

Angelo Ingegneri

Della poesia
rappresentativa
e del modo
di rappresentare
le favole sceniche

a cura di

MARIA LUISA DOGLIO



EDIZIONI
PANINI

La "poesia rappresentativa".

Quando, sul finir del Cinquecento, esce a Ferrara il trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, l'autore risulta una delle figure di maggior spicco sulla scena culturale italiana. Il lungo rapporto col Tasso, le clamorose edizioni della *Gerusalemme liberata* e della *Conquistata*, che segnano profondamente la vicenda biografica e intellettuale dell'Ingegneri, si uniscono e si intrecciano a fortunate esperienze letterarie, dalla traduzione dei *Rimedi d'amore* (raffinato esercizio di versione e insieme preludio poetico, dove il testo di Ovidio è filtrato e colorato attraverso echi del Petrarca, del Bembo, del Molza, del Casa, in un elaborato intarsio della tradizione petrarchista) alla pastorale, non solo come problema di stile, di poetica, ma come risultato "perfetto" di costruzione formale e di moduli figurativi; dalla poesia celebrativa d'encomio e d'esaltazione alla trattatistica *Del buon segretario*, incentrata, programmaticamente, sulle qualità essenziali della "segretezza" e della fedeltà, proprie e caratteristiche della prassi politica controriformistica.

Sempre in giro per le corti, in un turbinio di viaggi e di incarichi, al servizio di principi e di cardinali, il segretario Ingegneri ha trovato larghi spazi e riconoscimenti accademici che, oltre a costituire tappe decisive della carriera, hanno orientato la scrittura e le scelte stesse di "genere". Perché anche per l'Ingegneri l'Accademia, come la Corte, significa non solo la sede della "vera" cultura, della letteratura codificata, regolata da leggi assolute e inderogabili, ma il luogo istituzionale da cui vengono allo scrittore suggerimenti, giudizi, onori. "Servo" del principe e scrupolosamente ligio all'autorità accademica, anche l'Ingegneri lega la sua produzione alle istanze della Corte e al dibattito, lunghissimo, che, rimbalzando vicendevolmente dalle corti alle accademie, si articola sui nodi della *Poetica* di Aristotele per dilatarsi, nei tardi anni ottanta, sulla mistione tragicomica e sulla pastorale *tout court*.

Il trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* – di cui l'endiadi del titolo è già di per se stessa molto significativa – si iscrive dichiaratamente (e va letto) nella linea dei trattati di poetica dal Trissino al Giral di Cinzio, dal Robortello al Vettori, dal Castelvetro al De Nores, più volte richiamati e citati dall'Ingegneri tra i presupposti del suo discorso, i cardini fondamentali e i poli di riferimento. Ma oltre ad iscriversi in questa linea specifica, assai marcata, si carica e si sostanzia sia della discussione teorica, sorta nell'ambito dell'Accademia Olimpica di Vicenza, sul testo da rappresentare all'inaugurazione del teatro costruito dal Palladio, sia dell'esperienza diretta di organizzazione o "fabbrica" dello spettacolo e, per di più, attraversa la rovente polemica sul *Pastor fido* del Guarini, ancora in atto nel 1598 alla data della pubblicazione.

I vistosi riferimenti testuali con i continui richiami in nota bastano ampiamente, di per se stessi, a documentare il rapporto strettissimo – ideologico, linguistico, strutturale, tematico – fra il discorso dell'Ingegneri e la tradizione dei trattati di poetica, la cui importanza è tale, e sempre più rilevata nell'arco dalla monumentale edizione del Weinberg nei laterziani "Scrittori d'Italia" ai recenti studi, da non richiedere qui ulteriori indugi. Mentre forse occorre insistere sul peso che ebbe nella stesura della *Poesia rappresentativa* il duplice impegno, di teorico e di regista, sostenuto dall'Ingegneri in seno all'Accademia Olimpica nel periodo cruciale fra il 1583 e il 1585.

L'impegno teorico, assai meno noto, si chiarisce attraverso una serie di *Giudizi* inediti, conservati alla Biblioteca Vaticana, che se restituiscono uno spaccato accademico di singolare interesse, configurano nel contesto generale della discussione sulla tragedia una tipologia particolare legata alla scelta "più acconcia" della tragedia da rappresentare alla solenne inaugurazione del Teatro Olimpico. Questi scritti si dispongono, seguendo una precisa *gradatio*, tra il "Giudizio" e l'"Avvertimento", forme tipiche, già consolidate, che oltre l'opinione personale di lettura, esprimono l'obbligo accademico dell'operazione esegetica e la tensione alla "perfetta tragedia" secondo i principi di Aristotele. Così nel *Giudizio* sull'*Alessio* l'Ingegneri riconosce preliminarmente al testo dell'udinese Vincenzo Giusti "un'altezza di dire più che ordinaria, una elezione di parole giudiciosa, un numero di verso sonoro", con "una gravità di sentenze commendabile per ogni parte e specialmente per l'imitazione accortissima... di molti antichi e approbatissimi autori". Ma subito dichiara che "non basta ad un poema l'esser bello, cioè dilettevole all'orecchio", perché di necessità "gli conviene insieme esser buono, cioè conforme ai precetti datici dai nostri maestri". A questa paradigmatica dichiarazione di metodo aggancia ed appoggia le sue fondate opposizioni sulla costituzione della favola, principale oggetto dell'arte poetica, sulle frequenti inosservanze del verisimile, sui soliloqui, sull'uso del coro, sulla scena "vuota, senza che sia la fine dell'atto"¹. Allo stesso modo, nel primo *Giudizio sopra l'Eraclea* del conte vicentino Livio Pagello, avanza motivate riserve sul numero eccessivo dei personaggi, sulla favola "disciolta nel terzo atto", su incongruenze, inverosimiglianze, apparizioni di ombre che lasciano confusi². E, sempre nel 1583, nel secondo *Giudizio* sulla medesima tragedia, elenca, con puntiglioso scrupolo, i molti "dubbi", proprio in conformità alla massima aristotelica *dubitare de singulis non est inutile*, citata ad emblema del suo procedere con la postilla di non voler "contesa" né col Pagello, né con altri³. Il prezioso fascicolo di scritti, raccolti e copiati da un retore di punta come Muzio Manfredi, comprende un altro giudizio negativo sull'*Eraclea*, quello acutamente polemico di Battista Guarini, pronto a colpire difetti "di natura" e "d'arte", squilibri e scompensi strutturali, sfasature nel carattere e nel linguaggio dei protagonisti⁴. Al di là dell'episodio corale, indicativo di un preciso indirizzo accademico e di un sicuro gusto critico esercitato con suprema dignità su un argomento ritenuto sublime in se stesso, il complesso degli scritti, con il grafico delle qualità richieste al testo tragico, rivela puntualmente sia l'influenza dell'Ingegneri nella scelta definitiva della perfetta tragedia, l'*Edipo re* di Sofocle preso a modello da Aristotele nella *Poetica* (ed esempio per la perfezione assoluta dell'agnizione, della peripezia e della catastrofe), sia i presupposti teorici e i momenti dialettici che condussero, in un lungo tortuoso cammino, alla scelta stessa e alla celebre messa in scena.

La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, il 3 marzo 1585, dell'*Edipo tiranno* di Sofocle nella versione in endecasillabi sciolti di Orsatto Giustiniani è, notoriamente, un evento memorabile per la portata delle sue implicazioni nella storia dell'architettura, nella storia del teatro e nella storia della scenografia, ma direi anche nella storia letteraria e culturale, in senso lato, proprio per la coincidenza emblematica di perfezione del testo e del luogo teatrale e per la convergenza di intenti tra l'"idea" di tragedia dell'Accademia Olimpica – fondamento di un'opzione retorica congiunta non solo a un proposito autocelebrativo ma ad una prospettiva politica di celebrazione del potere costituito – e la "forma" architettonica del teatro palladiano come teatro tra-

gico e, quindi, eroico e sublime. In questa sede non sembra necessario ripetere conclusioni critiche acquisite e radicate⁵. Importa piuttosto notare quanto nell'evoluzione degli studi sul Teatro Olimpico sia venuto crescendo il ruolo di regista sostenuto dall'Ingegneri e quanto il suo lucido impegno abbia contato nell'enorme successo dello spettacolo cui contribuirono, ovviamente, le prospettive di Vincenzo Scamozzi, le musiche per i cori di Andrea Gabrieli organista di San Marco, la presenza tra gli interpreti di insigni accademici quali Luigi Groto e Nicolò Rossi accanto a rinomati attori di professione quali Giambattista Verato nella parte di Creonte e la figlia nella parte di Giocasta.

Della sapiente regia, già riconosciuta, il giorno successivo al "meraviglioso spettacolo", nel ragguaglio di un ammirato spettatore, Filippo Pigafetta, sul filo del giusto elogio all'Ingegneri che "ha disposto e ordinato tutto il negozio tragico", resta una prova circostanziata, specchio fedele della dinamica della trasposizione scenica del testo e del vaglio serrato condotto sulle strutture dell'azione spettacolare, nei minimi dettagli, con una consumata perizia di studioso del teatro antico e insieme una vigile attenzione ai requisiti dell'"opportunità", del "decoro" e della "stessa ragione", in una deliberata considerazione di ogni "particolarità fondata così sulla autorità delli antichi come sulla stessa ragione". Questa prova, aperta a diversi tipi di analisi interdisciplinare, consiste in una scrittura dell'Ingegneri pubblicata da Alberto Gallo con l'etichetta di *Progetto* nell'organico *dossier* di lettere, proposte, appunti, inediti o poco noti, relativi alla preparazione e alla descrizione della 'prima' dell'Olimpico⁶. Il *dossier* include pezzi, più o meno estesi, dello Scamozzi, di Alessandro Tessame, di Sperone Speroni, di Giacomo Dolfin, del Riccoboni, di Giovan Vincenzo Pinelli, pagine, tutte, che nella sequenza di registro destinato all'Accademia, sul raggio dal Principe ai soci, riflettono, ancora una volta, l'assunto, la sensibilità e le direttive di un collettivo, di un gruppo di intellettuali protesi ad un esperimento eccezionale, la rappresentazione "nel più famoso teatro del mondo" della "più eccellente tragedia del mondo"⁷. In specie, la relazione dell'Ingegneri, se pure incompiuta e limitata ai primi tre atti, rispecchia, oltre la pratica, il "fine" del "buon corago" che mira alla "compiuta intelligenza" della tragedia e a presentare la favola (negli elementi costitutivi di apparato, azione, musica) nel modo più semplice e più atto a rendere chiaramente visibile il senso degli avvenimenti, con un'attenzione estrema all'"ordine", alla "rassomiglianza", all'"abitudine naturale" che si traduce in una radicale distinzione degli elementi, vagliati ad uno ad uno in una casistica minuta, catalogati e incasellati secondo una precettistica stringente e consequenziale. Così la scena "deve assomigliarsi il più che si possa al luogo dove è avvenuto il caso di cui è formata la favola", a Tebe, appunto, ricostruita in base a "congetture" del corago guidate dalla logica e "aiutate" dai classici, elencati in una tipica lista di fonti: "Omero, Euripide, Sofocle, Strabone, Plutarco, Pausania e Seneca il tragico"⁸. Così l'illuminazione "ha da esser chiara e uguale in tutte le parti della scena"; così i personaggi, nella statura, nei gesti e nei costumi devono essere assolutamente adeguati ai ruoli, sviscerati e fissati in un catalogo esemplare all'insegna di un "giudizio" che mescola l'antica "colla moderna usanza" e punta al "decoro" e alla "leggiadria". Così gli abiti dei personaggi maschili e femminili e di ciascuna delle comparse sono stabiliti calcolatamente in funzione di un acceso cromatismo, con un ricercato gioco di colori: bianco, rosso, azzurro, giallo, verde, grigio, argento, oro, nero; e non solo gli abiti, ma gli accessori, le armi, i gioielli, i veli, le acconciature. Così il gesto e la voce vengono regolati nei "movimenti opportuni", nella "quantità", nella "qualità", nella "buona pronunzia", da cui "nasce necessariamente il decoro che è la perfezione d'ogni ben rappresentata favola", decoro che trasforma lo spettacolo in "diletto" e in vero "piacere" e godimento⁹.

Ma proprio il *Progetto*, come piano rappresentativo e insieme specchio dell'"ufficio" del "buon corago", mentre risulta l'antecedente, l'abbozzo e l'anello di congiunzione del più maturo e diffuso trattato, ne misura la distanza e il profondo mutamento sopravvenuto in poco più di un decennio, nel periodo di crisi, di ripensamenti, di

dolorose perplessità, di interrogativi inquietanti, di svolte, di appassionate *quérelles*, di aspri contrasti intercorsi tra la messinscena dell'*Edipo re* al Teatro Olimpico e la stesura ultima della *Poesia rappresentativa*.

Gli anni fra il 1585 e il 1598 segnano infatti il lento declino della tragedia e la rapida irresistibile ascesa del dramma pastorale come il "poema moderno" la "novità più nuova" della drammaturgia italiana destinata a confluire nell'alveo del patrimonio letterario europeo. Se la discussione sulla tragedia maturata nel terreno dell'Accademia Olimpica informa la genesi del *Re Torrismondo* (ed è questo un aspetto inesplorato del rapporto Tasso-Ingegneri), dopo il 1587, a partire dal *Discorso* del De Nones *eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e dai governatori delle Repubbliche*, il dibattito si focalizza sulla pastorale e sulla "mostruosa" mistione tragicomica¹⁰. Una mistione, per il De Nones, "disproporzionata" e pericolosa in quanto "fuori" dalle regole dei filosofi; in altri termini, lontana dal "fine morale" e da quell'utilità attribuita da Aristotele alla tragedia come strumento di purificazione della sfera emotiva e passionale e, quindi, come mezzo di controllo e di conservazione del potere, perché con la sua funzione catartica la tragedia serve allo Stato, rendendo sensibili ai sudditi, a livello emozionale mediante la "pietà" e il "terrore" della favola, quelli che, già per Platone, sono i tratti distintivi dello Stato: la "persuasione" e la "forza"¹¹. La risposta polemica del Guarini affidata, tra il 1588 e il 1593, al *Verato* e al *Verato secondo* (intitolati al nome del famoso attore), viene preliminarmente a chiarire che il "fine" del poeta "non è d'imitare il buono, ma di *bene imitare*, o buono o cattivo che sia il costume"¹². Poi, dimostrata "con l'autorità di Aristotele nei libri *della generazione*", la "dignità" e la piena legittimità della "mistura tragicomica", sposta la discussione sul valore della sua "modernità" e della sua "eccellenza"¹³. Col denunciare l'inattualità della tragedia e della commedia, il Guarini non solo afferma le nuove esigenze, il gusto del "maraviglioso" - "apprezzato" anche da Aristotele - che determina la mistione degli stili, ma riconosce nella tragicommedia la forma che genera "diletto" e che realizza il fine della poesia nell'incontro del "dilettevole col verisimile"¹⁴. In tal modo il Guarini risolve l'annosa antinomia *delectare e docere* in dilettere e imitare, dove l'imitazione non è quella della realtà, ma, aristotelicamente, del "verisimile poetico"¹⁵.

In questa temperie culturale in cui si dilata, per la rilevanza dell'*ut pictura poesis*, l'idea che le arti possano interferire l'una nell'altra producendo mistioni dei loro specifici linguaggi nella *ratio* della retorica, dell'"artificio", del "maraviglioso", cresce, con la diffusione del sintagma "poesia scenica", la tensione a "regolare" il dramma pastorale così come la tragedia e la commedia¹⁶. Nel 1594 Pomponio Torelli, amico dell'Ingegneri e Principe dell'Accademia degli Innominati di Parma dove legge il trattato *Della poesia lirica*, richiamando Ateneo ("Divide Ateneo... la poesia in lirica e scenica"), commenta e chiosa: "Ma questa divisione s'ha ad intendere della poesia tratta alla sua perfezione"¹⁷. Sul finire del Cinquecento, una normativa della rappresentazione o "arte rappresentativa" della pastorale beninteso, una sua specifica poetica, ma come testo dal rigore interno che richiede, pertanto, una sua analisi della favola, si ricavano tutte le indicazioni implicite per realizzare adeguatamente gli elementi dello spettacolo. In questa normativa prende corpo la figura del "poeta scenico", il cui fine, secondo l'Ingegneri, "deve essere" la rappresentazione dei propri componimenti. Si impone di fatto, nella parabola dall'eclisse della tragedia al trionfo della pastorale, la particolare valenza *moderna del poeta scenico* parallelamente all'evoluzione di un basilare principio aristotelico.

L'opinione di Aristotele, per cui il testo tragico ha valore assoluto, indipendente-mente dalla messinscena, alla lettera che "il fine proprio della tragedia è conseguibile anche senza rappresentazione scenica e senza attori" e, "di più, che per fornire un

bell'apparato scenico è più adatta l'arte dello scenografo che quella del poeta"¹⁸, risulta ancora pienamente valida nel 1562 e autorevolmente ribadita nell'ultima sezione della *summa* del Trissino: "la rappresentazione . . . se ben è la prima parte che venga agli occhi dei spettatori e la principale di delectazione, pur è senza artificio del poeta. Perciò che la forza della tragedia appare ancora senza recitatori, l'artificio dei quali e la nobiltà dell'apparato (che sono cose che non s'appartengono al poeta) danno in essa rappresentazione diletto grandissimo"¹⁹. Ma già nel 1570 il Castelvetro se ne discosta in una pagina giocata su una sottile distinzione: "non è vero quello che Aristotele dice che si conosce così il valore della tragedia per la lettura come si fa con la rappresentatura, conciosia cosa che si conosca con la lettura per quelli che sono forniti d'aguto ingegno solamente e non per gli altri, ma si conosce con la rappresentatura e per quelli che sono forniti d'aguto ingegno e per tutti gli altri comunemente. Aristotele conforta bene il poeta ad immaginarsi le cose come rappresentate in atto, ma non insegna via niuna per la quale possa pervenire a questa imaginazione, in guisa che questo suo insegnamento è voto d'insegnamento"²⁰. In un clima ulteriormente mutato, in cui alla speculazione dei trattati di poetica si salda la concezione, che annuncia il Barocco, del teatro come creazione spettacolare fondata sulla meraviglia, sulla dinamica cangiante del movimento, sulla scena come "metafora visibile", l'Ingegneri, sempre partendo da premesse aristoteliche, si prefigge di *insegnare* la via additata dal Castelvetro, di impartire le regole e i precetti della poesia rappresentativa, di guidare il poeta scenico a una "maravigliosa" e "perfettissima" pastorale, di redigere un formulario del "buon corago", un manuale, se non proprio di regia, del direttore di scena che su rigorosi fondamenti teorici fissa una metodologia esemplare della messa in scena.

L'institutio scenica

Non è qui il caso di insistere sull'incidenza della *Poesia rappresentativa* dell'Ingegneri nella storia del teatro scenico, della cultura e della civiltà dello spettacolo, già sufficientemente posta in evidenza da Ferruccio Marotti, al quale si deve anche la riproposta del trattato in appendice alla *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*²¹. Se mai forse, va solo accentuato il dato della ricezione con la dilagante fortuna del trattato dell'Ingegneri attestata dalle prestigiose ristampe all'inizio del Seicento; e conseguentemente il dato della circolazione sino a tutto il Settecento, soprattutto nella nota edizione veronese delle Opere del Guarini, in margine alla discussione sul *Pastor fido* che dal Seicento dura sino al padre Bouhours, al Gravina, al Muratori. E proprio sul crinale della circolazione e della vicenda editoriale va distinta, credo, la fortuna immediata, coeva, dell'Ingegneri rispetto a quella, più tarda, di Leone de' Sommi, i cui *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, inequivocabilmente anteriori, scritti fra il 1556 e il 1561 ma rimasti pressoché inediti sino a vent'anni fa, sono trasmessi da un'unica copia del tardo Settecento²².

Lasciando agli storici del teatro di indagare sulla *Poesia rappresentativa* nelle sue implicazioni con il luogo teatrale, la scenografia, la recitazione, le forme simboliche della visione, i modi della figurazione prospettica illusiva, gli effetti plurimi di macchinerie, e di inquadrare gli influssi e gli sviluppi del trattato nella produzione europea dal Manierismo al Barocco al formarsi di quel gusto neoclassico, i cui incunaboli sarebbero ancora da ricercarsi nella *Poesia rappresentativa*, mi fermo ad un angolo visuale che sembra non sia stato finora considerato, quello del rapporto con la doppia personalità dell'Ingegneri, cortigiano e accademico, segretario e scrittore in proprio, autore di una pastorale di successo e regista dell'*Edipo re* all'Olimpico, teorico della drammaturgia ed esperto della scena, in grado di formalizzare la teoria della pastorale e di insegnare, in attuazione dell'enunciato teorico, sulla scorta dell'esperienza di regia, la notomia dei testi da rappresentare, il *fine* e i *modi* del *buon corago* e il *farsi* dell'evento scenico.

Questa doppia natura traspare nella struttura binaria del trattato costituito di due parti nettamente distinte: il più ampio discorso *Della poesia rappresentativa* e il più breve trattato *Del modo di rappresentare le favole sceniche*, con una quasi doppia estensione della prima parte rispetto alla seconda. Già la dedicatoria a Cesare d'Este si muove su due piani: da un lato la fastosa rassegna delle glorie sceniche della corte estense, dall'Ariosto al Girelli al Tasso al Guarini a Guidubaldo Bonarelli, evocata a vanto del principe e a motivo del dono degli "scritti della drammatica poesia"; dall'altro la velata ammissione del diritto di intervento, della facoltà di dissertare per avere "imparato" dallo studio della tradizione ferrarese. Subito in apertura del discorso, correlandola all'eccezionalità del fenomeno ("Non fiorì mai, quanto fare oggi si vede, la scenica poesia"), l'Ingegneri ripropone la rassegna dei poeti fondatori, dal Tasso che ha stabilito "questa terza specie di drama", e con l'*Aminta* ne ha consacrato il trionfo, al Guarini col non mai abbastanza lodato *Pastor fido*²³. Poi, via via esce dai confini estensi per offrire, oltre la genealogia e la gerarchia, il repertorio generale della pastorale italiana, la galleria teatro degli autori e dei titoli, con le opere a stampa, le inedite e persino quelle in stesura come l'*Enone* di Ferrante Gonzaga signore di Guastalla. Nel registrare lo straordinario exploit del nuovo genere, oppone alla perfetta misura dell'*Aminta* gli "errori" o gli "abusi" in cui sono incorsi e incorrono molti imitatori e individua nell'imitazione sregolata la causa del fatto che "in sì gran numero di poemi rappresentativi così pochi se ne ritrovano di perfetti". Denunciata la grave carenza, riconduce ad essa la decisione di "mettere insieme alcune considerazioni" intorno alla poesia rappresentativa che, sebbene radicate "nei fondamenti dell'arte poetica" e nei precetti del "gran maestro Aristotele", tuttavia non sono ancora "state fatte" da alcuno. E per prevenire eventuali obiezioni nei confronti di "avvertimenti" nuovi, non previsti dagli antichi o difficili da mettere in atto, ne riafferma la necessità sia in ordine all'evoluzione dei tempi, al progresso inarrestabile, all'evidenza che "i costumi si mutano colla mutazione delle persone" e specialmente "dei principi e delle signorie", sia in ordine all'utilità didascalica come modello di tecnica compositiva²⁴.

I parametri di "necessità" e di guida alla "perfetta" pastorale valgono dunque, in doppia funzione, da ragioni della scrittura e da dispositivi di lettura introdotti, a tempo e luogo opportuno, dall'Ingegneri. Ma questi parametri, costanti dall'Umanesimo al Barocco, sono quelli dell'*institutio* cortigiana, del principe, dell'ambasciatore, del cortegiano, del segretario, della donna (nei diversi stati di fanciulla, moglie, vedova), del magistrato, del cardinale, del vescovo, del predicatore, conforme a una rigida distribuzione, intenzionalmente definitiva delle mansioni e delle classi e secondo una casistica dogmatica che si espande dai ruoli ai generi non ancora normati²⁵. Come ogni tipo di istituzione, anche l'istituzione scenica dell'Ingegneri, esposti i rituali fondamentali teorici, ritaglia l'ambito del suo oggetto in base ad una necessità effettuale che non è solo di poetica e di gusto ma di imprescindibili esigenze di immagine e di economia. Nel caso specifico, di rappresentazione e di costi. "Se le pastorali non fossero, si potrà 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". Perché ormai, innegabilmente, le commedie non vengono più apprezzate se non hanno "suntuosissimi intermedi e apparati d'eccessiva spesa". Le tragedie, a parte quelle "irrepresentabili", sono "spettacoli maninconici", di scarso diletto e, in quanto "imitazione d'azioni reali e di regie persone", implicano per l'adeguato sfarzo spese enormi che i principi moderni devono riservare alla "conservazione degli Stati". A rimedio di una crisi in atto di valori estetici, e di fronte all'imperativo di contenimento dei costi, restano *solo* le pastorali che "con apparato rustico" e costumi "più leggiadri che sontuosi", riescono "alla vista vaghissime" e "dilettano a meraviglia". In più la pastorale, oltre a restituire "l'uso della scena" con "l'utile e il piacere" che se ne ricava, ha rinnovato e ravvivato lo studio dei testi in funzione della rappresentazione. Anche per questo risultato, ad altissimo potenziale innovativo, l'istituzione si dà in prospettiva di esaustività enciclopedica, di *notomia* di ogni singolo aspetto.

non solo in termini quantitativi di catalogo di elementi ma soprattutto in forma di manuale di composizione e di prontuario per la realizzazione.

Così gli avvertimenti cominciano dal titolo che deve essere "membro dell'opera" e scelto con maestria, secondo il riscontro dei "buoni poeti antichi", dai nomi dei protagonisti o delle principali azioni o dei luoghi della favola, per significare "propriamente, nobilmente o dolcemente" tutte o parte di queste cose. Subito dopo il titolo, viene il rapporto tra scena e linguaggio dei personaggi. "Chi potrà acconciamente" fingere il caso in Toscana o in qualche altra regione d'Italia, "darà alla sua invenzione maggior verisimiglianza che chi la farà succedere in Arcadia" o a Cipro o in lontani paesi orientali "dove l'idioma è tanto differente"²⁶. Sul metro della verisimiglianza finalizzata alla perfezione l'Ingegneri va persino oltre le unità aristoteliche, consigliando per l'azione, invece dell'arco delle ventiquattro ore del giorno, lo stesso tempo della rappresentazione, quattro o cinque ore al più, e limitando i personaggi a un massimo di dodici, tutti veramente "necessari" e "operativi", al duplice scopo, per l'evento teatrale e per il pubblico, di evitare con un numero maggiore "difficoltà nel rappresentare" e confusione negli spettatori che, per "bene intendere", devono conoscere distintamente gli attori e tenere a mente il nome e le condizioni di ciascuno, cosa impossibile quando sono troppi.

Queste avvertenze preliminari che permettono digressioni, confronti paralleli con la tragedia e la commedia, riferimenti all'esperienza personale, citazioni e rinvii alla seconda parte del trattato, battono in ritmo martellante sulla "maniera acconcia", sulla "convenienza", sull'"opportunità" per inculcare il vantaggio della verisimiglianza con l'assioma che quanto più ogni elemento si avvicina "alla verità" tanto più avvince, commuove e produce "maggior lode al poeta e alla sua fattura".

Entrando nella favola vera e propria, l'Ingegneri continua a ribattere le ragioni del decoro e del verisimile per giungere all'"ultima perfezione dell'arte" a partire dal proscenio e dall'ingresso dei personaggi. Si sofferma a lungo sui cori, distinguendo minutamente in un dottissimo *excursus* il coro della tragedia, "istituito per decoro e per necessità dell'azione", dai cori della commedia e della pastorale che si possono introdurre *ad arbitrio* del poeta, ma *non di necessità*. Procedo poi ad una più rapida dissezione degli intermezzi, rigorosamente vietati alle tragedie e invece convenientissimi alle commedie e alle pastorali, sia in relazione all'arricchimento dello spettacolo che al maggior diletto degli spettatori. L'istituzione così impartita, se risponde a una chiara volontà normativa, persegue tenacemente una programmata efficacia didascalica sottesa all'indagine analitica e orientata da un lato alla dimostrazione persuasiva dell'institutore, dall'altro alla "perfetta cognizione" e comprensione del discorso da parte dei destinatari. Tale efficacia didascalica si avverte con immediata evidenza nell'alternanza di *ragionamenti* (o parentesi teoriche) e di *precetti* di carattere pratico come la lunghezza delle scene, che non dovrà mai superare il centinaio di versi per un totale di cinquecento versi per atto; come la durata della rappresentazione da tenersi in un massimo di quattro ore, per evitare il rischio della noia, soprattutto delle dame; come la misura tassativamente "brevissima" dei soliloqui; come il guardarsi dal far raccontare da un attore all'altro "cose già avvenute in palco alla presenza di tutto 'l teatro"; come l'allentare le maglie dell'azione e sciupare tempo, tempo di cui "il poeta scenico deve essere molto provido dispensatore". Qui ai precetti si mescolano *ricordi* e "ammaestramenti reali" sulla concatenazione delle scene, responsabilità, questa, importantissima che tocca interamente all'autore e a cui non può rimediare la diligenza del regista.

Distinti i ruoli dell'autore e del regista, l'Ingegneri rimanda ai "maestri dell'arte" per quanto riguarda nodo e scioglimento, limitandosi a ricordare, nel segno dell'antitesi, che la favola "in tutte le sue parti deve esser negoziosa e operativa il più che si possa e 'l meno che sia possibile loquace e oziosa". Tranne solo alcuni punti "verisimilmente affettuosi e appassionati", tutto il resto dovrà essere "puro e piano", perfettamente intelligibile, senza superfluità, lamenti tediosi, concetti difficili, soverchie

dolcezza, stucchevoli per gli spettatori. Ai moderni autori di pastorali e di tragedie, l'Ingegneri rimprovera di voler essere "più spiritosi e più figurati", più concettosi dei lirici stessi, e richiamata polemicamente la lezione di misura del Petrarca, a cui "è sulle costanti di necessità e verisimiglianza la differenza fra il poeta lirico, a cui "è necessario", oltre che "lecito", il "valersi di tutte le bellezze dell'arte" e il poeta drammatico che "vestendo persona e pensieri altrui e talora di pastori e d'altri soggetti di bassa condizione", non deve ornare più di quanto comporti la verisimiglianza. Anche gli autori comici, naturalmente, devono rifuggire gli eccessi, soprattutto del ridicolo e dell'osceno facilitati in certo modo dall'uso della prosa e meglio controllabili nel ricorso al verso, preferibile se inframmezzato da alcuni sdruciolli in una mescolanza "che fa accostare il parlare al suono della prosa".

Agli autori di pastorali in specie l'Ingegneri offre tre avvertimenti particolarmente buoni, con la garanzia di averli ricevuti da un gentiluomo molto pratico della scena; un pretesto, questo, di tipo narrativo che consente, per lo sdoppiamento di personalità che implica, tutto un gioco sottile di mistione di generi e di moduli didascalici. Il primo avvertimento recita che poco conviene "il costume del fare all'amore i pastori colle ninfe tanto appassionatamente e molto meno il trattar di matrimoni fra di loro alla cittadinesca". Il secondo che bisogna guardarsi dall'introdurre suicidi per "cagion d'amore", atti a muovere più al riso che alla compassione. Il terzo, palesemente condizionato dalla predicazione tridentina, di abolire i tempi dedicati agli idoli e i sacrifici umani, "spettacolo schifevole" e "orrendo". Oltre a correggere errori fatali alla rappresentazione, i tre avvisi servono da preambolo alla regola universalissima dell'Ingegneri, secondo cui i poeti scenici mentre compongono la favola *devono fingersene spettatori* e badare se ciò che scrivono "s'accomodi o non s'accomodi al palco", con uno sguardo tanto più attento perché, avvenendo il più delle volte che le favole sono solamente lette e non rappresentate, gli scrittori non si rendono conto di inconvenienti che fatalmente si verificano nella rappresentazione. Non solo chi scrive deve figurarsi davanti agli occhi la scena, vedere ogni gesto, ascoltare ogni parola, ma mutare e migliorare "a guisa di buon corago e di perfetto maestro" gesti e parole che all'occhio e all'orecchio non sembrano "bene a proposito". La tensione bifocale tra la scrittura e l'occhio che ne scruta la trasposizione scenica, la favola come si dispone sulla carta e come si dispiega sulla scena, la scrittura come teatro e il teatro della scrittura anticipa suggestioni e speculazioni barocche, catturando e concentrando l'attenzione, ancora e sempre, sulla necessità e i profitti della regola. Se questa regola l'avessero seguita alcuni dei migliori tragici *moderni*, non si troverebbero nelle loro opere difficoltà e "disconci" sulla situazione della scena, sui movimenti e sui dialoghi dei personaggi, esemplificati e impietosamente bollati ad uno ad uno. Analogamente se vi si fossero attenuti gli autori di pastorali, si sarebbero risparmiati numerosi e pregiudiziali errori nel caso dell'eco, di cui l'Ingegneri esplora sistematicamente effetti di fascinazione, fenomenologia di ripercussione e reiterazione, artifici metrici plurimi e differenziati, dinamica di volumi, toni, timbri, tempi delle risposte, illusione e realtà di ricezione acustica del teatro, obbligo dell'autore di risolverne nel testo e contestualmente i problemi per non "lasciarne il pensiero" al regista o all'attore, venendo meno ad una prerogativa "che tocca all'arte del comporre vie più che a quella del recitare".

Ribadita la distinzione di ruoli dell'autore, del regista e dell'attore e riaffermato il fattore della mutazione dei tempi e dei gusti, il discorso termina con l'atteso *memento* sulla soluzione della favola, che dovrà accennarsi e porsi quasi davanti agli occhi del teatro sul finire del quarto atto, per poi dispiegarsi e mostrare appieno tutti gli effetti conseguenti nel quinto. L'enunciato di poetica, se vale comunemente per la tragedia, la commedia e la pastorale, esige per la pastorale un'apposita distinzione, a estremo corollario, *pour cause* della natura stessa del poeta pastorale "che ha più degli altri due per fine il diletto", e impone la ricerca di una "vera" soluzione, "non punto rincreasevole", né noiosa, ma neppure sospesa ed incerta. Come i precedenti, quest'enunciato non ha bisogno di spiegazioni: la sua autorevolezza sta nella carica

di *necessità*, nella forza della *persuasione*, del *giudizio*, della *misura*, della *proporzione*, nella macchina collaudata di un *discorso* organizzato in forma di prontuario, di guida indispensabile della poesia rappresentativa. Bastano solo, talvolta, pochi *exempla* di testi *perfettissimi*, sempre gli stessi, l'inedita *Enone* di Ferrante Gonzaga e l'arcinoto *Edipo tiranno* di Sofocle. Ma con l'*Edipo tiranno*, additato a modello dall'inizio sino alle righe conclusive, entriamo in una sezione di regole tecniche, quelle sul modo di rappresentare le favole sceniche, che spostano il bersaglio dalla composizione alla messa in scena, dalla scrittura e dal testo all'evento teatrale.

* * *

Nel secondo tempo della sua istituzione, il trattato *Del modo di rappresentare le favole sceniche*, l'Ingegneri rifonde, con robuste varianti, ritocchi, tagli e sfrondamenti cospicui, il piano rappresentativo dell'*Edipo tiranno* al Teatro Olimpico depositato all'Accademia vicentina²⁷. A raccordo col primo tempo appone un paragrafo introduttivo sulla necessità di conoscere a fondo gli antefatti dell'azione che si rappresenta, dai più remoti ai più vicini. Quindi, ancorandola al concetto della "compiuta intelligenza" esemplificato nel campo della tragedia, riprende l'analisi dell'*Edipo* sofocleo dissezionato con rigore scientifico in una meticolosa "anatomia" o "distillazione a parte a parte di tutta la sostanza sua". Rispetto al piano del 1585 il *Trattato* – che tiene conto delle ultime frangie del dibattito sulla tragedia, in particolare dei *Discorsi* di Nicolò Rossi e di Gabriele Zinano usciti nel 1590 – esplicita a chiare lettere il risultato dell'anatomia, condotta per acquisire e possedere "perfettissimamente" la conoscenza "di quanto hanno a dire e fare d'atto in atto sulla scena gl'istrioni, onde si potranno drittamente ammaestrare... a fine che, meglio intendendo ciò ch'essi dicono, il proferriscano più acconciamente e in quella guisa a punto ch'è richiesta al decoro e alla verisimilitudine dell'azione". Non solo, ma con la sicurezza della sperimentazione l'Ingegneri prescrive di applicare la sua anatomia a tutte le tragedie *moderne* che si decida di rappresentare, dalla *Sofonisba* del Trissino all'*Idalba* di Maffio Venier, come a tutte le commedie, da quelle dell'Ariosto alle più recenti di Sforza Oddi e a tutte le pastorali, dall'*Aminta* al *Pastor fido* all'*Enone*.

Questa propedeutica dell'introduzione sorregge il dettato didascalico e ne determina sia l'andamento schematico sia lo stile conciso, a periodi brevi retoricamente impostati sulla simmetria del *tricolon* e ordinatamente rubricati dagli a capo: "ciascuna favola rappresentativa consta di tre parti, cioè d'apparato, di azione e di musica. L'apparato consiste nella scena, dove si fa la rappresentazione, insieme col teatro, dove stanno gli spettatori a vederla, e nelle persone che la recitano". Scena, teatro e attori vengono rispettivamente regolati all'insegna del *verisimile* e del *piacevole*. La scena "deve" assomigliare il più possibile al luogo in cui si svolge l'azione. Il teatro deve essere capace, comodo, soprattutto per le donne e consentire a tutti un'ottima vista del palcoscenico; deve essere illuminato al meglio, senza rischio di caduta di cera o addirittura d'incendi, con una luce fulgida che batta sul volto degli attori, sulle prospettive e sul proscenio, secondo un marchingegno di grande effetto e di minimo dispendio, di cui l'Ingegneri svela ed *insegna* il funzionamento "a servizio e condimento universale di tutte le future meritevoli rappresentazioni". Circa gli attori, vanno soppesati due elementi: la statura e i costumi. La statura, nella tragedia, si può elevare e perfezionare con l'uso dei coturni. Proprio a glossa di quest'uso, antichissimo e necessarissimo, l'Ingegneri arriva al cuore dell'*institutio*, stabilendo un'esemplare analogia fra *factio* poetica e finzione scenica e insieme mostrando l'alterità tra il reale inventato e il reale accaduto: "come il poeta deve finger le cose" non quali sono in realtà ma quali dovrebbero "convenevolmente" essere, "così" quando si rappresenta un re o un principe bisogna farlo "il più bello, il più alto e 'l meglio formato di tutti", e non solo per "decoro" ma perché l'arte rimedia ai difetti della natura. Lo stesso riguardo si deve avere nelle commedie e nelle pastorali e "sempre" si deve considerare la nobil-

tà o la bassa condizione dei personaggi. Va invece abolito l'uso delle maschere che rendono gli attori "quasi statue parlanti" e non lasciano vedere il mutare dell'espressione. La didattica dei possibili accorgimenti, previsti in una visione totale e inseriti in una griglia permanente, abbraccia anche i costumi, adeguati all'usanza del paese "dove si finga la favola", ricchi e superbi nelle tragedie, civili ma disadorni nelle commedie, umili ma con garbo e delicatezza nelle pastorali. Le regole e i precetti funzionali alla coerenza e all'espressività della messa in scena non trascurano mai il problema dei costi. Se la ragione economica vieta forti dispendi, i costumi devono sembrare lussuosi ma non esserlo, come quelli dell'*Edipo tiranno* all'Olimpico, che per cento e otto tra personaggi principali, coro e comparse costarono "parecchie centinaia di scudi e ne fecero mostra di molte e molte migliaia". L'artificio proteico per cui l'apparenza è scambiata per realtà col favore della distanza (tanto che dopo lo spettacolo alcuni spettatori cercarono di rivedere i costumi da vicino, non potendo credere che non valessero un tesoro) trascina con sé il ricordo di un altro artificio attuato dall'Ingegneri regista per ordinare i movimenti coreutici. "Tutto si fece con grandissima agevolezza, avendo solamente compartito il pavimento del palco a foggia di marmi di diversi colori, che rendevano pur anco vaghezza grande alla vista. E ciascun personaggio sapeva per quale ordine di quadri egli avea a camminare così nel venire come nel ritorno, e a quante pietre gli era di bisogno fermarsi. E parimente quando cresceva il numero in scena delle persone e facea di mestieri cangiar disposizione, ognuno era bene instrutto a quale altra fila e colore di mattoni gli conveniva ridursi; talché senza nulla difficoltà appresero tutti a far la parte loro e la fecero in modo che non vi si scorre punto d'errore". Qui la pratica, l'esperienza concreta della scena si unisce ancora a un dato culturale, a reminiscenze della trattatistica sulla prospettiva e, in particolare, di indicazioni di Pomponio Gaurico che agli inizi del Cinquecento vedeva in un piano a scacchiera la possibilità di situare correttamente gli oggetti e di misurare le distanze e impostava il disegno di un pavimento a quadri²⁸. Pomponio Gaurico di cui l'Ingegneri non solo conosceva la teoria della prospettiva, ma il trattato di poetica con il celebre commento dell'*Arte poetica* di Orazio²⁹. Pratica di scena, presupposto di verisimiglianza e di riproduzione/rappresentazione di verisimiglianza, ricerca dell'"incredibile" e del "maraviglioso" siglano ancora i precetti sul "portar l'ombre in scena", dettati dichiaratamente "a modello" e ispirati a un gusto prebarocco di ingrandimento visivo e di dinamismo cinetico nel caleidoscopio di veli neri, fondali cupi, voci aspre, orribili, innaturali, movimenti inquieti senza sosta, non a passi di andatura ordinaria ma piuttosto "sopra a picciole ruote".

Regolato l'universo dell'apparato, l'Ingegneri, secondo lo schema prestabilito - e con ripetute segnalazioni di aver esaurito l'argomento e di affrontare il successivo - passa a regolare l'azione, nelle due parti della voce e del gesto in cui "è riposta la totale espressione ed efficacia della favola". Naturalmente, la quantità e la qualità devono essere adeguate alle occasioni e ai sentimenti, la pronuncia chiara "bella e conveniente", i gesti "verisimili e affettuosi" per commuovere l'animo degli spettatori. Anche questi precetti che sembrerebbero derivare, in più stretta compatibilità, dalla sola esperienza di regia, si riconnettono ad una tradizione retorica che va dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano (ripresa qui alla lettera) ai capitoli dell'ultimo dei *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero *An figurae dictionis ad Histrionem pertineant* e *De dictione*³⁰. E non interagiscono forse in quest'ambito gli sviluppi della precettistica sulla voce, il portamento, la gestualità, l'esibizione rituale dell'immagine, lo studio della rappresentazione spettacolare del ruolo, della *persona* nei trattati *de institutione principis* dal Pontano ad Erasmo, dal Patrizi a Giusto Lipsio e nei trattati di comportamento dal *Cortegiano* in poi?³¹.

Venendo infine alla musica, terza ed ultima parte della rappresentazione, l'Ingegneri rimette all'arbitrio dei compositori gli intermezzi delle commedie e delle pastorali senza cori, ricordando di procurare, tra un atto e l'altro, "quiete e dolcezza" alle menti affaticate dall'attenzione prestata alla favola. Per le *pièces* con i cori, oltre gli

intermezzi e altre musiche, prescrive, di massima, che i cori siano cantati "semplicissimamente", in modo che tutte le parole vengano bene intese dal pubblico e non se ne perda una sillaba³². La *vexata quaestio* dei cori spinge ad un riesame del coro tragico, dal numero all'uscita dei componenti sulla parte sinistra della scena, al disporsi in file ordinate, al passo, non di danza ma neppure normale e a una disquisizione sul luogo più adatto, con richiami (in assenso o in disaccordo) al Vettori e al Robortello. Per l'Ingegneri, a differenza dei tempi antichi, il coro tragico deve constare *unicamente* di voci umane, "rare ed elette", dirette da un "musico perfettissimo", sì che il teatro per mezzo loro "riceva la purgazione ch'il poeta s'è proposto di conseguire". Nel sigillo della perfezione di tutte le componenti della "rappresentazione" e del perfetto ritmo del loro intrecciarsi, integrarsi, compenetrarsi si chiude il trattato, che è insieme riflessione teorica e insegnamento a comporre un perfetto testo scenico e a rappresentarlo perfettamente secondo i principi della verosimiglianza (formalizzata e visualizzata come "ordine" supremo) e del decoro inteso non solo come stile ma come supremo appagamento. Anche se l'Ingegneri non insiste sul cerchio rappresentazione specchio celebrativo esaltazione del principe, corte teatro, per dirla in breve, la dedica a Cesare d'Este e il riacciarsi alla tradizione ferrarese ne riverberano l'ombra lungo l'intero trattato, un'ombra tanto più intensa nel periodo successivo al trasferimento della corte da Ferrara a Modena e nell'attesa del rialzarsi del nuovo "sipario ducale"³³. Emblematicamente sul finire del Cinquecento, nel duplice trapasso della corte e del secolo, l'*institutio* della *poesia rappresentativa* e *del modo di rappresentare le favole sceniche* lega i "percorsi della scena cortigiana"³⁴ alle avanguardie poetiche, retoriche, figurative e teatrali del Barocco.

Maria Luisa Doglio