

SCUOLA NORMALE SUPERIORE di PISA

Classe di Lettere e Filosofia
Anno Accademico 2009-2010



TESI DI PERFEZIONAMENTO
in Discipline filologiche e letterarie moderne

**TEATRO DEL MONDO, TEATRO DELL'ANIMA.
Sondaggi sul codice allegorico nel
dramma morale del tardo Rinascimento**

Relatore:
Prof. LINA BOLZONI

Candidato:
EUGENIO REFINI

Indice

| | |
|---|-----|
| Premessa | 3 |
| I. Introduzione | 5 |
| 1. Immagini simboliche | 5 |
| 2. Linee del teatro allegorico in Italia tra Umanesimo e tardo Rinascimento | 15 |
| II. «Cose incorporee in abito umano». Personificazione e prosopopea nella riflessione retorico-poetica del '500 | 23 |
| 1. Lo statuto delle immagini mentali | 23 |
| 2. Per una definizione della figura | 35 |
| 3. La tradizione retorica greco-latina | 40 |
| 4. La riflessione retorico-poetica del Cinquecento | 56 |
| 4.1 Considerazioni generali | 56 |
| 4.2 <i>La Lezione della prosopopea</i> di Francesco Bonciani | 62 |
| 4.3 Il confronto con la teoria artistica | 73 |
| III. Tra teatro del mondo e teatro dell'anima. Sondaggi sul codice allegorico nel dramma morale del tardo Rinascimento | 79 |
| 1. Verso un teatro di formazione | 79 |
| 2. Il «theatro dell'anima» come esercizio spirituale | 84 |
| 3. Il <i>theatrum mundi</i> nell'opera morale di Fabio Glisenti | 98 |
| 3.1 Elementi biografici | 99 |
| 3.2 <i>I Discorsi morali contra il dispiacer del morire</i> (1596) | 104 |
| 3.2.1 «Scrivere d'ogni cosa un poco». L'epistola di dedica | 108 |
| 3.2.2 «Come una tragedia delle attioni humane». Struttura dell'opera | 112 |
| 3.2.3 «Adornati di bellissime figure a' loro luoghi appropriate». Note sull'apparato iconografico | 118 |
| 3.3 Venezia teatro del mondo | 127 |
| 3.4 «In questa scena del mondo». La riflessione sul teatro | 135 |
| 4. Le favole morali di Fabio Glisenti | 147 |
| 4.1 Destinazione e finalità: dalla scena alla lettura | 152 |
| 4.2 Dichiarazioni di poetica | 159 |
| 4.3 Temi e spazi | 163 |
| 4.4 Personificazioni e personaggi allegorici | 168 |

| | |
|--|-----|
| 5. Le favole morali come teatro della <i>vanitas</i> | 173 |
| 5.1 Tra <i>psicomachia</i> e <i>triumphus mortis</i> | 173 |
| 5.2 <i>Theatrum vanitatis</i> | 176 |
| 5.3 Forme del <i>memento mori</i> | 179 |
| 6. Le favole morali come teatro della coscienza | 192 |
| 6.1 «Gareggiando a diverso fine». Il contrasto degli affetti sulla scena del cuore | 192 |
| 6.2 «A ritrovar un certo padre Ignatio» | 201 |
| 6.3 «Cangiar l'esterno». L'Innocenza simulata dalla Vanità | 215 |
| | |
| Conclusioni | 223 |
| | |
| Appendice – Schede bibliografiche e documenti | 227 |
| | |
| Bibliografia | 253 |
| | |
| Tavole | 267 |

Premessa

Nel lavoro che segue vengono presentati i primi risultati di un'indagine dedicata all'uso delle personificazioni allegoriche nella letteratura teatrale del tardo Rinascimento. Avendo preso le mosse da un argomento molto ampio, è stato necessario mettere progressivamente a fuoco gli aspetti e i problemi cui dedicare maggiore attenzione. Nella prima parte si è cercato di fornire un quadro introduttivo che possa rendere conto dei vari nodi implicati dal tema affrontato: dopo uno sguardo alla tradizione delle “immagini simboliche” nella cultura rinascimentale, si è ritenuto opportuno fornire alcune indicazioni sulle linee principali del teatro allegorico in Italia tra Umanesimo e Rinascimento.

La seconda e la terza parte corrispondono più precisamente alle due direzioni seguite durante la ricerca. Si è dapprima tentato di ripercorrere la tradizione retorica relativa alla personificazione e, più specificamente, alla figura della prosopopea: dopo aver delineato le problematiche inerenti la produzione di immagini mentali ed il loro statuto nella riflessione degli antichi, ci si è soffermati su alcuni testi chiave per la codificazione della figura. Successivamente l'attenzione si è spostata su testi teorici del Cinquecento che, prendendo le mosse dai precedenti greco-latini, forniscono indicazioni utili sull'impiego della figura in ambito letterario. Sfruttando anche gli spunti offerti dalla riflessione tardo-cinquecentesca sull'uso delle personificazioni nelle arti figurative, si è cercato di individuare gli elementi che fanno di tale espediente retorico una vera e propria costante della cultura poetico-figurativa dell'epoca.

L'ultima parte del lavoro, dedicata al confronto con i testi teatrali, si propone di mettere in luce alcuni nodi che vengono a stringersi intorno all'uso del codice allegorico nel teatro etico e confessionale di primissimo Seicento. La grande quantità di componenti drammatici passata in rassegna nella fase preliminare del lavoro, finalizzata ad una mappatura cronologica e geografica del fenomeno,

ha imposto di selezionare un *corpus* di testi che, nella sua organicità, permettesse un primo approccio critico non inficiato dalla peculiarità del caso. Dopo una premessa volta a delineare moventi e istanze principali del teatro spirituale, che trova nel ricorso alle personificazioni allegoriche una delle sue componenti fondamentali, si propongono dunque i risultati della ricerca svolta sull'opera del medico bresciano Fabio Glissentì, attivo a Venezia tra l'ultimo decennio del Cinquecento e i primi quindici anni del secolo successivo. La sua produzione include drammi morali con finalità pedagogiche ed una vasta opera enciclopedica in forma di dialogo che li completa nel segno del *theatrum mundi*. In uno slittamento continuo tra senso metaforico e senso proprio, il teatro si conferma immagine di estrema suggestione: la scena del mondo diventa progressivamente scena dell'anima laddove il testo teatrale – concepito non solo per la rappresentazione, ma anzi spesso pensato per la lettura – si offre come spunto per una *performance* interiore cui assistere con gli occhi della mente.

Anche in virtù della scarsa bibliografia esistente sulla figura e sull'opera di Fabio Glissentì, si è ritenuto infine opportuno fornire un'appendice che, oltre ai dettagli bibliografici relativi alle prime edizioni a stampa dei testi presi in considerazione, offre la trascrizione dei più rilevanti documenti paratestuali in esse contenuti.

I.

Introduzione

1. IMMAGINI SIMBOLICHE

Nel celebre saggio *Icones Symbolicae* Ernst H. Gombrich si interrogava sullo statuto delle immagini allegoriche nel Rinascimento prendendo spunto da un sermone che il barnabita Cristoforo Giarda aveva dedicato nel 1626 alle personificazioni delle arti liberali raffigurate nella sala di lettura della biblioteca del collegio milanese di S. Alessandro.¹ Stando a quanto affermato dal professore di retorica, le immagini dipinte nella sala non sono meri segni convenzionali, ma la traduzione sensibile delle idee che essi rappresentano. In quanto tali, le immagini mantengono un rapporto diretto con le idee e costituiscono una sorta di ponte meditativo-contemplativo tra l'osservatore e le idee stesse.² L'uomo, vincolato dai sensi, non può infatti conoscerle intellettualmente, ma può avervi parziale accesso – seppur ad un livello più basso – grazie ad una loro rappresentazione veritiera.³ L'immagine, secondo una concezione magica di matrice neo-platonica, è concepita come un sostituto della cosa significata: le personificazioni delle arti liberali, forme sensibili di contenuti astratti, sono

¹ E.H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*, in IDEM, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press Limited, 1972, pp. 123-191 (trad. it. IDEM, *Icones Symbolicae. Filosofie del simbolismo e loro portata per l'arte*, in IDEM, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Leonardo Arte, 2002, pp. 131-196). Per il testo del barnabita, cfr. C. GIARDA, *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Milano, Melchiorre Malatesta, 1626 (ma anche l'ed. Giovanni Battista Bidelli, 1628). Il sermone e le relative illustrazioni sono accessibili anche in J.G. GRAEVIUS-P. BURMANNUS, *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, Leida, Pieter van der Aa, 1704-1725, IX, 6. Indicazioni sull'interessante profilo biografico di Giarda in GOMBRICH, *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism...*, cit., pp. 228-229; e cfr. G. BOFFITO, *Scrittori barnabiti o della congregazione dei chierici regolari di San Paolo (1533-1933). Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Leo S. Olschki, 1933-1937, 4 voll.

² GOMBRICH, *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism...*, cit., pp. 123-124, 145 sgg.

³ Cfr. il brano di GIARDA, *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, cit., p. 1: «Cum omnis de scientia, et virtute doctrina hominibus est utilis, tum longe omnium maxime Imaginum symbolicarum Inventrix, et Architecta, cuius beneficio animus e caelo in hanc obscurissimam corporis specum depressus, suisque in actionibus ministerio sensuum addictus, virtutum, et scientiarum pulchritudinem, et formam ab omni licet materia secretam, coloribus tamen adumbratam si minus perfecte expressam intuendo, in amorem, et illarum cupiditatem vehementius excitatur».

dunque qualcosa di più di una semplice rappresentazione pittorica e proprio in questo “di più” risiede l'istanza performativa che le caratterizza. Esse, infatti, instillano in chi le contempla il desiderio di conoscenza.

Gombrich rileva opportunamente come tale concezione non sia l'unica diffusa in età rinascimentale: essa convive con quella più propriamente aristotelica dell'immagine significante intesa come segno di un codice costruito convenzionalmente. Basti pensare all'*Iconologia* di Cesare Ripa, celeberrimo repertorio di personificazioni allegoriche costruite in funzione della possibilità di essere decodificate da un osservatore che condivida il vocabolario segnico impiegato dall'artefice.⁴ Come mostra Gombrich, le due tradizioni non solo convivono, ma si intrecciano all'insegna di un denominatore comune, ovvero l'idea che ad un contenuto mentale di per sé non iconico si possa dare corpo attraverso un'immagine.⁵

Individuando nell'età dei Lumi il limite estremo della fortuna delle personificazioni allegoriche e l'inizio del loro inesorabile declino, lo studioso si interroga sul valore assunto da tali immagini nei secoli precedenti, in una continuità che, pur ricca di divergenze e mutamenti di gusto, trovava nell'espedito della personificazione uno degli strumenti più efficaci del linguaggio allegorico e simbolico.⁶ Già in un importante studio dedicato alla

⁴ GOMBRICH, *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism...*, cit., pp. 139-145. La prima edizione dell'opera di Ripa, destinata ad una straordinaria fortuna editoriale tra Cinque e Seicento, è C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, Giovanni Gigliotti, 1593. Per un inquadramento dell'*Iconologia* e delle questioni più rilevanti che essa pone, cfr. almeno E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, «La Bibliofilia», 41 (1939), pp. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327; G. WERNER, *Ripas Iconologia. Quellen-Methode-Ziele*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1977, con la recensione di E. McGRATH, «Art History», 6 (1983), 3, pp. 363-368; Y. OKAYAMA, *The Ripa index. Personifications and their attributes in five editions of the Iconologia*, Doornspijk, Davaco, 1992; E. McGRATH, *Ripa, Cesare*, in *The Dictionary of Art*, London, Grove, 26 (1996), pp. 415-416; S. PIERGUIDI, “Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù”. *Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma, Bulzoni, 2008.

⁵ Cfr. più avanti le pagine dedicate ad una rassegna delle fonti classiche sul tema che avranno ampia influenza sulle retoriche e sulle poetiche rinascimentali.

⁶ Nella vasta bibliografia sul tema, cfr. almeno A. FLETCHER, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1965; *Formen und Funktionen der Allegorie*, a c. di W. Haug, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979; J. WHITMAN, *Allegory: the*

nozione di personificazione nella civiltà greca classica, Gombrich poneva la questione in una suggestiva ottica di lunghissima durata:

I need not enlarge on the ubiquity of this habit [the Personification, *ndr*] in the period under discussion for it is as familiar to historians of literature as it is to historians of art. In fact, it seems to me sometimes that it is too familiar; we tend to take it for granted rather than to ask questions about this extraordinary predominantly feminine population which greets us from the porches of cathedrals, crowds around our public monuments, marks our coins and our banknotes, and turns up in our cartoons and our posters; these females variously attired, of course, came to life on the medieval stage, they greeted the Prince on his entry into a city, they were invoked in innumerable speeches, they quarrelled or embraced in endless epics where they struggled for the soul of the hero or set the action going, and when the medieval versifier went out on one fine spring morning and lay down on a grassy bank, one of these ladies rarely failed to appear to him in his sleep and to explain her own nature to him in any number of lines.⁷

Dai portali delle cattedrali ai monumenti pubblici, dalle monete e banconote a *cartoons* e *posters*, le personificazioni prendono vita sulle scene del teatro medievale, accolgono ed omaggiano il principe in occasione degli ingressi trionfali, vivono come personaggi epici, compaiono in sogno ai poeti presentandosi e descrivendosi nei loro attributi. Il fatto che siano onnipresenti nella cultura occidentale, afferma Gombrich, non ci esime dall'interrogarci sul loro conto. Se è vero, come già osservato da Thomas B.L. Webster, che la personificazione è una delle modalità del pensiero Greco («a mode of Greek thought») in virtù dell'impossibilità di distinguere linguisticamente nomi astratti femminili dalla designazione di divinità,⁸ Gombrich sottolinea che la presenza

Dynamics of an Ancient and Medieval Technique, Cambridge, Harvard University Press, 1987. Specificamente dedicato alla personificazione allegorica J.J. PAXSON, *The poetics of Personification*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1994.

⁷ E.H. GOMBRICH, *Personification*, in *Classical Influences on European Culture. A.D. 500-1500*, a c. di R. Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 247-257: 248.

⁸ GOMBRICH, *Personification*, cit., p. 249: «This mode [...] has been linked with the peculiarity of the Greek language, matched, I believe by the Latin language, of forming abstract feminine nouns which are indistinguishable from the designation of female divinities»; cfr. T.B.L. WEBSTER, *Personification as a Mode of Greek Thought*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 17 (1954), pp. 10-21. Per la tradizione delle personificazioni allegoriche nella civiltà greca, si veda almeno il classico H.A. SHAPIRO, *Personifications in Greek art. The representation of abstract concepts 600-400 B.C.*, Zürich, Akanthus, 1993. Sulle implicazioni linguistiche della personificazione, cfr. M.W. BLOOMFIELD, *A grammatical Approach to Personification Allegory*, «Modern Philology», 60 (1963), pp. 161-171; P. VALESIO, *Esquisse pour une étude des personifications*, «Lingua e stile», 4 (1964), pp. 1-21.

massiccia del procedimento in altre culture impone domande che non si esauriscano nell'aspetto meramente linguistico.⁹

Il saggio dello studioso austriaco sulle immagini simboliche nel Rinascimento si concentra *in primis* sulle arti figurative, ma esso costituisce un imprescindibile punto di riferimento anche per indagini sull'uso delle allegorie personificate in altri ambiti. Del resto, quando si chiama in causa un'opera come *l'Iconologia* di Cesare Ripa, l'interazione di discipline diverse è dietro l'angolo. Come si legge nel frontespizio dell'edizione senese del 1613, il repertorio raccoglie

diverse immagini di virtù, vizi, affetti, passioni umane, arti, discipline, umori, elementi, corpi celesti, province d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo ed altre infinite materie. Opera utile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatori, e ad ogni altro studioso per inventar concetti, emblemi ed imprese, per divisare qualsivoglia apparato nuziale, funerale, trionfale, per rappresentar poemi drammatici, e per figurare co' suoi propri simboli ciò che può cadere in pensiero umano.¹⁰

Il Ripa, manuale iconografico, si presta agli utilizzi più svariati: laddove c'è bisogno di dare forma sensibile ad un concetto («ciò che può cadere in pensiero umano»), *l'Iconologia* offre spunti già pronti, tratti per lo più dalla tradizione letteraria classica e volgare. Come si evince dal lungo sottotitolo, il repertorio – che si era accresciuto notevolmente nel corso della varie edizioni¹¹ – può anche essere utilmente adoperato per l'allestimento di apparati e spettacoli teatrali.¹²

⁹ GOMBRICH, *Personification*, cit., pp. 249-250: «if it is true that personification can be explained psychologically through the structure of language one would like to know how the habit is indeed shared among language communities other than the classical ones».

¹⁰ C. RIPA, *Iconologia*, Siena, Matteo Florimi, 1613.

¹¹ Cfr. OKAYAMA, *The Ripa index*, cit.

¹² Questo aspetto viene ulteriormente esplicitato in una curiosa nota promozionale che l'editore Niccolò Pezzana include nella sua edizione del repertorio. Dopo aver fornito una spiegazione del lemma *iconologia* che esplicita la funzione morale dell'opera («L'origine del nome *Iconologia* deriva da due parole Greche: *Icon*, che significa imagine, *logia* parlamento: sì che altro non vuol dire *Iconologia*, che ragionamento d'Imagini, perché in quella si descrivono infinite figure esplicate con saggi et dotti discorsi, da' quali si rappresentano le bellezze delle Virtù, et le bruttezze de' viti, affine che questi si fuggino, e quelle s'abbraccino»), egli ricorda l'impiego del manuale per l'allestimento di due sontuosi «teatri» eretti a Roma in occasione delle canonizzazioni di S. Isidoro di Madrid e di S. Elisabetta regina di Portogallo, rispettivamente nel 1622 e nel 1625 (C. RIPA, *Iconologia*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1669, c.

La possibilità di ricorrere all'*Iconologia* «per rappresentar poemi drammatici» sposta l'attenzione su un ambito – quello teatrale – di importanza centrale nella cultura artistico-letteraria del Rinascimento, ma difficile da cogliere ed analizzare nella sua specificità. Se infatti l'impiego delle personificazioni allegoriche nelle arti figurative del Cinque e Seicento può essere ancora oggi in grandissima parte valutato e studiato nella sua materialità, lo stesso non si può dire per le forme teatrali, condannate per statuto all'effimero destino dell'allestimento.

Il teatro – da intendersi nel significato ampio che il termine assume nella civiltà d'antico regime – costituisce l'unico spazio in cui le personificazioni allegoriche prendono realmente vita: attraverso il *medium* degli attori che le impersonano, nozioni astratte come virtù, vizi, affetti e passioni umane acquistano corpo, voce e agiscono sulla scena. Volendo porsi la stessa domanda che Ernst H. Gombrich si poneva di fronte alle sfarzose personificazioni che affollano le volte delle chiese barocche austriache,¹³ dovremmo chiederci quale fosse – per i contemporanei – lo statuto di figure analoghe che, incarnate da attori, si muovevano sull'eterogenea scena del teatro rinascimentale e barocco.

Gli studi di Frances A. Yates su spettacoli e feste allegoriche allestiti in varie occasioni per celebrare Elisabetta, nuova Astrea, hanno offerto in tal senso indicazioni importanti.¹⁴ Testi come l'anonima commedia *Histrion-Mastix* (1589), la rappresentazione allegorica *Descensus Astreae* di George Peele (1591) o ancora *The Misfortune of Arthur*, commedia allegorica studentesca offerta alla regina all'indomani della sconfitta dell'Invincibile Armata, sono altamente rappresentativi di un genere teatrale, didascalico e celebrativo al tempo stesso, che trova nel ricorso alle personificazioni allegoriche il proprio elemento fondante.¹⁵ Analogamente a quanto sostenuto da Cristoforo Giarda a proposito delle arti

a3r).

¹³ GOMBRICH, *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism...*, cit., p. 123.

¹⁴ F.A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* [1975], Torino, Einaudi, 1978, pp. 39-143.

¹⁵ Ivi, pp. 72-84.

liberali che campeggiano nella sala di lettura della biblioteca di S. Alessandro a Milano, le personificazioni della Giustizia, della Concordia, della Fama e della Pace – per ricordare solo le più importanti – che agiscono sulla scena di fronte alla regina Elisabetta sono concepite non come semplici personaggi di uno spettacolo teatrale: esse, in quel dato momento, *sono* la Giustizia, la Concordia, la Fama e la Pace (così come Elisabetta è Astrea).

In virtù di tale presunta identità tra l'idea e il mezzo corporeo della sua rappresentazione, lo spettacolo allegorico varca i limiti del semplice intrattenimento, offrendosi piuttosto come sintesi e ri-creazione autoreferenziale di quell'ordine di cui la sovrana stessa si fa garante. Il medesimo spirito animava i fantasiosi intrattenimenti di Woodstock (1575) e Ditchley (1592), basati sul coinvolgimento diretto della regina e del suo seguito all'interno di percorsi allegorici ricchi di significati reconditi.¹⁶ Come ebbe a puntualizzare opportunamente la stessa Yates, spettacoli come quelli ideati da Sir Henry Lee per Elisabetta giocarono un ruolo fondamentale nel «dar forma alla fantasia del tempo»:¹⁷ non ci interessa tanto sapere fino a che punto l'effetto di realtà delle rappresentazioni allegoriche agisse sulla sovrana e sugli spettatori, quanto piuttosto rilevare come il codice allegorico basato sull'artificio della personificazione potesse risultare funzionale alla costruzione (ed alla manipolazione) dell'immaginario collettivo.

I contributi di Yates sugli spettacoli allegorici inglesi e francesi del Cinquecento hanno aperto un nuovo ed importante capitolo nella storia degli studi sul teatro rinascimentale.¹⁸ La festa di corte è stata individuata come spazio preferenziale per la declinazione in chiave allegorica di messaggi politici ed ideologici disparati. A partire dalle grandi raccolte di studi sul tema delle feste

¹⁶ Ivi, pp. 112-117, 124-129.

¹⁷ Ivi, p. 121.

¹⁸ Sulla politica dei monarchi francesi e, in particolar modo, di Caterina de' Medici in materia di feste e spettacoli con finalità politico-propagandistiche, si veda anzi tutto YATES, *Astrea*, cit., pp. 147-260 (ma cfr., per un quadro aggiornato, *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a c. di S. Frommel e G. Wolf, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 91-201).

rinascimentali curati da Jean Jacquot,¹⁹ si sono moltiplicate le indagini su casi specifici e aree geograficamente delimitate, tanto che oggi è finalmente possibile delineare mappe crono-topiche del fenomeno che consentono di mettere in luce costanti e varianti di un genere (se di genere è concesso parlare) estremamente variegato e fortemente condizionato dal contesto.

Di una notevole attenzione critica hanno goduto gli ingressi trionfali e le gloriose entrate, genere di festa cittadina che si impone in Europa soprattutto a partire dai viaggi di Carlo V. I suoi ingressi nelle città d'Italia e d'Europa all'indomani dell'incoronazione assumono ben presto una funzione modellizzante grazie ai numerosi resoconti che si soffermano più o meno dettagliatamente sugli effimeri allestimenti cittadini ideati per omaggiare l'imperatore. Se è vero che ogni città esprime il *genus loci*, privilegiando le tradizioni artistiche e figurative locali, è opportuno rilevare come la portata europea del genere – strettamente legata, almeno in principio, al carattere ecumenico dell'impero di Carlo – finisca per codificare una serie di elementi che resteranno costanti nelle entrate trionfali rinascimentali e barocche.²⁰ Secondo schemi più o meno raffinati, caratterizzati da livelli diversi di erudizione, la città viene rivestita di apparati effimeri: gli archi trionfali scandiscono solitamente l'accesso dell'ospite regale ed il suo percorso lungo gli assi principali della planimetria cittadina. Dalle nicchie di questi archi un popolo variopinto di allegorie personificate accoglie il visitatore, lo celebra e ne esalta il valore.

Le personificazioni sono usualmente statue riccamente vestite, dotate degli attributi iconografici che ne permettono il riconoscimento, ma soprattutto accompagnate da cartigli ed epigrafi esplicative. Capita però – nell'ambito di

¹⁹ *Les fêtes de la Renaissance. I*, a c. di J. Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1956; *Les fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, a c. di J. Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1975 (all'interno del quale si veda dello stesso J. JACQUOT, *Panorama des fêtes et cérémonies du Règne. Évolution des thèmes et des styles*, pp. 413-491); *Les fêtes de la Renaissance. III*, a c. di J. Jacquot e E. Königson, Paris, Éditions du CNRS, 1975.

²⁰ Sul tema è oggi di riferimento il sito del progetto *Renaissance Festival Books* della British Library: <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html>, cui si può fare riferimento per la riproduzione digitale di numerosi documenti relativi a feste, gloriose entrate e spettacoli rinascimentali; il sito comprende anche un'ampia ed aggiornata bibliografia.

soluzioni più ardite – che le allegorie, interpretate da attori, si rivolgano direttamente all'ospite d'onore dichiarando la propria identità e recitando discorsi più o meno elaborati. Si tratta di un espediente raramente impiegato nelle entrate italiane, improntate a quel recupero archeologico-antiquario di gusto schiettamente umanistico che assegna al teatro d'imitazione classica uno spazio specifico all'interno della festa. Come attestano le descrizioni relative agli ingressi italiani di Carlo V, gli archi trionfali e gli apparati possono raggiungere livelli di notevole complessità (si pensi in particolar modo a Napoli e Firenze), ma non prevedono il ricorso al *tableau vivant* come tessera della decorazione cittadina. La dimensione teatrale è invero molto presente: oltre a recite di testi cosiddetti regolari, allestite in luoghi appositamente creati o rifunzionalizzati per l'occasione,²¹ sono frequenti gli omaggi delle personificazioni allegoriche: esse si presentano agli ospiti durante i banchetti, anche nella forma del trionfo allegorico all'antica, riformulato secondo canoni medio-umanistici di stampo petrarchesco consolidati nella pratica festiva dall'esperienza quattrocentesca.

L'Europa centro-settentrionale (lo si è visto a proposito degli spettacoli elisabettiani) è invece più aperta a soluzioni ibride, eredi delle forme teatrali medievali che trovavano nella dimensione allegorica un elemento di primaria importanza. Esempio in tal senso l'ingresso di Carlo V a Poitiers. Come si legge nel resoconto italiano del viaggio francese dell'imperatore, nella piazza della città lo attende un palco allestito dagli studenti universitari. Sul palco, a conferma della mobilità semantica della terminologia teatrale a quest'altezza cronologica, si innalza «un theatro triomphante in forma d'arco». Sull'arco, insieme a vari emblemi e decorazioni, si muovono tre personificazioni: «Maiestas Honoris», «Honor Maiestatis» e «Unitas». Le tre figure, volte a celebrare la missione imperiale di Carlo, si rivolgono a lui e ai suoi accompagnatori celebrandolo come

²¹ Si veda la rassegna offerta da F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983; spunti ancora preziosi nella miscellanea *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, a c. di J. Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1964.

«Caesar».²² Ancor più frequente il ricorso ai *tableaux vivants* allegorici in Belgio e nelle Fiandre. Come ha mostrato a più riprese Elizabeth McGrath, la tradizione fiamminga degli apparati allegorici, pur debitrice nei confronti di modelli classici e umanistici, si caratterizza per la ricerca di soluzioni ardite che affondano le proprie radici in una forte complementarità tra i vari ambiti artistici.²³

Alcune considerazioni di carattere generale che la studiosa propone in margine ad un suo studio sulle personificazioni dei continenti nell'arte olandese di fine Cinquecento possono contribuire a individuare i punti nodali della questione:

Humanists loved, and encouraged the use of, personifications – for their classical aura, for their practical utility as didactic aids, for their evocation, through attitude and still more through emblematic attributes, of concepts, of the world of the mind. Naturally, though, even such symbolically loaded figures were never quite allowed to substitute for words; humanist values could not relax to that extent. They provided a complement, supported by and supportive of texts; if the images themselves looked intriguing, that gave more of an incentive to read the accompanying inscriptions, and absorb their significance. This way of thinking, not entirely unrelated to the theory of the art of memory, itself encouraged the invention of oddities, images more striking than beautiful. Still, meaning was secured, prevented from roaming into free association, by the labels and the texts (whether inscribed or spoken) that the figures were imagined as uttering (abstractions envisioned by Renaissance writers generally pronounce their names and their messages). The humanist impulse, if not compulsion, to make images speak, explain themselves and, ideally, articulate a moral lesson (the hoariest *topos* of humanist praise of a painting or sculpture is after all that it lacks only a voice) asserts itself constantly in the inscriptions with which scholars accompanied images. And in Flanders this impulse was additionally fuelled by vernacular traditions. Personifications were as normal on the stage of the Rederijkers as they were on titlepages, medals and triumphal arches.²⁴

L'entusiasmo degli umanisti per le personificazioni è dovuto all'aura classicheggiante che le caratterizza. Evocando la tradizione dell'arte della memoria, McGrath sottolinea però l'importanza di un altro approccio, centrale nel

²² *La solenne et triomphante entrata della cesarea maestà nella Franza, con li superbi apparati et archi triomphali, con tutte le historie, pitture et motti latini, che in essi erano, con l'ordine di tutte le feste, che sono fatte per tutte le terre della Franza*, [s.l., s.n.], [1539]: c. [3]r-[4]r.

²³ Cfr. gli studi di E. McGRATH, *Le déclin d'Anvers et les décorations de Rubens pour l'entrée du Prince Ferdinand en 1635*, in *Le fêtes de la Renaissance. III*, cit., pp. 173-186; *An Allegory of the Netherlandish War by Hendrik de Clerk*, in *Rubens and his World*, Antwerpen, Het Gulden Cabinet, 1985, pp. 77-86; *Humanism, Allegorical Invention, and the Personification of the Continents*, in *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, a c. di H. Vlieghe, A. Balis e C. Van de Velde, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 43-71.

²⁴ McGRATH, *Humanism, Allegorical Invention...*, cit., pp. 46-47.

percorso che tratteremo in questa sede: l'efficacia pratica delle personificazioni come supporto didattico. Grazie alla loro natura emblematica, basata sul ricorso agli attributi iconografici, le personificazioni permettono di dar corpo ai concetti e, più in generale, all'universo intellettuale («the world of the mind»). D'altra parte, come nota puntualmente McGrath sollevando una questione decisiva nella storia delle personificazioni, le immagini allegoriche non sono mai veramente autonome: secondo un principio già esplicitato da Cesare Ripa, esse trovano il loro complemento ideale in varie forme di integrazione verbale.²⁵ Il testo può essere una semplice etichetta, un cartiglio oppure un'iscrizione recante un motto, o ancora un discorso più complesso che l'immagine stessa è chiamata a pronunciare (questo è il punto di massima affinità con la pratica teatrale). Tali creazioni sono caratterizzate da una forte istanza interlocutoria ed esplicativa che, almeno per quanto riguarda l'ambito fiammingo, trova riscontri importanti nella locale tradizione vernacolare. I *Rederijkers*, letterati vicini al movimento francese dei *Grands rhétoriciens*, avevano individuato fin dalla seconda metà del Quattrocento nel codice allegorico e nell'impiego delle personificazioni una delle componenti essenziali dei propri testi teatrali (basti qui ricordare la *pièce* allegorico-morale *Den Spyechel der Salicheyt van Elkerlyc*, declinazione fiamminga del prototipico *Everyman*).²⁶

²⁵ RIPA, *Iconologia*, cit., *proemio*: «Questa curiosità [suscitata dalle immagini, *ndr*] viene ancora accresciuta dal vedere i nomi delle cose sottoscritte all'istesse immagini. E mi par cosa da osservarsi il sottoscrivere i nomi, eccetto quando devono essere in forma d'Enigma, per che senza la cognitione del nome non si può penetrare alla cognitione della cosa significata, se non sono Imagini triviali, che per l'uso alla prima vista da tutti ordinariamente si riconoscono; s'appoggia il mio parere al costume degli antichi, i quali nelle medaglie loro imprimevano ancho i nomi delle Imagini rappresentate». Cfr. quanto si dirà più avanti a proposito del giudizio espresso da Gabriele Paleotti sull'opportunità di completare le immagini a mezzo di integrazioni verbali (§ II.4.3).

²⁶ Per un inquadramento aggiornato della questione, cfr. *Rhetoric-Rhétoriciens-Rederijkers. Literature and the Visual Arts in the Low Countries and France, XIVth-XVIIth Centuries*, a c. di J.G Koopmans, Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1995.

2. LINEE DEL TEATRO ALLEGORICO IN ITALIA TRA UMANESIMO E TARDO RINASCIMENTO

Come si evince dalle considerazioni di McGrath, idealmente in linea con il seminale contributo di Gombrich sulle *Icones symbolicae*, il linguaggio allegorico delle personificazioni trova nel contesto umanistico-rinascimentale (e questo vale a prescindere dalla specificità delle realizzazioni locali) un terreno particolarmente fertile. L'impiego di tale linguaggio nelle arti figurative è stato oggetto di studi numerosi, che hanno tentato – in accordo o in disaccordo con la lezione iconologico-iconografica di Erwin Panofsky – di dare conto dei modi in cui artisti, committenti e ideatori di programmi iconografici ricorrono alla figurazione allegorica per rappresentare contenuti di natura religiosa, filosofica, politica o ideologica.²⁷ Più carente, in tal senso, l'ambito degli studi sul teatro allegorico rinascimentale. A fronte di una grande quantità di bibliografia primaria e documenti relativi a feste e allestimenti, siamo ancora lontani da una sintesi sul tema. Molto si è fatto su contesti e casi specifici, ma la rassegna dei materiali a disposizione non è ancora sufficientemente approfondita.

I problemi d'ordine metodologico posti dal variegato ambito del teatro allegorico rinascimentale sono considerevoli. Storia e geografia del fenomeno, come si è visto, si intrecciano dando vita a situazioni molto diverse, tutte condizionate dalla rivoluzione umanistica, ma al tempo stesso fortemente influenzate dalla tradizione medievale, vera e propria fucina di modelli, forme e motivi del linguaggio allegorico. Per quanto riguarda il caso specifico della personificazione, ferma restando l'importanza della matrice greco-latina del

²⁷ Cfr. anzitutto E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975; D.S. CHAMBERS, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London, Macmillan, 1970; F. HASKELL, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, New Haven-London, Yale University Press, 1980; S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010; su alcuni aspetti dei rapporti tra committenza, programmi iconografici e linguaggio allegorico, cfr. anche C. HOPE, *Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance*, in *Patronage in the Renaissance*, a c. di F. Lytle e S. Orgel, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 293-343; IDEM, *Veronese and the Venetian Tradition of Allegory*, «Proceedings of the British Academy», 71 (1985), pp. 389-427; e la voce di C. HOPE-E. McGRATH, *Iconographic programmes*, in *The Dictionary of Art*, London, Grove, 1996, XV, pp. 84-88.

procedimento evidenziata, tra gli altri, da Webster e Gombrich,²⁸ il ruolo giocato dalla rielaborazione medievale della figura è determinante per i suoi sviluppi successivi. I pochi esempi classici di personificazioni allegoriche impiegate in testi teatrali non giustificano infatti la fortuna straordinaria dell'espedito in età umanistico-rinascimentale. Essi, come vedremo, permettono ai teorici del Cinquecento di individuare una legittimazione antica per l'uso delle personificazioni, ma la pratica teatrale concreta sembra seguire anche altre strade. La rappresentazione medievale di vizi, virtù e nozioni astratte di vario genere (basti pensare all'onnipresenza delle arti liberali nell'immaginario del tempo),²⁹ tende a prendere letteralmente vita sulle eterogenee scene teatrali del tardo Medioevo, conseguendo una fortuna ed un successo di pubblico che non accennano a diminuire tra Umanesimo e Rinascimento.³⁰

Le sacre rappresentazioni e i contrasti sono spesso una vera e propria traduzione scenica delle psicomachie che, sulla scorta dell'opera di Prudenzio, affollano la letteratura medievale. Come nota Armand Strubel a proposito della tradizione francese delle *moralités* (ma un discorso analogo potrebbe essere fatto per i *morality plays* inglesi), «des acteurs identifiés par un nom abstrait, un costume emblématique et un discours, interprètent des canevas qui semblent venus tout droit des oeuvres édifiantes du passé».³¹ Nel suo importante studio di

²⁸ WEBSTER, *Personification as a Mode of Greek Thought*, cit.; GOMBRICH, *Personification*, cit., p. 249.

²⁹ E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, Paris, Colin, 1924²; IDEM, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1902; R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1931-1932, 2 voll.; A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian Times to the Thirteenth Century*, London, The Warburg Institute, 1939; R. TUVE, *Notes on the Virtues and Vices*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 26 (1963), pp. 264-303; 27 (1964), pp. 43-72; EADEM, *Allegorical Imagery. Some mediaeval books and their posterity*, Princeton, Princeton University Press, 1966. Per la tradizione figurativa delle Arti liberali, cfr. il recente e dettagliato M. STOLZ, *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, Tübingen, Narr, 2004, 2 voll.

³⁰ Sulla fortuna della personificazione in tale contesto, con un'attenzione particolare alla funzione ludica che ne determinerebbe il successo, cfr. le pagine ancora illuminanti di J. HUIZINGA, *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*, Boston, The Beacon Press, 1950, pp. 144-145.

³¹ A. STRUBEL, *Grant senefiance a. Allégorie et littérature au Moyen Age*, Paris, Champion, 2002,

sintesi sulle forme allegoriche medievali, lo studioso francese ha sottolineato la continuità che, proprio nell'ambito del teatro allegorico, lega Medioevo e Rinascimento.³² Pur essendo incentrata sulla Francia, l'analisi di Strubel individua i motivi principali del successo popolare del genere della *moralité* in termini validi anche per altri contesti geografici:

Le corpus des Moralités constitue un aboutissement de la tradition allégorique: il offre une anthologie des motifs et schémas de la littérature des deux siècles antérieurs, et les montre sous une forme immédiatement accessible. Dans la Moralité, on a l'impression que se réalise le rêve de l'écriture allégorique, la figuration par le visuel et le concret, de l'invisible. Sans doute représente-t-elle la forme la plus naïve et la plus efficace de la création allégorique.³³

L'efficacia del genere allegorico consiste nella possibilità di *figurare* l'invisibile rendendolo concreto e visibile: l'interesse di tale espediente è, anzi tutto, didattico (ed è infatti la tradizione allegorico-didascalica ad offrire spunti e motivi per le *pièces* in questione). La personificazione agisce di fronte al pubblico, ma soprattutto si esprime verbalmente dando ordine al pensiero: parlando di sé, descrivendo se stesse e le proprie azioni, la Fortuna, la Natura, la Ragione, la Morte – vere e proprie *imagines agentes* – condensano ed esprimono in modo icastico i contenuti morali di quel “teatro della vita umana” con cui ogni uomo è

p. 186. Ma cfr., per considerazioni sulla traduzione drammatica di allegorie narrative, C. THIRY, *Débats et moralités dans la littérature française du XV^e siècle: intersection et interaction du narratif et du dramatique*, «Le Moyen Français», 19 (1986), pp. 201-244. Per il contesto inglese quattro-cinquecentesco cfr. A. LOMBARDO, *Il dramma pre-shakespeariano. Studi sul teatro inglese dal Medioevo al Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza, 1957; R. MULLINI, *Dramma e teatro nel Medioevo inglese. 1376-1553*, Bari, Adriatica, 1992; e, più recentemente, il quadro delineato da F. MARENCO, *Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, I, pp. 277-323.

³² STRUBEL, *Grant senefiance a*, cit., pp. 47-51, 311-320 (con bibliografia specifica, ivi: pp. 434-436). Ma si vedano anche gli studi di W. HELMICH, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer, 1976; *Allegorie und Geschichte. Literarästetische Implikationen von Sozialkritik, Propaganda und Panegyrik in der Moralité*, in *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978, a c. di W. Haug, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979; *Introduction*, in *Moralités Françaises*, Genève, Slatkine, 1980, pp. VII-XXXI. Cfr. W. HELMICH-J. WATHELET WILLEM, *La moralité: genre dramatique à découvrir*, in *Le théâtre au Moyen Âge*, a c. di G.R. Muller, Montréal, L'Aurore/Univers, 1981, pp. 205-237; C. MAZOUER, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998, pp. 242-264.

³³ STRUBEL, *Grant senefiance a*, cit., p. 319.

chiamato a confrontarsi.

La situazione italiana è complicata dalla precoce convivenza delle forme teatrali medievali (sacre rappresentazioni, contrasti e altri generi prettamente allegorici) con la riscoperta umanistica del teatro classico. La pionieristica rassegna approntata da Alessandro D'Ancona nelle sue *Origini del teatro italiano* resta uno strumento fondamentale per un primo accesso ad un *corpus* di testi ingente ed estremamente eterogeneo, da integrare con il prezioso studio che Enrico Furno dedicò pochi anni dopo al *Dramma allegorico nelle origini del teatro italiano*.³⁴

Rivendicando la specificità del linguaggio allegorico medievale rispetto alla tradizione classica, Furno individuava nell'esegesi biblica, nella *Psicomachia* di Prudenzio e nel *De consolatione Philosophiae* di Boezio le origini dell'allegoria medievale. La propensione dialogico-drammatica delle personificazioni che compaiono nei testi allegorici tardo-antichi e medievali sarebbe infatti il presupposto per la concreta realizzazione scenica dell'allegoria.³⁵ Il genere del contrasto risponde nel modo più semplice alla «necessità di render tutto concreto e sensibile, di rappresentare ogni cosa – anche la più astratta – coi caratteri della realtà»: ³⁶ il conflitto ineludibile tra Bene e Male prende forma nei contrasti tra Dio e Satana, Angelo e Demone, Vita e Morte, Anima e Corpo, Virtù e Vizi (ricca tipologia che vedremo tornare, *mutatis mutandis*, nel teatro allegorico-morale del tardo Rinascimento italiano).³⁷ Alla ricca tradizione quattrocentesca delle laude

³⁴ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano. Libri tre, con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Firenze, Loescher, 1891; E. FURNO, *Il dramma allegorico nelle origini del teatro italiano*, Arpino, Società Tipografica Arpinata, 1915.

³⁵ FURNO, *Il dramma allegorico...*, cit., p. 14: «[le personificazioni] si presentano a noi sempre dotate di parola: non accade quasi mai che una di tali figure simboliche non abbia, oltre il movimento, di cui lo scrittore ci dà diretta notizia, anche una forma di espressione soggettiva, in prima persona: appare quindi manifesto come sia teoricamente facile immaginare ognuna di queste personificazioni quasi staccata dall'insieme narrativo del componimento e concepirla nella foggia di un personaggio che reciti un monologo: e, poiché il più delle volte accade che simili allegorie non vivono isolate, ma più personaggi simbolici discorrono fra loro; allora, tale forma dialogica fa sì che ci avviciniamo sempre più ad un'approssimativa maniera di dramma».

³⁶ Ivi, pp. 16-17.

³⁷ Ivi, pp. 17-21.

drammatiche, che seguono spesso il modello del contrasto, si affianca la forma più complessa della rappresentazione sacra, genere codificato dalla prassi, ma aperto a soluzioni ibride e destinato ad una fortuna costante lungo tutto l'arco dell'età umanistico-rinascimentale.³⁸

L'altra faccia del teatro allegorico è data da quella che Furno definisce «drammatica profana»: processioni allegoriche e trionfi all'antica, pompe e spettacoli coreografici. Lo studioso offre un'ampia panoramica di occasioni festive d'ambito cortigiano dagli anni Quaranta del Quattrocento fino agli inizi del secolo successivo. Le personificazioni si mescolano spesso in questo genere di spettacoli con le divinità dell'Olimpo pagano, rievocate nell'ambito di un gusto antiquario che dà i suoi frutti più significativi sullo scorcio del Quattrocento. A semplici monologhi recitati dai personaggi allegorici si sostituiscono progressivamente strutture drammatiche più articolate. Talvolta i poeti si ispirano a precedenti classici non drammatici che vengono volgarizzati e rifunzionalizzati in base alle esigenze del gusto cortigiano. È questo il caso del *Timone* di Matteo Maria Boiardo, *pièce* basata su un originale testo di Luciano, ma anche delle *Nozze di Psyche et Cupidine* di Galeotto del Carretto tratte da Apuleio (a dimostrazione della specificità che contraddistingue il teatro allegorico umanistico dalla tradizione classica, è significativo che entrambi gli autori arricchiscano i propri modelli con personaggi allegorici assenti negli originali).³⁹

³⁸ Nella vasta bibliografia sul genere della sacra rappresentazione, si può fare anzitutto riferimento all'inventario di A.M. TESTAVERDE-A.M. EVANGELISTA, *Sacre rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Milano, Editrice bibliografica, 1988; ma cfr. anche, per un primo approccio ai testi d'area fiorentina, *Nuovo Corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, a c. di N. Newbigin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983. Resta peraltro fondamentale l'inquadramento di P. TOSCHI, *L'antico teatro religioso italiano*, Matera, Montemurro, 1966.

³⁹ FURNO, *Il dramma allegorico...*, cit., pp. 195-201, 220-222. Si vedano i due testi citati in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a c. di A. Tissoni Benvenuti e M.P. Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, pp. 471-555, 611-725. È interessante osservare come Boiardo includa tra i personaggi del suo *Timone* – oltre alla Ricchezza e alla Povertà, già presenti in Luciano – la Fama e l'Ausilio (quest'ultimo ricavato in realtà dal precedente di PLAUT., *Cist.* 359 sgg.). Nelle *Nozze* di Galeotto, invece, i personaggi allegorici introdotti dall'autore nel quarto atto sono Consuetudine, Sollecitudine e Tristezza.

Se nell'ambito della festa di corte quattrocentesca teatro e allegoria sono un tutt'uno, la situazione cinquecentesca, che Furno arriva solo parzialmente a sondare, vede – di pari passo con la rinascita delle forme teatrali classiche – una progressiva differenziazione degli spazi da destinare al teatro regolare e ai generi allegorici. La commedia classicista d'ispirazione plautino-terenziana è per statuto estranea all'impiego del codice allegorico. La rappresentazione di costumi e caratteri – per quanto topici – reclama un tasso di verisimiglianza che non tollera la mescolanza di personaggi reali e personaggi fantastici. L'allegoria basata sul principio della personificazione viene quindi relegata a spazi testuali esterni alla *fabula*: il prologo e, ben presto, gli intermedii, veri e propri eredi del teatro allegorico quattrocentesco.⁴⁰ D'altro canto, la seconda metà del secolo vede una straordinaria fioritura di generi teatrali ibridi che innestano gli elementi più vari sulla recuperata e ormai consolidata struttura classica in cinque atti. Le contaminazioni concesse dal genere pastorale aprono le porte – non senza le riserve dei teorici più rigorosi – a soluzioni per le quali non è più possibile individuare modelli antichi.⁴¹

Le sorti del teatro allegorico – e veniamo qui all'ambito che più ci interesserà nell'ultima parte di questo studio – sono però legate, oltre che alle feste di corte e alla nascente opera in musica, all'universo della drammaturgia confessionale e pedagogico-morale. La componente allegorica è centrale nel teatro gesuitico, che è ad oggi l'esperienza di teatro confessionale meglio nota e indagata.⁴² Si è fatto recentemente luce su alcuni interessanti esempi di teatro

⁴⁰ FURNO, *Il dramma allegorico...*, cit., pp. 242-261.

⁴¹ Per un inquadramento sugli sviluppi del genere pastorale, cfr. il classico E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909; ma cfr. i più recenti M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983; F. BORTOLETTI, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008.

⁴² Cfr. almeno la raccolta di studi *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a c. di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995 e il di poco precedente articolo di B. FILIPPI, «...Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e storia», 9 (1994), pp. 91-128. Un ottimo inquadramento sul teatro “etico e confessionale”, non esclusivamente incentrato sull'esperienza gesuitica, in B. MAJORANA, *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del*

conventuale in volgare, ma in questo campo le lacune da colmare restano molte. Imprescindibile a tale proposito lo studio che Elissa B. Weaver ha dedicato ai conventi femminili fiorentini tra Cinque e Seicento.⁴³ La studiosa, riesumando testi quasi mai editi e affidati ad una circolazione per lo più manoscritta, ha mostrato come l'esperienza teatrale nei conventi possa essere una preziosa carta di tornasole per una più ponderata valutazione della drammaturgia coeva. Se è infatti vero che la componente religiosa e devozionale è prioritaria nei testi destinati alle monache fiorentine, è altrettanto vero che questi testi accolgono motivi, caratteri e stilemi propri della tradizione profana. Si delinea così un modello di teatro che unisce al meglio la componente dilettevole e quella pedagogica, nel segno di una continuità inattesa tra tradizione medievale e nuove forme rinascimentali.

Il teatro confessionale e devozionale di secondo Cinquecento e primo Seicento rivela un forte legame con le forme del teatro allegorico che aveva avuto nel tardo Medioevo la sua prima grande fioritura. L'Anima e il Corpo, la Virtù e il Vizio, la Ragione e il Senso, aggiornati secondo i nuovi canoni dell'esperienza drammaturgica cinquecentesca, tornano a calcare le scene: non più – o non solo – quelle della piazza, ma quelle dei luoghi di formazione (collegi, conventi, orfanotrofi). Mentre fuori impazzano i lazzi carnevaleschi della Commedia dell'Arte, negli spazi deputati all'educazione dei buoni cristiani si tenta di piegare lo strumento teatrale alle esigenze del disciplinamento. In virtù della sua efficacia didattica, il codice allegorico basato sull'impiego delle personificazioni si conferma mezzo ideale per la messa a punto di testi che diano corpo ai contenuti morali e dottrinari che il buon cristiano deve far propri.

XVII secolo, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a c. di P. Prodi, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 437-490; ma si veda anche, della stessa autrice, l'efficace sintesi *La scena dell'eloquenza*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., pp. 1043-1066. Incentrato sull'ambito milanese seicentesco, ma estremamente utile ai fini di una puntuale messa a fuoco delle varie componenti dell'esperienza del teatro gesuitico è G. ZANLONGHI, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

⁴³ E.B. WEAVER, *Convent theatre in early modern Italy. Spiritual fun and learning for women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

II.

«Cose incorporee in abito umano». *Personificazione e prosopopea nella riflessione retorico-poetica del '500*

1. LO STATUTO DELLE IMMAGINI MENTALI

Premessa indispensabile ad una ricognizione sulla tradizione retorica relativa a personificazione e prosopopea è una messa a fuoco di almeno alcuni aspetti della riflessione antica sullo statuto delle immagini mentali e sulle dinamiche della loro produzione. Non potendo offrire un quadro particolareggiato della questione, ci si limiterà a individuare quei nodi concettuali che sembrano più rilevanti per i suoi sviluppi umanistico-rinascimentali, rinviando alla bibliografia critica per una trattazione più approfondita dei singoli aspetti menzionati.

Prima che sul piano retorico e poetico, il problema della elaborazione mentale di immagini si pone in termini gnoseologici. Fin dalla suddivisione platonica dei livelli della conoscenza, la facoltà di concepire immagini mentali ha giocato un ruolo importante nella cultura classica. Se è vero che l'*immaginazione* (εἰκασία) è relegata da Platone ai gradi più bassi della conoscenza – essa affianca la *credenza* (πίστις) nell'alveo dell'*opinione* (δόξα), cioè della conoscenza sensibile –, è altrettanto vero che la condanna platonica delle arti mimetiche si inserisce all'interno di una riflessione sulle potenzialità dell'immaginazione che approda a soluzioni piuttosto articolate.¹ Oltre allo scarto rilevante che segna due testi così diversi come lo *Ione* e la *Repubblica* sul tema della poesia e dell'ispirazione poetica, sono il *Cratilo* e, soprattutto, il *Sofista* ad offrire spunti di notevole importanza sulla questione dell'immagine e del suo statuto. La distinzione platonica tra l'imitazione di cose vere (mimesi icastica) e l'imitazione di cose false (mimesi fantastica), destinata ad ampio seguito nella riflessione

¹ Cfr. l'ottima messa a fuoco del problema in P. MURRAY, *Plato on poetry. Ion. Republic 376e-398b9. Republic 595-608b10*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

cinquecentesca sull'immagine, pone la questione in termini di rappresentabilità di contenuti mentali privi di un correlato empirico.² Come avrà a scrivere Flavio Filostrato nella *Vita di Apollonio di Tiana*, «l'immaginazione [φαντασία] è artista più sapiente dell'imitazione [σοφωτέρω μιμήσεως δημιουργός]. L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quel che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà».³

La contrapposizione tra imitazione ed immaginazione non implica peraltro una radicale scollatura tra fantasia e realtà: la fantasia degli antichi si configura infatti come combinatoria più che propriamente inventiva.⁴ La trattazione aristotelica relativa alle forme della conoscenza è chiara in tal senso: se la fantasia, termine medio tra sensazione (αἴσθησις) e pensiero (διάνοια), consiste nel «raffigurarsi qualcosa davanti agli occhi, come fanno coloro che dispongono

² PLAT., *Soph.* 235d-236c: «mi pare anche ora di distinguere due forme della tecnica imitativa [...] Una prima tecnica che io scorgo in essa è quella del copiare, che si ha soprattutto quando qualcuno, seguendo le proporzioni del modello [...] dà origine a una copia. [...] la tecnica che produce apparenze, ma non copie, non faremo bene a chiamarla “produttrice di apparenze”? [...] Queste due erano quindi le specie della tecnica della produzione di immagini di cui dicevo, l'una che produce copie [εἰκαστική], l'altra apparenze [φανταστική]» (si cita dall'ed. a c. di F. Fronterotta, Milano, BUR, 2007, pp. 297-301. Una delle riprese più celebri della distinzione platonica nell'ambito della riflessione cinquecentesca sui rapporti tra poesia e arti figurative è quella di G. COMANINI, *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, Mantova, Francesco Osanna, 1591; si veda il testo in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, a c. di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1962, III, pp. 239-379, in particolare p. 256 in cui, sulla scorta del brano del *Sofista*, l'autore contrappone l'imitazione «rassomigliatrice ovvero icastica [...] che imita le cose quali sono» a quella «fantastica [...] che finge cose non esistenti»; ancor più esplicito il senso della seconda quando Comanini definisce i «poeti fantastici» come «formatori d'idoli rappresentanti cose che non hanno l'essere fuor della mente» (*ibidem*). Sull'opera di Comanini, cfr., oltre alla nota di Barocchi, A. PUPILLO FERRARI-BRAVO, *Il Figino del Comanini. Teoria della pittura di fine '500*, Roma, Bulzoni, 1975. Per una recente discussione del tema incentrata sulle posizioni di Torquato Tasso, cfr. E. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002.

³ PHILOSTR., *Vita Apoll.*, 6.19 (si cita dall'ed. a c. di D. Delcorno, Milano, Adelphi, 1978, p. 283).

⁴ Per un inquadramento della tradizione classica e medio-umanistica sulla nozione di fantasia, cfr. G. WATSON, *Phantasia in Classical Thought*, Galway, Galway University Press, 1988; *Phantasia – Imaginatio*, a c. di M. Fattori e M. Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988; *De la phantasia à l'imagination*, a c. di D. Lories e L. Rizzerio, Lovanio, Peeters, 2003 (in particolare i contributi di J. FOLLON, *La notion de phantasia chez Platon*, pp. 1-14; J.-L. LABARRIÈRE, *Nature et fonction de la phantasia chez Aristote*, pp. 15-30; R. LEFEBVRE, *La crise de la phantasia: originalité des interprétations, originalité d'Aristote*, pp. 31-46); *Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*, a c. di L. Cristante, Trieste, EUT, 2005 (con l'importante saggio aristotelico di A. LINGUITI, *Immagine e concetto in Aristotele e Plotino*, pp. 69-80). Occorre infine menzionare il complessivo A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa, IEPI, 1998.

le cose nei luoghi mnemonici e si costruiscono delle immagini»,⁵ quel «qualcosa» – per quanto destinato al grado gnoseologicamente basso della parvenza – non può che derivare dal bagaglio individuale di conoscenze acquisite tramite la percezione sensibile.⁶ Aristotele stabilisce un suggestivo nesso tra le immagini prodotte dalla fantasia e quelle proiettate dall'individuo nei «luoghi mnemonici»: il processo immaginativo viene illustrato attraverso un paragone con l'arte della memoria che, come vedremo, darà esso stesso adito ad interessanti sviluppi nella riflessione sul tema.⁷ La memoria è infatti concepita come l'insieme delle percezioni e delle nozioni acquisite cui il soggetto attinge – selezionando e combinando – per produrre immagini. Che il prodotto dell'immaginazione possa essere falso è rilevato da Aristotele come un dato di fatto nell'ambito della contrapposizione tra possibile falsità dell'immagine e inevitabile veridicità della sensazione.⁸ D'altra parte al filosofo non interessa criticare la fantasia in quanto produttrice di parvenze, ma solo descrivere il funzionamento della facoltà che permette all'uomo di vedere immagini anche con gli occhi chiusi.⁹

Come vedremo affrontando il lato più prettamente retorico della questione, il filosofo ipotizza – e anzi caldeggia – il ricorso alla figura della personificazione intesa come animazione di oggetti inanimati volta ad incrementare l'efficacia del discorso. D'altro lato, coerentemente con l'idea che sia possibile immaginare solo sulla base di ciò che si è percepito, Aristotele non contempla la possibilità di tradurre in immagini concetti o nozioni privi di un referente empirico. Indicazioni estremamente interessanti su questa eventualità provengono da Cicerone che si sofferma a più riprese sullo statuto delle immagini e sulla componente visuale

⁵ ARIST., *De an.*, 427b 15-20 (si cita la trad. it. dall'ed. ARISTOTELE, *L'anima*, a c. di G. Movia, Milano, Bompiani, 2001).

⁶ Ivi, 428b 10-15: «Ora l'immaginazione sembra che sia una specie di movimento, e che non si produca senza sensazione, ma soltanto negli esseri forniti di sensazione, e che riguardi ciò che è oggetto di sensazione».

⁷ Cfr. intanto ARIST., *De mem. et remin.*, 252a 12 sgg.

⁸ ARIST., *De an.*, 428a 10-15: «Ancora, le sensazioni sono sempre vere, mentre la maggior parte delle immagini risultano false. Inoltre non è quando esercitiamo con precisione la nostra attività su un oggetto percepibile che diciamo che quest'oggetto di "appare" essere un uomo, ma piuttosto quando non lo percepiamo chiaramente».

⁹ Ivi, 428a 15-16: «appaiono immagini visive anche a chi tiene gli occhi chiusi».

potenzialmente insita nel discorso verbale. Si veda, per esempio, nel secondo libro del *De oratore* la sezione non casualmente dedicata alla memoria. Dopo aver rivendicato la priorità della memoria tra gli strumenti del buon oratore e specificato che tale facoltà, dono di natura, può essere utilmente esercitata ed incrementata, Cicerone privilegia la possibilità di visualizzarne i contenuti, acquisiti attraverso l'esperienza sensoriale, al fine di poterli più facilmente riutilizzare:

Vidit enim hoc prudenter sive Simonides sive alius quis invenit, *ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa; acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi*; quare facillime animo teneri posse, si ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, etiam oculorum commendatione animis traderentur.¹⁰

I dati esperienziali sono quelli che più fortemente colpiscono il nostro animo e, fra di essi, spiccano quelli acquisiti attraverso la vista.¹¹ Il rilievo ciceroniano lascia tuttavia intendere che la vista – e si tratta a questo punto di una vista interiore – deve anche essere impiegata per consolidare le percezioni uditive («quae perciperentur auribus») e addirittura le elaborazioni concettuali («aut cogitatione») – ed è opportuno sottolineare come ci si collochi con quest'ultimo caso sul piano della rielaborazione mentale dei dati acquisiti attraverso i sensi. Il passo ciceroniano prosegue d'altronde privilegiando proprio la dimensione del pensiero:

ut res caecas et ab aspectus iudicio remotas *conformatio* quaedam et *imago* et *figura* ita notaret, ut ea, quae cogitando complecti vix possemus, intuendo quasi teneremus.¹²

L'immagine mentale – *conformatio*, *imago*, *figura* – è quindi in grado di

¹⁰ Cic., *De or.*, 2.87.357 (c.vi nostri).

¹¹ È questo un *topos* nella retorica antica, da Aristotele (si veda la sintetica formulazione di ARIST., *De an.*, 429a 1-5: «l'immaginazione sarà un movimento risultante dalla sensazione in atto. E poiché la vista è il senso per eccellenza, l'immaginazione – φαντασία – ha preso il nome dalla luce – φῶς –, giacché senza luce non è possibile vedere») a Orazio (cfr. HOR., *Ars poet.*, 180-181: «Segnius irritant animos demissa per aures / Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus»).

¹² Cic., *De or.*, 2.87.357

rappresentare cose nascoste che non cadono usualmente sotto il giudizio della vista («res caecas et ab aspectus iudicio remotas»). Riusciamo infatti grazie ad esse a visualizzare ciò che a mala pena abbracciamo con il pensiero («quae cogitando complecti vix possemus»). Cicerone non entra nello specifico e non offre esempi di immagini di questo tipo: d'altro canto, evidenziando la necessità di disporle in appositi *loci* affinché possano facilmente essere memorizzate e riutilizzate, ne evidenzia la dimensione corporea¹³ spiegando che «corpus intellegi sine loco non potest»,¹⁴ ovvero che un'entità corporea non può essere immaginata senza uno spazio in cui collocarla. L'immagine è quindi il *medium* – seppur non tangibile – per un contenuto di per sé inaccessibile ai sensi. Tali immagini, per essere efficaci, dovranno essere vive, penetranti, significative, rapide nel venire alla mente, capaci di colpire l'animo («imaginibus autem [est utendum] agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriter, quae percutere animum possint»)¹⁵.

Cicerone non evoca esplicitamente il procedimento della personificazione inteso come attribuzione di figura umana a entità astratte, ma si sofferma sulla possibilità di dare corpo a ciò che usualmente ne è privo, rendendolo visibile tanto all'oratore quanto al suo uditorio. I due procedimenti hanno molto in comune ed è significativo che, affrontando il secondo, Cicerone impieghi categorie retoriche strettamente legate al primo. La definizione di *imago agens* evoca infatti la nozione di ἐνέργεια, così come gli attributi *acris* e *insignitus* caratterizzano l'*imago agens* in termini non dissimili da quelli che Aristotele e Demetrio utilizzano a proposito della metafora attiva (κατὰ ἐνέργειαν).¹⁶ Il brano ciceroniano si chiude facendo riferimento ad un espediente retorico connesso con l'elaborazione di *imagines agentes*, ossia la pratica dei traslati, tra i quali rientra anche la metafora. L'obiettivo di condensare un pensiero complesso nell'immagine di una sola parola («unius verbi imagine totius sententiae informatio») coincide

¹³ Ivi, 2.87.358: «his autem *formis* atque *corporibus*, sicut omnibus, quae sub aspectum veniunt, sede opus est».

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ARIST., *Rhet.*, 1410b 35, 1411b 32 sgg.; DEMETR., *De eloc.*, 81.

infatti con il potere che la metafora ha di evocare attraverso un unico traslato una quantità potenzialmente indefinita di significati.¹⁷

Quanto affermato da Cicerone su memoria ed immagini nel secondo libro del *De oratore* trova un riscontro di notevole interesse nei *Topica*. Discutendo la differenza tra cose esistenti e cose inesistenti, Cicerone distingue due modi di percezione. Gli oggetti tangibili – percepibili attraverso i sensi – possono essere compresi e definiti in virtù della loro materialità.¹⁸ Altro discorso va fatto per quegli oggetti che, privi di corpo, cadono al di fuori della percezione sensibile:

Earum autem rerum quae non sunt non esse rursus ea dico quae tangi demonstrative non possunt, cerni tamen animo atque intellegi possunt, ut si usus capiorem, si tutelam, si gentem, si agnationem definias; qualium rerum nullum subest quasi corpus, est tamen quaedam conformatio et in animo insignita et impressa intellegentia quam notionem voco. Ea saepe in argumentandum definitione explicanda est.¹⁹

Alle cose inesistenti («quae non sunt») e immateriali («qualium rerum nullum subest quasi corpus») viene assegnata una *forma* in virtù della quale possono essere concepite come immagini – ed ecco tornare il termine *conformatio*, già incontrato nel *De oratore* –, cui corrispondono nozioni intellettuali impresse nell'animo («in animo insignita et impressa intellegentia quam notionem voco»).

Tobias Reinhardt, sottolineando puntualmente nel suo commento ai *Topica* che la parola *conformatio* è sinonimo di τύπωσις, termine tecnico del vocabolario stoico per indicare la componente visuale delle impressioni e dei concetti, cita un frammento estremamente significativo dal nostro punto di vista: «φαντασία δέ ἐστι τύπωσις ἐν ψυχῇ», ovvero la *fantasia* (intesa come rappresentazione

¹⁷ Cic., *De or.*, 2.87.358; vale la pena riportare per intero la chiusa del paragrafo ciceroniano anche per la suggestiva similitudine con la pratica pittorica della disposizione prospettica delle figure all'interno di una medesima pittura: «quam facultatem et exercitatio dabit, ex qua consuetudo gignitur, et similibus verborum conversa et inmutata casibus aut traducta ex parte ad genus notatio et unius verbi imagine totius sententiae informatio, pictoris cuiusdam summi ratione et modo formarum varietate locos distinguentis». Torneremo più avanti sull'affinità tra metafora e personificazione (cfr. qui § 4.1).

¹⁸ Cic., *Top.*, 27: «Esse ea dico quae cerni tangere possunt, ut fundum aedis, parietem stillicidium, mancipium pecudem, suppellectilem penus cetera; quo ex genere quaedam interdum vobis definienda sunt».

¹⁹ *Ibidem*.

visuale) è un'immagine che si imprime nell'animo.²⁰ Il termine φαντασία si conferma centrale nell'ambito della riflessione sulle potenzialità visive dell'immaginazione poetica.

Se, come si è visto, la trattazione aristotelica relativa alla fantasia nel *De anima* colloca l'immaginazione in equilibrio tra sensazione ed intelletto, è senza dubbio il trattato *Del sublime* ad offrire sul tema spunti ulteriori che saranno ripresi e sviluppati in età rinascimentale. L'autore individua nella capacità di creare immagini (φαντασίαι) una delle risorse essenziali del sublime:

Per procurare turgidezza, magniloquenza e tensione – o mio giovane – sono inoltre efficacissime anche le fantasie [φαντασίαι]; così in effetti alcuni chiamano persino le idolopee [εἰδωλοποιΐαι]. Si chiama infatti comunemente fantasia ogni pensiero, comunque si presenti, generatore di parole; ma ormai il suo nome si è imposto per i casi in cui, per effetto dell'entusiasmo e della passione, tu sembri vedere quello che dici e lo poni sotto gli occhi degli ascoltatori.²¹

Come dimostra l'uso del sinonimo εἰδωλοποιΐαι (su cui avremo modo di tornare), il termine φαντασία – che indicava in Aristotele il processo immaginativo – significa in tale contesto 'immagine', ossia il prodotto dell'immaginazione stessa. Il termine è connesso con la capacità che il poeta e l'oratore devono avere di portare davanti agli occhi dell'ascoltatore l'oggetto del proprio discorso.²²

La discussione longiniana sulla fantasia troverà terreno fertile nel Rinascimento. Le prime traduzioni ed i primi commenti al trattato ci permettono di capire in che modo la nozione venga intesa dai lettori cinquecenteschi ed acquisita dalla teoria letteraria del tempo. Il testo di Longino, per quanto suggestivo, è infatti piuttosto oscuro e sta all'interprete individuare il senso dei termini utilizzati. Pietro Pagano traduce per esempio φαντασίαι con la locuzione

²⁰ Fr. 39A3 Long-Sedley, cit. Nell'ed. a c. di T. Reinhardt, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 264.

²¹ LONG., *De subl.*, 15.1 (si cita il testo nella trad. it. dall'ed. a c. di C.M. Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, 1992). Per una discussione della ricezione cinquecentesca della nozione longiniana di fantasia ci si permette di rinviare a E. REFINI, *Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory*, «Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture» (c.s.).

²² Questo è il motivo per cui Russell traduce il termine con il vocabolo inglese «visualisation» (cfr. l'ed. a c. di D.A. Russell, London, Oxford University Press, 1964, *ad loc.*).

latina «cogitata ac mentis sensa», privilegiando il lato intellettuale del processo immaginativo, ma ne evoca la dimensione iconica traducendo εἰδωλοποιΐαι in «imaginum repraesentationes».²³ Più cauto Gabriele de Petra che, rinunciando a tradurre in latino φαντασίαι, fornisce un'illuminante perifrasi per εἰδωλοποιΐαι – «interiores formarum fictiones et repraesentationes» – che sembra dar conto delle varie implicazioni del termine.²⁴

L'interprete, probabilmente conscio dell'ambiguità del passo longiniano, suggerisce un confronto chiarificatore con un importante brano di Quintiliano che, esplicitando il nesso tra l'espressione delle emozioni e la capacità di visualizzare – e far visualizzare all'ascoltatore – l'immagine di cose assenti, individua nella ἐνάργεια il fine primario dell'immaginazione:

Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res voces actus secundum verum optime finget. [...] Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et affectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.²⁵

Εὐφαντασίωτος è dunque colui che riesce a fingere «secundum verum» cose, parole, azioni. La ἐνάργεια, ovvero *evidentia*, consiste – come già indicato da Aristotele a proposito del πρὸ ὀμμάτων – nella capacità di rendere visibile al pubblico degli ascoltatori/lettori ciò che il poeta o l'oratore εὐφαντασίωτος ha immaginato. Longino stesso individuava nella ἐνάργεια il fine primario dell'oratore, specificando che il poeta deve invece mirare anzi tutto alla ἔκπληξις, ossia allo sconvolgimento emotivo del destinatario.²⁶ Nello scarto tra le due istanze risiede la potenziale distinzione tra immagini veritiere (o quantomeno verisimili) e immagini false: di questo si rende conto puntualmente Francesco

²³ DIONISII LONGINI *De sublimi dicendi genere. Liber a Petro Pagano latinitate donatus*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1572, c. 18r.

²⁴ DIONISII LONGINI *Rhetoris praestantissimi liber, De grandi, sive sublimi genere orationis, Latine redditus [...] a Gab. de Petra professore Graeco in Academia Lausannensi*, Ginevra, Jean de Tournes, 1612, p. 78.

²⁵ QUINT., *Inst. or.*, 6.2.29-32.

²⁶ LONG. *De subl.*, 15.2.

Porto, primo e raffinato commentatore di Longino che, illustrando il passo citato, associa alle finalità di oratoria e poesia (rispettivamente «orationem illustrare» e «percellere animos») due tipi di immagini, le «probabiles» e le «fabulosae», dando spazio ad un ambito (il favoloso) che Quintiliano tendeva invece a negare.²⁷

La posizione di Longino è in merito piuttosto complessa: prendendo atto della priorità della vista sugli altri sensi, ed assegnando un potere straordinario al coinvolgimento emotivo, il retore spiega che l'impatto di un'immagine può annientare la concretezza ed il rigore di un'argomentazione razionale.²⁸ L'ambito poetico è individuato come il regno del favoloso, caratterizzato da un'insistita tendenza a superare i limiti del credibile.²⁹ A prescindere dal giudizio tendenzialmente negativo che Longino sembra esprimere su un'oratoria caratterizzata da effetti poetici, ciò che preme sottolineare della sua riflessione è la delimitazione di uno spazio – quello della poesia – meno costretto dai vincoli della verosimiglianza. Lungi peraltro dal riconoscere una libertà indiscriminata all'immaginazione poetica, il retore sottolinea la necessità di interpretare allegoricamente ciò che di più fantasioso ed incredibile si incontra nella poesia.

Estremamente interessante a questo proposito il cenno a due immagini poetiche – personificazioni di concetti astratti – che Longino mette a confronto nel capitolo del trattato dedicato al “concetto”.³⁰ All'esempio positivo della Discordia omerica viene contrapposto l'esempio negativo della Caligine esiodea. Mentre Omero esprime attraverso un'immagine grandiosa, per quanto inverosimile,

²⁷ F. PORTO, *In Longinum commentarius integer*, in DIONYSII LONGINI *de Sublimitate commentarius*, a c. di Z. Pearce, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1733, pp. 279-360: 315, 318.

²⁸ LONG., *De subl.*, 15.11: «quasi per natura [...] noi prestiamo orecchio sempre all'elemento più forte; ragion per cui veniamo distolti dalla parte dimostrativa per dare ascolto all'impressione della fantasia, dalla cui luce i fatti restano celati. E non è strano questo nostro modo di reagire: infatti, di due elementi combinati insieme il più forte trae sempre a sé la facoltà dell'altro».

²⁹ Ivi, 15.8: «Tuttavia l'esuberanza delle fantasie poetiche ha – come dissi – un contenuto precipuamente favoloso ed eccede del tutto la credibilità, mentre della fantasia oratoria il massimo pregio è sempre il vigore e il realismo, e le divagazioni sono bizzarre ed estranee quando siano plasmate in modo poetico e mitico e cadano per di più in assurdità d'ogni genere».

³⁰ Ivi, 9: si tratta del celeberrimo capitolo che include la citazione biblica dal *Genesi*, 1.3.9 e che offre la definizione di sublime («il sublime è l'eco di un alto sentire»: ivi, 9.2) destinata ad avere tanta fortuna all'epoca della riscoperta romantica del trattato.

l'azione devastante di Eris («senza misura furente, / sorella e compagna d'Ares massacratore; / piccola si leva in principio, ma ecco / al cielo arriva col capo, cammina sopra la terra»),³¹ Esiodo (o chi per lui) dà corpo alla Caligine attraverso un'immagine disgustosa («dalle narici le colava il muco»).³² Come ha sottolineato Carlo Maria Mazzucchi, il termine utilizzato da Longino per indicare l'immagine personificata della Caligine, εἶδωλον, ha a che fare con le εἰδωλοποιΐαι cui il retore si riferisce nel capitolo sulla fantasia, ovvero con l'espressione iconica di un pensiero.³³ Non ci interessano qui i giudizi critici che Longino intende esprimere sulle personificazioni di Omero ed Esiodo, ma la riflessione teorica sullo statuto di tali immagini. Come il retore afferma di seguito, esse non possono essere prese alla lettera: in tal caso varcherebbero i limiti della convenienza. La libertà che Longino concede ai poeti si rivela in definitiva accettabile solo nei termini di un'eventuale interpretazione allegorica delle immagini più ardite, ivi incluse le personificazioni.

Tale impostazione del problema trova un riscontro importante nelle celeberrime *Quaestiones homericae* lungamente attribuite ad Eraclide Pontico, testo di riferimento per la riflessione cinquecentesca sull'allegoria, diffuso anche grazie alla traduzione latina di Konrad Gessner.³⁴ A differenza di Longino, l'autore delle *Quaestiones* affronta in modo sistematico lo spinoso problema delle licenze che Omero si sarebbe preso nella stesura dei suoi poemi, considerati empì ed inverosimili da Platonici ed Epicurei. Nella puntuale disamina di *Iliade* ed *Odissea*, l'autore difende Omero interpretando allegoricamente le due opere. Un'attenzione particolare meritano ai fini del nostro discorso le considerazioni relative alle personificazioni di concetti astratti che non coincidano con divinità olimpiche. Atena può infatti essere personificazione della Saggezza e Mercurio

³¹ HOM., *Il.*, 4.440-443 (trad. Calzecchi Onesti).

³² HES., *Scut.*, 267; cit. in LONG., *De subl.*, 9.4-5.

³³ L'osservazione di Mazzucchi nelle note di commento *ad loc.* dell'ed. cit. a sua cura.

³⁴ La fondamentale traduzione di Gessner in HERACLIDIS PONTICI *Allegoriae in Homeri fabulas de diis, nunc primum e Graeco sermone in Latinum translatae, Conrado Gesnero medico Tigurino interprete*, Basilea, Johannes Oporinus, 1544; per un'edizione moderna del testo, attualmente attribuito ad un Eraclito filosofo (I-II sec. d.C.), cfr. ERACLITO, *Questioni omeriche. Sulle allegorie di Omero in merito agli Dei*, a c. di F. Pontani, Pisa, ETS, 2005.

può incarnare la Ragione, ma essi esistono nell'universo omerico a prescindere da tali identificazioni e godono già di rappresentazione antropomorfa. Diverso è il caso delle personificazioni vere e proprie: Ebe, Eris e le Preghiere, prima di essere assimilate al catalogo delle divinità olimpiche, sono letteralmente la Giovinezza, la Discordia e le Preghiere, e come tali vengono interpretate nelle *Quaestiones homericæ*. Come spiega l'autore, Omero ha «esibito apertamente gli elementi» della rappresentazione allegorica di Eris. Nei versi già evocati da Longino,

Omero non ha delineato così a casaccio una dea fantastica, che subisce implausibili trasformazioni del corpo in un senso e nell'altro, e ora striscia umile per terra ora s'innalza per tutta l'altezza dell'etere: al contrario, egli ha mostrato con quest'allegoria ciò che capita sempre a chi litiga: infatti la discordia, pur iniziando da una causa minima, ove venga fomentata cresce fino a diventare un grande male.³⁵

Più interessante è però il caso delle Preghiere, giacché permette di entrare nell'ambito specifico della prosopopea. Se infatti la personificazione di Eris si distingue per un forte dettato metaforico che ne limita la caratterizzazione antropomorfa, la personificazione delle Preghiere risponde ad una più icastica definizione fisiognomica: «le Preghiere son figlie del gran Zeus; / zoppe, rugose, losche d'entrambi gli occhi».³⁶ La critica che gli «ignoranti» muovono ad Omero per aver attribuito alle figlie di Zeus «sembianze sordide e ripugnanti», viene respinta a favore di un'interpretazione allegorica che privilegia in questo caso la caratterizzazione morale e tutta umana della personificazione:

In questi versi è rappresentato l'aspetto di coloro che supplicano. Infatti la coscienza di chiunque abbia commesso una colpa è lenta, ed è con stento che il supplicante si avvicina al supplicato, misurando a ogni parola la propria vergogna; né ha lo sguardo impavido, bensì rivolge all'indietro le saette degli occhi. E al principio il pensiero non conferisce ai supplicanti alcun rossore sfrontato, bensì essi, pallidi e tetri, muovono a pietà alla prima occhiata.³⁷

La personificazione delle Preghiere viene a coincidere con la rappresentazione del *tipo* del supplicante, individuato attraverso i tratti fisici che sono espressione della

³⁵ HERACL., *Quaest. hom.*, 29.4-7 (trad. Pontani).

³⁶ HOM., *Il.*, 9.502-503.

³⁷ HERACL., *Quaest. Hom.*, 37.2-3 (trad. Pontani).

sua disposizione d'animo. Omero, come prosegue efficacemente l'autore ricorrendo al *topos* dell'*ut pictura poësis*, «è per così dire un pittore delle passioni umane, che assegna allegoricamente nomi di divinità a ciò che ci capita».³⁸ La poesia si configura dunque come un vero e proprio teatro in cui, grazie al potere della φαντασία, il poeta dà corpo (e talvolta voce) alle passioni e agli affetti umani. Ripercorrendo la tradizione retorica relativa alla personificazione – strumento per eccellenza di tale “teatro poetico” – e più specificamente della prosopopea, sarà possibile individuare alcuni aspetti del rapporto che lega la concezione mentale di un'immagine e la possibilità di rappresentarla (o fare in modo che essa stessa si rappresenti) attraverso le parole.

³⁸ Ivi, 37.6.

2. PER UNA DEFINIZIONE DELLA FIGURA

La prosopopea, annoverata tra le figure di pensiero e codificata dalla tradizione classica come risorsa del genere oratorio, si presta ad essere impiegata in altri contesti (incluso quello teatrale) e, proprio in virtù di tale flessibilità, si caratterizza per una notevole mobilità definitoria.³⁹ Ai fini di una riconsiderazione della figura, può essere utile prendere le mosse dalla classica sistemazione di Pierre Fontanier, che esclude tassativamente l'identificazione tra personificazione e prosopopea. La prima sarebbe infatti un tropo in più parole, ovvero figura d'espressione basata su un meccanismo di finzione:

La Personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une *personne*; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire. Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore.⁴⁰

La definizione è chiara e non necessita di commenti. Dopo aver proposto esempi di personificazione metonimica, sineddotica e metaforica, Fontanier si limita a specificare che «les seules personnifications vraiment figures d'expression, ce sont ces personnifications courtes, rapides, qui ne se font qu'en passant, sur lesquelles on n'appuie pas, et qui ne sont visiblement qu'une expression un peu plus recherchée, substituée à l'expression ordinaire».⁴¹

Tali personificazioni brevi, le sole da intendersi come vere e proprie figure d'espressione, sono le stesse cui si riferisce Aristotele nell'ambito della trattazione relativa alla metafora nel terzo libro della *Retorica*. Occupandosi più specificamente della necessità di portare di fronte agli occhi dell'uditorio ($\pi\rho\delta$

³⁹ Cfr. almeno H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* [1949], Bologna, il Mulino, 1969, § 425, pp. 236-237; A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 213-214; B. VICKERS, *Storia della retorica* [1988], Bologna, il Mulino, 1994, p. 611; B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 264-265; O. REBOUL, *Introduzione alla retorica*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 165-166; M.P. ELLERO-M. RESIDORI, *Breve manuale di retorica*, Milano, Sansoni, 2001, p. 184.

⁴⁰ P. FONTANIER, *Les figures du discours* [1821-1827], a c. di G. Genette, Paris, Flammarion, 1968, p. 111.

⁴¹ Ivi, p. 113.

ὁμμάτων) l'oggetto del discorso, Aristotele chiama in causa l'efficace espediente di animare (ovvero dotare di azione) gli oggetti inanimati: «per “porre davanti agli occhi” intendo parole che rappresentano oggetti in azione [ἐνεργοῦντα]»; e ancora: «“azione” è anche [...] rendere animati gli oggetti inanimati [τὸ τὰ ἄψυχα ἔμψυχα ποιεῖν] attraverso la metafora: in tutti questi casi essa deve la sua popolarità al fatto di creare azione [τῷ ἐνέργειαν ποιεῖν]».⁴² Personificazione e metafora convergono dunque nella realizzazione del πρὸ ὁμμάτων: «“la Grecia gridò” è in un certo modo una metafora ed è davanti agli occhi».⁴³ La Grecia personificata che grida è un esempio di oggetto inanimato reso animato, corrispondente a quella che nella retorica post-aristotelica sarà definita come metafora attiva (κατὰ ἐνέργειαν).⁴⁴ Come mostrano gli esempi omerici addotti da Aristotele, questo tipo di metafora rende animati gli oggetti inanimati creando una parvenza di azione: facendo leva sulla sfera sensibile, essa si imprime con maggior forza nella mente dell'ascoltatore.⁴⁵

Di tutt'altra natura è, secondo Fontanier, la personificazione intesa come rappresentazione di un essere astratto organicamente concepito. Essa esula dallo spazio verbalmente ristretto della figura d'espressione perché pertinente all'ambito delle figure di pensiero e, più puntualmente, a quello dell'allegoria:

Quant à ces personnifications si étendues et si marquées, par lesquelles on crée, on décrit, ou l'on caractérise un être allégorique et moral, avec une sorte d'intention de faire croire que cet être existe réellement; telles, par exemple que le Sommeil, la Famine et l'Envie, dans Ovide; que les Prières, dans l'*Iliade*; que la Chicane, le Rhin, la Piété, la Mollesse et son cortège, dans Boileau; que la Politique, la Discorde, le Fanatisme, l'Amour, et même les Vices, dans la *Henriade*: il faut, je crois, les rapporter à l'Allégorie, non pas dans les sens particulier et restreint auquel nous allons la réduire ici, mais dans son sens le plus étendu; il faut, dis-je, les ranger dans la classe des fictions ou inventions poétiques; et, si l'on veut absolument en faire des figures, c'est parmi les figures de pensées qu'il faut leur donner rang.⁴⁶

⁴² ARIST., *Rhet.*, 1411b 34-35.

⁴³ ARIST., *Rhet.*, 1411a 28.

⁴⁴ Cfr. DEMETR., *De eloc.*, 81.

⁴⁵ Cfr. ARIST., *Rhet.*, 1412a 1-3: «“Nuovamente verso la pianura rotolava il masso impudente”, “Volò il dardo”, “Desideroso di volare”, “Si piantavano in terra, bramosi di saziarsi di carne”, e “Balzò furiosa la punta fuori del petto”. In tutti questi esempi vi è apparenza di azione, perché gli oggetti sono visti come animati».

⁴⁶ FONTANIER, *Les figures du discours*, cit., pp. 113-114.

Le personificazioni ovidiane ed omeriche, come quelle di Boileau e Voltaire, sono quindi finzioni o invenzioni poetiche propriamente allegoriche: esse danno corpo a concetti astratti facendone oggetti di descrizione e soggetti attivi all'interno di una narrazione.

La specifica di Fontanier ci porta molto vicino all'ambito di quelle che lo studioso definisce figure di pensiero per immaginazione, in particolar modo la 'prosopopea' (*prosopopée*) e la 'fabulazione' (*fabulation*). La prima, che Fontanier tende a distinguere rigorosamente dalla personificazione, «consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc.».⁴⁷ La definizione, fortemente improntata ad una tradizione retorica di marca classicista pensata anzitutto in funzione della *performance* oratoria, sottolinea la componente interlocutoria della prosopopea. Gli assenti, i defunti, gli esseri soprannaturali e gli esseri inanimati sono concepiti come attori che, letteralmente messi in scena, agiscono, parlano, dialogano all'interno di un macro-discorso che li evoca, li impersona, dà loro voce.

La prosopopea così intesa pare escludere quelle personificazioni-personaggi che Fontanier stesso aveva ricondotto all'ambito delle figure di pensiero. Esse trovano però spazio nel dominio della 'fabulazione', figura d'ampio raggio che consiste nel considerare concrete e reali le creazioni dell'immaginazione poetica: «il n'y aurait qu'à ouvrir le premier poète venu: on verrait les êtres fabuleux, les êtres moraux, allégoriques, se présenter en foule».⁴⁸ Dopo aver ricordato nuovamente le personificazioni allegoriche della *Henriade* di Voltaire e del *Lutrin* di Boileau, Fontanier sottolinea l'istanza vivificante della finzione poetica, capace di dar corpo, anima, spirito e volto ad ogni cosa.⁴⁹ Se è vero che la definizione di

⁴⁷ Ivi, p. 404.

⁴⁸ Ivi, p. 406.

⁴⁹ Cfr. N. BOILEAU, *Art poétique*, 3.164-166: «Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage. / Chaque vertu devient une divinité; / Minerve est Prudence, et Vénus la Beauté» (cit. in FONTANIER, *Les figures du discours*, cit., p. 408). Cfr. le considerazioni già ricordate di WEBSTER, *Personification as a Mode of Greek Thought*, cit.

prosopopea è in Fontanier molto ristretta, quella di fabulazione (che finisce per includere le personificazioni allegoriche propriamente dette) è al contrario piuttosto ampia ed ha il merito di esplicitare il nesso importante che esiste tra personificazione e personaggio nel segno metaforico del ruolo teatrale:

Mais par Fabulation, faut-il n'entendre qu'un personnage fictif donné par jeu d'esprit pour un personnage réel? Il me semble qu'il faut entendre encore tout ce qu'on raconte de ce personnage, toutes les actions qu'on lui attribue, et en général tout le rôle qu'on lui fait jouer.⁵⁰

La raffinata distinzione operata da Fontanier tra personificazione, prosopopea e fabulazione risponde all'esigenza di mettere ordine all'interno di una tradizione retorica piuttosto articolata. La prima difficoltà in sede classificatoria è infatti di ordine terminologico. Prima dell'avvento del francesismo 'personificazione', attestato in Italia dalla fine del Settecento, il termine che più precisamente evoca l'atto di personificare è il grecismo 'prosopopea'.⁵¹ L'etimologia del termine è chiara – *πρόσωπον ποιεῖν* significa letteralmente 'fare una persona' –, ma la scomposizione della parola ci mette di fronte ad un sostantivo e ad un verbo dai significati complessi. Il verbo *ποιεῖν* indica un 'fare' concreto, una vera e propria creazione: la poesia, *ποίησις*, è infatti atto creativo. Il poeta lavora con le parole come se fossero materia plasmabile ed il suo prodotto è concepito dalla cultura greca alla stregua di un oggetto tangibile (la terminologia premia, come è stato più volte osservato, la dimensione artigianale e materialmente fattiva del lavoro poetico). *Πρόσωπον*, analogamente al corrispondente latino *persona*, è parola fortemente polisemantica. Ai significati primari di 'faccia', 'volto' o più genericamente 'aspetto' – principalmente riferiti all'uomo – si aggiunge infatti l'ambiguo 'figura', da intendersi come sinonimo di 'immagine': *πρόσωπον* sarà pertanto l'immagine di un antenato (con riferimento all'usanza di conservare ed esporre le immagini degli avi), ma anche la maschera

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. *GDLI*, s.v. *Personificazione* (XIII, p. 116), e *Prosopopea* (XIV, p. 701-702); *DEI*, IV, p. 2866; *DELI*, IV, p. 912.

teatrale, il 'personaggio', il 'carattere' e la 'persona'. Προσωποποιΐα andrà dunque inteso come creazione – ovvero finzione poetica – di un πρόσωπον, cioè di una 'persona' nelle sue possibili e varie accezioni, inclusa quella di 'personaggio' di un'opera letteraria, come attestato nel *De poematibus* di Filodemo.⁵²

⁵² È questa l'accezione che il termine assume in PHILOD., *De poem.*, 15.5, dove è associato ad altre due componenti essenziali dell'opera poetica, i pensieri (διάνοιαι) e le azioni (πράξεις).

3. LA TRADIZIONE RETORICA GRECO-LATINA

La tradizione retorica greco-latina individua nella prosopopea una figura di pensiero che permette all'oratore di introdurre all'interno del discorso una voce diversa dalla propria (all'occorrenza la patria personificata, gli antenati, un personaggio storico, un personaggio generico, ecc.) al fine di incrementare l'*evidentia* del discorso e colpire emotivamente l'uditorio. Demetrio l'annovera nel trattato *De elocutione* tra le figure di pensiero che contribuiscono allo stile veemente (*δεινός*): «può anche essere impiegata ai fini della veemenza la figura di pensiero chiamata prosopopea [*προσωποποιΐα*]. Immaginate che i vostri antenati o l'Ellade o la vostra terra natale, assumendo la forma di donna, così vi si rivolgesse e così vi rimproverasse». ⁵³ In uno scatto di veemenza l'oratore può dunque, grazie alla prosopopea, dare la parola ai morti o ad entità inanimate. Il retore cita di seguito un'apostrofe che gli antenati rivolgono ai loro discendenti nell'epitaffio di Aspasia, rievocato all'interno del *Menesseno* platonico. Come specificato da Demetrio, l'oratore non parla qui in prima persona («οὐκ ἐκ τοῦ ἰδίου προσώπου λέγει»), ma a nome degli antenati. Si tratta, in sostanza, di abbandonare la propria 'persona' per indossare – proprio come se fosse una maschera – quella di altri e darle voce.

Le potenzialità della figura sono individuate dal retore in questi termini: «la prosopopea rende il passo molto più efficace [*πολὺ γὰρ ἐνεργέστερα καὶ δεινότερα φαίνεται ὑπὸ τῶν προσώπων*], o piuttosto lo rende semplicemente drammatico [*μᾶλλον δὲ δράματα ἀτεχνῶς γίνονται*]». ⁵⁴ Assumere una persona diversa dalla propria e darle voce al fine di aumentare il dato patetico incrementa l'azione insita nel discorso (non è un caso che Demetrio ricorra all'aggettivo *ἐνεργέστερα*, dimostrazione del legame tra il procedimento della personificazione e la categoria retorica di *ἐνέργεια*) rendendolo non solo più efficace, ma propriamente drammatico. Il retore riconosce quella potenzialità teatrale della

⁵³ DEMETR., *De eloc.*, 265.

⁵⁴ Ivi, 266.

prosopopea che abbiamo visto suggerita anche da Fontanier. L'idea che l'oratore possa dar voce a persone differenti sta infatti alla base del legame tra prosopopea e dialogismo: è questo – lo sappiamo bene dopo i preziosi studi di Marc Fumaroli – uno dei nodi più rilevanti che legano saldamente oratoria e teatro nel segno dell'arte retorica.⁵⁵

Il passo di Demetrio, per quanto breve e privo di un'istanza definitoria, marca un'affinità importante tra prosopopea e personaggio: le prosopopee intese come voci chiamate ad esprimersi con la propria identità all'interno del discorso oratorio (monologico per statuto, ma potenzialmente dialogico) non sono dissimili dalla funzione che i personaggi incarnano nei testi teatrali, come sarà puntualmente sottolineato dai lettori cinquecenteschi del trattato.⁵⁶

Per una compiuta definizione della figura occorre però guardare alla *Rhetorica ad Herennium* che ha il merito di fornire un primo equivalente latino del greco προσωποποιία. Il termine *conformatio* implica un rilevante slittamento di senso poiché *con-formare*, ossia dotare di una *forma*, ha – come si è visto nel capitolo precedente – un significato più generico dell'originale πρόσωπον ποιείν:

Conformatio est cum aliqua quae non adest persona confingitur quasi adsit, aut cum res muta aut informis fit eloquens et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem

⁵⁵ Si vedano il fondamentale M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980; ma anche la raccolta di saggi *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990, in cui l'autore, pur soffermandosi su temi e testi del *grand siècle* francese, offre numerose considerazioni sul rapporto oratoria/teatro nella tradizione retorica classica.

⁵⁶ Che l'attributo 'drammatico' non sia utilizzato in senso generico, ma con specifico riferimento ai generi teatrali emerge da almeno due delle traduzioni latine di Demetrio più diffuse nel Cinquecento. L'umanista polacco Stanislaus Ilovius fa riferimento al genere comico: «Multo enim illustriora et graviora videntur, eo quod inducta est persona patrum, imo vero plane quandam comoediam referunt» (DEMETRII PHALEREI *De elocutione liber a Stanislao Ilovio Polono Latinitate donatus et annotationibus illustratus*, Basilea, Johannes Oporinus, 1552, p. 163); cfr. la successiva traduzione di Pietro Vettori: «multo enim evidentiora et graviora esse perspicuntur vi personarum illarum: potius autem dramata fiunt» con la glossa: «potius autem dramata, et instar fabularum scenicarum quippiam illo pacto efficitur» (PETRI VICTORII *Commentarii in librum Demetrii Phalerei De elocutione positus ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris, iisdemque ad verbum Latine expressis*, Firenze, Bernardo Giunta, 1562, p. 230).

adcommodata aut actio quaedam.⁵⁷

Si parla di *conformatio* quando una persona assente («aliqua quae non adest persona») viene immaginata come presente; o ancora quando ad una cosa muta e priva di forma («res muta aut informis») si conferiscano parola, forma, discorso ed azione confacenti al suo grado. L'esemplificazione addotta dall'anonimo autore del trattato è in linea con quella demetrianica: la città si rivolge al proprio popolo, il defunto Lucio Bruto ai suoi concittadini.⁵⁸ L'oratore può introdurre quindi una nuova *persona* dando voce ad esseri muti e inanimati («Haec conformatio licet in plures res, in mutas atque inanimas transferatur») al fine di incrementare il dato patetico e la presa sul pubblico («Proficit plurimum in amplificationis partibus et commiseratione»).⁵⁹

Prossime alla *conformatio* sono nella *Rhetorica ad Herennium* figure quali l'*effictio*, la *notatio* e la *sermocinatio*, accomunate dalla finalità di rendere vivido il discorso oratorio. L'*effictio* è l'arte del ritrarre in parole l'aspetto fisico di qualcuno;⁶⁰ la *notatio* è la descrizione di un individuo basata sui segni (*signa* o *notae*) che gli sono propri e lo caratterizzano in quanto tale: «*Notatio* est cum alicuius natura certis describitur signis quae, sicuti notae quaedam, naturae sunt adtributa». ⁶¹ L'istanza locutiva è esplicitamente demandata alla *sermocinatio*, figura che, tradendo una certa affinità con la prosopopea, prevede l'effettiva attribuzione di parole ad uno o più personaggi: «*Sermocinatio* est cum alicui personae sermo adtribuitur et is exponitur cum ratione dignitatis». ⁶²

⁵⁷ *Rhet. ad Her.*, 4.66. Cfr. il brano cit. di CIC., *De or.*, 2.87.357.

⁵⁸ *Ibidem*: «Quodsi nunc haec urbs invictissima vocem mittat, non hoc pacto loquatur: “Ego illa plurimis tropeis ornata, triumphis ditata certissimis, clarissimis locupletata victoriis, nunc vestris seditionibus, o cives, vexor; quam dolis malitiosa Kartago, viribus probata Numantia, disciplinis erudita Corinthus labefactare non potuit, eam patimini nunc ab homunculis deterrumis proteri atque conculcari?”. Item: “Quodsi nunc Lucius ille Brutus reviviscat et hic ante pedes vestros adsit, non hac utatur oratione: “Ego reges eieci, vos tyrannos introducitis; ego libertatem quae non erat peperit, vos partem servare non vultis; ego capitis mei periculo patriam liberavi, vos liberi sine periculo esse non curatis?”».

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, 4.63: «*Effictio* est cum exprimitur atque effingitur verbis corporis cuiuspiam forma, quoad satis sit ad intellegendum».

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

Su tale genere di espedienti retorici si sofferma anche Cicerone nel terzo libro del *De oratore* e, più precisamente, nella rassegna delle principali figure di pensiero, dove propone la felice formula «personarum ficta inductio»:

Morum ac vitae imitatio vel in personis vel sine illis, magnum quoddam ornamentum orationis et aptum ad animos conciliandos vel maxime, saepe autem etiam ad commovendos; personarum ficta inductio, vel gravissimum lumem augendi.⁶³

Affine alla *notatio* erenniana, l'imitazione dei *mores* e della vita di una persona reale («in personis») o fittizia («sine illis») ha una forte presa sull'uditorio; è tuttavia ritenuta ancor più efficace in termini di amplificazione la «personarum ficta inductio», ossia l'introduzione fittizia di un personaggio cui l'oratore cede la parola (la formula, come vedremo, sarà ricalcata con precisione dai retori greci dei primi secoli dopo Cristo).

Lo spettro delle possibilità si amplia nei *Topica* dove, esaminando il genere dei *ficta exempla*, Cicerone concede a filosofi e oratori di far parlare le cose mute: «in hoc genere oratoribus et philosophis concessum est, ut muta etiam loquantur, ut mortui ab inferis excitentur».⁶⁴ Ancor più articolata la casistica prodotta nel *De inventione*: la capacità di parlare («oratio») può essere attribuita «ad mutas et expertes animi res», ossia a cose mute e inanimate, provocando diletto e partecipazione emotiva nell'ascoltatore («ut si ad equum, domum, vestem sermonem alicuius accommodes, quibus animus eorum qui audiunt et aliquem dilexerunt, vehementer commovetur»)⁶⁵ Alla prosopopea vulgata del defunto si aggiungono quindi prosopopee di animali ed oggetti (è questo il principio che sta alla base del genere dell'apologo). L'espedito retorico trova riscontri in altri brani ciceroniani dell'*Orator* e delle *Partitiones oratoriae*,⁶⁶ ma l'occorrenza del

⁶³ Cic., *De or.*, 3.53.204-205.

⁶⁴ Cic., *Top.*, 45.

⁶⁵ Cic., *De inv.*, 109.

⁶⁶ Cfr. Cic., *Or.*, 138: «Ut saepe cum iis qui audiunt, non numquam etiam cum adversario quasi deliberet; ut hominum sermones moresque describat; ut muta quaedam loquentia inducat [...]»; *Part. or.*, 16.55: «Rerum autem amplificatio sumitur eisdem ex locis omnibus e quibus illa quae dicta sunt ad fidem; maximeque valent [...] fictae etiam personae, muta denique loquantur [...]» (per il rapporto tra prosopopea e *amplificatio*, cfr. il passo cit. di *De or.*, 3-53.204-205).

De inventione è particolarmente significativa perché parte integrante della trattazione relativa all'*evidentia*, obiettivo primario dell'oratore.⁶⁷

L'applicazione della prosopopea a generi diversi da quello oratorio è ventilata dal retore Rutilio Lupo nei suoi *Schemata lexeos*, agevole manualetto destinato ad una certa fortuna nel Cinquecento. La prima parte della definizione della figura è canonica: «Hoc fit, cum personas in rebus constituimus, quae sine personis sunt, aut eorum hominum, qui fuerunt, tamquam vivorum et praesentium actionem sermonemve deformamus».⁶⁸ Il procedimento descritto consiste nell'attribuire una *persona* a quelle cose che solitamente ne sono prive («quae sine personis sunt»), o ancora nel restituire voce ed azione ai defunti («qui fuerunt») come se fossero presenti. Prima di proporre esempi tratti dall'oratoria, Rutilio Lupo cita un frammento poetico di sapore moraleggiante: «Nam crudelitatis mater avaritias, pater furor / Haec facinori iuncta odium parit; inde exitium nascitur».⁶⁹ Il distico spiega che la crudeltà è figlia del furore e dell'avarizia. Ricorrendo metaforicamente al rapporto genetico proprio delle creature animate per indicare la derivazione di un'attitudine (la crudeltà) da due affezioni dell'animo (l'avarizia e il furore) i due versi realizzano di fatto una personificazione: grazie ad un espediente molto diffuso e destinato ad ampia fortuna nei secoli successivi, i tre concetti astratti vengono personificati all'interno di un rapporto genetico. La crudeltà, l'odio e l'avarizia diventano quindi Crudeltà, Odio ed Avarizia.

⁶⁷ Cic., *De inv.*, 107. Sull'impiego delle prosopopee Cicerone è tuttavia molto cauto: nell'*Orator* mette in guardia da un uso eccessivo di tale espediente facendo riferimento al caso vulgato del defunto che prende la parola, affiancato questa volta da un esempio destinato a diventare topico, quello della Patria che si rivolge ai propri cittadini Cic., *Or.*, 85: «Non faciet rem publicam loquentem nec ab inferis mortuos excitabit»; per l'effetto che provoca, in ambito oratorio, la rievocazione di un defunto a parlare, cf. *De or.*, 1.57.245: «vel si causam ageres militis, patrem eius, ut soles, dicendo a mortuis excitasses; statuisses ante oculos; complexus esset filium flensque eum centumviris commendasset; lapides mehercule omnes flere ac lamentari coegisses [...]», passo in cui è bene notare l'insistenza sull'effetto di azione ed evidenza prodotto dall'introduzione del padre defunto.

⁶⁸ RUT. LUP., *Schem. lex.*, 2.6.

⁶⁹ *Ibidem*. Il frammento citato da Rutilio Lupo è in realtà di difficile interpretazione; per indicazioni puntuali sulla questione cfr. R.M. D'ANGELO, *Rutilio Lupo 2,6: un tormentato esempio di prosopopea*, «Museum Helveticum», 62 (2005), pp. 133-144.

L'esempio è seguito da una puntualizzazione di notevole importanza, giacché essa conferma la pertinenza di tale risorsa retorica all'ambito poetico e, più precisamente, a generi di finzione: «Hoc genere usi sunt poetae, qui fabulas scripserunt, in prologis. Nam humana figura prodixerunt personas, quae in veritate artis et voluntatis sunt, non personae».⁷⁰ I poeti – autori di *fabulae* – ricorrono alla personificazione di enti astratti «in prologis», ovvero nei prologhi dei testi teatrali, laddove viene attribuita forma umana a *personae* che, pur non essendolo nella realtà, sono tali limitatamente all'artificio della rappresentazione teatrale e all'intenzione dell'autore.⁷¹ Rutilio è il primo a riconoscere nel prologo drammatico uno spazio particolarmente adatto all'introduzione di astrazioni personificate ed è molto fine il rilievo per cui il retore attribuisce a tali entità, rappresentate in forma umana, un'esistenza legittima all'interno dello spazio della finzione teatrale.

Un discorso a parte merita la trattazione relativa alla prosopopea nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano che, pur incentrata sul genere oratorio, offre spunti interessanti sui legami tra *performance* oratoria e dimensione teatrale.⁷² Quintiliano entra nel merito della figura nel terzo libro dell'*Institutio*, dove dedica

⁷⁰ RUT. LUP., *Schem. lex.*, 2.6.

⁷¹ Rutilio non offre esempi di prosopopee «in prologis», ma Pietro Vettori, riferendosi al brano del retore romano nel suo commento al passo di Demetr., *De eloc.*, 265 su cui ci siamo soffermati, spiega che la personificazione di enti astratti non è contemplata dal retore greco e ricorda, ad integrazione delle considerazioni di Rutilio, il prologo plautino del *Trinummus*: «cum aliquis inducit personam aliquam, quae nunquam fuerit [...] [Hoc] genere narrat Rutilius uti solere poetas in prologis: intelligit autem (ut puto) locum hunc Plauti in prologo Trinumi, qui loquentes una induxit Luxuriam, et inopiam, aliosque huic similes locos» (PETRI VICTORII *Commentarii in librum Demetrii Phalerei...*, cit. p. 230). Oltre all'esempio plautino che, come vedremo, è destinato a diventare topico nei trattati del Cinquecento che si occupano della questione, non sono molti i casi di personificazioni allegoriche impiegate nei prologhi antichi (ma, com'è opportuno ricordare, le poche testimonianze a disposizione non permettono generalizzazioni su questo aspetto del teatro classico).

⁷² La prima suggestiva occorrenza del termine *prosopopoeia* è inserita all'interno di una serie di prescrizioni sui modi della *lectio*. Le prosopopee, afferma Quintiliano senza specificare il significato della parola, non devono essere pronunciate alla maniera dei comici: «Nec prosopopoeias [...] ad comicum morem pronuntiarum velim»; deve esserci solo un'inflessione della voce che permetta all'ascoltatore di distinguere tali parole da quelle che l'oratore pronuncia in prima persona: «esse tamen flexum quandam quo distinguantur ab iis in quibus poeta persona sua utetur» (QUINT., *Inst. or.*, 1.8.3).

un intero capitolo a *suasoria* e *prosopopoeia* nell'accezione di esercizi retorici che il futuro oratore è tenuto a praticare assiduamente negli anni della formazione. Dopo aver insistito, parlando della *suasoria*, sulla personalità di colui che deve persuadere, Quintiliano individua una difficoltà maggiore nella *prosopopoeia*: «Ideoque longe mihi difficillimae videntur prosopopoeiae, in quibus ad relicum suasoriae laborem accedit etiam personae difficultas».⁷³ Ciò che rende la prosopopea più difficile della *suasoria* è la difficoltà insita nella costruzione del personaggio da interpretare. Mentre nella *suasoria* l'oratore parla in prima persona, la prosopopea prevede che egli indossi una sorta di maschera per dar voce al personaggio. Cesare, Catone, Cicerone si esprimerebbero infatti in modo diverso sullo stesso argomento, e non solo quanto ai contenuti. L'oratore che dà voce ad un personaggio deve introiettarne la psicologia ed esprimersi in modo ad essa confacente.

Questo tipo di esercizio è utilissimo, prosegue Quintiliano, perché implica un lavoro doppio e giova anche ai poeti e agli storiografi.⁷⁴ L'osservazione è degna di nota: il maestro di retorica esplicita infatti la destinazione polivalente degli esercizi preparatori. L'abilità nel dar voce a personaggi diversi, facendone emergere le caratteristiche morali e mettendone in evidenza le passioni, è infatti indispensabile non solo per l'oratore, ma per chiunque pratichi l'ambito letterario. Rientrano infatti nell'alveo della prosopopea i discorsi fittizi disseminati nelle opere storiografiche, concepiti spesso come veri e propri pezzi di bravura, ma anche i discorsi pronunciati dai personaggi nelle opere propriamente letterarie (si pensi ai protagonisti dei poemi epici). Come spiega Quintiliano, che indica Cicerone quale esempio di straordinaria perizia nel dar voce a personaggi diversi, l'oratore deve immedesimarsi nel *modus cogitandi* della *persona* che vuole introdurre a parlare; ne deve riprodurre l'*imago* avendone ben meditato la sorte, il grado e le imprese («omnium quibus vocem dabat etiam imaginem expressit»)⁷⁵.

⁷³ QUINT., *Inst. or.*, 3.8.49.

⁷⁴ *Ibidem*: «Utilissima vero haec exercitatio, vel quod duplicis est operis vel quod poetis quoque aut historiarum futuris scriptoribus plurimum confert: verum et oratoribus necessaria».

⁷⁵ *Ivi*, 3.8.50.

Ponendo la questione in termini analoghi a quelli aristotelici ed oraziani relativi alla coerenza dei personaggi, Quintiliano afferma infatti che è mal riuscita un'orazione in cui le parole non si accordino alla persona che deve proferirle.⁷⁶ Tali prescrizioni valgono soprattutto per i declamatori, ovvero per coloro che pronunciano discorsi in persona di altri.

Il retore elenca di seguito una vera e propria serie di caratteri, una rassegna di personaggi tipici che, come osserva ironicamente lo stesso Quintiliano, non si discostano molto da quelli delle commedie: «plerumque filii patres divites senes asperi lenes avari, denique superstitiosi timidi derisores fiunt, ut vix comoediarum actoribus plures habitus in pronuntiando concipiendi sint quam his in dicendo».⁷⁷ La prosopopea si trova quindi in equilibrio tra l'esigenza di impersonare un carattere generico, ma definito in quanto tale (secondo una linea che risale ai *Caratteri* di Teofrasto), e *personae* storicamente individuate. Ad una griglia generale, cui l'oratore attinge per cogliere i tratti basilari di un *tipo*, deve sovrapporsi – laddove richiesto – una caratterizzazione individualizzante coerente e credibile.⁷⁸

La componente drammatica della figura è messa in evidenza da Quintiliano in un suggestivo passo del sesto libro che approfondisce ed esplicita il legame tra oratoria e pratica teatrale individuando alcune dinamiche condivise dalle due forme di comunicazione. Il ricorso alle *prosopopoeiae* («id est fictae alienarum personarum orationes») risulta quantomai indicato nei momenti in cui più forte deve essere la dimensione patetica ed emotivamente coinvolgente del discorso oratorio. La ragione di ciò, per quanto semplice, coincide con una delle premesse fondanti ogni forma di retorica: «nudae tantum res movent: at cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus».⁷⁹ I fatti, nudi e crudi, commuovono di per sé, ma quando fingiamo che siano i personaggi stessi a

⁷⁶ Ivi, 3.8.51: «Neque enim minus vitiosa est oratio si ab homine quam si a re cui accommodari debuit dissidet».

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Per altre indicazioni quintilianee sulla prosopopea e i suoi usi, cfr. QUINT., *Inst. or.*, 4.1.28; 4.2.103; 4.2.107;

⁷⁹ Ivi, 6.1.25.

prendere la parola, è da loro che l'uditorio ricava le emozioni. La distinzione tra il contenuto (le «nudae res») e il modo in cui il contenuto è espresso (l'intervento diretto del personaggio) sembra contemplare due forme – una narrativa ed una dialogico-drammatica – che hanno una differente presa sul pubblico. Affrontando la questione dal punto di vista del giudice che ascolta l'oratore – ma non sarà avventato accostare alla posizione del giudice quella dello spettatore destinatario di uno spettacolo teatrale – Quintiliano spiega infatti che, grazie alla prosopopea, non si ha l'impressione di ascoltare qualcuno che lamenti le sventure altrui, ma la voce e i sentimenti dello sventurato («Non enim audire iudex videtur aliena mala deflentis, sed sensum ac vocem auribus accipere miserorum»). Il retore sottolinea che a muoverci al pianto non saranno solo le parole, ma già l'aspetto silente del personaggio («etiam mutus aspectus lacrimas movet»),⁸⁰ prospettando una situazione pertinente anche all'ambito teatrale. Il confronto con l'arte scenica è esplicitato di seguito:

quantoque essent miserabiliora [verba, ndr] si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad adficiendum potentiora cum velut ipsorum ore dicuntur, ut scaenicis actoribus eadem vox eademque pronuntiatio plus ad movendos adfectus sub persona valet.⁸¹

Le parole sono tanto più commoventi e toccanti se pronunciate dai personaggi stessi, proprio come succede per gli *scaenici actores*, che emozionano il pubblico non in quanto attori, ma in quanto personaggi («sub persona»). Il nesso tra oratoria e teatro trova uno sviluppo nei paragrafi successivi, in cui Quintiliano si sofferma sulla componente visuale della *performance* verbale. La commozione del pubblico non è infatti suscitata esclusivamente dalle parole, ma anche dall'*actio* («Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas movemus»).⁸² Proprio in virtù della priorità percettiva della vista (e si ricordino a tale proposito i rilievi aristotelici sull'ὄψις) è invalsa la pratica – prosegue

⁸⁰ Ivi, 6.1.26.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² QUINT., *Inst. or.*, 6.1.30.

Quintiliano – di mostrare dimessi e afflitti coloro che sono sotto processo,⁸³ o ancora di esibire oggetti che, testimonianza vivida ed emblematica dell'accaduto, riportino gli spettatori ai fatti di cui si discute: una spada insanguinata, schegge di ossa estratte dalle ferite, abiti intrisi di sangue, corpi martoriati che – con vero e proprio *coup de théâtre* – vengono spogliati e mostrati al pubblico al momento opportuno.⁸⁴ Tutte immagini più eloquenti di qualsiasi parola, volte a colpire emotivamente i presenti piuttosto che convincerli a mezzo di argomentazioni logico-razionali. Si tratta dell'ennesima strategia per portare davanti agli occhi del pubblico l'oggetto del discorso: «Quarum rerum ingens plerumque vis est velut in rem praesentem animos hominum ducentium».⁸⁵ D'altro canto, pur approvando gli accorgimenti relativi all'*actio* e l'espedito dell'oggetto emblematico addotto per accrescere l'impeto dell'orazione catalizzando l'identificazione dei presenti, Quintiliano rifiuta il ricorso alle immagini come supporto alle parole dell'oratore. Egli critica la pratica diffusa di raffigurare su tela o tavola la scena del delitto per suscitare la commozione del giudice: solo un pessimo oratore, infatti, potrebbe ritenere un'immagine dipinta («muta effigies») più eloquente ed efficace della propria orazione.⁸⁶

Sulla possibilità che le *personae* evocate all'interno di un'orazione o di un testo letterario non siano semplici personaggi, ma personificazioni di oggetti astratti o inanimati, Quintiliano torna nel nono libro. Nell'ambito di una ricca rassegna delle figure di pensiero, il retore si sofferma lungamente sulla

⁸³ *Ibidem*: «unde et producere ipsos qui periclitentur squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentis institutum».

⁸⁴ *Ibidem*: «et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e vulneribus ossa et vestes sanguine perfusas videmus, et vulnera resolvi, verberata corpora nudari».

⁸⁵ QUINT., *Inst. or.*, 6.1.31. Quintiliano ricorda l'effetto sconvolgente provocato nei Romani dalla vista della toga insanguinata di Cesare durante i suoi funerali. L'oggetto esposto è dotato di una forza suggestiva così pressante da riproporre la scena del delitto agli occhi dei cittadini: «ut populum Romanum egit in furorem praetexta C. Caesaris praelata in funere cruenta. Sciebatur interfectum eum, corpus denique ipsum impositum lecto erat, at vestis tamen illa sanguine madens ita *repraesentavit imaginem sceleris* ut non occisus esse Caesar sed tum maxime occidi videretur» (*ibidem*).

⁸⁶ *Ivi*, 6.1.32: «Sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi, depictam in tabula sipariove imaginem rei cuius atrocitate iudex erat commovendus: quae enim est actoris infantia qui mutam illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?».

prosopopea, audace espediente per rendere più vivido il discorso: «Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fictiones personarum, quae προσωποποιΐαι dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant».⁸⁷ La prosopopea consente di esprimere al meglio i pensieri altrui e conferisce un'istanza drammatica al discorso: gli avversari, introdotti attraverso la prosopopea, sembrano discutere tra loro davanti agli occhi dell'uditorio. Condizione essenziale perché tale finzione risulti credibile è che ai personaggi vengano attribuite parole che essi possano aver ragionevolmente e verosimilmente pensato.⁸⁸

La figura consente un ampio raggio di impieghi. Un primo elenco di tali possibilità include gli dei, i defunti, le città, i popoli («Quin deducere deos in hoc genere dicendi et inferos excitare concessum est. Urbes etiam populique vocem accipiunt»)⁸⁹. Rifiutando una distinzione netta tra προσωποποιΐα e διάλογοι (è quest'ultima la figura che *Rhetorica ad Herennium* indica con il termine *sermocinatio*), Quintiliano offre una definizione ampia di prosopopea nei termini di discorso (immaginario) attribuito ad una *persona* (più o meno definita, più o meno reale a seconda dei casi, ma necessaria, perché non si dà messaggio verbale senza un soggetto emittente).⁹⁰ È contemplata anche la possibilità che la parola sia data ad entità che solitamente ne sono prive. A conferma della dimensione icastica che deve essere privilegiata dal discorso oratorio, Quintiliano approva in ogni caso l'utilità di fingere di avere davanti agli occhi immagini di cose, persone, e voci («Commode etiam aut nobis aliquas ante oculos esse rerum personarum vocum imagines fingimus»).

Tra i soggetti cui è possibile conferire la parola meritano una considerazione specifica quegli enti astratti e inanimati che danno luogo alla vera e propria

⁸⁷ Ivi, 9.2.29.

⁸⁸ Ivi, 9.2.30: «His et adversariorum cogitationes velut secum loquentium protrahimus (qui tamen ita demum a fide non abhorrent si ea locutos finxerimus quae cogitasse eos non sit absurdum), et nostros cum aliis sermones et aliorum inter se credibiliter introducimus, et suadendo, obiurgando, querendo, laudando, miserando personas idoneas damus».

⁸⁹ Ivi, 9.2.31.

⁹⁰ Ivi, 9.2.32: «Ego iam recepto more utrumque eodem modo appellavi: nam certe sermo fingi non potest ut non personae sermo fingatur».

personificazione:

Sed formas quoque fingimus saepe, ut Famam Vergilius, ut Voluptatem ac Virtutem, quem ad modum a Xenophonte traditur, Prodicus, ut Mortem ac Vitam, quas contententes in satira tradit, Ennius.⁹¹

La Fama in Virgilio, il Piacere e la Virtù in Prodicus, la Vita e la Morte in Ennio: l'esemplificazione quintiliana è scarna, ma estremamente significativa. Essa individua infatti tre tipi di personificazione che saranno modellizzanti per le letterature europee medievali e moderne. Con la Fama virgiliana ci troviamo di fronte al tipo della personificazione che agisce come personaggio all'interno di una storia; le personificazioni del Piacere e della Virtù, termini alternativi di una scelta morale emblemizzata dal bivio di Ercole, ci conducono nell'ambito di una filosofia che non disdegna l'impiego del mezzo poetico-letterario per trasmettere i propri contenuti; la contesa enniana della Vita con la Morte apre infine una finestra sull'altrettanto ricca tradizione dei contrasti tra entità astratte chiamate a simboleggiare dinamicamente istanze contrapposte. I tre esempi quintiliani varcano i limiti del genere oratorio: personificazioni come la Fama, il Piacere o la Virtù hanno infatti ragion d'essere anche – e soprattutto – in altri generi letterari.

La testimonianza offerta da Quintiliano aggiunge, come si è visto, numerosi elementi alle definizioni offerte dalla tradizione retorica precedente. Pur concentrandosi sulla figura come risorsa per l'oratore, il maestro ne rileva le numerose affinità con i generi teatrali, vicini all'oratoria soprattutto nei termini della *fictio personae*. Quintiliano è inoltre tra i primi a individuare a mezzo di esempi significativi la specificità della prosopopea come personificazione di un ente astratto o inanimato.

Il legame tra personificazione e personaggio emerge anche nei *Progymnasmata* di Ermogene che, puntualmente ricalcati da Aftonio, Prisciano ed Isidoro di Siviglia, costituiranno un modello imprescindibile per le retoriche

⁹¹ Ivi, 9.2.36.

normative del Rinascimento.⁹² La prosopopea vi è chiamata in causa come declinazione di una figura retorica più ampia, la ἠθοποιΐα: la generica e polivalente nozione di πρόσωπον viene messa in relazione con l'altrettanto fondamentale concetto di ἦθος, ovvero di 'carattere', condizione imprescindibile per la creazione di un personaggio. Non sarà inutile ricordare a questo proposito che già Aristotele, individuando nell'ἦθος una delle sei componenti essenziali della tragedia, ne sottolineava l'istanza individualizzante: «il carattere è ciò che rivela la scelta – sono dunque senza carattere quei discorsi dove manca l'oggetto delle scelte, in positivo o in negativo, del parlante».⁹³ L'etopea andrà quindi intesa come vera e propria costruzione (o ri-creazione) di un carattere, e come tale è inclusa da Ermogene negli esercizi preparatori finalizzati al dominio dell'arte retorica: «L'etopea è l'imitazione del carattere di una persona data [ἠθοποιΐα ἐστὶ μίμησις ἦθους ὑποκειμένου προσώπου], per esempio quali parole direbbe Andromaca sul cadavere di Ettore».⁹⁴ Tra gli esercizi del futuro oratore è quindi annoverata la composizione di discorsi fittizi pronunciati da determinati personaggi in contesti specifici: per immaginare le parole di un dato personaggio in un dato contesto è necessario conoscerne e ricrearne l'ἦθος; solo così esse potranno essere coerenti e verosimili. Se etopea significa quindi attribuire un ἦθος individualizzante ad un πρόσωπον, è interessante vedere come Ermogene proceda distinguendo da tale procedimento la prosopopea propriamente detta:

Abbiamo una prosopopea quando personifichiamo una cosa [ὅταν πράγματι περιτιθῶμεν πρόσωπον], come il Biasimo in Menandro, e come in Aristide, dove il Mare rivolge un discorso agli Ateniesi. La differenza [rispetto all'etopea, ndr] è evidente: nell'un caso immaginiamo le parole di una persona esistente [ὄντος

⁹² Cfr. APHT., *Progymn.*, s.v. ἠθοποιΐα; PRISC., *Inst. gramm.*, 12.18; ISID., *Etym.*, 2.13.1-2. Sulla fortuna e diffusione della letteratura dei *progymnasmata* tra Umanesimo e Rinascimento, cfr. D.R. CLARK, *The Rise and Fall of Progymnasmata in Sixteenth and Seventeenth Century Grammar Schools*, «Speech Monographs», 19 (1952), pp. 159-263; e più recentemente: M. HINZ, *Die menschlichen und die göttlichen Mittel. Sieben Kommentare zu Baltasar Gracián*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2002, pp. 114-203; IDEM, *Agudeza e Progymnasmata*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, a c. di M. Hinz, R. Righi e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 293-314; su Ermogene, 295-296; su Aftonio, 296-297.

⁹³ ARIST., *Poet.*, 1540b 9-11.

⁹⁴ HERM., *Progymn.*, 9.20.7-9 (la traduzione è nostra, basata sul testo dell'ed. di H. Rabe, Stuttgart, Teubner, 1969; si è comunque tenuta presente la traduzione francese di Michel Patillon).

προσώπου λόγους πλάττομεν], nell'altro caso immaginiamo le parole di una persona che non è tale [οὐκ ὄν πρόσωπον πλάττομεν].⁹⁵

All'etopea come creazione di un personaggio si contrappone la prosopopea intesa come personificazione di un ente inanimato, concreto o astratto che sia, cui vengono conferite prerogative umane e, *in primis*, la parola. Come mostrano gli esempi addotti da Ermogene, tale accezione di prosopopea trova applicazione tanto nell'oratoria (è il caso del Mare, introdotto a parlare in Aristide) quanto nel teatro: il Biasimo (Ἐλεγχος) compare infatti a recitare un prologo menandro secondo una prassi della tradizione teatrale greco-latina che abbiamo già visto documentata in Rutilio Lupo.⁹⁶

Un'ulteriore specifica riguarda, nella trattazione ermogeniana, l'eventualità di conferire la parola ai morti. Quella che, nelle retoriche precedenti, era considerata come una delle possibili forme di prosopopea, è definita da Ermogene 'idolopea': «I teorici la chiamano idolopea [εἰδωλοποιΐα] quando prestiamo la parola ai morti, come Aristide nel suo discorso *A Platone in favore dei quattro* in cui ha effettivamente dato la parola a Temistocle». ⁹⁷ Alle possibilità di dar voce ad un personaggio attraverso la ri-creazione del suo carattere e personificare un'entità astratta o inanimata, si affianca quindi il procedimento retorico grazie al quale è concesso ridare voce (e vita) ad un defunto, coerentemente con il valore semantico proprio del termine εἶδωλον, simulacro nel senso di immagine di un morto.⁹⁸

Il capitolo dei *Progymnasmata* di Ermogene prosegue con un'articolata classificazione dei vari tipi di etopea, foriera di spunti sul tema della costruzione dei caratteri: fermo restando che di etopea si tratta quando viene affidata la parola ad un personaggio, tale personaggio potrà essere 'definito' (per esempio Achille che si rivolge a Deidamia prima della partenza) o 'indefinito' (per esempio un personaggio generico che, in procinto di partire, si rivolga ai propri cari); dal punto di vista strutturale, l'etopea può essere inoltre 'semplice' (un personaggio

⁹⁵ HERM., *Progymn.*, 9.20.9-14.

⁹⁶ Cfr. RUT. LUP., *Schem. lex.*, 2.6.

⁹⁷ HERM., *Progymn.*, 9.20.14-18.

⁹⁸ Cfr. il brano cit. di LONG., *De subl.*, 15.1

parla con se stesso: per esempio il monologo interiore di un generale che torna dalla battaglia) o ‘doppia’ (un personaggio si rivolge ad altri: il medesimo generale rivolge un discorso ai suoi soldati dopo la vittoria). Riprendendo puntualmente la trattazione aristotelica sui caratteri, Ermogene spiega che essi dovranno essere non solo convenienti, ma coerenti con le circostanze e con se stessi.⁹⁹ L'etopea può infine essere ‘etica’, ‘patetica’ o ‘mista’: nel primo caso si privilegia la disposizione morale caratterizzante un personaggio; nel secondo la disposizione morale transitoria scatenata da un episodio specifico. Come messo in evidenza da Michel Patillon, l'accezione di ἦθος che sta alla base dell'etopea è molto ampia ed include le dimensioni più specifiche dell'ἦθος inteso come connotazione morale e del πάθος inteso come manifestazione transeunte di emozioni improvvise. È dunque dalla convergenza di queste due componenti che sarà possibile procedere verso una maggiore o minore caratterizzazione individualizzante del personaggio.¹⁰⁰

Ermogene torna ad una nozione più generale di prosopopea nel *De inventione*, dove impiega il termine nel senso demetriano di εἰσαγωγή προσώπου, ovvero introduzione di un personaggio cui l'oratore cede la propria voce (la formula traduce fedelmente la ciceroniana «ficta personarum inductio»)¹⁰¹ Nel capitolo sull'esame dei fatti, il retore spiega però che non è opportuno abusare nell'uso della prosopopea e che è in ogni caso preferibile sopprimerne il marchio distintivo, ossia il *verbum dicendi* che la introduce.¹⁰² Più interessanti i riferimenti alla prosopopea nel capitolo dedicato a διατύπωσις e διασκευή, ovvero alla descrizione vivida ed efficace di un'azione.¹⁰³ Tra i vari

⁹⁹ HERM., *Progymn.*, 9.21.6-9: «Rispetterai perfettamente le qualità proprie convenienti ai personaggi e alle circostanze date; diverse sono infatti le parole della giovinezza da quelle della vecchiaia, altre quelle della gioia da quelle della tristezza». Cfr. ARIST., *Rhet.*, 1389 sgg.; e *Poet.*, 1454a 16-36.

¹⁰⁰ HERM., *Progymn.*, 9.21.10-18. Esempio di etopea etica è – non casualmente – un personaggio indefinito («le parole di un paesano che veda un'imbarcazione per la prima volta»); l'etopea patetica, di contro, è esemplificata attraverso un personaggio definito: «le parole pronunciate da Andromaca sulle spoglie di Ettore»; quanto all'etopea *mista*, Ermogene ricorda Achille sul cadavere di Patroclo (il dato patetico consiste nella morte dell'amico, evento improvviso e sconvolgente, mentre la componente etica sarebbe data dal progetto di entrare in guerra).

¹⁰¹ CIC., *De or.*, 3.53.205.

¹⁰² HERM., *De inv.*, 3.10.

¹⁰³ Ivi, 3.15.

espedienti che l'oratore può impiegare – e ci muoviamo qui nell'ambito di un'oratoria tendenzialmente panegirica, vicina alla poesia – spicca proprio la prosopopea, intesa ancora una volta come introduzione di una nuova voce all'interno del monologo oratorio.¹⁰⁴ Pur non esprimendosi in termini di ἐνέργεια, ma legando la prosopopea alla διατύπωσις (con tanto di riferimento alle arti figurative), Ermogene conferma la doppia istanza insita nella figura: la potenzialità visiva da un lato, l'efficacia drammatica dall'altro, che saranno termini chiave della riflessione cinquecentesca sulle allegorie personificate.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cfr. le osservazioni di G.A. Kennedy nella sua ed. *Invention and method. Two rhetorical treatises from the Hermogenic corpus*, Leiden, Brill, 2005, p. 129, nota 182, che avvicina opportunamente la διατύπωσις ermogeniana all'*evidentia* ben illustrata da Quint., *Inst. or.*, 9.2.40.

¹⁰⁵ La natura dialogico-teatrale della prosopopea è chiamata in causa anche da Dionigi di Alicarnasso che, nel *Tucidide*, stabilisce un nesso tra introduzione di nuovi πρόσωποι all'interno del discorso retorico e potenzialità dialogica dell'espediente: «Au début, parlant en son nom propre, il indique la teneur des propos tenus par les uns et les autres; mais, ne conservant cette formule, celle du récit, que pour un seul échange, il fait ensuite dialoguer des personnages, adoptant la forme dramatique [προσωποποιεῖ τὸν μετὰ ταῦτα διάλογον καὶ τὸ δραματικὸν εἰσάγει]» (DION. HAL., *Thucyd.*, 7.37.2).

4. LA RIFLESSIONE RETORICO-POETICA DEL CINQUECENTO

4.1 Considerazioni generali

La riflessione sulla prosopopea si inserisce all'interno della più ampia considerazione di cui godono nel Cinquecento le figure di pensiero. Sebbene sia di rado l'oggetto di interventi specifici, essa fa spesso la sua comparsa nei trattati di poetica e retorica. I teorici dell'Umanesimo e del Rinascimento trovano nell'ampia trattazione quintiliana e nella *Rhetorica ad Herennium* una base solida da cui prendere le mosse, ben presto affiancata dai maneggevoli compendi retorici di Ermogene e, soprattutto, Aftonio. Le traduzioni e i commenti che gli umanisti dedicano a questi testi costituiscono un *corpus* di riferimento per la classificazione delle figure retoriche e rappresentano il punto di partenza per la riconsiderazione critica delle figure stesse.¹⁰⁶ La prosopopea non desta un interesse paragonabile a quello suscitato dalla metafora, ma la fortuna di cui gode è determinata anche dalla prossimità con l'ambito dei traslati.

L'affinità tra la personificazione e la metafora, suggerita da Aristotele e variamente segnalata nella tradizione retorica greco-latina, aveva trovato una importante formulazione nel *Liber de schematibus et tropis* di Beda. Definendo la

¹⁰⁶ Nel corso della ricerca si è avuto modo di verificare le seguenti edizioni: APHTHONII *Progymnasmata idest praeexercitationes rhetorum [...] nuper a Ioanne Maria Cataneo latinitate donata*, Bologna, Caligola Bazalieri, 1507 (la «deffinitio ethopoeiae», che include quella di prosopopea, alle cc. [c iv]v-d ir); APHTHONII SOPHISTAE *Progymnasmata partim a Rodolpho Agricola, partim a Ioanne Maria Cataneo latinitate donata*, Parigi, Jean Mace, 1573 (la stessa sezione – unitamente agli scolii dell'umanista tedesco Reinhard Lorich, alle cc. 116r-125v); O. TOSCANELLA, *Essercitii di Aftonio Sofista tirati in lingua regolata italiana*, Venezia, Domenico e G.B. Guerra, 1578 (pp. 105-110). Per la *Rhetorica ad Herennium*, cfr. la riduzione ad alberi di O. TOSCANELLA, *La retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio ridotta in alberi, con tanto ordine, et con essempli così chiari, & ben collocati, che ciascuno potrà da sé con mirabile facilità apprenderla*, Venezia, Ludovico Avanzi, 1561, cc. 171r-172v. Si è tenuto conto anche del volgarizzamento toscaneliano dell'*Institutio* quintiliana: O. TOSCANELLA, *L'institutioni oratorie di Marco Fabio Quintiliano retore famosissimo*, Venezia, Gabriele Giolito, 1566 (si vedano in particolare le pp. 302, 458-459). Per quanto riguarda la diffusione di Ermogene, cfr. gli studi di A.M. PATTERSON, *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press, 1970; e più di recente l'inquadramento di H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, 1992.

«tropica locutio» come «translata dictio a propria significatione ad non propriam similitudinem necessitatis aut ornatus gratia», il Venerabile offre una nozione ampia di tropo che, realizzandosi al meglio nella metafora, individua all'interno di essa la *ratio* che sta alla base del procedimento della personificazione.¹⁰⁷ tra i quattro modi della metafora, definita semplicemente come «rerum verborumque translatio», è contemplato il passaggio «ab animali ad inanimale», ossia l'attribuzione ad esseri inanimati di prerogative proprie degli essere animati.

Le definizioni offerte in sede trattatistica sono per lo più sintetiche e ripetitive, direttamente derivate dalle fonti classiche. I teorici integrano però l'esemplificazione canonica con riferimenti alla letteratura volgare, rivelando talvolta dinamiche di lettura dei testi letterari che tendono ad inquadrare i “nuovi” classici nelle griglie critiche ereditate dall'antichità. Pier Francesco Giambullari accosta per esempio nelle sue *Regole della lingua fiorentina* la personificazione ciceroniana della Patria alle anime, agli angeli e ai demoni cui Dante ha dato voce nella *Commedia*; cita inoltre come esempio di prosopopea la Giustizia che prende la parola nella canzone dantesca *Tre donne intorno al cor* e le capre che parlano «belando» in un'egloga di Luigi Alamanni.¹⁰⁸ Ad un simile coacervo di casi tanto diversi segue un'ulteriore specifica dedicata alla possibilità di «attribuire il parlare alle cose inanimate, o che non lo hanno», intesa però come apostrofe interlocutoria rivolta ad oggetti inanimati.¹⁰⁹ Meno disordinata, ma ugualmente sintetica è la definizione di Giovan Giorgio Trissino: nella sua *Poetica* egli sottolinea la «vaghezza» della prosopopea ricordando Omero, Virgilio, Dante e Petrarca, canone di riferimento che tende a ripetersi nella trattatistica coeva e

¹⁰⁷ BEDA, *De schem. et trop.*, 2.1.8-10. La «translata dictio» è esemplificata nelle glosse bediane attraverso un caso evidente di personificazione metaforica, ossia l'attribuzione analogica di tratti umani ad un oggetto inanimato: «Non ad proprium id est quando mons dicitur habere caput et brachia et humeros et barbam» (si cita dall'ed. del *Corpus Christianorum, Series Latina*, 123A, a c. di C.B. Kendall, pp. 59-171).

¹⁰⁸ P. GIAMBULLARI, *Regole della lingua fiorentina*, a c. di I. Bonomi, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, § 367.

¹⁰⁹ *Ibidem*: «ma parlando ad esse cose senza anima; cosa familiarissima a' poeti nostri che parlano alle fonti, all'erbe, ed a' fiori; come Virgilio alla cenere di Troia, et alla suprema arsura de' suoi».

posteriore.¹¹⁰

Le definizioni di Giambullari e Trissino non contemplano la declinazione teatrale della personificazione, non estranea alla tradizione classica e legittimata da varie fonti antiche (si pensi alle osservazioni di Rutilio Lupo sull'impiego della prosopopea nei prologhi teatrali nonché alla personificazione menandrea del Biasimo, citata come esempio da Ermogene e Aftonio).¹¹¹ Più ricettivo è in tal senso Giulio Cesare Scaligero che nei *Poetices libri septem* si mostra ben consapevole della necessità di distinguere ambiti d'applicazione diversi del medesimo espediente retorico. La prosopopea è infatti concepita da Scaligero come una figura duplice: il primo modo («ubi ficta persona introducitur») corrisponde ad invenzioni poetiche come la Fama e la Fame in Virgilio e Ovidio, o ancora le Furie, l'Ira e il Furore secondo quanto affermato da Quintiliano; il secondo modo non implica tanto la finzione di una *persona*, quanto l'attribuzione di un discorso ad un determinato personaggio. Il primo modo della prosopopea, che non è una semplice figura, ma una «pars argumenti poetici», trova applicazione «in scaenis».¹¹² Purtroppo la trattazione relativa alle prosopopee

¹¹⁰ G.G. TRISSINO, *La quinta et la sesta divisione della Poetica*, Venezia, Giovanni Bonadio, 1562, c. 44r-v (si cita il testo da *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, II, pp. 7-90: 84-85): «La prosopopeia ancora si usa, la quale è una formazione di persone nuove alle quali si attribuiscono varii e diversi sermoni. E queste non solamente si fingono di uomini vivi, ma di morti, et ancora di angeli, e di dèi, e di cose inanimate come sono arbori, monti, città, e simili. E questa cosa usandola bene dà grandissima vaghezza ai poemi, di che ne è piena l'opera di Omero, e quella di Virgilio, e quella di Dante, e quella del Petrarca; il quale non solamente forma la persona della sua Laura già morta che li parla, ma ancora forma la persona di Amore che litiga con esso, e quella della Morte, e quella del Tempo, et altre. Alle quali si denno dare i propri e convenienti costumi». Cfr., sulla stessa linea, A. LIONARDI, *Dialogi della inventione poetica*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554, pp. 65-66 (cfr. *Trattati di poetica e retorica...*, cit., II, pp. 213-292: 273); G. DENORES, *Breve trattato dell'oratore*, Padova, Simone Galignani, 1574, c. 26r (cfr. *Trattati di poetica e retorica...*, cit., III, pp. 103-134: 132); C. PELLEGRINO, *Il Carrafa, o vero della epica poesia*, Firenze, Iacopo Sermartelli, 1584, p. 136 (cfr. *Trattati di poetica e retorica...*, cit., III, pp. 309-344: 316); N. ROSSI, *Discorsi intorno alla tragedia*, Vicenza, Giorgio Greco, 1590, c. 34v (cfr. *Trattati di poetica e retorica...*, cit., IV, pp. 61-139: 99).

¹¹¹ Interessante a questo proposito quanto si legge in uno scolio al brano di Aftonio sulla prosopopea nell'ed. APHTHONII SOPHISTAE *Progymnasmata partim a Rodolpho Agricola*, cit., dove il Biasimo menandreo è accostato alla Pazzia dell'erasmiano *Encomium Moriae* (ivi, c. 118v).

¹¹² JUL. CAES. SCALIG., *Poet.*, 3.47, 422-424: «Prosopopeia vero duplex est. Primus modus, ubi ficta persona introducitur, ut Fama a Vergilio et Fames ab Ovidio. Haec non est figura, sed pars

teatrali che l'umanista promette di includere alla fine del libro non fu mai completata. Dobbiamo quindi limitarci a prendere atto dell'attenzione che egli mostra per questo particolare impiego della figura.

Piena consapevolezza dell'ampio spettro di possibilità offerte dalla prosopopea affiora nell'*Arte poetica* di Antonio Sebastiano Minturno, che propone una classificazione della figura tra le più esaustive di metà Cinquecento. L'umanista individua sette «modi» in cui si realizza la prosopopea:

1. dando voce a cose insensate o ad animali bruti;
2. dando forma alle cose che non l'hanno;
3. dimostrando i ragionamenti, e gli affetti espressi degli huomini;
4. introducendo ragionamenti di finte persone;
5. con parlar finto d'alcuna persona incerta;
6. con dimostrare senza la presenza della persona;
7. con parlare obliquo.¹¹³

I numerosi esempi prodotti da Minturno provengono per lo più da Virgilio e dal Petrarca di *Trionfi* e *Canzoniere*, attestando l'impiego della figura nella lirica e nell'epica (l'esclusione dell'oratoria a favore di esemplificazioni tratte dalla poesia si spiega con la natura del trattato, programmaticamente destinato all'arte poetica).

Il «modo» che ci riguarda più da vicino è il secondo:

Diamo anco forma, e volto alle cose, che non hanno figura: sì come alla Fama Virgilio; alla Morte, e alla Vita Ennio; alla Fame, e all'Invidia Ovidio; alla Ricchezza, e alla Povertà Aristophane; alla Morte altresì, e alla Fama, ad Amore, al Tempo, alla Eloquenza, e alla Sapientia il Petrarca. Et io, alla Peste in una delle mie

argumenti poetici. Hanc fictionem appellat Quintilianus ἰδεῶν, ut Dirarum et Irae et Furoris. Quales multae in Scaenis a nobis in fine huius libri declaratae sunt» (si cita dall'ed. J.C. SCALIGER, *Poetices libri septem*, ed. L. Deitz-G. Vogt Spira, Stuttgart, Fromman, 1993-2003, 5 voll.). Il riferimento quintiliano va ovviamente a QUINT., *Inst. or.*, 9.2.36.

¹¹³ A.S. MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1564, pp. 393-395; ma cfr. anche la più stringata definizione in IDEM, *De poeta*, Venezia, Giordano Ziletti, 1559, p. 522 («*Conformatio*. Age vero quam saepe eloquentia, quae muta sunt, inducuntur, ut Achillis equus ab Homero, Polydori cinis a Marone, amnes ab utroque formaque induuntur expertia figurae, ut famam Virgilius finxit, mortem, vitamque Ennius, famem, invidiamque Ovidius, opulentiam et paupertatem Aristophanes. Omitto, ut hominum sermones, ut mores, ut affectus, ut vultus exprimantur. Haec enim fere sunt, in quibus tota versatur poesis, atque his quidem disputationibus conati sumus, ut quemadmodum ea describantur, doceamus, sed tamen privatim id erit eiusmodi, [...]»).

Selve Latine; e in un'altra al Piacere, e alla Vertù.¹¹⁴

La casistica proposta è variegata: essa include – come già in Quintiliano – le personificazioni di Virgilio, Ovidio ed Ennio, accostate alle analoghe volgari dei *Trionfi* petrarcheschi e delle *Selve* del medesimo Minturno.¹¹⁵ La serie è però integrata da un interessante esempio teatrale: le personificazioni di Ricchezza e Povertà, personaggi del *Pluto* di Aristofane. Con il riferimento alla commedia aristofanea, che risente forse del rinato interesse cinquecentesco per il commediografo greco, Minturno accomuna ambigualmente nel segno del dar «forma e volto alle cose che non hanno figura» prosopopee tipologicamente diverse: mentre la Fama, l'Invidia e le altre personificazioni di marca virgiliano-ovidiana vivono all'interno della narrazione poetica, dando adito a descrizioni spesso virtuosistiche del loro aspetto e dei loro attributi, Ricchezza e Povertà sono veri e propri personaggi che prendono forma e vita attraverso le parole che pronunciano. La distinzione tra queste due “funzioni”, messa in evidenza da James Paxson nel suo importante studio sulla poetica della personificazione, è importante nell'ottica di una classificazione della figura.¹¹⁶ La definizione di Minturno è ambigua perché evidenzia l'analogia sostanziale tra una personificazione evocata all'interno del discorso poetico e una personificazione che di quel discorso si fa interprete diretta – si tratta, in entrambi i casi di dar corpo ad un'entità astratta –, ma non ne rileva la differenza formale. D'altro canto, similmente a Giambullari, Minturno ascrive al medesimo «modo» le apostrofi petrarchesche all'Invidia, alla Morte e alla Terra, confermando la flessibilità del proprio schema.

Per una chiara individuazione della specificità d'uso delle personificazioni in ambito teatrale occorre attendere la grande opera di esegesi aristotelica di Ludovico Castelvetro. Nella sezione della *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e*

¹¹⁴ MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., pp. 393-394.

¹¹⁵ QUINT., *Inst. or.*, 9.2.36.

¹¹⁶ PAXSON, *The poetics of Personification*, cit., pp. 20-21.

sposta dedicata ai tre modi dell'imitazione, il commentatore si sofferma con precisione sui «parlatori introdotti nella narrazione». Leggiamo il brano del filosofo greco nella traduzione castelvetrina:

Ora [segue] appresso la terza differenza di queste, [cioè delle rassomiglianze], la quale è come altri possa rassomigliare ciascuna maniera di queste [cioè delle differenze]. Perciòché avviene che alcuna volta si fa la rassomiglianza e con quelle medesime cose e di quelle medesime cose, o raccontando altri o divenendo un'altra cosa, secondo che fa Omero, o come [standosi] quello stesso e non tramutato, o [essendo] tutti i rassomiglianti come occupati in facende e operanti.¹¹⁷

L'imitazione poetica può essere di tre tipi: narrativa (il poeta non abbandona mai la propria persona); mimetica (gli attori interpretano i personaggi); mista (il poeta racconta, ma cede talvolta la parola ai personaggi «divenendo un'altra cosa» da sé: è questa, come si è visto, una delle possibili declinazioni della prosopopea). Come osserva Castelvetro, Aristotele usa il «sesso neutro» nella formula «divenendo un'altra cosa [ἢ ἕτερόν τι γινόμενον]» perché i poeti non introducono a parlare solamente «o uomo o donna, ma altra cosa ancora». Esistono infatti vari tipi di «parlatori introdotti nella narrazione»: oltre agli uomini, alle divinità, agli animali «sensibili e vegetabili», alle «cose insensate e vegetabili», il commentatore ricorda la categoria che ci interessa:

quelle affezioni o vizi o virtù dell'animo nostro che appresso la religione pagana non hanno deità personale né certo nascimento come hanno gli altri suoi iddii, come sono invidia, odio, perseveranza, castità, alle quali aggiungere si possono le condizioni e gli stati degli uomini, come ricchezza, povertà, gloria, infamia, nobiltà, viltà e simili; e di questa schiera sono ancora le città e le provincie, le quali cose tutte si figurano in forma di donna o d'uomo e s'attribuisce loro la favella umana e sono stimate accostarsi alla natura divina.¹¹⁸

Il catalogo castelvetrino è ineccepibile nella sua completezza: Ludovico elenca alcuni generi (affezioni, vizi, virtù, condizioni e stati umani, città e province) che coprono gran parte del vasto repertorio di soggetti personificabili e individua le

¹¹⁷ L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Vienna, Caspar Stainhofer, 1570 (si cita dall'ed. a c. di W. Romani, Bari, Laterza, 1978-1979, I, p. 65; cfr. ARIST., *Poet.*, 1448a 19-24).

¹¹⁸ CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, cit., I, pp. 73-74.

due componenti essenziali della personificazione (forma e favella umane) evidenziandone la vicinanza alla rappresentazione antropomorfa di divinità.¹¹⁹ Nelle pagine suggestive in cui Castelvetro si sofferma sul modo in cui il poeta deve assegnare i nomi ai propri personaggi, egli offre inoltre alcuni esempi concreti di «prosopopee di cose senza anima e invisibili» in ambito comico (le personificazioni aristofanee già citate da Minturno) e tragico: Βία (la Forza) e Κράτος (il Potere) nel *Prometeo legato* di Eschilo.¹²⁰ Analogamente a quanto accade per le metafore ben riuscite, prosopopee di tal fatta colpiscono e diletmano il pubblico – come afferma il commentatore in un altro passo della *Poetica vulgarizzata* – per la loro «novità miracolosa e non usitata».¹²¹

4.2 La Lezione della prosopopea di Francesco Bonciani

Il carattere “miracoloso” della figura, che desta meraviglia e stupore nel pubblico, è oggetto specifico d'indagine nella *Lezione della prosopopea* (1578) di Francesco Bonciani, *unicum* nel panorama critico-teorico cinquecentesco.¹²² L'autore, membro dell'Accademia fiorentina, ritaglia infatti un significato preciso della figura, ossia quello etimologico di «finzione di persone», e come tale la descrive analiticamente, rivelando una serie di implicazioni illuminanti sulla coeva fortuna teatrale della personificazione di enti astratti. Come spiega Bonciani, la «finzione di persone» riguarda due generi di cose: le «incorporee» da un lato, «le inanimate e i bruti» dall'altro. Le prime possono essere «finte in figura

¹¹⁹ La lista castelvetrina anticipa di fatto il programma esposto nel sottotitolo cit. dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, in cui si specifica che l'opera include «diverse imagini di virtù, vizi, affetti, passioni umane, arti, discipline, umori, elementi, corpi celesti, province d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo ed altre infinite materie» (cfr. qui, *Introduzione*, § 1).

¹²⁰ CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, cit., I, pp. 258, 260.

¹²¹ Ivi, I, p. 39.

¹²² F. BONCIANI, *Lezione della prosopopea* [Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. 2237, cc. 96-109], in *Trattati di poetica e retorica...*, cit., III, pp. 237-253; indicazioni bio-bibliografiche su Francesco Bonciani in R. CANTAGALLI, *Francesco Bonciani*, in *DBI*, 11 (1969), pp. 673-674; su alcuni brani della *Lezione della prosopopea* si sofferma R.L. MONTGOMERY, *Allegory and the Incredible Fable: The Italian View from Dante to Tasso*, «Proceedings of the Modern Language Association», 81 (1966), 1, pp. 45-55.

umana, come l'invidia in forma di donna pallida e magra»; quanto alle seconde, è possibile farle «favellare e discorrere come persone, il che fece Omero introducendo a parlare il caval di Achille». Bonciani specifica che la «finzione di persone» può avvenire «vestendosi l'altrui persona» o «narrando egli stessi senza tramutarsi in altrui»: il primo caso è quello di Esopo che parla in persona degli animali protagonisti dei suoi apologhi; il secondo è invece quello di Dante che «nel suo divin poema molti spiriti celesti et infernali dipinse» (ma lo stesso Dante fece uso del primo modo, introducendo per esempio a parlare Caronte dopo averlo descritto).¹²³ A prescindere dal modo in cui si realizza, la «finzione di persone» è un forma di imitazione e, giacché la prosopopea implica per statuto l'imitazione di cose «false e impossibili», l'accademico deve giustificare quella che potrebbe sembrare una contraddizione in termini: com'è infatti possibile imitare, ovvero rappresentare ciò che non esiste o che non ha forma visibile? Dopo aver ricordato che ritrarre «col parlare quello che non è stato o non può essere» genera meraviglia, diletto e – secondo il paradigma aristotelico – apprendimento, Bonciani individua una necessità d'ordine epistemologico che starebbe all'origine della prosopopea:

dovendo noi ragionare delle beate menti e delle sostanze separate e di lor operazione, nol potemmo fare senza ricorrere a quelle voci che tali essenze ci manifestassono; ma elle son tanto remote da' sentimenti nostri e dal nostro intelletto che voci proprie non abbiam saputo loro assegnare, onde siamo stati sforzati servirci di quelle che ne significano le nostre operazioni, le quali sono le più degne che noi conosciamo. Per questo attribuiamo a Dio lo 'ntendere, il volere, il ricordarsi, comeché queste cose sieno in lui d'altra guisa che negl'altri non sono.¹²⁴

L'autore applica alla prosopopea il principio che sta alla base della catacresi (*abusio*), metafora impiegata per nominare oggetti cui non corrispondano nomi specifici.¹²⁵ Non potendo parlare di nozioni sovrumane quali le «beate menti» e le «sostanze separate» perché sfuggono, in quanto tali, al dominio intellettuale

¹²³ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 237.

¹²⁴ Ivi, p. 239.

¹²⁵ Cfr. almeno LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., § 178, p. 105: «Un tropo che non coesiste con un *verbum proprium* per la definizione di una cosa che ha appunto bisogno di definizione, ma che invece nella *consuetudo* occupa il posto del *verbum proprium*».

umano, siamo costretti ad attribuire loro la corporeità e la tangibilità che ci sono proprie. Il principio, suffragato dall'*aucltoritas* dantesca del quarto canto del *Paradiso*,¹²⁶ in cui Dante giustifica la rappresentazione antropomorfa di demoni e angeli, è lo stesso cui ricorre la teoria artistica coeva per legittimare l'impiego di pitture che rappresentano vizi e virtù personificati.¹²⁷ La prosopopea nell'accezione di personificazione di enti astratti si conferma così un potente strumento a disposizione del poeta (ma non solo del poeta) per rendere visibile e accessibile ciò che non lo è.

Una volta individuate le origini della figura, Bonciani la definisce come «imitazione di cose impossibili in maniera convenevole», specificando che può essere «fatta nel modo narrativo semplice o misto o nel rappresentativo, a fine d'insegnare o dilettaie o persuadere».¹²⁸ Isolando la pratica oratoria dei discorsi fittizi, anch'essi «finzione di persone», e riconducendola alla categoria erenniana e quintiliana di *sermocinatio*, il letterato preferisce considerare la prosopopea esclusivamente nei termini di imitazione di cose impossibili e individua una tipologia quadripartita di impossibilità: (1) è pratica diffusa tanto presso i cristiani, quanto presso i pagani attribuire forma umana a Dio, agli angeli e agli spiriti che non sarebbero altrimenti figurabili, «non ci potendo noi immaginare cosa che non sia corporea»;¹²⁹ (2) è concesso dar forma umana ad entità astratte di varia natura; è infine possibile assegnare la parola ad (3) animali, piante e (4) corpi inanimati.¹³⁰

¹²⁶ DANTE, *Pd*, 4.40-48: «Così parlar conviensi a vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno. / Per questo la scrittura condescende / a vostra facultate, e piedi e mano / attribuisce a Dio, et altro intende; / e Santa Chiesa con aspetto umano / Gabriel e Michel vi rappresenta, / e l'altro che Tobbia rifece sano».

¹²⁷ Cfr., più avanti, il paragrafo dedicato al confronto con la trattistica sulle arti figurative (§ II.4.3).

¹²⁸ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 239.

¹²⁹ Ivi, p. 240: «la prima è quando si attribuisce la forma dell'uomo a Dio ottimo e grandissimo, alli angeli, alle anime de' beati et alle demonia, il che si vede far tutto di dalli uomini della nostra religione e 'l medesimo facevano i gentili de' lor falsi iddii così celesti come infernali e marini; la qual finzione, oltre a quello che s'è detto, può derivare perché non ci potendo noi immaginare cosa che non sia corporea, gl'uomini idioti s'inducono a credere queste sostanze invisibili non essere altrimenti fatte che ci siamo noi, specialmente perché essi stimano la forma dell'uomo essere oltre ad ogni altra sublime e perfetta; et è questa opinione tanto da ognuno ricevuta che, comeché ella sia falsa et impossibile, l'uso nondimeno l'ha renduta verisimile».

¹³⁰ Ivi, p. 241: «Imitansi ancora gl'animali bruti e le piante, e' membri stessi degl'animali a

Soffermiamoci sulla «seconda maniera», affrontando la quale Bonciani fornisce alcuni spunti di notevole interesse:

La seconda maniera sono varie passioni et abiti dell'animo nostro come le virtù e l'arti e le scienze, e nella medesima schiera si posson riporre le città e le province finte tutte in forma umana et imitate come se corpo et anima ragionevole avessero; il che forse è nato perciò che i poeti, volendo scoprire per util nostro la natura di queste passioni, né potendo far ciò co' termini propii dell'arte, perché essi diverrebbero quel tale artefice, ce l'andarono insegnando sotto questi velami, i quali intanto le ci manifestano che poco più farebbono le proprie diffinizioni; anzi, la moltitudine rozza le comprenderà meglio di questa scorza coperte, che se avanti le si proponessero ignude. E questo ancora ad[i]viene perciò che le cose che son finte adoperare o son dipinte alla azione acconce, muovono più lo intelletto nostro.¹³¹

L'espedito di rappresentare in forma umana entità astratte come le virtù, i vizi e le passioni dell'animo (la lista è affine a quella castelvetrina) avrebbe quindi origine – come ogni forma di poesia – nell'intento pedagogico dei poeti che, non potendo trattare tali oggetti intellettuali in quanto tali, hanno dovuto ricorrere al «velame» della figura.¹³² Il manto poetico si rivela infatti più efficace della nuda verità: Bonciani spiega che le «proprie diffinizioni» delle cose – paragonabili ad un ipotetico grado zero del linguaggio – non aggiungono nulla al significato dei concetti espresso attraverso la finzione poetica. La «moltitudine rozza», ovvero la massa degli illetterati cui si rivolge *in primis* la poesia concepita in chiave pedagogica, comprenderà anzi più facilmente i contenuti se rivestiti della «scorza» poetica. Se tale riflessione vale genericamente per il linguaggio figurale, la personificazione si caratterizza per un'efficacia particolare perché – e qui Bonciani riprende la trattazione aristotelico-demetriaiana sulla metafora attiva – le cose finte in azione colpiscono più fortemente l'animo umano.¹³³

Detto questo, sorge spontaneo un dubbio relativo all'imitazione di oggetti impossibili, ovvero di oggetti che, in quanto astratti, cadono al di fuori delle

discorrere fra di loro come se ragione avessero, che è la terza spezie di cose atte alla prosopopea. E la quarta i corpi inanimati, come gl'elementi e le pietre, e' metalli finti ancora essi nel medesimo modo che degl'altri s'è detto; le quali due ultime spezie fur quelle [...] che diedero origine alle favolette chiamate apologi».

¹³¹ Ivi, pp. 240-241.

¹³² Cfr. il brano cit. di CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, cit., I, pp. 73-74.

¹³³ ARIST., *Rhet.*, 1410b 35, 1411b 32 sgg.; DEMETR., *De eloc.*, 81.

nostre possibilità percettive. Ispirandosi tanto alla discussione aristotelica sulla fantasia,¹³⁴ quanto alla distinzione platonica tra imitazione icastica e imitazione fantastica,¹³⁵ Bonciani risolve la spinosa questione chiamando in causa l'istanza combinatoria dell'immaginazione: la fantasia, che rielabora i dati esperienziali acquisiti dall'uomo attraverso la percezione sensibile, non crea immagini *ex nihilo*, ma combina le nozioni custodite dalla memoria. L'immagine prodotta potrà essere inesistente in sé – non rappresentare cioè un oggetto realmente esistente – ma esisterà necessariamente nelle parti che la compongono.¹³⁶ Le chimere, i centauri e ogni altra sorta di mostri che non esistono nella realtà, esistono nella fantasia e, come tali, possono essere oggetto di imitazione.¹³⁷ Il procedimento che anima la prosopopea risponde alle stesse dinamiche:

Somigliantemente procede la prosopopea la quale accoppia diverse nature, e togliendo dall'uomo la favella e 'l discorso, l'attribuisce al bruto, o vero prendendo la figura umana, la consegna a cosa che priva sia d'ogni forma visibile; né è però che queste cose separatamente non sieno, perciò che e la favella e 'l bruto e la forma umana e la virtù sono; non è già uno animale senza ragione che discorra, né è la virtù una donna; ma essendo concesso alla fantasia l'immaginarle così, non ci vien già negato il dare ad intendere altrui sì fatte immaginazioni e per conseguenza imitarle.¹³⁸

¹³⁴ ARIST., *De an.*, 427b 15-20.

¹³⁵ PLAT., *Soph.*, 235d-236c.

¹³⁶ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 242: «E nel vero se noi prendessimo ad imitare cosa del tutto diversa da quelle che sono state da' nostri sensi comprese, noi ci affaticheremmo indarno, poiché elle non che altro mancano d'ogni qualità da farcisi palese. Nientedimeno egli è anche, dall'altro canto, manifesto che avendo noi varie cose conosciute, la fantasia nostra confonde talora le nature di esse, formandone una quanto al tutto diversa da tutte l'altre, ma simile nelle parti: e tali furono le chimere, i centauri e gl'altri mostri finti da' poeti».

¹³⁷ *Ibidem*: «Le quali cose, comeché non possano giamai essere di maniera che elle diventino oggetto de' sentimenti nostri, nondimeno elle possono avere lor essere nella fantasia, e questo è a sufficienza perché esse divengano materia dell'imitazione; poiché non si dice cotale imitazione essere di cose che sieno nella natura, ma di cose finte et immaginate». Alla medesima tipologia appartengono in ambito figurativo i capricci e le grottesche, frutti di un'immaginazione fervida che scompone e ricomponne le cose del mondo a suo piacimento: «Onde noi veggiamo tutto giorno i nostri dipintori imitare con la loro arte le sirene, le sfingi e' cerberi; e per ventura la guisa di pittura da noi chiamata "grottesca" è della medesima maniera, non potendosi negare che ella ancora non imiti in qualche modo, comeché ella ritragga cose impossibili, come è l'accozzare insieme membra di diversi animali e congiungergli, se ben le viene, con foglie et altre parti d'alberi, come si vede; né guari da questa lontane son quelle pitture de' Fiamminghi che noi "sogni" addomandiamo» (*ibidem*).

¹³⁸ *Ibidem*.

Successivamente Bonciani si sofferma sui tre modi in cui può essere impiegata la prosopopea, che corrispondono alle tre modalità dell'imitazione poetica previste da Aristotele.¹³⁹ Per la narrazione semplice e il modo narrativo misto il letterato cita esempi petrarcheschi (la personificazione dell'Italia e la passione amorosa personificata nella figura di Amore);¹⁴⁰ ben più articolata l'esemplificazione relativa al modo rappresentativo, che prende le mosse dal teatro greco-latino:

Nel modo rappresentativo s'usò la medesima figura per gl'antichi per introdurre nelle lor tragedie quelle false deità, e Plauto se ne servì nella sua tragicomedia, e non dubitò ancora di rappresentare nel prologo del *Trinummus* la Lussuria e la Povertà.¹⁴¹

La rassegna include le divinità, personaggi ampiamente diffusi nel teatro antico (Bonciani ricorda l'*Anfitrione* plautino), e personificazioni come la Lussuria e la Povertà, impiegate nel prologo del *Trinummus*. La notazione è doppiamente interessante perché conferma la natura del prologo teatrale come spazio adatto alla messa in scena di astrazioni personificate (si ricordino le osservazioni di Rutilio Lupo a questo proposito), ed individua nell'esempio plautino il modello legittimante per il ricorso alle personificazioni nei prologhi teatrali del Rinascimento.¹⁴² Se infatti la trattatistica retorica greca diffusa nel corso del Cinquecento (si pensi in particolar modo ad Ermogene ed Aftonio) propone come esempio canonico di personificazione il Biasimo menandro, del testo in questione – giustappunto un prologo – non resta che un frammento difficilmente accessibile ai letterati del tempo.

¹³⁹ ARIST., *Poet.*, 1448a 19-24.

¹⁴⁰ PETRARCA, *Rvf.*, 53.10-14; 151.9-12.

¹⁴¹ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 243.

¹⁴² Per un inquadramento delle questioni più rilevanti in merito agli sviluppi del prologo teatrale rinascimentale cfr. E. GOGGIO, *The prologue in the comedie erudite of the 16th Century*, «Italice», 18 (1941), 3, pp. 124-132; N. BORSELLINO, *Prologo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1968, VIII, pp. 526-534; A. RONCONI, *Prologhi "plautini" e prologhi "terenziani" nella commedia italiana del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 197-217; D. RIPESIO, *Nova commedia v'appresento. Il prologo nella commedia del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989; su alcuni aspetti d'uso della personificazione allegorica nei prologhi teatrali ci si permette di rimandare a E. REFINI, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», 35 (2006), 3, pp. 61-86.

Sul versante dei “moderni”, Bonciani delinea un quadro ancor più eterogeneo:

Al presente s'usa ciò in quegli spettacoli che noi propriamente chiamiamo «rappresentazioni», come fu quella che in Santo Spirito si recitò più anni sono, nelle quali s'imita Iddio stesso e gli spiriti celesti, attribuendo loro forma e favellare umano. E questa maniera per ventura, comeché le maschere in se stesse abbiano avuto altra origine, ha dato forma alle nostre mascherate nelle quali si rappresentano varie e diverse cose incorporee in abito umano, come l'Ore e 'l Tempo e la Natura et altre, favellare per utile o diletto nostro, che tal facultà non hanno; e tali furo le farfalle e' pippioni, le quali finzioni non sono altro che una prosopopea nel modo rappresentativo.¹⁴³

L'accademico individua nella personificazione un elemento comune a generi teatrali molto diversi, ma ben radicati nella tradizione fiorentina. Le «rappresentazioni» sacre in cui si introducono a parlare Dio e gli spiriti celesti, genere costantemente presente nella storia del teatro fiorentino dai tempi di Lorenzo il Magnifico alla prima metà del Seicento, convivono con un genere tipicamente tardo-cinquecentesco come la mascherata:¹⁴⁴ la festa di corte (solitamente un matrimonio) offre l'occasione per l'allestimento di sontuosi spettacoli che trovano nella rappresentazione di «varie e diverse cose incorporee in abito umano» la propria ragion d'essere.¹⁴⁵ Le Ore, il Tempo, la Natura e molte

¹⁴³ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 243.

¹⁴⁴ Si coglie l'occasione per segnalare che un *Discorso sopra le maschere* di Bonciani, indicato da Weinberg (*Trattati di poetica e retorica*, cit., III, pp. 493-494) come incluso nel ms. miscellaneo Magl. IX.125 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, è in realtà mancante. Non è stato per il momento possibile reperirne altra traccia.

¹⁴⁵ Per alcune indicazioni bibliografiche sulle sacre rappresentazioni, cfr. qui, § I.2, nota 38; sugli spettacoli al tempo di Lorenzo, cfr. il catalogo della mostra *Le temps revient - 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a c. di P. Ventrone, Milano, Silvana, 1992. Per mascherate e feste di corte nel tardo '500, oltre al classico A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, in IDEM, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a c. di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 163-226, cfr. la sezione dedicata a Firenze in L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977. Altri contributi cui fare riferimento: G. GAETA BERTELÀ-A. PETRIOLI TOFANI, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di Disegni e incisioni*, Firenze, Leo S. Olschki ed., 1969; N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975; A.M. TESTAVERDE MATTEINI, *L'officina delle nuvole. Il teatro mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, Milan, Edizioni Amici della Scala, 1991; E. GARBERO ZORZI, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Leo S. Olschki ed., 2001.

altre astrazioni personificate si presentano al pubblico nella meraviglia di un contesto che, se nelle intenzioni degli ideatori si fa portatore di significati riposti, colpisce più rapidamente i sensi che l'intelletto degli spettatori.¹⁴⁶

Chiusa la parte analitico-descrittiva del suo intervento, Bonciani fornisce alcune regole per la costruzione di immagini personificate che suggeriscono interessanti paralleli con ambiti diversi da quello letterario. Le istruzioni offerte dall'accademico rispondono infatti ad un codice retorico che la poesia condivide con le arti figurative e con la mnemotecnica. Bonciani raccomanda anzi tutto di non personificare cose che «tanto poco dell'essere partecipano», ovvero cose che, una volta personificate, superino i limiti estremi della verosimiglianza e della convenienza.¹⁴⁷ L'indicazione resta peraltro vaga, affine a quella che nella teoria coeva della metafora insiste sulla necessità di non cercare analogie troppo peregrine tra gli oggetti implicati nel traslato. I confini entro i quali deve muoversi il poeta sono di difficile definizione e spettano di fatto al gusto personale e al senso della misura. L'esempio petrarchesco addotto dall'autore è di un certo interesse. Oggetto della prosopopea presa in considerazione sono i sospiri del poeta:¹⁴⁸ Petrarca li ha personificati in *Rvf* 117 ricorrendo al modo narrativo (ha cioè assegnato loro «movimento umano parlandone in terza persona»), ma non sarebbe stato accettabile rappresentarli (ossia portarli in scena), e tanto meno «descriverli partitamente, quasi le membra avessero e l'abito umano».¹⁴⁹ La visione diretta, ricorda infatti Bonciani, «è giudice troppo severo» e non concede

¹⁴⁶ Su questo aspetto, cfr. le preziose indicazioni di WARBURG, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, cit. p. 187, a proposito del primo intermezzo della celebre serie: «È indubbio che l'effetto del primo intermezzo doveva essere splendido e sorprendente; altra questione è però se poteva lasciare negli spettatori una chiara impressione sul significato dei personaggi e sulla loro reciproca connessione, giacché i mezzi specifici dell'arte drammatica, la parola e l'azione, non erano usati per chiarire il principale concetto [...] Pertanto se l'autore voleva che il senso della sua composizione fosse bene inteso, bisognava che parlasse più agli occhi che agli orecchi degli spettatori; perciò egli tentò di caratterizzare psicologicamente i suoi diversi personaggi usando un addobbo esteriore simbolico e vistoso, quale era noto al pubblico erudito come attributo degli esseri mitologici. Ma per il troppo zelo di andare dietro agli attributi cadde in combinazioni arbitrarie ed oscure».

¹⁴⁷ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 246.

¹⁴⁸ PETRARCA, *Rvf*, 117.5-8: «I miei sospiri più benigno calle / avrien per gire ove lor speme è viva; / or vanno sparsi e peur ciascuno arriva / là dov'io 'l mando, ché sol un non falle».

¹⁴⁹ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 246.

piena libertà all'artista.

Sono tuttavia le istruzioni relative alla vera e propria costruzione delle immagini che meritano un'attenzione particolare. La personificazione di una cosa – e Bonciani applica qui alla prosopopea le condizioni previste da Aristotele per la corretta rappresentazione dei caratteri¹⁵⁰ – deve essere coerente con la sua natura e ad essa conveniente («quella forma e quell'abito se le deve attribuire che alla natura sua si confaccia»). I due esempi proposti – le Preghiere omeriche e la Frode dantesca – sono estremamente indicativi perché mostrano due strategie retoriche diverse per dar vita ad una personificazione. Nel primo caso potremmo parlare di una modalità fisiognomica, nel secondo di una modalità più propriamente allegorico-metaforica:

fingansi pertanto le preghiere zoppe e grinze e di lunghi manti coperte per la tardità e lunghezza del favellare ch'usa colui che priega; e la Froda che di nascosto s'ingegna di nuocere e mostra nell'apparenza di voler giovare, come la figurò Dante in que' versi: «La faccia sua era faccia d'uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto. / Due branche avea pilose insin l'ascelle; / lo dosso e 'l petto et amendue le coste / dipinte avea di nodi e di rotelle».¹⁵¹

La personificazione delle Preghiere cui si riferisce Bonciani trova il proprio archetipo nell'*Iliade*: «le Preghiere son figlie del gran Zeus, / zoppe, rugose, losche d'entrambi gli occhi».¹⁵² Come spiega l'accademico fiorentino, i tratti fisici assegnati alla personificazione corrispondono all'attitudine che è propria di «colui che priega», lento e dimesso nel «favellare». Non è escluso che Bonciani avesse presente la disamina della personificazione delle Preghiere nelle *Quaestiones homericæ* attribuite a Eraclide Pontico cui si è già fatto riferimento. Rispondendo a coloro che criticano Omero per aver attribuito alle Preghiere, figlie di Zeus, «sembianze sordide e ripugnanti», l'autore delle *Quaestiones* si esprime a favore di un'interpretazione allegorica che privilegia la caratterizzazione fisiognomico-

¹⁵⁰ ARIST., *Poet.*, 1454a 16-33.

¹⁵¹ BONCIANI, *Lezione*, cit., pp. 246-247; per i versi sull'allegoria della Frode, cfr. DANTE, *If.*, 17.10-15.

¹⁵² HOM., *Il.*, 9.502-503.

morale della personificazione.¹⁵³

Con la Frode dantesca, incarnata dal mostro Gerione che traghetta Dante e Virgilio in Malebolge, ci troviamo di fronte ad un'immagine d'altro genere: mentre le Preghiere omeriche sono una personificazione a tutti gli effetti, vale a dire entità prive di corpo rappresentate in forma umana, Gerione risponde a quella dinamica inventiva combinatoria cui Bonciani faceva riferimento parlando di chimere, centauri e mostri vari. Il poeta costruisce un'allegoria dando corpo ad un concetto astratto attraverso la combinazione di elementi eterogenei: la faccia d'uomo giusto, che simboleggia la falsa benevolenza del fraudolento, si innesta su un corpo serpentiforme dotate di zampe leonine. Ogni dettaglio della figura, come notano puntualmente i commentatori antichi e moderni della *Commedia*, ha un significato specifico, più o meno facilmente individuabile per chi condivide il codice impiegato dal poeta. La «sozza imagine di froda», oltre a ricordare le numerose immagini mostruose che affollano la tradizione iconografica cristiana del Medioevo, rivela la propria funzione pienamente didascalica, comparabile alla tradizione delle immagini di memoria.

Riprendendo lo spunto ciceroniano per cui un'immagine corporea non può darsi senza un luogo opportuno in cui collocarla¹⁵⁴ – e qui le affinità delle istruzioni di Bonciani con la mnemotecnica si fanno ancora più evidenti – il letterato sottolinea la necessità di attribuire alle personificazioni una «stanza» appropriata, ovvero un luogo adatto:

Accade talora che a queste cose si attribuisce qualche stanza particolare e specialmente da' poeti, e questa ancora si richiede convenevole alla condizion loro. Però gl'antichi, conoscendo il sonno amatore della notte e del silenzio, finsero il suo abituro in profondissime valli circondate di selve, dove raggio di sole non penetrasse già mai e lontano dalle abitate regioni. E Virgilio nell'entrata dell'inferno collocò que' mali a' quali più dolce stanza non si convenia, e molto più convenevolmente fu tal luogo alla Discordia assegnato, che non furo i conventi delle religiose persone, e massimamente a chi debbe aver per mira l'introdurre buon costumi.¹⁵⁵

¹⁵³ HERACL., *Quaest. Hom.*, 37.2-3. Cfr., qui, § II.1, nota 34.

¹⁵⁴ CIC., *De or.*, 2.87.358.

¹⁵⁵ BONCIANI, *Lezione*, cit. p. 247.

Ottimi esempi di «stanza» appropriata ad una personificazione sono la casa del Sonno, descritta da Ovidio nell'XI canto delle *Metamorfosi*, e l'ingresso dell'Inferno, in cui Virgilio colloca opportunamente quei «mali» – ovvero i vizi – che non sarebbe conveniente disporre in altro luogo.¹⁵⁶ Un esempio negativo è invece quello ariostesco della Discordia. La critica nei confronti del poeta ferrarese non è esplicita, ma sufficientemente chiara: Ariosto, in ossequio all'istanza polemico-satirica che caratterizza gran parte dell'*Orlando furioso*, aveva infatti collocato la Discordia e tutti gli altri vizi nelle chiese e nei monasteri («i conventi delle religiose persone»), contravvenendo alla funzione moralistico-pedagogica che Bonciani individua come prioritaria nel profilo del poeta.¹⁵⁷

Una volta individuata la “scena” che possa fare da sfondo appropriato per questo teatro delle passioni, il poeta dovrà conferire alla «finta persona», sempre in termini di rigoroso rispetto del *decorum*, «quell'azione che conforme le sia» e le «parole ancora alla natura sua corrispondenti».¹⁵⁸ Per quanto riguarda le azioni, Bonciani si limita ad offrire un esempio negativo, ancora una volta tratto dall'*Orlando furioso*: il letterato non trova opportuno che l'arcangelo Michele appaia così «poco diligente esecutore de' comandamenti divini» da doverne addirittura «arrossare per la vergogna», e considera come disdicevole l'aggressività mostrata nei confronti della Discordia.¹⁵⁹ Analogamente le parole dovranno essere coerenti con le proprietà della «finta persona»: gli spiriti celesti non possono infatti esprimersi come i demoni e gli animali devono rivelare attraverso le parole la propria natura (fraudolenta nella volpe, rapace nel lupo,

¹⁵⁶ OVID., *Met.*, 11.592-649; VERG., *Aen.*, 6.236 sgg.

¹⁵⁷ ARIOSTO, *OF*, 14.76-84. Un'indagine apposita meriterebbe il trattamento cui Ariosto sottopone la tradizione medievale delle personificazioni allegoriche. Come testimoniano i casi del Silenzio e della Discordia, il poeta tende a ribaltare gli schemi più consueti e collaudati rivitalizzando in chiave satirico-polemica il ricorso tradizionale al codice allegorico della tradizione cavalleresca.

¹⁵⁸ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 247.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 247; cfr. ARIOSTO, *OF*, 27.35.1-4: «Nel viso s'arrossi l'angel beato, / parendogli che mal fosse ubidito / al Creatore, e si chiamò ingannato / de la Discordia perfida e tradito»; per la rissa con la Discordia, cfr. *ivi*, 27.38.1-2, versi citati esplicitamente da Bonciani («Indi le roppe un manico di croce / per la testa, pe 'l dosso e per le braccia»).

violenta nel leone, ecc.).¹⁶⁰

La *Lezione* di Francesco Bonciani, che sceglie di concentrarsi sulla prosopopea come espediente poetico, ha il merito di raccogliere le fila di una tradizione retorica che individuava nella figura uno strumento principalmente destinato all'oratoria (Bonciani stesso conclude la propria prolusione accademica fornendo alcune indicazioni sull'impiego strettamente oratorio della prosopopea).¹⁶¹ Soffermandosi sui possibili usi della figura nella lirica, nell'epica e nel teatro, il letterato offre un quadro variegato dell'impiego di una risorsa retorica che, strumento per eccellenza del linguaggio allegorico, costituisce una delle costanti più diffuse nella cultura letteraria ed artistica di Cinque e Seicento.

4.3 Il confronto con la teoria artistica

La necessità di giustificare il ricorso ad un espediente del tutto anti-realistico com'è quello della personificazione di enti astratti, difeso in virtù delle sue potenzialità didascaliche, trova riscontri importanti nella teoria artistica dell'età della Controriforma. Il ricorso alle immagini allegoriche e, più specificamente, alle personificazioni è d'uso comune nelle arti figurative tra Cinque e Seicento, tanto in ambito sacro, quanto in ambito profano. Dare «forma a quello che non è», come afferma Giovanni Andrea Gilio nel dialogo *Degli errori e degli abusi de' pittori*, consiste nel fingere «cose favolose», ossia oggetti che, privi di un correlato empirico, rischiano di forzare i limiti del *decorum* e della verosimiglianza.¹⁶² Il «favoloso» è infatti «quello che non è e non può essere», ovvero qualcosa di non rappresentabile, giacché all'uomo è dato di raffigurare soltanto ciò che egli conosce attraverso il filtro della percezione sensibile.¹⁶³ L'unico modo per dar forma a entità intellettuali che ne sono prive è dunque

¹⁶⁰ BONCIANI, *Lezione*, cit., p. 247.

¹⁶¹ Ivi, pp. 248-252.

¹⁶² G.A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564 (si veda il testo in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, a c. di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1961, II, pp. 3-115).

¹⁶³ GILIO, *Dialogo*, cit., p. 100.

conferire loro una corporeità che le renda visibili. Gilio propone l'esempio della personificazione del Furore per illustrare il modo in cui un poeta può procedere nella costruzione di un'allegoria personificata. Trattandosi di un moto dell'animo, occorre individuarne le proprietà caratterizzanti e dar loro corpo attraverso traslati figurativi:

Le cose favolose, poi, si fingono dandosi forma a quello che non è: come l'istesso poeta finge il Furore, il quale altro non è che un moto d'animo acceso circa il cor de l'uomo per qualche ricevuta ingiuria, con appetito di vendetta; al quale, per essere irregolato e bestiale, fu dato forma d'uomo mostruosa più tosto che naturale, e per mostrar la quiete e la pace come a quello contrarie, lo finse legato con grosse catene di ferro, con le mani dietro, che siede sopra tutte le sorti de armi et istrumenti bellici, come cose appartenenti al furore, a l'ira et al desiderio de la vendetta. In compagnia del Furore sogliono andare l'Orrore, lo Spavento, la Discordia, la Guerra, l'Odio et altre cose tali, ridotte in forma umana, con le qualità appartenenti a ciascuna.¹⁶⁴

La «finzione» di «dar forma umana a l'Onore et a la Virtù» è un espediente ampiamente sfruttato dagli antichi – che fecero spesso coincidere le personificazioni con le divinità – ed è stato puntualmente rifunzionalizzato dai cristiani che, «da questi esempi mossi, hanno imparato a dar forma umana a la Religione, a la Fede, a la Speranza, a la Carità et a l'altre virtù che, insieme con queste, vanno mescolatamente con le cose sacre e virtù teologiche si chiamano».¹⁶⁵ Come ha mostrato Paola Barocchi confrontando il brano di Gilio con le considerazioni che Johannes Molanus dedica alle *imagines ethicae* nel suo *De picturis et imaginibus sacris*, le personificazioni non sono concepite come semplici immagini, ma come modelli etici performativi che, rendendo visibili i *mores*, stimolano nel devoto osservatore una pratica di vita cristiana.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ivi, pp. 100-101. La descrizione del Furore evocata da Gilio in VERG., *Aen.*, 1.294-296.

¹⁶⁵ GILIO, *Dialogo*, cit., p. 102. Cfr. ancora ivi, p. 104: «Penso che dagli antichi abbino i moderni imparato l'uso di dar forma di donne a le virtù che liberali si chiamano, come la Geometria, la Filosofia, l'Astrologia, la Musica, la Rettorica, la Grammatica, l'Aritmetica, aggiungendovi anche la Teologia. E queste oggi si pongono per il più ne le piramidi e pili che si fanno ai prencipi et ai gentiluomini morti, che 'l mondo per famosi, per eccellenti e per grandi celebra». Per un inquadramento del dialogo di Gilio nell'ambito della teoria artistica coeva, cfr. S. PIERGUIDI, *Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù*, cit., *passim*.

¹⁶⁶ *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, cit., II, p. 609. Cfr. il passo completo in J. MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, et de ea earundem significationibus*, Lovanio, Hieronymus Welleus, 1570, c. 98v, che, attingendo ad una tradizione letteraria quantomai variegata, propone alcuni esempi

Se Gilio e Molanus si fermano a constatare l'efficacia performativa e disciplinante delle immagini, ivi incluse le personificazioni, Gabriele Paleotti, rivelando un approccio più raffinato, non esita ad affrontare la questione da un punto di vista più propriamente psicologico-conoscitivo.¹⁶⁷ Nel secondo libro del *Discorso intorno alle immagini*, il cardinale dedica due importanti capitoli alle «pitture delle virtù e dei vizii».¹⁶⁸ Dopo aver ricordato – analogamente a quanto farà trent'anni dopo Cristoforo Giarda nelle sue *Icones Symbolicae*¹⁶⁹ – l'efficacia con cui le immagini si imprimono nell'animo umano determinando reazioni comportamentali consone, Paleotti sottoscrive il desiderio platonico relativo alla possibilità di 'vedere' le virtù: «chi potesse con gli occhi rimirare la faccia della virtù et onestà, si accenderebbe di meraviglioso desiderio di quella».¹⁷⁰ Purtroppo, a detta del cardinale, la qualità delle immagini disponibili prodotte dagli antichi e dai moderni è pessima.¹⁷¹ Poiché la virtù e il vizio sono considerabili esclusivamente nei termini intellettuali del «genere» (la virtù e il vizio generalmente detti) e della «specie» (le virtù e i vizi particolari), risulta «molto

estremamente indicativi: «Propius vero ad nostrum institutum accedunt eae picturae, quae non solum imagines expriment, sed simul mores nostros formant, aut ad virtutem instigant. Hae enim ethicae dici merentur, et medium locum occupant inter prophanas et sacras. Quare eiusmodi observare non foret inutile. Quomodo videlicet Iustitia depingi soleat, de quo Lud. Coelius *Lectionum antiquarum* lib. 29. cap. 26 et A. Gellius *Noctium Atticarum* lib. 14. cap. 4. Quae soleat esse Discordiae imago, quam elegantissimis versibus describit Petronius Arbiter, apud Crinitum lib. 13. cap. 2. Quae Concordiae, quae Amoris, quae Invidiae, ac similibus».

¹⁶⁷ Cfr. L. SCORRANO, *Gabriele Paleotti e il catechismo dei pittori «teologi mutoli»*, «Studi rinascimentali», 3 (2005), pp. 113-127; V. CAPUTO, *Gli abusi dei pittori e la norma dei trattatisti: Giovanni Andrea Gilio e Gabriele Paleotti*, «Studi rinascimentali», 6 (2008), pp. 99-110.

¹⁶⁸ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna, Alessandro Benacci, 1582 (cfr. l'ed. moderna in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, cit., II, pp. 119-503). I capitoli in question, ivi, pp. 452-461; II, 43, *Delle pitture delle virtù e dei vizii, e della molta difficoltà in poterle rappresentare*; II, 44, *Alcuni avvertimenti per rappresentare le immagini delle virtù e vizii*.

¹⁶⁹ Cfr., qui, § I.1.

¹⁷⁰ PALEOTTI, *Discorso*, cit., p. 453; cfr. PLAT., *Phaedr.*, 250d; Paleotti ricorda anche la formulazione ciceroniana: «Facies honesti si oculis cerneretur, mirabiles amores excitaret sui» (CIC., *De off.*, 1.5).

¹⁷¹ PALEOTTI, *Discorso*, cit., p. 453: «non si vedono disegni antichi né moderni, che in parte alcuna agguagliano la grandezza et eccellenza loro [della virtù e dell'onestà, ndr], perché, da certe poche immagini in poi, molto ordinarie e trite, della Giustizia, Fortezza, Temperanza o simili, la schiera gloriosa di tante altre virtù resta come derelitta, parendo quasi smarrita la strada di rappresentarle, vedendosi che rari oggi si mettono o più tosto riescono in questa impresa».

difficile impresa il figurarli». Trattandosi infatti di «operazioni dell'intelletto» che si «intendono solamente in astratto», non ci è dato percepirle attraverso i sensi: «non potiamo noi così vestirle che le facciamo venire obietto del senso, né possiamo sottoporre agli occhi del corpo quello ch'è proprio della mente».¹⁷² Le soluzioni adottate dagli artisti si sono rivelate inefficaci e caratterizzate da due errori contrapposti: Paleotti è infatti critico nei confronti delle scelte concettose e incomprensibili di chi, volendo «partirsi dalle cose volgari», ha tentato di esprimere le virtù «con alti concetti e isquisite invenzioni», così come lo è verso la pratica trita delle personificazioni femminili, che avviliscono la dignità dei concetti spingendo l'osservatore ad ammirare la bellezza delle donne rappresentate più che la profondità dell'idea.¹⁷³

Passando alla *pars costruens*, il cardinale è tuttavia costretto a riconoscere che la personificazione è l'unica soluzione praticabile con una qualche speranza di esito positivo, analogamente a quanto si fa per rappresentare «le altre cose intelligibili et invisibili, che hanno veramente il loro essere reale, ma non però sottoposto al senso» (canonico è l'esempio degli angeli usualmente rappresentati in forma umana). Il procedimento, in teoria, è semplice: occorre individuare ciò che caratterizza la «sostanza» del vizio o della virtù che vogliamo raffigurare ed esprimerlo attraverso una forma sensibile che sia conveniente. Dopo aver dato alcune indicazioni generiche di contorno (ad una virtù si addice il «nitore», ad un vizio la «bruttezza»), Paleotti suggerisce di seguire l'esempio degli «autori gravi et approvati, che di queste cose hanno ragionato, e vedere come da quelli sono state

¹⁷² Ivi, p. 456.

¹⁷³ *Ibidem*: «Laonde si vede per esperienza che quelli che sinora hanno voluto rappresentare alcuna di queste virtù sono ordinariamente incorsi in uno de' due errori, che sono tra sé come estremi: l'uno è stato di quegli che hanno cercato di esprimerle con alti concetti et isquisite invenzioni, per partirsi dalle cose volgari; e questi hanno partorito opera tanto oscura et intricata, che senza l'aiuto appresso d'alcun valente filosofo o teologo non se ne può cavare i piedi, e resta il concetto loro incomprensibile. L'altro è stato di quegli che, volendo farle conoscere al popolo, le hanno figurate, come volgarmente si usa, in forma di donna con gli abiti et insegne che le si danno; il che viene tanto ad abbassare et avilire la grandezza loro, che perdono tutta la dignità e splendore della virtù, talché, dove dovriano queste imagini rapir l'animo per meraviglia et infiammarlo d'ardore di bontade, rendono più tosto negligente il pensiero, parendoli rimirare cosa commune e triviale, come sono le donne che si veggono ogni giorno».

descritte, valendosi del modo, in dipingerle col pennello, che quelli con la penna hanno tenuto».¹⁷⁴ Una prima lista di esempi, che include alcuni Padri della Chiesa e Luciano, si sofferma – citando il passo per intero – sull'Avarizia ritratta efficacemente da Giovanni Crisostomo. Paleotti prosegue poi il breve catalogo facendo riferimento anche ad «alcuni poeti cristiani e gentili» che hanno prodotto «materia non volgare a questo effetto», da Ovidio, Lucano, Silio Italico e Claudiano, all'immancabile Prudenzio, per arrivare fino al recente Battista Mantovano.¹⁷⁵ D'altra parte, confermando un leggero scetticismo nei confronti delle personificazioni di vizi e virtù, l'autore raccomanda la possibilità di raffigurare non l'astrazione personificata, ma personaggi reali che l'abbiano incarnata (spiccano in tale categoria i santi: emblematici i riferimenti a San Giorgio e San Cristoforo).¹⁷⁶

Le caute prescrizioni di Gabriele Paleotti si confrontano esplicitamente con le difficoltà insite nel ricorso alle personificazioni nelle arti figurative. A questo proposito, è estremamente significativo che le fonti additate come modelli da imitare siano testuali e non propriamente iconiche, così come la priorità della dimensione verbale-esplicativa emerge alla fine del capitolo sugli *Avertimenti per rappresentare le immagini delle virtù e vizii*, laddove Paleotti consiglia vivamente al pittore di integrare la figura con le parole:

E sopra tutto, per maggiore distinzione e chiarezza, lodaressimo assai alcuno breve e
significante motto, che venisse a dar anima e vita alla imagine; poi che, essendo

¹⁷⁴ PALEOTTI, *Discorso*, cit., pp. 458-459.

¹⁷⁵ Interessante, nella sua varietà, la lista di *auctoritates* ivi, pp. 459-460: «si come della umiltà e della fucata bellezza appresso il Nazianzeno; dell'iracondia et invidia appresso il Nisseno; dell'avarizia appresso S. Basilio; della eloquenza e della calunnia appresso Luciano; della giustizia, della discordia, della emulazione, del silenzio e di molte altre appresso altri autori, che ne hanno parlato giudiziosamente e molto a proposito per poter fare un ritratto de' detti loro e rappresentarlo al popolo: si come Tertulliano dipinge la imagine della pazienza nella orazione dove raccomanda questa virtù a tutti i buoni; e parimente S. Crisostomo descrive diligentemente l'avarizia e le sue parti [...] Potrassi parimente da alcuni poeti cristiani e gentili sciegliere materia non volgare a questo effetto; poi che con l'ingegno suo hanno mirabilmente espresse alcune cose, sì come, presso Prudenzio, della fede et idolatria, della castità e libidine, e di molte altre virtù e vizii; presso il Carmelitano, dei sette vizii capitali; presso Ovidio, della invidia e sua casa; presso Lucano, del lusso e della parsimonia; presso Silio Italico, della virtù e della voluptà; e presso Claudiano, della eternità; e così presso molti altri».

¹⁷⁶ Ivi, pp. 460-461.

formata di cose forse non molto note, viene a restare come corpo morto, se non è vivificato da alcune parole o dal luogo dello autore approvato, come di sopra in altro proposito si è discorso.¹⁷⁷

Similmente a quanto affermerà di lì a poco Cesare Ripa sull'opportunità di integrare le immagini con le parole, Paleotti spiega che il motto dà «anima e vita» alla figura rappresentata, realizzando compiutamente la personificazione.

¹⁷⁷ Ivi, p. 461.

III.

Tra teatro del mondo e teatro dell'anima. Sondaggi sul codice allegorico nel dramma morale del tardo Rinascimento

1. VERSO UN TEATRO DI FORMAZIONE

Come mostrano i testi di Bonciani, Gilio e Paleotti su cui ci si è soffermati, la prosopopea è figura particolarmente indicata per l'allestimento – reale o virtuale – di quel teatro degli affetti e delle passioni che informa di sé la cultura poetico-figurativa rinascimentale. Non è un caso che, avanzando verso la fine del Cinquecento, il ricorso alle personificazioni si intensifichi specialmente in ambito teatrale, trovando due canali privilegiati nella festa di corte e nella drammaturgia confessionale. Se nella prima è soprattutto la dimensione visiva-spettacolare ad imporsi, la seconda tende a privilegiare la forza icastica e persuasiva della parola, confermando peraltro quel nesso tra teatro e tradizione oratoria che aveva trovato una prima affascinante formulazione nell'*Institutio* di Quintiliano.

Non stupisce pertanto ritrovare la prosopopea nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, che la include tra le cosiddette «figure patetiche», ovvero «forme esprimenti alcun movimento dell'animo».¹ Prendendo le mosse da una teoria della conoscenza di stampo aristotelico, Tesauro raggruppa le figure che consentono di rappresentare «obietti non esistenti» (finzione, immaginazione, espressione, prosopopea, apostrofe) e assegna il primato alla prosopopea, «figura infra tutte l'altre miracolosa, che dona a' mutoli la favella».² Come spiega l'autore del *Cannocchiale*, le figure patetiche sono proprie dell'arte «histrionica» perché «rendono la oration patetica, et consequentemente alquanto tragica e teatrale»: in questo si distingue, come opportunamente sottolineato da Aristotele nel terzo

¹ E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 212.

² Ivi, p. 220.

della *Retorica*, lo stile «hipocritico, cioè simulato», da quello «historico». Mentre infatti quest'ultimo «rappresenta mortamente il concetto nelle morte pagine, con un dir piano e schietto», lo stile «hipocritico», «agitato da queste forme patetiche et contentiose, imprime non sol le parole nell'orecchio o il concetto nella mente, ma l'animo di chi parla nell'animo di chi ascolta».³ La parola viva dello stile «hipocritico cioè simulato», contrapposta alla parola morta di quello «historico», è dunque una parola che, oltre a rendere più agevole la trasmissione dei contenuti, è in grado di agire sull'animo dell'ascoltatore, manipolarlo, (ri)formarlo e, all'occorrenza, disciplinarlo.

La provenienza di Tesauro dalle file dell'ordine gesuitico, che egli abbandonò nel 1635, è una traccia di fondamentale importanza: la formazione del letterato in seno alla Compagnia di Gesù, come è stato più volte sottolineato, è decisiva nell'elaborazione di un sistema retorico-poetico di assoluta originalità che trova nelle potenzialità evocative e conoscitive del linguaggio verbale il proprio perno.⁴ Le considerazioni di Tesauro sullo stile «hipocritico» sono perfettamente in linea con il ruolo che la parola gioca nei programmi pedagogici propri della tradizione gesuitica. Come mostrato a più riprese da Marc Fumaroli, teatro e oratoria si saldano nel progetto culturale dei Gesuiti, finalizzato alla formazione non solo dei membri dell'Ordine, ma anche di laici che, spesso destinati a

³ Ivi, pp. 209-210.

⁴ Ci si limita ad alcuni rimandi essenziali. Oltre alle pagine dedicate a Tesauro in C. SCARPATI-E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 35-72, e ai saggi introduttivi alla rist. anast. cit. del *Cannocchiale*, si vedano alcuni recenti contributi che si soffermano su vari aspetti del profilo culturale tesauriano: M. FIORANI, *Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di ingegno del Cannocchiale aristotelico di Tesauro*, «Studi secenteschi», 46 (2005), pp. 91-129; A. BENASSI, *Lo "scherzevole inganno". Figure ingegnose e argutezza nel "Cannocchiale aristotelico" di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», 47 (2006), pp. 9-55; M. BISI, *Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel Cannocchiale aristotelico*, ivi, pp. 57-87. Per i rapporti di Tesauro con la tradizione gesuitica, cfr. le indicazioni offerte da G. DAMIANO, *Il Collegio gesuitico di Brera: festa, teatro e drammaturgia tra XVI e XVII sec.*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a c. di A. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 473-506; R. CARPANI, *Hermenegildus/Ermegildo: la tragedia cristiana nell'opera di Emanuele Tesauro*, «Comunicazioni sociali», 19 (1997), 2, pp. 181-220. Si vedano infine i capitoli dedicati a Tesauro in ZANLONGHI, *Teatri di formazione*, cit.

posizioni di prestigio sociale, sappiano calcare al meglio la scena del mondo.⁵ Tale modello, che non si esaurisce nell'esperienza gesuitica, ha un'ampia diffusione in Europa a cavallo tra Cinque e Seicento. Il teatro classico del *grand siècle* francese lo farà suo reinterprestando la componente allegorico-morale propria della drammaturgia confessionale nell'ottica della rappresentazione dei *moeurs* e della costruzione di caratteri psicologicamente complessi.

A differenza di quanto accade in Inghilterra, Germania e Spagna, la Francia si mostra infatti diffidente nei confronti dell'impiego dei personaggi allegorici e, più specificamente, delle astrazioni personificate. Come ha messo in luce Chris Rauseo, mentre il teatro barocco inglese, quello tedesco e gli *autos sacramentales* spagnoli continuano a fare ampio uso di personificazioni allegoriche che rappresentano funzioni morali,⁶ i drammaturghi francesi, in ossequio alla poetica classicista del verosimile, preferiscono dar corpo a tali funzioni attraverso la caratterizzazione psicologica di personaggi che agiscono all'interno di un'azione opportunamente congegnata.⁷ Il ricorso all'espedito della personificazione

⁵ Si vedano le sintetiche considerazioni sulla «parola parlata» come momento essenziale della pedagogia classicista in FUMAROLI, *Eroi e oratori*, cit., pp. 15-25; in particolare: «l'interpretazione drammatica era il cardine centrale nella genesi di una persona civile, di un io eloquente, adatto al dialogo vivo con l'altro» (ivi, p. 15); e ancora: «ricollegata dall'esercizio retorico all'esperienza della parola immagazzinata nelle biblioteche, il teatro è il vestibolo in cui la parola diventa atto e si prepara ad affrontare i rischi del gran teatro del mondo» (ivi, p. 18). Preziosa ricognizione sulla prosopopea nelle retoriche gesuitiche in FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, cit., pp. 269-270 (dove l'autore si sofferma sugli *Enrichissements de l'éloquence* di Étienne Binet, 1621); 358-360.

⁶ C. RAUSEO, *Moeurs et Maximes. Personnification, représentation et moralisation théâtrales, du «Gran teatro del mundo» au «Malade imaginaire»*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1998, p. 10. Per un inquadramento sulla componente allegorica nella drammaturgia coeva in Inghilterra e Spagna, cfr.: H. ZIMMERMANN, *Die Personifikation im Drama Shakespeares*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1975; A.A. PARKER, *The Allegorical Drama of Calderón. An introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, Dolphin Book, 1943. Per la Germania, resta ovviamente prioritario il riferimento a W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999; ma cfr. anche A. SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munich, Beck, 1968; e, incentrato sulla figura di Andreas Gryphius, D.W. JÖNS, *Das "Sinnen-Bild". Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart, Metzler, 1966.

⁷ RAUSEO, *Moeurs et Maximes*, cit., p. 16: «C'est pourquoi la personnification se passe de psychologie à ses risques et périls: le Vice et la Vertu, la Gloire et l'Amour, la Religion et le Temps seront d'autant plus efficaces sur le plan dramaturgique qu'on pourra croire à la réalité des rôles dans lesquels ils s'incarnent. Les rapports qu'entretiennent, dans la constitution du rôle, la psychologie et la personnification allégorique ne sont pas dialectiques; on aurait tort de croire à leur antinomie».

risponde evidentemente ad esigenze diverse: in un'ottica del tutto anti-realistica, non si tratta di dar vita ad un carattere, ma – come afferma Calderón de la Barca a proposito della sua opera – rappresentare un'idea.⁸ Parafrasando il drammaturgo spagnolo, Rauseo parla di «sermons imagés»: il codice allegorico basato sulle personificazioni permette infatti di portare sulla scena quei contenuti morali e quelle verità teologiche che, fatte immagini, danno vita al calderoniano «gran teatro del mundo».

Il quadro delineato dallo studioso non contempla la situazione italiana, ma nelle sue considerazioni più generali offre spunti critici e metodologici validi anche per un approccio al nostro teatro confessionale del tardo Rinascimento. Come si è detto, esso non si esaurisce nell'esperienza gesuitica, che è stata peraltro oggetto di studi numerosi e illuminanti.⁹ Il teatro della Compagnia di Gesù rappresenta infatti solo il capitolo più vistoso di un fenomeno d'ampio raggio che necessita ancora di approfondimenti specifici per poter essere più compiutamente messo a fuoco. Sullo sfondo della drammaturgia confessionale in latino, convivono esperienze di teatro etico-morale in volgare che costituiscono un importante tassello nella storia della pedagogia e della formazione cristiane.

Fortemente improntato al recupero di forme già proprie del teatro medievale, solo apparentemente oscurate dalla rifioritura della drammaturgia d'ispirazione classica, il teatro italiano d'argomento religioso e morale tra fine Cinque e inizio Seicento acquisisce progressivamente uno statuto ambiguo che,

⁸ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La segunda esposa y triunfar muriendo*, in IDEM, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1991, III, p. 427: il drammaturgo parla del proprio teatro religioso basato sull'impiego di allegorie personificate come di «Sermones / puestos en verso, en idea / representable, cuestiones / de la Sacra Teología / que no alcanzan mi razones / a explicar ni comprender». Molto fine il rilievo di Rauseo sulla teatralizzazione calderoniana del proprio pensiero: «Calderón, en passant de l'idée à l'acte, n'étoffe pas son concept, ne lui donne pas chair et os; il le dépouille, jusqu'à ce que le concept ressemble au Pauvre dans le Gran Teatro, auquel le Monde, au lieu de lui distribuer les attributs de son rôle, ôte les derniers haillons. Les *images*, chez Calderón, sont d'une richesse, d'un foisonnement, parfois aussi d'une ambiguïté sans pareils, comme nous aurons l'occasion de le voir; mais les attributs de l'*idée* ne sont souvent que des points de repère pour la commodité du spectateur» (RAUSEO, *Moeurs et Maximes*, cit., p. 23).

⁹ Cfr. la bibliografia citata qui, § I.2, nota 42.

proprio in virtù della sua funzione formativa, tende a rendere labili i confini tra destinazione scenica e lettura personale con finalità meditative. Un esempio lampante di tale ambiguità è dato dalla produzione teatrale del medico bresciano Fabio Glissentì, su cui ci si soffermerà nell'ultima e più consistente parte del lavoro. Il teatro del mondo – metafora strutturale nell'opera morale di Glissentì – e il teatro dell'anima, spazio mentale più che reale, destinato alla messa in scena interiore del dramma universale della vita umana, sono i termini entro i quali si muove peraltro gran parte della produzione drammatica confessionale del tempo. L'editoria teatrale di primo Seicento offre in tal senso documenti di notevole interesse su cui vale la pena soffermarsi per individuare almeno gli aspetti più rilevanti del fenomeno.

2. IL «THEATRO DELL'ANIMA» COME ESERCIZIO SPIRITUALE

Chi avesse occasione di sfogliare la prima edizione dell'*Adamo*, «sacra rappresentatione» di Giovan Battista Andreini pubblicata a Milano nel 1613, si troverebbe tra le mani un volumetto decisamente singolare rispetto ai canoni della stampa teatrale coeva.¹⁰ Il testo è infatti corredato di una ricca serie di incisioni che, a partire dal frontespizio – in cui campeggiano emblematicamente Adamo ed Eva ai lati dell'albero del peccato [TAVV. 1-2] – illustra l'azione scena per scena.¹¹ La prima illustrazione, che segue l'elenco dei personaggi, integra la canonica didascalia relativa all'ambientazione della *pièce*: «la scena si finge nel terrestre paradiso»¹² [TAV. 3]. L'Eden vi è infatti esplicitamente rappresentato come una scena teatrale: davanti allo sfondo prospettico che raffigura il giardino si distingue bene, in primo piano, la porzione praticabile di quello che con terminologia recente definiremmo palcoscenico. La scena, vuota in questa prima incisione, si anima di personaggi nelle successive: dopo una silografia relativa al prologo che rappresenta un cielo di angeli cantori e musicanti, si susseguono infatti vignette che portano letteralmente sulla scena del Paradiso terrestre i protagonisti della sacra rappresentazione [TAVV. 4-6].¹³

Un supporto iconografico di questo tipo, continuo e costruito in funzione del testo, è una vera rarità nel vastissimo panorama delle edizioni a stampa di testi teatrali tra Cinque e Seicento, per lo più di piccolo formato e prive di illustrazioni.¹⁴ Non infrequente – si pensi in particolar modo all'ambito delle

¹⁰ G.B. ANDREINI, *L'Adamo sacra rapresentatione*, Milano, Girolamo Bordone, 1613 (le citazioni provengono da questa ed.; ma cfr. l'ed. a c. di A. Ruffino, Trento, La finestra, 2007).

¹¹ Il frontespizio subisce curiose modifiche nella seconda ed. (Milano, Girolamo Bordone, 1617), che ripropone per il resto il medesimo apparato iconografico della precedente: nel nuovo frontespizio scompare l'albero del peccato con il serpente tentatore.

¹² ANDREINI, *L'Adamo*, cit., c. [c4]v.

¹³ Una funzione particolare è assunta dalla vignetta di c. Av che, a differenza delle successive, occupa un'intera carta e include al suo interno non una singola scena, ma una sequenza d'azioni: la creazione di Adamo spicca in primo piano, mentre quella di Eva è rappresentata sullo sfondo [TAV. 4].

¹⁴ Per alcune indicazioni sull'editoria teatrale seicentesca, cfr. almeno L. MARITI, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma,

stampe popolari – è il caso di frontespizi illustrati o vignette che evocano elementi salienti della *fabula*, ma non si tratta mai di una vera e propria “rappresentazione della rappresentazione”. Piuttosto rare (specialmente per la prima metà del Cinquecento) sono invece le illustrazioni che, in apertura di volume, raffigurano la scena. Peraltro, quando non si tratta di prospettive scenografiche generiche, esse sono documenti relativi ad un preciso allestimento, funzionali al ricordo celebrativo dell'occasione in cui si inseriva la messinscena.¹⁵

Per comprendere il senso dell'*unicum* iconografico andreiniano occorre tornare alla *princeps* dell'*Adamo*. Una didascalia posta in calce alla prima incisione spiega infatti che «ciascuna delle scene porta in fronte una figura esprime al vivo gli affetti, e le cose che si contengono in essa».¹⁶ Non si tratta quindi della rappresentazione documentaria di un allestimento della *pièce*, e tanto meno di un supporto per l'eventuale regista-scenografo che voglia metterla in scena. Le «figure» esprimono «al vivo» gli affetti, ovvero rendono il testo visibile al lettore facendo del libro stesso un vero e proprio teatro. Che l'*Adamo* – a prescindere dalle notevoli qualità drammatiche della scrittura teatrale di Giovan Battista Andreini – sia anzi tutto un libro da leggere e vedere è suggerito dallo stesso autore nella prefatoria a Maria de' Medici. Nell'ambito di un elogio tutto giocato sull'analogia specularità che informa i rapporti tra autore e lettore, suddito e sovrano, Andreini supplica «riverentemente» la sovrana di «trattenersi nel mio libro contemplando le meraviglie di Dio, e i suoi parti divini».¹⁷

La sacra rappresentazione è pensata dall'autore come esercizio di contemplazione e l'edizione illustrata è concepita come un ausilio per il devoto lettore che, prendendo spunto dalle immagini, potrà visualizzare l'azione scenica nel suo proprio teatro mentale. Nella nota *Al benigno lettore* è lo stesso Andreini

Bulzoni, 1978, pp. XL-LXX.

¹⁵ Cfr. la documentazione proposta da S. MAZZONI, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in Occidente dal mondo antico a Wagner*, Pisa, Titivillus, 2003, pp. 159-226; per una bibliografia aggiornata su spazi e forme del teatro rinascimentale, cfr. ivi: 13-46.

¹⁶ ANDREINI, *L'Adamo*, cit., c. [c4]v.

¹⁷ Ivi, c. [a3]r-v.

che, rievocando la genesi dell'opera, invita ad un approccio di tal genere: «stanco d'haver con l'occhio della fronte troppo fiso rimirate queste terrene cose», l'autore ha innalzato «quel de la mente» – ossia la vista interiore – a contemplare le cose divine e, stupefatto dalla bontà e grandezza di Dio, ha vissuto l'esperienza estatica che tenta adesso di riprodurre attraverso la sacra rappresentazione:

tutto internato in questi divini affetti, mi sentii rapire a me stesso, e trapportare da dolce violenza là nel Terrestre Paradiso, ove pur di veder mi pareva l'Huomo primiero Adamo, fattura cara di Dio, amico de gli Angeli, herede del Cielo, familiar delle Stelle, compendio delle cose create, ornamento del tutto, miracolo della Natura, Imperador de gli animali, unico albergatore dell'universo, e fruitore di tante meraviglie e grandezze.¹⁸

Il poeta, volendo mettere la propria arte al servizio di Dio, si è proposto di «dare alla luce del mondo» ciò che «portava nelle tenebre della mente»,¹⁹ ovvero i contenuti della propria visione estatica, ma ha dovuto fare i conti con un oggetto indicibile e difficilmente rappresentabile. Confidando nell'indulgenza del lettore, Andreini si sofferma – per giustificarla – su una componente dell'opera che percepisce come passibile di critiche, vale a dire la rappresentazione «in forma humana» delle tentazioni dei progenitori (il Mondo, la Carne, il Diavolo, il Serpente). L'autore spiega opportunamente che

si fa questo, perché le cose sieno più intese dall'intelletto con que' mezi che a' sensi s'aspettano: posciaché in altra guisa come le tante tentazioni, che in un punto sostennero Adamo ed Eva, furono nell'interno della lor mente, così non ben capir lo spettator le poteva. [...] e pur farà di mestieri per esprimere quegli interni contrasti, meditar qualche cosa per di fuori rappresentarli.²⁰

L'espedito della personificazione – rappresentazione «in forma humana» di un'astrazione (Andreini porta sulla scena anche Fame, Fatica, Disperazione, Morte, Vanagloria e i sette peccati mortali) – si basa sulla predisposizione dell'intelletto umano a comprendere meglio ciò che passa attraverso il filtro della percezione sensibile. Poiché le tentazioni sono un moto interno alla mente

¹⁸ Ivi, c. [a4]v-b[1]r.

¹⁹ Ivi, c.. b[1]r.

²⁰ Ivi, c.. b2r.

dell'uomo, l'unico modo per renderle visibili allo spettatore è dar loro corpo e voce. Approfittando del confronto tipico tra pittura e poesia, Andreini rivendica il diritto proprio del poeta, «pittor parlante», di «rappresentare quegli interni contrasti per mezzo d'immagini e voci pur tutte humane»,²¹ ed esplicita in chiusura l'istanza contemplativa e interiore della sua rappresentazione sacra, vero e proprio «theatro dell'Anima» destinato ad imprimersi nel cuore dello spettatore:

Rimira dunque, Lettor benigno, più la sostanza che l'accidente, per così dire, contemplando nell'Opera il fine di portar nel Theatro dell'Anima la miseria, e il pianto d'Adamo, e farne spettatore il tuo cuore, per alzarlo da queste bassezze, alle grandezze del Cielo, co'l mezzo della Virtù, e dell'aiuto di Dio, il qual ti felicità.²²

Nella nota *Al benigno lettore* Giovan Battista Andreini tocca un tema controverso e centrale nelle discussioni di poetica coeve, monopolizzate dal dibattito sulla verosimiglianza dei soggetti letterari. La possibilità di attribuire un corpo (tendenzialmente umano) ed una voce ad entità astratte, per quanto legittimata dalla tradizione retorica, pone infatti non pochi problemi in termini di credibilità. Agostino Manni, autore del libretto della celebre *Rappresentazione di anima et corpo*, messa in musica a Roma da Emilio de' Cavalieri nel 1600, sentiva l'esigenza di illustrare tale espediente in apertura del suo oratorio.²³ Il prologo mette in scena un dialogo tra due giovanetti dai nomi quantomai eloquenti – Avveduto e Prudenzio – essi stessi personaggi dalla forte connotazione allegorica. Dopo aver fornito una ricca serie di definizioni della vita mortale, per lo più ossimoriche, paradossali e concettose, i due interlocutori convengono sull'opportunità per l'uomo di sconfiggere i sensi privilegiando, in vista della futura ascesa paradisiaca, i beni dell'anima. La *Rappresentazione di anima et*

²¹ *Ibidem*. Cfr. il passo per intero: «Ma se al Pittore, Poeta muto, è permesso con caratteri di colore l'esprimere l'antichità di Dio in persona d'huomo tutto canuto, e dimostrare in bianca Colomba la purità dello Spirito, e figurare i divini messaggi, che sono gli Angeli, in persona di gioveni alati: perché non è permesso al Poeta, Pittor parlante, portar nella tela del Theatro altro huomo, altra donna ch'Adamo et Eva, e rappresentare quegli interni contrasti per mezzo d'immagini e voci pur tutte humane?».

²² Cfr. ANDREINI, *L'Adamo*, cit., c. b2r-v.

²³ A. MANNI, *Rappresentazione di anima et corpo nuovamente posta in musica dal sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando*, Roma, Niccolò Muzi, 1600.

corpo è presentata come la concreta visualizzazione di questa importante verità: «alcuni s'hanno preso per carico di mettercela inanzi a gli occhi», come afferma Prudenziò, declinando esplicitamente il *topos* retorico dell'*evidentia*. «In questo luoco», prosegue il giovinetto, «ci verrà rappresentato un vivo e stupendo esempio, che mostrerà esser vero, quanto abbiamo concluso».²⁴ L'*exemplum* proposto agli spettatori (che in questo caso saranno soprattutto ascoltatori) non mette in scena personaggi reali, ma personificazioni allegoriche: l'Anima, il Corpo, il Piacere, il Tempo, il Mondo, l'Intelletto, il Consiglio e la Vita mondana. Confermando l'efficacia di una prassi usuale nel teatro morale e pedagogico di primo Seicento, il prologo di Manni esplicita il senso dell'operazione in termini analoghi a quelli che animano il teatro cartaceo dell'*Adamo* andreiniano:

E si vedranno venire inanzi le cose istesse, le quali sotto figura di persone umane apparendo, mentre con le nuove e strane immagini diletteranno, nell'istesso tempo serviranno per una idea, dove ciascuno mirando puotrà formarsene un ritratto nel core, nel quale riconosca chiaramente, che questa vita, questo mondo, queste terrene grandezze sono veramente polvere, fumo ed ombra: e finalmente poi che non ci è altro di fermo, né di grande che la virtù, la grazia di dio, e 'l regno eterno del cielo.²⁵

Le «cose istesse» (ossia le nozioni intellettuali) vengono dunque portate sulla scena «sotto figura di persone umane»: l'espedito della personificazione diletta perché mette davanti agli occhi del pubblico immagini inusitate, ma esercita anche una funzione pedagogica perché permette allo spettatore di interagire direttamente con l'«idea». Egli può così introiettarla, farla propria e riprodurla dentro di sé («formarsene un ritratto nel core») più facilmente di quanto non potrebbe fare senza il supporto della visualizzazione.

Il procedimento di rielaborazione interiore del testo teatrale può essere stimolato da un corredo iconografico come quello dell'*Adamo* di Andreini, ma può anche prendere spunto dall'osservazione diretta di una *performance* “reale” (è questo il caso della *Rappresentatione* di Manni e Cavalieri che, basata sulla compartecipazione di parole, immagini e musica, può prescindere difficilmente

²⁴ Ivi, prologo.

²⁵ *Ibidem*.

dalla concreta realizzazione dello spettacolo). In altri casi lo sforzo della visualizzazione è interamente demandato al destinatario dell'opera, ma la giustificazione dell'espedito è analogo. È in tal senso molto eloquente l'appello rivolto al lettore da Buonaventura de Venere, romito del Sasso di Castiglioncello del Trinoro, in apertura della sua *Rappresentatione spirituale dell'Anima e del Corpo*, azione scenica pubblicata a Roma nel 1608.²⁶ Rinunciando a quella commistione tra personaggi “reali” e personificazioni allegoriche che è propria, per esempio, dell'*Adamo*, l'autore, come già Agostino Manni, si rivolge interamente all'universo delle «persone immaginate»:²⁷

Avverti, che in quest'opera fatta solo ad edificazione de' devoti, il nome di Rappresentatione Spirituale vuol dir solo introduzione di Persone immaginate, che vengono rappresentate separatamente, ancorché non siano veramente separate; come Anima, Corpo, Ragione, Senso, Amor proprio, Carne, e gli altri che s'introducono, è ragionamento ad uso di persone ordinarie, come se ciascuna d'esse fosse persona da per sé, e similmente i Demonii, e i Vitii introdotti parlano contra le Virtù, e in dispregio de' buoni, non perché il detto loro sia verità; ma per introdurre questi Vitii e Demonii con la mala proprietà loro.²⁸

Il francescano Buonaventura si preoccupa di specificare che le «persone immaginate» vengono introdotte nella rappresentazione «separatamente», benché nella realtà non siano «veramente separate»: l'Anima, la Ragione, il Senso e gli «altri che si introducono» non esistono ognuno per sé e la scelta di farli “ragionare” come persone ordinarie, ovvero come se ciascuno fosse una persona a sé stante, è funzionale alla finalità didascalica e devota del testo. La rappresentazione mette infatti in scena un contrasto tra le componenti materiali e spirituali dell'uomo, chiamate ad agire – secondo una tradizione che affonda le proprie radici nel teatro medievale – come veri e propri personaggi di un dramma. L'artificio della

²⁶ PELLEGRINO ROMITO, *Rappresentatione spirituale dell'anima, et del corpo, con alcune laudi, & altre ottave*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1608 (si è però avuto a disposizione il testo nell'edizione Roma-Perugia, Bartoli e Lorenzi, 1644).

²⁷ Estremamente indicativa la lista degli interlocutori: Angelo, Anima, Corpo, Morte, Ragione, Senso, Amor proprio, Superbia, Vanità, Ipocrisia, Diletto, Pazienza, Grazia, Mondo, Carne, Vanagloria, Peccato. Gli unici due personaggi che escono parzialmente dalla serie sono Satana e un curioso Lucone «demonio capitano» che sembra erede dei capitani smargiassi della tradizione comica regolare e improvvisa.

²⁸ Ivi, c. 5.

personificazione focalizza l'attenzione del lettore sui tratti distintivi di tali componenti, facilitando l'introduzione di un codice morale rigorosamente disciplinante. Analogamente i vizi e i demoni sono introdotti come persone perché possa meglio risaltare la «mala proprietà loro». La nota risponde in termini meno raffinati di quelli andreiniani ad un'esigenza che è però affine a quella di rappresentare l'indicibile cui si riferiva l'autore dell'*Adamo*. Pur non essendo corredata di un supporto iconografico paragonabile a quello del volume di Andreini, la *Rappresentatione* del Romito Pellegrino condivide infatti la concezione di un teatro mentale in cui dar forma visibile a dei veri e propri “esercizi spirituali”.²⁹

Il riferimento alla pratica di meditazione gesuitica non mira a suggerire generiche analogie. Ci sono infatti altri casi che attestano la progressiva acquisizione da parte della drammaturgia sacra e confessionale di moduli e finalità comuni alla tradizione inaugurata dall'opera più celebre di Ignazio di Loyola.³⁰ La dimensione potenzialmente teatrale degli *Esercizi spirituali* è stata più volte

²⁹ Nell'edizione del 1644 il volumetto include tuttavia un'illustrazione pieghevole inserita tra le cc. A2-A3 che merita di essere ricordata: essa rappresenta infatti l'eremo di San Francesco del Sasso di Castiglioncello del Trinoro, sede dell'autore della *Rappresentatione*, ed è essa stessa proposta con finalità esemplari e meditative. La scena rappresenta alcune tentazioni di San Francesco, puntualmente descritte nella didascalia che ricorda anche la permanenza del Romito Buonaventura nei medesimi luoghi [TAV. 7].

³⁰ Dovendo limitare in questa sede i riferimenti all'opera ignaziana, basti ricordare l'edizione romana degli *Esercizi: Exercitia spiritualia*, Roma, Antonio Blado, 1548; seguita dall'importante traduzione italiana del gesuita Giovanni Battista Peruschi, che avremo modo di citare più avanti: IGNAZIO DI LOYOLA, *Eserciti spirituali*, Roma, Collegio Romano, [1555]. Per una sinossi delle varie versioni del testo, cfr. l'ed. critica a c. di I. Calveras S.I. e C. de Dalmases S.I., *Exercitia spiritualia. Textuum antiquissimorum nova editio*, Roma, Istituto Storico della Società di Gesù, 1969 (la traduzione di Peruschi alle pp. 646-720). Si è fatto anche riferimento, soprattutto per l'apparato esegetico, all'ed. IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, a c. di G. De Gennaro S.I., in IDEM, *Gli scritti*, a c. di M. Gioia, Torino, Utet, 1977, pp. 65-184. Per gli aspetti della tradizione gesuitica cui si farà riferimento, oltre agli studi specificamente dedicati al teatro cit. (§ I.2, nota 42), si veda il quadro delineato in P.-A. FABRE, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris, Vrin-EHESS, 1992; ma anche F. MARTY, *Sentir et goûter. Les sens dans les «Exercices spirituels» de saint Ignace*, Paris, Les éditions du cerf, 2005. Utile per i numerosi spunti che offre su vari aspetti della pedagogia gesuitica la miscellanea *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, a c. di M. Hinz, R. Righi e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004.

sottolineata dalla critica, tanto in relazione alla fioritura tardo-cinquecentesca della drammaturgia gesuitica,³¹ quanto in rapporto ad esperienze poetico-letterarie che trovano nello spazio dell'anima la propria scena ideale.³²

Una testimonianza di notevole interesse a tale proposito proviene dalle file francescane: si tratta dell'avviso ai lettori che Bonaventura Morone da Taranto antepone alla sua tragedia spirituale *Il mortorio di Christo*, edita a Venezia nel 1615.³³ Anche in questo caso il testo teatrale, sprovvisto di corredo iconografico, è pensato come supporto alla meditazione e alla contemplazione più che in vista di un suo eventuale allestimento.³⁴ La lettera prefatoria ai Frati Minori Osservanti di San Niccolò, destinatari principali dell'opera, è concepita come un vero e proprio *accessus* alla «funebre scena»: l'autore, mettendosi al riparo da possibili critiche, rende conto delle proprie «inventioni» poetiche ed offre al lettore le istruzioni per metterle a frutto nelle sue «sante meditazioni».³⁵ Morone spiega che i modi per meditare sulla morte di Cristo sono molti: «o per via di meraviglia, o di ringraziamento, o d'imitatione, o di compuntione, o di compassione, o d'allegrezza ancora».³⁶ Tutti condividono l'elaborazione mentale di immagini che, vivide ed

³¹ Cfr. gli atti del convegno *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, cit., *passim*.

³² Cfr. almeno C. BOLOGNA, *Esercizi di memoria. Dal «Theatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «Esercizi spirituali» di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria*, a c. di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 169-221. Ma si vedano anche gli studi di Pasquale Guaragnella sulle opere di Guido Casoni, autore che a più riprese sviluppa modalità d'*inventio* poetica ispirate alle pratiche di meditazione di matrice ignaziana: P. GUARAGNELLA, *Gli occhi della mente. Guido Casoni e la cultura della memoria*, in IDEM, *Gli occhi della mente. Stili del Seicento italiano*, Bari, Palomar, 1997, pp. 123-182 (ma anche, nello stesso volume, le pp. 32 sgg.).

³³ B. MORONE, *Il mortorio di Christo, tragedia spirituale*, Venezia, Sebastiano Combi, 1615, cc. †5r-c. [†9]r.

³⁴ Cfr. le dichiarazioni dell'autore nella dedica dell'opera «alla gloriosa Reina del Cielo»: «[...] né ho havuto mai pensiero, che questo mio divoto trattenimento uscisse a vista de gli huomini, o che facesse di sé superba mostra in qualche famoso Teatro d'Italia; ma che alcuni miei Religiosi, che con affettuosi prieghi me n'hanno molte volte richiesto, havessero nelle loro meditationi alcuni incentivi, per li quali con maggior sentimento ruminassero le vostre più lagrimevoli sventure, et honorassero con più decevole apparecchio l'essequie del morto figlio» (ivi, cc. †2v-†3r); e ancora, in chiusura della dedica: «Restino dunque queste mie mal composte rime sotto la tutela di così potente Protettrice sicure; e creschino al vento de i sospiri, et alla pioggia delle lagrime, che spargeranno in leggerle, non gli invidiosi Aristarchi, ma i devoti contemplativi» (ivi: c. †3v).

³⁵ Ivi, c. †5r-v.

³⁶ Ivi, c. †5v.

efficaci, possano stimolare la devozione propriamente detta: «sempre ponno formarsi nell'intelletto, o nell'imaginativa del divoto contemplante alcune specie, et imagini, che rappresentino più al vivo i misteri, che s'hanno da meditare, e destino più agevolmente la divotione del cuore».³⁷

Difficile non pensare, leggendo queste parole, alle istruzioni di Ignazio di Loyola relative al primo preludio del primo esercizio spirituale, ossia la «composizione vedendo il luogo». Uno dei due esempi è proprio la passione di nostro Signore:

Il primo preambolo è la compositione del luogo, per la quale se deve notare che in ciascuna meditatione, ovvero contemplatione de cosa corporea, siccome de Christo, deveremo fingendo representare come fosse cosa vera, secondo una certa visione imaginativa, un loco corporeo che ripresenti quel che contemplamo, come un tempio ovvero monte, nel quale ritroviamo Iesù Christo ovvero la Vergine Maria, et altre cose le quale apertengono all'argomento della nostra contemplatione.³⁸

Come emerge dal confronto tra i due testi, l'esperienza che Morone propone al lettore del suo *Mortorio* è affine a quella delineata da Ignazio quando suggerisce di comporre l'immagine da visualizzare con gli occhi della mente a partire dal “luogo”. Proprio la visione interiore del crocifisso è del resto raccomandata dal padre dei Gesuiti nella forma del colloquio con Cristo.³⁹ Quanto al procedimento effettivo di visualizzazione interiore, il testo ignaziano non scende nel dettaglio: definito il luogo e l'oggetto principale della visione, sarà opportuno arricchirla con le «altre cose» che pertengono all'«argomento della nostra contemplatione». La componente creativa dell'elaborazione mentale è molto pronunciata ed è sostanzialmente demandata alla fantasia del devoto impegnato nell'esercizio

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, 47 (per questa e le citazioni successive, si fa riferimento alla trad. cinquecentesca di G.B. Peruschi secondo l'ed. Calveras-De Dalmases cit.). Su questo fondamentale paragrafo ignaziano, cfr. FABRE, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, cit., pp. 28-38.

³⁹ Ivi, 54: «Il colloquio se farrà voltandosi a Giesù Christo, imaginandosi haverlo avanti gl'occhi crocifisso, considerando quel che ha fatto per te e quel che vol fare; e considera quel che tu l'hai retribuito per tanti beneficii et amore da lui ricevuto, e che doveresti retribuirli per l'advenire, raglionando con sua maestà, come un servo con il signore, ovvero un amico con l'altro amico, domandando perdono, ovvero chiedendo consiglio, ovvero aiuto; e finire con un Pater noster et Ave Maria».

spirituale.⁴⁰

Come spiega il francescano Morone accingendosi a giustificare il proprio dramma, le «specie» ed «imagini» finalizzate a suscitare la devozione del cuore possono trovare fondamento nella Scrittura, ma possono anche rappresentare ciò che la Scrittura ha taciuto, dettagli e aggiunte che «non alterano la verità dell'istoria, ma l'arricchiscono», finalizzati a «movere, e destare maggior affetto ne gli animi de gli uditori».⁴¹ Così hanno fatto «nelle loro meditationi» Agostino, Anselmo e San Bonaventura. Se questo espediente è concesso agli scrittori di «istoria», a maggior ragione deve esserlo nell'ambito della scrittura teatrale. Lo «stile tragico», infatti, permette all'autore di integrare e arricchire la *fabula* senza modificarla nella sua struttura principale. Morone – che sottolinea la priorità della dimensione contemplativa e mistica su quella poetica – esplicita il proprio intento ricorrendo ad una suggestiva metafora musicale:

Havendo io dunque scritto con stile tragico il Mortorio di Christo, ho voluto adornare l'attione con alcune divote speculationi, più tosto da contemplativo che da poeta, facendo sopra il tenore dell'istoria un accordato contrapunto, non di favole, o di menzogne, ma d'inventioni piene di sentimenti mistici, che illustrino la scena, appaghino i curiosi, movino a divotione i semplici, e spieghino con maggior pompa i ritratti della Bontà, e della Pietà di Dio.⁴²

Le integrazioni alla *fabula* – ossia alla narrazione della morte di Cristo così come la raccontano i Vangeli – sono «divote speculationi» che il lettore dovrà recepire, introiettare e riproporre a se stesso. D'altro canto, il confine tra scena teatrale e teatro mentale è molto labile: le «inventioni piene di sentimenti mistici» devono infatti dar lustro alla scena, «spiegando con maggior pompa» – ossia rendendo

⁴⁰ Cfr. le osservazioni *ad loc.* del curatore nell'ed. De Gennaro cit., p. 107: «*Composición viendo el lugar*, con questa espressione si indica lo sforzo di ricostruire con la vista dell'immaginazione un determinato luogo [...]. Gli elementi di questa ricostruzione sono storici solo in linea di massima. In realtà si tratta di fare un vero lavoro creativo col quale, tenendo imbrigliate tutte le energie immaginative, si riesca a mettere su lo scenario più adatto per quell'esercizio. Solo così l'azione [...] coinvolgerà al presente tutti gli attanti, quelli previsti dalla storia e quel determinato esercitante, eliminando le distrazioni provenienti [...] dall'immaginazione disimpegnata».

⁴¹ MORONE, *Il mortorio di Christo*, cit., c. †5v.

⁴² Ivi, c. †6r.

visibili, evidenti, quasi tangibili – «i ritratti della Bontà, e della Pietà di Dio».

Tra le licenze concesse dalle regole della scrittura teatrale rientra anche il ricorso alla personificazione. Analogamente a quanto accade nell'*Adamo* di Andreini, il *Mortorio* di Morone mette in scena personaggi reali (Maria, Giuda, ecc.) e personaggi allegorici (Giustizia, Misericordia, Pace, Disperazione, Morte). Prima di soffermarsi sulla legittimità d'impiego delle astrazioni personificate, l'autore rilascia una dichiarazione di notevole interesse sull'ombra di Adamo, chiamata a recitare il prologo della *pièce*: «Ho introdotto per far il prologo l'ombra d'Adamo, cioè lo spirito vestito di corpo fantastico, come sovente sogliono comparire e gli Angioli, e l'anime de' defonti».⁴³ L'ombra di Adamo, analogamente ad angeli ed anime, è concepita come un «corpo fantastico» che riveste lo «spirito», entità immateriale per eccellenza. La formula impiegata da Morone, ossimorica e tendenzialmente paradossale, associa la materialità del corpo all'immateralità delle immagini prodotte dalla fantasia, individuando una dinamica – quella della creazione di immagini mentali, su cui ci siamo precedentemente soffermati – che sta anche alla base dell'impiego delle personificazioni di enti astratti. Il teatro spirituale si conferma come spazio mentale all'interno del quale prendono forma i corpi fantastici, oggetti di meditazione e contemplazione.

Lo stesso Ignazio, completando le istruzioni sul primo esercizio, prevede la possibilità di meditare su oggetti non sensibili come i peccati, ed offre a questo proposito indicazioni pertinenti rispetto al contesto che stiamo delineando:

Ma se la cosa la quale non ha corpo, come il considerare alli peccati, dedicata hora alla contemplatione, sta nascostamente, potrà essere de tal sorte la compositione del luogo, come se vedessimo per imaginatione l'anima nostra essere in questo corpo corruttibile come inclusa in una prigione, et noi medesimi essere in questa valle de miseria come sbanditi dalla nostra patria, habitando fra li brutissimi animali.⁴⁴

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, 47; il testo latino esplicita in questo caso la suddivisione dell'uomo in due componenti distinte, l'anima e il corpo («compositio erit videre oculo imaginationis animam corpori corruptibili tamquam carceri inclusam, et totum compositum ex anima et corpore in hac valle miseriae, inter bruta animalia exul»).

Si tratta di vedere mentalmente l'anima e il corpo, secondo una parcellizzazione potenzialmente drammatica delle componenti umane che, già propria della tradizione medievale, dà adito a soluzioni eterogenee nel teatro confessionale tardo-rinascimentale. Come opportunamente sottolineato da Giuseppe De Gennaro, questo secondo tipo di contemplazione è «non visiva» perché ha come oggetto cose prive di corpo: il testo latino degli *Esercizi* è più chiaro in tal senso di quanto non sia la versione italiana, giacché la «contemplatio [...] visibilis» del crocifisso è contrapposta alla «contemplatio [...] invisibilis» dei peccati.⁴⁵ Mentre nel primo caso i fatti da immaginare hanno consistenza corporea ed un luogo reale in cui si svolgono, nel secondo si tratta di elaborare spazi metaforici analoghi a quelli del teatro allegorico.⁴⁶

A proposito dell'impiego di astrazioni personificate come la Misericordia, la Giustizia, la Pace e la Morte, Morone trova ancora nella Scrittura un'autorevole legittimazione. L'«amichevole contesa» tra Giustizia e Misericordia, principio che informa l'opposizione tra i destini di Cristo e di Giuda, vero e proprio *leitmotiv* della tragedia, trova un fondamento nella lettera ai Romani. La riconciliazione promossa dall'intervento della Pace allude invece ad un celebre versetto biblico puntualmente citato dall'autore («misericordia, et veritas obviaverunt sibi; iustitia, et pax osculatae sunt»)⁴⁷ L'uso delle personificazioni allegoriche risponde quindi all'esigenza di esplicitare i contenuti morali della *fabula* dando loro corpo, ovvero facendoli agire come personaggi coinvolti nell'azione.

Ci muoviamo evidentemente all'interno di un teatro che non ha pretese di realismo e Bonaventura Morone, scrupoloso interprete della propria opera, non ne fa mistero. Ciò che egli porta sulla scena – dall'ombra di Adamo alle

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Cfr. la nota di De Gennaro, *ad loc.*, p. 107: «La “contemplazione non visiva, come è questa dei peccati”, differisce dalla visiva solo per gli elementi di costruzione della scena. Nella prima, trattandosi di fatti *naturalmente* inquadrati in un luogo, gli elementi della costruzione scenica sono reali; nella seconda, dove si trattano soggetti di per sé non locali (per es. il peccato), i termini della distribuzione nello spazio sono metaforici e si risolvono, come per gli *Autos sacramentales* di Calderón de la Barca, in simboli e figure».

⁴⁷ *Psalm.*, 84.11.

personificazioni allegoriche, dagli angeli ai demoni infernali – appartiene ad un piano del reale che non è quello della materialità e della tangibilità dei corpi. Egli afferma infatti che, «se ben queste cose non si videro da gli occhi de gli huomini, accadero nondimeno invisibilmente».⁴⁸ La scrittura teatrale rende visibile all'occhio umano ciò che solitamente resta al di fuori della sua percezione. Il devoto lettore, chiamato ad allestire mentalmente la rappresentazione sacra, potrà così contemplare in azione i corpi fantastici e meditare sul loro significato. Il teatro spirituale diventa pertanto un teatro mistico che schiude allo spettatore/lettore la possibilità di una piena identificazione con il soggetto del dramma. Estremamente suggestiva in tal senso la chiusa dell'epistola ai confratelli, tutta giocata sull'analogia tra la contemplazione della scena da parte dei frati francescani cui è destinata la *pièce* e la contemplazione estatica del crocifisso da parte di Francesco, così profondamente concentrato sul corpo di Cristo da somatizzarne le ferite:

Vedete dunque, Rever. Padri, come con tante devote inventioni non s'è tolta, né aggiunta cosa alcuna al vero, ma solamente adornato il Mortorio con sentimenti mistici, dalli quali potrete cavar fuori molte devote meditationi, per accendere maggiormente il vostro spirito all'amor del Crocifisso, e farvi veri imitatori, e figli del vostro Serafico Padre, che non sapea distaccarsi dalle piaghe del suo Signore, tanto che al fine se l'imprese nel suo proprio corpo a quel modo, che la donna gravida vogliosa di qualche cibo, imprime indelebilmente la cosa bramata nelle tenere membra del fanciullo.⁴⁹

La componente mistico-meditativa assume dunque un'importanza decisiva in testi che, ormai lontani dalle esigenze concrete della rappresentazione teatrale, si presentano come programmaticamente destinati alla lettura contemplativa. D'altra parte, se il lettore dell'*Adamo* di Andreini trovava nel testo un supporto concreto alla visualizzazione interiore del dramma sacro, l'affinità tra teatro spirituale e pratiche di meditazione come quella ignaziana emerge ancor di più laddove al lettore non venga fornito nessun ausilio iconico. Come rileva Bologna,

⁴⁸ MORONE, *Il mortorio di Christo*, c. [†7]v.

⁴⁹ Ivi, cc. [†8]v-[†9]r.

gli *Esercizi spirituali* sono pressoché vuoti di «immagini dipinte»: «scarnamente asettici nel loro insistere sulla rinascita interiore dell'immagine che ricostruisce il mondo esterno», essi «pudicamente preservano la castità immaginativa dal vortice proteiforme della trasmutazione».⁵⁰ Non si tratta tanto di vedere con gli occhi della mente ciò che si è soliti vedere con gli occhi del corpo. La produzione di immagini interiori non deve infatti essere semplicemente mimetica: essa deve piuttosto nascere da una profonda meditazione e comprensione dell'oggetto contemplato, reale o intellettuale che sia. Come afferma Troilo Lancetta nella nota ai lettori della sua *Scena tragica d'Adamo e d'Eva* – si noti come il titolo insista sulla “scena” più che sull'azione teatrale – l'«apparato» è «mistico» perché frutto di una visione in cui la dimensione strettamente iconica è superata dai significati profondi che essa nasconde.⁵¹ Seguendo le indicazioni di Mosè, che gli è apparso in sogno, l'autore dichiara di voler rappresentare la tragedia di Adamo affinché essa, stimolando nello spettatore/lettore un profondo scrutinio della coscienza, lo riporti sulla via della salvezza. L'auto-esame non trova un supporto nella raffigurazione dei progenitori, ma in uno schema ad albero che, riducendo i protagonisti del dramma a funzioni dell'interiorità umana, guida il devoto lettore nella comprensione di sé e di Dio[TAV. 8].⁵² «Contempla», «considera in te stesso»: questi gli imperativi che Lancetta rivolge al suo destinatario, confermando quella corrispondenza tra scena della rappresentazione ed anima dell'uomo che è uno dei *leitmotiv* del teatro morale d'età controriformistica.

⁵⁰ BOLOGNA, *Esercizi di memoria*, cit., p. 218.

⁵¹ T. LANCETTA, *La scena tragica d'Adamo e d'Eva, estratta dalli primi tre capi della sacra Genesi, et ridotta a significato morale*, Venezia, Giovanni Guerigli, 1644, c. *2v.

⁵² Ivi, c. *4v.

3. IL *THEATRUM MUNDI* NELL'OPERA MORALE DI FABIO GLISSENTI

Il panorama del teatro allegorico-morale del tardo Rinascimento è estremamente ampio ed eterogeneo. L'indagine preliminare a questa ricerca, concepita come un primo rudimentale tentativo di inventariare le testimonianze di un genere teatrale che trova nei decenni a cavallo tra fine Cinque ed inizio Seicento un momento di particolare fortuna, ha permesso di individuare un vasto *corpus* di testi in volgare poco frequentati dalla critica: sacre rappresentazioni d'argomento biblico; drammi che mettono in scena le esemplari vicende di santi e martiri; testi teatrali di carattere morale-allegorico che, come le *Rappresentazioni di Anima e Corpo* cui si è fatto riferimento nel capitolo precedente, drammatizzano verità teologiche e prescrizioni disciplinari. Si tratta, con le dovute eccezioni, di testi che non hanno alte pretese di qualità letteraria, ma che costituiscono, culturalmente e quantitativamente parlando, un capitolo importante nella storia del teatro moderno. Non essendo ancora possibile offrire una sintesi storico-critica del fenomeno, si è ritenuto opportuno procedere alla selezione di alcuni casi che, rappresentativi del genere in questione, potessero offrire un primo spunto di riflessione. Avendo scelto di privilegiare la componente allegorica, si è guardato soprattutto a quei testi teatrali che trovano nell'impiego di personificazioni e personaggi esplicitamente allegorici la propria ragion d'essere.

Volendo selezionare all'interno del *corpus* esaminato una serie di testi esemplificativa e coerente in se stessa, si è quindi deciso di concentrare l'attenzione sulla ricca produzione pedagogico-morale di un unico autore, il medico bresciano Fabio Glisenti, attivo a Venezia tra l'ultimo decennio del Cinquecento ed il 1615. Come si cercherà di mostrare, l'opera di Glisenti assomma in sé molti dei caratteri propri del teatro pedagogico-morale volgare d'età controriformista. Al tempo stesso essa presenta tratti di considerevole originalità e permette un primo approccio ad un mondo – quello della

drammaturgia confessionale in volgare – di cui si conosce ancora poco.⁵³ I testi teatrali di Fabio Glissenti, destinati alle educande degli ospedali veneziani, non esauriscono d'altro canto l'attività dell'autore: essi costituiscono infatti solo una parte – per quanto importante – di un più ampio progetto educativo con finalità morali ed enciclopediche che trova forse la sua massima espressione nella mastodontica *Athanatophilia*, una raccolta di *Discorsi morali contra il dispiacer del morire* che, come vedremo, rivela numerose affinità con l'ambito teatrale e costituisce un tutt'uno con la produzione drammatica di Glissenti.⁵⁴

3.1 Fabio Glissenti: elementi biografici

Le notizie biografiche su Fabio Glissenti sono scarse, come estremamente scarna è la bibliografia critica sulle sue opere. Le recenti pagine che George W. McClure ha dedicato ai *Discorsi morali* nell'ambito di un ricco studio sulla «cultura delle professioni» nell'Italia del tardo Rinascimento non aggiungono molto alla voce invero piuttosto sintetica del *Dizionario biografico degli Italiani*.⁵⁵ Glissenti nasce a Vestone di Valle Sabbia presso Brescia intorno al 1542. Il padre, Antonio, esercita la professione di medico ed è egli stesso figura di un certo interesse. Al servizio del conte Paride di Lodrone, Antonio fu autore di testi d'ambito igienico-sanitario legati soprattutto all'emergenza delle pestilenze.⁵⁶ Il *Trattato del regimento del vivere*, pubblicato a Venezia nel 1576, si inserisce in un

⁵³ Si è già fatto riferimento a WEAVER, *Convent theatre in early modern Italy*, cit., che, incentrato sul contesto fiorentino, offre numerosi spunti per ampliamenti dell'indagine, ma tace sull'esperienza veneziana.

⁵⁴ F. GLISSENTI, *Discorsi morali contra il dispiacer del morire detto Athanatophilia*, Venezia, Domenico Farri, 1596 (d'ora in avanti: *Discorsi morali*).

⁵⁵ A.L. SASO, *Fabio Glissenti*, in *DBI*, 57 (2001), pp. 406-408; G. McCLURE, *The culture of profession in late Renaissance Italy*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004, pp. 177-202, che sviluppa i punti già discussi in IDEM, *The «Artes» and the «Ars moriendi» in late Renaissance Venice: the professions in Fabio Glissenti's «Discorsi morali contra il dispiacer del morire, detto Athanatophilia» (1596)*, «Renaissance Quarterly», 51 (1998), 1, pp. 92-127.

⁵⁶ Al servizio del padre presso il conte di Lodrone fa riferimento Fabio nell'epistola di dedica del terzo dialogo dei suoi *Discorsi morali*, datata da Venezia, 16 agosto 1596 (GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. V2r).

dibattito che coinvolge il medico veronese Annibale Raimondo.⁵⁷ Alla tematica pestilenziale si riferisce anche l'*Oratione divotissima nella liberatione del male contagioso di Venetia*, di datazione incerta, ma probabilmente ascrivibile allo stesso biennio 1576-1577.⁵⁸ Dedicata all'irrigazione – e testimonianza della pluralità di interessi del medico bresciano – sono invece la *Risposta* e la successiva *Replica al Modo d'irrigare la campagna di Verona e d'introdur più navigationi per lo corpo del felicissimo Stato di Venetia* del cartografo Cristoforo Sorte, pubblicate nel 1594.⁵⁹ La posizione di Antonio Glisenti dovette essere abbastanza ragguardevole se fu chiamato a comporre un'orazione panegirica in lode del doge veneziano Sebastiano Venier.⁶⁰ Al medico si devono però anche testi d'altro genere, come il curioso *Dialogo del Gobbo da Rialto et Marocco dalle pipone dalle colonne di S. Marco*, pasquinata su una cometa apparsa nel cielo veneziano; più vicino agli interessi pedagogico-morali che saranno propri del figlio è invece la *L'assoluta conclusione dell'humana libertà*.⁶¹

Fabio Glisenti seguì le orme paterne: dopo aver studiato medicina nell'ateneo di Padova in compagnia del fratello Cornelio, esercitò con discreto

⁵⁷ A. GLISSENTI, *Trattato del regimento del vivere, et delle altre cose che devono usare gli huomini per preservarsi sani nelli tempi pestilenti. Continuato alla cognitione delle cause che producono la peste*, Venezia, Rutilio e Camillo Borgominieri, 1576; IDEM, *Il summario delle cause che dispongono i corpi de gli huomini a patire la corrottione pestilente del presente anno 1576. Quelle che producono la peste, quelle che gli prestano aiuto, & fauore nel aggrandirla, & quelle che la fanno parere piu crudele*, [s.l., s.n., 1576]. La risposta all'*Apologia* di Annibale Raimondo (A. RAIMONDO, *Apologia intorno alcuni amorevoli avisi mandateli, et per la resolutione di varii, et diversi dubii. Indirizzata a tutti quelli che si diletterano di leggerla, overo di udirla leggere*, Venezia, Domenico Nicolini da Sabbio, 1576) in A. GLISSENTI, *Risposta fatta per il sumario della cause pestilenti alla apologia dell'eccell. m. Anibal Raimondo veronese* [s.l., s.n., 1576].

⁵⁸ A. GLISSENTI, *Oratione divotissima per ringratiare il nostro Signore Iddio, nella liberatione del male contagioso di Venetia*, [s.l., s.n., 1576].

⁵⁹ C. SORTE, *Modo d'irrigare la campagna di Verona e d'introdur più nauigationi per lo corpo del felicissimo Stato di Venetia trouato*, Verona, Girolamo Discepolo, 1593; A. GLISSENTI, *Risposta al modo d'irrigare la campagna di Verona*, Venezia, [s.n.], 1594; IDEM, *Replica in proposito della risposta de m. Christoforo Sorte*, [Venezia, s.n., 1594].

⁶⁰ A. GLISSENTI, *Elogio per il serenissimo principe dell'illustrissima republica Venetiana, il signor Sebastian Veniero*, Venezia, [s.n.], 1577.

⁶¹ A. GLISSENTI, *Dialogo del Gobbo da Rialto, et Marocco dalle pipone dalle colonne di S. Marco, sopra la cometa alli giorni passati apparsa su nel cielo*, [Venezia, s.n., 1577]; IDEM, *L'assoluta conclusione dell'humana libertà*, Venezia, Giovanni Antonio Rampazzetto, 1597.

successo la professione nella Repubblica di Venezia, dove visse fino alla morte insieme allo stesso Cornelio e alla sorella Glissentia che, come avremo modo di vedere, giocò un ruolo non indifferente nella fortuna editoriale delle opere di Fabio.⁶² L'impegno scientifico di Glissentia si concretizzò – cosa frequente per i medici e fisici del tempo – in alcune opere di erudizione, per lo più commenti latini ad Aristotele, Porfirio e Gilberto di Poitiers. Un voluminoso *in folio* dato alle stampe nel biennio 1593-1594 raccoglie, «per methodicas divisiones», i «brevissima commentaria» di Glissentia al *Liber de praedicabilibus* di Porfirio, ai *Sex principia* di Gilberto, ma soprattutto ad opere aristoteliche d'ambito logico: *Praedicamenta*, *De interpretatione* e *Analytica priora et posteriora*.⁶³

La parte più consistente della produzione di Fabio Glissentia si colloca però *a latere* della sua professione di medico e fisico. Nel 1596 egli dà alle stampe per i tipi di Domenico Farri la sua opera maggiore: i *Discorsi morali contra il dispiacer del morire*.⁶⁴ Il poderoso volume supera le mille e duecento pagine e si presenta come uno dei più interessanti frutti dell'editoria veneziana di ultimissimo Cinquecento. L'opera, detta anche *Athanatophilia*, si articola in cinque giornate di dialoghi ambientati a Venezia ed è conclusa dal *Brevissimo trattato nel qual si discorre moralmente qual sia la pietra di filosofi*. Sui contenuti e sulla singolare struttura del testo, opera dalle ambizioni enciclopediche in linea con i precedenti garzoniani, ci soffermeremo più avanti. Basti qui osservare che essa dovette godere di un certo successo, giacché – nonostante le dimensioni davvero impegnative – fu ristampata da Bartolomeo Alberti nel 1600 ed epitomata nel 1605 da Angelo Venerio.⁶⁵

⁶² Sulla fortuna professionale ed economica di Fabio Glissentia, cfr. le indicazioni offerte ancora in pieno Seicento da G. GHILINI, *Teatro d'uomini letterati*, Venezia, Guerigli, 1647, II, p. 74.

⁶³ F. GLISSENTIA, *In quinque praedicabilia Porphyrij. In sex principia Gilberti Porretani. In Praedicamenta Aristotelis. In perihermenias Aristotelis. In priora, et posteriora Aristotelis. Per methodicas Divisiones brevissima commentaria*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1594. Cfr. V. PERONI, *Biblioteca bresciana*, Brescia, 1818-1823: II, pp. 127-129.

⁶⁴ L'esemplare che si è utilizzato è quello della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Pal. 7.7.5.7), di cui ci si è procurata una riproduzione digitale depositata presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore.

⁶⁵ F. GLISSENTIA, *Discorsi morali contra il dispiacer del morire detto Athanatophilia*, Venezia, Bartolomeo Alberti, 1600 (l'edizione omette le epistole di dedica presenti nella precedente); A.

Ad analoghi interessi di carattere pedagogico si legano le dieci «favole morali», testi teatrali pubblicati a partire dal 1606, alcuni vivente l'autore ed altri postumi: *La ragione sprezzata* (1606), *L'Andrio cioè l'huomo virile* (1607), *Il bacio della Giustizia e della Pace* (1607), *Il Diligente ovvero il Sollecito* (1608), *La Morte innamorata* (1608), *L'Androtoo* (1616), *La giusta Morte* (1617), *Lo Spensierato fatto Penseroso* (1617), *Il mercato ovvero la fiera della vita humana* (1620), *La sarcodinamia cioè la possanza della Carne* (1620).⁶⁶ Si tratta di drammi allegorico-morali destinati alle orfanelle degli ospedali veneziani (dai documenti paratestuali che accompagnano le prime edizioni a stampa si evince che Glissenti fu in rapporto almeno con l'Ospedale degli Incurabili e con quello di San Giovanni e Paolo, meglio noto come Ospedaletto o Ospedale dei Derelitti). Alcune delle prime stampe sono dovute a Giovanni Alberti, ma a partire dall'*Androtoo* fu l'editore Marco Ginammi a farsi promotore della diffusione delle operette di Glissenti. Come attesta una serie di ristampe ascrivibili agli anni Trenta, promosse dal figlio di Ginammi, Bartolomeo, specializzato come il padre in editoria morale e devozionale, i drammi di Fabio Glissenti godettero di ampia fortuna, soprattutto in ambito monacale e femminile.⁶⁷

Pubblicato nel 1617 ancora per i tipi di Marco Ginammi è infine *L'horribile e spaventevole inferno*, opera che, riprendendo spunti già presenti nei *Discorsi morali* e nelle favole teatrali, sviluppa il tema della *meditatio mortis* approntando un repertorio di pene infernali icasticamente concepite ad uso di predicatori e lettori d'ogni genere.⁶⁸

VENERIO, *Teatro de' viventi e trionfo della morte diviso in due parti raccolte da i Discorsi morali dell'eccellentiss. Sig. Fabio Glissenti, dove si ragiona e discorre con molto profitto della salute di tutta la somma della morale, e Christiana filosofia, che insegna il bene e il virtuoso vivere, e come si possa e sappia santamente morire*, Venezia, Fioravante Prati, 1605.

⁶⁶ Cfr. l'appendice bibliografica e documentaria per i dettagli relativi alle edizioni e alle ristampe.

⁶⁷ Per l'attività editoriale dei Ginammi, cfr. M. NAPOLI, *L'impresa del libro nell'Italia del Seicento. La bottega di Marco Ginammi*, Napoli, Guida, 1990. Indicazioni specifiche sulle edizioni Ginammi di opere di Fabio Glissenti, cfr. *ivi*: 107-110.

⁶⁸ F. GLISSENTI, *L'Horribile e spauenteuole inferno, dove si discorre della poca consideratione che si ha d'intorno alle tremende pene di lui*, Venezia, Marco Ginammi, 1617 [cfr. l'appendice bibliografica e documentaria per la trascrizione completa del frontespizio]. SASO, *Fabio Glissenti*, cit., p. 407, attribuisce a Glissenti due testi editi da Marco Ginammi – *La ninfa*

La produzione scientifica e letteraria di Glissenti è menzionata nella continuazione, ad opera di Giovanni Stringa, della *Venetia città nobilissima* di Francesco Sansovino.⁶⁹ Più interessante è tuttavia il riferimento al medico bresciano nell'epistola di dedica di un'edizione non datata degli *Habiti delle donne venetiane* di Giacomo Franco.⁷⁰ La scelta di indirizzare a Glissenti la propria opera, che raccoglie «insieme diversi abiti di donne venetiane, con altri disegni di figure, quali per curiosità ho fatti, con intentione di farne maggior numero»,⁷¹ si spiega con la perizia del destinatario in materia di arti figurative («subito mi cadé in mente la V.S. perché so quanto la si diletta di Pittura, Scoltura e Disegno, diletto invero d'animo nobilissimo»).⁷² Non è escluso che Franco avesse in mente i *Discorsi morali* di Glissenti che, come vedremo, sono corredati di un ricchissimo apparato iconografico, non puramente decorativo, ma essenziale rispetto alla confezione del volume.

Proprio i *Discorsi morali* causarono al medico bresciano alcuni problemi con l'Inquisizione veneziana. Come si evince da un documento pubblicato nel 1956, i censori chiesero all'autore di espungere una serie di brani dall'opera. Glissenti non obbedì alle richieste censorie e fu costretto a pagare, insieme a Domenico Farri, editore del volume, una penale. Difficile dire, a questo stadio

guerriera (1624) e *Gli effetti d'amore* (1626), che sono però d'altro autore (rispettivamente Agostino Lampugnani e Lorenzo Longo; almeno per *La ninfa guerriera* l'errore risale a NAPOLI, *L'impresa del libro...*, cit., p. 109).

⁶⁹ McCLURE, *The culture of profession...*, cit., p. 178; F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare*, Venezia, Stefano Curti, 1663, p. 637: «Fabio Glissenti ha publicato alcuni *Discorsi contra il dispiacer del morire, detto Athanatophilia*, ne' quali egli discorre quanto ragionevolmente si dovrebbe desiderar la morte, e come naturalmente la si vada fuggendo, divisi in cinque Dialoghi, distinti in cinque giornate. Un trattato curioso della *Pietra de Filosofi*, e certe tavole della introduzione alla Logica» (Stringa cita quasi alla lettera il lungo sottotitolo della *Athanatophilia*, e fa riferimento alle «*tabulae methodicae*» contenute in GLISSENTI, *In quinque praedicabilia...*, cit.).

⁷⁰ G. FRANCO, *Habiti delle donne venetiane*, [s.l., s.n., s.a.]; cfr. l'ed. anast. a c. di L. Urban, Venezia, Centro internazionale della grafica, 1990 (cui fare riferimento anche per ragguagli sulla figura poliedrica dell'incisore veneziano); ma si veda anche il profilo tracciato da C. PASERO, *Giacomo Franco, editore, incisore e calcografo nei secoli XVI e XVII*, «La Bibliofilia», 37 (1935), pp. 332-345; nonché i dati offerti da C.L. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilege in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2004, p. 128.

⁷¹ Ivi, p. 1.

⁷² *Ibidem*.

delle ricerche, quali potessero essere i punti dolenti di un'opera che – fin dalle sue premesse – si dichiara rigorosamente ortodossa ed in linea con i dettami della Chiesa post-tridentina.⁷³ Quanto alla data della morte del nostro, la convergenza di due documenti (una lettera del fratello Cornelio e l'epistola di Bartolomeo Ginammi pubblicata in apertura dell'*Androtoo*) permette di collocarla nel settembre del 1615.⁷⁴

3.2 I *Discorsi morali contra il dispiacer del morire* (1596)

L'opera maggiore del medico e filosofo naturale Fabio Glissenti è di difficile definizione. Il titolo, *Discorsi morali contra il dispiacer del morire*, integrato dal curioso grecismo *Athanatophilia*, fa riferimento ad un genere, quello dei “discorsi”, che non è individuato in modo univoco nella tradizione cinquecentesca.⁷⁵ Esso può infatti dare adito a soluzioni estremamente variegate. Volendo ritagliare all'interno del macro-genere un ambito più specifico – quello dei discorsi morali – è tuttavia possibile indicare varie opere che, senza dover essere necessariamente chiamate in causa come precedenti, permettono di delineare il quadro all'interno del quale si colloca un'opera *sui generis* come la *Athanatophilia*. Pochi anni prima della *princeps* glissentiana, nel 1590, erano stati dati alle stampe i *Discorsi morali, politici et militari* di Michel de Montaigne nella traduzione italiana di Girolamo Naselli,⁷⁶ opera dall'impatto considerevole nella letteratura morale di fine Cinquecento.⁷⁷ Più propriamente in linea con gli interessi

⁷³ G. PESENTI, *Libri censurati a Venezia nei secoli XVI-XVII*, «La Bibliofilia», 58 (1956), pp. 15-30: 26. Ad una prima lettura del testo non sono emersi elementi controversi sul piano teologico-dottrinario; un'analisi più attenta si rende tuttavia necessaria ed una corretta valutazione del problema non potrà prescindere da un confronto puntuale con la ristampa dell'opera.

⁷⁴ SASO, *Fabio Glissenti*, cit., p. 407.

⁷⁵ Si rinvia all'appendice bibliografica e documentaria per i dettagli relativi alla prima edizione dell'opera (Venezia, 1596).

⁷⁶ M. DE MONTAIGNE, *Discorsi morali, politici, et militari [...] Tradotti dal sig. Girolamo Naselli dalla lingua francese nell'italiana*, Ferrara, Benedetto Mammarello, 1590.

⁷⁷ Cfr. la ricca bibliografia inclusa nel recentissimo A. QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010.

espressi da Glisenti sono però testi quali i *Discorsi intorno le virtù morali* di Paolo Regio, i *Discorsi sopra i cinque sentimenti* di Panfilo Fenario e, almeno in parte, le *Invettive, orationi e discorsi* di Cesare Rao.⁷⁸ La dimensione morale trova declinazioni diverse in queste opere, che condividono tuttavia una natura “discorsiva”, quasi “saggistica” nel senso che proprio Montaigne assegna alla scrittura degli *Essais*. Se la morale è nel filosofo francese colta in un'accezione estremamente ampia, i discorsi morali di Regio, Fenario, Rao e dello stesso Glisenti, tendono – pur nella varietà dei propri interessi – a ritagliare lo spazio più angusto della moralità cristiana inteso come esercizio delle virtù.

La funzione fàtica evocata dal termine ‘discorsi’ trova nella *Athanatophilia* una realizzazione virtualmente concreta: i *Discorsi morali* – e si inizia ad intravedere qui l'importante legame con l'ambito teatrale – sono veri e propri dialoghi. Nell'arco di cinque giornate (la scansione temporale è esplicitata nel lungo sottotitolo: «Discorsi morali [...] divisi in cinque dialoghi, occorsi in cinque giornate»), i due interlocutori principali – il Filosofo ed il Cortigiano – si intrattengono dialogando fra loro e coinvolgendo numerosi altri personaggi. Fa da sfondo ai dialoghi la città di Venezia: il dato non è semplicemente esornativo, giacché l'ambientazione veneziana gioca un ruolo fondamentale nella costruzione dell'opera. La cornice spaziale e narrativa dei *Discorsi morali* è consustanziale allo svolgimento dei dialoghi stessi. Venezia non è infatti un semplice scenario: la città, emblematicamente evocata attraverso le emergenze architettoniche più rilevanti, si configura come uno spazio praticabile, percorso in lungo e in largo dagli interlocutori itineranti, vera e propria immagine sintetica del mondo.⁷⁹

⁷⁸ P. REGIO, *Discorsi intorno le virtù morali ove con sentenze, et esempi di detti, et fatti degli antichi da diversi illustri autori raccolti, si tratta della giustizia, prudenza, temperanza, et fortezza. Con molti avvertimenti utili così per la vita humana, come per il governo de' i principi, et delle repubbliche*, Napoli, Orazio Salviani, 1576; P. FENARIO, *Discorsi sopra i cinque sentimenti; ne i quali si dimostrano le varie lor potenze, et effetti, e fin dove per lor mezo arriva l'intelletto humano. Con un trattato del medesimo delle virtù morali, dove con brevità si dichiara quale sia il vero loro fine*, Venezia, Giovan Battista Somasco, 1587; C. RAO, *Invettive, orationi, et discorsi fatte sopra diverse materie, et a diversi personaggi dove si riprendono molti viti, et s'essortano le persone all'esercizio delle virtù morali, et alle scienze, et arti liberali*, Venezia, Damiano Zenaro, 1587.

⁷⁹ La prima giornata si svolge interamente in Piazza San Marco; più propriamente itineranti i

Il sottotitolo che campeggia sul frontespizio dell'edizione Farri specifica ulteriormente il tema centrale dei *Discorsi morali*, «ne' quali si discorre quanto ragionevolmente si dovrebbe desiderare la Morte, e come naturalmente la si vada fuggendo». Essi si presentano *in primis* come una serie di dialoghi sul tema del ben morire: alla tradizione moralistica si affianca dunque quella dell'*ars moriendi*. Come opportunamente segnalato da McClure, l'opera di Glisenti è fortemente in debito nei confronti dei numerosi testi pubblicati sul tema a partire dalla fine del Quattrocento.⁸⁰ A partire dal *De scientia mortis* di Jean Gerson si moltiplicano infatti le *artes moriendi* che, spesso illustrate da silografie più o meno raffinate, ripropongono in età umanistico-rinascimentale forme medievali della *meditatio mortis* quali il trionfo della morte e la danza macabra.⁸¹ L'obiettivo dichiarato dall'autore è quello di insegnare ai lettori a vincere la paura della morte, riconoscendo in essa non il peggiore dei mali per i viventi, ma la migliore delle aspirazioni possibili. Concentrando l'attenzione sui beni spirituali e disprezzando

dialoghi delle altre giornate. Si offre di seguito una sintetica lista dei riferimenti spaziali forniti nel testo che permettono di ricostruire puntualmente il percorso dei protagonisti. Seconda giornata: Piazza San Marco, riva del mare (69r), ponte (69v), Castello, ponte della Tana lungo l'Arzanà (78r), San Zaccaria (86v), Piazzetta del Palagio del Principe (100v), Traghetto della Pescheria, Dogana in vista della Giudecca (113r), Dogana-Pescheria (135v), in gondola sul Canal Grande (138v), approdo Fondamenta di S. Croce (143v), casa del Filosofo (144r). Terza giornata: Piazza San Marco, Mercerie (161v), Prigioni (186r), Cortile del Palazzo (196v), visita ad un infermo (207v), S. Maria Formosa (215v), S. Francesco della Vigna (225r; 233v), fondamenta con vista sulle isole (236v), ponte che guarda verso Murano (239r), SS. Giovanni e Paolo (245r-v), in barca (294r-v), verso S. Chiara (294v), rientro a casa (315v). Quarta giornata: verso S. Chiara e S. Maria Maggiore (319v), S. Maria Maggiore e Tempio del Carmine (325v), Speziaria dei Due Angeli presso il Carmine (328r), verso campo S. Margherita (336r), S. Barnaba verso traghetto per S. Vitale (338v), piazza S. Stefano – casa della Recitante (339r), Carmine (424v), S. Maria Maggiore e fondamenta (427r), casa del Filosofo (429r). Quinta giornata: a casa del filosofo infermo (446r), verso S. Marco (497r-v), Dogana di mare (499v), verso S. Sebastiano (525v), verso S. Niccolò (531r), S. Niccolò-S. Marta-S. Maria Maggiore (540v), casa del Filosofo (563v), casa del Cortigiano (565v).

⁸⁰ McCLURE, *The culture of profession...*, cit., pp. 178-179; ma cfr. anche IDEM, *The «Artes» and the «Ars moriendi»*, cit.

⁸¹ Per un primo inquadramento della questione, cfr. i classici A. TENENTI, *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, Paris, Cahiers des Annales, 1952; IDEM, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1957. Sulla rifunzionalizzazione dell'*ars moriendi* nella Germania riformata, cfr. A. REINIS, *Reforming the art of dying. The ars moriendi in the German Reformation (1519-1528)*, Aldershot, Ashgate, 2007. Ancora utile L.P. KURTZ, *The dance of death and the macabre spirit in European literature*, New York, Columbia University, 1934.

le vanità del mondo, gli uomini sono chiamati a prepararsi al trapasso in modo che questo possa diventare l'accesso alla beatitudine celeste. Latore di questo messaggio è il personaggio del Filosofo che tenta invano di persuadere il Cortigiano dell'opportunità di volgere la mente dalla terra al cielo.

Uno dei mezzi che il Filosofo impiega per convincere il Cortigiano e i molti altri personaggi incontrati nel corso delle cinque giornate è costituito – come esplicitamente dichiarato nel frontespizio – da «trenta vaghi et utili ragionamenti, come tante piacevoli novelle interposti, cavati da gli abusi del presente viver mondano». Il dialogo diventa quindi esso stesso cornice per trenta (in realtà ventinove) novelle morali che, raccontate dal Filosofo ai suoi interlocutori, sfruttano il codice allegorico per confermare la necessità di rinunciare ai beni mondani e rivolgersi completamente alla contemplazione di quelli celesti. I «ragionamenti interposti» mettono in scena personaggi allegorici – la Morte, la Ragione, il Senso, l'Opinione, il Discorso, la Natura, il Tempo, ecc. – chiamati a rappresentare l'eterno conflitto dell'uomo con la propria dimensione sensuale (la metafora teatrale è d'obbligo poiché, come vedremo, ad alcune novelle della *Athanatophilia* si ispirerà Glisenti nella stesura dei drammi morali).⁸²

La ricetta lucreziana del medico che addolcisce l'amara medicina con il miele della finzione poetica non dà però, nei *Discorsi morali*, il frutto sperato: alla fine del *tour* veneziano, il Cortigiano non si lascia persuadere dall'amico Filosofo e resta saldo nel suo rifiuto della morte. L'ultima parola spetta tuttavia al Filosofo: prevedendo forse l'esito del confronto con il Cortigiano, egli aveva promesso all'amico un dono qualora non fosse riuscito a convincerlo con i propri argomenti. Il dono in questione, consegnato dal Filosofo al Cortigiano alla fine del quinto dialogo, è quello stesso «curioso trattato della pietra de' filosofi» che, complice una sapiente gestione della cornice narrativa, troviamo in appendice al volume. Il *Trattato* rovescia in chiave morale il *topos* della pietra filosofale individuando nella *via ad Deum* la vera ricchezza dell'uomo.⁸³ I *Discorsi morali* si configurano

⁸² Si rinvia all'appendice bibliografica e documentaria per l'indice completo delle novelle.

⁸³ Il *Trattato* è stato oggetto di una edizione anastatica: F. GLISENTI, *Breve trattato nel quale*

dunque come opera ibrida: una *ars moriendi* in forma di dialogo che include un'ampia serie di novelle e che trova la sua conclusione in un libro – il *Trattato sulla pietra filosofale* – evocato al suo interno e materialmente offerto al lettore in appendice al volume.

Prima di dichiarare che la *Athanatophilia* è dedicata alla sorella dell'autore, Glissentia Glissenti, il frontespizio rivela un'ulteriore componente dell'opera, apparentemente secondaria, ma in realtà essenziale: l'apparato iconografico. I Discorsi sono infatti «adornati di bellissime figure, a' loro luoghi appropriate». Tutti i capitoli dell'opera si aprono con incisioni che declinano in vario modo il tema principale della *meditatio mortis*. Più di cento illustrazioni vengono via via reimpiegate per dare forza icastica al dialogo ed offrono un costante contrappunto iconografico al testo, tanto sul piano della cornice narrativa, quanto su quello dei «ragionamenti interposti». Pur ripetendosi, esse non hanno solo scopo decorativo: le incisioni mirano a visualizzare quel “teatro” della vita umana che Glissenti tenta di rappresentare *sub specie Venetiarum*, scena urbana di una grande danza macabra che coinvolge tutto e tutti.

3.2.1 «Scrivere d'ogni cosa un poco». *L'epistola di dedica*

Le motivazioni che hanno spinto l'autore ad intraprendere la stesura della propria opera sono dichiarate nell'epistola di dedica alla sorella Glissentia, datata da Venezia «il giorno di Santa Marina» del 1596.⁸⁴ La dedica fa propri alcuni luoghi comuni del genere, a partire dal *topos modestiae*: Fabio Glissenti avrebbe incautamente assecondato i desideri della sorella promettendole un libro che alleviasse la distanza tra i due e che potesse permetterle di dialogare idealmente con lui («in cui leggendo vi paresse come di ragionar meco, sì che con minor

moralmente si discorre qual sia la pietra di filosofi, Brescia, F.lli Gerolli, 1987, ma anche su di esso la bibliografia è in realtà inesistente.

⁸⁴ GLISSENTI, *Discorsi morali*, cc. a2r-a4v. Si veda il testo completo dell'epistola nell'appendice bibliografica e documentaria.

travaglio poteste sofferire questa mia lontananza».⁸⁵ Due ordini di difficoltà gli hanno però reso estremamente difficile il compimento dell'opera: la lingua ed il tema da trattare.

Non avendo dimestichezza con la scrittura letteraria in volgare, e temendo il confronto con gli scrittori di professione, Glisenti si è praticamente trovato impossibilitato a procedere oltre.⁸⁶ Quanto al soggetto, la destinazione femminile del libro gli ha impedito di affrontare gli argomenti propri della sua professione di medico, ma lo ha anche distolto dalla possibilità di trattare temi amorosi, militari e d'altro genere ancora, non adatti alle orecchie di una donna rispettabile.⁸⁷ L'unica via praticabile sarebbe stata quella di «scrivere qualche cosa di divotione, soggetto che suole per lo più dilettere le ben nate donne, e tutte l'altre persone che sono allevate nel timor di Dio»:⁸⁸ ma, anche in questo caso, Fabio è stato frenato dal confronto con autori celebri e «huomini santi» che hanno saputo soddisfare con le loro opere tutte le esigenze dei devoti lettori.⁸⁹

L'insistenza della sorella ha però avuto la meglio e Glisenti si è finalmente risolto «di scrivere di ogni cosa un poco»: la notazione è di molta importanza poiché proprio nella volontà di affrontare temi diversi si innesta l'ambizione enciclopedica dei *Discorsi morali*. Il procedimento – ed emerge qui un'altra caratteristica costitutiva dell'opera – è stato accumulativo e compilativo piuttosto

⁸⁵ Ivi, c. a2r.

⁸⁶ Ivi, c. a2v: «dovendomi io scrivere volgarmente, in lingua, della quale non feci mai altra professione, che per intender altrui, et esser inteso, come è apunto la natia nostra; e vedendo che tutti quei che volgarmente scrivono fanno scelta delle più belle parole, e s'affaticano con ogni suo potere di Toscanamente favellare, son restato in questo all'impossibile di potervi cosa alcuna attendere».

⁸⁷ *Ibidem*: «Secondariamente pensando al soggetto sopra che dovesse la promessa fabricare, non meno che della imperitia della Toscana lingua mi ritrovai intricato. Avenga che conveniente non era, che della mia professione vi ragionasse, come lontana da ogni vostra intentione, massimamente ritrovandovi sana, per la Iddio gratia; né meno, che di cose amorse, o di guerra, o d'altre simili materie, e revolutioni de gli animi, e di stati, vi facessi raccolta, poi che sono tutte cose poco lodevoli in persona curiosa, non che convenevoli allo stato vostro, o alla professione mia».

⁸⁸ GLISSENTI, *Discorsi morali*, cc. a2v-a3r.

⁸⁹ Ivi, c. a3r: «Ma considerando poi, che non mancano in tal soggetto tanti, e tanti libri, scritti da celebri Autori, e massime da huomini santi, che possono a pieno sodisfare ogni divota, e curiosa mente, io mi rissolsi al tutto di non farne altro».

che di invenzione. L'autore si è comportato analogamente a chi, «povero di ricchezza», offre agli amici una «insalatuzza» di erbe e fiori del proprio orticello, cara a chi la riceve non per la sua qualità, ma per l'amorevolezza di colui che la dona:

Così parimente io povero di bella lingua, d'invenzione e di soggetto, ma desideroso di compiacervi, son entrato nel sterile orticello dell'ingegno mio, e fra le cose altrove lette, et le immaginate da me son ito tanto raccogliendo hor quinci una favola, come un'erba, e quinci un'autorità, e moralità, che finalmente ho ridotto insieme questo libretto, come una insalatuzza per presentarvelo.⁹⁰

L'immagine dell'«insalatuzza», che fa pensare alla «salade» con cui Montaigne apre il capitolo *Des noms* nel primo libro degli *Essais*,⁹¹ è più probabilmente memore del proemio di Paolo Giovio al *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, in cui l'autore, rivendicando la natura dilettevole ed occasionale della propria opera, la paragona ad una «saporita insalatuccia».⁹² Nella dedica di Glisenti l'immagine contribuisce ad abbassare il tono del discorso e, soprattutto, a confermare la modestia con cui l'autore presenta il testo. D'altra parte la *Athanatophilia*, con le sue mille duecento pagine e la sua struttura rigorosamente calcolata, non ha proprio la *facies* del «libretto». La mescolanza di favole, autorità e moralità ha ben poco di casuale e risponde ad un'istanza più ambiziosa.

⁹⁰ Ivi, c. a3v.

⁹¹ M. DE MONTAIGNE, *Essays. Livre premier*, a c. di J. Céard, Paris, Le livre de poche, 2002, pp. 495-496: «Quelque diversité d'herbes qu'il y ait, tout s'enveloppe sous le nom de salade. De même, sous la considération des noms, je m'en vais faire ici une galimafrée de divers articles».

⁹² P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, a c. di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, p. 33: «essendomi riuscito questo picciol trattato assai piacevole e giocondo e non poco grave per l'altezza e varietà de' soggetti, mi sono assicurato di mandarvelo, pensando che vi possa esser opportuno passatempo in così fastidiosa stagione; e in ciò ho imitato il vostro semplice ortolano, che spesse volte sopra la vostra tavola, ricca di varie e preziose vivande, s'arrischia di presentare un panierino de' suoi freschi fiori di ramerino e di borana per servire a uno intermesso d'una saporita insalatuccia. Ha questo trattato molta similitudine con la diversità di detti fiori, ameni e gratissimi al gusto, il quale sarà ancor tanto più grato a Voi, valoroso Signore, quanto ch'egli è nato in casa vostra». Analogamente, l'immagine era utilizzata da Masuccio Salernitano nell'esordio della novella 36: «ho avuto ricorso a le non saporose erbecciole del mio incolto iardini, de quale composta la presente insalatuccia, a te, fiume de eloquenzia, la mando. E te supplico che, senza aspettare da me altra sontuosa cena, assaggiare la dibbi, a tale che, de quella alcun piacere ristandote, te puosse del tuo Masuccio, ove che col tempo serai, alquanto rammentare» (MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1940, p. 288).

«Scrivere di ogni cosa un poco» significa infatti toccare un'ampia gamma di soggetti legati dal filo rosso della *meditatio mortis*, fulcro dell'opera, ma è anche un espediente per offrire al lettore una panoramica del mondo nelle sue varie componenti:

Leggete adunque quest'opera, che di cosa che reale, e veramente è per tale riuscire, ragiona e discorre: che annuntia cosa, che ad ogn'uno (non eccettuando alcuno) ha da accadere una fiata, e però non meno a gli altri, che a voi, et a me appartiene, e parla: che finalmente discorre di cose diverse, di morire, di vivere, di guerre, d'amore, di bellezze, di favole, d'istorie, d'opinioni, di verità, et d'altre curiose novità, tutte cose conformi all'universale saper vostro.⁹³

L'argomento principale – la morte – permette all'autore di discorrere «di cose diverse» pertinenti alla vita umana, inclusi quei temi che inizialmente gli sembravano inappropriati ad una destinataria femminile (l'amore, la guerra, ecc.) ed «altre curiose novità» che hanno lo scopo di destare l'interesse del lettore. L'opera è fruibile su più livelli: Glissentia – e come lei tutti i lettori – potrà trovare nei *Discorsi morali* un piacevole intrattenimento. La grande varietà delle tematiche trattate consente infatti di accontentare il pubblico negli stati d'animo più vari. La donna potrà dunque dialogare con il fratello e passare piacevolmente il tempo, ma potrà altresì decidere di impegnarsi in una lettura più profonda e cogliere il «senso interiore della lettera», ovvero l'acquisizione di un modello di vita terrena conforme ai dettami della morale cristiana.⁹⁴ Una nota *A' discreti lettori* posta in calce all'indice dei capitoli esplicita ulteriormente la consustanzialità delle due dimensioni, la terrena e la celeste, rivendicando la non letterarietà dell'opera, tanto sul piano linguistico quanto su quello dello stile:

Io non scrivo nuova scienza, né meno faccio professione di bella volgar lingua; né cosa alcuna curiosa di sublimi ingegni vo dimostrando; eccetto che una certa pratica

⁹³ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. a4r-v.

⁹⁴ Ivi, c. a4v: «Percioche con questa lettura (s'io non mi inganno), quando con l'una, quando con l'altra cosa, secondo che variamente si trovarà disposto l'animo vostro vi potrete trattenere, e dilettere; o come per passar tempo, o come pensando di ragionar meco, o veramente riguardando al senso interiore della lettera: il quale (il che fia meglio) per apprendere ad essercitarvi bene in questa vita, conforme e politica e civile donna, a buona e vera Christiana, vi potrà se non giovare».

di ben vivere, e di ben morire. Perciò in stile basso conforme al mio sapere, et in lingua nostrana, come meglio ho saputo l'intention mia son andato spiegando, per farmi meglio intendere da chi mi mosse a scrivere.⁹⁵

3.2.2 «Come una tragedia delle attioni humane». Struttura dell'opera

Se l'epistola di dedica alla sorella Glissentia risponde alle regole del genere professando l'inadeguatezza dell'autore a svolgere il compito assunto e svalutando il valore intrinseco dell'opera, indicazioni più puntuali su di essa emergono nell'interessante *Argomento* anteposto al primo libro.⁹⁶ Esso costituisce una sorta di proemio metodologico all'intero volume e fornisce una serie di “istruzioni per l'uso” che si saldano intorno alla metafora del teatro mondano, vero e proprio *leitmotiv* dell'opera di Glissentia.

Intendendo trattare un tema spiacevole come la morte, l'autore – che torna nell'*Argomento* a rivolgersi alla sorella – spiega di aver messo in pratica il metodo del buon medico che, «volendo porgere allo infermo salutifera medicina, dubitando che per l'amarezza non la pigli, vi mescola alcune cose dolci, et al gusto soavi, per farnelo volonteroso, o meno ritroso nel pigliarla».⁹⁷ La metafora lucreziana assume in questo caso una pertinenza particolare poiché Fabio Glissentia è effettivamente un medico che, solitamente impegnato nella cura dei mali del corpo, si dedica con la *Athanatophilia* a quelli dell'anima. Per rendere la materia trattata meno spiacevole, e sopperire alla sua «poca facondia», l'autore – come già dichiarato nel frontespizio dell'opera – ha ritenuto opportuno «intraporvi in proposito alcune cose piacevoli e curiose, e parimente molti versi di famosi e conosciuti Poeti».⁹⁸ I *Discorsi morali*, in effetti, si caratterizzano per il continuo ricorso ad *auctoritates* filosofiche, citazioni scritturali, proverbi, sentenze e frammenti poetici di varia lunghezza, chiamati ad illustrare, integrare o confermare le argomentazioni degli interlocutori. Le glosse marginali aiutano il

⁹⁵ Ivi, c. a11v.

⁹⁶ Ivi, cc. A[1]r-A2v. Cfr. il testo dell'*Argomento dell'opera* nell'appendice documentaria.

⁹⁷ Ivi, c. A[1]r.

⁹⁸ *Ibidem*.

lettore a rintracciare le fonti citate e ad individuare gli autori cui i *Discorsi* fanno riferimento. Francesco Petrarca spicca tra i poeti più citati, ma è in buona compagnia: Dante, Boiardo, Ariosto, Torquato Tasso tra i moderni; Omero, Virgilio, Orazio per citare solo alcuni tra gli antichi.

Sul piano della macro-struttura, la divisione dell'opera in cinque giornate non è casuale. Essa intende infatti evocare la scansione in cinque atti che è propria dei testi drammatici e costituisce l'elemento più appariscente della concezione teatrale della *Athanatophilia*:

Fu parimente il mio pensiero di rapresentarvi innanzi agli occhi come una tragedia delle attioni humane, le quali il più delle volte vanno terminando in fine mesto, e miserabile; con pensiero che si apparasse dal canto nostro a ritirarle in una comedia, il cui fine riesca lieto e pien di gioia. Per tanto ho diviso questa operetta in cinque dialoghi, o cinque giornate, come in cinqu'atti di tragedia, co' quali andiamo componendo nella vita nostra tutto il progresso di lei, dimostrando le passioni, e gli accidenti, ch'ogn'or l'accompagnano.⁹⁹

In ossequio alle regole dell'*evidentia*, l'autore vuole portare davanti agli occhi dei lettori la «tragedia delle attioni humane». In virtù del ricco corredo iconografico, l'espedito retorico del *πρὸ ὀμμάτων* trova nei *Discorsi morali* una realizzazione concreta. Lo spettacolo messo in scena sulle pagine del libro è tragico perché nella maggior parte dei casi le vicende umane si concludono «in fine mesto e miserabile». L'opera, nel suo complesso, vorrebbe tuttavia spingere l'uomo a migliorare se stesso, trasformando in commedia la tragedia della propria esistenza. Le cinque giornate corrispondono pertanto ai cinque atti di una tragedia che porta sulla scena le «passioni» e gli «accidenti» della vita umana.

A questa articolazione di matrice teatrale, se ne sovrappone un'altra che mira a sottolineare la dipendenza dell'uomo dalla sua componente sensuale: i cinque «atti o dialoghi» corrispondono ai cinque «sentimenti», ovvero ai sensi che coordinano «le attioni del viver nostro». L'uomo tende infatti a seguire i sensi piuttosto che affidarsi alla Ragione, unica guida che potrebbe condurlo alla

⁹⁹ *Ibidem*.

redenzione e alla salvezza.¹⁰⁰ I cinque dialoghi si vengono a configurare come una ideale sequenza sensoriale che dalla vista conduce al tatto passando per il gusto, l'udito e l'odorato. Ripercorrendo in sintesi le caratteristiche proprie dei cinque sensi, Glissentti illustra l'analogia che essi presentano con i cinque dialoghi della sua opera.¹⁰¹

La vista, senso nobile perché meno implicato con la materialità della percezione sensibile, rappresenta emblematicamente il primo dialogo, «in cui ragionandosi, e discorrendo più secondo la ragione, che secondo il senso, viene ad un certo modo la cognitione, che si ha per via di ragione, ad imitare l'istromento della vista; il qual opera e conosce le cose visibili con spiritale operatione, quasi lontana dal sentire».¹⁰² La vista è d'altronde il senso maggiormente capace di muovere gli affetti, ed è forse in virtù di questa sua potenzialità che i *Discorsi morali* accordano tanta importanza alla rappresentazione efficace della scena evocata attraverso le parole e le immagini.

Il gusto, che si accontenta di assaporare «cose gustose, senza osservanza di ragione, di natura, o di legge», non attende prove o conferme dagli altri sensi: analogamente, i personaggi che i due protagonisti incontrano nel secondo dialogo, appagati dal piacere che si ricava gustando la vita, non desiderano «intenderne più oltre» e non si interrogano sul «fine per cui la vita sia fatta gustevole e grata».¹⁰³

L'udito, dal canto suo, è un senso ambiguo: se infatti esso lascia ampio spazio all'inganno («sì come questi essercita la sua operatione mediante l'aria

¹⁰⁰ *Ibidem*: «E sono questi cinqu'atti o dialoghi corrispondenti a cinque nostri sentimenti, co' quali andiamo regolando le attioni del viver nostro, attratti per lo più da gli appetiti loro, sovente aiutati dal senso comune, e talhora, ma di rado, guidati dalla Ragione».

¹⁰¹ Per un'analogia scansione della materia morale, cfr. FENARIO, *Discorsi sopra i cinque sentimenti*, cit.; ma sarà anche opportuno tenere presente l'importanza che la componente sensuale assume nell'esperienza di meditazione ignaziana, nei confronti della quale, come vedremo, l'opera di Glissentti pare essere variamente indebitata. Cfr. su questo specifico aspetto degli *Esercizi spirituali*, MARTY, *Sentir et goûter. Les sens dans les «Exercices spirituels» de saint Ignace*, cit.

¹⁰² GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. A[1]v.

¹⁰³ *Ibidem*. Con il secondo dialogo inizia la *peregrinatio* veneziana del Filosofo e del Cortigiano che mette i due personaggi a confronto con vari esponenti dell'universo cittadino. Si tratta, per lo più, di figure d'estrazione umile, fortemente radicati nella propria ignoranza: il vastaggio (2.4), il vinaio (2.5), il mendico (2.7), il castaldo di villa (2.10), il macellaio ed «altri di vile essercitio» (2.13), la zingara (2.15), il servitore (2.19), il gondoliere (2.23).

percossa da qualche suono portato all'orecchio, et in questa attione facilmente si può ingannare, pigliando bene spesso un suono per un altro»), l'udito è anche il senso grazie al quale gli uomini apprendono le discipline e imparano a ragionare. Il terzo dialogo introduce pertanto e rappresenta «persone più essercitate, e giudiciose, le quali, se ben nelle attioni loro s'ingannano, nondimeno con certe loro ragioni e scuse vannosi facendo il male minore, e mostrano probabilità ne' sentimenti loro».¹⁰⁴

Il quarto dialogo viene invece fatto corrispondere all'odorato, senso ingannevole che, essendo basato su vapori e odori che infettano l'aria, non garantisce l'accesso alla «sostanza della cosa» da cui essi hanno origine: protagonista del dialogo è non a caso un'attrice (la «recitante») che, «in apparenza discorrendo bene, mostra nella vita humana una tenuta opinione, riputata per buona, non penetrando nella sostanza della verità, ma così superficialmente contentandosi d'haverne tal opinione, appunto come fa l'odorato del vapore grato o noioso che riceve, senza passar nel conoscimento della cosa odorata».¹⁰⁵

Il *descensus ad sensus* che Glisenti mette in scena nella *Athanatophilia* si conclude con il quinto dialogo, paragonabile al tatto, senso che, ingannandosi meno degli altri, mette l'uomo di fronte alla verità delle cose. Viene qui introdotto un «letterato e professore di scienze» che «col lume della fede, e con l'esempio della sua morte viene a scoprire la verità, facendoci toccar con mano quanto nelle attioni nostre, e ne gli alti sentimenti ci troviamo ingannati».¹⁰⁶

Una volta indicate le affinità tra i cinque dialoghi dell'opera e i cinque sensi, Glisenti riprende la metafora teatrale e la illustra compiutamente. Recuperando la successione aristotelica di peripezia, catastrofe e riconoscimento come sequenze essenziali della *fabula* tragica, l'autore inquadra la «tragedia delle attioni humane»

¹⁰⁴ *Ibidem*. Durante la terza giornata il Filosofo ed il Cortigiano incontrano vari artigiani, esponenti di un livello socio-culturale non elevato, ma più alto di quello dei personaggi incontrati il giorno precedente. Un particolare rilievo assumono gli incontri con il prigioniero e con l'infermo.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Per l'incontro con la Recitante, cfr. qui, § III.3.4.

¹⁰⁶ GLISENTI, *Discorsi morali*, cc. A[1]v-A2r.

in una sequenza estremamente rigorosa e ne individua gli attori principali, ossia l'Uomo, la Ragione e il Senso:

Che sì come nella Tragedia si trovano propositioni facili, varie attioni, e fine doloroso – come che nel primo atto si proponano i pensieri, le deliberationi, et i fatti d'huomini illustri e persone di grado; nel secondo si vadino disponendo varie attioni secondo la diversità de i pareri; nel terzo accomodando le già disposte alle proposte fatte; nel quarto rivoltando sossopra ogni cosa, tutte le cose fatte si rendono sospette; e nel quinto con iscoprimento d'infelicità si terminano e conchiudono fini differenti da i proposti –; così io volendo rapresentare questa Tragedia della vita humana, presi soggetto da questo illustre principe de gli animali; e suppongo che l'Uomo stia con gravità a sedere, come dispensator e giudice della sua vita e delle sue attioni, ascoltando quei due Angeli buono e cattivo, che lo vanno consigliando: ovvero (come dicono i Naturali) la Ragione, e il Senso.¹⁰⁷

L'Uomo – secondo un *topos* già proprio della tradizione allegorica medievale delle psicomachie e dei contrasti – si trova in bilico tra il bene e il male, tra la salvezza e la caduta. La Ragione e il Senso, personaggi allegorici ricorrenti tanto nelle novelle che costellano i *Discorsi morali* quanto nei drammi del medico bresciano, vivono in eterno conflitto per il dominio dell'Uomo e dell'Anima. D'altra parte l'Uomo – in virtù del libero arbitrio, costantemente rivendicato da Glisenti come sua risorsa ineludibile – ha l'onere di scegliere una strada piuttosto che l'altra. Date queste premesse, l'autore suddivide la «tragedia della vita humana» nei cinque dialoghi che compongono i *Discorsi morali*, assegnando a ciascuno di essi un titolo erudito che ne sintetizza il contenuto.

Il primo dialogo si intitola *Filologo* («ossia amator di ragione») perché mette in campo proprio la Ragione che, «Reina delle potenze dell'anima, va [...] proponendo all'huomo il fine per lo qual egli è nato, la vita che deve tenere, li travagli che deve passare, e la eccellenza delle virtù e della futura vita; acciocché a questa aspirando viva da huomo ragionevole, e non da bruto animale, sovrastando alle cupidità de' sensi, et operando virtuosamente».¹⁰⁸ Nonostante tali presupposti, l'Uomo si lascia attrarre dai «diversi appetiti, et grate promesse» del

¹⁰⁷ Ivi, c. A2r.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

Senso: il secondo dialogo si intitola pertanto *Estisifilo* cioè «seguace dei sensi».¹⁰⁹ In equilibrio precario tra «le ragioni vive propostegli dall'Angelo buono» e «le promesse de' godimenti presenti offertegli dall'Angelo cattivo», l'Uomo non sa decidersi: «finalmente egli appigliandosi al peggio, come che la natura in lui sia inclinata al male più che al bene, si risolve volontariamente d'adherir a' sensi, compiacendosi ne i godimenti, e diletta loro». Lungi dal giustificare l'Uomo, la consapevolezza della sua inclinazione verso il male rende ancor più grave la scelta di assecondare il Senso rifiutando la Ragione. Il terzo dialogo si intitola infatti *Eleutteron* cioè «Libero Arbitrio, o libero volere, col quale egli si dà in preda a i sensi».¹¹⁰ Una volta che l'Uomo ha ceduto alle lusinghe del peccato volgendo le spalle alla salvifica Ragione, egli diventa prigioniero di una credenza falsa – l'Opinione – che non ha nulla a che vedere con la verità: «si forma una opinione nella mente, che questa tal sua credenza sia la migliore, che tener avesse potuto, e sia quella in cui si trovino le felicità maggiori. Perciò che tiene l'opinione questa diffinitione, che sia una particolar credenza o prosontione de gli huomini e delle cose, senza vero fondamento di ragione». Come spiega opportunamente l'autore, è difficile distogliere gli uomini dalle proprie credenze ed è per questo motivo che il quarto dialogo, dominato dalla fallacia delle opinioni, si chiama *Doxacolutho*, cioè «seguace d'opinione».¹¹¹ L'errore in cui l'Uomo è caduto sarà rivelato solo nel quinto dialogo, *Alithinoo*, cioè «scopritore di verità». Il passo relativo a questa ultima sezione dei *Discorsi morali* è di particolare interesse perché esplicita una dinamica che sarà alla base di quasi tutti i drammi morali di Glisenti. Vale dunque la pena proporlo qui per intero:

Formato che si ha l'huomo questa opinion nel capo, cioè che il viver mondano, il seguitar i sensi, e dilettersi in quelli, con procacciarsi felicità mondane, sia il meglio che far possi, vive baldanzosamente in questo suo pensiero, e vi fa tal habito, che poco cura qual si voglia ragione in contrario sia detta: et in questa sua falsa opinione così trascuratamente vive, che fin che non sopraggiunge la morte, non s'avvede del

¹⁰⁹ *Ibidem*: «Imperciocché in questo s'introduce certa consuetudine humana appresa dall'uso de' sensi, senza articoli, od argomenti efficaci dal suo canto».

¹¹⁰ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. A2r-v.

¹¹¹ Ivi, c. A2v. In realtà, sul proprio frontespizio, il dialogo porta il titolo alternativo *Filodoxo*.

suo grand'errore, alla cui giunta poi scoprendosi la verità, che stava nascosta sotto la tela dell'opinione, macchiata dalle lusinghe de' sensi, e vedendosi ad un tratto privo e spogliato di quanto s'havea persuaso, tardi viene a provare, che la opinione in cui havea fondato le sue speranze è riuscita falsa; e che quella ragione cui prima non volle ubidire, consigliava il giusto e onesto; e che quei sensi, che lo allettarono, gli persuasero il male; e che egli, poi che se gli accostò volontariamente, ne viene meritamente ad esser deluso.¹¹²

Il ravvedimento dell'Uomo sopraggiunge troppo tardi: quando la Morte squarcia la «tela dell'opinione» rivelando le vanità mondane non c'è più tempo per una vera redenzione e gli uomini sono costretti alle fiamme infernali. Proprio questo accade, come vedremo, nella *Ragione sprezzata*, monumentale dramma allegorico che, accorpendo spunti da varie novelle della *Athanatophilia*, si gioca interamente sul cattivo consiglio che i cinque sensi portano all'uomo.

Nei cinque atti della tragedia umana si avvicendano dunque la Ragione, il Senso, la Volontà (o Libero Arbitrio), l'Opinione e la Verità. Di tragedia si tratta perché essa presenta «nobile principio, festevole mezzo, ma infelice compimento e fine». Affinché essa possa essere ridotta in commedia, «fa di mestieri starsi nel nobile principio, sprezzare lo festevole mezzo, acciò che il fine riesca lieto e gioioso».¹¹³ Proprio nel disprezzo del «festevole mezzo» consiste la lezione maggiore dei *Discorsi morali*, lezione che Glissenti tenderà costantemente a ribadire nei suoi drammi pedagogici.

3.2.3 «Adornati di bellissime figure, a' loro luoghi appropriate». Note sull'apparato iconografico

Uno degli elementi di interesse della *Athanatophilia* è il ricco corredo iconografico che integra la narrazione e i dialoghi. Il frontespizio anticipa che i *Discorsi morali* sono «adornati di bellissime figure, a' loro luoghi appropriate». Se il riferimento alla qualità estetica delle illustrazioni risponde ad intenti di promozione del prodotto librario, ai fini dello studio del volume è più rilevante la notazione relativa alla posizione delle immagini rispetto al testo. A differenza di

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

quanto accade nei volumi a stampa che trovano nelle illustrazioni un'integrazione puramente decorativa, le figure della *Athanatophilia* sono «appropriate» ai loro «luoghi», ovvero sono disposte in modo tale da dialogare effettivamente con il testo.¹¹⁴ Com'è frequente in casi di questo tipo e per opere molto voluminose, le illustrazioni non sono utilizzate ciascuna una sola volta, ma reimpiegate: un *corpus* di centodiciassette incisioni, variamente disposte e opportunamente combinate, consente a stampatore ed autore di approntare un *unicum* nel genere delle *artes moriendi*.

In linea con il tema principale dell'opera, nel frontespizio campeggia un'impresa in cornice figurata con scheletri raffigurante un albero su tre colli ed un sole sorgente [TAV. 9]. Il motto, «Occulto gliscit», fa evidente riferimento al sorgere nascosto dell'astro solare. La marca non è registrata nei repertori e sembra rappresentare l'impresa dell'autore. Sul *recto* del frontespizio essa trova infatti un opportuno complemento nel ritratto di Fabio Glissenti, anch'esso in cornice figurata con scheletri ed il motto «Aperte degliscit» [TAV. 10]. L'allusione all'ineludibile tramonto della vita anticipa il filo rosso della *meditatio mortis* che accompagnerà il lettore dalla prima all'ultima pagina del volume.¹¹⁵

Volendo delineare una tipologia delle illustrazioni che corredano i *Discorsi morali*, è anzi tutto opportuno distinguerle in due categorie: (1) illustrazioni che raffigurano i protagonisti del dialogo e rappresentano pertanto la cornice narrativa; (2) illustrazioni che visualizzano i contenuti del dialogo e delle novelle. All'inizio di ognuno dei capitoli in cui sono divisi i cinque dialoghi compare un'immagine: sul piano della *mise en page* essa costituisce un tutt'uno con il titolo del capitolo ed è sempre inquadrata da elementi decorativi laterali che,

¹¹⁴ La formula «figure a' loro luoghi appropriate» trova vari riscontri nell'editoria cinquecentesca. Tra i vari titoli sacri e profani che si potrebbero citare, vale almeno la pena ricordare il diffusissimo trattato *Della imitatione di Christo, e del disprezzo del mondo* (Venezia, Altobello Salicato, 1580: ma sono numerose le edizioni successive), testo sicuramente presente nella biblioteca di Glissenti. Come specificato nel lungo sottotitolo, le «figure» sono «a' suoi luoghi appropriate».

¹¹⁵ L'impresa doppia torna in apertura dei dialoghi II-V ed anche nel frontespizio del *Breve trattato sulla pietra filosofale*.

analogamente alle cornici figurate dell'impresa glissentiana, sono composti da ossa, teschi e scheletri. Le incisioni rappresentano per lo più i due interlocutori principali (il Filosofo e il Cortigiano) nelle loro peregrinazioni attraverso le calli e i canali di Venezia.¹¹⁶ Un'altra serie di immagini è impiegata per le «piacevoli novelle» interposte alla narrazione principale: si tratta di incisioni, talvolta appaiate, che assolvono alla funzione di illustrare le novelle stesse o visualizzarne la morale.

Una costante nelle immagini della *Athanatophilia* è la presenza della Morte: sotto forma di scheletri, essa compare alle spalle dei personaggi principali ostentando simboli emblematici come la clessidra o la bilancia. Molte di queste illustrazioni si ispirano ad una celebre serie di incisioni su disegni di Hans Holbein che furono stampate a più riprese in vari paesi d'Europa a partire dal 1538, anno dell'edizione lionese della raccolta *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imaginées*.¹¹⁷ In Italia le incisioni holbeiniane furono diffuse dal 1545-1546 grazie all'edizione *Simulachri, historie e figure de la morte* per i tipi di Valgrisi.¹¹⁸ La serie dei disegni di Holbein, nota come *Totentanz*, fu intagliata da Hans Lützelberger, artigiano attivo a Basilea tra 1522 e 1526. Anche se la data di realizzazione del ciclo non è nota, esso pare risalire al periodo antecedente il primo soggiorno del pittore in Inghilterra (1526-1528), ed è sicuramente anteriore al 1526, anno della morte di Lützelberger. Come hanno puntualizzato Oskar Bätschmann e Pascal Griener nella più recente monografia holbeiniana a disposizione, l'edizione Trechsel dei *Simulachres* comprende 41 silografie di Lützelberger su disegni di

¹¹⁶ Per il percorso compiuto dai due personaggi, cfr. qui, nota 76.

¹¹⁷ *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imaginées*, Lyon, Trechsel, 1538. La stampa lionese è disponibile in riproduzione fac-similare in H. GREEN, "Les Simulachres et historiées faces de la mort", commonly called "The Dance of death", Manchester, A. Brothers, 1869 (cui si può ancora utilmente ricorrere per un inquadramento completo dell'opera nella carriera di Holbein e nella tradizione delle *artes moriendi* illustrate). Ma cfr. anche KURTZ, *The dance of death...*, cit., pp. 195-196.

¹¹⁸ *Simolachri, historie, e figure de la morte*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1545. Cfr. KURTZ, *The dance of death...*, cit., pp. 196-197.

Holbein, ma le edizioni successive integrano la serie con altre 10 incisioni.¹¹⁹ La raccolta si apre con quattro immagini relative alla Genesi e alla cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. La Morte fa la sua comparsa nella terza incisione, quella che rappresenta l'uscita dei progenitori dall'Eden. La quinta illustrazione mostra un'orchestra di scheletri sullo sfondo di una città rinascimentale. A partire dalla sesta vignetta, sfilano davanti agli occhi del lettore tutti i membri della società: clerici, laici, nobili, borghesi, uomini e donne, tutti raffigurati in compagnia della Morte. In molti casi essa dissimula la sua presenza ed è riconosciuta in quanto tale solo dal lettore; in altri il pittore ha invece attinto alla tradizione della danza macabra in cui la Morte coglie di sorpresa le proprie vittime e le trascina con sé in un ballo vorticoso. Il libro è congegnato come uno specchio della vita umana che permette al lettore di riconoscere l'altrimenti invisibile onnipresenza della Morte.¹²⁰

Fabio Glissentini fa proprio tale principio e lo applica alla costruzione della sua *summa*. La *Athanatophilia* reimpiega, dove possibile, le illustrazioni del ciclo holbeiniano diffuse in Italia a partire dall'edizione Valgrisi.¹²¹ La serie viene tuttavia integrata da incisioni che più puntualmente rispondono alle esigenze della narrazione. È infatti possibile individuare un ciclo di vignette create *ad hoc* per il volume di Glissentini: si tratta di quelle che, seguendo da vicino la cornice, mettono in scena le conversazioni tra il Filosofo, il Cortigiano e gli altri personaggi che i due protagonisti incontrano durante il loro cammino.

L'illustrazione che apre il primo capitolo del primo dialogo ha, analogamente al testo che introduce, una funzione proemiale (essa rappresenta un uomo e una donna ai lati di un macabro stemma su cui campeggia un teschio). La

¹¹⁹ O. BÄTSCHMANN-P. GRIENER, *Hans Holbein*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 56-60.

¹²⁰ Ivi, p. 59: «neither the intended victims nor the bystanders are aware of his presence. The dialogue between Man and Death as it is staged in the traditional *Totentanz* has here been modified. The image is instead intended for the reader and the beholder, who must reckon with the unexpected irruption of Death into their everyday life».

¹²¹ Sono 24 le incisioni tratte da Holbein che, attraverso l'edizione Valgrisi dei *Simolachri*, vengono riutilizzate per l'opera di Glissentini; ad esse se ne aggiungono cinque che ripetono gli originali in modo meno fedele, ma inequivocabile (cfr. KURTZ, *The dance of death...*, cit., 197).

prima vignetta che porta il lettore *in medias res* è quella che illustra, in apertura del II capitolo, l'«occasione del dialogo», ovvero l'incontro tra i due interlocutori principali: il Filosofo sulla destra, accompagnato dall'immane scheletro, ed il Cortigiano sulla sinistra in lussuoso abito da cavaliere [TAV. 11].¹²² A ben guardare, essa prende spunto – almeno per la caratterizzazione del Filosofo, che sarà costante nelle illustrazioni successive – dalla silografia del ciclo di Holbein che raffigura il Principe [TAV. 12].¹²³ Nei primi capitoli dell'opera, che introducono il tema affrontato nel prosieguo del dialogo, la narrazione procede piuttosto lentamente. Le immagini rispondono quindi all'esigenza di illustrare non tanto l'azione dei personaggi, quanto i contenuti filosofici relativi alla *meditatio mortis* di cui il Filosofo si fa portavoce agli occhi del Cortigiano. Significativo a tale proposito il caso della silografia del capitolo III, *Che 'l più eccellente studio è la contemplatione della Morte, e qual frutto si cavi da questo nobile essercitio*: la contemplazione della Morte viene visualizzata attraverso un'immagine che, a differenza della precedente, rinuncia al codice realistico per impiegarne uno più propriamente emblematico. Sullo sfondo di una prospettiva architettonica rigorosamente classicista, una donna medita contemplando uno scheletro disteso a terra [TAV. 13]. Il *memento mori* viene tradotto alla lettera in immagine, secondo una tradizione antica che ritrova terreno fertilissimo agli albori dell'età barocca, epoca che individua nella *vanitas* una delle sue cifre più caratteristiche.¹²⁴

I due protagonisti del dialogo tornano ad essere rappresentati nell'immagine del capitolo IX, questa volta sullo sfondo di uno spazio cittadino chiuso da un portico che evoca le strutture architettoniche di Piazza San Marco, luogo del loro incontro [TAV. 14].¹²⁵ La conversazione vera e propria tra i due personaggi è

¹²² GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 5r.

¹²³ *Les simulachres et historiées faces de la mort*, cit., c. Diiv. Quest'incisione holbeiniana, come anche alcune delle altre, compare all'interno della *Athanatophilia* (ivi, c. 57v).

¹²⁴ Analogamente il quarto capitolo del primo dialogo, *Che per la salute dell'anima è molto necessario lo studio della Morte, il quale se si trovassimo infervorati nella fede ci farebbe nascer desiderio di morire*, si apre con la figura di un eremita che, le braccia conserte, medita in una grotta al lume di candela in prossimità di un teschio (GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 10r).

¹²⁵ Cfr. ivi, c. 5r-v per la narrazione dell'incontro tra i due personaggi sotto i colonnati di San Marco.

ulteriormente rappresentata in apertura del capitolo XVI: essi siedono su alcuni gradini in prossimità di una colonna, dettaglio architettonico che suggerisce un'ambientazione analoga a quella della scena precedente [TAV. 15]. Ritrovatisi all'indomani del proprio incontro, il Filosofo e il Cortigiano partono – lo si è visto – da Piazza San Marco per una vera e propria perlustrazione della città di Venezia. Il secondo ed il terzo dialogo sono ricchi di illustrazioni che rappresentano luoghi caratteristici della Serenissima – Piazza San Marco [TAV. 16], il traghetto della Dogana [TAV. 17], il Ponte di Rialto [TAV. 18]¹²⁶ – e gli incontri dei protagonisti con i numerosi personaggi coinvolti nel dialogo morale: in certi casi lo sfondo veneziano è facilmente riconoscibile, come nell'immagine relativa all'incontro con il servitore [TAV. 19], mentre in altri la connotazione urbana è generica [TAV. 20].¹²⁷ Ad una lunga conversazione che i protagonisti intrattengono seduti sulla riva del mare fa infine da sfondo l'isola di Murano [TAV. 21].¹²⁸ Parzialmente diverso il caso del quarto e del quinto dialogo: essi sono infatti incentrati rispettivamente sull'incontro con l'attrice, illustrato da vignette che mettono in scena la conversazione del Filosofo e del Cortigiano con la donna [TAVV. 22-23],¹²⁹ e dall'incontro con il filosofo infermo che i due protagonisti assistono fino al trapasso [TAV. 24].¹³⁰ Si stempera infatti in questi ultimi due dialoghi la dimensione cittadina a favore di una forte istanza argomentativa che trova riscontro nell'impiego di immagini più genericamente connesse con il contenuto dei capitoli.

Un regime diverso riguarda l'uso delle illustrazioni nelle novelle: più che rappresentare visivamente l'azione, esse la contrappuntano con l'obiettivo di esplicitarne il significato allegorico-morale. È questo il contesto in cui vengono più frequentemente reimpiegate le incisioni tratte dalla *Totentanz* di Holbein: con

¹²⁶ Rispettivamente, ivi, cc. 60v, 107r, 135v, 138v.

¹²⁷ Ivi, c. 127r (incontro con il servitore); c. 79r (incontro con il mendicante); c. 87v (incontro con il castaldo).

¹²⁸ Ivi, c. 245v.

¹²⁹ Ivi, cc. 339r, 341r.

¹³⁰ Ivi, c. 446v.

la loro aspirazione universale, esse costituiscono un commento iconografico ideale a testi che non mettono in scena individui, ma – per citare lo stesso Glisenti – la tragedia collettiva della vita umana. Il meccanismo combinatorio è peraltro abbastanza semplice: basti pensare alle novelle IV e V (che occupano i capitoli VI e XII del primo dialogo), dedicate alla contesa dell'Uomo con il Senso.¹³¹ Nel primo caso la novella si conclude con un dialogo tra Intelletto ed Epicuro: quest'ultimo, non volendosi rassegnare ad una vita virtuosa, muore ed è condannato all'inferno. Nell'altra novella l'Uomo, ormai vecchio, paga il fio per non aver voluto seguire la Ragione e, come nell'*exemplum* precedente, finisce nell'abisso infernale. In entrambi i casi, una medesima vignetta che raffigura l'ingresso di due anime nella bocca dell'inferno suggella (in un'ottica universale) la narrazione in corrispondenza della conclusione del racconto: nella novella di Epicuro, essa è associata ad una silografia che evoca i rimproveri dell'Intelletto [TAV. 25]; nella novella successiva l'illustrazione finale è combinata invece con la raffigurazione dell'Uomo vecchio che dialoga con la Ragione [TAV. 26].

Anche in virtù della reiterazione ossessiva dei medesimi elementi figurativi, coerente con la continua riproposta di una tesi che non muta nel corso dell'opera, il corredo di immagini che anima le pagine della *Athanatophilia* assolve in pieno al compito di portare davanti agli occhi del lettore un soggetto di per sé non visibile come la morte. La possibilità di dare forma a ciò che ne è privo – tema su cui ci siamo soffermati dal punto di vista della teoria retorico-poetica – era del resto puntualmente discussa nell'edizione lionese dei *Simulachres et faces historiées de la Mort* che costituisce, come si è visto, l'archetipo figurativo dei *Discorsi morali*. Nell'epistola prefatoria alla badessa del convento di San Pietro a Lione (destinataria femminile, proprio come nel caso della *Athanatophilia*),

¹³¹ Cfr. rispettivamente GLISENTI, *Discorsi morali*, II.6: «Persuade il Senso la Volontà sua padrona a credere all'Epicuro, il qual metteva la somma felicità ne i piaceri. E come consentendo ella per questo ne fu condannata all'inferno insieme con lui»; II.12: «Contendono la Ragion et il Senso intorno al governo dell'Huomo; et egli appigliandosi al Senso promette, divenuto che sia vecchio, darsi alla Ragione. Ma in quella etade, per l'uso contratto col Senso, non si sa emendare, come s'havea promesso».

l'autore previene un'obiezione relativa alla rappresentazione della morte che, di per sé non ha una forma visibile:

Quelle figure de Mort peult estre par vivant représentée? Ou, comment en peuvent deviser ceulx, qui oncques ses inexorables forces n'experimenterent? Il est bien vray que l'invisible ne se peult par chose visible proprement représenter: mais tout ainsi que par les choses créées & visibles, comme est dit en l'epistre aux Romains, on peult veoir & contempler l'invisible Dieu & incréé.¹³²

La difficoltà di rappresentare attraverso una cosa visibile qualcosa di invisibile viene risolta sulla base di un'affermazione dell'epistola paolina ai Romani.¹³³ Analogamente a Dio, di per sé invisibile, ma visibile attraverso il creato, sarà possibile vedere la Morte attraverso i segni del suo passaggio:

Pareillement par les choses, esquelles la Mort a faict irrevocables passaiges, c'est ascavoir par les corps es sepulchres cadaverisez & descharnez sus leurs monumentz, on peult extraire quelques simulachres de Mort (simulachres les dis ie vrayment, pour ce que simulachre vient de simuler, & faindre ce qui n'est point).¹³⁴

Come la εἰδωλοποιΐα, il 'simulacro' è rappresentazione di ciò che non è. Se per dar corpo a vizi, virtù, affetti e passioni dell'animo la soluzione più praticata è, come si è visto, dar loro forma umana, la più efficace rappresentazione della Morte non potrà che prendere spunto dal corpo umano privo di vita. Si tratta, anche in questo caso, di un espediente finalizzato all'*evidentia* e basato sull'idea che nessuna descrizione verbale possa mostrare all'uomo la vera natura della morte meglio della rappresentazione di un cadavere o di uno scheletro.¹³⁵ La funzione di tali immagini, analogamente a quella delle personificazioni impiegate nella drammaturgia spirituale, è prima di tutto contemplativa: attraverso la visione

¹³² *Simulachres et faces historiées de la mort*, cit., c. Aiiir.

¹³³ *Rom.*, 1.19-20: «quia quod notum est Dei manifestum est in illis Deus enim illis manifestavit; invisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur sempiterna quoque eius virtus et divinitas ut sint inexcusabiles».

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*: «Et pourtant qu'on n'a peu trouver chose plus approachante a la similitude de la Mort, que la personne morte, on a d'icelle effigié simulachres, & faces de Mort, pour en noz pensées imprimer la memoire de Mort plus au vif, que ne pourroient toutes les rhetoriques descriptions des orateurs».

dei simulacri della morte, impressi nella memoria e, quindi, nel cuore, il buon cristiano saprà come meglio regolarsi in vista del proprio destino ultraterreno.¹³⁶

Fabio Glissenti, inserendosi nella tradizione inaugurata dai *Simulachres* lionesi, riformula la questione nel capitolo proemiale del primo dialogo. Illustrando le ragioni della tradizionale iconografia della morte (raffigurata appunto come scheletro o cadavere), l'autore si sofferma sulla difficoltà di rappresentare visivamente un oggetto che tutti sanno concettualizzare, ma che si concretizza solo nei suoi effetti:

Et anchor che non si habbia saputo fin qui isprimere da alcuno così bene la natura, od effigie della Morte, che se ne habbia potuto havere quella conoscenza che si vorrebbe (come che né anco i Pittori, quando quella vogliono figurare sanno come dipingerla, ma in vece di lei vanno delineando alcune ossa congiunte insieme, che per esser elleno state l'ordinamento di un corpo humano già vivo, per la corrottione di poi spogliate della carne, sono piuttosto effetto, e cose, che segue dopo la morte, che la morte stessa) non è però alcuno che goffo che sia, che nella sua imaginatione non si rapresenti una cosa la più brutta, la più spaventosa, et la più horribile, che si possi pensar al mondo; anzi va tant'oltre questo suo pensiero, che talhora ricercato, che riveli, ciò ch'intenda per la morte, non sa ritrovare cosa, con cui servendosi di similitudine venghi a scoprirla.¹³⁷

Poiché neppure i filosofi hanno saputo «mostrare ciò che veramente ella sia, e come figurare si possi la sua faccia»,¹³⁸ l'unica strada percorribile per parlarne e disquisirne è dare per scontato che tutti ne abbiano cognizione anche senza

¹³⁶ Proprio di «tresutile, & contemplative literature» parla l'autore della prefatoria a proposito dei «simulachres» che, come le immagini scolpite nelle chiese, sono destinate anzitutto al pubblico degli illetterati (*Simulachres et faces historiées de la mort*, cit., c. Aiiiiv). Il tipo di fruizione pensato per il volumetto, analogo a quello previsto da Glissenti per la *Athanatophilia*, è esplicitato nella chiusa dell'epistola, in cui si raccomanda la lettura del libro (e la contemplazione delle immagini) alle suore del convento di cui è badessa la destinataria: «Parquoy, Madame, prendrez en bonne part ce triste, mais salubre present: & persuaderez a voz devotes religieuses le tenir non seulement en leurs petites cellules, ou dortouers, mais au cabinet de leur memoire, ainsi que le conseille saint Hierosme en une epistre, disant: Constitue devant tes yeulx celle image de Mort au iour de laquelle le iuste ne craindra mal, & pour celà ne le craindra il, car il n'entendra, Va au feu eternal: mais viens benist de mon Pere, recoys le royaume a toy preparé des la creation du monde. Parquoy qui fort sera, contemne la Mort, & l'imbecille la fuye: mais nul peult fuyr la Mort, fors celuy, qui fuyt la vie. Nostre vie est Iesus Christ, & est la vie qui ne scait mourir. Car il a triumphe de la Mort, pour nous en faire triumpher eternellement» (ivi, c. Aiiiiv).

¹³⁷ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 3v.

¹³⁸ *Ibidem*.

conoscerne l'essenza. Detto questo, l'espedito di visualizzare la Morte sotto forma di scheletro si conferma il più efficace, soprattutto nell'ottica di una meditazione volta a familiarizzare con la sua invisibile presenza nel teatro della vita umana.

3.3. Venezia teatro del mondo

Uno dei documenti più suggestivi relativi alla figura di Fabio Glisenti è l'epistola di dedica a lui indirizzata da Giacomo Franco in apertura di un'edizione non datata degli *Habiti delle donne venetiane*.¹³⁹ L'incisore è fiero di mostrare al «fisico» Glisenti «il disegno della meravigliosa città di Venetia in forma sferica» che campeggia sul frontespizio del volume [TAV. 27]: si tratta di una vista dall'alto della città di Venezia che finge di essere rappresentata su una superficie sferica. Il curioso esperimento cartografico si inserisce in una già ricca tradizione di mappe della Serenissima, spesso realizzate con fini celebrativi, ma risponde più specificamente all'esigenza di rappresentare Venezia come immagine del globo:¹⁴⁰ il disegno della città «in forma sferica» è infatti concepito come «vero ritratto del Mondo». Venezia assomiglia «a tutto l'Orbe della terra», tanto che «chi ben mira detto disegno, scuopre in un alzare di ciglia il Polo Artico, et l'Antartico insieme; ove si vede anco il Levante, et Ponente, con tutte le altri parti ch'in esso Mondo concorrono, circondata parimenti dall'Acqua in maniera che ben pare il continente tutto circondato dal gran mar Oceano».¹⁴¹ Analogamente al Mondo che è suddiviso in due grandi parti (Europa, Africa ed Asia da un lato, America dall'altro), Venezia è composta da un corpo principale e dalla Giudecca che,

¹³⁹ FRANCO, *Habiti delle donne venetiane*, cit., p. [27]. Cfr. il testo dell'epistola nell'appendice documentaria. Per ragguagli sulla figura di Franco, cfr. i rimandi bibliografici segnalati qui, § 3.1.

¹⁴⁰ Sulle piante e vedute veneziane cfr. G. CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia. 1479-1855*, Venezia, Istituto federale delle Casse di Risparmio delle Venezie, 1971; la mappa sferica di Giacomo Franco ivi, pp. 69-70 (con scheda dettagliata); l'incisione, insieme con altre tratte dal volume di Franco, è disponibile anche su <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/34.68>.

¹⁴¹ FRANCO, *Habiti delle donne venetiane*, cit., p. [27].

insieme alle altre isole minori, «risembra il nuovo mondo». Di fatto, chi osserverà la mappa sferica di Franco «vedrà il tutto corrispondere alla vera similitudine del Mappamondo». Come spiega l'incisore, l'immagine non è sufficientemente dettagliata per poter mostrare tutte le «contrade» della città, che sono tante quante le «provincie del mondo», ma egli promette di realizzare un «disegno maggiore» che riproduca – *sub specie Venetiarum* – «tutta la machina mondiale».

Non è facile individuare le ragioni della dedica della mappa e degli *Habiti delle donne venetiane* a Fabio Glisenti. Giacomo Franco – vi si è già accennato – afferma di aver pensato al medico bresciano conoscendo i suoi interessi per le arti figurative («so quanto la si diletta di Pittura, Scoltura, et Disegno, diletto invero d'animo nobilissimo»), ma forse c'è qualcosa di più dietro ad un'operazione così singolare.

L'epistola dell'incisore, anche in virtù dell'impiego dell'immagine di Venezia quale specchio del mondo e della fortunata metafora della «machina mondiale», strettamente legata nella tradizione letteraria a quella del *theatrum mundi*, non può non colpire chi abbia presenti le pagine della *Athanatophilia* che fanno di Venezia una vera e propria scena mondana. La centralità che Piazza San Marco, immagine emblematica della città, assume nella cornice narrativa dei *Discorsi morali* è sancita fin dall'esordio dell'opera. Sotto la loggia del Palazzo Ducale si incontrano infatti, come spiega la voce narrante, il Filosofo ed il Cortigiano dopo una lunga assenza di quest'ultimo da Venezia. Il luogo dell'incontro è individuato come sede abituale per coloro che, nobili e letterati, desiderano intrattenersi discorrendo «di diverse cose del mondo».¹⁴² Maggiore attenzione alla Piazza è accordata dal narratore all'inizio della seconda giornata quando, sopraggiunto nel luogo in cui il dialogo era cominciato il giorno precedente, sorprende i convenuti a disquisire di

¹⁴² GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 5r-v: «In questa famosissima e serenissima città di Venetia, pochi giorni fa si ritrovò un Filosofo molto illustre [...] Questi per lo più si ritirava nella piazza di San Marco, dove sotto le logie del palazzo del Prencipe si sogliono ridurre molti, spetialmente huomini nobili, e letterati a discorrere di diverse cose del mondo. E non sì tosto era veduto da quelli, che circondatolo d'ogn'intorno pendevano dalla bocca di lui, come da famoso Oracolo ad udirlo intenti. Insegnava egli, riprendeva, essortava, e non sparmiava qual si voglia occasione per giovar altrui».

vari argomenti e, in particolare, dell'opportunità di costruirvi una «fontana perpetua» [TAV. 28]:

Il giorno seguente, desiderosi d'intender il rimanente del ragionamento della Morte, venimmo per tempo alle consuete loggie del palagio, accompagnati da gran curiosità di sapere, a che si fosse risoluto il parer del Cortigiano. Ma la voglia nostra anticipò la di lui venuta: per lo che passeggiando noi fra tanto per quella nobilissima piazza, di diverse cose ragionando (e forse leggermente diverse cose secondo l'opinione nostra interpretando). Perché chi lodava la bella prospettiva della piazza dalle due colonne fin all'Horologio; chi biasimava l'antica architettura della facciata della Chiesa di San Marco; chi proponeva che sarebbe stato bene far un foro presso le Beccarie corrispondente a quello delle colonne, acciò che la Zecca restasse in isola, caminando con l'apertura delle case facendosi piazza fino alla Pescaria; e chi lodava sommanente le statue antiche, i cavalli famosissimi di Fidia, posti sopra la porta della Chiesa (i quali per esser senza freno dinotano la libertà di questa patria), e chi le statue moderne, riposte sopra la Libreria; et altri dicevano doversi fabricare la facciata del palagio del gran Consiglio, simile all'architettura contraposta delle fabbriche nuove. Non mancarano anco chi si vantavano di poter far una fontana perpetua nel mezo della piazza per supremo ornamento di questa Città.¹⁴³

Il narratore spiega nel dettaglio il progetto della fontana, soffermandosi tanto sugli aspetti tecnico-ingegneristici dell'opera quanto sulla sua decorazione allegorica. Realizzazione grandiosa, la fontana perpetua in Piazza San Marco non sarebbe altro che un'ulteriore testimonianza della grandezza veneziana.¹⁴⁴

L'arrivo del Cortigiano interrompe la digressione sulla fontana miracolosa, spostando l'attenzione sul Palazzo Ducale e sulle sue decorazioni. In attesa del Filosofo, egli si sofferma a contemplare «quegli intagli di mezo rilievo posti ne i capitelli e ne gli archi delle colonne del palagio».¹⁴⁵ Una volta raggiunto dal suo interlocutore, il Cortigiano dichiara la sua ammirazione per «quelle antiche e sententiose sculture che molto belle gli parevano». Il Filosofo, cogliendo l'imbeccata, conferma che si tratta di «cose degne di considerazione per lo

¹⁴³ Ivi, cc. 58v-59r. Cfr. Tav. 28 per l'illustrazione che rappresenta la fontana di fronte alla basilica di San Marco.

¹⁴⁴ Ivi, c. 60r: «Con tal disegno fu da noi così facilmente fabricato il fonte, che ci pareva quasi di vederlo, e di ber delle sue acque. Onde per autenticar questa nostra chimera fu aggiunto che, sì come questa cosa era riuscibile, e di poca spesa, così ritornata sarebbe in grandissimo ornamento e magnificenza di questa illustrissima Città. Né doversi per sì poca spesa calcolata di sopra [...] restare di far una cosa sì illustre, e famosa novità; la qual darebbe che dire alle straniere genti come di portentoso miracolo».

¹⁴⁵ Ivi, c. 60r-v.

significato loro» e di cui discorrerebbe più che volentieri se non fosse occupato in altre più nobili speculazioni. Egli si lascia però andare ad un'affermazione che suscita la curiosità di tutti i presenti e che segna l'avvio di una digressione estremamente significativa nell'ottica di quella metafora mondana che Giacomo Franco impiegherà qualche anno dopo nella dedica della sua mappa sferica a Glissenti:

[...] non v'era in quel palazzo colonna, base, capitello, arco, pietra o trave che non fosse con somma maestria et intelligenza ivi stata riposta. Le quali cose tutte formavano così bel theatro, così ricca e sontuosa casa, che per esplicare la sua grandezza non trovava cosa a cui assomigliare la potesse meglio che a tutta la sfera del mondo.¹⁴⁶

Il Palazzo Ducale, cuore della Piazza di San Marco, centro nevralgico della città veneziana, viene esso stesso paragonato – attraverso l'eloquente metafora teatrale – alla sfera del mondo. Accettando le richieste del Cortigiano e degli altri interlocutori presenti, il Filosofo accetta di illustrare la similitudine. La digressione occupa l'intero capitolo successivo, intitolato *Bella similitudine del Palazzo di San Marco comparato alla gran sfera del Mondo*.¹⁴⁷

Premessa per lo sviluppo della similitudine è una sintetica descrizione delle parti che compongono il mondo:

Voi sapete tutti che questo vago theatro del mondo è composto di Cieli, secondo l'opinione de' Filosofi, incorrottili, e d'elementi i quali gli uni con gli altri e gli altri da gli uni si generano e corrompono. In questo d'incorrottile, e corrottile formato mondo vi sono due stanze principali, conformi alli habitatori loro; l'una è ne' Cieli, o sopra i Cieli, dove stanno gli immortali et impassibili beati; l'altra è nell'elemento della Terra, dove habitano gli infelici mortali.¹⁴⁸

La metafora del *theatrum mundi* non è solo esornativa, ma propriamente strutturale ed informa di sé l'intera produzione letteraria di Fabio Glissenti. Quanto alla ripartizione di tale teatro nei due grandi ambiti del Cielo e della Terra, essa trova una puntuale corrispondenza nella struttura del Palazzo Ducale. Il «più

¹⁴⁶ Ivi, c. 60v.

¹⁴⁷ Ivi, cc. 60v-62r.

¹⁴⁸ Ivi, c. 61r.

alto appartamento», sede del principe, dei senatori e dei ministri, è un luogo splendido per decorazioni e ricchezze: esso è simile al Cielo da cui Dio, signore supremo, governa l'universo. L'apparato amministrativo della Serenissima, emblematicamente localizzato nei piani alti del Palazzo Ducale, viene quindi celebrato come analogo della giustizia divina. L'«altra stanza» del Mondo è costituita dagli elementi più bassi ed è la sede in cui risiedono i mortali, intenti alle proprie azioni «secondo la natural inclinatione e genio, o secondo cert'habito contratto»: similmente il «secondo appartamento del palagio» è occupato dagli «uffici e magistrati i quali hanno cura delle attioni particolari de gli huomini». ¹⁴⁹ È questo il regno dell'opinione, della mutevolezza degli avvisi e della più ampia varietà di passioni e affetti umani. La visione negativa dell'autore si concretizza nell'immagine di un universo dominato dalla falsità e dal tentativo tipicamente umano di mettere i bastoni tra le ruote al proprio simile. ¹⁵⁰ Nella «stanza terrena del mondo più verso il centro» ha poi sede il Purgatorio, luogo di pentimento dal quale le anime sperano di poter un giorno uscire; ad esso corrisponde il «terreno appartamento del palagio», spazio destinato ai prigionieri che scontano le proprie pene. Proseguendo nella discesa verso i luoghi più bassi del Mondo e più lontani dal Cielo, si trovano il Limbo e l'Inferno: al primo corrisponde la «sotterranea stanza» del palazzo, luogo in cui risiedono «i confinati nelle Prigion Forti, tutta la vita loro sententiati in oscurissime tenebre, senza speranza di poterne uscire»; il secondo trova invece un analogo nei cosiddetti «Camerotti», recessi sotterranei

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 61r-v: «Nel mondo gli animali diversamente portansi nelle vite loro, e tra gli huomini chi attende ad un essercitio, chi all'altro, chi segue il Senso, chi la Ragione, chi né l'uno, né l'altro, ma secondo certo suo capriccio, e chi vive a caso. Nel palagio si fa lo stesso, poi che quanti sono gli pareri de gli huomini, sonvi anco tanti Ufficiali e Tribunali. Nel Mondo chi va, chi sta, chi naviga, chi camina, chi dona, chi ruba, chi piagne, chi ride, chi veglia, chi dorme, chi s'affatica, chi riposa, chi cumula, chi logora, chi offende, chi riceve ingiuria, chi canta, chi si duole, chi studia, e chi impazzisce. Così in questo appartamento si ritrovano gli stessi dispareri, et non minor intrichi, lo stesso sussurro, la stessa maniera di capriccioso procedere: perché quivi si cita alcuno al magistrato, quello intromette per un altro; questo imputa, e calunnia; quello ribatte, e querela l'altro, questo vuol levar la robba altrui, quello nega restituirla; questo vorrebbe finir la lite, quello la va tenendo in lungo; s'allegra chi ha la sententia in favore, duolsi d'ingiustitia chi l'ha contra».

«ne i quali sono riposti quei miseri che aspettano la mortal sentenza».¹⁵¹ La rispondenza tra Mondo e Palazzo è precisa, ma quella che inizialmente sembrava una similitudine celebrativa, rivela in realtà una natura diversa:

Il mondo nell'esterno appare bello, promette bene e cuopre con false mostre li suoi inganni. Il palagio meraviglioso per l'architettura, per l'ampie sale, per le statue, per li colossi invita con larghe scale a rimiarlo: ma non si può però ben conoscere se lungamente non vi si pratica. Il mondo è un giuoco di Fortuna, una gabbia di matti, un trattenimeno da sciocchi, et una rete da invogliere gli incauti. Il palazzo un giuoco a trappola, un scrigno d'astutie, un vorace lupo delle facultadi, un perdimento di cervello, et un rivolgimento delle volontà humane. In somma si ritrova così favorita la Serenissima Città di Venetia di questo mondo picciolo, quanto la Natura del mondo grande.¹⁵²

Il passo è estremamente suggestivo. Nell'eterno conflitto tra realtà ed apparenza il «mondo picciolo» del Palazzo Ducale si conferma immagine puntuale del «mondo grande»: entrambi allettano con le proprie meraviglie, ma si rivelano spazi quantomai perigliosi e difficilmente praticabili per chi non vi abbia dimestichezza. Il «theatro del mondo» è il regno della *vanitas* in cui è difficile districarsi senza perdere il lume dell'intelletto.

La metafora teatrale trova una riformulazione nel «giuoco di Fortuna», altro *topos* di lunghissima durata che, dagli epistolari di Boccaccio e Petrarca passando attraverso la riflessione umanistica quattrocentesca di intellettuali sensibili al tema come Leon Battista Alberti, trova nel Cinquecento numerose occasioni d'impiego. Il gioco di Fortuna, responsabile delle rapide ascese degli uomini tanto quanto delle loro impreviste cadute, era stato immortalato da Antonio Fileremo Fregoso in un testo poetico, il *Dialogo de fortuna*, destinato ad ampia diffusione nella prima metà del secolo, periodo in cui entra in crisi – com'è noto – l'idea che la virtù umana possa sempre e comunque contrastare gli assalti della volubile dea.¹⁵³

¹⁵¹ Ivi, c. 62r. La similitudine sarà riproposta in occasione dell'incontro del Filosofo e del Cortigiano con un condannato a morte nel terzo dialogo (ivi: c. 193v).

¹⁵² *Ibidem*. L'immagine del «mondo piccolo» e del «mondo grande» ritornerà, come vedremo, nel dramma *L'Androto* (cfr. qui, § 6.1).

¹⁵³ Non potendo che evocare qui i termini di una questione estremamente complessa, si rinvia al volume miscelaneo *Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki ed., 1990. Per l'operetta del Fregoso, cfr. l'ed. A.F. FREGOSO, *Opere*, a c. di G. Dilemmi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976, pp. 87-

Significativa in tal senso l'amara constatazione di Baldassar Castiglione che, per bocca di Gaspare Pallavicino, individua nella Fortuna – sfruttando proprio la metafora ludica – la principale responsabile delle «diversità nostre e gradi d'altezza e di bassezza».¹⁵⁴ Non potendo soffermarci sulle numerose attestazioni del *topos* nella tradizione lirica, è opportuno ricordare almeno che, sullo scorcio del Cinquecento, il ricorso all'immagine del «giuoco di Fortuna» acquista un significato particolare nell'ambito della scrittura morale. Essa ricorre con insistenza negli scritti di Tasso, ma è una breve nota dalle *Ore di ricreazione* di Ludovico Guicciardini (1568) a fornire una chiave di lettura della metafora che pare calzante nell'ottica del suo impiego da parte di Fabio Glisenti nella *Athanatophilia*: «Aristotile domandato che cosa fusse l'uomo, rispose: “Esempio d'imbecillità, preda del tempo, giuoco della fortuna, imagine della inconstanza, soggetto della invidia, stoffo della calamità mondana, il rimanente collora e flemma”».¹⁵⁵ Se il Mondo è la scena di tale gioco, l'uomo ne è protagonista: la prolificità dell'interpretazione in chiave teatrale di questa nuova ruota di fortuna trova riscontri importanti proprio in ambito drammaturgico – basti pensare ad un'opera *sui generis* come la commedia *Il giuoco di Fortuna* di Guido Casoni, autore che presenta più di un'affinità con il nostro.¹⁵⁶

Il mondo non è però solo in balia della Fortuna: esso è anche, come avrà a dire Tommaso Campanella, una «gabbia di matti».¹⁵⁷ L'immagine di erasmiana

128.

¹⁵⁴ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a c. di W. Barberis, Torino, Einaudi, 1998, 1.15, p. 42: «[...] delle diversità nostre e gradi d'altezza e di bassezza credo io che siano molte altre cause: tra le quali estimo la fortuna esser precipua, perché in tutte le cose mondane la veggiamo dominare e quasi pigliarsi a gioco d'alzar spesso fin al cielo chi par a lei senza merito alcuno, e sepellir nell'abisso i più degni d'esser esaltati».

¹⁵⁵ L. GUICCIARDINI, *L'ore di ricreazione*, a c. di A.-M. Van Passen, Roma, Bulzoni, 1990, n°403, p. 195.

¹⁵⁶ G. CASONI, *Il giuoco di fortuna*, Venezia, Tommaso Baglioni, 1622. Come efficacemente messo in luce da Pasquale Guaragnella, il testo di Casoni è una «commedia “tipicamente letteraria”, risultando un testo poco adatto alla rappresentazione scenica: senonché esso disvela poi una idea fortemente “teatrale” della letteratura, una teatralità che deriva dall'uso dell'arte della memoria. [...] vero e proprio teatro della memoria che ha per suo oggetto le passioni dell'anima» (P. GUARAGNELLA, *La commedia della memoria. Sul Giuoco di fortuna di Guido Casoni*, «Studi secenteschi», 40 (1999), pp. 121-148: 135).

¹⁵⁷ T. CAMPANELLA, *Le poesie*, a c. di F. Giancotti, Torino, Einaudi, 1998, madrigale 2 (*Cosa*

memoria offre a fine Cinquecento lo spunto per riletture del mondo di gusto enciclopedico come *L'hospitale de' pazzi incurabili* ed *Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani* di Tommaso Garzoni, opere che Glissenti ebbe – insieme all'onnicomprensiva *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* – ben presenti nella stesura dei suoi *Discorsi morali*.¹⁵⁸ La natura insidiosa del teatro mondano è inoltre esplicitata dall'autore nei termini sinonimici, seppure dotati di sfumature diverse, «trattenimento di sciocchi» e «rete da invogliere gli incauti».

A questo mondo, apparentemente lusinghiero, ma in realtà estremamente pericoloso, corrisponde il Palazzo: la valenza negativa della dimensione ludica torna nella formula «giuoco a trappola»; la malignità insita nella natura umana viene emblemizzata nell'immagine dello «scigno d'astutie»; la pervasività della follia intesa come volontaria rinuncia dell'uomo a seguire i dettami della Ragione e l'inevitabile scacco della Fortuna sono condensate nel «perdimento di cervello» e nel «rivolgimento delle volontà humane», termini cari a Glissenti che ne farà, come vedremo, alcuni dei motivi principali della sua produzione teatrale.

La «machina mondiale», per riprendere la formula impiegata da Giacomo Franco nella dedica dei suoi *Habiti delle donne venetiane* a Fabio Glissenti, si rispecchia effettivamente in Venezia e più specificamente nel Palazzo Ducale. La dimensione celebrativa, predominante nell'epistola, trova spazio anche nei *Discorsi morali*, dove la «similitudine del Palazzo di San Marco comparato alla gran sfera del Mondo» consente a Glissenti di cantare le lodi dell'illuminato, giusto e magnanimo governo dogale. D'altro canto, in ossequio al disegno morale

stupenda ha fatto il Senno Eterno), vv. 11-13: «Gabbia de' matti è 'l mondo; e, se mai senza / di follie fosse, ognuno / s'uccideria anelando a più eccellenza». L'occorrenza campanelliana è l'unico riscontro che è stato possibile individuare nella tradizione letteraria: la parziale affinità tematica tra il brano di Glissenti e il madrigale di Campanella, anche se non permette di confermare un rapporto diretto tra i due testi, li accomuna nel segno della follia come chiave di lettura del mondo.

¹⁵⁸ Il rapporto che lega la *Athanatophilia* ai precedenti di Tommaso Garzoni è evidenziato da McCLURE, *The culture of profession...*, cit. Per le opere di Garzoni, cfr. T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, cit.; ma sul tema della follia, cfr. più propriamente IDEM, *L'ospitale de' pazzi incurabili*, a c. di S. Barelli, Roma-Padova, Antenore, 2004; per il *Theatro de' vari e diversi cervelli mondani* occorre invece rifarsi ad una delle ed. antiche (p. es. Venezia, Paolo Zanfretti, 1583).

che anima la sua opera, l'autore mostra anche l'altra faccia della sfera mondana, mettendo in guardia i suoi interlocutori dalle lusinghe dell'apparenza.¹⁵⁹

3.4 «In questa scena del mondo». La riflessione sul teatro

La fortunata metafora del mondo come teatro, variamente riformulata all'inizio del secondo dialogo dei *Discorsi morali*, ma già evocata nell'*Argomento dell'opera* laddove si sanciva la similitudine tra i cinque dialoghi della *Athanatophilia* e i cinque atti della «tragedia delle attioni humane», assume nell'opera di Glissenti una funzione strutturante. Come hanno mostrato a suo tempo gli studi di Richard Bernheimer, Mario Costanzo e Frances A. Yates, la metafora del *theatrum mundi* diventa tra Cinque e Seicento una costante della cultura letteraria europea:¹⁶⁰ l'immagine non può non godere di grandissima fortuna in un'epoca in cui la nozione di teatro tende ad espandere la propria portata semantica ben al di là del significato letterale della parola. Il caso di Glissenti è in tale ottica molto interessante: oltre a impiegare la metafora in una sede non teatrale, egli la restituisce al suo senso proprio componendo i drammi pedagogici per le educande degli ospedali veneziani sui quali ci soffermeremo tra breve. Essi si presentano infatti, nella loro veste allegorica, come la puntuale ri-teatralizzazione di quel *theatrum mundi* che Glissenti evocava descrivendo il Palazzo Ducale, figura della «machina mondiale».

Il ricorso alla scrittura drammatica con finalità istruttivo-pedagogiche trova un altro riscontro importante proprio nell'opera maggiore, ed in particolar modo nel quarto dialogo, il cosiddetto *Filodoxo* cioè «seguace d'opinione», incentrato

¹⁵⁹ L'ambivalenza dell'immagine torna nel dramma *Il bacio della Giustizia e della Pace*, unica *pièce* di Glissenti che, ambientata a Venezia, declina la rappresentazione allegorica in chiave di elogio dell'illuminato governo cittadino.

¹⁶⁰ R. BERNHEIMER, *Theatrum mundi*, «Art Bulletin», 38 (1956), pp. 225-247; M. COSTANZO, *Il «Gran Teatro del Mondo»*, Milano, Scheiwiller, 1964; F.A. YATES, *Theatre of the World*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969 (tr. it. *Theatrum orbis*, Torino, Aragno, 2002). Opportuno anche il rinvio alle pagine di Curtius sul *topos* del *theatrum mundi*: E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pp. 158 sgg.

sull'incontro dei due protagonisti, il Filosofo ed il Cortigiano, con la «Recitante».¹⁶¹ Esso costituisce un'ottima introduzione alla lettura dei testi teatrali di Glissenti, giacché consente di mettere a fuoco la sua concezione del teatro. Ripresa la consueta peregrinazione urbana alla ricerca di interlocutori disposti ad accettare la tesi promossa dal Filosofo (la morte è di gran lunga preferibile alla vita), i due vecchi amici decidono di far visita ad una nota attrice, celebre e celebrata per ogni dove in virtù delle sue grandi interpretazioni tragiche, comiche e pastorali.¹⁶² Il Filosofo ricorda di aver già incontrato la donna molti anni prima e di aver biasimato in quell'occasione le «leggerezze che la sua compagnia introducea nelle loro tragedie, che vogliono essere rappresentanti di cose gravi e di fatti di personaggi illustri».¹⁶³ La Recitante, donna «di vivacissimo ingegno», accoglie i due uomini con benevolenza e si intrattiene volentieri con loro in una lunga conversazione [TAVV. 22-23] che permette a Fabio Glissenti di affrontare un tema di notevole sullo scorcio del Cinquecento: la moralità dell'arte teatrale.

La Recitante si fa portavoce di una professione discutibile ed estremamente discussa ai suoi tempi. Analogamente a quanto si legge nella ricca letteratura contro-riformista sul tema (si pensi almeno agli scritti di Carlo Borromeo), Glissenti individua nel mestiere teatrale uno dei profili professionali più lontani dalla moralità cristiana.¹⁶⁴ Gli attori vengono attaccati nel loro essere simulatori, creatori di falsità ed apparenze, se non veri e propri istigatori al male. D'altro canto, pur formulando un giudizio negativo nei confronti della Recitante, più volte

¹⁶¹ La sezione dedicata all'incontro con l'attrice in GLISSENTI, *Discorsi morali*, cc. 339r-421v (si tratta dei capitoli VII-XXVI del quarto dialogo).

¹⁶² Ivi, c. 338v: «Ma emmi venuto in mente quella famosa Scenica, la qual tutto quest'anno si ha portato così eccellentemente in recitar Comedie, Tragedie, e Pastorali, che non può essere che costei così universale non sappia più del Demonio. Non mi dispiace, disse il Filosofo, appunto costei, se però è quella così famosa, che è ita vagando per tutto il Mondo, et è peritissima di diverse lingue. Altra non può esser, disse il Cortigiano, che costei, a gli indicii che n'hai, e siamo poco discosti da casa sua. Andiancene a lei per tua fé. Poi che ti piace, diss'egli, andiamo».

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Si vedano almeno, per un inquadramento della questione, i documenti raccolti in F. TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1970; e F. MAROTTI-G. ROMELI, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

definita «donna vana», Glisenti le attribuisce una raffinata capacità argomentativa e contraddittoria. Essa è infatti consapevole di essere preda di una legge di mercato che ha ben poco a vedere con un'idea nobile di teatro, animata da intenti istruttivi e pedagogici.

Esprimendo una posizione critica sulla fortuna sempre maggiore del teatro comico di marca buffonesca, la Recitante, con nostalgico rimpianto per i tempi antichi, spiega che da quando «il corrotto costume dell'Italia ha usato di introdurre nelle scene certi buffoni, i quali non servono ad altro che a mover riso, gli huomini letterati che soleano essere i primi, tengono al presente per cosa infame il venire ad udirci».¹⁶⁵ Un attore che voglia continuare a fare il proprio mestiere deve quindi inevitabilmente scendere a patti con le esigenze del pubblico, lasciar perdere il *docere* e preoccuparsi solo del *delectare*. La riflessione sull'impossibilità di proporre al pubblico un teatro istruttivo dà adito ad una altrettanto amara considerazione incentrata sulla disgrazia in cui sembra caduta la Verità (tema centrale nel dramma *La Ragione sprezzata*).

Come spiega acutamente l'attrice, «chi vuole ammaestrare altrui deve dire la verità e riprendere», funzione ormai propria solo dei predicatori; gli attori che, per vivere, devono dilettere il pubblico, non possono permettersi né di dire la verità, né di esercitare quella funzione critico-satirica che contraddistingueva il teatro antico.¹⁶⁶ «Risveglia la verità il rimordimento della coscienza, e questo morso vien ad apportare all'huomo non so che di noia: per cui si viene ad odiare colui che n'è con dir il vero cagione».¹⁶⁷ L'analisi della natura umana condotta dall'attrice è spietata: solo pochi uomini, manifestando il desiderio di migliorare se stessi, sono ben disposti nei confronti di chi li corregge e indirizza sulla buona strada; la maggior parte dei mortali, perseverando nelle proprie fallaci convinzioni (ricordiamo che il tema generale del quarto dialogo è l'Opinione), disprezza i

¹⁶⁵ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 340r.

¹⁶⁶ *Ibidem*. Eloquente il confronto con i predicatori, eredi sfortunati della funzione pedagogica un tempo condivisa dal teatro: «Se noi dicessimo il vero a quelli, che ci danno udienza non ci vorrebbero udire, e saremmo più falliti che non sono i Predicatori il tempo di Carnovale».

¹⁶⁷ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 340v.

consigli e gli ammonimenti, approvando solamente le lodi e le conferme che provengono dagli adulatori. Rispondendo ad un'obiezione del Filosofo, sostenitore di un modello formativo di teatro in cui è il pubblico che deve «accommodarsi» alle cose dette dagli attori e non viceversa, la Recitante spiega che è ormai vero il contrario: «fa mestieri che noi ci accommodiamo al popolo, se ne vogliamo riuscire, altrimenti non ne riceveressimo né utile, né lode».¹⁶⁸

Il Filosofo e la Recitante si fanno così portavoce di due concezioni antitetiche della professione teatrale. In ossequio alla tradizione classica ed umanistica, il primo vede nel teatro un importante strumento educativo, rappresentazione di *exempla* che mostrano allo spettatore come «governarsi intorno se stesso», ovvero come fuggire i «vitiosi desideri» che lo trascinerrebbero verso la perdizione.¹⁶⁹ La funzione formativa del teatro antico viene quindi completamente asservita, secondo una linea ben radicata nella cultura del tempo, alla funzione disciplinante del teatro morale cristiano (e non sfuggono le affinità con le coeve pratiche di meditazione che, sfruttando modalità latamente teatrali, mirano essenzialmente al governo e alla disciplina di sé).¹⁷⁰ Ben più legata alle regole del mercato la visione della Recitante, che individua nel diletto l'unico fine del proprio mestiere:

[...] al presente il fine che noi habbiamo è solo per dilettere. E quindi avviene, che quelle Comedie, o Tragedie, ove non entrano buffoni, che facciano smascellar dalle risa, sono dal popolo universalmente poco stimate; come che egli sia così svogliato

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 341r-v: «S'io non m'inganno [...] il fine di quegli antichi Tragici, e Comici nelle loro compositioni fu di rappresentar a gli occhi de gli uditori i fatti, et le parole de' casi, et essempli seguiti, od imaginati delle attioni humane, così de' Precipi, et personaggi illustri, come di persone private, e popolari, de' quelli rapresentando gli infortunii, le sciagure, le mutationi di stati, e di fortuna; di questi le burle, le accortezze, gli amori e somiglianti affetti; acciò che per l'esempio di quelli gli auditori venissero in consideratione, che in qualsivoglia stato, quantunque altissimo, sia riposto l'huomo, non si debbia prometter felicità, o pace permanente e grata; ma come ogn'huomo vile sia soggetto a gli infortunii, et alle sciagure humane, sì che egli non si lasci trasportare da vitiosi desideri, dalla tirannide, dalla crudeltà, o ingiustitia a precipitare. E per essempli di questi ogn'huomo sapesse reggersi, e governarsi intorno se stesso, et alla famiglia sua. Onde le grandezze, e gli infortuni di quelli, le sottigliezze et apparenti inganni di questi, tutti si rapresentavano per ammaestrarne l'huomo; acciò si sapesse governare, sì nelle cose pubbliche, come nelle private e domestiche di casa».

¹⁷⁰ Cfr. quanto detto qui, § III.2.

di moralità, che da queste ne riceva più maninconia, che diletto. E se nel fine da gli antichi usato, cioè nell'ammaestrare, pungere, e riprendere, volessimo noi stare, se non da pochissimi saremmo uditi, et a pochissimi piacerebbono le nostre inventioni.¹⁷¹

La serrata critica del Filosofo indica un ulteriore limite del teatro coevo nella menzogna che lo contraddistingue. La Recitante, che ha dichiarato apertamente la natura menzognera di una recitazione esclusivamente finalizzata a compiacere il gusto e le esigenze del pubblico, la difende in funzione del suo ipotetico contenuto morale. Alla domanda «Hor la menzogna qual giovamento può ella apportare?», la donna risponde sagacemente: «Quando il bene insegna, e copre sotto il velo della falsità l'esempio morale».¹⁷² L'affermazione, che parrebbe in linea con tanta riflessione tardo-cinquecentesca sulla liceità della finzione poetica a scopo pedagogico, nasconde in realtà la consapevolezza di un «giovamento» che, lungi dall'essere morale, è semplicemente una distrazione dai «mille noiosi pensieri» che affliggono quotidianamente gli uomini. Il giudizio del Filosofo è inappellabile: «voi recitanti siete tali, i quali alle vanità e leggierezze che va cercando lo scioperato popolo somministrate fomento, e gli date occasione. E con vostre menzogne, e favolose inventioni mescolate di scurrili gesti, buffoneschi motti e dishoneste parole, procurate di compiacere e di dilettere il sciocco popolazzo».¹⁷³

La reazione alle critiche del Filosofo conferma la sagacia della donna che, pur organica ad un sistema “corrotto”, si mostra pienamente consapevole dei limiti della propria professione. Anziché prorompere «in ingiuriose parole», la Recitante, animata al tempo stesso da sdegno e rimorso di coscienza, chiede al suo interlocutore di fornirle ulteriori ragguagli¹⁷⁴ – ed è a questo punto che il Filosofo,

¹⁷¹ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 341v.

¹⁷² Ivi, c. 342v.

¹⁷³ Ivi, c. 343v.

¹⁷⁴ Ivi, c. 344r: «Di non poco rossore si depinse il viso della famosa Recitante nell'udire le manifeste riprensioni, et il biasmo della sua professione, che in breve parola havea fatto il Filosofo; tanto più che non essendo ella avezza, se non a sentirsi lodare. Il perché da l'un canto premevala certo sdegno del sentirsi rimproverar così alla scoperta; dall'altro certo rimorso di coscienza dalla verità udita non poca guerra facea nel suo petto. Onde della passione interiore

ora più che mai portavoce dell'autore, espone compiutamente il significato della metafora del *theatrum mundi*. Alla richiesta della Recitante, il vecchio saggio risponde invitandola a riflettere sul senso del proprio mestiere:

FILOSOFO Quantunque poco io vaglia nel dar buon consiglio altrui, nondimeno direi che consideraste una fiata da dovero quello che tante, e tante volte in scena dovete haver rapresentato.

RECITANTE E che è cotesto?

FILOSOFO Questo, che il Mondo è una scena, et i Recitanti siamo noi mortali tutti, i quali con vari habiti, con differenti portamenti, con gesti, e con parole conformi alle opinioni nostre, andiamo rapresentando ogn'uno la nostra parte in questa Scena del Mondo, facendo chi da padrone, chi da servo, chi da savio, chi da pazzo, chi da innamorato, e chi da vecchio. E sì come nelle scene vostre alcuni di voi fanno meglio la parte loro de gli altri; così in questa scena del mondo alcuno si porta meglio dell'altro, alcuni peggio, et altri così male, che n'acquistano vergogna e danno.¹⁷⁵

Il breve catalogo di 'caratteri' evocati dal Filosofo (il padrone, il servo, il savio, il pazzo, l'innamorato, il vecchio) attinge alla tradizione comica cinquecentesca di derivazione latina. La vera analogia tra il Mondo e il teatro non sta però nel fatto che sulla scena si avvicendino personaggi che incarnano i *mores* della vita reale; il «Mondo è una scena» perché, proprio come succede per gli attori, la *performance* degli uomini può essere di migliore o peggiore qualità; «vergogna e danno» non provengono dal fatto di interpretare personaggi moralmente discutibili, quanto dalla cattiva riuscita di una interpretazione.

Sussistono però due differenze di non poco conto tra i termini della similitudine. Mentre gli attori hanno la possibilità di interpretare ruoli differenti e frequentare generi teatrali molto diversi (e sarà opportuno notare l'ironia con cui Glisenti evoca la superfetazione di forme ibride, fenomeno tipico della drammaturgia tardo-rinascimentale), l'uomo si trova sempre e comunque a recitare

diede manifesto inditio la mutation del volto. E dubitammo allhora, che ella tratta dall'ambitione stimandosi molto, o dal desiderio di rissentirsene non prorompesse in ingiuriose parole; come sovente sogliono far le donne sdegnose, et ostinate, che vogliono in qualunque modo li suoi falli diffendere. Con tutto ciò o fosse l'auttorità delle parole, o dell'etade del Filosofo, o pur nobile creanza che in casa sua, per la verità udita, non dovesse rissentirsene, fuor d'ogni nostra aspettatione, così humanamente rispose».

¹⁷⁵ Ivi, c. 344v.

la propria parte all'interno di una tragedia, ossia la vita umana. Inoltre, mentre agli attori è concesso di riprendere la propria identità alla fine della rappresentazione e fare di meglio in una recita successiva, l'uomo ha un'unica possibilità e non gli sono concesse opportunità di riscatto qualora la sua interpretazione mondana risulti difettosa:

V'è solo questa differenza tra le vostre e quelle del mondo, che in quelle voi recitate talhor Comedie, Tragedie, Pastoral, Egloghe, Tragicomedie, e nuovamente Tragisatiricomiche, e Comisatiritragiche e, finite che l'havete, ritornate, deposti che havete gli abiti, nella vostra primiera forma. Ma in queste solo una sorte di representationi vi si recitano, che sono le Tragedie, le quali tutte comminciansi con allegrezza, e grandezza apparente, ma tutte finiscono in dolore e morte; perché tutti, recitata c'habbiamo la nostra parte, se ne moriamo. E non possiamo con ripigliar il nostro primo essere, ritornar a recitare la seconda fiata. Onde se malamente si havremo portato la prima, non possiamo la seconda fiata racquistarsi l'honore perduto, come voi nelle vostre far potete. Nelle quali più, e più volte reiterando le attioni, potete nella seconda, o la terza rapresentatione correggere, e sodisfare a gli errori della prima.¹⁷⁶

Glissenti, per bocca del Filosofo, recupera e adatta alla propria argomentazione un tema di origine antica che la tradizione umanistica aveva sfruttato nell'ambito del dibattito *de excellentia hominis*. Puntuale – tra i molti che si potrebbero proporre – il riscontro con un brano di Pico della Mirandola citato in traduzione italiana da Giovan Battista Gelli nelle sue *Lecture sull'Inferno* di Dante. Commentando i versi conclusivi del primo canto, l'umanista fiorentino ricorda la metafora mirandoliana del mondo come scena e si sofferma sul ruolo protagonista che l'uomo è chiamato a recitarvi. Il passo è lungo, ma vale la pena considerarlo per intero:

Assomiglia adunque questo savio uomo questo mondo a una scena, per avvenire propriamente a gli uomini, mentre ch'eglino stanno in quello, quel che avviene nel recitare sopra le scene i loro poemi a gli istrioni. Imperò che come essi istrioni sono vestiti da quei che guidon la favola, chi da ricco, chi da povero, chi da milite, chi da servo, e chi da una cosa e chi da un'altra, e di poi salgono in su la scena a operar ciascuno il meglio ch'egli sa, secondo che si conviene a la persona ch'egli rappresenta, e finita la favola si spogliono, e tornon poi tutti nello stato ch'eglino eran prima; ove ciascuno è allora lodato o biasimato, secondo che egli ha meglio o peggio rappresentato quelle azioni le quali si convenivono a la persona de la quale egli era vestito; così sono ancor similmente ne' loro nascimenti da chi guida il tutto vestiti gli uomini variamente secondo che pare a lui, ed entrando di poi così vestiti

¹⁷⁶ *Ibidem*.

nel mondo, vive e opera ciascuno secondo o ch'egli sa o ch'egli vuole; e dipoi, finita la loro vita, sono ancora eglino similmente spogliati da la morte, e si ritorna ognuno nudo come egli venne nel mondo; ove ciascuno è allora o biasimato o lodato, secondo ch'egli ha o peggio o meglio operato in quello stato e in quella professione nella quale egli era stato posto.¹⁷⁷

Dato l'interesse che a più riprese Glissenti mostra di nutrire nei confronti dell'opera dantesca e dei suoi esegeti, è altamente probabile che il brano mirandoliano nella parafrasi di Gelli costituisca uno spunto effettivo per le considerazioni del Filosofo alla Recitante.¹⁷⁸

D'altro canto, a fronte delle affinità testuali, la ripresa del *topos* implica la messa in evidenza dell'aspetto più problematico della metafora. Glissenti insiste infatti, come si è visto, sull'impossibilità per l'uomo di avere una seconda *chance* nella recita della vita. La sua unica interpretazione è determinante ai fini del destino ultra-mondano. La Recitante, rendendosi conto di tale divergenza tra scena teatrale e scena del mondo, non esita a sottolineare la spiacevolezza della similitudine proposta dal Filosofo.¹⁷⁹ Questi è tassativo: occorre che la donna distolga la propria attenzione dalle «stolte scene» e si concentri, in vista del premio divino, sulla parte che è chiamata a recitare nella scena mondana.¹⁸⁰

Il *memento mori* si fa a questo punto incalzante. All'attrice il Filosofo consiglia di tenere bene a mente il destino mortale che accomuna tutti gli uomini non curandosi di dilettere gli spettatori demoniaci della vita umana, cioè gli spiriti infernali, ma esclusivamente quelli angelici (Glissenti esplicita qui un altro elemento del *topos* del *theatrum mundi*, ovvero l'idea che l'uomo reciti la propria parte di fronte a Dio, supremo spettatore e giudice della sua interpretazione):

¹⁷⁷ G.B. GELLI, *Lecture sopra la Commedia di Dante*, in Idem, *Opere*, a c. di D. Maestri, Torino, Utet, 1976, 1.9, p. 616.

¹⁷⁸ Cfr. oltre, § III.5.3, per un altro parallelo tra Glissenti e Gelli.

¹⁷⁹ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 344v: «Voi dite il vero, che alcune fiate siamo così insipidi e svogliati di recitare, che si facciamo poco honore, e talhor così pronti e volenterosi, che facciamo stupir le genti. Ma è molto differente la scena del mondo dalle nostre, perché il considerar cotesto che dite apportarebbe più tosto noia che diletto».

¹⁸⁰ *Ibidem*: «Perciò tralasciando queste vostre stolte scene, cominciate da dovero a pensar di dover rapresentar bene la parte, che vi tocca a recitare nella scena del mondo; acciò che ne possiate, facendola bene, riportarne quel honore che in premio de' buoni portamenti stassi apparecchiato in Cielo».

Ricordatevi che havete a morire, et apparecchiatevi a far buona vita, per ricever anco una buona morte. Che queste vostre ridicolose scene, sì come non apportano al popolazzo ignorante altro, che un pazzo trattenimento et un vano diletto, così nella scena del mondo, se voi vi portarete male, darete diletto a gli spiriti infernali, i quali sono gli auditori, che si burlano e ridono d'allegrezza per la cattiva rappresentatione che fa alcuno di sua vita; sì come per lo contrario rallegransi gli Angeli, quando veggono alcuno a diportarsi bene nella scena mondana.¹⁸¹

Restando nella metafora, il Filosofo invita l'attrice ad una moralizzazione di sé basata sulla contemplazione della morte, ma suggerisce al contempo una moralizzazione della professione teatrale:

Et acciò che a questi, e non a quelli voi arrechiate allegrezza, lasciando cotesta vostra infame professione, datevi ad una rappresentatione di vita buona e santa, a gli honesti costumi, et alle attioni virtuose, aspettando di cuore la Morte, dopo la quale possiate ricever l'honore, degno premio in Cielo, a chi si havrà portato degnamente in questa scena. E parimente, acciò che habbiate occasione con che portarvi bene, studiate questa Morte che vi aspetta; a questa attendete, et in questa fissate gli occhi; che come in specchio lucidissimo mirarete qual progresso e qual parte dovete recitare in questa vita.¹⁸²

La «rappresentatione di vita buona e santa» evoca i termini di quel “teatro di formazione” che tanta importanza assume nella cultura europea all'indomani del Concilio di Trento e di cui lo stesso Glisenti si fa promotore con i suoi drammi morali.¹⁸³ La raccomandazione di meditare sulla morte, di studiarla e, soprattutto, di fissarvi gli occhi trova un riscontro concreto nei *Discorsi morali*, vero e proprio teatro di carta, «specchio lucidissimo» che visualizza la presenza altrimenti invisibile della morte sulla scena del mondo. Contemplando la morte l'uomo contempla se stesso, ma – come esplicitato nel dramma *La Ragione sprezzata* – è vero anche il contrario: lo specchio, emblema per eccellenza della *vanitas*, diventa strumento di verità quando mostra all'uomo il proprio destino di morte.¹⁸⁴

Il giudizio espresso dal Filosofo nei confronti dell'atto di ‘rappresentare’, ossia di interpretare un ruolo, è invero piuttosto articolato. Di fatto, un attore che

¹⁸¹ GLISSENTI, *Discorsi morali*, cc. 344v-345r.

¹⁸² Ivi, c. 345r.

¹⁸³ Per la nozione di “teatro di formazione” si fa riferimento al quadro delineato da ZANLONGHI, *Teatri di formazione*, cit.

¹⁸⁴ Per il suggestivo episodio, cfr. oltre, § III.5.3.

riesca bene nel suo mestiere viene lodato per la capacità di fingere e simulare, abilità non propriamente pertinenti al dominio delle azioni virtuose. Ipotizziamo – afferma il Filosofo – che la Recitante sia chiamata ad interpretare la meretrice terenziana Taide: una buona resa del personaggio prevede che l'attrice interpreti in modo credibile il ruolo della prostituta e questo implica che il pubblico venga fatto assistere ad una rappresentazione non edificante. La donna si difende sostenendo che la messa in scena di personaggi moralmente riprovevoli non intende stimolare l'emulazione del pubblico, quanto piuttosto metterlo in guardia da quel genere di persone.¹⁸⁵ D'altra parte, anche ammettendo che «il rappresentare una meretrice, sì per le parole poco honeste, sì per gli atti lascivi che conviene imitare, non entri più tosto sotto il genere del vitio, che della virtù», la Recitante si chiede se non sia invece atto virtuoso interpretare ruoli indubitabilmente virtuosi come «una casta Lucretia, una eloquente Cornelia, una fidele Arthemisia, una continente Sofronia, una rissentita Rodope, una pudicissima Ippo, ovvero una religiosa Antigone», o ancora – e ci accostiamo qui all'esempio forse più interessante – «una Santa del Cielo, come si usa in qualche rappresentazione».¹⁸⁶

All'idea di un teatro effettivamente “morale”, il Filosofo resta dubbioso, e la perplessità dipende anzitutto dalla natura propria della virtù. Essendo essa «una propria disposizione e facoltà dell'animo in atto et in pensiero volta al bene, sotto il governo della ragione», essa consiste «in operare e veramente esercitare operationi virtuose, et non a rappresentarle».¹⁸⁷ Sfruttando un esempio pertinente all'ambito dell'illusione prospettica, il Filosofo guida la Recitante in

¹⁸⁵ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 362r: «FILOSOFO Hor il dimostrare la vita d'una lasciva meretrice, et li dishonesti costumi suoi non è un insegnarli a chi non li sa, et a chi sa farglieli piacere, et a chi non se ne ricordava, risvegliargliene l'appetito? RECITANTE A questo fine si fa, acciò gli huomini stiano avvertiti, per non lasciarsi cogliere da queste tali, scoprendo tutti e loro inganni. FILOSOFO Bene sta, ma il far anco avvertito non è insegnar la virtù, ma il vitio. RECITANTE Il vitio dirò anco, per fuggirnelo. FILOSOFO Non sarà dunque virtù il rappresentare la Taide se non insegna, e fa effetti virtuosi; ma se dimostra il vitio, fia a qual fine esser si voglia, questa demonstratione non è attione virtuosa».

¹⁸⁶ Ivi, c. 362v.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

un'argomentazione che, pur disconoscendo la virtuosità della recitazione in sé e per sé, lascia aperto uno spiraglio all'idea di un teatro con finalità formative:

FILOSOFO Direste voi che una vaga prospettiva fatta per mano di eccellente pittore, che rappresentasse un bel giardino, fosse giardino veramente?

RECITANTE Direi che è tanto ben fatta, che pare propriamente un giardino.

FILOSOFO Tale è il rappresentare la conditione altrui; il che non è virtù realmente, ma pare virtù. Hor quello che è virtù non è egli virtù sempre, e non alcuna volta pare virtù, non essendo virtù?

RECITANTE Già l'ho detto.

FILOSOFO Se il rappresentare fosse virtù, sarebbe sempre virtù.

RECITANTE Che cosa sarà egli quello che non è virtù e non è ancora vizio, quando si rappresentano cose buone?

FILOSOFO Sarà un essemplio, uno incitamento alla virtù, sì come il rappresentare una Taide sarà uno incitamento al vizio.

RECITANTE Hor lodato Iddio, quello che incita a virtù non farà egli più tosto bene, che male?

FILOSOFO Sarà più tosto bene considerato in se stesso, ma considerato il soggetto, da cui vien rappresentato sarà vanità, e più tosto male.¹⁸⁸

Così come una prospettiva pittorica *rappresenta* un paesaggio senza *essere* in realtà un paesaggio, colui che, rappresentando a teatro cose buone, incita alla virtù, non è necessariamente virtuoso. L'atto di rappresentare cose buone sarà dunque in quanto tale piuttosto bene che male, ma rispetto al soggetto che compie l'azione di rappresentare, sarà «vanità». Se, interpretando il ruolo di una donna virtuosa o di una santa, l'attrice non è realmente tale quale il personaggio interpretato, allora viene meno ogni pretesa di virtuosità dell'azione compiuta. Lo scambio di battute tra il Filosofo e la Recitante, rivelando l'inadempienza dell'attrice, esplicita di fatto l'unico paradigma teatrale concepibile nell'ottica della moralità cristiana:

FILOSOFO Siete per caso voi tale, quale rappresentate altrui in quella maniera c'habbiamo detto, di quelle famose donne, o Sante del Cielo, delle quali rappresentate la vita?

RECITANTE Oh io non mi trovo di quella esemplar lor vita.

FILOSOFO Il mostrare quello che non siete, non è egli il mostrar di falso e male?

RECITANTE Io non mostro per mostrar me, ma rappresento la persona altrui, per mostrarla.

FILOSOFO Rappresentando la persona altrui, fatelo voi per imitarla, et per sforzarvi di non partirvi in tutto il tempo di vostra vita da così nobile essemplio, o pur lo fate

¹⁸⁸ GLISSENTI, *Discorsi morali*, cc. 362v-363r.

per compiacerne altrui?
RECITANTE A quello io non attendo, ma solo a dilettere altri in quella parte, ch'io
rappresento.¹⁸⁹

Le domande del Filosofo, cui la Recitante risponde negativamente, delineano un tipo di rappresentazione teatrale che non è solo formativa rispetto ai destinatari, ma che lo è *in primis* per coloro che recitano. Interpretare il ruolo di un personaggio virtuoso o di un santo diventa azione effettivamente virtuosa solo se coincide con la progressiva acquisizione, da parte dell'attore, del paradigma morale che è chiamato a portare sulla scena.¹⁹⁰ Analogamente al buon predicatore, che non deve fare vana mostra di scienza ed eloquenza, ma deve riprendere, pungere ed ammaestrare l'uditorio per incitarlo ad una vita virtuosa, l'attore può farlo solo se è egli stesso improntato a virtù.¹⁹¹

Il quadro tratteggiato dall'autore attraverso il lungo confronto tra la Recitante ed il Filosofo rivela in effetti affinità importanti con il modello pedagogico-teatrale d'impronta gesuitica che, come vedremo, costituisce uno dei referenti primari per l'attività teatrale di Fabio Glisenti. Il rifiuto del teatro degli attori di professione, interessati solo a procacciarsi le lodi di un pubblico sempre più numeroso e sempre più abietto, si innesta su di una riflessione più ampia che, prendendo le mosse dalla metafora del *theatrum mundi*, condanna la scena mondana come teatro di vanità ed apparenze ingannevoli, e caldeggia esperienze formative in cui rappresentazione e contenuto vengano effettivamente a coincidere.

¹⁸⁹ Ivi, c. 363r.

¹⁹⁰ Il paradigma è analogo a quello evocato da Bonaventura Morone a proposito delle stigmate che Francesco riceve contemplando l'immagine del Crocifisso: i confratelli destinatari del *Mortorio di Christo* sono infatti invitati ad imitare il «Serafico Padre», emblema per eccellenza di una *imitatio Christi* che approda alla condivisione fisica delle sofferenze del Redentore. Cfr. MORONE, *Il mortorio di Christo*, cit., cc. [†8]v-[†9]r (si veda il passo in questione qui, § III.2).

¹⁹¹ GLISENTI, *Discorsi morali*, c. 363v: «Sarebbe ad un certo modo virtù, quando col rappresentare riprendeste, pungeste, et ammaestraste altrui nelle virtù, come dicemmo da principio, sì che ne venissero gli uditori a ritirarsi da vitii, et a seguitar le virtù, sì come usano i buoni predicatori; i quali allhora virtuosamente oprano, quando invitano gli uditori alle virtù, e rimproverano loro i vitii, sì che gli lascino, e non quando fanno mostra della sua scientia, della sua eloquenza, et in questo senso disse colui “Ritrarne altrui dal vitio è virtù doppia”. Spetialmente allhora, quando oltra al dire virtuosamente col operare si dà essemplio altrui».

4. LE FAVOLE MORALI DI FABIO GLISSENTI

Se la metafora del *theatrum mundi* gioca un ruolo strutturale nei *Discorsi morali* di Fabio Glissenti, essa riacquista il suo significato proprio nei testi teatrali del medico bresciano. I dieci drammi, in linea con la tradizione del teatro allegorico-religioso medievale, letteralizzano la metafora del teatro del mondo facendo di quest'ultimo al tempo stesso scena e personaggio. L'assunzione dell'uomo a protagonista dei drammi – Uomo inteso come personaggio che, secondo il modello dell'*Everyman*, simbolizza l'intero genere umano – conduce peraltro ad una progressiva coincidenza tra teatro del mondo e teatro dell'anima. I due termini rappresentano infatti i poli contrapposti ed inconciliabili dell'immaginario che Glissenti porta sulla scena: il Mondo è lo spazio terreno, la scena su cui l'Uomo recita la propria vita, regno dei Sensi, dell'Opinione, della Carne e, in breve, della perdizione; l'Anima, anch'essa luogo e personaggio, rappresenta invece la dimensione dello Spirito, unica preoccupazione di cui l'Uomo dovrebbe curarsi durante il breve soggiorno terreno.

D'altro lato – ed è questo uno dei motivi di maggiore interesse della produzione teatrale di Fabio Glissenti – tra questi poli opposti si muovono numerosi personaggi, rigorosamente personificazioni allegoriche, che danno corpo all'insieme di quelle funzioni intellettive di cui l'Uomo dispone per orientarsi nel corso della propria vita. Un ruolo nevralgico è giocato in tal senso dal Libero Arbitrio, cui l'autore – analogamente a quanto avviene nei *Discorsi morali* – assegna una parte decisiva nell'economia della tragedia umana.¹⁹² Nonostante che dell'Uomo siano messe costantemente in evidenza le fragilità e le debolezze, Glissenti non rinuncia mai a sottolineare l'assoluta padronanza che egli ha sulla propria volontà. Estremamente significativo in tal senso il prologo dell'*Andrìo*

¹⁹² Arbitrio compare come personaggio nella *Ragione sprezzata*, nell'*Androtoo* e nella *Sarcodinamia*, anche se – come vedremo – il suo intervento più emblematico è in veste di prologo nell'*Andrìo*.

che, affidato proprio al Libero Arbitrio, evidenzia una dinamica che soggiace a tutte le opere drammatiche dell'autore. Presentandosi agli spettatori secondo i moduli più tradizionali del prologo allegorico cinquecentesco, la personificazione non dichiara subito la propria identità, ma, facendo leva sullo stupore e sulla curiosità del pubblico, si auto-definisce attraverso una sorta di enigma:

Che ammiranti guardate? O che, guardando,
ammirativi state? Per sapere
forse chi son così ne state attenti?
Hor ve 'l vo' dir: io son la maggior cosa,
c'habbi Iddio dato a voi; quella pur dico
con cui può l'Huom assomigliarsi a lui,
salir al cielo, e fra beati spirti
fortunato acquistarsi eccelso loco;
quella dic'io, con cui può parimente
(del Demonio seguendo i ferì inganni)
meritar in suo danno acerba morte
ne l'aspre eterne fiamme dell'Inferno.¹⁹³

Se non fosse chiara a tutti, la personificazione esplicita infine il proprio nome: «V'ho detto chi mi sia. Ma se v'aggrada / meglio saperlo ancor, ecco lo scopro. / Libero son de l'Huom Arbitrio e voglia».¹⁹⁴ Il passo successivo è, come di prammatica, illustrare il senso della sua apparizione accennando all'azione scenica che sta per cominciare. Confermando la funzione strutturante che la metafora dello spazio teatrale assume nell'opera morale di Glisenti, l'Arbitrio delinea le due vie del destino umano – la salvezza e la perdizione – come termini di una scelta che si gioca sulla scena:

Questo teatro, questa scena, o campo
è mia habitatione, ed è franchiggia
sola de l'Huom, che contro i suoi nimici
può in questo loco vincitor portarsi;
de l'Intelletto seguendo il consiglio.
Qui parimente può restar perdente
il miser Huom e la vittoria in mano
lasciar a' suoi nemici, se del Senso

¹⁹³ F. GLISSENTI, *L'Andrìo*, Venezia, Giovanni Alberti, 1607, c. A6r.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

di disporrà seguir gli empi appetiti.¹⁹⁵

La psicomachia che ha luogo nel «campo del Libero Arbitrio», scena della *pièce* esplicitamente dichiarata in calce all'elenco dei personaggi,¹⁹⁶ non vede quindi l'Uomo semplicemente in balia di angeli e demoni. Essa, responsabilizzando il protagonista, fa perno sulla libera volontà umana che, aiutata dall'Intelletto, è chiamata a scegliere tra bene e male.¹⁹⁷ Certo, il ruolo della Grazia divina non è secondario: come accade proprio nell'*Andrìo*, essa – *deus ex machina* – rivela l'inganno del Mondo e della Pompa, permettendo all'Uomo di salvarsi.¹⁹⁸

L'antropologia delineata dall'autore non nasconde i limiti propri del genere umano: oltre alla sua connaturata fragilità, cui Glissenti dà corpo attraverso vari personaggi allegorici, vera e propria controparte del Libero Arbitrio è l'Inclinazione, chiamata ad introdurre *La Sarcodinamia*, favola che, a differenza dell'*Andrìo*, mette in scena la vittoria della Carne sullo Spirito. Dopo aver evidenziato l'impossibilità di riconoscere le persone dagli abiti che indossano – evocando peraltro un tema, quello dell'apparenza, ricorrente nei drammi del medico bresciano – l'Inclinazione, analogamente al Libero Arbitrio, si descrive e si presenta agli spettatori:

E perciò mi convien dirvi chi sono,
poi che dal mio vestir non l'apprendete.
In prima io donna sono, e giovinetta,
che mi diletto ogn'hor di cose nuove,
di cose belle, di piaceri, e feste
[...]
Ma meglio, ogn'un di voi sempre m'ha seco,
e non è alcun di voi, che non inchini
a qualche cosa, che gl'aggrada, o piaccia.
Io dunque sono l'Inclinazione,

¹⁹⁵ Ivi, c. A6v.

¹⁹⁶ Ivi, c. A5v.

¹⁹⁷ La psicomachia è esplicitamente evocata nel prosiegua del prologo: «In questa dunque libera campagna / hassi da far, a la presenza vostra, / da demon contro l'Huom aspra battaglia; / che 'l loco franco a tal effetto io presto, / io qui padrin starò (quantunque ascosto)» (ivi, c. A6v).

¹⁹⁸ L'intervento della Grazia divina nelle ultime scene del quinto atto (ivi, V, 7-10).

quella, che suol talhor mover l'affetto
anco fra genti contendenti e ignote,
di piegarvi al favor più d'una parte,
che de l'altra, quantunque d'ambedue
merto non vi preceda, o causa alcuna.
E quindi avvien, che 'l vostro affetto inchino.
Perché con voi mi trovo a tutte l'hore:
sì che cessar vi de' la meraviglia,
poi che cagion d'un tale effetto io sono,
se ben non son da tutti conosciuta.¹⁹⁹

Se l'Arbitrio è responsabile delle scelte, l'Inclinazione non sempre rema a favore di quella giusta. Nel «grand'e fier contrasto / fra Spirito e Carne», infatti, essa si dichiara già in partenza favorevole alla seconda, rivelando la funzione tendenzialmente antagonista che essa incarna rispetto a quelle componenti dell'anima umana (il Discorso, l'Intelletto, la Memoria) che sono chiamate a spalleggiare l'Arbitrio nella sua contesa con le lusinghe del Senso.

Il *corpus* glissentiano, nella sua eterogeneità, risponde ad un progetto unitario. I dieci testi, definiti dall'autore «favole morali», pertengono all'ambito della morale o, meglio, della moralità, nella stessa misura in cui a tale ambito è riconducibile la *Athanatophilia*. La morale cui fa riferimento l'autore è quella cristiana, ma il termine conserva anche l'accezione classica relativa ai *mores*, giacché tanto i *Discorsi*, quanto le favole incarnano una funzione fortemente pedagogica che trova nella formazione del buon cristiano la propria priorità. La «pratica di ben vivere» e quella «di ben morire», individuate da Glissentini come tema dell'opera maggiore, sono in realtà le due facce di una stessa medaglia.²⁰⁰ A differenza dei *Discorsi*, che privilegiano la dimensione meditativo-contemplativa, le favole drammatiche rivelano un'istanza pedagogica più attivamente spendibile nell'educazione cristiana. La funzione spiccatamente disciplinante di questi testi è dichiarata in un sonetto d'incerto indirizzato a Glissentini e pubblicato tra gli

¹⁹⁹ F. GLISSENTI, *La Sarcodinamia*, Venezia, Marco Ginammi, 1620, cc. A5v-A6r.

²⁰⁰ GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. a11v. Per la complementarità delle due dimensioni (il ben vivere come funzione del ben morire), cfr. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita...*, cit., pp. 108-130.

elementi paratestuali del *Diligente*:

Altri con elegante, e vago stile,
Per lusingar l'orecchie a i scelti detti,
Spiegan tersi, e leggiadri suoi concetti,
Con soave cantar, dolce, e gentile.
Ma tu Glissenti con parlar humile,
Che a primo tratto par, che non alletti,
Purghi, misterioso, i nostri affetti,
Il bel coprendo sotto mostra vile.
Come in sé chiude roso, e informe sasso
Ricca miniera di finissim'oro,
Che a prima vista sembra inutil pietra:
Così tu, sotto stil negletto, e basso
Di moral disciplina ampio thesoro
Copri; che l'alme dal mal far arresta.²⁰¹

Il testo, di per sé non originale, elogia l'autore mettendo in evidenza uno scarto importante tra la sua opera e quella dei letterati di professione. Coerentemente con quanto dichiarato dall'autore stesso nel paratesto della *Athanatophilia*, il sonetto contrappone il «parlar humile» di Glissenti allo stile «elegante e vago» di coloro che lusingano le orecchie degli ascoltatori. Seppur inizialmente non allettante, esso, «misterioso», purga gli affetti del pubblico «il bel coprendo sotto mostra vile»: contrariamente al *topos* collaudato della scorza dolce che ricopre un contenuto amaro, il contenuto è qui “bello”, ma rivestito di una forma umile. La rivendicazione è importante perché prende le distanze da una poesia che trovi nel diletto la sua priorità ed individua l'elemento fondamentale dell'opera poetica nella bontà del contenuto. Analogamente ad una miniera d'oro nascosta da una vile pietra, lo stile «negletto e basso» riveste l'«ampio thesoro» della «moral disciplina» che non innesca soltanto il procedimento catartico (interno, se vogliamo, alla coscienza di ciascuno), ma – ed ecco emergere qui l'azione propriamente disciplinante – arresta «l'alme dal mal far». Se è vero che la funzione moralizzatrice dei testi in questione lavora anzitutto sull'anima,

²⁰¹ F. GLISSENTI, *Il Diligente ovvero il Sollecito*, Venezia, Giovanni Alberti, 1608, c. A4v.

preoccupandosi del suo destino ultramondano, non è difficile vedere in controtela l'intento di irregimentare anche la vita terrena nel segno di una condotta severa improntata al rispetto delle regole e al governo di sé.

4.1 Destinazione e finalità: dalla scena alla lettura

Per cogliere appieno il senso della produzione teatrale di Fabio Glissenti, occorre anzitutto chiarirne la destinazione. In mancanza di notizie diverse da quelle che si evincono dagli apparati paratestuali delle edizioni a stampa, è d'obbligo una certa cautela nella formulazione di ipotesi di ricostruzione. D'altro canto, le indicazioni offerte dalle epistole di dedica di alcune favole morali sono esplicite e consentono di delineare un primo quadro di riferimento.

Dedicando nel 1606 *La Ragione sprezzata* a Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova dal 1587 al 1611, Fabio Glissenti ricorda una rappresentazione della *pièce* «ad opera di alcune virginelle qui in Venetia» che, «ancorché povere di scena, d'apparato e di luogo conveniente», le hanno acquistato «molta riputatione» e, «quello che più importa», hanno ridotto a miglior vita «molti trascurati del suo bene».²⁰² Oltre a fornire un primo esempio di quella purgazione degli affetti cui si è fatto riferimento poc'anzi, la dedica alla duchessa individua una destinazione concreta – anche se non specificata – per il testo teatrale. La rievocazione dell'allestimento realizzato dalle «virginelle» veneziane offre peraltro all'autore l'occasione per invitare la destinataria a farsi, anche in virtù dei mezzi che le sono propri, promotrice di un'esperienza analoga.²⁰³

La natura della rappresentazione veneziana del dramma viene specificata nella nota *Alli lettori* che Glissenti antepone al testo della *Ragione sprezzata*,

²⁰² F. GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, Serravalle, Marco Claseri, 1606, c. [A4]r. Cfr. l'appendice documentaria per il testo dell'epistola.

²⁰³ Ivi, c. [A4]r-v: «[...] nondimeno io non curandomi del primo effetto, ma del seguito profitto, mandandola alle stampe a V. Altezza l'ho voluto offerire; sicuro, che a lei non manca né sapere, né potere di farla nel decoro conveniente a beneficio del prossimo interamente rappresentare».

documento di estrema importanza poiché unico spazio che l'autore consacra a dichiarazioni di poetica nella sua intera produzione teatrale. La nota, su cui torneremo, spiega che la favola fu composta dall'autore durante un Carnevale «con animo di consignarla [...] a certe dongelle dell'Hospitale di San Giovanni e Paulo, che fra loro la recitassero, come usano di fare in tempo di ricreatione».²⁰⁴ L'informazione è di notevole importanza poiché mette a fuoco la genericità del riferimento alle «virginelle» veneziane nella dedica alla duchessa Eleonora. Sulla rappresentazione della *Ragione sprezzata* nell'Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo, meglio noto come Ospedale di Santa Maria dei Derelitti o Ospedaletto, Glissenti torna poco oltre, affermando che la favola drammatica «dalle suddette damigelle recitata», per quanto scorciata ed adattata all'occasione, ha ottenuto un successo inatteso:

Perché essendo ella, nello spatio di giorni vinti, stata recitata almeno otto fiata, quantunque in più luoghi da quelle sconcertata, et abbreviata, ha nondimeno così piaciuto a quelli, che l'hanno udita la prima fiata, che (dove io la stimai novella da raccontarsi a feminelle) non se ne sono contentati se non l'hanno udita la seconda, la terza, e la quarta volta; e se tutto l'anno fosse stata recitata per il numeroso concorso senza dubbio havrebbe havuto sempre concitata udienza.²⁰⁵

Al di là della dimensione panegirica, la nota dell'autore è importante perché riporta l'attenzione su un fenomeno – quello del teatro scolastico all'interno delle strutture assistenziali veneziane – su cui la bibliografica critica tace. Che non si sia trattato di un evento sporadico è dimostrato da altri due documenti relativi alla produzione di Fabio Glissenti. Nella dedica dell'*Andrìo* a Bartolomeo Buontempelli del Calice, caro amico dell'autore, l'umanista e letterato Giovan Giunio Parisio ricorda un allestimento della favola ad opera delle «figliuole dell'Hospital de gl'Incurabili».²⁰⁶ Ad una rappresentazione non specificata, svoltasi

²⁰⁴ Ivi, c. A6r.

²⁰⁵ Ivi, c. A6v.

²⁰⁶ GLISSENTI, *L'Andrìo*, cit., c. A3v; il riferimento alla prima destinazione del dramma è funzionale alla celebrazione dell'umiltà del destinatario della stampa: «Ultimamente essend'ella stata dettata a studio dall'autore in stile così dimesso, e humile, per accomodarlo al genio et

alla presenza del destinatario, si riferisce invece Elisabetta Glissenti Serenella, nipote del medico bresciano, nella dedica della *Morte innamorata* a Henry Wotton, ambasciatore inglese presso la Serenissima dal 1604 al 1624.²⁰⁷

Le favole morali di Fabio Glissenti – o almeno alcune di esse – sono destinate ad un contesto molto particolare com'è quello degli ospedali veneziani che, soprattutto dalla metà del Cinquecento, avevano incrementato la propria attività assistenziale nei confronti degli orfani e, soprattutto, delle orfanelle.²⁰⁸ Il dato è di estremo interesse poiché, proprio come enti di formazione, gli ospedali grandi di Venezia vedono sullo scorcio del Cinquecento un intervento attivo da parte di ordini religiosi (Gesuiti, Somaschi, Barnabiti) che trovano nella dimensione retorico-teatrale uno degli aspetti più caratteristici dei loro programmi pedagogici. L'importanza dei Gesuiti a Venezia fino al bando del 1606 è in tal senso determinante: tanto Ignazio di Loyola quanto Francesco Saverio ebbero legami importanti con gli Incurabili e i Derelitti, sedi presso le quali svolsero parte della loro attività di apostolato e assistenza.²⁰⁹ Tracce significative di tale presenza

capacità delle recitanti, che doveano essere le figliuole dell'Hospital de gl'Incurabili, a chi più si conveniva di voi? che tanto abborrite le pompe, che sembrate l'humiltà istessa, poi che facendo tesser così superbi panni d'argento, e d'oro, per vestir Regi, e Imperatori, ve n'andate voi coperta di pura e schietta lana?». Al Buontempelli è dedicata, con toni analoghi, anche la favola *Il Diligente*, cit. (cfr. appendice documentaria per il testo delle due epistole).

²⁰⁷ F. GLISSENTI, *La Morte innamorata*, Venezia, Giovanni Alberti, 1608, c. A2r: «La Favola della Morte innamorata, di cui V.S. Illustrissima s'è molto compiaciuta, quando la vidde rappresentare, a me donata dall'autore, ho preso ardire di mandar alle stampe, per farne dono a V.S. Illustrissima non perché io stimi che tale dono, come humile parto d'un mio zio, degno appaia, d'esser gradito da lei; ma per mostrarle qualche segno del mio grand'animo con cui riverentemente l'osservo e l'ammiro».

²⁰⁸ Un'ottima panoramica sulle maggiori strutture assistenziali veneziane agli inizi dell'età moderna nel volume *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna. 1474-1797*, a c. di B. Aikema e D. Meijers, Venezia, Arsenale editrice, 1989 (con ricca bibliografia alle pp. 285-297); ma cfr. anche F. SEMI, *Gli ospizi di Venezia*, Venezia, Edizioni Helvetia, 1983, che include anche schede sugli ospedali minori. Per un inquadramento generale della questione, B. PULLAN, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford, Blackwell, 1971; ed alcuni capitoli della *Storia di Venezia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002, 14 voll.: D. ROMANO, *L'assistenza e la beneficenza*, ivi, V, pp. 355-406; L. BONUZZI, *Medicina e sanità*, ivi, V, pp. 407-440; M. COSTANTINI, *Le strutture dell'ospitalità*, ivi, V, pp. 881-912; G. SCARABELLO, *Le strutture assistenziali*, ivi, VI, pp. 863-874.

²⁰⁹ SEMI, *Gli ospizi di Venezia*, cit., pp. 120, 273. Più in generale, sull'attività di Gesuiti e Somaschi

sono individuabili nell'opera drammatica di Fabio Glissenti che, oltre a trovare nel modello teatrale gesuitico uno dei suoi punti di riferimento, risente fortemente delle pratiche disciplinanti di matrice ignaziana (vedremo addirittura come, in una soluzione ai limiti del surreale, Loyola sia evocato come personaggio all'interno di uno dei drammi su cui ci soffermeremo più dettagliatamente).²¹⁰ Figura chiave nella storia dell'Ospedale dei Derelitti era inoltre stato San Girolamo Miani (1486-1537), fondatore dei Somaschi, animato da forti istanze pedagogiche.²¹¹ Se l'attività ospedaliera dei Gesuiti contemplava l'allestimento di veri e propri *tableaux vivants*,²¹² il Miani era stato ai Derelitti promotore di esercizi mnemonici di carattere dialogico con finalità catechistiche che portano in sé lo spunto per esperienze drammatiche più complesse.²¹³

Quanto alle comunità femminili interne agli ospedali, esse funzionavano come monasteri in miniatura, regolamentate da statuti molto puntuali in materia d'istruzione.²¹⁴ Mentre esistono ormai una documentazione ricca ed una serie di

a Venezia, cfr. M. SANGALLI, *Cultura, politica e religione nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento. Gesuiti e Somaschi a Venezia*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999.

²¹⁰ Si tratta de *L'Androto*, per cui cfr. qui, § III.6.2.

²¹¹ Sulla figura di Miani, cfr. almeno gli atti del convegno *San Girolamo Miani nel V centenario della nascita*, a c. di G. Scarabello, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1986 (si veda in particolar modo G. ELLERO, *San Girolamo Miani e i Somaschi all'Ospedale dei Derelitti*, ivi, pp. 39-54); G. BONACINA, *Origine della congregazione dei Padri Somaschi. La compagnia pretridentina di San Girolamo Miani elevata ad ordine religioso*, Roma, Curia generale Padri Somaschi, 2009.

²¹² La pratica, affine a quella più propriamente teatrale coltivata dai Gesuiti nei collegi, è attestata per l'ospedale romano degli Incurabili; cfr. B. PULLAN, *La nuova filantropia nella Venezia cinquecentesca*, in *Nel regno dei poveri*, cit., pp. 19-34: 32 («l'istituto degli Incurabili di Roma stabili di offrire, per l'edificazione di pazienti e visitatori, "quadri viventi" con la narrazione delle sofferenze di Giobbe mentre "sua moglie si turava il naso, non sopportando il fetore del marito, e i suoi tre amici piangevano e lamentavano il suo caso"»).

²¹³ G. ELLERO, *Personaggi e momenti di vita*, in *Nel regno dei poveri*, cit., pp. 109-120: 111 («L'iniziativa di riunire gli orfani e i ragazzi derelitti in reparti separati degli ospedali per far loro apprendere un mestiere e specialmente per istruirli nel catechismo attraverso un metodo mnemonico fatto di brevi domande e risposte, con la speranza di farne dei buoni chierici o almeno degli onesti artigiani, è una prerogativa del Miani, e ben può andar fiera Venezia per aver diffuso, attraverso questo suo tipico e genuino patrizio, in tutto il Veneto, in Lombardia e, tramite i Somaschi, nell'Italia intera tale iniziativa»).

²¹⁴ Ivi, pp. 114-117.

studi approfonditi sull'attività musicale femminile all'interno degli ospedali veneziani (l'Ospedaletto costituisce in tal senso l'esempio più celebre), poco o nulla si sa sull'attività teatrale svolta con finalità pedagogiche in quei luoghi.²¹⁵ Mentre il teatro gesuitico ha goduto negli ultimi anni di una notevole fortuna critica che ha permesso di mettere a fuoco il fenomeno nelle sue coordinate storico-geografiche, l'ambito del teatro confessionale in volgare resta per lo più inesplorato. In margine al suo pionieristico contributo sull'attività teatrale nei conventi femminili fiorentini, Elissa Weaver ha fornito alcune indicazioni generali, ma solo approfondimenti specifici potranno chiarire il fenomeno nel suo complesso.²¹⁶ Il caso degli ospedali veneziani, di cui la produzione teatrale di Fabio Glissentti rappresenta probabilmente solo un capitolo, dovrà essere studiato nel suo insieme, confrontando i testi con la documentazione d'archivio oggi disponibile.²¹⁷

La fortuna delle favole morali del medico bresciano non è però esclusivamente legata alla pratica teatrale degli ospedali veneziani. Come appare chiaro ad un primo confronto con i testi, la qualità strettamente drammatica dei drammi di Glissentti non è elevata. A fronte di momenti in cui l'autore pare ben consapevole dei coevi sviluppi della drammaturgia profana, con echi che vanno dal teatro colto a quello dei Comici dell'Arte, le favole morali presentano spesso

²¹⁵ Cfr. D. ARNOLD, *L'attività musicale*, in *Nel regno dei poveri*, cit., pp. 99-108; più specificamente dedicati all'esperienza musicale nell'Ospedaletto: *Arte e musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1978; G. ELLERO-S. LUNARDON, *Guida all'Ospedaletto. Itinerario storico, artistico e musicale della Chiesa e Ospedale dei Derelitti*, Venezia, I.R.E., 2005.

²¹⁶ WEAVER, *Convent theatre in early modern Italy*, cit. Si vedano soprattutto i capitoli introduttivi (*Renaissance Culture in Italian Convents, 1450-1650*, ivi: 9-48; *The Convent Theatre Tradition*, ivi: 49-95), nonché l'ultimo, dedicato ad uno sguardo oltre i limiti della Toscana (*Beyond Tuscany*, ivi: 216-237).

²¹⁷ Un approfondimento della ricerca non potrà prescindere da una verifica dei materiali raccolti presso l'Archivio delle Istituzioni di Ricovero e di Educazione (I.R.E.) di Venezia. Si tratta di un vasto fondo archivistico che raccoglie i documenti relativi agli ospedali veneziani; cfr. per un primo approccio la guida di G. ELLERO, *L'archivio IRE. Inventari dei fondi antichi degli ospedali e luoghi pii di Venezia*, Venezia, I.R.E., 1987.

lunghe sezioni in forma di monologhi che, pur rivelando affinità coi moduli della predicazione, tradiscono un dettato più adatto alla lettura che alla messa in scena (il dato è coerente con la genesi dei testi che nascono come riscritture drammatiche delle novelle incluse dall'autore nella *Athanatophilia*). Le vicende editoriali del *corpus* ne confermano del resto la destinazione femminile e, più specificamente, conventuale.

Le favole stampate tra il 1606 ed il 1616 (*La Ragione sprezzata*, *L'Andrìo*, *Il bacio della Giustizia e della Pace*, *Il Diligente*, *La Morte innamorata* e *L'Androto*) sono introdotte da documenti paratestuali strettamente connessi all'autore: se non è Glisenti a firmare le epistole di dedica, esse sono scritte da parenti o amici molto vicini al medico bresciano. Come si è visto, *La Ragione sprezzata* è dedicata alla duchessa di Mantova; *Il bacio della Giustizia e della Pace* è invece inviata dall'autore alla signora Contarina Leoni con esplicito riferimento ad una destinazione femminile che, oltre a tradire la componente narrativa del testo, ne suggerisce l'intenzione didattica: «Eccovi Clarissima Signora la Novelluccia, per le vostre fanciulle da me promessa».²¹⁸ Le altre stampe di questa prima serie sono dedicate a Bartolomeo Buontempelli (*L'Andrìo*, *Il Diligente*), Henry Wotton (*La Morte innamorata*) e Marino Zane (*L'Androto*). Le quattro favole morali, pubblicate dopo la morte di Fabio Glisenti, presentano invece dediche degli editori, Marco e Bartolomeo Ginammi, a personaggi non direttamente legati all'autore: *La giusta Morte* a Bernardo Giordani da Venezia, guardiano di San Francesco della Vigna; *Lo Spensierato* a Pietro Contarini; *Il Mercato ovvero la fiera della vita humana* a Ottavio Rivarola; *La Sarcodinamia* a Giovanni Stanauser.²¹⁹

Il fatto che l'editore Ginammi, specializzato in opere di devozione cristiana,

²¹⁸ F. GLISSENTI, *Il bacio della Giustizia e della Pace*, Venezia, Giovanni Alberti, 1607, c. [A2]r. Cfr. l'appendice documentaria per il testo completo della dedica, che individua più avanti nella destinataria e in «tutte l'altre Gentildonne» il pubblico più adatto alla materia morale trattata.

²¹⁹ Cfr. l'appendice bibliografica e documentaria per i dettagli relativi alle prime edizioni delle favole morali di Fabio Glisenti.

decida di ripubblicare quasi per intero il *corpus* delle favole morali di Fabio Glissenti a poco meno di vent'anni dalla sua morte fa pensare ad un'effettiva fortuna di tali testi.²²⁰ Eliminate le tracce degli amici e dei familiari coinvolti nella prima serie di edizioni, Ginammi sembra rivolgersi ad un pubblico ancor più settorializzato di quello cui erano indirizzati i testi nelle intenzioni dell'autore. L'edizione dell'*Andrìo* del 1634 è molto eloquente. Il volumetto è dedicato a Suor Maria Perpetua da Camoro, monaca professa nel monastero veneziano di San Zaccaria. La breve epistola alla suora rileva, forse a scopo pubblicitario, la straordinaria fortuna dei testi di Glissenti:

L'opere del Signor Fabio Glissenti si sono rese ammirabili all'universale, inserendo la dottrina col diletto, e la moralità con le piacevolezze. Le stampe, gareggiando con le scene, l'hanno portate infinite volte alla luce sempre con applausi. Ma crescendo il desiderio di così degna lettura, ne sono mancate le coppie [*sic*], ed in particolare della presente, intitolata l'*Andrìo*, ch'io consagro al merito di V.S. Illus. e M.R.²²¹

Similmente, l'edizione dello *Spensierato* dello stesso anno è dedicata a Suor Maria Franceschina Coccina, monaca professa nel monastero di San Rocco e Santa Margherita. La dedica individua nelle monache il pubblico ideale per il testo e giustifica la sua ripubblicazione facendo riferimento alla grande richiesta dell'operetta, ormai esaurita. Le monache, in particolare, la richiedono «per la moralità et per il dilettevole che in essa si ritrova».²²² Il rilievo che la «materia s'accompagna con i suoi religiosi pensieri» conferma infine una fruizione del testo

²²⁰ NAPOLI, *L'impresa del libro...*, cit., pp. 58-68. Cfr. ivi, p. 62, dove la studiosa compara la produzione teatrale di Glissenti a quella di Vincenzo Piccino, autore di sacre rappresentazioni, anch'esse stampate da Ginammi: «queste opere, oltre ad essere destinate alla recitazione, potevano anche essere semplicemente oggetto di lettura. Spesso, però, le funzioni, quella teatrale e quella letteraria, si fondevano. Così, per esempio, i racconti morali del Glissenti sono novelle edificanti, destinate ad un pubblico femminile e, per essere scritte sotto forma di dialogo, si prestavano ad essere recitate dalle stesse fanciulle di buona famiglia nei teatrini di casa. *Il Parto della Vergine* [di Piccino], invece, nacque come opera teatrale, rappresentata nel monastero delle Monache di San Matteo di Lecce e recitata dalle nobili che vi dimoravano, e poi fu divulgata, attraverso la stampa, anche come opera letteraria ed educativa».

²²¹ F. GLISSENTI, *L'Andrìo cioè l'huomo virile*, Venezia, Tommaso Ginammi, 1634, c. A2r.

²²² F. GLISSENTI, *Lo Spensierato fatto pensoroso*, Venezia, Giov. Antonio Ginammi, 1634, c. A2r-v.

teatrale che, prescindendo ormai dall'allestimento, si configura piuttosto come lettura personale e meditata, finalizzata alla messa in scena interiore di quelle forme di teatro mentale cui si è fatto riferimento a proposito dei drammi spirituali di Andreini, del Romito Pellegrino e di Bonaventura Morone.

4.2 Dichiarazioni di poetica

Dedicando *La Ragione sprezzata* alla duchessa Eleonora di Mantova Glissenti definisce il proprio testo «questa mia morale operetta». La definizione, per quanto generica, dà adito ad una specifica che, a prescindere dal tono elogiativo della dedica, individua la chiave di lettura principale del testo, valida anche per le altre favole teatrali dell'autore. Eleonora è destinataria ideale dell'operetta perché specchio di una «vita molto spirituale e per Christiana religione molto esemplare»: date queste premesse, la duchessa saprà meglio di altri apprezzare i contenuti dell'opera ed avrà cura di farla rappresentare «a comune utilità di chi brama viver spiritualmente e da huomo da bene, conforme alla moralità Christiana».²²³

Tale dichiarazione trova un riscontro importante nella nota *Alli lettori* che Fabio Glissenti antepone al testo della favola. Come si è detto, si tratta di una testimonianza preziosa perché unica all'interno della produzione di un autore che, consapevole della specificità del proprio profilo professionale e delle proprie competenze, non intende fare il poeta e, tanto meno, disquisire in materia. D'altra parte, oltre a fornire dettagli importanti sull'occasione della rappresentazione, il breve testo si presenta come una dichiarazione di poetica che consente di mettere a fuoco alcuni aspetti del progetto culturale perseguito da Glissenti.

La nota si apre nel segno della modestia più radicale: l'opera è manifestamente «difettosa, così nella compositione, o vogliamo dire inventione,

²²³ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., cc. A3v-[A4]r.

come nella stessa arte Poetica». Quest'ultima ricerca «la sonorità de i versi», «vaghe e leggiadre parole», «esempi o similitudini proprie», «traslati probabili e verisimili» e tutti quegli ornamenti che concorrono a «rapire a forza gli animi di chi leggono alla credenza, alla commiseratione, all'allegrezza, et altre così fatte passioni».²²⁴ L'autore non dichiara semplicemente la propria imperizia poetica, ma rivendica un'«inventione» programmaticamente contraria alle regole dell'arte. Il lettore è messo in guardia: egli si imbatte infatti in numerose licenze poetiche, a partire dalla gestione dell'azione drammatica. Contravvenendo alla regola delle unità, la favola mette in scena l'intero corso della vita umana, dalla fanciullezza alla vecchiaia del suo protagonista, l'Uomo.²²⁵ Il codice realista è completamente sovvertito a vantaggio di un linguaggio allegorico che dà corpo ad una vera e propria psicomachia.

Ribadita la sua estraneità al mestiere dei poeti,²²⁶ Glisenti si difende preventivamente dalle critiche spiegando che la stesura della *Ragione sprezzata* non è stata altro che un *divertissement* carnevalesco: «questa favola me la posi a scriver un carnevale, per solo passatempo, come sogliono far tal'hora alcuni, che ritrovandosi a balli, quantunque non habbiano appresa l'arte del ballare, tuttavia o per diporto, o invitati si levano a danzare».²²⁷ Consapevole del *labor limae* necessario perché un testo raggiunga onorevolmente le stampe, l'autore si era ben guardato dal pubblicarla. In seguito all'inaspettato successo della recita all'Ospedale dei Derelitti, lo stampatore ha però insistito perché l'operetta vedesse la luce e l'autore, valutando che – nonostante le imperfezioni – il testo non

²²⁴ Ivi, c. A5r-v.

²²⁵ Ivi, c. A5v: «Io in vero confesso, che questa mia rappresentatione ha tutti i sudetti, e molti altri mancamenti; poiché è fatta contra le regole di chi ha insegnato il modello di così fatte cose, e quanto all'attione rappresentata nella lunghezza della vita dell'huomo, e quanto all'altre circostanze, che vi si richiedono».

²²⁶ *Ibidem*: «[...] io non faccio professione di Poesia (essendo io occupato in altro più tedioso essercitio) come che mai non habbia studiato tal arte Poetica, o che meno per natura io me le trovi inchinato, poiché in verità confesso non haver mai a' miei giorni composto un tal sonetto, non che saputo render ragione di quello».

²²⁷ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., c. A6r.

«manca al tutto del suo fine, che è di dilettere e di apportare utilità», ha acconsentito.²²⁸

Glissenti individua nel *docere delectando* il fine primario della sua opera. Molto interessanti sono le considerazioni sul diletto e sull'utilità prodotte dalla *Ragione sprezzata* in occasione dell'allestimento. Che essa «habbia dilettrato et apportato piacere a gli uditori, l'isperienza l'ha dimostrato et il testimonio di quelli che l'hanno udita ne rende indubitata fede»;²²⁹ quanto al giovamento, Glissenti distingue curiosamente tra due tipi di utilità: il guadagno materiale che l'ospedale ha ricavato in termini di denaro dai «pietosi uditori»,²³⁰ ed il giovamento morale, basato sulla forza performativa dell'*exemplum*:

Ma parlando di quella utilità che deve essere propria di simili favole, che è del purgar gli animi da i vicii et invitarli alla virtù, certamente che utilissima è riuscita: poi che ha spaventato di sì fatta maniera molti, et altri posti in sì fatta consideratione de i fatti loro, che quello, che non hanno fatto molte e frequentate persuasioni di eloquenti Predicatori, et le rigide ammonitioni di Prelati, ha fatto la presente rappresentatione, col porli innanti a gli occhi l'esempio del fine loro; che mossi più dall'esempio che dalle parole, si sono risoluti a confessarsi, e chiamarsi in colpa di molti eccessi loro, che per più anni se n'erano passati prima senza alcuna consideratione, o rissentimento delle sue colpe.²³¹

Il brano non è interessante solo come testimonianza di una redenzione di massa avvenuta in seguito alla messa in scena di uno spettacolo teatrale (si tratta di un *topos* ampiamente diffuso nelle relazioni sugli spettacoli gesuitici e non è escluso che gli effetti prodotti dalla *performance* siano enfatizzati a scopo promozionale). Ciò che interessa di più nelle poche righe di Glissenti è la descrizione della dinamica catartica che, messa in atto dallo spettacolo, costituisce il senso primario dell'intera operazione predisposta dall'autore. «Simili favole», ovvero le favole morali, devono purgare gli animi dal vizio ed invitarli alla virtù. Sembra di

²²⁸ Ivi, c. A7r.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*: «che sia stata utile, è cosa chiara, che quell'Hospitale per questa Rappresentatione ne ha havuto, in più volte più di due mila ducati in dono da i pietosi uditori».

²³¹ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., c. A7r-v.

riascoltare le parole del Filosofo alla Recitante nel quarto dialogo dei *Discorsi morali*, laddove l'arte teatrale era concepita esclusivamente con finalità pedagogico-moralizzatrici.²³² Le analogie con le considerazioni sviluppate dall'autore in quella sede non finiscono qui: lo spettacolo è infatti riuscito laddove avevano fallito le «persuasioni di eloquenti Predicatori» e le «rigide ammonizioni di Prelati», incapaci di muovere la coscienza dell'uditorio.

La rappresentazione, che si chiude con un ambizioso *triumphus Mortis*, provoca lo spavento di molti e stimola in altri un vero e proprio esame di coscienza (la «consideratione de i fatti loro»). Portando «innanti a gli occhi» del pubblico l'«esempio» del destino che lo attende, lo spettacolo sa essere più efficace delle parole di preti e predicatori. La questione è posta in termini molto simili a quelli utilizzati nel commento dantesco di Giovan Battista Gelli a proposito dell'intenzione dell'autore nella composizione della *Commedia* e, più specificamente, nella rappresentazione dell'Inferno. Dante, come spiega l'accademico fiorentino, cerca nella prima cantica di «dipingere» davanti agli occhi dei lettori «la forma di uno Inferno reale» affinché, trovandosi faccia a faccia con i vizi e le relative pene, essi possano redimersi. L'impiego del *topos* dell'*evidentia* è in questo caso funzionale all'idea – puntualmente ripresa da Glisenti – che gli «esempi» muovano più delle «parole».²³³ Il confronto con il commento di Gelli, cui si era fatto riferimento come possibile tramite per l'immagine mirandoliana del *theatrum mundi*,²³⁴ sembra confermare l'importanza

²³² Cfr., qui, § 3.2.5.

²³³ GELLI, *Lecture sopra la commedia di Dante*, cit., p. 586: «si sforza nella prima cantica, con dipingere innanzi a' loro occhi la forma di uno Inferno reale, fare lor conoscere essi vizii, descendendo, perchè ei comprendin meglio quali sieno i più o manco gravi, di balzo in balzo a considerargli a uno a uno in fin nel fondo e nel centro di detto Inferno; ponendo sempre di grado in grado, ne' luoghi più bassi e più presso a Lucifero, il quale è nel centro, le colpe maggiori; dove egli nomina molte persone viziose, non per lacerare o per infamar le memorie loro, come hanno detto i suoi calunniatori, ma solamente per giovare, *movendo molto più gli esempi che le parole*, a chi si sentissi incolpato di quel vizio, il quale si punisce in quel luogo» (c.vi nostri).

²³⁴ Cfr. qui, § III.3.4.

della *Commedia* come modello per la *meditatio mortis* glissentiana.²³⁵

Analogamente a quanto dovrebbe accadere – *iuxta* Gelli – al lettore del poema dantesco, gli spettatori del dramma non sono mossi tanto dal contenuto verbale in sé, quanto dall'*exemplum* che viene visualizzato di fronte a loro (tale strategia, come si è visto, non si esaurisce nei testi teatrali del medico bresciano, ma trova una concreta applicazione anche nella *Athanatophilia*). Uomini e donne che hanno vissuto per anni senza curarsi della propria anima, posti di fronte all'evidenza della Morte che non risparmia nessuna categoria umana, corrono a confessarsi e a pentirsi dei propri peccati. Diversamente da quanto accade negli spettacoli teatrali della Recitante, finalizzati a divertire il pubblico distraendolo da più profonde preoccupazioni, le favole morali agiscono sulla coscienza degli spettatori che, fatti improvvisamente consapevoli del proprio errore, cercano di porvi riparo.

4.3 Temi e spazi

Una delle ragioni per cui le favole morali di Fabio Glisenti sembrano più adatte alla lettura che alla messa in scena risiede nel rapporto che le lega all'opera maggiore del medico bresciano. Si è accennato al fatto che i testi teatrali derivano da materiali già impiegati dall'autore nei *Discorsi morali*. Come si ricorderà, il dialogo è di tanto in tanto interrotto dalla narrazione di novelle, definite dall'autore «ragionamenti» o «favole morali». Nella stesura dei suoi drammi, Glisenti attinge alle novelle della *Athanatophilia* che, pur essendo destinate alla lettura, presentano spesso una forte componente dialogica che ne facilita la riscrittura teatrale. Lo scopo degli inserti novellistici è analogo a quello dichiarato nella nota ai lettori della *Ragione sprezzata*: il Filosofo, ritenendo opportuno

²³⁵ Cfr., per ulteriori dettagli sulla visualizzazione dell'inferno e sulle strategie che animano il *memento mori* glissentiano, § III.5.3.

inframezzare le proprie argomentazioni con narrazioni più piacevoli e distensive, intende portare davanti agli occhi di chi l'ascolta contenuti morali importanti per la formazione del buon cristiano. Il codice adottato è, come si è detto a più riprese, quello allegorico: esso permette infatti all'autore di mettere letteralmente in scena l'anima umana, le sue componenti, i suoi avversari.

Scorrendo l'indice delle novelle fornite in appendice, è possibile farsi un'idea di trame e motivi ricorrenti.²³⁶ Basti qui osservare, in funzione della riscrittura teatrale cui Glissenti sottopone tali materiali, che le novelle si dividono fondamentalmente in due gruppi. Da un lato quelle che, insistendo sulla necessità di accettare benevolmente la Morte, ne fanno il personaggio principale con cui l'Uomo è chiamato ad interagire. Dall'altro lato un discreto numero di novelle si concentra invece, in ossequio alla tradizione della *psicomachia*, sul conflitto tra la componente spirituale dell'Uomo (l'Anima, lo Spirito, le funzioni intellettive) e quella terrena (i Sensi, la Carne, il Mondo, la Pompa). Tale bipartizione, peraltro suscettibile di sfumature, torna puntualmente nei drammi morali che Glissenti dà alle stampe a partire dal 1606. Alcune favole mettono in scena *exempla* volti a ribadire la necessità di fuggire i Sensi privilegiando i beni dell'Anima (*L'Andrìo*, *Il Diligente*, *L'Androtoo*, *Lo Spenserato* e *La Sarcodinamia* che, a differenza dei titoli precedenti, si risolve tragicamente); altre si concentrano invece sul tema della *meditatio mortis* insistendo sulla ineludibilità del comune destino umano (*La Morte innamorata*, *La giusta Morte*, *Il Mercato ovvero la fiera della Vita humana*). Improntata ad un'allegoria non solo morale, ma anche civica è *Il bacio della Giustizia e della Pace* che, prendendo spunto dalla celebre immagine del *Salmo* 85, si configura come celebrazione dell'armonia che governa Venezia, scena della *pièce* analogamente a quanto accade nei *Discorsi morali*.²³⁷ Un caso a sé stante è dato dalla *Ragione sprezzata*, primo e più ambizioso testo teatrale di Fabio

²³⁶ Cfr. appendice documentaria e bibliografica.

²³⁷ Cfr. *Psalm.* 85.10.

Glisenti, opera di dimensioni ragguardevoli che innesta in una prospettiva universale il modello della *psicomachia* su quello del *triumphus mortis*.²³⁸

Un'attenzione particolare meritano le ambientazioni delle favole morali glissentiane. Ad eccezione del *Bacio della Giustizia e della Pace*, che si svolge di fronte alla maggiore e più emblematica emergenza architettonica di Venezia (il Palazzo Ducale),²³⁹ gli altri testi delimitano spazi che esulano dalla tradizionale scena cittadina tipica del teatro cinquecentesco.

In linea con la poetica del *theatrum mundi*, alcune delle favole morali individuano come scena proprio il Mondo. Nella *Ragione sprezzata* l'indicazione per cui «la scena è il Mondo»²⁴⁰ assume una connotazione particolare: la *pièce* ambisce a ripercorrere il destino degli uomini e chiama in causa tutte le componenti dell'universo, dai sette pianeti alle sette età dell'uomo, dai demoni agli angeli, dagli spiriti dannati a quelli eletti. L'accezione di Mondo è qui molto ampia e non si riduce alla scena mondana che fa invece da sfondo alla *Morte innamorata* e al *Mercato*. Nel primo caso la scena è il fantomatico paese di Lungavita, «dinanzi l'albergo del Mondo»,²⁴¹ luogo in cui l'Uomo crede erroneamente di essere al riparo dalla Morte: il Mondo, oste ingannevole, è infatti pronto ad illudere gli uomini facendo loro vagheggiare i favori della Fortuna per poi consegnarli alla Morte e trattenere le ricchezze che essi hanno accumulato. *Il mercato, ovvero la fiera della Vita humana* si svolge invece «dinanzi al Palaggio del Mondo nel cui gran cortile si fa la fiera de tutti i viventi».²⁴² analogamente a quanto accade nella *Morte innamorata*, il Mondo – qui non oste, ma «soprastante» della fiera –, accoglie e illude i mortali per poi liberarsene affidandoli alla Morte. Si tratta, in questo caso, di rifunzionalizzare nell'ottica del *memento mori* uno

²³⁸ Cfr. qui, § III.5.

²³⁹ GLISSENTI, *Il bacio della Giustizia e della Pace*, cit., p. 4: «La scena è in Venetia, che da l'un canto rappresenta il Palazzo, da l'altro alcune case di private persone».

²⁴⁰ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., c. 10v.

²⁴¹ GLISSENTI, *La Morte innamorata*, cit., c. A4v.

²⁴² F. GLISSENTI, *Il mercato ovvero la fiera della Vita humana*, Venezia, Marco Ginammi, 1620, c. [A7]v.

spazio spesso evocato nella letteratura coeva come immagine sintetica del mondo. Se la piazza cittadina è infatti uno dei luoghi per eccellenza della tradizione teatrale – essa è la scena su cui più frequentemente si svolgono commedie e tragedie – la sua funzione di “raccoltore” dà adito ad impieghi diversi: basti pensare alla *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tommaso Garzoni, che trasforma il *topos* in catalogo enciclopedico di profili umani e professionali, ma anche alla di poco posteriore *Fiera* di Michelangelo Buonarroti il Giovane che rende esplicita, sotto forma di rappresentazione teatrale, la reciproca corrispondenza di spazi quali la piazza, la città e, appunto, la fiera, concepita – analogamente al precedente garzoniano – come convergenza dei più disparati destini mondani.²⁴³

Il teatro del mondo lascia spazio a quello dell'anima nelle favole che si ispirano più puntualmente al *topos* della psicomachia. *L'Andrìo*, incentrata sul tema della libera volontà umana, si svolge in uno spazio a dir poco curioso, ovvero «il Campo del Libero Arbitrio»,²⁴⁴ sfondo allo scontro tra l'Uomo (affiancato dai propri servitori Intelletto e Senso) e i demoni infernali che hanno preso l'aspetto del Mondo, della Pompa e della loro figlia Carne. Nella *Sarcodinamia* l'analogo conflitto tra lo Spirito e sua moglie Carne, che coinvolge il maggiordomo Arbitrio, il segretario Intelletto, il coppiere Pensiero, nonché le

²⁴³ Per la *Piazza garzoniana* (Venezia, G.B. Somasco, 1585, con varie edizioni successive), cfr. l'ed. T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, cit. (cui si rinvia anche per la ricca introduzione). La *Fiera* michelangiotesca, caso su cui ci ripromettiamo di tornare in altra occasione, rappresenta un capitolo molto interessante nella storia del teatro allegorico: la piazza diventa infatti nell'esperienza teatrale di Buonarroti un luogo ambivalente in cui le azioni dei personaggi “reali” sono contrappuntate da quelle dei personaggi allegorici. Per le tre redazioni della commedia, cfr. M. BUONARROTI IL GIOVANE, *La Fiera*, a c. di P. Fanfani, Firenze, Le Monnier, 1860, 2 voll. [il curatore offre l'ultima versione dell'opera che, ormai valicati dimensioni e limiti del testo per la scena, conferma la propria vocazione enciclopedica]; *La fiera. Redazione originaria (1619)*, a c. di U. Limentani, Firenze, Leo S. Olschki ed., 1984; *La fiera. Seconda redazione*, a c. di O. Pelosi, Napoli, Liguori, 2003. Per un inquadramento dell'opera, cfr. (oltre alle introduzioni di Pelosi e Limentani alle ed. cit.): B. PORCELLI, *Le misure della fabbrica. Studi sull'Adone del Marino e sulla Fiera del Buonarroti*, Milano, Marzorati, 1980; O. PELOSI, *La fiera come gran teatro del mondo. Michelangelo Buonarroti il giovane fra tradizione accademica e prospettiva barocca*, Salerno, Palladio stampa, 1983.

²⁴⁴ GLISSENTI, *L'Andrìo*, cit., p. [10].

governatrici di casa Ragione e Coscienza, è ambientato anch'esso in uno spazio tutto mentale: come si legge in calce all'elenco dei personaggi, «la scena è la propria considerazione di ciascuno».²⁴⁵ Ancor più esplicita nel senso di una vera e propria messa in scena dell'interiorità umana è l'indicazione offerta nell'*Androtoo*:

La scena è la casa del cuore di ciascheduno, dove gli affetti interni et esterni dell'huomo, gareggiando a diverso fine, si risolvono finalmente dove lo stesso huomo vuole.²⁴⁶

In linea con la tradizione cardiocentrica di marca aristotelica, l'anima umana e tutte le funzioni mentali ad essa pertinenti sono localizzate da Glisenti nel cuore, sede dei conflitti tra gli affetti interni ed esterni, spazio interiore di un teatro delle passioni nel quale si gioca il destino dell'uomo. Il protagonista, Androtoo ossia l'Uomo innocente, vi si muove in compagnia dei propri servitori (Discorso, Arbitrio, Senso, Pensiero, Ricordo), spalleggiato dall'azione coordinata di Coscienza e Rimorso, in costante pericolo di cadere preda della Vanità mondana, figlia del Peccato.²⁴⁷

La rassegna delle ambientazioni delle favole morali delinea un quadro di notevole suggestione. L'impiego del codice allegorico è principalmente finalizzato alla definizione di spazi scenici interiori che permettono di dare corpo alla psicologia umana. Estremamente puntuali a questo proposito alcune considerazioni della Recitante nel quarto dialogo della *Athanatophilia*. Il Filosofo illustra la sua tesi attraverso l'*exemplum* del conflitto tra l'Anima e il Corpo: la moglie, stanca dell'ingratitude del marito, vorrebbe liberarsene; consolata dalla Ragione, sua cameriera, l'Anima attende con ansia l'intervento della Morte per divorziare dal Corpo.²⁴⁸ Il commento della Recitante, che possiamo utilmente

²⁴⁵ GLISSENTI, *La Sarcodinamia*, cit., c. A4v.

²⁴⁶ F. GLISSENTI, *L'Androtoo cioè l'Uomo innocente*, Venezia, Marco Ginammi, 1616, c. A5v.

²⁴⁷ Per una trattazione più approfondita della *pièce*, cfr. qui, § III.6.

²⁴⁸ La novella in GLISSENTI, *Discorsi morali*, IV.10: «Si lamenta l'Anima della ingratitude del Corpo suo marito, e desidera di abbandonarlo: viene avvertita dalla Ragione sua camariera. Et ella con pazienza sta aspettando la Morte, che venga a farle far divortio».

estrapolare e applicare anche ai testi teatrali di Glissenti, individua una caratteristica essenziale del linguaggio allegorico impiegato dall'autore: la *fabula* permette di vedere «con gli occhi della mente» ciò che pertiene usualmente all'ambito dell'invisibile:

Stette la Recitante molto attenta alla novella del Filosofo, sì che non movendosi mai pur un poco, né levando gli occhi di lui, mostrò d'haver diletto di così fatto ragionamento; e considerando poi come la verità si stava nascosta sotto la morale favola, così disse: «Non poco obbligo habbiamo a quel leggiadro inventore, che ci lasciò scritto così utile dialogo; in cui, come in un bel quadro dipinto, che con colori distinti e varii rappresenti a gli occhi qualche memorabile historia, habbiamo veduto espresso al vivo con gli occhi della mente la natura dell'Anima, l'ufficio della Memoria, la prontezza della Volontà, et i buoni e veri avisi della Ragione. E certamente chi le gratie, chi i doni, chi le grandezze, chi la nobiltà, c'habbiamo dall'anima ricevute rimira, non può se non se stesso chiamare ingrato, quando di così segnalati e copiosi favori egli non tiene memoria alcuna. E perché questa ingratitudine, che chiunque usa con lei, è quasi mal commune et universale, ha ben occasione l'Anima, come diceste, di desiderare il partirsi dal mortal corpo».²⁴⁹

Attraverso la similitudine pittorica la Recitante rivela una dinamica di fruizione del testo che implica una visualizzazione interiore della *fabula*: la portata pedagogica dell'esercizio emerge laddove la donna spiega come la novella abbia saputo rendere visibili all'ascoltatore – attraverso gli occhi della mente – la natura dell'Anima, l'ufficio della Memoria, la prontezza della Volontà e gli avvisi della Ragione. Le funzioni intellettuali della psicologia aristotelica, volgarizzate e rifunzionalizzate nel pieno rispetto della dottrina cristiana, diventano accessibili all'uditorio non specialistico della gente comune.

4.4 Personificazioni e personaggi allegorici nelle favole morali

Protagonista indiscusso delle favole morali è l'Uomo: riprendendo una tradizione che trova il proprio fondamento nell'*Everyman* tardo-medievale, incarnazione del genere umano nel suo complesso ed emblema di un destino che

²⁴⁹ Ivi, c. 356r.

accomuna gli uomini di ogni tempo, Fabio Glissentini rinuncia alla costruzione di personaggi individuali preferendo adeguare alle norme strutturali del teatro classicista motivi e forme ampiamente diffusi nel Medioevo. Perseguendo quel distacco da ogni intento mimetico che, secondo Werner Helmich, caratterizza il teatro morale medievale, il medico bresciano affianca all'Uomo – personaggio simbolico, categorizzazione del gruppo “umanità”²⁵⁰ – personificazioni che proiettano all'esterno del soggetto la sua dimensione interiore.

Le favole morali vedono così avvicinarsi le componenti spirituali e quelle materiali dell'Uomo, legate ad esso secondo rapporti gerarchici che rinviano metaforicamente alla concezione coeva della psicologia umana. Tendenzialmente l'Uomo, che può chiamarsi anche Andrio, Antropo o Androtoo, è circondato dai propri servitori, più o meno fedeli: nella *Ragione sprezzata* compaiono individualmente i cinque Sensi (Udito, Riso, Odorato, Gusto, Tatto); nell'*Andrio* l'Intelletto e il Senso (rispettivamente chiamati, con erudito riferimento all'etimo greco, Fronimo ed Estisi) intervengono quali cameriere e servo del protagonista; al Senso (Estisi) si affianca invece il Discorso (Fradmo) come paggio dell'Uomo nella *Morte innamorata*; Androtoo, nell'omonima favola, può avvalersi del consiglio di Discorso, Arbitrio, Senso, Pensiero e Ricordo, ma deve anche fare i conti con la governatrice della casa, Coscienza, ed il suo paggio Rimorso.

Nella *Ragione sprezzata* l'Uomo, monarca del Mondo, è sposato all'Anima, affiancata dalle proprie serve Memoria, Volontà e Ragione. Altrove, come nella *Sarcodinamia*, la contrapposizione tra componente spirituale e componente terrena è rappresentata attraverso il rapporto conflittuale tra i coniugi Spirito e Carne: il primo, chiamato Pneumo, è spalleggiato dal maggiordomo Arbitrio (Procremo), dal segretario Intelletto (Fronimo) e dal coppiere Pensiero (Frontido); la seconda, sotto il nome di Sarca, è sostenuta dalle serve Vanità (Mateota) e

²⁵⁰ Cfr. HELMICH, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, cit.; STRUBEL, *Grant senefiance a*, cit., p. 313, ricorda la felice definizione di Helmich che, per il personaggio simbolico dell'Uomo, inteso come rappresentativo dell'Umanità, parla di «nom conceptuel».

Sensualità (Estesia). Anche in questo frangente, la casa è nelle mani delle governatrici Ragione (Logia) e Coscienza (Sinideta).

I personaggi delle favole morali non si esauriscono tuttavia nelle personificazioni che danno corpo all'interiorità dell'Uomo. Quando la scena del dramma è quella mondana, fanno la loro comparsa altre figure già proprie della tradizione allegorica medievale. Nell'*Andrìo* il Mondo (Cosmo) e la Pompa (Pompilia), genitori della Carne (la principessa Sarcodonta), seguiti da un corteggio di servitori e paggi che incarnano le lusinghe terrene (Diletto/Idoni, Fasto/Filotimo, Oziosità/Ergia, Crapula/Filopotia) rappresentano gli avversari dell'Uomo. Analogamente il Mondo, sposato ora alla Fraude (Sofisma), ora alla Comodità, fa la sua comparsa rispettivamente nella *Morte innamorata* e nel *Mercato ovvero la fiera della Vita humana*. Si tratta, spesso, di emanazioni luciferine: alle personificazioni allegoriche si affiancano infatti talvolta Lucifero e i demoni impegnati nel tentativo di indurre l'Uomo al peccato. I danteschi Calcabrina, Malacoda e Farfarello assistono il principe infernale nella *Ragione sprezzata*. Cacodemone, Astaroth, Sarcodemone, Asmodeo e Cosmodemone lo accompagnano invece nell'*Andrìo*.²⁵¹

Non mancano infine personaggi che, sebbene non propriamente allegorici, rappresentano declinazioni particolari dell'onnipresente Uomo. Proprio il *Mercato*, secondo una modalità già sperimentata da Glisenti nei *Discorsi morali* ed impiegata anche nel *triumphus mortis* della *Ragione sprezzata*, vede muoversi in scena personaggi che incarnano categorie specifiche di mortali: il Nobile, il Barone, il Mercatante, l'Artigiano e il Capitano, proprio come nella *Totentanz* di Holbein che già forniva spunti numerosi alla *Athanatophilia*, si lasciano ingannare dal Mondo e finiscono senza possibilità di riscatto tra le braccia della Morte. L'ordine universale è rappresentato da figure allegoriche come il Tempo, l'Esperienza, la Natura, la Giustizia e, sopra tutte, la Morte stessa che, dalla

²⁵¹ Cacodemone e Lucifero compaiono anche tra i personaggi dell'*Androtoo*.

Ragione sprezzata al Mercato, rischia costantemente di sottrarre all'Uomo il suo ruolo di protagonista.

Come si evince da questo breve *excursus* sui personaggi delle favole morali, Glissenti attinge alla tradizione medievale che, apparentemente oscurata dalla rinascita italiana del teatro classicista, costituisce un importante elemento di lunga durata nella drammaturgia della prima età moderna. D'altro canto, in linea con il gusto erudito che anima un termine di nuovo conio come *Athanatophilia* e i titoli dei cinque dialoghi che compongono l'opera maggiore (*Filologo, Estisiphilo, Eleuthero, Filodoxo, Alithinoo*), Glissenti sceglie di fornire per molti dei suoi personaggi allegorici nomi costruiti sui termini greci corrispondenti a quelli volgari. L'espedito non è nuovo: occorre citare almeno il precedente di Giovan Battista Leoni che, nei suoi drammi spirituali, adotta un sistema onomastico analogo. Nella *Conversione del peccatore*, testo che Fabio Glissenti conosce e cita esplicitamente nel secondo dialogo dei *Discorsi morali*, la lista dei personaggi è costruita secondo il medesimo principio che sarà impiegato dal medico bresciano nei propri drammi:²⁵² gli «interlocutori» sono «Fisia cioè Natura», «Icomèno cioè Mondo», «Zoi cioè Vita humana», «Andro cioè Huomo», «Fronimo cioè Intelletto», «Idonèo cioè Senso», «Estico cioè Virilità», «Astenèo cioè Infirmità», «Martano cioè Peccato», «Eusebia cioè Religione», «Metania cioè Penitenza», «Aidia cioè Vita eterna», «Pseuda cioè Falsa religione».²⁵³ Si tratta, com'è chiaro,

²⁵² Cfr. GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 160r. G.B. LEONI, *La conversione del peccatore a Dio. Tragicomedia spirituale*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1591. L'autore, poligrafo padovano attivo a Venezia sullo scorcio del Cinquecento, noto con lo pseudonimo di Lauro Settizobio, fu tra i fautori della "seconda" Accademia veneziana ed intervenne a più riprese su temi di filosofia politica legati alla gestione della Serenissima (cfr. le sue *Considerationi sopra l'Historia d'Italia di messer Francesco Guicciardini*, Venezia, Giovanni Giolito, 1583). Tra gli altri testi teatrali dei quali fu autore, *La falsa riputatione della Fortuna* (Venezia, G.B. Ciotti, 1596) è definita nel frontespizio, analogamente ai drammi di Glissenti, «favola morale». Recitata dagli Accademici Generosi del Seminario Patriarcale di Venezia: essa rivela un'affinità con i testi del medico bresciano anche sul piano della destinazione. Cfr. gli altri titoli: *L'Antiloco. Tragicomedia*, Ferrara, Benedetto Mammarelli, 1594; *Roselmina favola tragisatiricomico*, Venezia, G.B. Ciotti, 1595.

²⁵³ LEONI, *La conversione del peccatore a Dio*, cit., c. A3r. Il medesimo espedito onomastico è utilizzato ne *La falsa riputatione di Fortuna*, cit.; si veda la lista dei personaggi, ivi, c. A3r:

di una modalità di *nominatio* che, seppur finalizzata a stemperare la connotazione simbolica degli interlocutori, avvicinandoli il più possibile allo statuto di personaggi, non nasconde la valenza marcatamente allegorica dell'intera operazione.

Non potendo fornire in questa sede un'analisi dettagliata di tutti i drammi di Fabio Glisenti, si è scelto di concentrare l'attenzione su due testi rappresentativi del progetto culturale che anima l'intero *corpus*: *La Ragione sprezzata* e *l'Androtoo*.

Neandro cioè Uomo; Patrigea cioè Patria, madre di Neandro; Icha cioè Casa, nodrice; Isichio cioè Ozio, maggiordomo; Fimeo cioè Fama, coppiere; Filotimo cioè Ambizione, segretario; Tolmo cioè Ardire, cameriere; Filoprammosino cioè Curiosità, cameriere; Aulia cioè Corte; Dulia cioè Servitù, figliuola di Aulia; Elpidia cioè Speranza, nodrice di Dulia; Areteo cioè Virtù, maggiordomo di Aulia; Anecho cioè Pazienza, segretario; Ticho cioè Fortuna, tesoriere; Ftono cioè Invidia, paggio; Gongismo cioè Mormorazione, paggio.

5. LE FAVOLE MORALI COME TEATRO DELLA VANITAS

5.1 Tra psicomachia e *triumphus mortis*

Il testo che apre la serie delle favole morali di Fabio Glissenti, *La Ragione sprezzata*, edito nel 1606, è l'unico ad essere definito sul frontespizio «favola tragica morale». La specifica relativa alla tragicità del dramma è importante perché mette in evidenza una dimensione – quella tragica – cui Glissenti aveva fatto esplicito riferimento presentando ai lettori i suoi *Discorsi morali*. Con *La Ragione sprezzata* ci troviamo in effetti di fronte all'esempio più compiuto di «tragedia delle attioni humane» all'interno del *corpus* teatrale del medico bresciano. Le altre favole morali, ad eccezione del *Mercato* (che non a caso presenta molte analogie con *La Ragione sprezzata*) e della *Sarcodinamia*, sono infatti accomunate dal lieto fine: in esse la psicomachia si risolve a favore della dimensione spirituale in una prospettiva di salvezza.

Il primo e più corposo dramma di Glissenti si presenta come un grandioso affresco dai toni apocalittici, erede delle danze macabre medievali e affine a certe soluzioni drammatiche messe in opera negli stessi anni dal teatro gesuitico. *La Ragione sprezzata* presenta un numero di personaggi decisamente abbondante. Oltre agli interlocutori principali, per la lista completa dei quali si rimanda all'appendice, sono presenti cori e scene di massa che, soprattutto nella parte finale dell'opera, invadono lo spazio praticabile della scena.

Il testo, che fonde spunti tratti da più di una delle novelle dei *Discorsi morali*, risponde ad un disegno complessivo che, mettendo in scena il Mondo in tutte le sue componenti, celesti e terrene, ambisce ad una suprema sintesi dell'universo divino, umano e demoniaco. A differenza di quanto accade nella maggior parte degli altri testi teatrali, Glissenti si propone qui di condensare i due grandi modelli che stanno alla base della sua produzione letteraria, la psicomachia

ed il *triumphus mortis*. Il protagonista del dramma, l'Uomo, si trova infatti in bilico costante tra il desiderio di seguire i Sensi e la necessità di rispettare le esigenze dell'Anima. In una prospettiva temporale che tenta di collocare il destino del singolo all'interno di un ciclo cosmico ben più grande di lui, l'Uomo attraversa le varie età, rimandando costantemente le preoccupazioni spirituali. La Ragione, deuteragonista del dramma, tenta invano di ricondurlo sulla retta via. Il Tempo trascorre inesorabile e l'Uomo, ravvedutosi troppo tardi, perde se stesso trascinandolo l'Anima nella dannazione. La favola tragica dell'Uomo si conclude con un'impressionante ecatombe che non risparmia nessuno: ad eccezione di due anime pure (un romito ed una povera donna devota) tutti i mortali, sorpresi dalla Morte, vengono giudicati colpevoli. La Natura, in chiusura, non può che disperarsi inutilmente per la perdita di tutti i suoi figli.²⁵⁴

Ipotizzando che un eventuale spettatore non abbia letto il dettagliato argomento che, come in tutti i drammi di Glisenti, illustra la trama ed esplicita la morale della *fabula*, è il prologo – recitato in questo caso dall'Angelo custode – a definire le premesse della tragedia: dopo aver ricordato la posizione privilegiata dell'Uomo nella creazione divina, l'Angelo stigmatizza la tendenza umana a curarsi poco dei favori di Dio. Egli, solitamente invisibile, nascosto dal velo della Ragione, è sceso in terra per presentare agli spettatori l'*exemplum* dell'uomo ingrato affinché essi imparino dagli errori altrui:

Ond'io di lui buon Angelo Custode
(visibil però fatto) a voi ne venni
per farvi noto, che i favori tanti
dal mio Signor si largamente havuti
meritavan gradita ricompensa,
non sol col riferirne a Dio la lode,
ma di se stesso ancor la voglia, e l'alma.
Hor che segua a colui, che ingrato vive,
che tai favor da Dio non riconosce
voi vedrete fra poco. E vi fia noto
quel, che nel fine a tal ingrato avenga,

²⁵⁴ Cfr. l'argomento del dramma riportato nell'appendice documentaria e bibliografica.

per non voler seguir quel, che gli detta
l'Angel, che di Ragion l'ufficio prende.
Voi, che di tale ingrato e tristo essemplio
sarete spettatori: siate accorti,
che a voi lo stesso non avvenga. Udite.
Saggio è colui, ch'a l'altrui spese impara.
Hora men vado a far a l'huom la scorta,
faccia Dio che la scorta seguir voglia,
che tanto ben conosca, e se ne serva.²⁵⁵

Sancita la funzione pedagogica della rappresentazione, la favola si apre con una sorta di concilio demoniaco che anticipa le atmosfere della grande visione infernale cui gli spettatori assisteranno alla fine dello spettacolo. Come lasciano intendere i nomi dei demoni a colloquio con Lucifero (Calcabrina, Malacoda, Farfarello), l'inferno evocato da Glisenti è di evidente matrice dantesca. Sulla base delle testimonianze di tre anime appena giunte – un cortigiano, un religioso ipocrita ed un filosofo eretico –, Lucifero capisce che è giunto il momento migliore per accogliere una grande quantità di mortali nel suo regno: la Giustizia è infatti fuggita dal mondo, la Verità e la Ragione sono bandite dagli uomini e la Fede non ha più luogo fra di loro. I demoni, che faranno di nuovo la loro comparsa in scena all'inizio del quarto atto pregustando l'ecatombe finale, lasciano spazio all'Uomo che, giovane di vent'anni fa la sua apparizione contornato dai Sensi. Non essendo possibile ripercorrere nel dettaglio tutte le sequenze del dramma, è opportuno individuare e discutere almeno quegli aspetti e motivi dell'opera che permettono di delineare le coordinate dell'esperimento teatrale condotto dal medico bresciano.

²⁵⁵ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., c. 10v. Che la Ragione non esista in quanto tale, ma sia essa stessa riflesso della presenza divina attraverso gli angeli custodi era affermato esplicitamente poco prima: «Così l'immenso mio Signor a l'huomo / noi suoi ministri consegna (onde ne siam detti custodi) / che sotto il vel de la Ragione posando / lo scorgiamo del ben per l'erto calle, / e ritraggiam dal mal, che grave incontra» (ivi, c. 10r).

5.2 *Theatrum vanitatis*

Analogamente a quanto visto per i *Discorsi morali*, la metafora del *theatrum mundi* trova una piena applicazione nella *Ragione sprezzata*. L'immagine del teatro si rivela qui in tutta la sua ambivalenza: se infatti il dramma rappresenta il Mondo come scena teatrale su cui si muovono i vari personaggi implicati nella *fabula*, il teatro è anche evocato come ricorrente immagine di *vanitas*. I Sensi non fanno altro che richiamare all'attenzione dell'Uomo l'opportunità di dedicare gli anni della giovinezza ai piaceri, emblematizzati da alcuni *topoi* che, cari alla tradizione letteraria, suggeriscono atmosfere di distensione ed intrattenimento. Si vedano, a titolo d'esempio, le parole dell'Udito:

Siam qui Signor noi pronti
ovunque andrete, per servirvi sempre.
Ma meglio sia trovarsi a lieta piazza
nel teatro, o 'n le loggie, o ne' giardini,
che 'n tempio malenconico e divoto,
in queste feste, in questo allegro giorno.²⁵⁶

La piazza, il teatro, le logge e i giardini – contrapposti alla chiesa – sono spazi di evasione che tengono l'uomo lontano da pensieri tristi e infausti. La Natura stessa, madre sconsiderata che, troppo amante dei suoi figli, non saprà far frutto dei premurosi consigli della Ragione, descrive il regno dell'Uomo, reggia sontuosamente addobbata a festa, in termini che ricordano la similitudine tra il Palazzo Ducale di Venezia e la sfera del mondo sviluppata da Glisenti nei *Discorsi morali*:

Io stessa i grati, i sontuosi cibi,
i canti, i suoni, et i festevol balli,
et i giuochi de l'armi, e de le giostre,
di contese d'honor, le scene, e gli archi
d'apparati trionfi, e illustri mostre,
tutte veder potei, tutte godere,

²⁵⁶ Ivi, I.2, c. 24v.

sì che questo teatro un picciol cielo
parmi che per arte luminoso splenda.²⁵⁷

Quando i Sensi si trovano a discutere su quale di loro apporti maggior diletto all'Uomo, il Viso rivendica la propria priorità e conferma il valore emblematico della metafora teatrale: in un lungo catalogo di cose che si offrono alla vista dell'Uomo, ecco tornare, insieme a danze, giochi, giostre, e tornei, i «superbi apparati» e le «ricche scene» che, accostati alle «immagini lascive scelte e pinte», evocano un universo di apparenze meravigliose inevitabilmente destinato a frustrare le aspettative di chi si perde ad osservarle.²⁵⁸ L'insistenza con cui i Sensi richiamano l'Uomo maturo, che inizia ad avere dubbi angoscianti sulla propria condotta e sul proprio destino, verso «il gran teatro ove solenni / si fanno i giuochi e i comici apparati» ribadisce l'accezione negativa dell'immagine.²⁵⁹

Lo splendido teatro del mondo, coacervo di tutto ciò che diletta l'uomo,²⁶⁰ è pronto a rivelare – proprio come il Palazzo Ducale – la sua vera natura di *theatrum vanitatis* e spetta alle Parche mostrare il fine ultimo della tragedia umana. In occasione della loro prima comparsa, a metà del terzo atto, esse descrivono il proprio lavoro come parte integrante del «theatro immenso de' mortali»²⁶¹ ed evocano la presenza della Morte attraverso l'immagine della fiera della vita umana, metafora complanare a quella del *theatrum mundi*.²⁶² Sarà poi il

²⁵⁷ Ivi, II.1, c. 37v.

²⁵⁸ Ivi, II.3, c. 41v.

²⁵⁹ Ivi, III.3, c. 76v.

²⁶⁰ Cfr. quanto affermato dal Gusto a proposito del Mondo; ivi, II.8, c. 54v: «Tutto quivi si trova insieme accolto, / Acciò che 'l mio padron, padron del mondo / possi con noi qui sodisfarsi a pieno».

²⁶¹ Ivi, III.7, cc. 85v-86r: «Noi nel teatro immenso de' mortali / scorrendo, affaticando e rivedendo, / altre finite habbiam tele, e lavori, / comincian altre, e tali a meza meta / ridotte sono, e intanto apparecchiando / n'andiam de l'altre per non starsi indarno, / com'appunto hor facciam vigile e preste».

²⁶² Ivi, III.7, c. 86r-v: «LACHESI Non saprei che mi dir, né che pensarmi, / se non che forse la gran fiera humana / dove i mortai dopo fatiche lunghe / ne vanno a far de i loro acquisti il conto, / per trarne lette e cambio a l'altro mondo / al ricco banco d'infallibil Morte, / non sia per anco publicata o giunta». L'immagine della fiera tornerà ad essere associata a quella del teatro dei viventi nel dramma *Il mercato ovvero la fiera de la vita humana*, cit., per il quale cfr. almeno a

Tempo a suggerire alla Ragione di ricorrere all'aiuto delle Parche affinché, mostrando all'uomo il proprio destino mortale, lo spingano alla redenzione. Estremamente suggestiva la descrizione dell'«albergo» delle Parche che viene di fatto a coincidere – ancora una volta nei termini della metafora teatrale – con il Mondo e con il Tempo stesso, poiché lo «spatioso theatro» è figurato come immagine dell'anno solare, con riferimenti chiari ai mesi, alle ore e ai giorni che lo compongono:

Esse stan dentro in quell'aperto albergo,
ma grande sì, che tutto il mondo adegua.
Dodici corridori fan corona
a spatioso theatro, Anno nomato,
per cui d'intorno a meraviglia incisi
sono cento quarantaquattro gradi,
per cui s'ascende, e si discende ogn'hora,
da' ministri fatali de le Parche;
ne lo spatio di mezo ovato e grande
stanno i telai de' miseri viventi
dove le tele lor si van tessendo.
Quivi ottomila son sopra sessanta,
e settecento damigelle intente
a trar da le conocchie il loro stame.
[...]
Tutte queste li stami apparecchiando
a dodici orditoi, ch'altro non fanno;
e a tessitori ben trecento e cinque
sopra sessanta, con le mogli appresso
le tele prima ordite van porgendo.²⁶³

L'artificiosa immagine mostra come, a quest'altezza cronologica, la metafora teatrale si presti a declinazioni d'ogni sorta. D'altra parte, proprio visitando l'«albergo» delle Parche, l'Uomo è messo di fronte all'evidenza della propria morte imminente. L'episodio, raccontato fedelmente dal Viso alla Ragione, è di un certo

titolo di paragone le parole della Sperienza nel prologo («Voi dunque attenti a questo essemplio stando, / che qui spiegar fra poco vederete, / potrete per mio mezo farvi accorti / di diportarvi meglio di molt'altri, / quali venuti a questa nobil fiera / che in gratia de la vita è publicata / nel mezo del theatro d'esto mondo»: *ivi*, c. A6v) e quelle che il Nobile pronuncia in apertura del primo atto («Mondo cortese, albergator fedele, / nel cui theatro si fa la gran fiera / di questa humana vita [...]»: *ivi*, I.1, p. 1).

²⁶³ *Ivi*, IV.9, cc. 126r-127r.

interesse ai fini del percorso che stiamo tracciando. L'Uomo, incauto, si è infatti lasciato attrarre dal canto delle Parche, sirene rovesciate di segno, e si è inoltrato a visitare il loro «strano albergo»:

Il padron nostro in questo strano albergo
de le fatali Parche al dolce canto
incauto tratto, a riveder le tele
de' viventi mortai curioso entrossi.
E quivi tanti stammi, fila e tele,
orditori, telai, conocchie e fusi,
arcolai, naspi, navicelle e spole
con tanta gente ritrovammo e tanta
ch'un altro mondo di veder ci parve.²⁶⁴

Vivendo un'esperienza topica della tradizione letteraria, l'Uomo entra nell'«albergo» delle Parche che, precedentemente descritto nei termini di un grandioso teatro, acquista adesso la parvenza di un «altro mondo», doppio dell'ingannevole scena mondana che rivela all'uomo la realtà del proprio destino di morte.

5.3 Forme del *memento mori*

La Ragione sprezzata, come anche altri drammi di Fabio Glissenti, può essere letta come un *memento mori* drammatizzato. Uno degli obiettivi della Ragione, peraltro destinato al fallimento, è quello di ricordare all'Uomo il proprio destino affinché questi, animato da preoccupazioni spirituali, possa impegnarsi in atti di contrizione e redenzione. Il dramma della psicomachia consiste infatti nell'impossibilità per l'Anima di salvarsi se il corpo cede alle lusinghe dei Sensi. Di fronte a tale difficoltà, la Ragione tenta disperatamente di rendere l'Uomo consapevole di cosa significhi morire nel peccato. Tra gli espedienti per rendere efficace il *memento mori* merita una particolare attenzione l'impiego di uno

²⁶⁴ Ivi, IV.15, c. 146r.

specchio che, simbolo vulgato della *vanitas*, svela a colui che vi si specchi la fragilità della propria natura mortale. L'oggetto, presentato dalla Ragione all'Uomo come dono di sua moglie, l'Anima, offre all'autore l'occasione per riflettere sulla dimensione contemplativa della *meditatio mortis* in termini affini a quelli già impiegati nei primi capitoli dei *Discorsi morali*, laddove – anche attraverso l'uso delle illustrazioni – veniva visualizzato emblematicamente l'atto stesso della contemplazione.²⁶⁵

Come spiega la Ragione, è necessario che l'Uomo tenga sempre presso di sé il «caro pegno» inviato dalla consorte e, con slittamento metaforico, non cessi mai di tenerlo a mente («per sempre / lo vi serbate ne la mente fisso»)²⁶⁶ Avendo destato la curiosità dell'Uomo, la Ragione svela la natura dell'oggetto in termini che, per la loro ambiguità, non lasciano presagire all'incauto le virtuose proprietà del dono:

Egli è un bel terso e luminoso specchio,
con tal arte costruito e fabricato,
che chi con gli occhi fissi sta mirando
scopre in un punto le passate cose
chiare, come non men fa le presenti.
Ma di più ancor con meraviglia grande
le venture dimostra, sempre occulte
al senso human, e ne fa chiara mostra.
Specchio che rende l'huom saggio et accorto,
com'esser dee colui che regge il mondo
e tien l'impero sopra l'altre genti.²⁶⁷

Lo specchio ha la capacità di mostrare a chi lo osserva il passato, il presente e il futuro. L'Uomo chiede subito ai Sensi di scoprirlo, ma dal testo di Glisenti si evince la titubanza dei servitori ad eseguire l'ordine del loro signore.²⁶⁸ Come lascia intendere la glossa della Ragione, il senso della Vista è troppo debole per

²⁶⁵ Cfr. quanto detto qui, § III.3.2.3, e si veda la Tav. 13.

²⁶⁶ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., III.10, c. 90v.

²⁶⁷ Ivi, III.10, c. 91r.

²⁶⁸ Ivi, III.10, c. 91v: «Su, Sensi, lo scoprite, e a me si mostri! / Che fate? Che badate? E che temete?».

ha in tempo breve a far un tal esempio,
sì che potete farvi accorto, e saggio.

HUOMO

Ahimè, che vengo meno!²⁷¹

La Ragione insiste opportunamente sulla dimensione della contemplazione: fissando gli occhi – quelli veri e quelli della mente – sull'immagine del teschio, l'Uomo potrà meditare sul passato, sul presente e, soprattutto, sul futuro. Qualora non decida di ravvedersi, egli si offrirà presto come «esempio» per gli altri. La visione della Morte sconvolge l'Uomo, ma i Sensi hanno nuovamente la meglio e lo mettono in salvo coprendogli il volto con un velo perché distolga lo sguardo dallo specchio.²⁷²

Poiché il prezioso dono non ha sortito l'effetto sperato, la Ragione deve studiare altri modi per costringere l'Uomo a confrontarsi con l'idea della morte. L'ultima risorsa è chiedere aiuto alla Verità che, cacciata dal Mondo, ha trovato riparo proprio nell'«albergo» della Morte. Il luogo, descritto dal coro dei sette pianeti, è suggestivo: due ingressi diversi – quello della Verità e quello della Morte – conducono in realtà ad un «comune alloggiamento».²⁷³ La metafora è chiara e non necessita di spiegazioni. La Verità, dopo lunghe peregrinazioni intorno al mondo che l'hanno portata a sperimentare l'odio degli uomini nei suoi confronti, ha deciso di stabilirsi presso l'«amica Morte».²⁷⁴ Per non essere

²⁷¹ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., III.10, cc. 91v-92r.

²⁷² Ivi, III.10, c. 92r: «TATTO Partiam, partiam Signor, sgombriamo quinci, / né vi volgete a dietro, e questo velo / ponetevi su gli occhi, acciò gli incanti / di questa fattucchiera con sue larve / non vi faccian temer. Su presto andiamo».

²⁷³ Ivi, IV.16, c. 149v: «Presso a la Morte s'è ricoverata, / dove non teme de' viventi l'onte. / Quest'è 'l suo albergo. In l'altro sta la Morte. / Commune è dentro poi l'alloggiamento, / Quantunque fuor divisa sia l'entrata. / Entrar tu puoi, ché sempre stassi aperta / A ciascun ch'entrar vuole».

²⁷⁴ Ivi, V.2, c. 154r-v: «Andai ne la grand'Asia pur sperando / la pace ricovrarmi: ma trovai / ivi l'Infideltà tener l'Impero. / Mi rivolsi ne l'Africa ferace, / la Idolatria signoreggiar vi vidi. / Ne l'Europa men venni, e tutta piena / di seditione, e guerre la trovai; / ne l'America ancor trascorsi errando, / ivi la crudeltà di carne humana, / e de Demonii la Latria scopersi. / In fine andai a l'Isole Moluche, / a l'Artico, a l'Antartico soggiorno, / e vi trovai la Fraude haver dominio / [...] / Mi risolsi fra morti haver riposo, / che di perseguitar non fan più segno, / e quivi appresso da la Morte amica / tengo l'albergo, e assai posata vivo».

riconosciuta, essa indossa un velo che la copre interamente e, prima di far visita all'Uomo, impone alla Giustizia di fare altrettanto.²⁷⁵ Il piano che le due donne hanno predisposto si basa infatti, come già quello dello specchio, sull'effetto sorpresa: esse si presentano all'Uomo, re del Mondo, sottoponendogli un caso di natura giuridica su cui egli dovrà esprimersi. Spacciandosi per sorelle, le due donne si contendono di fronte a lui l'eredità materna contenuta in una misteriosa cassa. A detta della Verità, essa contiene un «idol vago / fatto per mano d'eccellente mastro, / nel quale spiega le proposte / vaticinante spirito in lui rinchiuso, sì che ne puote aver certa risposta / ciascun che 'l chiede in ogni dubbia impresa».²⁷⁶ Analogamente allo specchio, l'oggetto contenuto nella cassa ha la proprietà di ammonire e consigliare chi sappia interrogarlo. La curiosità dell'Uomo cresce, ma le due donne non intendono aprire la cassa in presenza dei Sensi, che potrebbero distogliere il padrone dalla contemplazione del contenuto. Allontanati i servitori, la Verità e la Giustizia si risolvono a mostrare l'«idol vago» e, contemporaneamente, a rivelare la propria identità:

VERITÀ

Tenete fissi gli occhi a l'idol prima,
e poscia noi scoperte mirarete.

HUOMO

Così farò. E gl'occhi miei son vaghi
ben l'idol di mirar, ma più 'l bel volto.

VERITÀ

Scopri, sorella! e voi mirate.

RAGIONE

Lo scopro.

HUOMO

Ohimè, ohimè, che fia? Ohimè, che inganno!

VERITÀ

Sta' cheto, ove è la fede? Attendi alquanto.

HUOMO

Non posso, no, mirar sì tristo aspetto.²⁷⁷

²⁷⁵ Ivi, V.2, cc. 154v-155r: «Essendo (come ho detto) da le genti / e da terra e da mar sbandita sempre, / con grossa taglia d'odio a chi mi prende; / per non esser da alcun riconosciuta / men' vò, come tu vedi hora, coperta, / e questa è la cagion del portamento. / Te poi sorella fei coprìr la faccia, / a fin che quanto insieme ordito habbiamo, / di far con l'huomo facilmente segua».

²⁷⁶ Ivi, V.4, c. 160r.

²⁷⁷ Ivi, V.4, c. 161r.

L'idolo vagheggiato è in realtà un ammasso di ossa putride: ancor più efficacemente dell'immagine riflessa sullo specchio, esso mette l'Uomo di fronte all'evidenza della grande livellatrice che, analogamente a quanto sostenuto nella prefazione dei *Simulachres* lionesi del 1538, non distingue tra potenti sovrani e poveri mendicanti.²⁷⁸ La Ragione, svelata letteralmente la propria identità, invita l'Uomo ad un nuovo ed icastico *memento mori*:

Mira qui 'l fasto humano. Ecco, si muore;
queste son l'ossa d'un monarca estinto,
come te grande, al mondo havuto in pregio.
Queste d'un poverel, che già cercando
di porta in porta per scacciar la fame.
Guarda se differenza tu vi scorgi
fra l'esser del monarca e del mendico.²⁷⁹

«Mira qui», «Guarda»: gli imperativi della Ragione ricordano i modi della predicazione, basata sull'evocazione icastica di immagini che, imprimendosi nella coscienza dell'uditorio, lo spingono al pentimento e alla redenzione. Ad essi si affiancano ammonimenti più specificamente volti ad individuare una condotta di vita che, prese le opportune distanze dai Sensi, conduca l'Uomo verso la salvezza dell'Anima.²⁸⁰ La Ragione, sfruttando lo sbigottimento dell'interlocutore, lo invita a rivolgere lo sguardo verso la sorella Verità che, pronta ad ammonirlo a sua volta, gli prospetta il terribile destino del peccatore e lo esorta ad un vero e proprio esame di coscienza: «Tu, fra te va' pensando, e fa' giuditio, / come ti trovi ne

²⁷⁸ Cfr. *Les simulachres et faces historiées de la mort*, cit., c. Aiiiv, in cui si invita la destinataria del volume a riflettere sulla funzione di quegli specchi “spirituali” che, disposti all'ingresso delle chiese e dei cimiteri sull'esempio degli antichi, mostrano all'uomo la sua vera natura e gli ricordano l'uguaglianza di tutti di fronte alla morte: «aujourd'huy sont telz spirituelz miroers mis a l'entrée des Eglises, et Cymitieres [...] pour veoir si entre ces ossemens des mortz pourroit trouver aulcune difference des riches & des pouvres». Cfr. le osservazioni su analoghe dinamiche di fruizione delle immagini di morte in L. BOLZONI, *Gli affreschi del Trionfo della Morte del Camposanto di Pisa e la predicazione domenicana*, in EADEM, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

²⁷⁹ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., V.4, cc. 161v-162r.

²⁸⁰ Ivi, V.4, c. 162r: «RAGIONE Ritirati perciò da' Sensi a dietro, / poggia de le virtù per l'erto colle. / Pentiti de' tuoi errori, e aspira al Cielo, / se non che statti ad aspettar l'Inferno».

l'affetto interno, / ché scorgerai c'hai da restarti in preda / de' demoni infernai, come t'annuntio».²⁸¹ Lo sconvolgimento emotivo provocato dalla visione dei cadaveri nella cassa e dalle parole di Ragione e Verità impedisce all'Uomo di reagire. Consultandosi con i Sensi nella scena successiva, egli descrive efficacemente il proprio sbigottimento,²⁸² ma i frutti dell'incontro con le due donne vengono neutralizzati dai servitori che lo convincono della falsità di ciò che ha visto. Come afferma il Viso, «ciò fu d'incanti e magiche apparenze, / crede a me, signor, vano figmento / che per sviar la vostra salda mente, / la perfida Ragion si va inventando».²⁸³ Un mago, coinvolto dai Sensi per mostrare all'Uomo la natura menzognera di ciò che gli hanno fatto vedere le due donne, compie un rito magico, ma è provvidenzialmente trascinato all'inferno dai demoni che egli stesso ha evocato: come afferma la Ragione, se l'Uomo non si redime di fronte a tali prodigi, allora è persa ogni speranza di salvarlo.²⁸⁴

I tentativi di mettere l'Uomo di fronte all'evidenza del *memento mori* falliscono miseramente: i Sensi hanno la meglio e l'arrivo della Morte coglie improvvisamente l'incauto monarca del Mondo. La valenza esemplare della *fabula* si accentua nelle ultime scene del dramma che, coinvolgendo un gran numero di personaggi, mettono in scena una grandiosa danza macabra. Invocato dalla Giustizia, l'intervento livellatore della Morte è acclamato come purificazione di un Mondo corrotto che permetterà finalmente di premiare gli innocenti e, cominciando proprio dall'Uomo, punire i peccatori.²⁸⁵ La Morte stessa invita gli uomini a fissare lo sguardo su di lei, rivendicando la necessità di una *meditatio*

²⁸¹ Ivi, V.4, c. 162v.

²⁸² Ivi, V.5, c. 163r-v: «HUOMO Soprafatto dal duolo et atterrito / da l'horribil mostra, e fiero aspetto / de' corpi estinti ne la cassa chiusi, / mai non potei fuor dar picciola voce, / ché ne le fauci dal timor rinchiusa / pe' confusi sospir non trovò uscita».

²⁸³ Ivi, V.5, c. 164r.

²⁸⁴ Ivi, V.7, cc. 167v-167r.

²⁸⁵ Ivi, V.15, c. 181r: «Tu dunque tutto questo grande impero / purgando e cominciando dal monarca, / indi tutta la corte a lui simile, / che non meno di lui nel mal si gode, / terribile imporrai l'ultimo fine, / che sia conforme a' suoi costumi e grado».

mortis continua che scongiuri la perdizione dell'anima.²⁸⁶

L'Uomo è il primo a cadere all'inizio di una lunga sequenza che passa in rassegna i mortali di ogni stato e condizione. In una successione affine a quella della *Totentanz* holbeiniana, la Morte, affiancata dalle Parche che tagliano le tele della vita, sorprende gli imperatori, i re, i marchesi, i giudici, gli avvocati, i medici, i pedanti, i soldati, i filosofi, i poeti, i notai, i mercanti, gli artigiani, i nocchieri, le donne, gli amanti, le meretrici, i pigri, gli epuloni, i bevitori e le altre categorie di persone che recitano la propria parte nella tragedia della vita umana.²⁸⁷

Tagliate tutte le tele, la Morte lascia spazio alla Giustizia perché le anime siano opportunamente giudicate: con l'ausilio dei demoni infernali, tutte (o quasi) vengono trascinate all'inferno per essere punite secondo opportune forme di contrappasso di chiara ascendenza dantesca che non risparmiano dettagli truculenti. Limitiamoci ad alcuni esempi dotati di particolare forza icastica: i tiranni sono divorati da Cerbero, vomitati e nuovamente divorati; gli avvocati vengono arrostiti e unti di grasso perché le loro pene siano più dure; i medici sono sommersi nella pece bollente, poi strofinati col ghiaccio e di nuovo gettati nella pece; i pedanti sono frustati e poi posti sul fuoco; ai notai vengono amputate le mani perché possano scrivere a grandi lettere il pianto dei dannati con il sangue dei moncherini; varie categorie di «donnicciuole» (fantesche, comari, streghe) sono condannate a restare sommerse nei «cacatoi de' mostri de l'Inferno»; gli oziosi, cosparsi di miele, sono dati in pasto alle mosche; i golosi dovranno

²⁸⁶ Ivi, V.15, c. 181v: «Io bene imparerò, a altrui esempio, / a miseri mortai di passar l'hore, / sì che avveduti al mio venir lo sguardo / fisso ritengan, ché improvviso assalto / sprovvisti non li colga, e mal in punto».

²⁸⁷ L'istanza catalogatoria che anima la rassegna dei dannati, suddivisi per professione e stato d'appartenenza, è analoga a quella che sta alla base degli incontri tra il Filosofo, il Cortigiano e i vari personaggi della *Athanatophilia* (cfr. soprattutto *Discorsi morali*, dialoghi II-III). Una versione contratta del catalogo umano tornerà nel *Mercato ovvero la fiera della vita humana*, in cui le vittime incaute del Mondo e della Morte sono appunto il Nobile, il Barone, il Mercante, l'Artigiano ed il Capitano.

ingerire lo sterco dei demoni infernali.²⁸⁸ Alla fine dell'ecatombe e del giudizio solo due anime si salvano: quella di un «romito / che nel timor di Dio visse mai sempre» e quella di una «povera donna / di villa, semplicetta ma devota».²⁸⁹

Le Parche e la Morte ribadiscono la funzione esemplare della scena appena conclusa e forniscono un *vademecum* per la meditazione del buon cristiano:

Saggio è colui, ch'a l'altrui spese impara.
Attendan tutti mentre ancor son vivi
a dispensar sua vita in opre sante,
a seguir la Ragion, fuggir li Sensi,
e disprezzar ogni mondan diletto,
che li condanna a sempiterno pene.
Mirino al Tempo, che lor rubba gli anni.
Si ricordin di noi [le Parche], che le lor tele
sollecite tessiam. Te *teman* figlia [la Morte],
che rigida a nissun giamai perdoni.
E *si spaventin* del tremendo giorno
che giudicar li dee, *con tal esempio*
di tanti, e tanti a sempiterni horrori,
per fugaci piacer dannati sempre.²⁹⁰

La grande scena della danza macabra si chiude nel «theatro» delle Parche, non più pieno e brulicante come era apparso all'Uomo, ma vuoto, pronto ad accogliere un nuovo ciclo di vita destinata alla morte. Esso diventa uno spazio esemplare in cui vengono esposte ad eterna memoria le tele delle uniche due anime ascese in cielo. Sulle altre, in una gerarchia che riconosce alle vestigia dei potenti una memoria poco meno fragile di quella che attende i comuni peccatori, cade l'oblio.²⁹¹

Giunta troppo tardi per rivedere i suoi figli, la Natura non può che constatare l'accaduto. Il Mondo, gran teatro un tempo risuonante di giochi, balli e feste,

²⁸⁸ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., V.18, cc. 191r sgg. Cfr., per l'articolazione delle pene infernali, GLISSENTI, *L'horribile e spaventevole inferno*, cit., su cui ci proponiamo di tornare in altra sede per un approfondimento specifico.

²⁸⁹ GLISSENTI, *La Ragione sprezzata*, cit., V.17, 182v.

²⁹⁰ Ivi, V.18, c. 183r-v (corsivi nostri).

²⁹¹ Ivi, V.18, c. 183v: «MORTE Le due tele, nutrici, degli eletti / a memoria perpetua riserbate / de' posterì nel vostro ampio theatro. / Ma tutte l'altre (come dissi) eccetto / alcune poche de' famosi, e grandi, / che serviran per coprimento a l'arche, / tutte immergete nel corrente Lethe, / sì che di lor mai si ricordi il nome».

rivela adesso nel suo vasto silenzio la vanità del tutto.²⁹² Informata dal Tempo sulla sorte degli uomini, ormai prigionieri nel baratro infernale, la Natura – in ossequio al *topos* dell'*ubi sunt* – li chiama disperata ed intrattiene con le anime perdute un dialogo che, incentrato sulle terribili pene cui sono sottoposte, suggella icasticamente l'*exemplum* proposto agli spettatori, specchio del loro destino qualora non corrano ai ripari della remissione dei peccati.²⁹³

La dimensione esemplare del grandioso giudizio dei corpi e delle anime allestito di fronte agli spettatori si basa sul diretto coinvolgimento di questi ultimi. Nel caso della rappresentazione, la visualizzazione del destino umano e, più specificamente, delle pene infernali – secondo modi già propri del teatro medievale – è concreta: l'*exemplum*, attraverso gli attori, prende corpo sulla scena e la sua efficacia performativa è testimoniata, almeno per l'episodio dei Derelitti, dalla nota dell'autore ai lettori su cui ci siamo già soffermati.²⁹⁴ In una sorta di *climax*, lo spettatore è progressivamente coinvolto nella contemplazione della Morte: l'invito e le raccomandazioni della Ragione sono infatti rivolte dapprima al protagonista della *pièce*, cioè l'Uomo. Lo specchio e la cassa con i resti cadaverici, oggetti di scena, sono posti anzitutto davanti ai suoi occhi: il pubblico vi assiste, per così dire, di riflesso. Quando però l'Uomo, vittima del Senso, rifiuta la via della salvezza e cade nel baratro infernale, viene esplicitata la sua funzione di *alter ego* degli spettatori: le scene finali del giudizio non sono più destinate all'Uomo protagonista del dramma, ma all'Uomo spettatore che, messo di fronte

²⁹² Ivi, V.19, c. 184r-v: «NATURA Ma qual silentio inusitato e novo, / taciturno fia il mondo e cheto il tutto? / Che dove pria di genti il gran susurro, / de' godenti le feste, i suoni, e i canti / facean d'intorno l'aria tintinnire, / hor par che nulla s'oda e taccia il mondo?».

²⁹³ Ivi, V.19, c. 186v: «NATURA O figli, o figli miei, o cari figli, / che in questa horrenda stanza dimorate, / lasciate ogni speranza o voi, ch'entrate, / di cui l'inscrition m'accresce il pianto. / Scongiurando vi priego, rispondete, / a la Natura cara vostra madre, / e dite dove siete, e come state. / DANNATI Siam condannati, miseri, infelici, / oh che dolor, oh che stridor di denti, / oh che crudele e miserabil pianto, / oh qual horrendo e tenebroso loco, / oh quai tormenti e quai atroci pene, / oh quali stracii ci dilanian l'alme, / oh perché lassi nel rio nascimento / non fummo dati in straccio a' fieri cani?»

²⁹⁴ Cfr. qui, §§ III.4.1-2.

alla terribilità del destino dei peccatori, viene stimolato alla redenzione.

La dinamica messa in atto da Glissenti è analoga a quella prevista dagli ideatori dei grandi cicli pittorici tardo-medievali dedicati al trionfo della morte o al giudizio delle anime con annessa visualizzazione dell'Inferno e delle pene dei peccatori. Emblematico in tal senso il caso straordinario del *Trionfo della Morte* nel Camposanto monumentale di Pisa che, corredato di numerose iscrizioni in volgare, guida l'osservatore in una vera e propria *meditatio mortis*: egli è invitato, secondo moduli che abbiamo visto ossessivamente ripetuti nel dramma morale di Glissenti, a «por mente fiso» alle immagini dipinte, considerando attentamente le quali potrà riconoscervi – come in uno specchio – il proprio destino e scegliere di seguire la via della virtù.²⁹⁵

Nel caso più probabile in cui il dramma non sia rappresentato, ma letto, le dinamiche previste dall'autore sono simili, seppur giocate nell'interiorità del lettore, che dovrà visualizzare le scene evocate dal testo nel proprio teatro mentale. Emerge, specialmente in relazione alla messa in scena delle pene infernali, l'analogia che abbiamo già osservato tra il testo morale di Glissenti e le pratiche di meditazione di origine ignaziana. Basti pensare al quinto degli *Esercizi spirituali*, finalizzato – torniamo a leggere la versione di Peruschi – alla «contemplatione de l'inferno»: il primo passo consiste, come d'abitudine, nella «compositione del luogo», ovvero nel rappresentarsi «con la vista imaginativa in luogo infernale, et la longezza et larghezza et profondità dell'inferno».²⁹⁶ Definito il luogo, sarà opportuno riempirlo di immagini e altri stimoli sensoriali che possano farci quasi toccare con mano le sofferenze delle anime dannate:

Il primo ponto è vedere con la vista imaginativa quelli grandi et spaventosi fuochi dell'inferno, et vedere l'anime come inchiusse in certi corpi de fuochi, come in

²⁹⁵ Cfr. BOLZONI, *Gli affreschi del Trionfo della Morte...*, cit., pp. 29-35 (alcuni esempi testuali pertinenti alle pp. 32-33; riferimenti bibliografici su affreschi ed iscrizioni, ivi, pp. 38 sgg.). Per una messa a fuoco delle vicende storico-artistiche relative al Camposanto pisano, cfr. *Il Camposanto di Pisa*, a c. di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996.

²⁹⁶ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, 65 (c. 17r, p. 667).

pregione in quelli tutti abrugiati.

Il secondo è odire le orecchie imaginative li grandi pianti et gridi et voci horribile et biasteme spaventose, le quale contra de Christo et suoi santi li dannati dicono.

Il terzo è odorare interiormente li fumi, sulfuri et sentine, et tutte le altre puzpe [*sic: il testo spagnolo legge «y cosas pútridas»*] che patiscono et odorano li miseri dannati nell'inferno.

Il quarto, gustare interiormente le cose amare, como sonno lagrime, dolori nell'anima, il sinteresin, cioè il verme della coscienza, che patiscono li miseri dannati.

Il quinto è toccare interiormente quelli fuochi, tormenti, pene insopportabile, con le quale l'anime misere dannate sonno tormentate et afflitte nell'inferno.²⁹⁷

L'esperienza delineata da Ignazio coinvolge l'immaginazione in tutte le sue componenti. Non si tratta solo di vedere l'inferno con gli occhi della mente, ma di sentirlo, ovvero di udire suoni e rumori, percepire odori e avvertire il calore delle fiamme della dannazione.²⁹⁸ La meditazione sarà poi completata dalla rassegna delle anime dannate: ripercorrere interiormente il catalogo dei peccatori aiuta infatti il devoto cristiano a prenderne le distanze, ringraziando Dio di non appartenere a quella schiera.²⁹⁹ Come afferma Loyola nei preamboli dell'esercizio, se l'amore di Dio non distoglie l'uomo dal peccato, sarà il «timore dell'inferno» a farlo.³⁰⁰

L'inferno allestito da Fabio Glissentì nel finale della *Ragione sprezzata* sembra rispondere puntualmente alle prescrizioni ignaziane. Pur non essendo possibile stabilire con certezza se l'autore pensasse al modello degli *Esercizi spirituali* durante la stesura del dramma, il confronto mira ad individuare le

²⁹⁷ Ivi, 66-70 (c. 17r-v, p. 667).

²⁹⁸ Per l'importanza assunta dall'esperienza sensoriale nella meditazione ignaziana, cfr. MARTY, *Sentir et goûter. Les sens dans les «Exercices spirituels» de saint Ignace*, cit.

²⁹⁹ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, 71 (c. 17v, p. 667): «Colloquio a Christo, che serrà ridurre a memoria l'anime che sonno nell'inferno; alcune sonno che non hanno voluto credere alla venuta di Christo, altre anchora che credessero, non hanno mai operato secondo li suoi commandamenti; et altro che sonno state nel tempo medesimo de Christo, quando lui è venuto in questo mondo, et altre sono state dopo l'advento de Christo; dove tu darrai gratie al Signore che te ha dato gratia che non te sei trovata in nessuno di quelli gradi, e dirrai nella fine Pater Noster».

³⁰⁰ Ivi, 65 (c. 17r, 667): «[...] domandare gratia a Dio de sapere et sentire interiormente le pene le quale patiscono li dannati nell'inferno, acciò si l'amore divino non li ritira dalli peccati, almeno il timore dell'inferno li ritira dalli peccati».

ragioni di una drammaturgia che, nata per la scena, pare adattarsi benissimo alla fruizione personale e meditata della lettura. Similmente a quanto sostenuto da Giovan Battista Andreini nella prefatoria del suo *Adamo*, il testo drammatico si conferma ausilio efficace per la messa in scena del teatro dell'anima. D'altra parte, come si cercherà di mostrare poco più avanti, ascendenze gesuitiche e, più specificamente ignaziane, emergono in modo esplicito anche altrove nell'opera del medico bresciano.

6. LE FAVOLE MORALI COME TEATRO DELLA COSCIENZA

6.1 «Gareggiando a diverso fine». Il contrasto degli affetti sulla scena del cuore

Dopo aver ascoltato con attenzione una delle novelle morali narrate dal Filosofo nel quarto dialogo della *Athanatophilia*, la Recitante aveva lodato il racconto perché capace di mostrare agli «occhi della mente» quello che, per restare all'interno della metafora che lega i vari testi di cui ci stiamo occupando, potremmo definire come teatro dell'Anima.³⁰¹ Il codice allegorico basato sull'impiego delle personificazioni permette di scomporre l'uomo nelle varie parti, materiali e spirituali, che lo costituiscono.³⁰² I rapporti tra queste componenti, spesso conflittuali, assumono la forma di relazioni tra personaggi allegorici che interagiscono secondo schemi narrativi ripetitivi, cui non sono però estranei spunti di originalità.

Uno dei testi drammatici di Fabio Glisenti che meglio risponde al quadro delineato dal breve commento della Recitante, è senza dubbio *L'Androtoo*, pubblicato nel 1616 all'indomani della morte dell'autore. La *fabula* portata sulla scena è una puntuale drammatizzazione del conflitto interiore che vede l'Uomo alle prese con le fallaci profferte della Vanità mondana. Si è già accennato alla particolare ambientazione del testo, ma è opportuno riprendere la questione: in calce alla lista dei personaggi si specifica che «la scena è la casa del cuore di

³⁰¹ Cfr. GLISSENTI, *Discorsi morali*, c. 356r (brano cit. qui, § III.4.3).

³⁰² L'idea che la sede dell'anima possa diventare vera e propria scena di un'azione drammatica che coinvolge gli «spiriti» trova una celeberrima formulazione d'ascendenza cavalcantiana in apertura della *Vita nova* dantesca. Dopo aver dato corpo alla memoria attraverso la suggestiva metafora del libro, Dante si sofferma sugli effetti prodotti dall'apparizione di Beatrice. Lo «spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore», esprime tremante il proprio sconvolgimento; dalle rispettive sedi – il cervello ed il fegato – rispondono puntualmente gli spiriti «animale» e «naturale», coinvolti in un vero e proprio dialogo. Cfr. DANTE, *Vita nova*, 1.5-7; per il fondamento filosofico della teoria degli spiriti, cfr. ALB. MAGN., *Somn. et vig.*, 1.1.7 sgg.

ciascheduno, dove gli affetti interni et esterni dell'uomo, gareggiando a diverso fine, si risolvono finalmente dove lo stesso huomo vuole». ³⁰³ L'indicazione è di estremo interesse perché, coerentemente con quanto accade in altri drammi dello stesso autore (si pensi in particolar modo all'*Andrïo* e alla *Sarcodinamia*, ambientati rispettivamente nel «campo del Libero arbitrio» e nella «propria considerazione di ciascuno»), essa delinea un teatro che – volendo ricorrere ad un *topos* di grande fortuna – apre letteralmente una finestra sul cuore dell'uomo. ³⁰⁴ Cuore inteso, ovviamente, come sede delle funzioni vitali e intellettive, «stanza» per eccellenza dell'anima umana, spazio interiore in cui si muovono gli affetti e le passioni. ³⁰⁵ Il *topos* della finestra aperta sul cuore, ampiamente diffuso nella poesia lirica e presto fortunatissimo nell'emblematica, si basa sull'idea che il cuore sia ricettacolo delle impressioni che l'uomo raccoglie attraverso l'esperienza sensibile. ³⁰⁶ Restando nella metafora, per conoscere realmente qualcuno, occorre poterne vedere il cuore.

D'altro canto, come rileva Torquato Accetto nel trattato *Della dissimulazione onesta*, «gran diligenza ha posta la natura per nasconder il cuore, in poter del quale è collocata, non solo la vita, ma la tranquillità del vivere», e

³⁰³ GLISSENTI, *L'Androtooo*, cit., c. A5v.

³⁰⁴ Ripercorre alcune importanti occorrenze della metafora L. BOLZONI, *Fra corpo e anima: lo statuto delle immagini*, in EADEM, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 135-186: 154-164; cfr. sullo stesso tema M.A. RIGONI, *Una finestra aperta sul cuore (note sulla metafora della sinceritas nella tradizione occidentale)*, «Lettere italiane», 4 (1974), pp. 434-458.

³⁰⁵ Per il cuore come «stanza» dell'anima, cfr. almeno un esempio emblematico quale G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Comento sopra una canzone di Girolamo Benivieni*, 7-8: «Però che el core è più appropriata stanza all'anima, che è per la natura sua fonte di vita e di calore, e per el suo continuo moto al cielo, donde lei discende, molto si conforma» (cfr. il testo in G. BENIVIENI, *Opere*, Firenze, Filippo Giunta, 1519). Destinato a notevole fortuna è l'analogo *topos* del cuore come «albergo» degli spiriti vitali, dei pensieri, delle passioni e degli affetti.

³⁰⁶ Chiara in tal senso la fenomenologia descritta in B. CASTIGLIONE, *Libro del cortegiano*, cit., 3.66: «que' vivi spirti che escono per gli occhi, per esser generati presso al core, entrando ancor negli occhi, dove sono indrizzati come saetta al segno, naturalmente penetrano al core come a sua stanza ed ivi si confondono con quegli altri spirti e, con quella sottilissima natura di sangue che hanno seco, infettano il sangue vicino al core, dove son pervenuti, e lo riscaldano e fannolo a sé simile ed atto a ricevere la impression di quella imagine che seco hanno portata».

ancora: «quando gli occorre di star nascosto, conforme alla condizion morale, serba la salute delle operazioni esterne».³⁰⁷ Il capitolo *Del cuor che sta nascosto* individua nel cuore uno spazio abissale, imperscrutabile, paradossalmente più vasto del mondo esterno di cui pure l'uomo fa parte. Analogamente ai potenti che si proteggono stando chiusi nei loro «palagi» e nelle «camere segrete», ogni uomo, «ancorch'esposto alla vista di tutti», può «nasconder i suoi affari nella vasta ed insieme segreta casa del suo cuore».³⁰⁸ Tale occorrenza della metafora della casa del cuore, ben posteriore agli anni in cui Glissenti compone le proprie favole morali, è interessante ai fini del nostro discorso perché mette in evidenza il problematico nesso tra l'interiorità umana e il modo in cui essa si offre all'esterno. Accetto privilegia nel suo impiego dell'immagine la dimensione della simulazione, necessaria a proteggere gli «affari» personali. Nel caso del teatro morale di Fabio Glissenti, la casa del cuore si afferma invece come spazio aperto all'esterno, specchio esemplare auspicabilmente performativo per coloro – gli spettatori – che lo scrutano. Poiché la scena rappresenta «il cuore di ciascheduno», chi osservi lo spettacolo – o legga il dramma – si trova di fronte all'allestimento della propria interiorità, ovvero alla messa in scena della “gara” tra gli affetti interni ed esterni, esperienza interiore comune a tutti gli uomini. Volendo seguire l'indicazione offerta dall'autore, sarà opportuno vedere quali forme assuma tale gara per individuare i moventi culturali più rilevanti che stanno alla base dell'esperimento teatrale-pedagogico del medico bresciano.

La trama dell'*Androtoo* è, come d'abitudine, illustrata puntualmente dall'*Argomento* che, in questo caso non prevede un'appendice di esegesi morale, ma la include al suo interno. Come risulterà evidente scorrendo anche rapidamente il breve testo, esso si presenta quasi come un *exemplum* autosufficiente. Nella prima parte, vengono individuati i due poli opposti del

³⁰⁷ T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, a c. di S.S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997, p. 59.

³⁰⁸ Ivi, pp. 59-60.

male:

Va procurando il demonio con ogni suo potere la rovina dell'huomo; e perciò col mezzo dell'angelo cattivo assistente a lui (che va sempre suggerendo agli sentimenti dell'huomo che i beni apparenti del mondo siano i veri beni, dove consista la felicità humana), lo induce all'amor delle vanità di questo mondo. Acciò che in queste si immerga, e colpevole al fine se ne muoia.³⁰⁹

e del bene:

All'incontro vuole Iddio che l'huomo si salvi, et acciò da queste fallaci suggestioni del demonio non resti ingannato, gli ha dato il Discorso, la Coscienza, et il Rimorso interno, come censori acerrimi delle sue operationi. Da i quali avvertito, et ammonito per mezzo della Penitenza si riduce nello stato dell'Innocenza, per cui finalmente si viene a salvare, e questa è l'occasione della favola, come segue.³¹⁰

Dio, desideroso della salvezza spirituale dell'uomo, l'ha dotato di tre preziosi strumenti di auto-censura. Come vedremo, se il Discorso è fedele assistente dell'Uomo in quasi tutte le favole glissentiane, l'*Androtoo* assegna un ruolo di assoluto rilievo alla collaborazione della Coscienza e del Rimorso. La Penitenza, in una successione di pratiche di contrizione, completa il quadro e permette al protagonista di ridursi allo stato dell'Innocenza.

Date queste premesse, la seconda parte della *fabula* vede un nuovo attacco dei Sensi che tentano di avvicinare Androtoo alla Vanità mondana. La Coscienza ed il Discorso – intuito il pericolo grazie ad una curiosa immagine sacra che muta aspetto quando l'Uomo si avvia per la strada del peccato – intervengono prontamente a salvarlo:

Persuadono i sentimenti a l'huomo, che voglia prender in moglie la Metamonia, che è la vanità del mondo. Egli non pensando far male vi mette il pensiero, del che avvedutasi la Coscienza, et il Discorso (per mezzo d'una immagine miracolosa, la quale cangiava il viso al cangiar dei costumi di chi l'honorava), ritornano l'huomo (aiutandolo in ciò la Penitenza) nella sua prima innocenza. E questa essendogli molto lodata dalla Coscienza, e dalla Penitenza viene ad esser molto stimata da

³⁰⁹ GLISSENTI, *L'Androtoo*, cit., c. A4r.

³¹⁰ Ivi, c. A4r-v.

lui.³¹¹

Ai Sensi non resta che praticare la via dell'inganno e far credere all'Uomo che la Vanità mondana sia in realtà l'Innocenza. Fortunatamente, ancora una volta saranno il Discorso, la Coscienza ed il Rimorso, con l'ausilio della Penitenza, a riportarlo sulla retta via:

Dil che avertiti i Sentimenti danno a creder a lui un'altra volta, che la vanità del mondo sia l'innocenza amata da lui, e dal quelle lodata. E così facendola travestire, et imitar l'operationi della innocenza la suppongono a lui, et egli credendo d'accostarsi all'Innocenza, un'altra volta si accosta alla vanità. Pur in fine per mezzo del Discorso, della Coscienza, e del Rimorso ravvedutosi del suo errore con l'aiuto della Penitenza viene a ritornarsi nello stato di prima.³¹²

La glossa morale, esplicitando l'allegoria della favola, sottolinea l'importanza dell'aiuto divino, senza il quale l'Uomo rischia di perdersi:

Dal che si comprende, che quantunque l'huomo habbia voglia di mantenersi Innocente, non può tuttavia senza l'aiuto del soccorso divino. Perché da i proprii Sentimenti ingannato, e per la sua fragilità e ignoranza molto debole, facilmente cade nell'amore delli affetti mondani. In tanto che, se col ragionevole Discorso, con la Coscienza, et con la Penitenza non viene soccorso, resta facilmente abbattuto, e vinto. E dove tal volta crede andarsi verso l'Innocenza, ingannato dalli proprii Sentimenti s'accosta alle vanità mondane.³¹³

L'argomento dell'*Androtoo* offre al lettore tutti gli elementi necessari per decodificare l'allegoria della favola. Come si evince dalle poche righe, l'intreccio non è di per sé complesso, e si basa anzi su un medesimo modulo che viene ripetuto. Oltre a fornire un riassunto della vicenda, l'argomento costituisce però anche, relativamente alla materia trattata, una sorta di sintesi disciplinare. Il ricorso alle personificazioni permette infatti di mostrare in atto componenti dell'animo umano altrimenti inaccessibili. Oltre al Discorso, che esercita tautologicamente la funzione di ragionare (ovvero impiegare la ragione nella

³¹¹ Ivi, c. A4v.

³¹² Ivi, cc. A4v-A5r.

³¹³ Ivi, c. A5r.

valutazione delle circostanze), un ottimo esempio del principio che anima le personificazioni nel teatro allegorico morale di Fabio Glisenti è dato dall'interazione tra la Coscienza, «governatrice di casa», ed il Rimorso, «paggio della Coscienza». La metafora vulgata del “rimorso della coscienza”, ormai entrata nell'uso comune, viene efficacemente drammatizzata. Come emerge dal riassunto della trama, intervenendo in suo soccorso ogniqualvolta Androtoo stia per perdere la propria innocenza, i personaggi Coscienza e Rimorso mettono letteralmente in scena quello che significano. La propria funzione è chiaramente delineata nel quinto atto dalla Coscienza che, in un breve intervento, offre una sintesi di disciplina morale:

Ben si può dire, che lecito ogn'hor sia
far ad ogn'un quel che 'l suo cor desia
quando non v'è veruna coscienza,
o rimorso verun nel cor interno.
O come facilmente l'huomo cade
da l'innocenza sua, da la bontate,
quando non ha rimorso che lo rodi,
né coscienza che lo punga o fieda.
Ma non è sì gran fatto, che l'huom cada
quando che per natura è frale e lieve,
e per natura ancor nasce ignorante.
Per questo il grand'Iddio, che ben conobbe
che tal fragilità, che tal insitia
potean farlo cader, me col mio paggio
pose a lui presso; acciò per nostro mezo
ritornasse innocente, come prima.³¹⁴

La Fragilità e l'Ignoranza – che compaiono anche tra i personaggi del dramma, serve della Vanità mondana – impediscono all'uomo di mantenersi innocente. L'intervento divino, che fornisce al proprio figlio due strumenti di censura quali la Coscienza e il Rimorso, è determinante ai fini della salvazione. Il concetto, già esplicitato nell'*Argomento*, è ribadito nel prologo della favola morale, non casualmente pronunciato dall'Innocenza, personificazione della condizione umana

³¹⁴ Ivi, V.7, pp. 166-167.

perseguita da Androtoo nel corso della *pièce*. Rievocando lo stato di grazia edenica in cui l'Uomo viveva prima della caduta, l'Innocenza dichiara di essere pronta ad accoglierlo nuovamente tra le sue braccia.³¹⁵ La sua presenza in scena come spettatrice non vista del dramma («Qui d'intorno staromi, a la veduta / quantunque ascosta, con pietoso sguardo / a rimirar s'egli la sua salute / provido un tratto ricovrar procuri»)³¹⁶ costituisce una sorta di suggello alla *fabula* e crea un interessante scarto tra l'azione dei personaggi e la percezione dell'intreccio da parte del pubblico, soprattutto nel momento in cui la Vanità mondana vestirà i panni dell'Innocenza.

Nel conflitto tra gli affetti interni ed esterni che ha luogo nel cuore dell'uomo, la Coscienza gioca un ruolo decisivo. Nella prima scena dell'*Androtoo*, Cacodemone, uno dei servitori di Lucifero, rileva come i propri piani siano ostacolati più dalla Coscienza («quella rimbambita e scaltra vecchia») che dal Discorso: «questa co 'l suo rimorso l'huom sì assale, / sì lo rode e lo lacera sempre / ch'ei timido s'arretra, quanto io innanzi / lo vo guidando del peccato in grembo».³¹⁷ Con l'aiuto dell'«aspra Penitenza», la Coscienza guida l'uomo «ad acquistar quell'Innocenza bella / che fu da noi, come tu sai, perduta».³¹⁸ Essa, «governatrice di casa», assume nell'economia dell'intreccio un'importanza perfino maggiore dei più comuni servitori dell'uomo, ossia delle funzioni intellettive dell'anima umana: Discorso, Senso, Pensiero, Ricordo, Arbitrio.

In occasione della sua prima comparsa in scena, l'Uomo, circondato dai cinque servitori, si interroga – e li interroga – sulla ragione per cui la Natura

³¹⁵ Ivi, prol., c. A6v: «E pur con ciò, ch'egli a Dio più volte / e da me si ribelli, quell'amore / che con lui nacque, quando con lui nacque / mi sforza a ribramarlo tante volte, / quant'ei da me prevaricando parte. / A questo fin qui dunque son comparsa / vaga, ch'ei faccia a me ritorno; / a me, che tante volte l'ho raccolto / benigna sempre fra le braccia aperte».

³¹⁶ *Ibidem*. Anche negli altri drammi di Glisenti, in linea con un uso ampiamente attestato nella drammaturgia del Rinascimento, i personaggi che recitano il prologo dichiarano di restare in scena non visti.

³¹⁷ GLISENTI, *L'Androtoo*, cit., I.1, p. 15.

³¹⁸ *Ibidem*.

l'abbia fornito di così utili assistenti. L'ambivalenza della condizione umana, eccelsa e misera al tempo stesso, rende infatti difficile capire quale debba essere il fine ultimo dell'uomo, delle sue azioni e delle sue scelte.³¹⁹ Secondo un modello radicato nella tradizione allegorico-didascalica medievale, tanto poetico-narrativa quanto drammatica, l'Uomo chiede ai servitori di esprimere il loro parere uno alla volta, dando così l'opportunità a ciascuno di definire il proprio campo d'azione.³²⁰

Il Pensiero esprime una posizione ecumenica per cui l'Uomo diverrebbe imperfetto qualora uno dei cinque servitori venisse meno. Il Libero Arbitrio, coerentemente a quanto sostenuto altrove dall'autore, rivendica invece una priorità decisionale di indubbia importanza.³²¹ Il Senso, dal canto suo, difende l'opportunità di approfittare d'«ogni cosa mondana», mentre il Ricordo si limita ad una risposta evasiva che conferma però la priorità della dimensione terrena. L'ultima parola è quella del Discorso, servitore più accorto, che, rifiutando come chimere ingannevoli le parole degli altri, ribadisce la complementarità dei loro compiti, ma invita l'Uomo a considerare come fine ultimo della propria esistenza la contemplazione di Dio:

Voi sete mio signor con tanti servi
atto a disporvi a voglia, a piacer vostro
al pensar, al sentir, al ricordarvi,
al discorrer ancor disposto e pronto;
acciò possiate con tai mezzi il tutto
contemplar d'esso mondo, e la natura
di lui investigar, sì che gli effetti

³¹⁹ Ivi, I.2, p. 21: «Parmi esser cosa tale, e così grande / e nobile, e stupenda, a cui non giunga / al par cosa mortal qua giù creata; / ch'io di me stesso prendo meraviglia. / Ma in fine poi, se meglio volgo il guardo / e fisso mi contemplo, e mi vagheggio, / altro che poca terra, e polve vile / esser mi veggio a lo mio spirito unita. / O se pur carne et ossa, e nervi e vene / son però cose tutte insieme unite / di putre massa e putrescibil sangue».

³²⁰ *Ibidem*: «Voi trattemi di dubbio, e mi scoprite / quel che saper desio, e acciò distinta / vostra risposta segua, come appunto / voi ve ne state intorno a me riposti, / così l'un dopo l'altro mi rispondi».

³²¹ Ivi, I.2, p. 22: «[...] s'io con voi non fossi, / quantunque haveste tutti questi a canto, / nulla sarebbe a voi, nullo profitto / v'apportarebbe il lor servitio o possa, / perché, come potria giovarvi punto / il Discorso, il sentir, l'immaginarvi / se vi mancasse poi la libertade / di poter sempre a vostra voglia pronto / discorrer, o pensar o risentirvi?».

mirando in lui sì variati e belli,
poggiate a la cagion vivace, e prima,
per conoscerla bene; e conosciuta
quanto sia grande, pura, onnipotente,
di bontà prima e d'ogni gratia ornata,
vi moviate ad amarla; e poscia amando
a desiarla vi portate innanti,
indi con tal desire oltre passando,
ne la speranza ancor di possederla
vi tratteniate, fin che sia concesso
felicemente di poter goderla.³²²

Il Discorso privilegia dunque una pratica d'accesso a Dio che, prendendo le mosse dal creato, spinge la creatura a risalire verso il creatore. Il «bel mondo», scena della vita umana, non ha qui un'accezione negativa, giacché non è considerato in se stesso, ma come tappa di avvicinamento a Dio. Muovendosi in equilibrio tra i «sentimenti esterni» e le «interior potenze prime» di cui la Natura lo ha dotato, l'Uomo micro-cosmo si conferma immagine in scala ridotta del macro-cosmo divino («[...] un picciol mondo, et un ritratto vivo / del mondo grande sete al fin rimasto»³²³). Il Discorso si fa portavoce di un'antropologia di marca umanistica che, memore della tradizione dell'*excellentia hominis* declinata in chiave cristiana, sancisce una puntuale corrispondenza tra «mondo grande»:

Il mondo grande, come voi vedete,
egli è composto d'elementi e cieli,
pieno di stelle e di vaganti lumi.
Che son da intelligenze non erranti
retti e guidati ne li corsi loro.
E questi tutti del motore al cenno,
che sopra al mondo a questi è soprastante,
senza interporvi error suo uffitio fanno.

e «picciol mondo»:

Voi parimente ancor composto sete
d'elementi, e per questi ne gli humori

³²² Ivi, I.2, p. 26.

³²³ Ivi, I.2, p. 27.

temperato, e nel corpo agile e destro
così distinto, e ne le membra avvolto
ch'un miracolo sete di natura,
a cui non manca spirto, lumi, e luce.
Le potenze dell'anima vostra sono
come nel cielo son l'intelligenze.

[...]

Ma l'anima, che soprasta in libertade
a tutte quelle come nobil forma
da cui dipende tutto l'esser vostro,
di questa humanità, fattura illustre,
è simile al fattor, che tutto il mondo
creò di nulla, e la sua immagine serba.

[...]

Quest'è quel punto dunque, per cui l'huomo
fu fatto un picciol mondo, acciò che un mondo
conosca l'altro mondo; il suo fattore
adori come sapiente e buono.³²⁴

Di fronte a tale quadro, l'Uomo non si capacita di come, «finito e chiuso / entro brevi confini», egli possa salire così in alto per comprendere in sé il vasto mondo e Dio stesso, poiché «non v'è proportion veruna / fra l'infinito, e 'l terminato punto».³²⁵ Il Discorso può così prospettare al suo padrone una condotta di vita che, basata su una disciplina morale rigorosa fondata su penitenza, buone opere e altre forme di contrizione, lo restituisca all'innocenza.

6.2 «A ritrovar un certo padre Ignatio»

Tale percorso prevede anche che l'Uomo, una volta riconosciuta nel mondo l'impronta del Creatore, si rivolga a lui con tutto se stesso, amandolo e venerandolo («Per così fatta nobile sembianza / conosciuta da l'huomo, egli s'invia / ad amar quell'oggetto, a cui simile / si trova in parte, per goderlo in fine»)³²⁶ La pratica evocata dal Discorso, che troverà riscontri puntuali nelle azioni della Coscienza, presenta analogie precise con la prassi ignaziana degli *Esercizi*

³²⁴ Ivi, I.2, p. 28.

³²⁵ Ivi, I.2, p. 29.

³²⁶ *Ibidem*.

spirituali. Si è già fatto riferimento all'importanza dell'attività svolta a Venezia, e più precisamente negli Ospedali degli Incurabili e dei Derelitti, da parte di Ignazio di Loyola. La presenza dei Gesuiti nella Serenissima è fenomeno di notevole rilevanza fino ai primi anni del Seicento e non stupisce a questo punto che una eco della pedagogia gesuitica lambisca i testi teatrali di Fabio Glisenti. Se è vero che le favole morali del medico bresciano, destinate alle educande degli orfanotrofi veneziani, trovano nella coeva esperienza teatrale latina dei Gesuiti un importante modello di riferimento, è altrettanto vero che esse hanno molto – se non forse di più – in comune con le pratiche meditativo-contemplative fiorite sull'esempio degli *Esercizi spirituali* di Ignazio.

Com'è noto, gli *Esercizi* mettono a frutto uno spunto paolino dalla seconda *Epistola ai Corinzi*: «vosmet ipsos temptate si estis in fide ipsi vos probate an non cognoscitis vos ipsos quia Christus Iesus in vobis est nisi forte reprobis estis».³²⁷ L'invito dell'apostolo all'esame di sé e alla verifica della propria condizione interiore stimola Ignazio a produrre un prontuario che guidi il devoto nella meditazione. L'affinità tra il modello degli *Esercizi spirituali* e varie forme della produzione poetico-letteraria cinque e seicentesca è stata più volte sottolineata. Dal punto di vista che più ci interessa in questa sede, sarà opportuno ricordare almeno il nesso tra la pratica ignaziana della meditazione volta alla proiezione mentale di immagini che stimolino la rigenerazione del cristiano, e il genere della predicazione che, come abbiamo avuto modo di ricordare, presenta non poche affinità con coeve pratiche teatrali d'ambito confessionale.³²⁸ Analogamente, il modello ignaziano degli *Esercizi*, interpretabile come esempio concreto di “teatro dell'anima”, condivide alcune delle istanze proprie di quegli esperimenti poetici e

³²⁷ PAUL., *Epist. Ad Corinth. II*, 13.5.

³²⁸ Oltre ai riferimenti bibliografici già forniti, cfr. D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989; L. BOLZONI, *Fra corpo e anima: lo statuto delle immagini*, in EADEM, *La stanza della memoria*, cit.; e più di recente L. SALVIUCI INSOLERA, *L'uso di immagini come strumento didattico-catechetico nella Compagnia di Gesù*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, cit., pp. 191-210.

letterari esplicitamente costruiti sulla metafora del teatro quale luogo atto alla messa in scena di *imagines agentes*.³²⁹

La «scena del cuore» che fa da sfondo all'*Androtoo* – ma le considerazioni che seguono valgono anche per altri testi del medico bresciano – è un analogo dello spazio interiore che ospita le meditazioni ignaziane. Secondo quanto afferma Loyola nelle annotazioni preliminari agli *Esercizi* nella traduzione italiana di Giovan Battista Peruschi, «con esso nome de esercitii spirituali se intende ciascuno modo de esaminare la propria coscienza, anchora di pensare, di contemplare, di pregare secondo la mente et la parola, et finalmente di fare ciascuna altre operationi spirituali» finalizzate a «togliere tutte l'affettioni et perturbationi dell'animo male ordinate, e tolte quelle, a cercare et ritrovare la volontà de Iddio circa la ordinatione della sua vita e salute dell'anima».³³⁰ Tale programma corrisponde precisamente a quanto raccomandato dalla Coscienza e dal Discorso nel dramma di Glissenti. Scorrendo le annotazioni ignaziane non è difficile individuare altre prescrizioni d'ordine generale che trovano un'applicazione concreta nel teatro del medico bresciano. Elenchiamone solo alcune:

in tutti li sequenti exercitii debbiamo usare atti de intelletto quando discorremo, ma quando siamo de dispositione, atti de volontà.³³¹

l'inimico del'huomo, per più delle volte, per spetie di bene oppugna per nocere quelli li quali avanti habbino dato opera più tosto alla via della vita, la quale è detta illuminativa.³³²

Questo modo de esercitatione propriamente se acconviene alli ignoranti , imperfetti, et a quelli li quali sono senza littere, alli quali oltre di questo bisognerà esonerli e narrarli ciascuno precetti de Idio e della Ecclesia e li peccati mortali, insieme con li cinque sensi et opere della misericordia.³³³

³²⁹ Cfr. i contributi di BOLOGNA, *Esercizi di memoria*, cit., e GUARAGNELLA, *Gli occhi della mente*, cit.

³³⁰ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, cit. 2.

³³¹ Ivi, 3.

³³² Ivi, 10.

³³³ Ivi, 18.

Gli atti dell'intelletto e quelli della volontà sono i protagonisti degli *Esercizi* ignaziani così come le funzioni intellettive sono quelle delle favole morali di Glissenti. La tentazione del maligno, sempre in agguato, costituisce il pericolo più rilevante per il devoto che, specialmente nelle fasi iniziali dell'esercizio spirituale, è più facilmente ingannabile dalle false apparenze del bene: la medesima dinamica anima il conflitto tra mondo e spirito nei drammi morali del nostro. Calzante, infine, il riferimento alle persone semplici e poco istruite giacché proprio per loro è opportuno escogitare sistemi pedagogici efficaci: la spiegazione dei vizi, dei precetti dottrinari, dei cinque sensi e di numerosi altri contenuti morali cristiani è, come si è già avuto modo di vedere, il fine principale che giustifica l'impiego dell'allegoria da parte del medico bresciano.

Al di là di queste affinità generali, eppure puntualmente riscontrabili, tra il metodo della meditazione ignaziana e il teatro morale di Fabio Glissenti, il testo degli *Esercizi spirituali* offre numerosi altri spunti che il medico bresciano sembra recepire e riproporre in chiave drammatica. Il principio e fondamento degli esercizi della prima settimana ribadisce per esempio la natura del rapporto tra uomo e Dio in termini non dissimili da quelli impiegati dal Discorso a proposito dell'amore che l'uomo deve nutrire nei confronti di Dio.³³⁴ L'affinità è del resto evidente con molti dei temi che Glissenti affronta nei suoi drammi:

L'huomo è creato a questo fine, che laudi e reverisca il suo Signore, e servendo a quello finalmente pervenga alla gloria eterna; ma l'altre cose che sonno sopra la terra, sonno state create da lui per uso e servitio di quello, accioché lo aiutino a pervenire et ad acquistare il fine delle sua creatione, per il quale l'huomo è creato; donde sequita che l'huomo deve usare de tutte le creature, quanto lo aiutano per pervenire al suo fine, e quanto lo impediscono e danno impaccio de non potere pervenire a quello, deve lasciarle. Per il che bisogna che l'huomo si facci indifferente in tutte le cose create, de tal maniera che non cerchi della sua parte più presto salute che malattia, ricchezze che povertà, honore che dishonore, vita lunga che breve, ma è cosa conveniente che in tutte l'altre cose finalmente desideri et capi quelle cose, le quale conducono al fine per il quale l'huomo è creato.³³⁵

³³⁴ GLISSENTI, *L'Androtoo*, cit., I.2, p. 26.

³³⁵ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, 23, *Principio ovvero fondamento*.

Il brano delinea una condotta di vita finalizzata alla salvezza dell'anima attraverso l'amore per Dio. Il mondo non ha il proprio fine in sé, ma è un mezzo per raggiungere un fine più alto. Gli ostacoli che esso frappone tra l'Uomo e Dio devono essere superati: per farlo, l'uomo deve saper far uso del libero arbitrio prendendo le distanze dai beni terreni e rivolgendosi a quelli spirituali. Le favole morali di Fabio Glisenti condividono appieno tale premessa, vera e propria costante negli intrecci portati sulla scena dal medico bresciano.

Avviando la pratica concreta degli *Esercizi spirituali*, emerge da subito la priorità che essi accordano alla coscienza ed al suo continuo scrutinio. Le indicazioni offerte da Ignazio sull'«esamina generale della coscienza utilissima a mondare l'anima et a confessarsi delli peccati» delineano un quadro che non stenteremo a riconoscere nelle trame dei testi teatrali di cui ci stiamo occupando:

Prosopongo essere tre li mei pensamenti. Uno il quale procede dalla volontà e libertà et è dentro di me. Il secondo pensiero nasce dal buon spirito. Il terzo pensiero procede dal mal spirito, e tutti doi questi nascono fuora di me.³³⁶

La libera volontà umana – responsabile primaria delle azioni dell'uomo – è quindi stretta tra i pensieri dello «spirito buono» e quelli dello «spirito cattivo», corrispondenti, in sede di riscrittura teatrale dell'esercizio, all'Angelo custode e ai demoni che, emanazioni di Lucifero, intervengono a più riprese sulla scena dei drammi di Glisenti. La disciplina ignaziana dei pensieri contempla varie possibilità: si può resistere virtuosamente al pensiero di commettere un peccato e, qualora la resistenza sia reiterata, essa assume un valore maggiore; si commette peccato veniale quando si è negligenti nel suo rifiuto; ci si macchia di peccato mortale quando ci cede al cattivo pensiero.³³⁷ Come si è avuto modo di vedere, le

³³⁶ Ivi, 32, c. 10r (659).

³³⁷ Ivi, 33-35 (10v, 659-660): «33. Sonno doi sorte de meritare nelli mali pensieri che procedeno fuora di noi, verbi gratia viene un pensiero di commettere un peccato mortale, al quale io resisto et resta superato. 34. La seconda sorte de meritare è quando verrà quello medesimo pensiero, ma torna più volte et sempre li resiste, fin che vinto si parte superato; e questo è di maggior merito che la prima. 35. Venialmente si pecca in questo medesimo pensiero quando

favole morali del medico bresciano mettono davanti agli occhi dello spettatore tutte queste possibilità: l'*Androtoo*, per citare l'esempio più lampante di cosa significhi per l'uomo mantenersi virtuoso, mette in scena vari assalti della Vanità mondana e dei Sensi che vengono scongiurati dall'intervento della Coscienza e del Rimorso (d'altro canto, proprio come paventato da Ignazio di Loyola, il male – la Vanità mondana – si presenta all'uomo sotto parvenza di bene – l'Innocenza – ed è in questo inganno che si annida il rischio della caduta). Altrove (si pensi al destino degli uomini nella *Ragione sprezzata* e nel *Mercato ovvero la fiera della vita humana*) il pensiero cattivo ha la meglio e l'uomo è assalito dalla morte senza possibilità di riscatto.

La funzione esercitata dalla Coscienza nell'*Androtoo* segue puntualmente i dettami dell'esame ignaziano. In occasione della sua prima comparsa in scena, il personaggio illustra il proprio compito,

Io poi con le pungenti mie parole
un tal livor gli imprimo nell'interno,
ch'ei non ha ben, se tosto non rissorge.

quello della Penitenza,

Rissorto poi a mantenersi saldo,
che sì tosto non cada o non trabocchi,
la Penitenza donna così cara
Gli insegna il vero modo ch'usar deve.
Perché col pentimento de gli errori
commessi a studio, o per fragilitade,
a vera attrition tosto s'appoggia,
e tal appoggio in piedi lo sostenta.

e, ultima, ma non meno importante, la riconoscenza nei confronti di Dio:

Il ricordarsi appresso tanti e tanti

viene di peccare mortalmente, et l'huomo ritarda alquanto, quasi ascoltando, ovvero quando accidentalmente riceve alcuna delectatione sensuale, ovvero fa alcuna negligenza in descacciare tale pensiero da sé».

benefitii che l'huom riceve ogn'hora
da la man liberal del grand'Iddio
[...]
lo fa avvertito di non usar offesa
a chi tanta pietade usato gli habbia.³³⁸

L'esame interiore di marca gesuitica trova però una declinazione più articolata alla fine del secondo atto: in seguito all'inatteso mutamento dell'immagine sacra («la bella immago, / che par ridente in vista, al'hor turbata / ver noi si dimostrò palesemente»),³³⁹ la Coscienza e il Discorso invitano l'Uomo a scrutare il proprio animo per scovare il peccato che ha provocato la reazione dell'idolo. La Coscienza, responsabile in materia, prospetta all'Uomo uno scrutinio dell'anima articolato secondo canoni di ascendenza ignaziana:

Esaminate ben l'interno vostro,
se in parole, se 'n fatti, se con l'opre,
se col consenso, o col pensier vagante
sete trascorso in qualche grave errore,
acciò tantosto penitenza segua.³⁴⁰

L'esame degli errori commessi costituisce il primo punto del secondo esercizio spirituale ignaziano, «pensare alli peccati».³⁴¹ Le ulteriori prescrizioni della Coscienza completano il quadro nei termini di un auto-esame che, di fatto, è un atto di auto-confessione:

Voi mio signor andate discorrendo
minutamente tutti i vostri affari.
A fin che facilmente voi possiate
scoprir l'error, che latitando serpe:
e per meglio essequir quanto vi lodo,
farete che l'Arbitrio pronto sia
ad essequir cotesta voglia mia.
Indi con diligenza procurate
che qui 'l Ricordo vi riduca a mente

³³⁸ GLISSENTI, *L'Androto*, cit., I.3, p. 29.

³³⁹ Ivi, II.8, p. 58.

³⁴⁰ Ivi, II.8, pp. 58-59.

³⁴¹ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, 55-60 (cc. 14v-15v, 665).

ogni vostra andat'opra; e quanti doni
havete ricevuti dall'immenso
fattor de l'Universo.³⁴²

La Coscienza esorta inoltre l'Uomo a trattenere le redini del Pensiero, altrimenti «vagante», e a domare i Sensi privilegiando lo spirito.³⁴³ Una volta che abbia imparato a coordinare – e controllare – le varie componenti dell'anima, l'esercizio spirituale consentirà all'Uomo di individuare il proprio errore:

Indi con tutti questi a segno posti,
pensate, ricordate, discorrete,
con stabil voglia, con accorto zelo
d'intorno a tutto quel che fatto havete
dopo che voi venisti a questa luce.
Sì che ponete tutto questo in opra
con questi servi vostri, ché vedrete
scoprirsi il mal, c'hora vi sta nascosto.³⁴⁴

Il pensiero, il ricordo ed il discorso inteso come colloquio interiore sono gli strumenti della meditazione sui peccati. La necessità di guardare a tutto ciò che l'uomo ha fatto dall'inizio della propria vita coincide precisamente con la prescrizione ignaziana di passare in rassegna i peccati commessi, ovvero richiamarli alla memoria esaminando ogni singolo istante della propria vita.³⁴⁵

³⁴² Ivi, II.8, p. 59.

³⁴³ Ivi, II.8, p. 60: «Procurate non meno, che 'l vagante / vostro Pensier, ch'ogn'hor corre, e trascorre, / se ne sta intento a questo sol pensando, / come possiate haver il santo nume / da ingrato, e stolto, e sconosciente offeso. / Il Senso in tanto digiunando lasci / campo a lo Spirito di star contemplando / l'esser vostro mortal, di colpe onusto».

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, 56, (15r; 665): «Il primo ponto serrà il processo delli peccati, cioè ridurre a memoria et ricordarsi delli miei peccati commessi, pensando di mese in mese e di tempo in tempo, et a fare questo effetto tre cose ce aiutano molto, cioè considerare il luogo dove siamo habitati, e le persone con chi havemo conversato, e li exercitii li quali havemo fatto». Analogamente deve procedere il devoto nel terzo esercizio, ripetizione del precedente sotto forma di colloquio spirituale: «Colloquio primo si farà alla Madonna, che sia advocata mia avanti del suo Figliolo per tre cose. La prima che impetri che io senta interior cognoscimento delli mei peccati et abominationsi. La seconda, che io senti il disordine delli mie operatione, accioché, havendoli in abominatione, me emendi et mi ordini. La terza domandare gratia d'havere cognoscimento del mondo et della sua vanità, le qual cose fugirle» (ivi, 62, c. 16r, p. 666).

Che il teatro di Fabio Glisenti possa essere letto come una sorta di traduzione teatrale degli *Esercizi spirituali* trova una curiosa conferma interna al testo dell'*Androtoo*. In una delle non poche scene che contrappuntano comicamente l'intreccio del dramma, di per sé incentrato su un tema grave quale la salvezza dell'anima umana, il Ricordo, incaricato dal Senso di tenere la Coscienza lontana dall'Uomo, incarica la donna di acquistare un libro per il padrone. Piuttosto maldestro nel raccontar menzogne, il Ricordo non sa inventare un titolo e dà alla Coscienza l'occasione per una rassegna di libri che la dicono lunga sul tipo di letture frequentate dalla donna:

| | |
|------------|--|
| CONSCIENZA | E che libro è cotesto, ch'egli vuole? |
| RICORDO | Di quei, di quei... non mi ricordo il nome. |
| CONSCIENZA | Oh ti possi scordar che ti sia vivo! Forse un <i>offitio</i> ? |
| RICORDO | No. |
| CONSCIENZA | Forsi <i>leggendaro</i> <i>dei santi? O de le vergini volgare?</i> |
| RICORDO | N'anco questo, egli è un altro. Andate dietro. |
| CONSCIENZA | Un <i>fiore di virtù</i> ? |
| RICORDO | Né questo ancora. |
| CONSCIENZA | <i>Le pistole, e Vangeli?</i> |
| RICORDO | N'anco questo. Egli è un libretto picciolo da vero, di poche carte, ma di gran dottrina. |
| CONSCIENZA | <i>La dottrina christiana?</i> |
| RICORDO | Questa meno. |
| CONSCIENZA | <i>Il Rosario per sorte?</i> |
| RICORDO | Né 'l Rosario. |
| CONSCIENZA | <i>Li sette Salmi, con le Lettanie?</i> |
| RICORDO | Di cotesta grandezza, ma non questo. |
| CONSCIENZA | <i>Libro particular de le indulgenze?</i> |
| RICORDO | Tratta di non so che, ma non di queste. |
| CONSCIENZA | <i>Modo d'essaminar la coscienza?</i> |
| RICORDO | Quasi l'havete detto. Egli è un altro. |
| CONSCIENZA | <i>Modo di confessarsi degnamente?</i> |
| RICORDO | L'havete al fin trovato, egli è cotesto. ³⁴⁶ |

La scena deve il suo interesse alla gratuità che la caratterizza: la rassegna di testi liturgici e devozionali che la Coscienza propone cercando di far tornare in mente

³⁴⁶ GLISENTI, *L'Androtoo*, II.10, pp. 64-65.

al Ricordo il titolo del libro non è infatti giustificata da esigenze dell'intreccio. Il mentitore avrebbe potuto interrompere la zelante interlocutrice ad uno dei primi titoli, ma non lo fa. Il padrone non cerca un «offitio» e tanto meno una raccolta agiografica in volgare; non si tratta di un «fiore di virtù» né della Scrittura Sacra; non è una delle tante dottrine cristiane in circolazione e neppure un libro di indulgenze: l'elenco include esempi generici di testi ampiamente diffusi nel secondo Cinquecento grazie alla fiorente stampa devozionale d'ispirazione post-tridentina.

I due libri citati dalla donna che richiamano l'attenzione del Ricordo sono, non casualmente, un manuale per l'esame di coscienza ed un *vademecum* per la confessione. Si tratta di un genere estremamente fortunato tra fine Cinque e primo Seicento: basti pensare al *Breve modo di esaminare la coscienza* pubblicato più e più volte in appendice all'*Imitatione di Christo*,³⁴⁷ o ancora a titoli come la *Breve pratica della coscienza* di Giovanni Bellarini,³⁴⁸ il *Modo di esaminare la coscienza per sapersi ben confessare* di Alessandro Sauli,³⁴⁹ il *Facilissimo modo di confessarsi* di Modesto Baliotti³⁵⁰ e il *Modo et regola che si debbe tener per sapersi ben confessarsi* di Giovanni Maria Caneparo,³⁵¹ tutti testi di facile accesso che, destinati al pubblico volgare, attestano una sempre maggiore diffusione delle pratiche d'esame di coscienza promosse dalla politica culturale controriformistica.

Convinta che l'Uomo, desideroso di simili letture, abbia veramente messo a frutto le sue ammonizioni, la Coscienza rivela i suoi ormai palesi legami con i

³⁴⁷ *Dell'imitatione di Christo, e del dispreggio del mondo*, cit.

³⁴⁸ G. BELLARINI, *Breve pratica della coscienza raccolta da gravi auctori, nella quale con nuovo compartimento si dà un facil modo di esaminar in poco tempo lo stato di tutta la coscienza, et è opera insieme a i confessori, et a' penitenti accomodata*, Venezia, Fioravante Prati, 1597.

³⁴⁹ A. SAULI, *Instruzione compendiosa et breve delle cose più necessarie alla salute, le quali dovrebbero essere sapute da ogni fidel christiano [...] Aggiuntovi di nuovo un modo di esaminare la coscienza per sapersi ben confessare*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1577.

³⁵⁰ M. BALIOTTI, *Facilissimo modo di confessarsi e specialmente delle persone religiose et altre che spesso si confessano*, Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1580.

³⁵¹ G.M. CANEPARO, *Modo et regola che si debbe tener per sapersi ben confessarsi*, Brescia, Giacomo Britannico, 1593.

Gesuiti – con tanto di riferimento al fondatore dell'ordine:

Mi piace ch'egli attenda a quanto dissi,
e che vi pensi, e v'habbia l'alma fissa.
Io per questo anderò [...]
Tu in questo mentre, che ritorno indietro,
ratto ne va, là dove i Gesuiti
tengon la bella Chiesa, e 'l padre Ignatio
pregherai da mia parte, che si degni
quanto prima venir a casa nostra,
per un servitio mio, molt'importante.
Guarda non ti scordar da smemorato
et il loco, e la Chiesa, e 'l nome Ignatio.³⁵²

A Padre Ignazio si ricorre come ad una sorta di *auctoritas*, garante della pratica di meditazione di cui la Coscienza si è fatta promotrice. Unico personaggio “reale”, egli non compare mai sulla scena, ma la sua presenza viene evocata a più riprese nel corso della *pièce*. La Coscienza narra, per esempio, di averlo incontrato «che comprava anch'egli certo libro» alla «bottega» dove si è recata in cerca del *Modo di confessarsi degnamente* commissionatogli dal Ricordo per conto del padrone.³⁵³ Poco più avanti, la donna si dice soddisfatta per aver «ridotto a penitenza» l'uomo grazie all'intervento congiunto «del dotto Padre Ignazio» e del Rimorso.³⁵⁴ La Coscienza dichiara d'altronde apertamente di intrattenere con il prelado un rapporto privilegiato che sembra includere esperienze di natura mistica:

Io voglio andarmi a consolar alquanto
dal padre Ignazio, e trattenermi seco.
Perché nel vero poco gusto trovo
se non quando con lui ragiono. Al'hor
parmi sentir una dolcezza immensa.³⁵⁵

Oltre ad avvalersi del gesuita come consulente e, verosimilmente, come

³⁵² GLISSENTI, *L'Androtoo*, II.10, p. 65.

³⁵³ Ivi, II.13, p. 69: «Senza molto cercar il libricciolo / ho ritrovato, che m'è stato imposto. / Ma quel che più mi piace, il padre Ignatio / a caso ho ritrovato, che comprava / anch'egli certo libro; e m'ha promesso / venir fra poco d'hor a ritrovarmi».

³⁵⁴ Ivi, III.1, p. 72.

³⁵⁵ Ivi, IV.7, p. 123.

confessore,³⁵⁶ la Coscienza si mostra molto sollecita anche nello studio di quei testi devozionali che scandiscono la meditazione personale del buon cristiano, libri sicuramente frequentati con regolarità dalle educande degli ospedali veneziani. Oltre al *Modo di confessarsi*, la Coscienza spiega di volersi procurare anche «certi libricciuoli» sul disprezzo del mondo, guide necessarie a chiunque voglia guadagnarsi il cielo.³⁵⁷ Confermando la sua vocazione pedagogica e disciplinante, la donna si sofferma sui propri acquisti librari cantando le lodi della letteratura devozionale, puntualmente contrapposta a quella profana che, anziché insegnare a fuggire le vanità mondane, prospetta al lettore i piaceri della sensualità.

In un lungo monologo la Coscienza lamenta lo stato del mercato librario coevo che, favorendo la letteratura profana, disconosce l'utilità degli insegnamenti morali:

Ho ritrovato al fin quel che cercando
son ita per più luoghi, in un'angusta
e vecchia libreria, e quasi appare
che le famose e più ricche botteghe
habbino a schifo di tener tal libro.
Che par lor non sia ben far altra mostra,
che de i libri di legge, o pur de l'arti,
o di volgare e celebre poeta.
Ma sciocchi, qual miglior dottrina od arte
trovar si può di quella, che la vita
nostra riduce a moral disciplina?
Qui sta la sapienza, qui la vera
Dottrina, che 'l ben vivere ci insegna.³⁵⁸

La preoccupazione primaria della Coscienza è pertanto la riduzione della vita umana «a moral disciplina»: il «ben vivere», formula già impiegata da Glissentini in

³⁵⁶ Per questo aspetto valga l'inquadramento fornito in A. PROSPERI, *Confessione come consolazione e aiuto. L'opera dei Gesuiti*, in IDEM, *Tribunali della coscienza*, Torino, Einaudi, 2009², pp. 485-507.

³⁵⁷ GLISSENTI, *L'Androto*, cit., III.1, p. 73: «[...] Andrommi intanto / a ricomprarne certi libricciuoli / che de le vanità di questo mondo / raccontano lo sprezzo, che dovria / ciaschedun far, che al cielo punto aspiri».

³⁵⁸ Ivi, III.10, p. 94.

riferimento al contenuto della *Athanatophilia*, individua il fine del buon cristiano che, vivendo secondo virtù, si prepara nella vita terrena alla miglior vita celeste. Il libro acquistato dalla Coscienza sintetizza fin dal titolo tale profilo esistenziale:

Hor io di questo solo ho fatto scelta,
come d'ogn'altro più perfetto e degno,
el titolo rilegger vo di novo:
“Dispreggio de le vanità del mondo”.
Sol questo nome a tutti far dovria
cognition bastante, onde ciascuno
del viver suo l'esempio havesse innanzi.³⁵⁹

Se il *Modo di confessarsi degnamente* non sembra alludere ad un testo specifico, con il *Dispreggio de le vanità del mondo* viene il ragionevole dubbio che Glissenti voglia riferirsi esplicitamente all'omonimo volume del francescano osservante Diego Estella, tradotto dallo spagnolo in italiano e stampato in Italia più di trenta volte tra 1573 e 1612 nelle versioni di Geremia Foresti, Pietro Buonfanti e Giovan Battista Peruschi, già ricordato come autore della traduzione italiana degli *Esercizi spirituali*.³⁶⁰ Quest'ultimo, gesuita romano con simpatie per gli Oratoriani, non tradusse solamente il *Libro de la vanidad del mundo*, ma anche le *Meditaciones deuotissimas del amor de Dios*, assemblando le due opere in un corposo volume che potrebbe corrispondere al libro citato dalla Coscienza.³⁶¹ La

³⁵⁹ Ivi, III.10, pp. 94-95.

³⁶⁰ Si indicano di seguito le prime edizioni delle tre traduzioni italiane: D. DE ESTELLA, *Il dispreggio delle vanità del mondo*, Venezia, Cristoforo Zanetti, 1575 (trad. Foresti); IDEM, *Dispregio della vanità del mondo*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581 [trad. Buonfanti]; IDEM, *Dispregio della vanità del mondo*, Venezia, Giovanni Guerigli, 1601 [trad. Peruschi]; sull'autore, cfr. J.M. DE BUJANDA, *Diego de Estella (1524-1578). Estudio de sus obras castellanas*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1970; per l'edizione critica moderna del testo originale: D. DE ESTELLA, *Libro de la vanidad del mundo*, a c. di D.P. Sagiés Azcona, Madrid, Editorial Franciscana Aranzazu, 1980); non mancano peraltro titoli affini: si ricordi almeno il già menzionato *Dell'imitatione di Christo, e del dispreggio del mondo*, cit., ma anche, in traduzione italiana, L. GIUSTINIANI, *Del dispreggio del mondo e delle sue vanità*, Venezia, Aldo, 1597.

³⁶¹ Si tratta dell'edizione D. DE ESTELLA, *Dispregio della vanità del mondo [...] Aggiuntevi di nuovo le meditationi dell'Amor di Dio del medesimo autore*, Venetia, Giovanni Guerigli, 1604. Poche informazioni su Peruschi in L. TESTA, *Fondazione e primo sviluppo del seminario romano (1565-1608)*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2002, p. 56 e *passim*.

donna si lascia infatti andare ad una sorta di promozione dell'opera che, sintetizzandone i contenuti, pare seguire la materia del volume di Estella:

Qui la moralità tanta si vede,
lo specchio di virtù, de l'opre buone,
e del viver human la meta e 'l fine.
Qui del presente secolo le folli
speranza, vanitadi, e l'altre tutte
operationi vane, alte chimere
d'arricchir, di goder, d'esser felici
si scopron manifeste che son tutte
favole, e sogni frivoli e leggeri.
Qui a disprezzar si scopre il mondo infido,
le lusinghe, gli honor falsi e bugiardi,
e de l'adulation i vani sogni,
e d'ogni altro pensier fallace e rio,
di cui s'usa far stima in questa vita.
Qui per udir, e per gustar Iddio,
come sprezzar ogn'altra cosa s'abbia,
come acquistar del cor un'ampla pace,
come del vano fin del mondo tutto,
si debbia haver un ottimo riguardo.³⁶²

Scorrendo i dettagliati indici dell'edizione veneziana del 1604 del *Dispregio della vanità del mondo*, è possibile ritrovare molti dei temi cui accenna la Coscienza. Basti ricordare qui alcuni dei capitoli dell'opera per avere un'idea della corrispondenza: *Come per godere Dio bisogna dispregiar le vanitadi del mondo*, *Della pace del cuore*, *Della vanità che è nelle cose del mondo*, *Del vano fine delle cose mondane*, *Dell'inganni e tradimenti del mondo*, *Delle false promesse del mondo*, *Delli sogni dei mondani*, *Delle adulationi dei mondani*, *Dell'inganno dell'allegrezza del mondo*, ecc. Come afferma la Coscienza alla fine della lunga rassegna dei contenuti del volume in questione,³⁶³ la lezione che si impara meditando sul *Dispregio de le vanità del mondo* non è minimamente comparabile a quella che si ricava dalla lettura dei testi profani più in voga, da Ovidio a Virgilio, dal «folle» Omero ad Ariosto.³⁶⁴ Il «libricciuolo» si conferma

³⁶² GLISSENTI, *L'Androtoo*, cit., III.10, p. 95.

³⁶³ Ivi, III.10, pp. 95-97.

³⁶⁴ Ivi, III.10, p. 97: «Da questa lettion si cara e bella, / altro frutto si tragge che da quelli / profani

ausilio indispensabile per la meditazione, guida preziosa per una vita rigorosamente disciplinata che, basata sul *contemptus mundi* e integrata dalle opportune forme di penitenza, conservi l'uomo innocente e lo conduca alla vita eterna.³⁶⁵ Che la lettura del testo devozionale, unitamente alla messa in pratica delle altre prescrizioni della Coscienza, contribuisca al ravvedimento dell'uomo e alla sua salute spirituale è confermato dal protagonista stesso in apertura dell'atto successivo. Elogiando la Coscienza per il suo ruolo di guida («Donna saggia, e di noi fida maestra, / che al bene ci invitate, e che dal male / ci sottraete coi ricordi vostri»), l'Uomo dichiara il debito nei suoi confronti e conferma di aver ricavato giovamento dai preziosi «avvisi del prestatto libro».³⁶⁶

6.3 «Cangiar l'esterno». L'Innocenza simulata dalla Vanità

Un luogo comune della letteratura devozionale è che il demonio non cessa mai di tentare l'uomo. Come sottolineato da Ignazio di Loyola negli *Esercizi spirituali*, è anzi proprio l'insistenza di tali tentazioni a rendere più virtuoso colui che vi si opponga. Uno degli strumenti che il maligno impiega per condurre l'uomo alla perdizione è l'inganno: anche la persona più accorta, disciplinata e opportunamente indottrinata rischia infatti di essere colta in fallo da false apparenze. Nell'*Androtoo* la Vanità mondana, dopo che l'Uomo ha ripetutamente respinto i suoi assalti grazie all'ausilio della Coscienza e del Discorso, si propone di conquistarlo fingendo di essere l'Innocenza. L'espedito del travestimento e

libri c'horà il mondo apprezza. / O sian d'Ovidio favole famose, / o di Virgilio immaginati errori, / d'Homero il folle, o d'Ariosto, o d'altri / poeti ch'al dì d'oggi in vane rime / spendono il tempo in cicalar d'amore».

³⁶⁵ *Ibidem*: «Cotesto libricciuolo, al padron mio, / che 'l ben viver insegna, donar voglio; / acciò che in questo legga, e ben contempli / come innocente viver debbia; e come / possa tradur sua vita senza colpa. / Per far acquisto d'una vita eterna, / che a gli sprezzanti questo mondo errante, / in cielo finalmente si concede. / Spero di far profitto, poi che indotto / a penitenza l'ho, poch'hore innanti, / ché mentre in tale stato si ritrova / fia facil cosa in tutto distornarlo / da gli affetti mondani; e trattenerlo / con tal lettura nel proposto bene».

³⁶⁶ Ivi, IV.1, p. 104.

della finzione, *topos* per eccellenza dell'universo teatrale, viene impiegato per dar corpo ai desideri ingenui dell'Uomo innocente: egli, avendo appreso puntualmente la lezione impartita dalla Coscienza e, soprattutto, dai manuali di devozione che la donna gli ha fatto leggere, si impegna nella ricerca dell'innocenza. Quando tale condizione dell'animo umano gli si presenta in carne ed ossa, egli non riflette sulla possibilità che si tratti di un'illusione demoniaca e, con lo zelo proprio del principiante, la accoglie a braccia aperte.

Come si è detto, tutta la *pièce* si svolge nel segno dell'Innocenza: essa recita il prologo e, non vista, assiste all'intera rappresentazione. Pertanto, quando la Vanità mondana, consigliata dal Senso, decide di assumere l'identità dell'Innocenza, vengono poste le basi di un equivoco che, implicando lo scambio di persona, rispetta appieno i canoni del teatro comico rinascimentale. L'istanza meta-teatrale propria del travestimento in scena emerge nelle parole del Senso alla Vanità:

Signora ella è così, come v'ho detto,
se voi bramate, che 'l padron vi sia
caro diletto, et amoroso sposo,
convien che vi cangiate il vostro nome,
le vesti, il ragionar, il portamento
e tutti quei costumi usati vostri.
Anzi che d'imitar voi procuriate
più che potete l'innocenza stessa
e le sue serve ancor (se pur inteso
havete mai, come vestita vada,
o come almen da molti si dipinge).³⁶⁷

La Vanità dovrà imitare l'innocenza nell'abito, nelle parole e nel portamento, nonché acquisirne il nome. È degno di nota che il Senso suggerisca alla sua protetta di ispirarsi per il suo travestimento alla tradizione iconografica: analogamente all'Uomo che, su consiglio della Coscienza, medita sul *Modo di confessarsi degnamente* o sul *Disprezzo de le vanità del mondo*, la Vanità potrà

³⁶⁷ GLISSENTI, *L'Androtoo*, cit., III.12, p. 99.

utilmente ricorrere alla produzione libraria coeva e imparare a “divisare” l'Innocenza consultando, per esempio, l'*Iconologia* di Cesare Ripa. L'Innocenza, come spiega il cavaliere perugino, è una «verginella vestita di bianco» con una ghirlanda di fiori in testa ed un agnello in braccio.³⁶⁸ Il candore dell'abito simboleggia la purezza interiore dell'innocenza, assimilabile ad una fanciulla ancora vergine: «però dicesi che l'Innocenza è una libera e pura mente dell'huomo, che senza ignoranza pensi et operi in tutte le cose con candidezza di spirito et senza puntura di coscienza».³⁶⁹

Interpretare l'Innocenza implica pertanto che la Vanità deponga i propri abiti e assuma l'aspetto della concorrente. Di fronte alle resistenze della donna, che non si capacita dei motivi per cui l'Uomo le preferisca l'Innocenza, il Senso accusa la «governatrice di casa» individuando nell'eccessiva attenzione per l'apparenza il limite intrinseco dell'indottrinamento cui è sottoposto l'Uomo: se è infatti vero che «la Conscienza, / governatrice de la casa tutta, / lo stimola, lo stringe e quasi sforza / a por in bando qualsivoglia cosa / c'habbia del nome vostro [della Vanità, *ndr*], o de i costumi / vostri, una poca o minima sembianza», è altrettanto vero che, per conquistare l'Uomo, sarà sufficiente cambiare «e nome e vesti».³⁷⁰ Non si tratta infatti di imitare l'Innocenza «con lo cor, con l'opre», ma «sol nel portamento, esterno finto».³⁷¹

La Vanità, seguendo le indicazioni del Senso, si ripresenta in scena mutata d'abito:

Che vi par, serve mie? Parvi ch'io sia
con questa veste candida e vermiglia
meno bella di quel che pria mi fossi
vestita ad uso mio, come sapete?³⁷²

³⁶⁸ RIPA, *Iconologia*, cit., p. 286.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ GLISSENTI, *L'Androto*, cit., III.12, p. 100.

³⁷¹ Ivi, III.12, p. 101. Cfr. quanto sostenuto dal Filosofo a proposito della simulazione che contraddistingue il mestiere della Recitante nei *Discorsi morali* (cfr. qui, § III.3.4).

³⁷² Ivi, IV.3, p. 109.

Che la veste dell'Innocenza debba essere candida lo afferma Ripa; quanto al vermiglio, è probabile che esso intenda evocare il colore delle rose, spesso associato all'idea di purezza (e si può citare, a sostegno di questa interpretazione, il prologo della *Dimne*, rappresentazione spirituale di Francesco Farina, interpretato dalla Verginità «vestita di bianco, col manto rosso».³⁷³

Tutta la scena che segue è incentrata sul tentativo di apprendere a simulare modi e portamento dell'Innocenza. Rassicurata sulla propria bellezza dalla serva Epitimia (Concupiscenza), che non cela un'attrazione vagamente morbosa per la padrona,³⁷⁴ la Vanità si chiede come imitare «i gesti e l'opre» dell'Innocenza senza conoscerli. Aginona (la Superbia) spiega che sarà sufficiente «il reverso usar» del «rito nostro»:

[...] dove siam usate
dal nostro solo naturale istinto,
o almen da la proclive nostra voglia,
al vagheggiar, al riso, et agli scherzi,
c'horà ci stiamo con la testa china,
col volto assai mesto, e con le labbra
mormoranti fra noi basse preghiere,
con l'andar riposato, e con le mani
incrocicchiate, sospirando appresso,
talhor mirando di traverso il cielo.³⁷⁵

Non è difficile riconoscere dietro il portamento delineato dalla Superbia il modello omerico delle Preghiere,³⁷⁶ ma quello che più interessa è la reazione della Vanità, che riconosce in questo ritratto l'aspetto dell'Ipocrisia e di sua sorella

³⁷³ F. FARINA, *La Dimne rappresentatione spirituale*, Venezia, Niccolò Misserini, 1610, c. A8r.

³⁷⁴ GLISSENTI, *L'Androto*, cit., IV.3, p. 110: «Per dir il vero, quando la mattina / voi vi levate, ancor discinta, e scalza, / inculta ne le chiome, e ne le vesti, / sonnolente talhor, talhor ignuda, / voi così bella, e gratiosa sete, / così vezzosa, così cara e grata, / che struggermi per voi d'ardor mi sento. / E se mi fosse lecito, le braccia / v'annoderei sì strettamente al collo, / che non mi spiccarei fin che satolla / non fossi di baciarmi il caro viso, / con farvi appresso mille cari vezzi».

³⁷⁵ Ivi, IV.3, pp. 110-111.

³⁷⁶ Cfr. quanto detto qui, §§ II.1, 4.2.

Simonia («A quanto dici, par che vogli ch'io / imiti i gesti de l'Hippocrisia / o di quel'altra Simonia sorella»): di fatto la Superbia suggerisce di imitare non l'Innocenza, ma chi a sua volta finge di essere innocente e timorato di Dio. La visione del mondo di cui si fanno portavoce la Vanità e le sue serve trova nella simulazione disonesta la propria cifra caratteristica:

Poch'altro s'usa al mondo hoggidi tempo.
Quanti sotto cotesto finto manto
con veste vil van ingannando il mondo?
Così a noi far convien, se noi vogliamo
ingannar chi di noi non si fa conto.

Paradossalmente critiche nei confronti dell'ipocrisia che anima tale atteggiamento, esse rivendicano la sincerità del proprio modo usuale di porsi, improntato all'esibizione di sé e dei beni terreni.³⁷⁷

L'Uomo, spinto dai Sensi che si approfittano di una momentanea assenza della Coscienza, si lascia ingannare dalla Vanità e si compiace di aver finalmente incontrato l'Innocenza. Il Discorso, dal canto suo, nutre dubbi sulla vicenda. Le incertezze sulla vera identità di colei che si spaccia per l'Innocenza non sono tuttavia dovute al modo in cui essa si atteggia, ma all'inconcepibilità che l'Innocenza sia una donna e, soprattutto, una donna da sposare:

Quantunque habbia più volte udito e inteso
che l'Innocenza è bella e senza pari,
degn ch'ognun l'abbracci, e se la prenda
per cara sua compagna e dolce amica,
non è perciò ch'io stimi che s'intenda
che prendere si possa per moglie,
come par che disegni il padron mio.
Ma stimo ben, che ciò s'intenda in guisa
che ogn'un dovria (mentre qui nosco vive)
starsi senza difetto e senza colpa,
d'ogni mal innocente e senza errore.

³⁷⁷ Ivi, IV3, p. 112: «METAMONIA Tu dici il ver, e sotto tali vesti / che dimostrano un disprezzo esterno vile, / si chiudono gran lupi che rapaci / vogliono del sangue altrui farsi satolli. / Ma noi non siam di questi, anzi mostriamo / dal pomposo vestir, d'esser lontane / da quella Hippocrisia, che noi biasmamo. / AGINONA Voi dite troppo il ver, noi siam sincere».

In questo senso stimo che si dia
ch'ogn'un aspiri a l'Innocenza bella.³⁷⁸

Il codice allegorico che sottende all'intera favola morale viene decostruito dall'interno: il Discorso, personificazione di una funzione intellettuale, offre una spiegazione razionale di una metafora. Avere l'Innocenza per compagna, non significa che essa sia una donna da prendere in moglie, ma che l'uomo deve vivere in una condizione di innocenza, ovvero essere innocente.

I dubbi del Discorso troveranno conferma nella reazione della Coscienza di fronte alla notizia dell'avvenuto matrimonio tra l'Uomo e la presunta Innocenza. In una scena che sembra memore dei lazzi da commedia dell'arte – il Senso minaccia di cacciare la Coscienza con uno spiedo – la donna cerca di far capire all'Uomo la natura dell'errore in cui è caduto. Il brano si configura come una riflessione meta-poetica che, di fatto (se non nelle intenzioni dell'autore) mette in discussione l'intero assetto della favola allegorica basata sulla personificazione di entità astratte:

[...] L'Innocenza
è virtù tal, che l'huomo acquista quando
s'astien d'ogni peccato, e d'ogni colpa
che bruttar possa la sua nobil alma.
Perciò colui, che non soggiace a colpa
innocente si chiama. Ma cotesta
c'hora volete voi prender in moglie,
non è virtù de l'alma vostra punto,
né disposition. Habito è meno
de l'intelletto vostro in cui s'appoggia
ogni virtù, che l'huomo acquista e prende.
Questa che voi volete per isposa
è cosa esterior, da voi distinta;
donna, che in voi non ha che far un punto.
Hor se costei è donna, come l'altre
femine, e l'esser suo da sé dipende,
com'esser puote di quest'alma vostra
habito virtuoso, ed Innocenza?³⁷⁹

³⁷⁸ Ivi, IV.9, p. 127.

³⁷⁹ Ivi, V.6, p. 164.

Ricorrendo ad una terminologia non dissimile da quella impiegata da Andreini, Romito Pellegrino e Bonaventura Morone per giustificare il ricorso alle personificazioni nelle proprie opere, la Coscienza la impiega per mostrare all'Uomo l'inganno in cui è caduto: giacché l'Innocenza è una virtù e «habito» della mente, come può essere «cosa esteriore», «distinta» ovvero separata dall'Uomo? Questi riconosce subito la pertinenza dell'osservazione, dichiarando di sapere bene che virtù come la Giustizia, la Pietà, la Temperanza e la Fortezza sono «doti d'una nobil alma», e non donne reali. La Coscienza conferma ulteriormente questo argomento criticando l'«equivoco dir e favoloso» di coloro che parlano delle virtù come se fossero donne.³⁸⁰

Pur persuaso dalla stringente argomentazione della Coscienza, l'Uomo non può trattenersi dall'osservare come colei che si spaccia per l'Innocenza possieda tutti i tratti propri di questa virtù. La Coscienza pretende di incontrare la simulatrice per valutare meglio il caso e, possibilmente, svelarne l'identità. Grazie alle doti della Vanità, abile attrice, il confronto tra le due donne non permette di dirimere la questione. Come suggerisce il Rimorso alla Coscienza, la cosa più saggia da fare è rivolgersi *in primis* a Padre Ignazio e mandare a chiamare la Penitenza perché, con la sua azione, possa sciogliere l'inganno apparentemente insolubile.³⁸¹

A prescindere dal modo tutto sommato posticcio in cui l'azione viene condotta al lieto fine (l'inganno sarà svelato grazie alla collaborazione del Discorso e della Coscienza), la vicenda dell'Innocenza simulata dalla Vanità si configura come esempio del paradosso cui Fabio Glisenti conduce – e forse si diverte a condurre – il codice allegorico. La riflessione interna al testo sullo

³⁸⁰ Ivi, V.6, p. 165: «Così è l'Innocenza; ella è una dote / d'una bell'alma monda e senza colpa. / E se donna talhor alcun la noma / con equivoco dir, o favoloso / così la chiama. E pur è dote sola / del virtuoso che la mette in atto». Cfr. quanto sostenuto da Gabriele Paleotti a proposito dell'avvenenza delle personificazioni (si veda qui, § II.4.3).

³⁸¹ GLISENTI, *L'Androto*, cit., V.10, pp. 171-172.

statuto delle virtù e degli “abiti” mentali (entità non separabili dall'anima che informano) svela infatti l'artificio del teatro allegorico, ribadendone la natura di intrattenimento pedagogico.

Conclusioni

Alla fine del percorso tracciato in queste pagine vengono in mente le parole che Viglio da Zwichem scriveva nel 1532 ad Erasmo da Rotterdam dopo aver visitato a Venezia il “teatro” di Giulio Camillo:

Hoc autem theatrum suum auctor multis appellat nominibus, aliquando mentem et animam fabrefactum, aliquando fenestratum: fingit enim omnia quae mens humana concipit, quaeque corporeis oculis videre non possumus, posse tamen diligenti consideratione complexa signis deinde quibusdam corporeis sic exprimi, ut unusquisque oculis statim percipiat quicquid alioqui in profundo mentis humanae demersum est. Et ab corporea etiam inspectione theatrum appellavit.³⁸²

Come nota finemente il corrispondente di Erasmo svelando il senso della metafora camilliana, il “teatro” è tale perché mostra agli occhi del corpo ciò che solitamente sfugge alla visione ordinaria. Esso rivela all'uomo in forma visibile ciò che si nasconde nei recessi della mente. Camillo declina di fatto in modo originale il *topos* della finestra aperta sul cuore sovrapponendolo alla metafora, altrettanto radicata nella cultura occidentale, del *theatrum mundi*.³⁸³

La convergenza delle due tradizioni, come si è visto, trova ad inizio Seicento un'applicazione per così dire letterale nell'opera del medico Fabio Glisenti: se il teatro metaforico di Camillo capovolge l'immagine vulgata del mondo come scena, facendo della scena stessa il punto di osservazione, i testi teatrali di Glisenti, tarati su esigenze pedagogiche molto meno ambiziose di

³⁸² Per il testo dell'epistola, cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *Opus epistolarum*, a c. di P.S. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1941, pp. 29-30; hanno richiamato l'attenzione sul brano di Viglio da Zwichem: BOLOGNA, *Esercizi di memoria*, cit., p. 188; BOLZONI, *Fra corpo e anima: lo statuto delle immagini*, in EADEM, *La stanza della memoria*, cit., pp. 161, 182; GUARAGNELLA, *Teatro dei mondani comportamenti ed esercizi devoti. Su un'operetta del veneto Guido Casoni*, in IDEM, *Teatri di comportamento. La «regola» e il «difforme» da Torquato Tasso a Paolo Sarpi*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 73-92: cit., p. 92.

³⁸³ Cfr. G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a c. di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991; ma si vedano anche le pagine classiche di F.A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 121-159; e L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984.

quelle camilliane, riportano lo spettatore al proprio posto. Il teatro, nella realtà dell'allestimento o, più spesso, nella virtualità della rappresentazione interiore, è pensato proprio come una *mens fenestrata*: lo spettatore/lettore è guidato attraverso un percorso che, versione semplificata e teatralizzata dell'esercizio spirituale, mette in scena il contrasto interno delle passioni e degli affetti. Questi, personificati, diventano vere e proprie *imagines agentes* dotate di notevole efficacia pedagogica.

Ferme restando le specificità che caratterizzano due esperienze tanto diverse per cronologia e obiettivi, il confronto tra il teatro di Giulio Camillo e la produzione drammatica di Fabio Glisenti suggerisce analogie stimolanti e permette di accostare la produzione del nostro ad esperienze coeve che alla tradizione camilliana devono molto. Basti pensare all'opera di Guido Casoni: come opportunamente messo in luce da Pasquale Guaragnella, essa interpreta al meglio l'«idea» di teatro che, anche sulla scorta del modello di Camillo, si afferma nel corso del Cinquecento: tanto il *Teatro poetico* quanto i *Ragionamenti interni* casoniani fanno del teatro «lo spazio del lavoro mentale dell'immaginario, luogo totale – antropologico – della sua rappresentazione, luogo da ordinare e strutturare con la memoria».³⁸⁴ L'opera di Glisenti si inserisce puntualmente in questa linea, assegnando peraltro all'impiego della metafora teatrale una forte valenza morale. In tale contesto l'impiego delle personificazioni allegoriche rivela tutta la sua funzionalità rispetto a quel gusto, che sarà tipicamente seicentesco, «di dare una vita alle cose e di rappresentarle metaforicamente come se avessero realmente movimento e fossero effettivamente animate».³⁸⁵

Come si è visto, i drammi morali del medico bresciano fanno parte di un

³⁸⁴ GUARAGNELLA, *Teatro dei mondani comportamenti ed esercizi devoti*, cit., p. 74; lo studioso cita qui A. QUONDAM, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di M. de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 135-150: 140. Per le opere citate di Casoni, cfr. G. CASONI, *Il teatro poetico*, Treviso, Angelo Righettini, 1616; IDEM, *Ragionamenti interni*, Venezia, Tommaso Baglioni, 1623.

³⁸⁵ O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di Giovan Battista Marino*, Padova, Antenore, 1969, p. 154.

ampio progetto che include opere impegnative quali la *Athanatophilia* e *L'horribile e spaventevole inferno*. Rinviando ad altra occasione una discussione della seconda, ci si è soffermati sulla prima perché essa offre, a nostro avviso, un'utile chiave di lettura per il *corpus* teatrale dell'autore. In linea con numerosi altri testi dell'epoca, i *Discorsi morali* fondono vari modelli della tradizione letteraria dando vita ad un'opera che, se non nei contenuti, appare originale nell'assetto formale e nella struttura. Essa meriterebbe un'attenzione specifica finalizzata alla messa a fuoco di quegli aspetti cui è stato possibile fare qui solo riferimenti cursori (si pensi, *in primis*, alla questione delle fonti ed ai rapporti con la ricca tradizione delle *artes moriendi*).

La rilevanza della *Athanatophilia* ai fini di una considerazione dei drammi morali di Glissenti è dovuta, oltre che all'impiego di materiali narrativi comuni, alla riflessione che l'autore conduce sull'immagine del *theatrum mundi*: come si è cercato di mostrare attraverso l'analisi di alcune sezioni dell'opera, il *topos* conferma tutta la sua ambivalenza e, come tale, informa di sé i testi teatrali del medico bresciano. La funzione strutturante che l'ambigua metafora assume nell'opera di Glissenti è del resto esplicitata dall'epitome dei *Discorsi morali* realizzata da Angelo Venerio nei primi anni del Seicento, non casualmente intitolata *Theatro dei viventi e trionfo della morte*.³⁸⁶

Per quanto riguarda i drammi morali, l'analisi si è concentrata su due esempi rappresentativi del *corpus* nel tentativo di offrire un quadro delle costanti più significative che lo caratterizzano. D'altro canto, analogamente a quanto si è detto per la *Athanatophilia*, i testi necessiterebbero di maggiore attenzione: per alcuni, se non tutti, sono auspicabili edizioni commentate che, soffermandosi su stile, forma e contenuto in modo più approfondito di quanto non sia stato possibile fare

³⁸⁶ A. VENERIO, *Teatro de' viventi e trionfo della morte diviso in due parti raccolte da i Discorsi morali dell'eccellentiss. Sig. Fabio Glissenti, dove si ragiona e discorre con molto profitto della salute di tutta la somma della morale, e Christiana filosofia, che insegna il bene e il virtuoso vivere, e come si possa e sappia santamente morire*, Venezia, Fioravante Prati, 1605.

in questa sede, possano rendere conto della scrittura teatrale glissantiana, permettendo di collocarla meglio nel variegato panorama della drammaturgia confessionale del tardo Rinascimento (un'indagine di questo tipo consentirebbe altresì di chiarire il rapporto ambiguo che lega il teatro “da leggere” alla scrittura drammatica finalizzata alla messa in scena). La ricerca dovrebbe peraltro proseguire anche sul versante archivistico-documentario: come si è detto, la bibliografia critica tace sul teatro pedagogico negli Ospedali veneziani; prendendo le mosse dai dati che è stato possibile raccogliere fin qui, sarebbe opportuno verificare i materiali disponibili presso gli archivi degli Istituti di Ricovero ed Educazione di Venezia nella speranza che il quadro delineato a partire dai testi superstiti possa essere confermato, ma soprattutto arricchito e approfondito.

Appendice

Schede bibliografiche e documenti

1.

DISCORSI MORALI / DELL'ECCELLENTE / SIGNOR FABIO GLISSENTI. / CONTRA IL DISPIACER DEL MORIRE. / Detto Athanatophilia. / *Diuisi in cinque Dialoghi, occorsi in cinque giornate.* / Ne' quali si discorre quanto ragioneuolmente si dourebbe desiderar la Morte; / E come naturalmente la si uada fuggendo. / *Con trenta vaghi, & utili Ragionamenti, come tante piaceuoli Nouelle / interposti; cauti da gli abusi del presente viuer mondano; / Et vn molto curioso Trattato della Pietra de' Filosofi.* / Adornati di bellissime Figure, a' loro luoghi appropriate. / [linea tipografica] / Alla molto Mag. Mad. Glissentia Glissentia, / CON PRIVILEGIO. / [marca: quercia su tre colli con sole a sinistra; in cornice figurata, decorata con scheletri; motto: *Occulto gliscit*] / IN VENETIA, Appresso Bartolameo Alberti Libraro alla Speranza. 1600. / Con licenza de' Superiori.¹

[12], 596 cc.; in-4°; impronta: miuea-,etao-trbu(3)1596(R). Sul *verso* del frontespizio, ritratto dell'autore in cornice figurata con scheletri; cc. A2r-a4v: epistola di Fabio Glissentia alla sorella Glissentia Glissentia (Venezia, il giorno di Santa Marina, 1596); cc. a5r-[a10]v: *Tavola de' capitoli contenuti nell'opera*; c. [a11]r: *Tavola de' capitoli contenuti nel Trattato della Pietra de' Filosofi*; cc. [a11]v-[a12]r: *L'autore a' discreti lettori*; c. [a12]v: *Sommario delle materie, che si trattano nella presente opera*; cc. A[1]r-A2v: *Argomento dell'opera*. I dialoghi II-V ed il *Trattato della Pietra de' Filosofi* hanno frontespizi indipendenti.

DE' DISCORSI / MORALI, / Contra il dispiacer del morire, / DETTO / ATHANATHOPHILIA. / Dialogo Secondo. / Estisiphilo nominato, cioè amator del Senso. / [linea tipografica] / Alla Clarissima Sig. Donà Donato / [marca tipografica] / [marca: quercia su tre colli con sole a sinistra; in cornice figurata, decorata con scheletri; motto: *Occulto gliscit*] / IN VENETIA, Appresso Domenico Farri. M. D. XCVI.

cc. H4r-H5v: epistola dell'autore a Donà Donato (Venezia, 1 agosto 1596); c. H6r-v: *Argomento del Secondo Dialogo*.

DE' DISCORSI / MORALI, / Contra il dispiacer del morire, / DETTO / ATHANATHOPHILIA. / Eleuthero, cioè libero Arbitrio. / *Dialogo Terzo.* / [linea tipografica] / All'illustriss. Sig. Sebastiano Paride, Conte di / Lodrone, Sig. del Castel S. Gioanni, / Cauallier, &c. / [marca: quercia su tre colli con sole a sinistra; in cornice figurata, decorata con scheletri; motto: *Occulto gliscit*] / IN VENETIA, Appresso Domenico Farri. M. D. XCVI.

cc. V2r-V3v: epistola dell'autore a Sebastiano Paride di Lodrone (Venezia, 15 agosto 1596); c. V4r-v: *Argomento del Terzo Dialogo*.

1 Esemplare descritto: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 7.7.5.7. Seconda edizione: Venezia, Bartolomeo Alberti, 1600 (cfr. Edit16). Si è potuto inoltre consultare un esemplare mutilo di un'altra edizione per i medesimi tipi, datata 1609, presso la British Library di Londra (coll. 525 g 30).

DE' DISCORSI / MORALI, / Contra il dispiacer del morire, / DETTO / ATHANATHOPHILIA. / Dialogo Quarto. / CHIAMATO FILODOXO. / [linea tipografica] / ALLA CLARISS. SIG. CAMILLA SORANZO / Illustrissima Podestaressa di Crema. / [marca: quercia su tre colli con sole a sinistra; in cornice figurata, decorata con scheletri; motto: *Occulto gliscit*] / IN VENETIA, Appresso Domenico Farri. M. D. XCVI.

cc. Rr4r-[Rr7]v: epistola dell'autore a Camilla Soranzo (Venezia, 2 settembre 1596); c. [Rr8]r-v: *Argomento del Quarto Dialogo*.

DE' DISCORSI / MORALI, / Contra il dispiacer del morire. / Dialogo Quinto. / Detto Alithinoo, cioè scopritore di verità. / [linea tipografica] / All'ILLVSTRISS. & Reuerendiss. Mons. Marino Giorgi, Legato di N. Sig. in Fiorenza, / e Vescouo di Brescia. / [marca: quercia su tre colli con sole a sinistra; in cornice figurata, decorata con scheletri; motto: *Occulto gliscit*] / IN VENETIA, Appresso Domenico Farri. M. D. XCVI.

cc. [Iii8]r-[Iii9]v: epistola dell'autore a Marino Giorgi (Venezia, «il giorno della essaltation di S. Croce»); c. [Iii10]r-v: *Argomento del Quinto Dialogo*.

BREVE / TRATTATO / NEL QVAL MORALMENTE / SI DISCORRE QVAL SIA / la Pietra di Filosofi. / [linea tipografica] / ALL'ILLVSTRISSIMO / SIG. FEDERICO CONTARINI / Procurator di San Marco. / [marca: quercia su tre colli con sole a sinistra; in cornice figurata, decorata con scheletri; motto: *Occulto gliscit*] / IN VENETIA, M. D. XCVI.

cc. [Bbbb7]r- Cccc[1]r: epistola dell'autore a Federico Contarini (Venezia, 1 ottobre 1596).

1.1 Epistola di dedica del volume

[a2r] *Alla molto magnifica madonna Glissentia Glissenti*

Sogliono, carissima sorella, le preghiere fatte altrui, e massime da persone amate, facilmente gli animi disporre a condescendere alla voglia di chi prega, non potendo sopportar il vicendevole amore di veder chi ama supplichevole, senza concedere la desiata gratia. Perciò quando voi mi pregaste (allhora, che costà da voi mi ritrovai), che dovesse comporvi un qualche libro (in cui leggendo vi paresse come di ragionar meco, sì che con minor travaglio poteste sofferire questa mia lontananza) io non fui molto ritroso in consentire: pensandomi, che a compiacere, una mia sorella (ancor che giudiciosa et accorta molto) ogni cosa, per picciola o leggiera che si fosse, dovesse intieramente sodisfare. E massime confidato nella vostra gran benevolenza, solita di compiacersi d'ogni cosa mia, quantunque leggiera o di nessun valore. Ma tardi io mi **[a2v]** son avveduto di quel proverbio, che dice: «Chi promette in fretta suole pentirsi adagio». Imperciocché volendomi porre ad attendervi la promessa, molte difficoltà mi si sono fatte innanzi, le quali ad una ad una frapponendosi, non che tutte insieme, m'hanno reso più volte pentito d'havervi cosa veruna promesso. Conciosia che dovendomi io scrivere volgarmente, in lingua della quale non feci mai altra professione che per intender altrui et esser inteso, come è apunto la natia nostra; e vedendo che tutti quei che volgarmente scrivono fanno scelta delle più belle parole, e s'affaticano con ogni suo potere di Toscanamente favellare, son restato in questo all'impossibile di potervi cosa alcuna attendere. Secondariamente pensando al soggetto sopra che dovesse la promessa fabricare, non meno che della imperitia della Toscana lingua mi ritrovai intricato. Avenga che conveniente non era, che della mia professione vi ragionasse, come lontana da ogni vostra intentione, massimamente ritrovandovi sana, per la d'Iddio gratia; né meno, che di cose amorose, o di guerra, o d'altre simili materie e

revolutioni de gli animi e di stati vi facessi raccolta, poi che sono tutte cose poco lodevoli in persona curiosa, non che convenevoli allo stato vostro, o alla professione mia. Restavami solo una speranza di dover scrivere qualche cosa di divotione, sogget- |a3r| to, che suole per lo più dilettere le ben nate donne, e tutte l'altre persone, che sono allevate nel timor di Dio. Ma considerando poi, che non mancano in tal soggetto tanti, e tanti libri, scritti da celebri Autori, e massime da huomini santi, che possono a pieno sodisfare ogni divota, e curiosa mente, io mi rissolsi al tutto di non farne altro; volendo più tosto (come si suol dire) per vergogna rosso divenire, mancando alla promessa fatta, che per trattar di cosa, che soverchia fosse, o per altro sconvenevole allo ingegno donnesco, diventare pallido per lo meritato biasimo, o livido per dolore di non havervi saputo aggradire. Ma replicando voi, anzi importunando, che ogni promessa (si come l'honesto vuole) è debita, mi rissolsi finalmente, o bene o male che me ne seguisse, di scrivere d'ogni cosa un poco; si che io ne riducessi tanto insieme, che in parte al vostro desiderio potesse sodisfare. Non altramente di quel, che soglia far colui, che (ritrovandosi povero di ricchezza non havendo che presentare a qualche suo caro amico), si rissolve d'entrar nel suo povero horticello, et in quello raccogliendo diverse herbe, e fiori, tanti ne rauna, che bastano per presentare una insalatuzza al suo caro amico (la quale, quantunque sia delle foglie, e dei fiori dell'herbe del suo povero horticello, nondimeno non è men cara, non tanto per la qualità sua, quanto per l'animo di chi la dona, |a3v| a chi la riceve, di quello, che si presumea colui, che di cuore la dona). Così parimente io povero di bella lingua, d'invention e di soggetto, ma desideroso di compiacervi, son entrato nel sterile horticello dell'ingegno mio, e fra le cose altrove lette, et le immaginate da me son ito tanto raccogliendo hor quinci una favola, come un'herba, e quinci un'autorità, e moralità, che finalmente ho ridotto insieme questo libretto, come una insalatuzza per presentarvelo. Con questo adunque a voi ne vengo, e sodisfacendo a quanto io promettei, a voi, et a chi voi havete voluto, lo dedico, e ne faccio dono. Se questa mia fatica vi habbia ad esser grata, o no; e se ne dobbiate intieramente sodisfatta restare, son sicuro, che, se riguarderete il donatore, et l'affetto con che è stata ad instantia vostra impiegata, non vi potrà se non sommamente piacere: ma se all'opera vorrete mirare, come che da me cosa maggiore habbate aspettata, son molto dubbioso che piacer vi possi. Ma per che il fratello alla sorella suole esser caro, le cose anco da lui date non meno, et il vicendevole amore, et la fraterna benevolenza suole le cose picciole far parer grandi, e molto maggiori di quel che sono; et i parti delle persone amate, quantunque vili, o brutti sogliono a chi cara mente ama pia- |a4r| cer, et aggradire, per questa ragione voglio sperarne bene. Se all'affetto poi con che soglionsi gli amici donare si riguarda, chi potrà agevolmente spiegarlo? Intorno a questo basta dire, che dove gli altri scrittori non ardiscono mandar in luce le sue compositioni, quantunque vaghe, se non privilegiate, autenticate, e munite di nomi, e dedicationi a principali titolati, e signori, per haver (dicono) chi come padrini le diffendano dai maldicenti detrattori, e somiglianti huomini (che stanno sul mirar curiosamente le botte altrui, non scaricando mai alcun suo colpo), io confidato per la fede, che ho di voi, e per la generosità dell'animo, che sempre in voi scopersi non ho voluto in mia difesa (quantunque più d'ogni altro io m'habbia bisogno) altro che 'l puro, e sincero amor vostro, corrispondente al quale si trova questo mio affetto; poi che se a voi piacerà questa fatica parammi haver sodisfatto a pieno a quanto dovei, et a quanto deve l'huomo spogliato di terreni, et avari pensieri aspirare. Leggete adunque quest'opera, che di cosa che reale, e veramente è per tale riuscire ragiona, e discorre: che annuntia cosa, che ad ogn'uno (non eccettuando alcuno) ha da accadere una fiata, e però non meno a gli altri, che a voi, et a me appartiene, e parla: che finalmente discorre di cose diverse, di morire, di vivere, di guerre, d'amore, di bellezze, di favole, d'istorie, d'opinioni, di verità, et d'altre curiose |a4v| novità, tutte cose conformi all'universale saper vostro. Percioche con questa lettura (s'io non mi inganno), quando con l'una, quando con l'altra cosa, secondo, che variamente si trovarà disposto l'animo vostro vi potrete trattenerne, e dilettere; o come per passar tempo, o come pensando di ragionar meco, o veramente riguardando al senso interiore della lettera: il quale (il che fia meglio) per apprendere ad essercitarvi bene in questa vita, conforme e politica e

civile donna, a buona e vera Christiana, vi potrà se non giovare. Per tanto con quel buon animo ricevetela col quale volontieri ve ne faccio dono; e pregando Iddio per me, non cessate d'amarmi al solito vostro.

Di Venetia il lieto giorno di Santa Marina 1596
Vostro fratello amorevole
Fabio Glisenti

1.2 Nota ai lettori

[a11v] Io non scrivo nuova scienza, né meno faccio professione di bella volgar lingua; né cosa alcuna curiosa di sublimi ingegni vò dimostrando, eccetto che una certa pratica di ben vivere e di ben morire. Perciò in stile basso conforme al mio sapere et in lingua nostrana, come meglio ho saputo l'intention mia son andato spiegando, per farmi meglio intendere da chi mi mosse a scrivere. Non mi si opponghi dunque che quest'opera sia piena di errori e di mancamenti: perché pur troppo io so che in molte cose ho mancato, sì perché io non mi trovo senza difetti, come che, ad altre cose che più premono intento, me ne sono molti della penna usciti, e per far di loro il numero maggiore non pochi lo stampatore ve n'ha aggiunti, e qualched'uno anco il correttore ve n'ha lasciato. Per tanto se le similitudini saranno improprie, se le novelle non compieranno di esemplificare, se le materie riusciranno intercese, se diverse cose saranno poste in tavola, ma non ben stagionate, né co' suoi sapori diligentemente acconcie (tutte cose che fanno nausea a gli elevati ingegni), il tutto sia riferito al mio poco sapere, o a simile inavvertenza: dalla quale non molto mi son guardato, non scrivendo io a chi, svogliato, di tante delicatezze attende, ma sì bene a chi con sano appetito di mangiare qualunque cibo per togliersi la fame, con desiderio aspetta. Aviso però tal uno, che fuor de i termini della modestia più tosto calunniarmi, [a12r] che riprendermi volesse, che habbia risguardo di non incolpar me se nelle parole e nei concetti sarò stato basso, incostante, diminuto, dubbioso e vario, o di somigliante difetto tassare, se egli non si ritrovarà altresì nelle attioni sue molto circospetto, saldo, buono, e compitamente virtuoso. Perché se maggior difetto è il far il male che il dirlo, con poca coscienza chi fa il male potrà dolersi, o tassarmi del mio scriver male, e non conoscendo il suo difetto maggiore, vorrà censurare il mio, che minor si trova. Forse risponderà questo tale, che le operationi sue, quantunque cattive, sono private, ma lo scriver mio male è publico. Io lo confesso; ma riguardi costui alle cose scritte, e non al stile, o alle parole: ché se farà la centesima parte delle cose da me scritte, si potrà uguagliar a Socrate. Quello di che voglio scusarmi con benigno lettore è che, introducendo io a ragionare la Ragione, et il Senso, m'è stato forza toccare universalmente (come è costume della Ragione) ogni humano stato, et a qualche particolare scendere (sì come è ufficio del Senso). Se in questo dunque così fatto dire avesse offeso l'orecchio di chiunque sia persona publica, o privata, così intorno alla religione, buoni costumi, come a i titoli, o degnità mondane; sì che, o riprendendo troppo ardito, o lodando meno efficace io fossi stato, che questo non è riuscito per mia cattiva intentione. Perché intendo, che il tutto sia preso da me detto in quella buona parte, come appunto è stato il pensier mio; essendo che vivo legitimo professore sotto la Chiesa Romana Catolica e Santa (quantunque forse più d'ogni'altro indegno, e peccatore), dalla cui dottrina et osservazione non intendo in cosa alcuna per minima che sia di separarmi. Questo al lettore amorevole ho voluto avvertire. Perché quantunque il tutto sia stato con diligenza revisto, non si può però alcuno promettere di trovarsi così accorto e circospetto nello scrivere, che alcuni dal suo dire, e massime i cattivi non ne possino ricevere qualche scandolo.

1.3 Argomento dell'opera

[A1r] Anchor che paia, magnifica sorella, che ad un certo modo in comporre questi dialoghi, siano riusciti i ragionamenti come all'improvviso mi sono venuti nella penna, havendoli ad instantia vostra questa vernata composti, hebbi nondimeno tuttavia pensiero in ragionando di così spiacevole soggetto, come di Morte (il quale per se stesso, e per la poca facondia mia havrebbe potuto arrecare tedio, e noia a chi lo leggesse) d'intraporvi in proposito alcune cose piacevoli e curiose, e parimente molti versi di famosi e conosciuti Poeti, a fine che, quel poco di diletto di curiosi pensieri, e quei versi fra mezzo li spiacevoli ragionamenti ricordati, togliessero in parte la noia, ch'incontrare si potesse; e facessero volenteroso ciascuno di leggere quello, che può apportare beneficio, quantunque al senso spiacevole riuscisse. A guisa del buon medico, il quale volendo porgere allo infermo salutarifer medicina, dubitando che per l'amarezza non la pigli, vi mescola alcune cose dolci, et al gusto soavi, per farnelo volenteroso, o meno ritroso nel pigliarla. Fu parimente il mio pensiero di rapresentarvi innanzi agli occhi come una tragedia delle attioni humane, le quali il più delle volte vanno terminando in fine mesto, e miserabile; con pensiero che si apparasse dal canto nostro a ritrarle in una comedia, il cui fine riesca lieto e pien di gioia. Per tanto ho diviso questa operetta in cinque dialoghi, o cinque giornate, come in cinqu'atti di tragedia, co' quali andiamo componendo nella vita nostra tutto il progresso di lei, dimostrando le passioni, e gli accidenti, ch'ogn'or l'accompagnano. E sono questi cinqu'atti o dialoghi corrispondenti a cinque nostri sentimenti, co' quali andiamo regolando le attioni del viver nostro, attratti per lo più da gli appetiti loro, sovente aiutati dal senso comune, e talhora, ma di rado, guidati dalla Ragione.

Il primo dialogo si può assomigliare al sentimento del vedere. Perché essendo l'occhio instrumento della vista, e spiritalmente la sua operatione facendo (che per ciò è fra tutti i sensi il più nobile, come quello, che ha maggior forza di muovere gli affetti, o all'amore, o all'odio, onde sovente viene detto porta del [A1v] cuore, messaggero dell'animo, e specchio della mente) può commodamente rassomigliarsi al primo dialogo, in cui ragionandosi, e discorrendo più secondo la ragione, che secondo il senso, viene ad un certo modo la cognitione, che si ha per via di ragione, ad imitare l'instrumento della vista; il qual opera e conosce le cose visibili con spiritale operatione, quasi lontana dal sentire.

Il secondo può commodamente rassomigliarsi al Gusto. Perché, si come il senso del gusto si diletta di cose gustose, senza osservanza di ragione, di natura, o di legge; e di quelle stesse, che in sé gusta, senza volerne da altro sentimento prova; così il secondo dialogo introduce, e rapresenta certa conditione di gente, la quale havendo gustata questa vita nel palato della propria voglia, si diletta del presente gusto, senza curiosità d'intenderne più oltra; non osservando ragione, o legge; né meno considerando il fine, per cui la vita sia fatta gustevole e grata: ma solo contentandosi et appagandosi del piacere che sente nel gustarla.

Convieni il terzo col senso dell'Udito. Imperoché, si come questi essercita la sua operatione mediante l'aria percossa da qualche suono portato all'orecchio, et in questa attione facilmente si può ingannare, pigliando bene spesso un suono per un altro, onde n'è nato quel proverbio che dice «Chi parla per udita, aspetti la mentita». Ma di più essendo l'Udito più nobile del Gusto, come che per suo mezo l'huomo apprenda le discipline, et impari a ragionare, così il terzo dialogo introduce e rapresenta persone più essercitate, e giudiciose, le quali, se ben nelle attioni loro s'ingannano, nondimeno con certe loro ragioni e scuse vannosi facendo il male minore, e mostrano probabilità ne' sentimenti loro.

Si può assegnare il quarto dialogo all'Odorato. Per che si come di questo il sentimento si fa per mezzo d'aria infetta di qualche odore, che non è altro che un vapore, che dalla cosa odorata si leva, il quale però non assicura il sentimento della sostanza della cosa; così il quarto dialogo introduce e rapresenta una donna, la quale, in apparenza discorrendo bene, mostra nella vita humana una tenuta opinione, riputata per buona, non penetrando nella sostanza della verità, ma così superficialmente contentandosi d'haverne tal opinione,

appunto come fa l'odorato del vapore grato o noioso, che riceve, senza passar nel conoscimento della cosa odorata.

Il quinto et ultimo dialogo ha convenienza con il senso del Tatto. Il quale per esser sentimento che manco de gli altri s'inganna, et così necessario, che ogni animale è animale per questo sentimento del tatto, come ben dice Aristotele, e parimente così certo, che n'è nato quel volgar detto che dice «te lo farò toccar con mano»; così il quinto dialogo introduce huomo letterato e professore di scienze, il quale col lume della fede, e con l'esempio della sua morte viene a scoprire la verità, facendoci toccar con mano quanto nelle at- [A2r] tioni nostre, e ne gli alti sentimenti ci troviamo ingannati.

E ben che questa assomiglianza di questi cinque dialoghi applicata a cinque sentimenti potrebbe bastare per iscoprire la mia inventione, nondimeno, per non allontanarmi molto dalla prima similitudine, ch'io feci, con rassomigliare questa operetta ad una tragedia delle attioni humane, mi pare con più alto sentimento di così dire. Chesi come nella Tragedia si trovano propositioni facili, varie attioni, e fine doloroso; come che nel primo atto si propongano i pensieri, le deliberationi, & i fatti d'huomini illustri, e persone di grado; nel secondo si vadino disponendo varie attioni secondo la diversità de i pareri; nel terzo accommodando le già disposte alle proposte fatte; nel quarto rivoltando sossopra ogni cosa, tutte le cose fatte si rendono sospette; e nel quinto con iscoprimento d'infelicità si terminano e conchiudono fini differenti da i proposti; così io volendo rapresentare questa Tragedia della vita humana, presi soggetto da questo illustre principe de gli animali; e suppongo che l'huomo stia con gravità a sedere, come dispensator, e giudice della sua vita, e delle sue attioni, ascoltando quei due Angeli buono, e cattivo, che lo vanno consigliando: overo (come dicono i Naturali) la Ragione, e il Senso. La Ragione dunque Reina delle potenze dell'anima va nel primo Dialogo proponendo all'huomo il fine, per lo qual egli è nato: la vita, che deve tenere; li travagli, che deve passare, e la eccellenza delle virtù, e della futura vita; acciocché a questa aspirando viva da huomo ragionevole, e non da bruto animale, sovrastando alle cupidità de' sensi, & operando virtuosamente. E perché la Ragione con efficaci prove, biasma, e confonde il Senso; il che si fa nel primo Dialogo; perciò emmi piaciuto chiamarlo Filologo, cioè amator di ragione. L'huomo poi, con tutto che habbia udito l'Angelo buono, overo la Ragione, la quale con buoni pensieri, duri rimordimenti, e prove efficaci lo va ispirando al bene operare; vuole nondimeno per ritrovarsi in sua libertà, attratto appresso da diversi appetiti, & grate promesse, udire anco il parere del Senso, overo dell'Angelo cattivo; a fine che poi deliberi secondo la sua voglia di seguire la ragione, o 'l senso, come più li piaccia. E questo si scuopre nel secondo Dialogo, il quale è chiamato Estisifilo, cioè seguace de' sensi. Imperciocche in questo s'introduce certa consuetudine humana appresa dall'uso de' sensi, senza articoli, od argomenti efficaci dal suo canto. Udito che ha l'huomo la Ragione, e il Senso, sta per al quanto sospeso, a cui di lor due debbia prestar credenza. Da l'un canto lo persuadono le ragioni vive propostegli dall'Angelo buono, dall'altro le promesse de' godimenti presenti offertegli dall'Angelo cattivo lo vanno allettando, finalmente egli appigliandosi al peggio, come che la natura in lui sia inclinata al male più, che al bene, si rissolve volontariamente d'adherir a sensi, compiacendosi ne i godimenti, e dilette loro. E perciò il terzo Dialogo si chiama [A2v] Eleutteron, cioè Libero Arbitrio, o libero volere, col quale egli si dà in preda a i sensi. Creduto che ha l'huomo all'Angelo cattivo, & ai sensi, e date le spalle alla Ragione, fa un habito nella sua credenza, e tiene, che questo sia il miglior habito, e la miglior via, a cui si dovesse apprendere; e tanto più in ciò si conferma, quanto che vede il mondo, e la maggior parte di lui così credere, e così comunemente havere posto in uso. Di modo che si forma una opinione nella mente, che questa tal sua credenza sia la migliore, che tener havesse potuto, e sia quella in cui si trovino le felicità maggiori. Percioche tiene l'opinione questa diffinitione, che sia una particolar credenza, o prosontione de gli huomini, e delle cose, senza vero fondamento di ragione. La dove ne nacque quella sentenza che dice «Opinion non fa mai senza abusione, / E la prima impression mai si cancella». Perché è difficile mutare l'opinione ne gli huomini, nascendo ella dalla lor propria elettione, e libero volere, il quale delibera a sua voglia;

perciò chiamo io il quarto Dialogo Doxacolutho cioè seguace d'opinione. Fermato (*sic*) che si ha l'huomo questa opinion nel capo, cioè che il viver mondano, il seguitar i sensi, e dilettersi in quelli, con procacciarsi felicità mondane, sia il meglio che far possi; vive baldanzosamente in questo suo pensiero, e vi fa tal habito, che poco cura qual si voglia ragione in contrario sia detta: & in questa sua falsa opinione così trascuratamente vive, che fin che non sopraggiunge la morte, non s'avvede del suo grand'errore, alla cui giunta poi scoprendosi la verità, che stava nascosta sotto la tela dell'opinione, macchiata dalle lusinghe de sensi, e vedendosi ad un tratto privo e spogliato di quanto s'havea persuaso; tardi viene a provare, che la opinione, in cui havea fondato le sue speranze è riuscita falsa; e che quella ragione cui prima non volle ubidire, consigliava il giusto, e honesto; e che quei sensi, che lo allettarono, gli persuasero il male; e che egli, poi che se gli accostò volontariamente, ne viene meritamente ad esser deluso. E perché tutte queste cose riescono vere, per ciò l'ultimo Dialogo si chiama Alithinoo, cioè verità, ovvero scopritore di verità. Di modo che la Ragione, che prima parla all'huomo, fa il primo atto di questa Tragedia humana; il Senso che persuade l'huomo fa il secondo; la Volontà che s'inchina a i sensi fa il terzo; l'Opinione dell'huomo, che habbia ben impiegato il suo volere fa il quarto; et la Verità che in fine nella morte del miser huomo si scopre fa il quinto. La dove parmi a sofficienza haver mostrato, che questa Tragedia humana habbia con cinqu'atti dato nobile principio, festevole mezzo, ma infelice compimento e fine. La quale se noi vogliamo ridurre in Comedia, fa di mestieri starsi nel nobile principio, sprezzare lo festevole mezzo, accioche il fine riesca lieto e gioioso.

1.4 Elenco delle novelle

1. Novella d'un giovane ardito il qual si risolvé di cercar la Morte per conoscerla, e di quello che gli avvenne trovata che l'hebbe [I.10]
2. Favola della Morte e dell'Infermità, le quali solevano per diporto andar alla caccia, e perché causa abbandonassero tal essercitio. E come si può ingannar il Senso nel giudicar della Morte [I.15]
3. Della grand'amicitia che tiene la Morte verso i mortali, e quanti favori gli faccia, e come nel maggior loro pericolo, ella con liberalissima pietà cortesemente li soccorra [I.21]
4. Persuade il Senso la Volontà sua padrona a credere all'Epicuro, il qual metteva la somma felicità ne i piaceri. E come consentendo ella per questo ne fu condannata all'inferno insieme con lui [II.6]
5. Contendono la Ragion et il Senso intorno al governo dell'huomo; et egli appigliandosi al Senso promette, divenuto che sia vecchio, darsi alla Ragione. Ma in quella etade, per l'uso contratto col Senso, non si sa emendare, come s'havea promesso [II.12]
6. Come un giovane volle sapere a che fine fosse nato, & inteso, che per morire, si rissovlé con un suo compagno di vestirsi da pellegrino, et andar all'heremo. E come il Mondo li incontrò per deviarli dal viaggio, ma eglino lo fecero restar confuso [II.18]
7. L'huomo ripreso della Ragione, chiama a consiglio i Sensi suoi, et eglino persuadonlo a cacciar la Ragione di casa, e viverse contenti senza di lei, il che facendo egli, fu dopo Morte cacciato all'Inferno [II.25]
8. Godono gli huomini, sono ripresi dalla Ragione, ma vien scacciata. Ella avisa la Natura. Questa vi manda la Verità, il Tempo, e finalmente vi va in persona, e non fa frutto. Viene la Morte, gli uccide, e li manda all'Inferno. La Natura con loro parla, et eglino la maledicono [III.6]
9. Mostra l'Angelo cattivo al Senso come debbia allacciar i giovani, gli huomini, et i vecchi. S'oppono al Senso la Ragione destata dall'Angelo buono. Ma in fine i giovani per i piaceri, gli huomini per l'ambitione, et i vecchi per l'avaritia, si lasciano dal Senso condurre all'Inferno [III.11]

10. Si lamenta la Madre Natura che il Tempo e la Morte gli tolgano tutti i suoi figli. Il Tempo la consiglia di quello che far deggia per non lasciarli al tutto morire. Ella manda la Ragione ad avisarli: ma eglino non vollendo darle orecchio, sono dalla Morte scacciati all'Inferno [III.17]
11. Partonsi le Gotte dalle ville, ove solean habitare, e vanno ricercando miglior habitazione; arrivano ad un'hosteria; trovano i Ragni, i quali per lo stesso eransi posti in viaggio; cenano insieme, e deliberano di cambiar padroni; andando le Gotte a star nelle città co' ricchi, et i Ragni nelle ville, co' poveri contadini [III.22]
12. Un Giovane desideroso di conoscer la Fortuna va per questo alle corti dei prencipi, alle fiere di mercanti, e finalmente la ritrova in India. Parla con lei, e rifiuta i suoi doni come instabili e leggieri [III.27]
13. Contendono la Sanità, la Fortuna e la Voluttà qual di loro faccia l'huom felice: vanno dall'Opinione et dalla Sapientia per haver il lor parere: e si rissolvono al detto dell'Opinione [III.34]
14. Camina l'Huomo per la via de' sensi. Vien minacciato dalle Parche, che filano la sua vita. Egli se ne fa beffe. Viene la Morte, e l'uccide. E la Giustitia lo condanna all'Inferno [III.40]
15. Un padre per lasciare ricchi i suoi figliuoli diventa avaro. Muoiono per voler de Dio i figliuoli. Cresce maggiormente nel padre l'avaritia. Vien ripreso dalla Ragione senza frutto. Finalmente venuto a morte lascia herede un suo Nepote, che il tutto si consuma con le meretrici, e si riduce all'hospitale [IV.5]
16. Si lamenta l'Anima della ingratitudine del Corpo suo marito, e desidera di abbandonarlo: viene avvertita dalla Ragione sua camariera. Et ella con pazienza sta aspettando la Morte, che venga a farle far divortio [IV.10]
17. Due Adulatori lodano grandemente un ricco, fin tanto, che ha da spendere, e poi l'abbandonano. Caduto egli in miseria ricorre a loro, per riceverne aiuto. Mostrano di non conoscerlo. Onde il meschino per non morirsi di fame è forzato andarsi mendicando, e muore in estrema miseria [IV.15]
18. Contendono la Morte e la Fortuna qual di loro sia più grande. Si compromettono in Giove. Et egli assignandole certe conditioni finalmente sententia in favore della Fortuna [IV.20]
19. Contende lo Spirito marito con la Carne sua moglie per levarla da molti, et alzarla alle cose del Cielo. Ella si diffende, e con sue dolci parole e vezzi lusinga il Marito, sì che egli si converte alle cose terrene. Ma finalmente ambedue vanno all'Inferno [IV.25]
20. La Morte si innamora del Corpo humano, ammogliato colla Vita allhora nato. E per haverlo per marito, lo va ogn'hora seguitando, fin che abbandonato dalla moglie, se lo prende, e lo si gode in pace [IV.30]
21. Dubita la Imaginatione intorno alle cose predicate dalla Fede. La Ragione priega l'anima, che le riveli il vero. Et ella in sogno le fa vedere un'anima condannata dal supremo Giudice all'Inferno, e la cava di dubbio [V.5]
22. Un giovine per sapere se era vivo o morto andò errando per lo Mondo; finalmente capitando in un cimiterio fu accertato da un defonto, che la presente da noi chiamata Vita non è altro che Morte [V.10]
23. La Morte vuole sapere in che concetto sia appresso le genti. Trova che la maggior parte pensa alla vita, et la minore a lei; per lo che cagiona la morte a quelli, et a questi la vita [V.15]
24. Muoiono alla Opinione i proprii figliuoli. Ella va per lo rimedio dal Oracolo. Dice egli che si provveda di nutrice giusta. Piglia ella la Natura, la Fortuna, e la Vita: ma si scoprono non esser giuste; prende finalmente la Morte giustissima; ma ciò non ostante se ne muoiono [V.20]
25. Va la Virtù allettando ogn'uno nel suo amore; muovonsi i Delitiosi per conquistarla, ma non vogliono durar fatica, la quale non ricusano i Solleciti, et la ottengono [V.25]

26. Si risolve un Giovane di fuggir la Morte, camina al paese di Lungavita, ma in ogni luogo in lei si incontra. Torna adietro e trova una Vecchia, e per certo prezzo toglie a portarla, e da lei soffocato resta [V.30]
27. Si duole lo Sdegno con la Ragione sua padrona, che sia soggetto al morire. Ella col mezzo della Sapientia e della Prudentia lo va consolando. In fine alla Contemplatione della Morte, s'acqueta e si consola [V.35]
28. Si lamentano i Metalli della tirannide dell'huomo; e si burlano del suo desiderio; e fanno fra di loro congiura di non lasciarsi mai trasmutare da lui in quello, che ei desidera [*Trattato*, 5]
29. La Ragione conduce la Sperienza alla Fiera della Vita humana, e gli fa vedere il banchiero, che è la Morte, la qual facendo la prova d'ogn'uno, secondo i meriti lo spedisce all'altro mondo [*Trattato*, 10]

2.

LA RAGIONE / SPREZZATA, / Fauola Tragica Morale / *Dell'Eccellente Sig.* / FABIO GLISSENTI. / [marca: veduta di città in cornice figurata; motto: *Quid ultra quaeris?*] / Serraualle di Vinetia, MDCVI. / Presso Marco Claseri. / *Con Licenza de' Superiori.*²

cc. 189 [i.e. 203, 1]; in-12°; segn.: A12-R12; impronta: - a-l- aia- tio; DiAl (3) 1606 (R). Cc. 2r-4v: epistola di Fabio Glissentì a Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova (Venezia, 6 giugno 1606); cc. 5r-7v: *L'Auttoe alli lettori*; cc. 8r-9v: *Argomento*; c. 10r-v: *Persone che parlano*.

PROLOGO: Angelo custode.

PERSONAGGI: Lucifero prencipe dei demoni; Calcabrina, Malacoda, Farfarello demoni; schiera di demoni; Uomo monarca del mondo; Udito, Riso, Odorato, Gusto, Tatto (cinque sensi, servi dell'Uomo); Anima moglie dell'Uomo; Memoria, Volontà, Ragione (serve dell'Anima); Natura madre di tutti; Tempo; Atropos, Cloto, Lachesis (le tre Parche); Coro; Verità; Incantatore; Giustizia; Morte; Genti diverse; Anime; Dannati; Coro sei sette pianeti (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno) e delle sette età dell'Uomo (Infanzia retta dalla Luna, Puerizia da Mercurio, Adolescenza da Venere, Gioventù dal Sole, Virilità da Marte, Vecchiezza da Giove, Decrepità da Saturno).

SCENA: «la scena è il Mondo».

2.1 Epistola di dedica

[A2r] *Alla Serenissima Madama Leonora, duchessa di Mantova.*

Sogliono, Serenissima Signora, quelli, che altrui dedicano opere, attenderne per lo più e lode, e premio; così e per l'inventione, e soggetto dell'opre dedicate, come per lo valore, et eccellenza della persona, a cui le dedica- [A2v] no, sperando con l'un fine acquistarsi favori, e premio; e con l'altro sotto il felice nome altrui farsi famosi, e sotto l'altrui lode esser stimati lodevoli. Io veramente, Sereniss. Signora, a dedicarle questa mia operetta non sono stato mosso da alcuno di questi fini, poscia, che beniss. conosco le molte imperfezioni, che

2 Esemplare descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 1809. Non esistono altre edizioni del dramma.

in questa si ritrovano; sì che in qualche parte son più tosto degno di biasimo nell'haver dimostrato soverchio ardire di dedicare a |A3r| V. Altezza così imperfetta compositione; come che anco non mi convegna riceverne lode sotto il suo felicissimo nome (quantunque attissimo ad illustrarne chi ci sia) non volendo io divenir ambizioso nelle mie imperfettioni sotto la protectione della molto stimata autorità vostra, che so benissimo, che possono facilmente esser conosciute da chi fa professione di Poesia; di cui io non ne ho una minima cognitione, e per conseguenza non ne |A3v| faccio alcuna professione. Ma quello che veramente mi ha mosso a farle questo picciol dono non è stato altro (oltre le molte sue riguardevoli qualità) che l'haver inteso di lei una vita molto spirituale, e per Christiana religione molto esemplare. E perciò son entrato in pensiero, che questa mia morale operetta le dovesse piacere, e piacendole dovesse un giorno a comune utilità di chi brama viver spiritualmente e da huomo da bene, confor- |[A4]r| me alla moralità Christiana, con tutte le sue parti farla rappresentare. Perché quantunque, nascente ancora, sia stata da alcune Verginelle qui in Vinetia recitata, le quali ancorche povere di scena, d'apparato e di luogo conveniente, le habbino acquistato molta riputatione, e (quello che più importa) molti trascurati del suo bene habbino ridotto con tal rappresentatione a miglior vita; nondimeno io non curandomi del primo effetto, ma del |[A4]v| seguito profitto, mandandola alle stampe a V. Altezza l'ho voluto offerire; sicuro, che a lei non manca né sapere, né potere di farla nel decoro conveniente a beneficio del prossimo interamente rappresentare. V. Altezza dunque a questo fine accetti il mio picciol dono, non riguardando alla bassezza sua; ma al fine liberalissimo, con cui gli viene a lei, e non ad altri offerto.

Di Venetia, a di 6 giugno 1606.

Di V. Sereniss. Altezza

Humilissimo servitore

Fabio Glissentì.

2.2 Nota ai lettori

|A5r| *L'Auttoe alli lettori.*

Forse vi maravigliarete, Lettori amorevoli, che io habbia dato licenza allo Stampatore di oublicare questa mia Operetta, conoscendosi apertamente quanto ella sia difettosa, così nella compositione, o vogliamo dire inventione, come nella stessa arte Poetica, che a tali opere si ricerca, sì come la sonorità de i versi, la scelta delle vaghe et leggiadre parole, gli essempli, o similitudini proprie, li traslati probabili e verisimili, con altri sì fatti ornamenti, che s'usano al di d'hoggi, accioché tali compositioni non solo hab- |A5v| biano forza di dilettere, ma anco di rapire a forza gli animi di chi leggono alla credenza, alla commiseratione, all'allegrezza, et altre così fatte passioni. Io in vero confesso, che questa mia rappresentatione ha tutti i sudetti, e molti altri mancamenti; poiché è fatta contra le regole di chi ha insegnato il modello di così fatte cose, e quanto all'attione rappresentata nella lunghezza della vita dell'huomo, e quanto all'altre circostanze, che vi si richiedono. Ma cessi homai questa meraviglia, col restar certi, che io non faccio professione di Poesia (essendo io occupato in altro più tedioso essercitio) come che mai non habbia studiato tal arte Poetica, o che meno per natura io me le trovi inchinato, poiché in verità confesso non haver mai a' miei giorni composto un tal sonetto, non che saputo render ragione di quello. Onde facilmente può esser vero che ella di tutti i mancamenti sia a soverchio ripiena. Sappiate |A6r| anco, che tal qual è questa favola me la posi a scriver un carnevale, per solo passatempo, come sogliono far tal'hora alcuni, che ritrovandosi a balli, quantunque non habbiano appresa l'arte del ballare, tuttavia o per diporto, o invitati si levano a danzare; così io per mio diporto solo (e poi con animo di consignarla, come ho detto, a certe dongelle dell'Hospitale di San Giovanni e Paulo, che fra loro la recitassero, come usano di fare in tempo di ricreatione) me la posi a scrivere non perché giamai havesse pensiero, che fosse

veduta in stampa, sapendo benissimo, che a tal fine mi sarebbe convenuto volgerla e rivolgerla, mutarla tutta da capo a piedi, e limarla con fattura tale, che mi sarebbero stati necessari gli anni di tempo, se io havesse voluto ricondurla a quel termine, che fosse stata degna d'andar per le mani de' Poeti, e huomini intendenti: e non in farla a trabocco nello spatio d'un mese, senza mai [A6v] più alterarla. Ma essendo pur ella stata dalle suddette damigelle recitata, o sia stata la gratia loro, o la buona fortuna mia, o l'uno, e l'altro insieme, è così piaciuta al mondo, che oltra la mia credenza anco a me con l'esempio altrui così mal concia non è dispiaciuta. Perché essendo ella, nello spatio di giorni vinti, stata recitata almeno otto fiata, quantunque in più luoghi da quelle sconcertata, et abbreviata, ha nondimeno così piaciuto a quelli, che l'hanno udita la prima fiata, che (dove io la stimai novella da raccontasi a femminelle) non se ne sono contentati se non l'hanno udita la seconda, la terza, e la quarta volta; e se tutto l'anno fosse stata recitata per il numeroso concorso senza dubbio havrebbe havuto sempre concitata udienza. Da questo così fatto applauso del popolo mosso lo Stampatore, m'ha tanto stordito, che io mi son mosso a dargliela, che ne facesse il suo volere. Hora qual quale essa si sia mostruoso cor- |[A7r] po, non però (se non prendo errore) manca al tutto del suo fine, che è di dilettere, e di apportare utilità.

Del primo, che habbia diletato, et apportato piacere a gli uditori, l'isperienza l'ha dimostrato, et il testimonio di quelli, che l'hanno udita ne rende indubitata fede; che sia stata utile, è cosa chiara, che quell'Hospitale per questa Rappresentatione ne ha havuto, in più volte più di due mila ducati in dono da i pietosi uditori. Ma parlando di quella utilità che deve essere propria di simili favole, che è del purgar gli animi da i vitij, & invitarli alla virtù; certamente, che utilissima è riuscita: poi che ha spaventato di sì fatta maniera molti, & altri posti in sì fatta consideratione de i fatti loro, che quello, che non hanno fatto molte, e frequentate persuasioni di eloquenti Predicatori, & le rigide ammonitioni di Prelati, ha fatto la presente rappresentatione, col porli innanti a gli occhi l'esempio del |[A7v] fine loro; che mossi più dall'esempio che dalle parole, si sono risoluti a confessarsi, e chiamarsi in colpa di molti eccessi loro, che per più anni se n'erano passati prima senza alcuna consideratione, o risentimento delle sue colpe.

Ricevetela dunque, benigni lettori, se non bella, se non artificiosa, almeno dilettevole, et utile: considerando, che da ogni vile compositione (ancor che abietta, e rozza) sempre se ne può cavar qualche diletto, et avvertimento che alla vita nostra può esser profittevole, e con ciò vivete lieti. A Dio.

2.3 Argomento

|[A8r] Fanno consiglio i Demoni di tirare l'anime de gli huomini all'Inferno, e per relatione d'alcune anime la giù scese, intendono la Giustizia esserne fuggita al Cielo, la Verità sbandita, e che non resta a gli huomini altra Virtù, che un poco di lume di ragione; e per ciò concludono di levargli quel poco di bene per mezzo de' sensi, acciò più facilmente cadano nell'Inferno, così in progresso seguitando il consiglio di quelli, si danno a tutti i piaceri de' sensi.

La Ragione di ciò avvedutasi, procura di far gelosa l'anima moglie dell'huomo (rappresentano [*sic*] per tutti gli huomini) acciò si ritiri con lui adietro da così rio camino. Ma ciò non |[A8v] giovando, la Ragione in persona riprende i sensi, e poscia con l'istesso huomo ne fa gran querela, minacciandogli l'Inferno, ma non facendo frutto, procura di porlo in spavento con certo specchio, che gli presenta, nel qual si veggono tutte le colpe passate, presenti, e future. Perloche venuta in odio a' sensi persuadono l'huomo, che le voglia dar bando di casa, così egli persuaso la discaccia, e si dà più che prima a licenziosa vita. La Ragion discacciata non resta però di tentar ogni via, per voler aiutare l'huomo, che così trascurato non passi la sua vita con tal pericolo d'andare all'Inferno, così trova la madre Natura, e l'avvisa del successo.

Ma ella acciecata dall'amor de' suoi figliuoli non le crede, perciò ricorre la Ragione dal Tempo, pregandolo, che quanto

prima mandi all'huomo la Decrepitate, in cui suol l'huomo lasciar il male, e darsi a buo- |
 [A9]r] na vita; ma non giovando ciò procura, che le Parche (le quali secondo i Poeti tessono
 la vita dell'huomo) gli facciano vedere la sua tela giunta al fine. Ma i sensi gli danno ad
 intendere, che con doni potrà corrompere le Parche di non compire la sua tela; ciò dunque
 riuscendo vano, va la Ragione per soccorso dalla Verità, la quale allegra presso la morte, e
 insieme con lei discopre all'huomo alcuni monarchi estinti per spaventarlo. I sensi allhor gli
 danno ad intendere, che sono stati incanti, onde egli per disfar quegli incanti fa chiamar il
 Mago, il qual havendo fatto lo scongiuro vien condotto all'Inferno da' Demoni, ma subito
 vien l'huomo riconfortato da i sensi, che gli danno a credere, che sia stato un nuovo incanto,
 e viene a tale, che si fa adorare per Dio. Allhora la Ragione vedendo riuscir vano ogni suo
 pensiero di poter ritrar l'huomo dalla cat- [[A9]v] tiva vita, prega Iddio, che mandi la morte
 a levarlo dal mondo, acciò non vadi moltiplicando in peccati. Viene la Giustitia dal Cielo, e
 comanda alla Morte, che l'uccida, poscia ella sententia l'anima sua all'Inferno.
 Allhora la Natura ritornando per vedere i suoi figliuoli, ritrova, che sono morti, e
 condannati all'inferno, e indarno si duole d'haver sprezzata la Ragione.

3.

IL BACIO / DELLA GIUSTITIA / E DELLA PACE. / *FAVOLA MORALE.* /
 Dell'Eccellentiss. Sig. / *FABIO GLISSENTI.* / Iustitia, & Pax osculatae sunt. /
 CON PRI I LEGIO [*sic*] / [marca: sibilla] / IN VENETIA, / [linea tipografica] /
 Appresso Giouanni Alberti, / M D C V II.

pp. 48; in 12°; segn.: A12-B12; impronta: - i.or e,o, a.io ChCh (7) 1607 (R). P. 3: epistola di
 Fabio Glissentì a Contarina Leoni; p. 4: *Persone che parlano nella favola.*³

PROLOGO: Angelo

PERSONAGGI: Pace; Ospitalità; Giustizia; Pietà ovvero Misericordia; Principe di Venezia;
 Ministro; Litigio; Birri; Coro di sette paggi e sette damigelle.

SCENA: «La scena è in Venetia, che da l'un canto rappresenta il Palazzo, da l'altro alcune
 case di private persone».

3.1 Epistola di dedica

[3] Alla Clarissima Sig. Contarina Leoni mia osservandissima.

Eccovi Clarissima Signora la Novelluccia, per le vostre fanciulle da me promessa. Ella è un
 picciol parto, anzi per dir meglio un rozo aborto di tre giorni. Voi col gradirla, le daretè non
 minor ornamento di quello, che sogliano far l'Orse lambendo i suoi mostruosi parti. Il
 soggetto è di quello, che più d'ogn'altra cosa bramo di vedere in questi tempi. Stimo per ciò,
 che a V.S. come a tutte l'altre Gentildonne non debbia punto dispiacere: ma se per caso, né
 per lo stile, né per il soggetto le riuscirà grata; si degnarà almeno di non rifiutare il mio
 buon animo: il quale vorria saper tanto fare quanto desidera a lei compiacere. E così Iddio
 la feliciti, et a me porga la sua gratia, come le dico il vero.

Di V.S. Clarissima,
 Affetionatissimo servitor
 Fabio Glissentì

3 Esemplare descritto: Londra, British Library, coll. 638.b.38.(2). Seconda edizione: Venezia,
 Angelo Salvadori, 1629.

4.

L'ANDRIO / Cioè / L'HVOMO VIRILE / Fauola Morale / *Dell'Eccellentiss. Sig. / FABIO GLISSENTI. / CON PRIVILEGIO. / [marca: sibilla] / IN VENETIA. / [linea tipografica] / Appresso Ciovanni [sic] Alberti. / M D C V II.*⁴

pp. 167, [1]; in 12°; segn.: A12-G12; impronta: - lio- ioi; rai? ChLi (3) 1607 (R). Cc. A2r-A4r: epistola di Giovan Giunio Parisio a Bartolomeo Buontempelli dal Calice (Venezia, 1 febbraio 1607); cc. A4v-A5r: *Argomento della favola morale*; c. A5v: *Persone che parlano nella favola*; c. 167r: madrigale di Giovan Giunio Parisio in lode dell'autore; c. 167v: due sonetti di Giovan Giunio Parisio a Bartolomeo Buontempelli.

PROLOGO: Libero Arbitrio

PERSONAGGI: Caristia cioè Grazia divina; Angeluro cioè Angelo custode; Lucifero principe dei demoni; Cacodemone cioè Angelo cattivo; Astaroth, Sarcodemone, Asmodeo, Cosmodemone (spiriti infernali); Andrio cioè Uomo; Fronimo cioè Intelletto, cameriere d'Andrio; Estisi cioè Senso, servo d'Andrio; Fantasma paggio di Fronimo; Cosmo cioè Mondo (Re); Pompilia cioè Pompa (Regina); Idoni cioè Diletto, Filotimo cioè Fasto (servi della Regina); Sarcodonta cioè Carne (Principessa); Ergia cioè Oziosità nutrice della Principessa; Filopotia cioè Crapula serva della Principessa; Coro delle sette virtù e dei sette vizi.

SCENA: «La scena è il Campo del Libero Arbitrio».

4.1 Epistola di dedica

[A2r] *Al Molto Mag. Sig. Bartolomeo Buontempelli overo Dal Calice suo Singolarissimo Signore*

Egli è gran tempo, magnanimo et generoso Buontempelli mio Signore, che per le rare, et degne sue qualità io amo, et osservo V.S. et che io desidero di farcele conoscere per affettionatissimo servitore; poi che fin quando mi trovava lontano di qua a Oderzo, patria mia, sentendo quando da questo lodare la benignità della natura vostra, la sincerità della vita, et la lealtà della vostra professione, la dolce affabilità, et la gentil maniera vostra di procedere con ogn'uno, onde non pur agguagliate, ma superate ancora i più famosi, et Illustri mercatanti dell'età nostra, per il chenon solo tirate i principali gentilhuomini di questa, et altre Città, ma i maggior Precipi, et Regi di tutto il mondo a ricercare, et tenere l'amicitia, et commercio vostro: quando da quello la divotion vostra, la pietà, e carità verso i poveri, la li- [A2v] beralità nel soccorrere e riparar i luoghi pii, et nel sovvenire e sollevare i miseri vergognosi per diverse disgratie, in gravissime sciagure, e calamità caduti: e dall'udir da altri altre tali cose di voi, sì come avien che per fama huom s'innamora, rimasi dell'amor vostro non leggiermente arso, et ferito. Finché occorrendomi questi anni a dietro di venir a Vinegia, e vedendo con gli occhi proprii (relatori assai più fedeli, che l'orecchie non sono) la magnificenza e lo splendore di tanti edifici, e sacri, e pii, con tante spese e fatiche da voi eretti per commodo e ornamento eterno della città, che di gran lunga superavano l'udito, e in somma tali che dinotano una generosità d'animo non già da mercante, ma heroico e regale e, quel che rende maggior stupore, o come dice il divin Tasso nel suo Goffredo dell'artificio del giardin d'Armida, *E quel, ch'accresce meraviglia all'opre, | l'arte, che 'l tutto fa nulla si scopre*, che qui si potrebbe dire *L'autore* etc. In niuna di tante vostre sì

4 Esemplare descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 1968. Seconda edizione: Venezia, Tommaso Ginammi, 1634.

degne opere si vide inscrizione alcuna del vostro nome, argomento evidentissimo che non a fine d'acquistar gloria mondana a tali imprese v'accingete, ma per puro zelo di pietà christiana e dell'honor di Dio. Mirando dico anzi ammirando oculatamente, et |A3r| in effetto quello, ch'a fatica a persone degne di fede potea credere, o pur imaginare; s'andò talmente in me crescendo la ferita, et l'ardor d'amore, che ne divenne in un tratto incendio, e piaga. Onde da indi in qua, come sogliono gli amanti fare, per mitigar la piaga, et rallentar l'ardore, sono andato sempre cercando, et procurando occasione di darne a conoscere, et scoprirle questo mio affetto. Così mi posi qual cacciatore al varco, tra le selve di queste librerie per trovar cosa degna secondo la mia professione, per poter comparirle innanzi con qualche dono; né mai ho potuto [r]intracciare altro che questa picciola fera, la quale è la presente Favola morale, titolata l'Andrio, cioè l'huomo virile, et invero se dell'intelletto, et dalla ragione non fosse domesticato, che altro sarebbe l'huomo, che una selvatica fera, e più crudele di tutte le fere? Hor questa sendomi stata data a vedere, e a correggere alla stampa, né solamente a ciò data, ma fattomene cortese, e libero dono dal suo Autore qual è l'Eccellentissimo Sig. Fabio Glissenti Filosofo Medico e a lui compatriota et amico, et a me amico et patron singolarissimo; sì che io potessi di lei disporre et farne quello che più mi piacesse, a chi più giustamente doveva ridonarla io, che ad un suo compatriota, et tanto suo amico, che |A3v| per quanto ho inteso dalla sua bocca, così lo stima e osserva, che lo essalta per unico splendore della commune patria, et nel suo arbitrio confida le proprie fortune? Poi per esser opera morale e pia, doveasi di ragione dedicare a persona parimente morata, e pia, come voi. Ultimamente essend'ella stata dettata a studio dall'autore in stile così dimesso, e humile, per accomodarlo al genio et capacità delle recitanti, che doveano essere le figliuole dell'Hospital de gl'Incurabili, a chi più si conveniva di voi? che tanto aborrite le pompe, che sembrate l'humiltà istessa, poi che facendo tesser così superbi panni d'argento, e d'oro, per vestir Regi, e Imperatori, ve n'andate voi coperta di pura e schietta lana? Oltre che descrivendosi in questo poemetto un huomo virile, cioè prudente, e forte, e sprezzatore di queste cose terrene e frali, e aspirante alle celesti e eterne, scorgendo io la gran conformità e somiglianza che haveva con voi, non punto differente da quella che ha la figura co 'l figurato, o l'esemplare con la sua Idea, poscia che voi, non meno di lui, dopo diversi assalti del Mondo, che con le sue grandezze v'invitava ad accettar titoli, e honori: dall'affluenza delle ricchezze, che vi adescava ad ampliarle, et finalmente dal commun nemico, che vi stimolava all'avaritia, e |[A4r| allo sparmio di quelle: voi coraggiosamente contra tutti portandovi, non solamente havete sprezzato i vani honori mondani, contentandovi di viver sempre nel vostro honesto grado di Mercatante; e fatto poco, o niuna stima di ricchezze terrene, se non quanto vi potessero servire per acquistar i tesori celesti: ma superato anco il commun nemico: di lui, del mondo, e di voi stesso vittorioso sete rimasto: ho giudicato a niuno meglio convenirsi di voi. Così a voi per tante ragioni dovuto lo dedico, et dono, per picciolo segno del divoto et grand'affetto mio, sendo sicuro di far con una sola carriera, et lancia tre colpi: cioè gratificar tre in un tratto, V.S., l'Autore, et l'opra. Che se anco da lei sarà triplicatamente gradito, per l'Autore dignissimo, per l'opera meritissima, et per il dedicante affettionatiss. ne attenderò anch'io triplicata gratitudine. Con che pregandole da N.S. triplicata prosperità, nell'animo, nel corpo, et nelle fortune perché possa multiplicare così lodevoli opre, le bacio triplicatamente le mani.

Di Vinegia il Primo di Febraro 1607.
Servitor affettionatissimo
Giovan Giunio Parisio.

4.2 Argomento

|A4v| Procura il Demonio d'impedire che l'huomo non possa andar al Cielo, per opra del Mondo, e della Pompa sua moglie. Questi per alletterarlo, acciò si avvilluppi nelle cose mondane fanno istanza di dargli per moglie la sua figlia Carne, promettendoli in dote

ricchezze, honori, e simili beni mondani. L'Uomo sopra di ciò prende consiglio dall'Intelletto suo cameriero, e ne vien dissuaso, sì che rifiuta le loro profferte. Sapendo il Demonio, che per [[A5]r] causa dell'Intelletto non gli riesce il pensiero, con malie lo fa impazzire, et intanto col mezzo del Senso conchiude il parentado col Mondo. Finalmente aiutato dalla Gratia Divina l'Intelletto, e ritornato in se stesso, distorna il padrone dalle conchiuse nozze e si fattamente lo persuade, che dopò alcune dispute confonde il Mondo, la Pompa, et la Carne. E così vittorioso rimasto vien coronato dalla Gratia divina, che in suo favor ritrova pronta.

4.3 Madrigale di G.G. Parisio in lode dell'autore

L'Andria, Terentio, tua gentil comedia,
conchiude in nozze giovenili ardori:
l'Andrio, Gliscensio, tua sacra tragedia,
o favola morale,
nozze et ardor carnale
distorna e cangia con celesti amori.
Specchio è quella di vitii giovenili,
e questa di virtù maschie e virili:
hor quanto i vitii la Virtute eccede,
tant'hoggi l'Andrio al Andria precede.
E tanto tu Gliscensio
sei più degno poeta di Terentio.

4.4 Sonetti di G.G. Parisio a Bartolomeo Buontempelli

Se di serici panni, e ricchi e belli,
d'argento e d'or è la tua merce degna,
per ornar duci, e re, perché l'insegna
d'un calice ne tieni, o Buontempelli?
O qual simbolo ha pur questo con quelli?
O co'l vestir il ber? Ah ch'ei n'insegna
la pietade e 'l desir, c'hoggi in te regna
di vestir non pur re, ma poverelli.
Né sol vestir, ma abbeverare ancora,
e pascere mendicanti et affamati,
citelle, convertite e chi Dio honora,
Con tal valo[r] chiamar forse s'udio
a sé tutti gli afflitti et assetati,
per ristorarli il gran figliuol di Dio.

Chi non sa quanto sia tua merce degna,
poiché nulla n'appar sopra i cancelli,
< . > i precipi, e i duci, o Buontempelli,
ch'altri non è, che quella a comprar vegna.
E chi quel che ne fai, miri l'insegna
del calice coperto, e saprà quelli
che d'essa pasce, e vesti i pastorelli,
ma di nascosto, come Christo insegna.
Poscia in paese di fabriche illustri,
con pensier alto, generoso e pio,
la Città accresci et orni; e i tempi illustri.

Così t'astringi, o gran Bartolo mio,
con magnanimi fatti et opre industri,
i prencipi meschin, la patria e Dio.

5.

IL DILIGENTE / OVERO IL SOLLECITO / FAVOLA MORALE. / *Dell'E. Sig. Fabio Glissentì.* / Al M. Magnif. & Illustre Sig. Bartolomeo / Buontempelli dal Calice. / [xilografia: aratore con buoi e la morte] / [marca tipografica] / In venetia, Appresso Gio. Alberti. 1608.⁵

pp. [16], 157 [i.e. 156]; in 12°; segn.: A12-F12, G14; impronta: - hato o.an a;a; La(I (C) 1608 (A). Cc. A2r-A4r: epistola di Glissentia Glissentì a Bartolomeo Buontempelli dal Calice (Venezia, 1 marzo 1608); c. A4v: sonetto d'incerto all'autore; c. A5r-v: *Argomento della favola*; c. A6r: *Moralità della favola*; c. A6v: *Persone, che parlano nella Favola*. Sul frontespizio ed in apertura di ogni atto vengono reimpiegate silografie tratte dai *Discorsi morali*.

PROLOGO: Diligente

PERSONAGGI: Anachia cioè Necessità; Acrivio cioè Sollecito suo figlio; Desiata cioè Commodity; Parergo cioè Ozioso suo figliolo; Aretia cioè Virtù Regina; Vaciano cioè Invido censore; Filotimi cioè Ambitione, Comazia cioè Lascivia (serve della Commodity); Ergo cioè Lusso, Filipno cioè Sonno (servi dell'Ozioso); Agripnia cioè Vigilia, Nisa cioè Sobrietà (serve della Virtù); Filoponia cioè Fatica castalda; Poverello; Capitano con birri.

SCENA: «la scena è dinanti al palagio della Reina».

5.1 Epistola di dedica

[A2r] Molto magnifico, et illustre mio Sig. osservandis., la cagione, che io figlioza vostra, habbia havuto ardire di far questo picciol dono alla V. Sig. M. Magnifica, et Illustre, della presente Morale Favola, da me, a questo effetto ottenuta da mio fratello, è stata, che volendola io mandarla in luce, acciò fosse veduta da chi si diletta di vivere virtuosamente; né occorrendomi a cui raccomandarla, che nella sua nascita promettesse per lei; mi è venuto in mente, che per due cagioni io non potevo trovare, chi meglio di V. Sig. in questo suo nascimento, la potesse allevare: la prima; che essendo V. Sig. stata mio padrino nella sacra confirmatione; et havendo veduto quanto amorevole, e grata mi si ha [A2v] mostrato sempre, ho fatto da tale sperienza giuditio, che questa non potesse havere alcuno più a proposito di lei, alla cui ombra, e sotto il cui nome potesse più felicemente andar intorno. L'altra di maggior importanza è, che havendo io letta, anzi trascritta tutta questa favola mi è parso di vedere un ritratto al vivo di tutte le attioni di V.S. introducendosi in questa un huomo diligente, sollecito, et industrioso; che di povera fortuna, con la sua industria, diligenza, e sollecitudine giunge non solamente a tanta altezza, che meritamente diviene ricchissimo, ma anco acquista la Regina Virtù, con tutto il suo Regno, e ne diviene assoluto Signore, ricevendo in dote la carità, la liberalità, la splendidezza, la bontà, e tutte l'altri virtuose qualità, che vanno sempre con quella illustre Regina accompagnate. Molti sono Illustre mio Signore, che hanno con [A3r] la loro sollicitudine, et industria acquistati grandi, et abbondanti ricchezze, ma però non hanno saputo acquistare la Regina Virtù, né meno procurarsi la dote di lei; poichè giunti a quel segno di esser divenuti dovitosi, et

5 Esemplare descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 97. Seconda edizione: Venezia, Bartolomeo Ginammi, 1643.

abbondanti, si sono fermati in quello stato, reputandosi d'havere fatto a bastanza; sì che se non hanno saputo disprezzar le ricchezze, come cose vili; non hanno men voluto dispensarle, come fa V.S. che tutte l'impiega in opere pie, in soccorrere i bisognosi, et in beneficio del prossimo: cosa che rende al mondo tanto maggior stupore, quanto che è solito di chi (non dirò di quelli, che senza fatica, & industria fanno acquisto delle ricchezze per via di grosse heredità) ma di quelli, che con le proprie fatiche, et industria le vanno conquistando, che sogliono per lo più amarle, tenerle care, et ansiosamente conservarle; e con tutto ciò, che |A3v| V.S. con le proprie fatiche, industria, sollecitudine, diligenza, solertia, accortezza, e sincerità l'abbia acquistate; nondimeno in lei con quelle è cresciuta la splendidezza, la liberalità, la carità, la magnanimità, et la prudenza nel sapersene ben servire; come fa appunto chi ben vive, e che conosce di non haver le ricchezze da Dio ad altro fine, che per esserne fidele dispensatore. Gratie veramente, che pochi le fanno conoscere. Onde se è gran meraviglia, che V.S. in breve corso della sua etade habbia fatto così grandi acquisti; alli quali pochi, o nessuno (se si riguarda alli sinceri, et honesti mezzi, che V.S. ha usato) ha potuto arrivare; veramente è molto maggiore stupore, che V.S. in tante grandezze assonta, non ne faccia altra stima, che d'esserne prudente dispensatrice, attendendo non ad altro col mezzo loro, che a contraccambiarle, e procurarsi le ricchezze eterne del |A4r| cielo. Scoprendo io per tanto in questa morale novella un vivo ritratto delle vostre nobilissime qualità mi è parso non dover convenire ad altri, che a V.S. questo ritratto, di virtuosa vita; di cui ella porge ad altrui un maraviglioso, e singolare essemplio. V. Sig. dunque gradisca l'animo, et l'affetto mio (non già per il dono, che per se stesso è picciola cosa), ma per lo vivo ritratto suo, che a pieno per certo vi si discopre; e con ciò desiderandole ogni bene, faccio fine, e le baccio le mani.

Di Venetia il 1 Marzo 1608.
Di V.S. M. Magnif. et Illustre.
Figliozza, et humile serva
Glissentia Glissenti.

5.2 Sonetto d'incerto all'autore

Altri con elegante, e vago stile,
Per lusingar l'orecchie a i scelti detti,
Spiegan tersi, e leggiadri suoi concetti,
Con soave cantar, dolce, e gentile.
Ma tu Glissenti con parlar humile,
Che a primo tratto par, che non alletti,
Purghi, misterioso, i nostri affetti,
Il bel coprendo sotto mostra vile.
Come in sé chiude roso, e informe sasso
Ricca miniera di finissim'oro,
Che a prima vista sembra inutil pietra:
Così tu, sotto stil negletto, e basso
Di moral disciplina ampio thesoro
Copri; che l'alme dal mal far arresta.

5.3 Argomento e moralità della favola

|A5r| *Argomento.* La Necessità induce un suo figliuolo chiamato Sollecito, a volere aspirare di pigliar per moglie la Virtù Regina. Questa dava il suo Regno in dote a chi le doveva esser marito, ma bisognava, che avesse certe conditioni, e qualità virtuose. All'incontro la Commodity donna ricchissima pretendeva volerla dare ad uno suo unico figliuolo herede, il

quale per esser ricchissimo sopra ogn'altro in quel Regno, si presumeva, che per le sue grandezze altri giamai non dovesse la Virtù prender in marito, che lui stesso; quantunque non havesse alcuna di quelle conditioni, che ricercava la Reina; ma intendendo l'Otioso (che così noma il figliuolo della Commodity) che la Reina inclinava a Sollecito, perché | **A5v**| in lui scopriva alcune delle conditioni dette, si risolve per mezzo dell'Invidioso dar la morte a Sollecito, e questo appostatelo con l'arcobugio, glielo sparò; ma riuscendo il colpo vano, e venuto a notita il mendatario si forma diligente processo dalla Reina, e si viene in un tratto ad iscoprire la cagione dell'homicidio, e parimente le buone qualità di Sollecito; onde la Regina confiscando i beni all'Otioso, e applicandoli a Sollecito; finalmente lo prende per marito, e gli dà il Regno in dota.

[**A6r**] *Moralità.* La Necessità suol fare l'huomo sollecito di se stesso: perciò si introduce in questa favola il Sollecito, che spinto dalla Necessità s'affatica per acquistar le virtù. All'incontro le commodità fanno gli huomini otiosi, sì che vorebbono apparer virtuosi, ma recusano poi d'acquistar le virtù, con le fatiche, che vi si ricercano. E quando veggono, che altri industriosi le vanno pur acquistando, dove dovriano imitarli, lor vanno detrahendo, e cercano de denigrar le lodi, che perciò ne meritano, perseguitandoli fin a morte. Ma infine il virtuoso sofferendo tutte le calunnie de gli invidiosi, viene a godere l'honore, che è premio della virtù, & gli otiosi mandati in bando.

6.

LA MORTE / INNAMORATA / FAVOLA MORALE / *Dell'E. Sig. Fabio Glissenti.* / ALL'ILLVSTRISSIMO SIG. / Henrico Vuottoni Ambasciatore del / Re d'Inghilterra alla Sereniss. / Signoria di Venetia. / [illustrazione = frontespizio del Dialogo primo] / [linea tipografica] / In Venetia, Appresso Gio. Alberti 1608.⁶

pp. 151 [i.e. 155, 1]; in 12°; segn.: A12-F12, G6; impronta: - o-o- tao. a.e, InEg (3) 1608 (A). C. **A2r**: epistola di Elisabetta Glissenti Serenella a Henry Wotton, ambasciatore inglese presso la Serenissima (Venezia, 1 marzo 1608); c. **A3r**: sonetto della medesima a Fabio Glissenti; c. **A3v** *Argomento della Favola*; c. **A4r**: *Allegoria della Favola*; c. **A4v**: *Persone che parlano nella Favola*.

PROLOGO: GINOSCORO cioè Pensa'l fine, corriero.

PERSONAGGI: Tanati cioè Morte; Lipria cioè Infermità nutrice; Antropo cioè Uomo; Zoì cioè Vita umana moglie dell'Uomo; Conupedia cioè Vanità serva della Vita; Fradmo cioè Discorso, Estisi cioè Senso (paggi dell'Uomo); Crono cioè Tempo; Cosmo cioè Mondo ostiere; Sofisma cioè Fraude moglie del Mondo; Topeia cioè Adulatione serva della Fraude.

SCENA: «la scena è nel paese stimato di Lungavita dinanzi l'albergo del Mondo».

6.1 Epistola di dedica

[**A2r**] All'illustrissimo Sig. et Patron mio colendissimo. Il Sig. Henrico Vuottone, degnissimo Ambasciatore del gran Re d'Inghilterra alla Serenissima Signoria di Venetia.

La Favola della Morte innamorata, di cui V.S. Illustrissima s'è molto compiacciuta, quando

6 Esemplare descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 1936. Seconda edizione: Venezia, Marco Ginammi, 1643.

la vidde rappresentare, a me donata dall'autore, ho preso ardire di mandar alle stampe, per farne dono a V.S. Illustrissima non perché io stimi che tale dono, come humile parto d'un mio zio, degno appaia, d'esser gradito da lei; ma per mostrarle qualche segno del mio grand'animo con cui riverentemente l'osservo e l'ammiro. Havrei voluto havere in procinto certo poema delle sue soprane lodi, concernenti così il valo- |A2v| re, la prudenza, la bontà, e splendidezza dell'animo suo; come quelle, che ella merita, come persona publica, stimata per le sue rare qualità, dal suo gran Re, più d'ogni altra degna d'una così honorata ambasciaria; ma poi, che questo non è in pronto; non ho voluto almeno restare di presentarle questa operetta, come cosa già fatta mia; essendo sicura, che sotto il suo felice nome caminerà ardita per le mani delle genti; mostrando chiaramente con l'essere a lei dedicata, che un'opera virtuosa, e morale non sarebbe piaciuta se non ad uno virtuosissimo, e moralissimo Signore. V.S. Illustrissima dunque si degni di gradire non il picciol dono, ma il grande affetto con cui si dona; ricevendolo con quel cuor sincero, con cui io le lo presento.

Di Venetia il I. Marzo 1608.
Di V.S. Illustris. humilis. serva
Elisabetta Glissenti Serenella.

6.2 Sonetto

Quel che fa 'l tempo, quel che la natura
Nel corso de l'età de l'huom mortale
Per far, che giunga al punto a lui fatale
Con cui de la sua vita il fin misura.
Glissenti tu, qual vaga depintura,
Lo scopri, sotto favola morale
Di Morte innamorata, che ci assale;
E la vita improvvisa anco ci fura.
Ma faccia quanto puote oltraggio, e scorno
A te la vita insidiando ogn'hora,
Il Tempo la Natura, o l'empia Morte,
Che non potrà giamai far ch'un sol giorno
La celebre tua fama se ne mora,
E che tue lodi al Ciel non se ne porte.

6.3 Argomento e allegoria della favola

Argomento. Antropo, cioè l'huomo per fuggire dalla Morte, che era innamorata di lui, si ritira con la sua famiglia nel paese di lunga vita. Et alloggia in casa del Mondo hostiero. Dove in apparenza da lui, e dalla sua moglie accarezzato molto, si promette per mezo loro di potere divenir felice: essendo la Fraude moglie del Mondo strettissima congiunta della Fortuna. Intanto la Morte seguitando l'huomo, pure nello istesso paese, isconosciuta, si trattiene sin tanto, che per mezo della Infermità sua nudrice, lo fa infermare a morte. Allhora il Mondo infastidito di più spesarlo, per levarselo dinanti, et per usurpargli tutto il suo havere, (dandogli ad intendere, che lo voleva condurre dalla Fortuna, acciò diventasse felice) si accorda col Tempo, (in casa di cui era alloggiata la Morte) di farla travestire da Fortuna, e così condotto l'huomo dinanti la Morte travestita, pensandosi l'afferrare la Fortuna incappa nella Morte di lui innamorata.

Allegoria. L'Huomo mentre, che sta in questa vita ad ogn'altra cosa pensa, che alla Morte, e come se avesse da vivere lungamente, procura con ogni ansietà di aggrandirsi in questo

mondo: promettendosi, giunto che si trovi nella altezza da lui sperata, di dover vivere lungamente felice. Ma tosto che egli si crede di trovarsi vicino alle commodità sperate, & agli alti suoi immaginati disegni, trova interrotti suoi pensieri, perché nel maggior fervore di quelli, quando meno si crede di trovarsi vicino alla Morte, pur allhora la incontra e vi incappa, & in un istante, rissolvono in nulla le sue alte chimere. per lo che la favola ci dà ad intendere, che dobbiamo pensare, che la morte ogn'hor ci segue. E che le cose di questo Mondo sono tutte vanità, quando si pensa al morire.

7.

L'ANDROTOO / *Cioè* / L'UOMO INNOCENTE / Favola Morale. / *Dell'eccellentissimo Signor* / FABIO GLISSENTI. / CON PRIVILEGIO. / [marca tipografica] / IN VENETIA / [linea tipografica] / *Appresso Marco Ginami*. 1616.⁷

pp. 192; in 12°; segn. A12-H12; impronta: - t-di eaa. o)0: EsLu (3) 1616 (A). Cc. A2r-A3v: epistola di Bartolomeo Ginammi a Marino Zane (Venezia, 12 settembre 1616); cc. A4r-A5r: *Argomento della favola*; c. A5v: *Persone che parlano nella favola*.

PROLOGO: Innocenza

PERSONAGGI: Lucifero principe dell'Inferno; Cacodemone cioè Angelo cattivo; Androtoo cioè Uomo innocente; Discorso, Arbitrio, Senso, Pensiero, Ricordo (sentimenti e servi dell'Uomo); Coscienza governatrice di casa; Rimorso paggio della Coscienza; Fragilità, Insitia (serve di casa); Metamonia cioè Vanità mondana, Epitimia cioè Concupiscenza (serve di Metamonia); Aginona cioè Superbia; Amartimo cioè Peccato padre di Metamonia; Penitenza.

SCENA: «la scena è la casa del cuore di ciascheduno, dove gli affetti interni, et esterni dell'huomo gareggiando a diverso fine, si risolvono finalmente dove lo stesso huomo vuole».

7.1 Argomento

[A4r] Va procurando il demonio con ogni suo potere la rovina dell'huomo; e perciò col mezzo dell'angelo cattivo assistente a lui (che va sempre suggerendo agli sentimenti dell'huomo, che i beni apparenti del mondo siano i veri beni, dove consista la felicità humana), lo induce all'amor delle vanità di questo mondo. Accioché in queste si immerga, e colpevole al fine se ne muoia. All'incontro vuole Iddio che l'huomo si salvi, et acciò da queste fallaci suggestioni del demonio non resti ingannato, gli ha dato il Discorso, la Coscienza, et il Rimorso interno, come censori acerrimi delle sue operationi. Da i quali avvertito, et ammonito per mezzo della Penitenza si riduce nello stato dell'Innocen- [A4v] za, per cui finalmente si viene a salvare, e questa è l'occasione della favole, come segue. Persuadono i sentimenti a l'huomo, che voglia prender in moglie la Metamonia, che è la vanità del mondo. Egli non pensando far male vi mette il pensiero, del che avvedutasi la Coscienza, et il Discorso (per mezzo d'una immagine miracolosa, la quale cangiava il viso al cangiar dei costumi di chi l'honorava), ritornano l'huomo (aiutandolo in ciò la Penitenza) nella sua prima innocenza. E questa essendogli molto lodata dalla Coscienza, e dalla Penitenza viene ad esser molto stimata da lui. Dil che avvertiti i Sentimenti danno a creder a lui un'altra volta, che la vanità del mondo sia l'innocenza amata da lui, e dal quelle lodata. E

7 Esempio descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 1962. Seconda edizione: Venezia, Marco Ginammi, 1643.

così facendola travestire, et imitar l'operationi della innocenza la suppon- |A5r| gono a lui, et egli credendo d'accostarsi all'Innocenza, un'altra volta si accosta alla vanità. Pur in fine per mezzo del Discorso, della Conscienza, e del Rimorso ravvedutosi del suo errore con l'aiuto della Penitenza viene a ritornarsi nello stato di prima. Dal che si comprende, che quantunque l'huomo habbia voglia di mantenersi Innocente, non può tuttavia senza l'aiuto del soccorso divino. Perché da i propri Sentimenti ingannato, e per la sua fragilità, e ignoranza molto debole, facilmente cade nell'amore delli affetti mondani. In tanto che, se col ragionevole Discorso, con la Conscienza, et con la Penitenza non viene soccorso, resta facilmente abbattuto, e vinto. E dove tal volta crede andarsi verso l'Innocenza, ingannato dalli propri Sentimenti s'accosta alle vanità mondane.

8.

LA / GIVSTA MORTE, / FAVOLA MORALE. / *Dell'eccellentissimo Signor / FABIO GLISSENTI.* / Con licentia de' Superiori, & Priuilegio. / [marca tipografica] / [linea tipografica] / IN VENETIA, *Appresso Marco Ginami.* / Alla Libreria della Speranza. 1617.⁸

pp. 104, [4]; in 12°; segn.: A12-D12, E6; impronta: - ile- tese a.i. ChVo (3) 1617 (A). Cc. A2r-A3r: epistola di Marco Ginammi a Bernardo Giordani da Venezia, guardiano di San Francesco della Vigna (7 ottobre 1616); cc. A3v-A4v: *Argomento della favola*; c. A5r: *Persone che parlano nella favola*; c. [E5]r: lista di *Opere stampate dall'Eccell. Signor. Fabio Glissenti.*

PROLOGO: il Curioso.

PERSONAGGI: Opinione moglie del Discorso; Pervicacia, Ostinazione (serve dell'Opinione); Discorso; Insizia figliuola dell'Opinione; Scienza moglie dell'Intelletto; Causa madre della Scienza; Intelletto; Sapere figliuolo dell'Intelletto; Morte.

SCENA: [non specificata]

8.1 Argomento

|A3v| Muoiono all'Opinione moglie del Discorso i suoi figliuoli: perché non havendo ella fondamento reale nelle cose sue assicurato dall'esser vero della esistenza delle cose, ma solo da certe probabilità, non può produr concetti fermi, e stabili di lunga durata, o simili: perché si scoprono in breve esser provenuti da cause non vere, e non permanenti. Al che non mirando l'Opinione, ma dando la cagione di tal mortalità ad altro, procura a tutta sua possa di far che per l'avvenire restino i suoi figliuoli, o immortali, o almen durevoli per molto tempo. E per desiderio di cotesto andatasene all'Oracolo per intenderne il rimedio, n'ebbe risposta, che se i suoi figliuoli havessero vissuto giustamente, che non sarebbero sì facilmente morti. Il che intendendo ella per una vita regolata, procura ad una sua figliuola, che unica le era rimasta di trovar una balia giusta, e così fa elettione della Morte. La quale in vero andava insegnando alla figliuola il giusto vivere, che è cagione, che si muore in |A4r| gratia de Dio, et indi non si muore di morte eterna, come muorono quelli, che ingiustamente vivono. L'Opinione vedendo la figliuola crescere prosperosamente le procura un marito figliuolo de la Scienza, la quale come ben accorta non vuole conchiudere le nozze, se prima non viene assicurata, che la figliuola non sia soggetta al morire, così per tempo, come i suoi fratelli; e parimente che si mostri docile a gli ammaestramenti del

8 Esempio descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 1732.

marito. L'Opinione per la prosperità della figliuola, promettendosi il tutto ne vive molto baldanzosa, quando all'improvviso invitandola la Morte a vedere la necessità del morire, la fa rimaner confusa facendole sapere, che bene non havea inteso le parole dell'Oracolo. Vedendo ciò la Scienza amica del Discorso, mossa a pietà che così giovane fosse rimasto vedovo gli offerisce in luogo dell'Opinione morta la Sapienza sua figliuola per moglie, così finisce la Favola, dandoci ad intendere, che l'Opinione, e i suoi pareri, che sono suoi figliuoli, perché non hanno l'esser reale, che consiste nell'essenza delle cose, e delle cause stesse, non durano lungo tempo, mutandosi bene spesso l'Opinione di parere: come veggiamo, che fanno quelli, che a cose probabili, e non dimostrative facilmente s'appigliano. Tutto ciò conoscendo l'Intelletto, che 'l Discorso gabbato dal parere dell'Opinione, ammira la Scienza come più vera, e che procede da reali fondamenti, da cause esistenti, et immediate, e che per lei renontia all'Opinione instabile, e mori- |A4v| bonda, gli consegna la Sapienza per seconda moglie Donna, che da veri fondamenti havendo l'essere, mai non si cangia né si muore. Per lo che si dimostra, che dopo haver l'huomo creduto per lungo tempo, che le cose vane di questo mondo, gli sono parse vere, ritrovandosi al fine ingannato dovrebbe tosto morire all'Opinione havuta, che ci insegna infallibilmente, che chi giustamente vive in questo mondo, et in questa breve vita, se va apparecchiando una vita eterna; che non mai può morire, sì come muore l'Opinione di colui che si crede, che nel Mondo si possa havere una lunga prosperosa vita, non che felice, et immortale.

9.

L'HORRIBILE / E SPAVENTEVOLE / INFERNO / DEL ECCEL. SIG. FABIO GLISSENTI. / Doue si discorre della poca consideratione, che si ha / d'intorno alle tremende pene di lui. / *E parimente si racconta, in quanti modi, & con quali sorti di / pene, conforme a i peccati, siano tormentate l'ani- / me de' dannati.* / Con l'autorità delle Sacre Scritture, notate in margine; / dalle quali ragioneuolmente si caua la sorte, / o qualità delle contenute pene. / *Opera dotta, curiosa, & utile, sì a' Predicatori, come a qual / si voglia conditione di persone.* / DIVISA IN CINQUE RAGIONAMENTI. / Con licenza de' Superiori, & Priuilegio. / [marca tipografica] / IN VENETIA, Appresso Marco Ginami. 1617. / [linea tipografica] / Alla Libreria della Speranza.

pp. [16], 520; in 8°; segn.: a8, A8-2I8, 2K4; impronta: - neta 23o- seer uaqu (3) 1617 (A).

10.

LO / SPENSIERATO / FATTO PENSOROSO / *Dell'eccellentissimo Signor / FABIO GLISSENTI.* / AVVENIMENTO MORALE. / CON PRIVILEGIO / [marca: figura femminile, probabilmente la Ricchezza, circondata da beni di vario tipo, rivolge lo sguardo verso il sole] / IN VENETIA. / *Appresso Marco Ginami.* 1617.⁹

pp. 210 [i.e. 204]; in 12°; segn. A12-H12, I6; impronta: - e,e- o.se a.i. TuMe (3) 1617 (A).
C. A2r-v epistola di Bartolomeo Ginammi a Pietro Contarini figlio di Alvise (Casali, 24

9 Esempio descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 1918. Seconda edizione: Venezia, Giovanni Antonio Ginammi, 1634.

settembre 1616); c. A3r: *Argomento della favola*; c. A3v: *Persone che parlano nella favola*.

PROLOGO: il Prologo.

PERSONAGGI: Spensierato giovane ricco signore; Discorso coppiere; Senso servo; Lusinghiero, Blandizioso, Trusillo Poeta, Rigatio oratore (adulatori); Frisilla, Bernice (meretrici); Rancisca Ruffiana; Prudenza Matriona; Sperienza madre di Prudenza.

SCENA: non specificata.

10.1 Argomento della favola

Un giovane ricco, non considerando come s'acquistino le ricchezze, dissolutamente vivendo è visitato da molti suoi amici, et amiche, tutte persone adulatrici, a i quali facendo di continuo lauti conviti, e donando prodigamente, discipò in brevissimo tempo il tutto, contra il parere del Discorso suo Coppiere, solo a persuasione del Senso suo paggio, e delli suoi falsi amici. Per lo che ridotto in miseria, confidandosi nelli suoi falsi amici, che lo dovessero soccorrere, da tutti abbandonato, è forzato ridursi all'Hospitale. Quindi havendo fatto del uo mal vivere l'Isperienza, consigliato dal Discorso, s'induce a darsi alla Prudenza, col cui mezo, vivendo più avveduto, ritorno pensoroso, et acquista miglior stato di prima.

11.

IL MERCATO / Ouero / La Fiera della Vita Humana / FAVOLA MORALE / *Dell'Eccell. Sig. FABIO GLISSENTI. / All'Illustriss. & Reuerendiss. mio Sig. / & Patron Colendiss. Monsig. / OTTAVIO RIVAROLA / Referendario dell'una e l'altra Signatura / di N.S. Papa Paolo V. / Con licenza de' Superiori, & Privilegio. / [marca tipografica] / IN VENETIA, MDC.XX. / [linea tipografica] / Appresso Marco Ginami.*¹⁰

pp. [14], 194, [8]; in 12°; segn.: A12-I12; impronta: - lele tea; a,a, PoMa (3) 1620 (R). Cc. A2r-A3v: lettera di Marco Ginammi a Ottavio Rivarola (Venezia, 1 febbraio 1620); cc. A4r-A5r: *Argomento et allegoria della favola*; c. A5v: *imprimatur*; cc. A6r-[A7]r: *la Sperienza fa il prologo.*; c. [A7]v: *Interlocutori che parlano nella favola*.

PROLOGO: Sperienza.

PERSONAGGI: Il Mondo soprastante della Fiera; Commodity sua moglie; Nobile; Dignità sua moglie; Barone del Imperio; Amartimo suo servo; Mercatante; Ricchezza sua moglie; Artigiano; Industria sua moglie; Pecunia serva; Sventura serva; Tempo; Sperienza sua figlia; Capitano; Alcuni servi del Mondo; Morte che non parla.

SCENA: «la Scena è dinanzi al Palaggio del Mondo nel cui gran Cortile si fa la Fiera de tutti i Viventi».

11.1 Argomento e allegoria della favola

[A4r] S'introduce un mercato, ovvero una fiera, che si fa in gratia della Vita humana, nel gran

10 Esemplare descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 294. Seconda edizione: Venezia, Bartolomeo Ginammi, 1643.

Cortile del Mondo, il quale è soprastante di essa. Vi concorrono tutti i Viventi, che sono trafficati in detta Fiera ad acquistar diverse merci, molti con le scienze (compresi sotto il nome di Barone del imperio), altri con nobiltà (sotto il nome di Gentilhuomo), alcuni col mestier dell'armi (significati dal nome di Soldato, o Capitano); infiniti col trafficare (compresi sotto il Mercatante); e non pochi con l'Industria (tutti accennati col nome dell'Artigia- |A4v| no) i quali tutti ad un certo modo comprendono tutte le condizioni, e stati delle genti. Tutti dunque venuti alla Fiera, cioè nel mondo, si affaticano chi dietro a' Principati; chi alle altre dignità: chi a cumular tesori, ricchezze, e cose simili, che gustano loro, & apportano diletto. E perché tutte queste cose si fanno a fine di vivere commodamente nel mondo; s'introduce la stessa Commodity moglie del Mondo, che si compiace d'esser vagheggiata, & è sommamente desiderata da tutti; sì che non contenti delle cose, che si trovano avere, vanno con ogni modo (forse anco illecito) procurando di haverla, e di goderla, immaginandosi di divenire allhora felici, quando lor venga fatto di poter ottenere la detta Commodity. E perché di rado avviene, che per quantunque ella sia da tutti ricercata, che alcuno compitamente l'ottenga, si introducono alcune burle fatte loro: perché in vece di ottenerla incontrano, chi nell'Infamia, chi nella Sventura, o altri simili incontri contrarii al loro desiderio. Ma con tutto ciò allettati i viventi dalle lusinghe di lei, e dalle promesse del Mondo stesso, così si lasciano dal proprio affetto trasportare, e così in lungo; che quantunque il Tempo, che velocemente corre, e la verace Ispienza figliuola di lui si affaticano di persuader loro la va- |A5r| nità appresa, eglino nondimeno trascurati nel resto, ma nel lor desiderio affascinati, non s'avvegono del loro errore, per fino che la Fiera non è giunta al suo fine; dove non è lecito più trafficarsi, ma conviene partirsi, morendo, da questa Vita humana. Nella qual partenza sono sforzati andarsene, senza poter portarsene seco alcuna delle cose, o merci acquistate: e se non nudi in tutto, almeno in povero farsetto involti. Il che ci dà ad intendere, che dovria ogn'uno, mentre si trova in questa vita, trafficare di quelle merci, che si possono portar seco al tempo della morte, come sono le buone opre, che ci possono servir per l'altra vita; e non di quelle che in quel punto ci abbandonano tutte, o almeno ci sono di aggravio, e ci lasciano dolenti, e sconsolati; addossandosi (che è il peggio) tante, e tante colpe, che per l'ansioso loro acquisto havremmo commesso.

12.

LA / SARCODINAMIA / Cioè / LA POSSANZA DELLA CARNE / Fauola Morale. / Dell'Eccellentissimo Signor / *FABIO GLISSENTI*. / *Con licenza de' Superiori, & Priuilegio*. / [marca: figura orante in cornice figurata; motto: *In deo est spes mea*] / IN VENETIA, MDC.XX. / [linea tipografica] / Appresso Marco Ginami.¹¹

pp. [14], 172, [8]; segn.: A12-H12; impronta: - i-Ma tio? o.e. CoLo (3) 1620 (R). C. A2r-v: epistola di Marco Ginammi a Giovanni Stanauser (Venezia, 22 gennaio 1620); c. A3v *Argomento della favola*; c. A4r: *Moralità della favola*; c. A4v: *Interlocutori che parlano nella Favola*.

PROLOGO: Prania cioè l'Inclinazione.

PERSONAGGI: Pneumo cioè Spirito marito; Procremo cioè Arbitrio maggiordomo; Fronimo cioè Intelletto segretario; Frontidocioè Pensiero coppiere; Sarca cioè Carne moglie dello Spirito; Mateota cioè Vanità; Estesia cioè Sensualità (serve della Carne); Logia cioè Ragione, Sinideta cioè Conscienza (governatrici di casa).

¹¹ Esemplare descritto: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 252. Seconda edizione: Venezia, Bartolomeo Ginammi, 1644.

SCENA: «la scena è la propria considerazione di ciascuno».

12.1 Argomento e moralità della favola

Argomento. Procura lo Spirito marito di ridurre la sua moglie Carne alle contemplazioni delle cose Celesti, e ritrarla dalle carnali vanità, per condurla al cielo. E con l'esempio d'Hercole (preso per lo Spirito), che faceva alla lotta col gigante Anteo (inteso per la Carne) che lo superò, quantunque egli pigliasse forza dalla madre terra, soffocandolo in aria; si dà a credere, anzi si vanta di voler far lo stesso con la sua moglie Carne: ma venuto alla prova et al contrasto, al fine il misero resta superato da lei. Dove si dimostra la gran possanza, che ha la Carne, come, che pochi le possano far compiuta resistenza, e se non con grandissima difficoltà superarla.

Moralità. Ogn'uno prova in se stesso quanto sia robusta e gagliarda, questa possanza della Carne, la quale non solo alle cure lascive ci sforza, ma anco all'altre cose, che pur si confanno a lei; come all'ambitione, all'avaritia, all'ira, alla gola, e somiglianti dilette carnali. In maniera che ella per lo più tiene soffocato, et immerso lo spirito nelle cose, che pur tutte si fanno a fine di contentarla. In tanto che nessuno, o almeno pochi, si possano dar vanto di poterla vincere, se non sono aiutati con spetial favore dalla gratia divina; il che si mostra nel fine della favola, quando lo spirito entrando alla carne, a lei s'accosta senza l'Intelletto, o Ragione, e senza la Conscienza, divini aiuti datici da Dio per poterla vincere.

13.

HABITI / DELLE DONNE VENETIANE / INTAGLIATE IN RAME / Nuouamente / da Giacomo Franco.

Edizione priva di indicazioni tipografiche (cfr. riproduzione anast. a c. di L. Urban, Venezia, Centro internazionale della grafica, 1990).

12.1 Epistola di dedica

Al molto magnifico et eccell.te fisico il Sig. Fabio Glissentì.

Ecco, molto Mag. et Eccel. Sig. ch'invio alla V.S. il disegno della meravigliosa città di Venetia in forma sferica, apunto vero ritratto del Mondo, la qual simiglianza è tanto dalla natura, et Arte fatta, simile a tutto l'Orbe della terra, che chi ben mira detto disegno, scuopre in un alzare di ciglia il Polo Artico, et l'Antartico insieme; ove si vede anco il Levante, et Ponente, con tutte le altri parti ch'in esso Mondo concorrono, circondata parimenti dall'Acqua in maniera che ben pare il continente tutto circondato dal gran mar Oceano. Qual è quel dunque sì privo della cognitione di Cosmografia, che non sappia il mondo tutto primieramente esser partito in tre parti, cioè Europa, Africa, et Asia; le qual parti tutte in un continente sono comprese, in maniera apunto, come è questa nobilissima Città. Sanno senza dubbio i Geografi che fuori del nostro contenuto, è l'America. Si vede anco fuori del corpo contenuto di Venetia esser la Giudecca, in guisa che risembra il nuovo mondo; le isole, et penisole con li scogli, et secche, ogn'un che mirerà il disegno vedrà il tutto corrispondere alla vera similitudine del Mappamondo, come è detto. Potrei ancora dire che le contrade fossero tante in numero, quante sono le Provincie del mondo; ma perché haveva animo di far un disegno maggiore di quello che è questo, et locar tutto sotto al suo Clima, et grado, sì in longhezza, come in larghezza, con la forma di tutta la machina mondiale (come anco

farò) degnasi per hora la Vostra Eccellent. accettare questo, et insieme diversi habiti di Donne Venetiane, con altri disegni di figure, quali per curiosità ho fatti, con intentione di farne maggior numero: ma stimolato dalle preghiere de miei amici, a dover dar alla stampa le presenti, mi risolsi satifare al loro volere; et ciò dovendo io eseguire, subito mi cadé in mente la V.S. perché so, quanto la si diletta di Pittura, Scoltura, et Disegno, diletto invero d'animo nobilissimo. Dal che ho preso ardire di far uscir alla stampa le dette figure, sotto il chiaro nome suo. Pregola dunque a non mirar al debil sogetto, ma alla diletitione de chi lo porge. Con che facendo fine di continuo a V.S. molto Eccellen. mi offerro et raccomando.

Di V.S. Affettionatiss. per servirla
Giacomo Franco

Bibliografia

1. TESTI¹

Della imitatione di Christo, e del disprezzo del mondo. Del venerabile d. Tomaso da Chempis, canonico regolare, volgarmente attribuiti a Gio. Gersono. Tradotti con nuova diligenza di latino in italiano, con le postille de luoghi allegati della Scrittura, che nell'altre impressioni non erano. Et aggiuntovi nel fine un breue modo di esaminar la coscienza mattina, & sera, & le figure a suoi luoghi appropriate, Venezia, Altobello Salicato, 1580.

Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imaginées, Lyon, Trechsel, 1538.

Nuovo Corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi, a c. di N. Newbigin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983.

Simolachri, historie, e figure de la morte, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1545.

Teatro del Quattrocento. Le corti padane, a c. di A. Tissoni Benvenuti e M.P. Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983.

Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma, a c. di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960-1962, 3 voll.

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll.

ACCETTO, TORQUATO: *Della dissimulazione onesta*, a c. di S.S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997.

AFTONIO: *Progymnasmata*, ed. H. Rabe, Lipsia, Teubner, 1926.

AFTONIO: *Aphthonii Progymnasmata idest praeexercitationes rhetorum [...] nuper a Ioanne Maria Cataneo latinitate donata*, Bologna, Caligola Bazalieri, 1507.

AFTONIO: *Aphthonii Sophistae Progymnasmata partim a Rodolpho Agricola, partim a Ioanne Maria Cataneo latinitate donata*, Parigi, Jean Mace, 1573.

ANDREINI, GIOVAN BATTISTA: *L'Adamo sacra rapresentatione*, Milano, Girolamo Bordone, 1613 (II ed., ivi, 1617).

ANDREINI, GIOVAN BATTISTA: *L'Adamo*, a c. di A. Ruffino, Trento, La finestra, 2007.

ARISTOTELE: *De memoria et reminiscentia*, ed. R.A.H. King, Berlin, Akademie Verlag, 2003.

ARISTOTELE: *L'anima*, a c. di G. Movia, Milano, Bompiani, 2001.

ARISTOTELE: *Poetica*, a c. di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza, 1998.

ARISTOTELE: *Retorica*, a c. di M. Dorati, Milano, Mondadori, 1996.

BALIOTTI, MODESTO: *Facilissimo modo di confessarsi e specialmente delle persone religiose et altre che spesso si confessano*, Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1580.

BEDA: *De schematibus et tropis*, in *Corpus Christianorum, Series Latina*, 123A, a c. di C.B. Kendall, pp. 59-171.

BELLARINI, GIOVANNI: *Breve prattica della coscienza raccolta da gravi auttori, nella quale con nuovo compartimento si dà un facil modo di esaminar in poco tempo lo stato di tutta la*

¹ NB: la bibliografia non include le opere letterarie di Fabio Glisenti, per le quali si rinvia all'appendice bibliografica e documentaria.

- conscienza, et è opera insieme a i confessori, et a' penitenti accomodata*, Venezia, Fioravante Prati, 1597.
- BONCIANI, FRANCESCO: *Lezione della prosopopea* [Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. 2237, cc. 96-109], in *Trattati di poetica e retorica...*, cit., III, pp. 237-253.
- BUONARROTI IL GIOVANE, MICHELANGELO: *La Fiera*, a c. di P. Fanfani, Firenze, Le Monnier, 1860, 2 voll.
- BUONARROTI IL GIOVANE, MICHELANGELO: *La fiera. Redazione originaria (1619)*, a c. di U. Limentani, Firenze, Leo S. Olschki ed., 1984.
- BUONARROTI IL GIOVANE, MICHELANGELO: *La fiera. Seconda redazione*, a c. di O. Pelosi, Napoli, Liguori, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1991.
- CAMILLO, GIULIO: *L'idea del teatro*, a c. di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991.
- CAMPANELLA, TOMMASO: *Le poesie*, a c. di F. Giancotti, Torino, Einaudi, 1998.
- CANEPARO, GIOVANNI MARIA: *Modo et regola che si debbe tener per sapersi ben confessarsi*, Brescia, Giacomo Britannico, 1593.
- CASONI, GUIDO: *Il teatro poetico*, Treviso, Angelo Righettini, 1616.
- CASONI, GUIDO: *Il giuoco di fortuna*, Venezia, Tommaso Baglioni, 1622.
- CASONI, GUIDO: *Ragionamenti interni*, Venezia, Tommaso Baglioni, 1623.
- CASTELMETRO, LUDOVICO: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Vienna, Caspar Stainhofer, 1570 (ed. a c. di W. Romani, Bari, Laterza, 1978-1979, 2 voll.).
- CASTIGLIONE, BALDESAR: *Il libro del Cortegiano*, a c. di W. Barberis, Torino, Einaudi, 1998.
- CICERONE, MARCO TULLIO: *Dell'oratore*, a c. di E. Narducci, Milano, Bur, 1997.
- CICERONE, MARCO TULLIO: *Topica*, a c. di T. Reinhardt, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- COMANINI, G.: *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, Mantova, Francesco Osanna, 1591 (cfr. *Trattati d'arte...*, cit., III, pp. 239-379).
- CORNIFICIO: *Cornifici Rhetorica ad Herennium*, ed. G. Calboli, Bologna, Patron, 1969.
- DEMETRIO: *Demetrii Phalerei De elocutione liber a Stanislae Ilovio Polono Latinitate donatus et annotationibus illustratus*, Basilea, Johannes Oporinus, 1552.
- DEMETRIO: *Sullo stile*, a c. di A. Ascani, Milano, Bur, 2002.
- DENORES, GIASON: *Breve trattato dell'oratore*, Padova, Simone Galignani, 1574, (in *Trattati di poetica e retorica...*, cit., III, pp. 103-134).
- ERACLITO: *Heraclidis Pontici Allegoriae in Homeri fabulas de diis, nunc primum e Graeco sermone in Latinum translatae, Conrado Gesnero medico Tigurino interprete*, Basilea, Johannes Oporinus, 1544.
- ERACLITO: *Questioni omeriche: sulle allegorie di Omero in merito agli Dei*, a c. di F. Pontani, Pisa, ETS, 2005.
- ERMOGENE: *Hermogenis Opera*, ed. H. Rabe, Stuttgart, Teubner, 1969.
- ERMOGENE: *Invention and method. Two rhetorical treatises from the Hermogenic corpus*, ed. G.A. Kennedy, Leiden, Brill, 2005.
- ERMOGENE: *L'art rhétorique*, a c. di M. Patillon, Paris, L'âge de l'homme, 1997.
- ESTELLA, DIEGO: *Il dispreggio delle vanità del mondo*, Venezia, Cristoforo Zanetti, 1575 [trad. Foresti].
- ESTELLA, DIEGO: *Dispregio della vanità del mondo*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581 [trad. Buonfanti].
- ESTELLA, DIEGO: *Dispregio della vanità del mondo*, Venezia, Giovanni Guerigli, 1601 [trad.

Peruschi].

- ESTELLA, DIEGO: *Dispregio della vanità del mondo [...] Aggiuntevi di nuovo le meditationi dell'Amor di Dio del medesimo autore*, Venetia, Giovanni Guerigli, 1604.
- ESTELLA, DIEGO: *Libro de la vanidad del mundo*, a c. di D.P. Sagüés Azcona, Madrid, Editorial Franciscana Aranzazu, 1980.
- FARINA, FRANCESCO: *La Dimne rappresentatione spirituale*, Venezia, Niccolò Misserini, 1610.
- FENARIO, PANFILO: *Discorsi sopra i cinque sentimenti; ne i quali si dimostrano le varie lor potenze, et effetti, e fin dove per lor mezo arriva l'intelletto humano. Con un trattato del medesimo delle virtù morali, dove con brevità si dichiara quale sia il vero loro fine*, Venezia, Giovan Battista Somasco, 1587.
- FILODEMO: *On poems*, ed. R. Janko, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- FILOSTRATO: *Vita di Apollonio di Tiana*, a c. di D. Delcorno, Milano, Adelphi, 1978.
- FILOSTRATO: *Apollonius of Tyana*, ed. C.P. Jones, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005-2006, 3 voll.
- FRANCO, GIACOMO: *Habiti delle donne venetiane*, [s.l., s.n., s.a.] (ed. anast. a c. di L. Urban, Venezia, Centro internazionale della grafica, 1990).
- FREGOSO, ANTONIO FILEREMO: *Opere*, a c. di G. Dilemmi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976.
- GARZONI, TOMASO: *L'ospidale de' pazzi incurabili*, a c. di S. Barelli, Roma-Padova, Antenore, 2004.
- GARZONI, TOMASO: *Theatro de' vari e diversi cervelli mondani*, Venezia, Paolo Zanfretti, 1583.
- GARZONI, TOMASO: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a c. di P. Cherchi e B. Collina, Torino, Einaudi, 1996.
- GHILINI, GIROLAMO: *Teatro d'uomini letterati*, Venezia, Guerigli, 1647.
- GIAMBULLARI, PIERFRANCESCO: *Regole della lingua fiorentina*, a c. di I. Bonomi, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- GIARDA, CRISTOFORO: *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Milano, Melchiorre Malatesta, 1626.
- GILIO, GIOVANNI ANDREA: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564 (in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, cit., II, pp. 3-115).
- GIOVIO, PAOLO: *Dialogo dell'impresie militari e amoroze*, a c. di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978.
- GIUSTINIANI, LORENZO: *Del dispreggio del mondo e delle sue vanità*, Venezia, Aldo, 1597.
- GLISSENTI, ANTONIO: *Dialogo del Gobbo da Rialto, et Marocco dalle pipone dalle colonne di S. Marco, sopra la cometa alli giorni passati apparsa su nel cielo*, [Venezia, s.n., 1577].
- GLISSENTI, ANTONIO: *Elogio per il serenissimo principe dell'illustrissima republica Venetiana, il signor Sebastian Veniero*, Venezia, [s.n.], 1577.
- GLISSENTI, ANTONIO: *Il summario delle cause che dispongono i corpi de gli huomini a patire la corrottione pestilente del presente anno 1576. Quelle che producono la peste, quelle che gli prestano aiuto, & fauore nel aggrandirla, & quelle che la fanno parere piu crudele*, [s.l., s.n., 1576].
- GLISSENTI, ANTONIO: *L'assoluta conclusione dell'humana libertà*, Venezia, Giovanni Antonio Rampazzetto, 1597.
- GLISSENTI, ANTONIO: *Oratione divotissima per ringraziare il nostro Signore Iddio, nella liberatione del male contagioso di Venetia*, [s.l., s.n., 1576].
- GLISSENTI, ANTONIO: *Replica in proposito della risposta de m. Christoforo Sorte*, [Venezia, s.n., 1594].

- GLISSENTI, ANTONIO: *Risposta al modo d'irrigare la campagna di Verona*, Venezia, [s.n.], 1594.
- GLISSENTI, ANTONIO: *Risposta fatta per il sumario della cause pestilenti alla apologia dell'eccell. m. Anibal Raimondo veronese* [s.l., s.n., 1576].
- GLISSENTI, ANTONIO: *Trattato del regimento del vivere, et delle altre cose che deveno usare gli huomini per preservarsi sani nelli tempi pestilenti. Continuato alla cognitione delle cause che producono la peste*, Venezia, Rutilio e Camillo Borgominieri, 1576.
- GLISSENTI, FABIO: *In quinque praedicabilia Porphyrij. In sex principia Gilberti Porretani. In Praedicamenta Aristotelis. In perihermenias Aristotelis. In priora, et posteriora Aristotelis. Per methodicas Divisiones brevissima commentaria*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1594.
- GUICCIARDINI, LUDOVICO: *L'ore di ricreazione*, a c. di A.-M. Van Passen, Roma, Bulzoni, 1990.
- LANCETTA, TROILO: *La scena tragica d'Adamo e d'Eva, estratta dalli primi tre capi della sacra Genesi, et ridotta a significato morale*, Venezia, Giovanni Guerigli, 1644.
- IGNAZIO DI LOYOLA: *Exercitia spiritualia*, Roma, Antonio Blado, 1548.
- IGNAZIO DI LOYOLA: *Esercittii spirituali*, Roma, Collegio Romano, [1555] (trad. G.B. Peruschi).
- IGNAZIO DI LOYOLA: *Exercitia spiritualia. Textuum antiquissimorum nova editio*, ed. critica a c. di I. Calveras S.I. e C. de Dalmases S.I., Roma, Istituto Storico della Società di Gesù, 1969.
- IGNAZIO DI LOYOLA: *Esercizi spirituali*, a c. di G. De Gennaro S.I., in IDEM, *Gli scritti*, a c. di M. Gioia, Torino, Utet, 1977, pp. 65-184.
- LEONI, GIOVAN BATTISTA.: *La conversione del peccatore a Dio. Tragicomedia spirituale*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1591.
- LEONI, GIOVAN BATTISTA: *La falsa riputatione della Fortuna* (Venezia, G.B. Ciotti, 1596).
- LIONARDI, A.: *Dialogi della inventione poetica*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554, pp. 65-66 (in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., II, pp. 213-292).
- LONGINO: *Del sublime*, a c. di C.M. Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, 1992.
- LONGINO: *Dionisii Longini De sublimi dicendi genere. Liber a Petro Pagano latinitate donatus*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1572.
- LONGINO: *Dionisii Longini Rhetoris praestantissimi liber; De grandi, sive sublimi genere orationis, Latine redditus [...] a Gab. de Petra professore Graeco in Academia Lausannensi*, Ginevra, Jean de Tournes, 1612.
- LONGINO: *On the Sublime*, a c. di D.A. Russell, London, Oxford University Press, 1964.
- MANNI, AGOSTINO: *Rappresentatione di anima et corpo nuovamente posta in musica dal sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando*, Roma, Niccolò Muzi, 1600.
- MASUCCIO SALERNITANO: *Il Novellino*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1940.
- MINTURNO, ANTONIO SEBASTIANO: *De poeta*, Venezia, Giordano Ziletti, 1559 (rist. anast. München, Fink, 1970).
- MINTURNO, ANTONIO SEBASTIANO: *L'arte poetica*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1564 (rist. anast. München, Fink, 1971).
- MOLANUS, JOHANNES: *De picturis et imaginibus sacris, liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, et de ea earundem significationibus*, Lovanio, Hieronymus Welleus, 1570.
- MONTAIGNE, MICHEL DE: *Discorsi morali, politici, et militari [...] Tradotti dal sig. Girolamo Naselli dalla lingua francese nell'italiana*, Ferrara, Benedetto Mammarello, 1590.
- MONTAIGNE, MICHEL DE: *Essays. Livre premier*, a c. di J. Céard, Paris, Le livre de poche, 2002.
- MORONE, BONAVENTURA: *Il mortorio di Christo, tragedia spirituale*, Venezia, Sebastiano Combi, 1615.
- PALEOTTI, GABRIELE: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna, Alessandro Benacci, 1582 (in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, cit., II, pp. 119-503).

- PELLEGRINO, CAMILLO: *Il Carrafa, o vero della epica poesia*, Firenze, Iacopo Sermartelli, 1584 (in *Trattati di poetica e retorica...*, cit., III, pp. 309-344).
- PELLEGRINO ROMITO: *Rappresentatione spirituale dell'anima, et del corpo, con alcune laudi, & altre ottave*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1608.
- PLATONE: *Sofista*, a c. di F. Fronterotta, Milano, BUR, 2007.
- PORTO, FRANCESCO: *In Longinum commentarius integer*, in DIONYSII LONGINI *de Sublimitate commentarius*, a c. di Z. Pearce, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1733, pp. 279-360.
- QUINTILIANO, MARCO FABIO: *Institutio oratoria*, a c. di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001.
- RAIMONDO, ANNIBALE: *Apologia intorno alcuni amorevoli avvisi mandateli, et per la risoluzione di varii, et diversi dubii. Indirizzata a tutti quelli che si dilettarano di leggerla, ovvero di udirla leggere*, Venezia, Domenico Nicolini da Sabbio, 1576.
- RAO, CESARE: *Invettive, orationi, et discorsi fatte sopra diverse materie, et a diversi personaggi dove si riprendono molti vitii, et s'essortano le persone all'esercizio delle virtù morali, et alle scienze, et arti liberali*, Venezia, Damiano Zenaro, 1587.
- REGIO, PAOLO: *Discorsi intorno le virtù morali ove con sentenze, et esempi di detti, et fatti degli antichi da diversi illustri autori raccolti, si tratta della giustizia, prudenza, temperanza, et fortezza. Con molti avvertimenti utili così per la vita humana, come per il governo de' i prencipi, et delle repubbliche*, Napoli, Orazio Salviani, 1576.
- RIPA, CESARE: *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, Giovanni Gigliotti, 1593.
- RIPA, CESARE: *Iconologia*, Siena, Matteo Florimi, 1613.
- RIPA, CESARE: *Iconologia*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1669.
- ROSSI, NICOLÒ: *Discorsi intorno alla tragedia*, Vicenza, Giorgio Greco, 1590 (in *Trattati di poetica e retorica...*, cit., IV, pp. 61-139).
- RUTILIO LUPO, PUBLIO: *Schemata lexeos*, in *Rhetores Latini Minores*, ed. C. Halm, Lipsia, Teubner, 1863, pp. 3-21.
- SANSOVINO, FRANCESCO: *Venetia città nobilissima, et singolare*, Venezia, Stefano Curti, 1663.
- SAULI, ALESSANDRO: *Istruzione compendiosa et breve delle cose più necessarie alla salute, le quali dovrebbero essere sapute da ogni fidel christiano [...] Aggiuntovi di nuovo un modo di esaminare la coscienza per sapersi ben confessare*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1577.
- SCALIGERO, GIULIO CESARE: *Poetices libri septem*, ed. L. Deitz-G. Vogt Spira, Stuttgart, Fromman, 1993-2003, 5 voll.
- SORTE, CRISTOFORO: *Modo d'irrigare la campagna di Verona e d'introdur più nauigationi per lo corpo del felicissimo Stato di Venetia trouato*, Verona, Girolamo Discepolo, 1593.
- TESAURO, EMANUELE: *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingenuosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670 (rist. anast. Savigliano, Artistica Piemontese, 2000).
- TOSCANELLA, ORAZIO: *La retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio ridotta in alberi, con tanto ordine, et con essempli così chiari, & ben collocati, che ciascuno potrà da sé con mirabile facilità apprenderla*, Venezia, Ludovico Avanzi, 1561.
- TOSCANELLA, ORAZIO: *L'institutioni oratorie di Marco Fabio Quintiliano retore famosissimo*, Venezia, Gabriele Giolito, 1566.
- TOSCANELLA, ORAZIO: *Essercitii di Afonio Sofista tirati in lingua regolata italiana*, Venezia, Domenico e G.B. Guerra, 1578.
- TRISSINO, GIOVAN GIORGIO: *La quinta et la sesta divisione della Poetica*, Venezia, Giovanni Bonadio, 1562 (in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., II, pp. 7-90).

- VENERIO, ANGELO: *Teatro de' viventi e trionfo della morte diviso in due parti raccolte da i Discorsi morali dell'eccellentiss. Sig. Fabio Glisenti, dove si ragiona e discorre con molto profitto della salute di tutta la somma della morale, e Christiana filosofia, che insegna il bene e il virtuoso vivere, e come si possa e sappia santamente morire*, Venezia, Fioravante Prati, 1609.
- VETTORI, PIETRO: *Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Phalerei De elocutione positus ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris, iisdemque ad verbum Latine expressis*, Firenze, Bernardo Giunta, 1562.

2. STUDI

- Arte e musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1978.
- De la phantasia à l'imagination*, a c. di D. Lories e L. Rizzerio, Lovanio, Peeters, 2003.
- Formen und Funktionen der Allegorie*, a c. di W. Haug, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979.
- I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a c. di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995.
- I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, a c. di M. Hinz, R. Righi e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004.
- Il Camposanto di Pisa*, a c. di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996.
- Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a c. di S. Frommel e G. Wolf, Venezia, Marsilio, 2008.
- Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki ed., 1990.
- La cultura della memoria*, a c. di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, il Mulino, 1992.
- La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a c. di A. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995.
- Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, a c. di J. Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1964.
- Le temps revient - 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a c. di P. Ventrone, Milano, Silvana, 1992.
- Les fêtes de la Renaissance. I*, a c. di J. Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1956.
- Les fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, a c. di J. Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1975.
- Les fêtes de la Renaissance. III*, a c. di J. Jacquot e E. Konigson, Paris, Éditions du CNRS, 1975.
- Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna. 1474-1797*, a c. di B. Aikema e D. Meijers, Venezia, Arsenale editrice, 1989.
- Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*, a c. di L. Cristante, Trieste, EUT, 2005.
- Phantasia – Imaginatio*, a c. di M. Fattori e M. Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988.
- Rhetoric-Rhétoriqueurs-Rederijkers. Literature and the Visual Arts in the Low Countries and France, XIVth-XVIIth Centuries*, a c. di J.G Koopmans, Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1995.
- San Girolamo Miani nel V centenario della nascita*, a c. di G. Scarabello, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1986.
- Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a c. di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000.

- Storia di Venezia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002, 14 voll.
- ARNOLD, DENIS: *L'attività musicale*, in *Nel regno dei poveri*, cit., pp. 99-108.
- BÄTSCHMANN OSKAR-PASCAL GRIENER: *Hans Holbein*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- BENASSI, ALESSANDRO: *Lo "scherzevole inganno". Figure ingegnose e argutezza nel "Cannocchiale aristotelico" di Emanuele Tesauo*, «Studi secenteschi», 47 (2006), pp. 9-55.
- BENJAMIN, WALTER: *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.
- BERNHEIMER, RICHARD: *Theatrum mundi*, «Art Bulletin», 38 (1956), pp. 225-247.
- BESOMI, OTTAVIO: *Ricerche intorno alla Lira di Giovan Battista Marino*, Padova, Antenore, 1969.
- BISI, MONICA: *Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel Cannocchiale aristotelico*, «Studi secenteschi», 47 (2006), pp. 57-87.
- BLOOMFIELD, MORTON W.: *A grammatical Approach to Personification Allegory*, «Modern Philology», 60 (1963), pp. 161-171.
- BOFFITO, GIUSEPPE: *Scrittori barnabiti o della congregazione dei chierici regolari di San Paolo (1533-1933). Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Leo S. Olschki, 1933-1937, 4 voll.
- BOLOGNA, CORRADO: *Esercizi di memoria. Dal «Theatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «Esercizi spirituali» di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria*, cit., pp. 169-221.
- BOLZONI, LINA: *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984.
- BOLZONI, LINA: *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- BOLZONI, LINA: *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- BONACINA, GIOVANNI: *Origine della congregazione dei Padri Somaschi. La compagnia pretridentina di San Girolamo Miani elevata ad ordine religioso*, Roma, Curia generale Padri Somaschi, 2009.
- BONUZZI, LUCIANO: *Medicina e sanità*, in *Storia di Venezia*, V, pp. 407-440.
- BORSELLINO, NINO: *Prologo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1968, VIII, pp. 526-534.
- BORTOLETTI, FRANCESCA: *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008.
- CANTAGALLI, RENZO: *Francesco Bonciani*, in *DBI*, 11 (1969), pp. 673-674.
- CAPUTO, VINCENZO: *Gli abusi dei pittori e la norma dei trattatisti: Giovanni Andrea Gilio e Gabriele Paleotti*, «Studi rinascimentali», 6 (2008), pp. 99-110.
- CARPANI, ROBERTA: *Hermenegildus/Ermegildo: la tragedia cristiana nell'opera di Emanuele Tesauo*, «Comunicazioni sociali», 19 (1997), 2, pp. 181-220.
- CARRARA, ENRICO: *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909.
- CASSINI, GIOCONDO: *Piante e vedute prospettiche di Venezia. 1479-1855*, Venezia, Istituto federale delle Casse di Risparmio delle Venezia, 1971.
- CHAMBERS, DAVID S.: *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London, Macmillan, 1970.
- CLARK, DONALD L.: *The Rise and Fall of Progymnasmata in Sixteenth and Seventeenth Century Grammar Schools*, «Speech Monographs», 19 (1952), pp. 159-263.
- COSTANTINI, MASSIMO: *Le strutture dell'ospitalità*, in *Storia di Venezia*, V, pp. 881-912.
- COSTANZO, MARIO: *Il «Gran Theatro del Mondo»*, Milano, Scheiwiller, 1964.
- CRUCIANI, FABRIZIO: *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- CURTIUS, ERNST ROBERT: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
- D'ANCONA, ALESSANDRO: *Origini del teatro italiano. Libri tre, con due appendici sulla*

- rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Firenze, Loescher, 1891.
- D'ANGELO, ROSA MARIA: *Rutilio Lupo 2,6: un tormentato esempio di prosopopea*, «Museum Helveticum», 62 (2005), pp. 133-144.
- DAMIANO, GIANFRANCO: *Il Collegio gesuitico di Brera: festa, teatro e drammaturgia tra XVI e XVII sec.*, in *La scena della gloria*, cit., pp. 473-506.
- DE BUJANDA, JESUS M.: *Diego de Estella (1524-1578). Estudio de sus obras castellanas*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1970.
- ELLERO, GIUSEPPE: *San Girolamo Miani e i Somaschi all'Ospedale dei Derelitti*, in *San Girolamo Miani...*, cit., pp. 39-54.
- ELLERO, GIUSEPPE: *L'archivio IRE. Inventari dei fondi antichi degli ospedali e luoghi pii di Venezia*, Venezia, I.R.E., 1987.
- ELLERO, GIUSEPPE: *Personaggi e momenti di vita*, in *Nel regno dei poveri*, cit., pp. 109-120.
- ELLERO, GIUSEPPE-SILVIA LUNARDON, *Guida all'Ospedaletto. Itinerario storico, artistico e musicale della Chiesa e Ospedale dei Derelitti*, Venezia, I.R.E., 2005.
- ELLERO, MARIA PIA-MATTEO RESIDORI, *Breve manuale di retorica*, Milano, Sansoni, 2001.
- FABRE, PIERRE-ANTOINE: *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris, Vrin-EHESS, 1992.
- FILIPPI, BRUNA: «...Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e storia», 9 (1994), pp. 91-128.
- FIORANI, MALVINA: *Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di ingegno del Cannocchiale aristotelico di Tesauro*, «Studi secenteschi», 46 (2005), pp. 91-129.
- FLETCHER, ANGUS: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1965.
- FOLLON, JACQUES: *La notion de phantasia chez Platon*, in *De la phantasia à l'imagination*, cit., pp. 1-14.
- FONTANIER, PIERRE: *Les figures du discours [1821-1827]*, a c. di G. Genette, Paris, Flammarion, 1968.
- FREEDBERG, DAVID: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- FUMAROLI, MARC: *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- FUMAROLI, MARC: *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990.
- FURNO, ENRICO: *Il dramma allegorico nelle origini del teatro italiano*, Arpino, Società Tipografica Arpinate, 1915.
- GAETA BERTELÀ, GIOVANNA-ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di Disegni e incisioni*, Firenze, Leo S. Olshki ed., 1969.
- GARBERO ZORZI, ELVIRA: *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Leo S. Olshki ed., 2001.
- GOGGIO, EMILIO: *The prologue in the commedie erudite of the 16th Century*, «Italica», 18 (1941), 3, pp. 124-132.
- GOMBRICH, E.H.: *Personification*, in *Classical Influences on European Culture. A.D. 500-1500*, a c. di R. Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 247-257.
- GOMBRICH, E.H.: *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*, in IDEM,

- Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press Limited, 1972, pp. 123-191 (trad. it. IDEM, *Icones Symbolicae. Filosofie del simbolismo e loro portata per l'arte*, in IDEM, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Leonardo Arte, 2002, pp. 131-196).
- GRAEVIVS, JOHANN GEORG-PETRUS BURMANNUS: *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, Leida, Pieter van der Aa, 1704-1725.
- GREEN, HENRY: "Les Simulachres et historiées faces de la mort", commonly called "The Dance of death", Manchester, A. Brothers, 1869 [include l'ed. anast. dell'ed. Lyon, Trechsel, 1538].
- GROSSER, HERMANN: *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, 1992.
- GUARAGNELLA, PASQUALE: *Gli occhi della mente. Stili del Seicento italiano*, Bari, Palomar, 1997.
- GUARAGNELLA, PASQUALE: *La commedia della memoria. Sul Giuoco di fortuna di Guido Casoni*, «Studi secenteschi», 40 (1999), pp. 121-148.
- GUARAGNELLA, PASQUALE: *Teatro dei mondani comportamenti ed esercizi devoti. Su un operetta del veneto Guido Casoni*, in IDEM, *Teatri di comportamento. La "regola" e il "difforme" da Torquato Tasso e Paolo Sarpi*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 73-92.
- HASKELL, FRANCIS: *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, New Haven-London, Yale University Press, 1980.
- HELMICH, WERNER: *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16 Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer, 1976.
- HELMICH, WERNER: *Allegorie und Geschichte. Literarästetische Implikationen von Sozialkritik, Propaganda und Panegyrik in der Moralité*, in *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978, a c. di W. Haug, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, pp. 277-292.
- HELMICH, WERNER: *Introduction*, in *Moralités Françaises*, Genève, Slatkine, 1980, pp. vii-xxxii.
- HELMICH, WERNER-JEANNE WATHELET WILLEM: *La moralité: genre dramatique à découvrir*, in *Le théâtre au Moyen Âge*, a c. di G.R. Muller, Montréal, L'Aurore/Univers, 1981, pp. 205-237.
- HINZ, MANFRED: *Die menschlichen und die göttlichen Mittel. Sieben Kommentare zu Baltasar Gracián*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2002.
- HINZ, MANFRED: *Agudeza e Progymnasmata*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, cit., pp. 293-314.
- HOPE, CHARLES: *Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance*, in *Patronage in the Renaissance*, a c. di F. Lytle e S. Orgel, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 293-343.
- HOPE, CHARLES: *Veronese and the Venetian Tradition of Allegory*, «Proceedings of the British Academy», 71 (1985), pp. 389-427.
- HOPE, CHARLES-ELIZABETH McGRATH, *Iconographic programmes*, in *The Dictionary of Art*, London, Grove, 1996, XV, pp. 84-88.
- HUIZINGA, JOHAN: *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*, Boston, The Beacon Press, 1950.
- JACQUOT, JEAN: *Panorama des fêtes et cérémonies du Règne. Évolution des thèmes et des styles*, in *Les fêtes de la Renaissance. II.*, cit., pp. 413-491.
- JÖNS, DIETRICH W.: *Das "Sinnen-Bild". Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart, Metzler, 1966.
- KATZENELLENBOGEN, ADOLF: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian Times to the Thirteenth Century*, London, The Warburg Institute, 1939.
- KURTZ, LÉONARD PAUL: *The dance of death and the macabre spirit in European literature*, New York, Columbia University, 1934.

- LABARRIÈRE, JEAN-LOUIS: *Nature et fonction de la phantasia chez Aristote*, in *De la phantasia à l'imagination*, cit., pp. 15-30.
- LAUSBERG, HEINRICH: *Elementi di retorica* [1949], Bologna, il Mulino, 1969.
- LEFEBVRE, RENÉ: *La crise de la phantasia: originalité des interprétations, originalité d'Aristote*, in *De la phantasia à l'imagination*, cit., pp. 31-46.
- LINGUITI, ALESSANDRO: *Immagine e concetto in Aristotele e Plotino*, in *Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*, cit., pp. 69-80.
- LOMBARDO, AGOSTINO: *Il dramma pre-shakespeariano. Studi sul teatro inglese dal Medioevo al Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza, 1957.
- MAJORANA, BERNADETTE: *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a c. di P. Prodi, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 437-490.
- MAJORANA, BERNADETTE: *La scena dell'eloquenza*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit, pp. 1043-1066.
- MÂLE, EMILE: *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1902.
- MÂLE, EMILE: *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, Paris, Colin, 1924².
- MANDOWSKY, ERNA: *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, «La Bibliofilia», 41 (1939), pp. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327.
- MANIERI, ALESSANDRA: *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa, IEPi, 1998.
- MARCHESE, ANGELO: *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978.
- MARENCO, FRANCO: *Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., pp. 277-323.
- MARITI, LUCIANO: *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978.
- MAROTTI, FERRUCCIO-GIOVANNA ROMEI: *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.
- MARTY, FRANÇOIS: *Sentir et goûter. Les sens dans les «Exercices spirituels» de saint Ignace*, Paris, Les éditions du cerf, 2005.
- MAZOUER, CHARLES: *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.
- MAZZONI, STEFANO: *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in Occidente dal mondo antico a Wagner*, Pisa, Titivillus, 2003.
- MCCLURE, GEORGE: *The «Artes» and the «Ars moriendi» in late Renaissance Venice: the professions in Fabio Glisenti's «Discorsi morali contra il dispiacer del morire, detto Athanatophilia» (1596)*, «Renaissance Quarterly», 51 (1998), 1, pp. 92-127.
- MCCLURE, GEORGE: *The culture of profession in late Renaissance Italy*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004.
- MCGRATH, ELIZABETH: *Le déclin d'Anvers et les décorations de Rubens pour l'entrée du Prince Ferdinand en 1635*, in *Le fêtes de la Renaissance. III*, cit., pp. 173-186.
- MCGRATH, ELIZABETH: recensione a G. WERNER, *Ripas Iconologia*, cit., «Art History», 6 (1983), 3, pp. 363-368.
- MCGRATH, ELIZABETH: *An Allegory of the Netherlandish War by Hendrik de Clerk*, in *Rubens and his World*, Antwerpen, Het Gulden Cabinet, 1985, pp. 77-86.
- MCGRATH, ELIZABETH: *Ripa, Cesare*, in *The Dictionary of Art*, London, Grove, 26 (1996), pp. 415-416.

- McGRATH, ELIZABETH: *Humanism, Allegorical Invention, and the Personification of the Continents*, in *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, a c. di H. Vlieghe, A. Balis e C. Van de Velde, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 43-71.
- MONTGOMERY, ROBERT L.: *Allegory and the Incredible Fable: The Italian View from Dante to Tasso*, «Proceedings of the Modern Language Association», 81 (1966), 1, pp. 45-55.
- MORTARA GARAVELLI, BICE: *Manuale di retorica*, Bologna, il Mulino, 1989.
- MULLINI, ROBERTO: *Dramma e teatro nel Medioevo inglese. 1376-1553*, Bari, Adriatica, 1992.
- MURRAY, PENELOPE: *Plato on poetry. Ion. Republic 376e-398b9. Republic 595-608b10*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- NAPOLI, MARIA: *L'impresa del libro nell'Italia del Seicento. La bottega di Marco Ginammi*, Napoli, Guida, 1990.
- OKAYAMA, YASSU: *The Ripa index. Personifications and their attributes in five editions of the Iconologia*, Doornspijk, Davaco, 1992.
- PANOFSKY, ERWIN: *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.
- PARKER, ALEXANDER A.: *The Allegorical Drama of Calderón. An introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, Dolphin Book, 1943.
- PASERO, CARLO: *Giacomo Franco, editore, incisore e calcografo nei secoli XVI e XVII*, «La Bibliofilia», 37 (1935), pp. 332-345.
- PATTERSON, ANNABEL M.: *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- PAXSON, JAMES J.: *The poetics of Personification*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1994.
- PELOSI, OLIMPIA: *La fiera come gran teatro del mondo. Michelangelo Buonarroti il giovane fra tradizione accademica e prospettiva barocca*, Salerno, Palladio stampa, 1983.
- PERONI, VINCENZO: *Biblioteca bresciana, Brescia, 1818-1823 (rist. anast. Bologna, Forni, 1968)*.
- PESENTI, GIULIO: *Libri censurati a Venezia nei secoli XVI-XVII*, «La Bibliofilia», 58 (1956), pp. 15-30.
- PIERGUIDI, STEFANO: *“Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù”. Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma, Bulzoni, 2008.
- PIERI, MARZIA: *La scena boschereccia nel rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983.
- PIRROTTA, NINO: *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.
- PORCELLI, BRUNO: *Le misure della fabbrica. Studi sull'Adone del Marino e sulla Fiera del Buonarroti*, Milano, Marzorati, 1980.
- PROSPERI, ADRIANO: *Tribunali della coscienza*, Torino, Einaudi, 2009².
- PULLAN, BRIAN: *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford, Blackwell, 1971.
- PULLAN, BRIAN: *La nuova filantropia nella Venezia cinquecentesca*, in *Nel regno dei poveri*, cit., pp. 19-34.
- PUPILLO FERRARI-BRAVO ANNA: *Il Figino del Comanini. Teoria della pittura di fine '500*, Roma, Bulzoni, 1975.
- QUONDAM, AMEDEO: *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di M. de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 135-150.
- QUONDAM, AMEDEO: *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010.

- RAUSEO, CHRIS: *Moeurs et Maximes. Personnification, représentation et moralisation théâtrales, du «Gran teatro del mundo» au «Malade imaginaire»*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1998.
- REBOUL, OLIVIER: *Introduzione alla retorica*, Bologna, il Mulino, 1996.
- REFINI, EUGENIO: *Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory*, «Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture» (c.s.).
- REFINI, EUGENIO: *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», 35 (2006), 3, pp. 61-86.
- REINIS, AUSTRA: *Reforming the art of dying. The ars moriendi in the German Reformation (1519-1528)*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- RIGONI, MARIO ANDREA: *Una finestra aperta sul cuore (note sulla metafora della sinceritas nella tradizione occidentale)*, «Lettere italiane», 4 (1974), pp. 434-458.
- RIPOSIO, DONATELLA: *Nova comedia v'appresento. Il prologo nella commedia del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.
- ROMANO, DENNIS: *L'assistenza e la beneficenza*, in *Storia di Venezia*, cit., V, pp. 355-406.
- RONCONI, ALESSANDRO: *Prologhi "plautini" e prologhi "terenziani" nella commedia italiana del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 197-217.
- RUSSO, EMILIO: *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- SALVIUCCI INSOLERA, LIDYA: *L'uso di immagini come strumento didattico-catechetico nella Compagnia di Gesù*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, cit., pp. 191-210.
- SANGALLI, MAURIZIO: *Cultura, politica e religione nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento. Gesuiti e Somaschi a Venezia*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999.
- SASO, A.L.: *Fabio Glisenti*, in *DBI*, 57 (2001), pp. 406-408.
- SCARABELLO, GIOVANNI: *Le strutture assistenziali*, in *Storia di Venezia*, cit., VI, pp. 863-874.
- SCARPATI, CLAUDIO-ÉRALDO BELLINI: *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.
- SCHÖNE, ALBRECHT: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munich, Beck, 1968.
- SCORRANO, LUIGI: *Gabriele Paleotti e il catechismo dei pittori «teologi mutoli»*, «Studi rinascimentali», 3 (2005), pp. 113-127.
- SEMI, FRANCA: *Gli ospizi di Venezia*, Venezia, Edizioni Helvetia, 1983.
- SETTIS, SALVATORE: *Artisti e committenti fra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010.
- SHAPIRO, HARVEY A.: *Personifications in Greek art. The representation of abstract concepts 600-400 B.C.*, Zürich, Akanthus, 1993.
- STOLZ, MICHAEL: *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, Tübingen, Narr, 2004, 2 voll.
- STRUBEL, ARMAND: *Grant senefiance a. Allégorie et littérature au Moyen Age*, Paris, Champion, 2002.
- TAVIANI, FERDINANDO: *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1970.
- TENENTI, ALBERTO: *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, Paris, Cahiers des Annales, 1952.
- TENENTI, ALBERTO: *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1957.
- TESTA, LUCA: *Fondazione e primo sviluppo del seminario romano (1565-1608)*, Roma, Editrice

- Pontificia Università Gregoriana, 2002.
- TESTAVERDE, ANNA MARIA-ANNA MARIA EVANGELISTA: *Sacre rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Milano, Editrice bibliografica, 1988.
- TESTAVERDE MATTEINI, ANNA MARIA: *L'officina delle nuvole. Il teatro mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, Milan, Edizioni Amici della Scala, 1991.
- THIRY, CLAUDE: *Débats et moralités dans la littérature française du XVe siècle: intersection et interaction du narratif et du dramatique*, «Le Moyen Français», 19 (1986), pp. 201-244.
- TOSCHI, PAOLO: *L'antico teatro religioso italiano*, Matera, Montemurro, 1966.
- TUVE, ROSAMUND: *Notes on the Virtues and Vices*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 26 (1963), pp. 264-303; 27 (1964), pp. 43-72.
- TUVE, ROSAMUND: *Allegorical Imagery. Some mediaeval books and their posterity*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1966.
- VALESIO, PAOLO: *Esquisse pour une étude des personnifications*, «Lingua e stile», 4 (1964), pp. 1-21.
- VAN MARLE, RAYMOND: *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, L'Aia, Martinus Nijhoff, 1931-1932, 2 voll.
- VICKERS, BRIAN: *Storia della retorica* [1988], Bologna, il Mulino, 1994.
- WARBURG, ABY: *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, in IDEM, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a c. di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 163-226.
- WATSON, GEORGE: *Phantasia in Classical Thought*, Galway, Galway University Press, 1988.
- WEAVER, ELISSA B.: *Convent theatre in early modern Italy. Spiritual fun and learning for women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- WEBSTER, T.B.L.: *Personification as a Mode of Greek Thought*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 17 (1954), pp. 10-21.
- WERNER, GERLIND: *Ripas Iconologia. Quellen-Method-Ziele*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1977.
- WHITMAN, JON: *Allegory: the Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- WITCOMBE, CHRISTOPHER L.: *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2004.
- YATES, FRANCES A.: *Theatre of the World*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969 (tr. it. *Theatrum orbis*, Torino, Aragno, 2002).
- YATES, FRANCES A.: *L'arte della memoria* [1966], Torino, Einaudi, 1972.
- YATES, FRANCES A.: *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* [1975], Torino, Einaudi, 1978.
- ZANLONGHI, GIOVANNA: *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- ZANLONGHI, GIOVANNA: *Il teatro nella pedagogia gesuitica: una scuola di virtù*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, cit., pp. 159-190.
- ZIMMERMANN, HEINZ: *Die Personifikation im Drama Shakespeares*, Heidelberg, Quelle & Mayer, 1975.
- ZORZI, LUDOVICO: *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

Tavole



Tav. 1
G.B. ANDREINI, *L'Adamo*, Milano, 1613, frontespizio.



TAV. 2
G.B. ANDREINI, *L'Adamo*, Milano, 1617, frontespizio.

LA SCENA SI FINGE
NEL TERRESTRE PARADISO.



Ciascuna delle Scene porta in fronte vna figura esprime al viuo gli affetti, e le cose che si contengono in essa. Il gentilissimo Signor Carlo Antonio Procaccino, che gentilmente procaccia appunto à se stesso con la cortesia, e con la Virtù la via dell'immortalità; fece le figure, & honorò doppiamente l'Autore co'l suo Ritratto, eternando se stesso, se non l'Opera, che poco merita, & uccidendo la Morte con lo strale finisimo del suo pennello.



TAV. 4

G.B. ANDREINI, *L'Adamo*, Milano, 1613, c. Av.



TAV. 5
G.B. ANDREINI, *L'Adamo*, Milano, 1613, p. 123 (atto V, scena 2).

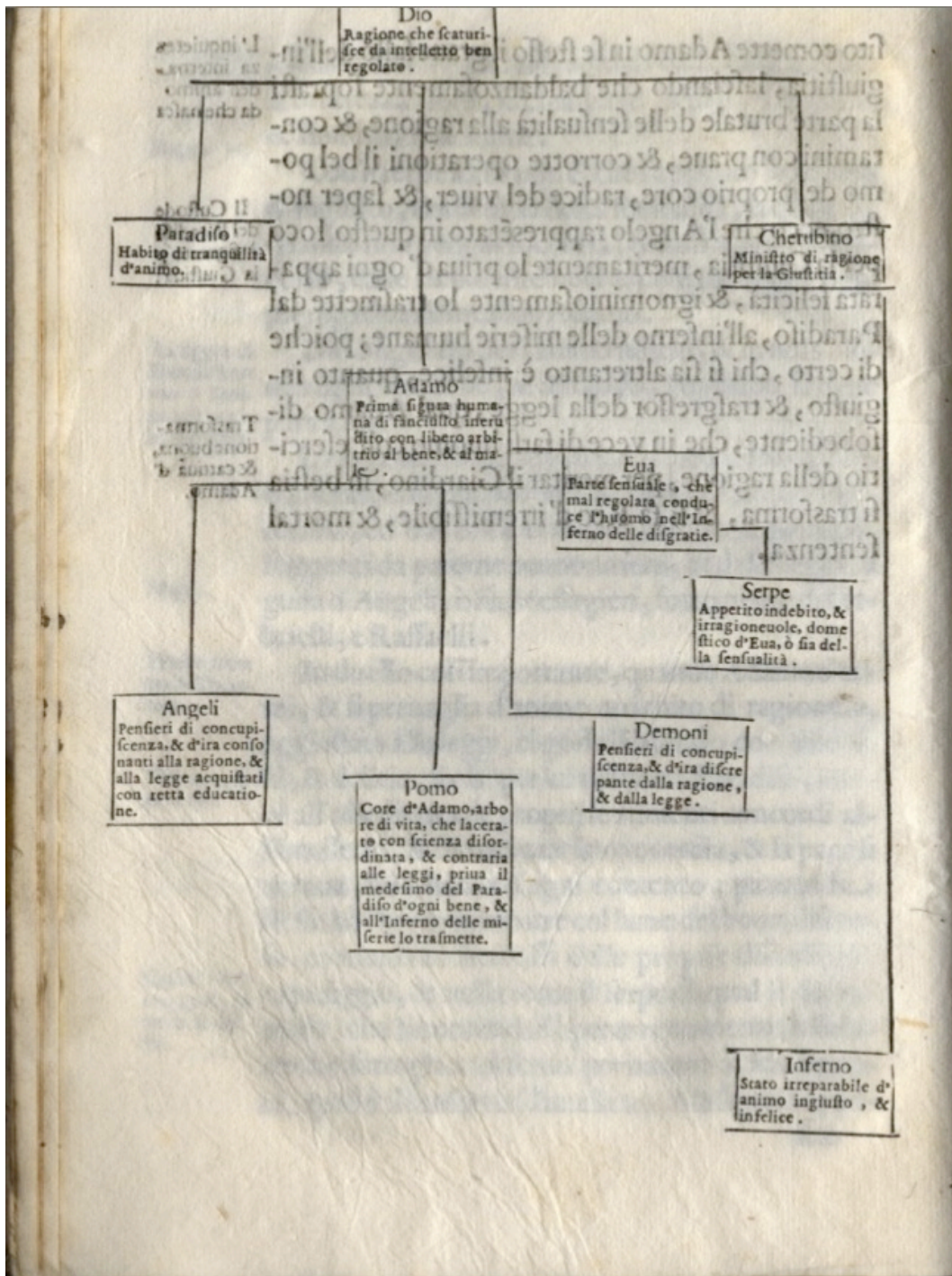


TAV. 6
G.B. ANDREINI, *L'Adamo*, Milano, 1613, p. 149 (atto V, scena 5).



Tav. 7

Pellegrino Romito, *Rappresentatione spirituale dell'anima et del corpo*,
 Roma-Perugia, Bartoli e Lorenzi, 1644, pieghevole inserito tra le cc. A2-A3.



TAV. 8

T. LANCETTA, *La scena tragica d'Adamo e d'Eua*, Venezia, Giovanni Guerigli, 1644, c. *4v.

DISCORSI MORALI

DELLE ECCELLENTE

S. Fabio Glisenti.

CONTRA IL DISPIACER DEL MORIRE;

Detto Athanatophilia.

Diuisi in cinque Dialoghi, occorsi in cinque giornate.

Ne quali si discorre quanto ragioneuolmente si dourebbe desiderar la Morte;
E come naturalmente la si uada fuggendo.

Con trenta vaghi, & vtili Ragionamenti, come tante piaceuoli Nouelle
interposti; cauati da gli abusi del presente viuer mondano;
Et vn molto curioso Trattato della Pietra de' Filofofi.

Adornati di bellissime Figure, a' loro luoghi appropriate.

Alla molto Mag. Mad. Glisentia Glisenti.

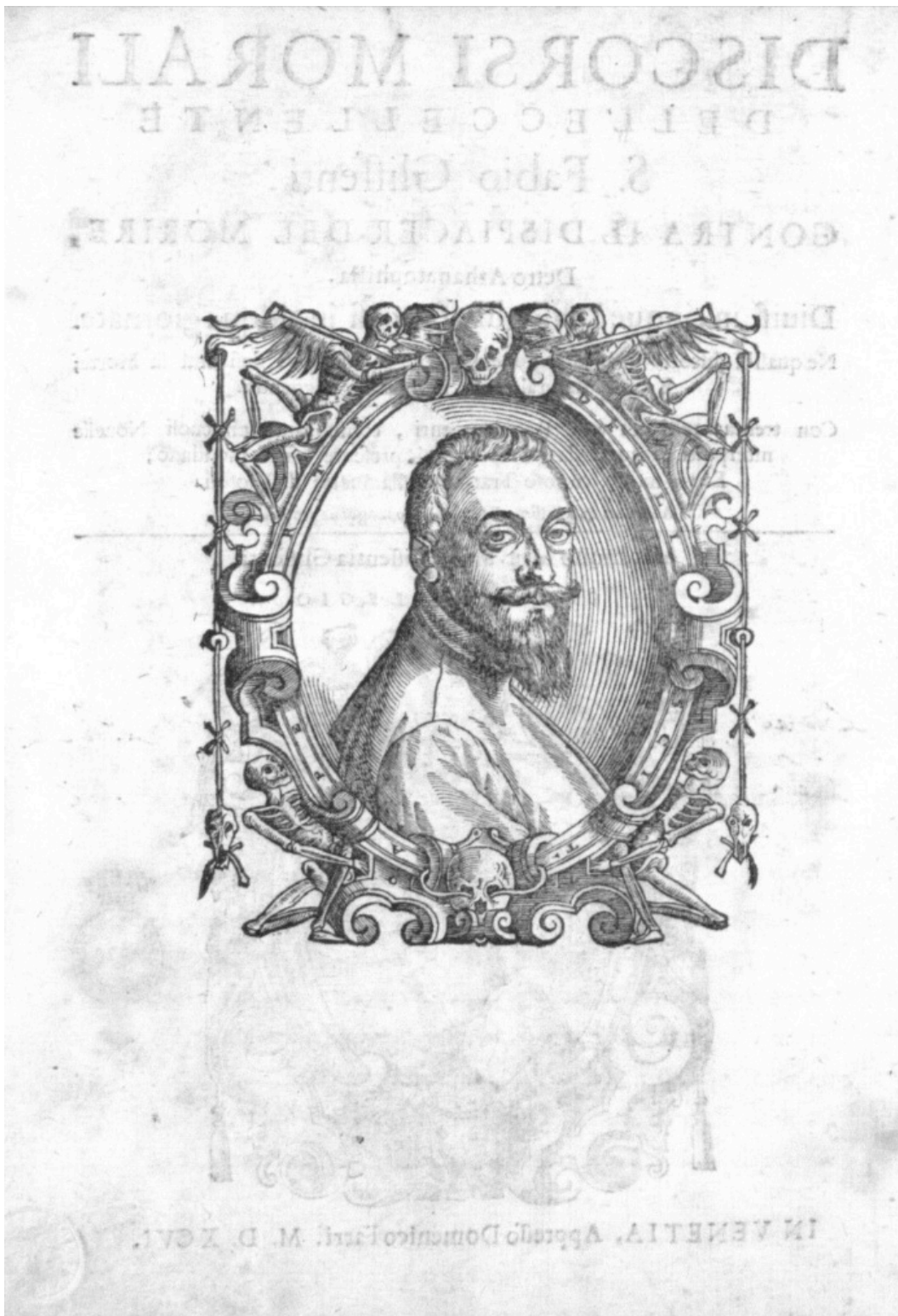
CON PRIVILEGIO.



IN VENETIA, Appresso Domenico Farri. M. D. XCVI.

TAV. 9

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, frontespizio.



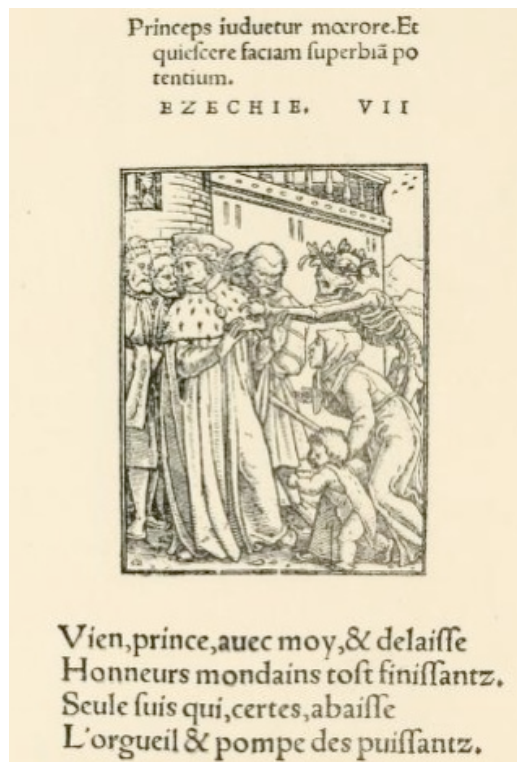
Tav. 10

F. GLISENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, verso del frontespizio, ritratto dell'autore.



TAV. 11

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 5r.



TAV. 12

Les simulachres et faces historiées de la mort, Lyon, Trechsel, 1538, c. Diiv.



TAV. 13

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 7r.



TAV. 14

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 22v.



TAV. 15

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 43v.



TAV. 16

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 107r.



TAV. 17

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 135v.



TAV. 18

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 138v.



TAV. 19

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 127r.



TAV. 20

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 187v.



TAV. 21

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 245v.



TAV. 22

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 339r.



TAV. 23

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 341r.



TAV. 24

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 446v.



TAV. 25

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 77v.



TAV. 26

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 99r.



TAV. 27

G. FRANCO, *Habiti delle donne venetiane* [ed. priva di indicazioni tipografiche], frontespizio.

DELL' ATHANATOPHILIA;
ouero, che à nessuno piace il morire,

Dialogo Secondo.

ESTISIPHILLO,
ouero Amante del Senfo.

Interlocutori il Filosofo, il Cortigiano, vn Vastagio, vn Portator
de vino. Vn Mendicante, vn Macellaio, vn Castaldo, vna Cin-
gara, vn Scruitore, & vn Gondoliere.



TAV. 28

F. GLISSENTI, *Discorsi morali*, Venezia, Domenico Farri, 1596, c. 58v.

