al quale «viene continuamente richiesto d'imitare due volte, d'imitare ciò ch'egli immagina: pensare a Cristo “come se lo si vedesse mangiare con gli Apostoli, al suo modo di bere, di guardare, di parlare; e cercare di imitarlo» (BARTHES 1977, 39, 52), di farsi oggetto, pertanto, di un processo di «reviviscenza».

Dalla prefigurazione del corpo gemma un'azione polisemica e allucinatoria da cui scaturiscono personaggi e luoghi mentali evocanti spazi celesti o inferi. Un corredo di visioni predisposto dal praticante per mezzo di abbozzi essenziali che egli deve completare per mezzo della sua immaginazione, atto di “sottrazione” figurativa nel quale ci pare di rintracciare un richiamo alla «sprezzatura» pittorica rinascimentale.¹⁹

In ambito gesuitico fissare e rappresentare un tema religioso come oggetto dell'immaginazione e meditare attraverso di esso, è un atto che richiede una predisposizione pari a quella del regista e dell'attore, finalizzata alla restituzione a uno spettatore del processo percettivo. Tuttavia, nel caso della meditazione e del relativo indottrinamento, regista, attore e spettatore convergono in un unico soggetto. Come ha scritto Roland Barthes, il modello degli *Esercizi* risulta «più retorico che mistico»; l'autore predispone una «lingua dell'interrogazione [...] della mantica, arte della consultazione divina» (BARTHES 1977, 35), la quale rimanda ad una dimensione dialogica prossima a quella teatrale, nella quale l'assemblaggio delle azioni obbedisce a criteri retorici come *inventio* e *dispositio* (FANELLI 2011). Nell'esperienza ermeneutica degli *Esercizi spirituali* l'apporto dell'immaginazione attiva

neoretorica alessandrina, aveva consacrato la descrizione di luogo sotto il nome di *topografia*» (BARTHES 1977, 44).

¹⁸ In una sorta di prefigurazione della neuroscienza, nel caso specifico del funzionamento fisiologico dei neuroni specchio.

¹⁹ Secondo Baldassar Castiglione, il suo teorizzatore, «un ritratto di pittura della corte di Urbino, non di mano di Raffaello o di Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte de prospettiva quello che non è» (CASTIGLIONE, 1992, 6).

impone che gli stessi più che “letti” debbano «essere fatti». Ciò esalta la capacità *ecfrastica* della scrittura ignaziana che impone al lettore il superamento di una fruizione passiva del testo che non è, a tutti gli effetti, un libro di lettura. L’esercitante diviene attore e spettatore di una lettura agita, col suo «punto di vista mobile» egli si abbandona con “fiducia” (pari a quella che definisce la relazione teatrale) alla lettura e al suo contenuto, facendo dello scritto un paratesto (o apparato) funzionale all’azione (SPADARO 2004, 42). La condizione necessaria per rendere spiritualmente efficace la lettura degli *Esercizi* è che essa non sia compiuta in un tempo ordinario ma in una pratica che, sebbene quotidiana in quanto esercizio spirituale, risulti, allo stesso tempo, spiritualmente straordinaria. Tale modalità meditativa consente al praticante di ridefinire mentalmente spazi, diegesi e dimensioni (in modalità teatrale) rispetto a quelle del tempo ordinario.

“Vedere” (visualizzare mentalmente) ciò che materialmente non viene rappresentato sulla scena è un atto creativo del quale viene incaricato lo spettatore. Come abbiamo voluto dimostrare, lo spettatore rinascimentale mette in atto tale processo, per mezzo dell’*ekphrasis*, chiamando in causa la mnemotecnica retorica e l’interazione con le arti figurative. Collocazione esemplare di tale atto compositivo che rende funzionale l’apporto immaginativo della parola, è lo spazio scenico che si trasforma in luogo della visione stereoscopica.

Bibliografia

- ARETINO PIETRO (2010), *Talanta*, in *Teatro*. vol V t. 2 dell’*Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino*, a c. di G. Rabitti, E. Garavelli, C. Bocca, Roma, Salerno Editore
- ARIANI MARCO (1974), *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olshki
- ARISTOTELE (1934), *Poetica*, a cura di F. Abeggiani, Firenze. La Nuova Italia
- ARISTOTELE (2001) *L’Anima*, a cura di G. Movia, Milano, Bompiani
- ATTOLINI GIOVANNI (1988), *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza
- BARTHES ROLAND (1977), *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi
- BRUNO GIORDANO (2004), *Opere italiane*, a cura di N. Ordine, Torino, UTET
- CASTELVETRO LUDOVICO (1967), *Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta*, München, Wilhelm Fink Verlag
- CASTIGLIONE BALDASSAR (1992), *Il libro del cortegiano*, Intr. di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti
- CRUCIANI FABRIZIO (a cura di), (1986), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino
- DALMINIO GIULIO CAMILLO (1991), *L’idea del teatro*, a c. di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio
- DE SOMMI LEONE (1968), *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica*, a cura di F. Marrotti, Milano, Il Polifilo
- DEL LUNGO ISIDORO (1875), *La recitazione dei Menaechmi in Firenze e il doppio prologo della Calandra* in, «Archivio Storico Italiano», S. III, XXIII
- DI BENEDETTO VINCENZO – MEDDA ENRICO (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi
- DONI ANTON FRANCESCO (1928), *I Marmi*, a c. di E. Chiorboli, Bari, Laterza
- FANELLI CARLO (2011), *Con la bocca di un’altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni
- FANELLI CARLO (2014), *Il secondo Prologo della Calandria. Vedere con gli occhi della mente*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore
- FOUCAULT MICHEL (2010), *Eterotopia*, Milano – Udine, Mimesis
- G. AGAMBEN GIORGIO (2006), *Che cos’è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo
- GAREFFI ANDREA (1991), *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*

mento, Bologna, Il Mulino

GIRALDI CINTIO GIOVAN BATTISTA (1996), *Selene. An Italian Renaissance Tragedy*, Edited with Introduction, Notes, and Glossary by P. Horne, Lewinston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press

INGEGNERI ANGELO (1974), *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli

KRAUTHEIMER RUDOLF (1994), *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Catalogo della mostra di Venezia, a c. di H. Millon e V. Magnano Lampugnani, Milano, Bompiani

KRAUTHEIMER RUDOLF (1948), "The Tragic and the Comic Scene in the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels", in *Gazette des Beaux-Arts*, VI, Series Vol. XXXIII

PADOAN GIORGIO (1985), *La Calandra. Commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Padova, Antenore

PANOFSKY ERWIN (2007), *La prospettiva come «forma simbolica»*, Milano, Abscondita

PFEIFFER S. J. HENRI (1994), *La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli «Esercizi spirituali» di Sant'Ignazio*, in *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Atti del XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma 26-29 Ottobre 1994 Anagni 30 Ottobre 1994, a cura di M. Chiabò – F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo

QUINTILIANO MARCO FABIO (2007), *Institutio oratoria*, a cura di S. Beta e E. D'Incerti Amadio, Milano, Mondadori

RUZANTE (1967), *Teatro*, a c. di L. Zorzi, Torino, Einaudi

SABBATINO PASQUALE (1988), *Giordano Bruno e la «mutazione» del Rinascimento*, Firenze, Olshki

SHAKESPEARE WILLIAM (1995), *Amleto*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli

SHAKESPEARE WILLIAM (2006), *Enrico V*, a cura di A. Cozza, Milano, Garzanti

SPADARO S. I. ANTONIO (2004), *La lettura come immersione interattiva. Tra «Esercizi spirituali» e «Realtà virtuale»*, in «La Civiltà Cattolica», a. 155

TRISSINO GIAN GIORGIO (1969), *La poetica*, München, Wilhelm Fink Verlag

WARBURG ABY (1966), *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia

ZORZI LUDOVICO (1977), *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi