

CARLO FANELLI

L'ESERCIZIO DELLA VISIONE FRA PRATICA SPIRITUALE E ATTIVITÀ TEATRALE NELLA COMPAGNIA DI GESÙ

1. *Premessa.*

In quanto attività di conoscenza che unisce i sensi all'intelletto, e non soltanto come atto del vedere, l'esercizio della visione è uno dei dispositivi cognitivi attraverso cui osservare un'opera d'arte, o fruire uno spettacolo teatrale. Eppure, nel discorso che andiamo ad affrontare, dedicato alla relazione tra l'esercizio della visione, la spiritualità e lo spettacolo dei Gesuiti, appare necessario fornire alcune ulteriori precisazioni introduttive. Esse ci appaiono necessarie a rimarcare come, nella dimensione etica ed estetica cui si guarda, il principio della visione abbia sviluppi più articolati e complessi.

L'avvio da cui poi procedere per illustrare le questioni indicate è l'esplicitazione del vincolo che nel teatro si istituisce tra spettatore e spettacolo, cioè la relazione teatrale¹. E procedendo oltre tale componente sostanziale, ciò che si pone al di là del visto, perché rappresentato in scena attraverso i gesti, e compreso, perché narrato per mezzo del linguaggio², infine, contestualizzato e riprodotto, in un luogo evocativo come la scena. In tale dinamica rappresentativa essenziale, l'esercizio della visione interviene nella dimensione mnemonica della relazione teatrale, operando cioè, nella sfera sensoriale, su ciò che è lasciato al libero intervento immaginativo dello spettatore. Ricorrendo alle sue doti sensibili, creative e culturali egli integra mnemonicamente la rappresentazione, facendo uso di questa sua particolare e intima modalità di interazione con lo spettacolo. Ciò è accaduto in esperienze teatrali, come quella barocca e gesuitica, in cui le sovrastrutture sensibili dello spettatore vengono sollecitate da un

¹ Secondo la definizione fornita da M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 49-53.

² Nel senso più ampio del termine, vista la valenza multisemica del termine, nel caso del teatro, linguaggio verbale, corporeo, sonoro.

impianto scenico stereoscopico e multicodico, ricco di suggestioni visive di cui è richiesta allo spettatore stesso una decodifica estetica ed etica.

Con il suo «pluriprospektivismo» il teatro gesuitico cinque-seicentesco si caratterizza per la funzione eccezionale conferita alla relazione teatrale, in cui, non solo lo spettatore è posto al centro dello spettacolo, ma in una logica di rispecchiamento, diviene egli stesso spettacolo, poiché artefice e destinatario del messaggio devoto.

Nell'epoca in cui si impone l'immagine di «Dio spettatore», che col suo sguardo domina e giudica il mondo, gli occhi, il vedere, come atto gnoseologico, vengono eletti a supremo strumento di conoscenza. Di tale primato sono testimonianze rilevanti scritte gesuitiche, come gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (1548), il *Cannocchiale aristotelico* (1654) e la *Filosofia morale* (1670) di Emanuele Tesauro, sui quali si concentrerà parte del nostro discorso.

Nell'opera di Loyola, l'immagine è materia costantemente presente, tanto da preconizzare il suo «imperialismo radicale» anche sul linguaggio³. È tra Cinque e Seicento, infatti che, nella gerarchia dei cinque sensi, la vista, come strumento percettivo per eccellenza, utile a stabilire un più completo contatto col mondo, conquista il primato. Essa, di fatto, guadagna l'egemonia che nel Medioevo, nella sfera della percezione, avevano detenuto udito e tatto. Tuttavia, particolarmente nel caso del teatro liturgico, il vedere come fonte di conoscenza è parte di un più complesso dispositivo, in cui interagiscono comunque ascolto e vista, azione etica e pratica edonistica, spettacolo e indottrinamento religioso. Ciò avviene nel passaggio dalla scena del mito a quella della liturgia, in un sincretismo tra religiosità e cultura antiquaria che racchiude l'esperienza teatrale della Compagnia di Gesù.

2. *Santo o visionario. Ignazio di Loyola e gli Esercizi spirituali.*

La suggestione visiva sullo spettatore è uno degli elementi caratterizzanti lo spettacolo cinquecentesco. Essa sostiene e completa la trasposizione di immagini dal testo alla scena, nel senso, cioè, di far apparire ancora più reali e concreti luoghi, oggetti, ubicazioni più difficilmente riproducibili sulla scena, e quindi non del tutto perspicui e fruibili per lo spettatore. Lo sforzo richiesto a quest'ultimo, che è sia immaginifico che retorico, è di ricreare mnemonicamente, sfruttando le sollecitazioni sensoriali dello spettacolo, i luoghi in cui le azioni hanno svolgimento⁴.

³ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977, p. 55.

⁴ Un esempio di tale intervento, da parte dello spettatore, è presente nel prologo dell'*Enrico v*, in cui Shakespeare scrive, rivolgendosi agli spettatori: «Ma scusatemi: come uno sgorbio di

Tale azione, compiuta dallo spettatore, è riconducibile alla pratica mnemonica (e mnemotecnica) illustrata da Ignazio di Loyola negli *Esercizi spirituali*. In questo, che vuole essere principalmente un libro di preghiera, l'autore educa il praticante a materializzare l'immagine mentale con la 'tecnica' visiva della *compositio loci*. Si tratta della visualizzazione del 'luogo' fisico in cui, come in una scena, è ambientata la preghiera stessa⁵. Non si tratta di un rapporto con qualcosa di materiale, ma di un accostamento mentale e spirituale al soggetto della contemplazione. Tale procedimento installa un «teatro sacro interiore» nell'immaginario e nella sfera sensibile di chi medita⁶, costituito da immagini e ambienti effimeri che rimandano idealmente ad uno spazio scenico. «L'interlocuzione divina» e la «pratica dell'immagine», concepite da S. Ignazio⁷, s'innestano sullo sviluppo visivo-visibile dello spettacolo, palesando uno spazio che da interiore e dogmatico, diviene estrinseco ed esplicitato, predisposto per dimostrare allo spettatore i motivi e i contenuti spirituali del testo rappresentato. Nella teoria ignaziana, la virtualità di luoghi, azioni e personaggi è sorretta dal sistema dei *tres Binarios de hombres*, basato su un processo men-

cifre serve in breve spazio a rappresentare un milione, così lasciate che noi, semplici zeri in questo gran conto, mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione. Supponete che entro la cinta di queste pareti siano chiuse due potenti monarchie e che un pericoloso stretto ne separi le fronti che sporgono alte sul mare. Colmate col vostro pensiero le nostre lacune; di un uomo che vedete fatene mille e createvi un imponente esercito; se parliamo di cavalli, immaginate di vederli realmente stampare gli zoccoli sul terreno molle che ne riceve le impronte; poiché è il vostro pensiero che ora deve vestire riccamente i nostri re e portarli qua e là, saltando interi periodi di tempo, e condensando i fatti di molti anni in un volger di clessidra».

⁵ Secondo Roland Barthes: «L'immagine ignaziana non è una *visione*, è una *veduta*, nel senso che la parola ha nell'arte dell'incisione (...) e questa «veduta» va inoltre presa in una sequenza narrativa (...). Queste vedute (estendendo il senso della parola, poiché si tratta di tutte le unità della percezione immaginaria) possono "inquadrare" sapori, odori, suoni o sensazioni, ma è la veduta "visiva", se così si può dire, che riceve tutte le attenzioni di Ignazio. I soggetti sono i più svariati: un tempio, una montagna, una valle di lacrime, l'appartamento della vergine, un campo guerriero, un giardino, il sepolcro, ecc.; minuziosi particolari (considerare la lunghezza della strada, la sua larghezza se è in pianura o attraverso valli e colline, ecc.). Queste vedute, il cui suggerimento precede di norma ogni esercizio, è la celebre *composición viendo el lugar*. La composizione di luogo aveva dietro di sé una duplice tradizione. Prima di tutto una tradizione retorica; la seconda sofistica, o neoretorica alessandrina, aveva consacrato la descrizione di luogo sotto il nome di *topografia*». R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 1977, p 44.

⁶ H. Pfeiffer S. I., *La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli «Esercizi spirituali» di Sant'Ignazio*, in *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa. Atti del XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma 26-29 Ottobre 1994, Anagni 30 Ottobre 1994*, a cura di M. Chiabò - F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1994, p. 32.

⁷ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, pp 28-64.

tale per mezzo del quale l'astante può «vedere le persone, sentire cosa dicono, vedere cosa fanno»⁸, ed elaborare cognitivamente, di conseguenza, un'azione che può divenire reale.

L'atto di composizione delle immagini mentali, predisposto dagli *Esercizi spirituali*, richiede un procedimento di vero e proprio «montaggio» di immagini in senso cinematografico, la cui prima parte è costituita dalla «ruminazione», cui segue la «ricapitolazione». Ovvero, si predispongono «ritagli» del racconto evangelico, su cui intervengono tecniche retoriche come la *suspance* e la risonanza, e se ne ricava un tessuto narrativo costituito da immagini. Da tale attività mnemonica scaturiscono i «Misteri», racconti che «hanno qualcosa di teatrale, che li apparenta ai misteri medievali»⁹. Si tratta di vere e proprie scene in cui l'esercitante deve immedesimarsi con i personaggi, facendo uso di una tecnica molto simile ad una delle fasi dello psicodramma. Essi devono, cioè, interiorizzare il vissuto del personaggio per poi esternarlo attraverso la propria interpretazione, non escludendo la relazione con la materialità, in una particolare accezione. Infatti, ciò è particolarmente necessario e significativo, teatralmente, quando ad essere oggettivato è il corpo. Posto in relazione con l'immagine, attraverso l'imitazione, proprio per la sua effettività e materialità, esso è incaricato di sostanziare su se stesso la rappresentazione, farsi rappresentazione, divenire Cristo. «Il deittismo del corpo è rinforzato dal mezzo che lo trasmette: l'immagine. L'immagine è per natura deittica, designa, non definisce; in essa c'è sempre un residuo di contingenza, che può solo essere segnato a dito»¹⁰.

Quella del corpo è una figura che, con la sua potenza evocativa, trasporta l'oggetto dell'immaginazione (e dell'immagine stessa) su un piano materiale. Il corpo di Cristo, la croce, sollecitano nel praticante una relazione con l'immagine che lo conduce a sentire su di sé, a desiderare gli effetti del martirio¹¹. L'atto immaginativo trasferisce tutta l'azione da una dimensione mentale ad una oggettiva, che si definisce secondo i processi tipici del teatro, della rappresentazione, in cui il protagonista dell'azione diviene lo stesso esercitante. Tale processo chiama in causa la *mimesis*, uno degli elementi fondanti la rappresentazione teatrale, per mezzo della quale l'oggetto della messinscena diviene l'imitazione del vero, e da cui scaturisce il verisimile. Nel caso dei precetti impartiti da Loyola, il processo mimetico deve essere supportato dalla sensorialità, per mezzo della quale all'esercitante «viene continuamente richiesto d'imitare due

⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁰ *Ibidem*, p. 52.

¹¹ In una sorta di prefigurazione della neuroscienza, nel caso specifico del funzionamento fisiologico dei neuroni specchio.

volte, d'imitare ciò ch'egli immagina: pensare a Cristo come se lo si vedesse mangiare con gli Apostoli, al suo modo di bere, di guardare, di parlare; e cercare di imitarlo»¹², farsi oggetto di un processo di «reviviscenza», secondo un principio che precorre la teoria di Stanislavskij¹³.

Dalla prefigurazione del corpo gemma un'azione polisemica e allucinatoria, da cui scaturiscono immagini di personaggi e luoghi che richiamano spazi celesti o inferi. Mentre il regime mimetico dell'immaginazione impone all'osservatore di evocare, nella sua scena immaginata minuziosamente, il tempo atmosferico, l'abbigliamento, il cibo, il modo in cui Cristo siede alla mensa dell'Ultima cena, il suo modo di bere, mangiare, parlare, guardare¹⁴. Nonostante la meticolosità nel predisporre tale corredo di visioni, non si deve tuttavia pensare che Loyola abbia pensato a immagini dettagliate. Difatti, ciò di cui il praticante dispone è soltanto una serie di abbozzi essenziali che egli deve completare per mezzo della sua immaginazione. In tale procedimento di 'sottrazione', nel quale la rappresentazione mentale è una traccia che presenta, tuttavia, ogni elemento figurativo necessario per definire la totalità descrittiva dell'immagine stessa, è possibile rintracciare un rimando al concetto rinascimentale della «sprezzatura». Un dipinto, «di pittor ignobile che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte de prospettiva quello che non è»¹⁵, in cui è volutamente celato lo sforzo creativo, la perizia compositiva dell'artista, senza tuttavia privarne la grazia e la portata. Attraverso questo gioco del mostrare e celare allo stesso tempo, si attiva il principio della dissimulazione, della rappresentazione di una totalità figurativa latente, restituita dalla parzialità dell'immagine offerta allo spettatore, il quale deve, col suo intelletto e con sforzo percettivo, completare nei particolari mancanti.

Meditare, fissare, rappresentare la soggettività come oggetto dell'immaginazione e discernere attraverso di essa, sono tutti atti che richiedono una predisposizione pari a quella dell'attore e del regista, in una dinamica funzionale alla restituzione allo spettatore di tale processo percettivo che, nel caso della meditazione, è la stessa persona. Lo spettatore interviene nella messinscena e,

¹² Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 52.

¹³ Metodo basato sull'approfondimento psicologico del personaggio e sulla ricerca di affinità tra la sua interiorità e quella dell'attore. Dopo questa prima fase, quest'ultimo deve rielaborare, a livello intimo, le emozioni colte, per poi esternarle attraverso l'interpretazione. A tale scopo Stanislavskij formulò una serie di esercizi atti a stimolare l'emotività da rivelare in scena, raccogliendoli ne *Il lavoro dell'attore su se stesso* (1938) e *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, pubblicato postumo nel 1957.

¹⁴ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 39.

¹⁵ B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, intr. di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 1992, p. 6.

attraverso l'immaginazione, coglie i significati delle azioni e dei luoghi rappresentati, ne nutre la sua tensione mistica, ne viene indottrinato.

Il fondamento stilistico del procedimento compositivo dell'immagine mentale, che il metodo degli *Esercizi* propone, è individuato da Roland Barthes nella retorica ed è definito «più retorico che mistico», nel senso della creazione di una «lingua dell'interrogazione (...) della mantica, arte della consultazione divina»¹⁶, che utilizza, di fatto, i principi della composizione retorica e della mnemotecnica. Essa rimanda, inoltre, ad una dimensione dialogica prossima a quella teatrale, nella quale l'assemblaggio delle azioni obbedisce ugualmente a criteri retorici come la *inventio* e la *dispositio*¹⁷.

La necessità di rendere attiva l'immaginazione, rimarcata dall'esperienza ermeneutica degli *Esercizi spirituali*, impone che gli stessi più che letti debbano «essere fatti». Ciò esalta la connotazione dinamica e visiva della scrittura ignaziana, imponendo al lettore di superare la dimensione passiva della lettura. In questo senso, l'esercitante diviene allo stesso tempo attore e spettatore della sua lettura, resa agita anche per mezzo del suo «punto di vista mobile». Chi legge si abbandona completamente alla lettura e al suo contenuto, in una posizione di 'fiducia' – pari a quella che definisce la relazione teatrale – ma trasformando il testo in un apparato funzionale all'azione¹⁸.

Secondo i criteri illustrati, la condizione necessaria per rendere efficace la preghiera, è che essa sia compiuta in un regime di alterità rispetto al tempo ordinario, in una pratica che sebbene quotidiana – in quanto esercizio spirituale appunto – si configuri come straordinaria. In tale modalità riflessiva, il praticante si fa carico dei caratteri 'altri' attraverso i quali deve ridefinire spazi, diegesi e dimensioni del pensiero rispetto a quelle del tempo ordinario.

3. *Visione dell'arte e parola visiva.*

Un'analisi circostanziata del tema proposto non può prescindere da un riscontro, anche breve, con aspetti della percezione visiva pertinenti l'arte figurativa e l'architettura della Compagnia di Gesù, che, come vedremo, al teatro comunque rimandano. Primo esempio di tale corrispondenza è il Teatro sacro delle Quarantore, «uno dei momenti più alti della *civiltà dell'immagine cattolica* post-tridentina, un teatro quasi interamente visuale tramandato da

¹⁶ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 35.

¹⁷ Per come ho discusso in C. Fanelli, *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2011.

¹⁸ A. Spadaro S. I., *La lettura come immersione interattiva. Tra «Esercizi spirituali» e «Realtà virtuale»*, «La Civiltà Cattolica», a. 155, 3 aprile 2004, p. 42.

numerosi “libretti” e incisioni e accompagnato da apparati prospettici, illuminazioni artificiali, musiche, orazioni ed “esercizi spirituali” al modo ignaziano (uno per ogni ora della cerimonia)¹⁹. Il «primo apparato documentato» delle Quarantore è la macchina del Teatro delle Nozze di Cana (1685), allestita da Andrea Pozzo presso la Chiesa del Gesù di Roma, artista la cui «sapienza prospettica»²⁰ è significativa nella specificità visiva dell’arte gesuitica.

Dettaglio importante, nella composizione figurativa dell’impianto visivo di Pozzo, e proprio nella direzione della sua teatralità, appare la coincidenza tra il punto di fuga prospettico e la raffigurazione dell’arco trionfale, poiché in esso sembra riproposto lo ‘sfondamento’ prospettico della porta regia del Teatro Olimpico di Vicenza²¹. Ciò a rievocare un sincretismo culturale, in cui interazioni e sintesi avviano una sperimentazione artistica condivisa in differenti ambiti di fruizione.

La dimensione visiva delle Quarantore, parimenti col teatro, colloca lo spettatore al centro, sia nella sua dimensione di fruitore dell’opera d’arte, che nella dinamica meditativa scaturita dalla contemplazione. Essa diviene, quindi, dispositivo istruttivo atto a infondere spiritualità²². Tale incontro fra l’ingegno e la sua eticità, funzionale al messaggio devoto, che definisce la formalizzazione dell’arte gesuitica, annovera una convergenza tematica che universalizza temi iconografici e soggetti teatrali e plasma un codice espressivo edificante e uniformato, in cui forma, gesto, pensiero, azioni, si combinano con aspetti ludici. In questo senso, pittura e architettura si fondono, in prospettiva metaforica, con lo spazio altrettanto simbolico del teatro, in una ridefinizione del linguaggio artistico in funzione visiva²³, ponendosi, infine, in relazione con la dimensione performativa della preghiera.

¹⁹ M. Fagiolo, *La scena della gloria: il trionfo del barocco nella teatralità dei gesuiti*, in *Ignazio e l’arte dei Gesuiti*, a cura di G. Sale S.I., Milano, Jaca Book, 2003, p. 209.

²⁰ *Summa* dell’illusionismo pittorico, delle sue quadrature architettoniche e dei suoi interventi decorativi, è il trattato teorico in due tomi *Perspectiva pictorum et architectorum* (con testo in latino e italiano, vol. 1° 1693; vol. 1°, rist., e 2° 1700). Il trattato ebbe notevole successo e fu più volte ristampato e tradotto in varie lingue, nel corso del sec. XVIII.

²¹ Costruito a partire dal 1580, ad opera di Andrea Palladio, su commissione dell’Accademia Olimpica, ed inaugurato nel 1583. L’impianto architettonico palladiano ingloba le scene fisse realizzate da Andrea Scamozzi, le quali costituiscono una sintesi della speculazione rinascimentale sulla prospettiva.

²² Queste «serie figurative, complesse, erudite e riflessive, mettono in risalto la funzione da parte dello spettatore e inducono a una partecipazione attiva e a una risposta individuale per mezzo della preghiera, della meditazione e dell’immaginazione». G. A. Bailey, *Il contributo dei Gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773*, in *Ignazio e l’arte dei Gesuiti*, p. 125.

²³ A. Dall’Asta S. I., *L’arte dei Gesuiti*, «La Civiltà Cattolica», a. 155, 3 aprile 2004, pp. 50-51.

Altra dimostrazione del sincretismo tra le immagini e del loro valore multicode è presente negli affreschi di Andrea Pozzo a Roma, raffiguranti i misteri della vita, la Passione e la Resurrezione. Un ciclo in cui le scene sacre si configurano come sequenze cinematografiche²⁴, esaltando quindi il movimento dei gesti e delle posture. Conseguentemente, il loro valore plastico e il cinestetismo, restituiscono all'osservatore movimento e azione, piuttosto che fissità raggelata. L'istante osserva e metabolizza le scene poste in movimento, compenetrandosi col tema sacro agito di un vero e proprio «Vangelo in immagini» che si forma davanti ai suoi occhi. Anche in questo caso, come nell'esecuzione degli *Esercizi spirituali*, l'osservatore, che si immedesima e partecipa emotivamente alla rappresentazione, compie un'esperienza sensoriale totale, cui è invitato a partecipare anche attraverso il suo corpo, come se prendesse parte ad una rappresentazione teatrale. Nonostante si tratti di un ciclo di affreschi, dei quali tuttavia è stata ampiamente riconosciuta la dimensione 'teatrale', i dipinti della chiesa del *Gesù* di Roma evocano spazi fisici, le cui dorature, le presenze angeliche, l'intensa luminosità, sembrano permeati da una dimensione ontologica. La scena che, con ritmo teatrale, 'sfonda' il soffitto schiude all'osservatore la visione del divino, lasciando che lo stesso abiti, non solo fisicamente, lo spazio che lo accoglie e avvolge. Egli diviene, così, testimone della compenetrazione fra estensione architettonica e dimensione ultraterrena. La coscienza del fedele è così rapita e dominata dalla sfera celeste. La rappresentazione non viene conclusa in un preziosismo formale fine a se stesso, ma attivato, mosso dalla sua dimensione teatrale, si presta come sintesi tra rappresentazione e codificazione di un messaggio universale.

4. *Mondo e Universo in scena.*

La destinazione sacra dell'arte gesuitica sollecita l'osservatore a guardare con gli occhi e lo spirito oltre i limiti fisici, e a protendersi verso l'ultraterreno, in cerca del divino. Tuttavia, inscrivendo la sperimentazione teatrale gesuitica nell'ottica manieristica del *Theatrum Mundi*, è possibile porre in relazione le dinamiche sceniche appena illustrate, con una tensione immaginifica verso l'universale di differente connotazione semantica. Si tratta, nello specifico, della sfera antropologica e metafisica della scena di città in cui è ambientato il *Candelaio* di Giordano Bruno. Ciò che è necessario comprendere, a questo punto è, come suffragare la relazione tra due prospettive speculative così distanti, appena avanzata. Nella sua idea di rappresentazione Bruno mostra, per prima cosa, la volontà di superare l'impianto scenico del teatro erudito

²⁴ *Ibidem*, p. 51.

cinquecentesco, poiché alla tipica evocazione euritmica della città e dei pochi e definiti *loci*, in cui l'azione si svolge, contrappone la moltiplicazione dei *loci* stessi, nella quale dell'intera città vengono esaltate le sue mille sfaccettature urbanistiche, toponomastiche e antropologiche. È proprio tale propagazione visiva che, nell'idea bruniana, definisce l'umanità disumana, in quella «nuova visione del mondo» che si riflette nel *Theatrum mundi*, attraverso i suoi personaggi e lo sfondo multiforme della sua opera e del contesto socio-culturale nel quale è inserita²⁵.

La molteplicità dei *loci* rievocati dal testo comico bruniano, pone in diretta comunicazione il mondo reale e urbano, con il mondo del teatro, il palcoscenico dal quale il filosofo professa la sua dottrina. La propagazione di piani visivi è complementare alle prospettive morali, in un gioco che alterna luce-buio, giorno-notte, conoscenza-ignoranza, vita-morte. La fusione tra luogo materiale e metafisico è totale. Il pluriprospettivismo dell'immagine proposta da Bruno nella sua commedia, sconvolge l'ottica neoplatonica e utopistica delle visioni urbane rinascimentali, proposte, come già detto, nelle raffigurazioni pittoriche della cosiddetta «città ideale». Ciò che Bruno convoca sulla scena del *Candelaio*, «un barconaccio dismesso, scasciato, rotto, mal'impeciato (...) per forza tirato dal profondo abisso», è il caos cosmico di cui scrive, a Parigi, nel *De umbris idearum*. Bruno 'riduce' il cosmo sulla scena eleggendone come simbolo la città di Napoli, riproducendone il disordine in un testo comico «volutamente mostruoso e deforme, quale metafora di un mondo deformato, fatto di pungente delirio verbale, sordidezza, goffaggine, vizi e soprusi, dove tutto è capovolto, dal sublime della passione amorosa all'ansia per la ricerca scientifica e il linguaggio»²⁶.

«La scena invade il mondo e il mondo si trasforma in scena. Finzione e realtà si intrecciano, si sovrappongono, si confondono»²⁷; in questo senso, il mondo che Bruno offre allo spettatore, non è distante o avulso rispetto alla scena stessa, anzi vi partecipa e ne rappresenta il completamento, tendendo, allo stesso tempo, verso l'universale. Tale tensione si accosta alla funzione attiva e speculativa del teatro gesuitico, in cui scena e spettatore si compenetrano reciprocamente nella loro ascesa al divino.

²⁵ Totalità che incontra la: «Abolizione dei confini nella cosmologia, negazione della barriera nella poetica, abbattimento degli steccati nella gnoseologia (...) commistione fra i saperi». Cioè l'essenza del pensiero bruniano, come scrive Nuccio Ordine nell'Introduzione a G. Bruno, *Opere italiane*, a cura di N. Ordine, 2 voll., Torino, UTET, 2004, p. 35.

²⁶ P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, pp. 39-40.

²⁷ Bruno, *Opere italiane*, p. 61.

Attraverso un sistema di richiami interni alle opere filosofiche, la condizione visiva del *Candelaio* rimanda, come detto, al contenuto del *De umbris idearum* e il *Cantus circaeus*, gli scritti mnemotecnici bruniani pubblicati, come il *Candelaio*, a Parigi nel 1582, nei quali «l'itinerario visivo» punta a «chiarir alquanto certe ombre dell'idee». In questi scritti, Bruno stabilisce il principio secondo il quale «conoscere significa "vedere"»; partendo da una complessità di elementi, pervenire alla loro essenza. Lo stesso sforzo conoscitivo è richiesto allo spettatore che, dal buio ricoprente la molteplicità urbana, deve trarre la realtà dell'umanità brulicante.

Con la metafora del pittore, uno dei personaggi presenti nella commedia, poi, Bruno accosta la materia del *Candelaio* ai suoi *Eroici furori*, opera fondata sulle metafore visive di «simulacro», «specchio», «vestigio», «ombra», chiamate in causa ad esprimere l'impossibilità da parte dell'uomo di pervenire in modo immediato alla conoscenza, che è possibile conseguire soltanto «nel riflesso delle cose naturali (...) nell'universo infinito», attraverso le immagini, rendendo visibile ciò che è invisibile²⁸. Solo nel vedere si attua la conoscenza, questo è il progetto bruniano, suggestionato dalle antiche teorie sulla conoscenza, che informa anche la poetica comica del *Candelaio*, dove l'oggetto della visione è, come detto, il mondo rovesciato dal caos²⁹. I richiami sono al mito platonico della caverna, ma anche all'origine della pittura.

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

5. *Visione e spettacolo.*

Intorno al 1560, in coincidenza con l'unificazione dei collegi spagnoli, portoghesi e siciliani nel Collegio Romano, viene formalizzato il prototipo del dramma sacro gesuitico, da un punto di vista stilistico e scenico³⁰. Esempio di tale assestamento è la trilogia cristologica di Stefano Tuccio. L'autore, dopo

²⁸ *Ibidem*, pp. 146-147.

²⁹ Tutto ciò richiama le 'allucinazioni' pittoriche di Hieronimus Bosh e Pieter Brueghel, immagini del caos opposte al razionalismo prospettico (e asettico) delle tavole raffiguranti il tema della «città ideale». Tale confronto mette in comunicazione una cultura insulare e proto-meridionale con quella nordica e cosmopolita, tracciando la parabola compiuta dal pensiero filosofico bruniano da Napoli alla Francia e Inghilterra.

³⁰ D. Quarta, *Drammaturgia gesuitica nel collegio romano: dalla tragedia di soggetto biblico al dramma martirologio (1560-1644)*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, p. 120.

il suo arrivo al prestigioso Collegio Romano tra il 1569 e il 1570, proveniente dalla Sicilia, mostra di essersi adeguato alla compostezza ed esemplarità delle esperienze già affermate del teatro gesuitico. Il *Christus nascens*, primo episodio della sua trilogia sulla vita di Cristo, ha una rigorosa composizione degli spazi definita per 'quadri'. Tale modello, tipico delle Sacre rappresentazioni ma anche sviluppato nelle esperienze più mature del teatro gesuitico, pone l'astante in primo piano, nella considerazione e condivisione spirituale del 'ciclo' rappresentato, recuperando, come si è già visto, la centralità dello spettatore nella relazione con l'oggetto dell'osservazione. Pertanto, da contemplativo, l'atto di esplorazione e rappresentazione del sacro diviene pedagogicamente funzionale all'utilizzo educativo del teatro nei collegi dell'Ordine. In relazione a tale funzione del teatro, ma anche per esigenze sceniche, solitamente prendeva parte agli spettacoli una quantità elevata di praticanti, in una sorta di corallità mistica condivisa e funzionale a ricostruire sulla scena, con un forte richiamo evocativo, le schiere pullulanti degl'inferi o del Paradiso, ed episodi come il giudizio universale.

«Argomento tragico per eccellenza, sia da un punto di vista parentetico e morale che dal punto di vista tecnico»³¹, il giudizio universale è considerato l'episodio più alto della trilogia di Tuccio³². Esso viene sviluppato dall'autore nel *Christus Iudex*, rappresentato al Collegio Mamertino nel 1569, poi al Collegio Romano nel 1573 e infine pubblicato nel 1673. Il capolavoro di Tuccio viene indicato come l'archetipo di tragedia sacra gesuitica, e come il superamento del dramma esemplare di collegio. Tuccio rappresenta il tema del giudizio universale suddividendo la scena in ambienti bipartiti e sovrapposti, facendo dello spazio scenico il luogo della visione. Il piano divino è sovrapposto a quello infero e tale antitesi, sviluppata visivamente, consente allo spettatore di percepire pienamente e non soltanto simbolicamente il conflitto tra Bene e Male, tra una dimensione superiore, dell'Alto che presiede i Cieli, ed una bassa, inferiore, dimora degli inferi. La messinscena richiede la presenza di molti attori al fine di evocare la complessità cosmologica in cui Cielo e Terra sono uniti da un patto sancito dall'umanizzazione cristologica del divino³³. Il dramma presenta una dimensione temporale con «svolgimento a-cronologico», in cui il tempo dell'azione è difficilmente ancorabile: «Ciò che avviene, non avviene

³¹ F. Taviani, *Christus Iudex: Tragoedia P. Stephani Tuccii saepius habita*, in *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1995, p. 29.

³² M. Saulini, *Il teatro di un gesuita siciliano*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 113.

³³ D. Quarta, *Drammaturgia gesuitica nel collegio romano*, p. 129.

nel *futuro*, così come nella tragedia ideale la storia non è Passato: *avviene ora, avviene sempre*³⁴.

Nell'impianto scenico del *Christus Iudex* interviene la «suavissima armonia» dell'intermezzo, la cui inclusione è giustificata dalla necessità di «fare alcuni atti di purgazione», cui l'autore fa cenno nella nota allo spettacolo. Una musica «consolatoria» che si accorda alla finalità della *fabula* e ne descrive l'incedere che, a ben vedere, corrisponde con la dimensione musicale «entusiastica», che agisce sulla catarsi, di cui Aristotele discute nella *Politica*³⁵.

Altra forma drammatica esperita nel Collegio Romano è quella del dramma martirologico, particolarmente suggestionato dalle leggende dei Santi, tratte dall'Antico Testamento³⁶. Ne forniscono esempio significativo le tragedie di Padre Bernardino Stefonio (1562-1620), autore della *Santa Symphorosa* (1595 circa), del *Crispus* (1597) e della *Flavia* (1600). Il *Crispus*, «prototipo di tragedia gesuitica», che prende le distanze dall'archetipo tucciano, riproponendo il modello tragico di Aristotele, viene finanche presentato come l'apice della «drammaturgia degli spazi» gesuitica, con una marcata predisposizione alla spettacolarità visiva. Difatti, nella prefazione a questo dramma, lo stesso Stefonio annota come: «L'intero apparato scenico costruito per commuovere ingrandisce ogni cosa, anche quelle immagini che colpiscono l'animo attraverso

³⁴ Taviani, *Christus Iudex: Tragoedia P. Stephani Tuccii saepius habita*, p. 30. Da considerare, aggiungeremo, nello stesso tempo, un rimando alla logica temporale dell'*hic et nunc* e allo stesso tempo, la volontà di eternare la sua attualizzazione.

³⁵ «Nell'ottavo libro della *Politica* Aristotele si occupa specialmente dell'educazione musicale, e ad un certo punto egli dice di voler seguire una classificazione di altri filosofi e di distinguere così tre tipi di musica: etica, pratica ed entusiastica, ai quali corrispondono rispettivamente tre specie di armonie e di ritmi. Gli scopi che si possono raggiungere con questi tre tipi di musica non sono però eguali, perché le musiche etiche sono più adatte per l'educazione, hanno quindi uno scopo morale, debbono perciò usarsi nell'educazione e farsi eseguire dagli stessi giovani. Gli altri due tipi di musica, la pratica e l'entusiastica, servono meglio per il fine della catarsi, o per il divertimento, per il riposo, o per l'elevazione dello spirito, perché non si può assegnare un unico fine alla musica, ed essa deve esser proporzionata ai diversi spettatori, grossolana se questi sono grossolani, elevata se elevati (...) Gli entusiasti, quando ascoltano melodie corrispondenti al loro stato d'animo, si calmano come se fossero stati sottoposti ad una cura medica e ad una catarsi; lo stesso fenomeno di calma, egli dice, si produce sui suscettibili alla pietà e al terrore che vengono pure calmati con procedimento catartico, quando incontrino la musica ad essi adatta; questa musica pare sia la pratica, imitatrice di azioni che suscitano la pietà e il terrore. Effetto simile a questo, che avviene nella liberazione della pietà dal terrore, producono i canti catartici, cioè tutti i canti liberatori da uno stato morboso dell'animo; contrariamente a quel che pensava Platone, il piacere che essi producono non porta alcun danno, anzi, potremmo aggiungere, è segno di salute»; F. Albergiani, *Introduzione*, in Aristotele, *Poetica*, a cura di F. Albergiani, Firenze, La Nuova Italia, 1934, pp. XCI-XCII.

³⁶ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980, p. 66.

le orecchie e gli occhi. Quale cuore è a tal punto corazzato da non essere espugnato dall'orchestra, dal palco, dal teatro, dall'apparato scenico, dall'armonia dei suoni». Infatti, Marc Fumaroli rileva, in questa occasione come in altre, il rimando diretto alla dimensione devozionale degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola. Si tratta, nello specifico, della *Meditazione dei due Stendardi*³⁷, non un caso isolato nel teatro gesuitico, di quell'esperire lo spettacolo associando le facoltà percettive di vista e ascolto, in una dimensione tesa ad esaltare l'esperienza estatica ed estetica insieme.

In questa breve rassegna sul teatro gesuitico cinquecentesco, segnaliamo anche le undici tragedie che Ortensio Scammacca dedicò alla vita di Cristo, alla Sacra famiglia, alla Resurrezione e ad altri episodi del Vangelo; soprattutto ne *Il parto della Vergine, Cristo morto, Cristo resuscitato*. Si tratta di drammi strutturati sulle 'unità' aristoteliche e l'inclusione dei cori, nelle cui messinscena permane la simultaneità, in ordini visivamente e semanticamente sovrapposti, tra sfera divina e abisso demoniaco.

Ma ancora un altro elemento prescrittivo caratterizza il dramma della Compagnia di Gesù: il recupero del modello tragico di Seneca. Esso, difatti, appare particolarmente conforme alla caratura drammatica gesuitica ed all'impatto visivo della morte in scena, episodio cruciale in drammi in cui la rappresentazione del martirio è il soggetto preponderante e la sua funzione è quella di fornire un *exemplum* di sicuro impatto emozionale. Come scrive Valeria Merola: «Gli occhi, già definiti "sentinelle" dell'anima, sono ora anche testimoni della stessa, nel tribunale della coscienza. La dinamica del guardare e dell'essere guardati impone la spettacolarità come chiave di lettura fondamentale del reale»³⁸. Prospettiva questa su cui si installa anche il dispositivo autoriflessivo del teatro secolare.

Ancora nel Seicento, il tema della morte in scena trova nelle tragedie di Emanuele Tesauro un significativo riscontro. Nella concezione moralistica tesauriana non è la mimesi della morte e la sua rappresentazione a fungere da principio eticizzante, bensì la meditazione sulle sue conseguenze cui viene indotto chi la procura che, osservandone e soggiacendo moralmente ai suoi effetti, sconta la reale punizione. A rendere perspicuo il riferimento alla poetica di Tesauro, cui ora ci rivolgeremo, è un passo della sua *Filosofia morale*. Opera che già in apertura avevamo indicato come uno dei testi di riferimento della filosofia e dell'etica gesuitica, in cui l'autore illustra eloquentemente le capacità evocative della vista,

³⁷ M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 209.

³⁸ V. Merola, *La messinscena delle idee. Emanuele Tesauro e il «Teatro di meraviglie»*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2007, p. 78.

inorridita e colpevole allo stesso tempo, della morte contemplata, insieme alla tensione a suggerire il supporto percettivo di altri sensi come l'olfatto:

Quivi fatto spettacolo e spettatore; mentre si consumava quel corpo fracido e putente; consumava il Padre di doglia. Que' vermini schifosi, rodeano le carni al morto, e l'anima al vivo. Quel freddo sangue che la presenza dell'uccisore ribolle ne' cadaveri, usciva dalle ferite; & con tacite voci rimproverava al Padre la sua fierezza. Et questo era il Taglione, non di Radamanto, ma di Mezentio, che insegnò a' morti a tormentare i viventi³⁹.

Tale disposizione alla 'sperimentazione' di nuovi codici non esclude il ruolo ancora attivo assegnato alla parola, in un contesto formale che, come già rilevava Barthes per lo scritto di Loyola, è di natura essenzialmente retorica. Tale apporto resta cruciale anche nella riflessione filosofica di Emanuele Tesauro, il cui impianto teorico, sorretto appunto dalla retorica, è comunque teso verso una prospettiva teatrale, in cui si svela una «idea della retorica come messinscena della parola»⁴⁰. Il valore formale che Tesauro assegna al linguaggio, non si esaurisce nella sua funzione comunicativa, poiché, finalizzato alla persuasione, esso viene concepito come dispositivo funzionale alla devozione, con una particolare tensione alla meraviglia.

La centralità del teatro, nella sfera teorica di Tesauro, non si esaurisce con la produzione drammaturgica. Questa stessa, infatti, non può essere adeguatamente valutata, se distinta dall'attività di apparatore e organizzatore di messinscena, in cui Tesauro fu costantemente impegnato. A riprova di quanto detto, come già rilevato da Valeria Merola, basti menzionare l'allestimento dell'apparato funebre per le esequie di Filippo III, nonostante si tratti di un'esperienza non incaricata nella prassi scenica gesuitica. In considerazione dei temi di cui ci stiamo occupando, della produzione teatrale di Tesauro, sono almeno da ricordare l'*Ippolito* e l'*Ermenegildo martire*. Temi e personaggi di questi drammi sono resi funzionali alla loro destinazione didascalica, nonostante il soggetto del primo dei due appartenga ad una modello tragico estraneo al teatro gesuitico.

Nella rappresentazione dell'incesto tra Ippolito e Fedra, Tesauro sceglie di seguire Seneca, osservandolo con sensibilità barocca, e con l'intento di spettacolarizzare il tema dell'amore incestuoso. Nonostante si produca in un sincretismo fra tensione orrorifica di matrice senecana e meraviglioso barocco, la scrittura tesauriana non carica di superfetazioni il racconto originale, ma ne restituisce una versione cristianizzata. L'autore potenzia il simbolismo di alcuni elementi costitutivi del mito, esaltando la componente del mostruoso e il tema dello specchio. Nel primo caso, ponendo in risalto la matrice ferina dell'incesto, e nel secondo

³⁹ Come scrive Emanuele Tesauro, citato in: *Ibidem*, p. 78.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 204.

ric conducendo ad una configurazione visiva il simbolismo dell'immagine specchiata. La connotazione ferina, mista a quella umana, non sostanzia unicamente il moralismo ma insiste ancora una volta sull'impatto visuale di alcune soluzioni stilistiche e sceniche. È il caso degli «ibridi (...) l'uomo con il toro per generare il Minotauro, la donna con il leone nella sfinge e il drago e la capra nella chimera», concepiti da Tesauro al fine di esaltare, ancora da un punto di vista visivo, la deriva morale scaturita dall'incesto. Esso incarica il regime metaforico ad utilizzare l'immagine dell'ibrido come allusione alla capacità della retorica di «inestar due Corpi in un Corpo», senza abbandonare, tuttavia, la dinamica simbolica del mostruoso, che fa di un personaggio lo specchio dell'altro⁴¹.

Verso uno sguardo secolarizzato della storia e del mondo, pur mantenendo fede ad una tensione moralmente edificante, si rivolge la prospettiva drammaturgica dell'*Ermenegildo martire*⁴², cui, per tale prospettiva speculativa è stata assegnata l'autorità di «tragedia politica e storica»⁴³. Tale dimensione speculativa convive, per la collocazione scenica e il rimando ai cinque sensi, cui la definizione dei *loci* scenici – «scenari infernali e paradisiaci» – rimanda⁴⁴, con la materia retorica e visuale degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola. Ancora una volta un ritorno a quell'opera che attrezza la meditazione del sostegno offerto dal valore evocativo della parola. Ciò realizzato sia da un punto di vista della creazione di immagini mentali funzionali alla pratica devota che, come si è potuto vedere, alla definizione di esperienze come quelle della pittura, dell'architettura e del teatro.

Espressione del contesto cortigiano nel quale viene concepita, nonché «dimostrazione del passaggio dalla scena della corte a quella del mondo»⁴⁵, l'*Ermenegildo* rimanda ad un'immagine del principe idoneo a governare le cose terrene in quanto emanazione della volontà divina. Difatti, se il mondo su cui regna il potere secolare è quello: «vario e vago & magnifico Teatro delle ricreazioni di Dio», un «Dio spettatore» è destinatario e giudice dello spettacolo offerto dal creato.

L'emblematica immagine manieristica e barocca del mondo come scena, verso la quale si rivolge Tesauro, è la stessa cui fanno riferimento, ad esempio, alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella, in cui l'immagine di

⁴¹ *Ibidem*, pp. 233-2234.

⁴² Ispirata all'*Ermenegildus*, giovanile componimento latino di Tesauro, risalente al 1621. Questa nuova versione, rivista dall'autore, viene pubblicata dall'editore torinese Zavatta nel 1661, insieme con le trasposizioni dell'*Edipo* e dell'*Ippolito*.

⁴³ Merola, *La messinscena delle idee*, p. 118.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 156.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 120.

Dio è quella del supremo 'regista' della Commedia universale⁴⁶. Campanella, infatti, adopera la metafora del mondo come scena in cui domina, in qualità di supremo 'regista', il volere divino. L'Altissimo decide le azioni che le maschere devono compiere. Esse sono la trasfigurazione del corpo che custodisce e cela l'animo umano. La vita è come la commedia, o meglio è «commedia universale», in quanto ne è canonica imitazione. Pertanto, come alla conclusione dello spettacolo l'operato sulla scena delle maschere è sottoposto alla valutazione dello spettatore, così l'agire umano deve sottostare al giudizio universale. Due prospettive che si ricongiungono nell'immagine di Dio come «spettatore onnisciente», il quale «vede non visto e ride» delle cose del mondo, imponendovi il suo giudizio inappellabile. Ciò rileva l'ampia circolazione di tali orientamenti nel pensiero filosofico e religioso del Seicento⁴⁷.

L'immagine di Dio spettatore si unisce a quella di «Dio come primo retore» che introduce i contenuti del *Cannocchiale aristotelico*. L'opera, che «si inserisce nella tradizione cinquecentesca della letteratura delle immagini»⁴⁸ rimanda, ancora una volta, alla stretta relazione con la retorica, in cui il Creatore dedito ad «argutezze», si configura in relazione all'ironia tragica per la quale: «Dio è ritenuto colui che gioca con le apparenze per creare argutezze»⁴⁹; una sorta di «semiosi universale» attraverso la quale, nel *Cannocchiale* stesso, l'eloquenza è «applicata all'area della verbalità e a quella della scrittura, a sua volta simbolica nel suo essere allusiva alla parola detta, e a quella di qualsiasi altra rappresentazione, che siano l'arte, gli emblemi, le imprese o le pantomime»⁵⁰.

Segnatamente, nel caso della parola come «unione delle argutezze di voce con quelle di cenno», l'impianto retorico del *Cannocchiale* si rivolge più specificamente all'arte teatrale. Significativo, in questo senso, come già rilevato da Valeria Merola, è l'utilizzo che Tesauro fa della figura di Nerone, per mezzo del quale «descrive il funzionamento, a livello retorico, dello spettacolo scenico, in cui "un Personaggio trasformato in un altro, imprestando a' morti la viva voce,

⁴⁶ Per cui cfr. G. Ernst, *Divinità dell'uomo e «commedia umana» in Campanella*, in J. C. Margolin, *Ragione e «civiltas». Figure del vivere associato nella cultura del '500 europeo*, Milano, FrancoAngeli, 1986, pp. 253-276. C. Fanelli, *Tommaso Campanella fra estetica del comico e commedia universale*, in «*Virtù Ascosta e Negletta*». *La Calabria nella modernità*, a cura di G. Ernst – R. Calcaterra, Milano, FrancoAngeli, pp. 72-86.

⁴⁷ Per un'approfondita considerazione di questi temi, da un punto di vista teatrale, si rimanda all'importante saggio di F. Angelini, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. I, *La nascita del teatro moderno*, dir. R. Alonge, G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, pp. 193-266.

⁴⁸ Merola, *La messinscena delle idee*, p. 176.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 170.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 169-170.

divien Metafora parlante, & Simbolo animato»⁵¹. Da tale processo scaturisce l'interpretazione che Tesauro propone della catarsi:

Questa è la ragione, onde tanto ci diletmano etiamdio dolorosi oggetti; rappresentati nelle tragiche scene: che nel medesimo tempo ne piange la fronte, & gode il core. Peroché la imitation degli habiti passando all'occhio; & la imitation della voce, passando all'udito: questi due sensi non ingannati nel proprio obietto, ingannano la fantasia: & questa delusa, move le lagrime: le quali derise dall'intelletto consapevole della fittione, generano quel mescolato affetto di gioia, & di tristezza»⁵².

Un'immagine di riscatto morale che esalta la compartecipazione sensoriale dello spettatore, e nello stesso tempo è confermata l'infallibilità dell'intelletto che media tra l'afflizione empatica, cui la fantasia costringe, e la presa di coscienza razionale, che consente di percepire lo scollamento tra immagini osservate e realtà. Ciò pone un limite alla pervicace possibilità di penetrazione nell'apparato coscienziale da parte dell'immagine che, posta al vaglio dall'intelletto, svela la sua matrice utopistica. Ne consegue che il vero atto di purificazione non risiede nella partecipazione emotiva all'osservazione, bensì nell'apprendere che il reale supera e scalza il simbolismo.

Nell'impianto retorico dell'opera tesauriana, la metafora, l'esaltazione del suo potere allucinatorio hanno un ruolo paradigmatico. Il riconoscimento della capacità di procurare piacere e meraviglia, attraverso l'uso creativo dell'allegoria, assume valore di sintesi delle esperienze culturali di cui ci siamo occupati. La tensione evocativa del meraviglioso, l'apertura sensoriale alle nuove esperienze culturali, accompagna e sostiene la natura sperimentale del teatro seicentesco. Tale disposizione del teatro secolare, come di quello devoto, contribuisce a porre le basi teoriche del teatro moderno, in cui assume prevalenza la rappresentazione, la dissimulazione, l'allettamento, la tensione a suscitare nello spettatore visioni e illusioni. Ciò si coniuga con l'idea che non solo il teatro ma l'arte tutta sia incaricata di rappresentare la condizione umana, con rilevanti conseguenze da un punto di vista della funzione moralizzatrice dello spettacolo. Il regime multicodico della visione si propaga negli «spazi infiniti» degli affreschi, come nelle scenografie teatrali e pervade, finanche, le pagine dei libri. L'idea della percezione visiva, che trasferisce conoscenza all'intelletto ed esperienza alla sfera sensibile, si impegna ad esprimere le nuove frontiere del sapere; non a caso una delle più importanti scoperte scientifiche dell'epoca è il cannocchiale, il cui valore evocativo è ben presente nel trattato di Tesauro. L'onnipotenza della scena è investita del ruolo di esprimere ed enunciare l'onnipotenza di Dio sul Mondo.

⁵¹ *Ibidem*, p. 194.

⁵² Sono parole di Tesauro, cit. in *ibidem*, p. 194.

