

RECENSIONE



CORRADO CONFALONIERI, *“Queste spaziose loggie”*. *Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento*, Napoli, Loffredo editore, 2022, 255 pp.

Sulle modalità di lettura della *Poetica* di Aristotele da parte degli eruditi del Cinquecento si è concentrata in anni recenti l'attenzione di diversi studiosi, e condivisa è ormai la consapevolezza che spesso il testo greco servì da strumento

per legittimare posizioni e norme estranee al dettato del filosofo antico.

È questo l'assunto da cui prende le mosse lo studio di Confalonieri, il quale, tuttavia, aggiunge un ulteriore tassello, poiché intende documentare come nell'articolazione della teoria e soprattutto della prassi teatrale il ruolo acquisito dalla dimensione spazio-temporale rispetto all'unità d'azione costituisca la spia di una nuova prospettiva, capace di instaurare un rapporto, fino ad allora inedito, tra il testo teatrale e la sua messinscena.

La monografia (cui avrebbe giovato un Indice dei nomi in calce, tuttavia non previsto dalla collana che la ha accolta) è articolata in due sezioni complementari, di cui la prima (cap. I-III) analizza i dinamici nessi tra teoria letteraria e discipline

che, in relazione al teatro, appaiono complementari (architettura e pittura scenografica *in primis*), documentando il progressivo rovesciamento del rapporto tra messinscena e azione; la seconda (cap. IV-VIII) invece affronta (o riaffronta: i capitoli dedicati all'*Orazia* di Aretino e all'*Adriana* di Luigi Groto erano già stati pubblicati in riviste) casi specifici di testi tragici cinquecenteschi, proprio in funzione dell'accertamento di nessi (o deviazioni) rispetto alle nuove linee teoriche. Il *focus* della ricerca, ad ogni modo, resta la ricostruzione dell'ambiente culturale in cui hanno preso corpo determinate teorie interpretative, al di là dell'individuazione della peculiare prospettiva dei singoli autori cinquecenteschi.

È in particolare sulle modalità di ricezione degli *auctores* che ci si interroga, sottolineando da subito il processo osmotico cui furono soggetti i testi utili alla costruzione di nuove prospettive: Aristotele, Cicerone, Orazio, Ovidio da una parte, il *De architectura* di Vitruvio dall'altra, ai fini di una teoria al contempo della letteratura e dell'architettura, furono letti, infatti, in maniera complementare e compensatoria. A partire dalla metafora del corpo umano, nella quale confluiscono architettura, poetica e retorica, Confalonieri mira dunque a scrutare il Rinascimento in una prospettiva interdisciplinare, foriera di novità soprattutto in relazione al concetto di unità, su cui convergono gli sforzi messi in campo nei diversi ambiti da parte di intellettuali che condividevano ambienti e relazioni.

Intorno alla data dell'*editio princeps* del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (Firenze 1485) e del *De architectura* di Vitruvio (Roma 1486), ma pure di importanti rappresentazioni teatrali plautine, ruota un crescente interesse nei confronti della materia teatrale; a cavallo tra Quattro e Cinquecento, infatti, all'analisi di carattere testuale e filologico di siffatti testi si sostituisce progressivamente un'indagine progettuale, che faccia fronte alle rinnovate esigenze legate alla messa in scena di sempre più numerosi spettacoli teatrali presso le corti. È

questo il momento – secondo l'autore – in cui si può tentare la ricostruzione di una «archeologia dell'unità» (p. 21): si assiste cioè a un dibattito su tale tema che abbraccia diverse discipline (architettura, urbanistica, pittura scenografica) e finisce con il convergere, in ambito poetico, sulla regola pseudo-aristotelica dell'unità di luogo, oggetto di una riflessione a più voci.

È la figura del corpo umano il modello teorico su cui ci si confronta nel corso del Cinquecento, una metafora organica che consente di correlare settori e oggetti diversi, secondo parametri di armonia cui risponde, nella lettura che ne fa Leonardo, proprio l'uomo vitruviano. Se il corpo diventa modello di unità per ogni testo, è pur vero che, secondo l'Aristotele della *Poetica*, solo la concatenazione di elementi eterogenei può garantire l'unità, comunque soggetta ad alterazione, qualora l'assetto di un elemento dell'intero subisca variazioni. È proprio a questo criterio che si ispira Torquato Tasso quando nei *Discorsi dell'arte poetica* e, ancor meglio, nei successivi *Discorsi del poema eroico* sottolinea, per salvaguardare la compresenza di unità e varietà, «il principio dell'interdipendenza delle parti per la tenuta dell'insieme» (p. 69); ma a convergere su di esso – afferma Tasso – non è solo il concetto aristotelico, bensì pure una linea neoplatonica esemplificata dai testi di Plotino (sottoposti a lettura critica da parte dell'umanista, come attestano le postille autografe alle *Enneadi*), che investiva anche la musica, secondo il modello pitagorico della «concordia discors», e, non ultima, l'architettura (esplicitata dall'uso nei *Discorsi dell'arte poetica* del verbo “ruinare”, cui un poema è soggetto, qualora perda l'armonia tra le parti). Rispetto alla nota pagina dei *Discorsi intorno al comporre de i romanzi* di Giraldo Cinthio, nella quale la metafora del corpo si sviluppa con il richiamo all'ossatura di un testo su cui agiscono i «riempimenti posti a luoghi convenevoli e necessari» (p. 77), in Tasso il rapporto tra struttura e bellezza del componimento è cogente: *firmitas* e *venustas* sono infatti strettamente connesse. Era del resto quel

che insegnava Vitruvio il quale, eleggendo il corpo umano come modello, attraverso il ricorso al piede come unità di misura per stabilire l'altezza della colonna dorica, riconosceva proprio a queste due componenti il buon risultato architettonico, rispettivamente sotto il profilo statico ed estetico.

Per dimostrare la superiorità della *Liberata* sull'*Orlando Furioso* Camillo Pellegrino nel *Carrafa* ripropone il nesso tra edificio e opera letteraria, ma al contempo supera il già assodato principio di interdipendenza, individuando il pericolo insito nella *venustas*, non necessariamente specchio di una costruzione composta e regolata. Chi ben intende l'opera di Tasso è capace, infatti, di superare l'apparenza "visiva" (da cui scaturisce il diletto per il poema di Ariosto), addentrandosi nell'analisi delle regole che sottendono la struttura compositiva: la similitudine tra edificio ed opera letteraria assume così un significato nuovo, poiché supera lo schema preesistente e instaura non «più soltanto l'apprezzamento per la *venustas* come risultato compiuto, ma la comprensione [...] del principio compositivo di cui l'armonia è l'effetto visibile» (p. 87).

L'analogia tra corpo ed edificio investe un'ulteriore "serie", che come terzo elemento sostituisce al testo (corpo, edificio, testo) la città (dunque: corpo, edificio, città). Il nesso vitruviano tra corpo ed edificio, infatti, attraverso quel processo che Confalonieri chiama di "rimotivazione" (p. 88), autorizza l'applicazione della medesima analogia organicista a un insieme più grande, la città appunto. Gli esiti di tale concezione sull'organizzazione dello spazio teatrale sono evidenti: al ruolo che nel contesto urbano rivestono la piazza e il "palazzo reale", corrisponde la centralità conferita ad essi nella scena delle tragedie, su cui gli architetti del tempo, Pellegrino Prisciani, Sebastiano Serlio, Angelo Ingegneri, concordano tutti.

E tuttavia sulla scarsa frequenza della messinscena della tragedia nel '500 giocano fattori stringenti: da una parte gli oneri economici annessi alla rappresentazione di fatti e per-

sonaggi regali o l'assenza di un testo qualitativamente superiore agli altri in grado di catalizzare interessi, dall'altra la posizione sussidiaria attribuita nella *Poetica* alla rappresentazione di una tragedia (l'ultima delle sei parti costitutive del genere). Su questo aspetto Trissino e Giraldi, teoricamente vincolati all'*auctoritas* aristotelica, hanno ad esempio reazioni divergenti. Se quest'ultimo si attribuisce il merito della riabilitazione della messinscena con l'*Orbecche*, in Trissino c'è un progressivo slittamento dall'attestazione dell'importanza della rappresentazione (enunciata nel nome di Aristotele) al disconoscimento della stessa, sempre nel nome di una corretta adesione alle norme della *Poetica*.

Malgrado il generale ossequio, almeno teorico, verso la speculazione aristotelica, il piacere della rappresentazione nel corso del '500 acquista ad ogni modo sempre più spazio, come documentano le cronache del tempo, non di rado minuziose nel resoconto relativo all'apparato scenografico. In particolare certe descrizioni di Castiglione e Vasari consentono di far chiarezza su come gli stessi autori (di commedie in particolar modo) giocassero sugli effetti di illusione prodotti dall'uso della tecnica della prospettiva applicata alla rappresentazione di una città (reale o ideale).

Nell'affrontare il problema del rapporto tra rappresentazione scenica e teoria poetica, Confalonieri si sofferma sul nesso tra condizioni materiali della scena e ricezione della *Poetica*, di cui sottolinea l'immediata complementarità. Il carattere secondario che Aristotele attribuisce alla messinscena, infatti, non impedisce a chi nel Cinquecento affronta la teorizzazione dei generi performativi di rivalutarla, sempre nel nome di Aristotele: è un gioco "obbligato", cui si assiste anche in relazione ad altri aspetti affrontati nel trattato greco, di volta in volta interrogato in base alle esigenze normative da consacrare. Se Giraldi legittima nel nome di Aristotele la centralità della rappresentazione, e lo fa guidato da una concezione pedagogica

del teatro, Speroni invece la svaluta, sempre attraverso l'*auctoritas* di Aristotele, così da riconoscere all'epica una valenza superiore alla tragedia (ma in ciò discostandosi dalla gerarchia dei generi che emerge dalla *Poetica* stessa). Proprio nel contrasto tra Giraldi e Speroni Confalonieri coglie un diverso modo di intendere «la gerarchia tra la ragione e i sensi» (p. 119): se per il primo l'effetto provocato dalla rappresentazione di una tragedia sul pubblico assume un ruolo determinante, Speroni invece punta esclusivamente sulla presenza di una tangibile coerenza testuale.

Nella medesima direzione viene posta la questione della verisimiglianza, anch'essa suscettibile di interpretazioni diverse rispetto al canone aristotelico, secondo cui è verisimile l'azione i cui avvenimenti risultano connessi. Per Giraldi, che ancora una volta prende le mosse da Aristotele per allontanarsene, la tenuta della verisimiglianza si sperimenta attraverso la rappresentazione: il testo a suo parere è da concepire anche in funzione del luogo deputato alla messinscena. Ma un passo ulteriore compie Angelo Ingegneri, per il quale proprio la scena deve fare da guida al momento della composizione del testo: «il luogo materiale della rappresentazione [...] determina il luogo ideale, e quindi l'azione» (p. 123). Più assertivo nel dichiarare la propria autonomia rispetto ad Aristotele è senz'altro Castelvetro, per il quale la messinscena ha un significato imprescindibile per la riuscita di un testo tragico: garanzia di una buona rappresentazione è, a suo dire, la forza del legame tra i sensi e l'immaginazione del pubblico, che viene confortato dall'illusione di trovarsi davvero nel luogo in cui l'azione si svolge.

Tra le tragedie cinquecentesche – che nella prassi teatrale sembrano prestarsi alla verifica delle teorie di cui Castelvetro è solo l'ultimo artefice – Confalonieri, nella seconda parte del volume, ne analizza due identiche per titolo e intreccio: si tratta della *Sofonisba* di Galeotto del Carretto e di Gian Gior-

gio Trissino, la prima erede della formula del teatro sacro popolare, la seconda già pienamente inserita nella tradizione aristotelica. Che la tragedia di Galeotto fosse destinata alla lettura emerge dalla dedica a Isabella d'Este e da svariati elementi interni alla fabula, poco compatibili con una messinscena. E tuttavia la constatazione dell'inosservanza delle regole aristoteliche da parte dell'autore non può tradursi in una scelta di originalità, dal momento che la composizione del testo è precedente alla canonizzazione di siffatte norme. Se nella tragedia di Galeotto la dimensione è del tutto umana e non c'è spazio per una potenza superiore che determini gli eventi, la struttura della fabula trissiniana, al contrario, ridimensiona il ruolo dell'autorità dell'uomo, che appare incapace di controllare il corso della storia. Quale fosse l'idea di spazio e luogo dell'umanista vicentino in relazione alla rappresentazione della sua *Sofonisba* emerge dalla presenza di didascalie implicite di uso classico: i due poli della scena (la porta di Cirta da una parte, il palazzo reale dall'altro) determinano anche la linea dello svolgimento dell'azione, sulla quale incidono. Si assiste alla «demistificazione della “fallace speranza” dei mortali» (p. 159), che, nella sua valenza politica, accomuna a Trissino il Machiavelli dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, e impone anche all'autorità dei limiti di intervento sulla storia: proprio la dimensione spaziale e temporale esercita un ruolo su tali limiti.

Viene poi presa in analisi l'*Orazia*, unica tragedia – in una carriera tutta comica – di Aretino. Alle spalle sta, come nel caso della *Sofonisba*, un episodio della storia di Roma nella narrazione liviana e si articola come risposta letteraria a una serie di spinosi eventi storici, politici e cortigiani; ne sono prova già la data in cui viene scritta e pubblicata, il 1546, e la dedica ai Farnese, prima Pier Luigi, poi il padre di lui, Paolo III. E tuttavia, sottolinea Confalonieri, cercare una rigorosa corrispondenza tra storia e letteratura a livello dell'azione sarebbe un

errore. Fin dal *Prologo*, in cui viene descritto lo splendore della città di Roma, Aretino intende celebrarne l'artefice, Paolo III, che dopo il sacco del 1527 l'ha restituita a nuova bellezza: la struttura fisica della scena è dunque strumentale e risponde a precisi intenti. Già anni prima, nella commedia *Talanta*, del resto, faceva da sfondo una scenografia della città di Roma, ricostruibile attraverso la descrizione fatta da Vasari, che attesta il passaggio dalla consueta scenografia simbolica, caratterizzata da un insieme di monumenti riconoscibili, a un'ambientazione realistica e curata nei particolari. Se ne coglie l'eco pure nella costruzione dell'*Orazia*, che ben si presta «a uno studio delle funzioni dello spazio drammatico e delle dinamiche spaziali» (p. 171).

A proposito della verisimiglianza Confalonieri si concentra sullo scarto presente tra luogo della finzione (cioè luogo in cui si svolge la fabula proposta agli spettatori) e luogo reale e sottolinea come in più casi venga messo in atto dagli scrittori un espediente atto a indurre il pubblico a lasciarsi trasportare dall'illusione di trovarsi sul luogo degli avvenimenti del testo messo in scena. Opera in questa direzione Giraldi soprattutto attraverso i *Prologhi* e, pur in modo meno enfatico, Ludovico Dolce nella *Giocasta*. In tale contesto Confalonieri individua nell'*Adriana* di Luigi Groto un'eccezione, poiché la città di Adria è al contempo il luogo della messinscena e dell'ambientazione della tragedia, salvo il cambiamento delle coordinate cronologiche (i fatti si svolgono «in Adria, la antica», come recita la didascalia in calce all'elenco dei personaggi) (p. 187). Viene sottolineata, peraltro, la scelta originale dell'umanista, che (in una sorta di «*fabula aetiologica* ribaltata», p. 187) unisce alla storia dell'amore infelice dei protagonisti, Adriana e Latino, quella della distruzione della città a causa del Po. La tragedia si svolge verisimilmente tutta tra palazzo reale, tempio e sepolcro, rappresentati in scena, con l'eccezione del secondo atto, ambientato nel giardino segreto in cui avvengo-

no gli incontri dei due amanti: l'unità di luogo, in questo caso, non solo rivela una sua autonomia rispetto a quella d'azione, ma addirittura ne presiede e condiziona lo sviluppo.

Ulteriore esempio di tragedia in cui l'aspetto della rappresentazione acquista un valore significativo è il *Torrismondo* di Torquato Tasso, composto negli anni trascorsi a Sant'Anna. Attraverso la ricostruzione di una serie di rapporti, non solo epistolari, che di certo mitigarono l'isolamento del poeta in quegli anni di ricovero, Confalonieri sottolinea come la stesura della tragedia, abbozzata tra 1579 e 1581, subisca un'accelerazione nel 1585, in concomitanza, cioè, dei preparativi per l'inaugurazione del teatro Olimpico di Vicenza, in funzione della quale ci si apprestava a selezionare un testo da mettere in scena per l'occasione. Un ruolo in tale processo compositivo poterono ricoprire diversi personaggi, tra cui Vincenzo Gonzaga, a comprova di un possibile legame tra le ultime fasi compositive della tragedia e i fermenti del nuovo teatro Olimpico, dove comunque, nel 1618, sarebbe stato allestito proprio il *Torrismondo*. Anche in relazione alla tragedia tassiana si documenta la dimensione della rappresentazione e l'articolazione dello spazio scenico, pure in considerazione del fatto che la tragedia non viene citata nel trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* di Angelo Ingegneri, con il quale Tasso aveva pur consuetudine di rapporti e che ne ammirava l'*Aminta*. Oggetto di diversi studi, la teatralità del *Torrismondo* va ricostruita attraverso indicazioni tratte dai dialoghi, essendo assai scarsa la presenza di indicazioni specifiche. Al di là delle riserve espresse sulla possibilità di individuare nell'opera una netta bipartizione degli spazi (esterno e pubblico, di appannaggio maschile; interno e privato, riservato all'intimità femminile), Confalonieri osserva come Tasso, nel passaggio dalla prima alla seconda versione della tragedia, dedichi una maggiore cura della dimensione spaziale, capace di interagire, influenzandola, sull'azione.

La monografia di Confalonieri, fortemente innovativa soprattutto per l'analisi condotta sul doppio versante della teoria letteraria e della filosofia, si conclude con un invito alla riflessione sulla *vexata quaestio* del rapporto tra filosofia del tragico e poetica della tragedia: prendendo le mosse dalle parole di Peter Szondi in merito a una presunta frattura tra la poetica di matrice aristotelica e la filosofia del tragico inaugurata da Schelling (p. 247), l'autore propone la visione di una possibile continuità tra le due prospettive, attribuendo alla poetica e alla prassi performativa del Cinquecento un ruolo – inconsapevole e a lungo misconosciuto – nell'ambito della storia della filosofia del tragico, proprio attraverso la codificazione dell'unità di azione, tempo e luogo. Pioniere della filosofia del tragico, Schelling tra i generi letterari analizza la tragedia, appunto, in base alle sue caratteristiche esterne ed interne (forma e contenuto). Se a quest'ultimo aspetto riconduce la presenza di un conflitto tra libertà soggettiva e necessità, alla forma esterna del genere collega invece il tema delle unità, individuando nell'unità di tempo la regola su cui Aristotele avrebbe normato le altre due; oggi appare chiaro, di contro, come tale teoria, lungi dall'illustrare il pensiero aristotelico, sia piuttosto l'esito dei meccanismi interpretativi cui la ricezione della *Poetica* fu soggetta, già a partire dal Cinquecento.

Si potrebbe aggiungere, a conferma della tesi di uno sviluppo e di una continuità del dibattito, che non a caso i monumentali commenti che inaugurano l'esegesi cinquecentesca della *Poetica* (a partire da Robortello e Maggi-Lombardi) sono puntellati di frequenti riferimenti filosofici: la decodifica dei luoghi del trattato passa, infatti, attraverso l'interpretazione di sezioni dell'*Etica* aristotelica o di altre opere filosofiche dell'antichità, tra cui quelle platoniche. Temi etico-filosofici cruciali come il libero arbitrio, il determinismo, le funzioni catartiche, le finalità della tragedia e dell'arte in generale, e tanti altri, sono affrontati dagli esegeti cinquecenteschi quali corol-

RECENSIONI

lari di una riflessione poetica che non può prescindere da altri ambiti del sapere.

La disamina del rapporto tra “libertà” e “necessità” nel corso delle vicende umane è, del resto, destinata a valicare i confini del genere tragico. Confalonieri ne individua tracce in Tolstoj, che in *Guerra e pace* riflette su come tali categorie siano condizionate da spazio, tempo e causalità, con conseguenti ricadute sull’organizzazione dell’azione, e riflette su come pure nella *Gerusalemme liberata* sia forte il nesso tra condizioni di spazio e tempo da una parte e unità d’azione dei personaggi dall’altra: Tasso, dunque, veicola principi strutturali della tragedia sul poema epico; il che dimostra come un canone nato e applicato in funzione della tragedia del Cinquecento sopravviva nel tempo e trovi una sua applicazione anche al di fuori dal genere sul quale era stata normata.

Il pregio della monografia di Confalonieri, esito di anni di ricerca, sta dunque soprattutto nell’aver messo in movimento un fertile terreno di ricerca, utile per sfatare pregiudizi critici e avviare un filone di nuove indagini multidisciplinari.

Alessandra Tramontana