

Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi
a cura di Fabio Fantuzzi

La Centaura di Giovan Battista Andreini tra poetica e teatro

Francesco Marco Aresu

(Wesleyan University, Middletown, Connecticut, USA)

Abstract Giovan Battista Andreini's *La Centaura* (1622) is a mixed play that juxtaposes comedy, pastoral, and tragedy. Through a close reading of the ways in which the play combines different genres, presents manifold metatextual elements, and alludes to the critical debate on literary genres, *La Centaura* reveals itself as a peculiar treatise in dramatic form on literature and theatre. Also, it offers an all-inclusive repertoire and repository of dramatic elements. Moreover, it engages with the relationship between literature and life, describing life as already theatricalized and suggesting that no authentic reality exists.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Soglie testuali e sperimentalismo di genere. – 3 Teoria e pratica del dramma: *inventio*. – 4 *La dispositio* e il dibattito critico. – 5 Conclusioni.

Keywords La Centaura. Giovan Battista Andreini. Italian theatre. Baroque.

The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited.

(William Shakespeare, *Hamlet*, 2, 2)

1 Introduzione

Nel trattato sul miglior tipo di oratore Marco Tullio Cicerone sostiene che la commistione di tragico e comico sia inappropriata e indecorosa: «Itaque et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum» (I, 1; Ippolito 1998, 5). Per Quinto Orazio Flacco, nell'*Ars poetica*, la commistione tra generi deve essere evitata (anche se talvolta la verosimiglianza è più importante del rigore). In entrambi si può leggere un chiaro richiamo ai principi di coerenza, verosimiglianza, e necessità che informano la *Poetica* di Aristotele e che dettano le norme delle estetiche e poetiche classiciste (cf. Herrick 1946). Il presente studio analizza alcuni aspetti poetologici della *Centaura* (1622), testo teatrale di Giovan Battista Andreini, in relazione ai suoi aspetti metatestuali e alla teoria e alla pratica anticlassicista

Studi e Ricerche 7

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-1 | Submission 2017-03-30

ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

di contaminazione dei generi drammatici. Si vuole rilevare come il testo di Andreini, caratterizzato da una peculiare combinazione di generi e da intenso sperimentalismo, lasci trasparire dichiarazioni di poetica non solo nelle sezioni pre-testuali, tradizionalmente deputate alla riflessione teorica, ma anche negli elementi metatestuali, di riflessione del testo su se stesso, che puntellano la struttura e il linguaggio del dramma. La *Centauro* si configura cioè insieme come precetto di poetica e sua esecuzione. Nel reinventarsi come testo drammatico e teoretico, la *Centauro* sembra proporsi come un catalogo delle possibili varianti dell'intreccio drammatico e inserirsi, infine, nel più ampio discorso sulla relazione tra arte drammatica e realtà, rappresentazione e referenza, finzione e autenticità. Nel suo continuo rimandare alla riflessione su se stesso, il testo sembra ammettere per il suo autore e per l'uomo di teatro il ruolo di intellettuale plausibile e credibile nell'ambito del dibattito teorico-critico contemporaneo.

Nella sua monografia su Andreini, Maurizio Rebaudengo sottolinea la dimensione biunivoca nella quale l'autore si muove. La sua produzione, difatti,

offre come primo dato la doppia configurazione delle sponde entro cui si snoda - autore ed attore -, soggetto alle continue modificazioni dell'elemento spaziale da parte dell'attore e rintracciabile grazie a lettere e notizie sparse nelle prefazioni, nelle dediche e all'interno dei testi stessi. (Rebaudengo 1994, 9)

La professione attoriale e registica da un lato e la sua formazione come *poeta doctus* e letterato dall'altro sembrano implicarsi, piuttosto che radicalizzarsi in una relazione oppositiva. Nella produzione di Andreini, cioè, il dato critico-letterario e quello teatrale-rappresentativo dialogano costantemente: le scelte di logica poetica sono funzionali alla messa in scena, e la scrittura del testo drammatico tiene sempre conto della rappresentazione. Qualora poi le esigenze di *amplificatio* o di *ornatus* del testo letterario si discostino dalle concrete possibilità dell'allestimento teatrale, Andreini si spinge fino a segnalare con appositi espedienti grafici le componenti non drammaturgicamente funzionali dell'opera. Se quindi la tradizione manoscritta e a stampa delle *pièces*, nonché il carattere di indeterminanza visiva della parola letteraria legittimano la fruizione dell'opera da parte del lettore (e non solo da parte dello spettatore), è però opportuno ricordare che la scrittura del testo è pensata in termini di resa scenica, quando non sia di fatto affidata alla pubblicazione solo dopo una effettiva rappresentazione.

Nella più raffinata ed elaborata produzione di Andreini, esperienza scenica e competenza teoretica tendono peraltro a collimare in testi dall'elevato carattere metateatrale e metaletterario. Si veda a titolo di esempio il testo delle *Due comedie in comedia*. In esso si mette in scena un agone

drammatico tra due compagnie, con implicazioni metateatrali evidenti e un conseguente effetto vorticoso di *play within the play*. Silvia Carandini (1990) descrive come il testo si articoli

in un doppio vertiginoso teatro dentro il teatro, con effetti multipli di rifrazione fra vicenda narrata e dramma rappresentato, finché le vite dei personaggi, degli attori e delle maschere, prospetticamente ordinate, in un unico punto di fuga si risolvono. (160-1)

L'intenzione del testo sembra quindi quella di una duplice legittimazione: il testo è un copione, ma anche il prodotto di una intensa elaborazione retorica che conferma il suo autore come letterato e critico.

La tradizionale dicotomia autore-attore si risolve nella biografia e bibliografia di Andreini in una ferma volontà di riscattare la professione teatrale, evidenziando la forte componente dotta della rappresentazione, e di rivendicare uno statuto intellettuale al drammaturgo. La *Centaura* è una ulteriore dimostrazione di ciò. Da un lato il testo offre un mirabile esempio di esperienza di uomo di teatro e di volontà di realizzare uno spettacolo che soddisfi un orizzonte di attesa non facile: quello di un pubblico avvezzo a essere divertito da una esibizione sostanziata di virtuosismo spettacolare e forte carica visiva. Dall'altro intende porsi come testo in cui ogni elemento sia funzionale alla sua riuscita come prodotto letterario esteticamente apprezzato in sede critica. Infine, e forse soprattutto, si impone come documento al confine tra testo drammatico e teoretico, quasi a voler realizzare un trattato di poetica in forma drammatica. Se, nei termini proposti da Jurij Lotman, «l'opera d'arte è il modello finito di un mondo infinito» (1970, 253), con la *Centaura* ci troviamo invece di fronte a un'opera che aspira ad essere il più possibile inclusiva e proporre esplicitamente un campionario di temi, motivi, sequenze, caratteri, strategie. La *Centaura*, piuttosto che un testo fabulistico che rappresenta un episodio, si pone come testo mitologico: un testo, cioè, che simula un intero universo nelle sue infinite varianti.

2 Soglie testuali e sperimentalismo di genere

Quando Andreini dà alle stampe la *Centaura*,¹ è ben conscio del carattere innovativo del testo e della sua singolare collocazione nell'ambito del sistema letterario e del circuito teatrale contemporaneo. Nella *Centaura*,

1 Si segue l'edizione a cura di Franco Vazzoler (2004), la quale riproduce il testo pubblicato nel 1633 a Venezia per i tipi di Sonzonia. Dell'edizione si mantengono anche i segni diacritici: tra parentesi graffe sono indicati i tagli suggeriti dallo stesso Andreini all'atto III, ma non si riproducono del testo curato da Vazzoler i tagli tra parentesi quadre per l'allestimento dello spettacolo per la regia di Luca Ronconi. I tre punti di sospensione tra parentesi qua-

l'autocoscienza critica è tale da essere tematizzata ed assunta ad argomento strutturale del dramma stesso. L'opera realizza insomma una peculiare convergenza metatestuale tra composizione dei fatti (l'aristotelica *sýsthasis tôn pragmatôn*), opzioni di genere letterario, e impostazioni teoretiche sulle quali esse si fondano.

La congruenza metatestuale tra piano mimetico ed elaborazione critica emerge fin da quelle che, in termini genettiani (Genette 1987), possiamo definire le 'soglie' testuali della *Centaura*: innanzitutto, il titolo. Il titolo del testo è tematico (indicativo di 'ciò di cui' nel testo si parla) e insieme rematico (indicativo delle 'modalità con le quali' se ne dice): la natura ibrida della centaura eponima, insomma, non fa solo riferimento a una delle protagoniste del dramma, ma è anche rappresentativa della commistione di generi di cui il testo si sostanzia. Ai tre atti della *pièce* corrispondono dichiaratamente, infatti, altrettanti generi drammatici (nell'ordine: commedia, pastorale, tragedia). Il dato della commistione di generi emerge con prepotente chiarezza: rivolgendosi a Maria di Francia nella dedica dell'opera nel 1622 (e con poche varianti a Vincenzo Grimani, capitano a Vicenza, nel 1633), Andreini descrive l'ibridismo testuale della *Centaura* nei termini di «stravagante» e «artificioso» (Vazzoler 2004, 40), quasi a sottolineare come la chiave di lettura del testo debba essere ricercata in questa sua peculiarità. Che il dato della polifonia dei generi emerga sin dai suoi elementi paratestuali si spiega con la volontà da parte del testo stesso di rivendicare la propria autocoscienza letteraria e critica.

La scelta del titolo, difatti, inserisce il testo nel dibattito letterario antico e contemporaneo. Il titolo assai verosimilmente dialoga intertestualmente con un celebre passo della *Poetica* di Aristotele dove si tratta delle caratteristiche distintive del poeta:

In modo simile [*scil.* in relazione alla definizione di poeta] anche chi compisse l'imitazione combinando tutti i versi come Cheremone ha composto il *Centauro*, rapsodia mista di tutti i versi, dovrebbe essere chiamato poeta. (Arist., *Poet.*, 1447 b 20-3)²

Il testo di Andreini non solo opta per un titolo che doveva apparire come una esplicita allusione alla *Poetica* per quegli addetti ai lavori abituati a compulsare ogni pericope del testo aristotelico, ma (ed è questo il dato più interessante) impiega le stesse considerazioni di Aristotele ai fini di una teoria e prassi poetiche sostanzialmente anti-classiciste (e paradossalmente anti-aristoteliche). La *Centaura* si serve dell'autorità aristotelica

dre indicano mie omissioni. I riferimenti al testo della *Centaura* sono dati per atto, scena, e numero di pagina dell'edizione di riferimento.

2 Le citazioni della *Poetica* sono tratte da Lanza 1987.

così come fanno i teorici classicisti, ma per sostenere posizioni in linea con una poetica informata al più consapevole sperimentalismo in riferimento all'unità di azione e alla coerenza di genere.

Se è vero che, nel passo citato *supra*, Aristotele sembra tutto sommato riconoscere dignità poetica alle scelte polimetriche di Cheremone (del cui poema ci sono giunti solo alcuni frammenti per tradizione indiretta), Andreini si sente autorizzato ad applicare il giudizio aristotelico all'elaborazione del proprio testo in funzione di commistione di generi mimetici differenti. In questo senso, con un riferimento evidente per il lettore colto suo contemporaneo, Andreini pone il testo sotto l'egida rassicurante della massima *auctoritas* della poetica tardo-rinascimentale, che ne sanziona la legittimità contro le eventuali accuse di chi avesse voluto usare Aristotele per tacciare la *Centauro* di una contaminazione di generi 'monstruosamente' irrazionale e anticlassicista.

Le considerazioni di poetica sono rese più complesse dalla fitta rete di percorsi teoretici e intertestuali che fin dal sottotitolo si dipanano e si sovrappongono. Il «Soggetto diviso in Commedia, Pastorale, e Tragedia» cui il sottotitolo si riferisce, palesa, dalla posizione privilegiata conferitagli dal frontespizio dell'*editio princeps*, un elemento di aperto conflitto con le poetiche classiciste. Il termine «diviso» contraddice difatti il noto principio proposto da Orazio per cui il testo deve essere «simplex [...] et unum» (*Ars poet.*, 23) e parimenti la nozione aristotelica per cui l'azione nel testo deve essere *haplê*: unica e semplice (ancorché fosse lo stesso Aristotele a introdurre successivamente la nozione di *diplê systasis*, 'doppia composizione', variamente interpretata nella trattatistica manierista e barocca ora come doppia azione ora come compresenza di un finale tragico e di uno comico, con ovvia rilevanza per questo testo). Sulla peculiare struttura del testo si insiste oltretutto nella lettera dedicatoria, in cui la *Centauro* è definita «composito drammatico», e di essa è ancora una volta sottolineata la «stravagante» commistione di generi.

È nella premessa al lettore, tuttavia, che il testo offre la proposizione più organica sulla validità della tecnica di contaminazione dei generi. Nell'apostrofe ai «Lettori cortesissimi», Andreini ripetutamente sottolinea lo stretto legame del titolo con la struttura dell'opera (e quindi non solo con il suo argomento):

Fra tutti non c'è il più stravagante di questo soggetto, intitolato la CENTAURA. Quest'è un'invenzione contrarissima in se stessa, nel prim'atto essendo commedia, nel secondo pastorale e nel terzo tragedia. [...] altro che di Centauro io non poteva imporre il nome a questo soggetto come di più corpi e mostruosissimo in se stesso. (Vazzoler 2004, 41-2)

L'idea che una figura ibrida tra uomo e animale possa metaforicamente rappresentare il carattere fortemente eterogeneo di un testo non è nuova.

Nel celebre esordio della sua *Ars poetica*, Orazio descrive il ridicolo che potrebbe suscitare un pittore che volesse rappresentare un soggetto ibrido di uomo e animale:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in pisces mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici? (Hor., *Ars poet.*, 1-5)

Se a un pittore venisse talento di congiungere a una testa umana un collo equino, e a membra accozzate da cento parti inserir piume variopinte, facendo sì che una donna, bella in viso, terminasse sconciamente in un sozzo pesce, ammessi a contemplare il quadro, sapreste, amici miei, trattener le risa?³

Il passo oraziano celebra due principi basilari della poetica classica e delle teorie classiciste che ad essa si ispirano: la coerenza dell'opera e la coesione delle sue parti in una struttura organica. Il passo è peraltro conforme alla trattazione aristotelica della composizione dei caratteri, basata su criteri di naturalezza e verosimiglianza: «Poiché la tragedia è imitazione di persone migliori di noi, si devono imitare i buoni ritrattisti: pur riproducendone la particolare fisionomia, facendoli somiglianti li dipingono migliori» (Arist. *Poet.*, 1454 b 9-10).

Le due citazioni, nella loro coerenza argomentativa e terminologica, rappresentano un significativo ed autorevole monito per i teorici cinquecenteschi e richiamano all'ordine in tema di *conveniens* e proprietà. Allo stesso tempo offrono ai trattatisti di poetiche e retoriche (sia classiciste sia anticlassiciste) di Cinquecento e Seicento un bagaglio di strumenti dialettici da sfruttare *pro domo*.

Sulla scorta del passo oraziano, ad esempio, la metafora dell'ibrido diventa immagine collaudata e ricorrente. Mosso da esigenze analoghe a quelle di Andreini, Giovan Battista Guarini legittima la composizione e l'alto valore poetico di opere strutturalmente basate sulla commistione di generi con un'analogia tra arte e natura che trae fondamento da una citazione dal *De generatione animalium* aristotelico, laddove Aristotele sostiene «che l'Affrica apporti sempre alcuna cosa di nuovo, dicendo esserne la cagione i vari *congiungimenti degli animali di diversa spezie*, che per penuria d'acqua si riducono tutti a un luogo per estinguere la sete» (Guarini 1737-38, 3: 399; enfasi dell'Autore). L'utilizzo da parte di Andreini di una simile analogia, divenuta quasi canonica nella teoria letteraria an-

3 Si segue la traduzione di Colamarino, Bo 1967.

tica e moderna, è una testimonianza della sua attenzione all'ambito della riflessione poetologica oltre che drammaturgica; una competenza che indubbiamente segna la sua vicinanza al dibattito letterario contemporaneo.

La rilevanza delle considerazioni di poetica è amplificata dal fatto che esse sono riprese nel prologo (in versi), tradizionale tribuna per la difesa delle proprie scelte letterarie, già a partire dalle commedie terenziane. Il prologo è recitato da Talia (musa della poesia comica), Pan (a rappresentare la pastorale), dall'allegoria della Tragedia, e da Sagittario.

L'intervento di Sagittario è il più pregnante, poiché coordina e organizza i precedenti interventi:

Tutt'è l'opra conforme e diseguale
 Tutt'è pien di calma e di procelle;
 È la primera a comparir con arte
 Commedia, Pastoral, Tragedia in carte. («Prologo», 52)

Sagittario, egli stesso un centauro, evidenzia la dimensione eterogenea e insieme organica delle parti, e dà rilievo alla novità del testo. La sua dichiarazione rivendica difatti il primo «comparir» del dramma che introduce, sottolineandone il carattere di innovazione; tuttavia, ulteriormente specificando la *novitas* con il sintagma «con arte», segna il riconoscimento di una tradizione precedente (il cui esito estetico è implicitamente riconosciuto inferiore al proprio), rispetto alla quale si rivendica un'evoluzione tecnica.

Difatti, la commistione tra generi drammatici diversi è fenomeno già consueto nella produzione della stessa commedia dell'Arte. Uno scenario di Flaminio Scala, parte del suo *Teatro delle favole rappresentative* (la prima raccolta di canovacci, pubblicata a Venezia nel 1611), porta emblematicamente il titolo *Gli avvenimenti comici, pastorali e tragici*, a testimonianza di una relazione osmotica tra commedia dell'arte e teatro culto: una relazione nell'ambito della quale Andreini, per ragioni biografiche e culturali, è abituato a muoversi con autorevolezza e destrezza, razionalizzando la concreta pratica di uomo di spettacolo con le sue competenze letterarie, e servendosi di strategie schiettamente drammaturgiche per rendere i propri testi coesi e coerenti come un concreto esito scenico.

Il termine «arte», in privilegiata posizione di clausola nell'ultimo passo citato, rima peraltro non solo fonologicamente, ma anche semanticamente con «carte», quasi a voler intendere che lo scarto e l'innovazione siano di fatto connessi alla stesura di un testo scritto e alla scrivibilità stessa del teatro.

Sagittario riproduce con effetti di scrittura ricorsiva la struttura composita del testo, e allude metatestualmente al dramma stesso, secondo la transizione Sagittario → centauro → *La Centauro*:

E si come Centauro in Cielo i' sono,
 Così l'Opra Centauro i' chiamo al Mondo;

E se varie di Membra il don le dono,
Di Composito vario io reggo il pondo. («Prologo», 52)

Quando Sagittario auspica la concordia come risoluzione delle vicende del dramma, egli sta innanzitutto auspicando la concordia in un singolo testo delle diverse componenti di genere che costituiscono il dramma. Alla rappresentazione figurale di queste componenti egli si rivolge nel prologo:

Tutti uniti dunque in bel legame
Senza più favellar lievi partite;
Tra voi tessete un triplicato stame,
A le mete di gloria alte salite. («Prologo» 52-3)

Ancora una volta il piano narrativo-mimetico e il piano teoretico e poetologico coincidono. La volontà di costituire una *discordia concors* è infine confermata nell'indicazione in didascalia che conclude il prologo con un abbraccio simbolico tra i personaggi allegorici. Il ruolo di Sagittario nel prologo è tanto più significativo qualora si voglia riconoscere in esso, con Ferdinando Taviani (1989, 221), una citazione dal frontespizio della prima edizione della *Mandragola* di Niccolò Machiavelli (Firenze, s.d., ma 1519), in cui il centauro presenta e insieme impersona la commedia e addirittura, secondo Franco Fido (1977, 111), ne reciterebbe il prologo.

Lo stesso prologo, nella sua struttura polifonica (un'innovazione rispetto alla tradizione classica comica e tragica), si configura come una immagine ricorsiva del testo stesso, con un curioso 'effetto Droste' che sembrerebbe avvalorare il forte afflato metaletterario dell'intero apparato paratestuale. Il prologo è un microtesto che, ridotto secondo proporzione, riproduce l'organizzazione composita del testo in commedia, pastorale e tragedia, riprendendone il procedimento costitutivo di giustapposizione delle tre forme drammatiche e realizzando così una macro-struttura superiore e organica. Le soglie del testo non implicano semplicemente il loro ruolo convenzionale di presentazione e non si limitano a riconoscere e ad ammettere la presenza del pubblico, ma anticipano l'articolazione dell'opera e la riflettono con una immagine rifratta, parziale, anamorfica, e paradossale.

3 Teoria e pratica del dramma: *inventio*

Si è detto che l'ambizioso progetto di far coincidere testo drammatico e riflessione letteraria non si limita alle sezioni paratestuali della *Centauro* o alle dichiarazioni programmatiche: esso investe l'intera tessitura dell'opera, il suo 'triplicato stame'. Non sarà quindi fuori luogo fornire una breve sinossi (per quanto possibile) del suo stravagante e complicatissimo intreccio: nonostante le celebrate rappresentazioni per la regia di Luca

Ronconi allo Stabile di Genova e al Teatro Metastasio di Prato, la *Centauro* è, difatti, un testo ancora poco noto. Come si è detto, essa è divisa in tre atti: commedia, pastorale, tragedia.

Primo atto (commedia). Sull'isola di Creta, Soliquio e Tritonio hanno affidato i propri figli Lelio (promesso in sposo a Ermellinda e gemello di un altro Lelio disperso in tenera età) e Filenia al medico dei pazzi Stilino. Lidia confida a Bernetta di essere figlia del Re di Rodi. A questi, in precedenza, era nata una figlia centauro dopo che la Regina di Rodi sua consorte, durante la gravidanza, aveva guardato un padiglione affrescato con storie di centauri, regalo del Re di Cipro. La figlia centauro era poi stata esposta. Lidia è chiesta in moglie dal Re di Cipro (che in passato aveva smarrito due figlie gemelle), ma si innamora del principe Fidimarte e scappa con lui a Creta. Fidimarte (col falso nome di Capitan Rinoceron-te) si separa da lei per recarsi a Rodi nel tentativo di riappacificarsi con il Re, ma non torna. Lidia si innamora quindi di Lelio. Lelio e Filenia non sono in realtà pazzi, ma tali si fingono perché sono innamorati. Fidimarte rivela al servo Fedele di non amare più Lidia; le invia una lettera in cui la informa di volerla abbandonare (in realtà solo per testare la sua fedeltà); ascolta le conversazioni di Lelio e Filenia; riceve la risposta di Lidia, ben contenta di essere abbandonata e di potersi dedicare a Lelio; offre a Lelio e Filenia di aiutarli a fuggire purché Lelio si finga innamorato di Lidia, che Lelio incontra e con la quale amoreggia. La fuga dall'ospedale dei pazzi riesce. Soliquio e Tritonio seguono i fuggitivi.

Secondo atto (pastorale). Durante un litigio con la sua sposa centauro Rosibea (sorella centauro di Lidia) il centauro Plageone rivela che Rosibea era stata trovata su una spiaggia ed era cresciuta con Plageone che l'aveva quindi sposata (e tradita con una ninfa). Rosibea rivela di avere avuto ripugnanza della sua natura semi-equina e avere pregato gli dei di concederle un figlio umano. Avutolo, se lo vide ripudiare da Plageone che lo costrinse alla fuga, per paura di una profezia che indicava che il figlio uomo avrebbe ucciso i genitori centauri e sarebbe stato da loro ucciso. Il mago Astianante, giunto per far rappacificare i coniugi, li invita alla preghiera. Una corona d'oro scende dal cielo sul capo di Rosibea. Astianante rivela la storia della figlia del Re di Rodi nata centauro e abbandonata. Tritonio confessa di avere in passato rapito le piccole figlie gemelle del Re di Rodi (entrambe chiamate Florinda), di averne affidato una a un pastore durante una fuga dai pirati turchi, di avere chiamato Filenia quella rimastagli. Lelio, Filenia, Lidia, e Fedele (naufragati) entrano in scena e si travestono da pastori per sfuggire alle ricerche di Tritonio e Soliquio. Tirsi (il Lelio disperso) e Filli (la Florinda rapita e poi affidata a un pastore) si credono fratello e sorella, ma si amano e sono tormentati dalla passione dalla quale aborriscono perché credono incestuosa. Tirsi incontra Filenia (che crede Filli) e Filli incontra Lelio (che crede Tirsi). I quattro non resistono alla passione (benché Tirsi e Filli credano sia incestuosa). Fidimarte ferisce

Lidia a morte; Rosibea trova Lidia morente; Lidia e Rosibea si riconoscono sorelle; Rosibea la guarisce con l'aiuto di erbe medicinali. Lelio e Filenia, creduti Tirsi e Filli, sono stati condannati al rogo perché creduti amanti incestuosi. Durante il corteo che li conduce al rogo avviene una serie di riconoscimenti. Clonico, padre adottivo di Tirsi e Filli, racconta la loro origine. Le coppie vengono ricomposte: Lelio e Filenia (Florinda), Tirsi e Filli (Lelio e Florinda abbandonati da piccoli), Lidia e Rinoceronte (Fidimarte).

Terzo atto (tragedia). Artalone, Viceré di Rodi, si compiace col servitore Bibenio della propria trama per succedere al moribondo Re di Rodi (apparentemente senza eredi, ma in realtà padre di Rosibea e Lidia): ha infatti persuaso quest'ultimo a lasciare Rodi per Creta per curarsi, convinto che il viaggio lo avrebbe ulteriormente indebolito. Intende inoltre usurpare il trono del Re di Creta, anch'egli apparentemente senza eredi (in realtà padre delle due Florinde, ovvero Filenia e Filli). Il Re di Rodi, moribondo, appare in scena e consegna una lettera ad Artalone, nella quale lo fa suo erede con la clausola che se una delle due scomparse Florinde dovesse riapparire dovrà consegnarle la corona di Cipro; se invece la figlia centaura dovesse ripresentarsi, suo dovrà essere il trono di Rodi. Quando giunge la notizia dell'effettivo ritrovamento delle Florinde e della centaura, Artalone finge di compiacersi e decide di sposare una delle due Florinde. Durante il corteo funebre per l'ormai defunto Re di Rodi, Bibenio (complice di Artalone) distribuisce coppe di libagioni avvelenate. Scoperto, rivela il piano di Artalone, che, nonostante un tentativo di fuga, è raggiunto e infine ferito a morte da Plageone e Rosibea e da Crinea ed Efinoo (loro figli centaurini). Artalone svela di essere figlio di centauri e il segno che ha sul petto (come Rosibea) lo rivela come il figlio umano di Rosibea fuggito anni addietro. Come annunciato dall'oracolo, i genitori uccidono il figlio e da quest'ultimo sono uccisi: Rosibea e Plageone si uccidono per espriare il proprio filicididio. A regnare su Cipro restano le due coppie di gemelli; su Rodi i centaurini Crinea ed Efinoo.

La scelta del soggetto, l'*inventio*, implica e si adibisce ad un atteggiamento segnatamente inclusivo, sia dal punto di vista tematico che da quello poetologico. Il centauro è, difatti, figura archetipica di congiunzione di opposte nature: umana e ferina, mortale e divina, flemmatica e furiosa, razionale e impulsiva, *homo* e *belua*, Chirone e Nesso (Dumézil 1929, 155-93 e ss.). Ezio Raimondi riporta la nota di Cristoforo Landino a proposito del centauro Chirone, quando l'umanista commenta l'apparizione del centauro nella *Commedia* dantesca: il centauro rappresenterebbe un'allegoria intermedia di «quell'animo el quale benché sia efferato nell'ambizione e nella cupidità del signoreggiare, nientedimeno non è senza alcuna dottrina e ragione e qualche giustizia» (cit. in Raimondi 1998, 136). La dimensione dialettica dell'ermeneutica neoplatonica e cristiana di Landino non è lontana da quanto affiora nella caratterizzazione dei centauri nel testo di Andreini: si pensi alla prepotenza tutta bestiale di Plageone (anche

in considerazione dell'unione ipostatica tra satiri e centauri già vulgata nella tradizione classica) e, per contrasto, alla situazione tutta umana del litigio familiare in cui egli è coinvolto con Rosibea (II, i, 88-95); o ancora alla *rhésis* di Rosibea, intensa auto-apologia contro le accuse di ferinità mosse da Artalone (III, xi, 163): «Siam fere: ma humane; siam fere: ma Reali; siam fere: ma fere tali non solo temute furno tra boschi, inchinate tra Regie: ma stellificate in cielo», battuta in cui la natura ambigua e duplice del centauro è retoricamente sottolineata dal parallelismo, dall'antitesi, e dall'anafora, oltre che amplificata nella *klímax* concettuale e sillabica ascendente.

Si è detto che il soggetto dell'opera è funzionale ad una struttura fortemente inclusiva. Sul piano delle scelte di poetica e conformemente alla *fabula*, questa inclusione implica sia una commistione ibrida di generi sia la possibilità di sfruttare al massimo ogni eventuale soluzione drammatica, in funzione dell'esito spettacolare della messa in scena, secondo le modalità di interazione tra considerazioni letterarie ed esigenze di mercato teatrale cui si è più volte accennato. Il testo, inoltre, sembra configurarsi come un catalogo e repertorio di possibili espedienti drammatici a uso di futuri drammaturghi. Il testo teatrale diventa di fatto teatro della memoria, in quanto lo svolgimento della *Centaura* sembra diretto a inventariare, registrare, e replicare le strategie sceniche e testuali del dramma barocco con scene incastonate nella scena, maschere, cerimonie, cambi di ruolo, travestimenti, e accenni ai più svariati arredi di scena. Nulla sembra mancare sulla scena comico-pastorale-tragica e palesi sembrano essere persino i suggerimenti sull'esecuzione della voce e delle musiche. La natura di catalogo del testo è sottolineata peraltro dal ripetersi di pause nell'azione per dare spazio a resoconti e riepiloghi che 'facciano il punto' su una vicenda massimamente intricata per il sovrapporsi e accumularsi di temi e motivi.

Si è detto che la possibilità di leggere l'impianto teoretico della *Centaura* come trattato di poetica in forma di dramma sembra essere autorizzata in primo luogo dalla presenza di numerosi spunti di riflessione metatestuale e metadrammatica dell'opera, che sottolinea continuamente la relazione tra realtà e letteratura e la propria natura di testo.

È in effetti difficile sfuggire alla tentazione di leggere in chiave metatestuale simili speculazioni sulla natura degli avvenimenti umani: «Ecco o d'Athene Filosofi maggiori, falso e bugiardo il vostro detto, che duo contrarii in un soggetto solo, in un sol tempo non possano insieme stare; e pur hoggi alberga in noi doglia e contento» (III, viii, 149). La presenza radicata di riferimenti metatestuali intensifica la pregnanza teoretica del testo e invita il lettore alla decodifica di esso in senso critico-letterario. Il fatto che, d'altra parte, tra realtà rappresentata, poesia, e poetica vi sia un alto grado di consustanzialità emerge ripetute volte nel corso del dramma. Basti citare, dal primo atto (la commedia), la motivazione offerta per la nascita di una centaura da una coppia di umani:

il tutto era successo per opera di un Padiglione tutto a Centauri così bene al vivo espressi, che il moto solo a questi mancava. [...] e questo caso co' più savi Telchini strettamente considerato trovarono ch'una fissa immaginazione, una virtù operativa (uno sforzo di Natura interno) questo far poteva; e qui portarono in campo l'esempio e di huomini e d'animali, e di Clorinda e di cent'altri, che farà lungo il raccontarli. (I, iv, 62)

Il lettore (lo spettatore) è intento nella lettura (nella visione) del testo (della sua rappresentazione scenica); parallelamente il testo racconta di un personaggio che fissa un dipinto che rappresenta, con effetti dirompenti sul fruitore, lo stesso soggetto del dramma (i centauri). Secondo il celebre paradosso wildiano, non è l'arte a imitare la vita, quanto piuttosto la vita a imitare l'arte. L'effetto telescopico indurrebbe quasi nella tentazione di pensare che il dipinto del padiglione altro non sia che quello ipotizzato da Orazio nel citato esordio della sua *Ars poetica*, ma invertito di segno: non una testa di cavallo su un collo umano, bensì viceversa una testa umana su un corpo equino, poiché, in linea con le considerazioni neoplatoniche della dedica, «la parte umana si prende per le più alte e sovrane speculazioni, e la ferina per le cose basse e vili» (Vazzoler 2004, 40). Ad essere invertito di segno è anche l'effetto sul fruitore: non una risata (si pensi alla interrogativa retorica «risum teneatis» nel citato passo di Orazio), ma la premessa di uno sviluppo tragico degli eventi.

In un classico studio sull'argomento, Richard Hornby articola le strategie metadrammatiche in cinque categorie che spesso si sovrappongono l'una all'altra o interagiscono reciprocamente: il *play within the play* e il *role playing within the role* (l'interpretazione da parte di un personaggio di un ruolo diverso dal suo), i riferimenti letterari, gli elementi autoreferenziali, e gli episodi cerimoniali o rituali (cf. Hornby 1986). Lo studio di Hornby pecca talvolta di *esprit de système* ed eccessivo rigore classificatorio, ma un uso flessibile di queste categorie può essere utile a delineare alcune tipologie costanti di occorrenze metatestuali della *Centaura*.

Nella *Centaura* un lungo episodio di *play within the play* è legato alla citata simulazione della follia da parte di Filenia e Lelio. La finzione da parte dei due caratteri costituisce di fatto la messa in scena di una rappresentazione di secondo grado all'interno del dramma: una rappresentazione che è peraltro, con ulteriore stratificazione di livelli testuali, un esempio paradigmatico dei lazzi di pazzia della commedia dell'arte. L'episodio riproduce gli elementi del *play within the play* piuttosto che proporsi come mero *role playing within the role* per una serie di elementi che ne sottolineano la natura teatro nel teatro: la presenza di uno spazio-soglia (l'ospedale dei pazzi) e di un pubblico di spettatori interno al testo, che riproduce le condizioni degli spettatori esterni. La nozione di simulazione è peraltro affermata esplicitamente ed evidenziata dal poliplotto del verbo 'fingere', che puntella le scene di pazzia:

LELIO Eh, eh, eh, tuf, tuf, tuf; tappa, tappa, tà.

FEDELE E V.S. dice che non son pazzi; son tali, che ne faran divenir pazziancor noi, se non ci veliam di qua prestamente.

FIDIMARTE *Fingono* ti dico, fermati. O Lelio, o Lelio; ho già per dirla udito il tutto; so che pazzo non siete: ma per Filenia il *fingete*. (I, x, 75; enfasi dell'Autore)

Lo stesso verbo 'fingere' è assunto a termine emblematico del fenomeno artistico e delle sue implicazioni in termini di teoria del verosimile e del meraviglioso nella premessa al lettore, in cui la forza della poesia è definita «*facere, aut fingere verisimilia*» (Vazzoler 2004, 44). L'effetto di inserimento di un episodio scenico in un altro offre peraltro piena legittimità artistica e letteraria ai citati lazzi di pazzia della commedia dell'arte, e palesa un ulteriore esempio della tecnica combinatoria e inclusiva di Andreini. Nella *Centaura* la finzione di secondo grado produce una dislocazione della percezione; costringe lo spettatore e il lettore a una visione bifocale (il «*seeing double*» descritto da Hornby); mette in discussione, in definitiva, il valore di verità dei diversi livelli drammatici, insinuando il sospetto che ve ne siano altri di cui lo spettatore sia parte senza esserne partecipe: come scrive Hornby, «*the play within the play is projected onto life itself, and becomes a mean for gauging it*» (1986, 45). La finzione di secondo grado crea inoltre una interferenza in quella di primo grado e influisce radicalmente sugli sviluppi di questa. Si ritornerà brevemente su questi elementi nelle conclusioni.

Si è detto che i passi autoreferenziali palesano il testo drammatico in quanto testo, ne rivelano la natura di finzione letteraria, e ne intensificano la pregnanza teoretica di trattato *sui generis* sull'arte drammatica. Gli esempi sono numerosi. Quello che segue non vuole esserne un inventario sistematico, ma piuttosto dare un'idea della loro varietà.

Un esempio di manifesta metateatralità è nell'annuncio della morte del re Cercàsò nel terzo atto (la tragedia), che avviene secondo la classica strategia del *Botenbericht* (il racconto del messaggero), come non manca di rilevare, con forte coscienza della propria teatralità, una battuta di Perlino («paggio favorito del Re, e molto letterato», come ci informa la sezione sulle *dramatis personae*): «ma s'io taccio, ben la Fama sollecita e infaticabile è già comparsa nella Scena del Mondo, quasi tragico messaggero dicendo, che Cercàsò è morto» (III, viii, 146). La realtà dei fatti è assimilata allo spazio scenico, le vicende umane narrate vengono palesate nella loro natura fittizia, e le dinamiche della storia vengono lette nei modi (e nei termini tecnici) della prassi drammaturgica.

Un simile approccio alla vicenda rappresentata, percepita in termini di evento scenico, è nella lunga battuta di Perlino che, per la sua pregnanza metatestuale, vale la pena riportare nella sua interezza:

PERLINO È morto; e con la sua morte questa corte che fu Idea delle maniere gravi, Specchio delle Azzioni Cavalleresche, e Theatro delle heroiche imprese, hoggi di se stessa dimenticata, co'l capo chino, si rappresenta ne gli occhi del mondo Idea: ma di dolore Specchio: ma di horrore Theatro: e di tormento {Gemono i Cigni, che sì dolcemente nel Carpathio Mare sollevano musici canori diportarsi; imprimono piaghe le penne, che formavano caratteri, stridono le tombe che armoniose facevano risuonar l'aria, sordi e flebili s'odono i tamburi, che guerrieramente strepitosi, e allegri risvegliavano i cuori: sono imbrunte l'armi, che lampeggiavano fiamme, e corre per ultimo d'inchiostro il Fiume Gandura che già dalle fauci sgorgava puro argento} (III, viii, 146)

La scena del mondo è tragica, la materia è grave, con richiami agli argomenti della tradizione cavalleresca, e gli stessi fiumi si riempiono dell'inchiostro della eloquenza tragica di Andreini. A questa battuta fa eco quella di Artalone, che definisce «accidente Tragico e Reale» il dover compiangere il re morto e che non si spiega come da un testo tragico si possa raggiungere un finale comico, «da un infausto principio un lieto fine», quasi ponendo all'interno del testo la questione della legittimità della natura composita dell'opera. Artalone prosegue quindi definendo il suo dubbio degno di «mostruosa Sfinge» e Perlino (chiamato a risolverla) un «novello Edippo» (III, viii, 146-7). Non sarà tuttavia una Sfinge a risolvere questa aporia stilistica e retorica, ma piuttosto una centaura. Perlino sembra alludere, ambigualmente e anfibologicamente, sia al personaggio di Florinda (la centaura che Artalone dovrebbe sposare per essere legittimamente coronato sovrano) sia al testo (la *Centaura*, in cui è egli stesso un personaggio e che coniuga materia comica e tragica). Il riferimento al protagonista della più nota tragedia classica (e quella celebrata come esemplare da Aristotele) è un'ulteriore indicazione che i personaggi del testo interpretano la loro realtà tutta letteraria attraverso il filtro della letteratura e che per loro, come per noi, sia difficile sfuggire alla propria natura testuale.

La relazione con Aristotele non è mai facile. È il consigliere Tirenio a lamentare la insensatezza della norma logica (e si potrebbe aggiungere: poetologica) del principio di non contraddizione, che vieta «che duo contrari in un soggetto solo, in un sol tempo non possano stare insieme» (III, viii, 149). Sulla definizione degli eventi come misti di commedia e tragedia ritorna il mago Astianante in conclusione del dramma: «casi di lagrime, e di contento misti» che inducono a «e lagrimare, e giubilare» (III, xi, 175). Anche Plageone, in punto di morte, riconosce il carattere fondamentalmente tragico della vicenda dei suoi figli come un «tragico accidente» (III, xi, 170).

I riferimenti ai testi letterari e l'accostamento di questi alla vicenda del dramma presentano una casistica altrettanto varia e contribuiscono al di-

svelamento della natura letteraria e teatrale del testo. Si è detto dell'associazione tra la materia del dramma e la tragedia di Edipo. Riferimenti simili popolano numerose battute del dramma. Le «novelle» (notizie) che giungono a Bernetta sono l'occasione per quest'ultima di sfruttare le strategie dell'*aequivocatio* e di associarle scherzosamente al genere della novella, quasi a voler sottolineare il carattere testuale di entrambe: «E che sono le novelle del Boccaccio, o dello Straparola?» (I, vii; 68). Il riferimento letterario è tanto più pertinente se si considera che la produzione dei due autori costituisce un vero e proprio serbatoio di temi, miti, e motivi per il teatro rinascimentale. Ed è ancora Bernetta a fornire un apprezzamento sull'esito positivo dell'intreccio della commedia che è anche una valutazione estetica e critica del testo in cui è ella stessa personaggio: «O che bel caso d'amore è questo; si potrebbe farne al certo una Commedia bellissima» (I, xiii, 82). Se è vero che a teatro, come scrive Cesare Segre, «il pubblico è consapevole del carattere non spontaneo delle enunciazioni che ascolta e della loro natura di enunciato di un autore assente» (1984, 20), nella *Centauro* la stessa consapevolezza sembra caratterizzare anche i personaggi: in particolare quelli secondari, i quali, meno coinvolti nello sviluppo della vicenda, assumono il ruolo di pubblico privilegiato e di osservatori (e commentatori) interni alla cornice del testo.

È questo anche il caso di Orintio («sacerdote Rhodiotto del Re»), il quale, nel constatare la morte del Re Cercàso, produce un elenco di oggetti scenici ed elementi drammatici che assumono caratteristiche funebri e, di fatto, tragiche: «l'apparato è tetro, la pompa oscura, la vista horrenda, lo spettacolo horrendo, le facelle nere, il rogo infausto, gli stendardi funesti, le tombe rauche, i tamburi discordi, i sembianti pallidi, il canto flebile, la voce roca, e 'l mio cuore trafitto» (III, x, 152). Il passo è peraltro sintomatico di quella tendenza catalogica della *Centauro*, che si pone come inventario non solo di soluzioni testuali, ma anche di arredi di scena. Che Orintio sia particolarmente consapevole della natura teatrale della vicenda alla quale partecipa e al contempo intuisca quanto la realtà si muova sulle linee guida di una 'topica' drammatica emerge chiaramente dal suo continuo interpretare la storia secondo categorie teatrali: «O così grandi spettacoli, e nuovi di dolore» (III, xi, 168). Una simile transizione da semplice personaggio che agisce sulla scena ad individuo che ha consapevolezza testuale (e anzi autoriale) degli eventi del dramma è quella di Bibenio, che spesso coordina la rappresentazione e l'azione scenica degli altri personaggi. Egli ordisce e gestisce la trama della vicenda chiamando in scena gli attori al momento opportuno e dando loro indicazioni quasi registiche (III, ii, 131).

Tra le categorie impiegate da Hornby per descrivere i fenomeni meta-teatrali (e metatestuali), il *role playing within the role* assume particolare rilievo nella *Centauro*, in virtù del fatto che i personaggi si fingono altri, spesso si travestono, e talvolta interpretano un ruolo che credono auten-

tico, ma che in realtà è stato scritto *ad hoc* per loro da altri. I personaggi che passano dalla commedia alla pastorale (tramite l'evento liminale del naufragio) sentono la necessità del travestimento: «sarà bene che 'n habiti di pastori, ci vestiamo» (II, iii, 99). I personaggi sono guidati da un duplice istinto: da un lato il bisogno di perseguire la strategia dell'inganno elaborata nel primo atto, dall'altro l'urgenza metatestuale di conformare stile e carattere al contenuto secondo il principio retorico del *conueniens* (adeguamento della forma al contenuto). L'insistenza, anche terminologica, sull'idea di travestimento e costume conferma quanto detto in una battuta di Lelio, in cui si noti il poliptoto del verbo 'vestire' e la serie sinonimica «arnesi»/«habiti»: «Rimangasi intanto, ch'io vesto questi pastorali arnesi Lidia alla Capanna di Solimbrio, ch'io con iscusca di cercar per lei habiti ninfali, mi sono allungato della sua importunità, e lasciando Filenia che da Ninfa si vesta» (II, vi, 103). E lo conferma ancora la battuta di Fedele: «Egli è tutto intento a cercare spoglie pastorali, perché tutti a genitori ci occultiamo» (II, viii, 106). La stessa isola di Rodi è chiamata ad un gesto di personificazione e ad adeguarsi, teatralmente, a un nuovo costume. La realtà fisica e naturale deve informarsi a principi di azione drammatica: «Ah, Rhodi, Rhodi, se ti vanti d'haver ogni giorno rimirato il Sole, mal grado d'ogni membroso horrore, *cangia, cangia costume*, e ti contenta che per sempre la sua faccia nasconda, se per sempre Cercàso in cieca tomba asconde la sua (III, iv, 135-6; enfasi dell'Autore).

Conforme alla nozione di *play within the play* sono anche gli episodi in cui il pubblico interno al testo è chiamato ad assistere a rituali o cerimonie caratterizzati da una forte connotazione drammatica e da una chiara impostazione scenica e ostensiva. Il patibolo dove Tirsi e Filli dovrebbero essere giustiziati alla fine del secondo atto assume i connotati di un piano rialzato che replica *within the play* il palcoscenico e mette in scena un rito di purificazione che sembra richiamare le origini rituali del dramma; un rito che gode appunto di un duplice pubblico, interno ed esterno al testo, la cui presenza è richiamata e sottolineata dalla pulsione scopica dei ricorrenti *verba videndi*. Un effetto simile produce il «letto superbo» (e rialzato) sul quale si trova il Re di Rodi moribondo e il cui movimento sulla scena è indicato dal riferimento ad «aurati rotondi ordigni» nel dialogato e nelle didascalie (III, iv, 132-3). L'effetto di ostensione e la natura di rappresentazione della scena del re morente sono di nuovo sottolineate dalla presenza di verbi di percezione visiva: «Hor ti veggio, misero me, morire»; nonché dall'esplicita descrizione dell'evento in termini di spettacolo: «rimirare spettacolo così lagrimoso, e mesto» (III, iv, 134). Anche il consigliere Dalmazio è ben conscio della natura drammatica degli eventi cui assiste, del suo ruolo di spettatore, e della sua posizione mediana tra la scena interna al testo (cui partecipa e che osserva) e chi assiste al dramma al di là di quella quarta parete che sembra sempre più un confine permeabile e poroso: «veniamo ad essere spettatori di così eccelse meraviglie» (III, viii, 149).

All'insistenza sull'immagine dell'altare, che sottolinea il carattere rituale dell'azione e insieme le modalità visuali e teatrali di essa, si ricollega quindi l'ostinato riferimento al carattere scenico e metatestuale del re Cercàso morente sul letto: «spettacolo tanto lagrimoso» (III, xi, 172). Nel testo il rito e la cerimonia, anche quando siano solo anticipati e si svolgano in realtà oltre i confini testuali, hanno carattere metaletterario per il lettore e lo spettatore informati, in quanto si ricollegano culturalmente alle origini del teatro: tanto più per un fruitore secentesco subissato da continui riferimenti alla *Poetica* aristotelica, dove questo collegamento è teorizzato per la prima volta. Il rito ha inoltre funzione metateatrale in quanto con esso si presenta un fenomeno culturale che ha i caratteri della performance e che per estensione, per dirla con Hornby, «stimulates an interest in the nature of human 'performing' generally» (1986, 55).

4 La *dispositio* e il dibattito critico

Se a livello di *inventio* la scelta della materia palesa la volontà di coniugare teoria e prassi drammatiche, erudizione letteraria, e dimensione professionale autoriale e attoriale, è nella *dispositio* (l'ordine di presentazione della materia) che forse più compiutamente si prospetta una teoria del genere drammatico e si inferisce una implicita considerazione sulla storia della sua evoluzione. La *dispositio* procede da commedia a tragedia attraverso il genere pastorale intermedio. Il testo punta innanzitutto a una classificazione di valore dei generi, con la progressione da testo comico a testo tragico; offre inoltre un implicito approccio teorico e storico alla loro genealogia e ai loro rispettivi rapporti; dialoga, infine, con i contributi critici della precettistica poetica contemporanea. La struttura della *Centauro* sembra difatti considerare con particolare attenzione le valutazioni critiche sulle forme drammatiche espresse da Giovan Battista Guarini e Giovan Battista Giraldi Cinthio.

Le posizioni teoriche di Giovan Battista Guarini sono per molti versi affini alla prassi combinatoria e inclusiva che emerge dalla *Centauro*, ma se ne distanziano in un punto specifico: il *Pastor fido*, tragicommedia pastorale secondo il frontespizio della sua *editio princeps* (Venezia, 1590), non si pone come testo molteplice, che produca una doppia struttura e che offra due diversi esiti. L'opera di Guarini è «non doppia ma mista», «non semplice ma composta», ovvero coniuga elementi comici e tragici in una coesiva ambientazione pastorale con una singola conclusione di carattere comico, sulla scorta dell'*Amphitruo* di Plauto,⁴ ovvero della commedia

4 Tito Maccio Plauto stesso, si dica *per incidens*, nel prologo dell'*Amphitruo* definisce il suo dramma *tragicocomedia* (secondo altre lezioni *tragicomoedia*), sancendo per Guarini la

terenziana, di cui intende riprodurre lo sviluppo secondo la tripartizione strutturale in *prótesis*, *epítasis* e *catastrophé*.

La posizione di Giraldo Cinthio è invece più coerente con il dettato aristotelico che ammetteva in alcuni casi la possibilità di una tragedia *díplê* (duplice), sulla scorta delle microstrutture del poema odissiacco (che presentavano il lieto fine per i giusti e un esito disastroso per i riprovevoli). Sulla base di questa tipologia tragica, Cinthio rivendica la plausibilità di una tragedia di lieto fine, categoria nella quale peraltro includeva anche l'*Amphitruo* plautino e molta della produzione euripidea.

La *Centaura* da un lato dialoga con la soluzione prospettata da Guarini: riproduce cioè nella sua macrostruttura lo sviluppo tricolore di *prótesis-epítasis-catastrophé* nella sequenza commedia-pastorale-tragedia, in cui ognuno degli atti si sviluppa a propria volta in microstrutture trimembri, secondo la ormai consueta tecnica della contaminazione dei modelli e della massima inclusione di elementi topici. Inserisce inoltre elementi tragici nella commedia (l'orrore e la violenza dell'ospedale dei pazzi di Stillino) e nella pastorale (la minaccia di morte che incombe sui presunti fratelli accusati di incesto).

Dall'altro lato non rifiuta l'idea di una più rigorosa struttura binaria sull'esempio cinthiano e accoglie l'istanza di un finale duplice: morte (e dannazione) per Artalone, Plageone e Rosibea, ma anche rigenerazione nel matrimonio dei due centaurini e nell'incoronazione della centaurina.

In maniera non inopportuna nell'ambito di un discorso e di una pratica di forme drammatiche eterogenee, Andreini inserisce inoltre un interludio pastorale, sulla scorta dell'esempio offerto dal *Ciclope* di Euripide, unico dramma satiresco superstite, e soprattutto dell'autorità oraziana in materia. Il carattere più rilevante dell'ambiguo accenno che Orazio fa al dramma satiresco nell'*Ars poetica* è indicativo della stretta connessione di esso con la tragedia, nonostante la presenza dell'elemento comico:

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum
mox etiam agrestis Satyros nudavit et asper
incolumi gravitate iocum temptavit eo quod
inlecebris erat et grata novitate morandus
spectator functusque sacris et potus et exlex. (Hor., *Ars poet.*, 220-4)

Quei, che per un misero capro affrontò le gare della tragedia, portò nudi sulla scena anche i satiri campagnoli e, sempre conservando il decoro, tentò alla rustica un componimento scherzoso, perché doveva trattenersi con facezie e nuovo diletto lo spettatore, che dato fine al sacrificio, era brillo e senza freno.

legittimità del concetto e del termine, che non sarà invece mai utilizzato da Giraldo Cinthio. Cf. Plaut., *Amph.*, 59.

La *dispositio* delle sezioni della *Centaura* sembra conferire un ruolo centrale alla pastorale, cui la precettistica cinquecentesca e l'autorità oraziana avevano fermamente legato il dramma satiresco. Dal testo sembra emergere il suggerimento che al centro dello sviluppo delle forme drammatiche più nobili vi siano le prime forme comiche di improvvisazioni satiresche e falliche, e che la tragedia si realizzi per un graduale processo di differenziazione del serio dal comico o comunque per una differenziazione reciproca a partire da una comune origine. Come scrive Ferdinando Vazzoler negli appunti di lettura premessi alla sua edizione della *Centaura*, «la chiave per capire la struttura della *Centaura*, allora, è quella non della fusione dei generi, del loro mescolamento, ma piuttosto quello della loro metamorfosi» (2004, 26). Una tipologia genealogica comune giustificherebbe l'accostamento e l'interazione delle tre forme testuali in una struttura organica superiore, ancor più alla luce della accennata affinità tipologica tra satiri e centauri e sulla scorta di due noti (benché criptici) passaggi della *Poetica* di Aristotele, secondo il quale la tragedia:

da racconti piccoli e un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco, assunse tardi toni solenni, e il verso di tetrametro si fece giambo. All'inizio si adoperava il tetrametro perché la poesia era satiresca e piuttosto ballabile. (Arist., *Poet.*, 1449 a 19-23)

Sorta dunque [*scil.* la tragedia] da un principio di improvvisazione – sia essa sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città –, a poco a poco crebbe perché i poeti sviluppavano quanto in essa veniva manifestandosi, ed essendo passati per molti mutamenti, la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura. (Arist., *Poet.*, 1449 a 9-15)

Ancora una volta il testo di Andreini sembra tener ben presente il dibattito critico contemporaneo e costituirsi a propria volta come riflessione teorica su forme drammatiche, pratica di scrittura, e tecnica di rappresentazione.

Un ulteriore indizio a conferma della plausibilità di una simile lettura è peraltro offerto dalla distribuzione dei personaggi nel testo: benché le *dramatis personae* siano infatti catalogate sulla base della loro occorrenza nei tre atti, e quindi siano in principio classificate come comiche, pastorali o drammatiche, «la dinamica dei personaggi, nella *Centaura* è diversa. Essi non si distinguono in tre diversi generi, ma viaggiano da un genere all'altro» (Taviani 1989, 227). Questo aspetto assume una rilevanza ancora maggiore se consideriamo che i personaggi che sono effettivamente in grado di attraversare il testo sono individui nati in coppie gemellari, ovvero

personaggi identici che subiscono indifferentemente un trattamento comico o tragico; e il fatto che le coppie gemellari abbiano anche gli stessi nomi sembra enunciare teoricamente l'ambivalente natura, comica e tragica, del personaggio drammatico, e quindi la legittimità della commistione dei generi. Come sempre alla dimensione poetica si affianca la possibilità di massimizzare, con l'utilizzo delle coppie di gemelli, le dinamiche dell'intraccio, secondo la più classica tipologia della commedia degli equivoci.

5 Conclusioni

Nel testo di Andreini, in sintesi, si teorizza, si descrive, e si realizza una tensione inclusiva che tende a sfruttare in maniera funzionale le più difformi strategie che possano giovare al copione, al suo esito scenico, e al testo letterario pubblicato (a prescindere dall'ordine reale in cui queste fasi si presentino). La *Centauro* si configura inoltre, in virtù del suo continuo riflettere su se stessa, come trattato di teoria della letteratura drammatica in forma di testo teatrale. Si presenta, infine, come *summa* del teatro rinascimentale e insieme catalogo di tutti gli elementi caratterizzanti della spettacolarità barocca: colpi di scena, apparizioni di mostri e diavoli, ostentazione di crudeltà, miracoli, allegorie, giochi militari, intermezzi. Le implicazioni non sono esclusivamente letterarie: «al centro della *Centauro* [...] c'è il rifiuto delle scelte unilaterali. L'esigenza di preservare la vita dei contrasti. Un'idea di ordine basata sull'armonia degli opposti e non sull'eliminazione del polo 'negativo'» (Taviani 1989, 239).

Da quanto detto deriva anche il minore valore pragmatico e performativo della parola nel testo di Andreini che assume spesso tendenze diegetiche più consone ai testi narrativi. Come scrive Ferdinando Taviani, «la scrittura dell'Andreini non è fatta per lasciar trasparire l'azione dietro le battute dei personaggi» (1989, 223). È normale riscontrare, insomma, battute analettiche che riproducono, spiegano, o valutano segmenti testuali precedenti; ovvero battute prolettiche, che presentano diegeticamente temi da animare poi mimeticamente. Da ciò deriva anche, come nota Siro Ferrone, l'innovazione tipografica di inserire didascalie a commento delle parti dialogate, nonché l'amplificazione descrittiva di alcune battute che sembrano innestare sul dialogo annotazioni implicite atte a fornire ulteriori indicazioni di scenotecnica, regia, e recitazione (Ferrone 1993, 224). Per dirla ancora con Siro Ferrone: «Andreini ama esibire le tracce di spettacolo che costituiscono la sedimentazione drammaturgica della sua tessitura letteraria» (223).

Ma non basta. Nella *Centauro*, la nozione di teatro del mondo non è limitata a quella che Silvia Carandini descrive come mera dimensione metaforica di «miraggio di un complesso universo delineato nelle proiezioni illusionistiche di uno spazio architettonico, nelle visioni oniriche

di una scena teatrale in cui si rispecchia la 'macchina terrena' della vita dell'uomo» (1999, 6). Nella *Centauro* si realizza invece una confusione progressiva tra testo e realtà al di fuori di esso, tra finzione e verità. La vita è percepita e, soprattutto, rappresentata come già teatralizzata, «seen as already theatricalized» (Abel 2003, 134-5), e non vi è traccia di una fase in cui sia stata precedentemente autentica, non testuale. Il vestire costumi diversi e l'assunzione di ruoli alternativi sono strategie interpersonali fondamentali a teatro come nella vita: qualsiasi cosa facciamo, recitiamo. Per citare ancora Hornby: «We have come to see life not only as a play, but as a play with no framing reality. All the world's a stage for us—but nobody is watching it» (1986, 47).

Bibliografia

- Abel, Lionel (2003). *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York; London: Holmes & Meier.
- Benedetti, Laura; Monorchio, Giuseppe; Musacchio, Enrico (a cura di) (1999). *Giovambattista Giraldi Cinthio: Discorso dei romanzi*. Bologna: Millennium.
- Carandini, Silvia (1990). *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Roma; Bari: Laterza.
- Carandini, Silvia (2003). «*La Ferinda* di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'Arte». Lattanzi, Alessandro; Maione, Paologiovanni (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Napoli: Editoriale Scientifica, 113-32.
- Colamarino, Tito; Bo, Domenico (a cura di) (1967). *Quinto Orazio Flacco: Le opere*. Testo latino, trad. e note a cura di T. Colamarino e D. Bo. Torino: UTET.
- Dumézil, Georges (1929). *Le problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*. Paris: Geuthner.
- Ferrone, Siro (1993). *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino: Einaudi.
- Fido, Franco (1977). *Le metamorfosi del centauro. Studi e letture da Boccaccio a Pirandello*. Roma: Bulzoni.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Giavarini, Laurence (a cura di) (2008). *Giovan Battista Guarini: Compendio della poesia tragicomica*. Edizione del testo, trad. francese e note a cura di L. Giavarini. Paris: Honoré Champion.
- Guarini, Giovan Battista (1737-38). *Opere*, vol. 3, *Il Verato secondo*. Verona: Tumermani.
- Henke, Robert (1997). *Pastoral Transformations. Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*. Newark: University of Delaware Press.

- Herrick, Marvin T. (1946). *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*. Urbana: The University of Illinois Press.
- Herrick, Marvin T. (1955). *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*. Urbana: The University of Illinois Press. Illinois Studies in Language and Literature 39.
- Hirst, David L. (1984). *Tragicomedy*. London: Methuen.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Ippolito, Antonella (a cura di) (1998). *Marco Tullio Cicerone: De optimo genere oratorum*. Commento a cura di A. Ippolito. Palermo: L'Epos.
- Lanza, Diego (1987). *Aristotele: Poetica*. Introduzione, trad. e note di D. Lanza. Milano: Rizzoli.
- Lombardi, Marco (1995). *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*. Ospedaletto (Pisa): Pacini.
- Lotman, Jurij M. (1970). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- MacNeil, Anne (2004). «Dynastic Iconography and Musical Allusion in Giovan Battista Andreini's *La Centaure*». Reardon, Colleen; Parisi, Susan H. (eds.), *Music Observed. Studies in Memory of William C. Holmes*. Warren: Harmonie Park Press, 261-79.
- Raimondi, Ezio (1998). *Politica e commedia. Il centauro disarmato*. Bologna: il Mulino.
- Rebaudengo, Maurizio (1994). *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*. Torino: Rosenberg & Selliers.
- Sarnelli, Mauro (1999). *Col discreto pennel d'alta eloquenza. 'Meraviglioso' e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento*. Roma: Aracne.
- Segre, Cesare (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Smith, Winifred (1922). «Giovan Battista Andreini as a Theatrical Innovator». *The Modern Language Review*, 17(1), 31-41.
- Taviani, Ferdinando (1989). «*Centaura*». Alonge, Roberto (a cura di), *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento = Atti del convegno internazionale* (Torino, 6-8 aprile 1987). Genova: Costa & Nolan, 200-33.
- Vazzoler, Franco (a cura di) (2004). *Giovan Battista Andreini: La Centaura*. Genova: il melangolo.