

CARLO FANELLI

Il secondo Prologo della Calandria. Vedere con gli occhi della mente

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARLO FANELLI

Il secondo Prologo della Calandria. Vedere con gli occhi della mente.

Ritrovato da Isidoro del Lungo nel 1861 è da allora considerato il secondo Prologo della Calandria. Fu scritto dallo stesso autore della commedia, Bernardo Dovizi da Bibbiena, per la prima rappresentazione dell'opera, a Urbino nel 1513, ma giunse in ritardo per lo spettacolo, e fu sostituito da quello noto di Baldassar Castiglione. Questo capolavoro di letteratura teatrale spicca per la capacità di guidare il lettore-spettatore in un itinerario mentale alle soglie dell'onirico, un volo delicato e leggero in un paesaggio urbano e lunare, il cui mezzo di locomozione è una scrittura da cui evaporano immagini. Un luogo visitato dallo sguardo prudentemente malizioso dell'osservatore che, furtivamente, svela ai suoi occhi, capricci e virtù femminili, in un'atmosfera notturna e lieve, in cui riecheggiano i tocchi della «sprezzatura» pittorica rinascimentale, il delicato ma non disincantato piglio del comico, velato dal decorum cortigiano. Un brano che accenna soltanto al teatro e, pur collocandosi in un contesto urbano, apre già a prospettive speculative ben più ampie e universali, giocate sul margine dell'allegoria e del divertissement.

L'attrezzatura retorica dello spettatore

Finalità primaria di questo saggio è di porre in analisi il nesso tra vista e invisibilità, sviluppato dal secondo Prologo della *Calandria* e non ridiscuterne la vicenda filologica. Dimostrando, altresì, come l'argomento condensato al suo interno contribuisca a ridefinire il ruolo e la funzione di cui lo spettatore viene investito nella relazione teatrale. Si vedrà come, lo spettatore, sollecitato all'immaginazione dalla scrittura stessa, sia messo in condizione di superare i vincoli imposti dalla relazione teatrale e riesca a fornire un decisivo apporto alla messinscena. Integrandola attraverso tale dispositivo mnemotecnico, egli evolverà la sua osservazione generando per se stesso uno spazio 'utopico' fisicamente inesistente.¹

Oltre la dibattuta attribuzione

Come è noto da tempo, l'autore del prologo che in tutte le edizioni moderne della *Calandria* di Beranrdo Dovizi da Bibbiena precede la commedia, non è lo stesso Bibbiena, bensì Baldassar Castiglione. Tuttavia, a cominciare dalla raccolta di commedie rinascimentali a cura di Ireneo Sanesi,² al prologo del Castiglione ne è stato aggiunto un secondo, attribuito all'autore della commedia. Lo scritto fu ritrovato da Isidoro del Lungo nel 1861, tra alcuni autografi del Bibbiena, presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e da questi ritenuto l'originale prologo della *Calandria*. Secondo l'ipotesi dello studioso, si tratterebbe del testo che – come tramandato da una lettera a Ludovico di Canossa, nella quale Castiglione offre ragguagli circa la prima rappresentazione della commedia, a Urbino il 6 novembre 1513 – pervenne con molto ritardo per l'occasione e dovette essere sostituito da un altro prologo.³

¹ Come scrive Michael Foucault: «Ci sono paesi senza luogo e storie senza cronologia; città, pianeti, continenti, universi, di cui sarebbe certo impossibile trovare traccia in qualche carta geografica o in qualche cielo, semplicemente perché non appartengono a nessuno spazio. Probabilmente queste città, questo continenti, questi pianeti sono nati, come si suol dire, nella testa degli uomini o, a dire il vero, negli interstizi delle loro parole, nello spessore dei loro racconti o anche nel luogo senza luogo dei loro sogni, nel vuoto dei loro cuori; insomma è la dolcezza delle utopie», M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006, 11.

² I. SANESI, *Commedie del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1912.

³ Baldassar Castiglione vi annota: «e perché il prologo suo venne molto tardi, né chi l'avea a recitare si confidava impararlo, ne fu recitato un mio, il quale piaceva assai a costoro». Per il testo della Lettera si rimanda a G. PADOAN, *La Calandra. Commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Padova, Antenore, 1985, 203. Si veda poi: I. DEL LUNGO, *La recitazione dei Menaechmi in Firenze e il doppio prologo della Calandra* in, «Archivio Storico Italiano», S. III, XXIII (1875), 341-51; PADOAN, *La Calandra...*, 6-19. F.

Tale riconoscimento è stato ricusato da Giorgio Padoan, il quale ha dubitato che quello ritrovato a Firenze sia il prologo giunto in ritardo per la recita urbinata e menzionato nella lettera del Castiglione, ritenendolo, piuttosto: «un prologo *pass-par-tout* destinato genericamente a rappresentazioni teatrali in case private fiorentine». ⁴ In realtà Padoan si sofferma più ampiamente sulla questione dei due prologhi e dell'Argomento, nonché sulla paternità degli stessi, concludendo che quello, noto come Prologo del Castiglione, compreso nella *princeps* del 1521, non sia stato «composto *appositamente* per la *Calandria*» ma sia anch'esso «un 'prologo' generico – proprio come l'altro del Bibbiena – che quegli attori già conoscevano per averlo recitato in precedente occasione» ⁵ e che sia stato 'imprestato' per tale circostanza, al fine di provvedere al mancato arrivo di quello originale.

Non ci si vuole soffermare, in questa sede, su tali problemi né confutarli, piuttosto dare maggiore attenzione alle potenzialità non solo narrative ma anche performative di quello che, non a torto, è stato considerato uno dei più bei prologhi del teatro rinascimentale, valutandone gli spunti fantastici e burleschi che ne esaltano le potenzialità sceniche.

Conoscere con gli occhi

Ponendo in secondo piano la sua paternità, ciò che più si vuole rimarcare del cosiddetto secondo prologo della *Calandria* è la sua intrinseca allusorietà visiva, che lo rende idoneo a guidare il lettore-spettatore in un itinerario intellettuale alle soglie dell'onirico. Un volo delicato e leggero che esso compie con la mente in un paesaggio urbano e lunare, il cui mezzo di locomozione è una scrittura da cui evaporano immagini. Un luogo visitato dallo sguardo prudentemente malizioso dell'osservatore che, furtivamente, svela ai suoi occhi, capricci e virtù femminili, in un'atmosfera notturna e lieve, in cui riecheggiano i tocchi della «sprezzatura» pittorica rinascimentale, il delicato ma non disincantato piglio del comico, velato dal *decorum* cortigiano. Un paratesto che accenna soltanto al teatro e, pur collocandosi in un contesto urbano, apre già a prospettive speculative ben più ampie e universali, giocate sul margine dell'allegoria e del *divertissement*.

Sebbene sia stato concepito come un prologo ad una commedia e come tale segnalato dall'autore nelle sue carte – per cui recante riferimenti interni ad una «veglia», richiami rivolti agli spettatori, nonché la tipica *excusatio* di chiusura, in cui compare la congruenza con il prologo dei *Menaechmi* ⁶ e ancor più della *Calandria* stessa ⁷ – il testo attribuito al Bibbiena, per la sua apertura ad un andamento narrativo più esteso, non rimane vincolato ad una mera funzione di protasi ad una commedia della quale, tra l'altro, non propone alcun riferimento interno, né testuale né relativo al debutto urbinata. Difatti, accogliendo l'osservazione di Padoan che lo definì: «una elegante e quasi occasionale chiacchierata di introduzione ad una recita», ⁸ funzionale alle doti di «parlatore e novellatore» quale era il Dovizi - di cui sono testimoni anche le pagine del *Cortegiano* dell'amico Baldassar Castiglione (autore degli intermezzi urbinati) – questo «prologo di

RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986, 124-130; C. FANELLI, *La Calandria. Tematiche e simbologia*, Firenze, Firenze Libri, 1997, 52-55.

⁴ PADOAN, *La Calandria...*, 189.

⁵ Ivi, 9.

⁶ «Spalancate le orecchie e accoglietelo come si deve, per piacere. E state attenti perché adesso vi scodello, il più brevemente che posso, il riassunto della commedia». PLAUTO, *Menaechmi*, Prologo, 5-7.

⁷ Prologo del Castiglione: «Ma ecco qua che vi porta lo Argomento. Preparatevi a pigliarlo bene, aprendo ben ciascuno il buco de l'orecchio».

⁸ PADOAN, *La Calandria...*, 7.

commedia» si presenta, piuttosto, come uno svagato racconto con spunti metateatrali. Questo prologo non è privo di modulazioni e immagini peculiari della funzione cui è destinato detenendo, in più, capacità descrittive di luoghi e situazioni non presenti sulla scena e di cui lo spettatore viene attrezzato nel suo puntello mnemonico alla narrazione. Questa viene incalzata dal tema del sonno e del sogno che premettono all'itinerario onirico in cui il protagonista-narratore accompagna lo spettatore lungo un viaggio nell'immaginazione. Tale perizia affabulatoria è agevolata, infatti, dalla trasversalità del brano: un prologo teatrale con una spiccata capacità di evocare immagini e una perizia allocutoria che si pone, come appuntava Padoan, «tra commedia e novella», e che valica la circoscritta funzione assegnata a tale tipologia drammaturgica.

Vedere senza essere visti

Argomento del prologo è un volo immaginario sulla città di Firenze che il protagonista compie sognando di avere trovato: «l'anel d'Angelica [...] che chi portava in bocca non poteva esser veduto di persona», e per tale dono potere «andar del tutto senza esser veduto» e andare «invisibile alla casse di certi pigoloni avaracci [...] e vedere tutte le donne di Firenze quando si levano». Il soggetto non è originale ma rimanda ai poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto.⁹

Il tema del volo immaginario associato al sogno, di grande presa nella cultura cinquecentesca, viene riproposto nei *Marmi* di Antonfrancesco Doni (1552) e anteriormente nel prologo della *Talanta* di Pietro Aretino (1542). Nell'introduzione alla sua raccolta il Doni introduce lo: «svegliato academico peregrino [...] uscito dal sonno [...] in volo in aria, sopra una città [...] diventato un uccellaccio grande grande che vegga con una sottile vista ogni cosa che vi si fa dentro», che se ne va per i cieli di Napoli, Roma, Venezia e, infine, Firenze, dove, dice: «nello svolazzare per aere, invisibilmente, m'arrecò aliando sopra di loro, e ascolto e veggio tutti i lor fatti e ragionamenti [...] novelle, stratagemmi, favole [...] ragionamenti» che saranno oggetto delle sue novelle.

Da par suo, il prologista della *Talanta* racconta di essere «stato portato in Cielo e che qui le Stelle gli hanno offerto la possibilità di poter diventare un Dio a propria scelta» ed essersi trasformato in Cupido e, in tal veste, al termine di una rassegna di pregi e difetti divini moralizza, reiterando l'utilizzo del pronome «chi», sui comportamenti maschili nei confronti delle donne;¹⁰ come avviene, anche se più limitatamente, nel testo del

⁹ Come già rilevato in Ivi, p. 189.

¹⁰ «Insomma, venutosi in sul caso di Ser Cupido, ci diedi subito il seì, e dandocelo mi sentii l'ale a le spalle, il turcasso al fianco e l'arco in mano; e così io già tutto ferro e tutto fuoco, desideroso di sapere ciò che si fa in amore, do d'una occhiata a le turbe che amano; onde veggo chi ha la posta, chi e piantato, chi si raggira intorno a la casa de l'amica, chi v'entra per la dritta, chi si aggrappa per le mura, chi vi monta con la scala di corda, chi salta de le finestre, chi s'asconde in una botte, chi e scoperto dal bastone, chi castrato dal coltello, chi e mezzo in ambra da la fante, chi trattone dal famiglio, chi arrabbia di martello, chi crepa di passione, chi si consuma spettando, chi fa le fica a la speranza, chi non se ne vuol chiarire, chi dona a la sua donna per grandezza, chi le toglie per impeto, chi la tenta con minacce, chi la scongiura con preghi, chi divulga il fine ottenuto, chi non confessa il suo gaudio, chi si vanta de la bugia, chi dissimula la veritate, chi celebra il soggetto che l'arde, chi vitupera la cagione che l'ha infiammato, chi non mangia per dispiacere, chi non dorme per letizia, chi compone versi, chi scribacchia pistole, chi sperimenta incanti, chi rinnova imprese, chi consulta con le ruffiane, chi si lega al braccio un favore, chi basciucchia il fioretto tocco da la manza, chi strimpella il liuto, chi biscanta un monetto, chi assalta il rivale, chi e ucciso dagli emuli, chi si cruccia per una madonna e chi spasima per una baldracca». P. ARETINO, *Teatro. Il Marescalco. Lo Ipocrito. Talanta*, T. II, G. Rabitti-C. Boccia-E. Garavelli (a cura di), Roma, Salerno, 2010, 352.

Doni.¹¹ Non manca, infatti, in nessuno dei brani proposti, l'accentuata modulazione fra sentenze moralistiche e toni ironici, tesa a deplorare e additare i vizi e le virtù maschili e femminili posti in rassegna.

Ascritta alla leggenda cavalleresca, l'immagine dell'anello magico che rende invisibile chi lo indossa, fa parte di una più arcaica tradizione nota e contemplata nel Rinascimento. Già Platone vi alludeva nel noto episodio dell'anello di Gige,¹² in cui tale condizione favorisce la possibilità di sottrarsi allo sguardo. Un altro piano speculativo si intreccia a quello platonico, ma con un orientamento figurativo maggiormente teso alla farsa, nell'*Icaromenippo ovvero un viaggio tra le nuvole*, nonché ne *La nave ovvero I desideri* di Luciano di Samosata.¹³

L'*Icaromenippo* narra delle avventure di un uomo in cerca della verità, la vicenda interseca il *topos* dell'anello magico che procura l'invisibilità e dota, chi lo indossa, della capacità di volare. In questo senso e con la sua spiccata vocazione alla satira a sfondo moralistico, che non risparmia filosofi, storici e poeti, si mostra ancor più congruente con la vicenda presentata nel prologo della *Calandria*, nonché alla sua intenzione speculativa. Non solo, la materia «carnevalesca» luciana, sapientemente rilevata da Bachtin – che ne ha fatto «una delle fonti della 'filosofia del riso' rinascimentale»¹⁴ – è ancor più recepito dal microcosmo riprodotto dalla commedia rinascimentale, in una condivisa «concezione carnevalesca del mondo». Tale riconoscimento, infine, accredita anche i riscontri fra il tema sviluppato dal Bibbiena e l'Ottava giornata del *Decameron* – materia narrativa di cui la *Calandria* è intrisa – in cui Lauretta narra della burla ai danni di Calandrino, il quale per mezzo dell'elitropia si crede invisibile, suscitando l'ilarità di chi lo incrocia.

La relazione tra invisibilità e vista sviluppata nella diegesi, assume valenza considerevole da un punto di vista mimetico, cinesico e semantico. La dimensione immaginativa in cui viene inserito il racconto del prologista, infatti, sollecita la dislocazione e, a tratti, l'annullamento delle proporzioni spazio-temporali in cui l'azione è concentrata. L'atto immaginario del volare connota di movimento il racconto stesso, in più: «il comico, l'ironia o l'assurdo scaturiscono dallo stravolgimento delle dimensioni spaziali: lunghezze, o altezze inverosimili di cose o esseri animati, ovvero distanze abnormi».¹⁵ Tale capacità 'motoria' è trasferita allo spettatore la cui immaginazione è sollecitata e sostenuta dal racconto. Prologista e spettatore si incontrano nel luogo condiviso della fantasia, nel quale i termini spazio-temporali vengono manipolati dalla narrazione. In questo modo, lo sguardo indagatore e moralizzante dello spettatore può inoltrarsi in estensioni altrimenti imperscrutabili e riconfigurare la definizione spaziale e mimetica della scena.

Lo sguardo oltre il decorum

Il procedimento mimetico della commedia e la proliferazione di immagini, frutto del volo immaginario compiuto sulla città, condividono lo sguardo sulla vita quotidiana che ne costituisce lo spazio e il tempo dell'azione. Tuttavia, eterogenee possibilità

¹¹ «[...] chi nella sua casa piange, chi ride, chi partorisce, chi genera, chi legge, chi scrive [...]. A. F. DONI, *I Marmi*, a c. di E. Chiòrboli, Bari, Laterza, 1928, 4.

¹² PLATONE, *Repubblica*, 2. 359c-360b. La vicenda è narrata, con varianti, anche da Erodoto nelle *Storie* (I, 8-12).

¹³ Entrambi sono compresi nella *Storia vera*, raccolta di dialoghi la cui *editio princeps*, a cura di Giano Lascaris, fu stampata a Firenze nel 1496, per i tipi di Lorenzo de Alopa.

¹⁴ F. BARBERIS, *Introduzione a Luciano, Storia vera e altri racconti fantastici*, Milano, Garzanti, 1995, xxvi.

¹⁵ Ivi, xli.

mimetiche, nella riproduzione in scena degli spazi interni, costituisce un discrimine tra le due. Il limite invalicabile che il *decorum* impone allo sguardo dello spettatore, al quale è interdetto il contatto con la dimensione più privata e domestica del reale, nonché la vista degli interni delle case, viene superato per mezzo dell'immaginazione. Essa consente, allo stesso tempo, di vedere con la mente ciò che è celato alla vista concreta dal divieto e non trasgredire le rigide norme imposte dall'etica.

Nonostante la riproposizione mimetica dei legami intimi e domestici – l'infedeltà coniugale trasfigurata da azioni comiche, i rapporti generazionali e, soprattutto nelle commedie terenziane, tra genitore e figlio – sia rilevante già nella commedia latina e riproposta in quella rinascimentale, tale specificità non si ripercuote sulla definizione dello spazio scenico. Difatti, i luoghi deputati all'intimità domestica o licenziosa non sono mai riprodotti sulla scena, oppure celati da cortine o pannelli dipinti e le azioni connesse vengono sempre e solo risolte per mezzo di rimandi o allusioni indirette. Tutto è risolto in uno «spazio extrascenico [...] che si immaginava [...] non visibile agli spettatori a causa della presenza di un diaframma» e insieme a questo uno «spazio extrascenico adiacente» in funzione dei «luoghi adiacenti allo spazio scenico, quelli cioè che lo spettatore doveva immaginare come collocati più vicino [...]».¹⁶ Tale definizione della scena scaturisce dalla sintesi fra il costume antico e quello rinascimentale, secondo cui in teatro, per una sorta di prudenziale pudore, non venivano mai rappresentati i momenti più intimi della famiglia ma, eventualmente descritti dai dialoghi.¹⁷ È solo la vita di relazione sociale, al di fuori della casa, ad essere portata in scena non quella domestica, nonostante il nesso reciproco e l'influenza di entrambe sull'azione comica, gli intrighi passionali e i retroscena erotici, il controllo assoluto sulle giovani donne allevate per cogliere nozze vantaggiose. I furtivi convegni amorosi, secretati dalle mura domestiche, venivano quindi concertati sui loro usci, nelle piazze o nelle strade, cui la scenografia e insieme i richiami diretti nel testo facevano da rimando.

¹⁶ V. DI BENEDETTO-E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997, 34-39.

¹⁷ Come avviene nella scena quarta dell'Atto II della *Clizia* in cui Machiavelli, per bocca della moglie Sofronia descrivendo le buone abitudini domestiche di Nicomaco, prima che si perdesse dietro all'amore per la giovane Clizia (per cui diviene 'rivale' di suo figlio Cleandro, secondo il *topos* comico) fornisce una 'visione' dei luoghi urbani in cui la vicenda si svolge, strutturando tale cronologia tenendo fede all'unità di tempo: «[...] si levava la mattina di buon ora, udiva la sua messa; provvedeva al vitto del giorno, dipoi se egli avea faccenda in piazza, in mercato, ai magistrati, e' la faceva; quando anche no, o e' si riduceva con qualche cittadino tra ragionamenti onorevoli, o e' si ritirava in casa nello scrittoio, dove egli ragguagliava sue scritture, riordinava suoi conti. Dipoi piacevolmente con la sua brigata desinava; e desinato, ragionava con il figliuolo, ammonivalo, davagli a conoscere gli uomini, e con qualche esempio antico e moderno gli'insegnava vivere. Andava dipoi fuori; consumava tutto il giorno o in faccende, o in diporti gravi ed onesti. Venuta la sera, sempre l'avemaria lo trovava in casa. Stavasi un poco con esso noi al fuoco, s'egli era di verno; dipoi se n'entrava nello scrittoio a rivedere le faccende sue; alle tre ore si cenava allegramente» N. MACHIAVELLI *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia*, a c. di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1979, 160-161. La commedia è esemplata sulla *Casina* di Plauto e la distanza dal modello terenziano è nettamente percepibile nella prosecuzione del racconto di Sofronia, in cui crolla il modello educativo di Terenzio: «Ma di poi che egli entrò questa fantasia di costei, le faccende sue si straccurano; e poderi si guastano; e trafichi rovinano. Grida sempre, e non sa di che; entra ed esce di casa ogni di mille volte, senza sapere quello che si vada faccendando. Non torna mai ad ora che si possa cenare o desinare a tempo; se tu parli, o e' non ti risponde, o e' ti risponde non a proposito. I servi, vedendo questo, si fanno beffe di lui; il figliuolo ha posto giù la reverenzia; ognuno fa a suo modo, ed infine niuno dubita di fare quello che vede fare a lui. In modo che io dubito, se Iddio non ci rimedia, che questa povera casa non rovini». Ivi, 161.

Lo spettatore attivo

La congiuntura appena illustrata, che connota gli aspetti materiali della messinscena, ne esalta le sue potenzialità astratte. La visione stereoscopica del prologo bibbienesco conferisce allo spettatore la capacità di fruire mnemonicamente la digressione del racconto. Il suo sguardo, e il conseguente piacere estetico, installato in una dimensione cinematografica, non abbandona mai l'osservazione. Lo stile narrativo che congiunge sonno e sogno e li incorpora alla dimensione comica, suggestiona l'itinerario immaginario compiuto dallo spettatore e lo prepara al suo 'ingresso' nella dimensione rappresentativa della commedia.

Lo spazio «eteropico»¹⁸ del teatro rinascimentale, si arricchisce della possibilità offerta allo spettatore di intervenire con la propria immaginazione e 'supplire alle mancanze' nella ricostruzione materiale e temporale del vero imposti dalle limitazioni tecniche della messinscena.¹⁹ Con tale dotazione esperienziale la relazione teatrale si completa e la funzione ludica, edonistica e pedagogica dello spettacolo si rafforza. Con le possibilità offerte allo spettatore di allargare gli orizzonti della propria fantasia, il teatro schiude nuove prospettive gnoseologiche all'uomo rinascimentale, già proteso verso la modernità.

Successivi ad esperimenti come quelli prologistici del Bibbiena che, quantunque originale, nella corte e nella sua spettacolarità autoriflessiva rinviene ancora riferimenti intellettuali e simbolici, i mutamenti culturali, i progressi scientifici, l'antiaristotelismo, le filosofie della natura dei tempi a venire, che introducono all'età moderna, scuotono dal profondo le certezze culturali e antropologiche della cultura di corte. Anche il teatro, eletto a paradigma del mondo, in quanto eminente manifestazione di quel microcosmo perfetto intaccato nelle sue autoreferenziali certezze, manifesta l'interruzione di tali processi e l'approssimarsi di nuovi. Il chiuso ed elitario istituto della città ideale, si apre al caos cosmico, allargando lo spazio di osservazione della società che il teatro aveva fatto sino a quel momento. L'uomo non è più al centro di un'immagine dell'universo finita e chiusa nella sua stessa sostanza, ma il centro di una dimensione scientifica in cui il mondo stesso è ricondotto ai suoi principi naturali. All'allegoria della città rinascimentale, conforme al microcosmo della corte, si sostituisce la stratificazione sociale della Napoli cosmopolita del *Candelaio* di Giordano Bruno, cui corrisponde la moltiplicazione in forma triadica di intrecci e personaggi della *fabula*. L'idea del mondo come teatro si rapporta ad una società aperta a nuove frontiere geografiche,

¹⁸ Come scrive Foucault: «In generale l'eterotopia ha come regola quella di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero, dovrebbero essere incompatibili. Nel teatro, che è un'eterotopia, si susseguono sul rettangolo della scena tutta una serie di luoghi estranei». FOUCAULT, *Utopie...*, 18.

¹⁹ Mi riferisco, ovviamente, a quel passaggio del prologo dell'*Enrico V*, in cui Shakespeare afferma: «Ma, miei signori, perdonate le menti basse e piatte che hanno ardito portare su questo indegno palco un argomento così grande: potrebbe mai infatti questa platea contenere i vasti campi di Francia o potremmo stipare entro questo cerchio di legno anche i soli elmi che impaurirono l'aria stessa a Azincourt? Ma scusateci: come uno sgorbio di cifre serve in breve spazio a rappresentare un milione, così lasciate che noi, semplici zeri in questo gran conto, mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione. Supponete che entro la cinta di queste pareti siano chiuse due potenti monarchie e che un pericoloso stretto ne separi le fronti che sporgono alte sul mare. Colmate col vostro pensiero le nostre lacune; di un uomo che vedete fatene mille e createvi un imponente esercito; se parliamo di cavalli, immaginate di vederli realmente stampare gli zoccoli sul terreno molle che ne riceve le impronte; poiché è il vostro pensiero che ora deve vestire riccamente i nostri re e portarli qua e là, saltando intieri periodi di tempo, e condensando i fatti di molti anni in un volger di clessidra; e per quest'ultima funzione ammettete come Coro in questa storia me che, a mo' di prologo, sollecito con umiltà la vostra pazienza perché ascoltiate con animo benevolo e giudichiate con indulgenza questo nostro spettacolo».

antropologiche e cosmiche, rese disponibili dalla ‘nuova’ scienza che, sganciandosi dall’imperante aristotelismo, propone un’osservazione dei fenomeni naturali *iuxta propria principia*. Lo sguardo rivolto al mondo attraverso il teatro non è più condizionato dal dispositivo cortigiano, bensì lo strumento per rendere lo spettatore artefice del suo ruolo nello spettacolo e l’uomo capace di mettere in pratica le sue utopie.