

FESTE E TEATRO FORME INTERMEDIE TRA ARTE E VITA (XV-XVII SECOLO)

a cura di
Monica Centanni,
Alessandro Metlica,
Piermario Vescovo



ed edizioni **en**gramma

collana
engrammasirio

FESTE E TEATRO
FORME INTERMEDIE
TRA ARTE E VITA
(XV-XVII SECOLO)

a cura di
Monica Centanni,
Alessandro Metlica,
Piermario Vescovo



Questo volume, che inaugura la serie di pubblicazioni del Centro di Studi Intermediali sul Rinascimento (SIRIO), si pubblica anche con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL).

in copertina: Bernardo Buontalenti, *Prudenza*, bozzetto per gli abitanti di Delo per *La Pellegrina*, 1589. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino C.B.3.53.

©2025

edizioni **engramma**, venezia



direttore editoriale
damiano acciarino

direttori della collana engrammasirio
giorgia gallucci, marianna liguori

progetto grafico
anna ghiraldini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN carta 979-12-55651-03-1
DOI 10.82016/ee904

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Introduzione*
Monica Centanni, Alessandro Metlica, Piermario Vescovo

Metodo

- 13 *Non ridere degli Hopi*
Piermario Vescovo
- 47 *Teatro/festa. Sui regimi scopici del Rinascimento*
Alessandro Metlica

Il Quattrocento

- 75 *Il filtro degli anni Settanta. La festa dinastica tra modelli di celebrazione, spettacolo e memoria nel Quattrocento italiano*
Claudio Passera
- 89 *La rinascita del dramma all'antica nel contesto della festa nuziale. La Fabula di Orfeo di Angelo Poliziano e la mescolanza delle passioni*
Monica Centanni
- 113 *"El dire tuta la fabula saria molto longo". Maggio 1493. Festa mitologica per Beatrice d'Este a Venezia*
Giulia Zanon
- 133 *"Una stoffa fatta della loro asceti". Un appunto da Florenskij in relazione all'iconografia dell'abito da festa della famiglia de' Medici*
Filippo Perfetti

Il Cinquecento

- 147 *Mantova 1501. Festa e politica sul modello del "theatro delli antichi o moderni"*
Francesca Bortoletti
- 171 *"...e farle mostrare la contraria parte". Tra forma e significato: brevi riflessioni sulla Venere adonia di Tiziano Vecellio*
Antonella Ferro

187 *Spectacula. L'impatto degli edifici per spettacolo romani sul patrimonio culturale materiale ed immateriale di Parma a partire dall'età moderna*
Alessia Morigi, Filippo Fontana

203 *Una vendemmia mancata. Forme della tragedia in prosa*
Stefano Tomassini

Il Seicento

227 *"Hor sotto titolo di feste". Riflessioni sulle pratiche editoriali delle forme intermedie nell'Italia del XVII secolo*
Giorgia Gallucci

237 *Tragico, tragicomico, pastorale. Appunti sullo sviluppo del dramma per musica tra feste di corte e teatro umanistico*
Pietro Bottacini

249 *"Delizie di Posilipo boscarecce e marittime" (1620). Feste e spettacoli nella Napoli vicereale del duca di Osuna*
Maria Di Maro

273 *Il libro e la festa. Il duca di Brunswick a Piazzola sul Brenta (1685)*
Marie Claire Adamo

285 *La figura di Nettuno "manometro" delle riemersioni dell'Antico. Come le feste mediche in Francia si collocano tra le Nozze di Pesaro e due francobolli inglesi del XX secolo*
Lucamatteo Rossi

311 **Bibliografia**

351 **Indice dei nomi**

Introduzione

Monica Centanni, Alessandro Metlica, Piermario Vescovo

Questo volume segna il primo risultato tangibile di una serie di incontri e seminari, intitolati significativamente “Feste e teatro”, che si sono svolti tra Venezia e Padova nel corso degli ultimi due anni e che hanno riunito, attorno agli interessi dei tre curatori, le ricerche di giovani studiosi e studiosi, nate in alcuni casi come tesi di laurea e sviluppatesi poi, nell’arco dello stesso seminario, in tesi di dottorato o in ulteriori percorsi di ricerca. La rivista “Engramma” – prima della confezione del presente volume, che riassume e rilancia questa esperienza – ha già testimoniato alcune tappe di questa indagine: in particolare, la parola “festa” ha dato titolo e senso a uno snodo simbolico e sostanziale di tale percorso, coincidente con il numero 200 della rivista, pubblicato nel marzo del 2023, nel quale si trovano alcune anticipazioni, valide anche come dichiarazioni d’intenti, delle ricerche qui presentate.

Il volume si apre con gli interventi di Piermario Vescovo e Alessandro Metlica, che hanno carattere metodologico o di impostazione generale. Entrambi pongono la questione della festa italiana del Rinascimento a partire dal campo degli studi warburghiani e in particolare della continuità che il tema, in Aby Warburg, registra rispetto al magistero di Jacob Burckhardt. Attraverso Warburg, la cui riflessione, spaziando oltre il contesto italiano, concerne la tradizione occidentale, l’esperienza performativa del Rinascimento permette di ragionare, da un lato, sulla collocazione delle forme drammatiche in una teatralità sempre composita e anfibia, e dall’altro sul ruolo dello sguardo, specie se rivolto altrove, verso altri generi, codici e culture. L’orizzonte concettuale è quello compreso nella categoria di “regime scopico”, nel senso di “un ordine visuale, non naturale ma costruito, che determina come le immagini vengono viste, e che regola dunque i rapporti tra le immagini stesse, gli sguardi e i dispositivi”.

L’intervento di Monica Centanni si trova invece al centro della prima sezione che, come le successive, è articolata secondo un criterio cronologico. Il Quattrocento, cui la sezione è appunto dedicata, costituisce l’ovvia soglia per una storia dei generi e delle forme teatrali, o più generalmente della cultura drammatica e rappresentativa dell’età moderna. Meno ovvia – ed è ciò che questo volume scandaglia e problematizza – è la funzione di quella sorta di ‘contenitore’ rappresentato dalla festa di corte, che pure recita, in tale storia, una parte decisiva. Più nello specifico, nel suo contributo Monica Centanni pone alcune questioni inerenti alla tradizione classica e alla complessa rinascita delle forme teatrali nell’ambito della festa, a partire dal caso della *Fabula di Orfeo* – opera che nasce “lacerata” come il perso-

naggio che la intitola, per dichiarazione dello stesso autore – in un’interrogazione diversa e più complessa dell’antico. Alla festa dinastica è dedicato, attraverso il ‘filtro’ degli anni Settanta del secolo in diverse città italiane, l’intervento di Claudio Passera; quello di Giulia Zanon, collocato invece al volgere del secolo, riguarda una *momaria* veneziana che rielabora il mito di Meleagro nel quadro della prassi festiva lagunare. La sezione si chiude con il contributo di Filippo Perfetti, che adotta un punto di vista distanziato e retrospettivo: quello di Pavel Florenskij, la cui riflessione investe un singolo oggetto – un abito festivo della famiglia Medici – in cui è la stoffa stessa a farsi materia del segno di una civiltà.

La sezione dedicata al Cinquecento non comporta in realtà alcuna soluzione di continuità. Ne testimonia il primo saggio, a firma di Francesca Bortoletti, che analizza una festa mantovana del 1501: il contributo prende avvio dai *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna e affronta poi, su un piano più vasto, il rapporto che la tradizione intreccia con la memoria dell’antico, secondo un modello ideale e di lunga durata per cui le partizioni cronologiche riescono di scarsa utilità. L’intervento di Antonella Ferro, dedicato al tema di Venere e Adone nella pittura di Tiziano, riconduce al contesto veneziano, ma indaga, più che una specifica occasione festiva, un quadro di definizione culturale. In continuità con i saggi precedenti che hanno al centro le figure di Orfeo e Meleagro, l’autrice studia infatti un mito centrale della civiltà rinascimentale, legato al tempo festivo e al suo uso politico nella rappresentazione di pericoli e di lacerazioni. La sezione presenta ancora, e su altro terreno d’indagine (la città di Parma), il contributo a quattro mani di Alessia Morigi e Filippo Fontana dedicato agli *spectacula* – nell’accezione che al termine attribuisce il ferrarese Pellegrino Prisciani, in una fase importante della riscoperta moderna della cultura rappresentativa antica – che vengono qui intesi come ‘edifici per lo spettacolo’. L’intervento di Stefano Tomassini concerne le forme della scrittura drammatica, con particolare attenzione, ancora in ambito veneziano, per la “tragedia in prosa” di medio Cinquecento, in quello che l’autore definisce “tempo della prosa”.

La sezione sul Seicento si apre con le pagine di Giorgia Gallucci, che guardano a un terreno critico poco battuto, ovvero quello del libro di festa (o, stando alla nomenclatura anglosassone, del *festival book*). La letteratura che celebra e testimonia la festa è oggetto di una ricerca anche quantitativa, che deriva da un progetto di ricognizione sistematica. A questa prospettiva si affianca, nel saggio successivo di Pietro Bottacini, una riflessione di stampo teorico sulla letteratura drammatica e sul dramma per musica in particolare, volutamente in bilico tra le diverse declinazioni di tragico, tragicomico e pastorale, tra Firenze e Mantova. Maria Di Maro si concentra invece sulla Napoli vicereale e sulla scena, boschereccia e marittima, che si apre dalla prospettiva di Posillipo; il saggio presenta un’ampia ricognizione di titoli e occasioni festive e una ricca appendice documentaria. Marie Claire Adamo torna al Veneto dal punto di osservazione della fastosa civiltà di

villa, esaminando le feste – e la loro messa in testo: la loro riconfigurazione in tipografia – per il duca di Brunswick a villa Contarini a Piazzola sul Brenta. Aby Warburg inserisce una di queste incisioni in una delle tavole del suo *Bilderatlas*; e all'*Atlante Mnemosyne*, oltre che ad alcuni interventi warburghiani sulla festa (italiana, francese, neerlandese), torna circolarmente anche l'ultimo contributo del volume, scritto da Lucamatteo Rossi.

Il filo rosso warburghiano, sempre ben teso tra questi diversi itinerari – indagini scaturite, talvolta, da progetti comuni, talvolta felicemente autonome – attraversa dunque l'intero volume, con un'avvertenza di fondo: questo libro si configura non solo come un crocevia di ricerche e di interessi, né soltanto come un terreno di incontro fra differenti strade critiche; assomiglia piuttosto a una mappa, di letture e di idee, su cui in futuro potrà orientarsi, in senso squisitamente warburghiano, lo studio dei rapporti tra feste (al plurale) e teatro nella prima modernità.

Metodo

Non ridere degli Hopi

Piermario Vescovo

I. Percorsi warburghiani

Queste pagine presentano un progetto di lavoro a partire dalla congiunzione di due interventi di Aby Warburg, risalendo da un passaggio del secondo di essi in ordine cronologico al primo: ovvero dal brogliaccio per la celeberrima conferenza ‘terapeutica’, tenuta presso la clinica Bellevue di Kreuzlingen il 21 aprile 1923, che si suole indicare col titolo di *Rituale del serpente*, al saggio del 1895, dedicato agli intermezzi della festa fiorentina del 1589 per le nozze di Ferdinando I de’ Medici con Cristina di Lorena.¹

Se ampia è la distanza nel tempo, la materia della conferenza del 1923 riguarda tuttavia il viaggio, con rotta verso New York, cominciato da Warburg nell’autunno del 1895, in occasione del matrimonio del fratello Paul con Nina Loeb, e poi proseguito in altri territori americani. Anzi il viaggio sembra porsi più precisamente – come è stato osservato – quale “diversivo al termine di mesi di noia”, per la ricerca di un differente campo d’indagine cui applicarsi.² Vedremo, infatti, la possibilità di attingere ad alcune delle note coeve dei cosiddetti *Frammenti sull’espressione*, a rendere più forte questo collegamento.

Il particolare, la congiunzione dei due interventi, a distanza di quasi un trentennio, riguarda una sorta di doppio sguardo che nell’uno e nell’altro di essi assume il ruolo di una presa di distanza dalle abitudini dello spettatore della fine del XIX secolo e dell’inizio del XX, rivolgendosi da una parte al primitivo sopravvivate di un rito degli indiani *pueblo*, di cui Warburg fu testimone diretto, dall’altra alle componenti arcaiche ravvisate tra le pieghe di una sontuosa festa di tre secoli prima, immaginandosi, per procura storica, spettatore di essa.

1.

La danza delle antilopi degli indiani Hopi – cui Warburg assistette presso San Ildefonso, a differenza del rituale del serpente, che egli descrive solo attraverso testimonianze indirette – viene presentata come esempio vivente di un rito propiziatorio, ancora interrogabile per la “simultaneità

1. Questa redazione più completa è stata preceduta da altri due interventi, Vescovo 2023b e, sul terreno più specifico del rapporto con la ‘nascita dell’opera’ (a distinguere però l’approccio completamente diverso di Warburg), Vescovo 2023c.

2. Gualtieri 2020, p. 82.

di civilizzazione logica e di casualità magico-fantastica personificante” in esso ravvisabile. Un rito portatore di un significato non ancora cancellato dalle secolari interferenze dell’educazione confessionale ispano-cattolica, cominciata dopo la scoperta del Nuovo Mondo, né dalla coeva cultura di stampo nordamericano. Un esempio, dunque, capace di testimoniare una transizione che oltrepassa l’appartenenza a “uno stato primordiale”, ma non ancora giunta all’esperienza degli “europei placati grazie alla loro tecnologia”, in un intermedio “stadio simbolico del pensiero e del comportamento tra l’uomo primordiale che afferra e l’uomo che utilizza concetti”.³

Dopo le premesse brevemente riassunte, dunque, la conferenza di Kreuzlingen descrive la festa delle antilopi, commentando la proiezione di alcune fotografie scattate da Warburg al tempo del viaggio americano, che mostrano alcuni indigeni intenti a sistemare i loro tamburi e i danzatori, in doppia fila, nella postura di questi animali, usando ciascuno due bastoni, a simularne le lunghe zampe anteriori. La forma della danza di caccia e l’invocazione di una “madre di tutti gli animali” – secondo quanto a suo tempo appreso dagli informatori sul campo e dalle sue letture (posto il fatto che nel territorio in questione le antilopi si consideravano estinte dallo spazio di tre generazioni) – è qui indicata in uno stadio differenziato rispetto alle danze puramente demoniche (*katchina*), “destinate a intercedere affinché sopravvenga un buon raccolto”, in sostanza a rappresentare un passaggio dalla “magia mimica della cultura dei cacciatori” (sull’aggettivo “mimica” torneremo), espressa dalla danza magico-culturale (“che sollecita la natura animata”), alla “magia metereologica”.

In particolare, il dettaglio che ci interessa rilevare spicca tanto più nella confessione di Warburg di una sua reazione immediata, come spettatore. Riportiamo il passo in tedesco e in traduzione italiana (nostri i corsivi):

Als ich den Antilopentanz in San Ildefonso zu sehen bekam, machte er auf mich zunächst einen *sehr harmlosen und beinahe komischen Eindruck*. Für den Folkloristen, der die Wurzeln der menschlichen Kulturäußerungen biologisch erforschen will, gibt es aber keinen gefährlicheren Augenblick, als wenn er bei volkstümlich-komisch erscheinenden Gebräuchen lacht. Wer über das

3. Purtroppo la conferenza di Kreuzlingen, divenuta anzi il testo più celebre e diffuso di Warburg, si è letta per decenni e si continua principalmente a leggere brutalizzata in una forma parziale, che non considera, a proposito di questa dimensione interagente, il fondamentale processo redazionale che riguarda la sua ultima parte, omettendone addirittura le righe finali. Su tali questioni sono intervenuto in Vescovo 2023a, e si veda l’intero numero della rivista “Engramma”, 201 (2023), in particolare il contributo di Ferrando 2023. Per il testo trasmesso da un testimone affidabile si veda la prima edizione in lingua tedesca *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika*, in Warburg, *Werke*, ed. Treml, Weigel, Ladwig 2010, pp. 524-566 e la traduzione italiana in Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 94-165. Si cita da queste edizioni anche per il saggio sugli intermedî fiorentini.

Komische in der Volkskunde lacht, hat Unrecht, dem verschüttet sich im selben Augenblick die Einsicht in das tragische Element.

Allorché ebbi modo di assistere a San Ildefonso alla danza delle antilopi, in un primo tempo ebbi l'impressione di *qualcosa di molto ingenuo e quasi comico*. Per lo studioso del folklore che cerca le radici biologiche delle manifestazioni umane non vi è momento più pericoloso di quando ritiene comiche delle usanze popolari. Cade in errore chi ride degli aspetti comici del folklore poiché in questo modo si preclude la comprensione dell'elemento tragico insito in queste consuetudini.⁴

2.

Il saggio, pubblicato originalmente in italiano, negli “Atti dell’Accademia dei R. Istituto Musicale di Firenze” del 1895, intitolato *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il “Libro di conti” di Emilio de’ Cavalieri*, definisce il suo carattere, o il suo ambito di riferimento, come ‘storico-artistico’.⁵ L’indagine si dedica al programma di intermezzi pensato, come abbiamo già ricordato, nel quadro delle feste per le nozze di Ferdinando I de’ Medici con Cristina di Lorena, inserito in tre diverse commedie (ovvero, *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli, rappresentata dagli Accademici Intronati di Siena, *La Zingara* e *La Pazzia di Isabella*, rappresentate dai Comici Gelosi). Un programma dunque indipendente dalle strutture drammatiche che lo ospitavano e dallo stesso lavoro delle compagnie di accademici e professionisti dello spettacolo coinvolte, che impegnò un ampio numero di persone, ingenti mezzi e lunghi tempi di preparazione.

Una prima, fondamentale, questione riguarda, in partenza, il giovane storico dell’arte o meglio della cultura, nutrito dalla lettura di Burckhardt, che si interroga sulla riconoscibilità per il pubblico delle “viventi figure allegoriche”, evocate sulla scena “al suono di una musica madrigalesca”, attraverso una serie di attributi e accessori caratterizzanti. Qui si sottolinea il denso ma libresco “simbolismo geroglifico” del programma, giudicandolo come sostanzialmente incapace “di risvegliare chiare idee” negli spettatori, a partire da quanto testimoniato dai resoconti della festa conservati, che rivelano una relativa comprensione da parte di questi del significato delle immagini personificate. Si vedano, per esempio, le descrizioni molto generiche (che potremmo dire ‘pre-iconografiche’, utilizzando una categoria di Erwin Panofsky) relative alla personificazione dell’Armonia Dorica, nella significazione generale del programma dedicato al potere della musica, come le seguenti: “Una donna che stava a sedere sopra una nuvola, e con un liuto cominciò a sonare e cantare molto soavemente”, oppure “una donna

4. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 121.

5. Sul saggio del 1895 si veda anche il saggio di Metlica in questo volume.

da angiole vestita, che a guisa d'angiole cantava", e così via. Da qui un giudizio sulla difficoltà di "trasportare dalla sfera delle idee nell'ingrata realtà" della ricostruzione spettacolare un'ampia serie di "simboli arguti e anche troppo fini".⁶ Un giudizio che taccia di sostanziale inconsistenza gli "enigmi astrusi" che ispirarono le "creazioni simboliche dei sarti teatrali", quasi in cerca della gratificazione di "letterati pedanti". Una connessione netta e significativa, dunque, di esteriorità spettacolare e cerebralità intellettuale, che fa del momento spettacolare e del momento programmatico due polarità scisse, ma che indica anche, più in generale, l'orizzonte teorico e gli interessi che Warburg stava maturando in quel tempo.

Queste riflessioni, che si collocano, come abbiamo già sottolineato, in un momento di poco precedente al viaggio americano, si possono avvicinare a quelle che, molti anni dopo, Warburg offre relativamente alla necessità di non sorridere per capire il significato profondo del rituale delle antilopi, che abbiamo appena citato. Così prosegue il giudizio relativo al senso più profondo degli intermezzi fiorentini:

Dal punto di vista moderno ci sembrerebbe del resto ben naturale che questo simbolismo geroglifico non fosse capace di risvegliare chiare idee; e i più forse sorrideranno di queste fatiche di Bardi pensando che le creazioni simboliche dei sarti teatrali non avrebbero meritato altro che la lode dei letterati pedanti, il cui passatempo, per certo assai discutibile, consisteva nell'indovinare degli enigmi astrusi. Ma un tale giudizio troppo moderno ci impedirebbe di apprezzare nel suo giusto valore psicologico il processo artistico, a cui questo simbolismo dei vestimenti deve la sua origine e la sua ragion d'essere.

Si trascura di considerare che l'intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente *all'arte drammatica, che si manifesta con la parola* [der *dramatischen sprechenden Kunst*], ma all'arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l'aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti. *Tutte queste forme intermedie ora estinte e che si collocano tra la vita reale e l'arte drammatica* [Alle jene heute *ausgestorbenen Zwischenformemen zwischen dem wirklichen Leben und dramatischer Kunst*], ove compare la processione mitologica o allegorica così frequente nei pubblici festeggiamenti dei XV, XVI e XVII secoli (come ad esempio nelle mascherate di carnevale, per le sbarre, le giostre, le bufole ecc.) davano appunto alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne ed ossa le figure dei tempi antichi. È vero che talvolta i canti adoperati per le mascherate aiutavano il pubblico ad indovinarne il significato, ma non si poteva fare a meno dell'ornamento esteriore quando tali maschere passavano l'una dopo l'altra da-

6. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 456.

vanti agli occhi degli spettatori che in tempo brevissimo dovevano indovinare il complicato significato.⁷

Dunque, un rituale mondano estenuato dall'ispessimento intellettualistico dei segni erudito-geroglifici, di ardua decifrazione nel senso della comunicazione del programma 'iconologico', ritenuto dunque spettacolo estetizzante, nel senso inquadrato dall'uso tardooctocentesco e primonovecentesco della categoria di barocco.⁸ Il sorriso dello spettatore per procura che si immagina presente agli intermezzi fiorentini del 1589 esprime una reazione di fronte a un carico eccessivo di segni simbolici, tale da rendere vacua per sovrabbondanza un'istanza di significazione pure in essi conservata, mettendo così fuori campo una possibilità di comprensione: per questo è la 'sartoria teatrale' ad essere indicata quale referente sostanziale dello spettacolo. Al contrario, ma simmetricamente, il riso del testimone occidentale di fronte alla povertà estrema degli accessori della danza delle antilopi testimonia un'insufficienza in rapporto a un'evocazione rituale profonda.

Chi ride o sorride – ecco il punto – si proibisce di capire, per un atteggiamento che viene definito, nell'uno e nell'altro caso, "troppo moderno". Chi ride degli Hopi "si preclude la comprensione dell'elemento tragico insito in queste consuetudini", ma anche chi sorride dei segni sovrabbondanti degli apparati fiorentini, ovvero di una funzione simbolico-intellettualistica eccedente, si impedisce "di apprezzare nel suo giusto valore psicologico il processo artistico, a cui questo simbolismo dei vestimenti deve la sua origine e la sua ragion d'essere". Una formulazione che non investe con altrettanta chiarezza il fondamento "tragico", ma che certamente tende e attende alla rivelazione di questo, anche nel senso materiale del termine, per la distanza che separa nel tempo il giovane viaggiatore, non ancora trentenne, del 1895, dall'uomo maturo e sofferente, quasi sessantenne, che cercava di ripercorrere quanto aveva molto tempo prima visto, indagato e letto, nella faticosa esperienza di "redenzione", dalla sua "condizione di clausura", attraverso la preparazione della conferenza di Kreuzlingen, a dimostrazione di saper dominare ed esporre un argomento.

3.

Per porre delle coordinate generali più ampie rispetto a quelle dell'argomento qui in causa, si può partire da una frase di Warburg, divenuta una sorta di massima (ma spesso citata in forma parziale e semplificata).⁹ La si rilegga, dunque, nella redazione originale:

7. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 459-460; i passi del testo originale riportati sono tratti da Warburg, *Werke*, ed. Treml, Weigel, Ladwig 2010, pp. 149-150.

8. Come mostra ora esemplarmente una ricognizione, peraltro con richiami warburgiani e più ampiamente fine-ottocenteschi e primo-novecenteschi, di Metlica 2022b.

9. Gualtieri 2020, p. 122, che lo riprende da Gombrich; Ulrich Raulff, nel saggio che accompagna l'edizione del *Rituale del serpente*, definisce questo passo – che apre in realtà

Ich will, daß auch nicht der leiseste Zug blasphemischer Wissenschaftle rei in dieser vergleichenden Suche nach dem ewig gleichen Indianertum in der hilflosen menschlichen Seele gefunden werde. Die Bilder und Worte sollen für die Nachkommenden eine Hilfe sein bei dem Versuch der Selbstbesinnung zur Abwehr der Tragik der Gespaltenheit zwischen triebhafter Magie und auseinandersetzennder Logik. Die Konfession eines (unheilbar) Schizoide, den Seelenärzten ins Archiv gegeben.

Non voglio neppure che in questa ricerca comparativa sull'indianità, eternamente immutabile nell'inerme anima umana, affiori la traccia più impercettibile di una blasfema pedanteria scientifica. Le immagini e le parole dovrebbero aiutare coloro che dopo di me cercheranno di riflettere su sé stessi per respingere la tragicità della scissione tra la magia impulsiva e la logica del confronto. Si tratta della confessione di uno schizoide (incurabile), consegnata agli archivi dei medici dell'anima.¹⁰

Dunque è la comprensione del fatto che non si dava più davvero possibilità di osservazione di “condizioni perennemente immutabili” a illuminare di riflesso, coinvolgendo l'esperienza antropologica, altre mutazioni in un terreno propriamente storico, nel rilievo che oppone l'osservazione del passaggio in atto verso la semplificatoria divisione e giustapposizione di ambiti ed epoche della storia della cultura occidentale. Qui – come abbiamo prima sottolineato per una particolare accezione nel richiamo dell'aggettivo ‘comico’ – un'implicazione del nesso ‘tragico’, che meriterà qualche indugio e riflessione. Più precisamente ‘tragica’ appare “la scissione tra la magia impulsiva e la logica del confronto”, ovvero tra un fondamento profondo e originale (che come tale non esiste più o si percepisce come in una situazione di stallo, commistione e superamento da parte di coloro che lo esercitano), e la condizione dello spettatore che di esso e della sua crisi si fa partecipe. Se l'eccesso commiserativo si esprime nella dichiarazione di una condizione patologica qui detta senza ritorno – “schizoide (incurabile)” –, è evidente, ora come in altre scritture, che la confessione intende affidarsi, in realtà, più che agli “archivi dei medici dell'anima” a quelli della comprensione profonda, culturale e filosofica che dir si voglia, e, al contrario, proprio nella prospettiva di una possibile ‘guarigione’.

Un primo piano di rispecchiamento in un tempo lungo, ovvero negli anni dell'uomo curioso e attivo, che precedono quelli della progressiva confusione e quindi dell'internamento, e ancora poi, naturalmente, dell'uscita dolorosa dalla condizione di prostrazione, rappresentata appunto dalla faticosa

i *Reise-Erinnerungen*, l'altro testo dedicato al viaggio americano di cui Warburg inizia la redazione a Kreuzlingen – una “nota in margine alla conferenza” (cito dall'ed. italiana: Warburg, *Rituale*, ed. Carchia, Cuniberto 1998, pp. 99-100).

10. La citazione di Gombrich corrisponde puntualmente al testo di Warburg, *Bilder*, ed. Fleckner, p. 105; la traduzione, tratta da questa edizione, si cita da Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 166-167.

redazione del brogliaccio per la conferenza di Kreuzlingen, si lascia attingere, come abbiamo annunciato, dalle annotazioni di carattere personale, laterali ma essenziali, che costellano i fondamentali *Frammenti sull'espressione* (*Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdrucksunde*),¹¹ appunti su schede che cominciano dall'anno 1888 e arrivano, per quanto attiene alla dichiarazione del frontespizio, al 1895, con ulteriori aggiunte – sempre più rade – fino al 1903. Tra tutte, ne sceglierei una, che reca la data Berlino, 1 dicembre 1896 (aggiunta all'appunto 43): “Questa drammatica chiosa coincide con il segno della patofobia che mi ha tormentato per anni”, che mette in relazione la dimensione del campo d'interrogazione principale, relativo al *pathos* delle “formule” artistiche, e la dimensione, appunto, della *Pathofobie* personale, nella condivisione della stessa parola-chiave.

4.

Che Warburg si spingesse fino alla ricerca di un fondamento antropologico o psicofisico sul terreno degli indiani americani può essere visto nella distanza storica come un episodio saliente, e per molti versi precoce, di una tendenza che caratterizzerà ricorrentemente nei decenni seguenti la cultura del nuovo secolo. Un episodio che mette, inoltre, in rapporto inquietudine conoscitiva e patologia personale, dove però l'idea di un ‘animo desolato’ quale panorama culturale oggettivo di riferimento, se comprende l'individuo e i suoi travimenti psicofisici, evidentemente li supera, ponendosi su un piano oggettivo di interrogazione della tradizione culturale, nel rivolgersi a “coloro che dopo di me cercheranno di riflettere su sé stessi per respingere la tragicità della scissione tra la magia impulsiva e la logica del confronto”.

Potrà apparire banale richiamare, come ho già fatto altrove, un esempio notissimo, ovvero la fulminazione di Antonin Artaud davanti ai danzatori balinesi, in questo caso visti non nel loro lontano luogo di residenza ma all'Exposition Coloniale di Parigi nel 1931. Il richiamo si fa però un po' meno ovvio, per la materia qui in causa, se si fa mente, in prima istanza, all'accostabilità di Artaud a Warburg per i luoghi dei suoi successivi viaggi (visita nel 1936, agli indiani Tarahumara nel Nuovo Messico), ma soprattutto per le parole adotte: “La ricerca degli dèi che in Europa dormono nei Musei”.¹² Una dichiarazione perfettamente warburghiana, pronunciata da

11. I *Frammenti sull'espressione*, a cura di Müller, hanno avuto una prima edizione del testo tedesco con traduzione di Ghelardi e Targia (vedi Warburg, *Frammenti*, ed. Müller 2011), e una seconda edizione in traduzione francese di Zilberfarb (con utile glossario del lessico warburghiano a cura di Bonneau: vedi Warburg, *Fragments*, ed. Müller 2015).

12. Si veda Sacco 2014, p. 159 (in queste pagine anche una lista degli europei interessati al teatro in Messico), da cui traggio le citazioni. Non posso qui coinvolgere le ampie sezioni di scritti messicani e sui riti dei Tarahumara – peraltro alimentati all'incrocio con la rivoluzione messicana – degli anni 1936-37, per cui si veda Artaud, *Œuvres*, ed. Grosman, in particolare *Les Tarahumaras*, pp. 751-775. La definizione, data ad André Jolles da Warburg, per la cosiddetta “ninfa fiorentina”, la prediletta figura dipinta da Ghirlandaio

qualcuno a cui presumibilmente il nome di Warburg risultava totalmente ignoto. Si rileggano ancora le celebri righe dedicate allo spettacolo balinese:

Le spectacle du théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, – et un peu du théâtre tel que nous l’entendons ici – restitue, suivant des procédés d’une efficacité éprouvée et sans doute millénaires, à sa destination primitive, le théâtre, qu’il nous présente comme une combinaison de tous ces éléments fondus ensemble sous l’angle de l’hallucination et de la peur.¹³

Si noti l’ampia demarcazione nel riferimento a dei *procédées millenaires* e il richiamo a un luogo di osservazione definito, con una descrizione anch’essa perfettamente rapportabile all’inquietudine conoscitiva e personale di Warburg, “angolo dell’allucinazione e della paura”, per un’esperienza al presente, dove lo spettatore riconduce gli elementi che osserva a un quadro “originale”, “intatto”, “primitivo”.

La relazione, nell’implicazione di un simile punto di osservazione, rende peraltro l’accostamento ulteriormente forte, e qui ancora più nettamente, per l’esperienza dell’uomo Antonin Artaud, tra apertura antropologica e patologia personale, nel suo caso senza però la “redenzione” di una cura capace di condurlo alla liberazione dalla casa di cura o dal manicomio. La scrittura di Artaud involve sempre più nell’incomunicabilità e nel groviglio della sconnessione e della follia, e l’individuo che afferma di essersi fatto carico dell’impresa, correndo un rischio esplicito nel suo “spingersi oltre”, non conosce prospettiva di ritorno, nella possibilità di una comunicazione razionale del suo pensiero. Che l’applicazione warburghiana presso la clinica di Kreuzlingen, ovvero il “tentativo di redenzione” nella conferenza terapeutica, possa essere accostato a questa esperienza risulta altamente significativo, ma non nella direzione – come abbiamo detto – dell’idea banalizzante e centonaria di uno storico della cultura che si fa etnografo, quanto piuttosto nel disegnare i limiti (nel senso letterale o territoriale che dir si voglia) attraverso quell’apertura all’altro del sistema culturale europeo. È quanto si materierà direttamente nel grande progetto che assorbe gli ultimi anni di Warburg, ovvero quello del *Bilderatlas Mnemosyne*, che non considera Afriche, Indie o Americhe, ma si concentra nella ricognizione in profondità dell’immaginario occidentale.

Sul terreno della rappresentazione questa istanza si colloca in direzione esattamente contraria rispetto a quanto supposto dalla categoria semplificante di ‘post-drammatico’, che caratterizzerebbe l’esperienza del teatro e dello spettacolo del Novecento nel senso di un allontanamento dal paradigma letterario o testocentrico. Il *postdramatische Theater* è, del resto, pensa-

nella Cappella Tornabuoni di Firenze, come “una dea pagana in esilio”, è stata riferita a un percorso che guarda agli “dei in esilio” di Heine, e che risale, con precisa corrispondenza, fino alle ninfe di Paracelso: Agamben 2007.

13. *Le théâtre et son double*, in Artaud, *Œuvres*, ed. Grossman, p. 535.

to a partire dall'idea tedesca della *dramatische Kunst*, e di ciò non si tiene conto nella diffusione fuori dai paesi di lingua tedesca di tale definizione. Warburg rivolgeva la sua interrogazione esattamente oltre al recinto della *dramatische Kunst*, ma nel senso della lunga durata e di ciò che precede lo spazio del tutto relativo della drammaturgia borghese. Il “*peu du théâtre tel que nous l'entendons ici*” di Artaud può, insomma, identificarsi col nocciolo delle warburghiane “forme intermedie tra arte e vita”, nel tentativo di definire un sistema di base, al di qua e oltre le convenzioni dello spettatore e dell'uomo di cultura europeo medio della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo. Quello spettatore che sorride o ride di fronte a manifestazioni e testimonianze che sfuggono alle sue abitudini, e che così, appunto, si preclude una comprensione più profonda.

5.

Sia consentito ancora, con un salto solo apparentemente brusco, spostare il punto di osservazione a un altro rapporto (reale e direttamente documentato) che interessa Warburg dopo la sua uscita dalla casa di cura di Kreuzlingen, su cui mi sono recentemente soffermato.¹⁴ Si tratta dell'episodio del suo incontro con Vittorio Macchioro a Napoli nel novembre del 1929, che ha lasciato nel suo diario una nota relativa allo stato di alterazione particolare, “*aber Bacchos*”, dell'archeologo e storico delle religioni, che cominciava allora a manifestare una diversa, pressante, vocazione – o forse sarebbe meglio dire costrizione – verso la scrittura “creativa”.¹⁵ Macchioro, dopo la morte di Warburg, pochi mesi più in là, scrive ai conservatori delle sue carte e della sua biblioteca ad Amburgo, presso cui Warburg lo aveva invitato a tenere una conferenza, ripercorrendo in particolare con Gertrud Bing il lungo incontro napoletano, chiedendole informazioni relative alla specie della *Schizofrenie* da cui Warburg era “guarito”, dichiarando di voler ispirarsi a lui per la scrittura di un romanzo. Una richiesta che dovette imbarazzare moltissimo Bing, che cessò da allora, insieme a Fritz Saxl, di proseguire il rapporto epistolare. L'episodio mi sembra peraltro altamente significativo per indicare come la costruzione di una memoria da parte degli eredi diretti e indiretti di Warburg (comprendendo tra i secondi, in particolare, Gombrich e la sua “biografia intellettuale”, quarant'anni dopo), si attuasse proprio attraverso la rimozione della malattia mentale e della sua relazione al percorso conoscitivo.

Le domande di Macchioro sui caratteri della *Schizofrenie* di Warburg nutrono, infatti, la composizione del romanzo *Il gioco di Satana* (prima

14. Sull'incontro e sulla questione si vedano gli appunti in margine alla recente ristampa di Di Donato 2023, in Vescovo 2024a.

15. Nella nota del diario di Warburg, “un uomo compassionevole e assorto, che non sopporta più la monotonia della sua attività, entro un quadro che disedegna”: cit. in Di Donato 2023, p. 58.

edizione 1934, la seconda, con una rilevante prefazione in cui si parla direttamente di Warburg, 1954), che ha come protagonista un potente banchiere ebreo-mitteleuropeo, sposato con una donna cristiana, che si fa italiano, nel suo smarrimento e in una pazzia connotata dai segni della possessione diabolica. Ora, nel lungo colloquio napoletano (che generò, come abbiamo già ricordato, l'invito a Macchioro di Warburg, che conosceva i suoi scritti di archeologia e storia delle religioni, a tenere una conferenza sulla tradizione dei riti orfici ad Amburgo, poi non realizzata a causa della sua morte, di pochi mesi successiva), spicca sui due fronti, materialmente, il dono di Macchioro a Warburg del suo *Orfeo, tragedia mitica*, pubblicato proprio quell'anno, e quello di Warburg a Macchioro dell'estratto del suo saggio del 1906 dedicato a *Dürer e l'antichità italiana*. Indubbiamente rilevante, ben oltre all'occasionalità della circostanza in sé, l'apparizione di questo contributo, in cui lo studioso giovane, inquadrabile ancora nell'ambito della storia dell'arte, metteva in relazione per la rappresentazione dell'uccisione di Orfeo da parte delle baccanti immagini e drammaturgia italiana del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento, con implicazione di Poliziano. Che Macchioro tentasse, nel 1929, quando rivestiva il ruolo di ispettore presso il Museo Archeologico di Napoli, in rapporto agli spettacoli che si cominciavano a inscenare presso il Teatro romano di Pompei, una libera ricreazione teatrale del mito di Orfeo, a partire dall'esperienza da lui accumulata negli anni come studioso, rivela elementi di sicuro interesse, non per il valore e le velleità di questa "tragedia mitica", quanto per la tensione che essa esprime.

Evocare la figura di Vittorio Macchioro significa inevitabilmente – per la storia di poi – fare riferimento a Ernesto De Martino, suo allievo e genero, e riproporre attraverso questa precisa pista anche la questione della possibile influenza dell'opera di Warburg su quest'ultimo, in particolare per l'"atlante del pianto" che offre *Morte e pianto rituale*, nella messa in serie di immagini che accosta a esempi della tradizione artistica foto realizzate sul campo, come è stato appunto proficuamente richiamato in anni recenti e recentissimi.¹⁶ Ma ciò significa anzi, e soprattutto, porre la questione della "perdita di presenza", o "perdita di sé", ovvero della relazione instaurata tra condizione patologica personale e cultura arcaica, centralissima nell'opera di De Martino successiva al suo diretto rapporto, come allievo e genero, con Macchioro, ma indubitabilmente segnata dalla sua eredità, come è stato indicato soprattutto dagli studi di Riccardo Di Donato e di Emilia Andri. "Perdita di presenza" e funzione del magismo nelle culture che allora si definivano "primitive" o "prelogiche", messa in rapporto degli strati profondi della cultura antica (per Macchioro la tradizione orfica nella cultura greca e latina, ma anche in Paolo di Tarso) con l'esperienza antropologica moderna; l'individuazione, soprattutto, da parte di De Martino di

16. Si veda l'introduzione di Massenzio all'ed. da lui curata di *Morte e pianto rituale* (De Martino [1958] 2021, pp. xlv–lviii).

una demoantropologia come interrogazione dell'esperienza sopravvivenne nelle culture rurali dell'Italia del Sud, in zone rimaste estranee rispetto al progresso e alla modernizzazione in atto. Tutto ciò a offrire un campo di riferimento utile non ovviamente a supporre influenze macchioriane su Warburg (che, tuttavia, come già sottolineato, conosceva gli scritti dell'archeologo e storico delle religioni),¹⁷ ma per guardare a panorami e paesaggi complessivi. In parole povere: si tratta forse di spostare o integrare una prevalente idea che riguarda la trasmissione di un sostrato primitivo quale eredità di una sorta di inconscio collettivo, senza pertinenza al richiamo di archetipi, per mettere in prima posizione un inquadramento strutturale.¹⁸ La questione che possiamo riassumere nella nozione demartiniana della "perdita di sé" – messa a fuoco nello spostamento e nella reazione delle istanze di Macchioro in rapporto al sistema filosofico di Benedetto Croce (peraltro, l'altra persona incontrata da Warburg a Napoli nel 1929) – a rappresentare esattamente il timore e il rischio di soccombere per l'intellettuale europeo che si misura con l'arcaico e il suo "ritorno", oltre una considerazione convenzionale o di tradizione.

6.

Mi sembra utile, forse necessario, ritornare alla formulazione, che abbiamo già citato, che si offre nelle righe centrali del saggio del 1895, per questa specifica dimensione, che ha appunto pertinenza al campo dello spettacolo e della festa, a proposito delle forme che Warburg scorgeva come sostrato caratterizzante degli intermezzi fiorentini:

Si trascura di considerare che l'intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente all'arte drammatica, che si manifesta con la parola, ma all'arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l'aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti.¹⁹

I "cenni" – insieme ad "accessori" e "ornamenti" in movimento, che riguardano il *pathos* conferito alle figure e la sua comunicazione allo spettatore, ovvero la questione tra tutte centrale nell'interrogazione warburghiana –

17. In particolare per l'implicazione di Zagreus, dilaniato dai Titani nel quaderno di appunti su Giordano Bruno, che potrebbe avere presente la prima edizione (1920) dello *Zagreus* di Macchioro; per il passo Warburg, *Astrologica*, ed. Ghelardi 2019, p. 412.

18. Semmai la relazione dovrebbe riguardare – nella cultura tedesca e nelle sue influenze – una ridefinizione dall'archetipo (nel senso junghiano e di un inconscio collettivo) in una connessione che si può definire archetipica: un itinerario in questo senso è offerto da Jesi in un suo testo di grande rilievo, recentemente riproposto (Jesi [1977] 2023), con particolare riferimento alla nozione di *Ergriffenheit* ("commozione") di Leo Frobenius, alle sue premesse e ad alcune sue riprese (si vedano le pp. 109-110 e *passim*).

19. Ora in Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 459.

pongono qui la riflessione oltre il campo della rappresentazione nelle arti plastiche, in una dimensione propriamente rappresentativa.

In prima istanza, torniamo a ribadire, in questo passo fondamentale si offre la chiara determinazione – in italiano, ma pensata in tedesco – di una distinzione di queste forme dall’“arte drammatica che si manifesta con la parola”. Si tratta evidentemente della categoria (o “idea”) espressa dal tedesco *dramatische Kunst*, la cui più chiara esposizione risulta offerta dalle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel e dalla loro grande fortuna, come indica il più chiaro e distintivo riferimento della specificazione *dramatischen sprechenden Kunst*.²⁰ Rispetto a tale tradizione si enuncia, appunto, per differenziazione e contrasto, la fondamentale categoria di *forme intermedie tra arte e vita*, in tedesco *Zwischenformen zwischen dem wirklichen Leben und dramatischer Kunst* (si noti il doppio *zwischen*).²¹

Mi sembra necessario aprire a questo punto una breve parentesi per una perimetrazione del campo, per non fraintendere – come ho avuto modo di constatare in presentazioni in forma di seminario di questo argomento, nelle discussioni intervenute – il riferimento alle “forme intermedie” secondo una riconduzione alla diffusa categoria di ‘performance’, nella distinzione oggi corrente delle cosiddette ‘arti performative’ rispetto, appunto, alla letteratura drammatica.

Sulla storia semantica di performance – termine praticamente assente nell’uso fino a circa la metà del XX secolo e oggi, per contro, altrimenti diffuso e abusato – ho già ragionato in un intervento specifico,²² il cui punto di partenza si situava nella sorprendente (almeno per me) definizione della parola offerta dal *Dictionnaire de la Langue française* di Émile Littré (1863), nel registrarne l’uso, solo al plurale, tanto da far smarrire la memoria di un dato essenziale, ovvero la sua origine antico-francese:

Performances. Mot anglais employé dans la langue du turf pour indiquer le tableau des épreuves subies dans l’hippodrome par un cheval de course.

Dall’ippodromo alla fabbrica o all’azienda si tratta del campo semantico per cui si usa parlare, in contesto diverso da quello delle arti, di performance nel senso della prestazione di un soggetto, di un servizio. Strano destino, quello di indicare a metà Ottocento come recente anglismo una parola che la lingua inglese aveva in realtà ereditato dal francese antico

20. Rinvio a questo proposito, per la continuità della tradizione fino a Schlegel, a Vescovo 2015, in part. pp. 103-106.

21. Si veda *supra*, nota 6.

22. In un libretto scritto a quattro mani con Dario Tomasello (Tomasello, Vescovo 2018), che metteva insieme le riflessioni di chi, come il sottoscritto, usa parcamente e selettivamente questa parola e di chi invece, tra l’altro traduttore di Richard Schechner in italiano (Schechner, *Introduzione*, ed. Tomasello), ha fatto della o delle teorie della performance un principale riferimento nei suoi studi e riflessioni.

qualche secolo prima, più o meno nell'età di Shakespeare, quando francese e italiano, insieme al latino, erano modelli della scrittura di quella lingua nella società colta. L'uso in Shakespeare riguarda chiaramente la 'conduzione a compimento' degli atti più svariati, dall'attuazione di leggi e decreti, a quella di un *play*, di un girotondo o di un incontro di *wrestling*, alle magie del libro di Prospero, secondo appunto quanto predicato dal francese *parformer/parfournir* (parallelamente a verbi, per esempio, come *parfouler*, *parfourbir*, "donner le dernier foulage à un drap", "achever de nettoyer").

Ma un altro e più recente imbattimento nelle mie perlustrazioni riguarda proprio una frase di Warburg, in un passo di particolare interesse, perché assai prossimo, anche da un punto di vista cronologico, a quello al centro delle presenti riflessioni. Si tratta dell'appunto 410 dei già citati *Frammenti sull'espressione*. Questa la traduzione del passo da cui sono partito, che si legge in una scelta dei *Frammenti* nella recente edizione di Maurizio Ghelardi:

Le feste si distinguono dalle altre arti drammatiche poiché esigono la connessione di una *performance artistica* e di un'occasione concreta (*lo stimolo sociale mimico*). Il corteo, la processione, il trionfo, che hanno come punto finale [scopo] l'offerta sacrificale.²³

Mi ha enormemente stupito imbattermi qui nell'espressione "*performance artistica*" e sono risalito al passo originale (servendomi peraltro dell'edizione critica curata da Susanne Müller accompagnata da una diversa traduzione, a quattro mani, sempre di Ghelardi e Giovanna Targia, dove si legge non "performance artistica" ma "creazione artistica"):

Festwesen unterscheidet sich dadurch von den andern *dramatischen Künsten* daß die Verbindung der *künstlerischen Leistung* mit dem praktischen Anlaß (der mimische soziale Reiz) nötig ist. Der Aufzug, die Procession, der Trionfo der Endpunkt [Ziel] das Opfergeschenk hat.²⁴

L'oscillazione tra "creazione", forse troppo marcata, e "performance", che in fondo riassume meglio il concetto, mi sembra illuminante, specie se si riflette al fatto che il tedesco *Leistung*, oltre a 'rendimento' o 'prestazione' (per esempio, *die Leistungen des Angestellten sind gut*, "il rendimento dell'impiegato è buono", secondo la direzione che abbiamo visto discendere dalle *performances* dei cavalli in corsa), appare sinonimo di *Erfüllung*, ovvero traduce perfettamente il significato sostanziale di performance nel

23. Warburg, *Saggi*, pp. 82-83.

24. La citazione è ripresa in questa forma anche da Ghelardi 2022, p. 18. Tra le due traduzioni italiane si situa quella francese, di Sacha Zilberfarb, sempre sul testo stabilito da S. Müller (Warburg, *Fragments*, ed. Müller 2015), che introduce appunto "*performance artistique*".

senso originale come ‘adempimento’ o ‘compimento’ (per esempio, *die Leistung eines Versprechens*, “l’adempimento di una promessa”).

Perché riservare tanta attenzione a un simile dettaglio? Direi per due ragioni. La prima relativa al problema che stiamo qui discutendo, ovvero in rapporto alle riflessioni warburghiane sui limiti, anzitutto cronologici e temporali, che gli apparivano segnare la categoria di *dramatische Kunst* (o, appunto, come nel passo appena citato, al plurale, di *dramatischen Künsten*, che include non solo il teatro ‘di parola’, ma, mi sembra lecito dedurre, altre forme o generi codificati, come per esempio, anche per il riferimento di partenza del saggio del 1895, l’opera per musica). La necessità, dunque, di distinguere quelle che qui si designano come *künstlerischen Leistung*, guardando all’indietro, in un arco di lunga durata, e ponendo una soglia di differenza nella storia della tradizione culturale e spettacolare.

La seconda, più in generale, risalendo dalla connessione al singolo appunto all’intera ‘collezione’ o ‘costellazione’ che ospita questa annotazione, perché i *Frammenti sull’espressione* offrono spunti e materiali assai significativi per una definizione di questi temi nel quadro complessivo della messa a punto della teoria warburghiana. Il frammento 410 – che appartiene agli anni finali di questa redazione – non risulta infatti isolato rispetto ai nuclei principali del discorso e, in particolare rispetto a quello su tutti dominante, continuamente ripreso e ridefinito nel corso degli anni, in un inesausto ritorno, che riguarda le *Pathosformeln* (nei *Frammenti* non ancora così definite: la prima apparizione di questa definizione si rintraccia, come è noto, nel saggio del 1905 su *Dürer e l’antichità italiana*),²⁵ ovvero una teoria degli “accessori in movimento”²⁶ (quelli che nel saggio del 1895 sono ancora definiti come “ornamento esteriore”).²⁷

7.

La prima questione che vorrei riprendere dal saggio del 1895, ovvero l’essenziale spostamento interpretativo che in esso si attua, riguarda sostanzialmente l’accantonamento dell’interpretazione del significato delle figure rispetto alla comprensione del loro effetto. Se l’iscrizione degli interessi di Warburg all’iconologia è di carattere puramente corvivo, condizionata dagli interessi di collaboratori e continuatori, e non merita di per sé indugio alcuno, altra questione è invece rappresentata da una sorta di principio del distacco, che riguarda, più in generale, la stessa identificazione di Warburg come ‘storico dell’arte’, che si pone in questo saggio giovanile.

L’incapacità di decifrare appieno il significato delle personificazioni agenti degli intermezzi da parte degli spettatori originali, che emerge appunto dalle testimonianze documentarie dirette, appare infatti inizialmente

25. Ora in Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 537-552.

26. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 79.

27. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 460.

come un problema relativo alla cultura di questi e ai limiti del programma in sé: “enigmi astrusi”, in cerca della gratificazione di “letterati pedanti”, e le creazioni “dei sarti teatrali”. Tuttavia il giudizio di prevalenza di un’esteriorità spettacolare rispetto a una profondità del contenuto non è tuttavia completamente negativo, laddove l’effetto spettacolare comunica qualcosa di differente dal “significato”. I frammenti dedicati a *Simbolo* e *Allegoria* (128a-b, 14-19/3 e *passim*) definiscono, infatti, due gradi diversi della *Mimik* nel senso della caratterizzazione della “persona” in rapporto a colui che viene qui definito con il termine “portatore” (*Träger*): il “simbolo” per essere compreso, ovvero la “figura” per essere identificata, necessita da parte di chi la guarda della “conoscenza di una determinata connessione”, ovvero di un paragone o identificazione, mentre l’“allegoria” postula un rapporto più complesso, ovvero un “adattamento a fatti locali e materiali” precisi, una *komplizirter Mimik*.

Di contro a una tradizione che possiamo chiamare appunto iconologica – assumendo la categoria che dà il titolo al repertorio di Cesare Ripa – si tratta non tanto dell’affidare a un’immagine, normalmente a una personificazione, aspetti che definiscono un’idea astratta, e che dunque chi osserva può ‘leggere’, rammemorare o apprendere, ma di una funzione di *pathos*.²⁸ E, ancora, come altri frammenti ripetutamente sottolineano, mentre il significato si affida alla parte statica della figura, il *pathos* riguarda la sua parte mobile, ad esempio gli accessori in movimento.

L’immagine plastica (del disegno, della pittura, della scultura, dell’incisione) non solo fissa necessariamente in un *punctum temporis* la vita in movimento ma carica di movimento in particolare l’elemento accessorio: panno, veste, capigliatura. Il movimento del panneggio e dei capelli – su questo aspetto Warburg insiste continuamente e ossessivamente nei *Frammenti*, di appunto in appunto – può accompagnare il movimento fisico del personaggio, dunque esprimere un accrescimento di energia e volontà, oppure – ciò più che interessa, anche per le deduzioni in un complessivo orizzonte di meditazione estetica o più ampiamente filosofica – gli “accessori in movimento” si mostrano resistenti al movimento intenzionale o all’energia del personaggio. In particolare in questa seconda direzione si situa la riflessione sull’imitazione o sulla ripresa dell’antico, con una complicazione euristica tanto complessa quanto evidente, laddove essa può non avere da parte dell’artista volontà esplicita, nel senso di un utilizzo consapevole di tale distinzione, ovvero della “resistenza” o del “contrasto” all’intenzione del personaggio (definito, come si è indicato, con un termine più ampio nei *Frammenti*, “Portatore”). In particolare il vento che si immagina muovere capigliatura e panni, pur non essendo in sé emanazione dell’energia della persona, non cessa di essere una “causa naturale”: “capigliatura e veste

28. Benissimo, secondo la sintesi di Ghelardi 2022, p. 147: “Per Warburg la tradizione iconografica e iconologica si espande così come una ricezione energetica che si colloca ben oltre l’identificazione delle figure e l’identificazione dei significati”.

mossi costituiscono i segni di un movimento personale intensificato, oppure di un forte vento” (fr. 81), stabilendo sì una differenziazione, ma che non costituisce un’opposizione di nesso costitutivo.

Didi-Huberman ha richiamato ne *L’image survivante* una sorta di codificazione del motivo di tradizione antica rievocando un passo dal *De pictura* di Leon Battista Alberti (II, 45; passo notissimo e considerato anche dallo stesso Warburg nel saggio del 1893 dedicato ai dipinti mitologici di Botticelli),²⁹ ove si raccomanda all’artista, posto che i panni in natura pesano verso il suolo, di collocare “in presenza” Zefiro o Austro a lato della storia raffigurata per sollevare appunto gli accessori col loro soffio. Osserverei però che si tratta del richiamo di una formularità all’antica di carattere convenzionale (quello che l’etichetta moderna, ampiamente operante al tempo di Warburg ma non già in quello di Alberti, affida alla categoria di ‘classico’),³⁰ offerta per così dire ‘chiavi in mano’ all’artista, nel senso dell’apprendimento, come supponeva Alberti, in questa sorta di prontuario d’uso. Conviene citare il passo del *De pictura* – che Didi-Huberman riporta in traduzione francese –³¹ nell’originale:

Sed sint motus omnes, quod saepius admoneo, moderati et faciles, gratiamque potius quam admirationem laboris exhibeant. Iam vero cum pannos motibus aptos esse volumus, cumque natura sui panni graves et assiduo in terram cadentes omnes admodum flexiones refugiant, pulchre idcirco in pictura Zephiri aut Austri facies perflans inter nubes ad historiae angulum ponetur, qua panni omnes adversi pellantur. Ex quo gratia illa aderit ut quae corporum latera ventus feriat, quod panni vento ad corpus imprimantur, ea sub panni velamento prope nuda appareant. A reliquis vero lateribus panni vento agitati perapte in aera inundabunt. Sed in hac venti pulsione illud caveatur ne ulli pannorum motus contra ventum surgant, neve nimium refracti, neve nimium porrecti sint. Haec igitur de motibus animantium et rerum inanimatarum dicta valde a pictore servanda sunt. Tum etiam ea omnia diligenter exequenda, quae de superficialium, membrorum, corporumque compositione recensuimus.

Se il passo si applica perfettamente a esempi anche sommi e famosissimi del paradigma che definiamo ‘rinascimentale’ (per esempio alla *Nascita di Venere* di Botticelli), nella presenza *ad historiae angulum* dei venti responsabili del movimento di chioma e velo della dea, esso non spiega però affatto la formula di *pathos* nel suo senso più profondo e perturbante, quello appunto indagato dall’investimento warburghiano.

Altre annotazioni di Warburg spostano, infatti, l’analisi nella direzione dei gradi d’intensità di caratterizzazione del movimento del pannello.

29. Ora in Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 323-395.

30. Per la storia semantica del termine, che ha origine secondo-settecentesca, si veda Trovato 2023.

31. Didi-Huberman 2002, p. 257.

Bisogna riconoscere, in tale passaggio, apparentemente secco, uno spostamento pertinente rispetto alla questione prima discussa della manifestazione di volontà del personaggio, rappresentazione di investimento psichico, a quello degli elementi che caratterizzano la sua rappresentazione, ma che da essa non dipendono. La sfera dell'*Ornamentalen* (ovvero di quella che Warburg definisce *schmückenden Kunst*), investe la coppia ornamentale/decorativo in un senso particolare, definito soprattutto nel frammento 30 (datato 5/3/1889, steso a Firenze), appunto nella caratterizzazione “contraria alle condizioni naturali”. L'appunto seguente – steso a Francoforte, a distanza di alcuni giorni (27/3) – sottointende un lavoro di ricognizione dedicato a una campionatura di esempi direttamente attinti in quel soggiorno all'arte fiorentina, anche col tentativo di una classificazione cronologica di massima dell'impiego del motivo o della formula in detta tradizione.

“La decorazione” (*Schmuck*, reso nella seconda traduzione dei *Frammenti* da Ghelardi con “ornamento”, con “panneau” in quella dell'ed. francese, e quindi forse meglio rendibile con “panneggio”) “è un corpo estraneo che aderisce al corpo fisico di una persona, i cui movimenti non possono essere visti dal Portatore” (cfr. in particolare fr. 99, 6/10/1890), e, ancora, si sottolinea che essa “non ha rapporto organico col Portatore” (fr. 91, stessa data), qui anche con la definizione di “espressione intensificata della vita”.

Appare soprattutto caratterizzante, secondo questa rapida ripartizione, una presenza di un “movimento del panneggio non motivato dal movimento del corpo” e anzi “contrario alle condizioni naturali”, insieme a un riconoscibile “influsso dell'antico” che si situerebbe nell'arco cronologico 1400-1450, mentre nel cinquantennio seguente si collocherebbe, in una ripartizione di massima, un “movimento del panneggio causato dal parallelo movimento del corpo”, che lo riconduce dunque all'intenzione del personaggio e del suo investimento energetico, e addirittura, con un nesso dichiarato come “egoismo personale”, nel senso del primato dell'ego (*Einzelegoismus*). Si deduce da questo sommario ordinamento che il motivo mostrerebbe una decrescita nel tempo, ovvero che le formule di ritorno dell'antico nel senso più stretto si collocherbbero in un'età più remota (ecco, dunque, il ‘barocco’ di Ghirlandaio).

Negli appunti redatti dopo il ritorno da Firenze in Germania si pone più chiaramente la distinzione tra un impiego psicologico-estensivo del panneggio mosso, con questa esplicita dichiarazione: “dopo il 1500, subentra l'utilizzo del motivo del panneggio come un mezzo psicologico di caratterizzazione” (34, 4/4/1889). Una distinzione che permette di portare avanti la specifica definizione di “movimento del panneggio non motivato dal movimento del corpo”, anzi “talvolta contrario alle condizioni naturali” (app. 52, 5 marzo 1889), e che risulta per ciò tanto più “patetico”. Si potrebbe arguire che l'orizzonte che abbiamo definito classico o classicistico nel passo sopra citato del trattato di Alberti (con un aggettivo, abbiamo già specificato, retrospettivo), suppone il riferimento a un canone, e insieme la necessità di una spiegazione razionale (che spinge alla rappresentazione del

vento personificato come ‘causa efficiente’), in una direzione esattamente opponibile a quella di un ritorno dell’antico, che viceversa suppone una relazione tra un influsso formale e un *pathos* che alla causa efficiente non appare riconducibile.

8.

Un’ulteriore distinzione che Warburg introduce riguarda un differente e ancora più fuorviante fraintendimento, in agguato rispetto alla normale considerazione – che non è affatto venuta meno nel tempo – degli intermezzi fiorentini del 1595 come di una sorta di luogo d’incubazione per la nascita del melodramma. Ovvero si trattava precisamente di circoscrivere (senza naturalmente negare l’evoluzione della storia delle forme e delle forme drammatiche in particolare) tale riconoscimento, guardando piuttosto all’indietro nella tradizione, appunto alla storia di queste “forme intermedie”, non facendo dell’ “effetto” e “affetto” musicale un punto d’approdo. In questa direzione si colloca anche la critica radicale che sarà rivolta negli anni seguenti a *La nascita della tragedia* di Nietzsche – cosa mi sembra generalmente poco compresa – nella doppia, combinata, direzione che procedeva in essa dallo screditamento dello “stile rappresentativo” della camerata dei Bardi e dintorni e dall’invasatura estetica, o estetizzante, per Wagner, che postula l’idea di un’opera d’arte ‘totale’. Nietzsche, appunto, colui che aveva intuito di più rispetto a quello che qui viene indicato come “fondamento tragico”, naturalmente nella prospettiva della coppia apollinea/dionisiaca, aveva sostanzialmente mancato l’obiettivo. Il presente appunto viene vergato non a caso sopra un estratto del saggio del 1895, vent’anni dopo, nell’aprile 1905:

Ora mi è chiaro che l’iconografia storico-stilistica della morte di Orfeo concerne il problema nietzschiano della nascita della tragedia che dovrebbe essere definita come l’origine della tragedia dallo stile apollineo (spirito) della danza dionisiaca. Solo ieri l’altro ho capito che Nietzsche ha scritto sullo sviluppo dello “stile rappresentativo”, fatto che finora mi era sfuggito. Peccato che Nietzsche non abbia familiarità con i dati dell’antropologia e del folklore! Anche in questo caso il peso specifico di queste discipline avrebbe avuto un effetto regolatore sui suoi voli da uccello sognatore.

“Ora mi è chiaro” fa il paio – considerando solo il “processo storico” e non “i dati dell’antropologia e del folklore”, come si dice in quest’altro appunto – col “vedo oggi per la prima volta”, sempre riferito a *La nascita della tragedia*, che risulta da una nota nel diario, datata 9 aprile 1905. Non c’è motivo di dubitare, posto anche che si tratta di una nota personale, che davvero la lettura, o quantomeno la vera lettura del libro di Nietzsche, si collochi in questo momento temporale, riducendo rispetto ai termini spesso indicati

dalla critica l'influenza originale di quel libro sul sistema estetico e in generale conoscitivo del Warburg giovane.

Del resto nei *Frammenti* la coppia apollineo/dionisiaco appare, se non erro, esplicitamente una sola volta: "Dionisiaco che intensifica", "Apollineo che mitiga", col richiamo rispettivo a Böcklin e Hildebrandt per la sopravvivenza dell'antico (fr. 394, 26/2/1900). Indubitabile, parimenti, che la coppia appaia nei testi e negli appunti successivi alla soglia temporale indicata, dove, rivendicando a Nietzsche i suoi meriti, si avverte sui limiti di un uso stereotipo, nel senso della coppia di opposti e non di una "unitarietà organica". Così nella premessa al *Bilderatlas*, nella scarna dotazione di un commento di parole per una messa in relazione e contrasto dei depositi dell'immaginazione occidentale:

Dopo Nietzsche, per ravvisare l'essenza dell'antichità nel simbolo di un'erma bifronte di Apollo-Dioniso non occorrono più pose rivoluzionarie. Al contrario, l'uso quotidiano e superficiale di questa teoria dell'opposizione nel considerare le forme dell'arte pagana impedisce semmai che si intraprenda con serietà una comprensione dell'unitarietà organica della *sophrosyne* e dell'estasi nella loro funzione polare di coniare i valori limite della volontà d'espressione dell'uomo.

9.

Il tema dell'investimento passionale dell'immagine, e quindi quello analitico che ne deriva, procede certamente dalle condizioni della riproducibilità tecnica in sé delle immagini del passato, che ne permette la collezione e il confronto (dalla disposizione su pannelli, alle diapositive, al libro-atlante etc.), e altresì la messa in movimento (la fotografia, il cinema e suoi antenati), per una comprensione che va dal funzionamento fisiologico dell'impressione retinica a quello della mente, in un rapporto in cui i procedimenti materiali moderni illuminano una millenaria tradizione di rapporto coi *phantasmata*. Giorgio Agamben ha riepilogato sinteticamente questo ampio panorama, sottolineando altresì la necessaria distinzione tra "forme" e "formule", richiamando Milman Parry per lo stile formulare di Omero, a proposito di un "vasto ma finito repertorio di combinazione verbali" (e si può aggiungere – vista la dedica della sua opera maggiore proprio a Warburg – il nome di Ernst Robert Curtius, per un'applicazione formulare al campo intero della letteratura europea).³²

Didi-Huberman, nel capitolo intitolato *L'immagine-pathos* del suo *L'immagine sopravvivente*, ha introdotto la nozione di *paradigme choréographique*, parlando di una *choréographie des intensités*, categoria che, al di là del suo impiego

32. Agamben 2007, pp. 15-18. Di grande interesse il richiamo – al capo opposto della cronologia – al "danzare per phantasmata" di Domenico da Piacenza, per una danza rinascimentale strutturata per pose d'arresto nel movimento.

metaforico, implica il riferimento a una dimensione scenica.³³ Oltre a nomi più ovvi del tempo di Warburg, viene in queste pagine richiamato quello di Maurice Emmanuel, per il suo voluminoso trattato intitolato *La danse grecque antique*, con riscontri senz'altro rilevanti, soprattutto in rapporto all'influenza sull'analisi della scena europea contemporanea, e in prima istanza a figure come quelle di Isadora Duncan o Loïe Fuller, i cui vestiti si dicevano appunto danzare come e più dei loro corpi.³⁴ La “referenzialità evidentemente eccessiva” dell’“archeologismo” di Emmanuel – che guardava sostanzialmente i vasi greci come le fotografie delle danzatrici moderne, che condensavano in posa nell'immagine fissa il loro originale movimento – serve indubbiamente a definire un terreno di riferimento moderno da cui osservare il passato.³⁵

Pongo, dunque, qui una domanda da riprendere eventualmente altrove, con opportune meditazioni. Esiste sulla scena dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento, come in quella a noi più prossima, per i mezzi tecnici (la macchina del vento, che muove panni e chiome, ha, del resto, un lungo passato di ordigno artigianale), ma soprattutto per la ricerca di un movimento espressivo non naturale, di una mimica non realistica, un equivalente capace di suscitare interrogazioni e paradigmi analitici di rimando al campo della tradizione? La posta in gioco risulta chiaramente indicabile, nella ricerca di un sistema ‘mimico’ o dell’espressione fisica, anche per suggestione dell’antico e dell’arcaico, e per incontro con altre culture teatrali, rituali e latamente espressive. Questo un eventuale terreno d’aggancio e di applicazione, per gli storici dello spettacolo, alle problematiche warburghiane, nell’interpretazione delle immagini di tradizione, che si definisce a partire dalla fine del XIX secolo.

Certamente, più in generale, la pertinenza del ‘teatro’ comincia a porsi nelle riflessioni warburghiane in tale prospettiva, dall’immaginazione che lo spettatore proietta, supponendo l’animazione della figura, all’effettiva visione di una figura in movimento. “Non si dice più ‘cosa significa questa

33. Didi-Huberman 2002, pp. 248-270.

34. Tra i nomi richiamati quello di Mallarmé e mi permetto dunque – in una direzione estremamente precisa – di rinviare ad alcune osservazioni in *Crayonné au théâtre*, relative proprio alla visione di Loïe Fuller, nell’individuazione di una “écriture corporelle”, dove si osserva che “la danseuse n’est pas une femme qui danse, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur etc.”: “scrittura” nel senso di un “poème dégagé de tout appareil du scribe” (si veda Vescovo 2015, pp. 332-337).

35. Si rifletta tralaltro, leggendo i *Frammenti*, al collegamento – diverso ma sicuramente richiamabile – tra rito degli indiani americani e le loro ceramiche, che sarà ripreso e sviluppato nella conferenza di Kreuzlingen: in particolare fr. 299 (27/1/1896, scritto al Palacehotel di Santa Fe), che affianca l’endo-incorporazione, ovvero alla “danza con l’animale” del rito, all’accorporazione simbolica dell’utensile, menzionando anche la ceramica ornamentale. In generale l’orizzonte può consentire il richiamo del fr. 414 (31/7/1901: “[...] figure ornamentali sono il residuo fisiognomico della mimica reale delle feste”).

espressione?’, bensì ‘dove sta andando?’”, recita una definizione particolarmente serrata (fr. 79, 7/9/1890).

Sul termine e sul concetto di mimica (*Mimik*) si aprono nei *Frammenti* plurime prospettive,³⁶ tra cui si distinguono utilmente, anzitutto, le contrazioni muscolari sotto l’influsso di determinate emozioni da ogni movimento puntuale di un elemento dipinto. Tra le molte formulazioni possiamo citarne, a titolo campionario, almeno un paio, successive al saggio sugli intermezzi fiorentini e al viaggio americano: “L’estetica è la teoria dei mezzi di isolamento (rispettivamente forme inconsapevoli) dei movimenti mimici” (fr. 226, 28/12/1891); oppure: “L’acquisizione del sentimento della distanza [*zwischen*] tra soggetti e oggetto è il compito della cosiddetta cultura e il criterio del progresso del genere umano” (fr. 332, 28/8/1896).

Ci sono poi ambiti particolari in cui più stretto appare il collegamento tra formule artistiche a formule spettacolari: per esempio quello della “manifestazione offensiva” [*offensive Äusserung*] distinta da quella “difensiva”, per il corpo che soccombe (opposizione polare certo alla base del criterio di differenziazione energetica che ispira la raccolta di immagini, per coppie di intensificazione e diminuzione di energia, delle formule di *pathos* nell’*Atlante*). Qui interessa, per il riflesso di comunicazione allo spettatore, il *feierlich Effect* della manifestazione dell’intenzione di vittoria, posto che il richiamo riguarda, nelle prospettive della festa, il genere particolare del “trionfo” (fr. 18, Firenze, 3/12/1888).³⁷ E possiamo citare, a titolo complessivo – sempre limitando la scelta alle formulazioni di carattere generale – la seguente definizione: “L’esistenza delle Feste funziona in quanto mimica del corpo sociale”. La sintesi risulta non solo estrema ma, di fatto, finale dal punto di vista della cronologia degli appunti (fr. 435, 25/12/1902). Se l’arte viene detta, in una definizione generale, “atto della riproduzione di un’immagine singola della memoria dell’organismo sociale” (fr. 208, 8/9/1891), la festa, distinta dal rito, è esattamente il luogo di manifestazione e conservazione (in gradi diversi di intensità) di una “mimica sociale”.

10.

Diversa, ma evidentemente intrecciata a questa dimensione, la presenza di cenni ai generi drammatici nei *Frammenti*. Due appunti risultano, anzitutto, specificamente collegabili alla composizione del saggio sugli intermezzi fiorentini, e converrà riportarli integralmente (fr. 279 a e b, 30/4/1894):

36. Utile la scheda dedicata alla parola nel glossario allegato all’ed. francese, a cura di Lara Bonneau (Warburg, *Fragments*, ed. Müller 2015, pp. 302-303).

37. Si vedano le pagine in Ghelardi 2022, pp. 29-56 (per i richiami festivo-spettacolari in particolare p. 38).

Die Unfähigkeit das Milieu künstlerisch als überwältigend (Comödie oder Tragödie) [Ingegner] zu ertragen verknüpft mit der Wunschnacht intensiverer individuellerer Ausgestaltung führt einerseits zum Pastorale, andererseits zur Musik.

Die im Profil sich angliedernde musikalische Pantomime löst sich ab, indem <sie> sich nach der front lagert <umorientirt> und in halbkreisförmigen Hintergrund und beweigliche Typen scheidet.

Aufzug

Sbarra

Intermezzo.

L'incapacità di sopportare come preponderante il milieu artistico (commedia e tragedia) si lega al desiderio [Ingegner] di una riorganizzazione individuale più intensa e conduce da un lato al pastorale, d'altro lato alla musica.

La pantomima musicale che si presenta di profilo cede il posto nel momento in cui si deposita [cambia orientamento] secondo la scenografia, suddividendosi in uno sfondo semicircolare e in tipi mobili.

Atto

Sbarra

Intermezzo.³⁸

Sottolineiamo anche qui, per quanto considerato, il rilievo dell'aggettivo *künstlerisch*, "artistico", che appare nel senso preciso della distinzione dai generi drammatici 'di parola'. Ingegner non è qui un riferimento – come ho riportato erroneamente in uno dei contributi precedenti – agli allestitori di apparati scenici o macchine, ma Angelo Ingegner, il cui nome identifica la prospettiva rappresentativa oltre la dimensione della letteratura drammatica nella cultura italiana dell'ultimo Cinquecento.

Gli "intermedi" si presentano come "farcitura" (da qui presumibilmente la registrazione della parola *Aufzug*, "atto", nell'appunto) di organismi drammatici: un orizzonte di ridefinizione, in uno "sviluppo personale più intenso" conduce la cultura teatrale del tempo a nuovi generi, come il "pastorale" e la "musica" (nel senso del melodramma), nel senso che il saggio del 1895 illustra dettagliatamente. Ma questa direzione mostra altro, se si ragiona in una prospettiva non semplicemente evolutiva, ovvero quella che dominava e dominerà ancora il campo, prima e dopo l'intervento di Warburg, nello studiare gli intermezzi nella prospettiva della nascita della tragicommedia pastorale e del melodramma. I termini annotati di seguito, senza commento e sviluppo discorsivo, sono appunto le premesse a tale

38. Riporto la traduzione dell'edizione Müller, poiché Ghelardi antologizza solo il primo e tralascia il secondo. Si risalga da qui, dove si legge "gli ingegneri", alla corretta interpretazione della traduzione dell'ed. precedente, con l'identificazione di Angelo Ingegner.

riconsiderazione, che guarda piuttosto all'indietro nella tradizione spettacolare fiorentina, italiana e complessivamente europea. Ecco qui dunque annotato il termine *sbarra*, da intendere nel senso preciso di una di quelle "forme intermedie" che il saggio affermerà caratterizzare la cultura festiva fiorentina nel suo fondamento ("come ad esempio nelle mascherate di carnevale, per le *sbarre*, le giostre, le bufole ecc."), nel richiamo delle forme che, appunto, "davano alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne e ossa le figure famose dei tempi antichi".

Da questa soglia o punto di passaggio mi sembra si possano percorrere – indietro e avanti – i riferimenti di carattere più direttamente riguardanti il teatro e lo spettacolo che i *Frammenti* offrono. Sul "carattere" o sul "genere" – oltre il recinto delle arti plastiche, anche se evidentemente l'interrogazione è generata in rapporto alla carica energetica delle figure dipinte o scolpite – la "lotta con dispendio sproporzionato di forze", rispettivamente distinta rispetto ad avversari di livello superiore o inferiore, coinvolge rispettivamente il senso della tragedia e della commedia.

A ribadire la natura propriamente teatrale del riferimento è l'ulteriore precisazione che segue: "Mittelgattung das Schauspiel, Lustspiel" in direzione di un "glücklicher Ausgang" (fr. 21, ivi, 22/12/1888). La traduzione italiana riporta: "Genere intermedio, la pièce teatrale, la commedia – il lieto fine". Il termine "commedia" rischia però una confusione con la polarità precedente, riferita ai due generi canonici, nel senso aristotelico del termine. Qui si allude, mi sembra, alle forme di "lieto fine" non classiche, caratterizzanti la scena moderna. L'intermediarietà ovviamente non va qui intesa nel senso, tra arte e vita, del nostro principale riferimento, ma si riferisce al "genere" in quanto determinato dal rapporto di superiorità o inferiorità rispetto allo spettatore: spettatore che nell'esperienza del "dramma moderno" (diciamo pure, all'ingrosso, borghese) si colloca sullo stesso piano dei personaggi, non sopra o sotto di essi, come nell'antica commedia e tragedia.

A breve distanza di questa annotazione, infatti, una sintetica e altrimenti poco comprensibile implicazione chiama in causa la *Drammaturgia di Amburgo*, richiamando la possibilità di provocare un "sentimento (morale) di giustizia" nell'osservatore, che può essere "rafforzato dall'arte" (fr. 28, 23/10/1989). L'implicazione di Lessing – ovvero di un rappresentante-chiave del sistema che abbiamo ora detto borghese o mediano – riguarda appunto il testo che tra tutti definisce nella cultura tedesca la fondazione del sistema a cui si può riferire la categoria di *dramatische Kunst*.³⁹

39. Di particolare interesse, proprio per il tema, trascurato nella divisione disciplinare degli studi, delle "connessioni di natura formale tra arte figurativa e dramma", è la conferenza di Warburg del maggio 1926 dedicata al rapporto di Rembrandt con l'antico italiano. Qui, e nel confronto con le incisioni di Antonio Tempesta, a Rembrandt note, si indica appunto una risoluzione pittorica di temi repertoriali che conduce a una sensibilità da 'dramma borghese', in particolare per un personaggio di assoluta centralità nel canone tragico, quello di Medea: si veda anche Ghelardi 2022, pp. 189-200.

La tripartizione torna a essere indicata, su un piano definito della “produzione del predicato” (dunque del testo, nel senso specifico della *dramatischen sprechenden Kunst*), nella distinzione di *Tragöedie*, *Lustspiel*, *Schauspiel* (fr. 236, prima del 4/2/1892), immediatamente preceduta dalla distinzione tra i piani dell’arte figurativa e del “predicato”, che raggruppa poesia, rappresentazione teatrale (*Schauspiel*) e prosa (fr. 234).

11.

Sono gli appunti stesi durante il viaggio americano (fr. 298 e ss., tra il luglio 1895 e il marzo 1896, assai radi, redatti a New York, Santa Fe e San Francisco) a introdurre una più puntuale distinzione tra rito e festa, che illumina e struttura anche l’interrogazione precedente. Di essi si coglie il riflesso – in un’indagine che non si può in questa sede che accennare – nel riattraversamento delle questioni radicali.

Più in là, al ritorno appunto e a qualche distanza dal viaggio americano, ecco annotazioni sul “sorgere della tragedia dal culto pagano” [*aus dem heidnischen Cultus*] (339a, 16/2/1897), scandita nella distinzione tra i misteri e la danza corale [*Chortanz*], e quindi nella ripartizione in più complessi articolati schemi (345, 346), che meriterebbero un’applicazione puntuale, in cui non possiamo qui proseguire. Ma basterà arrestarsi su un appunto (peraltro completato da un’annotazione del tutto personale: “Nevrotico come da molto tempo non capitava. Infelice”), che distingue una sfera della religione, in cui si inscrivono i termini *superstizione* e *rituale*, col puntuale richiamo di “danza del serpente” (*Schlangentanz*), mentre nella casella dell’arte [*Kunst*] si pongono “Festwesen und Ornamentik” (fr. 350, 24/3/1897).

Qui si iscrive la specifica considerazione dell’oggetto che caratterizza la distinzione tra l’uno e l’altro piano. Al Palacehotel di San Francisco (fr. 302, 13/3/1896) Warburg annota: “L’imitazione è un rapporto con l’oggetto che si colloca tra il portare e l’essere portato”. Distinzione che prosegue in quello seguente in questi termini, nel rapporto tra soggetto e oggetto, “imitazione grazie all’immedesimazione nell’oggetto”. L’atto artistico “allontana”, mentre quello rituale suppone l’identificazione nell’oggetto (la parola *totem*, di chiaro riferimento freudiano,⁴⁰ è annotata nell’appunto 329, il 22/8/1896). “Annessione”, “appropriazione”, in particolare il verbo “afferrare” sono termini particolarmente investiti di senso e ricorrenti (riporto solo, per il terzo campo semantico, il termine *Tanzgreifen*, per l’“afferrare” nella danza, che è però in tedesco una sola parola, e il *triumphirender Tanzmensch*, “l’uomo trionfante che danza”, del fr. 423, 7/1/1902).

Proprio per la relazione il “dominio del mondo esterno” rispetto al “soggetto”, la parte finale dei *Frammenti* presenta numerosi richiami, in appunti per lo più estremamente sintetici, ovvero di ridotta o nulla forma discor-

40. Si rammenti la nota, nella redazione a Kreuzlingen della conferenza, che lamenta la non disponibilità diretta in quel luogo, per consultarlo, di *Totem e tabù*.

siva, tendenti alla scansione o giustapposizione schematica, e quindi tanto più difficili da interpretare e compendiare in un tentativo di sintesi teorica. Il frammento 339 (4/3/1897 – da cui abbiamo già citato la prima frase: “Il sorgere della tragedia dal culto pagano”) – distingue per esempio il piano dei misteri [*Mysterien*] da quello della danza corale [*Chortanz*], quest’ultima caratterizzata da una “funzione sociale”. L’appropriazione dell’oggetto viene scandita in quello seguente in una triplice distinzione, nei termini di subordinazione [*Unterordnung*], sovraordinazione [*Ueberordnung*] e affiancamento [*Beiordnung*].⁴¹ La prima indica l’appropriazione-assorbimento dell’oggetto da parte del soggetto per la minaccia che esso potrebbe rappresentare, e indica in generale l’incorporazione a sé del mondo esteriore; la seconda il movimento simmetrico in cui il soggetto svanisce, si perde, nel mondo esterno (e qui si colloca evidentemente la “perdita di sé” o di “presenza”);⁴² il terzo designa una messa in rapporto, dunque artistica o tendente all’arte, che affianca ma mantiene separate le due dimensioni. “Mangiare” è indicazione offerta per la prima categoria, con un richiamo che arriva a comprendere pratiche come l’endocannibalismo; “tabù” e “sacrificio” sono dimensioni richiamate per la seconda; “totem” e “culto delle anime” per la terza.

Nella complessa e astrattiva descrizione di un “movimento elastico riflesso” sono menzionate tra i comportamenti che esprimono una tendenza a tornare ai punti di partenza anche le feste (fr. 190, 7/5/1992: “Auch das Festwesen ist analoge Handlung mit der Tendenz zum Ausgangspunkte zurückzukehren elastische Reflexbewegung”).

Se i *Frammenti* rappresentano il luogo di incubazione e di prosecuzione – in rapporto al piano complessivo degli interessi di Warburg – per il tema al centro del saggio sugli intermezzi fiorentini del 1895 e il legame con l’esperienza del viaggio americano, che approderà alla laboriosa e tormentata applicazione nel tempo del tentativo di uscita presso Kreuzlingen, un’altra, preziosa, testimonianza, ancora successiva, praticamente finale nel corso dello sviluppo del pensiero di Warburg, si rende ancora disponibile negli appunti di base per una conferenza tenuta il 14 aprile 1928 ad Amburgo, sotto il titolo di *Festwesen*.⁴³

Non si può non rimarcare – in questa prosa scarna e sintetica, a un’altezza cronologica in cui la messa in serie delle immagini (presentate in questo caso su pannelli al pubblico amburghese) prevale sul ‘discorso’ – l’esattezza di un doppio richiamo, che va insieme al ritorno nel Quattrocento fiorentino delle formule di *pathos* all’antica e al rapporto costitutivo franco-ita-

41. Mi rifaccio alla traduzione italiana e francese, in quest’ultima assai utile la voce, appunto, *Appropriation, dépropriation, copropriation* del glossario, p. 309, con indice puntuale dei frammenti pertinenti. I due frammenti non sono nell’antologia curata da Ghelardi.

42. Sintetizzo con una volontaria sovrapposizione della categoria demartiniana, già più sopra richiamata.

43. La si veda, col titolo *Le feste italiane*, in Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, pp. 773-778, da qui le citazioni di passaggi nel testo.

liano (o, più precisamente, borgognon-fiorentino) sul versante delle feste. Anche qui torna la citazione dell'affermazione cardinale di Burckhardt (in un sintetico ma sostanzioso riassunto delle tesi portanti del suo *La Civiltà del Rinascimento in Italia*, richiamando al contempo le ulteriori, anzi finali, meditazioni dello storico) relativamente al "senso dell'influenza nordica sul gusto artistico degli italiani", quale rapporto originale e fondativo per queste riflessioni: "Le più alte manifestazioni di festa in Italia costituiscono un autentico trapasso dalla vita all'arte".

"Trapasso" è parola che indica un punto di passaggio, mentre l'idea di 'intermedietà' può aprire a una prospettiva non necessariamente evoluzionistica, che osservi cioè la persistenza e il plurimo ritorno. Come nel saggio del 1895 si invitava lo spettatore moderno a non sorridere per cogliere la continuità di quell'esperienza e tradizione sulla soglia indicata per la "nascita dell'opera per musica" così qui – su un piano complessivo e da un punto di osservazione praticamente finale nell'esperienza biografica di Warburg – si dichiara la necessità di non fermarsi a una considerazione delle sfilate nel senso di una "allegria decorativa": "Non dobbiamo arretrare se ci imbattiamo nel mondo degli dei antichi", cogliendo, anche col richiamo alla tradizione astrologica, il diverso carattere di queste figure come "divinità demoniche del destino".

Un elemento, va sottolineato con forza, a partire proprio dalla precedenza cronologica delle tesi di Burckhardt su alcune di quelle espresse dalla Scuola storica italiana nello stesso campo. Se nel disegno di un'opera capitale come *Le origini del dramma italiano* di Alessandro D'Ancona, ma ancora in ciò che normalmente la storia dello spettacolo del secondo Novecento e di oggi considera (pur nella dismissione dell'orizzonte diciamo così "positivistico") la festa come il luogo di nascita e incubazione del teatro drammatico, in Burckhardt essa appare piuttosto la tradizione di resistenza e ritardo alla sua affermazione, con una prospettiva, certo radicale ed esterna, assai più problematica e profonda. Ridefinire l'idea dell'ostacolo e del ritardo in quella di un campo di tensioni, e nella centralità dell'idea delle "forme intermedie", offre elementi significativi per un più complesso approccio e per una rinnovata considerazione di questo campo di studio.

La particolare dedizione a Firenze – ma citando in un arco di svolgimento tra il 1450 e il 1650, che comprende, oltre all'Italia, l'Olanda, la Francia e l'Inghilterra (che si riflette, peraltro, nella testimonianza delle immagini di feste nel *Bilderatlas*) – sceglie ovviamente la civiltà medicea a principale referente, non fosse altro che per la 'fiorentinità' essenziale nella vocazione italiana dell'"amburghese di cuore" e "ebreo di sangue" Warburg, per un'indicazione o una ricognizione delle "radici delle feste italiane", per un percorso complessivo che si svolge "dal corteo fino al melodramma". Le influenze borgognone sulla cultura fiorentina, per tali "radici", generano una tradizione come "spostamento nel regno intermedio". Rilevante l'impiego in questa direzione ancora dell'aggettivo-chiave, "della solenne grandezza idealizzante": *intermezzo* – come ribadiscono le righe seguenti – "tra la misera con-

dizione umana e la potenza del destino celeste”, tra l’ordine delle “divinità demoniche del destino” e la simbolizzazione di una “umanità idealizzante”.

II. Prosecuzioni e ritorni

1. Prosecuzioni (su piste altrui)

Ho proposto in interventi preliminari al presente saggio di estendere l’uso della categoria di “forme intermedie” applicandola non solo allo spettacolo che precede il punto di osservazione cronologico – in realtà un punto di riattivazione o reinvestimento – del saggio warburghiano dedicato agli intermezzi fiorentini, ma con un’applicazione, oltretutto retroattiva, anche al secolo o ai secoli seguenti.

Citavo, in particolare, un libro recente, di grande interesse, dedicato al rapporto di Marino e dell’*Adone*, completato nei suoi anni francesi e pubblicato a Parigi nel 1623, con la vita spettacolare della corte di Luigi XIII e di Maria de’ Medici, in cui Alessandro Metlica ha ripreso su altro terreno la categoria warburghiana, mettendo in particolare a fuoco la significativa convergenza in un genere nuovo, quello del *ballet de cour*, tra la fine del XVI e i primi decenni del XVII secolo, delle “forme intermedie della tradizione rinascimentale e segnatamente borgognona (pantomime, moresche e *moeries*)”, in un diverso ambito della storia delle forme teatrali, parimenti non determinate dalla “parola drammatica”.⁴⁴

L’articolazione o la narrazione “a singhiozzo” che caratterizza tale genere procede infatti – non nella forma dell’intermezzo tra gli atti della messinscena di un testo drammatico ma in un’offerta spettacolare autonoma – dall’aggregazione di segmenti diversi di spettacolo, guidata essenzialmente dalla “recitazione mimica” (qui, dunque, una rilevante convergenza anche rispetto all’indicazione di una “natura per lo più muta” offerta da Warburg). Metlica, descrivendola, impiega significativamente il termine tedesco di *Spannung* per indicare la tensione formale che caratterizza questa esperienza spettacolare, mentre il ricorso esplicito alla categoria di “forma intermedia” viene speso parallelamente all’indicazione di un campione di riferimento, in una rilevante e precoce prova che testimonia, in tale processo di montaggio o aggregazione, una chiara “architettura centrifuga”. Si tratta del *Ballet de la Roynne* di Balthazar de Beaujoveulx, che data al 1581 (e dunque precede le stesse feste fiorentine studiate da Warburg), in cui il termine *ballet comique* vuole indicare il “balletto fatto commedia”, ovvero la ricerca di un’articolazione più ampia e continuata, non però attraverso la parola cantata o declamata.⁴⁵

44. Metlica 2020. Si cita da p. 216.

45. Metlica 2020, pp. 216-217.

Ne ospitò la realizzazione la sala all'Hôtel del Petit-Bourbon, trasformata per le nozze di Enrico III di Joyeuse con Margherita di Lorena, sorella della Regina, in uno "spazio ibrido e meraviglioso". Se la meraviglia dell'apparato può apparire dimensione scontata per il rilievo della festa, il carattere ibrido risulta invece decisivo per la comprensione, a partire dalla mescolanza delle attitudini dei protagonisti dello spettacolo e del pubblico: vale a dire l'elemento che invero in termini concreti la sospensione tra la finzione (incarnare dei personaggi) e la vita reale (essere uomini e donne della corte, riconoscibili in quanto tali). A questo punto lo studioso fa esplicitamente il nome di Warburg, dichiarando il "carattere rituale" della rappresentazione e la provenienza della categoria di "forme intermedie" richiamata nelle pagine precedenti:

Il balletto si carica, nella Parigi barocca, del carattere rituale descritto da Warburg. [...] Si tratta per l'appunto di forme intermedie che sfumano e quasi revocano la soglia tra vita e arte, tra attori e pubblico, tra potere e rappresentazione.⁴⁶

Rilevante per l'itinerario di Metlica appare sicuramente un saggio, in francese, di Giovanni Careri che egli cita: una riflessione metodologica sulla *Pathosformel*, dedicata più generalmente al progetto warburghiano di un'antropologia dell'arte, nel senso della "costruzione di un dialogo tra l'immagine, l'azione e il mito".⁴⁷

Quanto supera il raggio o campo d'analisi delle differenti discipline, secondo le ripartizioni accademiche di allora e di oggi, è esattamente ciò a cui Warburg faceva riferimento con espressioni quali "concezione della vita" (*Gegensätze der Lebensanschauung*) o "esperienza vissuta" (*Erlebnis*), relative a ciò che non ha ancora ottenuto una definizione stabilita di genere o forma, ma che muove dal *pathos* verso la formalizzazione. Careri, per chiarire meglio, aggiunge, nel dialogo o rapporto tra immagini e testi, il richiamo al ruolo delle "forme intermedie", nel senso specifico riferito a quelle esperienze di spettacolo in cui si rivela un "movimento di intensificazione", soprattutto nel legame alla forma tragica, secondo quanto Warburg ha principalmente mostrato nel saggio del 1906 intitolato a *Dürer e l'antichità italiana*. L'artista può riprendere/imitare la formalizzazione gestuale da immagini antiche, e queste, a loro volta, possono testimoniare a un livello ancora precedente (come, per esempio, nel caso in cui si risalga addirittura alle pitture vascolari dell'antica Grecia) l'induzione dalla mimica della tragedia, mentre la rappresentazione delle favole mitologiche presso le corti italiane dell'Italia settentrionale allo scorcio del XV secolo, come abbiamo già ricordato, offre un terreno 'vivente' di riferimento e una triangolazione per tale rapporto.

46. Metlica 2020, p. 219.

47. Careri 2003.

Il confronto di immagini e spettacoli indagati da Warburg con altri esempi e contesti mette in particolare nel saggio di Careri in relazione la morte di Orfeo – col recupero da parte di Poliziano del fondamento dionisiaco delle baccanti che straziano il suo corpo, riambientato nel contesto carnevalesco – alla morte di Clorinda, nella differente “messa in posa” che definisce, con la sua ampia fortuna figurativa e rappresentativa, un altro caso esemplare sul crinale tra XVI e XVII secolo tra arte e spettacolo. Da qui il panorama si amplia nel saggio all’utilizzo della *Gerusalemme liberata* quale repertorio per le feste di corte francesi nel periodo del dominio culturale e spettacolare italiano. Tra queste, in particolare, il *Ballet de la délivrance de Renaud*, allestito per Luigi XIII, anzi da lui direttamente ballato, il 29 gennaio 1617 presso la Grande Salle del Louvre. Si tratta, peraltro, come ora il libro di Metlica documenta dettagliatamente, di uno degli spettacoli, anzi dello spettacolo, maggiormente tenuto in conto da Giovan Battista Marino per l’ideazione del V canto dell’*Adone*, dedicato al teatro e intitolato alla *tragedia*.⁴⁸

Il caso de *La délivrance de Renaud* mostra, dunque, un’esemplare e piena valorizzazione della categoria di “forma intermedia”, in una formalizzazione che si colloca appunto tra la vita del re e della corte e la finzione o trasposizione spettacolare. Il corpo più evidente sulla scena risulta qui, infatti, quello di Luigi XIII, in un momento e in un ‘programma’ particolarmente caratterizzati (e all’incontro con un’esperienza di sperimentazione tecnica altamente significativa, a partire dall’*ingegno* del palcoscenico girevole ideato da Alessandro Francini, che modellerà il funzionamento del “teatro del mondo” nell’episodio mariniano). Qui, appunto, il corpo politico e il corpo naturale del sovrano si trovano eccezionalmente riuniti. Secondo istanze opposte ma combinate, Luigi XIII incarna a un tempo Goffredo di Buglione e un demone al servizio di Armida, ed è dunque insieme il personaggio che libera Rinaldo dal sortilegio e l’incarnazione della forza dello stesso incantamento. Il giovanissimo re, mentre si libera del predominio della madre, Maria de’ Medici, qualche mese prima dell’uccisione di Concino Concini (che seguirà il 24 aprile dello stesso anno), appare dunque in scena in questa doppia veste o incarnazione. Il *ballet* in questione non si può leggere come un semplice atto di propaganda, ma si offre quale oggetto complesso di interpretazione figurata dell’attualità politica: insieme rito di intensificazione del potere del re (di quel potere, sottolinea Careri, che è per sua natura rappresentazione) e rappresentazione della rinuncia da parte del sovrano a usare la forza assoluta che gli appartiene. Scrive Careri:

48. Metlica sviluppa in dettaglio e con ampia documentazione anche alcuni miei spunti, sostenuti a partire da un saggio assolutamente trascurato di Harold M. Priest del 1982, per questo *ballet*, di cui Marino potrebbe essere stato diretto spettatore (cfr. il mio Vescovo 2007, contro un luogo comune impostosi senza ragione nella critica mariniana, relativo al carattere di pura fantasia e anzi di polemica e rifiuto da parte di Marino dello spettacolo contemporaneo che emergerebbe, non si sa come, nella mirabolante rappresentazione che il *corago* Mercurio allestisce per Venere e Adone).

Quello che il balletto come *performance* arriva a mettere in forma si situa al limite del figurabile: laddove l'affetto 'spinge' verso la forma", laddove la forza si converte in potere.⁴⁹

Potremmo aggiungere – giovandoci della ripresa e dell'approfondimento contestuale del saggio di Metlica – come l'intermediarietà si dia qui quale carattere definitorio soprattutto laddove, nell'incarnazione dei personaggi nello spettacolo vivente, i ruoli di chi 'recita' e di chi guarda non appaiono nettamente distinti. Non è un caso che lo spettacolo che Marino immagina messo in scena dal *corago* Mercurio per i soli Venere e Adone, quale *summa* di tutte le forme spettacolari possibili al suo tempo, sia caratterizzato dal non essere realizzato da 'professionisti', in quanto tali distinti dal pubblico: "né seco già di recitar consente / turba vulgar di mercenaria gente" (V, 122), con l'esclusione dunque dei praticanti dell'*arte*, da intendere nel senso del 'mestiere' che rende profitto. Sarà il progresso, la divisione tra sala e platea del cosiddetto 'teatro all'italiana' (dove, non a caso, l'illusione assume carattere prospettico), a rendere meno forte tale dimensione e a ripartire posizioni e ruoli.

Se, per esempio, nei decenni seguenti, il caso di Molière e della sua carriera dalla provincia alla corte rappresenta anche e precisamente un'ulteriore tappa dell'evoluzione del *ballet de cour*, di cui abbiamo brevemente detto per i decenni precedenti, verso l'organismo propriamente comico, nel senso di drammatico, nell'imporsi di un filo conduttore deputato alla drammaturgia di parola, sarà qui da considerare (e magari da indagare in quest'ottica) come la rappresentazione secondo la separazione tra chi recita e chi guarda non rinuncerà nella scena di corte alla conservazione sul palcoscenico della sede del pubblico 'privilegiato' (il re, la sua famiglia e gli alti dignitari), osservato dal pubblico 'comune' accanto alla rappresentazione.⁵⁰

2. Ritorni (sui miei passi)

Ho richiamato in una delle presentazioni di questo progetto di lavoro anche alcuni miei lontani orizzonti o linee di ricerca, che costituiscono la base per queste riflessioni, risalenti a un tempo in cui non conoscevo i *Frammenti sull'espressione*, se non per il motto, spesso citato, che essi recano in testa: *Du lebst und thust mir nichts!* ("Tu vivi e non mi fai male!"). Mi sono occupato, trent'anni or sono, del tema dell'animazione che lo spettatore conferisce all'immagine come motivo letterario, tra i secoli XIII e XVI, battezzando tale tradizione col nomignolo di "ecfrasi con spettatore".⁵¹ Una tradizione in cui è in campo una "visibile animazione", per dirla con

49. Careri 2003, p. 70.

50. Ho proseguito queste indicazioni in Vescovo 2022.

51. Vescovo 1993.

un calco approssimativo della stupenda definizione dantesca di “visibile parlare”, un parlare che lo spettatore proietta sulla figura che osserva.

Questa tradizione, appunto, mi interessava perché essa dà rilievo e mette al centro non tanto il significato delle figure (che, ovviamente, la descrizione attraverso la parola non ha alcuna difficoltà a trasmettere al lettore),⁵² quanto l'impressione o il *pathos* suscitato in chi le osserva, dipinte o scolpite. L'esemplificazione partiva dal *Roman de la rose*, eleggendo la salita delle balze della montagna del Purgatorio da parte di Dante a episodio su tutti saliente, fino all'episodio, scelto anche per la “mostruosa” artificialità della lingua che lo esprime, un italiano rimodellato sul latino, dell'ingresso di Polifilo in una porta collocata in un orrido volto di Medusa. Credo di poter aggiungere oggi qualcosa a ciò che allora ero giunto a formulare solo parzialmente.

L'episodio del *Roman de la Rose* è quello in cui l'Amante-narratore descrive le immagini, e soprattutto la sua reazione emotiva, che egli osserva dipinte sul muro di cinta del giardino che custodisce la rosa e che sono appunto là collocate per impedire l'accesso a chi voglia tentarlo. Ecco l'oro della campitura delle figure, su base di una preziosa *grisaille* azzurra, il languire nel giallo da itterizia nell'evocazione della Tristezza, inducendo nell'Amante-spettatore la paura di essere contaminato o travolto, ovvero di non entrare nel giardino. Non si tratta di una potenzialità furiosa e violenta, come quella di Haine, personificazione al femminile dell'Odio, e proprio ciò rende tanto più temibile il potere della figura, per la devastante disperazione autopunitiva che essa trasmette.

Al centro della mia ricognizione si poneva, proseguendo il cammino nel XIV secolo, la straordinaria galleria di immagini che, lungo le pareti delle balze della montagna del Purgatorio, accompagnano la salita di Dante; immagini che egli vede ma non le anime dei superbi, costrette a guardare ai soli bassorilievi del suolo, perché schiacciate dai carichi che portano sulle spalle. L'arco cronologico prescelto in questo *excursus* giungeva fino alla soglia del XVI secolo, scegliendo ad esempio la descrizione nell'*Hypnerotomachia Poliphili* relativa al luogo di accesso di Polifilo alla “vastissima piramide” attraverso una porta collocata nell'apertura di una spaventosa “bocca di Medusa”. Qui la reazione dello spettatore risulta tanto più forte e significativa in quanto il libro che la contiene è un'opera espressamente concepita nell'affiancare immagini al testo, però immagini di servizio, non investite di potenza patetica, laddove l'esperienza emotiva dello spettatore risulta interamente affidata alla descrizione verbale. La bocca-porta nel “vipereo capo della spaventevole Medusa [...] in demonstratione furiale vociferante e ringibondo” sembra attendere chi vuole varcarla per divorarla: la descrizione si chiude proprio con la rassicurazione relativa all'impossibilità

52. Come il *medium* delle parole nel canto monodico negli intermezzi fiorentini, come sottolineato da Warburg, in rapporto all'identità delle figure scenificate permetteva di trasmettere l'informazione ‘didascalica’.

di animarsi per davvero della figura di pietra: “in tanto che se certificato non era marmoreo essere la materia, auso io non sarei stato sì facilmente approximarne”.

Possiamo, ritornando a Dante, raccogliere una definizione memorabile, nel compendio generale dell’esperienza della “vera rancura” (“angoscia”, con francesismo) prodotta in chi osserva la passione “non vera” nelle attitudini di sofferenza e lacerazione di figure scolpite o dipinte (*Purg.* X 133). Nel medesimo canto Dante ci offre, prima, per l’altro polo warburghiano, un nome per l’impressione opposta, dove l’animazione a carico dello spettatore, con la dizione di “visibile parlare”, si riferisce alla “vita” da questi proiettata nella figura rasserenante di Maria annunziata (X 95).

Così, per il secondo punto richiamato sinteticamente nella conferenza del 1928, per la connessione tra Italia e Nord Europa, inteso nella collocazione franco-borgognona, non posso non trovare una puntuale relazione con testimonianze a cui avevo attinto, tornando in anni successivi, da diversa prospettiva o angolazione, sull’argomento, raccogliendo e analizzando in questo caso descrizioni di spettatori di spettacoli con figure ‘incarnate’ da interpreti o comparse viventi: figure finte inizialmente immobili e poi, appunto, messe in movimento nell’azione pantomimica. Esempio continua a sembrarmi una testimonianza relativa al momento iniziale dell’ingresso del duca di Bedford a Parigi nel 1424, che infatti descrive ciò a cui assiste non come una “storia mimata” ma una “pittura agita”: qui non divinità antiche, ma i personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento, incarnati da figuranti, apparivano “sans parler et sans signer, comme si fussent ymaiges enlevez contre un mur”,⁵³ quindi lo spettatore manifesta il proprio stupore di fronte al loro ‘prendere vita’, quando i figuranti si muovono.

Ancora, dedicandomi alla tradizione delle allegorie di Stato nella Venezia del primo Cinquecento, tra committenza artistica e programmi di feste, mi ero soffermato, in apertura a un libro dedicato a Giorgione, su due lettere inviate nel carnevale 1530 al duca di Mantova dal suo corrispondente Jacopo Malatesta, che offrono un resoconto particolareggiato di due *momarie* di cui questi fu spettatore in piazza San Marco. Luogo, peraltro, delle processioni animate di carattere sacro allestite dalle Scuole Grandi nella festa del *Corpus Domini*, che hanno lasciato ampie descrizioni nei *Diarii* di Marin Sanudo, e che sono state del tutto trascurate da un’applicazione che considera come pertinenti alla storia dello spettacolo e della festa le sole *momarie*

53. Vescovo 2013, p. 609, e il tentativo di sottrazione alla normale considerazione dell’idea di un percorso evolutivo dal mimo al dramma qui espresso. Per il rapporto con la parola si veda più diffusamente questo intervento, per l’inserzione didascalica o per le forme di presa di parola, come per esempio quella della “lettera dettata” (e, soprattutto, la categoria che ho là provato a introdurre di “letteratura applicata allo spettacolo”, nel senso in cui si parla di “arti applicate”, liberamente ispirata a Johannes Huizinga). Per la questione dell’animazione della figura, e anzi per un progetto di ricorso, oggi, alla “messa in movimento” delle immagini-documento attraverso l’elaborazione digitale per lo studio della festa rinascimentale, si veda González-Román 2021.

di carattere profano.⁵⁴ Chiaro risulta a Malatesta il significato politico generale del programma della festa cui assiste: egli riconosce nella passerella di figuranti la personificazione degli Stati che siglavano allora la pace: tutti “con veste lunghe e barba” (il papa, l’imperatore, il re d’Ungheria, il duca di Milano), con l’eccezione di Venezia, significativamente rappresentata nei panni di giovane donna, secondo tradizione. Quest’ultima, danzando, prende per mano ognuno dei signori stranieri e li conduce davanti a un’altra personificazione al femminile, identificata con la Concordia, che offre loro rami di ulivo. Una terza figura, tenuta fino a quel momento legata al palo su un lato del palco, si anima fuoriosamente dopo questa passerella: Malatesta la identifica con la Discordia. Essa viene allora decapitata, mentre un diavolo infuocato e furente, evidentemente infastidito, termina la *demonstrazione* tra i salti mortali, eseguiti “legiadramente da fachini mascherati” a tempo di musica. Il corrispondente mantovano avrebbe potuto benissimo fermarsi qui, ovvero limitarsi a tale descrizione, sintetica e chiarissima, ma invece egli si prova a interrogare altri dettagli, per lui incomprensibili, chiedendosi per esempio cosa rappresentassero gli animali (che egli peraltro identifica con qualche incertezza) che portavano sul loro dorso, a spasso per la piazza, i principi e i signori, e quale fosse nell’invenzione della festa il ruolo affidato agli dei pagani, portati anch’essi in processione sui *solai* mobili, come Giove con il fulmine, Mercurio e un terzo, evidentemente Nettuno, “con un tridente in mano”. La seconda missiva si chiude ponendo al duca una domanda già rivolta agli spettatori veneziani (ovviamente non alla folla popolare che riempiva la piazza ma ai nobili dignitari che guardavano la festa vicino a lui), che investe esattamente la questione del rapporto tra comprensione dettagliata ed effetto spettacolare, tra orizzonte di consapevolezza e suggestione:

Vostra Signoria vederà mo anche lei de interpretar queste dimostrazioni venetiane, che per me ne intendo poco. Dimandandolo a loro dicono esser poesie, né altra ragion sanno rendere.

Il piano della “poesia” risulta un’esatta definizione dell’estensione dell’effetto e dell’affetto rispetto al significato, e dichiara il senso della festa.

54. Per un’analisi puntuale e per l’estensione del caso, rinvio a Vescovo 2012, pp. 14-18.

Teatro/festa. Sui regimi scopici del Rinascimento

Alessandro Metlica

1. Dürer/Dürer

Lo sguardo del disegnatore non ammette incertezze. Il piccolo obelisco che ha di fronte, impedendo la vista a uno dei suoi occhi, disciplina l'altro e ordina il suo campo visivo. Poco più oltre, tra il disegnatore e la modella che, arrovesciata all'indietro su un paio di cuscini, chiude viceversa gli occhi – per l'abbandono della posa, o forse perché a lei guardare non spetta – un telaio di legno, un “velo”, come l'aveva battezzato Leon Battista Alberti, esibisce una griglia quadrettata. È la griglia che il disegnatore ha già riportata sul foglio, e su cui si appresta a trasferire, con esattezza sperimentale, quanto il suo sguardo monoculare coglie oltre i riquadri, perfettamente geometrici, dei fili di corda o di rame tesi all'interno del telaio. Alla luce nitida e piena delle grandi finestre rettangolari – dispositivi a loro volta, e quasi *mises en abyme* che ribadiscono, per la marina sullo sfondo, i medesimi protocolli del vedere stabiliti nel riquadro appena più ampio dell'immagine – il mondo si ricompone così in maniera ordinata, nel fascio di rette di un unico fuoco di prospettiva.

La celebre xilografia di Albrecht Dürer che ho appena descritto [Fig. 1] si è prestata più volte, per la sua stessa natura di *metapicture*, a significare la cultura del Rinascimento.¹ È un'immagine che parla esplicitamente di altre immagini e che esemplifica, anzi, un regime scopico: vale a dire un ordine visuale, non naturale ma costruito, che determina come le immagini vengono viste, e che regola dunque i rapporti tra le immagini stesse, gli sguardi e i dispositivi.² In questo senso, è facile dare di questa incisione una lettura foucaultiana (alla prima maniera) eleggendo la prospettiva centrale, con le sue esigenze in fatto di gerarchizzazione dello spazio e dei saperi, a principio costitutivo di un'intera temperie: a criterio di verità, intrinseco e inderogabile, dell'episteme che chiamiamo Rinascimento.

Del Rinascimento, in effetti, si è spesso rimarcata l'istanza normativa e classificatoria. Vale per la cultura visuale non meno che per la filosofia e per la letteratura, o per la storia del libro. La predilezione per le griglie ostentata dal disegnatore di Dürer non è forse la stessa che porta l'“uomo tipografico”,

1. Sull'incisione di Dürer e sulle sue interpretazioni nel campo della cultura visuale, si vedano Cometa 2020, pp. 31-35 e Pinotti 2021, pp. 106-107. Per il concetto di *metapicture* attingo alla riflessione di W.J.T. Mitchell, *Quattro concetti fondamentali della scienza delle immagini* (2007), ora in Mitchell, *Pictorial*, ed. Cometa, Cammarata, pp. 67-78.

2. Per questa definizione generale di regime scopico mi rifaccio al celebre saggio del 1988 di Martin Jay, aggiornato e rivisto in Jay 2012.



1. Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*, xilografia, ca. 1525. Public domain: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555>.

dopo il primo consolidarsi della stampa, a moltiplicare indici e apparati, schemi ad albero e tavole sinottiche? Sono, questi, strumenti per cui l'occhio regola davvero la mano, come avviene per il pennino del nostro disegnatore. Il Rinascimento finisce per identificarsi, allora, con i caratteri di linearità e omogeneità esibiti dalla pagina estratta dal torchio o dal quadro uscito dal gotico. Primo asterismo nella 'galassia Gutenberg' e matrice più ovvia, di conseguenza, di quel cervello alfabetico (o magari, per restare a McLuhan, tipografico) che la rivoluzione digitale, dopo quella audiovisiva del secolo scorso, avrebbe relegato in un passato anche antropologicamente lontano,³ il Rinascimento rivelerebbe sé stesso nei fenomeni di regolarizzazione e codifica nel senso dell'uniformità, dal monocolo del disegnatore di Dürer al monolinguismo rastremato della tradizione petrarchista.

Le ragioni di questa vulgata, illustrate, peraltro, da una lunga filiera di studi, sono a tal punto evidenti che non servirà discuterle oltre. Basterà ribadire che, ai fini del nostro discorso, la scoperta e poi la trionfale adozione della prospettiva centrale, dalle intuizioni empiriche di Brunelleschi al testo fondativo di Alberti (*De pictura*, 1435) sino ai teoremi, segnati da un crescente rigore logico-matematico, di Piero Della Francesca (*De perspectiva pingendi*, ca 1475), si prestano a indicare, per via di sineddoche oltre che di metafora, una produzione culturale più ampia, nella cronologia e nei generi: dal primo umanesimo fiorentino alle sistemazioni del Cinquecento maturo, dalle arti figurative alla teoria letteraria. Si prendano ad esempio esercizi speculativi come le *Prose* di Bembo (1525) o i *Discorsi* di Tasso (1594): testi diversissimi per circostanze e per obiettivi, ma che hanno in comune il tentativo di interpretare in senso lineare la tradizione, decretando l'ordine di lettura corretto (dai modelli all'uso corrente, per via di imitazione), e di nucleare un reticolo stringente di topiche e di convenzioni.

3. I rimandi vanno, rispettivamente, ai classici di McLuhan 1962 e di De Kerckhove [1991] 1993. Una splendida rilettura di McLuhan, cui questo saggio deve molto, è in Alfano 2006.

In questa interpretazione del Rinascimento, insomma, la prospettiva opera da ‘forma simbolica’; con la differenza, rispetto al classico di Erwin Panofsky, che ragionando di cultura visuale e anzi, nello specifico, di regimi scopici, la questione dell’osservatore non è eludibile con la stessa algida eleganza.⁴ Di chi è l’occhio al vertice della ‘piramide viva’? Appartiene al disegnatore dietro il suo obelisco, a Dürer che disegna il disegnatore, oppure a noi che osserviamo l’uno e l’altro dalla distanza di qualche secolo? Proverò, più avanti nel saggio, ad abbozzare una risposta. Per ora è sufficiente chiarire che la forma simbolica della prospettiva, intesa come astrazione e ordinamento dello spazio della rappresentazione, viene qui assunta come un fenomeno di lunga durata, dal Quattro al Cinque e magari sino agli inizi del Seicento, con una continuità assicurata d’altronde, su un binario appena discosto, dalla forza modellizzante che esercita la tipologia classicista.⁵

Data la pervasività di tale lettura, è significativo che a questo Rinascimento monoculare e geometrico si affianchi non da oggi un’interpretazione speculare se non opposta, che rintraccia invece, nel Rinascimento, l’archetipo di una modernità inquieta, insofferente alle maglie del sapere accademico e percorsa da tendenze di segno contrastante. L’allusione va agli spigoli anticlassicisti e plurilinguisti della letteratura rinascimentale, da Ruzzante a Rabelais, ma anche alle continue diversioni, ricomposte soltanto a fatica, dello stesso Tasso; alla cultura popolare, al folklore e alla fiaba; all’ecclettismo bizzarro dei giardini, con le loro grotte gremite di automi e fontane, e agli interni domestici che celano, dietro la fredda apparenza dell’intonaco, stoffe e tendaggi e boiserie;⁶ o ancora, per ciò che concerne le arti figurative, al colorismo radicale di certa pittura (è rinascimentale l’impasto luminoso di Giorgione? E la pittura stesa con le dita, raschiata con il manico del pennello dal vecchio Tiziano?) come pure al ribollente mercato dell’incisione.

Che le traiettorie della classicità restaurata, ma pur sempre debitrice del nuovo, possano assumere un passo intermittente e sghembo, centrifugo oltre che centripeto, è la grande lezione di Aby Warburg. A un saggio di Warburg (*Dürer e l’antico italiano*, 1905-1906)⁷ si deve, del resto, la formulazione più icastica di questo ‘Antirinascimento’:⁸ mi riferisco alle

4. Panofsky [1927] 2013. Sulla problematica identificazione del soggetto della rappresentazione in Panofsky, si veda W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn* (1992), ora in Mitchell, *Pictorial*, ed. Cometa, Cammarata, p. 87.

5. Il mio punto di riferimento, per quanto riguarda l’adozione di una prospettiva di lunga durata, è Quondam 2013, posto che l’autore avrebbe certo dissentito sull’uso cronologicamente disinvoltato, alla maniera anglosassone, che di ‘Rinascimento’ si fa in queste pagine.

6. Battisti 1962, pp. 22-24. Sui medesimi temi, anche per una discussione della bibliografia più recente, si veda il volume Föcking, Friede, Mehlretter, Oster 2023.

7. Ora in Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 537-552.

8. La formula, che sembrerebbe avere poco di warburghiano, mi consente di ricordare che il nome di Warburg figura, in qualità di nume tutelare (accanto a quello di Praz: è la



2. Albrecht Dürer, *La morte di Orfeo*, penna e inchiostro, 1494. Hamburger Kunsthalle, Amburgo. Public domain: Wikimedia commons.

Pathosformeln, alle figure dove l'antico, rapprendendosi in immagine, sconfessa la serenità squisitamente apollinea di questa rinascita. Per spiegare in cosa consistano le formule di *pathos*, Warburg sviluppa uno spunto uguale e contrario a quello che ha aperto questo saggio – il che ci consente di mettere alla prova il regime scopico che abbiamo provvisoriamente definito rinascimentale. Anche Warburg, infatti, chiama in causa Dürer. Il saggio del 1905-1906 fa perno su un disegno a penna e inchiostro che Dürer riprende e in parte copia, durante il suo primo soggiorno in Italia (1494-1495), da un'incisione anonima realizzata forse nella cerchia di Andrea Mantegna [Fig. 2].

Una modalità intensamente tragica dell'esperienza umana, ignota agli Orfei miniati, nel Medioevo, in margine ai manoscritti dell'*Ovide moralisé*, riemerge nel disegno di Dürer. Non c'è più allegoresi o morale che tenga:

legge del buon vicinato), nella prefazione del già citato volume di Battisti, che così prosegue: "Forse, più esattamente, questo libro avrebbe dovuto intitolarsi per la sua prima parte, *Sopravvivenze antiche e medioevali nella imagerie e nella critica rinascimentale e barocca*": Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 12. L'altezza cronologica della citazione (1962), che in altri contesti riuscirebbe sorprendente, è invece in linea con quanto è stato ricostruito, circa la fortuna di Warburg in Italia, dal prezioso volume di Centanni 2022.

il mito appare di nuovo terribile. Ammazzato, fatto a pezzi, sbranato addirittura per la sua scelta di darsi, dopo la perdita di Euridice, all'amore per i giovinetti ("di qui innanzi vo' còr e fior novelli / la primavera del sesso migliore / quando son tutti leggiadretti e snelli"),⁹ questo Orfeo accucciato e impotente, che alza vanamente il braccio cercando un riparo impossibile, reca su di sé le stimmate morfologiche di una catastrofe fattasi, dopo una lunga fase di incomunicabilità, nuovamente chiara. Orfeo ha smesso di getto i panni del pederasta che il cristianesimo, per prendere le distanze dalla sua storia orribile e seducente, gli aveva cucito addosso; ora, agli occhi di Dürer, il suo castigo è nuovamente tragico.

L'aspetto più rilevante, nell'approccio metodologico di Warburg, è che questa "mimica patetica intensificata"¹⁰ non si deve a un'intuizione individuale di Dürer, bensì a un fatto di civiltà e cultura (*Kultur*). A riprova di ciò, anche gli altri Orfei del Rinascimento, dipinti su piatti e vassoi, abbozzati in schizzi e disegni, incisi su lastre di rame o nelle xilografie delle *Metamorfosi*, ingaggiano il medesimo confronto con la gestualità implorante sedimentata, come Warburg dimostra con ripetuti riscontri, nei vasi e nei bassorilievi di epoca classica. Tutti questi Orfei, perciò, appaiono saturati dal medesimo *pathos*.¹¹ Ma se la sopravvivenza dell'antico non è uniforme né omogenea, perché risponde, invece, agli sbalzi di tensione della memoria collettiva, allora la storia della cultura non sarà leggibile in modo lineare (dall'antico a Mantegna, da Mantegna a Dürer e così via). Il suo sarà piuttosto un moto ondivago e intermittente, fatto di latenze e crisi, di rotture e riprese. Il Rinascimento, insomma, non sarà osservabile in prospettiva; per inquadrarlo occorrerà pensare, anziché al velo di Alberti, a dispositivi oscillatori come il pendolo o alle linee serpentine del sismografo, con la conseguenza, per lo psicostorico, di uno stile – di pensiero e di scrittura – simile a una "zuppa d'anguille" (*Aalsuppenstil*).¹²

Certo, nelle *Pathosformeln* la messa in forma di istanze passionali archetipiche implica anche una presa di distanza: riproducendo le formule gestuali degli antichi, i moderni tentano di governare un sentimento patetico che, altrimenti, sarebbe ingovernabile. Tuttavia la riattivazione della tragedia di Orfeo non è un fenomeno ponderato, che si possa ricondurre per intero alla dottrina dell'imitazione. Diversamente dalla pianificazione prospettica, con cui l'intenzione autoriale vuole disciplinare il visibile, il controllo che le formule di *pathos* esercitano sugli stati eccezionali della

9. Poliziano, *Fabula di Orfeo*, v. 269-271, in Poliziano, *Stanze*, ed. Puccini, pp. 171-172.

10. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 538.

11. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 540.

12. Si veda la celebre citazione tratta dal *Tagebuch* di Warburg del 24 novembre 1906 e riportata in Gombrich [1970] [1983] 2018, p. 28. La ricorrenza di questa metafora nel pensiero di Warburg è testimoniata da una splendida lettera a Fritz Saxl, a lungo inedita, di cui ora è possibile leggere alcuni brani nella traduzione di Maurizio Ghelardi, *L'ultimo Warburg* (2004), in Centanni 2022, pp. 313-314. Più in generale, per i termini evocati in queste righe, rimando al libro, ormai classico, di Didi-Huberman 2002.

psiche è sempre precario, dubbio e inconsapevole. Detto altrimenti, la rappresentazione di questi picchi emotivi, che avviene grazie ai superlativi del linguaggio, non ha nulla di razionale né di premeditato. Spettri iconografici si aggirano invece, secondo Warburg, per le stanze luminose e squadrate della Firenze quattrocentesca. Le immagini, a guisa di fantasmi, tornano a possedere altre immagini; e il catalizzatore di questo sortilegio – la vita postuma dell’antichità, in fondo, è quasi un fatto di negromanzia – non è il paziente intarsio dell’imitazione, bensì la violenza improvvisa del sintomo.

Il sintomo è un movimento involontario del corpo: stati psichici che sfuggirebbero, di per sé, alla percezione altrui assumono, quando si manifestano come sintomi, un’espressione visibile. Apparentemente inafferrabili dietro le quinte dei secoli, gli stati psichici della Grecia antica si scoprono fossilizzati in immagini come insetti intrappolati nell’ambra. Perciò le *Pathosformeln* sono “fossili in movimento”:¹³ cristallizzazioni gestuali sintomatiche, appunto, della riemersione di una memoria a lungo obliata, che riattiva istantaneamente, nel tempo-ora dell’immagine (lo *Jetztzeit* della cultura visuale?) una diversa comprensione del mondo.

Come si conciliano questa visione inattesa, che nel Dürer della *Morte di Orfeo* scaturisce con impreveduta violenza, e la pulsione scopica dell’altro Dürer, l’autore del *Disegnatore della donna coricata*, il cui desiderio, in fatto di penetrazione dell’immagine, non potrebbe essere più conscio e più volitivo?¹⁴ Ricopiando e variando la morte di Orfeo, la mano di Dürer obbedisce ancora una volta all’occhio; ma il regime scopico in cui questo sguardo cade, anziché orientato da calcoli e griglie, somiglia piuttosto alla fantasmagoria. L’antico, inaccessibile dietro lo schermo, opera da lanterna, mentre i moderni assistono sbigottiti, tra il fumo e le scosse di una bottiglia di Leida, alle sue proiezioni spettrali.¹⁵ Che poi Dürer, da buon tedesco di Norimberga, non prosegua negli esercizi di copiatura degli anni 1494-1495, abbassando volutamente il voltaggio dell’intensità patetica e giungendo anzi, sin dal secondo soggiorno italiano del 1505-1507, a una visione dell’antico più composta – ne farà fede, vent’anni più tardi, anche il prospettografo del nostro disegnatore – non è che la conferma del dualismo scopico connaturato nel Rinascimento.

13. Didi-Huberman 2002, pp. 335-339.

14. Tralascio volutamente le osservazioni, pure fondate e funzionali, almeno in parte, a quanto sto argomentando qui, in merito al carattere voyeuristico di tale pulsione, che in effetti è in tutto e per tutto *male gaze* (Pinotti 2021, p. 206).

15. Senza spingere l’esercizio di stile sino al paragone tra il *Nachleben* di Warburg e l’*afterlife*, gotico e stregonesco, che è proprio di tanto precinema, mi permetto di citare le pagine sulla fantasmagoria di Ruffles 2004, pp. 11-33.

2. Rituali di visualizzazione

Sull'Orfeo accovacciato di Dürer incombe il furore asiatico di due menadi. Le due figure femminili, che nelle loro reincarnazioni 'alla francese', a corredo del già citato *Ovide moralisé*, erano tenute a freno da strati e strati di cuffie e gonne e sottane, riacquistano nel Rinascimento, tra veli in movimento e panneggi, il loro passo da palcoscenico. La loro è un'energia crudelmente rituale, da bacchanale appunto.

Il riferimento alla scena e al rito è tutt'altro che pretestuoso. Sappiamo che per Warburg le *Pathosformeln* non sono circoscritte alle arti figurative; al contrario, come tutto ciò che concerne direttamente la concezione della vita (*Lebensanschauung*) e l'esperienza vissuta (*Erlebnis*), esse si collocano nello spazio interstiziale tra mito, immagine e azione rappresentativa.¹⁶ Che lo studio stesso della *Kultur* debba collocarsi al crocevia tra codici diversi – verbale, visuale, performativo – in Warburg è peraltro un fatto di metodo e anticipa, come tale, lo stesso concetto di *Pathosformel*. Ne fanno fede i primissimi saggi pubblicati tra il 1891 e il 1895, dove l'assunto, come si vedrà a breve, fa da premessa poco meno che gnoseologica. La complessa orchestrazione dei tre piani (mito, immagine, azione) è d'altra parte indispensabile per non travisare il carattere vitale e creativo della *Kultur* rinascimentale: se le rappresentazioni, come vuole Warburg, non trasmettono mai inalterata una realtà sociale, ma piuttosto la orientano, perché la formano e la elaborano nel suo darsi, la storia della cultura ha sempre un carattere latamente drammatico.¹⁷

Come è noto da tempo grazie a un saggio di Salvatore Settis,¹⁸ anche la suddivisione dei volumi nella *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* di Heilwigstraße 116, ad Amburgo, rifletteva tale orchestrazione. I quattro piani della biblioteca, corrispondenti alle parole d'ordine *Bild*, *Orientierung*, *Wort* e *Dromenon* – con ripetuti aggiustamenti, prima e dopo la morte di Warburg, nella sequenza dei primi tre, ma con il quarto sempre in cima –

16. La riflessione più profonda ed esauriente in materia rimane, a mio avviso, quella di Careri 2003; si veda in merito anche il saggio di Piermario Vescovo compreso in questo volume.

17. È questa la prima ragione di attrito, mi pare, con il *Laocoonte* di Gotthold Ephraim Lessing (1766), e in particolare con la temporalità limitata ed esatta che quel saggio assegna alle arti figurative. Secondo Lessing, come è noto, le rappresentazioni visuali sarebbero circoscritte alla sincronia dell'attimo, e sarebbero incapaci, pertanto, dello sviluppo diacronico proprio della letteratura. Nei saggi pensati per la pubblicazione, Warburg non parla mai del *Laocoonte* di Lessing, ma l'importanza del testo per il suo implicito contraddittorio è testimoniata sia da Gertrud Bing (in Warburg, *Rinascita*, ed. Bing 1966, p. xxvi), sia da Ernst Gombrich (Gombrich [1970] [1983] 2003, p. 28). Sui pessimi filtri interpretativi adottati da quest'ultimo, sorta di Sainte-Beuve in salsa parapsicologica, si veda Centanni 2003.

18. Settis 1985, poi integrato dalla *Nota finale* contenuta in Jacob, Baratin 1996, pp. 150-163. Entrambi i testi si leggono ora in Centanni 2022, pp. 169-228. Sulla biblioteca fa autorità il numero monografico della "Rivista di Engramma": Naval, Zanon 2023.

delineavano un itinerario ascensionale, per quanto non consequenziale né rettilineo. Secondo questo itinerario (a un tempo fisico, per la dislocazione dei libri nello spazio, e mentale, perché la biblioteca, nelle intenzioni di Warburg, manifestava un “pensiero vivente”),¹⁹ la produzione culturale era ripartita in tre livelli (“parole”, “immagini” e “azioni”) esplorabili in base ai meccanismi di conoscenza, di controllo e di comportamento che Warburg, rifacendosi alle prime interpretazioni del cosmo e al sapere astrologico, compendia nella nozione di “orientamento”.

In questa articolazione concettuale spicca la difficoltà (comune a Warburg, ai suoi collaboratori e pure ai curatori di questo volume)²⁰ di tradurre un'altra nozione, attinta al linguaggio dei misteri eleusini: quella di δρώμενον. La distinzione, nelle fonti greche sui misteri, tra ‘ciò che viene detto’ durante il rituale (λεγόμενον), ‘ciò che viene mostrato’ (δεικνύμενον) e ‘ciò che viene fatto’ (appunto, δρώμενον) si rispecchia puntualmente in tre dei quattro piani della biblioteca – con il quarto dedicato invece alle costruzioni simboliche con cui l'uomo si ‘orienta’ nel cosmo. Tuttavia, mentre per λεγόμενον e δεικνύμενον appare da subito possibile una traduzione in tedesco (*Wort, Bild*), con un'operazione in bilico tra riduzione epistemologica e allusione sapienziale, δρώμενον non si appiana mai veramente su *Handlung* (che pure Fritz Saxl impiega a più riprese nei suoi scritti), né sulle formule che, dopo il trasferimento della biblioteca a Londra, tentano di rendere il concetto in inglese, adoperando *social and political life* (in uno scritto del 1934 di Gertrud Bing), *the performance of rites* o *action* (nella *Historical note* del *Catalogue* del 1961).²¹

L'impasse registrata dalla terminologia è di per sé sintomatica, come si è detto, del carattere latamente drammatico dell'intera storia della cultura. Ne testimonia l'estensione, oltre che l'implicita ambiguità, della nozione di δρώμενον. In linea con l'origine della parola, i riti di cui ragiona Warburg sono, in prima istanza, le cerimonie sacrificali e cruentate condotte sotto l'egida di Dioniso; si pensi, ad esempio, alle preconiazioni antiche alle tavole 4-8 di *Mnemosyne*. Tuttavia il concetto non è circoscritto alla messa in scena altamente codificata del sacro, e designa invece un'area multiforme, polisemica, che include tutti quegli eventi trasformativi capaci di reindirizzare, attraverso la loro rappresentazione, i destini della comunità. Sono perciò δρώμενα, e hanno come tali un carattere rituale, le leggi e le istituzioni politiche, il teatro e la musica, e in particolare, come l'assetto della biblioteca rende manifesto, le feste rinascimentali: le entrate, i balletti, i tornei,

19. Centanni 2022, p. 225. La definizione di Settis prende spunto da una lettera di Fritz Saxl del 1943.

20. Per una riflessione in proposito rimando ancora alle pagine di Piermario Vesco in questo stesso volume.

21. Attingo sempre a Settis 1985, pp. 201-203.

[...] tutte quelle forme intermedie ora estinte, e che si collocano tra la vita reale e l'arte drammatica ove compare la processione mitologica o allegorica così frequente nei pubblici festeggiamenti dei secoli XV, XVI e XVII (come ad esempio nelle mascherate di carnevale, per le sbarre, le giostre, le bufole ecc.).²²

Si tratta di spettacoli che, a dispetto della loro raffinata intelaiatura cortigiana, si svolgono quasi sempre durante il carnevale. Ciò comprova la loro carica vitale e il loro valore dinamico: la festa è sempre un rito di passaggio perché non si limita a promuovere un disegno dinastico, ma instaura quella dinastia nel mondo, rimodellando di conseguenza la realtà politica e sociale.²³

Torniamo alla citazione di Warburg. Vorrei tralasciare, per ora, lo statuto delle “forme intermedie”, che pure dà il titolo a questo volume e su cui avrò modo di tornare più oltre, per segnalare invece due scelte di campo non meno significative e che però, accennate di sfuggita e date quasi per ovvie in un saggio densissimo di altre argomentazioni (*I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, 1895), rischiano di passare sotto silenzio. La prima riguarda la cronologia: malgrado la sua insofferenza per il Seicento e per buona parte del Cinquecento – per quel barocco anacronico che già animerebbe la retorica muscolare di Antonio del Pollaiuolo, ma che si fa egemone nello scorcio tra XVI e XVII secolo – Warburg, al momento di discutere di feste, sceglie senza indugio la lunga durata, in termini analoghi a quelli che ho ricondotto, qui, all'arco del classicismo rinascimentale. La seconda presa di posizione pertiene alla materialità della festa: benché l'ermeneutica del *Festwesen* risponda, in Warburg, a una matrice che potremmo definire antropologica, con tratti presenti già nel 1895 e destinati a farsi più marcati dopo il viaggio, di poco successivo (1895-1896), in Arizona e New Messico, le feste sono sempre trattate, secondo la lezione di Jakob Burckhardt, come *Kunstwerke* – vale a dire come manufatti artistici concreti, circoscritti dalle maestranze, dall'occasione celebrativa, dalle tradizioni pregressa. Perciò Warburg, quando indica la genealogia dell'intermezzo teatrale (che, “secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente all'arte drammatica, che si manifesta con la parola, ma all'arte del corteggio mitologico”),²⁴ squaderna una gamma di generi spettacolari specifici (“nelle mascherate di carnevale, per le sbarre, le giostre, le bufole ecc.”).

22. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 459-460.

23. Le intuizioni di Warburg trovano ampi riscontri sia in Bertelli 1990, sia in Muir 1997. Ciò su cui questi studi non concordano è la cronologia: Muir, ad esempio, anticipa al primo Seicento una frattura che, personalmente, tendo a collocare piuttosto nel medio Settecento. Su questo punto mi permetto di rimandare a Metlica 2022b, pp. 65-78, e al saggio di Furio Jesi di cui mi occupo in quelle pagine (Jesi [1979] 2023).

24. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 459.

Il significato cruciale della festa per la nostra comprensione del Rinascimento emerge dal prosieguito della citazione. Alle righe seguenti, infatti, apprendiamo che l'interesse di Warburg per il *Festwesen* è dettato, in primo luogo, da un fenomeno di visualizzazione: dalle modalità di visione (e allora, calcando appena la mano: dal regime scopico) che le "forme intermedie" instaurano con la loro messa in scena. Le feste del Rinascimento

[...] davano appunto alla società di quel tempo l'occasione di vedere in carne e ossa le figure famose dei tempi antichi. È vero che talvolta i canti composti per le mascherate aiutavano il pubblico a indovinarne il significato, ma non si poteva fare a meno dell'ornamento esteriore quando tali maschere passavano l'una dopo l'altra davanti agli occhi degli spettatori che in tempo brevissimo ne dovevano indovinare il complesso significato.²⁵

Posto che il saggio del 1895 esce a stampa direttamente in italiano,²⁶ la versione in tedesco redatta originariamente da Warburg e raccolta, postuma, nei *Gesammelte Schriften* rende persino più icastico quel "vedere". Warburg scrive infatti *vor Augen zu sehen*, e cioè "avere davanti agli occhi", "vedere con i propri occhi".²⁷ Dal momento che stiamo parlando di un evento rappresentativo, in cui gli antichi dei, o meglio gli attori che si spacciano per loro, sfilano "davanti agli occhi" degli spettatori "in carne e ossa" (*leibhaftig*), a risaltare è anzitutto la corporeità di questo sguardo: occhi avidi di antico si tuffano nello spazio interstiziale tra mito, immagine e azione, e colmano di slancio la distanza.

Se non sbaglio, sinora non è stato notato che l'espressione *vor Augen*, abbinata, peraltro, a un avverbio che rileva proprio la fisicità della visione (*körperlich*), ricorre in un altro brano di Warburg spesso citato, dove l'insegnamento di Burckhardt è menzionato in modo persino più esplicito. Mi riferisco al saggio su Botticelli del 1891-1893 (*La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, in particolare il secondo capitolo sulla *Primavera*).

Se è lecito supporre che le feste mettevano sempre fisicamente davanti all'artista [*körperlich vor Augen*]²⁸ quelle figure che appartenevano a una vita realmente mossa, allora è facile supporre come potesse avvenire la formazione artistica. Così perfino il programma del dotto consigliere finiva per perdere il suo sapore pedante e l'ispiratore dell'opera d'arte non era più quello che suggeriva il tema dell'imitazione quanto colui che ne agevolava l'enunciazione. A tale proposito condividiamo quanto ha scritto Jacob Burckhardt, che nel suo giudizio com-

25. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 460.

26. Sulla redazione e sulla sede editoriale del saggio, si veda Metlica 2022b, pp. 27-28.

27. Warburg 1932, p. 433.

28. Warburg 1932, p. 37.



3. Anonimo [Bartolomeo di Giovanni Corradini, detto Fra Carnevale?], *Città ideale*, ca. 1480-1484. Walters Art Museum, Baltimore.
4. Jan Van Der Straet, *Giostra a cavallo in piazza Santa Croce*, affresco, 1561-1562. Palazzo Vecchio, Firenze.

plessivo appare anche a questo proposito un anticipatore infallibile: “Le feste italiane, nella loro forma più elevata, segnano un effettivo passaggio dalla vita concreta all’arte”.²⁹

Le menadi di Dürer, come già le divinità femminili, agitate dal vento o dalla danza, che compaiono nei quadri di Botticelli, figuravano nelle processioni carnascialesche e nei *tableaux vivants* prima ancora che sul foglio o sulla tela. Anzi, è proprio grazie all’esperienza performativa che gli artisti del Rinascimento avevano sotto gli occhi le figure dell’antico e le studiavano dal vivo, incarnate nei corpi in movimento degli attori.

Questa constatazione, che potrebbe apparire banale – come avrebbero potuto Botticelli e Poliziano non partecipare alle feste con cui i loro patroni medicei affermavano il loro nuovo status di signori di Firenze? – e che invece non è banale per niente – immaginare Botticelli e Poliziano in piazza, a carnevale, provoca deboli sorrisi nei pallidi visi degli accademici: ai tempi di Warburg, certo, ma in fondo anche oggi – questa constatazione, dicevo, esibisce la sfasatura scopica che discuto in queste pagine. Insomma, come guardava il mondo l’uomo del Rinascimento? Vedeva gli slarghi adamantini delle città ideali, le loro sgombre tarsie marmoree, le scalinate vuote, e le infilate deserte di archi e colonne severamente in prospettiva [Fig. 3]? Oppure vedeva, anche immaginando l’antico, piazze più affollate e convulse, prive della cerebrale evidenza del monocolo prospettivo e plasmate fisicamente, anzi, da tribune, apparati, lizze e livree [Fig. 4]?

Sono domande oziose, naturalmente. Intimare alla cultura del Rinascimento l’una o l’altra opzione, “puntandole al petto la pistola dell’aut aut”,³⁰ non può certo aiutare a comprendere il funzionamento di questo dualismo scopico. Questa contrapposizione, che sembra riproporre la polarità sempre rinegoziabile di apollineo e dionisiaco, andrà piuttosto affrontata in senso dialettico, per appurare se, come vorrebbe la sfasatura di cui si è detto, le retoriche dell’umanesimo siano del tutto estranee al *pathos* della messa in scena (alla “vita realmente mossa”) o se la festa, per converso, non possa essere guardata anche dal reticolo di un “velo”.

3. Teatro/festa

Il quinto dei sei capitoli che compongono *La civiltà del Rinascimento in Italia* è dedicato per intero alla “vita sociale e le feste”.³¹ La scelta di un tale oggetto di indagine, pressoché inedito all’epoca, si deve all’importanza

29. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 373-374.

30. La frase, tratta dalla conferenza di Warburg sull’*Antico italiano nell’epoca di Rembrandt* (1926), è citata in Centanni 2017, p. 116.

31. Ora in Burckhardt, *Rinascimento italiano*, ed. Ghelardi 2023. Su questa edizione, si veda Ghelardi 2023.

che Burckhardt attribuisce a processioni, spozalizi e tornei per misurare il quoziente di novità dell'Italia delle corti, in accordo a quanto tratteggiato, nei capitoli precedenti, per la politica o la letteratura. Nel Quattrocento, secondo Burckhardt, la società italiana si era progressivamente sbarazzata delle connotazioni feudali ancora prevalenti in Europa, e si era aperta, al contrario, a una nozione di nobiltà basata sul merito individuale. La cultura di matrice umanista, valicando le distinzioni di classe, si era fatta più diffusa, così che il pubblico cittadino, a differenza di quanto accadeva in Francia o in Germania, era diventato in grado di comprendere il significato di un corteo allegorico o di una pantomima mitologica. Gli spettatori conoscevano gli antichi dei della tradizione classica, e quando questi scendevano in strada o sul palcoscenico, mimando o cantando le loro storie, potevano additare le loro figure e seguirne le vicende.

Come ha scritto Amedeo Quondam in un saggio dedicato, non a caso, alle “posizioni correlate ma variabili nel movimento del pendolo del classicismo”,³² questo rituale di visualizzazione non è cosa che competa alla festa soltanto: lo stesso accade ai “lettori” di Antico regime “nei loro spazi domestici saturi di immagini”,³³ tra cassoni nuziali e incisioni, poemetti mitologici e pastorali.

E il piacere dell'occhio che legge o guarda, consiste in primo luogo nel riconoscimento dei loro protagonisti: questo è Adone, questa è Venere, questa è Diana, questo è Atteone; eccetera.³⁴

Il medesimo processo connota, secondo Burckhardt, la festa del Rinascimento. Il pubblico acquista un inedito protagonismo, perché si dimostra capace, in scia ai sommovimenti sociali indagati nella *Civiltà del Rinascimento in Italia*, di partecipare attivamente alla visualizzazione dello spettacolo. Allora, per dirla con Roland Barthes, la festa diventa *scriptible*, in quanto soggetta ai contributi esterni che essa sollecita.³⁵

Certo, la rete intertestuale percorsa in autonomia dal lettore di Barthes corrisponde piuttosto, nel caso dello spettatore rinascimentale, a un intreccio intermediale di parole, di immagini e di gesti. Ciò appare in linea, del resto, con il classicismo di Quondam – che ha matrice letteraria, ma resta un fatto, assai più ampio, di gusto e di cultura – e con le intuizioni di Warburg circa la piena permeabilità dei linguaggi e delle pratiche (dalla festa ai quadri di Botticelli, magari via Poliziano, e viceversa). A ogni modo, si può interpretare anche in questo senso, mi pare, la posizione intermedia, tra realtà sociale e politica (la ‘vita’) e produzione culturale (l’‘arte’), che

32. Quondam 2009, p. 12.

33. Quondam 2009, p. 11.

34. Quondam 2009, p. 10. Quondam, peraltro, si richiama apertamente a Warburg (Quondam 2009, p. 10: “[...] come proprio quella tradizione di studi riassunta prima nel nome di Warburg ci ha insegnato”).

35. Barthes [1970] 1973.

la festa occupa tanto nella riflessione di Burckhardt, quanto negli scritti di Warburg che a quella riflessione esplicitamente rimandano.

Occorre però intendersi sul significato di questa zona mediana. Non si tratta, infatti, di normare la festa e di metterla a sistema, attribuendole una casella specifica, ancorché ibrida, sullo scacchiere della civiltà rinascimentale. Al contrario, Burckhardt mostra sempre un'aperta indifferenza, venata semmai di irritazione, per la tassonomia dei generi artistici e letterari. Poiché i generi (*Gattungen*) costituiscono, ai suoi occhi, degli strumenti euristici per lo studio della singola opera, della sua forma e della sua funzione, essi non possono essere appiattiti su una griglia, né possono essere presi a pretesto per una classificazione esaustiva del visibile o del poetabile. Circoscrivere, non descrivere l'opera d'arte: questo, per Burkhardt, è il compito della critica.³⁶

La critica novecentesca, al contrario, ha raramente accettato lo statuto anfibio della festa e il suo mancato ordinamento nel sistema dei saperi.³⁷ Raccogliendo l'eredità di Burckhardt soltanto sul piano dei contenuti, gli studi successivi hanno avvertito il bisogno di conferire alla festa rinascimentale un'identità univoca, che è stata normata, di prassi, in opposizione ai generi drammatici del canone antico: la commedia e la tragedia. Il ritorno di una cultura lungamente desiderata e infine riscoperta (l'antichità classica e il teatro) sarebbe dunque avvenuta in competizione con un lascito via via ripudiato (la ritualità medievale e la festa). La festa avrebbe fatto vuoi da incubatrice al teatro, vuoi da ostacolo alla sua progressiva definizione; in nessun caso, però, le risorse dei due generi sarebbero state condivise, né le loro finalità intrecciate. In altre parole, si è andata definendo una linea di faglia (*teatro/festa*) che ancora oggi, a scorrere le bibliografie dei rispettivi settori disciplinari (studi letterari contro arti dello spettacolo) sembra ripartire l'esperienza performativa del Rinascimento in due regimi scopici distinti (*Dürer/Dürer*). Alla luce dell'intermedialità agonale teorizzata da W.J.T. Mitchell, la sbarra nella formula *teatro/festa* va letta perciò in senso disgiuntivo, come una sfasatura, una lacerazione, addirittura una barriera che si staglierebbe tra i due campi di visione, negando ogni reciprocità di sguardi.³⁸

Sono consapevole che, passando in modo apparentemente disinvolto dai testimoni di allora ai critici d'oggi, corro il rischio di una tautologia. Sarà bene chiarire, allora, che la disgiunzione che ho evocato con l'espressione *teatro/festa* riguarda gli interpreti e non gli interpretati. Anzi, potremmo

36. Si veda Ghelardi 2016.

37. Non che manchino le eccezioni per cui l'affermazione è ingenerosa e le successive raccomandazioni di metodo implicite e scontate. Alludo ai libri, datati addirittura agli anni Sessanta, di Molinari 1961 e 1968; e di Cruciani 1969.

38. Il riferimento va in primo luogo a *Picture Theory* (Mitchell 1994); per un quadro della questione, si veda ora l'introduzione di Michele Cometa a Mitchell 2017, pp. 22-25. Per Mitchell *image/text* indica la contrapposizione di verbale e visuale anziché la loro relazione dialettica (*image-text*) o la loro congenita mescolanza (*imagetext*).

riformulare il nostro problema come segue. Le scienze umane hanno attribuito al Rinascimento due regimi scopici molto diversi: da una parte il monocolo del razionalismo, che tenta di resuscitare l'antico nel laboratorio asettico della retorica – con le tende chiuse, le porte sbarrate, nella solitudine in penombra dell'alchimista; dall'altra, l'occhio più mobile e smanioso dell'esperienza performativa, libero da griglie e guidato, piuttosto, dai picchi emozionali dello spettacolo – dall'empatia psicologica che la sfera del rituale instaura con l'oggetto della rappresentazione. È indubbio che entrambi questi sguardi siano storicamente attestati, e che siano entrambi parte della cultura visuale del Rinascimento. Altra cosa, però, è giudicarli nettamente separati, assumere per vero o l'uno o l'altro e rubricare i fenomeni di conseguenza, smistandoli o di qua o di là: senza mediazioni, senza incrociare gli approcci, senza mai gettare un'occhiata oltre la staccionata dello specialismo. In questi casi a dettare legge non è l'occhio del Rinascimento, bensì la lente del critico, che perimetra cosa gli compete e cosa no; e pazienza se, nella messa a fuoco certosa del primo piano, quanto è sullo sfondo si fa confuso e sconnesso, sino a diventare incomprensibile.

Ciò spiega perché, volendo tentare una descrizione d'insieme dell'esperienza performativa rinascimentale, è inevitabile partire da questi due blocchi contrapposti. Di qua dalla linea di faglia di *teatro/festa*, assieme al Dürer del prospettografo, si collocano il recupero della commedia antica e il dibattito, via via più prescrittivo, sulla tragedia attica. I manuali ci insegnano che nel 1486, quando a Ferrara si tiene la prima rappresentazione, in traduzione, di una commedia latina (i *Menechini*, dai *Menaechmi* di Plauto), a Roma esce a stampa la *princeps* del *De architectura* di Vitruvio, e che la scrittura di nuovi capolavori, lungo tutto il Cinquecento (Ariosto, Bibbiena, Aretino, Machiavelli), si accompagna a un'ininterrotta riflessione teorica sulla scena classica. Parallelamente, almeno sino alla rappresentazione, nel 1585, all'Olimpico di Vicenza, dell'*Edipo tiranno* di Seneca nella traduzione di Orsatto Giustinian, la *Poetica* monopolizza le attenzioni di letterati e addetti ai lavori: una griglia del poetabile – ammesso, si intende, che Aristotele la concepisse come tale – su cui si distendono, a beneficio di inventario, altre minutissime griglie, frazionamenti e insiemi e sottoinsiemi, da Francesco Robortello a Ludovico Castelvetro.

Di là dalla linea di faglia, accanto al Dürer delle *Pathosformeln*, troviamo invece tutti quegli spettacoli irregolari per cui manca una casella appropriata nella tassonomia dei generi: gli intermezzi in Italia, i *ballets de cour* in Francia, i *masques* in Inghilterra; le processioni, le musiche e le danze, i giochi sportivi e i tornei; e ancora le cerimonie di ogni genere tenute per ricorrenze civiche, religiose o dinastiche (nascite, battesimi, matrimoni, visite e funerali, oltre che per l'onnipresente carnevale). Si pensi agli 'ingegni' che Filippo Brunelleschi fa allestire all'interno delle chiese fiorentine, dalla Santissima Annunziata (1439) a San Felice in Piazza, per le sue sacre rappresentazioni animate da funi e contrappesi, fuochi artificiali e candele nascoste. Angeli-attori spiccano il volo lungo la navata centrale, manovrati

da appositi argani, oppure fanno capolino cantando, grazie a un sistema di rulli, da piattaforme di legno sospese e da mandorle illuminate; ma lo spettacolo fa capo alle stesse risorse, tecniche e illusionistiche, che portano all'invenzione della prospettiva.³⁹ Oppure si pensi al *Paradiso* messo in scena a Milano, alla corte di Ludovico il Moro – l'occasione è il matrimonio tra suo nipote Gian Galeazzo, il legittimo duca, e Isabella d'Aragona – per le cure di Leonardo da Vinci (1490),⁴⁰ o ancora agli intermezzi, studiati appunto da Warburg, per cui Bernardo Buontalenti progetta, un secolo più tardi (1589), raffinatissimi costumi e nuvole meccaniche mosse, al bisogno, da pulegge e carrucole.

Ora, l'afflato compiutamente scenografico di queste rappresentazioni può far credere che, per studiarne le fonti e i propositi encomiastici, il microscopio del classicismo sia inadatto; che sia necessario rimpiazzare i vetrini della retorica classica, preparati con il formidabile reagente dell'antico, con quelli dello spettacolo o del rituale. Ma anche a prescindere dalla cronologia, che pure combacia quasi esattamente e segnala, semmai, come i due fenomeni, teatro e festa, puntellino entrambi la lunga durata del Rinascimento, non è possibile identificare uno scarto nei modi in cui l'antico va in scena. L'uovo dorato del *Paradiso* di Leonardo, svelato a sorpresa, dopo una serie di danze e di pantomime, nella Sala Verde del castello sforzesco, è circondato dai segni dello zodiaco e dagli dei dell'Olimpo, che intonano a uno a uno, d'intesa con i musicisti nascosti nell'uovo, l'elogio della sposa. I protagonisti additati dal pubblico, come già sulla tela o sulla pagina, sono sempre gli stessi: Giove, Apollo, Mercurio, Diana, Venere, Marte, Saturno. La pompa già barocca degli intermezzi di Buontalenti, magniloquenti per lo sfarzo dei costumi, per il numero spropositato delle comparse e per la grandiosità roboante delle macchine di scena, non osta al classicismo del discorso allegorico, imbastito, anzi, su una speculazione erudita in cui Apollo e Bacco, le Muse e le Pieridi, l'Armonia di Platone e la Necessità di Orazio cantano di concerto l'ordine del *kosmos* e le lodi della coppia granducale.

Per osservare la vita postuma dell'antico, occorre quindi dismettere i binocoli disciplinari dei "guardiani dei confini".⁴¹ È quanto ci insegna a fare Warburg muovendosi tra generi e codici diversi, così da sconfessare gli opposti specialismi e minare le loro condizioni di verità. La proposta avanzata da questo saggio riguarda appunto la prosecuzione con altri mezzi dell'itinerario interstiziale warburghiano. In particolare, come il riferimento a Mitchell segnala sin dal titolo, andranno sfruttati gli strumenti messi a disposizione, in anni recenti, dalla cultura visuale e dagli studi in-

39. Rimando, su questo punto, al classico Zorzi 1977.

40. Una scheda aggiornata su questo spettacolo, anche per ciò che concerne la bibliografia, è in Bortoletti 2020.

41. Warburg, *Astrologica*, ed. Ghelardi 2019, p. 432.

termediali:⁴² con l'obiettivo, implicito in una (in)disciplina che abolisce le gerarchie e predilige gli spazi di soglia, di annullare la disgiunzione scopica tra teatro e festa, integrando e interpolando le due opposte immagini del Rinascimento – da *teatro/festa* a *teatro-festa*, e magari *teatrofesta*.

4. Forme intermedi(al)i

Per tornare al nostro aut-aut, e per provare a ricomporre la supposta discrasia tra la città ideale scandita dalla prospettiva e la piazza animata dal *pathos* della festa, occorre sovrapporre queste due immagini. Bisogna imparare a guardarle, per così dire, con la tecnica fotografica della doppia esposizione; bisogna, dopo il primo scatto, bloccare il rullino e riavvolgerlo, impedendo così che un genere o una disciplina si arroghi in via esclusiva un'istantanea del Rinascimento. Affinché questo collage ermeneutico non sia intralciato da vecchie e nuove tassonomie, occorre pure lasciare che sulla pellicola dell'interpretazione si imprimevano tutti i media utili all'indagine: statue, incisioni e dipinti, ma pure opere letterarie, che appartengano al canone o meno, testi drammatici e azioni rappresentative. In altre parole, la riflessione di Warburg sulle "forme intermedie" deve spingerci a ragionare di "forme intermedi(al)i". Solo allora diventeranno visibili, per esempio, in controtelaio alla *Giostra a cavallo in piazza Santa Croce* di Jan Van Der Straet, le *Stanze* che Poliziano scrisse, quasi un secolo prima, per un analogo torneo cavalleresco tenutosi nella medesima piazza.

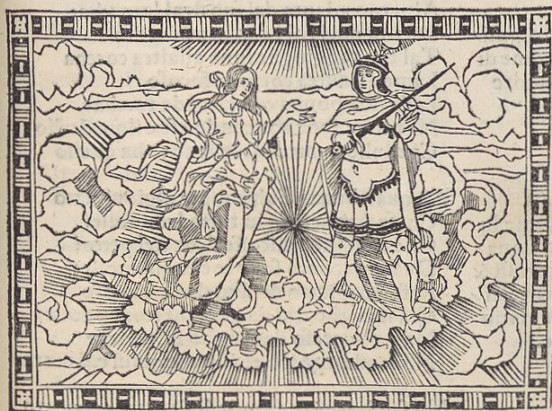
Quando si sposta in terra di letteratura, la giostra del 29 gennaio 1475 viene senz'altro messa "in prospettiva". Quel torneo, che constava con ogni probabilità, per le sue coreografie militaresche, degli stessi apparati effimeri e delle stesse sgargianti livree che vediamo nell'affresco del 1561-1562, è proiettato nell'orizzonte rastremato del mito: Giuliano de' Medici, l'annunciato vincitore della festa, diventa allora il "bel Iulio", altero e dedito alla caccia come vuole l'archetipo classico, mentre la concupita Simonetta Cattaneo (o Vespucci, se si vuole dar credito all'infelice marito) metamorfizza addirittura in una ninfa. Poliziano, in questo senso, depura la cronaca e la nobilita, tanto che della giostra, pure annunciata a Iulio in sogno, non leggeremo mai una riga. Su questa assenza pesano, come è noto, vicissitudini storiche (la congiura dei Pazzi e la morte di Giuliano nel 1478) e filologiche (l'incompiutezza del poemetto e la sua tormentata elaborazione, che potrebbe aver comportato la revisione o la caduta di alcuni versi). Sappiamo che, a un dato punto della composizione, Poliziano si proponeva di descrivere

42. Riesce utilissimo, per una ricognizione in materia, l'ampio intervento di Bordoni 2021. Si segnalano inoltre i recenti e poderosi compendi di Bruhn, Schirmacher 2021 e Bruhn, López-Varela, De Paiva Vieira 2023. I due volumi, che pure presentano una strumentazione teorica funzionale al mio discorso, si focalizzano entrambi sull'estremo contemporaneo e riservano scarsa attenzione ai secoli di Antico regime. Per questo aspetto si veda invece l'altrettanto recente e meritorio libro di Cornelissen, Rospocher 2024.

Qual fino allibro sta nellonde stygie
Tantalo: elbel giardin uicin glipende:
Ma qualhor lacqua / o ilpome uuol gustare
Subito lacqua elpome uia dispare

Compa /
ratione di
Tantalo

Era gia drieto alla sua disianza
Gran tracto da compagni allontanato
Ne pur dun passo anchor la preda auanza:
Et gia tutto eldefrier sente affannato;
Ma pur seguendo sua uana speranza
Peruene in un fiorito & uerde prato
Iui sotto un uel candido gliapparue
Lieta una Nympha; & uia lafera sparue



Lafera sparue uia dalle suo ciglia:
Ma ilgiouan della fera omai non cura:
Anzi ristringelacorridor labriglia:
Ellorafrena sopra alla uerdura:

5. Anonimo, *Iulio e Simonetta*, in Poliziano, *La giostra di Giuliano de' Medici*, Firenze, ca. 1500, a6r. Public domain: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/355576>.

direttamente il torneo; ma ci sfuggono le ragioni della rimozione dell'episodio, che potrebbero riguardare tanto le circostanze materiali di cui si è detto, quanto la poetica dell'autore, insofferente al repertorio gallicizzante dei blasoni e delle *quêtes* e incline, semmai, a ricondurre persino il genere della giostra nell'alveo del classicismo – del preziosismo, astratto e quasi evanescente, della sua amata latinità argentea.⁴³ Resta il fatto che, per come si presentano ai lettori, le *Stanze* si svolgono tra un *locus amoenus* e l'altro – boschetti, radure, fontane, sino al delizioso giardino di Venere – e

43. Il piano di composizione delle *Stanze* allora in cantiere è evocato da Poliziano ai vv. 248-261 della *Sylva in scambiem*, per cui si vedano l'edizione e il relativo commento di Paolo Orvieto (Poliziano, *Sylva*, ed. Orvieto, p. 93). Per la probabile insofferenza di Poliziano verso una commissione che lo costringeva, per la descrizione della giostra, a un confronto con il capitale simbolico del Medioevo transalpino, rimando all'ottima sintesi di Orvieto 2009, pp. 220-278.

non certo in piazza Santa Croce, a Firenze, nella concitazione di una festa quattrocentesca.

Eppure, al momento di illustrare il poemetto con un corredo di quattro xilografie, gli editori della prima ristampa fiorentina delle *Stanze* (Poliziano, *La giostra di Giuliano de' Medici*, Firenze, Antonio Tubini, Lorenzo di Francesco de Alopa, Andrea Ghirlandi, ca 1500)⁴⁴ si mostrano incerti su quale visualizzazione adottare. Alcune delle incisioni accolgono senza riserve il culto idealizzato dell'antico: ne testimonia l'immagine riferita all'incontro tra Iulio e Simonetta nel "fiorito e verde prato" [Fig. 5], che la stampa colloca in modo dinamico, grazie alla duttilità con cui la xilografia si adatta alla forma tipografica, allo snodo narrativo tra le ottave 37-38 del libro I ("ivi sotto un vel candido li apparve / lieta una ninfa, e via la fera sparve. // La fera sparve via dalle suo ciglia, / ma 'l gioven della fera omai non cura").⁴⁵ In questa incisione, Simonetta si trasforma in una ninfa gradiva che non sfingerebbe nella Tavola 46 di *Mnemosyne*: il suo gesto di saluto, carezzevole e benedicente, è quello di una Venere/Minerva di Botticelli; la sua "veste rigonfia ad ovale",⁴⁶ con la fascia che ripiega ad arco dietro le spalle, non solo traduce puntualmente il "ventilar dell'angelica veste"⁴⁷ di Poliziano, ma potrebbe affiancare il disegno di *Achille a Sciro* che

44. Si tratta della prima ristampa delle *Cose vulgare del Politiano* (Bologna, Platone de' Benedetti, 1494) e della prima edizione illustrata del poemetto. Di questa edizione, piuttosto rara, l'OPAC segnala un'unica copia in Italia, alla Fondazione Giorgio Cini, mentre altri esemplari risultano presenti oltreoceano, per esempio a Boston (Museum of Fine Arts, Prints and Drawings Collection) e New York (Metropolitan Museum of Art, Department of Prints: da questa copia, disponibile in open access, ho ricavato le immagini a testo). Tuttavia già l'edizione critica di Giosuè Carducci segnalava "un bell'esemplare nella Palatina di Firenze" (Poliziano, *Stanze*, ed. Carducci, p. LXXXV). È appunto l'esemplare che ho consultato in digitale per questo saggio (archive.org, identificativo ita-bnc-in2-00002258-001; la collocazione in BNC è Pal.E.6.4.84). Come nella *princeps* bolognese del 1494, che viene qui riproposta quasi alla lettera, alle *Stanze* (a-b^s c^s) segue l'*Orfeo* (c^s c^s, d^s), mentre nell'ultima carta, dopo la conclusione della *Favola* (d6r) e prima del commiato degli editori ("FINIS / FINISCONo lestanze della giostra di Giu / liano de Medici hystoriate & belle [...]), sono riportate *Che fai tu Eco* e la ballata *Non potrà mai dire Amore* (d6v). Le dieci xilografie, nella copia da me consultata, sono tutte presenti: lo stesso non può dirsi per un altro esemplare, mutilo, conservato anch'esso in BNC con collocazione P.6.45. Le due xilografie qui commentate sono le prime nell'ordine di lettura: il ritratto di Giuliano a cavallo (a1r) si trova subito sotto il titolo e sopra l'epistola di Alessandro Sarti al dedicatario, Antonio Galeazzo Bentivoglio, che risulta ripresa anch'essa dalle *Cose vulgare* del 1494. L'incontro tra Iulio e Simonetta (a6r) è invece la prima incisione posta a commento delle *Stanze*, e anticipa le altre due immagini riferite al poemetto (b3r, c5r). Le restanti sei xilografie sono invece dedicate all'*Orfeo*. Su questo incunabolo, dopo il lungo e fondamentale intervento di Settis 1971, segnalo un illuminante contributo recente che amplia e precisa quanto discusso in questa sede: Casaccia 2024a.

45. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I 37 vv. 6-8 e I 38 vv. 1-2, in Poliziano, *Stanze*, ed. Puccini, p. 35.

46. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 346-349.

47. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I 56 v. 8, in Poliziano, *Stanze*, ed. Puccini, p. 50.

LAGIOSTRA DI GIULIANO
DE MEDICI.



Alexandro Sartio allo illustre & reuerendissimo Antonio Galeazo Bentiuogli Protonotario Apostolico & Archidiacono di Bologna Salute.

Questi giorni passati Reuerendissimo Monsignore micapitono alle mani certe staze del mio & tuo gentilissimo Politiano non infima gloria della ueramente magnifica & nobile famiglia de Medici: sempre cō la Illustre Bētiuoglia felicissima cōiuncta: laquale lui già perla giostra del Magnifico Giuliano de Medici nella sua prima adolefcētia compose: Benche per alcuni o rispetti impedimenti non condusse al fine: Ma pure cōsi come erano imperfette & incorrecte pareuano a me
a i

6. Anonimo, *Cavaliere al galoppo*, in Poliziano, *La giostra di Giuliano de' Medici*, Firenze, ca. 1500, a1r. Public domain: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/355576>.

in un'altra tavola dell'*Atlante* warburghiano, la 39, esemplifica il successo indiscriminato degli "accessori mossi" (*bewegte Beiwerke*) nella raffigurazione della "figura femminile" "anticheggiante".⁴⁸ Pure Iulio, d'altronde, in questa xilografia veste all'antica: le sue calze, a causa della fascia sul ginocchio, adombrano i gambali, e adombra gli pterigi il suo corto gonnellino plissettato; in testa il giovane Medici ha un elmo leggero e sulle spalle indossa una sorta di clamide.

Anche il δρῶμενον vuole però la sua parte. Nella prima pagina stampata, vale a dire nella sede esposta che spetterebbe al frontespizio – qui assente, dato che si tratta di un incunabolo – è la giostra che reclama l'occhio di chi legge [Fig. 6]. Giuliano si mostra in sella a un cavallo pomposamente bardato, ferrato di pesanti zoccoli e munito, addirittura, di un corno sul muso; lui, il cavaliere, sfoggia una greve armatura da parata, un elmo con visiera e l'interminabile pennacchio delle grandi occasioni. Nella destra impugna

48. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 346, 349.

la lancia, pronto a catapultarsi in una piazza Santa Croce che, per l'occasione, immaginiamo trasfigurata 'alla francese', tra orpelli cavallereschi e fantasticherie arturiane. È quanto suggerisce, del resto, la città turrita che vediamo sullo sfondo, e che sembrerebbe avere poco a che fare con la Cipro di cui narrano le *Stanze*.

Ora, questa xilografia non è realizzata appositamente per l'illustrazione del poemetto di Poliziano, ma ricontestualizza del materiale preesistente. Si tratta infatti di uno *spolium* cavato da un altro celebre incunabolo: l'edizione del 1493 del *Libro di giuoco di scacchi* del domenicano Jacopo da Cessole ("Impresso in Firenze, per maestro Antonio Miscomini, Adi primo di marzo"). Quest'opera, composta in latino attorno al 1300 e diffusa in tutta Europa, tra XIV e XV secolo, tramite numerosi manoscritti latini e volgarizzamenti in catalano, italiano, fiammingo, tedesco e francese, non sembrerebbe ideologicamente compatibile con le *Stanze*. A riprova di ciò, l'incisione attribuita a Iulio/Giuliano designa, nella sua sede originale, le virtù e le attitudini cui deve attenersi il cavaliere (il paragrafo corrispondente si intitola "della forma et degli uffitii de' cavalieri") e fa parte di una più ampia descrizione della società medievale, di stampo didattico e moraleggiante, che Jacopo da Cessole compie ispirandosi ai pezzi degli scacchi (il re, la regina o, come in questo caso, il cavallo).⁴⁹ Posto che il contesto di partenza è un trattato e non un evento performativo, l'associazione di quest'immagine a un torneo cavalleresco riesce immediata, non fosse che per la comune matrice cortese; più difficile sembra, invece, associare l'incisione alla mitologia elegante e rarefatta delle pagine di Poliziano.

La contraddizione, però, è tale soltanto in apparenza. L'accostamento risulta spericolato ai nostri occhi, ma non a quelli degli editori, che evidentemente non se ne curano affatto. Anzi, allo *spolium* è riservata una sede esposta che, a rigor di logica, avrebbe potuto essere occupata da una delle altre nove xilografie. Proviamo allora, secondo la nostra ipotesi di lavoro, a calarci nel regime scopico dei contemporanei, assumendo lo sguardo di quei lettori che scorrevano col dito – avendo l'incunabolo per dispositivo – delle *Stanze* scritte, malgrado tutto, *per la giostra*: una giostra di cui tanti avevano fatto esperienza diretta, dalle finestre o dalle tribune in Santa Croce, durante il torneo del 1475 o durante gli altri che scandivano con regolarità la vita cittadina. Da questo punto di vista, è evidente che la giostra, per i contemporanei, non poteva constare soltanto di modelli classici e di paludamenti anticheggianti; certo, da Poliziano in poi la giostra sarà anche questo, tanto che Giovan Battista Marino, nel canto XX dell'*Adone*, ne farà un gioco funebre degno del catalogo eroico di Virgilio e di Stazio, oltre che

49. Il riuso dell'incisione nel nuovo contesto editoriale è segnalato da una scheda del catalogo del Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/355576>, ultima consultazione 11/10/2025). Nell'incunabolo del 1493, come ho potuto verificare sulla copia della BMC con collocazione P5.4, la xilografia ricorre alla carta b8r.



7. Dettaglio della fig. 3.

una sontuosa cerimonia barocca;⁵⁰ ma per visualizzare la festa, per metterla in forma – o nella forma tipografica, come in questo caso – sarà sempre necessario evocare la sfera del $\delta\rho\omega\mu\epsilon\nu\nu$.

Vorrei concludere questo saggio con un ultimo esempio, che insiste sull'altro polo della nostra endiadi: il quadro dell'anonimo, forse identificabile con Bartolomeo di Giovanni Corradini alias Fra Carnevale, conservato al Walters Art Museum di Baltimora [Fig. 3].⁵¹ Una specie di doppia

50. Rimando a Metlica 2020, pp. 128-157.

51. Come è noto le cosiddette vedute urbinati, tra cui rientra anche la città ideale di Baltimora, sono state associate alla concreta prassi teatrale da una lunga e importante tradizione di studi, che passa da Fiske Kimball a Richard Krautheimer, da Robert Klein ad André Chastel. Senza ricapitolare qui i termini del dibattito, che resta peraltro ancora aperto, mi limito a rimarcare come la cosa sia coerente con la nostra ipotesi su teatro/festa, anche qualora si consideri queste tavole alla stregua di metapictures, di figure, cioè, che operano al di là della loro destinazione d'uso e della lettera iconografica. "Ora, la forza del dispositivo prospettico e la sua caratteristica principale sono tali che fin dall'inizio esso conferisce valore di *scena* a ogni azione. [...] Non è perché questa [la pittura] si presenta

esposizione è già implicita nell'algida città in prospettiva, solo apparentemente vuota di formule di *pathos*. Tra le quattro colonne di marmo rosso e nero che spartiscono lo slargo centrale del dipinto e che guidano l'occhio, con la sorda asserzione di una formula matematica, verso l'unico fuoco al centro dell'arco trionfale, spicca infatti un singolare ritratto dal vero, dal momento che, come è stato dimostrato,⁵² la seconda colonna sulla destra è in realtà la colonna di Dovizia che campeggiava, prima delle demolizioni postunitarie e della creazione di piazza della Repubblica, al centro del Mercato Vecchio di Firenze. Ne fa fede la statua in cima alla colonna [Fig. 7], che è stata identificata con la personificazione di Dovizia scolpita da Donatello, attorno al 1430, per gli Ufficiali della Torre.

L'ennesima ninfa gradiva incede dunque sopra questo capitello corinzio. Con la sinistra stringe una cornucopia, come l'*Abbondanza* di Botticelli; sulla testa reca un canestro di primizie, come l'ancella di Ghirlandaio nella *Nascita di San Giovanni Battista* nel coro di Santa Maria Novella. Sono riferimenti squisitamente warburghiani – le allusioni vanno, ancora una volta, alle Tavole 39 e 46 di *Mnemosyne* – ma Warburg non conosceva, né poteva conoscere la Dovizia di Donatello, che era andata distrutta nel 1721 e che, da allora, era stata rimpiazzata da una statua di Giovanni Battista Foggini. Ciò che Warburg avrebbe subito inteso, tuttavia, è che al pari di quanto accade alla Simonetta dell'incunabolo fiorentino, la cui 'ventilata' veste convive con la carica arretrante del cavallerizzo, Dovizia incede fluttuando in uno spazio che è, a un tempo, quello simbolico della prospettiva e quello passionale della festa. La colonna di Donatello, infatti, si ergeva nel cuore pulsante della Firenze reale, nel mezzo del Mercato Vecchio: "uno scenario urbano di programmatica riscrittura all'antica",⁵³ collocato com'era all'incrocio del cardo e del decumano del *castrum* romano, ma anche un quartiere popolare, freneticamente vivo, animato da stalli e botteghe, da chiacchiere e commerci e, come di prassi nelle piazze rinascimentali, dalle occasioni della festa.⁵⁴

La colonna di Dovizia marca allora, persino nell'orizzonte algebrico della città ideale, un luogo di δρώμενον. La conferma arriva da un altro degli affreschi realizzati a Palazzo Vecchio, negli appartamenti di Eleonora di Toledo, da Jan Van Der Straet. Nel fregio della cosiddetta sala di Gualdrada, realizzato dall'artista fiammingo tra 1561 e 1562 con la supervisione di Giorgio Vasari, la giostra in Santa Croce si accompagna a una serie di

apertamente come una rappresentazione – o addirittura *la rappresentazione di una rappresentazione* – che si deve necessariamente ricercarne il modello, l'occasione o il pretesto in una realtà che apparterebbe anch'essa al registro dello spettacolo" (Damisch 2025, p. 234).

52. Si veda il contributo di Sara Agnoletto, Monica Centanni, *Appendice I. La Dovizia di Donatello come modello per la Ninfa fiorentina*, in Centanni, Agnoletto 2021, pp. 84-98, che ridiscute, in ottica warburghiana, la puntuale ricognizione di Randolph 2002, pp. 19-75.

53. Centanni, Agnoletto 2021, p. 91.

54. Rimando a Nevola 2020 e, per quanto riguarda Venezia e le città della terraferma veneta, a Florio, Metlica 2024.



8. Jan Van Der Straet, *Veduta del Mercato Vecchio*, affresco, 1561-1562. Palazzo Vecchio, Firenze.

altre vedute urbane dove Firenze è colta dal vivo, nel tempo della festa: dopo il nostro torneo si susseguono, in senso antiorario, la cerimonia degli omaggi in piazza della Signoria, il gioco del calcio a Santa Maria Novella, una danza notturna illuminata da fuochi a Santo Spirito, la processione dei gonfaloni verso il Battistero, un altro torneo cavalleresco in via Larga (l'attuale via Cavour) e il passaggio dal ponte di Santa Trinita. Appena prima di quest'ultima scena, sulla parete di sinistra, campeggia una *Veduta del Mercato Vecchio* [Fig. 8] che mostra, al centro, la colonna e la statua di Donatello.⁵⁵

In questa immagine, anziché di marmo e d'oro, la colonna è fatta più realisticamente di granito; sul suo fusto, ruvido e non più liscio, è impiombato “un ferro da mettere in gogna e tristi”,⁵⁶ che sin dal 1504 rendeva la colonna un perno sociale oltre che spaziale, perché alla sua base venivano incatenati ladri, truffatori e commercianti disonesti. Ma ciò che più conta è che, nella rappresentazione di Van der Straet, sotto la statua di Dovizia si sta tenendo uno spettacolo: una mostra d'armi, forse, o più probabilmente una moresca, come sembrano indicare le divise identiche dei danzatori e le loro spade, pure uguali tra loro, che dobbiamo immaginare agitate in una coreografia bellicosa. Allora gli sfaccendati e i *flâneurs* riuniti in semicerchio, chi ha appena concluso gli acquisti e chi passava di lì per caso – un ragazzo e un uomo di corta statura, arrivati in ritardo, sgomitano inutilmente per cacciare gli occhi al di là della calca – guardano la festa assieme alla ninfa di Donatello.

55. I cataloghi dedicati all'opera di Van der Straet, seppure completi e aggiornati, assegnano scarso rilievo a queste vedute fiorentine: “Vedutine”, secondo un prevedibile giudizio, utili al più come “originale documento per la storia del costume” Baroni 1997, p. 86. Una rassegna dei soggetti, con una descrizione che rimane però alquanto sommaria, si legge in Zucchi 2023, p. 69. Non si fa menzione delle feste fiorentine, se ho visto bene, in un volume dedicato d'altronde soprattutto alla produzione grafica dell'artista: Baroni, Janssens, Paumen, Sellink 2012.

56. Landucci, *Diario*, ed. Del Badia, p. 269.

Il Quattrocento

Il filtro degli anni Settanta. La festa dinastica tra modelli di celebrazione, spettacolo e memoria nel Quattrocento italiano

Claudio Passera

Nel 1996 Mario Martelli pubblicò *Letteratura fiorentina del Quattrocento: il filtro degli anni Sessanta*.¹ Il libro illustrava i mutamenti compiutisi durante il settimo decennio nella *Letteratura fiorentina del Quattrocento* alla luce delle trasformazioni socio-politiche di quel tempo, segnato dall'ascesa di Lorenzo de' Medici e dal concomitante diffondersi di una predilezione crescente per la scrittura in latino, animata da interessi neoplatonici e popolata da personaggi mitologici.

Questa cultura dotta – privilegiata dall'entourage mediceo in cerca di blasoni d'aristocrazia quantomeno intellettuale – non si sostituiva ma si affiancava a una tradizione poetica volgare, difesa dall'oligarchia locale, quale memoria identitaria della precedente stagione comunale. Numerosi anzi, come Martelli spiegava con esempi, erano stati gli scambi tra questi due modi d'intendere la letteratura e il suo compito civile, e sarebbe stato difficile distinguerne gli autori in schieramenti contrapposti per scelta di temi, generi e registri compositivi. Piuttosto, erano le contingenze di un'epoca di transizione – quella dell'affacciarsi del Magnifico sulla scena prima letteraria (*Corinto*, 1464), e poi politica (1466-1469) – a suscitare il desiderio negli scrittori di declinare le forme letterarie fiorentine secondo indirizzi culturali nuovi, dettati da un'emergente élite intellettuale, che si incontrava nelle dispute dell'Accademia neoplatonica ficiniana all'ombra della villa medicea di Careggi.

Proprio per la libertà di letterati come Lucrezia Tornabuoni o Feo Belcari di attardarsi (rinnovandoli) sui canoni poetici volgari o di rivolgersi a quelli antiquari caratterizzanti l'età laurenziana, Martelli parlava di *filtro degli anni Sessanta*, rimarcando l'ampia possibilità offerta agli autori di alternare modelli e soggetti letterari, interfacciandosi però con le culture di un pubblico e di una committenza di cui gusti e aspettative erano sensibilmente mutati.

Dieci anni dopo, un mutamento analogo interessò probabilmente la progettazione delle feste dinastiche dei principi italiani. Infatti, se si studiano, sulla base di un'ampia documentazione e di una bibliografia aggiornata, le celebrazioni pubbliche che videro protagoniste le famiglie al potere nelle principali città della penisola, si nota come negli anni Settanta del secolo XV si concentrino più cambiamenti riguardanti la programmazione dei

1. Martelli 1996. Sulla metodologia dello studioso vedi Guerrieri 2015.

festeggiamenti, il ricorrere di talune tipologie di spettacoli, e l'impiego di forme più raffinate di scrittura delle relazioni ufficiali degli eventi.

Le differenze che il pubblico di quelle feste poté riconoscere – come il variare delle poetiche riscontrato da Martelli nell'offerta letteraria fiorentina – avevano motivi politici, artistici, ideologici, che qui si indagheranno con un approccio comparativo, servendosi di esempi e documenti. L'obiettivo non è quello di ricondurre le ragioni dei mutamenti nell'ideazione delle feste a un processo evolutivo teleologicamente ordinato, ma quello di contestualizzare in un quadro di storia politica e sociale la morfologia degli spettacoli quale effetto o riflesso – più o meno deformante – delle trasformazioni attuatesi negli anni in esame.² Queste crearono una barriera storica che, più che separare i modi di progettare e raccontare l'effimero festeggiante, ne distinse gli orientamenti secondo criteri di concezione del potere principesco allora in via di consolidamento, operando come le maglie di un filtro, capace di dare valore a quanto separato e a quanto lasciato passare da una condizione a un'altra della materia trattata.

1. Motivi politici. Verso la stabilità degli apparati decorativi

Per capire le dinamiche di potere su cui, nel passaggio dall'età comunale a quella delle signorie, si fondò la civiltà italiana rinascimentale, è essenziale considerare il rapporto che unì corti, città, territori.³ Gli *urban studies* dell'ultimo ventennio hanno rilevato quanto le tensioni tra questi tre agenti avessero condizionato l'aspetto dei centri urbani quattrocenteschi, conformemente alle esigenze abitative del principe e alle necessità di autorappresentazione della sua corte in cerimonie pubbliche.⁴ Va notato però anche come nell'organizzazione di celebrazioni dinastiche avesse giocato un ruolo determinante la percezione diffusa della legittimità del dominio dei governanti.

Proprio nei primi anni Settanta del Quattrocento due famiglie, destinate a influenzare la cultura festeggiante dei loro ducati e quella dei principati loro alleati, ottennero il riconoscimento formale della legalità dei propri domini: il 14 aprile 1471, a Roma, Borso d'Este fu creato duca di Ferrara da Paolo II; e il 23 marzo 1474 Federico da Montefeltro ricevette da Sisto IV il titolo di duca di Urbino per i meriti delle sue condotte militari.⁵

2. Guarino 1995.

3. Visceglia 2007.

4. Esempari in questa prospettiva di storia urbanistica e coerenti con i contesti affrontati in questo saggio sono le ricerche esposte in Sambin De Norcen, Schofield 2018; e nel sito del progetto *La città del duca: Milano 1450-1499*, www.milanosforzesca.it. Ultima consultazione 11/10/2025.

5. Dal maggio 1452 Borso beneficiava già dell'investitura dei ducati di Modena e Reggio concessagli da Federico III imperatore. Sui due duchi rinvio ai recenti profili di Ghinato 2023; Di Carpegna Falconieri 2022.

Rientrato a Ferrara malato di febbri, l'Este vi morì nell'agosto 1471, senza poter vedere quali effetti lo status acquisito potesse avere nel rapporto con la città. Fu così il suo successore, Ercole I, a rimarcare con un cerimoniale inedito il nuovo legame che univa principe e sudditi: dal 1473 fino alla fine della sua ducea, ogni notte dell'Epifania, egli percorse con i suoi dignitari le vie di Ferrara 'tentando la ventura', ossia trascinando una carretta per chiedere offerte in natura da destinare all'assistenza degli indigenti; nella sera del giovedì santo, egli apriva inoltre la sua residenza a cento poveri della città per una cena conclusa dal rito della lavanda dei piedi, imitando il Cristo in tutta la sua regalità pietosa.⁶ In questi atti il duca impiegava, dunque, la lingua della cerimonialità religiosa per spiegare al suo popolo le differenze di rapporti che in precedenza Borso, generoso nel concedere udienze giornalieri durante le proprie uscite pubbliche, non aveva innalzato, ma che ora la sua condizione di principe legittimato per grazia divina rendeva possibili.⁷ In quello stesso anno, Ercole si serviva inoltre di un linguaggio marcatamente cortigiano per coinvolgere nelle celebrazioni del suo sposalizio la città. Il 3 luglio 1473 la capitale estense così accolse la sposa, Eleonora d'Aragona, giunta da Napoli:

Et da Porta de Sotto fina in Piazza fu coperta la strada de panni de lana et fu piantato de molte verdure. Prima Sancta Maria del Vado era uno carubio cum gente suso ordinato pulidamente, a similitudine de li septe pianeti. L'altro era da Sancto Francesco, dal Saracino, da li Giesuati, da la Porta de Sotto e da le banche di Calgari. El septimo pianeto era dal campanile del vescovado adorno cum gente asai che balava e cantava e che sonava cum molte gentilezze. Posia dov'è il Marchese Nicolò li era adorno cum sonaduri. E fu una bella cosa, quelli septe pianeti da vedere.⁸

Secondo le fonti, sette carri a similitudine dei pianeti, "carichi de puti vestiti ornatamente che balavano, cantavano et sonavano pubblicamente quando madama passava",⁹ erano stati montati in luoghi differenti, e il più grande di questi fu posizionato a ridosso del campanile del vescovado. Per l'assenza di verbi di moto riferiti alle strutture, si può ipotizzare che i sette trionfi non si fossero mossi al passaggio della duchessa, come invece accade con i carri offerti dalla Nazione dei mercanti fiorentini ad Alfonso il Magnanimo durante il suo trionfo napoletano del 26 febbraio 1443, nel quale il convoglio di Cesare e poi quello della Fortuna, salutato il vincitore, *agmini se immiscuit*.¹⁰ La fissità degli apparati fu forse dovuta al proposito di fermare l'attenzione dei riguardanti su alcuni edifici importanti della

6. Sugli intenti comunicativi delle due cerimonie si veda Provasi 2010, pp. 73-75.

7. Lipani 2017, 41-56.

8. *Diario ferrarese*, ed. Pardi, pp. 88-89.

9. Caleffini, *Croniche*, ed. Cazzola, pp. 43-44.

10. Beccadelli, *Alfonsi regis*, ed. Delle Donne, p. 44.

vita civile ferrarese, marcando la successione delle sessioni del percorso processionale. I carri immobili si impossessavano così di un'area pubblica, trasformandone temporaneamente l'aspetto per festeggiare i principi, dei quali esaltavano la preminenza cittadina.

Di lì a pochi anni, tali funzioni sarebbero state svolte con ancora più efficacia dagli archi trionfali effimeri elevati in più località italiane per gli ingressi dei rispettivi regnanti o di visitatori di stirpe regale. Restando in area emiliana, fu questo il caso delle porte delle sette virtù ideate da Ercole Albergati per l'entrata a Bologna di Lucrezia d'Este, che il 28 gennaio 1487, accompagnata dal padre, Ercole I, andava in sposa ad Annibale Bentivoglio, signore designato della città dal 1474 – quando il senato bolognese aveva ottenuto per lui da Sisto IV il diritto a succedere al padre, Giovanni II, come *primus civis*.¹¹

Se a Ferrara gli archi trionfali compariranno solamente più tardi, per gli ingressi delle due spose di Alfonso I d'Este – Anna Sforza (1491) e Lucrezia Borgia (1502) –, va notato come le loro prime presenze si registrino invece presso le città alleate di Federico da Montefeltro.¹² Le notizie biografiche sul condottiero menzionano pochi festeggiamenti da lui patrocinati, come quelli per il suo sposalizio con Battista Sforza dell'8 febbraio 1460, per i quali le rime del *Pellegrino* di Gaugello Gaugelli ricordano la costruzione di aule lignee temporanee nel cortile del Palazzo Ducale per ospitare alcune danze e un addobbo di velami pregiati a ornamento delle vie interessate dal passaggio del corteo nuziale.¹³

Più fastoso fu invece l'addobbo cittadino disposto per due sposalizi conclusi grazie all'attenta diplomazia di Federico e di cui egli fu ospite eminente: le nozze di Camilla d'Aragona con il signore di Pesaro, Costanzo Sforza, cognato del Montefeltro e suo stretto alleato militare; e quelle della figlia del duca, Elisabetta da Montefeltro, con Roberto Malatesta.

Il 29 maggio 1475, a Pesaro, un "arco triumphale de muro alto circa vintidui piè ornato de verdura, et arme, et teste antiche",¹⁴ sormontato da un albero di nave con due ordini di rami ruotanti con appesi dei bambini con strumenti musicali, salutò con canti Camilla d'Aragona. Il 24 giugno 1475, a Rimini, invece, Elisabetta da Montefeltro e suo padre furono omaggiati con quattro archi all'antica montati sul percorso che conduceva alla Rocca

11. Nel contesto politico bolognese, distinto dal 1447 da una formula di governo misto *simul cum legato* concessa da Niccolò V, la preminenza dei Bentivoglio fu ufficializzata da Paolo II nel 1466 attraverso dei capitoli che stabilivano, a fronte della rotazione periodica delle magistrature cittadine, l'immutabilità del ruolo di *primus civis* di Giovanni II. Cfr. Duranti 2009, pp. 51-65.

12. Quattro archi furono eretti per ciascuno dei due sposalizi estensi. Biagio Rossetti progettò quelli del 1491 e, secondo la documentazione a questi relativa, essi rimasero montati sulle vie Ferrara per più di tre mesi. In merito Ghirardo 2007.

13. Sullo sposalizio del Montefeltro e i versi dedicati all'evento da Gaugelli rinvio a Castelli 2018.

14. *Ordine de le noze* 1475, c. a6r.

Malatestiana partendo dalla Porta San Bartolo – ossia dall’arco di Augusto, eretto nel 27 a.C., anch’esso adorno di decorazioni temporanee. La *Cronaca malatestiana* di Gaspare Broglio attesta come due di questi archi sorgessero alle estremità dell’attuale Piazza Tre Martiri e come sul primo tre recitanti, nei panni di Cesare, Temistocle e Furio Camillo, avessero salutato il Montefeltro, invitandolo a salire sulla cornice dell’apparato, dove lo attendeva un seggio dorato; mentre sul secondo, “su certi rami, li quali de continuo se volgivano” fanciulli in vesti d’angeli lodarono le virtù della sposa.¹⁵

Se Broglio, abbreviando la descrizione del trionfo riminese asserì che “tucti li archi triumphali al passare dell’illustrissimo duca d’Orbino laudaro la fama e la gloria di Sua Signoria”, va notato come il condottiero non avesse mai ricevuto onori simili al rientro dalle sue imprese militari, né a Urbino, né a Firenze, dove la Repubblica, il 27 giugno 1472, gli aveva tributato un trionfo per la vittoria riportata su Volterra, coronato, due giorni dopo, dalla recita di un’orazione gratulatoria da parte del cancelliere Bartolomeo Scala. Per consentire al pubblico di assistere a queste cerimonie, Naldo Naldi riferì come sulla piazza della Signoria fossero state montate delle gradinate ricoperte da tappeti, ma nessun arco trionfale.¹⁶

Ristretta al momento del cerimoniale, una simile modifica dell’aspetto urbano era tuttavia un omaggio sufficiente all’esaltazione del Montefeltro o di altri capitani di ventura suoi contemporanei.¹⁷ Precedentemente alle due feste nuziali del 1475, invece, l’unica notizia quattrocentesca giunta del montaggio di archi celebrativi riguarda la processione officiata da Pio II a Viterbo per il *Corpus Domini* nel 1462. La *Cronica* di Niccolò Della Tuccia attesta come quindici dei cardinali che accompagnarono il Piccolomini recante il Santissimo Sacramento si fossero assunti l’onere di decorarne il percorso processionale, e come i porporati Erolì, Borgia, Forteguerrì e Ammannati avessero voluto ornare il tratto viario loro assegnato con arcate fiorite, alcune abbastanza stabili da sorreggere fanciulli osannanti. Si trattò di un episodio cerimoniale isolato, orchestrato secondo i gusti personali dei cardinali, che alternarono tipologie di decoro urbano molto varie nella località fedele al papa quale capitale del *Patrimonium sancti Petri*.¹⁸

A Roma, invece, gli archi trionfali compariranno successivamente, nelle cerimonie di possesso dei pontefici. Il 26 agosto 1492, secondo Bernardino Corio, essi salutarono la cavalcata di Alessandro VI al Laterano;¹⁹ e bisogna

15. Le note della *Cronaca malatestiana* di Broglio sul matrimonio di Roberto Malatesta sono pubblicate in Turchini 2001, pp. 427-467: 437. Un confronto tra i due spozalizi del 1475 è stato avanzato in Passera 2024.

16. Marcelli 2022.

17. Si confrontino, ad esempio, le accoglienze tributate dalla Serenissima a Sigismondo Pandolfo Malatesta nel corso delle sue visite compiute tra il 1450 e il 1468, analizzate grazie a differenti documenti da Bastianello 2018.

18. Sull’evento e le sue testimonianze storiche vedi Valtieri, Bentivoglio 2012, pp. 40-51.

19. Quattrocchi 2001; Howell 2021, pp. 169-170.

tornare in Romagna per trovare il primo caso di portali effimeri eretti in onore di un governante. Il 15 luglio 1481 il conte Girolamo Riario, signore di Imola (1473) e vicario di Faenza (1480) giungeva a Forlì per assumervi il governo per volontà di suo zio, Sisto IV. Le *Cronache forlivesi* di Leone Corbelli documentano come la sua entrata fosse avvenuta per l'attuale Porta Cotogni 'hornata' magnificamente e come, giunto sulla piazza maggiore della città, egli vi avesse trovato una "porta a modo d'un arco trionfale con cose contrafacte e pucti suso a modo di ispiritelli, dicendo versi in laude e trionfo de l'illustro conte Gerolimo, signore nostro".²⁰

Estintosi il ramo regnante degli Ordelaffi, il Riario entrava a Forlì quale nuovo vicario apostolico, con beneficio di trasmissione della carica ai suoi eredi diretti. La sua presenza in Romagna manifestava le mire per l'istituzione di un feudo di stretta dipendenza dalla sede apostolica di Sisto IV.²¹ L'8 settembre 1473, lo stesso pontefice aveva insignito del vicariato su Rimini Roberto Malatesta, estendendolo ai suoi discendenti nel novembre di quell'anno grazie alle garanzie offerte dal duca di Urbino e dal re di Napoli.²² Costoro si erano fatti garanti anche dei patti nuziali di Costanzo Sforza, benedetti con la bolla del primo giugno 1474 dal Della Rovere, che confermò il titolo di vicario di Pesaro allo Sforza e alle due generazioni successive dei suoi discendenti.²³

Riassumendo, i condottieri che nell'ottavo decennio del Quattrocento videro elevare archi trionfali per le feste in proprio onore, o dei loro spozalizi, furono tutti vicari pontifici ordinati da Sisto IV. Probabilmente, la fissità e la preminenza degli apparati decorativi simboleggiarono l'acquisizione di un governo stabile sulle capitali dei loro dominî grazie all'approvazione del papa regnante – intento che fu proprio anche dei ricordati addobbi viari di Ferrara e Bologna per gli spozalizi di Ercole d'Este e di Annibale Bentivoglio. Dominî che questi capitani avevano conquistato grazie al riconoscimento della propria eccellenza nelle armi, mai esibita in un autentico trionfo, bensì in un *adventus* magnifico.²⁴ In compenso, il compiersi dei loro ingressi durante le feste per le loro nozze permetteva di alludere alla durata futura del governo di costoro, che sarebbe stato trasmesso ai figli nati dai matrimoni – conformemente ai patti stretti con il pontefice.

Le fonti menzionate ricordano inoltre la foggia all'antica delle arcate temporanee, che rievocava il fascino delle pompe tributate ai generali romani: i Cesari, che elogiando Federico da Montefeltro sugli archi temporanei riminesi lo elevavano alla loro gloria insieme ai suoi emuli quattrocenteschi.

20. Cobelli, *Cronache*, ed. Carducci, p. 265.

21. Tocci 1994.

22. Si attuavano così le promesse d'investitura già formulate a Roberto da Paolo II nel 1471: cfr. Turchini 2001, pp. 165-169.

23. Per l'analisi del contesto diplomatico in cui si inserì lo spozalizio di Costanzo Sforza vedi Ambrogiani 2003, pp. 74-81.

24. Il trionfo era tale se celebrato al culmine di un successo militare riportato dal vincitore festeggiato. Cfr. Bertelli 1990, pp. 72-75.

Eppure, il testo che più aveva contribuito alla conoscenza antiquaria di simili cerimonie, la *Roma triumphans* di Flavio Biondo (1457-1459), tracciando modelli per i futuri trionfi rinascimentali, così recitava riguardo agli archi:

Postquam pontem et *portam triumphalem* omnis superstitiosa priscorum pompa transgressa erat. Auri et argenti, armorum bellicarumque machinarum et ditissimae lautissimas supellectiles quantum singuli triumphatores in aerarium inferebant supra in descriptis multorum triumphis audivimus. Unde hanc solam partem quia nostrorum saeculi nostri praesertim ecclesasticae rei Romanae principum neminem imitaturum esse credimus, in nostro hoc triumpho effigere desineamus, et pariter nulla *pegmata* praeter supradicta, nullas machinas adhibeamus.²⁵

Sebbene, secondo l'umanista forlivese, al principe cristiano non si addicesero dunque gli archi celebrativi, la loro ombra si estendeva tuttavia sulla scena quattrocentesca, stuzzicando la fantasia degli apparatori dei trionfi all'acquisizione di nuove strategie di riuso e risemantizzazione di quel simbolo di potere.²⁶

2. Motivi artistici “al modo di Fiorenza”

Tra gli onori tributabili ai vincitori del suo tempo Flavio Biondo ammetteva invece i *pegmata*, descritti nel libro X del suo trattato. In antichità, il termine *pegma* indicava dei montacarichi o tavolati lignei usati per sollevare e abbassare gli apparati richiesti per allestire ludi scenici teatrali o per realizzare i carri che sfilavano nei trionfi romani mostrando i trofei strappati ai vinti.²⁷ Giuseppe Flavio, nel *De bello iudaico*, aveva asserito che essi circolarono anche nelle parate celebrative della vittoria riportata da Tito e Vespasiano sulla Giudea (70 a.C.). Trattando di questo trionfo, per illustrare quale aspetto avessero avuto tali apparati, Biondo li aveva paragonati agli edifiți fiorentini per la processione patronale di San Giovanni. Si trattava di piattaforme di legno, trasportate a spalla da facchini, sulle quali i membri delle confraternite laiche di devozione, cui ne era demandata la preparazione, inscenavano episodi di storia sacra²⁸. Erano spesso provvi-

25. Il brano del libro X della *Roma triumphans* dedicato ai trionfi si legge in edizione moderna in Cruciani 1983, pp. 108-112: 111.

26. Inoltre si noti come, degli archi trionfali italiani del XV secolo, solo quello elevato sulla piazza del Duomo di Milano nel febbraio 1489 per le nozze del duca Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona fosse adorno di pannelli lignei raffiguranti le imprese di un condottiero quattrocentesco: quelle di Francesco Sforza, responsabile dell'ascesa della casata al potere. Cfr. Schofield 2012.

27. Sull'uso del termine *pegma* nel mondo romano cfr. Tosi 2003, p. 688.

28. Per l'aspetto dei carri del San Giovanni fiorentino: Ventrone 2016, pp. 201-202.

sti, pertanto, di meccanismi ascensionali, adatti a rappresentare voli al cielo di santi e angeli. La loro struttura si prestava a più variazioni. Per esempio, Biondo ne aveva citata una che prevedeva il montaggio sulla piattaforma di base di un palo provvisto di più ordini di rami con fronde argentate tra le quali, in nidi di cuoio, dei bambini cantavano inni al patrono.

Si ricorderà come Camilla d'Aragona ed Elisabetta da Montefeltro, nei loro ingressi a Pesaro e Rimini, avessero ricevuto, dagli archi dedicati alle loro virtù sposali, il saluto di fanciulli in vesti angeliche sospesi ai rami di alti pali, mentre un meccanismo di rotazione consentiva di mantenerne in moto i supporti. L'analogia con i *pegmata* descritti da Biondo pare stringente, ed è possibile esprimersi con discreta sicurezza sull'origine fiorentina dei congegni dell'arco riminese. La *Cronaca malatestiana* del Broglio tramanda, infatti, i nomi di Iacomo fiorentino (con quattro aiutanti), Simone fiorentino e due Domenico da Firenze nell'elenco degli *Ingenieri* che lavorarono ai festeggiamenti per lo sposalizio.²⁹ Costoro composero un'autentica squadra di maestranze, capace di esportare a Rimini la cultura scenotecnica della città gigliata, e se si confronta l'aspetto dell'arco elevato a lode di Elisabetta da Montefeltro con quello eretto a Pesaro per Camilla d'Aragona non è forse fuori luogo pensare a un caso di reimpiego delle medesime capacità progettuali, forse confermato dalla contiguità temporale degli eventi.

Nella documentazione riguardante le feste degli anni Settanta del Quattrocento, infatti, aumentano le notizie sugli interventi di apparatori fiorentini intenti a adattare le meraviglie della loro tradizione scenotecnica alle esigenze delle diverse città dove furono invitati. Così, a Napoli, la nazione dei mercanti provenienti dal capoluogo toscano allestì i sette trionfi di soggetto petrarchesco per salutare Beatrice d'Aragona prossima alla partenza per Buda, quale sposa di Mattia Corvino il 15 settembre 1476; e ancora a costoro si dovette l'«ingegno» con fanciulli recitanti versi in onore di Giovanna d'Aragona che accolse la regina come novella sposa di Ferrante I, il 16 settembre 1477.³⁰

Poco prima, il 3 maggio 1477, Imola aveva invece accolto Caterina Sforza diretta a Roma quale sposa di Girolamo Riario. Una lettera del diplomatico Gianluigi Bossi indirizzata alla duchessa di Milano, Bona di Savoia, informa del decoro viario predisposto in quel giorno per ricevere la nuova signora della città emiliana:

Tuta la via da la porta al palazzo che glie uno bon pezo, era coperta cum tante arme papale ducale et del conte Hieronymo poste in certi fusi sive grilande fate

29. Turchini 2001, p. 435.

30. Adesso 2012, p. 65.

al antigha, dove gli erano alcuni puti conzegnati che a certi passi cantareno versi et soneti cum tropo bono acto et singulare maynera.³¹

Altri tre *servitores aulici* informarono inoltre la duchessa di come, durante l'entrata solenne "se fece uno puoco di intermissione solo per vedere et audire alcuni versi et representatione al modo di Fiorenza", senza precisare ulteriormente lo svolgimento delle recite. A Bona di Savoia, il "modo di Fiorenza" sarà stato abbastanza noto per comprendere come esse prevedessero la calata di putti "conzegnati" da dei "fusi sive ghirlande all'antica" – ossia, presumibilmente, da delle colonne reggenti delle arcate di verzura – grazie all'adattamento di qualcuno degli ingegni già impiegati per i carri di San Giovanni. Del resto, anche Biondo aveva già definito *celeberrimus* lo spettacolo dei *pegmata* fiorentini, giacché noto in tutta la penisola, al punto che dovette essere un vanto per i principi contare per le proprie feste sull'apporto dei festaioli cresciuti nella culla del Rinascimento.

In proposito, si pensi all'ammirazione di Giacomo Amannati Piccolomini per i ludi romani patrocinati dal cardinal Pietro Riario nel 1473, tra cui si contavano le accoglienze tributate a Eleonora d'Aragona durante il suo viaggio sponsale a Ferrara. In una lettera di compianto per la morte del presule, egli ricordava tra i suoi meriti di mecenate *quantas scenas extruxit, ut etiam illarum ornandarum causa Florentia usque artifices, histriones, mimosque accierit*.³² La citazione si riferiva certamente a tre sacre rappresentazioni inscenate in occasione del passaggio della principessa.

Non è questa la sede dove occuparsi del successo di questo genere teatrale fuori dalle mura della città gigliata, ma va notato come anche questi suoi allestimenti permettessero d'esportare in differenti città la scenotecnica delle maestranze toscane.³³ Maestranze stimate anche per le loro abilità pirotecniche, necessarie a realizzare apprezzate girandole di fuochi artificiali, come quella accesa a Napoli dalla nazione fiorentina per la partenza di Beatrice, regina d'Ungheria, nel 1476.³⁴ Anche al termine del banchetto nuziale di Costanzo Sforza, agli ospiti e ai cittadini pesaresi fu possibile assistere alle folgori gettate da una "girandola che pendeva in mezzo la piazza".³⁵

Si trattava di macchine pirotecniche, talvolta sospese con delle funi su ampi piazzali, aventi al centro un recipiente con polveri piriche. Erano sostenute da una intelaiatura di pali di legno, reggenti a loro volta un cerchio

31. Le missive del Bossi e dei *servitores aulici* sono edite in Pasolini 1893, vol. III, pp. 42-47: 43-44.

32. Ammannati Piccolomini 1506, c. 572r, commentato in Ferroni 1984.

33. Intendo presto scrivere nuove considerazioni sul tema dell'esportazione della sacra rappresentazione fiorentina nelle città italiane del Quattrocento, oltre a quelle da me formulate in Passera 2020b, pp. 179-190. Il punto più aggiornato su questo genere drammaturgico si legge in Ventrone 2016, cui si può aggiungere l'edizione dei loro testi offerta da Newbiggin 2021.

34. Addesso 2012, pp. 64-65.

35. *Ordine de le noze* 1475, c. e6r.

cui erano affissi, per mezzo di perni, altri cerchi raggiati con sagome raffiguranti vari soggetti (draghi, creature mitologiche, angeli). L'accensione di micce e razzi, tra scoppi e folgori, metteva in movimento queste strutture, soggette a più variazioni estetiche dettate dall'estro degli apparatori, i quali si preoccupavano che le girandole risultassero belle da vedere anche prima della loro attivazione, ornando così i luoghi in cui erano collocate. Dal giugno 1472 esse erano divenute una delle meraviglie offerte regolarmente a Firenze ai partecipanti alla processione di San Giovanni Battista. L'umanista Pietro Cennini, in una lettera del settembre 1475 al letterato Pirrino Amerino, ne aveva finemente descritto una sospesa sulla Piazza dei Priori durante le celebrazioni patronali di quell'anno, specificando come tale attrazione "mirabiliter ardet nullo inferente incendium".³⁶ Con pari ammirazione, anche Filippo Beroaldo, nelle sue *Nuptiae Bentivolorum*, aveva lodato il segreto meccanismo di accensione della girandola costruita a Bologna, per lo sposalizio di Annibale Bentivoglio, da Francesco d'Agnolo detto Cecca, cui, secondo le *Vite* di Vasari, si doveva l'affinamento delle tecniche necessarie per confezionare tali ingegni.³⁷ Tra le attrattive delle creazioni del Cecca e dei suoi emuli, vi fu pertanto l'uso di tecniche che permettevano l'accensione di materiali infiammabili a distanza, senza che ne fosse visibile l'attivazione, come accadde ancora per l'illuminazione dei due lampadari in forma di rami fioriti da egli costruiti in collaborazione con l'orafo Francesco Francia per la sala del convito per le nozze Bentivoglio-Este.

Mirabili accensioni di fuochi, meccanismi atti a tenere in continuo moto piedistalli sferici o cerchi di rami sveltanti su alti pali, ingegni per permettere a fanciulli/angeli di calare dal fusto di colonne d'archi trionfali verso novelle sposa da salutare erano intanto divenuti parte di un linguaggio festivo principesco declinato "al modo di Fiorenza".

3. Motivi ideologici, tra "Ordine" e coerenza

Gli spettacoli analizzati illustrano come la festa dinastica potesse essere un'occasione per rappresentare con segni e atti cerimoniali l'autorità del legame conseguito dai principi italiani con i sudditi, talvolta marcando con l'introduzione di forme nuove del festeggiare una discontinuità simboleggiante i mutamenti di rapporto intercorsi tra governante, popolo e città.

Più volte, gli apparatori delle feste impiegarono pertanto la migliore strumentazione tecnica dei maestri fiorentini per compiere la parafrasi del potere loro affidata. Il ricorrere degli spettacoli e delle cerimonie secondo

36. Edizione, commento e traduzione inglese della lettera in Grafton, Theiss 2022, p. 58.

37. Sulle girandole e il loro perfezionamento da parte del Cecca a Firenze e Bologna cfr. Ventrone 2016, pp. 174-176.

una ritualità frequentata dal pubblico dell'epoca, pur dando una certa ripetitività agli eventi, non raffreddava la curiosità dei contemporanei, spesso interessati a leggere le relazioni ufficiali delle feste che, nella seconda metà del secolo XV, furono spesso scritte da umanisti e letterati di primo piano.

Il 9 novembre 1475, a Vicenza, usciva inoltre dai torchi di Hermann Liechtenstein la prima descrizione a stampa di uno spozalizio principesco: l'*Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*.³⁸ Il testo si doveva a un anonimo, modesto letterato d'area marchigiana, meritevole però di aver raccolto nell'opuscolo tutti i testi agiti dai figuranti durante l'ingresso trionfale, le iscrizioni latine degli apparati, la saffica di Antonio Costanzi recitata da un fanciullo dopo la colazione offerta dai coniugi ai loro invitati.

Lo stesso intento di raccolta di tutte le scritte festive guidò presumibilmente anche Gasparo Broglio, che dopo lo spozalizio di Roberto Malatesta trascrisse nella *Cronaca malatestiana*, sotto la rubrica *Ordini e uffici del matrimonio*, gli elenchi delle spese per i ricevimenti e le decorazioni urbane, i versi pronunciati dai figuranti del corteo nuziale, le poesie declamate dalle fanciulle Adriana Polissena e Giovanna Grisalda Bianchella durante la colazione imbandita agli sposi.

La posizione ben isolata degli *Ordini* raccolti da Broglio nella sua *Cronaca* potrebbe indicare un'intenzione di fare circolare autonomamente la descrizione nuziale, così come accaduto all'*Ordine* delle nozze pesaresi, sia grazie alla stampa, sia grazie alla preparazione di un pregevole manoscritto miniato offerto a Federico da Montefeltro.³⁹

Un'altra analogia accomuna i due scritti. In entrambi si legge come i festeggiamenti riferiti avessero preso forma per volere dei due condottieri protagonisti degli spozalizi, autentici ordinatori delle celebrazioni. Infatti, se il Broglio dichiarò come "el governo di tutte le cose appartenente al dicto triumpho" il Malatesta "lo rimise nelle mani [...] di ser Lorenzo, maestro delle intrate di sua Signoria", di "Francesco Brondolo da Ferrara" e di un tale "Felice scalcho", che "con grande prudentia adempirono li mandati del suo signore";⁴⁰ il cronista delle nozze pesaresi, concludendo il suo resoconto, applaudiva "la dilligentia e pelegrineza dell'ingeno" di Costanzo Sforza, poiché "l'ordine de le cose et l'abundantia e politeza de li habiti e li ornamenti di corte e di la terra sono proceduti da suo ingegno e intellecto".⁴¹

La presenza di una volontà unica preposta all'organizzazione dei momenti celebrativi non è specificata nella documentazione precedente a me

38. Nel secolo XV, la stampa di libretti commemorativi di spozalizi principeschi fu fenomeno solamente italiano. Sulle modalità della sua diffusione sia concesso rinviare a Passera 2020a.

39. Si tratta del noto manoscritto Urb. Lat. 899 della Biblioteca Apostolica Vaticana, sulla cui iconografia rinvio al recente Torello-Hill 2023, pp. 299-308, di cui la c. 112v tramanda anche una raffigurazione della girandola accesa in onore degli sposi.

40. Turchini 2001, p. 450.

41. *Ordine de le noze* 1475, c. f3r.

nota su pubblici festeggiamenti – forse perché assente o non manifestata con pari chiarezza. Essa fu un ulteriore elemento condizionante la morfologia delle celebrazioni dinastiche, che parvero perdere il gusto eclettico di primo Quattrocento in favore dell'obbedienza a un programma tematico e iconografico più preciso. Nel 1473, a Ferrara, questo assunse le forme dell'omaggio dei sette pianeti a Eleonora d'Aragona. Pianeti che, su carri più piccoli, incedettero anche nella sala del banchetto di Pesaro prima che a Camilla d'Aragona fossero presentati i dolci della sua colazione nuziale, dopo che, il giorno prima, al suo banchetto le divinità olimpiche avevano presentato gustose vivande. A Rimini, il disegno ordinatore di Roberto Malatesta si espresse invece in un trionfo militare popolato dai comandanti della Grecia e della Roma antiche, tra musiche e canti di versi riportati nella descrizione ufficiale. Letti attentamente anche questo genere di componimenti aiutano a riconoscere la coerenza tematica delle celebrazioni, che compone una delle maglie di quel filtro degli anni Settanta di cui qui si è provato a ricostruire l'ordito.

Tale coerenza fu effetto della risposta efficace dell'opera degli apparatori, dei performers e dei letterati coinvolti agli "ordini" dei principi, che confidenti nella propria autorità sulla vita delle loro capitali poterono modificarne con piglio più deciso la ritualità festiva. Anche in questa accezione – oltre che in quella di 'serie' – va allora intesa la parola *Ordine* che si legge nei titoli delle cronache dei matrimoni di Costanzo Sforza, di Roberto Malatesta e ancora in quello di diverse relazioni di festeggiamenti dei decenni successivi del secolo: l'*Ordine* del banchetto nuziale di Guidubaldo da Montefeltro (1488); l'*Ordine de le imbandisone se hanno a dare a cena* e la *Descriptione de l'ordine et feste celebrate in le noze delo illustrissimo Zoanne Galeaz Duca de Milano* (1489); l'*Ordine di le pompe e spectaculi di le noze de madona Lucretia Borgia* celebrate a Ferrara (1502) incluso da Marin Sanudo nei suoi *Diarii*.

Queste scritture conservano tracce dei mutamenti politici, artistici e ideologici studiati in queste pagine, capaci di trasformare i modi di concepire il rapporto tra principe, sudditi, spazio urbano e la sua rappresentazione nelle feste, secondo l'«ordine» da lui dato. Non è un caso che in quello stesso periodo aumentino le presenze di personaggi storici e figure mitologiche e greci e latini nell'iconografia degli spettacoli festivi. La loro comparsa, latrice di messaggi elogiativi cari ai committenti, messa in rapporto alla cultura delle corti dell'epoca e alle peculiarità dei contesti politici in cui dei e semidei antichi univano il loro destino a quello degli uomini, andrà studiata valutando le specificità delle ragioni storiche di ogni singola festa, nonché considerando i rapporti delle città loro ospiti con i culti tradizionali delle figure mitiche rievocate.⁴² Qui basti sottolineare l'intensificarsi delle apparizioni delle divinità classiche nelle feste, forse favorito dal control-

42. Esemplici dell'efficacia di una simile accortezza metodologica gli studi di Mamone 2003; Bortoletti 2006.

lo del principe sull'organizzazione degli eventi, che incentivò l'aderenza dell'opera degli apparatori dei costumi degli dei ai modelli forniti dagli eruditi dell'epoca. Tra questi si noti come il celebre *Libellus de deorum gentilium imaginibus*, summa del recupero filologico quattrocentesco dell'originario aspetto delle divinità pagane contro le inesattezze iconografiche medievali, fosse stato offerto nel 1471 da Ludovico Lazzarelli a Borso d'Este, ma l'improvvisa morte del duca avesse spinto costui a cercare un altro dedicatario in Federico da Montefeltro nel 1474: si trattava dei principi di cui, all'inizio di queste pagine, si era ricordato l'ottenimento della legittimità dell'autorità ducale e il fascino esercitato sull'immaginario performativo della loro epoca.⁴³

In quegli anni Settanta del Quattrocento, allora, anche i cortei degli dei, su carri e archi trionfali variamente all'antica si erano uniti alla sequenza delle differenze che finirono con il distinguere modi diversi di concepire il potere, la sua celebrazione, rappresentazione e narrazione.

43. Sull'influenza del *libellus* del Lazzarelli sull'iconografia delle divinità che popolarono le feste del Secondo Quattrocento vedi Guarino 2005. Per il poeta e il suo successo rinascimentale si aggiunga inoltre Gnaccolini 2018.

La rinascita del dramma all'antica nel contesto della festa nuziale. La *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano e la mescolanza delle passioni

Monica Centanni

1. La datazione della *fabula* di Poliziano e il contesto della festa

La prima questione sull'*Orfeo* di Poliziano riguarda la data: quali siano stati il luogo e il tempo, e quale il contesto, per cui la *fabula* fu composta e messa in scena. Esiste come noto una testimonianza diretta, ed è una lettera dello stesso Poliziano a Carlo Canale, segretario del cardinale Francesco Gonzaga:¹ nell'importante documento l'autore dichiara di avere composto l'operetta "intra continui tumulti",² con l'intenzione che fosse "di subito, non altrimenti che esso Orpheo, lacerata". Solo la clemente compiacenza dei suoi interlocutori permette che l'opera destinata alla morte, come i bimbi storpi e deformi a Sparta esposti sul monte Taigeto, sia "viva, poi che a voi così piace".

Nonostante la lettera abbia un destinatario specifico, il tempo e il luogo in cui la *fabula* sarebbe stata composta sono stati revocati in dubbio dalla critica.³ Un argomento richiamato per escludere Mantova e la primavera del 1480 come coordinate della composizione dell'opera è il fatto che la data cadrebbe all'interno del periodo di lutto per Margherita di Baviera sposa di Federico I Gonzaga (fratello del cardinale Francesco) morta il 12 ottobre 1479: il periodo luttuoso avrebbe infatti comportato "per la corte, secondo la consuetudine, l'assoluto divieto di dare feste, balli, spettacoli teatrali per un intero anno".⁴ Ma, come rilevato sulla scorta di varie fonti,

1. Il primo capitolo della preziosa e accurata edizione commentata dell'*Orfeo* di Antonia Tisconi Benvenuti propone l'edizione con ampio commento della lettera a Carlo Canale a cui si fa riferimento: Tisconi Benvenuti [1986] 2000, pp. 1-10. Un importante punto sulla questione della datazione della lettera (con tutta probabilità da posticipare ai secondi anni '80) e sulle circostanze e le motivazioni per cui Poliziano si rivolge a Canale è in Casaccia 2023.

2. Sull'interpretazione dei "tumulti" tra cui Poliziano afferma di aver composto *Orfeo*, vedi *infra*, par. 2.

3. I dubbi sulla collocazione a Mantova della composizione dell'opera avanzati da Antonia Tisconi Benvenuti (1981 e [1986] 2000, pp. 1-60) furono oggetto di pronta critica da parte di Bettinzoli 1987. Data, luogo e committenza sono stati di recente ridiscussi, processando analiticamente i sospetti della critica sulla testimonianza diretta di Poliziano; così sintetizza Bosisio 2015, p. 113: "Lo stesso Poliziano nella dedica identifica il destinatario dell'opera nel cardinale mantovano Francesco Gonzaga. Appare arduo prescindere da questo dato".

4. Così Tisconi Benvenuti 1986 [2000], p. 62.

il divieto poteva ben tollerare eccezioni,⁵ e una eccezione importante, oltre alle irrinunciabili feste invernali del carnevale, potrebbero essere state nel giugno le celebrazioni del patto nuziale tra il tredicenne Francesco Gonzaga con Isabella d'Este, che festeggiavano l'arrivo a Mantova di Eleonora d'Aragona con la figlioletta seienne, mentre in parallelo stavano avanzando, con qualche intoppo, anche le procedure per il fidanzamento tra la quindicenne Chiara Gonzaga e Gilberto di Borbone-Montpensier.⁶

Una fonte importante convocata dalla critica per contestare la possibilità di una rappresentazione dell'*Orfeo* alla festa della promessa nuziale dei fratelli Gonzaga è l'*historiola* di Francesco Ariosto detto il Peregrino, che contiene il dettagliato diario del viaggio a Mantova di Eleonora e di Isabella, e in cui manca qualsiasi riferimento alla rappresentazione dell'*Orfeo* e anzi è ricordata la sospensione delle feste per il lutto di Margherita di Baviera.⁷ Sarà da sottolineare però che quel che leggiamo nell'*historiola* è un resoconto relativo al viaggio di Eleonora e Isabella da Ferrara a Mantova, e non già la cronaca delle feste nuziali alle quali, a quanto pare, Ariosto aveva dedicato un'opera diversa:⁸ in una seconda *historiola*, infatti, il Peregrino descrive il ritorno a Ferrara di Eleonora con Francesco Gonzaga, fidanzato della giovane Isabella, e le feste fatte in quella occasione nella città estense⁹ e, nella lettera introduttiva a Ercole I, in riferimento alle feste mantovane, afferma di aver già descritto “quelli fructuosissimi e tanto laudandi sponsalicij” in un'opera che ad oggi risulta perduta.

5. Bettinzoli 1987, p. 112: “Non è sufficientemente chiaro fino a che punto un tale divieto non tollerasse eccezioni, non potesse nei fatti essere in qualche modo eluso”.

6. Sui patti nuziali che si imbastirono, e in parte furono siglati, nel giugno del 1480 tra i figli di Federico I Gonzaga e gli illustri promessi sposi, resta ineludibile la testimonianza registrata nel *Memoriale* di Andrea Anzaldi di Schivenoglia che fa riferimento al 22 giugno come data precisa dell'arrivo di Eleonora a Mantova per la sigla dell'“imparentamento” tra la piccola Isabella e Francesco, e, in un passaggio controverso, alla rimandata chiusura del patto nuziale tra Chiara e “Zilberto de Bon Penser” (vedi il testo in Schivenoglia, *Cronaca*, ed. Signorini, pp. 271-272 e 458). Chiara avrebbe sposato Gilberto di Borbone-Montpensier il 25 febbraio dell'anno successivo, mentre il matrimonio tra i giovanissimi Francesco e Isabella sarebbe stato celebrato quasi dieci anni dopo, il 12 febbraio 1490.

7. Nell'edizione dell'*Orfeo* del 1986 di Antonia Tissoni Benvenuti (che resta il testo di riferimento anche per la completezza e l'acribia del commento), la studiosa dà particolare enfasi a una nota tratta dal diario di Francesco Ariosto a proposito del difetto di celebrazioni in occasione dell'arrivo di Eleonora d'Este e Isabella a Mantova e del loro soggiorno dal 21 al 27 giugno 1480. Ma l'argomentazione era già in Tissoni Benvenuti 1981.

8. Per l'attività politica e letteraria di Francesco Ariosto detto il Peregrino il riferimento resta Quattrucci 1962; si veda di recente Mele 2013, sull'*Isis*, il poema che Francesco compose per il carnevale del 1444 a Ferrara (con aggiornamenti bibliografici).

9. La *historiola* di cui non mi risulta esista un'edizione è contenuta nel ms. *Est. Lat.* 499 (= alfa.O.9.18): il testo dell'interessantissima operetta di Francesco Ariosto redatta in latino (solo l'epistola dedicatoria a Ercole d'Este è in italiano) è comunque da rileggere con attenzione e, di fatto, ancora tutto da studiare.

Quanto al soggiorno mantovano di Poliziano, sappiamo dalle bolle dell'archivio Gonzaga che era arrivato in città tra l'inverno e l'aprile del 1480, proprio nei mesi in cui si stava preparando la sigla dei doppi patti nuziali dei rampolli Gonzaga. Riassumendo, nonostante i dubbi – in parte cavillosi – avanzati a suo tempo dalla critica, allo stato degli studi la soluzione più limpida è tornare alla ricostruzione proposta da Giovanni Battista Picotti nel suo lavoro del 1915¹⁰ e poi riassunta e rilanciata in modo magistrale da Nino Pirrotta nel 1969:¹¹ Poliziano, come attestato dalla preziosa testimonianza diretta dell'epistola al committente, nell'aprile del 1480 aveva già composto la sua operetta e tutti gli indizi concorrono a corroborare l'ipotesi che l'opera, forse composta per una festa del carnevale immediatamente precedente, fosse stata rimessa in scena nel giugno dello stesso anno, nell'ambito del “gran trionfo et festij”¹² fatti allestire per l'accoglienza a Mantova di Eleonora d'Este Aragona e della piccola Isabella.¹³

Per altro, sarebbe ben poco credibile immaginare che, per la celebrazione di un doppio patto nuziale che aveva una rilevanza politica tanto importante, non fosse stato predisposto un programma di ricevimenti e di feste all'altezza del rango degli invitati e dell'evento.¹⁴

Il contesto in cui viene pensata e realizzata la *fabula di Orfeo* è dunque, con tutta probabilità, l'occasione di una festa, probabilmente proprio la celebrazione, avvenuta a Mantova nel giugno del 1480,¹⁵ della promessa dei due matrimoni prestigiosi, per la quale è più che verosimile ipotizzare fossero stati predisposti banchetti ed eventi vari e diversi. Per dirla con le parole chiare e illuminanti di Bodo Guthmüller:

10. Picotti [1915] 1955.

11. Pirrotta 1975², in particolare le pp. 8-14.

12. Così dalla cronaca dello Schivenoglia: “E foe invidata la duchexa de Ferara et chossij vene in Mantoa adij 22 de zugno con gran trionfo et foe aparechiato per fare uno gran trionfo et festij” (Schivenoglia, *Cronaca*, ed. Signorini, pp. 271-272 e p. 458). Vedi Bettinzoli 1987, p. 112, nota 91 e, soprattutto, la menzione del “gran trionfo et festij” che, secondo lo Schivenoglia, era stato “aparechiato” per l'accoglienza delle nobili ospiti ferraresi.

13. Un'accurata ricostruzione del calendario degli eventi in Mantova nell'inverno/primavera 1480 è riproposta in Casaccia 2021, pp. 52 ss.

14. Per questo argomento si vedano anche le nuove documentazioni proposte in Casaccia 2023.

15. L'ipotesi della messa in scena nel giugno 1480 a Mantova, rispetto alle altre proposte avanzate dalla critica (vedi ad esempio, tra i testi di riferimento, Ventrone 1997), è ampiamente e convincentemente argomentata in Casaccia 2023 e Casaccia 2024b.

La *Fabula* [di Orfeo] può essere compresa adeguatamente soltanto sullo sfondo della festa cortigiana, della tradizione della festa drammatica di corte, dell'encomiastica, dell'arte su commissione e dell'occasionalità".¹⁶

2. "Intra continui tumulti"

L'espressione "intra continui tumulti" presente nella lettera di Poliziano a Canale è stata interpretata in vari modi.¹⁷ Una lettura che privilegia il richiamo retorico e letterario, accosta i "tumulti" e la rapida esecuzione dell'opera richiamata nell'epistola, al *subitus* calor che Stazio evoca come motore primo della sua ispirazione poetica.¹⁸

All'altro capo dello spettro delle varie interpretazioni, il richiamo ai "tumulti" rimanderebbe alla confusione delle feste di Carnevale e proprio questo riferimento collocherebbe la prima composizione dell'opera nell'allegria e concitata Carnevale, non già a Mantova, ma a Firenze.¹⁹

Ma il primo spunto che in vario modo ritorna nelle interpretazioni dei "tumulti" poliziane è il collegamento con la vicenda biografica, all'interno del clima politico fiorentino segnato in quegli anni dalle tensioni e dagli esiti sanguinosi della Congiura dei Pazzi. Poliziano nei primi mesi del 1480 è a Mantova perché dal maggio 1479 era stato espulso dalla villa di Cafaggiolo ed esentato dal ruolo di precettore dei figli di Lorenzo de' Medici, per un dissidio con la moglie di Lorenzo, Clarice Orsini e si era trasferito a Fiesole alla villa di Careggi, dando inizio a un esilio che, inclusi i viaggi fuori Firenze, durerà per più di un anno. Come noto non è chiaro quale sia stato il *casus belli* dell'espulsione dalla cerchia familiare, ma dall'epistolario risulta evidente che Poliziano non sopportava il *ménage* domestico quando Lorenzo era lontano: con tutta probabilità, al di là di incompatibilità caratteriali con Clarice, il punto era probabilmente proprio

16. Guthmüller 1997, p. 164.

17. Una lettura della locuzione la mette in relazione con la vicenda biografica di Poliziano, espulso dal maggio 1479 dalla villa di Cafaggiolo, esentato dal ruolo di precettore dei figli di Lorenzo e costretto a un esilio da Firenze che durerà fino alla primavera del 1480, per un dissidio con Clarice Orsini (Picotti [1914] 1955, p. 52; Doglio 1977, pp. 150-152; Bosisio 2015, pp. 116, 120). Sulla vicenda biografica di Poliziano in quel torno d'anni, si veda una ricapitolazione in Casaccia 2021, p. 51.

18. Tisconi Benvenuti [1986] 2000, p. 10 n. 12 e *passim*. La studiosa argomenta come l'intera lettera sia intessuta di citazioni e richiami a Stazio.

19. Stefano Carrai, nel proporre un'ambientazione fiorentina dell'*Orfeo* (fino a identificare i caratteri della *fabula* con i personaggi della Firenze del tempo), mette in relazione il finale con la ballata di Poliziano "Canti ogn'un, ch'io canterò" e con un'altra ballata carnascialesca "Io son dama, el porcellino" (Poliziano, *Stanze*, ed. Carrai, p. 9 e *passim*). Sul tema dell'identificazione di Poliziano con il 'compare' della brigata laurenziana coinvolta in varie feste fiorentine, vedi Orvieto 1973 (Poliziano, *Stanze*, ed. Carrai, pp. 14-15; Carrai 1990, pp. 97-98).

il contenuto e i programmi che Poliziano aveva adottato nell'educazione dei figli del Magnifico.

Già il 18 dicembre 1478 Angelo così scriveva a Lucrezia Tornabuoni, la madre di Lorenzo con la quale il filo di complicità resterà saldo poi anche durante i mesi dell'esilio:

Io mi sto in casa al fuoco in zoccoli et in palandrano, che vi parrei la malinconia se Voi mi vedessi, ma forse mi paio io in ogni modo; e non fo né veggo né sento cosa che mi diletta, immodo mi sono accorato questi nostri casi! E dormendo e vegghiando, sempre ho nel capo questa albagia. Eravamo due dì fa tutti in su l'ale, perché intendèmo non esser costà più moria: ora tutti siamo rimasti basosi, intendendo che pur va pizicando qualche cosa. Quando siamo costà, abbiamo pur qualche refrigerio; quando non fussi mai altro se non veder ritornare Lorenzo sano a casa. Qui tuttavia dubitiamo, e d'ogni cosa; e quanto a me, vi prometto che io affogo nella accidia, in tanta solitudine mi truovo! Dico solitudine; perché Monsignore si rinchiude in camera accompagnato solo da pensieri, e sempre lo truovo addolorato et impensierito, per modo che mi rinfresca più la malinconia a essere con lui; ser Alberto del Malerba tutto di biascia ufficio con questi fanciulli: rimangomi solo, e quando sono restucco dello studio, mi do a razzolare tra morie e guerre, e dolore del passato e paura dell'avvenire; né ho con chi crivellare queste mie fantasie. Non truovo qui la mia madonna Lucrezia in camera, colla quale io possi sfogarmi; e muoio di tedio.²⁰

“Accidia”, “melanconia”, “tedio”: sono accenti che sembrano precorrere quelli della notissima lettera del 10 dicembre 1513 di Machiavelli a Vettori dall'esilio della Val di pesa.²¹ Maria Luisa Doglio evidenzia la “malinconia e dolore, incertezza del presente e del futuro nella situazione politica e intellettuale [...]”; malinconia, inquietudine [che] siglano, nel movimento patetico dell'iterazione, la lettera a Lucrezia Tornabuoni dal confino di Fiesole” in cui Poliziano scrive alla madre del Magnifico: “Io attendo a studiare. [...] Raccomandomi a Voi e vi prego mi raccomandiate a Lorenzo”.²² Le lettere a Lucrezia si susseguono nel maggio e nel giugno del 1479 quando Poliziano è già espulso dalla cerchia famigliare dei Medici: dal 22 dicembre 1479 è con tutta probabilità sotto la protezione di un nuovo patrono, il cardinale Francesco Gonzaga.²³

I “tumulti” non possono essere, banalmente, l'allegria confusione che agita la città (sia essa Mantova o Firenze) per l'allestimento delle feste carnevalesche, e neppure la temperatura interiore dell'animo del poeta, riscaldata ed eccitata dal *subitaneus calor* della ispirazione artistica. L'intellettuale,

20. La lettera è pubblicata nell'edizione delle *Prose volgari inedite* di Del Lungo (Poliziano, *Prose e poesie*, ed. Del Lungo, p. 71), e citata e commentata in Bosisio 2015, pp. 120-121.

21. Per una lettura, intensa e politica, della celebre lettera di Machiavelli v. Nanni 2016.

22. Doglio 1977, p. 152.

23. Bosisio 2015, p. 116 e p. 120; ma vedi ora lo *status quaestionis* discusso e aggiornato da Casaccia 2023.

privato di una partecipazione importante e centrale nella vita culturale e politica della città (ed è sempre Firenze, la posta del gioco) è accidioso, demotivato: è in lutto non solo, e non tanto, dalla poesia ma dalla vita. Scrive ancora Doglio:

Per la sua complessità e per l'ambiguità del suo messaggio l'*Orfeo* del Poliziano, come la *Primavera* (1478) e la *Nascita di Venere* (1482) del Botticelli, si può leggere ancora in altre chiavi delle quali, a mio avviso, è forse la parabola del poeta, umanista che ha fatalmente perduto, con l'antica possibilità di "fare politica", la sua stessa autonomia e che allude alla sua condizione col solo mezzo che il nuovo sistema gli consente, dall'interno, incantesimo della *fictio* teatrale per raffigurare un processo duplice, emblematico.²⁴

È dalla temperatura del tumulto interiore, da quella "precarietà esistenziale",²⁵ e dalla "instabilità e inquietudine civile e culturale"²⁶ che Angelo scrive l'*Orfeo*, mettendo in scena il mito del poeta che sapeva incantare con la sua poesia le bestie feroci ma anche le potenze sovrane dell'Ade ma che poi, in seguito al lutto profondo per la privazione di Euridice, suiciderà, suo malgrado, se stesso e la sua vena poetica.²⁷

Il 1 agosto 1479 – e siamo nei primi mesi dell'esilio – Angelo aveva inviato a Lorenzo una sua traduzione di Epitteto composta in un "durum tempus, temporum turben". È questa la temperie, storica e interiore, questi i "tumulti" in cui Poliziano si trova a comporre l'*Orfeo*.²⁸

Nel maggio del 1480, Angelo sarà richiamato a Firenze da Lorenzo che

24. Doglio 1977, p. 150.

25. Bettinzoli 1987, p. 63.

26. Così ancora Bettinzoli 1987, p. 54, in riferimento però all'ultima produzione di Poliziano.

27. Così Alessandro Cinquegrani, mettendo in sequenza la composizione dell'opera di Poliziano con le versioni della storia della anabasi fallimentare di Orfeo di Pavese e Bufalino: vedi il bel lavoro di Cinquegrani 2023.

28. Un'analisi delle ricorrenze del termine "tumulti" nel lessico di Poliziano è in Bosisio 2015, pp. 119-121. Scrive Bosisio alla fine della sua analisi: "Sulla base dell'*usus scribendi* dell'autore, possiamo affermare che il vocabolo 'tumulto/tumultus' viene usato in contesti ben definiti. Poliziano nella traduzione omerica, nelle *Silvae* e nel *Commentarium* ne fa un utilizzo pressoché specialistico, settoriale. L'eventualità che pure il termine riscontrato nella dedica all'*Orfeo* sia da ascrivere alla Congiura dei Pazzi e, più in generale, al contesto di turbamento a esso conseguente – come sembra delineato in alcune missive ("morie e guerre, e dolore del passato e paura dell'avvenire", "temporale") e nell'*Epicteti stoici Enchiridion* ("durum tempus", "temporum turben") – suggerisce di collegare il 'tumulto' a un campo semantico preciso; l'ulteriore specificazione aspettuale ('continui') sembra giusto sottintendere agli sconvolgimenti politici e personali occorsi nel biennio 1478-1479: Bosisio 2015, p. 122. Si può aggiungere che questo uso del termine trova una conferma, a distanza, nel lessico delle opere fiorentine del tempo, fino all'uso in una accezione spiccatamente politica dei lemmi "tumulti" e "tumultuario" nel *corpus* delle opere di Machiavelli.

[...] gli riaffida l'educazione di Piero, senza però riaccoglierlo nel palazzo di via Larga senza però riaccoglierlo tra i famigliari, né reintegrarlo nella cattedra di segretario privato; e se gli procura la cattedra di eloquenza greca e latina nello Studio fiorentino, con il titolo accademico lo allontana nettamente da sé, spostandolo dal centro della prassi alla sfera delle dispute, delle dotte polemiche letterarie.²⁹

Dopo il ritorno dall'esilio, privato del suo ruolo politico e intellettuale nella *vita activa* della città, Poliziano – notava già Eugenio Garin – dovrà rassegnarsi a essere “senz'altra repubblica ormai che quella filologica”.³⁰

3. Il genere della “fabula satyrica”, secondo Poliziano

Una pulsione essenziale che pare aver determinato in Poliziano la scelta del tema mitico e la stessa composizione drammaturgica dell'*Orfeo* è l'istanza di *inventio* di un genere teatrale nuovo, ispirato direttamente ai generi antichi. Poliziano che “nulla di teatro aveva scritto prima, e nulla avrebbe scritto dopo”³¹ con l'*Orfeo* propone un'opera sperimentale, concepita e plasmata su quanto egli stesso conosceva, e credeva di sapere, dei generi teatrali greci e romani: le coordinate e i fondamenti della sperimentazione erano le nozioni che ricavava dalla sua pionieristica scoperta dei testi dei drammaturghi antichi, ma anche dalle sue conoscenze, precoci e ai nostri occhi prodigiose per ampiezza e sistematicità, della trattatistica e del dibattito sui generi teatrali presente nelle fonti classiche e poi tardo-antiche.

Nella lettera al segretario del cardinale Gonzaga, Poliziano fa riferimento all'opera indicandola come “fabula di Orpheo”: ma di che genere di *fabula* si tratta? In quegli anni Poliziano torna più volte nei suoi scritti sulla definizione di “fabula satyrica”: il riferimento – risulta ben chiaro – non è già alle satire latine di Giovenale e di Persio su cui pure esercita il suo lavoro di esegeta e di commentatore, e che adotterà come testi per i suoi corsi universitari, quanto piuttosto al dramma satiresco greco. Dagli appunti per i corsi tenuti nei primi anni '80 presso lo Studium fiorentino, apprendiamo che Poliziano riconosce il *Ciclope* di Euripide come l'unico esemplare superstite dell'antico genere teatrale, e perciò opera esemplare della “fabula satyrica” caratterizzata dalla sua connotazione mediana tra tragedia e commedia che ne fa una “tragoedia ludens”.³² Poliziano si appoggia sul noto passaggio

29. Doglio 1977, p. 158. Sulla data del rientro di Poliziano a Firenze, si veda Casaccia 2023, p. 132 e n. 70 in cui sono richiamate le testimonianze raccolte da Verde 1982.

30. Garin 1952, pp. 7-17; Garin 1954, pp. 106-107 e 318-320; cfr. ancora Doglio 1977, pp. 158-159.

31. Così Casaccia 2021, p. 46 che aggiunge “forse riutilizzando materiali di riuso che il Poliziano aveva nel cassetto del proprio scrittoio”.

32. Angelo Poliziano, *Satyræ* in Poliziano, *Miscellaneorum*, ed. Branca, Pastore Stocchi, p. 43. L'espressione “tragoedia ludens” è l'esatta traduzione di τραγωδία παιζουσα di

dell'*Ars poetica* in cui Orazio teorizza che il dramma satiresco sia stato introdotto dai drammaturghi come *grata novitas* per dare pausa e sollievo allo spettatore dopo l'impegnativa, e pesante, sequenza delle tragedie e dei riti ad esse collegate: la finalità del dramma satiresco è racchiusa nella sintetica sentenza oraziana *vertere seria ludo*.³³

Non ha alcun senso porre qui la questione della correttezza di questa definizione della natura e della funzione del dramma satiresco; non è utile – e neppure generoso nei confronti del grande sforzo, anche teorico, di Poliziano – chiedersi se questa formulazione dell'essenza del dramma satiresco sia plausibile misurando, sulla base alla mole di conoscenze di cui possiamo avvalerci oggi, quanto Poliziano potesse conoscere (e quanto potesse intendere) della struttura e del senso originale del dramma satiresco all'interno delle tetralogie antiche.³⁴ Ma una cosa è da escludere: che quel che Poliziano sa della "fabula satyrica" e quel che intende fare con il suo *Orfeo* sia dipendente dalla teoria della "terza scena".³⁵ Nella *Praelectio in Persium*, Poliziano fa menzione del passo di Vitruvio riguardo alla scena satiresca "ornata con alberi, spelonche, monti e altri elementi agresti"³⁶. Ma

Demetrio, *De elocutione* 169 (vedi *infra*).

33. Orazio, *Ars Poetica*, vv. 220-226: Carmine qui tragico vitem 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. / Verum ita risores, ita commendare dicacis / conveniet satyros, ita vertere seria ludo [...].

34. Per lo stato dell'arte degli studi sull'essenza e la struttura del dramma satiresco, rimando a Di Marco 2013; Cipolla 2017; 2022; Carrara 2024 (anche per l'aggiornamento bibliografico).

35. Sulla questione della "terza scena", enfatizzata dalla critica che includerebbe anche le prime sperimentazioni teatrali del Quattrocento, valgano le considerazioni illuminanti di Piermario Vescovo. "La 'terza scena' è – alla lettera – la notizia dall'antichità attraverso un pugno di versi dell'*Ars poetica* di Orazio e, soprattutto, di una descrizione in un trattato di architettura della tripartizione scenografica che deriva da quella dei generi rappresentativi: da Vitruvio a Sebastiano Serlio la scena pastorale (boschereccia, satiresca e così via) è solo una risoluzione scenografica in cui gli antichi ambientavano un determinato tipo di drammaturgia, senza campioni di confronto e imitazione (e che la stessa *Poetica* aristotelica, se mai ci fosse giunta intera, avrebbe trascurato, intenta a confrontare epos a tragedia, poesia ditirambica a commedia e a parlare poi di oggetti come le composizioni auletiche e citaristiche). Ne consegue che mentre la commedia e la tragedia rinascono in reciproca intergenza per la centralità della codificazione aristotelica e per la tradizione interpretativa che senza sosta essa genera [...], il 'terzo genere' resta nell'indistinzione più piena" (Vescovo 2013, pp. 607-608).

36. Poliziano, *Praelectiones*, ed. Zollino, p. 56: "Scaena satyrica, ut auctor est Vitruvius, arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus [...] ornabatur"; il riferimento è a Vitruvio, *De architectura*, V 6, 9: "[satyricae vero] ornantur arboribus speluncis montibus reliquisque agrestibus rebus in topoedi [sic] speciem deformati". Oltre a Vitruvio, i testi umanistici richiamati in relazione alla scena satirico-pastorale sono: Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VIII 7: "Cumque in theatro triplex poetarum genus versaretur, tragicum, qui tyrannorum miserias recitarent; comicum, qui patrum familias curas et sollicitudines explicarent; satyricum, qui ruris amoenitates pastorumque amo-

il punto che sta a cuore a Poliziano non è la soluzione scenografica che caratterizzerebbe – e caratterizzerà – il genere pastorale-satiresco. L'ambientazione scenografica, e la particolare temperatura stilistica e tematica, della “favola pastorale” sarà al centro della “epidemia bucolica” del XVI secolo, sia sul fronte letterario sia sul fronte teatrale,³⁷ ma né l'etichetta risulta applicabile alla *Fabula di Orfeo*, né è ermeneuticamente utile per spiegare il senso delle prime sperimentazioni teatrali del XV secolo.³⁸ A quanto vediamo nell'*Orfeo*, quel che preme a Poliziano è restituire non già una scenografia e una tonalità pastorale (pur presente nella prima parte dell'opera), quanto piuttosto far rivivere la “fabula satyrica”.³⁹ Dunque,

res cantarent, non deerat ubi versatili machina e vestigio frons porrigeretur expictus et appareret seu atrium seu casa seu etiam silva, prout iis condiceret fabulisque ageretur”; Prisciani, *Spectacula*, ed. Bastianello, p. 47: “Et essendo mo che nel theatro se exerciteno tre facte de poeti tragici, li quali recitano le miserie de tyranni; comici, che representano li pensieri, affanni et travaglie de patri de famiglia; satirici, li quali cantano et representano la dolceza et piacere de le campagne et ville, li amori et innamoramenti de pastori per ciò li ornati de cadauna de queste scene fra sé serano disimili [...] per satyrici bisogna adornarla de arbori, spelunche, silve, monti et altre simile parte agreste”.

37. Vescovo 2013, pp. 624-625: “[Sono] più generi e forme, che si possono comprendere sotto l'etichetta di favola pastorale, tra la seconda metà del XV e i primi decenni del XVI secolo, in rapporto alla sua fondazione sul terreno dell'egloga: da Firenze a Siena, secondo l'espansione dell'“epidemia bucolica” (secondo la felice definizione di Maria Corti), da Napoli a Venezia, da Ferrara a Milano. [...] Parlare di un ‘genere’ – l'egloga pastorale – nel senso in cui l'etichetta funzionava un tempo si può fare solo a costo di una semplificazione evidente, che riguarda, come abbiamo detto, in sostanza la generica ‘terzietà’ della casella da riempire dopo quelle della tragedia e della commedia. Questo nelle condizioni migliori e più perspicue, di osservare un genere rappresentativo che si caratterizza per la sua varietà e indistinzione. [...] Non è possibile descrivere il passaggio dalla tradizione bucolica del secondo Quattrocento al teatro pastorale propriamente inteso, del pieno Cinquecento, nei termini dell'evoluzionismo semplificato della storia di un “genere”, né in quelli, non meno pericolosi, che dalla codificazione poetica e retorica che si dà nella stagione d'arrivo e nella sua chiusura e determinazione risalgono all'incontrario la corrente del tempo”.

38. Vescovo 2013, p. 619: “Non si può non notare come la massa di questa letteratura genericamente ‘drammatica’ è scarsamente inquadrabile in rapporto a generi e definizioni formali, sia proprio quella che costituisce il terreno del ‘terzo genere’: almeno inteso nel senso di quella sperimentazione che non si inquadra nelle forme già dal profilo definito dei due primi, magari col riferimento, più o meno evanescente, a una dimensione ‘pastorale’, magari limitato al richiamo nel frontespizio”. Per altro, è da notare che, fatta eccezione per la scenografia boschereccia, anche nel teatro del XVI secolo il “terzo genere” – come nota acutamente Piermario Vescovo – resta “nella indistinzione più piena” e, proprio l'analisi dei testi letterari e teatrali, denuncia “la gassosità dell'etichetta” (Vescovo 2013, pp. 608 e 631).

39. Tissoni Benvenuti 2017, p. 22: “Notiamo che i testi teatrali pastoral-mitologici del Quattrocento non imitano né la tragedia né la commedia classiche: questo in un'epoca in cui la creazione letteraria doveva obbligatoriamente rifarsi a modelli antichi, far rinascere i generi antichi. Solo un umanista del livello di Poliziano poteva occuparsi dell'esistenza e delle caratteristiche del poco noto terzo genere teatrale, il satiresco o satirico; ne aveva scritto più volte, individuandone l'esempio nel *Ciclope* di Euripide, e, a mio parere, aveva cercato di ricreare il genere satirico con la sua *Fabula di Orfeo*”.

Poliziano approfitta della congiuntura e dell'occasione festiva per mettere in atto la sua istanza maggiore, di cui si trovano varie tracce nei suoi scritti filologici, che è istanza tutta intellettuale: reinventare un genere di opera teatrale all'antica, secondo il carattere proprio del dramma satiresco che, come legge Orazio, consiste nel *vertere seria ludo*. Questo, a me pare, è il progetto che dà l'impronta alla struttura dell'*Orfeo*.

In una edizione padovana del 1749, Girolamo Zanetti accosterà il *Ciclope* alla *Fabula di Orfeo*, e argomenterà così la scelta della pubblicazione congiunta dei due testi:

Ma oltre tutte queste ragioni [relative alla qualità delle due opere], altra n'ebbi io, o parvemi almeno di averla, di aggiungere all'antico Ciclope il nostro moderno Orfeo; e si fu che parvemi di ravvisare in questo la mano di persona non leggermente pratica delle bellezze e dei modi della greca poesia, anzi di scorgere in esso una imperfetta, ma viva immagine appunto della Satyra greca.⁴⁰

Una "viva immagine della Satyra greca" che, tradotta in quel che intendevano sia Poliziano sia lo stesso Zanetti, coincide con il rilancio del "dramma satiresco" messo in atto da un autore che pratica con cognizione di causa – "non leggermente" – la "bellezza e i modi della greca poesia". Ancora a tre secoli dalla confezione dell'*Orfeo* agli occhi di Girolamo Zanetti – l'intellettuale veneziano, che insegnava greco e latino nello Studium patavino – è evidente il fatto che l'operetta teatrale di Poliziano è la rivitalizzazione del dramma satiresco antico.

Vertere seria ludo, proprio come, secondo Poliziano, aveva fatto Euripide con il *Ciclope*: questo è l'obiettivo per cui nasce l'*Orfeo*.

4. La "fabula satyrica" come *mixis* di dolore e di gioia

Nel corso universitario su Stazio che terrà allo Studium fiorentino nell'anno accademico 1480/1481 (l'anno del ritorno a Firenze, immediatamente successivo alla composizione dell'*Orfeo*), Poliziano propone questa definizione di "fabula satyrica":

Differunt autem inter se quod tragoedia luctus et fletus habet tantum, satyricae autem poesis ilaritatem luctibus admiscet atque a luctu in gaudium desinit.⁴¹

40. Tissoni Benvenuti [1986] 2000, pp. 102-103.

41. Poliziano, *Commento*, ed. Cesarini Martelli, pp. 54-55; per la contestualizzazione e il commento del passaggio, v. Tissoni Benvenuti [1986] 2000, pp. 93-ss.

Praelectio in Persium, in Poliziano, *Praelectiones*, ed. Zollino, p. 56; cfr. Benvenuti [1986] 2000, pp. 95-96.

Nella *Praelectio* del corso su Persio, datata probabilmente all'anno accademico 1484-1485,⁴² torna sulla stessa definizione, in questa variante:

Satyrica hilaritatem lacrymis admiscebat, atque ab eiulatu in laetitiam desinebat.

Più nello specifico, per definire le caratteristiche del dramma satiresco, Poliziano si appoggia a una serie di fonti antiche che cita esplicitamente nelle sue opere: oltre a Orazio e Vitruvio (per la scena satiresca), il grammatico bizantino Tzetzes, il grammatico Diomede e il trattato *Peri hermenèias* (*De elocutione*) attribuito a Demetrio Falereo.⁴³ Nel già citato passaggio dell'appunto intitolato *Satyræ* incluso nella *Miscellaneorum centuria secunda*, Poliziano ribadisce il carattere 'mediano' del genere satiresco⁴⁴ e, rifacendosi al passo del trattato ellenistico attribuito a Demetrio, definisce il dramma satiresco come τραγωδία παίζουσα, *tragoedia ludens*.⁴⁵ Una volta di più, la questione non è qui recuperare quale sia il senso autentico della definizione dello pseudo-Demetrio: è del tutto evidente che l'autore ha una conoscenza diretta dei testi teatrali greci che gli consente di centrare il carattere proprio del dramma satiresco – il gioco di sponda con la versione tragica che volge in parodia il *mythos*. Ma questo è quel che sapeva l'autore

42. Poliziano, *Praelectiones*, ed. Zollino, p. 35.

43. Casolari-Sonders 2023, pp. 9-10: “[Tali fonti sono] da porre in relazione con le caratteristiche che l'umanista fiorentino attribuisce al dramma satiresco [...] nel momento in cui egli si accingeva a definire la natura del dramma satiresco – nel periodo tra il 1480 e il 1485 [...]]. La citazione di Diomede da parte di Poliziano richiama la definizione già analizzata del grammatico in relazione ai personaggi che agiscono nella tragedia (Diom. gramm. 24, 2, 487-489 K.: La tragedia rappresenta le circostanze critiche/il rivolgimento del destino eroico) ed aggiunge l'importante menzione dei satiri, introdotti allo scopo di divertire”.

44. Poliziano, *Miscellaneorum*, ed. Branca, Pastore Stocchi, p. 43: “Veteres igitur Graeci fabulas fecerunt quae mediae ferme inter tragoediam comoediamque fuerunt (nam personae inerant deorum sed rusticorum), ridiculo argumento, talesque nunc satyros aut satyrum nunc satyricam fabulam vocabant, de quibus etiam Horatius praecepta in arte dat poetica; neque aliud est omnino satyrus aut fabula satyrica videntur quam ludens tragoedia. Quae Demetrius Phalereus in libro de elocutione: Τραγωδία δὲ χάριτας μὲν παραλαμβάνει ἐν πολλοῖς, ὁ δὲ γέλως ἐχθρὸς τραγωδίας: οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἄν τις τραγωδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον γράψει ἀντὶ τραγωδίας. Puto autem quae nunc extat Euripidi poetae fabula Cyclops esse eam potius satyricam fabula, quippe in qua Silenus Satyrique indicantur, unde illis nomen, et ebrius Cyclops”; il brano è ripreso e commentato in Casolari-Sonders 2023, pp. 19-ss.

45. Si veda, sul punto, la ricostruzione di Casolari-Sonders 2023, pp. 20-ss. che nota come, all'inverso, nella *Lettera sopra le satire* di Giraldo Cinzio datata al 1554 la satira, che pure è confermata come genere intermedio fra tragedia e commedia, dovrebbe avere però un esito infelice: “La satira è imitazione di attione perfetta di dicevole grandezza, composta al giocoso et al grave con parlar soave [...]. Insieme giocosa et grave: la fa diversa dalla commedia et dalla tragedia [...]. Il fine della satira, per parer mio, deve esser infelice”. Casolari-Sonders 2023 ricostruisce la storia critica del genere fino alle interessantissime definizioni di ‘Tragicomedia’ e di ‘Tragedia Ludente’ di Guarini. Ma siamo già a un'altra latitudine storica e temporale.

del trattato ellenistico e che, in parte, abbiamo recuperato in cinquecento anni di studi critici sul dramma antico, altro è quel che legge e che intende Poliziano: la definizione di Demetrio del dramma satiresco come τραγωδία παίζουσα, incrociata con l'interferenza dell'oraziano *vertere seria ludo*, è tradotta e intesa nel senso di "tragedia che volge al lieto fine".

Dunque, il punto cruciale che caratterizza il dramma satiresco non sta nella scelta di un termine di definizione assoluta del genere, ma nel passaggio drammaturgico dalla tonalità luttuosa alla tonalità gioiosa, nella costruzione dinamica della trama e nella variazione dello stile: è questo, secondo Poliziano, l'elemento caratterizzante il genere satiresco. Dal punto di vista del profilo estetico, e dell'effetto psicagogico sul pubblico, Poliziano insiste sulla struttura essenzialmente ibrida del dramma satiresco, che mescola lacrime e gaiezza con un'alternanza di toni tristi e gioiosi condotti a sfociare in un lieto fine. Il genere che Poliziano intende far rivivere nel suo *Orfeo* è dunque, propriamente, la "fabula satyrica", che nella sua visione è un genere esteticamente mescolato, che lavora sulle corde dell'alternanza del *pathos*, sulla capacità di provocare nello spettatore un'emozionante alternanza emotiva tra le lacrime e il riso.

Su questa traccia e con questo intento teorico, basandosi sulla conoscenza e la rielaborazione delle fonti che ha a disposizione, Poliziano monta e smonta i materiali per ricreare il mito di Orfeo in una versione che risponda al senso e alla struttura del nuovo genere teatrale che sta riportando in vita.⁴⁶ In questo quadro, come la critica più attenta ha riconosciuto, la creazione della *Fabula di Orfeo* non è da considerare soltanto un esercizio di *docta varietas* ma è, innanzitutto, il tentativo di rivitalizzare il genere teatrale antico producendo un'opera tutta sperimentale, in quanto tale destinata a rimanere un *unicum* nella produzione dell'umanista. Operazione di "tenore raffinatamente intellettualistico",⁴⁷ l'*Orfeo* prima che essere l'opera del poeta è l'esito del lavoro di ricerca dell'intellettuale e del filologo.

Poliziano dunque, nel comporre il suo *Orfeo*, lavora intorno all'idea che il fine dell'opera sia provocare un impatto estetico misto ed emotivamente ambivalente: questa intuizione può essere ricollegata non solo ai testi letterari e alla trattatistica sul dramma antico che Poliziano compulsava in quegli anni, ma anche alla lezione dei testi filosofici antichi noti al tempo.

46. Doglio 1977, p. 156.

47. Bettinzoli 1987, p. 114: "Negli anni dell'insegnamento universitario l'umanista tornerà a più riprese, dai corsi su Stazio e sull'*Andria* di Terenzio alla *Praelectio in Persium* e ai secondi *Miscellanea* sul problema dei vari tipi di satira, riconoscendo fin da principio con chiarezza nel *Ciclope* euripideo l'unico modello sopravvissuto di quell'antico genere teatrale. La connotazione mediana – tra commedia e tragedia – del dramma satiresco; il suo adattarsi, nella teoria contemporanea, ad ambienti scenici rustico-pastorali; l'alternarsi in esso di quadri ferali e comici, e il superamento delle note luttuose in conclusiva letizia, descrivono altrettanti caratteri identificabili a grandi linee nell'*Orfeo* del Poliziano. Ma soprattutto, tipicamente polizianesco – si direbbe – è il tenore raffinatamente intellettualistico dell'operazione".

Al proposito, sul carattere misto del dramma che Poliziano si impegna a far rivivere, è già stato opportunamente richiamato il passo del *Simposio* di Platone in cui è riportata la sentenza di Socrate secondo cui lo stesso autore dovrebbe saper comporre sia tragedie che commedie in quanto chi ha l'arte del tragediografo ha da essere anche commediografo (καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι).⁴⁸ Ma la mia ipotesi è che sul punto cruciale della miscela di pianto e riso come elemento che caratterizza sia la struttura sia l'esito estetico della *fabula*, il testo di ispirazione più diretta sia un altro testo platonico, finora non chiamato in causa dalla critica.

Nel 1474 Marsilio Ficino aveva tradotto in latino il *Filebo*, dedicandolo a Cosimo. Vero è comunque che Poliziano, che già nel 1473 dedicava a Lorenzo la traduzione in latino dei primi due libri dell'*Iliade*, poteva avere un accesso diretto al testo greco, ma in quegli anni nel circolo degli umanisti fiorentini la traduzione del *Filebo* dell'amico e sodale Ficino avrà certo favorito la diffusione di quel dialogo di Platone e alimentato discussioni e interpretazioni sui passaggi salienti del testo. In particolare, Poliziano doveva ben conoscere il passo in cui, nel considerare le situazioni in cui l'anima "si mescola in se stessa", Platone riconosce l'effetto di esaltazione del *pathos* che tragedia e commedia inducono negli spettatori, provocando l'effetto di mescolanza tra il sentimento del piacere e il sentimento del dolore:

- Socrate* Resta ancora una sola forma di mescolanze di dolore e di piacere (τῶν μείξεων λύπης τε καὶ ἡδονῆς).
- Protarco* Quale dici?
- Socrate* Dicevamo che spesso l'anima si mescola con se stessa.
- Protarco* Come si può dire una cosa del genere?
- Socrate* L'ira e la paura, il desiderio e il pianto, l'amore e la gelosia, l'invidia e quant'altro ancora, non sono questi alcune delle passioni che tu poni come proprie dell'anima stessa?
- Protarco* Certamente.
- Socrate* E non troveremo che sono doloricolmi di piaceri irresistibili? [...] E che altresì nei lutti e nei desideri i piaceri sono mescolati ai dolori? [...] Ti ricordi degli spettacoli tragici, quando si piange e si prova nello stesso tempo piacere (ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι)?
- Protarco* E come no?
- Socrate* Nei lutti e nelle tragedie e nelle commedie, e non solo nelle rappresentazioni teatrali, ma anche in tutta la tragedia e la commedia della vita, dolori e piaceri sono mescolati insieme (μείζεις λύπης τε καὶ ἡδονῆς).⁴⁹

48. Platone, *Simposio* 223d 6-9; il passo è richiamato da Casolari-Sonders 2023, p. 34 (con bibliografia sul tema).

49. Platone, *Filebo* 47c-48a (la traduzione è di chi scrive).

L'analisi dell'impatto di questa *mixis* di emozioni sugli spettatori porterà Platone a stigmatizzare la pericolosità dell'arte drammatica, in particolare dell'arte tragica, in quanto capace di indurre negli animi uno stato di eccitazione delle passioni che può sfogare in una ingovernabile frenesia. Ma possiamo con buone ragioni ipotizzare che il dottissimo Poliziano conoscesse anche la risposta di Aristotele all'analisi di Platone sul sommovimento emotivo che certi spettacoli possono provocare:

Quanto alla distinzione, fatta da alcuni filosofi, tra melodie aventi un contenuto morale, quelle stimolanti all'azione e quelle suscitatrici di entusiasmo e come in esatta corrispondenza alla natura di ciascuna vengono classificate le armonie, noi diciamo che la musica non va praticata per un unico tipo di beneficio che da essa può derivare, ma per usi molteplici, poiché può servire per l'educazione e per la catarsi (ora ne facciamo cenno, ma ne parleremo più estesamente nella *Poetica*) e in terzo luogo per il riposo, il sollevamento dell'animo e la sospensione dalle tensioni (πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἄνεσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν). Da tutte queste considerazioni evidentemente risulta che bisogna far uso di tutte le armonie, ma non di tutte allo stesso modo, impiegando per l'educazione quelle che hanno un maggiore contenuto morale, per l'ascolto di musiche eseguite da altri quelle che incitano all'azione o ispirano l'entusiasmo. [...] E così hanno un effetto maggiore su chi è più portato alla pietà o alla paura e che in generale è più portato al pathos, queste emozioni come pietà, paura ed entusiasmo, ciascuno per quanto colpisce il suo animo, ma a tutti procurano una catartica leggerezza insieme al piacere (καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς).⁵⁰

Aristotele, nel riconoscere la validità della diagnosi platonica sull'eccitazione delle passioni che l'esperienza artistica induce, rilanciava sostenendo che proprio quella 'mescolanza', quel senso di 'confusione' sono gli stati prodromici alla catarsi e all'alleggerimento dell'anima.⁵¹ Poliziano nel sottolineare che la poesia satirica "ilaritatem luctibus admiscet" (così nel commento a Stazio) ovvero che "hilaritatem lacrymis admiscebat" (così nella *Praelectio* a Persio) sposa l'idea che l'eccitazione delle passioni e la mescolanza di riso e di pianto, di sentimento di lutto e sentimento di gioia, siano il giusto viatico per passare "a luctu in gaudium", "ab eiulatu in laetitiam". Contro l'ideologia platonica che nella *politeia* ideale ammetteva le arti soltanto in forza della loro funzione pedagogica, e ne censurava gli effetti quando "fanno rimescolare l'anima" facendo deragliare gli spettatori/cittadini dai binari certi del governo delle proprie passioni, l'aristotelico Poliziano pare invece nutrire una grande fiducia nell'effetto beneficamente

50. Aristotele, *Politica*, 1341b 32-1342a 16 (la traduzione è di chi scrive).

51. Per il dibattito a distanza tra Aristotele e Platone sulla questione dell'eccitazione, e del temperamento, delle passioni che si riverbera fino ai testi del tardo neo-platonismo, credo possa essere ancora utile rimandare al mio Centanni 1995.

catartico del rimescolamento emotivo che l'opera teatrale può suscitare. Pertanto, all'interno di queste coordinate, Poliziano applica la poetica aristotelica non tanto al fine della realizzazione di una sua singola opera teatrale, quanto piuttosto come quadro di riferimento per la teorizzazione del rilancio del genere della "fabula satyrica" che, a suo giudizio, ha proprio questo obiettivo: suscitare alternativamente passioni opposte e, passando dal dolore alla gioia, finire *in laetitiam*. In questa cornice teorica si iscrive il progetto sperimentale dell'*Orfeo*.

In un recente contributo sul tema, Federica Casolari-Sonders ha richiamato un passaggio illuminante ai fini di questa ricostruzione. Si tratta del passo di un commento alla *Poetica* pubblicato nel 1536 a Venezia da Alessandro Pazzi de' Medici:

È da notare quella ingenua similitudine di Flacco, per la quale elegantemente dimostra in che modo si mescoli la severità tragica con la licentia satyrica; là ove comprender si può tal poema, quantunque festivo, ritenere il nome di tragedia [...], assomigliando la vera tragedia a una leggiadra donna che, have(n)do passato in maggior parte il fior della età, essendo in qualche solemne festa invitata a danzare, alquanto vergognosamente, anchor che ciò comandato le sia, danza. Questo poema, il quale gli antichi così Greci come Latini chiamarono et mimo et satyro [...], saria non dimeno al tutto perso, se in Euripide non si trovasse di questa specie il Cyclope, da lui proprio composto.⁵²

Nell'icastica immagine oraziana richiamata dall'editore e commentatore cinquecentesco della *Poetica*, Tragedia figura come una matura signora che, invitata a ballare a una festa si sente impacciata ma infine, pur a disagio, cede e si mette a danzare con i "lascivi satiri".⁵³ Tragedia "tirata in ballo", costretta a danzare in una festa.

5. Il mito di Orfeo: la scelta del tema

Ma perché la scelta di un mito come questo, specie se l'occasione è – come chi scrive crede sia – una festa di promessa nuziale? La prima risposta, dunque, sta nell'intenzione programmaticamente erudita, che pare chiara considerando nel suo insieme il campo di ricerca a cui il poeta si dedica in quel torno d'anni, di cogliere l'occasione di una committenza particolare per lavorare al rilancio di quello che Poliziano ritiene essere il genere della *fabula satyrica* all'antica che, lui crede essere,⁵⁴ una "tragedia" ma 'a lieto

52. Casolari-Sonders 2023, pp. 5-ss. Il passaggio che riporto nel testo è citato e commentato a p. 6.

53. Orazio, *Ars poetica*, vv. 231-233: "Effutire leves indigna Tragoedia versus, / Ut festis matrona moveri iussa diebus, / Intererit Satyris paulum pudibunda protervis": v. Casolari-Sonders 2023, pp. 6-ss. con articolato commento e bibliografia.

54. Sul punto, vedi *infra*, paragrafo 4.

fine'. In questo senso è importante evidenziare che tra i materiali antichi che il poeta usa per comporre l'opera ci sono certo le fonti del mito – non solo Ovidio ma anche Virgilio,⁵⁵ Nonno⁵⁶ e le *Baccanti* di Euripide, tra le altre; ma, come abbiamo visto, in sottotraccia, come telaio erudito della composizione dell'*Orfeo*, c'è la trattatistica antica sulla tragedia e sul dramma satiresco, in *primis* la Poetica di Aristotele.⁵⁷

Si tratta di un vero e proprio processo di riattivazione sia del mito sia dei generi teatrali antichi:

Il continuo processo di elaborazione delle fonti non implica solo una tecnica abilissima di scomposizione e ricomposizione, ma crea, nel contesto della favola e del nuovo mito, una figura emblematica, modello 'visivo' o illustrazione didascalica, punto di riferimento per discorsi, allusioni, descrizioni e variazioni successive, figura che, se rientra nel problema pittorico della poesia del Poliziano.⁵⁸

Una seconda domanda discende direttamente dalla risposta alla prima questione che si pone sulla data e il luogo in cui la *fabula* di Poliziano fu concepita e messa in scena: se si tratta di una festa, e se la festa (prima o seconda) in cui l'*Orfeo* fu rappresentato era festa per un patto nuziale, perché scegliere quel mito? Perché scegliere il racconto di un amore che ha un primo punto di svolta (infelice) con la morte della sposa Euridice; un secondo snodo della storia (che avrebbe potuto essere felice, ma risulterà infelice al quadrato) che coincide con lo sguardo fatale con cui Orfeo perde un'altra volta l'amata; un terzo (infelicissimo e feroce) esito che si conclude con lo sbranamento del corpo di Orfeo da parte delle menadi? La storia del musico e poeta, capace di incantare bestie e divinità infero con la malia della sua arte, circolava negli ambienti umanistici della Firenze medicea, e aveva

55. Virgilio *Egl.* IV 453-527, Ovid., *Met.* X, 1-85, XI, 1-84. Antonia Tissoni Benvenuti ha riscontrato sui manoscritti di Virgilio e Ovidio che risulta fossero in possesso del Poliziano i *marginalia* in cui Angelo stigmatizza i punti salienti e individua, con sprazzi di strepitosa competenza letteraria e, a tratti, di miracolosa *divinatio*, i testi greci ai cui si ispirano i poeti augustei: Tissoni Benvenuti [1986] 2000, pp. 104-ss.

56. Di Nonno, Poliziano possiede un manoscritto: vedi Resta 1978, pp. 1121-1123, e Belinzoni 1987, p. 76. Sulla responsabilità di Poliziano per la riscoperta di Nonno, vedi Pontani 1983, p. 353.

57. Val la pena qui di ricordare che Poliziano è il primo autore dell'età moderna che citi la *Poetica* di Aristotele (anche se Ermolao Barbaro rivendicherà il primato): si vedano Branca 1983 che dedica il capitolo I al tema della scoperta della *Poetica*; Tissoni Benvenuti [1986] 2000, p. 85; Bettinzoli 1987, p. 64, in particolare la nota 21 sulla circolazione della *Poetica*. Poliziano cita la *Poetica* nel corso sull'*Andria* del 1484/1485 e certo l'ha a portata di mano perché il suo maestro di greco, Andronico Callisto, ne ha una sua edizione (probabilmente a uso 'scolastico' e personale) da lui manoscritta nel Par. gr. 2038 (sull'importanza del manoscritto e su Andronico Callisto 'editore' della *Poetica*, rimando a Centanni 1985a, 1985b, 1986). Sull'importanza nella composizione dell'*Orfeo* della teorizzazione aristotelica sulla genesi della tragedia e sulla catarsi, v. *infra*, paragrafo 4.

58. Doglio 1977, p. 156.

fortuna anche in forza delle sue valenze simboliche, che si prestavano a più o meno sofisticate letture allegoriche,⁵⁹ nonché per la prima e immediata suggestione che chiama ogni poeta e intellettuale all'autoidentificazione con il mitico cantore di Tracia come figura dell'artista per eccellenza. Tutti potenziali presenti nella struttura del mito e della figura di Orfeo, pronti a essere evocati e attivati a seconda della funzione; ma se il contesto era una festa, e una festa nuziale, quale poteva essere la funzione di fare accadere, prima o durante il banchetto, la tragica storia di Orfeo?

Una prima risposta risiede in una caratteristica del repertorio della tradizione classica: la scarsità di storie d'amore eterosessuali a due che fossero utilizzabili in componimenti poetici composti per le nozze, ma anche come soggetti per cassoni nuziali o per altre opere commissionate come doni o come dote nuziale (spalliere, ceramiche, o arazzi): Piramo e Tisbe, Cefalo e Procri,⁶⁰ Teti e Peleo, Lucrezia e Bruto (di grande successo, anche per la valenza politica del mitema), Alessandro e Rossane, Orfeo ed Euridice e poco altro. Da includere nel repertorio è anche il mito di Medea e Giasone, ma solo per la prima puntata della storia, la parte in cui Amore trionfa, Medea aiuta Giasone, lascia la casa del padre e poi con lui si imbarca sulla nave Argo per affrontare con lo sposo nuove avventure. E, anche, la storia di Elena e Paride, ma trattata in modo che la figura di Menelao passi del tutto in secondo piano, rispetto ai due nuovi 'sposi' che partono da Micene per il nuovo destino delle nozze a Troia. Tutte storie tirate dal repertorio classico da poeti e da artisti, e adattate, per taglio dell'episodio e per schema iconografico, in modo selettivo e funzionale all'occasione, al fine di rappresentare gli sposi e il loro amore fino e oltre la morte, sublimando il loro profilo in figure mitiche; fino a mimare in vesti mitiche il rito della *domunductio*, lo stesso corteo che conduce la fanciulla dalla sua casa natale alla casa dello sposo.⁶¹

All'istanza di una rappresentazione esemplare in chiave mitica dei protagonisti e della stessa cerimonia nuziale, si aggiunge l'intento parenetico che ha come tema centrale l'educazione alla vita coniugale dei giovani sposi: per illustrare le virtù d'amore – fedeltà, discrezione, umiltà, disinteresse, generosità, devozione, fermezza – che la donna o entrambi gli sposi sono tenuti a praticare; per ammonire l'uomo, o entrambi gli sposi, a stare in guar-

59. Una sintesi della diffusione del mito di Orfeo nell'ambiente fiorentino del Poliziano è in Miziolek 2009, in particolare le pp. 127-129. Casaccia 2021, p. 54: "Vero è in ogni caso che il mito di Orfeo circolava già, anche al fine di interpretazioni strumentalizzanti, negli ambienti neoplatonici ficiniani frequentati dal giovane Angelo. L'interesse per il mito di Orfeo da parte di Marsilio Ficino, uno dei personaggi più influenti della Firenze di quegli anni, è testimoniato prestissimo dalla traduzione di un inno orfico inviata al suo mecenate, Cosimo de' Medici, e datata al 1462-64".

60. Sul tema della scelta delle *fabulae* adatte a contesti nuziali, e in particolare sul *Cefalo e Procri* di Niccolò da Correggio, rimando a Centanni 2007.

61. Sui rituali di nozze quattrocenteschi, con particolare riferimento ai cassoni nuziali, si veda Sebreghondi 2010, con bibliografia.

dia dai vizi e dalle derive violente dell'amore (gelosia, sospetto, possessività, ira, asprezza di cuore). E non essendo molte le storie antiche che si prestano a essere declinate nel senso dell'esempio e del monito, il repertorio si amplia dall'antico a soggetti più recenti, tratti soprattutto dal *Decameron*: è il caso, ad esempio, della storia fantasmatica e feroce di Nastagio degli Onesti, che termina con il banchetto festoso per le nozze tra Nastagio e la giovane Traversari (*Decameron* V, 8);⁶² ed è il caso della crudelissima novella di Griselda che, dopo la fine delle torture che il marchese di Saluzzo infligge alla malcapitata sposa, finisce – è bene ricordarlo – con una “maravigliosa festa” (X, 10).

Il catalogo dei miti utilizzabili nel contesto di feste nuziali, la selezione e il taglio delle storie sono ancora tutti da censire, e sarà uno studio da fare avvalendosi di strumenti ermeneutici di precisione, capaci di cogliere il significato iconologico contestuale del mitema.⁶³ Per tornare al mito di Orfeo, dobbiamo a Bodo Guthmüller una ricognizione delle presenze della storia in diverse opere dell'ultimo ventennio del Quattrocento: l'esito di quella rassegna è che, rispetto alle altre valenze che il mito ha in sé, negli anni che ci interessano Orfeo e Euridice sono considerati la coppia esemplare di fedeltà assoluta, e di un amore “mutuo e verace”.⁶⁴ Un solo esempio – *Le nozze di Psiche e Cupidine* di Galeotto Caretto, opera datata al 1502, si concludono con questi versi:

Ne già mai fien separati / [...] / L'un all'altro fidel sia / cum tal voglia e fantasia
/ come Euridice e Orfeo / Iò, hymen hymen hymeneo.⁶⁵

Questa è la valenza del mito di Orfeo e Euridice prevalente alla fine del XV secolo, specialmente per la scelta e la funzionalizzazione della storia in contesto nuziale. Un appassionato, autentico, amore che, a dispetto del canone dell'“amore in occidente”, è un amore coniugale, ma su cui incombe la minaccia della morte.⁶⁶ La sposa – anche la sposa amatissima come Euridice – può morire, molto spesso muore e non già per il veleno del serpente. Morivano continuamente le giovani spose e morivano di parto: soltanto per citare personaggi di alto lignaggio e di spiccata visibilità sociale su cui abbiamo molte informazioni, si pensi a Margherita Gonzaga moglie di Leonello d'Este, morta di parto a 21 anni nel 1439; a Giovanna Tornabuoni, moglie di Lorenzo Tornabuoni, morta di parto a 19 anni nel

62. Sull'uso parenetico della storia di Nastagio, agevolato dalla stessa struttura narrativa della novella nel *Decameron*, che Botticelli riprende sia nelle quattro tavole per le nozze Pucci-Bini, sia nel fondale della *Calunnia di Apelle*, abbiamo scritto in Agnoletto, Centanni 2023, pp. 105-111 e 237.

63. Il testo di riferimento sul tema resta a oggi l'importante lavoro di Jerzy Miziolek sui soggetti classici sui cassoni (Miziolek 1996).

64. Guthmüller 1997, pp. 155-ss.

65. Citato in Guthmüller 1997, p. 157.

66. Sull'“Orfeo amante” vedi Casaccia 2024b, pp. 123-124.

1488 – casi illustri che servono a illuminare le molte storie delle altre loro, anonime, sorelle, la massa di donne ignote, sacrificate sul letto di puerpere in un rito collettivo della fecondità in cui l'alto tasso di morti per parto è considerato come un destino normalmente accettato in quanto inevitabile.⁶⁷ Lo sposo, pertanto, deve essere educato a questa – probabilissima – evenienza, e preparato a fare una giusta elaborazione del lutto: in questo senso si può dire che la *Fabula di Orfeo* entra perfettamente nel repertorio perché fa parte di una “pedagogia dell'amore” secondo la quale lo sposo va istruito:⁶⁸ funziona come uno *speculum principis* preventivo, che ha per oggetto non il riflesso delle virtù e la descrizione di come il principe deve esercitarle, ma l'esempio mitico proposto in chiave parenetica, come esempio da non imitare.

Ma nell'intreccio che Poliziano intesse per la sua *Fabula di Orfeo* – nell'evidenza che conferisce ad alcuni dettagli, nella stessa drammaturgia imposta sul materiale del mito e, soprattutto, nella coloritura del finale della storia – permane il sentore che intervengano anche istanze ulteriori, meno generiche rispetto al mito edificante dell'amore nonostante e oltre la morte.

In particolare, quando l'amata è perduta, la seconda volta e per sempre, la conversione dell'Orfeo di Poliziano alla “primavera del sexo migliore / quando son tutti leggiadretti e snelli”⁶⁹ forse non risponde, soltanto, all'intenzione dell'autore di richiamare, da erudito e da cultore delle pratiche di vita degli antichi, la matrice classica dell'omoerotismo sublimato dall'*authoritas* del mito greco⁷⁰: l'intenzione pare essere meno generica e astratta.

Certo è che il mito di *Orfeo* a primo acchito non si presenta proprio né come la storia giusta per una festa di matrimonio, né come uno spettacolo per bambini (quali erano Isabella e lo stesso Francesco nel 1480), ma poteva essere piuttosto indirizzato all'adolescente Gonzaga, a fini come sempre augurali ma anche soprattutto didattici su come doveva comportarsi uno sposo (troppo) innamorato della sua sposa. Di più, la scelta della *fabula* può rispondere a una ragione più puntuale e personalizzata – un monito preciso nei confronti del giovanissimo Francesco.

67. Sul tema della morte per parto nel Rinascimento, sul quale scarseggiano studi sistematici di storia della medicina e di storia sociale, nonché dati numerici attendibili (che sarebbero probabilmente recuperabili, almeno nei dati essenziali, dalle anagrafi parrocchiali), si vedano gli importanti studi di Ottavia Niccoli, per tutti Niccoli 2006.

68. Tateo 1990, p. 184.

69. *Orfeo*, vv. 270-271. La fonte per la variante del mito che prevede la conversione di Orfeo all'omosessualità è Ovidio, *Metamorfosi* X, 83 così annotato dallo stesso Poliziano: “pueros amandi auctor Thracibus Orpheus”.

70. Casaccia 2021, p. 58: “[...] La critica ‘attribuzionista’ – quella cioè che nella *fabula* ha tentato di vedere di volta in volta contenuti ideologicamente o eticamente impegnati – ha spesso fatto ricorso al motivo (personale) dell'omosessualità. Tuttavia [...] ha poco senso vedere nella *fabula* una difesa dell'omosessualità”: Casaccia 2024b, p. 134 torna sul tema ricordando le punizioni del tempo previste per i sodomiti.

Molte e diverse sono le fonti che testimoniano di come, almeno a partire dal 1487, Francesco avesse una particolare inclinazione per gli amori omosessuali.⁷¹ In questo senso l'adozione della *fabula* di Orfeo come soggetto della festa per la promessa nuziale del giovane Francesco poteva avere un senso più mirato e preciso. Un doppio monito rivolto al futuro sposo: la raccomandazione a non cedere alla deriva depressiva del lutto, nel caso (molto probabile) della morte della giovane sposa; l'ammonimento a non rinunciare, qualsiasi cosa potesse avvenire, all'amore "naturale", pena la vendetta delle menadi in rappresentanza di tutte le donne offese dal disprezzo per il genere femminile. Un monito che si può ipotizzare fosse non già generico, ma mirato e personalizzato sul profilo dell'ancora quindicenne Francesco, il quale forse già nell'età dell'adolescenza aveva mostrato inclinazione per quel "vizio di sodomia" che come attestano fonti autorevoli, il Gonzaga praticherà con passione per tutto il corso della sua vita e di cui, in parallelo e contestualmente rispetto ad amori e amazzini femminili, "molto se delectava".

Se ha ragione Piermario Vescovo e la *fabula* altro non è che una "allegorizzazione della vita in 'posa' mitologica" ovvero, la celebrazione "di un evento di cui rappresenta la traduzione allegorica",⁷² quale allegoria migliore di questa? Quale altra figura mitologica poteva essere scelta che sia più adatta di Orfeo a rappresentare allegoricamente l'esempio negativo e insieme il monito del mito, per mettere in guardia il giovane rampollo Gonzaga? Quanto a Eleonora e alla piccola Isabella, paradossalmente, la *fabula* con il suo finale feroce e sanguinoso, potrebbe aver avuto l'effetto non già di spaventarle ma di rassicurare piuttosto le signore estensi (e lo

71. Le fonti sono varie: si ricordano soprattutto i diversi episodi nei *Diarii* di Marin Sanudo e in varie fonti del tempo, in cui sono ricordate le inclinazioni omosessuali di Francesco (sul tema vedi il sempre prezioso Luzio 1888). Nei *Diari* di Girolamo Priuli si trovano queste note relative al periodo di prigionia di Francesco nei Piombi veneziani, "Et per non partirme da questa materia, avendo dicto assai di questo Signor impregonato, quantunque non sia al proposito ne e etiam chossa degna da descrivere in questi nostri libri, et *sum* certo grandemente sarò riprexo dali mei sapientissimi et degni lectori, *nihil minus* li dimando perdonò e voglio satisfare lo animo mio in queste poche parole et descrivere che, atrovandossi questo grande inimico del nome veneto, il Marchese di Mantova, in pregione, *ut supra*, li vene da Mantova uno suo servitor favorito ne l'abhominabile vizio di sodomia, del qual molto se delectava, per parlare et conversare *cum* questo Signore, et avendo suplicato la Signoria Veneta de poter parlare et visitare il suo Signore, benignamente li fu concesso lincentia, *cum* conditione *tamen* che li guardiani veneti cittadini fusserno prexenti et auscultanti, aziochè non tractassenno et dicessenno qualche chossa in preiudictio del Stato Veneto et per la liberactione sua, et come a simili presonieri he consueto di fare"; e più avanti a proposito delle discussioni in Vaticano sulla cattura di Francesco da parte dei Veneziani "questo Marchexe Mantoanno hera persona di pochissima prudentia, et tanto sbaragiosso et cum tanto animo et chorre, che '1 non prevedeva li pericoli, che li potesse intravvenire; posteci hera vitiosissimo in ogni genere et sodomita et faseva ogni male, *et ideo propter peccata adveniunt adversa*", in Priuli, *Diari*, ed. Cessi, pp. 223 e 237.

72. Vescovo 2013, pp. 641 e 643.

stesso Ercole al quale presto Francesco sarebbe presentato)⁷³ sul fatto che il ragazzo poteva aver ben capito l'antifona.

6. Un dramma in tre sezioni e il finale come catarsi e festa dionisiaca

Le fonti antiche da cui Poliziano trae materiali per la sua opera sono solo un punto di partenza dato che la scrittura drammaturgica della *fabula* è invenzione tutta nuova e originale.

L'*Orfeo* infatti si divide "in partes tres", e nella scansione paratattica in tre sezioni omogenee per estensione è misurabile

[...] un sostanziale equilibrio tra le tre parti: prologo di Mercurio, 16 versi; prima parte (Aristeo) 124 versi; seconda parte (Orfeo e Euridice) 104 versi; terza parte (assassinio di Orfeo) 96 versi.⁷⁴

Per questa regolarità di misure e di proporzioni, le tre parti sembrano – nota Branca – "quasi pannelli di un fregio mantegnesco".⁷⁵ Ma la paratassi che collega i tre episodi mina la gerarchia dei motivi mitografici che caratterizzano il mito del cantore di Tracia. Però, nell'opera di Poliziano le tre sezioni appaiono non perfettamente fuse e "sincronizzate"⁷⁶ e, soprattutto, non sono congruenti rispetto ai punti forti della narrazione tradizionale del mito. Nelle fonti letterarie e iconografiche, i due momenti salienti della storia di Orfeo e Euridice sono: il primo, la prova dell'arte di Orfeo che, in forza della sua abilità di domare le fiere feroci, riesce ad ammansire l'animo spietato dei sovrani dell'Ade; il secondo è la scena del fallito recupero di Euridice dall'Ade. Il focus e gli snodi drammaturgici delle tre sezioni dell'opera poliziana sono:

- La tentazione, da rifuggire, dell'amore extraconiugale, tentazioni mortifere non solo per Euridice ma anche per il goffo e inadeguato aspirante amante Aristeo, che per il suo "stolto amore" provoca la morte dell'amata (e per punizione muore simbolicamente egli stesso, come *persona dramatis*, in coincidenza della morte di Euridice);
- Il trionfo della potenza d'Amore che *omnia vicit*: nella versione di Poliziano è l'amore ardente di Orfeo, e non la seduzione della sua musica, che persuade Proserpina e il duro Plutone;
- La cattiva elaborazione del lutto da parte di Orfeo e il monito mitico a quel che *non* deve fare lo sposo in caso di morte della sposa (rivolgersi

73. Così sappiamo dalla seconda *historiola* dell'Ariosto: vedi *supra*, p. 90 e nota 9.

74. Cinquegrani 2023, p. 209. Sui "tempi" dell'*Orfeo* di Poliziano e sullo scarto della composizione di Poliziano rispetto a Ovidio vedi anche Casaccia 2024b, pp. 124-128.

75. Branca 1983, p. 64

76. Bettinzoli 1987, p. 109.

alla “primavera del *sexo migliore*”). Il rito sacrificale del protagonista che ha tradito non già la sposa (ormai definitivamente perduta) ma la ‘giusta’ vocazione al matrimonio eterosessuale, che deve essere perseguito sempre, anche in caso di perdita della sposa amata.

Se nelle versioni mitografiche antiche è la seduzione della musica che induce gli dei dell’Ade a liberare Euridice, nell’*Orfeo* la scena della miracolosa conversione degli dei, solitamente spietati, è molto poco valorizzata e risulta anzi limitata e sacrificata nell’economia della composizione. E una volta che Orfeo ha fallito per eccesso di amore la prova non già della potenza della sua arte ma della stessa potenza d’amore che su tutto trionfa, la svolta drammaturgica punta sul fatto che il cantore ripudia la “teda legittima”: si rifiuta in altre parole a un nuovo amore e matrimonio che sarebbe – dovrebbe essere – la scelta naturale di vita per un giovane uomo rimasto vedovo. L’improvvisa conversione di Orfeo all’amore omosessuale – scelta frivola in quanto l’amore del “*sexo migliore*” è inteso come *facilior* rispetto all’impegno del fruttifero amore eterosessuale – è una libera rielaborazione del mito su cui Poliziano insiste per stigmatizzare l’incapacità del poeta/spirito amante di elaborare il lutto per la morte dell’amata. Quella di Orfeo viene presentata come una scelta frivola e facile e, se letta più in profondità, è anche un trionfo macabro della sterilità e della morte che prelude – che chiama e inevitabilmente pretende – il finale dello *sparagmos*. Ed è così che nell’*Orfeo* tutto scivola, rovinosamente e precipitosamente, verso il finale dell’orgia mortifera delle Baccanti, declinata in modo particolarmente feroce, con una potenza e un significato sconosciuti alle fonti antiche.

Ma il finale dell’*Orfeo* segna anche la catarsi dall’accidia – che è il mal saturnino che affligge, come ‘malattia professionale’, l’intellettuale e il poeta: la risposta all’accidia del lutto è “il furore malinconico” delle Baccanti.⁷⁷ C’è una malinconia – entusiastica e orgiastica – nello *sparagmos* delle Baccanti. E cos’altro è Dioniso? Come finisce l’orgia dionisiaca nella tragedia euripidea, che Poliziano ben conosceva? È la festa – necessariamente feroce e sanguinosa – della vita.

77. Nota Alessandro Cinquegrani collegando l’accidia di Orfeo e il “furore malinconico” delle Baccanti alla “maninconia” dello stesso Poliziano: “Il sottotesto che oppone il furore malinconico delle Baccanti all’accidia per il lutto di Orfeo non è facilmente visibile nel testo ma appare significativo quando l’autore scrive nella sua dedica a Carlo Canale, ovvero che l’opera è ‘più tosto a dargli maninconia che allegrezza’” (Cinquegrani 2023, p. 202). Già Doglio 1977, p. 160, enfatizzando il richiamo alla ‘maninconia’ nella epistola dedicatoria, notava come il primo “melodramma rinascimentale” nasce “all’insegna della malinconia”.

7. Il lieto fine è la festa

La “fabula satyrica”, secondo quanto teorizza Poliziano, deve “finire bene”: *vertere seria ludo*, la materia luttuosa deve virare verso l'allegria e la gioia. In questo senso la terribile fine del cantore tracio è scelta da Poliziano per il suo *Orfeo* come esempio eccellente di come una storia potenzialmente tragica possa finire in una festa. Ma qual è il lieto fine?⁷⁸

In una recente, illuminante, lettura dell'*Orfeo*, ben fondata su una prospettiva ermeneutica di forte impianto simbolico, Alessandro Cinquegrani afferma: “L'atroce assassinio di Orfeo si configura come un lieto fine e non come una tragedia”.⁷⁹ E già scriveva Bodo Guthmüller:

Se Orfeo viene punito come nemico del matrimonio, questo fine non ha nulla di tragico, può al contrario essere inteso come la vittoria di una buona causa ed essere festeggiata in modo adeguato.⁸⁰

A ben vedere il crudele *sparagmos* che le menadi compiono sul corpo di Orfeo non è il finale, ma solo il penultimo atto del dramma. È la festa, di fatto, il vero ‘lieto fine’ della *fabula*: nel caso dell'*Orfeo* la festa per il patto nuziale Este-Gonzaga.

La messa in scena della *fabula* richiede una scenografia minima: lo spazio in cui l'*Orfeo* fu rappresentato era, con tutta probabilità, la stessa sala in cui si teneva il banchetto. Ed è soltanto nel contesto della festa “nella calcolata progressione delle sorprese visive che accompagnavano le entrate delle vivande e degli scalchi, tra gli apparati di stoffe preziose e di arazzi, di insegne araldiche, e le credenze luccicanti di argenti e maioliche multicolori” che la *fabula* poteva essere concepita, realizzata e messa in scena.⁸¹

78. Una sintesi delle diverse opinioni a proposito del ‘finale lieto’ dell'*Orfeo* è in Göddertz 2007, pp. 19-21.

79. Cinquegrani 2023, p. 201. Sulla stessa linea Casaccia 2021, p. 59: “È una morte [...] esagerata, splatter, profana quella con cui si chiude un'opera che, come la tradizione delle rappresentazioni conviviali imponeva, era destinata a rallegrare i invitati. Un'opera che voleva celebrare così, nella parodia di un mito completamente sfigurato, un'occasione lieta”. Stefano Carrai, che propone un'ambientazione fiorentina dell'*Orfeo* (fino a identificare i caratteri della *fabula* con i personaggi della Firenze del tempo), mette in relazione il finale con alcune ballate ‘festose’ del Poliziano: vedi Poliziano, *Stanze*, ed. Carrai, pp. 14-15; Carrai 1990, pp. 97-98.

80. Guthmüller 1997, p. 159. Guthmüller ha pagine importanti sull'impossibilità di legare l'*Orfeo* dal contesto della festa e sul senso della scelta di questo mito i cui singoli elementi non sono separabili dalle fasi della festa (Guthmüller 1997, p. 146). Importante anche la critica di Guthmüller contro le chiavi interpretative eccessivamente filosofiche o troppo mirate a riconoscere la genealogia del genere (nel mirino è Branca e la sua ipotesi di una suggestione delle momarie veneziane).

81. Pirrotta 1975², p. 13.

Attori, cantori e figuranti⁸² si muovono tra i tavoli del banchetto e il finale che sfoga il lutto *in laetitiam*, coincide con il canto delle Baccanti che invitano i convitati a darsi all'ebbrezza.⁸³ Nelle ultime battute del dramma le Baccanti, che irrompono in scena con in mano “cimbali e tamburelli tradizionalmente associati alla danza bacchica” fanno festa con la ‘canzone a ballo’.⁸⁴ All'interno dell'allestimento del simposio-spettacolo in cui l'opera trova il suo spazio,⁸⁵ le Baccanti istruiscono la regia della bevuta finale, rivolgendosi direttamente agli ospiti nel mentre che distribuiscono il vino, pronte a colmare “il corno” appena rimane vuoto:

Chi vuol bere, chi vuol bere, / venga a bere, venga qui. / [...] / Gli è del vino ancor per ti, / lascia bere inprima a me. / Io ho vòto già il mio corno: / damm' un po' 'l bottazzo qua! / Ognun corra 'n za e in là / come vede fare a me. / Ognun segua, Bacco, te! / Bacco, Bacco, euoè!

Se nella didascalia che apre il dramma Mercurio è presentato come “annunziatore della festa”,⁸⁶ il canto finale, la catarsi dell'ebbrezza dionisiaca che alleggerisce i cuori, sigla il passaggio dalla performance al simposio. La *Fabula di Orfeo* è parte della festa: è, nella sua interezza, una sorta di ‘intermezzo’ incluso nel banchetto. E il canto delle Baccanti che fanno festa con la testa di Orfeo, e così introducono al simposio, altro non è – per dirla con Piermario Vescovo – che “l'inizio della ripresa della festa”.⁸⁷

82. Sull'ipotesi che il mitico cantore fosse interpretato da Baccio Ugolini, lo “storico performer” che aveva già vestito i panni di Orfeo al “banchetto romano” allestito nel 1473 per il passaggio in città di Eleonora d'Aragona, nel suo viaggio da Napoli a Ferrara per andare in sposa a Ercole I, vedi Casaccia 2024b, pp. 121-122 e 130-ss.

83. Casaccia 2021, pp. 60-61: “Se si guarda al finale della fabula, con il vernacolare bacchanale del terzo e ultimo tempo, bacchanale che non avrebbe risparmiato neanche i convitati al banchetto, ecco che allora si può iniziare a pensare che, cercando di favorire l'immersione dello spettatore nel mito, con il suo *Orfeo* Poliziano abbia tentato a un tempo di fondere assieme *luctus* ed *ebrezza*, decoro e licenza, e più in generale di mediare tra cultura fiorentina e padana”.

84. Sull'esecuzione del Canto delle Baccanti come canzone a ballo, vedi Pirrotta [1969] 1975, pp. 21-ss.

85. Mutuo l'espressione “banchetto-spettacolo” da Casaccia 2021, p. 59.

86. Sul fatto che Mercurio apre annunciando la “festa”, prendo spunto da Casaccia 2024b, pp. 124-125 e dalle importanti illuminazioni sul tema esito del Seminario di ricerca sulla *Fabula di Orfeo*, organizzato a Padova il 7 ottobre 2025, dal Centro studi Sirio dell'Università di Padova in collaborazione con il centro studi classicA Iuav, che ha visto la partecipazione di Michele Casaccia, Monica Centanni, Alessandro Metlica, Paola Ventrone, Piermario Vescovo.

87. Vescovo 2013, p. 645.

“El dire tuta la fabula saria molto longo”. Maggio 1493.
Festa mitologica per Beatrice d’Este a Venezia

Giulia Zanon

1. Il ricevimento di Beatrice d’Este

Nel maggio del 1493 Beatrice d’Este, moglie di Ludovico Sforza, il Moro, Signore di Milano, è a Venezia per una delicata missione diplomatica. L’obiettivo ufficiale è quello di consolidare i buoni rapporti tra gli Sforza e la Serenissima a seguito della formazione, il 25 aprile di quell’anno, della lega che unisce Milano, il papa, Venezia, Siena, Ferrara e Mantova,¹ seguita il 29 aprile dall’alleanza con Carlo VIII, re di Francia: un trattato che avrebbe dovuto aprire al sovrano francese le porte d’Italia.² Il vero scopo della missione è tuttavia più complesso: Beatrice viene incaricata di presentare al Consiglio veneziano l’accordo siglato dal marito con il re di Francia e di riferire anche sulle trattative che Ludovico sta conducendo con l’imperatore, Massimiliano I d’Asburgo, per ottenere il ducato di Milano. La visita di Beatrice è, dunque, un modo per ottenere implicitamente l’approvazione di Venezia per il potere usurpato dal Moro.³

Il viaggio inizia a Ferrara: il 18 maggio 1493 Beatrice fa il suo ingresso in città, accolta da una folla festante che riempie le strade, adornate da frasche e tappeti; la città si anima di palii, giostre, duelli, banchetti e rappresentazioni teatrali che celebrano l’arrivo della Signora di Milano.⁴ La Serenissima invia ambasciatori a Ferrara nel tentativo di convincere Ludovico, che aveva fin qui accompagnato il viaggio della moglie, a unirsi alla delegazione e recarsi anch’egli a Venezia. Tuttavia, Ludovico declina l’invito: nel momento critico delle trattative con il re e l’imperatore, la sua presenza a Venezia avrebbe potuto sollevare questioni scomode. Il Moro è sicuro della sua decisione di affidare alla moglie Beatrice il compito di guidare la delegazione: una scelta strategicamente migliore che avrebbe disarmato eventuali sospetti e fatto apparire il viaggio come una visita

1. Motta 1886, p. 386.

2. Luzio, Renier 1890, p. 71.

3. Cipolla 1881, p. 680.

4. “Adi XVIII, et era di sabato, il signore Ludovico Sforza con madona Beatrice, fiola del ducha Hercole, sua consorte, et con uno suo nepote chiamato messer Hermes et altri signori, fece la intrada dentro da Ferrara et heveano 50 muli cargi e la sua doxixia. [...] Et intròno per lo ponte de Castel Tealto et vèno in Piazza et da par tuto era frasche et tapedi: et non se sentea altro che cridare: Moro, Moro”. *Diario ferrarese*, ed. Pardi, p. 128.

di piacere.⁵ In una lettera a Girolamo Tuttavilla, ambasciatore della corte Sforza e membro della rappresentanza, Ludovico raccomanda inoltre di enfatizzare come l'invio della persona a lui più cara, per congratularsi con la Serenissima in tale felice occasione, sia una dimostrazione concreta della fiducia e della soddisfazione che prova per l'alleanza tra le due potenze.⁶ Si tratta, a tutti gli effetti, di una raffinata strategia politica. Strategia politica a cui Venezia è, tuttavia, pronta a rispondere "con quelle frasi ambigue di cui è maestra".⁷

Beatrice salpa da Ferrara sabato 25 maggio alle ore 10, che è "punto preso per astrologia".⁸ Una rapida – sebbene tutta da confermare – analisi del cielo in quel momento rivela Venere nel suo domicilio, il Toro, e, soprattutto, Marte in Bilancia: un'influenza di buon auspicio per lo sforzo di mediazione tra forze opposte, alla ricerca di un equilibrio strategico di interessi. Con lei ci sono la madre, Eleonora d'Aragona, il fratello Alfonso con la sposa Anna Sforza e una enorme delegazione di circa 1200 persone, come registra il Sanudo.⁹

È interessante soffermarsi su alcuni dettagli dell'allestimento della comitiva, come ad esempio la rivalità tra Eleonora d'Aragona e sua figlia Beatrice per lo sfarzo con cui avrebbero vestito le rispettive damigelle. Beatrice fa realizzare per le sue dame abiti sontuosi – alle due più vicine regala un abito di broccato e uno di velluto cremisi appartenutele in precedenza – e collane del valore di 200 ducati ciascuna. Venuta a sapere che Eleonora aveva fatto realizzare per le sue damigelle collane da 220 ducati e rosari con grani di perle, Beatrice – con il sostegno del Moro – risponde facendo preparare gioielli ancora più belli, con perle più grandi.¹⁰ Inoltre,

5. Luzio, Renier 1890, p. 80.

6. Cartwright 1908, p. 186.

7. Luzio, Renier 1890, p. 80.

8. Vedi Luzio, Renier 1890, p. 80. È ben noto che il Moro nutrisse una profonda fede nell'astrologia, e che avesse alla propria corte un nutrito seguito di astrologi, vedi Gabotto 1889, pp. 36-ss.

9. "A dì 27 ditto, il luni di Paqua di Mazo, hessendo finita la Sensa, vennenno in questa Terra madama Leonora, Duchessa di Ferara et madona Beatrice soa figlia, moglie dil Duca Zuan Galeazo Sforza di Milan; etiam erra ditto don Alfonxo suo marito, et il Signor, fradelo natural dil Duca di Milan, e un fiol dil signor Marco di Carpi, e un fiol di messier Renaldo di Este, e altri assa' homeni da conto di Milan e Ferara; in tutto erano da boche 1200". Sanudo, *Vite*, ed. Caracciolo Aricò, p. 690:

10. "Già dixi a V. S. de le collane che faceva far la Duchessa a sue doncelle da due. 200 l'una et cussi ha facto, et anche invero sono in ordine de veste. Intendo che ad Isabella et Margarita ne ha dato due, ad una de brochato, a l'altra de velluto cremexino che era le sue. Madama, volendo demonstrar che scia fare anchora lei, ha facto cadene da due. 220 ultra le altre che sogliono portolare a treza. Et perchè la duchessa havea facto anche a cadauna certi vezzi de perle cum paternostri, Madama ne fece subito fare anchora lei a le sue, più belli et più richi. Et vedendo il S.r Ludovico questo dixi: mogliere, voglio che anchora vui faciati che le vostre habiano de le perle, et cussi ge ne fece de belle et più grosse assai". Lettera di Teodora Angeli a Isabella d'Este, in Luzio, Renier 1890, p. 78.

Beatrice regala alle sue damigelle dei pendenti: un lusso che Eleonora non può eguagliare. La sconfitta definitiva di Eleonora è siglata quando Beatrice fa preparare per tutte le sue dame un abito in raso verde con larghe bande di velluto nero da indossare a Venezia, insieme ad altri gioielli da distribuire quando saranno una volta giunte in città.¹¹ “Ma un’altra ce ne è anchora ch’io credo che la Duchessa starà perditrice...”; “si che credo che de quisti la Duchessa non se trovarà provista”: i divertenti toni di questo duello di moda sono testimoniati in due lettere indirizzate a Isabella d’Este, una da parte della dama Teodora Angeli, l’altra dal cortigiano Bernardino Prosperi. Isabella, Signora di Mantova, figlia di Eleonora e sorella di Beatrice, disponeva infatti di una rete di informatori alla corte degli Sforza, incaricati di aggiornarla sulle questioni relative alla moda (ovvero alla potenza dell’immagine).¹²

Un altro elemento da tenere in considerazione riguarda il coinvolgimento della stessa Isabella nel ricevimento: sebbene fosse a conoscenza dell’ambasciata¹³ e si fosse trovata solo pochi giorni prima a Venezia, dove aveva assistito alla cerimonia dello Sposalizio del Mare per la Festa della Sensa, Isabella decide di non prendere parte al ricevimento in onore di Beatrice. Prima di recarsi a Venezia, Isabella aveva espresso al marito Francesco Gonzaga il desiderio di recarvisi senza troppe cerimonie, da sola;¹⁴ inoltre a Venezia si era, a suo dire, annoiata perché “se bene Venetia è stupenda cosa et che non ha paragona, non è pero da essere più de una volta veduta da nostra parte”,¹⁵ come scrive alla madre Eleonora nel maggio di quell’anno, rimarcando la sua antipatia verso cerimonie del genere in una lettera del mese successivo (“a me pare che habiano una stampa in queste sue cerimonie”).¹⁶ Dietro l’insofferenza di queste parole possiamo immaginare qualcosa di più profondo: è plausibile che Isabella, con la sua intelligenza acuta

11. “Madame dete poi certi pendenti de li soi piccoli a le nostre, et in questo la duchessa non ha potuto supplire; excepto che quelle sue spose, cioè Camilla et Cathelina Vismara et anche Isabella pur hanno havuto certi zoglieleti. Ma un’altra ce ne è anchora ch’io credo che la Duchessa starà perditrice... La Ex. de Madama ha facto tagliare mo’ a tute le sue, camore de raso verde cum liste large quasi due dita de velluto negro, la quale se haverano a vestire a Venetia; et porta altri zoglieli da darli quando saranno li, si che credo che quisti la Duchessa non se trovarà provista”. Lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d’Este del 24 maggio 1493, in Luzio, Renier 1890, pp. 78-79.

12. Vedi Giordano 2008.

13. Luzio, Renier 1890, p. 72.

14. “Ch’io non vado ad Venetia per essere honorata, ma solum per farli reverentia et dimostrarli la affectione, fede et servitù mia... Per niente non gli andaria in tempo che se li ritrovasse la Duchessa per essere raccolta da figliola et serva, et non da forestiera et cerimoniosamente”. Lettera di Isabella d’Este a Francesco Gonzaga, 25 aprile 1493, in Luzio, Renier 1890, p. 72.

15. Lettera di Isabella d’Este a Eleonora d’Aragona, 18 maggio 1493, in Luzio, Renier 1890, p. 76.

16. Lettera di Isabella d’Este a Eleonora d’Aragona, 2 giugno 1493, in Giordano 2008, p. 81.

e politicamente avveduta, avesse colto la potenziale complessità politica di questa ambasciata e avesse scelto di prenderne le distanze.

Il 27 maggio Beatrice, da Chioggia, fa la sua entrata solenne a Venezia su di un piccolo bucintoro sul quale vengono fatti salire anche la madre, Alfonso e Anna d'Este, mentre dame e cortigiani si accomodano su un bucintoro mezzano e su alcune gondole. Taddeo Vimercati, ambasciatore milanese, il 27 maggio scrive della magnificenza dell'ingresso a Ludovico: “[Mai fu] ricevuto in questa terra Signore né Madona cum majore magnificentia, onore et moltitudine di populo”.¹⁷ Dopo aver oltrepassato Malamocco – dove la comitiva è accolta da orazioni pronunciate da ventiquattro patrizi veneziani – il corteo naviga fino a San Clemente dove il Doge Barbarigo attende i suoi ospiti sotto a un padiglione coperto da stoffe.¹⁸ Il Doge, Beatrice – che è accompagnata da 130 “damiselle ornatissime de infinite zoye” –¹⁹ ed Eleonora salgono quindi sul bucintoro: come scrive Sabellico, è antica usanza della città, in occasione dell'arrivo di illustri ospiti usare questa nave ornata d'oro, condotta da rematori (ma molto spesso trainata da una fune).

Il Doge siede a poppa su un seggio decorato, avvolto da un manto dorato e circondato dai magistrati e dai senatori vestiti d'oro e porpora “in un circesso pieno di maestà e silenzio”. Li procede una lunga processione di imbarcazioni adornate con tappeti, arazzi e allestimenti vegetali, a comporre un complesso apparato scenografico: a poppa di ciascuna barca è montata un'impalcatura dalla quale ragazzi e ragazze travestiti da gèni, con in mano sistri, tirsi o stemmi araladici, si librano in volo retti da fili invisibili; poco più giù nell'impalcatura, giovani di poco più adulti posano come ninfe e tritoni. Una moltitudine di barche – gran parte della cittadinanza veneziana – segue il bucintoro, arrivando a occupare una lunghezza

17. Lettera di Taddeo de Vicomercato a Ludovico Sforza, 27 maggio 1493, in Motta 1886, p. 387.

18. “Se inviassimo verso Venetia et inante che giongessimo a santo Clemente dove Ill.mo principe ne expectava, ne venetino in contra dui palaschermi molto bene in ordine quali ne salutarono cum trombetti et schioppi de bombardia et dreto a quelli venevano due fuste armate a tuta bataglia, cum alcun altre barche ornate a zardino che facevano un grande et bello vedere. Infinite barche de done et homini tutavia comparevano quali ne accompagnarono a santo Clemente: qui trovassimo uno grande pavilione coperto de panno, dove smontassimo et essendo li vicino lo ill.mo Principe che ne aexpectava cum lo Bucintoro suo, epsmo smontò cum la signoria et venetine in contra fin al mezo del pavilione, dove ne recevete cum queste parole che fussionsimo le ben venute si como erano anchora grandemente desiderate”. Lettera di Beatrice d'Este a Ludovico Sforza, 27 maggio 1493, in Molmenti 1880, p. 693.

19. Lettera del 27 maggio 1493 di Beatrice d'Este a Ludovico Sforza, 27 maggio 1493, in Motta 1886, p. 389.

di otto stadi.²⁰ Beatrice stessa, in una lettera indirizzata a Ludovico,²¹ offre una descrizione dettagliata del grandioso apparato scenico.

A un certo punto, dalla processione di imbarcazioni, tra le “altre galee e ornatissime fuste, barche et barchete infinite”, fa la sua comparsa una fusta²² che presenta una scena con Nettuno e Minerva. I personaggi sono seduti a poppa, ciascuno con i propri attributi iconografici: Nettuno brandisce il tridente, Minerva la lancia. La scenografia include inoltre un monte sormontato da una fortificazione, sulla cui sommità campeggiano lo stemma papale, lo stemma del duca di Milano, quello del Moro e quello dogale, a rappresentare le diverse autorità politiche coinvolte nell’unione. La rappresentazione prende avvio con una danza: Nettuno è il primo a esibirsi, saltando e danzando al ritmo cadenzato di tamburi; a seguire inizia a muoversi Minerva, “facendo il simile”. I due iniziano a danzare insieme e, al culmine della coreografia, Minerva colpisce la montagna con la sua lancia e fa spuntare un olivo; a sua volta, Nettuno batte un colpo con il tridente e fa apparire un cavallo. A completare il quadro scenico, un coro composto da personaggi con in mano un libro rappresentano il giudizio che decreterà il riconoscimento di Atena a divinità poliadica e l’imposizione del nome della città di Atene nel momento della sua fondazione.²³

La comitiva a bordo del bucintoro procede dunque lungo il canale, incontrando una galea allestita dai mercanti milanesi a Venezia. La scena rappresentata su questa imbarcazione – ulteriormente animata da uno spettacolo pirotecnico che si svolge tutt’intorno – introduce una deviazione rispetto al registro mitologico fino a quel momento portato in scena: qui vi è un personaggio travestito da Ludovico Sforza, seduto su un trono con una sorta

20. Lo stadio è un’unità di misura di lunghezza in uso presso i Greci antichi: nel sistema attico 1 stadio equivale a 177,60 m.

21. Lettera di Beatrice d’Este a Ludovico Sforza, 27 maggio 1493, in Molmenti 1880, p. 694.

22. Una piccola galea sottile, leggera e veloce, lunga circa 25 metri.

23. “Tutte le donne de la compagnia andorono a tohare le mane al Principe et assettate se missemo a camino, nel quale comparseno poi altre galee e ornatissime guste, barche et barchete infinite, et fra l’altre comparse una fusta che haveva in poppa la papresentation de Neptuno et Minerva assettati. Neptuno cum lo tridenti in mano, Minerva con il dardo, per scontro li era un monte quale haveva in cima una Rocha, sopra la quale erano l’arma del Papa de lo illustrissimo signore nostro et dela signoria vostra et de la illustrissima signoria. Saltato Neptuno cum balli et scambiette sonando alcuni tamburini et ballato uno pezo cum scambietti, vene poi dreto Minerva facendo il simile, et accostandosi balorono insieme: poi Minerva dedi del dardo nel monte et salite fora oliva: Neptuno dedi del tridente et salite fora un cavalo. Ce erano alcuni alato al monte cum libri quali significavano el judicio se doveva dare del nome se doveva mettere alla cità principiata in quello monte, et fu jodicato in favore de Minerva, et però se conclude questa representatione che cum la unione de la pace se mantengano li stati et però ectare a chi fa simili effecti el ponerli el nome, como Minerva pose a quella nominandola Athene dovi fu el fondamento del studio, secundo se dice”. Lettera di Beatrice d’Este a Ludovico Sforza, 27 maggio 1493, in Molmenti 1880, pp. 627-630.

di alabarda e decorato da insegne sforzesche; attorno a lui sono disposte quattro figure allegoriche cristiane, personaggi vestiti da virtù cardinali: la Prudenza (Sapienza), la Fortezza, la Temperanza e la Giustizia.²⁴ Il corteo si conclude infine presso il palazzo del duca di Ferrara, Alfonso d'Este, padre di Beatrice.²⁵

Il giorno seguente la comitiva visita i principali monumenti di Venezia: San Giovanni e Paolo con le tombe dei dogi, Santa Maria Gloriosa – che ospita le nuove Madonne di Giovanni Bellini –, Santa Maria dei Miracoli e la Scuola di San Marco – recentemente completate dai Lombardi –, l'Arsenale²⁶ e ovviamente la Basilica di San Marco, dove Beatrice si reca a sentire messa.²⁷ La città è in fibrillazione: durante i giorni di ricevimento vengono organizzate in onore degli Sforza due regate, una maschile e una femminile, durante la quale giovani ragazze di zone suburbane si sfidano in un evento totalmente inedito.²⁸

Il ricevimento raggiunge il suo apice il 31 maggio con una più solenne rappresentazione presso il Palazzo Ducale. La festa si apre con un ballo: cento ragazze e cento ragazzi, selezionati fra i rampolli della nobiltà, danzano accompagnati da flauti su una tribuna appositamente allestita. Al calare della sera, introdotte da squilli di trombe, tre figure in abiti eroici fanno il loro ingresso cavalcando belve esotiche; nel silenzio generale, queste fanno due volte il giro dell'orchestra e vi si addentrano: la musica cambia improvvisamente registro e la danza assume un carattere marziale e incalzante, "eroico e virile" come scrive Sabellico. Entra un carro trionfale che porta la figura di Giustizia, rappresentata con una spada in mano e ornata con rami di palma e ulivo; mentre, sopra un arco vegetale, si erge una testa di moro, che sovrasta il leone di San Marco e la biscia, simbolo araldico di Milano.²⁹

24. "Cum uno Moro in sedia, cum una arma in mane a guisa duna aza et tarconi ducali et de la Sig.ria vostra cum bandere attaccate ala prora et popa, incirca al qual Moro erano la sapientia cum el sexto in mano, la forteza, temperantia et iusticia, li quali fecino bellissimo spectaculo cum tirare de schiopetti, bombarde et razi che lera una grande gentileza". Lettera di Beatrice d'Este a Ludovico Sforza, 27 maggio 1493, in Molmenti 1880, p. 694.

25. Si tratta dell'edificio che, confiscato agli Este pochi anni più tardi, nel XVII secolo diventerà il Fondaco dei Turchi.

26. Cartwright 1908, p. 163.

27. "Seguitando l'ordine in significare alla excellentia vostra tuto quello che a di per di mi occorre, l'aviso come questa matina la Illustrissima Madona mia Matre, el signore Don Alphonso, Madama Anna et io cum tutta la compagnia se ponessimo a camino per andare ad oldire la messa a Santo Marco, dove el principe ne haveva invitati cum li nostri cantori et per monstrarne el thesoro". Lettera di Beatrice d'Este a Ludovico Sforza, 30 maggio 1493, in Molmenti 1880, p. 695.

28. "Atque hoc illa comitatu per mediam Urbem cum Leonora matre, ad extenses aedes delata, ubi biduo post suburbanae puellae, ad quinquaginta numero, lineis vestibus succinctae, navali cursu decertarunt, spectaculum huic urbi ad eam diam inusuetum, ut pote in Beatricis gratiam tum primum excogitatum, secutum virile certamen, maiore navium actu, sed quia res nota minus voluptuosum": Sabellico 1502, cc. 17v-18r.

29. "Facendose sera, apizate 100 torce sopra legni attaccati al celo, fu facto uno re-

Con un gesto improvviso, i tre personaggi fanno risuonare i sistri che tengono in mano e un trucco scenico fa sì che gli strumenti musicali, decorati con pomi d'oro, si aprano di colpo, rivelando un bue, un leone, una biscia e un moro, accompagnati da iscrizioni che simboleggiano la fede, la pace e la concordia. Questo momento, scrive Sabellico, costituisce il preludio alla scena successiva³⁰.

Dopo una pausa – durante la quale vengono distribuiti circa 300 sigilli di zucchero dorato che raffigurano simboli e figure legate agli alleati, navi con rematori, tritoni e creature marine di ogni tipo, nonché elefanti, cammelli, leoni, orsi, tigri, leopardi, aquile, avvoltoi, struzzi, pavoni e molti altri uccelli –³¹ la scena finale prende avvio. Appare un corteo di animali fanta-

presentation in la quale comparsino dui animali grandi cum due gran corne in testa, et sopra cavalcava uno travestito per ciaschuno molto adorno cum una balla d'oro in mano, che pareva una copa coperta facta a foglie; dreto questi duy, compare uno caro triumphale sopra il quale era la Justitia cum la spata in mane; al mezo de la quale spata ero uno breve che diceva concordia, et era cinto d'una palma et oliva. Poso luy sopra lo medesimo caro era uno bove cum li pede levati in mezo d'uno Santo Marco, et de la bisca; ad uno archivolto facto de la verdura era sopra la cima una testa de Moro cincta de la palma, et de la oliva che emineva sopra el Sancto Marco et bisca. Questo significava la lega como puo bene intender la S.V., et como in ogni ragionamento el Principe et questi gentilhomeni Fano la S.V. auctore de la pace et tranquillità de Italia: così l'hanno expresso in questa demonstratione ponendola sopra quello archivolto sopra l'altri. Dreto questo caro erano duy serpenti, a cavallo di quali erano duy altri zoveni che stavano come li primi; questi tuti se condussino al tribunale quale era nel mezo della salla, et smontati faceno molti belli balli stando la justizia in mezo, et ballato un pezzo nel ballare reusciti schiopi cum foco da quelle balle, quale aprendose demonstrarono in epse uno Bove, uno Leone, una bisca, et una testa de moro, et cum epsi continuarono el ballare stando sempre la justizia in mezo, al quale posto fine compare la collatione cum sono de trombete accompagnata da infinite torce”. Lettera di Beatrice d'Este a Ludovico Sforza, 31 maggio 1493, in Molmenti 1880, p. 696.

30. “Postridie illius diei centum lectae ex omni novilitate matronae, cultu et forma insigni, comitio ad tempus instructo, velut in procinctu stetero, lectissimi iuvenes cum his ad tibiaram cantum in orchestra saltarunt; mox inclinante die tres heroico habitu, indicis beluis sedentes, ad tubarum cantum magister scenae in comitium intulit; hi magno caveae silentio semel, atque iterum, orchestram circumvecti, in eam transivere; tum ibi mutatis modulis, non molli et effracta, sed virili et heroica saltatione, qualem Pyrrhicem fuisse suspicari possis, non nihil evagati, quum mira corporis agiltate, omnium in se oculos vertissent, sinistra quae manibus quatiebant aureis pomis praefixa, repente concrepuerunt; atque foliis, quae introrsum complexa fuerant, dissilentibus, bos, leo et maurus, fidei, pacis et concordiae inscriptione, mediis velut liliis, magno plausu et clamore extiterunt, fuitque corollarium illud eorum quae postea secuta sunt”: Sabellico 1502, cc. 17v-18r.

31. “Nam tantis perdum Bellaria inferuntur, orchestra non nihil in se caveam revocavit centum et amplius florenti aetate ministri, ex omni iuventute lecti, ex sacharo et auro sigilla longo ordine circumtulere, et in his signa et imagines sociorum principum, naves cum toro Remigio, pistrices, trytones atque omnifariam pelagi monstra; inerant et elephantes, cameli, leones, ursi, tygres, pardi, aquilae, vultures, strutiocameli, pavones, et mille volcurum genera; quicquid paeterea aestas quicquid felix habet autumnus, opificium manus naturae rerum aemulae, affabre ex eadem materia effinxerant, quorum pars maxi-

stici: elefanti, ippopotami, stambecchi, persino figure mitologiche come le arpie, trainano carri e strutture sceniche al centro dello spazio deputato all'esibizione.

Qui, scrive Sabellico, “fu infine rappresentata con grande abilità scenica e ancora maggiore piacere degli spettatori la storia d'amore di Meleagro e quasi l'intero mito di Calidone”.³² La scena si apre con l'arrivo di due araldi a cavallo di serpenti e di un terzo a bordo di una barca montata su di un carro trionfale; quest'ultimo porta una lettera fissata a un bastone, che consegna al capo della compagnia, prima di salire di nuovo sulla barca e seguire le altre due figure. Dopo un breve intervallo, ricompare il carro trionfale dell'Alleanza, seguito da quattro giganti: il primo porta un corno fatto di frutta e verdura; altri due reggono mazzafrusti di oro e argento; il quarto gigante, simile al primo, porta il corno dell'Abbondanza. Dietro di loro avanzano quattro animali fantastici, simili a chimere, montati da quattro mori nudi: uno di essi batte su tamburi, altri due suonano strumenti metallici, mentre il quarto scandisce il ritmo battendo le mani. La scena culmina con l'ingresso di altri quattro carri trionfali: sul primo è rappresentata Diana, sul secondo la Morte, sul terzo Altea, la madre di Meleagro, e sul quarto personaggi armati. Ogni carro trasporta quattro o cinque figure e, tutti insieme, per episodi, raccontano la vita di Meleagro, dalla nascita alla morte, attraverso una serie di danze e raffinate rappresentazioni.³³ Della

ma ad longiorem moram avveruncandam a populo direpta est”: Sabellico 1502, cc. 17v, 18r. “Prima comparse d'uno asse lo Papa, el Principe et lo Duca de Milano cum le arme loro, et quelle de la signoria vostra, poi Santo Marco deinde la bisca et lo diamante et tante altre representatione de diverse cosse tute lavorate de zucharo dorate che facevano el numero de 300 cum infiniti piatti de confectione, et cope da bere in mezo, li quali tuti se destenderono per la salla che fu uno bellissimo spectaculo”. Lettera di Beatrice d'Este a Ludovico Sforza, 31 maggio 1493, in Molmenti 1880, p. 696.

32. “Tumultuabantur adhuc cunei recenti rapina, quu, maior quam ullus antea tubarum clangor, ex comitii vestibulo Redditus, aures et coulos omnium in se vertit. Tum postremus ille scenicus incredibili spectatum stupore, est chorus inuictus. Elephantia, Hippopotami, Ibices, Arpyae, et aliae parum notae animalium effigies, currus et pegmata, in orchestram detulere; hix demum Melagri amor, ac pene totum Calidonis schoema, magna sceniconum arte, maiore spectantium voluptate representatum”: Sabellico 1502, cc. 17v-18r.

33. “Fornita la colatione venete un'altra representatione de duy sopra le due serpe, et uno posto sora una barcha sopra un carro triumphale cum una lettera in una barchetta, quale andò al signore de la compagnia, et smontato li presentò la lettera, poi gli la remisce, et tornò fora de la salla remontato ne la barcha seguendo li altri dui. Questo se dice essere uno Araldo; stato uno pezo, comparse un'altra volta el caro triumphale de la lega nel modo dicto de sopra, et Dreto erano quattro giganti, lo primo haveva in mane uno corno facto a verdura cum fructi in cima, li duy seguenti havevano duy baston in mano, l'uno haveva attaccato una balla d'argento e l'altro due balle d'oro, se dicano duy mazafusti, lo quarto era como el primo cum el corno de l'abondantia in mane. Dopo questi seguirono quatro animali a modo de chimere, quali havevano Suso quatro mori nudi, l'uno sonava duy

rapresentazione della storia di Meleagro, come di tutta la sera, possiamo leggere diretta testimonianza da Beatrice in una lettera indirizzata al Moro, che così si conclude:

Et tuti erano facti per representare la vita de Melagro, qual cum balli fu representata dal nascimento fino alla morte molto dignamente. El dire tuta la fabula saria molto longo.³⁴

2. La riconoscibilità del mito

“El dire tuta la fabula saria molto longo”. Sebbene Beatrice non si dilunghi troppo nella descrizione della storia dell’eroe di Calidone, la scelta di questo specifico episodio, il grado di riconoscibilità del mito, il modo in cui esso viene recepito e interpretato dai partecipanti alla festa, sono tutti elementi cruciali per cercare di comprendere la cultura del primo Rinascimento – veneziano e no – a partire dal rapporto con l’antico. Del ricevimento scrive Jacob Burckhardt:

Le rappresentazioni esclusivamente o prevalentemente profane, soprattutto alle corti dei principi, con il loro buon gusto e il loro splendore si prefiggevano soprattutto un alto valore spettacolare. Fra i singoli elementi vi erano rapporti mitologici e allegorici che era facile e piacevole indovinare. Il barocchismo non faceva difetto [...]. A Venezia nel 1491 [sic! *vere* 1493] le principesse estensi furono accolte dal Bucintoro, e poi da gare di rematori, nonché da una splendida pantomima (*Meleagro*) nel cortile di Palazzo Ducale.³⁵

Burckhardt definisce i rapporti mitologici e allegorici che la festa instaura come “facili e piacevoli da indovinare”. In questo senso, la scelta dei miti messi in scena solleva alcune domande fondamentali: perché proprio questi? Quali sono i criteri che hanno guidato la scelta di una determinata *fabula* mitologica? Quali le fonti, i testi, che hanno permesso la sua trasmissione dal repertorio dei classici greci e latini e la sua rielaborazione nel contesto della festa rinascimentale? E, soprattutto – sulla scia

tamborini, li duy sonavano cum battere alcuni ferrini, l’altro de battere le mane. Dreto questi venerono quatro carri triumphali, in l’uno de li quali era Diana, in l’altro era la Morte, in l’altro la matre de Melagro in un altro erano alcuni altri cum arme in mano; sopra questi carri erano da 4 a 5 persone per ciascuno, et tuti erano facti per representare la vita de Melagro, qual cum balli fu representata dal nascimento fino alla morte molto dignamente. El dire tuta la fabula saria molto longo. Joaneiacobo Gilino gli la saperà recitare; cum questo fu posto fine a la festa”. Lettera di Beatrice d’Este a Ludovico Sforza, 31 maggio 1493, in Molmenti 1880, p. 697.

34. Lettera di Beatrice d’Este a Ludovico Sforza, 31 maggio 1493, in Molmenti 1880, p. 697.

35. Burckhardt, *Rinascimento italiano*, ed. Ghelardi 2023, pp. 266-268.

della domanda che ha animato tutta la ricerca di Aby Warburg, che per sé aveva coniato il termine di ‘psicostorico’ – l’interrogativo che è necessario esplorare è: quale antico? Ovvero, in che misura – come – i miti venivano riconosciuti e compresi? A partire dal grado di comprensione del mito, a cosa serviva parlarne? Questi racconti, come si integravano e ibridavano con il sistema simbolico e politico di una città? Per rispondere a queste domande occorre ripartire dall’analisi delle preziose fonti a nostra disposizione, le testimonianze dirette di chi ha assistito al ricevimento, per sondare qual è il significato immediatamente attribuito a questa performance.

Per quanto riguarda la scena della contesa tra Nettuno e Minerva, Beatrice esplicita la sua comprensione dell’allegoria rappresentata nella lettera al Moro: “Se conclude questa representatione che cum la unione de la pace se mantengano li stati”. Un momento di pace, suggellato da un episodio mitico ben noto all’altezza del XV secolo:³⁶ il monte costruito è la città di Atene ma è anche l’esposizione dei simboli del potere (“per scontro li era un monte quale haveva in cima una Rocha, sopra la quale erano l’arma del Papa de lo illustrissimo signore nostro et dela signora vostra et della illustrissima signoria”) e allude all’unione sancita pochi mesi prima. La lettura interpretativa di Beatrice si estende anche alla descrizione del carro allegorico con Giustizia durante la rappresentazione del 31 maggio. Il carro, scrive la signora di Milano, “[...] significava la lega como puo bene intender la S.V., et como in ogni ragionamento el Principe et questi gentilhomini fano la S.V. auctore de la pace et tranquillità de Italia”.

Come evidenzia Raimondo Guarino, l’invenzione, la scelta del tema, indica come l’orizzonte culturale veneziano inglobasse pienamente il repertorio classico. Questo vasto repertorio di parallelismi tra Venezia e le città antiche fungeva da veicolo per esprimere l’ideologia della *renovatio*,³⁷ trasformando il linguaggio della festa in un vero e proprio linguaggio celebrativo di Stato e radicando il prestigio della Serenissima in una perfetta continuità con l’antico.³⁸ Nelle sue *Epistolae*,³⁹ il Sabellico, per esempio, de-

36. Le fonti sono: Ovidio, *Metamorfosi* VI, vv. 70-82, Erodoto, *Storie* VIII, 55, Apollodoro *Bibliotheca*, III, 14.

37. Contributo fondamentale per definire la rappresentazione della *renovatio* nel Rinascimento veneziano è Tafuri 1982.

38. Guarino 1995, p. 94.

39. “Beatricem venientem Barbaricus princeps et primores patrum, frequenti matronarum coetu, Bucentauro navi exceperunt. Vetus est most civitatis, in illustrium hospitum adventu, eam navim auro magistratum capax, agiturque tecto Remigio, saepius remulco; sedet princeps civitatis in puppi, auro strata, et ipse auro fere pallio amictus, quem omnium civitatis magistratum, senatorumque Claudit consessus, maiestatis et silentii plenus. Hos aurum, purpura, et quod minimum est coccus vestit; comitantur multi interim variique concentus euntem. Praecedunt longo ordine navigia pleraque tapetibus auleis, ac festa fronde, in topiarii operis speciem, varie ad tempus instructa, quibus a puppi pulpita consurgunt, ex quorum fastigiis omnifariam apparatu collucentibus, pueri puellaeque,

scrive in modo dettagliato la solenne processione navale del 27 maggio nelle sottolineando che “se questa processione venisse analizzata dagli esperti di antico” questi “non troverebbero questa parata molto dissimile, sebbene in una diversa ambientazione, da quella in uso, secondo quanto si dice, fra gli antichi Romani nei Trionfi”.⁴⁰

La “patina del lessico umanistico”⁴¹ del Sabellico plasma la cronaca dello spettacolo del 31 maggio: ne è esempio la descrizione dello spazio in cui si manifesta “la dialettica tra i palchi nella geometria vitruviana dell’‘orchestra’ e della ‘cavea’”;⁴² o, ancora, nello scarto tra i due ritmi nelle danze, dove “dal ritmo ‘mollis et effractus’, ‘mutatis mudlis’, mutata la tonalità al risuonare dei sistri, prorompe una danza dal ritmo sincopato”.⁴³ questa danza è la moresca, che Sabellico descrive “come simile forse alla danza pirrica”. La danza pirrica, la pantomima che imita le movenze del combattimento, trova definizione nel dialogo platonico delle *Leggi*, tradotto in latino nel 1452 da Giorgio da Trebisonda a Venezia (con una prefazione scritta con Francesco Barbaro dedicata alla città).⁴⁴

La danza di guerra, diversa da quella di pace, si potrebbe correttamente chiamare ‘pirrica’ e rappresenta come si evitano tutti i colpi inferti e tutti quelli delle armi da getto, con torsioni, ogni genere di arretramenti, saltando in alto, chinandosi; rappresenta pur i movimenti contrari a questi, quelli che portano agli atteggiamenti di attacco, nel lancio delle frecce e dei giavellotti, e che tendono a compiere tutte le imitazioni di ogni sorta di colpo assestato.⁴⁵

Arriviamo a Meleagro, la cui rappresentazione viene descritta da Beatrice come “la vita di Meleagro, dal nascimento fino alla morte” e ancora da Sabellico “l’amore di Meleagro e quasi l’intero mito di Calidone”. Secondo il mito, durante un sacrificio agli dèi, Eneo, re di Calidone e padre di Meleagro, omise di rendere omaggio ad Artemide che, offesa, inviò un furioso cinghiale a devastare le terre del suo regno. A fronte della minaccia, Meleagro organizzò una battuta di caccia per uccidere la fiera, adunando tutti gli eroi più valorosi; tuttavia, a distinguersi sul campo fu la bellissima cacciatrice Atalanta, che inferì il primo colpo mortale. A riconoscimento

elegantis cultu, alii alios genios mentiti, occultiore nexu, aperto puroque librantur aere; hi sinistra illi thyrsos, aliique alia decorum insignia ferentes vehuntur inferiore gradu aliquanto maiores natu, caeterum aetate et ipsi florentes, in tritonum et nympharum more figurati, inter suavissimos cantus et odores, suo quisque statu”: Sabellico 1502, cc. 17v-18r.

40. “Quae pompae ratio, si a vetustarum rerum peritis diligentius consideretur, non multum dissimilem, etsi in diverso elemento, ab ea reperient, qua veteres Romani dicuntur in triumphis usi”: Sabellico 1502, cc. 17v-18r.

41. Guarino 1995, p. 101.

42. Guarino 1995, p. 101.

43. Guarino 1995, p. 102.

44. Mondì 2001.

45. Platone, *Leggi*, 815a (si cita la traduzione di A. Zadro, in Platone, *Opere*, ed. Laterza).

del suo valore, Meleagro le offrì la pelle e la testa del cinghiale come trofeo; gli altri cacciatori, indignati che il premio fosse stato concesso a una donna, glielo sottrassero con la forza, scatenando così l'ira di Meleagro che uccise i fratelli della madre Altea, Plesippo e Tosseo. Altea, sconvolta, cercò vendetta gettando nelle fiamme un tizzone al quale – secondo una profezia delle Parche – la vita di Meleagro era indissolubilmente legata. Consumatosi il tizzone, Meleagro morì.⁴⁶

La storia di Meleagro è ben conosciuta nel XV secolo grazie alla ampia diffusione delle *Metamorfosi* di Ovidio, stampate nel 1471 a Bologna presso Baldassarre Azzoguidi,⁴⁷ a Roma presso Sweynheim e Pannartz,⁴⁸ e corredate dal commento di Raffaele Regio, che diventerà l'edizione più comune per tutto il secolo. Ancora più rilevante per la circolazione del mito è la prima versione in prosa delle *Metamorfosi*, a opera di Giovanni Bonsignori: l'*Ovidio Methamorphoseos vulgare*, completato nel 1377, che circola in forma manoscritta per tutto il XV secolo prima di essere stampato a Venezia nel 1497 da Lucantonio Giunta.⁴⁹ L'opera raggiunge una straordinaria popolarità, tanto da essere ristampata altre quattro volte a Venezia (nel 1501, 1508, 1517 e 1523) e altre due volte a Milano (1519 e 1520).⁵⁰

Nel saggio *La presenza degli dei*,⁵¹ in cui Raimondo Guarino analizza la festa mitologica organizzata per Beatrice e cerca di rispondere alla domanda 'quale antico?', si avanza l'ipotesi di una possibile connessione tra la rappresentazione della contesa tra Minerva e Nettuno e la *Melagri historia* attraverso il tizzone, tragico agente dell'epilogo della storia di Meleagro, interpretato alla luce del saggio di Marcel Detienne, *Un efebo, un olivo*.⁵² Secondo una versione alternativa del mito, riportata nella *Chronographia* di Giovanni Malala del VI secolo,⁵³ il ramo che il protagonista stringe al momento della sua nascita è proprio di ulivo poiché Altea, gestante, aveva inghiottito accidentalmente un nocciolo di oliva. Scrive Guarino:

46. Ovidio, *Metamorfosi* VII, vv. 260-444.

47. Ovidio, *Opera*, ed. Puteolano.

48. Ovidio, *Opera*, ed. Bussi.

49. Bonsignori 1497.

50. Guthmüller 1981, pp. 56-78.

51. Guarino 2005.

52. "Nel corso della contesa tra Poseidone ed Atena per il possesso dell'Attica, la dea fa spuntare dalla terra il primo olivo. Di fronte alle manifestazioni della sovranità di Poseidone che assumono la duplice forma di un lago salato – un'acqua sterile – e di un cavallo impennato – un animale ribelle – l'olivo di Atena significa l'avvento della coltivazione e l'instaurazione del gruppo sociale su una terra che è ormai in grado di procurargli il nutrimento. [...] Per spiegare fino in fondo il rapporto esistente tra gli olivi e i cittadini, bisogna ancora spiegare qualche altra rappresentazione religiosa che costituisce l'orizzonte nel quale bisogna leggere il mito politico dell'olivo di Atena [...], quella dell'epopea di Meleagro nella Caccia al Cinghiale di Calidone". Detienne 1990, pp. 64-68.

53. Giovanni Malalas, *Cronografia*, VI 21, 22-36.

Il ramo d’ulivo è l’oggetto mitico comune soggiacente agli episodi dei due spettacoli rappresentati per l’entrata di Beatrice d’Este a Venezia. Questo oggetto introduce anche una probabile analogia con il *lignum vitae* cristiano, e comunque dimostra la profondità della concezione mitologica dei due spettacoli. [...] A Venezia, nella tragedia senza parole testimoniata da Beatrice d’Este e da una lettera dell’umanista Sabellico, il motivo del ramo d’ulivo segna il rovesciamento di un segno di vita e di pace, in un mito di fondazione, in segno e strumento di morte per una saga di discordia familiare.⁵⁴

Questa interpretazione, acuta e suggestiva, presuppone che il legame tra le rappresentazioni e i loro temi mitologici sia riconoscibile esclusivamente dalla élite intellettuale più colta. Tuttavia, nel contesto di un programma di propaganda politica – come quello nel quale il ricevimento di Beatrice chiaramente si inserisce – l’eccessiva oscurità di questa connessione rischierebbe di comprometterne l’efficacia comunicativa.

La profonda influenza della classe dirigente veneziana, intrisa di una raffinata cultura umanistica, con accesso a testi classici in greco e latino, è certo indiscussa: ne è chiara testimonianza la postura assunta da Sabellico, che descrive l’apparato festivo con puntuali riferimenti ai Trionfi romani, a Vitruvio e a Platone. Tuttavia, l’influenza della cultura classica nel contesto culturale del primo Rinascimento va oltre il gusto compiaciuto dell’erudito. Ovidio, in particolare, risponde, come scrive Ernst Robert Curtius nel suo *Letteratura europea e Medio Evo latino* a migliaia di domande come il “Chi è?”. Le *Metamorfosi* – grazie a volgarizzazioni, moralizzazioni, riadattamenti – costituiscono, così scrive Aby Warburg, un “forziere del tesoro”: quel repertorio di formule codificate nell’antichità che l’uomo del Rinascimento può prendere liberamente, copiare, trasformare, adattare, reinventare secondo una – per continuare la metafora bancaria, felicemente dissonante, di Warburg – “valuta aurea” in funzione della sensibilità sua e del suo tempo. Il ‘tasso d’interesse’ applicato al mito è il potere trasformativo che tiene viva l’energia dell’antico, che ne permette la riemersione in una tridimensionalità che è propria della vita, di cui la festa è la manifestazione al massimo grado.

In tal senso, l’elemento essenziale da prendere in considerazione è dunque la fortuna di un determinato tema mitologico, a tutti i gradi di comprensione. Una delle più interessanti manifestazioni della penetrazione della cultura antiquaria nella vita quotidiana e nella festa a Venezia è la momaria. È la stessa Eleonora d’Aragona, madre di Beatrice, a descrivere la messa in scena della storia di Meleagro a Palazzo Ducale come “una serie di momarie”.⁵⁵ La momaria è, secondo la precisa definizione di Susanne Tichy, la forma di spettacolo che caratterizza la cultura festiva della Venezia del XV e XVI secolo. Le rappresentazioni che includono la pantomima e carat-

54. Guarino 2005, p. 29.

55. Lettera di Eleonora d’Aragona a Ercole d’Este, 31 maggio 1493, in Chiappini 1956, p. 85.



9. Anonimo, *Caccia al cinghiale calidonio*, in Giovanni Bonsignore, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Venezia, 1497, 67v.

tere mitologico; sono destinate a un pubblico ampio e soddisfano qualsiasi sfera della popolazione in termini di intrattenimento: comprendono infatti grandiose scenografie, coreografie acrobatiche, costumi elaborati, spettacoli pirotecnici e sofisticate macchine sceniche; tuttavia, ogni spettacolo cela una dimensione erudita, evidente nella scelta dei temi rappresentati che si prestano a diventare il veicolo di un messaggio di attualità.⁵⁶

Ciò che manca nella ricostruzione, ora, è un elemento che restituisca la ricezione eterogenea del mito e si posizioni tra la cultura umanistica e la pantomima della festa. In questo senso, l'anello mancante, il testo mediatore, è rappresentato dai cantari di argomento mitico, "i libretti che i cantastorie cercavano di vendere agli ascoltatori dopo le loro esibizioni su piazze e mercati" e che "contenevano in genere letteratura di consumo da quattro soldi".⁵⁷ I cantari sono rielaborazioni in ottava rima che costituiscono un'espressione della poesia popolare e che, a partire da argomenti di tema classico-mitologico, si ibridano con uno stile cortese e fiabesco, trasformandosi in storie orecchiabili e accattivanti, da menestrelli. Analizzare la cultura performativa della festa politica rinascimentale alla luce dei cantari permette di esplorare

56. Tichy 1999, pp. 31-36.

57. Guthmüller 1997, p. 187.

il panorama volgare diffuso, che non solo alimenta l’invenzione delle feste, ma ne rende il significato comprensibile a un pubblico più ampio possibile.

Ad esempio, la storia di Meleagro e la caccia al porco calidonio è così nota da ispirare, a Venezia, una rielaborazione in ottava rima da parte di Niccolò Degli Agostini, nella sua opera in volgare, *Tutti i libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*,⁵⁸ circolante alla fine del XV secolo. Nel cantare di Agostini l’attenzione si concentra sul cinghiale ucciso da Meleagro nella caccia, che diventa un orribile mostro fiabesco:

E fuor de gli occhi par gettassi foco,
[...] le piante e gli arbori seccava
la schiuma che di bocca li cascava.

Haveva i denti come di alephante
e fiere e uccelli e homeni uccidea
tal che nessun li potea star danante,
né pur mirarlo fisso si potea,
tanto era horrendo, forte e arrogante.⁵⁹

Molte xilografie dell’epoca – molto spesso si tratta proprio delle illustrazioni di opere in volgare – il cui soggetto è Meleagro raffigurano la stessa scena: la caccia, nel suo momento culminante quando il cinghiale, già colpito dal dardo di Atalanta, viene definitivamente sconfitto da Meleagro che brandisce una lunga lancia [Fig. 9]. Il protagonista della storia assomiglia sempre di più all’intrepido eroe fiabesco dei poemi cavallereschi e anche in Bonsignori, Meleagro è “di cor ardito e molto valoroso [...] magnianimo e gentil, saggio e benegno”.⁶⁰

Il mito di Meleagro è associato, dunque, ad azioni di guerra o difesa, allegoricamente rappresentate dall’uccisione del cinghiale di Calidone. È significativo osservare come, nel commento alla trasposizione in volgare di Bonsignori, ampio spazio sia dedicato alla caccia calidonia,⁶¹ mentre un’attenzione più concisa sia riservata alla morte dell’eroe.⁶² Analogamente, l’*Alegoria* del Bonsignori – ovvero il paragrafo dedicato alla moralizzazione della *fabula* – concentra il proprio interesse sulla metafora bellica:

58. Edizione a stampa: Degli Agostini 1522.

59. Degli Agostini 1522, c. 7v.

60. Bonsignori 1497, in Guthmüller 1997.

61. Bonsignori 1497, libro VIII, Cap. XXIII *De Meleagro*; Cap. XXV *De la Cacia del porco calydonio*; Cap. XXVI *De Athalanta*; Cap. XXVII *De la morte de li zii de Meleagro*.

62. Bonsignori 1497, libro VIII, Cap. XXVIII *De la nativita de Meleagro*; Cap. XXVIII *De la Morte di Meleagro*.



10. Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone* (dettaglio), olio su tela, ca. 1512. Gallerie degli Uffizi, Firenze.

Alegoria et esposizione di la morte di Meleagro fina ad questo ponto antediti capitoli Ovidio parla historico percio che cosi fo vero dil porco di Calidonia et etiam fo vera ladunanza et la bataglia per el modo Cho autore la pone. Ma chel porco fosse mandato dala dea Diana cio si significa perche quelli di Calidonia osavano uno selerato peccato di luxuria et percio dice che spregiava Diana dea dila castita et spesse volte adviene che chi persevera negli peccati conuienche senta de le turbatione e deli afani nel mondo quando con guerre et con altri incendii et anchora le fere selvatiche sono segno di purgation deli peccati comessi.⁶³

Nella sua morale alla storia, Bonsignori osserva come chi persiste nel peccato venga spesso punito da turbamento e afflizione, quale ad esempio la guerra, di cui il porco Calidonio è dunque manifestazione. In questo contesto si può ipotizzare che la rappresentazione del mito di Meleagro trovi un collegamento con quella della contesa tra Minerva e Nettuno, non tanto per l'allusione al ramo di ulivo come *lignum vitae* cristiano, quanto piut-

63. Bonsignori 1497, libro VIII, Cap. XXX.

tosto per un più immediatamente riconoscibile uso simbolico della caccia al cinghiale. Questa è quindi da intendersi come conseguenza temporale e ammonimento legato alla pace costruita da Venezia e gli Sforza attraverso la loro alleanza, la cui esibizione metaforica, durante la festa, trova forma nella città arroccata sul monte, fondata sotto il segno di pace dell’ulivo.

La messa in scena della morte di Meleagro coincide, in un certo senso, con la morte del porco di Calidone: nell’intera rappresentazione vi è la celebrazione di una vittoria e, allo stesso tempo, il monito all’attenzione. I rapporti di Venezia con gli Sforza e il papato sono apparentemente solidi ma il pericolo è in agguato e questa consapevolezza, insinuata tra le colorate sfumature della celebrazione, deve essere immediatamente riconoscibile a tutti.

Le rappresentazioni ideate per il ricevimento di Beatrice risultano inoltre di grande interesse se analizzate alla luce di un più ampio quadro della storia politica di Venezia, e, in particolare, se confrontate con un dipinto di pochi anni successivo, che presenta elementi di paragone nell’uso della simbologia del cinghiale: la *Morte di Adone* di Sebastiano del Piombo, databile intorno al 1512 [Fig. 10]. Il soggetto del dipinto richiama, pur senza coincidere pienamente con esso,⁶⁴ l’episodio mitologico narrato nel libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio: Venere si innamora perdutamente di un giovane, Adone, scatenando l’ira di Marte, che scaglia contro di lui la furia di un cinghiale selvatico. Adone, colpito dalla fiera, muore tra le braccia di Venere, la quale, per preservare la bellezza, lo trasforma in un anemone.⁶⁵ La fortuna di questo mito in epoca rinascimentale è straordinaria: numerose varianti della storia circolano in volgare, tra cui quella contenuta nell’*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, stampata a Venezia nel 1499, nel *De Hortis Hesperidum* di Giovanni Pontano, nonché, ovviamente, nelle volgarizzazioni ovidiane. Che anche il mito di Adone sia profondamente radicato nella cultura popolare del Rinascimento è dimostrato dalla presenza di motivi tratti dalla sua storia in un altro cantare di argomento classico, la *Historia de Mirra*.⁶⁶ Qui, al pari di Meleagro, Adone viene presentato come un intrepido eroe cortese, descritto come “gagliardo” e “più bello che una fresca rosa” e il suo valore viene messo alla prova dalla lotta con due cinghiali invece che con uno.

Osservando il dipinto, la connessione tra lo sfondo e l’area marcia è immediata: Venezia viene rappresentata attraverso gli edifici del potere, osservati da un punto di vista privilegiato. “Forzando un po’ l’angolo di prospettiva”, scrive Monica Centanni “il teatro dell’azione sarebbe [...] un’iso-

64. Per una lettura approfondita del soggetto mitologico, vedi Centanni 2018.

65. Ovidio, *Metamorfosi* X, vv. 503-559; 681-739.

66. *Historia de Mirra novamente in octava rima traducta*, senza data, luogo o indicazioni editoriali. L’unico esemplare è conservato a Siviglia, Biblioteca Colombina [2.193]: vedi Guthmüller 1997, p. 203.

la immaginaria posta un po' arretrata rispetto alla Giudecca, nello squarcio che divide l'isola da San Giorgio".⁶⁷ Per quanto riguarda la datazione del quadro, la conformazione architettonica dello sfondo ha permesso di fissare, grazie alla presenza della campana e dei Mori sulla Torre, un limite *post quem* al 1508; nonché una data *ante quem*, resa chiara dall'assenza, sul Campanile, della cuspide, che sarà alzata nel 1514.⁶⁸ La scena ha dunque luogo all'indomani dello scioglimento della Lega di Cambrai, la coalizione militare che vede le principali potenze europee – tra cui la Francia, coinvolta nell'alleanza del 1493, ora nella figura di Luigi XII, e l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo – schierarsi contro la Repubblica di Venezia. In questo senso, come scrive Piermario Vescovo "la guerra, l'aggressione cambraica, che ha quasi distrutto Venezia [...] ha l'aspetto del cinghiale, appiattato, che mira dal cespuglio la scena",⁶⁹ pronto a colpire Adone e così a punire Venere/Venezia, seguendo la tradizione leggendaria di identificazione tra Afrodite e la città.⁷⁰

Come nel quadro di Sebastiano del Piombo, così come nella rappresentazione del 1493, Marte-cinghiale incarna dunque la costante minaccia della guerra:⁷¹ un ammonimento ai pericoli che sempre si nascondono, in agguato, pronti a minare la solida pace che Venezia ha costruito – pace che viene chiaramente allegorizzata nella rappresentazione della fondazione di Atene sotto il segno dell'ulivo.

L'episodio della disputa tra Atena e Poseidone per il possesso dell'Attica, insieme alla leggenda di Meleagro, diventano, nel contesto nella festa, pretesti mitici per raccontare la storia politica di una città in cui pace e guerra, unione e divisione sono agenti instabili, ondivaghi. Lo spettacolo mitologico per Beatrice, come osserva Raimondo Guarino, "va valutato come un episodio decisivo nell'assunzione del pantheon greco-romano a fondamento di una *Staatsymbolik* per la città".⁷² Venezia celebra grandiosamente Beatrice, signora di Milano, ambasciatrice d'eccellenza del programma politico del Moro, ma è proprio nello sfarzo di questa accoglienza, e proprio attraverso l'uso del mito che si nasconde in piena vista un messaggio, sottile ma percettibile a vari livelli di sensibilità e cultura: l'avvertimento verso il pericolo incombente della guerra.

L'antico, in questo senso, assume una funzione non più solo mitografica ma mitopoietica – come leggiamo in Fabrizio Cruciani, "l'idea del teatro è, nel Rinascimento italiano, una funzione della cultura, strutturata ed esistente su una progettualità ideologica".⁷³ La portata semantica della ce-

67. Centanni 2018, p. 178.

68. Si vedano Corboz 1980; Tafuri 1985; Puppi 1994.

69. Vescovo 1997, p. 50.

70. Per un approfondimento sull'identificazione Venezia/Venusia, vedi fra tutti Centanni 2015.

71. Vedi anche Tichy 1999.

72. Guarino 2005, p. 28.

73. Cruciani 1987, 52.

lebrazione riveste un ruolo cruciale nella comprensione del contesto culturale in cui l'immagine mitologica si trasforma in forma viva. Una “magia”, scrive Aby Warburg, che consiste “nel far uscire fuori dalla condizione statica oggettiva della tradizione l'elemento figurativo nella sua forma coniata a posteriori e di scambiare quest'ultimo con l'immagine che scaturisce da stimoli momentanei”.⁷⁴ È nella festa – e attraverso le rappresentazioni svolte nel contesto della festa – che il mito trova il suo catalizzatore.

74. Warburg, *Opere I*, ed. Ghelardi 2004, p. 777.

“Una stoffa fatta della loro ascesi”. Un appunto da Florenskij
in relazione all’iconografia dell’abito da festa della famiglia
de’ Medici

Filippo Perfetti

“Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu”.
Tommaso d’Aquino, *Quaestiones disputatae de Veritate*

Secondo Quattrocento: il comune di Firenze è retto dal gioco di relazioni e scambi delle famiglie più ricche, tra queste – incontrastata ma non sempre pacificamente accettata – la famiglia de’ Medici si attesta come la prima e lo sarà fino alla morte di Lorenzo il Magnifico, e l’arrivo, in controbilanciamento e per reazione, di Savonarola. Particolarmente cara alla famiglia è da inizio secolo la Compagnia – prima di stendardo, e poi di disciplina – dei Magi. Il rapporto è stabile e significativo da quando nel 1436 Cosimo de’ Medici divenne il maggior benefattore della Compagnia con sede nel convento dei Frati predicatori dedicato a San Marco, a non molta distanza dal Palazzo di via Larga, casa di Cosimo. Un legame che coincide con l’egemonia della famiglia su Firenze e che rimane stretto fino alla sua fine, alla morte di Lorenzo e all’avvento, in San Marco, del domenicano Savonarola, che segna una cesura di secolo – l’anno è il 1494 – e ancor più di epoca, se si ha a mente che due anni prima, a scortare la salma nell’ultimo suo peregrinaggio tra il convento e la tomba di famiglia in San Lorenzo, fu proprio la compagnia marciante, che stava già dimenticando i sermoni a lui dedicati da Landino e da Ficino sulla Stella e l’avvento del Natale del Redentore secondo un taglio del tutto umanista e ricalibrato nella declinazione neoplatonica allora in auge; per ritornare, sugli stessi banchi, all’ascolto delle prediche molto più austere e vivide nel rigore di fra’ Girolamo. Il quale, già nel 1494, la fece sciogliere.

1. Rappresentazione e raffigurazione a Firenze

Quella partecipazione dei Medici alla Compagnia dei Magi, intrecciata di molteplici motivazioni e significati, non consisteva tanto in un sostegno economico ma in una fedele adesione che comportava l’impegno dell’intera famiglia, tramandandosi a ogni generazione come una continuità che travalicava l’individualità delle persone coinvolte. E di questa adesione occorreva onorare l’impegno e dare pubblica manifestazione.

Il coinvolgimento si declinava in due modalità, organiche fra loro seppure su tempi e attraverso mezzi differenti. Alla famiglia, in particolare al



11. Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi* (dettaglio), tempera su tavola, 1470-1475. Gallerie degli Uffizi, Firenze.

suo primo esponente, era dato impegno e onore di interpretare – o meglio dare corpo e figura – a uno dei Magi – di volta in volta in chiave più regale o più sapienziale – durante le feste del 6 di gennaio che lungo le strade cittadine ripercorrevano con vere e proprie rappresentazioni figurate il passo evangelico della visita dei Magi a Gesù Cristo (Mt 1,18-2,12). Nel mutare del percorso, delle tappe, fino alla sua drastica ridefinizione in tono minore dal 1478, dopo la morte di Giuliano de' Medici,¹ ci sono alcuni punti di continuità importanti che insistono proprio sulla veste. È attraverso l'abito appositamente confezionato per l'occasione della festa che i Medici divengono Magi, e attraverso l'abito che i Magi, non nelle processioni, ma nei dipinti, si incarnano nel corpo dei componenti della famiglia Medici o degli appartenenti alla loro cerchia [Fig. 11]. Non si tratta infatti solo del ritratto che riproduce la fisionomia del viso dei Medici nei dipinti nel ruolo e nella figura dei Magi, come già avviene nel caso della cavalcata dei Magi affrescata da Benozzo Gozzoli nella cappella privata della famiglia de' Medici. Il viso permette la riconoscibilità della persona, l'azione e il contesto della processione festiva quella del personaggio, l'aspetto reversibile tra personaggio e persona, che funziona come rappresentazione sia dell'uno che dell'altra, è affidato alla veste. Non solo sul piano che si gioca tra attualità storica fiorentina e episodio religioso, ma anche tra la rappresentazione in maschera

1. Hatfield 1970, p. 128.

per la festa dell’Epifania e la rappresentazione dipinta, su tavola, affresco o tela o su altro supporto, è la veste a ricoprire un ruolo particolare. E le insegne medicee sono ovunque – sugli addobbi, addosso ai cavalli, sopra gli abiti e intessute nelle loro stoffe – a designare i membri della famiglia e chi a loro vicino.²

Un’insegna, in particolare, risulta centrale: la fiammella, spesso usata come attributo dei membri della famiglia de’ Medici e dei loro affiliati. Questo dettaglio, un glifo di particolare significato simbolico e identificativo, pone in visibilità il ponte tra chi lo porta e i Magi, guidati da una stella cometa – stella che da sola e con otto punte è attributo domenicano – la cui coda prende la forma di linee dorate sottili simili a quelle di una fiamma. Innestata nel repertorio delle divise medicee per coincidenti significati e attributi simbolici,³ si rende manifesta nelle rappresentazioni e nelle raffigurazioni come elemento qualificante insieme dell’Epifania e della famiglia. Forse il caso più significativo, in cui il dettaglio è in prima vista con questa duplice qualità semantica, è *L’adorazione dei Magi* (1487) di Domenico Ghirlandaio realizzata per Lorenzo di Giovanni Tornabuoni, membro di spicco della consorteria Medici, rappresentato genuflesso e adorante come nel corteo dei Magi con un mantello sul cui fondo paonazzo prende posto una costellazione delle fiamme dorate [Figg. 12-13]. Attraverso le fiammelle, poste sul manto di Lorenzo Tornabuoni o in quello dei vari esponenti di casa Medici, un complesso e stratificato ricettacolo di significati si concentra in un dettaglio all’apparenza solo esornativo e il senso investe l’interpretazione della figura – uomo pubblico, politico, mercante, uomo della compagnia, fedele o sapiente – che quel dettaglio porta su di sé. Dall’altro lato, le fiammelle sono coda della stella, richiamo al corteo dei Magi come ‘re’ e pellegrini ma anche astronomi e sapienti; sono, le fiammelle, richiamo allo Spirito Santo e ai suoi doni, e sono anche vestigia di una tradizione che richiama attributi di Hermes.⁴ Le fiammelle sono come un filo che lega significati di appartenenza politica e di sapere cristiano e filosofico, che richiama passi del Nuovo Testamento, letture neoplatoniche che al tempo circolavano e imprese familiari. Chi può vestirsi di una veste qualificata da questo ornamento è in una reciproca relazione di appartenenza: così un mago a un Medici oppure, a entrambi, la Vergine – è il caso della *Madonna del Libro* di Botticelli, sul cui *maphorion* è in primo piano la stella sulla spalla con la coda a fiammelle.

Restiamo sulle *Adorazioni*. Le opere da prendere in considerazione sarebbero molteplici, dacché l’*Adorazione dei Magi*, in quel frangente, e anche per i motivi di cui si sta qui trattando, risulta il tema più ripreso:⁵ solo nel

2. Vedi Acidini Luchinat 1990; Ames-Lewis 1979.

3. Shearman 1975, p. 22.

4. Wind 1971, p. 151 – e in secondo luogo rimando alla mia ricerca in Perfetti 2022.

5. Fondamentale sull’argomento e in particolare per queste righe è Chastel 1964, pp. 387-396; sul tema si veda anche Stallini 2011.



12. Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei Magi* (dettaglio), tempera su tavola, 1487. Gallerie degli Uffizi, Firenze.
13. Dettaglio dell'immagine precedente.

Palazzo Medici di via Larga, oltre la Cappella affrescata da Benozzo Gozzoli, si possono contare altre quattro rappresentazioni del soggetto.⁶ Assieme alle opere, sono da tenere in considerazione le cronache che riportano notizie delle Epifanie a Firenze, come le pagine di Giovanni di Carlo nei *Libri de temporibus suis*. A proposito dei festeggiamenti fiorentini, Paola Ventrone offre questo squarcio partendo dalle fonti che fanno riferimento a una festa degli anni Sessanta del Quattrocento:

Ciascun Mago aveva al suo seguito un gran numero di persone scelte, in buona parte, tra i giovani esponenti dell'oligarchia ottimizia, che si presentavano travestite ed atteggiate secondo i costumi dei loro padri e con i volti coperti da maschere modellate in modo da riprodurne le sembianze, ottenendo un significativo effetto di specularità tra 'attori' e 'pubblico'. Ricorda fra' Giovanni: "Era bello che i veri cittadini, che erano confluiti presso l'edificio pubblico, si vedessero rappresentati in quelli che avanzavano con tanta pompa e magnificenza da far risaltare in maniera egregia la grandiosità e il grandissimo senato della città" (Vat. Lat. 5878, c. 74r). A questo immaginario principesco e cortese, alimentato in misura determinante dalla festa dei Magi, i Medici scelsero quindi di affidare la propria trasfigurazione vestendo panni regali in numerosissime opere figurative commissionate ai più affermati pittori fiorentini del Quattrocento: gli affreschi benozziani della cappella di palazzo [...], i dipinti di Botticelli, del Lippi, del Ghirlandaio, e del Rosselli – quest'ultima *Adorazione* in particolare è stata identificata come quella appartenente proprio alla compagnia de' Magi – conservano infatti una sorta di 'galleria' ritrattistica dei Medici e dei loro aderenti e familiari. Tali testimonianze non traducono certo nel linguaggio figurativo il concreto svolgimento dello spettacolo, ma ne evocano la cifra cortigiana ed esotica, ne richiamo i sontuosi corteggi e restituiscono il gioco dei riflessi che, nella festa, univa in un rapporto di mutua complicità 'attori' e 'pubblico'.⁷

C'è dunque una partecipazione diretta dei Medici nel ruolo dei Magi; c'è una partecipazione mutuata tramite una rappresentazione conto terzi, attraverso la maschera, da parte delle personalità più ricche e potenti; c'è successivamente una rappresentazione rimediata di attori e figuranti – cioè delle persone partecipi alla cerimonia – nelle opere degli artisti maggiori del tempo. Se quanto mostrano i dipinti non è il "concreto svolgimento dello spettacolo" (uno spettacolo che è al contempo festa e sacra rappresentazione), è comunque una rappresentazione in una certa qual misura fedele all'avvenimento. Lo è, come nota Cristina Acidini Luchinat, in quanto nelle opere d'arte dell'epoca

[...] probabilmente ben poco appartiene alla casualità o all'invenzione artistica: al contrario, è verosimile che il pittore, o per libera scelta o per esplicito indiriz-

6. Hatfield 1970, pp. 137-138.

7. Ventrone 1992b, p. 140.

zo della committenza, attingesse a repertori di immagini acquisiti alla memoria civica e familiare.⁸

Ovvero, prima ancora che l'intento di riportare alla memoria qualcosa di astratto e remoto, nel tempo e nello spazio, era piuttosto cercata una raffigurazione che richiamava e riattivava nella memoria quanto effettivamente avveniva nel giorno di festa fiorentino. Già Jacob Burckhardt riassume la questione sulla rilevanza dell'attenzione, della presa dal vivo della quotidianità, come fonte primaria per la rappresentazione artistica:

Per la pittura del XV secolo il realismo è tanto importante quanto per altre epoche lo era stata la rappresentazione ideale. Grazie all'evidente influsso della scuola fiamminga, al realismo delle figure collocate in un determinato spazio e sotto una determinata luce si aggiunge la raffigurazione meticolosa e veridica delle stoffe e degli accessori.⁹

Non soltanto il ritratto, l'aspetto fisico, è rilevante per ottenere una rappresentazione fedele, ma sullo stesso livello prende posto l'oggetto materiale che caratterizza il soggetto ritratto, in particolare l'abito fatto di una particolare stoffa, guarnito da una precisa decorazione e combinato con determinati accessori. Sulla rappresentazione basata sull'osservazione dal vero e mossa da una ricerca di mimetismo questa l'osservazione di Pierre Francastel:

Generalmente si ritiene che poemi e dipinti siano opera della pura immaginazione degli artisti. Da parte mia credo che essi siano ben più legati alle forme concrete della vita contemporanea, e che la fonte di Poliziano e Botticelli sia, in egual misura, uno spettacolo e una meditazione.¹⁰

Spettacolo, dunque, e insieme meditazione. Le considerazioni di Francastel permettono di inquadrare il fenomeno sotto due aspetti: il primo è il fatto che "la cultura del Quattrocento è una cultura vissuta, e non certo una cultura da eruditi di gabinetto",¹¹ e che non si può dimenticare, nel prendere in considerazione una rappresentazione artistica, il fatto che questa venga mossa e dipenda, in parte o in gran parte, da fonti che sono direttamente alla portata degli artisti e non solo elaborazioni di carattere intellettuale. Il secondo aspetto è che

[...] una profonda interpretazione delle opere d'arte, qualsiasi esse siano, sia impossibile senza l'osservazione degli oggetti e delle scene reali che sono servite

8. Acidini Luchinat 1993, p. 39.

9. Burckhardt, *Rinascimento italiano*, ed. Ghelardi 2023, p. 845.

10. Francastel [1952] 1987, p. 103.

11. Francastel [1952] 1987, pp. 98-99.

da punto di partenza all’immaginazione degli artisti e senza lo studio dei valori che una società attribuisce sempre alle sue azioni collettive”.¹²

Si rende dunque necessario guardare a queste azioni, alle rappresentazioni collettive e cittadine soprattutto nella forma ritualizzata del corteo e della festa, come forme che mediano un pensiero e alcuni valori propri di una concezione del mondo del periodo. Da questa presa in considerazione simultanea e incrociata deriva che occorre tenere a mente che quanto è registrato in una rappresentazione artistica è almeno in parte l’esito di una presa dal vivo della realtà, e che questa realtà è già informata da un pensiero che la plasma. Allo sguardo rivolto alla ricostruzione della temperie culturale del tempo e al panorama cittadino va riacordata una visione in profondità che coglie il dettaglio nella sua gravidanza simbolica. Una visione metafisica dell’oggetto rappresentato, meglio ancora se messo in evidenza nella precisione del dettaglio ornamentale e quindi specificatamente particolare (è qui il caso della fiammella), può avvicinarci a quella che poteva avere l’artista, e come lui il suo concittadino del tempo a cui quell’opera era rivolta.

2. Florenskij, la veste come corpo

Alcune considerazioni di Pavel Florenskij, contenute in un suo scritto tra i più celebri, *Iconostas*, dedicato all’icona cristiana, nonostante la distanza della formazione dell’autore e dei temi essenziali della sua speculazione estetica e filosofica, sanno rendersi utili anche per l’interpretazione di queste opere con raffigurazioni della vita fiorentina e la rappresentazione dei suoi uomini di spicco: in particolare è utile tornare sulle sue considerazioni sul valore e significato della veste.

Il rapporto tra veste e persona, tra corpo fisico e la sua rappresentazione ultrasensibile attraverso l’abito è posta da un passaggio di Florenskij relativo alla raffigurazione degli abiti nelle icone. È un passaggio non breve che per la sua densità merita di essere citato – nell’ultima traduzione a opera di Leonardo Marcello Pignataro – per esteso:

Volendo usare un’immagine alquanto fiorita, ma assai precisa, le loro vesti [dei santi] si possono definire una stoffa fatta della loro ascesi. Non è una metafora, ma l’espressione dell’idea che con la loro ascesi spirituale i santi abbiano sviluppato attorno al proprio corpo i nuovi tessuti di organi luminiferi, come una regione di energie spirituali vicinissima al corpo, e nella percezione visiva questa espansione del corpo trova simbolo nelle vesti. “La carne e il sangue non ereditano il Regno di Dio”, ma le vesti sì. Le vesti sono parte del corpo. Nella vita di ogni giorno sono una sua estensione esterna, analoghe alla pelliccia degli animali e al piumaggio degli uccelli. Sono applicate al corpo in maniera

12. Francastel [1952] 1987, p. 114.

semimeccanica, e dico “semi” perché tra le vesti e il corpo esistono rapporti più stretti che non il semplice contatto: penetrano negli stati più sottili dell’organizzazione corporea, le vesti attecchiscono parzialmente nell’organismo. Nell’ordine artistico-visuale le vesti sono *manifestazione* del corpo, e con sé stesse, con le proprie linee e superfici, ne rivelano la struttura. È quindi chiaro che, siccome al corpo si riconosce la capacità di manifestare concretamente la metafisica dell’essere dell’uomo, non è possibile negare questa capacità alle vesti, che come un megafono convogliano e amplificano le parole di testimonianza della propria idea pronunciate dal corpo. Non che la figura nuda sia indecente o brutta, ma sarebbe metafisicamente meno intellegibile, sarebbe più difficile percepirvi l’essenza del sentire illuminato dell’umanità.¹³

In queste righe appaiono tutti i termini che designano la particolare pregnanza e il valore della veste e la sua relazione con il corpo e traspare l’istanza di interrogarli con la profondità necessaria per comprenderli nella loro funzione. L’abito, per riassumere, è “espansione del corpo” che lo indossa, o meglio da cui viene indossato; l’abito è “*manifestazione* del corpo”, per paradosso lo spoglia e ne rivela la “struttura”. E sempre con un paradosso, che è un’antinomia centrale in Florenskij, “manifesta concretamente la metafisica” di un uomo; il quale, senza l’abito, non sarebbe semplicemente impoverito, ridotto a una sconcezza della nudità che non è mai da intendersi come tale, piuttosto sarebbe “meno intellegibile” per chi lo vede.

Per giungere a una tale concezione della veste, Florenskij attinge a quella che è una fonte ovviamente insostituibile per il suo pensiero di fedele cristiano e di sacerdote, il Nuovo Testamento. Nel Vangelo di Matteo un passo da cui può derivare il pensiero di Florenskij è quello relativo alla parabola del banchetto di nozze:

Poi disse ai suoi servi: “Il banchetto nuziale è pronto, ma gli invitati non ne erano degni; andate ora ai crocicchi delle strade e tutti quelli che troverete, chiamateli alle nozze”. Usciti nelle strade, quei servi raccolsero quanti ne trovarono, buoni e cattivi, e la sala si riempì di commensali. Il re entrò per vedere i commensali e, scorto un tale che non indossava l’abito nuziale, gli disse: “Amico, come hai potuto entrare qui senz’abito nuziale?” Ed egli ammutolì. Allora il re ordinò ai servi: “Legatelo mani e piedi e gettatelo fuori nelle tenebre; là sarà pianto e stridore di denti. Perché molti sono chiamati, ma pochi eletti” (Mt 22, 8-14).

Non è tanto il fatto che i commensali al banchetto del re, ovvero alla mensa celeste, siano o meno cattivi o piuttosto buoni, ma la loro adeguatezza al partecipare alla festa è segnata dall’abito, che esso sia conforme o meno alla evenienza: la festa nuziale. Un altro passo in cui la veste appare centrale nella intellegibilità di una realtà metafisica è l’episodio della trasfigurazione

13. Florenskij [1922] 2021, pp. 133-134.

di Cristo sul monte Tabor (episodio a cui è dedicata la prima icona che un apprendista iconografo deve realizzare). Si legge nel Vangelo di Marco:

Sei giorni dopo, Gesù prese con sé Pietro, Giacomo, Giovanni e li condusse soli, in disparte, sopra un alto monte. E fu trasfigurato in loro presenza; le sue vesti divennero sfolgoranti, candidissime, di un tal candore che nessun lavaiaio sulla terra può dare. E apparve loro Elia con Mosè, i quali stavano conversando con Gesù (Mc 9, 2-4).

Similmente scrive Luca:

Circa otto giorni dopo questi discorsi, Gesù prese con sé Pietro, Giovanni e Giacomo, e salì sul monte a pregare. Mentre pregava, l'aspetto del suo volto fu mutato e la sua veste divenne di un candore sfolgorante (Lc 9, 28-29).

E anche Matteo scrive:

E fu trasfigurato davanti a loro; la sua faccia risplendette come il sole e i suoi vestiti divennero candidi come la luce (Mt 17, 2).

A mutare è il volto di Cristo ma allo stesso tempo a mutare e dare visibilità alla trasfigurazione sono i suoi vestiti: “candidi come la luce”, vestiti di “un candore sfolgorante” e nel verismo comprensibile anche ai più semplici Marco le definisce non solo “sfolgoranti” ma “candidissime, di un tal candore che nessun lavaiaio sulla terra può dare”. Evidente come esse partecipino del piano metafisico. E nella stessa costellazione di fonti possiamo inserire l'Apocalisse di Giovanni, dov'è scritto: “La veste di lino sono le opere giuste dei santi” (Ap 19, 8) e “gli eserciti del cielo lo seguono su cavalli bianchi, vestiti di lino bianco e puro” (Ap 19, 14). Sono quelle stesse vesti bianche, candide, viste sul monte Tabor e richieste al banchetto di nozze. Tutti questi passi precipitano in Florenskij in una lettura che tratta della facoltà degli oggetti di incarnare un valore simbolico. Non solo in *Iconostas* si dilunga sulla questione, alla veste dedica importanti pagine de *La filosofia del culto*. In un passaggio illumina e scioglie quanto scritto rispetto alla raffigurazione della veste:

La veste ha sempre simbolizzato la manifestazione esteriore dell'essere che al suo interno si cela, vero e proprio palesarsi dell'essere materializzato nella dimensione esterna. Utilizzando la parola “corpo” [telo], in un certo qual modo vicina alla parola “interp” [celyj], nel senso greco di σῶμα, ovvero come l'integrità [celostnost'] degli aspetti e dei momenti, all'esterno palesati, dell'integrità interna della vita, è possibile affermare che il vestito sia simbolo del corpo. Risulta così chiaro il perché, nel simbolismo religioso e secolare, del reciproco travaso, con varie sfumature, dei concetti di corpo e di veste. Le varie vesti, le vesti in vario senso, vengono definite come un corpo, così come, a propria vol-

ta, il corpo viene in vario senso equiparato a una veste. A tale equiparazione reciproca dei termini contribuisce il fatto che qualsiasi corpo, in quanto unità di fenomeni molteplici, è senz'altro da noi percepito – per far comunque salva l'individualità di ciascun fenomeno e la forma a lui propria e non provocare solo una loro confusione – come un intrecciarsi di quei singoli fenomeni, giacché solo nell'immagine dell'intreccio si associano i segni delle caratteristiche individuali dei loro elementi e del reciproco legame esistente tra loro. Perciò, ogni corpo viene pensato avere l'aspetto di un tessuto.¹⁴

La veste è corpo, il corpo è costituente di un significato che sul piano simbolico si realizza nella forma della veste. Il vestito è manifestazione esterna dell'interno. Nel breve scritto *Organoproekzia*, Florenskij identifica quale una proiezione degli organi per via della tecnica – cioè in forma artificiale – negli oggetti o strumenti costruiti con una relazione funzionale e diretta con il corpo dell'uomo.¹⁵ La veste è in questo senso identificabile come una emanazione del corpo, il quale si estende oltre la propria dimensione biologica ed espande e perfeziona le proprie capacità e caratteristiche, tra cui la manifestazione del sé interiore. Per via dell'abito, l'interiorità assume una forma visibile e simbolica, divenendo rappresentazione della persona. E viceversa il corpo è come una veste, in quanto intreccio della molteplicità della persona “tessut[a] nel grembo materno”. Ne deriva che “ogni cerchio concentrico della stratificazione della persona o, se si vuole, del suo carattere ‘empirico’, può essere chiamato corpo e, quindi, anche veste”.¹⁶ Una reversibilità tra corpo, che è sostanza, e veste, che è simbolo, che definisce il carattere simbiotico fra i due elementi.

Oltre all'essere un involucro, le vesti hanno la caratteristica di essere ornamento, un aspetto non marginale che permette loro di poter incorporare nel piano iconografico dettagli, sottili caratteristiche, elementi distintivi e caratterizzanti che non solo le rendono distinguibili fra loro, ma marchiano – qualora usate propriamente – la persona che le indossa.

Persona da cui si può dire che esse derivino. È per mezzo di questa riserva simbolica che la veste possiede – sempre manufatto, molteplice e relativo, ma allo stesso tempo anche rappresentazione oggettiva, infungibile senza commettere un fraintendimento – che si comprende come possa assumere una tale grado di importanza nel designare e descrivere un soggetto. In questa dimensione, la veste “stabilisce in tal modo il grado intermedio tra mondo interiore – il sembiante – e mondo esteriore – la natura – che la realtà delle vesti possiede, in quanto legame ed entità mediatrice fra i due poli del creato: l'uomo e la natura”.¹⁷ Può allora essere il punto di contatto

14. Florenskij [1918] 2016, p. 399.

15. Florenskij [1922] 2007.

16. Florenskij [1918] 2016, p. 400.

17. Florenskij [1922] 2021, pp. 164-165.

tra persona e mondo, l'ingresso e la manifestazione di sé in una forma rappresentativa, ovvero interpretabile dall'altro.

3. Realismo e idealità dell'impresa

L'attributo istituito nella forma vestito è quindi una chiave di accesso alla persona, ma ancor di più segna una possibilità di ingresso della persona a una sua dimensione simbolica. Attraverso l'abito propriamente attribuito e configurato non si ottiene soltanto il ritratto dal vero, la cattura di un fenomeno sensibile. Attraverso l'abito propriamente attribuito e configurato si ha accesso alla riserva di segno e di senso che il vestito – e colui che lo indossa – possiede agli occhi di chi lo guarda e sa vedere: nell'ornamento dell'abito l'interiorità si serve dell'apparenza, si fa *persona* ovvero maschera. Il raffigurato, il Lorenzo de' Medici o Lorenzo Tornabuoni del caso, vestendosi dell'abito del Mago non solo interpreta un personaggio ma restituisce leggibilità a quelli che sono i fili del tessuto della propria personalità. In quel dettaglio sul manto o sulla spalla del vestito che è l'impresa, con i filamenti dorati a legarsi fra loro in curve sinuose e sottili, si manifesta un secondo volto, per certi aspetti ancor meglio definito di quello somatico della persona ritratta: “Un termine intermedio fra segno e immagine per illustrare simbolicamente la vita intima dell'individuo”¹⁸ secondo l'intuizione di Warburg contenuta nel suo saggio su *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*.

L'impresa è sfarzo esibito, è attestazione di appartenenza, è propaganda, è il simbolo che lega a una genealogia regale, religiosa e sapienziale. Eppure, non di meno, anzi di più, è attestazione di un sapersi mostrare per via artistica nella totalità della propria persona, nella complessità della trama di sé, e della capacità dell'artista di restituire il segno e il significato. Nell'insistenza ricorrenza di queste rappresentazioni è da supporre che non soltanto per l'erudito committente o suggeritore dell'opera, o nel brillante artista sia presente questa facoltà, ma che fosse recepibile anche da parte di chi poteva vedere quelle immagini nelle cappelle private, nella ritrattistica domestica oppure nelle grandi opere di rappresentazione pubblica. D'altronde, quegli abiti e quelle imprese il popolo aveva imparato a conoscerli non solo come oggetti da ammirare nelle parate ma come cose proprie per affabile concessione delle famiglie più ricche, le quali – ricorda Ventrone – nei tornei che si intervallano alle feste

[...] sfilavano [le uniformi] ad una ad una per poi abbandonarle 'in elemosina' al 'popolo' dopo la parata ostentatoria per le vie della città: un gesto di generosità che, dietro l'apparenza del dono, celava l'ulteriore intento di diffondere, con le

18. Si cita da Warburg, *Rinascita*, ed. Bing 1966, p. 232 (prima ed. del saggio: 1907).

insegne gentilizie apposte agli indumenti, il ricordo dell'evento e delle casate in esso coinvolte anche dopo il suo effimero accadimento.¹⁹

Nel contesto della festa, era in atto, dunque, un'educazione alla visione e alla comprensione del rapporto tra personaggio pubblico, personaggio evangelico e storico, la veste, l'impresa e chi li indossa. E così una trasmissibilità di tutto questo nel tempo attraverso la memoria, portando con questi segni e imprese l'evento della festa al di là del proprio accadimento effimero.

A questo punto, la dicotomia posta da Burckhardt che vede primeggiare il realismo sull'idealismo nella raffigurazione Quattrocentesca ("il realismo è tanto importante quanto per altre epoche lo era stata la rappresentazione ideale") è da temperare con quanto Florenskij illumina. Non c'è una contrapposizione tra il piano 'ideale' e il piano 'reale', ma è viva la capacità di richiamare il piano simbolico della rappresentazione attraverso il vestiario, l'ornamento, in quel realismo che stava via via assumendo il primato negli equilibri e nelle spinte che vanno a comporre lo stile artistico di un'epoca.

Come direbbe Florenskij: "Nelle vesti si riflette in maniera straordinaria lo stile spirituale del tempo".²⁰ Lo stile e i dettagli delle vesti nelle parate festive che attraversavano la città – a metà tra festa e sacra rappresentazione – e nelle loro rappresentazioni artistiche si fanno specchio di una visione del mondo. Il quale non poteva esimersi – allora ma forse tutt'oggi – dall'esaltare la qualità simbolica del dettaglio, capace di una fedeltà della rappresentazione su più livelli di quelli concessi dalla sola griglia albertiana.

19. Ventrone 1992a, p. 43.

20. Florenskij [1922] 2021, p. 134.

Il Cinquecento

Mantova 1501. Festa e politica sul modello del “theatro dell’antichi o moderni”

Francesca Bortoletti

[...] quella sera dessimo una solemne cena al signore duca di Milano [Massimiliano Sforza] in la *Sala di Triumphi di Cesare*, qui a Santo Sebastiano.¹

Così scrive Francesco II Gonzaga in una lettera dell’11 dicembre 1512, inviata a Roma ad Alessandro Gabbioneta, arcidiacono di Mantova e agente dei Gonzaga presso la corte pontificia fino al 1523. È questa la prima attestazione della presenza del ciclo dei *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna nel Palazzo di San Sebastiano a Mantova, in una sala espressamente destinata, per volere del marchese, alle tele, e indicata come Sala dei Trionfi.

Le nove tele dei trionfi cesarei, passate tra l’autunno del 1629 e gli ultimi mesi del 1630 dalla collezione Gonzaga a quella della Corona inglese, ora ad Hampton Court, sono state oggetto di numerosi studi che, sia pure concordi nel riconoscere a Mantegna la vastità della sua cultura umanistica e la profondità delle sue conoscenze antiquarie, hanno lasciato ancora aperte alcune questioni storiche e artistiche ben sintetizzate da Paola Tosetti Grandi in quattro punti principali: la questione della committenza tra i tre mecenati mantovani del Mantegna – Ludovico II (1412-1478), Federico I (1441-1484) e Francesco II (1466-1519); la datazione e i tempi di realizzazione dell’opera; il luogo pensato per le tele prima che fossero trasferite a San Sebastiano; infine, la questione dei modelli e delle fonti letterarie e iconografiche a cui il pittore si ispirò guardando ai trionfi militari romani e alla relativa trattatistica.²

A tali questioni ci preme aggiungere, ponendolo come punto privilegiato della nostra trattazione, un altro aspetto, legato al senso e al valore sotteso alla decisione di impiegare le tele del Mantegna, o almeno una loro parte, come apparato decorativo per gli spettacoli di drammi classici e azioni mitologiche, organizzati a Mantova in Palazzo Ducale da Francesco Gonzaga e Isabella d’Este per il carnevale del 1501. Sei tele dei *Trionfi di Cesare* fu-

1. Archivio Storico di Mantova (ASMn), Busta 2920, libro 225, cc. 34v-37v. *Lettera di Francesco II Gonzaga a Alessandro Gabbioneta*. Mantova, 11 dicembre 1512. Cfr. Brown, Lorenzoni 1997, doc. 25, p. 175. Si veda anche Martindale 1980, pp. 186-187. In Appendice a questo volume, Martindale riporta tutti i documenti o parti di essi da lui trovati relativi ai dipinti dei *Trionfi* del Mantegna, e i principali testi stampati che si riferiscono ai trionfi mantegneschi negli anni di lavorazione fino a quando le tele furono a Palazzo San Sebastiano.

2. Cfr. Tosetti Grandi 2008. Si veda anche Brown 2006.

rono infatti proposte come elementi della decorazione della sala insieme ai *Trionfi del Petrarca*, sempre del Mantegna, unitamente ad altri ingegni.

L'iniziativa di mostrare l'opera pittorica dei trionfi antichi come apparato della sala, allestita per la rappresentazione di opere teatrali di matrice classica e mitologica, sembra riscuotere un certo successo alla corte dei Gonzaga se, nel 1505, il maestro Antonio Maria Regazzi, detto il Milanese, chiede la disponibilità a Francesco II di trasferire le tele del Mantegna (probabilmente proprio i *Trionfi*), insieme ad altre tele presenti nella residenza di Gonzaga, al Palazzo della Ragione, in occasione di una rappresentazione teatrale organizzata in onore dell'arrivo in città di un gruppo di cardinali.³ Una richiesta simile fu avanzata l'anno successivo anche dall'umanista Francesco Vigilio – precettore di Federico Gonzaga e noto soprattutto per le recite di Plauto e di Terenzio allestite con i suoi allievi dal 1502 al 1506,⁴ nonché per le sue opere storico-genealogiche sui Gonzaga e sugli avvenimenti contemporanei. Chiede il maestro Vigilio al marchese se gradisse mandare i *Trionfi* del Mantegna collocati a Marmirolo e a Gonzaga in vista di una messinscena della commedia *Formicone* di Publio Filippo Mantovano, riscrittura in forma di commedia regolare delle *Metamorfosi* (IX, 16-21) di Apuleio.⁵ L'eco del successo di tale pratica arriva oltre i confini mantovani, fino a Roma, da dove Frate Mariano Fetti – uomo religioso dell'Ordine dei predicatori di San Marco a Firenze e futuro buffone del papa Medici Leone X – scrive nel 1507 al Gonzaga, facendo menzione della popolarità raggiunta dai “trionphi etiam de Andrea Mantegna” e da un non ben identificato “quadretto che ci stava derimpetto quando se davano alla commedia”.⁶

Tenendo a mente questi dati posti a preludio della nostra narrazione, proseguiremo il racconto intorno a tali ambienti, uomini, immagini, parole

3. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2465. *Lettera di Antonio Maria Regazzi, detto il Milanese, a Francesco II Gonzaga*. Mantova, 11 gennaio 1505. Il giorno successivo il marchese risponde, apprezzando lo sforzo e la diligenza “in far aconciar la sala”, confermando la disponibilità al trasferimento delle tele richieste (ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2913, Libro 186, c. 13v. *Lettera di Francesco II Gonzaga a Antonio Maria Regazzi, detto il Milanese*. Cavriana, 12 gennaio 1505). Cfr. Martindale 1980, p. 186.

4. D'Ancona [1891] 1996, vol. II, p. 22.

5. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2470, c. 474v. *Lettera di Francesco Vigilio a Francesco II Gonzaga*. Mantova, 31 dicembre 1507 (NS 1506). Il giorno stesso il marchese risponde che avrebbe mandato i *Trionfi* presenti a Mantova, ma che preferiva che non si spostassero a Marmirolo (ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2914, Libro 195, c. 56v. *Lettera di Francesco II Gonzaga a Francesco Vigilio*. Gonzaga, 31 dicembre 1507, NS 1506). Cfr. Martindale 1980, p. 186. Sul *Formicone*, cfr. Stefani 1980; Mallamaci 2019. Si veda anche Bosisio 2022.

6. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 857. *Lettera di Frate Mariano Fetti a Francesco II Gonzaga*. Roma, 20 maggio 1507. Cfr. Martindale 1980, p. 186. Non sappiamo a quale ciclo dei *Trionfi* frate Mariano Fetti si riferisse – se quelli cesarei o petrarcheschi –, come non abbiamo certezza di quale “quadretto” parlasse, ma solo un'ipotesi, proposta da Clifford Malcolm Brown, che rimanda al *Trionfo della Fama*, “perché essa forse includeva il suo ritratto” (Brown 2006, p. 283).

e azioni, partendo da una prospettiva di analisi che mira a considerare la ‘scenografia’ – sia essa opera appositamente realizzata per lo spettacolo o, come in questi casi, opera d’arte pittorica autonoma impiegata e adattata come apparato della sala per il momento effimero della festa – in relazione alla materialità artistico-culturale del tempo e all’immaginario simbolico che unisce segni, gesti e forme nell’unità formalizzante della festa e dello spettacolo di corte. Una prospettiva che tiene conto anche delle indicazioni di metodo proposte da Elena Povoledo in riferimento alla scena teatrale del Settecento veneziano, ma applicabili anche al nostro caso, che considerano la rappresentazione teatrale, al pari di tutti gli spettacoli di corte, come

[...] un’azione collettiva, che non si esaurisce nello scenario, ma si identifica in un insieme di fattori legati e vincolati fra loro nello stesso tempo dipendenti dalla volontà dei singoli. Perché dalla ‘collisione’ di queste volontà possa nascere vera *opera d’arte* è necessario che ogni elemento si componga in unità e armonia d’insieme. È necessario che il potenziale artistico risulti dalla somma dei valori individuali, dallo sforzo comune a tutti per esprimere se stessi in funzione di una data azione scenica e sulle premesse di una unica visione coordinante.⁷

Durante il Rinascimento, è nella festa che il teatro trova una forte specificità produttiva, sperimentale e creativa, uniformata di volta in volta alle progettualità delle singole corti e città-stato. Al suo interno si combinano pratiche spettacolari, visioni e valori politici, ideologici ed estetici, in cui le parole dei poeti sono tradotte in immagini visive, *memorabilia*, entro una cornice celebrativa che diviene specchio della società, rappresentata in una dimensione ideale e mitica. Il modello è l’antico, riscoperto attraverso lo studio delle opere della tradizione greca e romana, e riattivato entro le nuove forme di rappresentazione della festa, attraverso l’uso dell’esistente e l’aggiunta di strutture effimere e di una materialità figurativa e testuale che attinge alla letteratura, all’arte e alla storia, sia reale che mitologica. La festa non è solo il contesto in cui si fa teatro, ma rappresenta il momento di celebrazione di un ambiente culturale, definendosi attraverso una visione guida: un’immagine forte di teatro, quella che gli umanisti avevano in mente e che, in dialogo con i signori, cerca di tradursi in esperienza, dando forma a una ‘invenzione’ di teatro.⁸ Si tratta di un’invenzione che si nutre di una complessa interazione tra la forma, la funzione e l’uso degli spazi: quelli ‘privati’ delle sale, dei cortili e dei giardini dei palazzi, e quelli

7. Povoledo 1945, p. 3 (i corsivi sono di chi scrive). Si veda anche la voce “Scenografia” redatta dall’autrice per l’*Enciclopedia dello spettacolo* (Povoledo 1954). Infine si rimanda al volume dedicato agli studi di Elena Povoledo (Biggi 2016).

8. Sulla festa come campo di indagine della civiltà di Rinascimento la bibliografia è molto ampia, a partire dagli studi di Jacob Burckhardt e Aby Warburg e dai primi contributi della nuova storiografia teatrale, a cominciare da quelli di Cruciani (1972; 1983), cui sono seguiti numerosi studi che saranno in parte menzionati a seguire. Per una sintetica e ragionata bibliografia rimandiamo a Bortoletti, Refini 2024.

pubblici della città. Le loro decorazioni e architetture – come hanno evidenziato studi provenienti dalla storia del teatro e, più recentemente dalla storia dell'arte e del collezionismo – amplificano il valore espositivo delle singole opere e degli oggetti d'arte, e ne rafforzano l'azione sociale nella percezione e fruizione degli ambienti, dentro e fuori il tempo della festa.⁹

Per comprendere allora la vera essenza e il significato più intimo della scelta di porre un'opera pittorica, quale i cicli trionfali di Mantegna, come parte di un' "azione collettiva" data dallo spettacolo teatrale all'interno della cornice festiva del carnevale del 1501 – così come nelle occasioni successive sopra menzionate – proveremo a proporre una lettura dell'apparato pittorico non solo come 'arte in sé', ma come parte di un ambiente, uno spazio condiviso e 'agito' all'interno del sistema festivo della corte dei Gonzaga.

Partiremo dunque dalle fonti che leggeremo nel tentativo di ricostruire in primo luogo l'evento festivo in riferimento al clima di sperimentazione artistica e teatrale nella Mantova dei Gonzaga; proseguiremo con un intento di ricostruzione della rete di relazioni e scambi attivata dagli attori (artistici, ma anche sociali) per la costruzione del programma poetico-vivivo e politico-festivo, quello che chiamiamo il *backstage* della festa; infine concluderemo con l'analisi dei modelli e degli epigoni del fatto spettacolare del 1501, ossia la memoria della festa, il suo valore e la sua funzione.

1. L'evento. Per un teatro moderno sul modello degli antichi

Spesso menzionati dagli studiosi come uno dei momenti apicali dell'esperienza del teatro umanistico mantovano, i festeggiamenti per il carnevale del 1501 presentano una documentazione scarna dal punto di vista quantitativo, ma al tempo stesso peculiare grazie in particolare a una lettera inviata al duca Ercole I d'Este il 13 febbraio di quello stesso anno da Sigismondo Cantelmo, valorosissimo uomo di armi, abile diplomatico e compito uomo di corte, ospite per l'occasione della marchesa Isabella. Figlio del duca di Sora e Conte di Alvito e di Popoli, Cantelmo fu al servizio della corte d'Este a Ferrara e in particolare della duchessa Eleonora, della quale era un lontano parente. Nella città ducale degli Este – che era corte all'avanguardia nel campo teatrale, dei volgarizzamenti di drammi antichi e del repertorio cavalleresco –¹⁰ Cantelmo partecipò a numerose giostre e tornei, e nel 1487 si distinse nella grande giostra tenuta a Bologna in occasione delle nozze di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio. Aveva anche pratica di spettacoli teatrali: sappiamo, per esempio, che a Ferrara nel 1491, in occasione delle nozze di Alfonso d'Este con Anna Sforza, aveva preparato e diretto, insieme

9. Cfr. Guarino 1987; Bianchi 2023, pp. 57-115.

10. Tisconi Benvenuti, Mussini Sacchi 1983; Cruciani, Falletti, Ruffini 1994; Papagno, Quondam 1982. Si vedano anche i tre volumi di Franceschini 1993-1997 e il capitolo su Ferrara di Zorzi 1977.

a Niccolò da Correggio – che incontreremo anche per le feste mantovane del 1501 – le rappresentazioni dei volgarizzamenti dell’*Andria* di Terenzio, dei *Menecmi* e dell’*Anfitrione* di Plauto (nelle traduzioni rispettivamente di Battista Guarino e di Pandolfo Collenuccio), con la realizzazione della scena di un Paradiso, e infine l’alternarsi del canto alla lira di Apollo con le nove Muse e alcune danze moresche.¹¹ L’esperienza maturata alla corte estense rese il Cantelmo uomo esperto delle forme dell’intrattenimento elitario e dell’arte teatrale e dello spettacolo cortigiano entro la cornice della festa. Il suo occhio competente si coglie anche nei dettagli sulla festa mantovana del 1501, riportati nella lettera al suo signore, Ercole I.

Nella missiva, che qui di seguito riportiamo per intero, sono infatti riferite notizie precise sulla forma di questo “temporaneo theatro delli antichi o moderni”, le sue forme, le sue figure, quelle dipinte dal Mantegna e quelle rappresentate, in questo giorno di festa, dall’azione scenica tratta dal repertorio della drammaturgia comica e tragica classica e dalla materia mitologico-allegorica.

Excellentissimo et unico sig. mio Com(pare). Essendo stato lo apparato facto da questo Ill.^{mo} sig. Marchese sumptuosissimo et meritamente da essere equiperato ad qual se voglia temporaneo theatro delli antiqui o moderni, non dubito V. Ex. per più vie harà inteso l’essere del spectaculo quale sia stato. Nondimeno ancor mi non voglio mancare da l’officio della mia debita servitù: certificandola scrivo la verità, quantuncha tanta magnificentia recerchasse chi sapesse meglio scrivere, et exprimendo pengere la nobilità et excellentia del predetto spectaculo, la vaghezza del quale con quanta brevità potrò, me sforsarò demonstrare ad V. Ill.^{ma} Sig.^a.

Era la sua forma quadrangula, protensa alquanto in longitudine. Li doi lati, l’uno al altro de rimpecto, havevano per ciascheuno octo architravi con colonne ben correspondenti et proportionate alla larghezza et alteza de dicti archi. Le base et capitelli pomposissimamente con finissimi colori penti et de fogliami ornati representavano alla mente un edificio eterno ed antiquo, pieno de delectatione. Li archi con relevo de’ fiori rendevano prospectiva mirabile: la larghezza di ciascheuno era braza quactro vel circa: la alteza proportionata ad quella.

Dentro nel prospecto eran panni d’oro et alcune verdure, si como le recitationi recerchavano.

Una delle bande era ornata delli SEI quadri del Cesareo triumpho per man del singulare Mantenga: li doi altri lati discontro erano con simili archi, ma de numero inferiore, che ciascheuno ne haveva sei.

11. La scena, posta di fronte a un palco per gli spettatori, si componeva in questo caso di “quattro castelli” – le case merlate secondo Cruciani, Falletti Ruffini 1994 – dai quali uscivano ed entravano gli attori.

Doi bande era scena data ad attori et recitatori; le doe altre erano ad scalini, deputati per le donne et l'altro per todeschi, trombecti et musici.

Al jongere de l'angulo de un de' grandi et minorj lati, se vedevano quactro altissime colonne colle basi orbiculate, le quali sustentavano quactro venti principali. Fra loro era una grocta, benché facta ad arte, tamen naturalissima. Sopra quella era un ciel grande fulgentissimo de varij lumi in modo de lucidissime stelle, con una artificciata rota de segni, al moto de' quali girava mo' il sole, mo' la luna nelle case proprie.

Dentro era la rota de fortuna con sei tempi: regno, regnavi, regnabo. In mezo resideva la Dea Aurea con un sceptro con un delphin.

Dintorno alla scena al frontespizio da basso era li triumphi del Petrarcha, ancor loro penti per man del p.^{to} Mantengha.

Sopra eran candelierj vistosissimi deaurati tucti. Nel mezo era un scudo colle arme per tucto della C.^{ma} Maestà. Sopra l'aquila aurea bicapitata col regno et diadema imperiale: ciascheuno teneva tre toppieri: ad omni lato era le insegne.

Alli doi maiorj quelle della S.^{ta} de N. S. et quelle della Cesarea Maestà: alli minorj lati quelle del Cristianissimo Sig. Re et quelle della Ill.^{ma} Sig.^{ria} de Venetia. Fra li archi pendevano poi quelle de V. Ex., quelle del sig. Duca Alberto alemano; imprese del Sig. Marchese et Sig.^{ra} Marchesana. Sopre erano più alto statue argentate, aurate et de più colorj metallici, parte tronche, parte integre, che assai ornavano quel loco.

Poi ultimo era il cielo de panno torchino, stellato con quelli segni che quella sera correvano nel nostro hemisperio posti eruditamente. Le recitationi sonno state belle et delectovole: Venere fo *Philonico*, sabato il *Penulo* de Plauto, domenica lo *Hippolyto*, lune li *Adelphi* de Terentio, da persone docte recitate ottimamente con grandissima voluptà et plausi de spectatorj.

Per essere qui Monsignor Loys Dars Locumtenente de l'ill.^{mo} Mons. De Ligni et non haver visto le doj prime intendo vogliono un'altra volta *Philonico*. Se ho mancato in questa in alcuna cosa, prestissimo supplirò ad bocca con V. Ex. In bona gratia de quella mi recomando. Datum Mantuae XIII Februarii MDprimo. De V. Ex. Servitor et Schiavo

Sigismondo Cantelmo.¹²

Nell'esprimere il suo apprezzamento per il sontuoso allestimento promosso dal marchese Francesco Gonzaga per i festeggiamenti di questo carnevale, Cantelmo lo paragona allo splendore di un teatro provvisorio antico o moderno, sul quale annuncia di volersi soffermare nella sua lettera, nonostante probabilmente il duca ne avesse già ricevuto notizia per altre vie, con l'intento di dare, in questo modo, il giusto merito a cotanta magnificenza.

12. Archivio di Stato di Modena (ASMo), *Lettera di Sigismondo Cantelmo a Ercole I d'Este*. Mantova 13 febbraio 1501. La lettera fu trascritta prima da D'Ancona [1891] 1996, vol. II, pp. 381-383, poi di nuovo da Luzio con alcune revisioni e a fianco la riproduzione fotografica, in Luzio, Paribeni 1940, pp. 12-16. Cfr. anche Bregoli Russo 1997.

L'attenzione è subito posta dal Cantelmo sulla forma e sulla dimensione di questo teatro: un teatro rettangolare, avente sei arcate nei lati corti e altre otto nei lati lunghi, con colonne ben proporzionate e capitelli decorati come gli edifici antichi (tali che “representavano alla mente un edificio eterno ed antiquo, pieno de delectatione”), dando il senso di una “perspectiva mirabile”. Al termine di questa prospettiva, dietro una decorazione di oro e verde, dovevano apparire le sei scene dei *Trionfi di Cesare*. Non è chiara la disposizione del ciclo mantegnesco rispetto al palcoscenico, ma sembra che una scena per gli attori fosse posta su due lati della sala, mentre sugli altri due vi erano un tribunale a gradinata per i musicisti e uno per gli spettatori.

In uno degli angoli si elevavano inoltre quattro alte colonne che sostenevano i quattro venti; fra loro era posta una grotta, probabilmente la grotta dei venti, realizzata secondo il Cantelmo molto realisticamente. Questa era sovrastata da un cielo stellato e da una macchina scenica raffigurante una ruota dei segni di materia, dunque, astrologico-mitologica (forse evocante – come in altre occasioni accadde, lo vedremo a breve – il tema natale del committente). Vi era anche il moto del sole e della luna (personificazione rispettivamente di Apollo e di Diana, oltre che segno dello scorrere del tempo); quindi un'altra ruota, quella della Fortuna, “con sei tempi: regno, regnavi, regnabo” e con in mezzo “la dea aurea con uno scettro e un delfino”, personificazione con buona probabilità della dea della Fortuna, segno, secondo la cultura umanistica, di rinascita e rinnovamento di cui l'uomo è artefice primo grazie alle sue virtù.

Intorno alla scena, in basso, appariva infine l'altro ciclo mantegnesco, i *Trionfi del Petrarca*, insieme allo scudo dei Gonzaga e degli Este, agli emblemi imperiali e ancora alle insegne cesaree, del marchese e della marchesa, di Venezia e del duca Alemanno. Statue argentate e dipinte di vari colori completavano la decorazione di questo teatro temporaneo che vide, a partire dalla sera del venerdì e nei quattro giorni successivi, l'alternarsi delle rappresentazioni di drammi comici e tragici antichi, recitate magistralmente dagli attori suscitando il plauso degli spettatori: il *Filonico*, l'*Ippolito*, il *Penulo* di Plauto e gli *Adelfi* di Terenzio.

Se la scelta di rappresentare in volgare le commedie plautine e terenziane segue e onora la tradizione, ben nota a Isabella, inaugurata alla corte estense, l'inclusione degli altri due drammi sembra, invece, riflettere la volontà dei Gonzaga (e in particolare del marchese) di voler presentare cosa nuova. D'Ancona ipotizza che l'“Hippolyto” sia la *Fedra* di Seneca, che era stata recitata in latino a Roma da Tommaso Inghirami, soprannominato Fedra proprio a partire da tale rappresentazione. Mentre con “Filonico”, sempre D'Ancona ipotizza si intenda il *Philodicus*, ossia la commedia umanistica in lingua latina *Stephanium*, di Armonio Marsio, che aveva un “Filonico” tra i protagonisti.¹³ Oppure, possiamo supporre che Cantelmo volesse rife-

13. D'Ancona fa notare che alcune tragedie di Seneca erano state pubblicate a Venezia nel 1497. D'Ancona [1891] 1996, vol. II, p. 381.

rirsi a “Philonio”, protagonista di una rappresentazione encomiastica di argomento astrologico-allegorico, allestita pochi anni prima a Mantova dal cantore alla lira Serafino Aquilano: ma si tratta solo di un’ipotesi.

Non viene fatta invece menzione, nella lettera del Cantelmo, della collaborazione di Niccolò da Correggio, che proprio nel febbraio del 1501 fornì al marchese Francesco dei “Capitoli”, che contenevano la *Fabula di Callisto* per le rappresentazioni di quel carnevale, che tuttavia sembrano non incontrare, questa volta diversamente che in passato, il gusto del marchese, come si evince da una lettera del 28 gennaio:

La S. V. si è tanto affaticata per noi, et tanto volentieri, in ciò che è bisognato per questa nostra festa, che la mi dà animo securamente de operarla di novo senza tema di affaticarla troppo. Et primo, perché quella *Fabula di Calisto* non m’è reuscita secondo credevimo, deliberamo non farla più: et perché il capitulo che mi fece la S. V. è pur bello, ma non può più venire a proposito, la pregamo che vogli scider tutto quello che spectat a quella Fabula et reimpire el capitulo de qualche altra *inventione*, sì che el se possi recitare. Apresso, ne voressimo uno altro, nel quale fusse *introducuto Italia, Mantua et nui in qualche comparatione o disputatione insieme, a la guisa che in quella vostra festa che hora m’haveti mandata sono introducti li casi de tre persone in disputatione*.¹⁴

Il marchese desidera infatti, per questo carnevale, “qualche altra *inventione*”: qualcosa che potesse armonizzarsi con l’idea ben precisa che egli aveva in mente per quella festa. Qualcosa che parlasse di Mantova, come rimarca il Gonzaga, ponendola in ‘paragone’ e al tempo stesso in ‘competizione’ con l’Italia. A tal fine suggerisce al Correggio di seguire la struttura del testo di argomento mitologico che gli aveva inviato, ma sostituendo le figure dei personaggi in disputa con altri soggetti legati alla storia politica di Mantova.

Che cosa davvero avesse in mente il marchese non era chiaro neanche al Correggio, che nella lettera di risposta chiede ulteriori spiegazioni per poter modificare i suoi Capitoli, sia nei contenuti, sia nella forma, in base a come avrebbero dovuto inserirsi all’interno del programma drammaturgico previsto dal Gonzaga, ossia se a mo’ di preludio o intermezzo delle altre commedie o ancora come testo drammaturgico autonomo:

Bisogna che la mi avisi dopo quale comedia el vole fare recitare, o in mezo, o in che modo, a ciò ch’io sappia rimetterli qualche cosa a proposito: similmente di quello che la vole che parli de Italia, voria sapere se ha ad essere semplicemente

14. Si trascrive da D’Ancona [1891] 1996, vol. II, p. 380 (corsivi miei). Si veda anche Kristeller 1901, doc. 156, p. 568.

un Capitolo fuora de le comedie, o se pur ha ad intravenire o in prima o dopoi ne le feste.¹⁵

La corrispondenza fra il marchese e il nobile poeta non trova seguito nella documentazione finora acquisita, né – dicevamo – Cantelmo fa menzione della partecipazione del Correggio al progetto drammaturgico per questo carnevale. Ma quello che merita di essere tenuto a mente è il riferimento, nelle richieste del marchese, alla volontà che dalla scrittura del Correggio e dalla relativa messinscena emergessero temi che presentassero Mantova al centro del quadro politico italiano, obiettivo a cui sembra convergere l'intero programma festivo, inclusa la scelta delle tele del Mantegna, come cercheremo di argomentare.

Innanzitutto si noti come anche un'altra proposta drammaturgica non sembra trovare l'approvazione del Gonzaga. Si tratta di una commedia "amorosa [...] e piacevole", che Antonio Vincio Cammelli, detto il Pistoia, al servizio dei Gonzaga dal 1499, annunciava in una lettera inviata a Francesco II il 10 gennaio del 1501 da Novellara, dove il poeta risiedeva forse presso Giovan Pietro Gonzaga, conte di Nogarola, in quel tempo in lite col marchese. Essendo venuto a conoscenza che il marchese "è per fare alcune comedie", il Pistoia auspica infatti che il suo signore voglia inserire la sua commedia, "senza altra spesa", all'interno dello spettacolo di quel carnevale; ma ne riceve uno sprezzante rifiuto, visto che per il "loco ove era", cioè Novellara, e per la qualità del lavoro, non poteva fare cosa a lui gradita.¹⁶

È comunque significativo registrare il prodigarsi fedele da parte di familiari e collaboratori, più o meno apprezzati a corte, al fine di soddisfare gli esigenti coniugi Gonzaga, Francesco e Isabella, sostenendone il programmatico operare in materia di spettacolo e teatro. La corrispondenza con il Correggio e il Pistoia conferma inoltre la cura che, in particolar modo, il marchese riservò alla realizzazione dell'evento del 1501, il quale – come registrato da Cantelmo – mirava a restaurare a Mantova lo splendore del teatro antico. Non solo per l'impiego delle tele dei *Trionfi* del Mantegna, che certamente rappresentavano un elemento catalizzante della festa, ma

15. Si trascrive da D'Ancona [1891] 1996, vol. II, p. 380.

16. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 1354. *Lettera di Antonio Vincio da Pistoia a Francesco II Gonzaga*. Novellara, 10 gennaio 1501. Si ringrazia Simona Brunetti per la condivisione della copia digitale del documento in questione conservato nell'Archivio della Fondazione Artioli e descritto nell'Archivio digitale Herla. Il marchese risponde esprimendo il suo sprezzante disinteresse: "Pistoja, essendo tu nel loco ove sei, non potresti farmi offerta de cosa che fosse bona, nè che mi piacesse: sì che tienti pure la tua Comedia per te". D'Ancona [1891] 1996, vol. II, p. 379. Sempre il Pistoia aveva composto per il marchese una "nuova Comedia amorosa *De amicitia*", dove – scrive l'autore in una lettera al Gonzaga del 1499 – della vita di Vostra Excellentia si parlerà"; mentre nel giugno di quello stesso anno inviava alla marchesa un "libretto della tragedia nominata *Pamphila*, la quale presentai la Quaresima passata". D'Ancona [1891] 1996, vol. II, p. 108.

anche per aver inserito il ciclo dei trionfi antichi in un programma visivo, poetico e performativo, in cui il tema epico e cesareo si incastonava con quello mitologico, allegorico e con la drammaturgia comica e tragica antica, all'interno della cornice della festa carnevalesca. Nello spazio e nel tempo dell'evento festivo si venivano così a creare opportunità di contaminazione tra componenti autonome, nate e sviluppatesi in modo indipendente, ma predisposte nella loro interazione a dare una forma unitaria all'evento celebrativo e conviviale.

Osservazioni come quelle di Cantelmo a commento del sontuoso spettacolo del 1501 e l'attenzione da lui posta tanto alla dimensione della sala e alla disposizione degli attori, dei musicisti, della scena e degli spettatori, quanto alle forme delle rappresentazioni, sembrano indicare chiaramente che sia la selezione drammaturgica che l'aspetto architettonico di edifici teatrali provvisori, volti a restaurare in quegli anni il teatro antico, sono oggetto di ampia discussione dentro e fuori il tempo della festa. Questi aspetti si nutrono infatti della documentata circolazione (alimentandola a loro volta), da un lato, dei volgarizzamenti, sempre più frequenti in quegli anni, di drammi antichi e delle prime edizioni a stampa (anche figurate) dei testi di Plauto e Terenzio;¹⁷ dall'altro della precettistica classica sugli edifici teatrali (coadiuvata dai rilievi archeologici): *in primis*, in quei luoghi, gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, che in quell'esordio di secolo dovevano essere ormai conclusi, portando con sé l'idea dell'edificio teatro nella città.¹⁸ Trattatistica e drammaturgie contribuiscono insieme a materializzare l'idea della trasfigurazione della sala e della scena sui modelli di un teatro antico – archi di trionfo, anfiteatri, riti e testi – influenzando la prassi e il fare teatro e rendendo possibile l'esistenza di un luogo per gli spettacoli attraverso le forme simboliche della città ideale in festa.

L'evento del 1501 si inserisce dunque in un clima artistico e culturale estremamente ricco e fertile, sostenuto con particolare dedizione a Mantova da Isabella d'Este – la cui passione per il collezionismo di oggetti antichi, le arti, la musica, il teatro e anche per la politica è stata oggetto di numerosi studi – insieme al consorte Francesco Gonzaga – il cui aspetto di valoroso guerriero è stato spesso enfatizzato a discapito di quello, altrettanto caratterizzante, di attento e solerte committente di numerose opere d'arte, sacre e profane, libri e manoscritti miniati, oltretutto di fedele ed esigente mecena-

17. Queste le prime edizioni figurate di Terenzio: Lione, Trechsel, 1493; Strasburgo, Grüninger, 1496; Venezia, Rusconi, 1518 e G. de Fontaneto, 1524; la prima edizione figurata di Plauto fu edita a Venezia, presso M. Sessa e P. de' Ravani, nel 1518.

18. Il modello per eccellenza è il *De Architectura* di Vitruvio, che anima un'ampia trattatistica, con la produzione di nuove opere come il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti e gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, e la produzione di numerose edizioni a stampa del testo originario con relativi commenti, a partire da quella di Sulpicio da Veroli (1486), cui seguono quelle di Fra Giocondo, Cesare Cesariano, Fabio Calvo, Giovan Battista Caporali, Daniele Barbaro e Sebastiano Serlio. Cfr. Prisciani, *Spectacula*, ed. Bastianello; Cruciani 1992; Ruffini 1983.

te di Andrea Mantegna, e ancora entusiasta sostenitore, come Isabella, del teatro classico.¹⁹

Ma quale era lo scopo specifico dell'evento del 1501? Quale la visione dietro il programma festivo?

Per poter rispondere e provare a comprendere il senso di questo carnevale, come di qualsiasi singolo momento festivo promosso all'interno di una corte, il suo processo creativo, il suo impianto drammaturgico e il suo significato simbolico e insieme politico, dobbiamo andare oltre la mera ricostruzione dell'evento. A partire da questo, dobbiamo tessere e intrecciare la rete sociale, artistica e culturale insieme alla circolazione di idee, materiali e modelli che animavano, nella Mantova dei Gonzaga, una politica culturale che trova nella festa un momento di sintesi e di alta memorabilità: ossia ricomporre quello da noi definito come il *backstage* della festa.

2. Il backstage. La rete del potere e gli attori della festa

Si registra a Mantova, in questi anni tra il XV e il XVI secolo, un incerto e fruttifero operare di poeti, artisti, promotori e testimoni della festa, che favoriscono scambi e circolazione di testi e immaginari in un periodo, come quello del Rinascimento, che appare di straordinaria mobilità culturale e di interscambio tra le corti italiane ed europee, grazie anche a quella politica matrimoniale e diplomatica che, nel nostro caso specifico della Mantova quattro-cinquecentesca, aveva messo in relazione i Gonzaga con gli Sforza, gli Este, gli Hohenzollern, gli Asburgo e altri con la corte papale e i 'grandi' d'Italia e d'Europa.²⁰

A Mantova, grandi fasti e trionfi sono registrati già nel 1451, in occasione delle feste per il fidanzamento dei due giovanissimi rampolli Galeazzo Maria Sforza e Susanna Gonzaga. Musiche, danze e giostre sono programmati anche per i festeggiamenti del matrimonio tra Margherita di Brandeburgo

19. La storiografia ha da tempo sancito che il matrimonio di Isabella d'Este e Francesco Gonzaga ha plasmato in modo significativo il periodo più felice della storia di Mantova, conferendo a Isabella il ruolo di colta mecenate e modello di femminilità rinascimentale e a Francesco quello di principe guerriero secondo i canoni di mascolinità del tempo che trovavano rappresentazione anche nell'iconografia delle committenze artistiche. Fra tutti si rimanda agli studi di Luzio, Renier 1893; Luzio, Renier [1891] 2005. Di recente nuovi studi hanno permesso di ricomporre le fila di un rapporto assai complesso dei coniugi Gonzaga tra la vita pubblica e quella privata, mostrando come la coppia regale condividesse il potere, le responsabilità politiche e insieme quelle intime e familiari. Cfr. Cockram 2013; Dolci 2018; James 2020. Si veda anche Bourne 2006.

20. Brunetti, Zilotti 2019. Il volume nasce per celebrare i vent'anni di vita del progetto *Herla*, un'attività di ricerca e archiviazione di vaste dimensioni sul teatro rinascimentale e barocco, cuore dell'attività scientifica, promossa dalla Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, grazie all'energica iniziativa di Umberto Artioli (1939-2004). Cfr. anche Bregoli Russo 1997.

e Federico Gonzaga nel 1463.²¹ Solenne risulta inoltre l'entrata trionfale di papa Pio II in occasione della *Dieta* convocata dal pontefice nel 1459 nella città dei Gonzaga, dove sarebbero dovuti convenire, secondo il progetto del papa, tutti i sovrani d'Europa per definire una nuova crociata contro i Turchi Ottomani alla volta della liberazione di Bisanzio: "Per memoria di che" – è trascritto nella *Cronaca di Mantova* di Andrea Vidali, detto Schivenoglia – "vedesi nella Cattedrale, verso l'organo, dipinto il consesso del detto Concilio, e ci si legge sottoposta quest'iscrizione: *Pius II anno MCDLVIII Synodum Mantue / Celebravit ut Christianorum Principum / Animos ad Terrae Sanctae expugnationem indiceret*".²²

Fu un avvenimento memorabile e di grandi dimensioni, realizzato in una città che non era abituata a tali eventi, e che aveva impegnato in prima persona il marchese di Mantova, Ludovico II, nell'organizzazione dei dettagli di un protocollo celebrativo che potesse essere conforme alle nuove regole sancite in quegli anni anche nel *Cerimoniale papale* di Agostino Patrizi Piccolomini sul modello del trionfo antico.²³ Fra coloro che intervennero alla *Dieta* ci fu Biondo Flavio, che per questa occasione celebrativa portava a compimento la sua opera iniziata nel 1456 e dedicata proprio a Pio II: la *Roma Triumphans*, una sorta di 'campione' per travestire all'antica i trionfi moderni dei principi cristiani.²⁴ Vi era poi Leon Battista Alberti,²⁵ presente come abbreviatore apostolico, e insieme anche Andrea Mantegna, che proprio a quel tempo, tra il '59 e il '60, si stabiliva a Mantova, trovando forse nel cerimoniale della *Dieta* e nella relativa convergenza di immagini, gesti, uomini e scritte, le premesse per il futuro progetto dei cicli dei trionfi cesarei, su cui torneremo a breve.

Ma fu sul principio degli anni Novanta del Quattrocento che a Mantova lo spettacolo festivo assunse, con le attività dei coniugi Gonzaga-d'Este, Francesco e Isabella, una nuova forma, proseguendo e articolando quel processo di trasformazione della festa cittadina che, legandosi al potere personalistico dei marchesi, si rinnovava attraverso l'immaginario antico

21. *Cronaca di Mantova di Andrea Schivenoglia dall'anno 1445-1494*, Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, Ms 1019 [I.I.2], c. 29v, trascritta e annotata in D'Arco 1857, pp. 19-28.

22. D'Arco 1857, pp. 19-28. Dell'entrata del papa a Mantova è data testimonianza dallo stesso Pio II nei *Commentarii*, in cui il pontefice parla del suo ingresso in città in *pompa triumphali*; e ancora in un libro di bottega di Bartolomeo Maloselli e di suo figlio Gianfrancesco, intitolato la *Vacheta de le memorie et notte* (Piccolomini, *Commentarii*, ed. Totaro, vol. I, p. 297); cfr. anche i preziosi contributi raccolti in Calzona, Fiore, Tenenti, Vasoli 2003.

23. Agapiou, Secchi Tarugi 2008.

24. Del legame di Biondo Flavio con la Mantova dei Gonzaga si trova conferma negli elogi che Biondo esprime nei confronti della città e dei suoi reggenti anche nella precedente opera *Italia illustrata*, scritta tra il 1448 e il 1453. Cfr. Tosetti Grandi 2008, pp. 34-37.

25. A partire da questa presenza mantovana, Alberti progetta la chiesa di San Sebastiano e la basilica di Sant'Andrea. Cfr. Calzona, Volpi Ghirardini 1994.

dei trionfi romani da un lato e quello dello spettacolo mitologico-allegorico e della drammaturgia classica dall'altro. Per inciso, due linee tematiche che segneranno anche la produzione stessa del Mantegna, capace di tradurre in pittura l'antico tra *Parnasi e Trionfi*.

In questi anni si registrano infatti a Mantova una serie di rappresentazioni in volgare di argomento profano, ispirate ai miti classici: a cominciare proprio dalle "ingegnose rappresentazioni" dei sette pianeti (o divinità pagane) con le recite "di erudite poesie italiane" declamate da "fanciulletti vestiti da angeli", accompagnati da "armoniosi musicali concerti", che sanciscono l'ingresso a Mantova nel 1490 della novella sposa Isabella d'Este attraverso archi trionfali, allestiti lungo le vie cittadine in occasione delle sue sontuose nozze con il marchese Gonzaga, cui seguì l'alternarsi di giostre, danze e "artificiose macchine di zucchero".²⁶ Del resto, in questi anni lungo tutta la penisola, e specialmente presso le corti del Nord, sono numerose le rappresentazioni che vedono l'apparire di dei e pianeti lungo le strade della città o ancora in forma di banchetti drammatizzati, commedie e *fabule*: non ultima quella allestita pochi anni prima, nel 1488, a Urbino per le nozze della sorella di Francesco II, Elisabetta Gonzaga, con Guidobaldo da Montefeltro;²⁷ o ancora la memorabile *Festa del Paradiso*, che vide la firma della prima regia teatrale di Leonardo da Vinci a Milano nel 1490 per le nozze Sforza-D' Aragona.²⁸

Sono inoltre ormai noti i due tentativi, datati tra il 1490 e il 1491, di rappresentare alla corte dei Gonzaga la *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano, primo testo drammatico in volgare di argomento profano, commissionato dal cardinale Francesco Gonzaga, e modello per molte scritture successive.²⁹ Filippo Lapaccini – prete fiorentino e 'rectore' di S. Stefano, organista cantore e uomo drammatico – insieme a Ercole Albergati, detto Zafarano – attore e scenotecnico bolognese – entrambi allievi di frate Francesco nella sua scuola a Marmirolo, nel '90 furono incaricati dal marchese di trovare validi e competenti attori per l'allestimento della *Fabula* poliziana nel Palazzo di Marmirolo, come si evince da una lettera di Girolamo Stanga del 29 ottobre di quello stesso anno:

Visto quanto la Ex. V.ra me scrive per le soe del 24 havute questa sera, ho mandato per mess. Filippo Lapaccino et Zafrano, a li quali ho facto intendere el tutto, et datoli li versi a ciò possano farli imparare da personi che intendano,

26. D'Arco 1842, p. 233. Per le sue nozze, il marchese chiese al duca di Urbino argenti e tappezzerie raffiguranti la storia troiana per ornare la sala dove si sarebbe fatta la festa (ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2903, c. 28. *Lettera di Francesco II Gonzaga a Guidobaldo da Montefeltro*. Mantova, 19 gennaio 1490).

27. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 847, fasc. XXI, cc. 832-835. *Lettera di Benedetto Capilupi a Francesco II Gonzaga*. Urbino 16 febbraio 1488.

28. Cfr. Bortoletti 2020 e bibliografia interna.

29. Cfr. D'Ancona [1891] 1996, vol. II, pp. 358-364. A riguardo si rimanda anche al contributo di Monica Centanni in questo volume.

et consueti a tal exercitio; così domane li condurò a Marmirolo per proveder il loco più disposto. Mandarò per cavallaro a posta a Firenze per aver quello Athlante, e farò scrivere una lettera a Piero de Medici in nome de la Ex. V.ra”³⁰

L’indisponibilità del noto cantore alla lira Atalante Migliorati, che avrebbe dovuto probabilmente interpretare il ruolo di Orfeo, li fece fallire nell’intento. E così accadde anche nel maggio dell’anno seguente, quando il marchese fece rinnovare dal suo segretario, Marco Antonio Antimaco, l’incarico a Lapaccini e Zafarano di provvedere a preparare gli attori e ‘ordinare’ la *Fabula di Orfeo et Euridice* da presentare a diletto questa volta del duca Ercole d’Este in occasione della sua visita a Gonzaga. I tempi erano tuttavia troppo stretti per realizzare una buona messinscena: non solo per l’assenza ancora una volta di Atalante,³¹ ma soprattutto perché – riferisce sempre Antimaco – la maggior parte dei pittori che avrebbero dovuto evidentemente provvedere ad allestire le scenografie e gli apparati scenici erano impegnati nella fabbrica di Marmirolo:

Sollicitando io Zafarano per la representatione de la fabula de Orpheo, et offerendoli denari per spendere in li preparatorij, lui me ha risposto, che de le voce seriano in ordine, ma che del resto non seria possibile provvedere bene in mancho de quindici giorni, et tanto più che li pictori se trovano occupati a la fabrica de Marmirolo, et senza quelli fare non si può.³²

Il riferimento alla necessità d’impiego di pittori per l’apparato scenotecnico della *fabula* poliziana fa pensare che il progetto di spettacolo e di scena del marchese e dei suoi collaboratori prevedesse qualcosa di complesso e articolato. Ma senza i pittori, non potendo fare le cose “in perfezione”, era meglio ancora una volta rimandare.³³ È stato suggerito che a questo tenta-

30. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2438, c. 333. *Lettera di Girolamo Stanga a Francesco II Gonzaga*. Mantova, 29 ottobre 1490 (qui e di seguito si trascrivono stralci della corrispondenza relativa ai tentativi di messinscena della *fabula* da D’Ancona [1891] 1996, II, pp. 363-364). Su Lapaccini torneremo a breve; quanto a Zafarano merita ricordare che il suo nome come apparatore e inventore di ingegni aveva raggiunto grande fama e popolarità a seguito della sua collaborazione per la realizzazione degli archi trionfali e degli apparati per la sala, in occasione delle nozze bolognese Bentivoglio-D’Este del 1487, e poi ancora nel 1500.

31. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2440, fasc. I, c. 17. *Lettera di Marco Antonio Antimaco a Francesco II Gonzaga*. Mantova, 31 maggio 1491: “A Zafarano et a Lapazzino ho facta l’ambassata per la representatione de Orpheo et Euridice: loro hanno resposto essere apparecchiati di fare el possibile: ma dicono el tempo essere tanto breve, che molto se diffidano de potere fare cosa buona né bella, et tanto più che male troveranno el modo de havere uno Orpheo: pur se li fosse Athalante sperariano de valersene, maxime per el sono. Li Centauri ancora che l’intervengono voleno spatio: faranno ogni loro sforzo”.

32. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2440, fasc. I, c. 21. *Lettera di Marco Antonio Antimaco a Francesco II Gonzaga*. Mantova, 3 giugno 1491.

33. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2440, fasc. I, c. 22. *Lettera di Marco Antonio An-*

tivo di messinscena siano da legarsi i noti disegni teatrali di Leonardo da Vinci – al cui *entourage* apparteneva anche l’Atalante, suo allievo e amico –, racchiusi in due fogli: quello del Codice Arundel 263³⁴ e quello del cosiddetto “foglio del teatro”, sciolto ma proveniente dal Codice Atlantico, raffiguranti un apparato mobile, che prevedeva un cambio di scena realizzato con un monte apribile all’interno del quale c’era una grotta dove si trovava Plutone.³⁵ In realtà la datazione dei disegni di Leonardo è ancora incerta. Inizialmente furono fatti risalire da Carlo Pedretti agli anni 1490-1495, durante il periodo milanese di Leonardo presso il Moro. Questa datazione potrebbe rendere possibile l’ipotesi che le scene teatrali di Leonardo fossero prese d’esempio per le scenografie che i pittori mantovani avrebbero dovuto allestire per la messinscena orfica a Gonzaga del ’91. Tuttavia appare poco credibile che il nome del pittore fiorentino non compaia in alcuna corrispondenza del marchese con i suoi collaboratori. I disegni furono poi postdatati da Pedretti stesso al 1506-1507, gli anni cioè in cui Leonardo preparava i disegni per il palazzo del governatore francese di Milano, Charles d’Amboise, per il quale si ipotizza che l’artista fiorentino avesse pensato a una rappresentazione dell’*Orfeo* poliziano. Recenti studi hanno messo in discussione questa ipotesi, ritenendo che non esistono evidenze che facciano pensare a un interesse del governatore francese per la messinscena della *fabula* del Poliziano e che i disegni di Leonardo si riferiscano in realtà a una rappresentazione non tanto dell’originale poliziano, quanto di un suo rifacimento: ossia la riscrittura normalizzatrice, sul modello del teatro classico, dell’*Orphei tragedia* attribuita inizialmente ad Antonio Tebaldeo, poi a Matteo Maria Boiardo e comunque legata all’ambiente ferrarese erculeo.³⁶

Sebbene i tentativi mantovani di allestimento dell’*Orfeo* non furono probabilmente mai portati a compimento e sebbene non abbiamo conferma che i disegni di Leonardo fossero legati al secondo di questi tentativi di messinscena della *fabula* poliziana, questi progetti teatrali segnano comunque il senso della direzione di gusto che la coppia Gonzaga-D’Este stava dando

timaco a Francesco II Gonzaga. Mantova, 5 giugno 1491: “Zafarano me dice che ben si può spendere secundo la commissione che la S. V. li ha data ultimamente, ma che fra octo di non è possibile potere reuscirne ad honore, et ch’ el seria pur contento ch’ el si facesse secondo il consueto de la Ex. V., cioè le cose in perfectione”.

34. Londra, British Library, ms. Arundel 263: i disegni sono contenuti in quelli che in origine erano i ff. 224 e 231, oggi riuniti in uno solo. Sulla datazione dei fogli si veda Pedretti 1960; 1964. Pedretti ha inoltre curato la riproduzione in facsimile del manoscritto (Pedretti 1998).

35. Fatto conoscere da Carlo Pedretti nel 1999, il foglio è oggi custodito presso la Fondazione Rossana e Carlo Pedretti; lo si può vedere, fra vari altri siti, all’indirizzo <https://www.leonardocinquecento.it/event/leonardo-da-vinci-apparati-scenici-feste-e-costumi/> (ultima consultazione 12/10/2025).

36. Sull’*Orphei tragedia* e sulla tradizione testuale di area centrosettentrionale si veda lo studio di Tissoni Benvenuti 1986, p. 56. Sull’ipotesi di relazione tra i disegni di Da Vinci e la presunta rappresentazione dell’*Orphei tragedia* si veda Montagni 2021 (e bibliografia citata).

alla corte sull'ultimo scorcio del Quattrocento, che vide nel dramma di Poliziano il segno di una svolta e di un pensiero programmatico specifico.

In realtà D'Ancona, sulla scia dello studio di Isodoro Del Lungo, faceva risalire – lo dobbiamo ricordare – la prima rappresentazione del dramma poliziano a Mantova nel 1471, ponendola come momento precursore della stagione teatrale promossa e governata poi da Isabella e Francesco.³⁷ Alcuni studi hanno tuttavia ricondotto, portando a nostro avviso argomenti convincenti, la scrittura del Poliziano all'ambiente fiorentino mediceo e ficiniano dei primi anni Settanta, escludendo dunque la genesi mantovana dell'opera. Scrive Paola Ventrone nel proporre il 1474 come data probabile di composizione di area fiorentina dell'opera poliziana:

“Non è più sostenibile [...] l'ipotesi di una genesi mantovana dell'opera, né tanto meno, quella di una affrettata stesura solamente destinata a una occasionale rappresentazione: contrastano, con tale possibilità, non solo la complessità dei riferimenti filosofici, letterari e scritturali, ma anche la stessa tecnica di composizione che, con il suo prezioso mosaico di calchi e di citazioni, compie sulle fonti antiche e volgari un'operazione del tutto coerente con il metodo filologico applicato nei più tardi corsi universitari [del Poliziano] e nelle maggiori opere in latino”.³⁸

Risulta tuttavia certa e documentata l'influenza che essa ebbe a Mantova, e in area padana più in generale, negli anni successivi alla sua composizione: non solo per i tentativi di messinscena mantovani degli anni Novanta o per il rifacimento testuale ferrarese dell'*Orphei tragedia*, cui si faceva sopra cenno, o ancora per le successive scritture drammaturgiche che la *fabula* avrebbe ispirato,³⁹ ma anche per le diverse e comprovate forme di riattivazione del mito di Orfeo e del senso che esse assumono nella politica festiva di ambito cortigiano tra Mantova e le città vicine.

37. Del Lungo 1881; D'Ancona [1891] 1996, II, p. 359 e p. 2. La questione della datazione dell'opera, com'è noto, ha fatto a lungo discutere. Dopo Del Lungo, Picotti fissa la data di composizione e rappresentazione al 1480 a Mantova, anno in cui Poliziano si era trasferito presso i Gonzaga. Spetta a Tissoni Benvenuti il merito di aver messo in discussione questa data, escludendo una rappresentazione mantovana nel 1480 (anno in cui la corte aveva subito molti lutti, che non permettevano alcun tipo di festa) e legando la genesi dell'opera all'ambiente fiorentino e mediceo, come sostenuto anche dallo studio più recente di Paola Ventrone. Cfr. Tissoni Benvenuti 1986; Tissoni Benvenuti, Mussini Sacchi 1983; Ventrone 2012, 231-242. Di parere opposto è invece lo studio di Matteo Bosisio, che conclude che la *fabula* poliziana sia “stata scritta ‘intra [i] continui tumulti’ del 1478-1479 in vista dei festeggiamenti per il fidanzamento di Chiara Gonzaga e Gilberto di Montpensier, poi alquanto ridimensionati dopo il grave lutto che colpì Mantova” (Bosisio 2015, p. 139). Sull'argomento si veda anche il saggio di Monica Centanni in questo volume.

38. Ventrone 2012, p. 248.

39. Sulla fortuna teatrale dell'opera poliziana nelle corti padane si vedano, oltre al già citato Tissoni Benvenuti, Mussini Sacchi 1983, gli studi di Tissoni Benvenuti 1973 e Pyle 1976.

Come abbiamo già avuto occasione di argomentare altrove,⁴⁰ a Mantova – e nelle corti del centro-nord, come Urbino, Pesaro o Milano – il tema orfico si lega infatti a una retorica figurata che eleva la musica a specchio della corte e del buon governo del principe/musicista – che, come Orfeo e il padre Apollo, incanta, muove e guida i suoi uditori, quindi il suo popolo.

Non stupisce allora che con l'appellativo di "Sole" e "nuovo Apollo" sia celebrato Francesco II nei versi del noto cantore Serafino Aquilano, voluto a corte da Isabella.⁴¹ Serafino intona i suoi canti accompagnandosi alla lira (orfica e apollinea) nella rappresentazione di un *Acto scenico--dell'oroscopo*, in cui è descritta l'interpretazione del tema natale del marchese, in base ai dati astrologici del suo giorno di nascita. La *pièce* fu allestita probabilmente con l'uso di alcune coreografie, apparati scenici e azioni pantomimiche durante il soggiorno di Serafino a Mantova tra il 1495 e il 1497-1498, insieme a un altro *Acto scenico del Tempo*, in diciotto ottave di endecasillabi, e una *Rappresentazione della Voluttà, Virtù e Fama*. Per quest'ultima, Serafino indossa i panni della Voluttà, mentre per i due *Acti scenici* quelli di un vecchio che si rivolge a un giovane "figliolo" o "Philonio", come si accennava sopra, attraverso il quale è celebrata l'umanità e la forza del marchese Gonzaga. Anche la *Rappresentazione* del 1495, nel ricalcare la struttura dei *Trionfi* del Petrarca, mira a celebrare i meriti di Francesco Gonzaga e a sigillare, nello specifico, la sua alleanza con Ferdinando d'Aragona contro la minaccia dello straniero e a lieto auspicio delle prossime gesta militari del marchese. A entrambi, Francesco e Ferdinando, la Fama – ultimo dei tre personaggi a entrare in scena sopra un carro trionfale "cum digna arte fabricato" – decide di conferire gloria eterna per le rispettive virtù mostrate nella guida e salvezza del proprio popolo.⁴²

Sono d'altronde anni non privi di rilevanza nella storia di Mantova e dell'Italia tutta: segnati cioè dal desiderio del marchese Gonzaga di emergere da un ruolo di marginalità nella politica italiana legata all'invasione francese; e sanciti dal successo della sua impresa, che lo aveva visto guidare trionfalmente l'esercito della Lega italica durante la battaglia di Fornovo (6 luglio 1495), alla quale i versi di Serafino a tratti alludono. Una vittoria ambita, desiderata e dunque debitamente celebrata da Francesco in varia forma: con la costruzione di una chiesa e della pala d'altare della *Madonna*

40. Bortoletti 2021.

41. Come riporta D'Ancona, Isabella fece esplicita richiesta della presenza di Serafino a Mantova per i giorni del carnevale; la richiesta venne accontentata, come documentato da Giovanni Gonzaga in una lettera del 25 gennaio 1495 inviata a Isabella, in quei giorni fuori città, raccontandole della bella "representazione facta da Seraphino". D'Ancona [1891] 1996, II, p. 365.

42. Sui tre testi teatrali di Serafino Aquilano e le rappresentazioni mantovane vedi Bortoletti 2008, pp. 213-218 (e bibliografia interna). Dalla lettera di Giovanni Gonzaga a Isabella sopracitata apprendiamo anche della presenza di Zafarano sopra un carro trionfale della Pudicizia, insieme a "quattro filioli, dui maschi e due femine" che recitano versi in onore del marchese.

della Vittoria del Mantegna; con la commissione della decorazione per mano di Pietro Lombardo della cappella di Santa Maria dei Voti in Duomo (fondata dal nonno Ludovico e dove nel 1510 Francesco fonderà un importante coro di musica sacra); e infine con l'incarico di raffigurare la battaglia di Fornovo affidato all'artista Francesco Bonsignori, che sappiamo essere impegnato in quegli anni a realizzare a Marmiolo "alcuni trionfi e molti ritratti di gentiluomini della corte".⁴³ Ancora lettere e poesie assimilano Francesco II a Giulio Cesare, Alessandro Magno e a Ettore di Troia, mentre nuove medaglie lo ricordano come "liberatore d'Italia".

Le rappresentazioni teatrali di Serafino, che lodano le gesta del nuovo Apollo/Francesco e predicono, con l'interpretazione dell'oroscopo, un futuro di pace, favorito dalla Fortuna dopo un periodo di sofferenza e dolore, potrebbero dunque inserirsi in queste iniziative celebrative in gloria del marchese: il tema del trionfo dell'eroe antico e dei trionfi petrarcheschi, che forgia l'immagine del principe moderno, s'intreccia allora con i valori etici della cultura umanistica e cortigiana, che nel sovrapporre Apollo/Orfeo al primo signore della città lo eleva a sapiente ed equilibrata guida della società.

Questa duplice tensione rappresentativa aveva trovato una significativa applicazione a Mantova sin negli anni di reggenza di Ludovico II, quando ad esempio furono poste, a celebrazione del marchese come condottiero e uomo di Stato, alcune apparizioni di Orfeo nei pennacchi attorno alle losanghe dell'oculo della *Camera picta* del Mantegna nel Castello di San Giorgio, a fianco ai ritratti di otto imperatori romani. Si tratta di una direzione di politica culturale che con Francesco e Isabella s'intensifica in maniera programmatica, attraverso l'elaborazione di un linguaggio comunicativo che sostanzia un immaginario poetico-visivo e performativo elaborato da artisti, poeti e performers gravitanti intorno alla corte dei Gonzaga. Un immaginario e una direzione che riteniamo essere alla base anche del programma festivo del carnevale del 1501, che prevedeva l'impiego dell'opera del Mantegna come elemento necessario al comporsi di un'unità di visione della festa.

Concludiamo allora la nostra narrazione e volgiamo nuovamente lo sguardo a quelle tele dei trionfi mantegneschi, immaginandole impiegate in questo evento festivo come parte di "un'azione collettiva" – quella festiva e politica – che le vuole 'adoperate' come apparati di un teatro che ambiva a essere come quello del mondo antico. Proviamo a comprendere quale storia, insieme ad altre storie, si voleva raccontare in questo teatro a mo' degli antichi; quale memoria si intendeva recuperare e riattivare dal passato nel presente, quale eredità far perdurare.

43. Cfr. Bourne 2006.

3. La memoria. La festa come archivio vivente

Sembra che Mantegna stesse ancora lavorando ai suoi *Trionfi*, mentre Francesco, Isabella e i loro collaboratori si accingevano a comporre il programma del carnevale del 1501, decidendo di usare sei tele dei trionfi cesarei insieme ai perduti trionfi petrarcheschi. Probabilmente Mantegna continuò a lavorare alle sue tele anche negli anni successivi all'evento festivo, forse fino alla morte, lasciando l'opera, secondo alcuni studiosi, incompiuta.⁴⁴ Non lo sappiamo con certezza; come non sappiamo esattamente da quanto tempo Mantegna ci stesse lavorando.⁴⁵

Si ipotizza che egli avesse iniziato a dipingere le tele durante gli anni di reggenza di Ludovico II, quando, appena trasferitosi a Mantova, aveva giusto appreso della scrittura della *Roma Triumphans* di Biondo Flavio, e aveva ancora viva nelle mente la memoria dell'entrata trionfale di Pio II per la *Dieta* cristiana del 1459, a cui il Mantegna, come abbiamo visto, aveva partecipato in buona compagnia, e che aveva visto Mantova, in quei giorni, al centro della politica italiana e mondiale. L'ipotesi potrebbe trovare conferma in una lettera del 1468, inviata dal pittore al marchese Ludovico, in cui è riferito che egli stava per cominciare "el quadro" – forse proprio i *Trionfi* – dove fece "la instoria del libro", come lui gli aveva "comandato". Ma di un'ipotesi ancora si tratta. Con certezza invece si può affermare che il pittore era stato visto lavorare a "li Triomphi de Cesare" nel 1486, in una sala non ben identificata del Palazzo di Corte, durante una visita del duca di Ferrara Ercole I d'Este, che "molto li piaqueno".⁴⁶ Sappiamo inoltre che, nel 1489, Mantegna era ancora intento al suo lavoro, raccomandandosi al

44. In una lettera di Isabella d'Este a Francesco Gonzaga del 1 aprile 1505, la marchesa esorta il consorte ad accontentare le richieste del Mantegna, se desidera che finisca "le nostre opere": probabilmente proprio i *Trionfi*, non essendoci documentazione di altre committenze al pittore da parte dei Gonzaga in questo periodo. Cfr. Hope 2006, p. 290. Inoltre, in una lettera adespota [ma del pittore Girolamo Corradi] del 17 aprile del 1506 a dei "coloni", è fatto riferimento a una sorta di semipilastrini lignei che sembrano essere stati inviati da Venezia a Mantova al fine di intervallare un allestimento scenico delle tele dei *Trionfi* di Mantegna. Paribeni riporta che una decima tela era stata affidata a Lorenzo Costa dopo la morte del Mantegna; anche Martindale avanza la possibilità che il Mantegna lasciasse l'opera incompiuta. Martindale 1980, p. 30 e p. 57.

45. Alessandro Luzio, Roberto Paribeni, Erwin Panofsky insieme a Paul Kristeller sono gli autori, come ricordato da Tosetti Grandi, della prima ricostruzione storica e filologica del ciclo pittorico dei *Trionfi* di Mantegna, ripresa e ampliata successivamente da Andrew Martindale. Luzio e Paribeni hanno in particolare impostato in maniera esaustiva il problema delle fonti antiquarie del pittore e avviato l'analisi delle fonti letterarie, poi ripresa anche dagli studi successivi. A queste fondamentali ricerche, Tosetti Grandi 2008 – al cui contributo rimandiamo – aggiunge i lavori di Charles Hope e di Ronald Lightbown sulla cronologia delle tele, la loro ubicazione originaria e le fonti letterarie.

46. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2434, f. 28or: *Lettera di Silvestro Calandra a Francesco II Gonzaga*, Mantova, 26 agosto 1486.

marchese Francesco di avere cura delle tele da lui finora realizzate, promettendogli di dipingere altri episodi:

Raccomando alla Eccellenza V. li Trionfi miei: chel se facci fare qualche riparo a le finestre, che si guastino, perché in verità non me ne vengono di averli fatti, ed anco ho speranza di farne degli altri piacendo a Dio, et alla S. V., alla quale mi raccomando infinitissime volte, pregandola continuo, e supplicandola li sia raccomandata la mia brigata da Mantova.⁴⁷

Grato del procedere del lavoro, il marchese risponde in una lettera del 23 febbraio 1489, sollecitando il completamento dell'opera e rassicurando il 'suo' pittore che le sue opere avrebbero ricevuto adeguata collocazione a corte: "S'è posto bono ordine a conservarli, che quantunque sia opera de le mani ed ingegno vostro, noi nondimeno ne gloriamo averli in casa, il che anche sarà memoria de la fede e virtù vostra".⁴⁸

Ancora a questa data non è chiara quale, nella visione di Francesco e di Isabella, avrebbe dovuto essere la dimora delle bramate tele del Mantegna, ma certamente doveva essere un luogo, uno spazio, un contesto che garantisse eterna memoria delle virtù dell'amato e fedele artista, che con la sua arte era capace di creare figure così potenti che – commenta lo stesso marchese nel guardarle – "quasi vivono e respirano, tali che i Trionfi sembrano esistere realmente, invece di essere raffigurati".⁴⁹

Sarà San Sebastiano, come sappiamo, questo luogo di eterna memoria, progettato già sul finire del Quattrocento e iniziato a costruire solo intorno al 1506. Ma prima di allora altre occasioni rispondevano all'intento di Francesco e Isabella di garantire eterna fama all'opera del pittore di casa Gonzaga: occasioni che passano attraverso l'effimero, amplificando il legame di questo ciclo, il suo valore e la sua funzione nel processo di trasfigurazione della sala tra mito e storia, quindi la sua memorabilità, ponendola in relazione con la città, quella antica evocata e quella moderna in festa. Ma in che modo?

La scelta del tema del trionfo cesareo messo in pittura da Mantegna si lega innanzitutto alle storie narrate in scrittura, nei libri. Quelle storie cioè che Mantegna leggeva in quei lunghi anni di lavoro tra Mantova, Roma e prima ancora Padova, nei libri sui trionfi antichi. Ma queste storie si forgiavano anche sul ricordo di eventi partecipati in prima persona, presenziando ai

47. ASMn, Archivio Gonzaga, Serie autografi, Cassetta n. 7, f. 121r: *Lettera di Andrea Mantegna a Francesco II Gonzaga*, Roma, 31 gennaio 1489. La lettera e quella successiva sono trascritte, oltre che nel volume di Martindale, anche in Bottari, Ticozzi 1825, vol. VIII, n. 18, pp. 25-27.

48. ASMn, Archivio Gonzaga, Busta 2903, Libro 133, f. 11r: *Lettera di Francesco II Gonzaga a Andrea Mantegna*, Mantova 23 febbraio 1489.

49. ASMn, Archivio Gonzaga, Libro dei Decreti n. 24, f. 56v e ss.: *Decreto del Marchese Francesco II Gonzaga in favore di Andrea Mantegna*, Mantova 4 febbraio 1492. Cfr. Martindale 1980, p. 184.

fasti di ingressi trionfali dei cerimoniali ufficiali moderni dei Signori, come nel caso già ricordato della *Dieta* di Mantova del '59.

Sicché, qualunque sia la data di inizio dei lavori, Mantegna compone il ciclo pittorico dei trionfi con il ricordo nella mente di eventi trionfali dei nuovi principi-cristiani e con i libri fra le mani. Certamente i libri antichi, da Svetonio a Plutarco, Appiano e Luciano, e quelli moderni. Il libro, *in primis*, della *Roma Triumphans* di Biondo che era arrivato a Mantova per volere di Ludovico II almeno in triplice copia: una manoscritta, senza apparato esornativo (1460), una miniata su pergamena in grande formato per mano dell'amanuense Matteo Contugi da Volterra (1470) e una a stampa (1472).⁵⁰ Ma anche i libri di altri umanisti: il *De re militari* di Roberto Valturnio e il *De dignitatibus romanorum triumpho et rebus bellicis* di Giovanni Marcanova, ricopiati entrambi da Felice Feliciano, amico del Mantegna; o ancora i *Trionfi* di Francesco Petrarca, che insieme alla traduzione ('infedele') dei dialoghi luciani di Giovanni Aurispa (la *Comparatio de praecedentia Alexandri, Hannibalis et Scipionis*), eleggono Scipione – diversamente dall'originale greco – come vincitore della disputa con Alessandro e Annibale, elevandolo a simbolo della superiorità civile e culturale dell'Italia.⁵¹ In particolare, fra le fonti disponibili nella Biblioteca dei Gonzaga, Mantegna doveva avere potuto leggere anche il *Trionfo di Scipione* (libro VIII) della *Storia romana* di Appiano (tradotta in latino da Pier Candido Decembrio nel 1453 e stampata a Venezia nel 1477).⁵² Secondo Eugenio Battisti, "si trattò di una traduzione fedelmente studiata e seguita *ad litteram*" dal Mantegna, come risulta dagli anacronismi e dalle "assurdità archeologiche presenti nel ciclo", che non sono "che fedeli trascrizioni pittoriche del testo fornito al pittore".⁵³

La figura di Scipione, che sembra tanto colpire Mantegna, aveva d'altronde visto animarsi nella rilettura umanistica una serrata disputa a metà del Quattrocento tra Guarino da Verona, fedele all'originale greco, e Poggio Bracciolini, sostenitore invece della tesi dell'Aurispa, sulla scia del Petrarca. Perfetto modello di reggitore per i principi rinascimentali, il suo trionfo aveva inoltre riscontrato una buona fortuna tra le carte e la scena lungo tutta la penisola. Trova ad esempio spazio nel *De Principe* di Pontano (scritto intorno al 1465 e stampato nel 1490) o ancora nel *De sopra la prima decade di Tito Livio* di Nicolò Machiavelli (1520 circa), e persino in una narrazione biografica, che sarà dedicata nel 1563 dallo spagnolo Alfonso de' Ulloa

50. La copia manoscritta è documentata dalla lettera del 26 dicembre 1460 scritta da Biondo Flavio al marchese, in cui Biondo annuncia un manoscritto spoglio di ornamenti, ma da lui rivisto e corretto, suggerendogli di farne trarre un manoscritto miniato per la sua libreria; mentre la copia miniata è menzionata nelle lettere inviate dal marchese al suo segretario Zaccaria Saggi, rispettivamente il 10 febbraio del 1469 e il 23 marzo del 1470. Cfr. Tosetti Grandi 2008, pp. 34-37.

51. Tosetti Grandi 2008, pp. 28-30; p. 34 e pp. 44-46.

52. Caputo 2007; Bosisio 2014, p. 131.

53. Battisti 1965, pp. 39-40.

alla comparazione tra il figlio di Francesco e Isabella, Ferrante Gonzaga, e Scipione l'Africano. Una tale rilettura aveva inoltre 'preso vita' in una rappresentazione di trionfi, come documentato da una lettera di Benedetto Capilupi a Francesco II Gonzaga, in cui racconta dell'incedere di un carro trionfale con sopra Cesare, Scipione e Federico II da Montefeltro, che dal Palazzo alla piazza attraversava la città di Urbino nel 1488. Infine, essa prende forma poetica anche in un testo teatrale, il *Certamen inter Hannibalem et Alexandrum ac Scipionem Africenum*, scritto e rappresentato intorno al 1492 da Filippo Lapaccini, lo stesso Lapaccini che abbiamo visto impegnato dal marchese di Mantova nei tentativi di messinscena mantovani dell'Orfeo.⁵⁴

Ispirato alla *Comparatio lucianea*, secondo la traduzione di Aurispa (con finale modificato) e scritto in terza rima, il dramma in tre atti di Lapaccini riprende il tema della disputa tra Annibale, Alessandro Magno e Scipione alla presenza di Minosse, e rafforza ulteriormente la figura dell'Africano, elogiando accanto alle virtù militari di Scipione, ossia il marchese Francesco, il suo sentimento di *pietas* verso il nemico e la lealtà per la patria e il suo popolo:

Né mai mi vinsen giovanili ardori:
 Incorrutibil fui, costante e fermo,
 Non mai crudel, ma perdonai li errori.
 Ma, com'io dissi al cominciar del sermo,
 Quel ch'io t'ho referito aperto e chiaro
 Non sia per preferirme ancor confermo;
 Ma perché grave assai m'era et amaro
 Non mostrar che i roman sempre passorno
 Per virtù d'arme e d'altro ogni nom preclaro.
 E sì come operai la notte e '1 giorno
 Per onor della patria e pietà vera,
 Tal combatto qui morto il nome adorno.
 Ogni altra cosa manco stimol m'era
 Che exaltar Roma, e quivi era il desio,
 Né mai tenni occhio fermo ad altra spera.

Nelle parole di Scipione e nei valori che esprime è celebrato il senso di una superiorità non solo militare, ma prima di tutto intellettuale, civile ed etica dell'eroe romano. Nel riprendere il modello della traduzione latina della *Comparatio lucianea* proposta da Aurispa, che dicevamo elegge Scipione vincitore della disputa, modificando il finale del testo greco, il *Certamen*

54. Di questo *Certamen*, D'Ancona ipotizza una rappresentazione mantovana nel febbraio del 1492, identificando il componimento con una "magna fantasia" che Lapaccini dichiara di poter comporre nel tempo di quindici o venti giorni, secondo quanto almeno riporta Zafarano in risposta alle richieste del marchese di organizzare qualche evento per allietare il suocero in visita in quei giorni a Mantova. D'Ancona [1891] 1996, II, p. 360; cfr. anche Bosisio 2014, pp. 125-126.

pare dunque soddisfare l'esigenza celebrativa della corte dei Gonzaga, esaltando la dimensione pubblica e militare di Francesco II, valoroso guerriero e insieme virtuoso ed equilibrato reggitore, dedito al suo popolo, che egli difende con le armi, ma prima ancora con la sapienza acquisita dalle lettere e dalle arti, garantendo – come Apollo/Orfeo – una perfetta armonia.

È qui recuperato l'altro tema proprio nella politica solare del marchese Francesco e di Isabella, che fissava in Orfeo/Apollo, come si diceva, l'altra immagine-mito del nuovo principe e signore come buon governante 'platonico' della sua città e della moderna società. Al trionfo romano si sovrappone allora quello mitologico di matrice ficiniana riletto in una prospettiva cortigiana: poeti e artisti standardizzano nello scenario di corte moduli letterari e schemi iconografici volti a identificare con Apollo e la sua musica il primo signore della *polis*, ordinatore dell'armonia del mondo che ispira e guida con saggezza ogni azione.

Non è allora forse un caso che questo *Certamen* sia conservato in un codice manoscritto insieme al testo originale della *Fabula* poliziana e a un altro testo teatrale di matrice mitologica, la *Rappresentazione di Phebo e di Phetonte* di Gian Pietro Della Viola, unitamente a una raccolta di opere poetiche di Antonio Tebaldeo, Antonio Cornazzano, Matteo Maria Boiardo, Niccolò da Correggio.⁵⁵ Esso riflette – quasi in forma di “un trittico unitario e coeso” –⁵⁶ il senso di una polarità che trova riscontro e riattivazioni non solo tra le carte, ma anche nella scena, quella della festa. Ed è intorno a questa polarità che anche l'evento del 1501 trova la sua eloquenza e memoria all'interno della politica festiva dei Gonzaga e delle tensioni sperimentali, che trasformano, con lo sguardo volto all'antico, lo spazio cittadino e la sala in teatro. A tale polarità corrisponde una visione del mondo della corte gonzaghesca e di un ruolo programmatico del teatro e della festa come complesso sistema di comunicazione politica e sociale, contraddistinto da una specifica matrice culturale.⁵⁷

55. Si tratta del Ms. 124 (vecchia segnatura: A. IV. 30) della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, che certamente testimonia la diffusione del testo poliziano presso le corti settentrionali (in cui si inserisce anche l'*editio princeps* bolognese del 1494). Sulla tradizione della *Fabula* poliziana presso le corti del nord ricordiamo Tissoni Benvenuti, Mussini Sacchi 1983; Tissoni Benvenuti 1986, pp. 11-12; Ventrone 2012, pp. 225-226.

56. Bosisio 2014, p. 128.

57. Sono questi d'altronde gli anni anche di composizione del *Parnaso* del Mantegna (1496-1497) per il ciclo pittorico che doveva decorare lo spazio intimo e privato del famoso *Studiolo* di Isabella nel Castello di San Giorgio (1491-1511), insieme alla tela di *Minerva che caccia i vizi* (1497) sempre del Mantegna, quella della *Lotta tra Amore e Castità* del Perugino e infine la tela di *Como* e dell'*Incoronazione di Isabella*, come Saffo, per mano di Lorenzo Costa. La visione del *Parnaso* del Mantegna sembra ritrarre, attivando la sublime trasfigurazione della sala entro una dimensione mitica, una scena festiva e teatrale del banchetto principesco: al centro della scena danzano le nove Muse al suono della lira di Apollo che siede sul lato sinistro assorto nel suo canto; mentre in cima, sopra una grotta, dominano la scena Marte e Venere, celebranti, secondo alcune interpretazioni, l'unione in trionfo della regale coppia Francesco e Isabella.

In questa unità di visione è, a nostro avviso, possibile trovare il senso e il valore sotteso alla decisione dei coniugi Gonzaga di impiegare i cicli del Mantegna dei *Trionfi* cesarei e petrarcheschi e di porli in dialogo, nello spazio del Palazzo Ducale, con la materia mitologica, l'apparire del Sole/Apollo, di Diana, dell'oroscopo, della grotta dei venti e della Fortuna, intrecciando in questo modo i fili di una narrazione di temi e motivi propri di un linguaggio che mirava non solo a consolidare il potere della famiglia Gonzaga in Mantova, ma attraverso questo di portare Mantova al centro della cultura e della politica italiane.

I modi e le forme delle arti, della letteratura e dello spettacolo in cui questa festa carnevalesca si concretizza; l'idea di teatro che propone, l'edificio teatrale che viene per questa occasione realizzato e tanto ammirato dal Cantelmo; il coinvolgimento del Mantegna e delle sue tele: tutto questo concorrere di situazioni, forme e figure, insieme al convergere di interessi politici e culturali, fanno di questa festa un momento di snodo significativo che porta con sé anche degli elementi precursori di occasioni esemplari e innovative nella cultura e pratica della festa e del teatro di questi anni dentro e fuori Mantova. La costruzione del "Theatro delli antichi o moderni", allestito temporaneamente a Mantova nel 1501, non fu forse troppo dissimile (almeno nelle sue istanze) da quell'atto d'invenzione che sarebbe stato realizzato pochi anni dopo, nel 1513, a Roma, in Campidoglio. Seguendo il modello degli antichi, tra effigi imperiali, miti, riti e drammi classici promossi dal circolo dei pomponiani, si celebrarono le feste per la cittadinanza romana concessa ai familiari di Papa Leone X, Lorenzo e Giuliano de' Medici. Pur agendo in contesti e spazi assai diversi e avviando reti sociali e artistiche di portata e significato differenti, questo teatro temporaneo 'romano' attuerà la stessa idea di "edificio eterno ed antiquo", ravvisato dal Cantelmo nelle feste del 1501 a Mantova, in cui le tele mantegnesche avevano preso vita e memoria eterna in dialogo con le storie antiche e moderne. I cicli dei *Trionfi* del Mantegna ci appaiono dunque come parte integrante di un programma visivo, simbolico e politico progettato in quel carnevale di inizio secolo: attraverso la loro presenza contribuirono all'elaborazione dell'immagine di Mantova come la Roma antica e quella dei Gonzaga come sapiente guida della città, oggi in festa, e insieme dell'Italia e del mondo; ma al tempo stesso, attraverso l'effimero della festa, la presenza viva di quelle figure dipinte (come se davvero 'respirassero') e la loro eloquenza civile e politica ne risultava amplificata, così come la loro memorabilità dentro e fuori l'Urbe.

* Il presente contributo propone in forma ampliata una parte della presentazione per seminario *Flash D'arte. Racconti di un nuovo museo* tenuto a Mantova (il 27 novembre 2024) da chi scrive insieme a Federica Veratelli, che ringrazio per i preziosi consigli nelle diverse fasi di stesura e revisione del lavoro.

“...e farle mostrare la contraria parte”. Tra forma e significato:
brevi riflessioni sulla Venere adonia di Tiziano Vecellio

Antonella Ferro

Tentativo di questa riflessione è quello di riprendere le imprescindibili analisi di Augusto Gentili¹ e il più recente, significativo contributo di Thomas Dalla Costa² in merito a un'opera di grande rilievo nella produzione tizianesca, *Venere e Adone* [Fig. 14].³ Scopo del lavoro è approfondire alcuni aspetti formali della raffigurazione della dea e del mito adonio, muovendo innanzitutto dalla scelta dell'artista di discostarsi dalla narrazione tradizionale del mito, e proseguendo con una disamina delle conseguenti strategie iconografiche che Tiziano elaborò per rappresentare la nuova versione dell'intreccio, tenuto conto del contesto di produzione artistica in cui essa fu concepita.

La scelta di raffigurare un nodo narrativo assente nel consuetudinario racconto del mito di Venere e Adone è infatti uno degli elementi di maggiore interesse iconografico di questa “poesia” – come Tiziano stesso definiva le opere mitologiche destinate a Filippo II – tanto che Erwin Panofsky riconosce nell'opera una “fuga di Adone”, piuttosto che una tradizionale “partenza di Venere”⁴ e Augusto Gentili, sulla stessa linea interpretativa, una “fuga-commiato”.⁵

Il mito di Venere e Adone è narrato nel X libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 298-559 e 708-739), con un'interruzione dovuta a un racconto interno affidato alla stessa Venere, che, per dissuadere Adone dal cacciare animali feroci, ricorda le ragioni della loro avversione attraverso l'episodio della metamorfosi di Ippomene e Atalanta. La conclusione di questo meta-racconto coincide con il momento del commiato della dea dall'amato, descritto da Ovidio nei seguenti termini: “Illa quidem monuit iunctisque per aera cygnis / Carpit iter; sed stat monitis contraria virtus” (vv. 708-709). Il tema del rovesciamento di ruoli nell'opera tizianesca – dove è Venere, con

1. Gentili 1980a.

2. Dalla Costa 2019.

3. Per una bibliografia completa e approfondita sulle ‘poesie’ di Tiziano e, in particolare, sull'opera *Venere e Adone*, cfr. Dalla Costa 2019, pp. 259-278. Si riportano in questa sede i contributi ai quali si è maggiormente fatto riferimento per il presente studio: Brendel 1955; Panofsky 1969; Rosand 1971-1972; Rosand 1975; Bauer 1974; Wethey 1975; Gentili 1980a; Gentili 1980b; Ginzburg [1978] 1986; Fehl 1980; Bertolaso 1990; La Via 1994; Hosono 2004; Freedman 2007; Checa Cremades 2008; Hosono 2009; Falomir, Joannides 2014; Mora Sánchez 2014; Dalla Costa 2019.

4. Panofsky 1969; 2009, p. 155.

5. Gentili 1980a, p. 112.



14. Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, olio su tela, 1554. Museo del Prado, Madrid. © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

gesto concitato e urgente, a trattenere Adone già proteso verso la battuta di caccia – è stato ampiamente discusso dalla critica, a partire da due interrogativi strettamente connessi e di lunga tradizione negli studi sul pittore cadorino: da un lato, la possibilità di individuare significati allegorici nelle sue rappresentazioni mitologiche; dall'altro, l'esigenza di rintracciarne le fonti letterarie.

In questa sede si intendono richiamare, in particolare, le posizioni diametralmente opposte assunte da Carlo Ginzburg e da Augusto Gentili sulla questione, formulate in occasione del Convegno internazionale di studi *Tiziano e Venezia* del 1976 e ribadite in contributi successivi. La prima interpretazione proposta da Ginzburg aveva infatti l'obiettivo di confutare la leggibilità di un qualsiasi piano di lettura allegorico nelle "poesie" ti-

zianesche, a fronte della manifesta natura erotica delle raffigurazioni.⁶ In secondo luogo, Ginzburg affermava che Tiziano fosse impossibilitato a fare pieno utilizzo del testo originale delle *Metamorfosi* poiché non era pratico di latino, e che si servisse invece dei volgarizzamenti capillarmente diffusi a Venezia tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento.⁷ Rispetto a quest'ultimo punto, Dalla Costa accortamente sottolinea, riprendendo una definitiva posizione assunta da Gentili nel 2008,⁸ che “per quanto riguarda Tiziano [...] non significa che dobbiamo a tutti i costi cercare uno specifico testo che possa essere riconosciuto come *la* fonte iconografica della sua serie di opere”,⁹ evidenziando come la produzione dell'età matura di Tiziano si configuri quale esito complesso di fonti, suggestioni ed elementi caratteristici del contesto: specificità che il pittore, con la sua peculiare autorità di maestro, seppe rifunzionalizzare e rinnovare in forme di straordinaria originalità.

Tuttavia, è opportuno richiamare nuovamente l'attenzione sulla questione, considerando che anche i volgarizzamenti/versioni intermedie¹⁰ del mito ovidiano più diffusi a Venezia non introducono variazioni significative nell'intreccio della narrazione di Venere e Adone, da Giovanni dei Bonsignori (“Poi che la dea Venus se fu partita, li cani de Adon cacciaron un porco selvatico...”),¹¹ a Nicolò degli Agostini (“Poi che partita fu la dea Celeste / Essendo Adonis sopra un stretto varco...”),¹² fino a Ludovico Dolce (“Ch'a pena si levò poggiando in alto / La santa Dea per ritornarsi in cielo, / che i cani del garzon fecero assalto / a un gran cinghial, con rabbuffato pelo...”).¹³ Anche i componimenti coevi di Giovanni Tarcagnola, *Adone*

6. “Ma è lecito definire “intenzionalmente erotici” questi quadri mitologici di Tiziano? Negli ultimi decenni vari studiosi, ispirandosi all'indirizzo iconologico di Panofsky, hanno risposto negativamente, rintracciando in essi una quantità di simboli e sovrasensi reconditi, di carattere filosofico. [...] Ma è possibile dimostrare l'esistenza di questo secondo livello? Nel caso delle “poesie” mitologiche dipinte da Tiziano nella tarda maturità, si direbbe di no”: Ginzburg [1978] 1986, p. 139.

7. “Eppure sappiamo che Tiziano trasse da Ovidio l'ispirazione per la maggior parte delle sue “poesie” mitologiche: per quei quadri, cioè che agli occhi dei contemporanei avevano, come abbiamo visto, un carattere essenzialmente erotico. Panofsky ha parlato di un rapporto eccezionalmente profondo di Tiziano con Ovidio – un Ovidio letto, scrutato fin quasi nelle intime pieghe del testo. Del testo – o del volgarizzamento?”: Ginzburg [1978] 1986, p. 139.

8. “Oggi non starei più a discutere se [Tiziano] leggesse le *Metamorfosi* di Ovidio nell'originale latino o in uno dei tanti volgarizzamenti, magari quello dell'amico Ludovico Dolce, perché la scintilla di qualche riga, o addirittura di qualche parola, era più che sufficiente ad accendere la sua immensa cultura d'immagini e la sua portentosa capacità di sintesi inventiva”: Gentili 2008, p. 52.

9. Dalla Costa 2019, p. 43.

10. Cfr. Guthmüller 1997.

11. Bonsignori 1497, cap. 41.

12. Degli Agostini 1522, Libro X.

13. Dolce 1553, canto XXI.

(1550), di Girolamo Parabosco, *Favola di Adone* (1553), e di Diego Hurtado de Mendoza, *La Fábula de Adonis* (1553), come già rilevato da Kiyo Hosono,¹⁴ non introducono variazioni nell'intreccio; neppure le *Stanze della Favola d'Adone* di Ludovico Dolce (1545) si discostano in tal senso ("Così 'l garzon, poi che la dea, che in mano / l'ahvea ammonito, al ciel timida ascende; / ratto ne va, dove si vede un bosco / nanzi gli occhi apparir selvaggio e fosco"),¹⁵ sebbene, come sottolinea la stessa Hosono, il testo presenti significative corrispondenze con l'elaborazione iconografica tizianesca.

Il dipinto *Venere e Adone* è dunque un concreto esempio di come la problematica sulle fonti dell'artista cadorino diventi marginale nel momento in cui si osserva, come in questo caso, un evidente scollamento sia dalla fonte originale, sia dai volgarizzamenti postumi, sia dai componimenti poetici coevi, evidenziando come si tratti, invece, di un preciso interesse da parte del pittore di 'inventare' uno snodo del mito. Ciò conferma la posizione di Dalla Costa circa la non imprescindibilità dell'individuazione di una fonte, ma, si vorrebbe tentare di sottolineare, ciò offre ancor più adito all'effettiva esistenza di un secondo livello di interpretazione del dipinto – e dell'intera produzione tizianesca – che, come suggerito da Augusto Gentili, aveva anche lo scopo di offrire un nuovo significato della favola mitologica, da rintracciare nello stesso contesto in cui Tiziano operava.

L'esplicita intenzione di rielaborare uno dei miti più diffusi nel Rinascimento a partire dall'intreccio, infatti, rafforza ulteriormente l'autorevole interpretazione di Gentili circa il fine allegorico deputato alla rappresentazione, la quale, altrimenti, avrebbe potuto attenersi al naturale sviluppo della tradizione mitologica, veicolato tanto dalla fonte originale, quanto dai volgarizzamenti, e ribadito dai componimenti poetici coevi. Tuttavia, come evidenziato dai recenti dati e dalle osservazioni materiali presentate nello studio di Dalla Costa, condotte non solo sulla versione del *Venere e Adone* conservato al Prado, ma anche sulle molteplici varianti prodotte da Tiziano e dalla sua bottega, emerge chiaramente come il pittore cadorino abbia meditato a lungo sul mito di Venere e Adone e sulla relativa rappresentazione iconografica. Alla luce di tali ricerche, è oggi possibile distinguere due, se non tre, tipologie principali dell'immagine tizianesca:¹⁶ il "tipo Prado", il "tipo Farnese" e il "tipo Barberini", quest'ultimo già individuato da Harold Wethey¹⁷ e successivamente riproposto da Dalla Costa. Il "tipo Barberini", infatti, presenta differenze stilistiche significative rispetto alle altre due varianti, in ragione di un notevole intervento dell'*atelier* e in virtù della presenza di un peculiare copricapo posto sulla testa di Adone. La precipua bipartizione tra "tipo Prado" e "tipo Farnese" è invece legata a

14. Hosono 2004, pp. 111-162.

15. Dolce 1545, LXVI.

16. Classificazione suggerita innanzitutto da Harold Wethey: Wethey 1975, III, n. 4, pp. 188-190, e riproposta da Dalla Costa 2019, p. 45.

17. Wethey 1975, III, n. 40, p. 223.

differenze sostanziali nel trattamento dell'immagine, non solo per la composizione generale e per lo stile, che stabilisce o meno l'intervento diretto di Tiziano sulle tele, ma anche per una serie di dettagli a coronamento dell'iconografia centrale. Le principali divergenze tra le due prime versioni riguardano il numero di cani al guinzaglio di Adone, due nella variante “Farnese” e tre in quella “Prado”; lo stato di veglia di Cupido nella prima e lo stato dormiente nella seconda; e un diverso formato dei dipinti, che, nel “tipo Farnese”, subiscono un ingrandimento della composizione centrale a discapito dell'ambientazione boschiva, che risulta invece maggiormente trattata nel “tipo Prado”.

Va tuttavia osservato come vi siano differenze interne anche in un medesimo “tipo”, con particolare riferimento a quelle osservabili in due diverse versioni del “tipo Prado”: quella conservata a Madrid e quella appartenente a una collezione privata inglese, già in possesso di Patrick de Charmant e collocata cronologicamente da Dalla Costa intorno al 1556-1557. Innanzitutto, quest'ultima evidenza, al termine dei suoi studi sulle peculiarità materiali, come sia altamente probabile che le versioni del “tipo Prado” – quella emblematica conservata a Madrid, quella della National Gallery di Londra, quella del Getty Museum di Los Angeles e quella della collezione privata inglese poc'anzi citata – derivassero tutte da un unico modello e che fossero state elaborate contemporaneamente all'interno della bottega per velocizzare il processo di produzione, così che Tiziano, delegando il compito del trasferimento dell'immagine generale ad aiuti e allievi, potesse intervenire personalmente per completare le singole tele. Di questo lungo percorso di elaborazione, sempre secondo il citato studioso, la versione della collezione privata inglese è quella “più completa sul piano narrativo tra quelle eseguite da Tiziano e dal suo *atelier*”.¹⁸ Tale posizione è assunta per l'inserimento di due nuovi dettagli iconografici: due colombe, una ai piedi del Cupido addormentato e l'altra in volo sul margine sinistro del dipinto, poi coperta e oggi non più visibile, e, soprattutto, il particolare sullo sfondo con l'esito della vicenda narrata in primo piano: Adone colpito mortalmente dall'attacco di un cinghiale.

Se da un lato l'elaborazione dell'immagine poteva rispondere alla necessità di variare l'iconografia per ragioni di committenza, dall'altro la *varietas* si configurava come occasione privilegiata per avviare ulteriori riflessioni di ordine compositivo, stilistico, estetico e tematico, tanto per il maestro quanto per la sua bottega. Un altro sommo caso di reinterpretazione di iconografie tra maestro e allievi è quello della *Madonna del Divino Amore* di Raffaello e le sue numerose varianti, tra le quali sono sintomatiche, per le loro rielaborazioni iconografiche e per i diversi interventi di mani, la cosiddetta *Madonna della Perla*, iniziata da Giulio Romano e terminata da Raffaello, e la cosiddetta *Madonna della Gatta*, iniziata da Raffaello e terminata da Giulio Romano. Queste varianti sono infatti emblematiche,

18. Dalla Costa 2019, p. 127.

come recentemente posto in luce dalle indagini diagnostiche,¹⁹ per comprendere le dinamiche della bottega e l'utilizzo di uno stesso modello iconografico per diversificare le tipologie d'immagine: in questo caso, la rotazione dell'intero gruppo della Madonna, Sant'Anna, il Bambino e San Giovannino e le diverse ambientazioni in cui è collocata la scena sono gli elementi fondamentali che denunciano sia un chiaro intento di *varietas*, sia un percorso di meditazione sulla tematica sacra.

I dettagli che Tiziano introduce nella versione della collezione privata inglese si configurano altrettanto come il frutto di una consapevole riflessione sia sulla rielaborazione del mito, sia sui suoi risvolti allegorici. Lo si può argomentare, considerando la natura dei dettagli aggiunti: due colombe, volatili dalla chiara connotazione simbolica, e le brevissime pennellate aggiunte sullo sfondo boschivo con la rappresentazione dell'attacco del cinghiale contro Adone, per dare compimento narrativo all'intera iconografia in primo piano. Questi elementi non cambiano la generale composizione della scena e aggiungono poco al solo intento decorativo: risultano invece significativi per una diversa e più approfondita rappresentazione narrativa della favola mitologica e, soprattutto, per i suoi significati allegorici.

L'interpretazione di Gentili della versione "Prado" – elaborata proprio sull'opera inviata a Filippo II, ma che è possibile estendere a tutte le varianti, fino a quella della collezione privata inglese – lega il personaggio di Adone, dalla sua nascita dal tronco materno alla sua morte e metamorfosi in fiore, all'allegoria del ciclo della vita e del ciclo stagionale, in relazione al rapporto amoroso con Venere.²⁰ Tuttavia, gli elementi amorosi ed erotici legati all'allegoria dell'alternanza inverno-primavera, tradizionalmente associati a questa favola mitologica, hanno "scarsa incidenza nelle versioni tizianesche del mito",²¹ poiché, secondo Gentili, "l'atmosfera erotica è complessivamente sovrastata dal pessimismo",²² motivato dalla nuova versione dell'intreccio. Tiziano fa infatti leva sulla decisa volontà di Adone di acciacciarsi da Venere, al fine di "accentuare il significato allegorico della caccia".²³ Secondo questa interpretazione, è attraverso la mediazione di opere quali gli *Asolani* di Pietro Bembo (1505), il *Libro de Natura de Amore* di Mario Equicola (1525) e i *Dialoghi di amore* di Leone Ebreo (1535) che la produzione pittorica veneta rinascimentale ha rappresentato "amore e bellezza, poesia e musica"²⁴ spesso attraverso il *medium* privilegiato del racconto

19. Gli studi sulle opere sono confluite nel catalogo della mostra *Raffaello a Capodimonte* tenuta a Napoli nel 2021, del quale sono imprescindibili i saggi di Cerasuolo (Cerasuolo, Zezza 2021).

20. L'interpretazione del mito adonio in una dimensione allegorico-cosmologica trovò infatti ampio successo a Venezia grazie alla diffusione dei *Saturnalia* di Macrobio (I, XXI, 1-5).

21. Gentili 1980a, p. 111.

22. Gentili 1980a, p. 112.

23. Gentili 1980a, p. 112.

24. Gentili 1980a, p. 15.

mitico. È pertanto in tal senso che Gentili delinea una lettura delle “poesie” di Tiziano, alla luce delle teorie neoplatoniche sui binomi “vita contemplativa” e “vita attiva”, *Virtus* e *Voluptas*. Il fine dell’artista, che fa presa sulla scelta di fuga di Adone, è dunque quello di rappresentare il dramma dell’eroe tragico che sceglie la “vita attiva”, allegoricamente simboleggiata dalla caccia, a discapito della “vita contemplativa”, rappresentata dalla dea Venere, che, inutilmente, si lancia verso il suo amato per tentare di dissuaderlo dalla partenza.

I dettagli iconografici inseriti quindi nell’immagine ampliano il significato iconologico della rappresentazione, a partire dall’anfora rovesciata e dal Cupido addormentato, con faretra e frecce appese all’albero, ulteriori simboli di dormienza e regressione dell’eros – secondo una lettura legata al ciclo stagionale – e di abbandono della *Virtus* – secondo una lettura legata alle teorie neoplatoniche. Per Dalla Costa, è riconducibile a esigenze di commissione la mancanza, nella versione di Madrid, di chiari riferimenti al tragico finale del mito, salvo la presenza di Venere nel cielo, che avanza su un carro trainato da colombe. Secondo questa interpretazione, la diversa destinazione delle altre versioni ha quindi determinato la possibilità per Tiziano di arricchire il tema di ulteriori dettagli narrativi, come l’aggiunta della sagoma di un cinghiale nella variante di maestro e bottega della National Gallery di Londra,²⁵ o dell’aggiunta di un uccello, forse un’alodola o un usignolo, davanti all’anfora rovesciata nel *Venere e Adone* oggi conservato al Getty Museum di Los Angeles. Dalla Costa stabilisce la piena paternità di questi elementi all’inventiva di Tiziano, non aggiunti in una fase finale, bensì inseriti durante l’elaborazione progettuale, così come dimostrano anche le indagini diagnostiche in riflettografia. Ciò che si vorrebbe aggiungere si pone in linea con le interpretazioni iconologiche di Augusto Gentili, intendendo riconoscere in questi dettagli iconografici non solo un approfondimento narrativo della vicenda, quanto anche un ampliamento e approfondimento del suo significato. Sebbene Gentili sostenga che a Tiziano non interessi il finale tragico,²⁶ l’evoluzione iconografica dall’immagine del Prado fino a quella della collezione privata inglese – non citata da Gentili – sembra invece suggerire, tanto per questioni di commissione, quanto per *varietas*, ma anche e soprattutto per significato, una riflessione sul nuovo intreccio e sulle sue conseguenti implicazioni simboliche. Tanto che l’immagine che Dalla Costa suggerisce come la più narrativamente completa, quella della collezione privata inglese, è anche l’ultima versione

25. “Nella tela londinese, che fu eseguita per un altro committente, rimasto purtroppo anonimo, questo dettaglio [il cinghiale] poteva essere tranquillamente inserito, soddisfacendo pertanto l’inclinazione alla narrativa tipica delle opere di Tiziano”: Dalla Costa 2019, p. 84.

26. “S’è detto come il ‘finale’ tragico non interessi Tiziano: se nella versione madrilenza è addirittura omissa (per ovvie ragioni di prudente eufemismo, data l’identificazione Adone-Filippo) qui [nella versione della National Gallery] è citato intenzionalmente solo di sfuggita, tanto da farne più clamorosamente notare l’irrilevanza”: Gentili 1980a, p. 115.

del “tipo Prado”, con un completamento iconologico che riprende gli esiti dell’abbandono della *Virtus* in favore della *Voluptas*, suggerito dall’inserimento di due colombe, simboli dell’eros, e dal finale tragico sullo sfondo, con l’attacco del cinghiale al cacciatore.

La riflessione potrebbe proseguire rispetto a ciò che, invece, non cambia nelle molteplici versioni del dipinto, cioè la posa drammatica attraverso la quale i due protagonisti esprimono il *pathos* della rappresentazione. Come già osservato dagli studiosi, e in particolare da Dalla Costa, l’unica modifica significativa della posa si riscontra nel passaggio dall’iconografia di una delle prime versioni del dipinto – risalente agli anni Trenta e originariamente conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, prima della sua distruzione durante la Seconda guerra mondiale – alle versioni del cosiddetto “tipo Prado” e del “tipo Farnese”. Della versione viennese resta un’unica testimonianza fotografica in bianco e nero, dalla quale è ancora possibile rilevare che, nelle fasi iniziali dell’elaborazione iconografica, Adone poggiava un braccio sulla schiena di Venere, completando idealmente la posa dell’abbraccio. Questo gesto venne poi cambiato nelle versioni successive, con l’intento di accentuare l’identità di Adone come cacciatore e assegnandogli una lancia nella mano destra. Il cambio iconografico approfondisce la dimensione simbolica della partenza dell’eroe e prefigura il finale tragico: Adone sarà sospinto verso un destino incerto e imprevedibile, quale sorte di chi si abbandona alla *Voluptas*. Questa iniziale elaborazione iconografica doveva contraddistinguere anche la primissima versione del dipinto, che, secondo gli studi di Miguel Falomir e Paul Joannides²⁷ e proseguiti da Dalla Costa, fu concepita nel primo ventennio del Cinquecento, su commissione del duca di Ferrara Alfonso d’Este.²⁸

Fu dunque probabilmente nel contesto ferrarese che Tiziano ebbe l’ispirazione per l’emblematica posa di Venere e Adone, che, fatta eccezione per l’inserimento della lancia tra le prime due elaborazioni e le successive, rimase immutata. Questa si contraddistingue per una visione di spalle della dea Venere, che, forse appena sveglia dal sonno – come suggeriscono la nudità e la sua veste adagiata sul tronco – torce busto e testa con uno scatto apparentemente scomposto, per allungare le braccia e trattenerne a sé Adone. Lo scollamento tra la tradizione del mito e la scena rappresentata – punto sul quale si è voluto particolarmente insistere nella prima parte del presente elaborato – e quindi la libera inventiva con la quale l’artista si è approcciato alla fabula nel suo dipinto, comporta una riflessione che è insieme ermeneutica e formale. Ciò che interessa, cioè, è il legame che Tiziano ha scelto di creare tra il momento rappresentato, il suo *pathos*, e la gestualità, la sua ‘forma’ veicolante. Una forma che già Tiziano suggeriva come elemento innovativo rispetto alla “poesia” della *Danae*, così come ne scrisse a Filippo II: “Et perche la Danae, ch’io mandai già a Vostra Maestà,

27. Falomir, Joannides 2014, p. 32.

28. Per approfondimenti su questa ipotesi: Dalla Costa 2019, pp. 51-ss.

si uedeua tutta dalla parte dinanzi, ho uoluto in questa altra poesia uariare, e farle mostrare la contraria parte, accioche riesca il Camerino, doue hanno da stare, piu gratioso alla uista”.²⁹

Secondo l’interpretazione di Gentili, la posa di Venere, caratterizzata per una visione da tergo e in doppia torsione, “si esaurisce nella citazione dall’antico”,³⁰ imitando la forma della fanciulla di un rilievo classico noto come *Letto di Policleto*, del quale oggi è possibile ricavare l’iconografia grazie a due repliche marmoree di età rinascimentale: una collocata presso la loggia del primo piano di Palazzo Mattei a Roma, lì inserita dal 1616 e di provenienza sconosciuta; la seconda attestata presso Palazzo Corsetti a Roma fino alla fine dell’Ottocento, poi segnalata presso l’antiquario John Hewitt a Londra e ad oggi segnalata dagli studi in una collezione privata americana.³¹ L’originale, come riportano i diversi studi su questo rilievo marmoreo,³² era in possesso di Lorenzo Ghiberti come pezzo della sua collezione di antichità, e rimase di proprietà degli eredi fino agli anni Venti del Cinquecento, quando Alfonso d’Este tentò inutilmente di acquistarlo per mezzo di Raffaello.³³ La successione dei possessori di questo marmo è tuttavia da qui in avanti incerta: forse passata nella collezione di Giovanni Gaddi a Roma, poi acquistata dal Cardinale Rodolfo Pio da Carpi e quindi trasferito al cardinale Ippolito II d’Este a Ferrara. In seguito, nel 1603, Rodolfo II lo acquistò, ma se ne persero le tracce a causa del sacco di Praga, avvenuto nel corso della Guerra dei trent’anni.

L’ipotesi di una ripresa di questa iconografia, variamente interpretata come gli amori di Venere e Vulcano³⁴ o di Amore e Psiche, era stata espressa anche da Panofsky, secondo il quale, però, Tiziano l’aveva richiamata dalla “bella Ebe raffaellesca”, rappresentata nel *Banchetto nuziale* presso Villa Farnesina. Anche David Rosand ha ipotizzato che il rilievo possa essere stato una fonte d’ispirazione per Tiziano³⁵ e della stessa opinione è Dalla Costa, secondo il quale proprio l’elaborazione della prima immagine di *Venere e Adone* a Ferrara spiegherebbe l’adozione di quella particolare posa. Alfonso d’Este, infatti, si era mostrato estremamente interessato all’acquisto dell’originale rilievo proveniente dall’antica collezione di Ghiberti e, con ogni probabilità, ne possedeva una riproduzione.

Un ulteriore elemento di grande interesse, già evidenziato da Rosand e successivamente approfondito da Dalla Costa, riguarda il *verso* del disegno preparatorio *Studio di gambe*, attribuito a Tiziano e conservato presso il

29. Puppi 2012, n. 177, pp. 213-214.

30. Gentili 1980a, p. 112.

31. Corsi 2005, p. 145.

32. Si vedano in particolare: Schlosser 1903, pp. 125-140; Schlosser 1941, pp. 123-140; Pray Bober, Rubinstein 1986, n. 94, p. 127; Pray Bober 1995.

33. Pray Bober, Rubinstein 1986, n. 94, p. 127.

34. Come descritto da Pirro Ligorio che, tuttavia, osservava una copia. Cfr. Pray Bober, Rubinstein 1986, n. 94, p. 127.

35. Rosand 1971-1972, pp. 538-539.

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Databile intorno al 1547, il foglio presenta, tra gli altri schizzi, uno studio della figura maschile reclinata del *Letto di Policleto*: un dato che confermerebbe l'ipotesi secondo cui Tiziano avesse avviato un nuovo ciclo di studi, a seguito del suo soggiorno romano, per l'elaborazione del dipinto *Venere e Adone*, probabilmente proprio quello che diede origine al cosiddetto "tipo Farnese", oggi perduto.

L'interrogativo che qui si intende sollevare riguarda la motivazione sottesa alla decisione di Tiziano di veicolare la propria rielaborazione dell'intreccio mitologico precisamente attraverso questa specifica soluzione iconografica. Le sollecitazioni potrebbero essere state di varia tipologia, a partire da stimoli letterari. In questa prospettiva, un riferimento interessante è sempre di Dalla Costa, che rileva dal volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Nicolò degli Agostini una allusione a uno slancio di Venere verso Adone, poco prima del commiato, nel tentativo di dissuaderlo dalla caccia di bestie feroci:

Essendo un giorno [Adone] in una selva strana / sì como era sua usanza andato a caccia, / [...] / Venus gli apparve con benigna faccia / et lo pregò con voce rara e piana / tenendoselo stretto tra le braccia / che non volessi seguitar cingiali / né gli horrendi, e feroci animali.³⁶

Questo spunto è un invito ulteriore a riconoscere l'eterogeneità delle fonti testuali e figurative alle quali Tiziano poteva attingere nella costruzione della propria rappresentazione. Ciononostante, l'intento in questa sede è quello di approfondire la scelta del pittore di adottare una gestualità precisa come strumento per veicolare il nuovo intreccio narrativo, al fine di mostrare come la forma prescelta non si configuri semplicemente come una "citazione dall'antico", ma assolve a una funzione determinante nella decodificazione del significato complessivo dell'opera.

Come poco sopra anticipato, l'iconografia del *Letto di Policleto* era capillarmente diffusa grazie a numerose copie e riproduzioni e, come molte altre iconografie antiche, questa specifica posa dei due amanti si configurava come un modello privilegiato per essere copiato e ripreso anche per i nuovi orizzonti figurativi rinascimentali. La posa ardita della figura femminile, vista da tergo e in doppia torsione, appariva innanzitutto una forma particolarmente funzionale all'aspirazione di *varietas* albertiana di classica memoria, per cui la diversità regolata di soggetti, forme, proporzioni e dettagli era proposta come un vero e proprio canone di bellezza, oltre che segno di abilità inventiva e pittorica. Questa gestualità si contraddistingue, inoltre, per un voluttuoso fascino e una spiccata sensualità, dettati dalla visione della schiena nuda della fanciulla e dalla torsione quasi serpentinata che consente ugualmente di scorgere il volto. Questo espediente gestuale era fortemente diffuso anche nell'arte antica, soprattutto in rappresentazioni

36. Degli Agostini 1522, Libro X.

pervase da una intensa voluttà e seduzione, volte a enfatizzare l’attrattiva dei corpi e la suggestione dei sentimenti amorosi, secondo un codice visivo che combinava eleganza formale e seduzione implicita, come nelle scene di Baccanali e di danze sfrenate di Menadi.

Il recupero rinascimentale dell’iconografia del *Letto di Policleteo* e, in particolare, della posa della fanciulla, risultò dunque particolarmente idoneo a ispirare rappresentazioni di tematica prettamente dionisiaca. Già Pray Bober e Rubinstein avevano delineato una ricognizione delle opere figurative rinascimentali che adottarono una gestualità analoga: tra queste, *Orfeo incanta gli animali con la musica*, attribuito a Giovanni Bellini, in cui compare una fanciulla nuda, di spalle e in torsione sullo sfondo; l’affresco con le *Tre Grazie* nella Loggia di Psiche di Raffaello e bottega, presso Villa Farnesina, dove una delle figure è seduta di spalle e si volge per mostrare parzialmente il volto; la già citata *Ebe*, nella medesima Loggia, raffigurata nel *Banchetto nuziale*; e infine il *Bacco e Arianna* di Giulio Romano, nella Sala di Psiche di Palazzo Te a Mantova, in cui Arianna reinterpreta ancora una volta la posa antica.

Come è possibile notare, lo schema iconografico si adattava efficacemente alla rappresentazione di favole mitologiche di tematica amorosa/erotica, ma, in attesa di un approfondito e sistematico studio futuro in merito alla circolazione, ripresa e rielaborazione di questa particolare gestualità, si vorrebbe aggiungere una riflessione in merito a un possibile terzo livello di lettura, volto a decodificare il significato iconologico delle rappresentazioni anche a partire dalla forma di raffigurazione dei personaggi coinvolti.

La posa, infatti – come è stato in precedenza rilevato anche in relazione al diffuso impiego, nell’antichità, della figura femminile vista di spalle e in doppia torsione all’interno di scene a marcata componente sensuale ed erotica – si rivela funzionale alla caratterizzazione di personaggi inseriti in contesti iconografici in cui la voluttà è al centro della rappresentazione. Lo schema ha un suo successo anche nel contesto veneziano in cui Tiziano opera. A questo proposito, Panofsky aveva categoricamente rifiutato la posizione di Otto Brendel, secondo il quale Tiziano si sarebbe rifatto al rilievo dell’*Ara Grimani* come fonte iconografica per la sua rappresentazione di Venere e Adone,³⁷ poiché le due gestualità differivano “sotto ogni punto di vista”. In questa sede, piuttosto che definire quale è il modello che Tiziano riprende, è rilevante notare il fatto che la gestualità amorosa-erotica della fanciulla era comunque ben presente in area veneziana, anche e soprattutto mediata dall’*Ara Grimani*. L’opera in questione, proveniente dalla collezione di Giovanni Grimani e oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Venezia, è infatti decorata con rilievi marmorei di motivi e scene dionisiache, tra le quali una precisa sequenza rappresenta un appassionato bacio tra un satiro e una Menade, quest’ultima nella posa di spalle e in atto di attirare a sé l’amato, in precario equilibrio. In realtà, la

37. Brendel 1955, p. 122.

medesima posa si ripropone in altra scena, quella sul lato frontale dell'ara (o base di scultura), dove una Menade e un satiro, entrambi nudi, sono colti in atteggiamenti di complicità e la figura femminile, seduta a cavalcioni, è raffigurata in un'ardita torsione, funzionale a mostrare sia la schiena che il volto.

La ripresa di questa gestualità è al centro anche in un'altra rappresentazione del mito adonio in contesto veneziano, la cosiddetta *Morte di Adone* di Sebastiano del Piombo, opera oggetto di approfonditi studi per i suoi significati contestuali di natura politica³⁸ e oggetto di una recente interpretazione iconologica che rintraccia come una sua fonte di ispirazione il *De hortis Hesperidum* di Giovanni Pontano (1503).³⁹ Come sottolineato da Monica Centanni, il fulcro della scena è condiviso tra Venere, ferita al piede, e il gruppo delle tre figure femminili, che sembrano orchestrare un dialogo gestuale tra la dea e una quinta figura, posta sul margine destro: un personaggio maschile irsuto, barbuto e intento a suonare un doppio flauto. L'iconografia della donna nuda di spalle, della quale si può seguire la linea della schiena dai glutei fino al collo, si propone dunque nel gruppo femminile, variamente codificato come compagnia di ninfe o, recentemente, come le tre Parche.⁴⁰ Anche nel caso di Sebastiano del Piombo, la posa della ninfa/Parca di spalle è nuovamente associata a un contesto dionisiaco, a cui pertiene anche la figura maschile che è stata interpretata proprio come un satiro o il dio Pan, forse impegnato nel compito di risvegliare Adone dalla morte e dar compimento alla finale metamorfosi.

All'interno della produzione tizianesca, la posa di spalle e in torsione si ripropone nelle rappresentazioni mitologiche tarde: è il caso, ad esempio, dell'opera intitolata *Ninfa e pastore*, reintitolata da Gentili come *Dioniso e Arianna* e così iconologicamente interpretata:

Torna dunque – e questa volta non come citazione iconografica, ma come problema di contenuti – la tematica dionisiaca [...]. Ora [Tiziano] la ribalta nell'elogio del primitivismo dionisiaco come felicità naturale di contro ad una "civiltà" che, di sublimazione in sublimazione, non ha mantenuto in concreto nessuna delle sue tante promesse. Ma è elogio disperato, perché cosciente del proprio ritardo: mistificata dall'ideologia dominante come evasione dalle necessità della storia

38. Vescovo 1997.

39. Centanni 2018.

40. L'interpretazione delle tre figure femminili come Parche (Centanni 2018, pp. 177-205, in particolare pp. 204-205) potrebbe essere confortata da due opere finora non prese in considerazione in questo quadro interpretativo: il riquadro con *La Morte di Adone* del fregio della Sala delle Prospettive presso Villa Farnesina, che sembra riproporre proprio il medesimo motivo di Sebastiano del Piombo di Venere ferita al piede e attorniata da fanciulle, di cui una è nell'atto di cogliere un frutto da un albero; il secondo riferimento sono *Le Tre Parche*, opera attribuita a Marco Bigio, allievo del Sodoma, e realizzata tra il 1530 e il 1540, che pare mostrare, tra i numerosi, significativi, attributi iconografici, anche il dettaglio di un cedro sullo sfondo.

e non riconosciuta al momento giusto come referente culturale dell’utopia, la felicità dionisiaca è ormai irrecuperabile.⁴¹

Il pastore/Dioniso arresta la sua musica e la fanciulla si risveglia dal sonno mediato dall’armonia del flauto: la “vita contemplativa” volge al termine, mentre un capro, in secondo piano, divora le ultime fronde ancora verdegianti di un albero ormai secco. L’esperienza dionisiaca della *Voluptas*, simboleggiata iconograficamente dall’animale, tenta di sopravvivere in una dimensione in cui, tuttavia, il suono del flauto si interrompe e non è più possibile una mediazione alla *Virtus*. La fanciulla, figura di una Venere Pandemia, si risveglia dal suo sonno e volta il capo: la postura con cui Tiziano la rappresenta è eloquente, rimandando a una gestualità che affonda le radici nel contesto dionisiaco, nell’antico abbandono estatico delle Menadi, nello slancio erotico della fanciulla del *Letto di Policleto*, nella passione erotica della ninfa e del satiro dell’*Ara Grimani*.

Il dilemma etico tra *Virtus* e *Voluptas* appare dunque il tema centrale già del dipinto *Venere e Adone*, in un’accezione che tuttavia è – come rileva Augusto Gentili – pervasa da un certo pessimismo. Venere, nuda, svegliata dalla *quies* che avrebbe simbolicamente segnato la sublimazione di *Voluptas* in *Virtus*, si lancia verso Adone, che ha consapevolmente deciso di interrompere il processo della sua catarsi da uno stato dionisiaco a uno apollineo. *Voluptas* non può compiere il suo processo di purificazione e elevarsi a *Virtus*, a causa della scelta di Adone di dedicarsi alla “vita attiva”, andando così incontro alla morte. Venere non può elevarsi alla sua *facies* di Urania: il sonno conciliatore non completa la purificazione e l’elevazione a *Virtus* e l’atmosfera dionisiaca permane nel dipinto, non solo attraverso i richiami iconografici all’anfora rovesciata, al sonno di Cupido, alle colombe e all’usignolo/allodola, ma grazie alla stessa, voluttuosa, posa di Venere, nuda, di spalle e in doppia torsione.

In questa prospettiva, l’artista rinascimentale non si limiterebbe a citare e imitare, ma a rielaborare, re-interpretare e rimodulare i modelli classici, in un processo di invenzione e appropriazione dove le forme antiche divengono strumenti di mediazione tra memoria e novità, tra autorità della tradizione e libertà creativa, ma anche, forse, tra contenuto e significato, contribuendo a definire ulteriormente la sintesi tra antico e moderno.

Si aprono due ultime riflessioni – ancora tutte da illuminare – circa il riutilizzo della medesima posa in due prospettive differenti: l’una che la reinterpreta in fase dormiente; l’altra che la reimpiega in scene sacre e religiose. Rispetto al primo caso, si possono citare due esempi. Il primo proviene di nuovo da Villa Farnesina: al secondo piano, presso la Sala delle Prospettive, vi è un riquadro del fregio della parete est – dove Peruzzi dipinge la finta loggia affacciata sul panorama romano – interpretato come la raffigurazione di Iride, simboleggiata dall’arcobaleno, che si reca da Ipno per mandare

41. Gentili 1980a, p. 146.

suo figlio Morfeo, con le sembianze di Ceice, in sogno ad Alcione, al fine di portarle la notizia della morte dell'amato. Ai piedi del letto di Ipno, sono raffigurate tre figure dormienti, una delle quali riprende la nostra posa: è nuda, di spalle, con il busto contorto, ma ha il capo reclinato per il profondo sonno. Il secondo esempio riguarda una delle scenette della volta affrescata dal Pinturicchio nella Libreria Piccolomini, presso il Duomo di Siena. Nella fascia esterna di riquadri, una raffigura alcuni satiri disturbare una ninfa dormiente, rappresentata nella richiamata posa tratta dal *Letto di Policleto*, ma con il capo tra le braccia. Uno studio su questa variante iconografica e sulla sua diffusione e utilizzo in determinate rappresentazioni della favola mitologica – e non solo – potrebbe altresì offrire ulteriori spunti per la possibilità di decodificazione del significato delle scene, anche a partire dalla forma con cui esse sono state rappresentate: nelle raffigurazioni citate, cioè, la ripresa di una posa fortemente voluttuosa potrebbe alludere, nel primo caso, al sonno inibitore come preludio della morte di Alcione e, nel secondo, come preludio di un incontro carnale tra la ninfa e il satiro, in rimandi di significato che devono, tuttavia, ancora attendere un approfondito studio di iconologia contestuale.

La seconda riflessione riguarda invece casi in cui la posa in esame è inserita in raffigurazioni di tematica sacra, in particolare in un caso già citato da Pray Bober e Rubinstein, cioè la formella con la *Resurrezione* di Lorenzo Ghiberti, sulla porta nord del Battistero di San Giovanni a Firenze. Tra le figure di soldati addormentati, una di queste si ripropone nella forma della fanciulla del *Letto di Policleto*. Chiaramente, la ripresa di modelli iconografici dall'antico corrisponde a una precisa volontà rinascimentale di porsi in continuità con i modelli classici; tuttavia, si vorrebbe tentare di avanzare l'ipotesi che determinate pose vengano ri-utilizzate al fine di ampliare il significato iconologico delle rappresentazioni. Una gestualità, cioè, come quella capillarmente diffusa di una fanciulla rappresentata nuda, di spalle e in doppia torsione, potrebbe essere stata re-interpretata nel Rinascimento come figura emblematica di voluttà, tanto che la riproposizione gestuale in una tematica sacra, come quella indicativa di una Resurrezione, potrebbe alludere iconologicamente a una vittoria della Vita sulla Morte, anche nei suoi rimandi e significati più dionisiaci.

Gesti e pose, schemi e forme, dunque, che non esauriscono la loro funzione nell'essere "citazioni dall'antico", ma, come ho tentato di dimostrare, nel Rinascimento sono parte integrante e veicolo di significati contestuali precisi. In tal modo, il recupero dell'antico non si configura unicamente come un esercizio erudito o un omaggio al passato, bensì come un linguaggio vivo, capace di adattarsi alle esigenze espressive, ideologiche e culturali del tempo. In questa prospettiva, gli studi sulla festa rinascimentale intesa come "autentico trapasso dalla vita all'arte"⁴² tracciano la strada a un filone di ricerca che problematizza la relazione tra le diverse espressioni

42. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento*, ed. Ghelardi 2006, p. 310.

artistiche di figurazione, letteratura e – si vorrebbe tentare di aggiungere in conclusione – teatro. Il proposito di questa linea di studi, infatti, è quello di affrontare tra i vari quesiti il possibile interscambio di strategie di rappresentazione della favola mitologica e del racconto biblico all'interno di uno stesso contesto di produzione e fruizione, che non esperiva il mito profano e il mito sacro soltanto attraverso la mediazione di arti figurative e arti letterarie, ma anche attraverso le ‘azioni viventi’ della teatralità festiva e rituale cittadina, quali momarie e “demostrazion”.⁴³ Il campo di indagine è ampio e porta quindi ad ampliare la prospettiva di ricerca, al fine di indagare la complessità del fenomeno di trasmissione gestuale tra le molteplici ed eterogenee occasioni e strategie rappresentative dell'età rinascimentale, contribuendo alla decodifica del significato della rappresentazione e alla comprensione dei meccanismi attraverso cui il gesto, la posa e la forma si fecero portatori di senso all'interno dei diversi linguaggi artistici del tempo.

43. Cfr. Vescovo 2024b, p. 118.

Spectacula. L'impatto degli edifici per spettacolo romani sul patrimonio culturale materiale ed immateriale di Parma a partire dall'età moderna*

Alessia Morigi, Filippo Fontana

La prospettiva umanistica sull'antico e il nuovo sguardo rivolto al recupero degli stilemi del mondo classico aprono a un focus significativo sullo spazio della rappresentazione che, in un momento cruciale della cultura figurativa e teatrale tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, si intreccia con le pratiche del cerimoniale, della festa e della politica delle corti. In questo contesto, il trattato *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, umanista, architetto e cosmografo ferrarese, costituisce un punto di svolta nella teorizzazione del rapporto tra forma teatrale, architettura e città. Prisciani concepisce lo *spectaculum* non come episodio isolato ma come dispositivo simbolico e urbano, capace di fondere in un'unica sintesi visiva la celebrazione del potere e la memoria dell'antico. Il teatro diventa così una forma di conoscenza e di autorappresentazione della *civitas*, nel quale l'eredità classica viene riattivata come codice politico, estetico e identitario.

Questa visione, maturata nella corte estense di Ferrara, trova ampia risonanza nella cultura espressa dal nascente ducato farnesiano di Parma e Piacenza, che ne sviluppa e rilancia la vocazione allo spettacolo come linguaggio del potere. Gli apparati effimeri, le architetture della festa e i grandi teatri di corte del ducato riprendono e amplificano l'idea prisciana del teatro come spazio civico e simbolico, dove la memoria dell'antico diviene strumento di costruzione della legittimità dinastica e della magnificenza politica. Gli *spectacula* forniscono dunque il quadro teorico entro cui leggere la rinascita moderna degli edifici per spettacolo, la loro risemantizzazione e la loro capacità di generare nuove forme di rappresentazione collettiva.

In questo orizzonte si colloca il presente contributo che indaga il processo di riemersione e reinterpretazione dei teatri e degli anfiteatri dell'antica Parma. L'analisi archeologica, documentaria e urbanistica dimostra come la memoria di questi edifici, sebbene cancellata materialmente dalla stratificazione urbana, abbia continuato a influenzare la morfologia della città riaffiorando nelle pratiche celebrative e nelle forme del potere. La loro impronta, riconoscibile nei toponimi, nelle fonti antiquarie e nelle ricostruzioni digitali, si traduce in un linguaggio simbolico che attraversa i secoli, riaffermandosi nelle feste ducali e culminando nella costruzione del Teatro Farnese: una vera e propria rifondazione moderna del *spectaculum* antico,

* Il paragrafo n. 1 è stato scritto da Alessia Morigi, il n. 2 da Filippo Fontana.

nella quale la radice romana si coniuga con la teatralità barocca e con la politica della magnificenza.

Il recupero della memoria degli edifici classici nella Parma di età moderna rappresenta quindi l'attuazione concreta dei principi priscianei: il teatro come luogo di conoscenza, di visione e di potere. Le feste ducali, i riti di corte e la committenza antiquaria dei Farnese e dei Borbone reinterpretano il passato romano come risorsa attiva nella costruzione dell'identità urbana e dinastica, trasformando l'archeologia in un linguaggio performativo della modernità.

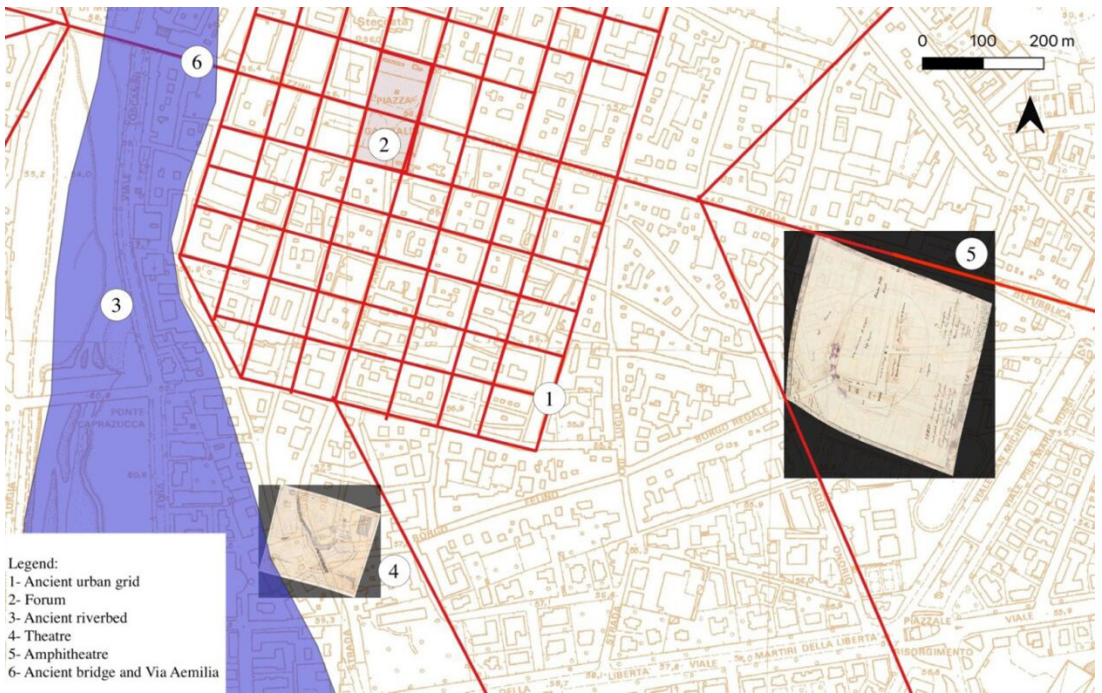
In questa prospettiva si vuole non solo approfondire la storia materiale degli edifici per spettacolo di Parma ma anche, più nello specifico, mostrare come essi diventino, nel tempo lungo della città, strumenti di una *drammaturgia della memoria*, capace di unire l'eredità dell'antico alla spettacolarità del potere moderno.

1. Memoria, riscoperta e continuità dell'antico: il contributo degli edifici per spettacolo di Parma romana alla *renovatio Romae*

L'eredità di Parma antica consegnata alla Parma post-antica si dipana in una cospicua serie di dati e indicatori, utili ad accertare, a partire dall'indagine archeologica e in termini di forme e di significati, il lascito che la città romana ha affidato alla Parma odierna. Una linea di ricerca particolarmente significativa coincide con quella relativa agli edifici progettati per ospitare le numerose forme di *spectacula* dei quali era ricca Parma romana, dei quali è oggi possibile offrire una nuova prospettiva grazie all'incrocio dei dati, stratigrafici, cartografici e urbanistici, a sua volta esplorato in un ambiente GIS grazie al progetto in corso di digitalizzazione dei record archeologici di Parma antica entro il "Programma S.F.E.R.A. Spazi e Forme dell'Emilia Romagna Antica".

Il tema è molto suggestivo perché l'antichità classica attribuisce a questo tipo di strutture un ruolo fortemente caratterizzante ai fini della rappresentazione dell'identità collettiva ma anche, almeno nelle prime fasi della loro affermazione e diffusione, potenzialmente pericoloso per l'architettura della società romana. Il primo teatro stabile di Roma, il teatro di Pompeo, non a caso fu costruito solo grazie a un espediente che, nello scorcio della Repubblica, ne consentì l'erezione nel *Campo Marzio* in forma di gradinata semicircolare di sostegno a un tempio.¹ In precedenza, l'avversione senatoria alla costruzione di edifici per spettacoli a Roma aveva di fatto consentito esclusivamente l'edificazione di strutture temporanee, meno invasive in termini di impatto di rappresentazioni che, nelle loro potenzialità socialmente inquinanti, risuonavano già con forza nella percezione degli antichi Romani. Questo presupposto è anche alla radice del ruolo del

1. Letellier-Taillefer 2016.



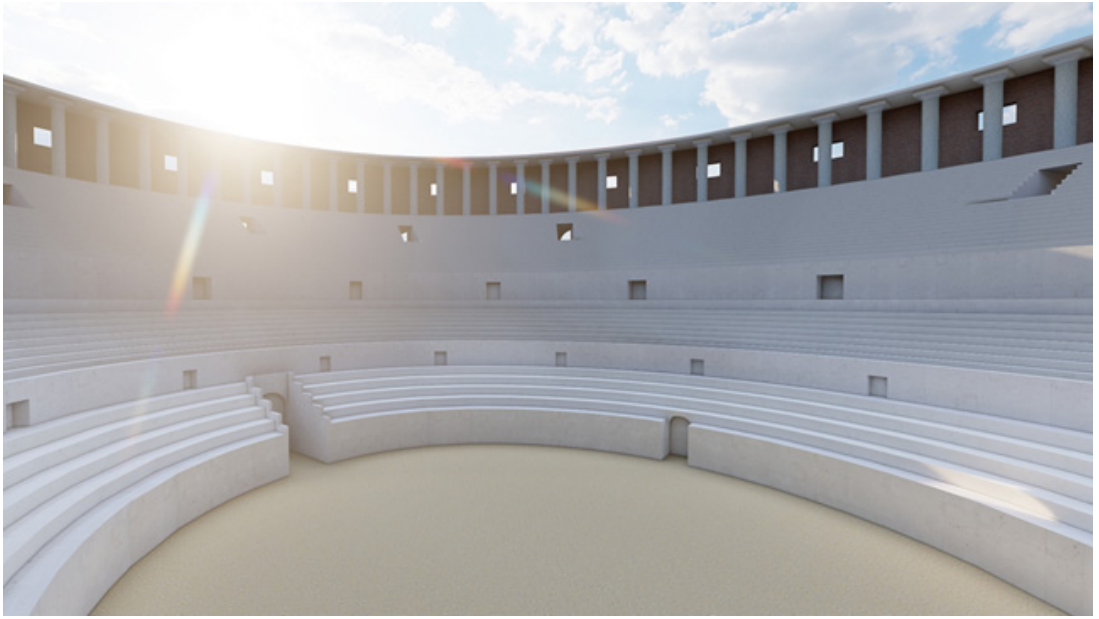
15. Teatro e anfiteatro di Parma nel contesto del disegno urbano romano (rielaborazione su base GIS di Filippo Fontana - Programma S.F.E.R.A.).

tutto particolare degli edifici per spettacoli nel disegno delle città antiche e del loro effetto di lungo periodo sulla forma urbana post-antica. Da questo punto di vista, Parma non costituisce eccezione. A Parma, tuttavia, gli edifici per spettacolo non sono più visibili, cancellati da duemila anni di vita e di cemento, e sopravvivono solo “nell’impronta profonda”² che la città romana ha lasciato nello spazio urbano, traccia che recenti ricerche hanno consentito di perfezionare.

Le indagini su questi contesti sono state rilanciate a partire dal 2017 dalle celebrazioni per i 2200 anni dalla fondazione della colonia romana e hanno confermato e precisato il disegno urbano determinato dall’incrocio delle strade principali, il cardine e il decumano, i confini dell’abitato in età antica, l’assetto del suburbio. In merito alle singole testimonianze monumentali, una vera e propria città nella città, o più precisamente, sotto la città, è scaturita dall’affioramento in fotografia aerea della Parma antica in quella medievale e moderna [Fig. 15], con particolare riferimento agli edifici per spettacoli.

Con questo presupposto e se consideriamo che la città è la manifestazione più tangibile della vita associata e che, pertanto, la sua forma è una delle fonti primarie per comprendere la civiltà che l’ha prodotta, non è difficile capire come mai storici e studiosi locali, nel periodo compreso tra il XVI

2. Calvino 1972, p. III.



16. Ricostruzione 3d dell'anfiteatro di Parma. Programma S.F.E.R.A.

e il XVIII secolo, abbiano insistentemente rivolto la loro attenzione alle antiche origini di Parma affrontando ostacoli non banali.³ Se pensiamo ai contesti monumentali, il grandioso ponte viadotto lungo la via Emilia, ad oggi unico contesto romano in vista, era già scomparso nel Medioevo sotto la sede della Corporazione dei Mercanti, come chiaramente esplicitato nei loro sigilli, fino a essere sostituito nelle funzioni dal ponte Farnese.⁴ Se ampliamo lo sguardo agli spazi urbani, lo stesso foro, come sappiamo con certezza a partire dai dati stratigrafici, fu occupato prima da edifici privati e poi dal palazzo del podestà Torello da Strada.⁵ La città romana fu quindi interessata da un rapido assorbimento in quella medievale e moderna e finì per non essere più percepibile e scomparire.

Il silenzio stupefacente che si determinò fu a quel punto interrotto solo da fonti materiali, letterarie ed epigrafiche, correttamente trascritte a partire dal XVIII secolo ma non sempre contestualizzate e comunque meno parlanti delle evidenze in pianta e delle sopravvivenze monumentali. Gli edifici per spettacoli rappresentarono, da questo punto di vista, un giro di boa.

La memoria della gloriosa presenza del teatro e dell'anfiteatro romani è, infatti, rimasta viva fino al XVIII secolo, non solo nella tradizione orale ma anche nei registri degli atti pubblici confermati dai dati toponomastici. Il riferimento "*in Arena juxta Palatium Imperatoris*" ricorre nel

3. Affò 1792, p. 87; Liberti 1845.

4. Catarsi Dall'Aglio 1993; Morigi 2009; 2018; 2020b; 2022; 2024; Locatelli, Malnati, Maras 2013, pp. 71-73.

5. Marini Calvani 2012.



17. Ricostruzione 3d del teatro di Parma. Programma S.F.E.R.A.

1171 e successivamente nella *Cronica* di Salimbene.⁶ Il ricordo era ancora vivo nel XVIII secolo, quando l'anfiteatro fu correttamente localizzato nei pressi del convento degli Eremitani, come conferma il toponimo *de Arena*.⁷ All'edificio [Fig. 16] si deve il rilancio dell'interesse per le antichità nella sua interpretazione più ampia con le scoperte di *Luceria* e soprattutto *Veleia*.⁸ *Veleia* fu scavata nel 1760 dal duca di Parma, don Filippo I di Borbone, in competizione con il fratello Carlo III, che in quegli stessi anni stava iniziando gli scavi di Pompei. Per raccogliere i reperti di *Veleia*, don Filippo fondò il Museo Ducale di Antichità, oggi Museo Archeologico Nazionale di Parma,⁹ che ospita il celebre ciclo scultoreo giulio-claudio e la *Tabula Alimentaria* di Traiano, la più grande iscrizione romana nota, contenente una descrizione dettagliata dell'organizzazione agricola del territorio appenninico emiliano nel II secolo d.C.. Il peso specifico dell'autorappresentazione della città attraverso l'archeologia è ben inquadrato da Ireneo Affò,¹⁰ storico e precettore del figlio di Filippo di Borbone, don Ferdinando, che scrive nella sua *Storia di Parma*: "Ai tempi dei Romani, quando Parma era una colonia romana, qui si coltivavano le scienze e si apprezzavano le muse... non ci sarà quindi da stupirsi se essa [l'arte dell'architettura] offre un superbo anfiteatro a questa città". Il rapporto

6. Salimbene, *Cronaca*, ed. Cantarelli, p. 76.

7. Guzzon 1995.

8. Fontana, Garbasi 2019; Storchi 2018, pp. 85-107; Bottazzi 2013; Criniti 2019.

9. Marini Calvani 2001, pp. 4-11.

10. Affò 1792, p. 45.

della città con l'antichità classica è esposto con un registro aulico e già ben consolidato, non a caso apparentemente mutuato da quello utilizzato nei miti di fondazione: siamo in presenza di formule note fin dall'Alto Medioevo, a partire da quale il reperto archeologico viene chiamato in causa o riutilizzato per conferire dignità a contesti modesti o neutri.¹¹ Si afferma così una comunicazione codificata che vede il monumento antico in dialogo con le epoche successive, conferendo loro sostanza e garantendo loro autorevolezza.

Questo clima spiega anche l'effetto domino che condusse alla scoperta del teatro romano [Fig. 17]. Nel 1845 la Gazzetta di Parma scriveva: "Il teatro recentemente scoperto a Parma ha dato occasione a erudite discussioni critiche da parte dei nostri intelligenti antiquari..." (1845), stimolando addirittura proposte di retrodatazione della fondazione di Parma rispetto alla nota cronologia liviana (183 a.C.).

Gli edifici performativi dominano quindi letteralmente la scena e, soprattutto, costruiscono il terreno sul quale la riscoperta dell'antichità genera una vera e propria adesione politica al classicismo come fonte di legittimazione per le nuove élite. Il potere delle immagini, per secoli al servizio di Augusto e degli imperatori romani, viene ora utilizzato dalle grandi famiglie dinastiche del XVI secolo.¹² La diffusione del fenomeno è ben leggibile se si guarda alla creazione delle grandi collezioni d'arte dei cardinali Cesi, della Valle, Farnese¹³ e al trasferimento sistematico delle antichità nei celebri palazzi aristocratici romani come, ad esempio, Palazzo Massimo alle Colonne. Per questa ragione nella teoria delle collezioni farnesiane si abbraccia l'idea del collezionismo come 'rigenerazione' o 'rifondazione' nel quadro della *renovatio Romae*,¹⁴ che anticipa la rigenerazione urbana come la intendiamo oggi. La stessa nascita del ducato di Parma, creato da papa Paolo III Alessandro Farnese per i suoi eredi, si contestualizza in questo clima. Non va inoltre dimenticato che la sensibilità antiquaria dei membri della famiglia Farnese favorì il trasferimento materiale delle antichità da Roma a Parma.¹⁵ Tra il 1644 e il 1673, per volontà del duca Ranuccio II, dalla collezione Farnese di Roma giungono a Parma il torso virile e il torso di Eros mentre dalla collezione Gonzaga il Satiro Flautista di Lisippo, la testa colossale di Serapide, il ritratto di Lucio Vero e i busti di Otone e Vitellio.¹⁶

All'antichità classica si riconosce la capacità di legittimare il Ducato e le collezioni si sviluppano con il recupero di linguaggi celebrativi di impronta neoclassica. La coppa Farnese, proveniente dall'eredità di Margherita d'Austria, moglie di Ottavio Farnese, è l'esempio più celebre e prezioso

11. Morigi 2020a.

12. Adorni 2022.

13. Verde 2022.

14. Verde 2022.

15. Bertini 2022.

16. Cavalieri 2022b.

di queste dinamiche. Le medesime scelte programmatiche rimangono invariate con i duchi Francesco e Antonio Farnese che, per rafforzare il ruolo strategico del piccolo Stato parmense, si appropriarono di simboli classici, a partire dall'Ordine cavalleresco costantiniano di San Giorgio, che risaliva alle milizie dell'imperatore Costantino durante la battaglia di Ponte Milvio.¹⁷ Nello stesso solco si collocano i grandi scavi archeologici delle proprietà farnesiane sul Palatino, gli Horti Farnesiani, sulle orme del 'Gran Cardinale' Alessandro Farnese nel XVI secolo.¹⁸ Se gli imperatori Flavi rivendicavano, dall'alto del loro palazzo sul Palatino, il controllo dei più tradizionali poteri repubblicani rappresentati più in basso nel foro, i Farnese nel 1764 portarono la spettacolare coppia di Colossi proveniente dagli scavi sul Palatino nella loro 'piccola Versailles' a Colorno, magnifica residenza di campagna vicina a Parma. Come nella Roma imperiale, sono gli allestimenti scenici a fare la differenza. Per il suo evidente potenziale evocativo, lo spettacolo dell'antichità classica si presta infatti molto bene al linguaggio della propaganda politica.

Questa è la ragione dei grandi eventi di Stato ricchi di architetture antiche e citazioni classiche:¹⁹ archi, naumachie e persino un anfiteatro per i matrimoni di Elisabetta Farnese e Filippo V di Spagna e di Don Ferdinando di Borbone e Maria Amalia d'Austria.²⁰

Questo è il clima che anima la costruzione del teatro ligneo seicentesco, il Teatro Farnese nel Palazzo Ducale, con il suo apparato decorativo di statue allegoriche e medaglioni clipeati che mettono in mostra virtù antiche e moderne in un edificio antico rieditato intorno alle illustri figure di Ranuccio e Alessandro Farnese.

Il contributo dell'antichità all'età moderna a Parma è ormai evidente. Ribaltando la prospettiva, anche l'età moderna ha avuto un ruolo nel potenziamento della comprensione dell'età antica. La scoperta del teatro e dell'anfiteatro ha infatti posto le basi per un nuovo rilancio anche su scala europea delle indagini archeologiche, che si è tradotto a Parma nella fondazione del Museo Ducale di Antichità nel 1760. La piccola città di Parma, capitale del Ducato, legittimò nel museo le sue aspirazioni a un peso specifico europeo grazie ai reperti scoperti da Filippo e Ferdinando di Borbone e alle importanti raccolte e ricerche sulla città condotte da Maria Luigia d'Austria tra il 1815 e il 1847.²¹ Si inaugura così la grande stagione dell'archeologia emiliana, protagonista del dibattito europeo grazie a Luigi Pigorini, a cui è dedicato il Museo delle Civiltà di Roma, Pellegrino Strobel

17. Basile Crispo 2002, pp. 34-39.

18. Cavalieri 2022a.

19. Mambriani 2018a.

20. Mambriani 2018b.

21. Catarsi Dall'Aglio 2009.

e Gaetano Chierici,²² fondatore dell'archeologia preistorica con i suoi studi sulla cultura dell'età del bronzo.²³

Le implicazioni simboliche della rielaborazione dell'antico a fini autocelebrativi, pur importantissime, non esauriscono comunque l'impatto degli edifici performativi romani sul patrimonio culturale tangibile e intangibile di Parma di età moderna. La loro felice collocazione, su un alto morfologico per il teatro e lungo la via Emilia per l'anfiteatro, costituisce piuttosto una sorta di sipario scenico di lunga durata e di grande impatto con effetti di lungo periodo sulla forma urbana parmigiana.²⁴ In questo senso dobbiamo leggere, ad esempio, il progetto teatrale, frutto della rifondazione della colonia da parte di Augusto, che sottrasse Parma alla clientela filo-senatoria e la ribattezzò *Iulia Augusta Parmensis*,²⁵ legandola così saldamente alla famiglia giulio-claudia. All'impatto di questo edificio non solo sulla programmazione urbanistica augustea ma anche sull'organizzazione spaziale e stradale di Parma postantica sono rivolti gli studi sugli edifici per spettacolo in corso all'interno delle ricerche sull'archeologia di Parma, con particolare riferimento alla digitalizzazione e sintesi critica in ambiente GIS di tutte le fonti antiche e post-antiche, che svelano il reale contributo di teatro e anfiteatro alla Parma medievale e moderna.

2. Il teatro e l'anfiteatro di Parma: nuovi dati per la ricomposizione, l'interpretazione e la contestualizzazione alla città antica e postantica

Con una capienza di circa 10.000 spettatori, il teatro era destinato ad accogliere non solo gli abitanti di Parma, ma anche tutti coloro che provenivano dalla campagna. I materiali decorativi rinvenuti parlano di un programma decorativo prestigioso.²⁶ Maschere teatrali, elementi di statuaria iconica e ornamentale, *oscilla* marmorei e frammenti di marmo provenienti dalla vicina città di Luni rimandano a un edificio di tutto rispetto che, tuttavia, scomparve dopo la fine del mondo romano e riemerse solo durante il ducato di Maria Luigia. Per comprendere appieno le tappe di questo percorso, dobbiamo riportarlo al suo contesto antico.

I resti del teatro romano sono stati portati alla luce da una nutrita serie di scoperte: i lavori per la Galleria delle Fontane furono eseguiti nel 1844 nel nuovo acquedotto diretto da Michele Lopez, lungo l'attuale via Farini. Queste opere contribuirono in modo significativo alla modernizzazione delle infrastrutture idriche della città e fecero da volano alla ricerca archeologica sul terreno. Grazie al sostegno della duchessa Maria Luigia, il

22. Guidi 2020.

23. Bernabò Brea, Cardarelli, Cremaschi 1997.

24. Catarsi Dall'Aglio, Dall'Aglio 1995.

25. Vera 2009.

26. Ortalli 1994.

direttore del Museo ducale di antichità, Michele Lopez, poté scavare a cielo aperto gran parte delle strutture del teatro, documentandone le indagini in un prezioso libretto corredato da tavole grafiche.

Nel 1937, durante i lavori di costruzione delle fogne in borgo Felino, furono scoperti altri tratti di muro relativi agli anelli di recinzione. Giorgio Monaco, direttore del Regio Museo di Antichità, rinvenne questi segmenti murari insieme ai cunei delle gradinate. Il ritrovamento fornì nuovi elementi utili a disegnare la pianta del teatro,²⁷ a novant'anni dalla scoperta iniziale. Nel giugno 1972, gli Uffici Pubblici effettuarono dei saggi di scavo durante la costruzione di una palestra per la scuola elementare Sanvitale, che si affaccia sui piazzali Santaflora e S. Uldarico. Durante questi accertamenti furono scoperti alcuni muri sesquipedali romani legati da conglomerato di malta, probabilmente le sostruzioni del *pulpitum* della scena. Fu così possibile accertare la presenza di sostruzioni ad arco radiale e concentrico a circa 4 metri di profondità. Tali sostruzioni erano costituite da conglomerato di malta e ciottoli, con tracce di cocciopesto e croste di marmo. Questi materiali sono stati utilizzati per decorare la *scaena*, lunga 52 metri, mentre il canale dell'*aulaeum* era pavimentato con cubetti di argilla. Le *gradationes* erano divise in sei cunei racchiusi sul davanti da *analemmi* rettilinei ed erano collegate internamente da altre murature curve a sviluppo concentrico. Nell'*ima cavea*, le sostruzioni curvilinee avevano un ampio getto con una solida struttura anulare, che conservava l'imposta di sei gradini al momento della scoperta.

L'area mediana dell'anfiteatro presentava una coppia di muri curvi collegati da una volta a botte anulare, creando un ambulacro pavimentato in cocciopesto con croste di marmo. Questo ambulacro divideva le gradinate in due settori, superiore e inferiore. Un secondo ambulacro perimetrale, appartenente alla parte superiore, si trovava sul fronte esterno dell'anfiteatro. La *cavea* aveva dimensioni di 88 metri sul perimetro esterno e di 23 metri all'interno dell'orchestra. Il pavimento dell'orchestra era caratterizzato da un pavimento in cocciopesto con inserti in marmo, mentre il pavimento del palcoscenico si presume fosse in legno. Sul fondo si trovava un ampio *postscaenum*, mentre la sottostruttura del *pulpitum* era scandita da colonnine e capitelli, costruiti con tecnica sesquipedale e malta.²⁸ La sezione di fondazione lineare, riferita alla *scenae frons*, sosteneva l'alzato. I materiali decorativi rinvenuti, come le mensole e la decorazione fittile, suggeriscono una ricca articolazione. La parte inferiore dei mensoloni presenta un pronunciato rigonfiamento, mentre la decorazione fittile ricorda gli esempi romani del tempio della Concordia e del tempio di Castore. Le osservazioni di Manuela Catarsi sottolineano la difformità della struttura

27. Catarsi Dall'Aglio 2009, p. 415.

28. Ortalli 1994, p. 298.

parmigiana rispetto ai canoni elaborati da Vitruvio, che si traduce in un edificio complessivamente più piatto.²⁹

Gli scavi ottocenteschi hanno restituito diversi materiali che fanno luce sull'apparato decorativo dell'edificio. La relazione di Michele Lopez e le liste di reperti compilate nel 1846 e nel 1848, depositate presso il Museo Archeologico,³⁰ comprendono alcuni frammenti epigrafici e diversi frammenti di elementi di decorazione architettonica. Le statue frammentarie in bronzo e marmo di Luna comprendono maschere e *oscilla*. Secondo Marini Calvani,³¹ queste statue erano probabilmente utilizzate per la decorazione interna ed erano disposte nelle nicchie del frontespizio. È ipotizzabile che ornassero i due o forse tre piani di altezza a beneficio degli spettatori. Le colonnine rinvenute in diversi ordini, sia lisce che scanalate, con un modulo di base di circa 35-40 centimetri, sono realizzate con materiali multicolori di origine locale, come la breccia della Garfagnana con screziature gialle e rosate, il rosso vivo, il grigio biancastro e il fondo paonazzo. Il *pulpitum* è decorato da colonne scanalate di 7 centimetri di diametro in breccia garfagnina screziata di giallo e rosa. Due di queste colonne sono sormontate da un capitello composito in marmo di Luni.³²

Gli *oscilla* sono stati collocati per decorare gli intercolumni della *cavea* e sono decorati su entrambi i lati. Quello meglio conservato raffigura un giovane satiro seduto su una roccia coperta da una pelle di pantera, che osserva una maschera comica di un vecchio sul recto. Sullo sfondo, montagne rocciose e un albero a cui è appesa una siringa. Sul verso è raffigurato un satiro danzante, vestito con una pelle ferina, che versa del vino da un cratere in un otre. Nello stesso contesto una copia imperiale del famoso originale greco del IV secolo a.C. di Timoteo, *Leda con il cigno*, e una figura femminile, forse Valeria Messalina.³³

A livello epigrafico, un'iscrizione, probabilmente collocata all'esterno della *cavea*, riporta una dedica a *L. Mummius*. Mummio potrebbe essere stato l'Acaio conquistatore di Corinto nel 146 a.C. e generoso benefattore di molte città. Questa copia, di età flavo-traiana, potrebbe testimoniare antichi doni scultorei collocati nell'area del teatro.³⁴ Il bronzo a braccia piegate è interessante per la sua sottile muscolatura. Si discute se appartenga a una statua femminile (come sostiene Lopez) o maschile (come suggerisce il confronto con l'Augusto di Primaporta), mentre non è da escludere la sua appartenenza a un originale greco. Potrebbe trattarsi di uno dei doni fatti da Lucio Mummio grazie al bottino ottenuto in Grecia, menzionato nel *titulus*. Se è vera la rispondenza del pezzo a un ulteriore frammento di

29. Catarsi, Dall'Aglio 2009, p. 424.

30. Catarsi, Dall'Aglio 2009, p. 426.

31. Marini Calvani 2001.

32. Catarsi, Dall'Aglio 2009.

33. Santoro 2009, p. 524.

34. Ortalli 1994, p. 290.

un piede calzato da magistrato,³⁵ l'ipotesi di una statua ellenistica sarebbe meno probabile mentre prevarrebbe quella di una statua maschile di epoca romana, forse proprio Lucio Mummio.

L'analisi stilistica della maggior parte dei pezzi rinvenuti conferma l'attribuzione dei due edifici da spettacolo all'intervento augusteo in città. Tuttavia, sono presenti numerosi capitelli con fiori serpentiformi che suggeriscono un ammodernamento della struttura nel II secolo d.C. in epoca post-augustea. Gli esemplari scultorei, tra i quali l'erma e il fregio di Bacco, sono conformi alle tendenze stilistiche dei primi due secoli dell'Impero. Inoltre, la presenza di numerosi frammenti di braccia femminili suggerisce l'esistenza di un ciclo di Muse.

L'edificio teatrale sorgeva in una posizione periferica elevata, in prossimità del limite meridionale della città antica, in contesto di grande impatto scenico.³⁶ L'intera area ricade su un'altura morfologicamente molto vantaggiosa per l'insediamento, che rappresenta la parte terminale della scarpata sul quale è impostato il *cardo maximus*. Il settore è delimitato a ovest dal corso di un torrente in epoca romana e a est da una depressione morfologica formata da un paleo-fiume rappresentato dal corso del torrente in epoca protostorica. Su questo palinsesto geomorfologico sarebbe sorta la città medievale e, in questa particolare area, le monumentali mura farnesiane. Dopo la fine dell'antichità, il teatro è rapidamente scomparso ed è stato precocemente assorbito da nuovi livelli insediativi. Il processo ha comportato un massiccio riutilizzo di elementi costruttivi, che ha letteralmente demolito l'edificio, come testimoniano i resti di un muro e gli abbondanti sottoscavazioni rinvenuti durante gli scavi (1844-1847) eseguiti all'epoca del ducato di Maria Luigia d'Austria.³⁷ I nuovi dati disponibili acquisiti durante le ricerche in corso sono determinanti per ricostruire le fasi finali del teatro, in particolare l'esondazione storica del torrente e il suo impatto sul livello del suolo. Le stratigrafie di Piazza Duomo e Piazza Ghiaia rimandano alla fine del IV secolo, mentre quelle del Borgo del Conservatorio a tutto il V secolo.³⁸ Sulla scorta dei dati disponibili, risultano due alluvioni stratigraficamente attestate negli scavi: la seconda copre le strutture di età costantiniana in prossimità dell'altura morfologica dove fu costruito il teatro. Si trattò di un evento molto potente che rese necessaria la ricostruzione delle mura della città. Le conseguenze devono essere state gravi anche per il monumento, che probabilmente fu saccheggiato del materiale da costruzione per ricostruire d'urgenza le mura. Frammenti delle decorazioni architettoniche del teatro furono addirittura riutilizzati come difese spondali lungo il vicino torrente, a conferma del fatto che già all'epoca l'edificio era percepito

35. Dall'Aglio 2010.

36. Cremaschi, Trombino 2012.

37. Catarsi Dall'Aglio 2009.

38. Marchi, Serchia 2022.

come una fonte dalla quale ricavare materiali da costruzione. Il teatro scomparve quindi rapidamente dalla vista e riapparve solo grazie ai ritrovamenti del 1844 lungo l'attuale via Farini, nel 1937 in Borgo Felino e nel 1972 nel piazzale Sforza di Santafiora.³⁹ L'incrocio dei rilievi ha consentito di identificare la presenza di sostruzioni radiali e concentriche di portici e *pulpitum*. Questi dati sono stati quindi organizzati digitalmente nel GIS attualmente in corso di implementazione su Parma e acquisiti nei vari progetti di ricostruzione in realtà aumentata della città antica, medievale e moderna.⁴⁰ Il recupero dell'insieme delle fonti scritte, iconografiche e stratigrafiche necessarie alla digitalizzazione ha inoltre suggerito un *focus* sulle piante di scavo ottocentesche, che sono state georeferenziate acquisendo tutte le informazioni disponibili in materia di edilizia antica e postantica. Dalle mappe, il teatro emerge come fattore determinante nell'evoluzione urbana di questo settore della città. A est, dove scorreva il canale centuriale romano, si trova un epicentro produttivo con numerosi mulini.⁴¹ Lungo il percorso dal teatro all'anfiteatro sorse nel VII secolo il primo insediamento di un centro di potere longobardo, che vedeva nell'arena una fonte di legittimazione e un'occasione per potenziare le difese.⁴² I due edifici, il teatro e l'anfiteatro insieme, delimitano anche le circonvallazioni urbane che alimentano la viabilità di servizio in questo settore della città.⁴³

Se, tuttavia, il teatro è in linea di massima contenuto nel suo impatto urbanistico sulla città postantica, l'anfiteatro gioca sicuramente il ruolo principale, come dimostrano i nuovi dati disponibili. Nonostante l'ampia documentazione scritta che ne adombrava l'esistenza, fino al luglio del 1846 mancava una testimonianza concreta della sua presenza a Parma. Durante la posa delle fondamenta della nuova facciata del Collegio Maria Luigia, che ora sorge sull'antico edificio dell'arena, fu allora coperto un muro curvilineo a circa 3,5 metri di profondità sul lato nord del Collegio. Michele Lopez chiese e ottenne il permesso di scavare una trincea di 60 metri.

In base ai dati emersi, il primo anello dell'anfiteatro aveva uno spessore di 3 metri. Un secondo anello, dello spessore di 1,80 metri, ruotava intorno all'ellisse a una distanza costante di 3 metri. I muri avevano uno spessore variabile da 1,5 metri a 3,80 metri. La tecnica costruttiva utilizzata è documentata dall'uso di pietre intervallate a distanze uguali da due corsi di mattoni. Il primo rilievo fu effettuato dal tecnico comunale Martelli, che abbozzò una sommaria ricostruzione dell'edificio. Tuttavia, poiché gli scavi erano troppo contingentati per dare risultati diagnostici, questa prima interpretazione rimase decisamente approssimativa. Bisognerà aspettare il

39. Catarsi Dall'Aglio 2009.

40. Morigi, Fontana, Garbasi 2021.

41. Zanlari 1985.

42. Giusteschi Conti 1962.

43. Gelichi 2009.

1933 per un ritrovato interesse nei confronti dell'anfiteatro, dopo la morte di Lopez e Maria Luigia. Durante i lavori di fognatura, curati dal direttore del museo Mariotti e dall'archeologo Maurizio Corradi Cervi, vennero ripercorsi, alla luce dei dati ottocenteschi, gli antichi scavi di Lopez. Fu in quella sede possibile accertare proporzioni e localizzazioni esatte delle strutture, a conferma dell'andamento ellissoidale dell'anello esterno dell'arena. I rinvenimenti permisero a Corradi Cervi di elaborare una pianta definitiva del monumento, mentre le strutture vennero messe in luce con uno sviluppo di un metro in altezza e vennero definiti sessantadue elementi radiali con il compito di sostenere l'intero complesso.⁴⁴

Durante gli scavi affiorò un muro dall'andamento incerto nella parte orientale dell'ellisse. Le ridotte dimensioni della campionatura resero allora difficile la sua attribuzione alla struttura sotterranea dell'arena. Tuttavia, negli anni Ottanta sono state condotte indagini sulla vicina via Pezzana che hanno escluso uno sviluppo più ampio di quello già ipotizzato da Corradi Cervi. Gli scavi più recenti di Palazzo del Campo, condotti nel 2002, hanno confermato l'esistenza di un ambulacro tra i muri interni ed esterni dell'arena, che si estende per una larghezza di 3 metri. Allo stesso modo, l'intervento è stato in grado di determinare la struttura muraria completa dell'edificio, senza la necessità di argini. I dati raccolti in oltre centocinquanta anni di scavi hanno permesso di ricostruire le misure dell'asse maggiore (135,6 metri) e dell'asse minore (105,2 metri), per una capacità di circa 20.000 spettatori.⁴⁵ Pur considerando le dimensioni rilevanti, colpisce l'esiguo numero di materiali rinvenuti, soprattutto se confrontati con la ricchezza del teatro, al netto dell'epigrafe del II secolo d.C. scoperta nei pressi dell'area indagata nel 1734, che rimanda a Vitale, ricordato da un compagno di *ludus gladiatorius*.⁴⁶

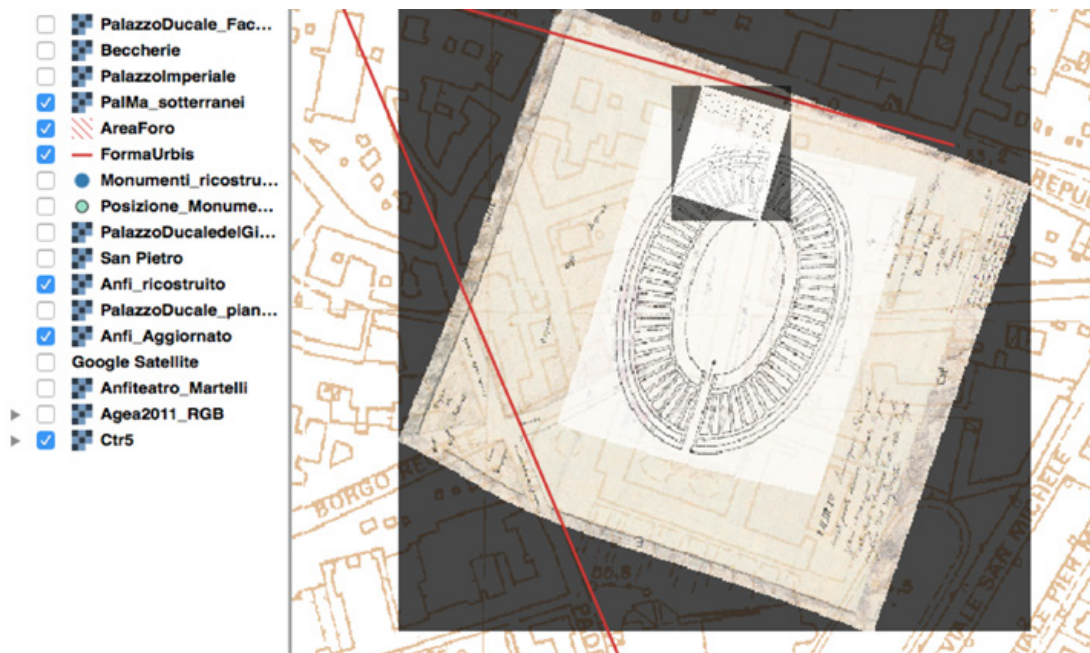
L'area a suo tempo occupata dall'anfiteatro, in prossimità dell'attuale Palazzo Marchi, vede a nord, Borgo Lalatta e l'imbocco di Strada Nuova; a est, il Collegio Maria Luigia; a sud, Via Fra Salimbene. L'arena che vi sorgeva era 'fuori terra' sostenuta da setti radiali. È probabile che un sistema di scale, non documentato, consentisse l'accesso dal peribolo, largo 3 metri, ai livelli superiori dell'edificio. La *cavea* è costruita su quattro anelli murari, due dei quali interni per garantire il collegamento con i setti radiali e con uno spessore di 1,54 metri. Durante le due operazioni di scavo sono stati condotti sondaggi che hanno documentato una tecnica costruttiva a 3,5 metri di altezza. Questa tecnica è caratterizzata da strati di pietre squadrate legate con calce alternate a file di mattoni di 16 centimetri di spessore. La muratura presenta forti analogie con quella del teatro.

Se osserviamo in prospettiva teatro e anfiteatro, con le loro grandi dimensioni e le ricche decorazioni figurative, è evidente che essi miravano a

44. Corradi Cervi 1942.

45. Capoferro Cencetti 1994, p. 327.

46. Gregori 1984, p. 970.



18. GIS delle evidenze topografiche di Palazzo Marchi. Filippo Fontana – Programma S.F.E.R.A.

garantire alla città un impatto scenografico. Questo effetto era enfatizzato dall'arco di trionfo nei pressi dell'arena, verosimilmente parte, come il teatro, della pianificazione urbana di età augustea.⁴⁷ Tra il VI e il VII secolo, l'aspetto imponente dell'anfiteatro lo identificò come sede dei nuovi poteri, residenza dei duchi e dei gastaldi longobardi.⁴⁸

A differenza del teatro, l'anfiteatro rimase a lungo protagonista del disegno urbano, anche se il suo primato fu progressivamente eroso dalla Parma medievale e moderna fino alla sua completa scomparsa alla fine del XVI secolo.⁴⁹ La sua vita dopo la fine dell'antichità è supportata da ritrovamenti occasionali e puntiformi. Un passo di Agazia ci riferisce dell'imboscata tesa dai Franchi a Fulcari e agli Eruli nel 552. I Franchi organizzarono l'attacco nascondendosi nell'anfiteatro per poi emergere improvvisamente; gli Eruli furono dispersi e Fulcari fu ferito a morte.⁵⁰ Nel VI secolo l'anfiteatro era quindi ancora parte dello skyline urbano e anzi nel VI e VII secolo favorì la nascita della nuova sede e residenza dei primi duchi e gastaldi longobardi, situata lungo la strada che da Parma scavalca l'Appennino verso Lucca.

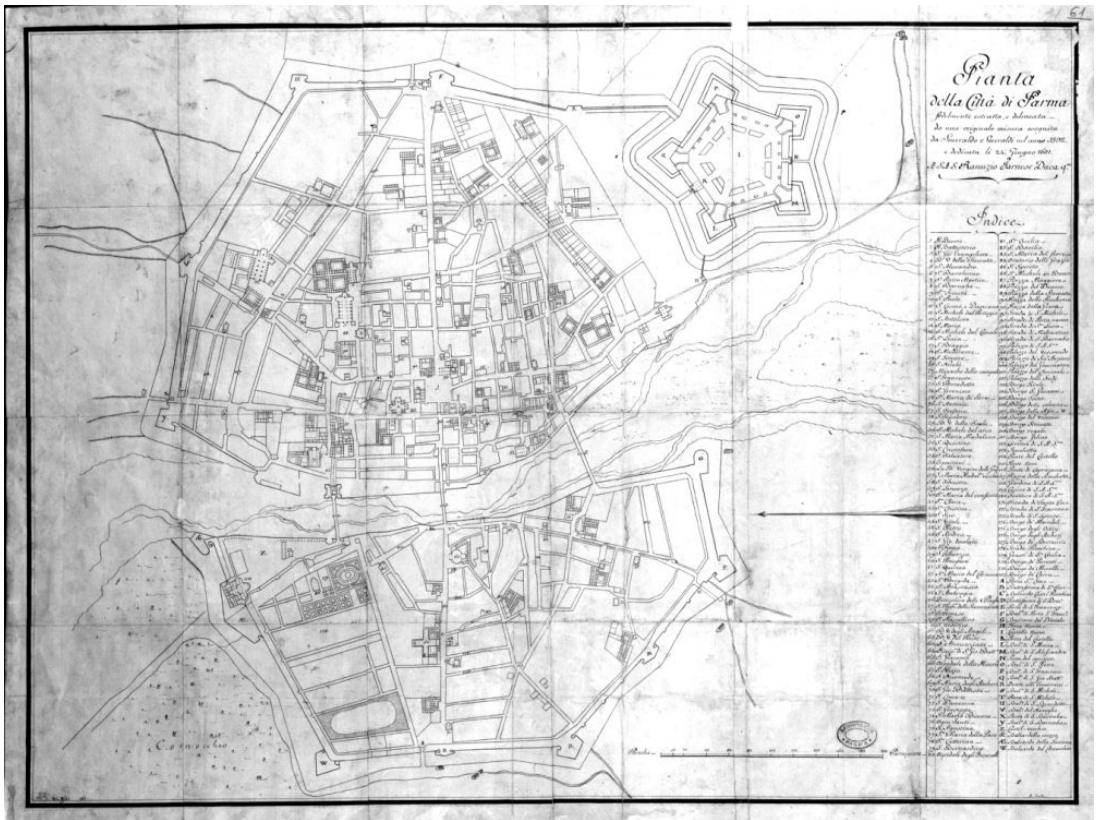
Questo rapporto tra l'anfiteatro e i poteri emergenti continuò anche in età ottoniana. Tra il 1158 e il 1162 l'imperatore Federico I ordinò la costruzione

47. Catarsi Dall'Aglio 2009, p. 454.

48. Giusteschi Conti 1962, p. 209.

49. Valenzano 1995.

50. Dall'Aglio 1987.



19. Agostino Sardi, copia di Smeraldo Smeraldi, *Pianta della città di Parma fedelmente estratta e delineata da un'originale misura eseguita da Smeraldo Smeraldi nell'anno 1592*, seconda metà del XVIII secolo. Public domain: Wikimedia commons.

di una grande sede palaziale, il *palacium de arena*, ricordato dalle fonti diplomatiche.⁵¹ In epoca comunale l'edificio fu oggetto di manutenzione ma conobbe una totale decadenza a partire dal XIV secolo, per poi riemergere grazie ai ritrovamenti del 1846, del 1933 e del 2004.⁵² La struttura radiale è stata messa in luce in quattro tratti di un muro curvilineo, interpretato come anello perimetrale dell'anfiteatro, e in un altro muro. La muratura in pietra e mattoni doveva essere ricoperta da lastre di marmo, rinvenute insieme al frammento di una piccola statua di Afrodite.⁵³

A consuntivo della lunga storia di studi e rinvenimenti che caratterizza il monumento, grazie alla sistemazione digitale in ambiente GIS, è stato possibile riordinare tutte le informazioni disponibili sull'anfiteatro su base aerofotografica. Il corpo dell'arena è risultato così disperso nel settore urbano compreso tra l'antica via Emilia (oggi via della Repubblica nell'attra-

51. Valenzano 1995.

52. Catarsi Dall'Aglio 2009, p. 123.

53. Santoro 2009.

versamento di Palazzo Marchi) a nord, l'attuale Borgo Lalatta e l'imbocco di Strada Nuova a est, il Collegio Maria Luigia a sud e l'antica via Parma-Lucca (via Fra Salimbene) a ovest, restituendo il quadro di un edificio che si differenzia per dimensioni da altri esempi noti in Emilia Romagna.

Le perlustrazioni autoptiche in settori vergini, dal punto di vista dell'indagine archeologica, degli ambienti sotterranei del Convitto Maria Luigia e delle sottofondazioni di Palazzo Marchi, il rilievo sul terreno, l'indagine strumentale, hanno permesso anche nuovi rinvenimenti di elementi di reimpiego dell'anfiteatro e, in particolare, una muratura curvilinea che mostra un livello di fondazione del tutto coerente con quello dei muri radiali dell'arena. La muratura è stata riposizionata su base GIS, dimostrando la sua perfetta sovrapposizione con i muri romani del perimetro settentrionale dell'anfiteatro e arricchendo così con nuovi ritrovamenti le nostre conoscenze sugli edifici per lo spettacolo di Parma.

Il contributo del GIS, tuttavia, si è spinto ben oltre la ricostruzione completa dell'arena romana. Concentrandosi sulla vita successiva dell'anfiteatro, l'organizzazione digitale e lo studio dei dati cartografici dell'Archivio di Stato di Parma hanno confermato il suo forte impatto sulla progettazione del settore sud-orientale della città moderna e ducale [Fig. 18]. Già nel XIII secolo, l'intero settore vedeva sorgere il monastero degli Eremitani sui gradini dell'anfiteatro. Nel frattempo, ampie porzioni di orti e spazi verdi coincidevano con l'anello appena scoperto, al centro dell'arena fino al XVIII secolo. Per tutto il Medioevo, quindi, l'anfiteatro e il palazzo imperiale costruito sopra le sue gradinate rimasero i principali punti di riferimento, dai quali si sviluppò il lato sud-orientale delle mura cittadine del XII secolo, che a loro volta inglobarono il settore dell'arena all'interno della città. Anche l'ampliamento cinquecentesco della città risente della pianificazione di quest'area, se le nuove mura farnesiane si piegano verso nord proprio a ridosso dell'anfiteatro ricalcando il bastione medievale. Successivamente, l'anfiteatro, come ricordato negli Statuti, fu depredata e modificato fino a produrre l'assetto urbano che ritroviamo ancora alla metà del XVI secolo nel rilievo di Smeraldo Smeraldi [Fig. 19]. Sulle terrazze, già occupate nel Medioevo dal convento di S. Maria delle Grazie e dal palazzo imperiale, si affacciano case su lotti lunghi e stretti che risparmiano il grande anello centrale dell'arena per destinarlo a giardino monastico e, verso nord, le abitazioni della famiglia Scoffoni. Fino alla fine del XIX secolo, lo spazio sgombro dell'arena rimane l'unico fossile topografico dell'anfiteatro, cancellato all'inizio del XX secolo dalla chiusura di Borgo Scoffone e dalla creazione di un nuovo isolato moderno.⁵⁴

54. Mambriani 2021, p. 56.

Una vendemmia mancata. Forme della tragedia in prosa

Stefano Tomassini

L'immagine poetica è uno dei mezzi del linguaggio poetico. L'immagine prosastica è un mezzo per raggiungere l'astrazione.
Viktor Sklovskij, *Una teoria della prosa*

Dov'è caduta una voce, dove il fiato è mancato, sta, in alto, un piccolo segno.
Su nient'altro che quello, esitante, si avventura il pensiero.
Giorgio Agamben, *Idea della prosa*

1. Forme della tragedia

Una delle più fertili promozioni del genere tragedia che la stagione cinquecentesca consegna attiva e operante alle scene teatrali di mezza Europa, nei termini di una scrittura non impaludata fra vane ricerche di riconoscimenti teorici, né fermata in false formulazioni di vuoti campionari tragici filologicamente esemplari, ma al contrario pienamente fruibile scenicamente, fin nel suo aspetto più aporetico – vale a dire nella necessaria conciliazione tra grandezza stilistica richiesta al genere, con la chiarezza linguistica imposta alle esigenze di rappresentabilità, della scena dunque della pratica – è quella messa a punto dalla scrittura tragica di Lodovico Dolce.¹

Almeno due fattori giocano a favore della sua esperienza come autore di tragedie: il rifiuto della codificazione in regole del comporre tragico – ossessione che, sappiamo, fu esorbitante nei due astri maggiori, magistralmente riconosciuti anche per unanimità di consensi e patenti letterarie: Giovan Giorgio Trissino e Giovan Battista Giraldi Cinzio –, e la revoca di fatto della esemplarità letteraria e dell'istanza normativa di un riconosciuto modello, al quale attenersi come a uno specchio, tutto a vantaggio invece di un recupero delle esigenze della scena, in un universo filologico di “deliberato eclettismo”.²

Le numerose tragedie del Dolce infatti furono, tutte, delle vere e proprie versioni critiche di temi della mitografia classica tragica. Non opere ‘originali’ prodotte sui risultati di elaborate premesse teoriche, né ibride forme

1. Su cui si vedi almeno Terpening 1997, nonché Giazzon 2011, la mia edizione critica della *Didone* (Dolce, *Didone*, ed. Tomassini) e quella recente a cura di Giazzon dell'*Ecuba* (Dolce, *Ecuba*, ed. Giazzon).

2. Cremante 1990, p. 171.

sperimentali di una scrittura tragica alterna all'armonia composita del modello dominante di teatro cortigiano (fermo restando che una vera e propria sperimentazione è possibile solo là dove esiste una norma pienamente funzionante, riconosciuta e in qualche modo da contrastare e da superare).

Nelle tragedie del Dolce domina, una volta neutralizzato il prevaricare della teoria, la pratica della scrittura. Una scrittura che guarda alla prassi della scena nella misura della aderenza e dell'adeguamento, e si vorrebbe dire una scrittura drammatica di servizio, in cui non contano leggi se non quelle dell'uso teatrale. La scrittura tragica del Dolce privilegia la funzionalità dei congegni della scena teatrale, i quali, in quanto macchinari verbali, ripensano il dramma e il suo universo di segni nel filtro dell'evento in cui la messa in scena è l'unica legge rispettabile.

Questa legge nel linguaggio drammatico non è automatica, né implicita; essa di volta in volta, lungo tutto il corso della storia cinquecentesca della tragedia, emerge come antitetica al momento della scrittura, o viene rimossa nelle premesse retoriche del genere. E sarà infatti una vendemmia mancata.

2. Il terzo genere

Intervenendo sulla questione della legittimazione retorica del nuovo genere pastorale, portato all'attenzione dei teorici dal notevole interesse di pubblico e di fama che ottenne il *Pastor fido*, capolavoro di Battista Guarini,³ Paolo Beni – “Lettor di humanità nello studio di Padova” – tentò di ricucire la frattura tra poesia e musica, prepotentemente sancita dai teorici più sordi e ortodossi,⁴ recuperando alla figura del pastore ‘arcade’ le competenze di due arti, il suonare e il poetare (ossia il “cantar componendo”):

I Pastori, appresso Theocrito e Virgilio, nello sfidarsi al canto in un istesso tempo componevano e cantavano i lor versi, sì che il lor cantare era compor cantando; hor a questo (perché sia più chiaro) mi giova al presente di aggiungere un luogo di Virgilio molto a proposito, et è che nel Sileno, overo *Egloga sesta*, dove introduce a cantar Coridon e Tirsi Pastori d'Arcadia, afferma ch'essi erano:

Ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
Et cantare pares, et respondere parati. [vii 5-6]

Onde poi vengono introdotti a cantar a gara che vuol dir a cantar componendo. Posciaché Tirsi come quello che da Coridon vien provocato, va sempre rispondendo a' versi e concetti di Coridone, sì che è forzato improvvisamente a poetare,

3. Ora in Guarini, *Opere*, ed. Guglielminetti, pp. 469-ss.

4. Vale la pena di richiamare, su questo punto, almeno le considerazioni dei censori della pastorale a partire da De Nores 1586. Più in generale si vedi ora Lochert, Vuillermoz, Zanin 2018.

né può apparati versi, o per avanti meditati, esprimer cantando, di maniera tale che mentre Virgilio disse di questi Arcadi Pastori:

Et cantare pares et respondere parati,

Per cantare intese compor cantando; e perciò anco seguì:

Alternis igitur contendere versibus ambo
Coepere <...> [vii 18-9]

il che pur ci sforza a confessar che contendessero con versi d'improvviso componendoli: sì come altrove dicendo l'istesso Virgilio:

... soli cantare periti
Arcades, [x 32-3]

intese che fossero essercitati nel poetare; altrimenti se avesse ragionato del semplice cantare, a torto avrebbe detto:

... soli cantare periti

E questo sentimento intorno al cantare fu anco di Theocrito: posciaché come Virgilio prese gran parte di queste cose da Theocrito, così esso Theocrito nell'istesso modo avea indotti molti Pastori che improvvisamente provocati, improvvisamente anche cantando componevano e poetavano.⁵

Le argomentazioni del Beni sono le stesse che Guarini apporrà, sotto forma di *Annotazioni*, nella pregiata edizione definitiva del 1602 (Venezia, presso Ciotti). Ma nel passo appena citato si può cogliere anche il riflesso di uno scambio di eredità tra la tradizione umanistica dell'egloga e della farsa e i rimaneggiamenti spettacolari del teatro all'improvviso (la commedia dell'Arte) nel momento stesso in cui il teatro egloghistico veniva neutralizzato prima nel *pathos* aulico dell'erudizione melica e cortigiana dell'esperienza, anche teorica, di Giraldo Cinzio (*l'Egle*, e la *Lettera sovra*

5. Beni 1600a, p. 5. Il discorso segue, come appendice, Beni 1600b. L'importanza del discorso accluso viene ancora sottolineata dal Beni nel suo iniziale intervento "A' benigni lettori", ove tenta anche, un po' maldestramente, di attenuare i toni già aspri e accesi di una polemica tutta veneta: "Intanto se pur'avverrà che talhora nel disputare mostriamo alquanto d'acrimonia (per così dire) et ardore, per certo che della modestia e civil creanza di cui abbiamo sempre fatto gran conto, non ci scorderemo giamai: cercando sempre di fuggir'egualmente la maldicenza e l'adulatione. In somma disputeremo come agli Amatori della verità si conviene e non altrimenti. Restami di avvertire che quest'opera allhora solamente devrà riceversi e riconoscersi per mio proprio e legittimo parto, quando avrà nel fine un Discorso o vogliam dire alcune giunte stampate in Venezia: le quali senza dubbio importano al compimento dell'opera" (Beni 1600b, pp. 6-7).

il comporre le satire atte alla scena), e poi negli ingranaggi macchinosi del capolavoro erudito, raffinato e accademico, di Guarini.

Le ragioni della scena, delle quali si mostra avvertito il Beni nel suo schierarsi in difesa del *Pastor fido*, sono ribadite in apertura delle sue *Considerationi*, rintuzzando i dubbi del Malacreta sul carattere più o meno ‘pastorale’ della favola guariniana: “Il *Pastor fido* è poema Dramatico, e composto perché si vegga et oda recitar in scena da’ proprii personaggi et histrioni”.⁶

3. Il tempo della prosa

Come naturale contraltare alla lettura aristotelica del Castelvetro, si staglia, anche storicamente, quella di Alessandro Piccolomini.⁷ Una contrapposizione riconosciuta anche da Tasso:

Mi risolvo che i due più moderni comentatori vulgari sian migliori de i tre latini; ma qual fra i vulgari debba precedere non me ne son risoluto. Maggiore et erudizione et invenzione si vede senza alcun dubbio nel Castelvetro; ma sempre fra le sue opinioni mescola un non so che di ritroso e di fantastico: lascio di ragionar di quella sua rabbia di morder ciascuno; ché questo è vizio dell’appetito, non dell’intelletto. Nel Piccolomini si conosce maggior maturità di giudizio e forse maggior dottrina in minor erudizione; ma senza dubbio dottrina più aristotelica e più atta all’esposizione de’ libri aristotelici: bench’i nemici a mio dispetto lodo.⁸

Le *Annotationi* stampate nel 1575, cinque anni dopo la prima edizione del Castelvetro e tre anni dopo la parziale stampa della sola volgarizzazione del testo della *Poetica* aristotelica a opera del Piccolomini, suggellano in parte la prolifica carriera letteraria del loro autore. Elaborate nell’ambito delle discussioni aristoteliche padovane, già terreno fecondo per il magistero del Varchi e del Maggi, e dove costante era il confronto con personalità letterarie di rilievo quali Sperone Speroni, le *Annotationi* del Piccolomini si propongono nella loro tardiva genesi come affrancamento e superamento della proposta del Castelvetro:

Et a persuadermi a questo [*scil.* il tradurre in volgare il testo greco aristotelico] qualche momento aggiunse ancor’il vedere, che fin’oggi non fusse ancora stato dato così nobil libro alla lingua latina, o alla nostra volgare, in maniera che

6. Beni 1600b, p. 9.

7. Un utile profilo, se pur invecchiato, resta ancora lo studio bio-bibliografico di Cerreta 1960.

8. Tasso, *Lettere*, ed. Molinari, p. 268 (si tratta missiva a Luca Scalabrino, datata “di Ferrara, il 15 ottobre” del 1575).

secondo le leggi del tradurre, alla greca totalmente rispondesse. Posciaché di coloro che l'han tradotto, alcuni o allargando o sponendo o del proprio loro aggiungendo, fedelissimi non sono stati; et altri per il contrario, mentre che le stesse parole ad una ad una, e lo stesso ordine, e lo stesso connettimento hanno puntualmente mantener voluto, han fabricato finalmente una locuzion confusa, scabrosa, et in molti luoghi lasciata, al mio giudizio, inintelligibile.⁹

Già riconosciuto dalla critica come “l’interlocutore più degno e più intelligente del Castelvetro”,¹⁰ Piccolomini si contrappone, senza asprezze, all’atteggiamento aristocratico e all’ortodossia aristotelica di quei commentatori della *Poetica* che si rivolgevano ormai ai “mores della retorica” solo “in funzione di una letteratura sempre più protesa verso l’etico e il politico”.¹¹

La sostanziale novità nel Piccolomini, che pur seguendo fedelmente Aristotele nell’enunciare “il criterio della mimesi come fondamento della vera poesia, ponendo il verso tra le cause secondarie di essa”, si trova nell’insistito richiamo alla possibilità del verso di “conformarsi” alle necessità drammatiche della tragedia antica.¹²

Piccolomini riconosce l’insufficienza del verso italiano per la composizione di quello tragico, arrivando fino a intravedere nell’uso ormai consueto della prosa per le commedie una nuova possibilità nello stesso uso per le tragedie.

Il tempo della prosa incominciava a maturare in una *querelle* che conteneva in sé non soltanto gli estremi radicali di un ripensamento teorico della scrittura drammatica, ma si disponeva anche come nodo di precaria connessione fra linguaggi scenici eterogenei, con domande implicite sulla vocalità degli ‘istrioni’ o sul progresso dell’arte e i mutamenti del gusto, o sulla presenza del canto nella tragedia degli antichi.

L’ultimarsi della stagione rinascimentale, che conobbe una discreta ripresa del genere della tragedia, consegna alla stagione successiva lo spazio del dramma come luogo di scrittura disponibile da una parte alla sperimentazione più ardita delle forme e delle mistioni (la prosa o verso e prosa combinati assieme), dall’altra a una vera e propria riteatralizzazione nel genere dello spettacolo e della festa: “[...] in primo luogo la frenetica proliferazione dei segni, la quantità dei corpi e degli attributi esibiti durante la performance”.¹³

9. Piccolomini 1575 [p. 9].

10. Battistini, Raimondi 1990, p. 131.

11. Battistini, Raimondi 1990, p. 132.

12. Cerreta 1960, p. 141 (e ancora: “La natura accessoria o decorativa del verso viene ribadita anche nel resoconto ch’egli dà dell’origine della poesia: causa primaria della poesia fu la mimesi, mentre cause secondarie furono il diletto e il verso”).

13. Su cui si veda la voce corrispondente in *Metlica* 2022, pp. 65-78 (cit. a testo, p. 72).

4. Eteronomia di una battaglia

Direttamente dal mondo dell’“eloquenza del foro” veneziano, il letterato Agostino Michele – “dell’ordine cittadino”, divenuto “chiaro” nell’“arte oratoria” grazie agli insegnamenti di “Pietro Badoaro, celebre avvocato” presso il quale si perfezionò –¹⁴ fornisce, nell’ambito della teoresi della scena già prefigurata retoricamente dal Piccolomini, la nuova parola d’ordine per infondere all’evento teatrale una nuova sistematicità insieme a una nuova sintassi.

La questione del lecito utilizzo della prosa per i generi drammatici, e dunque anche nella tragedia, proposta affermativamente dal Michele, da subito sembra imporsi in evidente controtendenza alla necessità di una maggiore duttilità della parola drammatica all’interno della realizzazione dell’evento scenico. Una scelta coraggiosamente rigenerativa del fatto teatrale in una nuova o diversa ‘misura’ letteraria, e di già innestata su di una motivabile idea generica di aggiornamento e progresso.

I termini di novità e di sfida, enunciati fin dal frontespizio della sua opera (*Discorso in cui contra l’opinione di tutti i più illustri Scrittori dell’Arte Poetica chiaramente si dimostra, come si possono scrivere con molta lode le Comedie, e le Tragedia in Prosa. Et di molti altri precetti di cotal Arte assai copiosamente si ragiona*),¹⁵ se non sembrano indicare la strada di una completa teatralizzazione (cioè di un invito alla riappropriazione totalmente scenica della scrittura drammatica contro l’altissima prescrittività retorica della letteratura drammatica cinquecentesca), sembrano almeno consacrare la legittimità di un discorso unitario – di testo e di spettacolo – sulla natura dell’evento drammatico, ove possibilmente (o implicitamente) si ridiscutano gli statuti di gran parte dei codici in gioco nel fatto teatrale, fra cui anche e soprattutto i termini della vocalità.

Le cronache storiche della letteratura, o i manuali, si limitano a segnalare la *querelle* che nacque attorno a tale questione, isolandola come un fatto circoscritto ad alcuni personaggi considerati minori della cultura drammaturgica italiana – settentrionale e accademica – tardocinquecentesca, all’ombra dell’ormai montante e più centrale diatriba sul *Pastor fido* e intorno alla legittimità retorica del promosso nuovo genere.

Alla proposta teorica del Michele, il quale fornì anche una tragedia intitolata *Cianippo* come modello della sua teoresi,¹⁶ dapprima rispose entusiasta il padovano professore, filotassiano e anticruscante, Paolo Beni,¹⁷ e poi verso

14. Cicogna 1827, III, pp. 41-44 (citt. pp. 41-42), ove si riportano anche i titoli, tutti interessanti, dei suoi numerosi discorsi: *Oratione a Dio, per ottenere vittoria contra i Turchi* (1572); *Oratione in nome della Povertà nella creatione del serenissimo principe Sebastiano Veniero* (1577); *Oratione nella morte dell’eloquentiss. et excellentiss. sig. Filippo Terzo* (1579), etc.; poi in parte raccolti in volume nel 1590 (Bonfadini, Venezia).

15. Michele 1592.

16. Michele 1596.

17. Beni 1600c (ora leggibile anche in Weinberg 1974, vol. 4°, pp. 345-395 e pp. 435-437).

quest'ultimo, contrariato e burbanzoso rispose un altro professore dello studio patavino, Faustino Summo.¹⁸

Nella proposta di Agostino Michele, le ragioni favorevoli all'uso della prosa contro il verso nella letteratura drammatica puntarono, oltre che ad aggiudicare al genere una ulteriore apertura delle possibilità compositive, anche a una sostanziale e non univoca ridefinizione teoretica del rapporto testo-scena.¹⁹

La questione della legittimità retorica della prosa coinvolgeva implicitamente anche la questione della vocalità, poiché essa poteva ridiscutere, in quanto luogo di incontro tra il tempo e la forma del dramma di un autore con l'orizzonte d'attesa del suo pubblico, l'antica istanza psicagogica dei drammi antichi, in cui l'incontro tra parola e suono era costitutivo, e non solamente (limitatamente) completivo del testo drammatico. L'invito del Michele a dismettere tale istanza psicagogica risulterà a favore non di una estrema intelligibilità o di una fonetica atonalità della parola, ma a favore di una ritrovata eufonia nella quale venisse recuperato l'aspetto performativo della parola nel dramma antico.²⁰ Agostino Michele sembra avvertire che nel suo presente era impossibile dare una parola drammatica in cui la "componente sonoro/espressiva" fosse "costitutiva del testo stesso",²¹ così come nel teatro antico; ma che quell'effetto poteva essere ricreato con altri mezzi, equivalenti ma aggiornati, strumenti di un progresso che nel suo divenire necessariamente muta le 'cose' e le 'arti'.

Se la nuova sintassi per il compositore di drammi rispondeva alla 'prosa', la nuova eufonia che la voce dell'attore doveva ricercare nel testo drammatico e ricreare in scena doveva essergli fornita anch'essa dallo strumento della 'prosa'.

Ma poiché i termini di tali questioni sono variamente intricati e legati fra loro, varrà la pena dunque di riassumere dettagliatamente le ragioni del Michele, esposte nella sua monografia dedicata appunto all'uso della prosa nella drammaturgia. Essa si divide in due parti, la prima delle quali

A questo intervento del Beni rispose, tra altri, Antonio Scaino, *Giudizio sul trattato del Beni in materia de' versi*, opera rimasta però manoscritta, anche se all'epoca fu abbastanza conosciuta (segnalata dal Kristeller in *Iter Italicum*, I, 310), alla quale rispose di nuovo il Beni con un'opera rimasta anch'essa manoscritta, dal titolo: *Apologia della commedia e tragedia in prosa, dove si risponde all'invettiva degli avversari* (Archivio Segreto Vaticano, Archivio Beni, serie II, Ms. 125).

18. Summo 1601.

19. Su cui ora si v. Lochert, Louvat 2017.

20. Per un ulteriore approfondimento sono essenziali: preliminarmente Bologna 1992; Grassi 1990, nonché l'ormai classico Zumthor 1984; per l'antichità si veda Rispoli 1995; sull'età della stampa si veda Salazar 1995; per un impiego dei termini di analisi qui proposti sul versante della scenicità primonovecentesca è indispensabile partire da Artioli 1984; più in generale, il volume collettaneo Mecatti 1985; e l'intero numero monografico de "il Verri": *Phoné semantiké* 1993.

21. Rispoli 1995, p. 13.

presenta una dozzina di “ragioni favorevoli” alla sua proposta, mentre la seconda elenca sedici possibili “ragioni contrarie”, alle quali l’autore offre felicemente risposta. Le ragioni raccolte nella prima parte possono essere riassunte nel modo seguente:

a. Necessità nella mimesi

La commedia e la tragedia sono “Poetico, e Dramatico componimento”: entrambe dunque dipendono dalle stesse “leggi” aristoteliche, ma, ciò che più importa, sono entrambe destinate alla scena (Michele passa in oblio la destinazione extra-teatrale della tragedia, componimento alto per eccellenza e per questo destinato anche alla sola lettura; è stato questo, non di rado, motivo di allontanamento delle tecniche compositive dai problemi della rappresentazione).

Se questa uguaglianza esiste, di fatto anche la tragedia può essere composta in prosa; e se il discrimine si trova nel fatto che la prosa è lecita nella commedia poiché questa richiede per i suoi personaggi tipici un tipo di linguaggio umile e basso, mentre la tragedia necessita di un’altezza linguistica pari alla regalità divina dei suoi personaggi, il Michele risponde che:

[...] uguale necessità a fare le Comedie, e le Tragedia in Prosa ci astringe; né però la violenza, che ci obbliga ad ispiegare le nostre Comedie con isciolta favella, dalla qualità del verso solamente origine prende, perciocché non concederò io giamai che il verso volgare abbassar non si possa tanto e nelle parole, e nelle forme, e ne’ concetti, che non si disdica nelle bocche de gli huomini privati, de’ servi, e delle lavandaie ancora.²²

L’effetto mimetico non può dipendere dalla scelta del metro: e quindi la differenza tra i due generi non può stare nell’“altezza del verso volgare” (accettabile nella tragedia ma dispensabile nella commedia), ma in una “uguale necessità”, che dipenderà, invece, dall’imitazione.

b. L’uso della prosa come istanza di progresso

Per il Michele anche nell’arte c’è progresso:

Non è cosa sotto il Cielo, che stabile e ferma si ritrovi, et è l’instabilità stabile legge di tutto ciò ch’è di terreno, e di mortale; però muta gusto bene spesso il mondo, ne’ cibi, nelle vestimenta, nelle habitazioni, nell’arti, nelle scienze, et

22. Michele 1592, c. 3r.

in ogn'altra cosa, che o prodotta dalla saggia natura, o fabricata dall'humano ingegno, qui giù si ritrova.²³

Pertanto è lecito cambiare l'uso del verso, con quello della prosa, a ciò per cui in passato l'uso del verso era esclusivo e obbligante. Per il veneziano anche la scelta del verso nei generi drammatici è sottoposta a mutazione, nel tempo; esso non è parte essenziale della poesia, ma strumentale; solo l'imitazione sarà allora discriminante:

Perché adunque si reputerà si reputerà inconveniente, che con la mutazione del numero de gl'Histrioni, de' costumi, delle sentenze, de' chori, de gli apparati, delle lingue delle Comedie, e delle Tragedia si muti anche il verso in Prosa, e tanto meno cotal metamorfose errore tener si dee; quanto che il verso non è lor parte essenziale, ma strumento solamente [...]. Non fia dunque cosa degna di tanta meraviglia, se avendo la Tragedia, e la Comedia ricevuto tante mutazioni nelle parti loro essenziali, hora procuro io di levarle il verso, ch'è di lor accidente, il qual distrutto non rimane però la sostanza della Tragedia in alcuna parte offesa; come si muovono a creder molti elevati ingegni de' nostri tempi, sospinti più da un uso ordinario che veggono osservarsi, che da alcuna, benché sol apparente, ragione.²⁴

c. La prosa uguale e contraria al canto antico

Il confronto vittorioso col passato prosegue nell'indagine sull'origine del verso, sulla sua natura prevalentemente legata al mondo del significante, che lo rende disponibile più al canto per la voce "degl'Histrioni":

Ragionevole cagione a far la già detta novità mi sospinge, et è che gli antichi Greci, et i Romani parimenti cantando recitavano le Comedie e le Tragedie loro, e perché al canto è necessario il verso perciò in versi le composero, e perché i Toscani senza alcun canto (eccetto che ne' chori) le rappresentano, da lor deono essere spiegate in Prosa. Che gl'Histrioni appo i Greci, et appo i Romani facessero col mezo del canto udire al popolo et i Comici, et i Tragici componimenti lo comproverò in diverse guise, e fia la prima il conoscere che il verso non è stato ritrovato ad altro fine se non ch'egli serva al canto.²⁵

Di fatto estendendo il canto, e dunque la sua natura musicale, a tutte le parti della tragedia antica, e non solo ai cori (secondo quanto affermava già De Nores), Michele considera la misura del verso naturalmente legata al

23. Michele 1592, c. 4rv.

24. Michele 1592, c. 5rv.

25. Michele 1592, c. 6r.

mondo del significante: “Né può alcuno recitar versi, che insieme non paia che canti; perché il canto è naturalmente del verso”.²⁶

Così anche la natura della voce dell’attore tragico antico coinciderà con quella dell’attore cantante, e non con quella di un ipotetico attore tragico senza canto (ipotetico perché non possibile nell’antichità, ma solo nei tempi moderni), poiché:

Confermasi ciò con lo studio che ponevano gli antichi Histrioni nel fare voce alta, e sonora per via d’un’arte, che da lor è detta Fonascia, ch’è essercitazion di voce. Né mi può esser detto che non per lo canto, ma per lo recitamento della Tragedia, al nostro conforme, era cotal essercizio necessario; percioché vediamo gl’Histrioni di questi tempi, che hanno convenevole robustezza di voce, con tutto ciò che ogni essercitazione di lei abbandonino. Ciò essendo conosciuto da Cicerone, disse ch’egli desiderava nell’Oratore l’acutezza de’ Dialetici, le sentenze de’ Filosofi, le parole de’ Poeti, la memoria de’ Giurisconsulti, e la voce de’ Tragici, la qual quando fosse stata buona per recitar solamente, da lui desiderata esser non dovea, perché all’Oratore non sarebbe bastevole, dovendo egli parlar molte volte con vehemenza, la qual richiede maggiore altezza di voce, e maggior sonorità, che non è di mestieri al recitar delle Tragedie senza canto, come l’ispe-rienza chiaramente ci scuopre.²⁷

Il dramma tragico antico era dunque canto, e steso in versi proprio per permettere questa sua intrinseca possibilità. Ma essendo irriproducibile la specificità di quel teatro antico – giacché la ricerca di Agostino Michele non si presenta come una sorta di indagine archeologica rivolta alla ricostruzione erudita dell’uso antico, ma è intesa come un vero e proprio tentativo di pareggiamento della scrittura tragica all’uso e al gusto della scena moderna – la letteratura drammatica stessa in volgare italiano richiederà di necessità l’uso della prosa:

Le Comedie, e le Tragedie erano rappresentate ne gli antichi tempi col canto; né paia ciò strano, poiché pur ci pare hora cosa incredibile, che un Poema rappresentar si possa co’ soli gesti senza aiuto d’alcuna voce, e nulla di meno di ciò molti approvati Scrittori antichi ne fanno chiara testimonianza [...] i maestri della Poetica [*scil.* i commentatori cinquecenteschi dell’opera aristotelica] accomodando i precetti di lei al gusto universale di questi tempi, quantunque egli sia contrario al parere de’ Greci, e de’ Latini non che diverso ci insegnò, che le Comedie, e le tragedie composte in versi Toscani deono essere recitate in modo tale, che a gli orecchi de gli ascoltanti non pur arrivino accompagnati con alcun canto, ma che paiano commune, et ordinaria poesia, per ischiffare la nausea,

26. Michele 1592, c. 6v.

27. Michele 1592, c. 7r.

che dal canto n'uscirebbe; e per togliere la sazieta, che dall'uniforme numero del verso sarebbe necessariamente prodotta.²⁸

Queste affermazioni del Michele sono anche la felice testimonianza della ricezione cinquecentesca della recitazione drammatica, e della personale percezione del veneziano della necessità di scavalcare inutili nostalgie anticheggianti, e di aprire l'uso "universale" al gusto di una dizione articolata e difforme: il desiderio compatto della parola, insomma, e del suo costitutivo senso interno all'economia del testo teatrale, contro il naufragio dell'attenzione dello spettatore nei confronti della parola pronunciata in un indistinto e splenetico mormorio melodioso indotto da una scrittura, poi recitazione, 'anticheggiante' e nostalgica, e troppo facilmente compromessa fra gli slabbrati suoni di voci ridotte a mero congegno significante. Che è come sottendere che la produzione di eventi teatrali tragici deve uscire dalla fissità emulativa dell'esemplarità pseudo-antica, per trovare una più 'attuale' sua necessità.

d. Varietà della prosa

Se il verso, che guarda all'antico, è una gabbia – e non è un caso che molti autori drammatici lo usino in forme molto vicine alla prosa (settenario sciolto, etc.) per fuggirne la fissità – allora la varietà, "quanto al numero et all'harmonia", della prosa la renderà strumento più duttile alla scena, quella cioè contemporanea al Michele, corrispondendo idealmente come misura a quella antica, necessariamente diversa; per nulla legata all'idea di una partitura, o scrittura prescrittiva, che non sia quella del "giudicio" e dell'"orecchio":

Hor chi non sa, che la Prosa è più varia quanto al numero, et all'harmonia, che non è il verso? perciocché questi ha certi angusti termini e nelle sillabe e ne gli accenti, ne' quali rinchiuso, se non vuole perdere la sua perfezione, è di mestieri che se ne stia; e la Prosa dall'altra parte libera, et isciolta ritrovandosi ad altre leggi non sottogiace se non a quelle che le impongono il giudizio, e l'orecchio.²⁹

e. La formulazione dei concetti

La proposta del Michele non è soltanto una sorta di "richiamo all'ordine": è anche il tentativo di superamento di quell'impasse cinquecentesco che stava bloccando il linguaggio tragico in un limbo erudito, nascosto e lontano dal cuore della pratica scenica: la possibilità della prosa è anche l'ulteriore possibilità di un diverso linguaggio drammatico, e con esso un diverso tipo di teatro drammatico. Citando il Castelvetro, il Michele afferma una

28. Michele 1592, c. 8rv.

29. Michele 1592, c. 10r.

uguaglianza di fatto tra le due possibilità metriche, nello spiegare i concetti e nel manifestare le immagini delle cose: “La favella ha quella medesima forza o sia legata, o sia soluta in Prosa; perché per mezo suo si manifestano agevolmente le imagini delle cose comprese dal nostro intelletto”.³⁰

f. Verità e verisimiglianza

Ai fini della verosimiglianza “il verso impedisce che il Poema Comico, et il Poema Tragico sortiscano i fini loro”, poiché è “impossibile in tutto da gli uditori tenendosi, che gli uomini quantunque savi, et illustri discorrino d'improvviso ne' famigliari ragionamenti in versi; maniera di parlare dalla vita civile, et ordinaria molto lontana”. Il verso si addice dunque bene solo a un parlare che sia “fuori dell'usato costume de gli huomini”, come nel caso dei “Poemi Epici”. Così anche la voce dell'attore tragico, in nulla lontana da quella necessaria all'oratore, può rigenerarsi nella varietà proposta dalla prosa, che lascia intendere insieme una urgenza della udibilità della parola con una sua possibile difformità persuasiva:

Né può l'Histrione recitarla in guisa tale che quel frequente, et uniforme numero del verso suo mal grado non si faccia da' circostanti udire; e se nelle bocche de i Principi, e de i Regi, il verso sconvenevole per l'altezza loro non si dimostrasse (ché pur egli è tale veramente), come lo stesso sarà avvenente nella lingua del servo, e della nutrice? il quale importantissimo inconveniente nella Prosa non avviene, avendo ella mille numeri, mille forme, e mille idee del dire, delle quali in ogni occasione agevolmente si serve.³¹

g. Dispensabilità della rima

Michele ricorda che nella moderna drammaturgia il verso usato non è più quello “perfetto e numeroso” usato dagli antichi, ma quello “sciolto” e senza rima, che non compromette la verisimiglianza e non distoglie l'attenzione degli spettatori dal “soggetto de' detti Poemi” drammatici. Se la maggior perfezione del comporre in versi è l'uso della rima, una volta che tale uso si è reso dispensabile anche per la composizione dei drammi per la moderna scena, la prosa si farà allora “lodevole stromento de' Comici e de' Tragici componimenti”: “La rima è tutto quel bene, quel dolce, e quel soave harmonioso che possono avere i nostri versi, e tolta la rima dal verso, se ne rimane egli tanto simile all'orazione sciolta, che non par verso”.³²

30. Michele 1592, c. 10v.

31. Michele 1592, c. 12r (e poco più oltre, a cc. 12v-13r: “Concludasi dunque, che non si conviene il verso nelle bocche de gli huomini ordinari, i quali nelle Comedie e nelle Tragedie comunemente sono rappresentati”).

32. Michele 1592, cc. 14v-15r.

h. Necessità della varietà

Se alla diversità delle azioni narrate nei due distinti generi, della tragedia (“azione d’illustri”) e della commedia (“di private persone”), deve corrispondere una uguale differenza di utilizzo del verso (cioè “dovrebbero esser composte con versi assai differenti”), Michele avverte che, per superare il panorama indistinto in cui l’utilizzo alternato di versi sciolti brevi (cioè umili e non “gravi”) o lunghi (ma con ridotta capacità dialogica) aveva sostanzialmente uniformato la grammatica del genere tragico a quella del genere comico, più necessaria a mantenere tale originaria distinzione poteva essere solo la prosa. La prosa è più atta, con la varietà dei numeri e delle forme, a ricevere sia la tragedia che la commedia pur mantenendole distinte nella rappresentazione di diverse azioni:

Parmi che dir veritevolmente si possa che gli accenti, le maniere del dire, e l’elocuzione non dimostrano la forza loro, se non s’essercitano con molte lettere, con molte sillabe, con molte parole; e tralasciate alcune minute considerazioni che d’intorno a ciò far potrei, dirò solamente che come la parola non può esser grave, che non è di molte sillabe composta, così non può esser grave il verso che non è formato di molte parole; né queste possono ritrovarsi in un verso rotto essendo assai brieve. [...] Non dee dunque il verso Tragico essere il verso rotto, perché non solamente non può servire all’idea del dire magnifica, ma è tutto piacevole e tutto humile. [...] Concludiamo dunque che il verso intiero non è buono per Poemi Dramatici, perché non cadono ne’ vicendevoli ragionamenti, come Aristotele nella sua *Poetica* chiaramente ci insegna, et il rotto non è avvevole per due cagioni: la prima perché è humile e non confacevole all’altezza della Tragedia, la seconda perché è un mostro nella Poesia, che la Tragedia e la Comedia, Poemi tanto differenti, sieno spiegati con la stessa sorte di versi.³³

L’opzione della prosa non include per il Michele un implicito biasimo nei confronti di chi precedentemente ha utilizzato “versi intieri e rotti” nei drammi “secondo l’uso, et il costume de quei tempi, ne’ quali si ritrova quando che altra verità in contrario non apparisca”, ma sottende invece una nuova coscienza, retorica e pratica insieme, che dell’uso antico e ancora recente possa rinnovare nella scrittura drammatica l’urgenza della sua presenza: “[...] poiché arte alcuna non si ritrova, che col lungo corso de i secoli non sia divenuta più perfetta e più degna”.³⁴

33. Michele 1592, cc. 16r e 17v.

34. Michele 1592, c. 18r.

i. Dialogicità della prosa

La ‘recitabilità’ dei Dialoghi, composti in prosa, fa sì che questi siano molto simili ai generi drammatici, e proprio sotto l’aspetto formale della vocalità; quindi se a essi riconosciamo la capacità di rappresentazione secondo l’imitazione, lecito sarà per il veneziano “spiegare le Comedie e le Tragedie parimenti”.³⁵

l. Ragionevolezza della prosa

L’uso della prosa consente anche di superare le “molto varie anzi le molto contrarie opinioni che si ritrovano fra’ più singolari Poeti circa qual maniera di verso lor convenga”:

Nasce cotal contrarietà di pareri, perché non sanno i Tragici Poeti ove fermare il piede con alcuna viva ragione; poscia che comprendono chiaramente che il verso rotto è troppo humile, l’intiero troppo è dalla verisomiglianza lontano, il rimato è troppo armonioso, troppo aspro è lo sciolto, lo sdruciolato è troppo cadente, e quella Tragedia di undici, di sette, di cinque, e di tre sillabe che ha i suoi versi, è troppo varia, e troppo difforme.³⁶

E questo sembra valere di più, avverte implicitamente il veneziano, proprio per il genere della tragedia; per quel genere cioè che sul finire del Cinquecento sembrava avere esaurito quella spinta propulsiva che non solo lo aveva riportato di frequente sulle scene ma ne aveva anche ridiffusa la pratica della scrittura.

m. La prosa come apice naturale

Nell’autore veneziano mai sopisce la coscienza della novità della sua proposta; i termini della quale tendono a porre centrale la questione della voce come destinazione “naturale” dell’articolazione dei concetti, alternativa al luogo de “gl’inchiostrati”:

Laonde io dico che pare, che sia naturale inclinazione dell’uomo di procurar di ritrovare in ciascun’arte cosa migliore delle già ritrovate, perché altrimenti inutile e biasimevole sarebbe cotal invenzione. Hor due modi abbiamo d’esplicare, e con la voce, e con gl’inchiostrati, i nostri concetti, il verso e la Prosa; e questa dopo di quello è stata ritrovata et accettata, dunque ciò per altra ragione

35. Michele 1592, c. 19v.

36. Michele 1592, cc. 19v-20r.

essere avvenuto non puote, se non perché la Prosa è più atta del verso, e può con maggior gravità e dolcezza isprimere i nostri concetti.³⁷

n. Completezza della prosa

La prosa si propone dunque, nella battaglia del Michele, come una alternativa uguale e contraria al verso; essa si trova comunque ripiena di versi, rotti o lunghi, i quali però sono assemblati insieme secondo non una costrittiva disposizione grafico-sintattica, ma secondo l'ordine di una nuova eufonia. La "favella" che se ne ricava sarà il codice di una nuova scrittura drammatica che, legando i "versi rotti" con altre particelle, sarà in grado di rivitalizzare il discorso drammatico sia nei termini del senso e della dialettica, sia nei termini dell'esibizione sonora e vocale:

[...] ma se nella prosa s'uniscono con altre particelle, le quali si ritrovano e dall'uno e dall'altro diverse, formano una favella tale, ch'ella è atta ad appor-
tarci giovamento, e diletto, essendo e piacevole e grave e nobile e verisimile,
fuggendo l'uniformità, la sazietà, e la stanchezza, le quali sempre dal verso ne'
lunghi Poemi sono prodotte.³⁸

Resta in chiusura l'intuizione del Michele che i confini delle cose, per la ricerca del nuovo e per i mutamenti del progresso, devono scostarsi sulla soglia del "probabile", là dove nessuna fissità possa impedire ogni felice cambiamento:

Né mi è nascosto che in cotali materie non si possono ritrovare dimostrazioni con tanta arte insegnate d'Aristotele, e così di rado da lui poste in uso; perché delle condizioni che sono lor necessarie non si ritrovavano la Retorica, e la Poetica capaci. Probabili sono dunque gli argomenti da me usati, co' quali sogliono gli huomini investigare la verità delle cagioni e de gli effetti, di tutto ciò che alberga nell'Universo.³⁹

Nella seconda parte del suo *Discorso* Agostino Michele alterna a eventuali ulteriori "ragioni contrarie" le sue ragionevoli "risposte", nelle quali oltre che a confermare la natura moderna della sua proposta, ribadisce che la prosa non serve a rendere più perfetta la tragedia senza la favola, il costume e la sentenza; concede inoltre, come già nel suo *Cianippo*, che i cori siano stesi in versi poiché soltanto essi sono ancora comunemente cantati durante le rappresentazioni; risponde a chi, come il Castelvetro, sostiene che la prosa non concede agli istrioni l'innalzamento della voce per raggiungere l'uditorio, che ciò avviene comunemente agli istrioni "per necessità dell'arte", e

37. Michele 1592, c. 20v.

38. Michele 1592, c. 23r.

39. Michele 1592, c. 23v.

quindi senza “disgusto degli ascoltanti”,⁴⁰ e che se pur la struttura del verso è preferibile alla vocalità per “gonfiezza” e “sonorità”, ciò non implica che questo debba essere proferito insistentemente con voce più alta; risponde a chi, come il Patrizi, sostiene che il verso è la misura del canto, e che la poesia è canto, che le tragedie e le commedie sulle scene contemporanee non si cantano più, e che la prosa non è contraria al verso, ma è solo diversa. La prosa, così come il verso, non è parte essenziale della poesia, ma è uno strumento che concorre a formarla; essa è più adatta ai componimenti drammatici e non ai lirici, anche se per esempio nel genere drammatico della pastorale è preferibile l’uso del verso, poiché ai pastori pertiene più il canto, e quindi il verso, “quantunque il Sannazaro huomo dottissimo, e famosissimo, abbia fatto che i pastori nella sua Arcadia parlino in prosa”.⁴¹

Su questa diversità di fondo insita nella proposta dell’uso della prosa, il Michele apre la strada a una vera e propria sperimentazione del genere, che nei suoi esiti più alti rifonda sistematicamente la letteratura drammatica moderna.

5. La tragedia barocca in prosa

Il più alto esito della battaglia promossa dal veneziano Michele resta sicuramente, in ambito barocco, insieme all’abbondante uso che ne fece il teatro dei gesuiti,⁴² la tragedia di Giovanni Battista Ghirardelli intitolata *Il Costantino*, stesa in splendida prosa e accompagnata da una *Difesa apologetica dell’autore*, nell’infausto anno 1653 al termine del quale morì all’età di soli trent’anni.

Originario di Bologna ma nato a Roma nel 1623, Giovanni Battista Ghirardelli “fu giureconsulto, filosofo, e ancor teologo di credito, oltre a essere stato un ottimo professore di umane lettere”. Apprezzato oratore nonché “uditore del cardinale Albermozzi”, e “ambasciatore del Re di Spagna ad Innocenzo X”, fu la frequenza presso le accademie degli Umoristi e dei Fantastici a sollecitare in lui la musa del dramma:

Avendo nel 1653 fatta rappresentare in Roma nel palazzo *Pichini* la sua tragedia del *Costantino*, monsig. Agostino Favoriti Sarzanese, sotto nome d’Ippolito Schiribandolo, prese a censurarla senza modo, rilevandone specialmente lo stile prosaico. Il Ghirardelli bravamente si difese con un’*Apologia*, che fu stampata nello stesso anno: ma avendo egli eccedute le sue forze con un’applicazione straordinaria ed essendo da gagliarda passione compreso, nella stessa città se

40. Michele 1592, c. 30v.

41. Michele 1592, c. 42r.

42. Sull’argomento sono indispensabili McCabe 1983; Fumaroli 1990; Chiabò, Doglio 1995; per una ricognizione bibliografica si veda Griffin 1976.

ne morì poco dopo, cioè a' 26 di ottobre 1653 nell'età di soli anni XXX, e fu sepolto con epitafio nel titolo di S. Maria in Via.⁴³

L'ampiezza della sua *Apologia* sovrasta per mole quella della sua tragedia; ed è quindi lecito pensare che lo sforzo impiegato per approntare la difesa della sua opera dovette veramente costargli un enorme dispendio di fatica vitale.

L'alta coscienza della novità della sua proposta tragica sembra intonare la stessa partitura di Agostino Michele; nei termini proprio di una ideale ripresa della battaglia del veneziano, amplificata nei modi secenteschi, nell'*Apologia* del Ghirardelli si designa o conferma ancora lo spazio della scrittura drammatica come luogo di una sperimentazione rigenerativa, in cui il motivo del verso che accompagna sopitamente la storia della drammaturgia e la storia della scena cinque-seicentesca, non è una pronuncia isolata ma la spia della presenza di una pluralità di accenti che rivolti a un'unica tradizione affidano a una diversa idea di "parola scenica", permessa dalla prosa, l'incontro di 'eufonia' e 'visione' nella scrittura drammatica.

Proprio dalle censure seguite alla rappresentazione nasce nell'autore il desiderio di stampare la tragedia e renderne leggibile in questo modo lo spettacolo, evitando così che la memoria dell'evento potesse essere offuscata dalle ingiuste e mistificanti censure.

Il testo è quindi l'estensione fedele dell'evento scenico contro la falsificante memoria dei censori, ed esso nasce proprio dalla necessità di una sua, tutta barocca, estendibilità della visione in leggibilità:

Io che aveva permesso, che si rappresentasse la Tragedia pubblicamente, affm d'approffittarmi con l'utili riflessioni de gli ascoltanti, e con desiderio onorato d'abilitarmi a farne un di qualch'altra meno imperfetta, m'avvidi che la Censura, la quale in più luoghi procurava di rappresentare a' Lettori la mia Tragedia molto differente da quella che si vide comparir su la Scena, ad altro non aspirava

43. Vecchiotti, Moro 1796, pp. 61-62, che così conclude: "Sono sue opere: 1. *Il Costantino*, Tragedia di Gio. Battista Ghirardelli, con la difesa della medesima. In Roma per Antonmaria Gioiosi 1653, in 12, edizione i con intaglio in rame nel frontespizio. Il Fontanini, accennando certa gara fra gli stampatori, dà conto di una seconda impressione fatta in Roma da Bernabò del Verme a spese dell'Andreoli 1660 in 12. 2. *L'Ottone*, tragedia in prosa, rappresentata in Roma nel palazzo del principe Camillo Panfilj. Quest'era ms. presso l'Allacci, che ne fa menzione nell'Indice steso della sua *Drammaturgia*, come abbiamo dal Sig. Zeno. Altre di lui opere mss. trovansi presso monsig. Stefano Ghirardelli, fratello del nostro Scrittore, delle quali parla il Mandosio nella sua Biblioteca Romana [...] e sono: 3. *Riflessioni morali sulle favole di Esopo*. 4. *Compendio di Demetrio Falereo*. 5. *Compendium Philosophiae Moralis S. Thomae*. 6. *Avvertimenti politici cavati da Trajano Boccalini delle memorie di Cornelio Tacito*. 7. *Il Foca*, Commedia eroica. 8. *S. Dimma, principessa d'Ibernia*, Rappresentazione". Nella *Difesa ... del Costantino* il Ghirardelli afferma, inoltre, l'intenzione di comporre un "trattato della Tragedia, in cui mi sforzerò di mostrare che i parlar nudi devono spiegarsi in prosa" (Ghirardelli 1653, p. 44).

che a pubblicarmi per superbo e per temerario in avere ambito immaturamente l'applauso d'un'Opera, di cui non poteva sfuggir il biasimo.⁴⁴

La preminenza dell'istanza visiva che un testo drammatico, anche tragico, deve fornire all'evento scenico, è confermata poco più oltre, là dove il Ghirardelli afferma l'occasionalità della sua scrittura drammatica e la conseguente rappresentazione come non stimolata dalla occorrenza di una verifica diciamo non solo fonetica, ma appunto anche visiva; e questo non per declassare l'istanza retorico-verbale del testo nell'ingranaggio attrezzato della messa in scena, ma per testimoniare la pervasività del modello figurativo dello spettacolo, riconosciuto compiuto e autonomo come dramma di figure (voce e corpo) che lo animano, in quanto complessità per gli "occhi di quei, che sanno":

[...] Il composi nello spazio di trentadue giorni l'anno passato; né l'avrei mai destinato al Teatro, se uomini di conosciuta bontà, e d'approvata letteratura (al giudizio de' quali lo sottoposi) non m'avessero stimolato al farne una pubblica mostra agli occhi di quei, che sanno.⁴⁵

E quasi anche a futura memoria, come per consolidare alla tragedia una fama postuma che avesse il respiro dei grandi dibattiti letterari sulla legittimazione retorica di questo genere o di quella opera, il Ghirardelli stampa una lunghissima *Difesa del Costantino*, divisa per ben 34 opposizioni tematiche ostentate dai censori e conseguenti risposte dell'autore. L'opposizione quantitativamente più estesa è sicuramente quella che riguarda l'opportunità dell'uso della prosa nelle tragedie, e in particolare nel suo *Costantino*.

Sulla questione della natura del verso data da Aristotele, Ghirardelli ribadisce che esso non è parte essenziale della tragedia, ma è una qualità, cioè è una scelta, di fatto così incrinando la normatività di Aristotele a favore della autonomia autorale, secondo l'ormai noto assioma per il quale "molti precetti peripatetici in materia della *Poetica* sian propri de' Greci", poiché:

Aristotile nella diffinizione della Tragedia (sì come fe' in altri luoghi della *Poetica*, trattando della medesima) ebbe riguardo all'usanze, ed alle Tragedie de' Greci, ch'egli aveva osservate; e non diffinì tanto la Tragedia in genere, quanto la Tragedia propria de' Greci; appresso i quali si recitava cantando, onde l'era necessaria la compagnia proporzionata del verso; perché la prosa non così bene, e leggiadramente, come fa il verso, s'adatta al canto. Dunque anticamente per l'usanza, e per la maniera di rappresentar le Tragedie, fu necessaria l'orazione legata; ma non sarà necessaria a noi altri Italiani, i quali allontanati dall'uso de' Greci (che poi vollero anche gli antichi Latini imitare) non accompagniamo più co'l canto gli affetti della Tragedia, avendolo scoperto per le cadenze tante volte

44. Ghirardelli 1653, *Argomento della Tragedia, L'autore del Costantino al lettore* [p. 22].

45. Ghirardelli 1653 [pp. 22-23].

con sazieta replicate, e per quella continuata armonia noioso grandemente, e spiacevole.⁴⁶

Dal superamento della necessità antica che aveva ridotto l'impiego del verso nella tragedia a uso strumentale alla sua rappresentazione – poiché appunto “era in uso appresso gli antichi di farla in verso, in riguardo al canto, con cui si voleva rappresentare” –, Ghirardelli rilancia la condizione di progresso dell'arte e del gusto, con l'ovvia considerazione effimera nei confronti delle “cose, che artificiali si chiamano”, fino a una considerazione di superiorità “civile” degli “Italiani” rispetto ai “Greci”:

Ma chi non sa, che l'usanze umane non sono com'i principi delle cose naturali, invariabili; ma che introdotte dal capriccio degli uomini, dalla mutazion dello stesso ricevono alterazione (il che tutto giorno osserviamo nella novità delle vestimenta), non deve dunque parere strano che colla mutazion dell'usanza siasi posto in disuso quel, ch'era necessario all'istessa; ed è certissimo che la diffinizion delle cose, che artificiali si chiamano, non può mai esser'eterna; perché può alterarsi, e cangiarsi il diffinito delle medesime, che dipende dal gusto incostante de gli uomini; [...] e se la sperienza insegnava [...] a i Popoli dell'Arcadia l'uso del canto, anche nelle più severe faccende, perché ne ricevevano gli animi indomiti di quella fiera nazione un ottimo temperamento, ed introducevano i Cori di fanciulli, e di giovinette cantanti insieme affinché l'un sesso non abborrisse il natural consorzio dell'altro, questa necessità di dirozare i costumi non trovandosi negl'Italiani, civilissimi tra tutte le genti dell'universo, non avrann'essi questo bisogno del canto, anche nelle cure più gravi, come l'avevano i Greci: anzi nella rappresentazione de' Poemi il riprovano come dannoso alla purgazion de gli affetti, e come spiacevole all'orecchie di chi l'ascolta.⁴⁷

Proseguendo nell'enumerare le stesse ragioni di supporto all'uso della prosa che già furono di Agostino Michele, Ghirardelli aggiunge poi una vera poetica barocca dell'eufonia:

Se'l verso della Tragedia, dico io, sarà composto in maniera che paia prosa, sarà una meraviglia che non sarà avvertita dagli uditori; e sarà meraviglia più degli Istrioni, che no'l faranno apparir tale nel pronunziarlo, che del Poeta; il cui verso, benché composto in Toscano a somiglianza de' Giambi Greci o Latini, se verrà portato in scena da un Istrione non eccellente, parrà quello che è; cioè sarà noioso, e d'incomodo alla rappresentazione della Tragedia, ed all'orecchie di chi l'ascolta. Ma la prosa, per lo contrario, non solo non toglie l'ornamento, e la meraviglia alla locuzione del Coturno, ma forse come di sopra provammo più

46. Ghirardelli 1653, p. 40; cfr. anche p. 35: “Perché se'l verso fosse essenziale (come vuol l'Avversario) al Poema Tragico, in ogni parte d'esso sempre si troverebbe, e non sarebbe, come dice Aristotele, delle cose che dolce rendono la Tragedia ora da essa usate, ed or no”.

47. Ghirardelli 1653, pp. 41-42.

del verso gli ele conserva; la rende più verisimile; non è cagion che si scemi il pregio della composizione al Poeta; né ha bisogno dell'accuratezza, e della diligenza degli Istrioni per parer tale, come il verso n'è bisognoso, il qual poco monta che dal Poeta sia stato composto proporzionato alla maestà dell'orchestra, se poi della perizia degli Attori ha bisogno per non perdere la sua bellezza; e l'aver bisogno d'un'altra cosa per far pompa delle sue doti, è grand'indizio d'imperfezione.⁴⁸

Difficile non intravedere in queste affermazioni la necessità di rendere disponibile agli "Istrioni" la parola tragica, di aprirla cioè ad esigenze fonetiche legate di più alla perizia della scena che non a quella della pagina; di sottrarre la parola scritta alla fissità retorica del verso come garante della sua altezza. La necessità, dunque, di recuperare nella *phoné* una maggiore evidenza rappresentativa è legata a ciò che Ghirardelli chiama "immaginazione del Teatro", e che non può non essere compromessa nel riconoscimento di istanze non rappresentative quando si ascoltano in scena parlare in versi "sostenuti, e gravissimi" financo "servi, donzellette, e nudrici". Ma la parabola della questione si chiude per il Ghirardelli nella intrinseca impossibilità della lingua volgare toscana a elaborare un verso "proporzionato per la Tragedia", portando come esempio tutto l'empireo degli scrittori tragici cinquecenteschi come ultimo e definitivo termine di superamento:

Ma una gagliarda ragione né anche dissimulata dalla sincerità del Sig. Schiribandolo [*scil.* l'autore delle opposizioni mosse alla tragedia del Ghirardelli], deve forzare i nostri Italiani a comporre in prosa le lor Tragedie; ed è che nel nostro idioma non s'è potuto inventar sin qui verso proporzionato alla nobiltà del Coturno, onde con incostanza sempre degna di biasimo, hanno nobilissimi ingegni tessute con gran deformità le loro Tragedie. Usò il verso rotto il Dolce nella *Didone*; l'intero sciolto nell'*Orbecche* il Giraldis; il verso rotto, e l'intero nella *Sofonisba* Gio. Giorgio Trissino; il verso sdrucchiolo, il Gratarolo nella sua *Altea*; tutte le sorti di versi Anton Decio «da Horte» nell'*Acripanda*; in parte sciolto, ed in parte rimato lo Sperone nella sua *Canace*; il verso sciolto assolutamente l'Anguillara nell'*Edipo*. Questa contrarietà nel verseggiare della Tragedia, è un'aperta dimostrazione che la lingua nostra Italiana non ha verso proporzionato per la Tragedia; o se pur l'ha niuno ancora l'ha saputo trovare; e si prova per isperienza, che ciascun verso Italiano non è atto al Coturno. [...] Dunque si può concludere omai, che quando anche la Greca, e la Latina favella abbian verso dicevole alla nobiltà del Coturno, ne fia però priva la nostra lingua Italiana, e che in conseguenza siam costretti a

48. Ghirardelli 1653, pp. 57-58. E ancora, a p. 54: "L'uso dunque continuo d'una cosa, non può far divenir quella cosa parte essenziale d'un'altra"; fino ai toni cupi di p. 65: "Né mi lascia già sprovveduto d'una buona difesa alla risoluzione di scriver Tragedie in prosa, la natural incostanza dell'ingegno degli Uomini. Ed in vero chi non sa quanto si diversificano quelle cose, che dipendono dal costume, dall'uso e dalla fantasia bizzarra de gli Uomini? Tramonterà lo splendore di que' vocaboli, che ora sono ammirati (diceva Orazio del tempo suo), se l'uso lascerà d'avergli in venerazione. Ogni cosa qua giù è soggetta alle mutazioni; e basta d'esser sotto la luna (come diceva già Eraclito) acciò che a una cosa non si prometta stabilità".

ricorrere alla sciolta orazione, la quale agevolmente si può piegare in qualunque guisa l'Uom vuole, come afferma Cicerone nel 3. libro del suo *Oratore*.⁴⁹

Ma è la storia di questo genere che attraverso il “capriccio degli scrittori” e la “varietà del gusto de' secoli” ha reso tale storia come emblema della “incostanza della Tragedia”.⁵⁰

Non si può dunque nelle cose che son soggette al gusto degli Uomini, ed all'uso delle Nazioni, impor legge tale che debba esser sempre salda, e costante. Quante mutazioni ha provate appresso le tre lingue accennate nel corso di molti secoli la Tragedia? Cantò prima di cose vili, poi de' fatti de' gran Signori? Comparve prima larvata con sembianze ridicole, poi le lasciò come proprie della Comedia; ebbe nel suo principio per dicevol teatro al suo canto la rusticità delle Ville; fu poi fatta degna d'esser'oggetto de' Cittadini d'Atene. Andava raminga nel suo natale su carri plebei per la Grecia; fu poi stimata meritevole di ricever fermezza nella maestà d'un onorato Proscenio. Fu già noiosa per esser monodica agli ascoltanti. Scemò poi la molestia, con l'aggiunta d'altri Istrioni ne' tempi d'Eschilo, e poi di Sofocle. Già sosteneva nel Coro troppo gran peso: ricevè poi l'alleggiamento di tal fatica. Ricreò prima con l'introduzione de' Satiri l'orrore degli ascoltanti; poscia gli escluse, come nocivi alla severità de' suoi personaggi. Fu tra i Greci confusa nelle sue parti quantitative; fu da i Latini in cinque atti giudiziosamente distinta. Fu dalla Grecia e dal Lazio adornata nell'azione e nel Coro graziosamente co'l Canto; fu poi da i nostri Toscani sciolta giudiziosamente da queste leggi nemiche al diletto dell'orecchie purgate.⁵¹

Giustamente, in chiusura di questa opposizione, il Michele viene finalmente eletto come *autoritas* per la legittimazione illustre dell'uso della prosa nelle tragedie: la battaglia del veneziano riscuote ora quel credito, e sulla scorta maggiore di una rivoluzione che il maggior poeta del secolo conduceva “graziosamente” altrove, ma che Agostino Michele non aveva potuto raccogliere sull'onda ancora troppo corta di una rivoluzione piccola piccola:

Ma ora, che sono stati nel nostro idioma Italiano tanti grand'uomini (tra i quali non picciola lode il Micheli) che hanno con fortissimi fondamenti mostrata nella Tragedia l'inverosimiglianza del verso, e la necessità della prosa, sarà giudicato non dirò degno di biasimo: ma ben sì meritevol di poca lode, chi vorrà continuare nell'ostinazion del popolo Ebreo, e non nella risoluzione del Gentile (sì come de' parziali della chiusa, e della terminazione degli antichi Sonetti diceva graziosamente il Marino).⁵²

49. Ghirardelli 1653, p. 61 e pp. 63-64.

50. Ghirardelli 1653, p. 69.

51. Ghirardelli 1653, p. 67.

52. Ghirardelli 1653, p. 74.

Il Seicento

“Hor sotto titolo di feste”. Riflessioni sulle pratiche editoriali delle forme intermedie nell’Italia del XVII secolo

Giorgia Gallucci

Se per il Cinquecento esistono studi e iniziative mirati all’approfondimento della pratica scrittoria drammatica,¹ la critica attorno alla produzione scenica secentesca si è maggiormente interessata all’aspetto performativo e all’occasione per la quale le opere sono state rappresentate.² Eppure, nonostante la scarsa attenzione alla materialità dei testi, il XVII secolo rappresenta un punto di svolta per la produzione drammatica, la quale abbandona la subalternità letteraria rinascimentale per diventare a tutti gli effetti una pluralità di generi dotati di una propria autonomia e di una propria dignità. In quest’orizzonte si inseriscono anche le manifestazioni festive che, sebbene prive di un’articolazione chiaramente normata, ricoprono un ruolo di sempre maggior rilievo, si diffondono in modo capillare e approdano alla stampa con esiti diversificati. Il ‘teatro di carta’ apre a una serie di riflessioni su genere e metodo mai banali e mai scontate poiché pongono lo studioso di fronte alla duplicità mediale che coinvolge e muta l’opera su più livelli. Ciò che è destinato alla scena e allo spettatore deve necessariamente cambiare e adattarsi alla prospettiva cartacea e, per questo motivo, merita di essere studiato nella sua nuova forma, nella sua tipicità e nei suoi aspetti peculiari.

Quando si parla delle feste secentesche, inoltre, il problema del passaggio di *medium* risulta predominante proprio per la ricchezza degli apparati e per l’impianto sontuoso che pare destinato più a una fruizione in presa diretta che alla lettura; di conseguenza la parola è solo uno dei nodi narrativi e celebrativi, non l’unico e nemmeno il più importante. Come sottolinea Benoît Bolduc “l’expérience de lecture intime et agréable que postule l’auteur du livre contraste avec les désagréments de la fête”.³ Alla prospettiva verbale si affiancano musica, canto, ballo, coreografie a cavallo, processioni visive, supporti iconografici e costumi ornati; alla fissità della stampa si contrappongono la mutevolezza e gli imprevisti dello spettacolo. In ragione di ciò, le soluzioni tipografiche adottate risultano variabili e aprono alla coesistenza di opera e racconto dell’opera, nel tentativo di fornire una sintesi efficace di quanto rappresentato. Sempre Bolduc precisa:

1. Fra tutti, almeno, Riccò 2008.
2. Metlica 2022b si focalizza, ad esempio, sullo stretto rapporto che intercorre tra la sfera politica e la performance.
3. Bolduc 2016, p. 9.

Ce lecteur (ou cette lectrice) qui prétend jouir de la fête sans y participer ne correspondrait-il pas en fait au spectateur idéal qu'imaginent les organisateurs de la fête, celui qui pourrait apprécier toute la subtilité et le raffinement de son invention sans éprouver aucun embarras?⁴

La figura del lettore, dunque, arriva a competere con quella dello spettatore. Le pratiche editoriali che ambiscono a fissare sulla pagina simili occasioni sono contraddistinte da una disomogeneità imposta e quindi appare più complesso riuscire a identificarle e catalogarle.

1. Fonti tradizionali e digitali

Nell'ambito del progetto OPERASCENICA coordinato da Simona Morando,⁵ mi sono occupata della definizione dei campi utili per l'allestimento di un archivio digitale (autore, editore, anno, titolo, genere, avantesti, lista dei personaggi, ad esempio) e della schedatura delle opere teatrali edite tra il 1600 e il 1699. Per il reperimento e la selezione dei testi ci si è avvalsi innanzitutto della *Drammaturgia* di Leone Allacci, bibliografia delle opere teatrali in lingua italiana edite e inedite, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1666 per i tipi del Mascardi, poi ampliata e aggiornata da un gruppo di letterati della cerchia di Apostolo Zeno (Venezia, Pasquali, 1755).⁶ La consultazione e la verifica del repertorio è stata facilitata da un progetto, sviluppato parallelamente, che ha portato alla realizzazione di *Allacci Digitale*, versione della *Drammaturgia* consultabile e accessibile online.⁷ Un simile strumento ha permesso di controllare più rapidamente l'accuratezza delle informazioni e l'effettiva conservazione delle stampe, nonché di trasferire in OPERASCENICA le voci d'interesse corrette e integrate con i dati mancanti. Vista l'importanza di includere solo ciò che ad oggi è effettivamente reperibile, sono stati altrettanto utili alcuni cataloghi moderni – come la sezione dedicata alla drammaturgia presente fino al dicembre 2023 sul sito del progetto di digitalizzazione della biblioteca “Arturo Graf” di Torino –⁸ o lo spoglio anno per anno del patrimonio disponibile nell'OPAC SBN che,

4. Bolduc 2016, p. 10.

5. Le riflessioni qui proposte nascono dalle ricerche svolte all'interno del progetto OPERASCENICA, avviato all'inizio del 2023 da Simona Morando presso l'Università di Genova con l'obiettivo di sviluppare un database dei testi teatrali andati a stampa in Italia.

6. Allacci 1666, Allacci 1755.

7. A tale progetto ho lavorato insieme a Luca Giovannini (Università di Potsdam). Il database è già consultabile in una versione demo all'indirizzo <https://allacci-digitale.github.io/index.html> (ultima consultazione 20/03/2025), mentre per una disamina più attenta del processo di digitalizzazione e modellazione si rimanda a Giovannini, Gallucci 2024.

8. Nella nuova Digital Library dell'Università di Torino è possibile accedere alla collezione tematica teatrale: <https://dl.unito.it/it/collezioni/collezione/collezione-teatrale/> (ultima consultazione 11/10/2025).

seppur lacunoso e non esaustivo, ha permesso di accrescere il database in modo considerevole.

Nel momento in cui ci si relaziona con le cosiddette “forme intermedie”, il lavoro di scavo bibliografico e di catalogazione ha messo in luce alcune problematiche, legate soprattutto all’individuazione e al reperimento di testi drammatici festivi. Un ottimo spunto di riflessione deriva dal confronto con iniziative analoghe: tra tutte spicca ovviamente l’*Early Modern Festival Books Database*,⁹ versione estesa e aggiornata del catalogo *Festivals and ceremonies: a bibliography of works relating to court, civic and religious festivals in Europe 1500-1800*, redatto da Helen Watanabe-O’Kelly e Anne Simon.¹⁰ All’intero sono presenti 3069 *festival books* pubblicati tra il 1500 e il 1800 in 12 lingue ed è un supporto valido nelle ricerche anche se non offre la possibilità di accedere a una versione digitalizzata dei testi. Il mancato confronto diretto con la stampa non permette di sciogliere dubbi sulla natura dell’opera e di distinguere una cronaca, un resoconto sintetico e prosaico dell’occasione da una ripresa puntuale degli avvenimenti e della loro rappresentazione scenica. La possibilità di visualizzare online l’edizione d’interesse, invece, è presente in *Corago*, repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, utile proprio perché il confine tra drammi per musica e “forme intermedie” è notoriamente labile.¹¹ Si tratta di una piattaforma ben congeniata, adatta per guardare i testi festivi nel loro aspetto tipografico senza limitarsi alle sole informazioni catalografiche. Presenta anche una maschera per filtri dove nel campo “macro genere” si ha modo di selezionare la voce “ballo, danza, balletto”, funzionale a rintracciare con rapidità queste tipologie.

Si insiste sul bisogno di vedere il testo nella sua interezza perché tra i problemi relativi alla schedatura risulta evidente la difficoltà di identificare la natura di una stampa solo a partire dai dati catalografici: spesso il genere non viene indicato nel titolo e anche nei casi in cui è presente una specifica nel frontespizio le etichette appaiono variegata e molteplici, certamente non univoche, e perciò difficili da utilizzare come discriminare per l’inclusione o l’esclusione di una determinata opera. Per spiegare l’evidente problema terminologico, si sceglie di riportare le parole di Nicolò Delfino che nel 1654 affida alle stampe il contenuto delle celebrazioni in onore di Santa Rosalia svoltesi quell’anno a Palermo:

Illustrissimo Senato, gli ornamenti, co’ quali solennizza per la sua parte ognanno la bella Conca d’oro i trionfi della sua cara Perla Rosalia, sono veramente d’accomandare, alla sodezza de’ marmi, ed all’immortalità de’ bronzi; non che a fogli quanto si voglia durevoli; tanto degni, e belli compaiono al mondo. A ciò si sono lodevolmente faticati gli anni addietro stili d’artificio singolare, et

9. <https://festivals.mml.ox.ac.uk/index.php?page=home> (ultima consultazione 11/10/2025).

10. Watanabe-O’Kelly, Simon 2000.

11. <http://corago.unibo.it/> (ultima consultazione 11/10/2025).

hor sotto titolo di feste, hor di pompe, hor di trionfi, hor d'ossequi festivi di Palermo l'hanno lasciati scritti alla memoria de' posteri.¹²

Oltre al desiderio di conservare e tramandare le celebrazioni, appare chiaro come la difficoltà a nomare tutta una serie di pratiche sceniche emerga con forza quando si tratta di “forme intermedie” e di prodotti ibridi: la festa teatrale condivide il medesimo destino del melodramma che, prima della sua formalizzazione, è indicato sui frontespizi con denominazioni variabili che spaziano da “dramma per musica” ad “applausi musicali”. La pluralità di etichette riflette in modo adeguato le sfaccettature e l'instabilità strutturale del connubio festa-teatro.

2. Lirismi festivi

Sono frequenti anche i casi in cui esempi di “forme intermedie” sono contenuti all'interno di raccolte poetiche, come nel caso delle *Poesie drammatiche* di Bernardo Morando.¹³ Al titolo generico e onnicomprensivo corrisponde un'introduzione destinata a tre balletti diversi che, però, sono stati rappresentati come opera unica, musicata da Francesco Manelli, nel teatro maggiore di Parma. Nel 1689-1690 vengono stampate a Firenze per Vincenzo Vangelisti le *Poesie drammatiche* di Giovanni Andrea Moniglia in tre volumi: anche in questo caso il titolo e il frontespizio non sono sufficienti per comprendere la natura della raccolta che non è lirica, ma prettamente teatrale e festiva. Ciò è evidente già dalla consultazione dell'indice e dell'avviso ai lettori. In quest'ultimo si chiarisce che all'interno vi sono “musicali commedie, e giucose, ed eroiche” (p. VII); inoltre, nel primo volume, ai drammi musicali sono anteposti un balletto a cavallo e due feste teatrali. Nella raccolta il termine “festa” ricopre una funzione-ombrello ed è lessicalmente pervasivo nella descrizione di un insieme variegato di pratiche accomunate dalla loro destinazione politica e celebrativa, pubblica, più che da una predilezione per un genere specifico o per una precisa modalità operativa. Come puntualmente riscontrato da Alessandro Metlica, “non è un dato che stupisca, nel quadro della lirica di primo Seicento: non pochi libri di rime – tra cui figurano quelli di poeti vicini a Marino, da Antonio Bruni a Ridolfo Campeggi – si rivelano zeppi di materiali per giostre e tornei”.¹⁴

L'esempio di Campeggi è di rilievo considerando che nell'edizione definitiva delle sue liriche, pubblicata nel 1620 per i tipi di “Uberto Faber et Compagni” con il titolo *Delle poesie*, sono numerosissimi i componimenti

12. Cfr. *Palermo festivo* 1654, conservato alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana “A. Bombace” (Antiqua Y.6.III.744b), p. 57. Sull'argomento si veda Isgrò 1981.

13. Morando 1662.

14. Metlica 2020, p. 101.

scritti in occasione di tornei e giostre cittadine. Tali presenze si riscontrano non solo nella parte seconda che, in modo dichiarato, contiene “drammi, intermedi, tornei e altre poesie rappresentative”, ma già nella parte prima dedicata a “sonetti, canzoni, ottave, seste rime, madrigali, odi, e simili”. Sebastiano Bazzichetto, nella sua recente edizione della prima parte segnala la presenza di “Amor Guerriero, per giostra”, “Le Cingare Schiave, mascherata”, “Per li Cavalieri Sinceri, in difesa d’Amore per Torneo”, “Amore. Ode pindarica per Torneo” e “I Venti, Canzonetta in musica per Prencipe grande in Torneo”;¹⁵ si tratta di componimenti da annoverare nella categoria degli spettacoli pubblici che pure sono editorialmente collocati all’interno di volume più prettamente lirico.

Nell’incertezza terminologica, che coinvolge il tritico festa-teatro-lirica, apparirà dunque fondamentale richiamare alcuni principi teorici già criticamente espressi e tra questi almeno la distinzione tra ordine della festa e ordine del teatro sostenuta da Carandini:

Per ordine della festa si intende [...] un insieme di condizioni e di tradizioni sedimentate nel tempo, un più antico alone “sacrale” che intorno a eventi di gioco e di spettacolo si instaura, un confine preciso intorno a tali eventi, un margine che li contiene e li isola entro i limiti straordinari del tempo non lavorativo, delle feste comandate, delle solennità ricorrenti, delle celebrazioni religiose e civili, della licenza carnevalesca. Momenti spettacolari eterogenei e incommensurabili che nello spazio comunitario e diffuso di luoghi pubblici nella città si dispiegano, oppure nell’ambito eccezionale e rappresentativo della corte indetti e consumati all’insegna del rito, della dimostrazione politica, del gioco, della licenza e soprattutto dello spreco economico, dello scambio improduttivo; per ordine del teatro si intende invece un’inclinazione più dinamica a rompere il cerchio protettivo e difensivo che separa le attività di spettacolo dalla vita quotidiana e dalla cultura produttiva nelle città. Una tendenza a favorire una proliferazione e diffusione di eventi autonomi dai vincoli della norma sacrale, a promuovere una più complessa organizzazione professionale della scena e degli attori, la specializzazione di un luogo riservato, circoscritto e appositamente attrezzato (la sala o l’edificio teatrale), in un tempo viceversa che viene estendendosi oltre i confini dell’intervallo sacro e dell’eccezione festiva. Un tempo che sempre più si configura come tempo libero e profano del divertimento e dell’impegno culturale, complementare e affine al tempo quotidiano del lavoro, sotto il comune denominatore di un’economia fondata sul mercato.¹⁶

Per distinguere due sfere così intrinsecamente collegate come quella della festa e quella del teatro, per Carandini il contesto sembra l’unico discrimine possibile: non si tratta di una ripartizione metrica, stilistica, teorica, ma concreta, materiale, tangibile poiché la differenza sta nei momenti e nei

15. Campeggi, *Poesie*, ed. Bazzichetto, p. 152.

16. Carandini 1990, pp. 11-12.

luoghi adibiti alla rappresentazione, e anche nelle motivazioni di chi crea e di assiste. Al saggio di realtà, tuttavia, il confine appare molto più sfumato visto che gli spazi possono coincidere e perciò è importante ricordare che si tratta di polarità orientative che, nella pratica, risultano troppo astratte e poco funzionali. Questo vale tanto più se, come abbiamo appena evidenziato, i confini di genere sono tanto sfumati da oscillare non solo tra i due ordini proposti da Carandini, festa e teatro, ma anche verso un terzo polo, quello della lirica.

Se già per gli spettacoli teatrali dei generi canonici il supporto editoriale impone accurate riflessioni su cosa si sta perdendo e cosa manca,¹⁷ ancora di più questa assenza viene avvertita nella trasposizione tipografica di spettacoli festivi. La sontuosità e il coinvolgimento multimediale appaiono limitati e costretti nella dimensione cartacea. Il problema della natura ibrida delle feste, della massiccia compresenza di canto, iconografia, ballo, recitazione, della pluralità di arti coinvolte nell'esperienza scenica viene efficacemente spiegato nelle già citate *Poesie drammatiche* di Moniglia dove l'editore precisa:

Mi disposi a pubblicare tutte insieme queste rappresentazioni; le quali spogliate qui del canto, e del suono, (grandi incantamenti dell'animo umano) e d'ogni altra accompagnatura, che l'occhio diletta possa; so che sembreranno, ed umili, e povere, e semplici, e rosse, oltre all'essere scarse per loro stesse d'ornamenti.¹⁸

Un espediente risolutore pare essere l'alternanza di battute pronunciate e spiegazioni in prosa degli avvenimenti. In questo modo la stampa risulta dalla netta commistione tra racconto e testo, dal dialogo che si instaura tra la narrazione dell'atto e l'atto stesso. Non di rado le opere si aprono con il resoconto degli antecedenti operativi: occasione festiva, committente, autore, compositore, scelta dei musicisti, degli attori, dei danzatori, o anche dei cavalieri in caso di balletti a cavallo. Non mancano le descrizioni dell'abbigliamento, delle coreografie – talvolta illustrate –, degli abbellimenti del palco e della disposizione del teatro, dell'ordine di eventuali processioni. Le stampe a posteriori includono anche cenni sul pubblico presente e precisi dati temporali, a mo' di cronaca:

Essendo dunque apparecchiata la festa, e preparati tutti gli arredi di essa, S. A. senza dare indugio all'esecuzione, le dedicò il giorno 18 di giugno, il quale giungendo, non era ancora mezzo dì, che nella strada vanti, come ché larga, e spaziosa, il numero del popolo era divenuto grandissimo, e maravigliosa cosa era a vedere, come gareggiasse ciascuno per introdursi prima dell'altro a sì bramato festeggiamento; ma il sig. Cardinale Sereniss. non volle, che s'aprisse l'adito ad alcuno, finché non fossero consegnati i luoghi migliori al concorso

17. Pieri 2023.

18. Moniglia 1689, vol. I, p. VIII.

grandissimo de' forestieri, sì di cavalieri, d'alto affare, come di dame principissime tirate a Firenze, non che da tutte le cittadi circonvicine, dalle maggiori eziandio dell'Italia, per lo grido sparso di così nobile preparamento; in somma, con tale lodevole riguardo verso le 24 ore trovandosi dentro il fiore di tutta la nobiltà, ognuno agiatamente sedendosi, e più, e più d'altra gente, di cui la moltitudine era inestimabile, ricreati tutti più volte dalla generosità di S. A. con finissimi vini, e con acque freddissime, quali a sì fatta stagione si richiedeano, giunsero a' seggi loro i serenissimi principi, al comparir de' quali, in men che non balena, sparve la tenda del proscenio, che anch'ella avea dato nell'aspettare non ordinario trattenimento all'occhio de' riguardanti con una leggiadra ed ingegnosa pittura [...]. Restando dunque tutti gli occhi abbagliati, e soprarresi dallo splendore della prospettiva furono con piacevol forza rivolti gli orecchi, e gli animi degli uditori ad una fermissima attenzione, e facendosi ad un tratto un improvviso silenzio, diedesi al Prologo incominciamento.¹⁹

Così l'editoria festiva non vuole imprimere il pronunciato con il fine di garantirne la replicabilità, ma ambisce a celebrare nuovamente l'evento testimoniando sia la sontuosa rappresentazione sia l'effetto ottenuto. La modalità di racconto si ritrova in *Guerra di bellezza*, libretto di Andrea Salvadori, edito per Zanobi Pignoni a Firenze nel 1616 e in cui è descritta la festa a cavallo fatta sempre a Firenze in quell'anno per la venuta del principe di Urbino. In questo caso sono evidenti gli elementi drammatici che non seguono la canonica prospettiva dialogica, ma che avvengono in un teatro con costumi, macchine di scena, personaggi plurimi, canti e movimenti coreografati. Un simile testo a stampa, dotato anche di un apparato iconografico che aiuta nel riprodurre le forme della festa, deve necessariamente essere incluso in un catalogo come OPERASCENICA. Lo studio diretto dei testi impedisce di classificare erroneamente le stampe festive come semplici resoconti e di comprenderne la valenza performativa e scenica. Nelle *Fonti d'Ardenna* (Firenze, Pietro Cecconcelli, 1623), altro libretto di Andrea Salvadori per una festa d'arme e di ballo svoltasi a Firenze nel carnevale del 1623, le battute pronunciate dagli attori si alternano con sezioni descrittive molto dettagliate che spiegano quello che sta succedendo intorno portando l'attenzione sulla scena, sui vestiti, sui movimenti. Lo stampatore a conclusione si rammarica con i lettori di non essere riusciti, per la “strettezza del tempo” a includere anche le musiche e il disegno in rame della scena e del ballo. Si tratta comunque di una visione registica a posteriori, non funzionale all'esecuzione, ma al ricordo e alla conservazione dell'esecuzione. Tale necessità di preservare appare ancor più decisiva nel momento in cui, sin dalle prime pagine, si insiste sulla novità e sul cambiamento voluti dal principe Alessandro Del Nero con altri undici accademici e affidati a Salvadori. Come precisato nella stampa:

19. Moniglia 1689, vol. I, p. 17.

Né si tosto apri Bacco le carnevalesche porte al present'anno 1623 che [gli accademici] disegnarono di servire a' padroni, e di rallegrar le dame ed il popolo con nuovi frutti de' lor dilettoni travagli; ma non stimando avanzo alcuno di loda il correr sempre l'istesso arringo, risolverono di cangiare almeno in gran parte il comune stile de' soliti armeggiamenti, ed allontanarle in particolare dal nome, e dall'ordinarie operazioni delle barriere: feste, se bene a' trascorsi tempi, per la rarità e novità loro, di gusto e di meraviglia alla semplicità degli antichi; oggi nondimeno, mediante la frequenza, e inviabile maniera di esse (per quel che ne mostrin sentire le medesime dame nemiche al tutto della vecchiezza) di poca autorità e di men diletto a' moderni. [...] S'immaginarono di voler mostrare (a tutte lor spese) un nuovo giuoco d'arme, e di ballo, che senza apparente misura, o numero di passi, o di colpi, rappresentasse a veditori ogni sua parte al naturale, e discorrendo poi, a chi dovessero incaricar la forma, e l'aggiustamento dell'immaginato pensiero, tutti unitamente concorsero nel Sig. Andrea Salvadori.²⁰

3. Evento e letteratura

Tuttavia nel guardare all'editoria festiva bisogna tenere in considerazione anche i casi in cui spettacolo e stampa condividono lo stesso momento. Come sottolinea Minuzzi "la contemporaneità tra l'evento e la sua rappresentazione su carta è la nuova dimensione che si imporrà nella produzione editoriale seicentesca".²¹ Così, in uno studio sul *Mondo festeggiante*, balletto a cavallo di Moniglia edito a Firenze dalla Stamperia S.A.S. nel 1661, Federigo Ghisi riflette sulla duplice valenza dei volumi di nostro interesse facendo notare che:

ben altro successo editoriale ebbero [...] i libretti di feste teatrali, spesso con riprodotte le scenografie, stampati in più copie data la richiesta in campo letterario e bibliofilo, nonché dal pubblico stesso che nel seguire lo spettacolo leggeva come oggi il testo poetico per conoscere l'argomento.²²

È basilare notare sia come i *festival books* diventino un libro-oggetto, ma anche un libro-funzione: sono da collezionare, conservare per la loro bellezza e servono non solo per testimoniare e rimanere presso il lettore, ma anche per aiutare uno spettatore in simultanea.

La diffusione di una tendenza e di un modo di concepire il passaggio intermediale è testimoniata da un caso particolarissimo come quello della *Festa reale per balletto a cavallo* di Margherita Costa stampato nel 1647 da Craimoisy a Parigi (e perciò non incluso nel database che guarda all'editoria italiana). È un'occasione privilegiata per riflettere sull'adesione di un

20. Salvadori 1623, cc. 3v-5r.

21. Minuzzi 2009, p. 35.

22. Ghisi 1973, p. 231.

testo mai rappresentato a un modello di registrazione in presa diretta di spettacoli che, invece, sono esistiti davvero. Jessica Goethals mette ben in evidenza il complesso rapporto tra la carta e una scena che non c'è mai stata, ma che l'autrice presenta attraverso i moduli e le parole di eventi avvenuti, secondo una convenzione che si va definendo:

Yet with its meticulous lists of squadron cavaliers, mottoes, and liveries, together with its exhaustive synopsis and stage directions, Costa's text in both its manuscript and later print forms in many ways presents itself as something more akin to a festival book than a mere script. Though its stage directions are composed using the future tense, the *Festa reale* reads like an event recorded as much as an event proposed but never realized. In other words, though unable to bring her spectacle to the stage, Costa equates it with other great ballets through her use of the page. In so doing, she seems to suggest that a spectacle imagined in the mind's eye through the aid of a written text can stand in for an actual performance.²³

Con Costa le “forme intermedie” diventano un genere letterario vero e proprio e raggiungono una potenza espressiva tale da manifestarsi anche solo nell'intimità della pagina, attraverso il silenzio dell'inchiostro, spogliate della magnificenza multisensoriale delle celebrazioni sui palchi, nei teatri, nelle piazze, ma arricchite dalla forza evocativa della parola e dell'immaginazione. La spia linguistica dei verbi declinati al futuro sembra essere l'unico segnale di una festa potenziale, non per forza realizzata; tutto il resto, però, permette l'assimilazione tra lo scenario immaginifico della carta e le tradizioni reali performabili e performate.

L'uso dei tempi verbali è significativo anche quando nelle feste d'invenzione si ricorre al passato remoto o al presente storico per aumentare l'effetto di realtà. Si tratta dei casi in cui esiste un evento di partenza, allestito in un preciso momento e in un preciso contesto, ma che nella veste tipografica assume tratti ulteriori, accrescitivi. Naturalmente, infatti, la descrizione scritta di un evento permette sia di immaginarlo da zero, sia di aumentare la potenza fastosa di un accadimento in ottica encomiastica, elogiativa. Di questo tipo è l'operazione condotta da Francesco Ercolani nel panegirico per l'entrata a Venezia nel 1690 di Morosini, vincitore dei Turchi, dove “la parola scritta entra in competizione con la performance, perché Ercolani, nella sua orazione, immagina una cerimonia ancora più magnifica. [...] L'arte deve crescere lo splendore della festa, rinfrangerlo come un prisma e moltiplicarlo”.²⁴ Le “forme intermedie” guadagnano nella sfera editoriale una seconda vita e la possibilità di assolvere ancor più pienamente alla loro funzione celebrativa.

23. Goethals 2017, pp. 1412-1413.

24. Metlica 2022b, p. 57.

Tragico, tragicomico, pastorale. Appunti sullo sviluppo del dramma per musica tra feste di corte e teatro umanistico

Pietro Bottacini

Nella fase della storia europea tra fine Cinquecento e inizio Seicento il dibattito sul rapporto tra musica e spettacolo occupa un posto particolare. Di quegli anni, infatti, colpisce la vivacità delle riflessioni teoriche intorno a questo rapporto, e, soprattutto, la varietà di esperienze che di tali riflessioni puntano a sondare i limiti e i campi di applicazione. A fare da guida, sempre ciò che si conosce dello spettacolo antico, di cui si cercano di comprendere le manifestazioni e le forme, per verificare l'eventuale possibilità di rinnovarne i fasti sulle scene moderne. Per i principali generi teatrali, d'altra parte, sono anni di metamorfosi: nonostante le riflessioni e le sperimentazioni dei drammaturghi cinquecenteschi, in Italia la commedia e la tragedia 'regolari' arretrano di fronte al successo della più indefinita e moderna pastorale, mentre gli intermedi, malgrado il loro carattere fortemente ibrido, non solo guadagnano sempre più peso, ma possono tranquillamente divenire essi stessi banco di prova per le riflessioni sullo spettacolo antico e le sue possibilità di recupero.

Tale è il contesto nel quale prendono le mosse, tra Firenze e Mantova, vari esperimenti in direzione di una rappresentazione drammatica interamente cantata. Si tratta di un numero tutto sommato contenuto di opere, che vanno dai primi esperimenti fiorentini di Emilio de' Cavalieri e Laura Guidiccioni, nei primi anni '90 (*Il satiro*, *La disperazione di Fileno*, *Il giuoco della cieca*), fino agli spettacoli per i matrimoni celebrati a Mantova e Firenze nel 1608.

Questi anni costituiscono, per il dramma cantato, una breve stagione incipitaria (che anche per questo ha conosciuto una notevole attenzione critica) durante la quale qualche esperimento, più o meno debitore delle esperienze fiorentine, si registra anche al di fuori di Firenze e Mantova, come la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (1600) e l'*Eumelio* (1606) a Roma, e l'*Aurora ingannata* (1608) a Bologna. Relativamente alla corte fiorentina e mantovana, invece, tale fase vede la presenza di cinque drammi principali prodotti e rappresentati in quegli anni, ovvero: *La Dafne* (1598, ma con varie redazioni successive),¹ *L'Euridice* e *Il rapimento di Cefalo* (1600), *La favola d'Orfeo* (1607), *L'Arianna* (1608). A questi si dovrebbero aggiungere le opere prodotte da Cavalieri e Guidiccioni di cui però non ci sono pervenuti brani poetici o musicali. Per quanto riguarda i testi, l'autore più rappresentato è senz'altro Rinuccini (*La Dafne*, *L'Euridice*, *L'Arianna*), mentre Chiabrera

1. Cfr. Sternfeld 1978; Fantappiè 2017.

firma il testo del *Rapimento di Cefalo* e Alessandro Striggio quello della *Favola d'Orfeo*. Autori delle musiche sono Jacopo Peri (*La Dafne*, con la collaborazione di Jacopo Corsi, e *L'Euridice*), Giulio Caccini (*L'Euridice* e, con la collaborazione di altri compositori, *Il rapimento di Cefalo*), Claudio Monteverdi (*La favola d'Orfeo* e *L'Arianna*). A Marco da Gagliano si devono, infine, le musiche per la versione della *Dafne* del 1608.

Alcuni di questi drammi si accompagnano, nelle edizioni a stampa dei testi o, dove ci sono pervenuti, degli spartiti, a paratesti e dichiarazioni che ne sottolineano l'ambizione a farsi eredi dello spettacolo antico, tragico *in primis*, del quale intendono recuperare le forme, a partire dalla dimensione cantata. Questa operazione 'archeologica' si nutre di una serie di riflessioni sul rapporto fra poesia e canto maturate in ambiente fiorentino nei decenni precedenti, all'interno di un più ampio dibattito sulla forza espressiva della musica antica e sul suo confronto con quella. Tali riflessioni, unite alla convinzione che la tragedia classica, genere per eccellenza finalizzato a muovere gli affetti degli spettatori, fosse interamente cantata, avevano portato ai primi esperimenti drammatici intonati musicalmente, tramite uno stile di canto monodico che mantenesse l'intelligibilità del testo.² Sono in particolare i drammi di Ottavio Rinuccini a mostrare una certa insistenza su questi temi, rivendicando in prefazioni e prologhi la novità dell'operazione compiuta. Tali testi istituiscono un diretto legame fra queste opere e la tragedia antica, a partire dalle celebri affermazioni contenute nelle prefazione alle edizioni del testo e delle musiche dell'*Euridice* di Peri-Rinuccini,³ opera in cui come noto è proprio la Tragedia a prendere la parola nel prologo. Queste ambizioni si traducono, però, in drammi che presentano per lo più storie mitologiche di matrice ovidiana, dalla struttura estremamente lineare e collocate in un'ambientazione bucolica e idillica, tutte caratteristiche che si discostano dai modelli tragici offerti dalla drammaturgia cinquecentesca. Proprio la distanza fra le apparenti intenzioni tragiche e la reale fisionomia delle prime favole in musica rinucciniane ha suscitato nel tempo l'interesse della critica, che si è interrogata sul genere, teatrale o letterario, cui appartengono queste opere.

Può essere interessante provare a ripercorrere sinteticamente i modi con cui la critica ha esaminato tale problema, attraverso una campionatura dei principali approcci adottati, e, a partire da questa ricognizione, proporre alcune riflessioni su come il rapporto tra i primi drammi per musica rinucciniani e la tragedia possa essere in parte riletto attraverso una considerazione più globale degli spettacoli intercorsi in quegli anni e del loro significato culturale.⁴

2. Per una panoramica più ampia sulla questione si vedano Pirrotta 1987; Palisca 1954; 1968; Pirrotta 1969; Russano Hanning 1980, pp. 21-41.

3. Rinuccini 1600; Peri 1600.

4. Per una rassegna bibliografica esauriente sui contributi relativi alla nascita del dramma per musica rimando a Saino 2012, cap. 1. Il presente lavoro, oltre a tracciare un profilo decisamente più sintetico, si discosta da quello di Saino per l'aggiornamento rispet-

Un buon punto di partenza è dato da un breve saggio di Guido Mazzoni scritto nel 1895, *Cenni su Ottavio Rinuccini poeta*. Si tratta, nelle intenzioni dell'autore, di un sintetico studio sulla vita e l'opera di Rinuccini, che tuttavia contiene, in forma embrionale, numerosi accenni ad alcune questioni che saranno ampiamente sviluppate dalla critica successiva. Un passaggio, in particolare, merita una certa attenzione:

[...] per quel che il poeta [Rinuccini] voleva fare, avviando i compagni suoi all'impresa e aiutandoli co' versi, gli spetta intiera la lode di aver inteso e rappresentato ed espresso, con acume, vivacità, grazia, quel che meglio si addicesse alle armonie della melopea incipiente, e alle melodie dei cori, così in quel primo come negli altri suoi componimenti teatrali. Della favola pastorale [...] egli seppe valersi egregiamente, ritornandola al mito pagano, attenuandola nell'azione, movendola più agli affetti lirici del verso [...]. Nell'*Arianna*, l'ultimo componimento che scrisse in quel genere, si possono scorgere, del resto, anche i primordii del melodramma vero e proprio, tragedia lirica, quale la vorranno e riusciranno poi a farla lo Zeno e il Metastasio.⁵

La citazione è utile in quanto molte delle idee qui espresse si ritrovano ampiamente nei contributi critici successivi, rimanendo invariate, pur con gli ovvi approfondimenti, integrazioni e contestualizzazioni, almeno fino agli anni Ottanta e oltre. I punti da evidenziare sono sostanzialmente due: *in primis*, la concezione dei drammi rinucciniani come pastorali dalla struttura semplificata, "destinate a sostegno delle meraviglie d'un'arte nuova",⁶ ma prive di spessore drammatico, soprattutto se confrontate coi grandi modelli dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*. In secondo luogo, dal passaggio citato emerge un'idea precisa del percorso rinucciniano, anche questa abbastanza diffusa in altre ricerche: dopo la prima prova della *Dafne* e la successiva *Euridice*, l'autore sarebbe approdato a un risultato ben più vicino al teatro tragico con la prima vera 'tragedia' in musica, l'*Arianna*. Gli studi successivi, nei primi decenni del Novecento, accetteranno per lo più questa impostazione, giudicando in maniera più o meno positiva i "drammetti" rinucciniani, come li chiama Croce, ma senza approfondire ulteriormente i rapporti di queste opere con il genere tragico e pastorale.⁷

In ambito musicologico, invece, alcune utili considerazioni su quest'ultimo problema si ritrovano, negli anni '50, in importanti studi come quelli di Nino Pirrotta e Claude Victor Palisca. Sono lavori che adottano un punto di vista analogo a quello sopra descritto per ciò che riguarda il rapporto di

to alla bibliografia più recente e per la focalizzazione sul dibattito critico attorno al rapporto del teatro musicale rinucciniano con la tragedia, oltre che in parte per una diversa proposta di sistemazione dei contributi critici sull'argomento.

5. Mazzoni 1895, p. 96.

6. Mazzoni 1895, p. 96.

7. Si vedano ad esempio Solerti 1904, pp. 150-151, l'Introduzione in Rinuccini, *Drammi*, ed. Della Corte (pp. VII-XXXVII), Croce [1929] 1957, pp. 349-356, Momigliano 1948, pp. 85-90.

filiazione del dramma per musica rispetto alla pastorale drammatica, ma che problematizzano la questione alla luce delle ambizioni tragiche esibite da queste opere. Così ad esempio, nell'affrontare l'argomento, si esprime Pirrotta riguardo l'*Euridice*:

In realtà egli [Rinuccini] doveva essere ben cosciente di muovere ancora sul terreno della pastorale, ma la vitalità e l'armoniosa proporzione della sua creatura e la novità dello stile recitativo musicale gli permisero di arrotondare la voce all'iperbole.⁸

L'idea di fondo è che il riferimento al dramma antico, alla tragedia greca, sia principalmente una formula retorica, tesa a conferire dignità a prodotti artistici altrimenti indefiniti, e funzionale a difendere le soluzioni drammaturgiche adottate.⁹ Un'apertura è però concessa, come anticipato, all'*Arianna*, con la quale, dopo l'*Euridice*, "la rinascita della tragedia antica sarebbe stata tentata otto anni più tardi a Mantova, da Rinuccini e Monteverdi".¹⁰

Tale impostazione sarà rivista tra gli anni '70 e '80, a opera di studiosi come Barbara Russano Hanning e Gary Alfred Tomlinson, cui al pari di Palisca e Pirrotta si devono importanti studi sui primi anni di vita del dramma per musica. Si tratta di lavori inclini ad approfondire maggiormente le dichiarazioni contenute in paratesti e prologhi rinucciniani: in riferimento, ad esempio, alla Tragedia e alla sua presenza nel prologo dell'*Euridice*, Hanning scrive: "*La Tragedia* is no longer the ancient spectre of pity and terror but the sweet songstress of the melancholic and tearful scenes [...] proper to the realm of tragicomedy".¹¹ Nell'idea dell'autrice, perciò, il prologo rinucciniano costituisce una precisa dichiarazione di poetica e "an eloquent defense of tragicomedy",¹² unita al tempo stesso alla rivendicazione della novità della propria operazione. Tale novità sarebbe da intendersi, secondo Hanning, anche e soprattutto in senso musicale, e da questo punto di vista andrebbe inquadrato anche il riferimento alla tragedia: il dramma per musica ripropone il modo di recitare della tragedia antica ed essendo interamente cantato può acquisire la stessa efficacia 'purgativa' di quest'ultima.¹³

8. Pirrotta 1987, p. 194.

9. Palisca 1968, p. 36.

10. Pirrotta 1969, p. 313.

11. "La Tragedia non è più l'antico spettro della pietà e del terrore ma la dolce cantatrice delle scene meste e lacrimose [...] proprie del dominio della tragicommedia [...]": Russano Hanning 1973, p. 246.

12. Russano Hanning 1973, p. 246.

13. Russano Hanning 1973, pp. 246-247, 252; tutti questi aspetti saranno approfonditi da Russano Hanning nel successivo volume *Of Poetry and Music's Power* (Russano Hanning 1980), di cui si vedano soprattutto i capp. 1-2.

Tomlinson, invece, insiste maggiormente, nella sua tesi di dottorato, *Rinuccini, Peri, Monteverdi, and the Humanist Heritage of Opera* (1979), sulla differenza che intercorre tra i primi drammi per musica rinucciniani e le pastorali più convenzionali, proponendo, almeno per l'*Euridice*, la denominazione di "favola affettuosa".¹⁴ A marcare tale distinzione sarebbero le scelte metriche, la brevità e semplicità della trama e il massiccio ricorso a storie mitologiche di matrice ovidiana.¹⁵ Lo studioso, più in generale, propone di leggere le favole in musica rinucciniane come un consapevole allontanamento dai dettami aristotelici e dalle teorizzazioni erudite cinquecentesche, alla ricerca di un linguaggio drammatico-musicale efficace sulle scene moderne.¹⁶

I lavori di Russano Hanning e Tomlinson segnalano perciò un cambio di approccio, in direzione di una maggiore attenzione per il contesto culturale in cui si inseriscono le dichiarazioni programmatiche di Rinuccini e sodali. Tutto ciò si traduce in una serie di indagini sui rapporti tra le favole in musica rinucciniane e il teatro moderno e antico, alla ricerca di possibili modelli pratici o teorici che giustifichino le scelte drammaturgiche effettuate dall'autore. Da un lato ritroviamo così studi che indagano i punti di contatto tra i testi di Rinuccini (spesso concentrandosi sull'*Euridice*), e le teorie sulla 'purgazione della malinconia' di stampo tragicomico, con particolare attenzione alle idee guariniane.¹⁷ Dall'altro lato, varie ricerche procedono confrontando direttamente i lavori rinucciniani con la drammaturgia classica.¹⁸ L'idea che si ricava da questi studi è quella di una 'favola musicale' come genere sperimentale accostabile, per alcuni aspetti, a modelli tragici antichi alternativi alla tragedia luttuosa senecana, o, più spesso, alla tragicommedia guariniana, con la quale condivide (o dalla quale mutua) importanti presupposti teorici.

Anche Laura Riccò tocca la questione all'interno del suo *Dalla zampogna all'aura cetra*, rivolgendo la sua attenzione sull'*Euridice* per contestualizzarla con cura l'opera nella circostanza festiva e celebrativa cui era destinata. L'autrice passa in rassegna le varie caratteristiche 'tragiche' del dramma, dalla struttura al formato editoriale, e colloca l'operazione rinucciniana all'interno di un contesto in cui "il tragico era stato a più riprese e in diversi modi calato fra ninfe e pastori".¹⁹ L'*Euridice* si inscriverebbe quindi in una più generale tendenza evolutiva della scena boschereccia, passante attraverso l'elevazione del terzo genere teatrale a spettacolo 'serio', attraverso l'annessione "alla terza scena vitruviana strutture drammatiche 'alte', coefficienti eroici in grado di modificare il primitivo carattere ludico ri-

14. Tomlinson 1979, p. 172, ma si veda già Tomlinson 1975b.

15. Tomlinson 1979, pp. 145-155.

16. Tomlinson 1979, pp. 296-351.

17. Accors 2001; Graziani 2004; Schneider 2012, che estende l'indagine alla *Favola d'Orfeo*.

18. È il caso dei saggi di Graziani 2001 e Hoxby 2005.

19. Riccò 2015, p. 141.

creativo del ‘terzo genere’”.²⁰ Oltre al lavoro di Riccò in anni recenti anche altri studi, con indirizzi diversi, si sono dimostrati inclini a riconoscere una certa volontà da parte di Rinuccini di aderire almeno in parte a un modello tragico,²¹ anche ponendo *La Dafne*, *L’Euridice* e *L’Arianna* in un rapporto più stretto con la tragedia cinquecentesca.²²

Tra i contributi recenti sull’argomento, infine, spicca quello di Giuseppe Gerbino, che in un volume dedicato ai rapporti fra musica e Arcadia nel rinascimento italiano, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*, opera un buon tentativo di sintesi riguardo la questione del genere teatrale. Gerbino non rifiuta la parentela dei primi melodrammi con la favola pastorale, ma colloca adeguatamente l’operazione rinucciniana all’interno di un contesto, quello a essa contemporaneo, estremamente dinamico:

Rinuccini si muoveva nel mondo di una fluida ridefinizione del teatro moderno, una ridefinizione che ruotava precisamente attorno alla relazione tra la tragedia antica – fondativa per la cultura italiana rinascimentale ma impopolare negli ambienti di corte – e il teatro pastorale – un’invenzione senza padre dei moderni che aveva il ‘difetto’ di essere estremamente popolare.²³

Un contesto, insomma, all’interno del quale pastorale e tragedia, più che essere due oggetti totalmente distinti, costituiscono quasi gli estremi di un *continuum* fatto di sperimentazioni eterogenee, come già in parte sottolineato da Riccò, e in cui l’immaginario pastorale, con il suo portato musicale, esprime un’idea evocativa e socialmente condivisa dell’antichità.²⁴

A differenza di altri autori, tuttavia, Rinuccini non lascia trattazioni sistematiche, ed è perciò difficile ricavare la maniera in cui, precisamente, concepisse il proprio operato. Gerbino sposta così la riflessione su un piano più generale, chiedendosi se e come l’ambigua identità di queste prime opere possa essere utile per comprendere “how the late Renaissance dealt with the mysterious concept of tragic, especially when this meant endorsing the representation of tragic events for their entertainment value”.²⁵ Per lo studioso la sensibilità tragica rinascimentale si incarna, di fatto, nella

20. Riccò 2015, p. 185.

21. Gigliucci 2011, pp. 38-41; Fantappiè 2017, pp. 206-210.

22. Saino 2012.

23. Gerbino [2009] 2014, p. 388: “Rinuccini was moving in the world of a fluid redefinition of modern theater, a redefinition that revolved precisely around the relationship between ancient tragedy – foundational for Italian Renaissance culture but unpopular in court circles – and pastoral theater – a fatherless invention of the moderns which had the ‘defect’ of being extremely popular”.

24. Gerbino [2009] 2014, pp. 238-239.

25. Gerbino [2009] 2014, p. 389. [Come il tardo Rinascimento affrontava il misterioso concetto del tragico, soprattutto quando questo significava sostenere la rappresentazione di eventi tragici per il loro valore ricreativo].

drammatizzazione pastorale della sofferenza amorosa,²⁶ ma anche al di là di questa specifica conclusione, la prospettiva aperta dal suo studio è particolarmente interessante perché cerca di sfruttare l'identità ibrida di questi drammi per far emergere un'idea di tragico non necessariamente legata a un genere drammatico codificato, ma piuttosto a un contesto culturale e a un immaginario.

La critica, invece, come si è cercato di far emergere dalla campionatura proposta, ha spesso affrontato in maniera diversa la questione, e infatti molti contributi, rifiutata la visione iniziale che vedeva il richiamo alla tragedia quale semplice formula retorica, si sono concentrati nel far emergere precisi modelli drammatici o teorici che permettano di inquadrare l'ambizione tragica esibita dalle opere rinucciniane in un tentativo di rinnovamento del teatro contemporaneo. Senza negare la validità e gli importanti esiti di questo approccio, la prospettiva suggerita in precedenza permetterebbe tuttavia di inserire i drammi di Rinuccini in un panorama più vasto, allargando lo sguardo anche a opere più vicine a forme di spettacolo tipiche dell'intrattenimento cortigiano. Si tratta di drammi prodotti e rappresentati all'incirca negli stessi anni delle favole in musica rinucciniane, ma che rispetto a queste risultano più difficili da ricondurre a modelli drammatici regolari. Proprio per questo loro carattere ibrido, tuttavia, tali opere possono chiarire il legame di questi primi drammi musicali con la tradizione spettacolare fiorentina e mantovana, tradizione con la quale le ambizioni archeologiche degli autori finiscono inevitabilmente per confrontarsi.

Un'opera utile in questo senso è *Il rapimento di Cefalo*, dramma che conserva, sotto alcuni aspetti, una fisionomia vicina alle forme dell'intermedio spettacolare, e che per questo motivo è rimasto spesso ai margini delle ricerche sulle prime favole in musica. A riportare l'attenzione su quest'opera è stato Tim Carter, in un articolo pubblicato nel 2003, nel quale lo studioso ricorda come, nonostante la critica si sia interessata soprattutto all'*Euridice*, *Il rapimento di Cefalo* sia stato, in realtà, il vero spettacolo di punta dei festeggiamenti del 1600.²⁷ Rispetto al dramma di Rinuccini, il *Rapimento* presenta una fisionomia abbastanza diversa, più dipendente dalla forma degli intermedii della tradizione fiorentina e intrecciata con elementi pastorali.²⁸ Tuttavia, ignorare, a causa di tali caratteristiche, il valore di quest'opera per la comprensione dello sviluppo del dramma musicale significa ignorare "that plenty of later Florentine (and other) indoor and outdoor court entertainments in the seventeenth century variously adopted the mixture of drama, scenic spectacle, music, and dance seen here".²⁹

26. Gerbino [2009] 2014, p. 380.

27. Carter 2003.

28. Carter 2003, par. 4.

29. Carter 2003, par. 7.2. [che molti successivi spettacoli di corte fiorentini (e non solo), al chiuso e all'aperto, nel diciassettesimo secolo adottarono variamente la mescolanza di dramma, spettacolo scenico, musica e danza vista qui].

Il *Rapimento*, dunque, si presenta come una soluzione diversa da quella tentata con l'*Euridice* e rispetto a questa non esibisce le stesse esplicite ambizioni tragiche o dichiarazioni di poetica. Esso rappresenta però una significativa testimonianza del forte legame che i primi esempi di teatro tutto cantato mantengono con le forme consolidate dell'intermezzo e della mascherata. Questo stesso legame, che caratterizza a livelli diversi tutti i primi drammi per musica, non pregiudica affatto la possibilità che queste opere rappresentino davvero l'esito concreto di una volontà di recupero delle pratiche performative antiche. Inoltre, l'idea che la rinascita dello spettacolo tragico potesse essere veicolata anche da prodotti culturali così apparentemente 'compromessi' con le forme spettacolari più varie e riluttanti a lasciarsi ricondurre a un modello più o meno aristotelicamente normato risulta molto meno problematica allargando lo sguardo a esperienze, coeve o addirittura precedenti, maturate in altri contesti.

Un esempio significativo, in questo senso, è offerto dalla *Tragedia* di Cornelio Frangipane, rappresentata a Venezia nel 1574 per le celebrazioni in occasione del passaggio in città di Enrico III di Valois.³⁰ Si tratta di un'opera drammatica a contenuto mitologico ed encomiastico, in cui Pallade e Marte si contendono il ruolo di 'guida' nelle decisioni di Enrico III, venendo alla fine riappacificati da Mercurio. Il dramma presenta ambizioni chiaramente anticheggianti, evidenti già dalla descrizione della sua rappresentazione. Frangipane stesso, infatti, nel *Discorso sopra la Tragedia* che accompagna l'opera,³¹ scrive che essa "fu recitata con quella maniera, che si ha più ridotto alla forma de li antichi",³² ovvero attraverso il canto e l'accompagnamento musicale. D'altra parte il titolo stesso di *Tragedia*, difeso e argomentato da Frangipane nel *Discorso* e da Tommaso Porcacchi nelle *Attioni d'Arrigo Terzo Re di Francia et Quarto di Polonia*,³³ conferma una certa volontà di riecheggiamiento dello spettacolo antico. Come sottolinea Valeria Di Iasio, quello dell'opera di Frangipane rappresenta "un episodio teorico di rilevanza limitata ma non trascurabile, sintomatico di una tensione creativa che tende a deformare, nella direzione di nuove tipologie e di nuove ibridazioni, il canone dei generi tradizionali", mentre i testi che accompagnano l'opera costituiscono "un piccolo ma coeso nucleo teorico di poetica, non del tutto estraneo a quello che in futuro sarà lo sviluppo del dramma in musica".³⁴

Anche il teatro tragico 'canonico' cinquecentesco offre alcuni esempi utili a indagare il rapporto tra musica e tragedia, per quanto si tratti di testimonianze ben più limitate rispetto a quelle offerte da altri generi teatrali.³⁵ Tra i teorici, in particolare, a occuparsi della questione dell'uso delle musiche nelle tragedie è Angelo Ingegneri, che nel suo *Della poesia rappresentativa e*

30. Frangipane 1574; per approfondimenti sull'opera rimando a Di Iasio 2014.

31. Il *Discorso* si legge in *Compositioni volgari* 1574.

32. *Compositioni volgari* 1574, c. 27r.

33. Porcacchi 1574.

34. Di Iasio 2014, p. 6.

35. Fabbri 1991, p. 197.

del modo di rappresentare le favole sceniche insiste sulla necessità di conservare l'intelligibilità dei testi, anche quando cantati: “[...] basterà che i detti cori sieno cantati semplicissimamente e tanto che paiano solo differenti dal parlare ordinario”, affinché, come aveva affermato poco prima nel testo, “le parole vengano bene intese, né se ne perda sillaba”.³⁶

Le parole di Ingegneri sono una testimonianza non isolata di un problema, quello dell'intelligibilità del testo anche quando rivestito musicalmente, sentito in vari ambienti culturali, nei quali talvolta tali riflessioni si caricano di ambizioni 'archeologiche', come si è visto per il caso fiorentino. Una situazione simile si registra in Francia, dove all'interno dell'Académie de Musique et de Poésie di Jean-Antoine de Baïf e Thibault de Courville ci si interroga sul rapporto tra musica e parola, nel tentativo di recuperare, anche in quel caso, il legame fra poesia e canto che avrebbe contraddistinto l'antichità.³⁷ Gli esperimenti saranno estesi alla danza, componente importante delle spettacolarità cortigiana francese, e in generale le riflessioni di Baïf e sodali troveranno un'eco nel celebre *Ballet Comique de la Reine* (1581).³⁸ Nell'edizione a stampa dell'opera, inoltre, alcuni dei componimenti d'occasione che seguono la dedicatoria accostano la nuova invenzione di Balthasar de Beaujoyeulx, ideatore del *Ballet*, allo spettacolo antico, fatto rivivere in nuova forma sulle scene moderne.³⁹

Sono esempi che dimostrano come la volontà di emulazione dell'antichità, per quanto fondata su fonti erudite e precisi modelli classici (tutte fonti che la critica, come si è visto, ha opportunamente evidenziato), finisca in quegli anni per essere filtrata attraverso le tradizioni spettacolari locali, che esprimono così, anche attraverso prodotti culturali ibridi (le warburghiane “forme intermedie” che animano la festa di corte) una volontà precisa di farsi eredi della civiltà classica. Tutto ciò confluisce in una serie di esperimenti portati avanti da diversi autori più o meno interessati a confrontarsi con precisi modelli drammatici 'regolari', anche tragici, e con la relativa trattatistica.

Gli esperimenti musico-teatrali di Rinuccini e dei compositori che mettono in musica i suoi drammi rappresentano perciò una declinazione particolare di questa situazione, nonché l'applicazione locale di idee e istanze di più larga circolazione, in Italia e non solo. Idee che trovano un terreno di fertile sperimentazione nella tradizione spettacolare maturata presso queste corti durante il Cinquecento, e che ha negli intermedi 'aulici' (mutuo il termine da Pirrotta)⁴⁰ una delle sue principali espressioni. Inquadrare i riferimenti alla tragedia classica dei primi drammi per musica all'interno del rapporto di questi ultimi con la forma dell'intermedio, e soprattutto

36. Ingegneri, *Poesia rappresentativa*, ed. Doglio, p. 31.

37. McGowan [1963] 1978, pp. 16-17, 22-24.

38. McGowan [1963] 1978, pp. 42-47.

39. McGowan [1963] 1978, p. 47. I testi si leggono in Beaujoyeulx 1582.

40. Cfr. Pirrotta 1969, p. 226.

con la cultura in cui questa si inserisce, è utile, perciò, per capire come tale recupero dell'antico possa essere inteso, sul finire del Cinquecento, da drammaturghi e uomini di spettacolo, e in che modo venga condizionato dalle dinamiche che interessano queste corti. Il caso fiorentino, in questo senso, risulta particolarmente significativo e ricco, dato che lì hanno luogo i primi esperimenti drammatico-musicali. Questi ultimi, inoltre, nel momento in cui 'debutteranno' sulla scena granducale con le celebrazioni del 1600, si confrontano necessariamente con l'altro grande spettacolo celebrativo che li aveva preceduti, ovvero proprio gli intermedii rappresentati nel 1589 per il matrimonio tra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena.

Su queste feste molto è stato scritto, a partire dal celebre saggio di Aby Warburg dedicato ai costumi per gli intermedii:⁴¹ responsabile del programma degli spettacoli fu il conte Giovanni de' Bardi, mentre Bernardo Buontalenti si occupò degli apparati e dell'allestimento materiale delle rappresentazioni. A questi si aggiunse Emilio de' Cavalieri, in quanto sovrintendente alle arti, ma anche nel ruolo di compositore e regista, non senza conflittualità col conte Bardi,⁴² mentre i celebri intermedii della *Pellegrina*, commedia di Girolamo Bargagli tra gli spettacoli centrali delle nozze, richiesero il contributo di molti di coloro che sarebbero stati poi i protagonisti dei primi esperimenti drammatico-musicali: sia Peri che anche Caccini, infatti, contribuirono alle musiche per questi spettacoli, mentre Rinuccini fu uno degli ideatori dei testi. Dei sei intermedii, aventi per soggetto generale il "potere della musica",⁴³ è soprattutto il terzo ad aver attirato più degli altri l'attenzione della critica, in quanto a essere messa in scena è la vicenda del combattimento pitico tra Apollo e il Pitone, lo stesso episodio mitico che ricorre all'inizio della *Dafne*, cosicché quest'ultima viene quasi a espandere, con una sorta di *sequel*, la vicenda narrata già nello spettacolo del 1589.⁴⁴ Si tratta di un legame non solo tematico, ma 'genetico': se l'intermedio mitologico, infatti, è frutto del desiderio rinascimentale di rappresentare "in carne e ossa le figure famose dei tempi antichi",⁴⁵ il dramma per musica s'inscrive nella stessa tradizione, nel tentativo, però, di rinnovarla, con la speranza "di scoprire la nuova via per interessare non soltanto la mente ma anche il cuore degli spettatori".⁴⁶

Le nozze tra Maria de' Medici e Enrico IV, nel 1600, offrono un'occasione privilegiata per mostrare al mondo questa "nuova via" nata all'interno della tradizione spettacolare fiorentina, in un momento in cui peraltro quest'ultima si appresta a veder crescere, grazie al matrimonio celebrato quell'anno, il proprio prestigio all'estero. Per quanto riguarda l'eredità

41. Warburg, *Intermezzi* 1895. A riguardo si veda ampiamente il saggio di Piermario Vesco in questo volume.

42. Saslow 1996, pp. 37-42.

43. Warburg, *Intermezzi* 1895, p. 108.

44. Warburg, *Intermezzi* 1895, pp. 140-142.

45. Warburg, *Intermezzi* 1895, p. 126.

46. Warburg, *Intermezzi* 1895, p. 142.

del 'genere' intermedio, inoltre, la stessa *Dafne* mostra bene il passaggio graduale da una forma spettacolare a un'altra: nata come sperimentazione drammatico-musicale privata, essa attinge a un repertorio di comprovato successo, quello degli intermedi del 1589 appunto, e ne espande, come si è detto, uno degli episodi. L'esperimento riesce, trasformandosi in un'opera capace di tenere le scene per più di un decennio, attraverso varie revisioni.⁴⁷ Nel 1608, inoltre, in vista della nuova veste musicale di Marco da Gagliano, Rinuccini interviene con un importante ampliamento dello spazio riservato al coro, conferendo maggiore unità all'opera, e saldando assieme i singoli episodi. È in tale occasione che la scena del combattimento pitico, forse il maggior retaggio degli spettacoli dell'89, vede l'inserimento, tramite l'intervento del coro, di una sezione parlata.⁴⁸ L'episodio viene così sottratto al monopolio della dimensione visiva, passando dalla 'pantomima' dell'intermedio, come la chiama Warburg, all'azione del dramma parlato (o cantato).

Infine, per ritornare sul problema dei legami con altri generi teatrali, il fatto che la vicenda mitologica di matrice ovidiana venga fusa con un'ambientazione boschereccia, come avverrà in tutti i drammi per musica fiorentini e mantovani in quegli stessi anni, non indica necessariamente un legame specifico, di diretta filiazione, con il terzo genere teatrale, ma è piuttosto il riflesso della pervasività con cui l'immaginario pastorale ha da tempo permeato, a quell'altezza cronologica, le manifestazioni culturali della corte, intermedi inclusi.⁴⁹ Come sottolineato dagli studi di Kirkendale e Riccò,⁵⁰ anche le opere di Emilio de' Cavalieri e Laura Guidiccioni vanno, d'altra parte, nella stessa direzione, attraverso l'unione sulla stessa scena di personaggi boscherecci e divinità⁵¹ e tramite il recupero dalla precedente esperienza degli intermedi del 1589 anche di soluzioni performative, musicali e coreutiche.⁵²

In questo processo di trasformazione la favola in musica si affianca ad altri generi spettacolari, inserendosi così, con alterne fortune, nel variegato panorama dello spettacolo di corte fiorentino.⁵³ Questa appartenenza del dramma musicale alla festa di corte, già rilevata da Mazzoni,⁵⁴ è un aspetto di cui non sempre è stata messa in rilievo l'importanza per la comprensione dei primi sviluppi del teatro cantato. Non si tratta, infatti, solo di rilevare la continuità di forme e temi tra queste due entità (la festa e la favola in musica), quanto piuttosto di interrogarsi sui motivi di tale continuità, sul suo significato culturale e simbolico. Il dramma per musica può essere visto, in questo senso, come una delle espressioni di una tradizione che,

47. Sternfeld 1978; Fantappiè 2017.

48. Tomlinson 1975a, pp. 355-356.

49. Gerbino [2009] 2014, pp. 237-239.

50. Kirkendale 2001, cap. 7, Riccò 2015, pp. 57-131.

51. Riccò 2015, pp. 129-130.

52. Kirkendale 2001, pp. 210-212.

53. Carter 1983, pp. 90, 93.

54. Mazzoni 1895, p. 94.

riportate in vita di fronte al pubblico moderno le figure dell'antichità, mira a proporre allo stesso pubblico anche le manifestazioni culturali del mondo antico, delle quali si vuole riappropriare per renderle però parte integrante delle celebrazioni che scandiscono la vita della corte. Attraverso la favola in musica, perciò, la tragedia classica trova posto nella festa moderna, ovvero nel dispositivo finalizzato a celebrare la corte quale restauratrice di quella gloriosa età antica di cui la tragedia stessa è l'emblema.⁵⁵

Più che di un recupero filologico della classicità, allora, è utile parlare, anche per il dramma per musica, di una "performance of classicism", che non si contrappone, ma anzi dialoga con le più avanzate teorizzazioni drammaturgiche e letterarie prodotte in quegli anni.⁵⁶ Sulla scena è perciò esibita al tempo stesso un'idea di classicità e la capacità di riportarla in vita attraverso i 'propri' prodotti culturali, degni parigrado di quelli classici.⁵⁷ Tale equiparazione fra antico e moderno, d'altronde, non interessa solo il teatro cantato, e anzi proprio le celebrazioni del 1600 vedono un'altra manifestazione eloquente della stessa tendenza nei festeggiamenti allestiti da Riccardo Riccardi in onore della neo-regina.⁵⁸ Di tali feste rimangono diverse testimonianze, fra cui una rappresentazione ufficiale nel Palazzo di Valfonda, dove si tennero gli spettacoli, nel quale l'evento è raffigurato in da una serie di affreschi che permettono di ripercorre lo svolgimento delle rappresentazioni. In due di queste immagini compaiono rispettivamente i personaggi di Pindaro e Poliziano, entrambi su di un carro, accomunati, scrive Mamone, "su un piano d'identità di dignità e di funzione".⁵⁹ Si tratta di un accostamento significativo, perché, prosegue la studiosa,

[...] con esso il Riccardi affronta un tema di interesse diretto, e cioè quello dell'equiparazione della tradizione classica restituita, con quella 'antica' della sua città; egli in qualche misura opera ideologicamente la fusione tra i due elementi che sono alla base dello spettacolo fiorentino, ponendoli entrambi su un piano di parità.⁶⁰

Sono affermazioni adattabili anche alle prime sperimentazioni del teatro musicale:⁶¹ se lette in questo senso le ambizioni tragiche dei drammi per musica rinucciniani diventano allora il segnale forte di una tradizione che vuole aggiornare i propri strumenti operando un rinnovamento artistico e culturale, per far sì che, in forme nuove, la festa di corte rimanga il luogo deputato a comunicare con efficacia al mondo il proprio legame elettivo con l'antichità.

55. Su questo si veda anche Saslow 1996, p. 35.

56. Gerbino [2009] 2014, p. 237.

57. Gerbino [2009] 2014, pp. 238-239.

58. Su tali eventi rimando a Mamone 1988², pp. 71-80.

59. Mamone 1988², p. 75.

60. Mamone 1988², p. 75.

61. Si veda sul tema Riccò 2015, pp. 167-168.

“Delizie di Posilipo boscarecce e marittime” (1620). Feste e spettacoli nella Napoli vicereale del duca di Osuna

Maria Di Maro

Questo è quel tanto celebrato Posilipo, questo è quello che ne' caldi della state fa dimenticare a Napoli tutte l'altre sue delizie; qui, poiché la sua distanza non è di più che due miglia, le bellissime Gentildonne e i nobilissimi Cavalieri vengono a far di loro pomposa vista; qui e paesani e forestieri a sollazzarsi concorrono; e qui tutte le passate noie di dolce oblio si cuoprono.

Tommaso Costo, *Il Fuggilozio*

Agli inizi del secolo XVII, la città di Napoli è un vivace centro di cultura e capitale di una delle corti più importanti d'Europa. I palazzi, le chiese, le botteghe e i mercati costituiscono gli spazi di una vivacissima e affollata urbanità dove artisti, aristocratici, intellettuali e popolazione cittadina operano immersi in uno stratificato e multiculturale tessuto sociale; ognuno, secondo prospettive diverse, si impegna ad attuare strategie culturali utili a regolare il precario ma necessario rapporto tra gli ambienti spagnoli e le forze locali.¹ È indubbio che un ruolo fondamentale nel rapporto tra cultura e potere sia giocato dalla nobiltà locale e dalle Accademie² che, tra ostentazione aristocratica e umili pratiche intellettuali, traducono le dinamiche della comunicazione con il potere in prodotti artistico-letterari. Ritratti, incisioni, emblemi, tele, da un lato, odi, madrigali, sonetti, spettacoli e orazioni, dall'altro, si configurano come strumenti di un apparato socio-culturale che tra l'immagine e la scrittura immortala le complesse dinamiche relazionali della capitale del Vicereame spagnolo. Tuttavia, lungo le sponde del mitologico Sebeto, le tradizionali forme di encomio si traducono spesso in forme spettacolarizzate: dalle feste onoranti i monarchi spagnoli alle celebrazioni funebri, dalle ricorrenze cortigiane (nascite, compleanni, matrimoni) alle feste religiose, l'*intelligenzia* napoletana organizza performance complesse che confermano e consolidano nella prima metà del secolo un'alleanza tra il potere spagnolo e i consessi culturali locali.³

1. Sono numerosi gli studi sul Vicereame di Napoli. Mi limito a segnalare Galasso 1994; Marino 2011; De Liso 2016, soprattutto le pp. 15-66, a cui rimando per la ricca bibliografia critica; Muto 2023.

2. Cfr. Quondam 1982. Sulla situazione napoletana di primo Seicento cfr. 2010 e 2014.

3. “I Viceré che si sono succeduti a Napoli nel corso del Cinquecento e del Seicento hanno utilizzato simili eventi [feste e cerimoniali, *sic.*] per promuovere da un lato il prestigio della monarchia asburgica e dall'altro per stabilizzare il proprio ruolo da protagonista

Questi eventi assumono, ad esempio, un ruolo centrale durante il “felice governo”⁴ di Pedro Téllez Girón, duca di Osuna (1616-1620),⁵ mecenate di artisti, attori e poeti,⁶ promotore e finanziatore di numerose feste e celebrazioni volte a consolidare il suo potere e il suo consenso tra nobiltà e popolo, come racconta Domenico Antonio Parrino nel capitolo a lui dedicato nel suo *Teatro eroico e politico de’ governi del viceré del Regno di Napoli*:

Crebbe verso del Viceré l’universale benivolenza per la *moltitudine delle feste, conviti, giostre, danze, tornei ed altri esercizi cavallereschi*, che continuamente promuoveva ed ordinava, anche a sue proprie spese, con tanta magnificenza ch’agguagliava, per non dire che superava, quella degli antichi Romani. Ciò che non solamente *serviva per mantenere i popoli in allegrezza*, ma anche giovava notabilmente a’ mercanti, alla plebe ed a tutte quelle persone dell’opera delle quali faceva bisogno in simiglianti azioni; avvengnaché nella vendita delle drapperie ed altre manifatture che consumavansi per questo effetto, ciascuno trovava da guadagnare. E *la nobiltà*, alla quale toccava l’onore d’impiegarsi in questi esercizi, *ne riceveva il profitto* di coltivare l’inclinazione che professano tutt’i nobili all’armi.⁷

Questa pratica costante è infatti attestata dai libri contabili di Igún de la Lana e dalla puntuale cronaca del suo mandato redatta da Francesco Zazzera.⁸ Nei *Giornali dell’Ill.mo et ecc.mo Signor Don Pietro Girone Duca d’Ossuna* sono numerosissimi i riferimenti a eventi organizzati in occasione di celebrazioni secolari e festività religiose o allestiti per mero intrattenimento, come ad esempio testimoniano le seguenti notizie – qui riportate

nelle vicende della capitale partenopea. Dalle descrizioni emerge infatti il profilo di un viceré deus ex machina che, interpretando i desideri riposti nell’anima della città, dà inizio ai festeggiamenti con grande solennità, girando per strada di notte, liberando prigionieri, gettando monete ai cittadini, partecipando alle cavalcate con magnifiche carrozze e un seguito inguainato in appariscenti divise, inaugurando le feste organizzate a Palazzo Reale, a partire dal ballo della torcia”, in Mansi 2013, p. 423. Sui cerimoniali nel Vicereame spagnolo si vedano almeno Mancini 1968; Muto 2011; Enciso Alonso-Muñume 2013; Mauro 2013; Muto 2019. Si vedano infine Gallego Manzanares, Mauro 2023; Novi Chavarria 2023.

4. L’espressione è ripresa da Francesco Zazzera, *Giornali, dell’Ill.mo et ecc.mo Signor Don Pietro Girone Duca d’Ossuna nel Felice Governo di Questo Regno di Napoli*, BNE, ms. 10342. Sulla cronaca dell’accademico Ozioso cfr. Castaldo 2018; Sánchez García 2019.

5. Sul Vicereame di Osuna cfr. Sánchez García, Ruta 2012. Si veda anche Sánchez García 2007, soprattutto le pp. 93-166.

6. Su la *largheza* (prodigalità) del duca cfr. Bolza 2012.

7. Parrino 1694, p. 92; corsivo mio. Dello stesso avviso è Zazzera: “S. E., con queste feste, fa molti buoni effetti nella città perché fa guadagnare li mercanti e l’artegiani, mantiene il popolo in allegrezza, fa correre la moneta e la nobiltà in esercizio militare”. BNE, ms. 10342, cc. 30r-30v.

8. Guazzelli 2020.

senza pretesa di esaustività – estratte dal manoscritto 10342, attualmente custodito presso la Biblioteca Nazionale di Spagna (Madrid):⁹

[15 novembre 1616] Si diede ordine di serrare tutti li tribunali il giorno per dover tutti l’officiali assistere alla festa [della nascita del figlio di S. E.], la quale alle ventun’ore fu in punto ed entrarono novantadue pariglie di cavalli, correndo per le lizze molto pomposamente vestiti di livera a due; li quali, dopo le solite scorrerie, si cominciò a spezzare lance al facchino e indi seguì il gioco dei caroselli che durò con grandissimo concorso degli spettatori sino alle ventitré ore, che si sali in sala a ballar con le signore dame dove durò la festa sino alle sei ore di notte. In questo occorre che alle quattro ore si partirono dalla festa Gio. Battista Manso, compagno del marchese Pinelli, che erano comparsi vestiti all’unghera [...] (cc. 29v-30r).

[4 febbraio 1617] Si diede ordine all’apparato della festa del Mercato; ed all’empire li carri, fece far bando S. E. che nessuno potesse ivi andar senza maschera. Da Cillo del Tufo fu attaccato anello di disfida contro ognuno che volesse giostrare seco sul giorno di carnevale, facendosi chiamare il canto della fatica. La sera fe’ una maschera il duca di Torremaggiore di 100 cavalieri che lasciarono a due ore di notte le torce (c. 41v).

[5 febbraio 1617] Intanto comparve S. E. vestito da turco, con un turbante e un uccello di paradiso; e venuto nel mercato, con forse 200 cavalieri mascherati, fe’ dare principio al sacco delle Carra: che fu quanto nuova, tanto più bella vista, e con molte grida ed allegrezza del popolo. Dopo si saccheggioro le antenne e S. E. andò a spezzar lance; ove se ne spezzorno da 200 e più lance. Finalmente seguì la biscia, che guidò S. E., con una confusione grande di maschere, fra le quali di Peppo Milo toccorno alcuna sbrigliate dal duca di Madalini essendosi frapposto fra lui, ed in questa guisa, con un’allegrezza grande di popolo, si finì la festa alle ventitré ore. E S. E. si parti con la sua mascherata, e appresso la signora Viceregina, il Cardinale con le altre dame, per la via della Loggia (c. 42v).

[25 maggio 1617] [...] si fe’ la festa al largo del Castello ed in palazzo, secondo al solito; ma S. E. fe’ in piazza un superbissimo altare, e fe’ fare collazione al paroco che portava il Santissimo Sacramento, stanco per la lunghezza del viaggio; avendo S. E. passeggiato per l’apparato, e goduto della vista di molti quadri belli in strada Toledo (c. 60v).

9. Tutte le citazioni sono tratte dall’esemplare conservato a Madrid, BNE, ms. 10342. Il ms. si può consultare liberamente a questo indirizzo: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh000042574> (ultima consultazione: 11/10/2025). Ho trascritto notizie di feste secolari, escludendo i numerosi riferimenti a eventi organizzati in occasione di festività religiose, come San Tommaso (7 febbraio 1617), Santa Annunziata (4 aprile 1617 e 25 marzo 1619), San Gennaro (6 maggio 1617), San Giovanni Battista (23 giugno 1617), Santa Maria della Vita (18 marzo 1618), Gesuiti (4 dicembre 1618). I *Giornali*, inoltre, riportano notizie di feste legate a incoronazioni e nascite, come la festa organizzata per l’incoronazione di Ferdinando d’Austria (12 settembre 1619).

[10 agosto 1617] La sera si fe' la festa in palazzo di dolci Dame, fatta dalla signora Viceregina in onore di San Lorenzo, le quali furono le due figlie di S. E., la legittima e la naturale, la figliuola del duca Monteleone, la duchessa del Cardinale, la marchesa Ridolfi, la contessa di Gambatesa, la duchessa di Nugara, la marchesa di Campolattaro, Chiara Gesualda, Adriana di Franco, Belluccia di Gennaro, Violante Bianca e la Riccarda. Or queste signore uscirono a due a due, facendo entrata con le torcie in mano, vestite con una faldiglia di raso bianco con trine d'oro, tutte a cappelletta di sproviero, e una giubba sopra sino a mezza coscia del medesimo. Portavano poi un manto di lana d'argento, appuntato in testa, e legato al sinistro braccio, e nella destra la torcia. E così uscirono ballando, con la musica innanzi, finché ferono riverenza a S. E., e poi si sedorono di qua e di là; e poi uscirono di nuovo ad un ballo che durò un quarto d'ora; e poi si cominciò un ballo ordinario, del quale fu mastro il duca di Atri; dopo, l'invitò ad una gagliarda, che durò un pezzo. Intanto, venne una collazione di frutti, uva e meloni d'acqua; e finalmente, si fece lo ballo della torcia, nel quale fu il primo S. E. ad essere invitato dalla figliuola del Duca di Monteleone: con questo finì il gioco alle cinque ore di notte. Portavano le dodici ninfe in testa una corona bellissima di penne bianche, nel fine della quale s'alzavano in alto quattro altissime penne, che facevano una bellissima vista (cc.72v-73r).

[29 ottobre 1617] Si è fatta la festa [...] in casa di Fulvio Lanario la quale è stata bella per la moltitudine delle Dame e degli Cavalieri. Si è fatta anco la festa delli studii, ove S. E. è andato a sentire il lettore Gio. Andrea di Paola; e ci è stato un grand'apparato di molti versi ed imprese in lode di S. E., con una bellissima colazione, la quale andò la maggior parte a sacco (c. 85v).

[27 febbraio 1618] [...] in Palazzo si fe' la festa di D. Antonio de Mendoza, la quale consisté in una nave di Turchi, che passeggiò per la sala di Palazzo; e poi uscirono tutti a ballare e combattere insieme; e poi si collazionarono; e durò la festa sino alle sette ore (c. 101v).

Osuna promuove continuamente lussuose¹⁰ “forme intermedie” – mascherate, tornei, giostre, sorprendenti spettacoli teatrali, feste a ballo – servendosi sia degli ambienti chiusi del Palazzo Reale e delle dimore nobiliari, sia dello spazio aperto, “a guisa di un bel teatro”,¹¹ di strade, “larghi” (piazze)

10. Si legga Metlica a proposito della centralità del lusso nella rappresentazione del potere: “Come si incamera la sovranità barocca nei segni della rappresentazione (testi, immagini, performance), così da dare un corpo concreto al potere? Come si rende, poi, questo corpo credibile, al fine di persuadere i sudditi che l'ordine sociale abbia l'immutabile serenità di un atto di fede? La risposta risiede nella categoria di lusso. Nella propaganda barocca, infatti, la forza della rappresentazione si trova a coincidere con l'opulenza formale. [...] Semplificando un rapporto che, per ovvie ragioni, è lungi dall'essere geometrico, si potrebbe affermare che l'aura di cui il potere si ammanta è tanto più luminosa quanto più è estremo il lusso della rappresentazione”: Metlica 2022b, p. 91.

11. La nota definizione si legge in Tarcagnola 1566, p. 34.



20. Frontespizio, in *Breve racconto della festa a ballo*, Napoli, 1620, A1r. Bibliothèque nationale de France. Public domain: gallica.bnf.fr.

e vedute collinari e marittime. Non mancano, però, occasioni in cui i due luoghi si sovrappongono e l'esterno, con le sue peculiarità naturalistiche, 'invade' l'interno: è il caso di *Delizie di Posilipo boscarecce e marittime*, un elaborato evento festivo a cui saranno dedicate le pagine che seguono.

La *Festa a Ballo*¹² fu organizzata nel Teatro Regio il 1 marzo 1620¹³ da Alvaro de Mendoza, Castellano di Castelnuovo, per celebrare la "salute acquistata dalla Maestà Cattolica di Filippo III d'Austria, Re di Spagna". La descrizione dell'evento è affidata a un *festival book* [Fig. 20], una "di quelle pubblicazioni che, con lo scopo di immortalare la cerimonia, la trasferisco-

12. Cfr. Appendice per i dati bibliografici completi dell'opuscolo e la trascrizione. L'edizione moderna della partitura si legge in Jackson 1978. È possibile ascoltare la *Festa* nella compilation curata da Philip Pickett, *The Sylvan and Oceanic Delights of Posilipo* (1990) qui: <https://open.spotify.com/intl-it/album/6NncjoO4pIA8nISIAyhiiF?si=VU-DoLboSietMzNyVMYOqw> (ultima consultazione 11/10/2025). Il Santa Cruz Theater Arts Department ha messo in scena lo spettacolo il 4 maggio (Northbraie Community Church, Berkeley) e il 27 maggio 2007 (Experimental Theate-UCSC), sotto la supervisione di Gilbert Martinez (maestro d'orchestra), Nina Treadwell (assistente), Mark Franko (coreografo): <https://news.ucsc.edu/2007/05/1282.html> (ultima consultazione: 11/10/2025). Cfr. Franko 2009. Sulla *festa a ballo* cfr. Marino 2011, pp. 186-190; Reeves 2015, pp. 124-140; Sirago 2022, 103-105; Fabris 2022, pp. 115-119; Murata 2023, pp. 42-44.

13. Nella redazione dei *Giornali* di Zazzera da me consultata non vi sono notizie su questo evento. Tuttavia, segnalo che l'autore ci informa di un altro "gran festino in Palazzo" di cavalieri mascherati organizzato in una domenica di febbraio 1620, BNE, ms. 10342, c. 147r.

no sulla pagina, raccontandola e reinventandola a beneficio del lettore”.¹⁴ Il compilatore anonimo dell’opuscolo, pubblicato da Costantino Vitale e Tarquinio Longo,¹⁵ ripercorre con dovizia di particolari i vari momenti della festa destinata a celebrare le doti personali del committente, il duca di Osuna, e le bellezze della città: la scenografia, le maschere, le coreografie, le partiture, i costumi, i versi affidati alla voce dei cantanti sono fissati sulla scena di carta per serbare il ricordo dell’evento e permettere al futuro lettore di “rivivere la festa ormai trascorsa, e anzi viverne una nuova, approntata appositamente per lui”.¹⁶

Lo spettacolo presenta scenografie di Bartolomeo Cartaro (ingegnere dei castelli del Regno),¹⁷ canzoni di Giovanni Maria Trabaci (maestro della Real Cappella),¹⁸ Francesco Lambardi (organista del Viceré),¹⁹ Pietro Antonio Giramo (compositore di villanelle e ‘pazzie’) e “suono del ballo”, ovvero musiche strumentali, di Andrea Ansalone e Giacomo Spiardo,²⁰ quest’ultimo anche curatore delle coreografie; non è invece menzionato l’autore dei versi. “Per la prima volta” – sottolinea Pier Luigi Ciapparelli – “è documentata in una ‘maschera’ napoletana la costruzione di un edificio scenico (e non di singoli elementi) con palco e scenografie in rilievo”.²¹ Infatti, la sala teatrale accoglie un “mirabile artificio tutto naturale” che riproduce in scala ridotta la collina e il mare di Posillipo, il palazzo della Goletta di Mendoza e le bellezze naturali – scogliera, giardino, grotte – del sito:

L’invenzione dell’apparato fu delizioso Monte di Posillipo, formandosi particolarmente tutto di rilievo il palazzo detto della Goletta, luogo dello stesso Castellano in Posillipo, e i suoi giardini, scogli e grotte fuori e dentro dei quali si rappresentò la vaghezza della sua marina mobile con pesci guizzanti; il tutto con la stessa vaghezza che nel detto Posillipo si gode, con mirabile artificio tutto naturale e con diversità di canti d’uccelli e dolci suoni di strumenti e di canti.

La festa, suddivisa in quattordici *entrées* [Tab. 1], alterna in un armonioso *continuum* momenti di musica strumentale e canti, danze e panegirici, dialoghi e arie. Su una scenografia ben riconoscibile, diverse maschere mitologiche – Ninfe, Sebeto, Fortuna, Tempo, Fama, Invidia, Sirene, Pan, Silvani,

14. Metlica 2022b, p. 54. Sul complesso sistema di rappresentazioni volte a celebrare il potere politico si vedano soprattutto ivi le voci *Baroccamente*, *Festa*, *Lusso* e *Prestigio*.

15. Su Vitale e Longo cfr. G. Di Marco 2010.

16. Metlica 2022b, p. 134.

17. “Bartolomeo Cartaro ingegniero della Regia Corte in Castello Novo et conosgrafia [cosmografia] et carrico della fortificatione del regno, qual sta continuamente servendo la R. Corte in molte occorrenze”. ASNa, *Corporazioni religiose soppresses*, fasc. 14, c. 4253v.

18. D’Alessandro 2019.

19. Veneziano 2004.

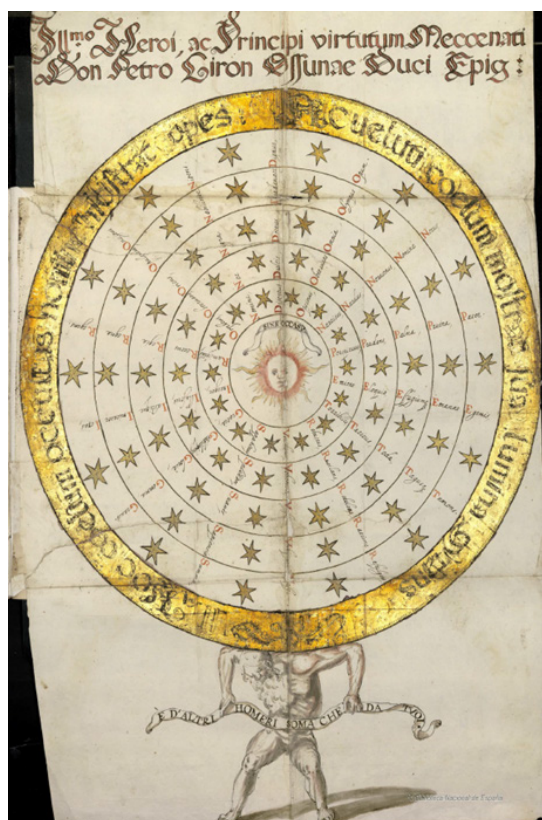
20. Musicisti al servizio del Viceregno. Cfr. Fabris 2016.

21. Ciapparelli 1987, p. 388. Dello stesso autore si veda anche Ciapparelli 2019 e soprattutto le pp. 887-890.

Selvaggi, Venere, Amore, tutti facilmente distinguibili “con la proprietà degli abiti loro” – entrano ed escono dalla scena seguendo ritmi ben scanditi per cantare, in un prevedibile e cerimonioso panegirico, le lodi del Viceré.

Scena	Maschera	Azione scenica
I	Tre Ninfe e un silenzioso pastore	Canto di una canzonetta in lode della città
II	Sebeto	Panegirico in lode del duca di Osuna e di Posillipo
III	Fortuna, Tempo, Fama e Invidia	Canto in lode del Viceré
IV	Ventiquattro Cavalieri	Danza eseguita su “gran quantità di strumenti”
V	Tre Sirene	Canto in lode di Osuna
VI	Pan, tre Silvani, sei Selvaggi e sei “Scimie”	Intermezzo strumentale per l’ingresso in scena “a suon di sordelline”
VII	Ventiquattro Pastori	Intermezzo strumentale per l’ingresso in scena “con istromenti di violini”
VIII	Venere	Canto di un’aria in lode delle donne
IX	Ventiquattro Cavalieri	Intermezzo strumentale per l’ingresso in scena “a suon di trombe”
X	Cigni	Esecuzione di “un balletto di molte varie belle figure”
XI	Pan e i Silvani	Canto in lingua spagnola in lode di Posillipo
XII	Selvaggi e “Scimie”	Esecuzione di “un ballo stravagante”
XIII	Amore	Canto di una canzonetta in lode dei Cavalieri
XIV	Ventiquattro Cavalieri	Esecuzione di “un ballo leggiadramente grave di molte vaghe e artificiose figure”

Tabella 1.



21. Anonimo, *Atlante regge il cielo*, in Jaime Saporiti, *La sombra de las heroicas hazañas*, ms. 2984, 37r. Biblioteca Nazionale di Spagna. Public domain: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117163&page>.

I vari quadri di cui si compone lo spettacolo, in cui il re Filippo III resta isolato nella soglia del testo stampato e mai menzionato in scena, non seguono una solida trama e possono essere organizzati in tre sezioni: il prologo encomiastico, la disputa tra le forze silvestri e le forze marine per la conquista di Posillipo, l'epilogo.

Nella "marina mobile" allestita come scenario unico, tre Ninfe, in compagnia di un pastore, scendono dalla montagna di Posillipo e intonano una canzonetta in lode delle "delizie" partenopee. Sebeto estende l'encomio e "ragiona" un lungo panegirico in lode del duca e del "delizioso" sito: il primo è novello Atlante, sostegno del "bel Monte" e luminoso "Febo" per "sì bel cielo"; il secondo, novello Parnaso, preferisce le "cantatrici Sirene" alle celebri Muse e, in una "perpetua primavera", "albergo è di diletta, vago specchio del Cielo, eterno giardino della natura, paradiso di gioia, felice stanza delle grazie, lieta fede d'Amore, bel seggio del vostro Impero e gloriosissima base del tempio della nostra Fama".

In particolare, il paragone instaurato tra Osuna e Atlante sembra recuperare un immaginario già utilizzato nella produzione encomiastica e iconografica sul duca. Mi riferisco all'acquaforte, impreziosita con dettagli in oro [Fig. 21], che raffigura "Atlante y por coloso el cielo" ne *La sombra de*

las heroicas hazañas del castellano Jaime Saporiti,²² “un sontuoso libro [...] illuminato da una serie di emblemi dedicati alle virtù eroiche del viceré ad opera di un raffinato pittore anonimo”,²³ assemblato durante il suo governo in Sicilia e qui richiamato nel ritratto di carta del Viceré.

Sebeto cede poi la scena al canto delle maschere della Fortuna, del Tempo, della Fama e dell’Invidia che, giunte su una barca, propongono un ulteriore encomio per Girón, costruito con giochi di parole sul cognome del dedicatario, mentre fanno il loro ingresso ventiquattro cavalieri, la cui identità è resa nota nella prima carta dell’opuscolo. Il prologo, smaccatamente encomiastico, si chiude, infine, con un ennesimo canto in lode del Viceré affidato alla voce di tre Sirene:

A voi che per valore
sempre Proteo d’onore
in vaghe forme il mondo esser vi vide
Nume, Febo, Nettuno, Ulisse, Alcide.

La sezione centrale della festa è, invece, dedicata alla rappresentazione della disputa per la conquista di Posillipo tra le forze silvestri, guidate da Pan, e le forze marine, guidate da Venere, mentre si alternano ventiquattro pastori che suonano una sinfonia di violini, danze di Cavalieri a “suon di trombe”, cigni che eseguono “varie belle figure composte secondo il costume della loro naturalezza” e Selvaggi e scimmie impegnate “unitamente” in un “ballo stravagante”. Venere, con Cupido stretto tra le braccia, emerge dal mare in una conchiglia trainata dai cigni, e invita le Dame ad ammirare ciò “ch’Amor possede”. Pan, accompagnato da tre silvestri, sei satiri e sei scimmie, fa il suo ingresso in scena scendendo dalla montagna e, insieme ai tre Silvani, canta in spagnolo le “hermosuras” del Monte, riconoscendo però l’inadeguatezza della sua parola, incapace di restituire la “riqueza” dei luoghi del Golfo (Posillipo, Pozzuoli, Baia, Ischia e Cuma):

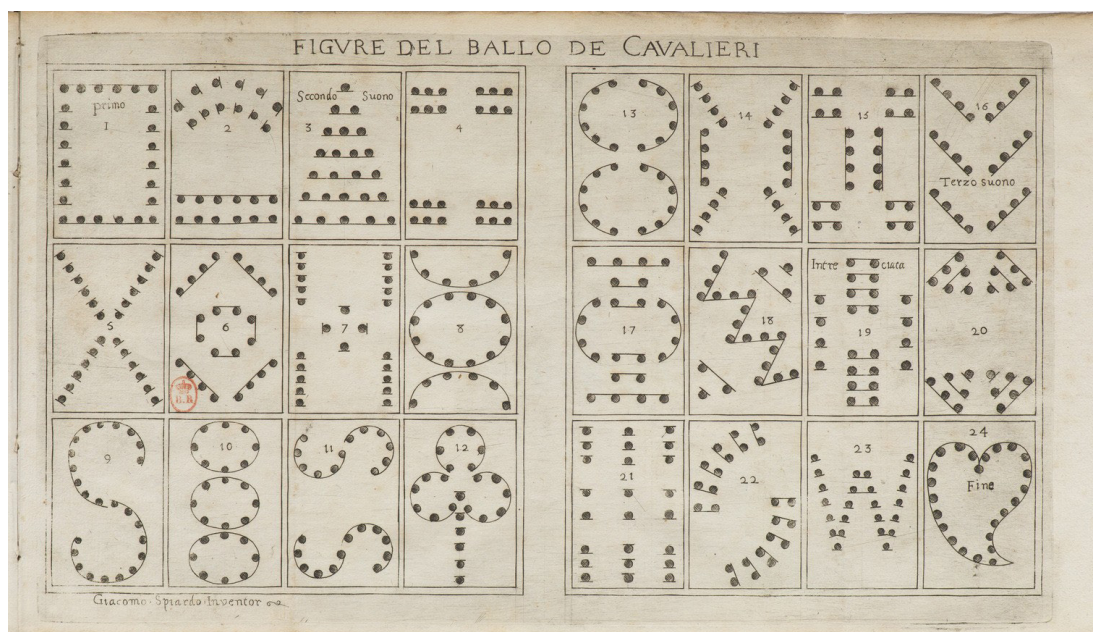
pues si os alaban confiesan
que aunque son ynfinitas, son pocas lenguas.

La contesa tra i due “Numi” si chiude in parità ed è siglata da un balletto eseguito da tutte le “boscherecce” e le “marittime vaghezze” apparse in scena.

Annunciato da una canzonetta affidata alla voce di Amore, il ballo dei ventiquattro Cavalieri – le “vaghe e artificiose figure” da loro eseguite sono illustrate da una serie di diagrammi coreutici [Fig. 22] pubblicati in chiusura dell’opuscolo – pone fine alla “festa”.

22. Jaime Saporiti, *La sombra de las heroicas hazañas, antigua nobleza y famosísimo gobierno de don Pedro Girón* [1611], BNE ms. 2984; <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?i-d=0000117163&page=1> (ultima consultazione: 11/10/2025).

23. Sánchez García 2019, p. 62.



22. *Figure del ballo dei cavalieri*, in *Breve racconto della festa a ballo*, Napoli, 1620. Bibliothèque nationale de France. Public domain: gallica.bnf.fr.

Nell'epilogo, Sebeto chiude poi in una struttura circolare lo spettacolo ed esegue un ultimo canto dedicato alle "Donne belle" di Napoli:

Mentre abellito il tutto ama e s'accende
al sol de' bei vostr'occhi il Sol vien meno,
cedendo lor de la sua luce il freno.

E cede il mio bel Sol che fra voi splende,
Partenope la bella, a i rai maggiori
de' bei vostr'occhi i suoi almi splendori.

Nella scena finale della *Festa a ballo*, dunque, le maschere allegoriche cedono il passo a ventiquattro membri della corte napoletana, la cui identità è resa nota, a beneficio del lettore e non dello spettatore, nella prima carta dello stampato [Fig. 23]. L'ingresso, stabilito a sorte, della nobiltà napoletana permette, senza soluzione di continuità, di sovrapporre finzione scenica e realtà cortigiana, confermando la dipendenza di quest'ultima dall'autorità regia. Infatti, si tratta di esponenti delle nobili famiglie napoletane legate al potere spagnolo, tra cui si riconoscono membri dell'Accademia degli Oziosi²⁴ (es. Michele Cavaniglia e Francesco Ferrante).

24. L'Accademia degli Oziosi mostra un rapporto di filiazione diretta e di subordinazione alla monarchia e diventa ben presto un luogo di aggregazione in cui attenuare le tensioni tra il potere spagnolo e l'amministrazione partenopea, controllare la vita intel-

I cavalieri ricoprono, dunque, una posizione privilegiata in questa elaborata e spettacolare ‘forma intermedia’ volta a consolidare l’immagine del potere. Nella finta Posillipo gli ospiti, sorteggiando il loro ingresso in scena, recuperano temi e immagini “nel mare inesauribile del mito”²⁵ e si servono di un capitale simbolico²⁶ condiviso per tratteggiare il ritratto del benvenuto sovrano²⁷ e di un luogo della città a lui caro. Ma, se il mito, come osserva Metlica, “nella cultura barocca, è spesso di segno neutro, e diventa perciò un elemento esornativo, destinato al piacere estetico e al mutuo riconoscimento del pubblico”,²⁸ qui non viene utilizzato in un’ottica propriamente imparziale. Nel caso della *Festa a ballo*, la scelta di servirsi dell’immaginario mitico della collina di Posillipo per allestire uno spettacolo in onore e per l’intrattenimento del potente va oltre le più ovvie motivazioni encomiastiche – la celebrazione del Viceré affidata alla voce sempiterna di divinità campestri e marittime – e va letta anche in relazione al contesto in cui è eseguita la festa. Lo spettacolo mantiene gli elementi strutturali del genere – scene encomiastiche in lode del committente o del potente dedicatario, sequenza di canti e balli collegate da un’esilissima trama, danza finale con la partecipazione della nobiltà locale –²⁹ ma lo caratterizza con elementi propri della cultura e del sistema di potere partenopeo e accoglie, inoltre, l’apparato rappresentativo che il duca ha abilmente costruito intorno alla sua figura, sin dagli anni di governo in Sicilia.

lettuale della città e gestire alcune pratiche sociali, come apparati di feste civili e religiose, mascherate e cerimoniali, finalizzate a ottenere il consenso dei sudditi. La sua istituzione assicura una “gratificazione sul piano sociale della *élite* burocratica, nobiliare e popolare, che era allo stesso tempo un momento di controllo del lealismo e della disponibilità di queste forze a offrire la propria adesione e il proprio supporto”, in Comparato 1973, p. 374. Sull’Accademia cfr. De Miranda 2000; Riga 2015. Un elenco dei membri dell’Accademia degli Oziosi si legge in Maylender 1929, IV, pp. 183-190.

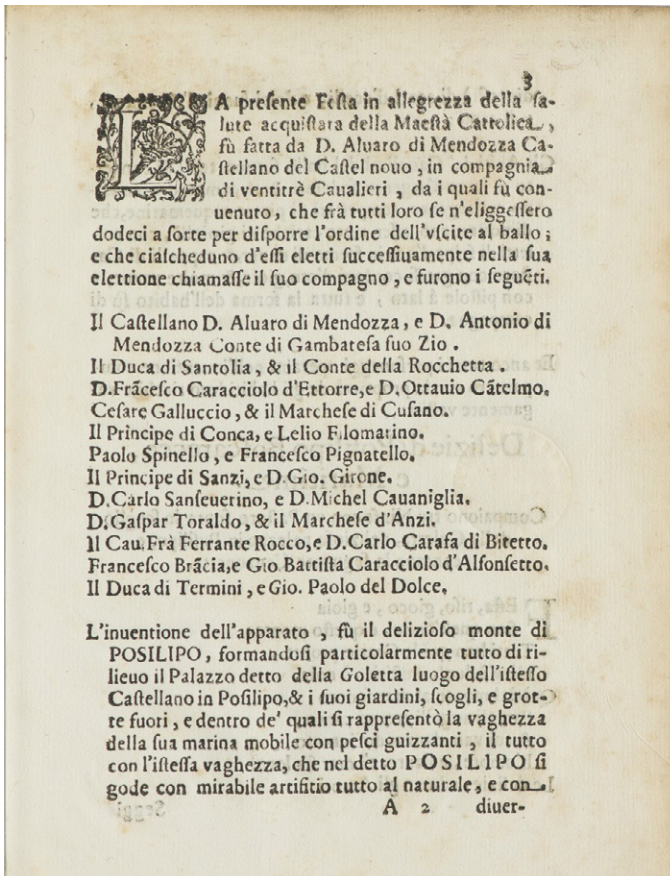
25. “È nel mare inesauribile del mito, tenendosi nella scia di Pindaro, che il panegirista barocco pesca gran parte delle proprie metafore. Le “favole antiche”, che Leopardi rimpiangerà come illusioni perdute davanti alle “vote / [...] stanze d’Olimpo” (1987, p. 35), signoreggiano ancora l’ispirazione di artisti e poeti, e ancora avvincono, come lasciti di un mondo di inarrivabile prestigio, l’immaginazione del pubblico”. Metlica 2022b, pp. 82-83.

26. Intendo il capitale simbolico come “credito”, “cioè una specie di anticipo, di sconto, di prestito, che solo la credenza del gruppo può accordare a chi gli dà più garanzie materiali e simboliche”. In Bourdieu 2005, p. 185. Vedi anche la voce *Credere*, in Metlica 2022b, pp. 39-47.

27. A tal proposito si leggano le affermazioni di Maria Gabriella Mansi: “I testi dedicati agli eventi festivi rappresentano, come è noto, un vero e proprio genere letterario improntato all’uso di un formulario codificato tutto teso a veicolare un progetto propagandistico basato sull’immagine della città tranquilla, senza tensioni, unita sotto il segno della gioia, ai piedi di un viceré di volta in volta *deus ex machina* o figura paterna, sebbene la realtà celata da carri, cuccagne, mascherate e tornei fosse ben altra”: Mansi 2012, p. 87.

28. Metlica 2022b, p. 85.

29. La bibliografia sulla scena musicale nella Napoli barocca è ampia e mi limito a rimandare a Cotticelli 2019 e, per il torno d’anni di nostro interesse, Fernández-Cortés 2012.



23. *Elenco dei partecipanti, in Breve racconto della festa a ballo, Napoli, 1620, A2r. Bibliothèque nationale de France. Public domain: gallica.bnf.fr.*

Nel 1620 il riferimento a Posillipo – e al suo corredo mitologico – soddisfa congiuntamente la dimensione politica e la dimensione spettacolare. Infatti, al suo arrivo a Napoli, Girón include Posillipo “nello spazio simbolico del potere”:

Arrivando dalla Sicilia don Pedro Téllez Girón non andò a Pozzuoli (dove il palazzo di don Pedro de Toledo fungeva da residenza ufficiale per accogliere i viceré al loro arrivo) ma si fece portare al palazzo di Traetto a Posillipo, dando inizio a un uso cerimoniale della collina a scapito di Pozzuoli. Questo nuovo uso potenziava politicamente la mitica altura.³⁰

Il riconoscimento della “mitica altura” come luogo politico – e non solo come luogo ‘che libera dagli affanni’, secondo la sua etimologia greca – si sommava al suo periodico utilizzo come cornice naturale per gli eventi festivi, deputati soprattutto alla generazione di consenso e alla costruzione dell’immagine del potere vicereale. Nel golfo, ad esempio, venivano allesti-

30. Sánchez García 2017, p. 59.



24. Veduta del Castel del Ovo, Camaldoli e Solfatara con la Riviera di Posillipo, ms. XV.G.22, 24. Biblioteca Nazionale di Napoli. Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

te commedie sulle galere,³¹ costruiti palcoscenici galleggianti o scenografie dialoganti con il paesaggio naturale. A Napoli, i suoi abitanti potevano godere frequentemente del “teatro di mare”, per usare una bella formula di Teresa Megale.³²

Il palcoscenico naturale [Fig. 24] offerto dal golfo garantiva del resto spettacoli memorabili. Si pensi, ad esempio, agli spassi di Posillipo,³³ sessioni di spettacoli canori e ‘posteggie’ nelle barche del Golfo, descritti, tra i tanti, da Tommaso Costo nel suo *Fuggilozio*, pubblicato a Venezia nel 1601:

31. Si legga, ad esempio, una descrizione della festa di San Giovanni: “La sera della vigilia di S. Gio. Battista fu gran concorso di gente e carrozze al molo a vedere la festa che fecero le galere uscite dal porto per portarsi all’incontro del palazzo del Signor Viceré tutte piene di una gran quantità di lumi con diversi fuochi artificiali che abbruggiarono che rendeva vaga vista e l’istesso fecero la sera seguente nella quale il Signor Marchese di Baiona generale haveva risoluto di far rappresentare in mare nelle medesime galere una bella commedia, havendovi invitato molte dame e cavalieri, ma per il gran vento che vi fu la fece recitare nel suo palazzo col suddetto invito di dame e cavalieri”. *Avviso da Napoli*, 30 giugno 1657, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5325, c. 357.

32. Megale 2017.

33. Fabris 2022, pp. 149-199, a cui rimando per la bibliografia critica aggiornata.

Quel mare empiedosi di barche tutte a gara ornate di varie e diverse bandiere, e piene di gentiluomini e gentildonne, è cosa invero degna da vedersi. A questo si aggiunge che molte di quelle barche sogliono venire raunanza di musici eccellenti i quali con diversi strumenti sonando e cantando empiono l'aria, il mare e la terra di più armonie; ed il simile facendo altri musici dentro di Serena [il palazzo della Sirena], condottivi qui da que' signori convitati, per appunto che e le Driadi e le Napee, con tutte le ninfe così terrestri come marine, si sieno qui a cantar adunate.³⁴

Questo spettacolo marittimo, tanto caro ai rappresentanti della monarchia spagnola e ai napoletani, viene dunque consegnato agli spazi del Palazzo Reale e qui riprodotto artificialmente. Infatti, se in scena la disputa tra le "vaghezze" boscherecce e marittime si chiude senza una vittoria e Pan, con i suoi silvestri, e Venere, con le sue ninfe, danzano congiuntamente in armonia rendendo "la festa più riguardevole", a corte, davanti a questo "mirabile artificio", Posillipo è offerta collegialmente e felicemente al Viceré. La dedica posta sul frontespizio dello stampato, dunque, è ingannevole e a mio avviso può essere letta come un estremo tentativo dell'Osuna – che sarà sostituito da Gaspar de Borja il 4 giugno dello stesso anno – di ingraziarsi la corona centrale, insoddisfatta della sua gestione, per mantenere con la complicità del suo seguito il suo incarico a Napoli. La *Festa a ballo*, infatti, non celebra la salute recuperata del re di Spagna, Filippo III, ma il suo delegato.

Insomma, se il singolo fatto letterario appartiene a un processo di stratificazione dei segni culturali, questo tipo di produzione va anche letta nel suo realizzarsi come momento costitutivo di un immaginario comunitario e condiviso. Infatti, le "forme intermedie" si collocano proprio tra arte e vita e un'"opera letteraria si definisce non solo in virtù del suo carattere intrinseco ma anche in rapporto al pubblico [...]. Il contenuto reale di un testo costituisce solo una parte del suo senso; qualche volta, anzi vi scompare quasi del tutto".³⁵

34. Costo, *Fuggilozio*, ed. Calenda, p. 16.

35. Raimondi 1966, pp. IX-X.

Appendice¹

La presente festa in allegrezza della salute acquistata dalla Maestà Cattolica fu fatta da D. Alvaro di Mendoza, Castellano del Castelnuovo, in compagnia di ventitré cavalieri, dai quali fu convenuto che fra tutti loro se n'elleggessero dodici a sorte per disporre l'ordine dell'uscita del ballo e che ciascheduno di essi, eletti successivamente nella sua elezione, chiamasse il suo compagno e furono i seguenti:

Il Castellano D. Alvaro di Mendoza e D. Antonio di Mendoza Conte di Gambatesa, suo zio;

Il duca di Santolia e il Conte della Rocchetta;

D. Francesco Caracciolo d'Ettorre e Ottavio Cantelmo;

Cesare Galluccio e il Marchese di Cusano;

Il Principe di Conca e Lelio Filomarino;

Paolo Spinello e Francesco Pignatello;

Il Principe di Sanzi e D. Gio. Girone;

D. Carlo San Severino e Michel Cavaniglia;

Gaspar Toraldo e il Marchese d'Anzi;

Il Cav. Fra Ferrante Rocco e Carlo Carafa di Bitetto;

Francesco Brancia e Gio. Battista Caracciolo d'Alfonsetto;

Il Duca di Termini e Gio. Paolo del Dolce.

L'invenzione dell'apparato fu delizioso Monte di Posillipo, formandosi particolarmente tutto di rilievo il palazzo detto della Goletta, luogo dello stesso Castellano in Posillipo, e i suoi giardini, scogli e grotte fuori e dentro dei quali si rappresentò la vaghezza della sua marina mobile con pesci guizzanti; il tutto con la stessa vaghezza che nel detto Posillipo si gode, con mirabile artificio tutto naturale e con diversità di canti d'uccelli e dolci suoni di strumenti e di canti.

Gli abiti dei cavalieri del ballo furono tutti di concerto di lama d'argento foderati e ricamati di cremesino e d'argento, tempestati di pietre acque marine che dimostravano essere tutte cariche di gioielli, con colletti di felpa d'oro in forma di dante e cappelli di castoro, con grossi cordoni d'oro, gioie e molte penne e con

1. BREVE RACCONTO | DELLA | FESTA A BALLO. | Fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute | acquistata dalla Maestà Cattolica di | FILIPPO III. D'AUSTRIA. | Rè delle Spagne, | *Alla presenza dell'Illustriss. & Excellentiss. Sig. Duca | d'Ossuna Viceré del Regno, nella Real Sala di | Palazzo al 1. di Marzo 1620.* | [fregio] | IN NAPOLI, per Costantino Vitale. M.DC.XX. | Et ristampata per Tarquinio Longo. [BNF, RES P-YD-4]. Un altro testimone della *Festa a ballo* è conservato presso la Newberry Library di Chicago (Special Collections 4th floor; Case ML52.2. D45 1620). La trascrizione si impronta a criteri di moderato ammodernamento: si è distinta /u/ da /v/; si è eliminata l'/h/ etimologica; si è ricostruita la consonante nasale se indicata con tilde; si è utilizzata la /z/ sia sorda che sonora; si sono sciolte le abbreviazioni; l'uso dei segni di interpunzione, accenti e apostrofi si è reso conforme al moderno; sono state conservate le maiuscole solo se significative.

pistole al lato e tutta la forma dell'abito fu di campagna.

E anco tutti i personaggi operanti nell'invenzione comparvero con la proprietà degli abiti loro, ricchi e vagamente vestiti.

Delizie di Posillipo boscarecce e marittime

Compaiono tre Ninfe con un pastore sopra lo scoglio della Goletta, delizioso palazzo di Posillipo, e cantano la seguente canzonetta.

Festa, riso, gioco e gioia,
son quest'onde e questo monte;
tutti han qui le Grazie pronte,
né v'è duol, mestizia o noia.

Qui dal monte al mar sonoro
fan gli augelli eterno canto,
a cui van danzando intanto
l'ombre, e l'aure e 'l mar fra loro.

Le Delizie, e in un gli Amori,
seggi han qui giocondi e cari;
qui Natura e 'l Cielo al pari
versar tutti i lor tesori.

Sebeto ragiona

Se vicino allo splendore di sì leggiadre Dame (generosissimo principe) dalle stelle de' begli occhi loro incoronato questo bel Monte si vagamente risplende, chi non dirà ch'egli sia il famosissimo Atlante? mentre oggi anche voi reggete, suo degno e invito Alcide, il peso di sì bel cielo? E chi più oltre investigando contempla, qual anco in esso si formi dal vostro real Destriero, fatto via più vago e celebre Pegaso, di vostre grazie abbondantissimo fonte, non crederà che egli sia il sì lodato Parnaso, le cui Muse a celebrar vostre lodi son dolce cantatrici Sirene, il cui fiorito sentiero dai raggi del vostro aspetto come un più lucido Febo con vaghi smalti s'indora. E pure ancor ch'egli sembri il famosissimo Atlante o 'l sì lodato Parnaso altro egli non è che 'l delizioso Posillipo, in cui sempre sono amichevolmente conformi, con la vaghezza dei suoi teneri smeraldi, la serenità di quest'area, la tranquillità di quest'onde, nei cui chiari e mobili cristalli ogni ora vagheggiandosi il monte sembra che si consigli tra i fioriti ricami qual de' suoi propri pregi altrui pomposo in bella mostra s'adorni e il più vago delle sue parti disponga. Quindi in sì bel quadro d'acque forma dal suo vivo ritratto nel mare un prato e in un bel mar di verd'ombre onde di fiori. La onde in perpetua primavera albergo è di diletta, vago specchio del Cielo, eterno giardino della natura, paradiso di gioia, felice stanza delle grazie, lieta fede d'Amore, bel seggio del vostro Impero e gloriosissima base del tempio della nostra Fama. Qui dunque per questo Mar Tirreno,

giungendo or'io picciol Sebeto d'acque, ma di fe' grande, sospendo il corso. Miro, anzi ammiro, come oggi il tutto qui belle Donne per voi fuor dell'usato a meraviglia s'accresca in qualità più diletta e gioconda, virtù sola del vostro viso, forza sola dei bei vostri occhi. E mentre apprestano a voi famoso e eroico principe questi miei cari figli abitatori del Monte per effetto del loro affetto, in tributo del loro amore, tra dolci suoni e canti, artificiose e leggiadre danze, godo d'udir qui d'intorno il vostro nome come celebrato s'onori e onorato s'ammiri. Ma chi sarà quel che non goda poiché tutti allegri per l'acquistata salute del nostro Re festeggiamo rimirando già quel gran cielo che d'altre nubi sgombratosi sereno or mostra il bel semblante; e lucide le sue stelle a cui reali e benigni influssi ad essere lietamente soggetti fortunati nascono i mondi al qual serenissimo cielo. O solo quell'aquila giunge che sovrastando ad ogni alto e sublime volo non già ministra ma toglie di mano all'Ispano Giove i folgori del suo sdegno e sotto l'ombra delle sue grandi ali sicuro e certo ricovero altrui sempre presta generosamente pietosa, da qual luminoso cielo ha il suo splendore il vostro volume e fra i gran segni della sua luce ha il vostro sole il suo gran Giro. Onde il nostro monte se di ricever lungamente sia degno dal vostro splendidissimo sole i raggi d'immortal vita, vedrassi com'egli sempre al vostro glorioso crine trionfale alloro produca e alla vostra invitta destra palme vittoriose consacri.

Tal sempre il nostro Ciel voi esser vide
Febo al suo lume, al suo sostegno Alcide.

Fortuna, Tempo, Fama e Invidia uscendo in barca cantano

Nel gran GIRON s'uniro
com'in stellato GIRO,
Fama, Tempo, Fortuna e Invidia insieme
che gli ha soggetti e il loro poter non teme.

A cui la Fama or dice,
più mondi aver ne lice,
ch'al tuo vanto un sol mondo esser già miro
un picciol centro entr'al tuo nobil GIRO.

Cui dice il Tempo ancora,
pera pur altrui e mora,
ch'al tuo nome immortal la vita aggiro
con farmi eterno entr'al tuo nobil GIRO.

A cui Fortuna amante
dice in caro semblante,
a liete imprese e a gran vittorie io giro
la mia gran rota entr'al tuo nobil GIRO.

A cui l'Invidia al fine
bench' à forza s'inchine,
dice anco astretta i tuoi gran merti ammiro
con dolce incanto entr' al tuo nobil GIRO.

Nel gran GIRON s'uniro
com'in stellato GIRO
Fama, Tempo, Fortuna e Invidia insieme
che gli ha soggetti e il loro poter non teme.

Scendono i ventiquattro cavalieri dal Monte, accompagnati da gran quantità di strumenti ed entrano nella Goletta senza esser poi veduti fuori.

Compariscono tre Sirene, una esce dal destro lato della Goletta fuori d'una grotta, l'altra dal sinistro d'un'altra grotta e la terza sorge dal mare nel mezzo, cantando insieme con dolce suono d'istromenti.

A voi famoso Eroe divote e pronte,
in di si caro e lieto,
noi Sirene e Sebetto
dar vogliamo tributari al vostro vanto
puro cor, vera fede e dolce canto.

A voi che sol rendete
lieto Sebetto e le Sirene liete,
a voi di questo grato ameno monte,
di questo gentil fiume,
caro terreno nume,
bel sol del nostro Ciel vago e sereno,
e gran Nettuno a noi del mar Tirreno.

E benché a i nostri incanti il Ciel prescrisse
d'esser voi cauto Ulisse,
oggi l'incanto sia pari fra noi
voi d'esser grato a noi, noi grati a voi.

A voi che per valore
sempre Proteo d'onore
in vaghe forme il mondo esser vi vide
Nume, Febo, Nettuno, Ulisse, Alcide.

Compariscono i ventiquattro cavalieri a vista di tutti, disposti in ordinanza in una loggia della Goletta ascoltando le cantatrici Sirene.

Finiscono il canto le Sirene e rientrano per la medesima via. Intanto i cavalieri ritirati dal canto scendono a seguirle e entrati nelle grotte non si veggono.

Poi suonano le ciaramelle dandosi un poco d’intervallo.

Scende dal Monte il dio Pan con tre Silvani, accompagnati da sei Selvaggi e sei scimmie, a suon di sordelline e restano dietro la Goletta.

In questo escono da due altre grotte ventiquattro Pastori con istromenti di violini e si dispongono in ordine ne’ loro palchi.

Appresso suonando esce Pan con i sopraddetti Silvani, Selvaggi e scimmie ponendosi in prospettiva nella medesima loggia della Goletta in cui si videro prima i cavalieri.

Suonando gli strumenti di dentro esce Venere dal mare in una ricca conca con Amore in seno tirata da’ cigni e seco escono dai lati otto cigni, quattro per parte, e canta:

Donne mie care,
che n’acquistate
ciò che mirate
ciò che si vede
ch’Amor possede.

Qual de’ vostr’occhi,
feri o benigni,
spiegano i cigni
con dolce canto
le glorie e ’l vanto.
Tal oggi inanzi
de’ i lor bei giri
con vaghi giri
voi vagheggiando,
vadan danzando.

A voi gl’invio
ch’a dilettrarvi
com’a lodarvi
conformi sono
al canto e al suono.

Finito di cantare Venere, per la medesima via ch’uscirono se ne entrarono i cigni.

Entrati i cigni, scendono dalla Goletta i Selvaggi e le scimmie a seguirli restando sulla loggia a suonare il dio Pan con i silvani.

Escono poi a suon di trombe dalle due grotte di fronte i ventiquattro cavalieri sul ponte a prendere in mezzo Venere.

Usciti i cavalieri escono dalle due grotte di basso i cigni a far un balletto di molte varie belle figure, composte secondo il costume della loro naturalezza e danzano a vista dei cavalieri.

Finito il ballo dei cigni cantano il Dio Pan e i suoi Silvani dalla loggia.

Lenguas son deste monte piedras, y plantas
que alabando hermosuras milagros cantan.
Lenguas son destas playas ondas, y flores
que si occultan deleos cantan amores.

Mas siente el monte,
Mas sienta, y pene.

Que cuydados de amores montes los sienten
que si alaba hermosuras, es bien que sienta,
que aunque son ynfinitas, son pocas lenguas.

Oy Pauxillipo, que adora
tanta hermosura procura
publicar, que la hermosura
aun los montes enamora.

Pero quanto pinta, y dora
el sol en su falda verde,
veldad pierde;
si compitiendo os retrata,
si dilata
por estas cumbras sus flores,
lenguas, que cantan amores,
rusticas son si no cuentan,
que aunque son ynfinitas, son pocas lenguas.

El mar, que en candida espuma
per las, coral, plata ofreçe
humilde, y pobre pareçe,
a unque mas riqueza fuma
Puzol, Baya, Enaria y Cuma.

Esmeraldas y Zafiros
en olas come en sospiros
os presentan;
ma se afrentan,
quell al cultode tal Deydad
todo pierde su veldad;
pues si os alaban confiesan
que aunque son ynfinitas, son pocas lenguas.

Lenguas son deste monte piedras, y plantas
que alabando hermosuras milagros cantan.

Lenguas son destas playas ondas, y flores
que si occultan deleos cantan amores.

Avendo cantato Pan e i Silvani escono dalle stesse grotte di basso i sei Selvaggi a fare un altro balletto di gesti a lor costume e seguendoli sei scimmie imitando ancor'esse le mutanze del ballo de' Selvaggi fanno unitamente i Selvaggi e le scimmie un ballo stravagante.

Pertanto furono due Numi i Capi e dispensiere di quanto fè la festa più riguardevole Pan cioè e Venere: quegli delle boschereccie, questa delle marittime vaghezze facendo copia e mostra.

Finito questo Amore, che sta nella conca con Venere, presenta alle Dame il ballo dei 24 cavalieri che fan corona cantando la seguente canzonetta.

Da quest'acque
da cui nacque
mia gran madre e chiara Dea
Citerea
ch'arde il mondo in questo loco
del mio foco.

A voi sorgo
e vi porgo
queste schiere e questi amanti
festeggianti,
vaghe donne e sol sostegno
del mio regno.

In loro scocchi
da' vostri occhi
sol quel stral, la cui ferita
gli dà vita,
e sanar può la mortale
del mio strale.

Dunque liete
ricevete
questi amanti, a la cui fede
fia mercede
l'acquistar sol nel servirvi
di gradirvi.

Dopo che ha cantato Amore, scendono nei ventiquattro Cavalieri a danzare in sala vagamente vestiti e fanno un ballo leggiadramente grave di molte vaghe e artificiose figure e si dà fine.

Il disegno e architettura del monte, della marina, delle grotte e del palazzo della

Goletta ed altre apparenze rappresentate fu fatto per Bartolomeo Cartaro Regio, ingegnere delli castelli del Regno di Napoli.

La musica del canto delle Ninfe e del Pastore sopra le parole *Festa, riso, gioco etc.* fu fatta da Pietro Antonio Giramo.

La musica del canto della Fama, Fortuna, Tempo e Invidia sopra le parole *Nel gran Giron s'uniro etc.* fu fatta da Francesco Lambardi.

La musica del canto delle Sirene sopra le parole *A voi famoso Eroo etc.* fu fatta da Gio. Maria Trabace.

La musica del canto del dio Pan e Silvani sopra le parole *Lenguas son deste monte etc.* fu fatta da Francesco Lambardi.

La musica del canto di Venere sopra le parole *Donne mie care etc.* fu fatta da Gio. Maria Trabace.

La musica del canto d'Amore sopra le parole *Da quest'acque etc.* fu fatta da Francesco Lambardi.

Il suono del ballo de' Cigni [e] il suono del ballo de' Selvaggi e delle Scimmie furono composti da Giacomo Spiardo.

Il suono della scesa de' violini su'l ponte [e] le tre arie del ballo de' Cavalieri si fecero da Andrea Ansalone.

Delle figure del ballo de' Cigni, de' gesti e figure del ballo de' Selvaggi, Scimmie e delle loro stravaganze e delle figure e vaghi andamenti del ballo de' Cavalieri ne fu l'inventore il detto Giacomo Spiardo.

Avvertendosi che per brevità si tralasciano le figure del ballo de' Cigni, de' Selvaggi e delle Scimmie e delle loro stravaganze e delle figure, e vaghi andamenti del ballo de' Cavalieri ne fu l'inventore il detto Giacomo Spiardo.

Alle Dame in nome di Sebeto

De' bei vostr'occhi a tanti almi splendori
fassi il ciel di Zafiro, o Donne belle,
e questo mar lucido Ciel di stelle.

Fa l'erbe di smeraldo e d'oro i fiori
questo bel monte e questa riva amena
di minuti diamanti empie l'arena.

Qui l'ombre e l'aure a dilettrarvi ogn'ora
fredde per gelosia rivali amanti
carche d'odor ballan d'augelli a i canti.

D'agate rivestiti anco inamora
Amor gli scogli a darve preziosi
su diaspri e rubin seggi pomposi.

Disfatto in perle in così ricche sponde
vi mostra amando il mar, qual si consume
d'amaro pianto in cristalline spume.

Quindi amante co 'l mar l'acque confonde
piangendo il monte e sembrano a vederle
liquidi argenti uniti a molli perle.

Miransi i pesci in così gran tesoro
con le smaltate squame e di coralli
il capo ornar fra i mobili cristalli.

Seguon del vostro crin le reti d'oro
guizzando amanti e dove Vener nacque
senza spegner l'ardore ardon ne l'acque.

Mentre abellito il tutto ama e s'accende
al sol de' bei vostr'occhi il Sol vien meno
cedendo lor de la sua luce il freno.

E cede il mio bel Sol che fra voi splende
Partenope la bella a i rai maggiori
de' bei vostr'occhi i suoi almi splendori.

Il libro e la festa. Il duca di Brunswick a Piazzola sul Brenta (1685)

Marie Claire Adamo

Senza il libro illustrato, non potremmo mai cogliere queste immagini proprie dell'essenza della festa, che sono diventate il missing link tra la vita e l'arte, poiché in queste creazioni della festa il tragico della caducità si colloca nella più dolorosa opposizione alla potente e sensuale forza di convinzione della sua esistenza corporea nell'attimo.
Aby Warburg, *Le feste italiane*²

1. Festwesen

Sulla scia delle speculazioni articolate da Jacob Burckhardt in *Kultur der Renaissance (La civiltà del Rinascimento in Italia, 1860)*, secondo cui l'evento festivo costituiva il più significativo "momento di entusiasmo nel quale le idealità religiose, morali, poetiche assumono una forma visibile",³ Aby Warburg nel saggio sugli intermezzi fiorentini del 1589 identifica gli spettacoli pubblici tra Cinque e Seicento (come il carnevale, i tornei, le giostre, le regate) quali vere e proprie "forme intermedie" tra arte e vita. Il corteggio mitologico, la processione allegorica, il *pantheon* di divinità che sfila e punteggia le feste di epoca rinascimentale e barocca fornivano, secondo la prospettiva di Warburg, un'occasione privilegiata per vedere 'in carne e ossa' le antiche figure del mito pagano.⁴ Il tempo della festa rappresenta il momento più alto in cui la vita stessa si manifesta come movimento pulsatile che reca traccia della forza con cui le sopravvivenze spettrali dell'antico riemergono per poi imprimersi nella memoria collettiva e abitarla fantasmaticamente.

In un intervento su *Mito. Distanza e menzogna* – riedito successivamente in *Occhiacci di legno* (1998) – Carlo Ginzburg ricostruiva il terreno comune tra la logica della finzione poetica e la riflessione sul mito nella cultura occidentale, considerando superficiale la visione di chi "tende a vedere ancora nella mitologia un repertorio di forme e schemi narrativi scontati, a

2. Citato in Guarino 2005, p. 32.

3. La citazione burckhardtiana è stata rintracciata nel contributo Cavalletti 2004.

4. Il riferimento è al testo pionieristico degli studi sulle feste del rinascimento di Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro dei Conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, in Warburg, *Opere I*, ed. Ghelardi 2004, pp. 152-225. Si vedano a tal proposito anche i contributi di Vescovo e Metlica in questo volume.

cui poeti e pittori ricorrevano più o meno stancamente”.⁵ Negli spettacoli civici e di corte dell’Europa rinascimentale e barocca l’uso della mitologia antica costituiva un cantiere di produzione di azioni, immagini e simboli, sintesi e contaminazioni specifiche che Jean Seznec nel suo studio sulla “sopravvivenza degli antichi dèi” ha raccolto attorno all’asse del fenomeno della “reintegrazione”.⁶

I *Grundlegende Bruchstück zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* (*Frammenti costitutivi per una teoria pragmatica dell’espressione*) vengono elaborati da Warburg tra il 1889 e il 1903 e costituiscono la chiave di volta dell’intera riflessione teorica warburghiana. In questi frammenti di carattere estetico e psicologico, che Warburg prima di morire affida nell’ottobre del 1929 a Edgar Wind, è possibile cogliere l’eco di Jacob Burckhardt che in parte aveva gettato la propria ombra sulla formazione del giovane Warburg, facendo dell’elaborazione del senso della festa una sorta di “antropologia del Rinascimento”.⁷ L’articolazione del pensiero warburghiano in questa direzione prende forma in un’indagine manoscritta dal carattere frammentario, intitolata significativamente *Festwesen* (che può essere tradotto sia come “essenza” che come “sistema” o “ordine” della festa), che avrebbe dovuto costituire la base di un progetto di ricerca più ampio. L’importanza accordata alle feste, al teatro e, più in generale a ogni forma di azione rituale, è uno dei nodi centrali della prospettiva metodologica di Aby Warburg.⁸

Non è casuale che l’importanza di tornei, balli, intermezzi, cortei mitologici, fuochi d’artificio e giochi d’acqua si rifletta soprattutto nell’ampio corpus letterario pubblicato per imprimere tali avvenimenti nella memoria culturale collettiva: le architetture effimere, la pittura, le decorazioni, le sculture, i dispositivi allegorici e i costumi utilizzati nelle occasioni festive coincisero con l’affermarsi dell’assolutismo monarchico.⁹ Non c’è festa importante di cui non ci sia rimasta documentazione, resoconto ufficiale: nel corso del Seicento le pubblicazioni ampliano i loro formati e le illustra-

5. Ginzburg 1998, pp. 40-81.

6. Seznec 1940. Il principio della “reintegrazione” viene enunciato in Panofsky, Saxl 1933; e ripreso nelle opere successive di Panofsky 1939 e 1960. Il concetto di “reintegrazione” per Panofsky e Saxl veniva argomentato come “la convergenza che restituiva alle nozioni e ai contenuti conservati le forme dimenticate, caratterizzando l’acquisizione e il ripristino della piena identità di dèi e miti classici nel rinascimento”. Si veda Guarino 2005, p. 15.

7. Si veda Ghelardi 2022, p. 18. Nel frammento 410 Warburg annota: “Le feste si differenziano dalle altre arti drammatiche poiché esigono la connessione tra una performance artistica e una occasione concreta (lo stimolo sociale mimico. Il corteo, la processione, il trionfo, che ha come punto finale l’offerta sacrificale)”. Cfr. Warburg, *Frammenti*, ed. Müller 2011, p. 76.

8. In *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Michaud mostra come il legame più diretto tra gli studi di storia dell’arte di Warburg e i suoi tentativi d’analisi dell’azione rituale si sia concretizzato proprio nelle ricerche sui costumi teatrali per gli intermezzi fiorentini del 1589 (pubblicate solo nel 1895) e nelle note sul rituale del serpente (raccolte nel 1895-96 e di seguito rielaborate nella conferenza del 1923). Si veda Michaud 1998.

9. Strong 1987, p. 36.

zioni diventano la norma.¹ Tali resoconti, altrimenti noti come “feste di carta” o *festival books*,² costituivano dei veri e propri ‘oggetti rituali’ dal carattere commemorativo ed encomiastico, e fungono da cartina di tornasole delle velleità eternatrici dei loro committenti. Simili descrizioni infatti permettevano ai lettori esclusi da una partecipazione contemporanea al darsi dell’evento di diventare spettatori *in absentia* della meraviglia e magnificenza profuse durante gli spettacoli, mentre “gli usi e i valori che il mito assumeva nelle pratiche rappresentative dei cittadini europei”, come scrive Raimondo Guarino, mettevano “in questione la relazione tra celebrazioni pubbliche, strumenti espressivi, forme associative, saperi e tecniche individuali e collettive che si impregnavano delle immagini antiche e le riplasmavano”.³

In questo senso, le feste costituiscono un dispositivo efficace per cogliere i meccanismi di funzionamento di una società, come quella secentesca, che possiede ancora una forte carica ritualistica e simbolica: l’età barocca è una terra di frontiera, una soglia ancipite, in cui “le vie della tradizione, prima di perdersi poco più oltre, vengono ancora battute”⁴ e gli spettacoli guardano ancora ai modelli rinascimentali e ne conservano l’impronta sacrale, a dispetto delle spinte centrifughe esercitate dal processo di secolarizzazione. Come non manca di precisare Roy Strong, le feste erano “aggregati di immagini simboliche collegate da parole, scritte o declamate, che costituivano parte essenziale dell’assunto visivo e senza le quali quest’ultimo perdeva virtualmente di significato”.⁵ La migrazione stessa delle figure da un supporto all’altro – dalle miniature dei manoscritti alle incisioni dei libri a stampa, dalle pareti affrescate alle decorazioni mobili degli arazzi – è indice di una circolarità che ne spiega in modo incontrovertibile la portata

1. A margine di ciò, si ritiene significativo riportare in calce le conclusioni sviluppate in Mitchell 1986, che a p. 212 (corsivi miei) osserva: “It is proper that the study of triumphal entries should often be considered a branch of the history of the theatre, for a well-organized and well-adorned entry afforded a dramatic experience, a “transport” as powerful as that given by a tragedy. We may perhaps carry the analogy further by thinking in Aristotelian terms of an *emotional catharsis*. The emotion purged was not pity or fear but a political one, the passion of *civic devotion and loyalty*. The local spectator saw both his own city or state and the visiting sovereign presented in an ideal light. [...] He also saw contemporary political life cleansed of its pettiness and ennobled by parallels with antiquity – an antiquity distant enough for its own pettinesses to have become invisible. Even if things got more or less in a few days, the feeling of civic loyalty was intense at the moment and gave intense satisfaction”.

2. Il termine è mutuato da Bolduc 2016, pp. 225-280. Bolduc ha chiamato *fêtes de papier* quei libri di festa andati in stampa tra Cinque e Seicento nei quali si dà un elevato gradiente sia di “materialità” che di “letterarietà”, le due categorie formulate in Metlica 2022a. Per un ulteriore approfondimento, una disamina della “grafosfera” barocca in ambito lagunare è presentata in Cocchiara 2010.

3. Guarino 2005, p. 31.

4. Metlica 2022b, p. 70.

5. Strong 1987, p. 47.

e pervasività, mentre “l’apparizione dell’immagine *vivente* collegava *drammaticamente* il tempo della festa” a quello delle favole antiche e “all’eterno ritorno degli archetipi a cui i modelli e le fonti si ispiravano”.⁶

Gli autori dei libri di festa alludono spesso all’incapacità dello sguardo di sostenere la visione di un universo brulicante di immagini, decorazioni, simulacri. Il libro di festa, superando quest’impasse, conferisce plasticità alla materia che racconta, riplasmandola, racchiudendo nella carta stampata una realtà ‘aumentata’, ‘ispessita’, che non è altro che la traccia mnestica dell’esperienza festiva.⁷ In qualità di *medium* attraverso cui transita in maniera tutt’altro che neutra la festa stessa, i *festival books* non cessano di insistere sulla verosimiglianza delle decorazioni che gareggiano a imitare la natura, secondo un assai frequentato *topos* barocco. Il bizzarro, l’irregolare, l’ibrido occupano uno spazio di rilievo, capace di simulare un’impressione vitale, organica dell’artificio. Le “feste di carta”, perciò, restituiscono l’impressione di un mondo in cui la linea di demarcazione tra arte e natura, tra le diverse arti, tra l’arte e la vita in ultima analisi, è passibile di una continua ridefinizione. Non c’è fissità che domini nell’estetica barocca, ma un ripiegamento sinuoso, ondulato, continuamente ritracciato: i protagonisti in carne e ossa degli spettacoli, nei cortei e nei teatri si mescolano e si confondono con le figure dipinte, scolpite, con i manichini dei *tableaux vivants*.

L’articolazione che la dialettica tra il testo e l’immagine propone allo sguardo segna un percorso tattile e, contemporaneamente, visivo che riattiva e sollecita le impressioni sensoriali. Attraversando le pagine del libro è come se il lettore si muovesse attraverso le architetture della festa, riprodotte in scala ridotta nelle xilografie e nelle calcografie che corredano il testo.⁸

6. Guarino 2005, p. 31. In particolare, il paragrafo “*Missing link*”. *Postilla metodologica*, pp. 30-32.

7. Si vedano a tal proposito le conclusioni sul rapporto tra dimensione sensibile ed esperienza festiva tratte da De Marco 2019, p. 65: “Le livre de fête n’est plus l’écran d’une mère chronique des événements, et par l’écriture aussi et la puissance des mots il devient un double seuil pour pénétrer le fantasmagorie festive. [...] Sur l’espace du livre, toute une signalétique impose un parcours du regard et un parcours tactile qui donnent accès à la mémoire de la fête. L’analogie architecturale des lieux du livre est ancrée dans l’imaginaire occidental depuis le Moyen Âge et nous interroge sur les pratiques de lecture du livre, notamment du livre de fête, genre complexe et varié, qui vise à conserver et restituer les impression sensorielles laissées par l’événement. Dans l’espace des illustrations et du texte, dans leur relation réciproque, ainsi en rapport à l’image qu’ils restituent, les sens sont réactivés et sollicités. [...] Les descriptios textuelles sont riches et s’efforcent de rendre compte de la magnificence des architectures et de la somptuosité des décors comme de l’effet d’étonnement produit sur les spectateurs”.

8. Degno di nota è il fatto che il campo semantico da cui deriva il lessico dell’illustrazione libraria fosse quello dell’architettura (i termini frontespizio e antiporta sono solo due tra i più eloquenti esempi), a testimonianza della percezione del testo a stampa come oggetto ‘spaziale’. Il significato profondo dell’illustrazione libraria antica risiede nella comprensione e nell’approccio visivo, prima ancora che intellettuale, al testo: il piacere della lettura era soggiogato a un godimento che non estromette il corpo e i sensi, privilegiando

L'immagine, che pure è il cardine dell'esperienza estetica ed ermeneutica della festa tramandataci dai *festival books*, non può essere presa in considerazione indipendentemente dal testo che illustra. All'interno delle più prestigiose produzioni di tale genere letterario ibrido e difficile a definirsi compiutamente, si realizza così il passaggio da una sorta di "letteratura illustrata" a "una iconografia commentata" o *imagerie commentée*.⁹

Quali oggetti culturali ambiziosamente rivaleggianti con gli eventi veri e propri, i *festival books* costituiscono un atlante illustrato e 'narrato' di un'esperienza così densa di significati politici e artistici come la festa di Antico regime. Lo stesso Warburg aveva individuato, durante la conferenza tenuta il 14 aprile del 1928 presso la Handelskammer di Amburgo, un nodo di tensione cruciale nella definizione del rapporto tra il libro e la festa, che oltrepassava la mera correlazione tra l'evento e la fonte scritta che lo tramanda; proprio nel passaggio tra la "concezione archeologica della festa" e la relativa "fissazione delle immagini nel libro illustrato",¹⁰ Warburg rintracciava le spie sintomatiche di quella tragica sovrapposizione tra l'arte e la vita di cui la festa, con le ricorrenti apparizioni di figure mitologiche e divinità appartenenti al repertorio pagano, reca preziosa testimonianza.

2. Piazzola 1685: L'orologio del piacere

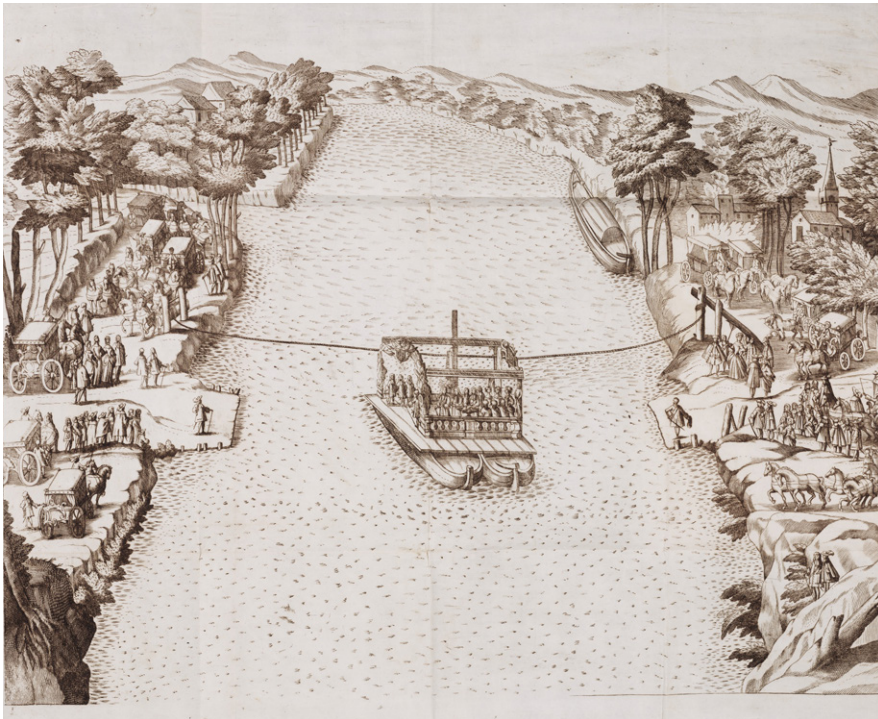
Tra il 1685 e il 1686 veneziani e forestieri ebbero l'occasione di partecipare alle splendide feste elargite dalla liberalità di un ospite eccezionale, il duca Ernesto IV di Braunschweig-Lüneburg, appartenente a una casata presente militarmente a fianco della Repubblica sia nel conflitto di Candia che in Morea. Interessante e controversa appare la figura del duca che, nato nel 1629, era stato avviato alla carriera ecclesiastica, conseguendo il canonicato a Magdeburgo nel 1638 e salendo al soglio vescovile nel 1662.¹¹ Durante la celebre regata del 1686 e in altri spettacoli da lui organizzati il duca non mancò di celebrare il proprio legame con la città marciata, rimarcando con la propria presenza lo spessore politico, diplomatico e simbolico acquisito

l'intelletto.

9. "Pour traverser le livre et rentrer dans la fête", les auteurs utilisent ainsi la reproduction spatiale sur le papier de l'espace réel de la fête. Sur le principe d'une genealogie architecturale des lieux du livre, la succession des planches gravées d'arcs de triomphe récréée dans le livre le parcours du cortège. [...] Pour rendre compte de l'expérience – éminemment visuelle – du spectacle, l'image apparaît donc s'imposer dans les productions livresques les plus prestigieuses, tendant même à transformer cette littérature illustrée en une *imagerie commentée*": Dekoninck, Delbeke, Delfosse, Heering, Vermeir 2019, p. 28.

10. Guarino 2005, p. 31.

11. Sulla presenza in laguna dei duchi di Brunswick si rimanda a Lanza 2016. Per informazioni più dettagliate sul profilo del duca Ernesto Augusto si suggerisce di prendere visione della scheda biografica fornita in Rossi 2003.

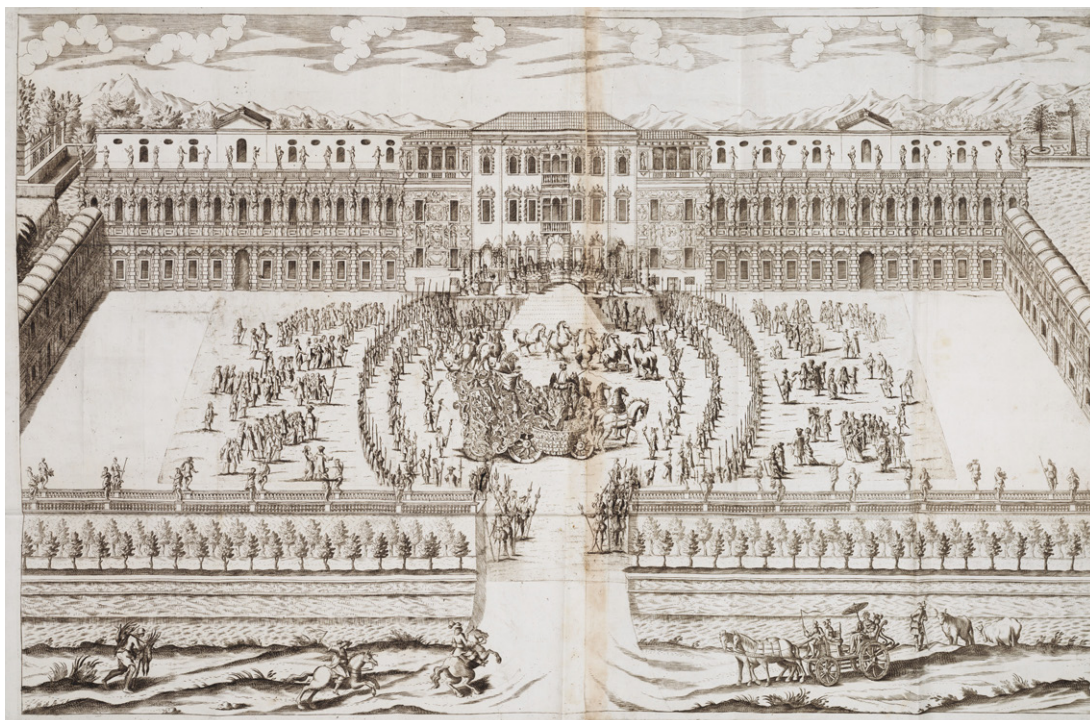


25. *Arrivo di Ernesto Augusto*, in Francesco Maria Piccioli, *L'orologio del piacere*, Piazzola nel Luoco delle Vergini, 1685. Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.

presso le più autorevoli e influenti famiglie patrizie.¹² Nel maggio del 1685 il duca aveva voluto dimostrare al Lido l'abilità e l'addestramento dei tre reggimenti posti al comando del suo terzogenito, Massimiliano Guglielmo. Per celebrare l'evento e accogliere gli ospiti, il duca aveva fatto allestire un apparato effimero, "la boscaglia"¹³ (di lunghezza pari a 31 metri e larghezza 21, con all'esterno poggioni e all'interno diverse stanze sontuosamente ornate con fronde, fiori, specchi, dipinti, tappeti, grotte e giochi d'acqua), che ospitò una festa da ballo. Nel mese di giugno aveva fatto erigere, di nuovo a proprie spese, una splendida macchina teatrale in Canal Grande, davanti al palazzo in cui alloggiava: si trattava di un 'giardino reale' in cui venne di seguito rappresentato *Il giudizio di Paride*. Pochi giorni dopo, su

12. Per via della nobile discendenza, dei suoi titoli e delle sue gesta (si riteneva infatti che il principe tedesco provenisse dall'antica dinastia estense), il duca aveva una caratura morale, politica tale da poter giustificare pienamente le sfarzose accoglienze riservategli dal Contarini. In Fossati 1760, p. 2, si legge: "Il Serenissimo Elettore di Annover, per tacere di molti altri, nell'anno 1680 con tutta la sua Corte Nobile, alloggiò per tutto il tempo delle recite nel Palazzo, trattato splendidamente da sua Eccellenza. Né questa fu la sola volta, ma ben altre prima, e dappoi si fecero le *rappresentazioni tutte maestose* alla presenza di principi Sovrani e di numeroso concorso di cavalieri".

13. Alberti 1686, pp. 7-9.



26. *Ingresso trionfale di Ernesto Augusto nel cortile*, in Francesco Maria Piccioli, *L'orologio del piacere*, Piazzola nel Luoco delle Vergini, 1685. Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.

un'altra struttura effimera, venne eseguito il dramma per musica *Il trionfo delle deità marine*. Nell'agosto di quello stesso anno, il duca fu poi ospite del procuratore di San Marco, Marco Contarini, a Piazzola sul Brenta, nella dimora patrizia che dal 1680 al 1686 fu teatro di spettacoli e feste atte a magnificare l'immagine di Venezia, attraverso la riproposizione in chiave spettacolare delle vittorie riportate in Oriente.

Il patrizio Marco Contarini, che ricopriva allora una delle più prestigiose cariche istituzionali della repubblica, quella di procuratore di San Marco, decise di dotare la sua principesca villa a Piazzola non solo di due strutture teatrali (una delle quali era capace di accogliere quattrocento spettatori, l'altra mille),¹⁴ di un conservatorio destinato a ospitare giovani fanciulle

14. Stando alla descrizione che ci viene fornita da Camerini 1927, pp. 244-247: "Due erano i teatri di Piazzola: uno piccolo, chiamato il *secondo teatro*, facente parte del fabbricato stesso del 'Luogo delle Vergini'. Esso prendeva tutta l'ala a settentrione del quadrilatero dell'edificio. Era assai elegante e gentile nella decorazione capace di quattrocento persone; e in esso si rappresentavano le opere di minore mole e richiedenti meno grandiosi apparati scenici. Quasi tutti gli spettacoli dati in questo *secondo teatro* furono eseguiti dalle sole 'Figlie del Luogo', mentre in quelli offerti nel *teatro grande*, agivano anche (e certo nelle prime parti) artisti appositamente scritturati. [...] Diverse sono le descrizioni, tutte vivaci ed entusiastiche, del *teatro grande*. Il Fossati indica nella pianta della Villa il luogo ove sorgeva questo che fu uno dei più importanti teatri del secolo XVII".



27. *Corteo di Nettuno e il suo seguito*, in Francesco Maria Piccioli, *L'orologio del piacere, Piazzola nel Luoco delle Vergini*, 1685. Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.
28. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne, Tavola 60*. Warburg Institute, Londra.

da educare alla musica, al canto, al ricamo di merletti e arazzi, di una biblioteca che vantava una ricchissima sezione dedicata alle opere musicali, ma anche di una tipografia di ragguardevoli dimensioni: in una stanza vi erano tre torchi per la stampa di incisioni in rame, in un'altra si intagliava a bulino e acquaforte, in una terza vi erano altri tre torchi. Difficile immaginare una iniziativa meno commerciale e più mecenatesca, dal momento che molti dei libretti musicali dati a stampa venivano donati agli invitati intrattenuti dagli spettacoli offerti dal procuratore marciano, come testimoniato da Cristoforo Ivanovich nel capitolo della sua *Minerva a Tavolino* (1681) dedicato al "Teatro Contarino" di Piazzola, secondo cui "si faceva poi della generosità di quell'Eccellenze dispensar' à tutti indifferentemente libretti stampati del Drama corrente, con i suoi Cerini, per poter godere con l'osservazione della lettura".¹⁵

Risalendo di qualche secolo addietro, la famiglia Contarini nel 1557 aveva profuso considerevole impegno nei propri possedimenti di terraferma, congiungendo due tipi di interessi, che vedremo essere ripetuti e rafforzati lungo tutte le vicende legate alla sontuosa dimora patrizia: da una parte il gusto per il bello e l'esibizione della propria ricchezza, dall'altra l'attenzione al contado e ai suoi abitanti, manifestata con opere idriche, come la canalizzazione delle acque, e agricole. Alla fabbrica cinquecentesca origi-

15. Ivanovich 1681, p. 366.

nale, nel corso del tempo si aggiungeranno le ampie ali laterali, il complesso edilizio atto a ospitare i teatri di cui abbiamo fatto menzione sopra, la foresteria e il Luogo delle Vergini. La disposizione degli edifici, dei giardini, lo stretto abbraccio all'ampia piazza antistante richiama inevitabilmente alcune tra le più belle invenzioni teatrali che strizzavano l'occhio alla passione operistica e musicale notoriamente nutrita dal Contarini. L'opera in musica, il suo fasto, la sua sontuosità, la bizzarra fantasia è il principio fecondante di molte tra le operazioni culturali praticate dal patrizio veneto, tra le più evidenti delle quali forse, almeno dal punto di vista delle testimonianze a stampa che ci sono state tramandate, la predilezione per lo spettacolo barocco: la presenza di due teatri all'interno della villa non ne è che la sintomatica riprova.¹⁶

Gli echi vistosi di una singolare impostazione scenografica degli ambienti, dello scandirsi del tempo, trova banco di prova proprio nella struttura stessa dell'*Orologio del piacere*, dove confluiscono tavole incise che rinviano ai primi libretti veneziani:¹⁷ in particolare al *Bellerofonte* (1642) con le scenografie di Giacomo Torelli riprodotte da Giovanni Giorgi, che racchiude tavole di squisita fattura.¹⁸ Le feste a Piazzola per il duca di Brunswick e, successivamente nel 1686 per il conte di Melgara, necessitano di una lettura che tenga presente lo sfondo storico-politico da cui si stagliano questi volumi di pregio che, prescindendo dagli attributi materiali, esibiscono tutti i tratti distintivi delle "feste di carta". Come accade per i *festival books* stampati nell'*Imprimerie nationale* di Parigi, anche a Piazzola, nella tipografia personale del Contarini, le feste del 1685 e del 1686 non vengono raccontate con inappuntabile ossequio alla veridicità storica, ma in un certo senso sono trasformate, riplasmate dall'artificio dei moduli retorici del genere letterario ibrido, difficile a definirsi, a cui vanno ascritti.

L'*Orologio del piacere*, sontuoso in-quarto stampato nel 1685, descrive con una metafora squisitamente barocca le ore del dilettevole soggiorno del duca a Piazzola e le esibisce per il tramite di otto incisioni – escluso il

16. Cfr. Ivanovich 1681, parte I, pp. 414-420 e in modo particolare il cap. XVII, *Come con l'esempio dei Teatri di Venezia fù aperto il Teatro Contarino con eroica generosità, e magnificenza à Piazzola*: "Godea questa Città, e con la Città quasi il Mondo tutto fatto passeggero à causa di trattenimenti Teatro finora descritti, una pompa incredibile quando l'Eroico genio di Marco Procurator Contarini fù di Pietro Cavalier fece all'improvviso con eroica generosità, e magnificenza comparire un superbissimo, e capacissimo Teatro à Piazzola luogo situato nelle valli soggette alla giurisdizione di Cittadella". Dopo una descrizione particolareggiata del palazzo e delle sue architetture, il canonico dalmata prosegue soffermandosi poi sulla struttura del teatro, "fatto come quelli di Venezia in quanto alla forma; differente però nelle circostanze, che l'accompagnano". Ivanovich 1681, p. CLXIV.

17. Le feste a Piazzola per il duca di Brunswick sono descritte anche in un Codice Gradenigo, che contiene anche un grande disegno colorato, copiato dalla prima incisione del *festival book*: il disegnatore ha inserito anche un bucentoro affollato di spettatori che naviga sul Brenta. Cfr. Visentini 2007, p. 347.

18. Visentini 2007, pp. 16-17.

frontespizio che riporta lo scudo gentilizio del duca Ernesto Augusto (*recto*) e quello del Contarini (*verso*) – che restituiscono la vivida immagine di quanto narrato nel testo, riproponendo i punti salienti della visita ducale: dal passaggio del fiume Brenta che sancisce l'ingresso del duca a Piazzola [Fig. 25], al corteo acquatico dove domina la figura di Nettuno sul cocchio alla guida di due cavalli marini; dal banchetto nella Sala della Musica alla naumachia; dalla corsa dei cavalli barberi nel cortile del palazzo al banchetto sulla terrazza della villa patrizia e infine, l'ingresso trionfale nel cortile [Fig. 26].

L'incisione della tavola numero tre, raffigurante il corteo acquatico di Nettuno [Fig. 27], è stata probabilmente eseguita, al pari delle restanti, dall'incisore Giacomo Ruffoni, attivo tra Padova e Venezia nella seconda metà del XVII secolo, giacché ho avuto modo di consultare le illustrazioni appartenenti a un altro libro di festa stampato a Piazzola nel 1686, *La fuga all'ozio* – dedicato a don Tomás Enriquez di Cabrera y Toledo, e ora custodito nella sezione storica della Biblioteca Civica di Padova – dove è riportata, sul basamento di una colonna posta sugli spalti da cui gli spettatori della festa avrebbero assistito alla naumachia, la firma dell'incisore *Ruphon*, presente ma difficilmente leggibile, anche nelle altre incisioni che propongono il medesimo soggetto dell'*Orologio del piacere*. La particolarità di tale incisione va peraltro segnalata in virtù dell'impiego fattone dallo stesso Warburg all'interno di Tavola 60 del *Bilderatlas Mnemosyne*, dedicata alle feste di corte nel Nord Europa [Fig. 28]. Durante quella che Warburg chiama "L'era di Nettuno", simbolo della talassocrazia delle monarchie e delle repubbliche marinare, la divinità marina trionfa accanto alla quadriga solare nelle celebrazioni dei potenti; l'illustrazione presenta *Il Corteo di Nettuno e il suo seguito*, a riprova del dominio di tale divinità pagana nel sistema rappresentativo e iconografico del potere barocco.

Scopo dichiarato dell'*Orologio del piacere* è la compartecipazione degli onori della visita ducale, ivi compreso il piacere di rinnovare questi giorni di letizia con il quale si definisce una corrispondenza epistolare di ringraziamento che risulta eccessivo, persino per la retorica ampollosa del Seicento. Lo scopo meno nobile, secondo una lettura proposta da Franco Rossi,¹⁹ meno ufficiale ma certamente evidente è la definitiva consacrazione del casato dei Contarini, ormai da tempo contigui al dogato (gli ultimi due, Domenico e Alvise coprono la carica tra il 1659 e il 1675 e tra il 1676 e il 1684): molti sono i segni proposti nella tre giorni celebrativa che lasciano intuire tale chiave di lettura, tra gli altri la presenza di un piccolo bucintoro, imbarcazione di pertinenza squisitamente dogale, in una delle incisioni a corredo del *festival book*. La circolazione assai ampia del testo – sarebbe difficilmente spiegabile altrimenti l'invio di una copia a una persona fuori dalla cerchia dei potenti ma interessata sotto il profilo musicale, come Cristoforo Ivanovich, autore della *Minerva al tavolino* – non è certo

19. Rossi 2003, p. 37.

dovuta alla *captatio benevolentiae* nei riguardi del dedicatario del *festival book*, bensì alla divulgazione capillare nel territorio marciano degli esiti della festa dove ampio spazio era tributato agli aspetti teatrali e musicali. Tuttavia, il contributo del duca alla guerra che Francesco Morosini, in qualità di capitano generale da mar, aveva condotto contro la Sublime Porta portò alla vittoria di quest'ultimo, proiettandolo nel 1688 al soglio dogale e impedendo in maniera definitiva l'accesso al procuratore marciano.

L'autocelebrazione della famiglia Contarini, che è possibile leggere in filigrana nelle parole e nelle immagini dell'*Orologio del piacere*, costituisce comunque una testimonianza assai preziosa per la descrizione della prassi performativa in ambito lagunare in età barocca e, in egual misura, della persona del duca: il libro di festa, sotto questo profilo, "non va inteso come una storia, come la cronaca magari entusiasta ma reale di quanto era realmente accaduto", ma al contrario come una specie di racconto agiografico della famiglia Contarini, e quindi interpretato "come la descrizione biblica del tempio di Salomone, così pignola e meticolosa ma allo stesso tempo totalmente inutile ai fini di una ricostruzione dello stesso".²⁰ Il libro, nella cui appendice Piccioli colloca lo scambio epistolare di ringraziamento tra il duca e il procuratore, si conclude con una dichiarazione autoriale, datata il 12 agosto 1685, in cui a Ernesto Augusto viene rivolto l'auspicio che "l'amenità di deliziosa Foresta, resa celebre dal suo soggiorno potrà numerar con la Fama l'hore segnate da questo Orologio negli immortali registri dell'Eternità".²¹

20. Rossi 2003, p. 39.

21. Piccioli 1685, c. 39v.

La figura di Nettuno “manometro” delle riemersioni dell’Antico. Come le feste medicee in Francia si collocano tra le Nozze di Pesaro e due francobolli inglesi del XX secolo

Lucamatteo Rossi

Il tema delle influenze tra feste medicee celebrate in Francia nel Cinquecento e le feste del sud e nord Europa del secolo successivo è tracciato da Warburg in diverse conferenze tenute tra il 1926 e il 1928, che hanno al centro il personaggio di Nettuno: la conferenza dal titolo *Gli arazzi Valois* del 29 ottobre 1927 tenuta a Firenze, di cui esistono frammenti di appunti e un resoconto pubblicato in “Kunstchronik und Kunstliteratur” n. 9 del dicembre 1927; *Le feste italiane* del 14 aprile 1928 tenuta presso la Camera di Commercio di Amburgo della quale rimane una prima bozza, un manoscritto e indicazioni per l’allestimento di quattordici pannelli corredati da centosettantasei immagini. Alcuni esempi discussi in queste due conferenze erano già stati trattati nella conferenza su Rembrandt e il Barocco olandese tenuta nel maggio del 1926 dal titolo *L’antico italiano nell’epoca di Rembrandt* presso la Biblioteca Warburg di Amburgo. Tra i materiali presentati in questa conferenza – alcuni dei quali ricorrono nelle altre due sopra citate – vi sono: il ciclo di otto arazzi, conosciuti come Arazzi Valois, conservati agli Uffizi i quali ritraggono le feste di Fontainebleau (febbraio 1564) e Bayonne (giugno 1565) organizzate da Caterina de’ Medici e l’illustrazione di Salomon Savery contenuta nel libro *Medicea Hospes* che mostra l’entrata festosa di Maria de’ Medici ad Amsterdam del 1638. In entrambi i casi Nettuno è alla guida di un cocchio trainato in acqua da cavalli marini. Nella conferenza del 1926 vengono analizzati altri elementi delle feste italiane e olandesi: il carro volante di Medea trainato da draghi (utilizzato nel IV Intermezzo de *La pellegrina* durante i festeggiamenti del matrimonio di Ferdinando I de’ Medici e Cristina di Lorena, e nella tragedia olandese *Medea* di Jan Vos del 1648); e il rituale barbarico dell’incrocio delle spade presente nei *tableaux vivant* allestiti in Piazza Dam nel 1609 in occasione della Tregua dei dodici anni durante il conflitto tra Olanda e Spagna e nel dipinto della *Congiura di Giulio Civile* di Rembrandt. Si tratta di temi che saranno trattati in parallelo alla sopravvivenza di Nettuno al fine di comprovare le differenti modalità di trasformazione energetica di altre figure presenti nelle feste italiane in contesti nordeuropei. Parte dei materiali legati a Nettuno preparati per queste tre conferenze si ritrovano in alcune tavole del *Atlante Mnemosyne*:¹ in particolare Tavola 60 e Tavola 61/64 sono in gran parte dedicate al tema

1. Sull’*Atlante Mnemosyne* si rimanda all’edizione in corso di pubblicazione per Carocci a cura di Maurizio Ghelardi e Monica Centanni.



29. *Aretusa*, inchiostro colorato su pergamena, in *Ordine delle nozze dello illustrissimo messer Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, ms. Vat. Urb. Lat. 899, 76r, 1475-1480. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
30. *Tritone*, inchiostro colorato su pergamena, in *Ordine delle nozze...*, ms. Vat. Urb. Lat. 899, 71r, 1475-1480. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

delle feste in acqua e a Nettuno; le nozze di Pesaro sono il tema di Tavola 36 e in Tavola 77 troviamo due francobolli inglesi del 1913 e del 1916..

Una importante testimonianza iconografica delle feste pesaresi celebrate nel maggio 1475 in occasione del matrimonio di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona è pervenuta fino a noi attraverso il codice Urb. Lat. 899 conservato presso la Biblioteca Vaticana. Il codice racchiude la cronaca dettagliata delle giornate di festa, dei banchetti, incluse le pietanze servite, le parole in rima, le decorazioni e i carri planetari allestiti nelle giornate che vanno da venerdì 26 a lunedì 29 maggio, oltre a trentadue miniature a piena pagina che illustrano i carri e le figure allegoriche. Tutte e trentadue le miniature appaiono in fogli sciolti in Tavola 36 dell'*Atlante Mnemosyne*.

È al giorno dedicato allo sposalizio, domenica 27 maggio 1475, su cui vorremmo porre l'attenzione a partire dalla descrizione che introduce la giornata:

Tutto il popolo si ridusse nella Sala grande di Corte parata e ornatissima nel modo infrascritto. [...] Era la Sala [...] tutta coperta di panni turchini ben tirati, e posti in forma di cielo; e circa al mezzo era lo Zodiaco con tutt' i suoi gradi e divisioni in argento, che teneva quasi tutta la larghezza della Sala; e al di den-

tro erano li 12 segni celesti d’oro, della grandezza d’un uomo giusto; e ciascun segno aveva fisse le sue stelle per ragione, secondo che dagli astrologi è scritto.²

Dal testo si evince che oltre a ispirare i motivi ornamentali, il tema cosmologico costituiva un nucleo implicito al centro dell’intera festa, che ne dettava ogni aspetto, dalla scansione temporale alle vivande servite. Il testo prosegue delineando la struttura del convito:

È da sapere, che il Convito fu partito in due parti principali, una del Sole ed altra della Luna, e ciascuna di queste due parti in sei, intanto che erano dodici parti principali in tutto, e ciascuna parte dedicata al suo Dio e alla sua insegna, come di sotto s’intenderà. E questo fu fatto per evitare confusione e dare l’ordine debito a tutte le cose, e perché con la varietà della rappresentazione si levasse ogni fastidio dalla mensa e da’ circostanti: fondate anche, in buon proposito di nozze e di convito, le significazioni degli Dei e delle antiche Allegorie.³

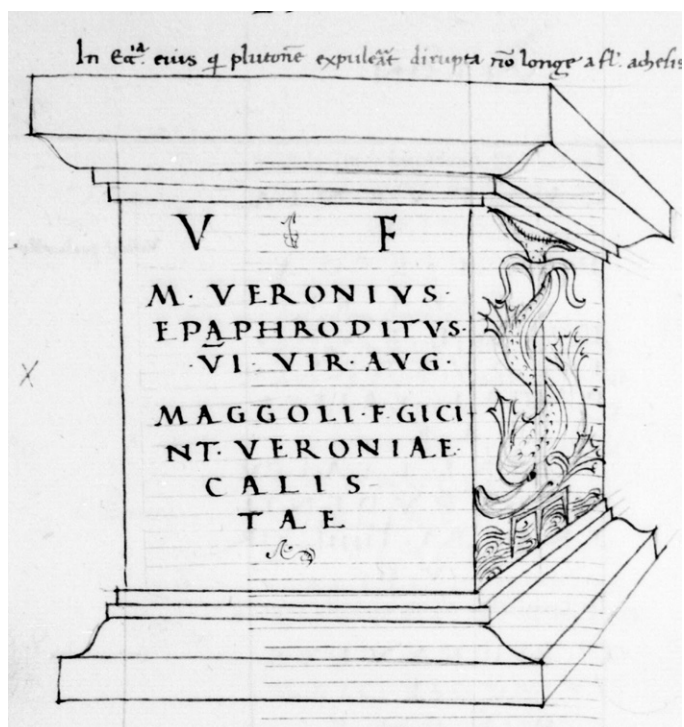
Nella conferenza sulle feste italiane del 1928 Warburg si sofferma sui costumi e sulla funzione delle figure delle divinità convocate alle nozze di Pesaro. In riferimento ad Aretusa [Fig. 29], inviata della dea Cerere, che presiede l’undicesima sessione del convito, Warburg mette a confronto l’effigie della ninfa impressa su una moneta conservata al Museo archeologico di Siracusa e le fattezze del personaggio pesarese che incarnava la fanciulla amata da Alfeo (c. 76r). Dal confronto si evince che sebbene a Pesaro gli intellettuali e gli artisti che concepirono e che realizzarono il programma della festa dimostassero una chiara conoscenza delle fonti classiche, lo stile antico entra in tensione con quello contemporaneo. Dal confronto tra la versione della moneta antica e quella quattrocentesca, nel corso della conferenza emergono differenze significative, utili a comprendere il senso della trasformazione della figura della ninfa destinata a diventare la fonte che sgorga in Ortigia: nel reperto antico la dimensione acquatica della ninfa è restituita dalle sagome dei delfini che ne circondano il volto, mentre a Pesaro è rappresentata dalla fontana che la figura indossa sul capo come motivo decorativo donde i capelli sgorgano “a guisa d’acqua”,⁴ un elemento che denota ulteriormente la natura acquatica della figura. Su questo punto Warburg chiarisce:

Per i Greci di Sicilia la resa figurativa della causa della fonte era un atto della fantasia religiosa che intravedeva la dea come visione nella fonte, mentre gli epi-

2. Urb. Lat. 899, c. 12rv.

3. Urb. Lat. 899, c. 52rv.

4. Urb. Lat. 899, c. 74v.



31. Giovanni Marcanova, *Collectio veterum inscriptiorum latinarum*, ms. Latin 5825F, CIIIr, 1465. Bibliothèque nationale de France, Parigi.

goni [pesaresi] che la imitarono cercarono invano di percepire la totalità della creazione attraverso i suoi attributi.⁵

Un altro elemento messo a confronto tra le due versioni sono le canne e il fogliame che sulla moneta ornano la capigliatura, mentre a Pesaro vengono tenuti in mano, come farebbe, scrive Warburg, “una ragazza che torna dal mercato”.⁶ Lo stesso paradigma si riscontra nella figura di Tritone [Fig. 30] inviato del dio Nettuno che presiede all’ottava parte del convito a lui dedicata, la quale viene rappresentata ispirandosi ancora all’iconografia antica. Nel codice pesarese (c. 71r) la figura si presenta come:

Un uomo barbato con capelli e viso quasi verde o ceruleo, ed in capo [...] una corona di coralli in rami, e dal mezzo in giù era pesce con una lunga coda ritorta in su piena di scaglie ed alette d’argento, ch’era bellissimo spettacolo a vedere; e andava senza che gli fossero veduti li piedi.⁷

Warburg deduce che “entrambe le opere [Aretusa e Tritone] si equivalgono riguardo l’intenzione di rifarsi al modello archeologico”⁸ sebbene nessuna

5. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 779.

6. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 779.

7. Urb. Lat. 899, c. 70r.

8. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 779.

delle due figure pesaresi si pieghi a tale volontà. Il repertorio iconografico antico utilizzato per le feste di Pesaro è stato oggetto di uno studio recente pubblicato nella “Rivista di Storia della miniatura” il quale prende in esame l’effigie collocata a sinistra di Tritone (c. 71r): una barca d’oro sopra cui un delfino si attorciglia a un tridente. Il motivo ricorre in diversi sarcofagi e in monete fenicie e romane,⁹ eppure all’altezza cronologica delle nozze di Costanzo Sforza esso parrebbe essere non noto nell’arte italiana.¹⁰ Conosciuta e diffusa nell’arte del Quattrocento è invece la versione in cui il delfino si intreccia all’ancora (in luogo del tridente), nota per essere l’impresa e poi la marca tipografica di Aldo Manuzio. Nello stesso studio viene dimostrato che la versione con il tridente sarebbe giunta alla corte degli Sforza a Pesaro per mezzo di una copia del *Collectio Antiquitatum* di Giovanni Marcanova [Fig. 31] oggi conservata a Parigi, nella quale viene censito a Verona un monumento di epoca romana che presenta lo stesso motivo in una variante capovolta: stando alle analisi eseguite sui due codici, quello conservato a Parigi sarebbe stato copiato dallo stesso amanuense, con tutta probabilità a Pesaro, che qualche anno dopo avrebbe contribuito a realizzare l’Urb. Lat. 899. Da qui un’ipotesi fondata sulla provenienza di questo insolito motivo nell’ambito delle feste pesaresi.

Nonostante la comprovata intenzione – dichiarata nel testo dello stesso codice pesarese – di richiamarsi all’iconografia antica, Warburg sostiene vi sia tuttavia una “differenza abissale” tra le antiche divinità – le quali pretendono il culto universale “dal più povero ai tiranni” –¹¹ e le loro reincarnazioni sopravvissute ai secoli che compaiono alle nozze di Pesaro dove le divinità vengono asservite e sottomesse allo status di servitù al servizio dei signori. Anche nella realtà della festa nuziale la loro funzione consisteva nel portare le pietanze alla tavola e accompagnarle con versi, che illustravano in che modo i piatti fossero ispirati alla divinità di riferimento. Di seguito un brano estratto dal discorso di Tritone:

Nettun per me Tritone li suoi insegna
Manda alle vostre Nozze, e le vivande
Che più grate ne sien delli suoi regni;

Poi prega che sua fama al mondo spanda
Più chiara assai che d’acqua alcuna stilla,
E sia per mare, come in terra, grande
Costanzio accompagnato con Camilla.¹²

9. Cartwright 2009, p. 140.

10. Cartwright 2009, p. 134.

11. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 779.

12. Urb. Lat. 899, c. 70v.

La funzione domestica e gli abiti “alla francese”, secondo lo stile della moda contemporanea, implicano la scomparsa del “movimento riflessivo polare che rende possibile l’equilibrio e [...] il distacco della realtà”.¹³ L’energia del movimento di distacco che cela e oscura viene dissipata nel momento in cui gli dèi sono ricondotti alla dimensione quotidiana, a “simboli grezzi” che presentano e ispirano le pietanze di un banchetto. Il passaggio segnato dalle nozze di Pesaro porterà questi stessi elementi, scaricati della loro energia, a essere riattivati nel secolo successivo nel dramma in musica che darà origine all’opera italiana come nuova forma d’arte ‘moderna’.

Nell’ottobre del 1927, Warburg tiene a Firenze una conferenza sulle feste medicee presso la corte francese dei Valois, tra cui le feste svolte a Fontainebleau e Bayonne illustrate su otto arazzi conservati agli Uffizi. Le immagini di questi manufatti – eccezionali per dimensioni e pregio della fattura e dei materiali – rimangono per certi aspetti enigmatiche. Nessun documento è pervenuto circa l’identità della committenza e delle maestranze,¹⁴ e lo studio degli arazzi è stato pregiudicato secondo Warburg dalla svalutazione critica delle arti applicate quali “creazioni provenienti dalla regione bassa dell’uomo che agisce”.¹⁵ Attraverso la corrispondenza tra le scene intessute sugli arazzi e il racconto di queste feste contenuto in *Recueil des choses notables faites à Bayonne*, Warburg individua il soggetto di due arazzi della serie oggi conosciuti con il nome di *Il torneo* e *La balena*.¹⁶

In un saggio dedicato all’arazzeria Valois edito dal Warburg Institute nel 1959, Frances Yates sosterrà che, quantunque questa serie rappresenti eventi storici, le immagini su essi ritratte sono in alcuni casi divergenti alla realtà dei fatti: infatti i pittori fiamminghi, che avevano realizzato i cartoni preparatori, non avevano partecipato agli eventi; è questo il dato che la studiosa sfrutta per individuare le fonti da cui gli artisti attingono per la restituzione delle scene. Tra le fonti a disposizione Yates individua: i disegni di Antoine Caron, pittore della corte di Caterina de’ Medici, che rappresentano gli allestimenti della festa; il *Recueil des choses* che contiene la cronaca dettagliata della festa; i manuali illustrati di moda di De Bruyn da cui gli artisti riproducono gli abiti nello stile cortese; i ritratti dei personaggi di corte francesi, le carte geografiche di scuola fiamminga attraverso cui è per loro possibile ricostruire la topografia dei luoghi delle feste.

Gli artisti fiamminghi non si limitano a riprodurre pedissequamente le scene dai modelli a loro disposizione, ma infondono nuova vita alle scene delle feste con variazioni di vario tipo: in primo luogo, le immagini degli arazzi Valois sono il frutto della percezione e dell’immaginario che nei Paesi Bassi si aveva comunemente della cultura francese. Come scrive Yates: “È stata una mano fiamminga a trasformare le creazioni francesi [delle feste],

13. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 398.

14. Yates 1959, p. XVIII.

15. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 675.

16. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 676.

facendone un punto di osservazione che dai Paesi Bassi si proietta sulla corte francese”.¹⁷

Le immagini sugli arazzi pongono pertanto una misura di distanza rispetto al racconto storico, essendo il frutto di artisti che non potevano ricostruire l’immaginario di quelle feste se non attraverso il filtro posto dalla loro cultura e dalla loro personale e arbitraria concezione combinatoria delle fonti: ad esempio i volti dei reali sono copie dei loro ritratti ma negli arazzi risultano giustapposti agli abiti copiati dai manuali di moda De Bruyn. Oltre a Francia e Paesi Bassi, anche l’Italia è coinvolta in questa rete: Caterina de’ Medici, figlia di Lorenzo II de’ Medici, era cresciuta in Italia da dove provenivano molti personaggi della sua corte, tra cui le maestranze coinvolte negli allestimenti delle feste francesi da lei volute.

Enid Welsford in un saggio del 1927 – che Warburg riceve da Fritz Saxl, suo collaboratore, quattro giorni prima della conferenza sugli arazzi Valois –¹⁸ così descrive la corte di Caterina de’ Medici al tempo delle feste di Fontainebleau e Bayonne:

L’influenza italiana era certo al suo apice, la corte francese pullulava di musicisti, artisti e maestri di danza italiani; Caterina e le sue compagne italiane non perdevano occasione di organizzare feste.¹⁹

L’Italia è ulteriormente coinvolta perché gli arazzi, registrati in un inventario del 1589 redatto a Palazzo Pitti, raggiungono Firenze, dove tutt’oggi si trovano, come dono di Caterina a sua nipote Cristina di Lorena, futura moglie di Ferdinando I de’ Medici.

Il processo di trasformazione compiuto dagli artisti che realizzarono gli arazzi avviene dunque nel discostamento dalle fonti: ad esempio, non tutti i personaggi presenti alla festa vengono ritratti sugli arazzi e tra questi è considerevole l’assenza di Carlo IX sotto il cui regno quelle feste vennero celebrate. L’assenza del re di Francia non può essere casuale né un semplice indizio di ignoranza da parte degli artisti fiamminghi. Il motivo, secondo Yates, è che negli arazzi appaiono in primo piano soltanto i membri della famiglia reale viventi al momento della realizzazione dei manufatti, ovvero circa dieci anni più tardi rispetto alla festa, creando una frattura temporale tra i personaggi in primo piano, la famiglia reale al tempo – futuro – del regno di Enrico III, e le feste sullo sfondo avvenute al tempo – passato – del regno di Carlo IX.²⁰ Tali anacronismi sarebbero stati consapevolmente

17. Yates 1959, p. 5: “It was a Flemish hand which transformed the French designs, and made of them a view of the French court and its festivals seen from the Netherlands”. Traduzione di chi scrive.

18. WIA GC.

19. Welsford [1927] 1962, p. 230: “The Italian influence was naturally at its height, the French court swarmed with Italian musicians, artists, and dancing masters; Catherine and her Italian maids were continually performing masquerades”. Traduzione di chi scrive.

20. Yates 1959, p. 9.



- 32. Antoine Caron, *La balena*, arazzo. ca. 1576. Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Firenze.
- 33. Dettaglio di 32.

inseriti al fine di caricare le immagini di un aggiornato e attuale significato politico. Difatti, sebbene non esistano documenti che lo confermino, l’ipotesi argomentata nel dettaglio da Yates è che gli arazzi siano stati commissionati dalla stessa Caterina de’ Medici.²¹

L’interesse di Warburg verso questi arazzi si estende ben oltre l’aspetto storico. Dalla generale prospettiva del suo metodo di ricerca, è il loro essere “veicoli mobili di immagini”,²² vettori attraverso cui le formule espressive migrano, a costituire uno degli elementi fondanti della sua analisi.

Uno dei fuochi centrali della conferenza del 1928 è la trasformazione della figura allegorica di Nettuno nell’episodio dei giochi d’acqua rappresentato nell’arazzo conosciuto come *La balena* [Figg. 32-33]. L’opera vede in primo piano Margherita di Valois (figlia di Caterina de’ Medici ed Enrico II), e suo marito, di spalle, Enrico di Navarra, che sarà il futuro Enrico IV. Tra i due sta Carlo III, duca di Lorena, vedovo di Claudia di Valois sorella di Margherita.²³ I personaggi sono in primo piano e danno le spalle alla festa che si sviluppa integralmente sullo sfondo; questo particolare schema compositivo, in cui i personaggi in primo piano sono distaccati dalla scena principale e si rivolgono all’occhio dello spettatore stando su un piano temporale diverso, non è stato riscontrato ad oggi in nessun altro arazzo di data anteriore a questa serie. Lo schema non risulta essere stato adottato neppure nei disegni di Caron disponibili agli artisti fiamminghi [Figg. 34-35].²⁴ D’altro canto, gli allestimenti scenografici della festa corrispondono esattamente alla narrazione contenuta in *Recueil des choses* da cui prendiamo in prestito le parole per descrivere la scena rappresentata sull’arazzo:

Una grande balena costruita artificialmente [...] veniva inseguita da diverse barchette piene di uomini che la attaccavano con dardi sforzandosi di catturarla, così come si è soliti fare in mare: questa caccia durò circa mezz’ora. Dopo di che [le loro Maestà] entrarono in un canale, alla cui imboccatura trovarono una grande tartaruga marina [...] sulla quale vi erano sei Tritoni [...] tutti eccellenti soffiatori di corno che [...] cominciarono a suonare insieme. Poi videro Nettuno a cavallo di un carro trainato da tre cavalli marini, seduto su una grande conchiglia [...] che, avvicinandosi [...], iniziò a recitare i versi che seguono:

Sono il dio e il gran maestro delle acque
 Re del mare profondo e sterminato:
 Io tiro le briglie delle sue onde indocili

21. Vedi Yates 1959, p. 10; Cleland 2018, p. 53.

22. *Contadini boscaioli al lavoro su arazzi borgognoni*, ora in Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, pp. 602-612: p. 602.

23. Cleland 2018, p. 43.

24. Yates 1959, p. 5.



34. Antoine Caron, *Giochi d'acqua a Bayonne*, gesso nero, penna e inchiostro su carta, 1955.7. [10]. Morgan Library & Museum, New York.
35. Dettaglio di 34.

E sotto di me tremano la terra e le onde
 Il Meridione, il Settentrione, l’Oriente, l’Occidente
 Temono e paventano questo braccio e tridente.²⁵

L’egemonia di Nettuno sul mare è annunciata perentoriamente in apertura del suo intervento. A differenza delle nozze di Pesaro, a Bayonne gli antichi dèi passano dallo status di servitori a quello di dominatori incontrastati degli elementi: difatti il carro trionfale di Nettuno richiama qui l’iconografia ispirata al passo dell’*Eneide* di Virgilio in cui il dio pronuncia il celebre motto “Quos ego?”²⁶ nei versi in cui calma i venti scatenati da Giunone. È in forza della sua autorità che Nettuno rende omaggio e legittima il potere del re francese come il dio stesso dichiara in chiusura del suo intervento:

Per obbedire a Carlo tuttavia,
 Vi ho abbandonato le mie onde salate,
 Avendo udito in alto mare la sua voce,
 Che ordinava a tutte queste valli
 Di cantare la legge e la fama immortale,
 La fortuna e l’onore della sua cara Isabella.²⁷

L’omaggio di Nettuno a Carlo IX viene cantato e accompagnato in musica dai corni dei sei tritoni, mentre il dio si muove sul carro in acqua. Questa immagine diverrà un Leitmotiv ricorrente in altri importanti eventi della corte Valois fino alla fine del XVI secolo e sarà un elemento immancabile nelle feste di sud e nord Europa del XVII secolo.

Le feste per il matrimonio del 1581 tra il duca Anne de Joyeuse e Margherita di Lorena-Vaudemont sotto il regno di Enrico III costituiscono un altro caso, in quanto vengono riproposti – sembrerebbe in forma migliorata e ancor più spettacolare – molti degli allestimenti che erano stati

25. *Recueil des choses* 1566, pp. 50-51: “Ayás fait enuiron demie lieuë sur la riuiere, apperceurent de loin une grande Baleine faite artificiellement, laquelle estoit chassée de plusieurs petits bateaux pleins d’hommes, qui la combattoyent à coups de dards, & faisoient tout leur effort de la prendre, en lamesme façon qu’ils ont accoustumé de les prendre en Mer: & dura ceste chasse quelque demie heure. Apres cela vindrent à entrer dans un canall, a l’etree duquel ils trouuerent une grande Tortue marine [...] sur laquelle y auoit six Tritons [...] tous excellents ioueurs de cornets [...] còmencerent à iouër ensemble. Apres trouuerent un Neptune estant sur un chartiré par trois cheuaux marins, affis sur un grande coquille [...], lequel estant pres [...], vint à reciter les vers qui senfuyuent: Je suis le dieu & grand maistre des eaux / Roy de la Mer spatieuse & profonde: / Le tien le frein de ses flots ingegaux / Et dessous moy tremle la terre & l’onde / Le Sur, le Nord, l’Orient, l’Occident / Redoute & craint ce bras & ce trident”. Traduzione di chi scrive.

26. Virgilio, *Eneide* I, 135.

27. *Recueil des choses* 1566, p. 51: “Pour obéir a Charles toutesfois / Abandonne i’ay mes ondes salees, / Ayant ouï de haute Mer sa voix, / Qui commandoit à toutes ces vallees / Chanter le los & renom immortel, / L’heur & l’honneur de sa chere Ysabel”. Traduzione di chi scrive.



36. Tritone, incisione, in Balthazar de Beaujoyeux, *Ballet comique de la Royne*, Parigi, 1582, 66.

messi in scena a Fontainebleau e a Bayonne; tra questi ritornano – come testimoniato nel *Ballet comique de la Royne* che narra e illustra nel dettaglio la festa – le creature marine del mito, Nettuno, i tritoni e le sirene che aprono queste feste in danza e musica [Fig. 36]. Ed è proprio la danza e la musica che segnano il punto di conversione dalle feste al balletto francese in quanto nuova forma d'arte.²⁸ Questa è la tesi sostenuta da Yates, e anche da Warburg in uno degli appunti per la conferenza su Rembrandt del 1926, in occasione della quale egli aveva già affrontato il tema degli arazzi Valois soffermandosi esattamente sul carro di Nettuno. Il tema è l'eco generata a Bayonne dall'utilizzo in chiave musicale delle figure della mitologia antica; è la situazione che riecheggia in Shakespeare nella prima scena del secondo atto di *Sogno di una notte di mezza estate* quando Oberon così si rivolge a Puck richiamando le feste di Kennilworth e Alwathan:²⁹

My gentle Puck, come hither. Thou rememb'rest
 Since once I sat upon a promontory
 And heard a mermaid on a dolphin's back
 Uttering such dulcet and harmonious breath
 That the rude sea grew civil at her song:³⁰

28. Yates 1959, p. 51.

29. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 426.

30. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, II.1, 153-157.

Lo stesso potere trasformativo della musica era stato riconosciuto da Warburg nel saggio sui *Costumi teatrali* in cui indica gli intermezzi de *La pellegrina* – messi in scena nel 1589 in occasione del matrimonio di Ferdinando I de’ Medici e Cristina di Lorena – come evento che segna il passaggio tra festa e dramma in musica che porterà alla nascita dell’opera italiana.

Nettuno ricorre nei *Blijde Inkomste*, così sono chiamate le entrate gioiose in ambito olandese, che hanno avuto luogo nei Paesi Bassi tra XVI e XVII secolo. Le entrate gioiose sono eventi spettacolari – di cui si ha traccia già in epoca medievale – di spiccato rilievo politico e culturale; esse creavano un legame tra i cittadini – coinvolti nella realizzazione degli allestimenti – e le autorità politiche. Difatti questi eventi erano pensati per ricevere in città figure autorevoli della politica nazionale e, solo dopo la fine del XVI secolo, personalità politiche straniere. Le “entrate gioiose” avevano altresì lo scopo di affermare il prestigio e il potere delle città olandesi e delle Province Unite al fine di stringere alleanze, di rafforzare la fama dei rappresentanti politici costruendone talvolta un’immagine eroica, e di riaccendere nell’immaginario collettivo i miti fondativi della nazione nascente.³¹ L’intreccio di queste istanze giustificava gli ingenti finanziamenti in parte destinati alla produzione di pregiati libri che raccontavano gli accadimenti con illustrazioni e testi commissionati ad artisti e scrittori olandesi di chiara fama.³² È per mezzo di questi libri che le figure allegoriche che ispiravano gli allestimenti si potevano trasmettere nel resto d’Europa e possono essere ancora oggi ricordate e studiate a dispetto della loro effimera natura.

Nettuno alla guida del carro trainato in acqua da cavalli marini è un tema fisso delle entrate gioiose olandesi tra Cinque e Seicento in quanto il dio è simbolo di egemonia marittima. Di seguito elenchiamo alcune entrate gioiose, prendendo esempi tra quelli citati da Warburg o presenti nel *Atlante Mnemosyne*, dove Nettuno fa la sua comparsa.

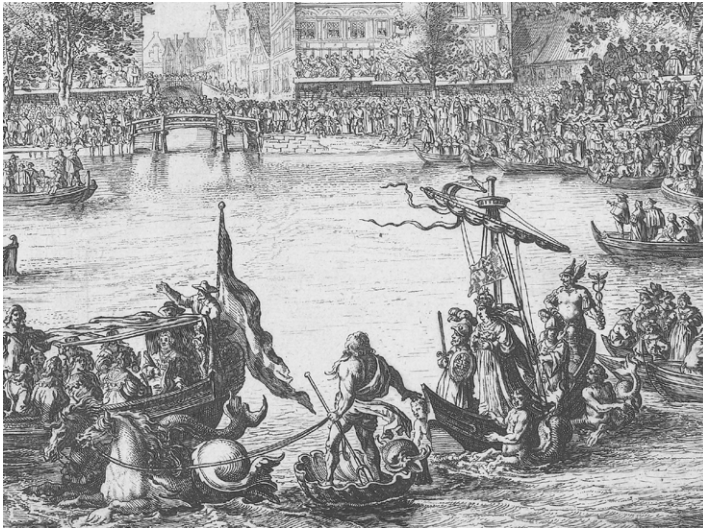
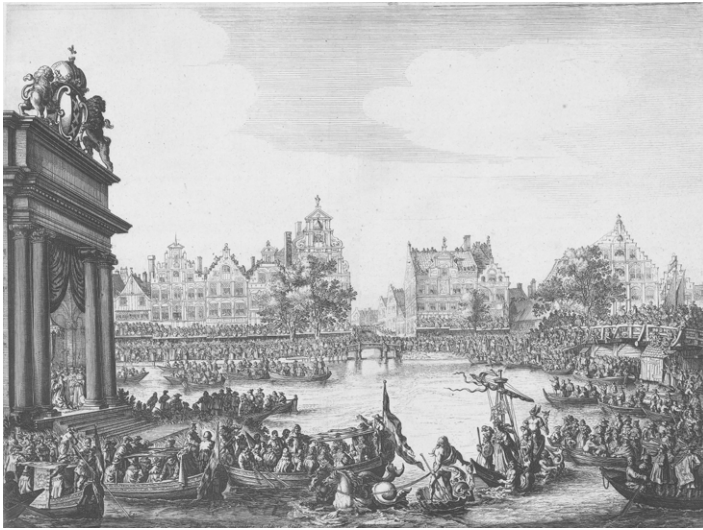
Il 17 marzo 1580 Guglielmo d’Orange, uno dei comandanti militari alla guida dei Paesi Bassi durante la guerra d’indipendenza contro la Spagna, entra ad Amsterdam via mare. Tra il Ponte Nuovo e il Ponte Vecchio (*Nieuwe Brug* e l’*Oude Brug*), le rievocazioni sfilano sull’acqua, probabilmente realizzate con navi modificate e con decorazioni dipinte, una delle quali rappresentava Nettuno su una balena.³³

Il 20 marzo 1586 si celebra la festa per l’accoglienza di Robert Dudley, Duca di Leicester: Nettuno – questa volta impersonificato da un attore – è alla guida del carro trainato da cavalli marini come elemento scenografico in movimento in uno dei canali della città. L’allestimento viene così descritto da un invitato del Duca: “Fatte in una grandezza mostruosa; da una parte la forma o le sembianze di un cavallo che nuota, dall’altra le sem-

31. Meerendonk 2023, p. 56.

32. Meerendonk 2023, p. 66.

33. Meerendonk 2023, p. 56



37. Salomon Savery (da Simon Jacobsz de Vlieger), *L'ingresso di Maria de' Medici ad Amsterdam* incisione, in Caspar van Baerle, *Blyde inkomst der allerdoorluchtighste Koninginne*, Amsterdam, 1638.

38. Dettaglio di 37.

bianze di un pesce, su ognuna di esse un uomo che cavalca, a significare il dio Nettuno”³⁴

Il carro sfila sulle acque dell’ Amstel – il fiume che attraversa la città di Amsterdam – in occasione della visita di Maria de’ Medici nel 1639, come si vede in un’ illustrazione di Salomon Savery pubblicata in *Medicea Hospes* i cui testi scritti da uno degli intellettuali maggiormente riconosciuti in ambito olandese, Caspar van Baerle, rende chiara la connessione tra le feste olandesi e l’ affermazione del potere mercantile marittimo attraverso le figure allegoriche, su tutte Nettuno [Figg. 37-38].

Pochi anni dopo l’ ingresso di Maria de’ Medici, il carro sfila per l’ entrata di Enrichetta Maria di Borbone come mostra un’ incisione di Pieter Nolpe e pubblicata in *Beschrijvinge vande blydc inkoomste* [Fig. 39]. Tanto imponente è la presenza di Nettuno sul carro che, anche alla luce della somiglianza delle descrizioni tra i diversi allestimenti, fa supporre che gli stessi apparati scenici fossero riutilizzati in varie circostanze.³⁵

Nella conferenza su Rembrandt del 1926, Warburg nota come l’ iconografia del carro trainato in acqua contamina anche l’ immaginario teatrale e ne rintraccia la sopravvivenza in un’ incisione di Antonio Tempesta riutilizzata nel libretto dell’ opera in musica del 1634 di Jacob Struys dal titolo *Ontschakingh van Proserpina (Il ratto di Proserpina)*, dove alla guida del carro è Plutone [Fig. 40].

Warburg mette in chiaro che non esistono prove che questa figura apparisse effettivamente nella messa in scena, dato che in generale le illustrazioni dei libretti delle produzioni teatrali olandesi di questo periodo non necessariamente corrispondono alle effettive scenografie.³⁶ Warburg pertanto si domanda in uno degli appunti della conferenza quanto in Struys la scenografia richiamasse gli allestimenti delle feste italiane e in che modo.³⁷ Il senso della domanda si collega alla sopravvivenza di altri elementi tipici delle feste medicee nel teatro olandese, ad esempio il carro volante trainato da draghi sputafuoco.

Il carro volante con i draghi, legato al mito di Medea, fa la sua apparizione nel IV intermezzo de *La pellegrina* allestito per il matrimonio di Ferdinando I de’ Medici e Cristina di Lorena – come in una delle incisioni di Epifanio d’ Alfano da Bernardo Buontalenti [Fig. 41] –, e viene ripreso in occasione delle nozze del loro nipote Ferdinando II de’ Medici nel 1637 [Fig. 42], migrando nel Teatro di Amsterdam in occasione della prima di *Medea* (1648) tragedia scritta e diretta dal drammaturgo Jan Vos [Fig. 43]. Nell’ impiego del carro fatto da Vos, Warburg sostiene che i draghi che lo

34. Holinshed 1807, p. 399: “Made in monstrous greatness; on the one the shape or likeness of a horse swimming, on the other the likeness of a fish, on each of them a man riding, signifieng the god Neptune”. Traduzione di chi scrive.

35. Meerendonk 2018, p. 155.

36. Konst 2002, p. 50.

37. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 417.



39. Pieter Nolpe (da Jan Baptist Weenix), *Il carro di Nettuno sfla per l'entrata di Enrichetta Maria di Borbone*, incisione, in Samuel Coster, *Beschrijvinge vande blydc inkoopste [...] van haare majesteyt van Groos-Britanien*, Amsterdam, 1642.
40. Antonio Tempesta, *Ratto di Proserpina*, incisione, in Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina*, Amsterdam, 1634.

trainano scacciano “dalla scena l’aspetto mentale tragico”.³⁸ In altre parole, del *pathos* antico del carro non rimarrebbe nulla se non la spettacolarità tutta funzionale ad alimentare “l’entusiasmo incondizionato del pubblico [che] concerne le rozze arti trasformatrici della tecnica scenica”.³⁹ Infatti in Vos, contrariamente al matrimonio medico del 1589, verrebbe a mancare – oltre alla musica – qualsiasi riferimento al contesto culturale o politico contemporaneo da connettere in qualche modo al carro volante. Nel matrimonio del 1589 la tensione si attiva grazie alla musica e la funzione del carro è mirata meramente all’effetto spettacolare: guidato dal personaggio chiamato la “Maga” (un ulteriore allontanamento rispetto alla tensione implicita nel mito di Medea), il carro attraversa l’ultimo girone dell’Inferno come descritto nella *Commedia* di Dante:⁴⁰

38. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 606.

39. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 606. In Ghelardi 2022, p. 195, il riferimento all’Inferno di Dante negli appunti della conferenza su Rembrandt viene interpretato come se Warburg stesse parlando della *Medea* di Jan Vos. In realtà l’oggetto del discorso è il personaggio chiamato Maga che appare nel IV Intermezzo de *La pellegrina*. Infatti, nell’appunto in lingua originale della conferenza su Rembrandt, “Maga” viene scritto in italiano e non ha valenza di epiteto, come invece viene restituito in italiano in Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 606, dove “Maga” è in minuscolo e senza indicazioni sul fatto che il nome è in italiano nell’originale. Inoltre, è Warburg stesso a indicare il riferimento all’Inferno di Dante in relazione al IV intermezzo nel saggio del 1895 che invece è assente in relazione a Vos.

40. Vedi Malvezzi 1904, p. 49.



41. Epifanio d'Alfiano, IV Intermezzo de *La Pellegrina*, incisione, 1592.

La prima incisione di Epifanio d'Alfiano raffigura la scena del quarto Intermezzo. In alto sopra una nuvola stanno seduti i demoni, che secondo le idee di Platone abitano la regione del fuoco e servono di intermediari fra gli uomini e gli Dei. Sotto di loro viene volando in un carro tirata da due dragoni una maga in abito fantastico e ornata di veli. Nella parte inferiore s'erge il Lucifero di Dante dalle tre teste, con l'ali di pipistrello, tenendo in ciascuna delle mani un peccatore ed un altro in bocca fino alla vita, circondato dai suoi diavoli, che si affannano a tormentare con forconi le anime dannate. Nel fondo si vede la città di Dite.⁴¹

Sciolti dal legame con il mito antico di Medea, il carro e la strega si librano nella latenza della memoria e, assorbendo la cultura del tempo in cui riergono, rinascono sotto falso nome.

Tornando a Nettuno, almeno un caso nel repertorio delle entrate festose in cui il suo carro, ormai parte dell'immaginario culturale del XVII secolo, entra in polarità con i miti fondativi attorno la nascita dell'identità nazionale olandese: per l'entrata trionfale nel 1594 di Maurizio d'Orange (figlio di Guglielmo I d'Orange), a seguito della vittoria di Groninga sugli Spagnoli, il carro di Nettuno appare in cima all'arco di trionfo – di cui esistono unicamente testimonianze scritte – in cima al quale, nella facciata opposta, Giulio Civile schiaccia sotto ai suoi piedi gli avversari romani.⁴² Viene evidenziato dunque il parallelo tra Maurizio d'Orange e la figura

41. Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021, p. 484.

42. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 478.



42. Stefano della Bella e Alfonso Parigi, *Le nozze degli dei - Nozze di Ferdinando II*, incisione, 1637.

di Giulio Civile, condottiero romano vissuto nel I secolo d.C., il quale, secondo le storie di Tacito, si allea ai Batavi, popolazione autoctona dei territori degli odierni Paesi Bassi, e si rimette alla testa della rivoluzione che si concluderà con la sconfitta dei romani e l'indipendenza delle tribù batave. La corrispondenza tra la storia antica che oppone i Batavi ai Romani e la guerra in corso per l'indipendenza degli Olandesi dagli Spagnoli viene riproposta – in seguito alla vittoria definitiva di Maurizio d'Orange nel 1648 – come soggetto di uno dei principali cicli pittorici del nuovo Municipio di Amsterdam, oggi Palazzo Reale. L'ibridazione tra storia contemporanea olandese e storiografia romana torna in primo piano il 5 maggio del 1609 in una serie di dieci *tableaux vivants* allestiti in Piazza Dam per celebrare l'inizio della Tregua dei dodici anni (1609-1621). Su questa serie di *tableaux*, che rappresentavano il mito di Tarquinio e Lucrezia secondo la versione di Tito Livio elementi della classicità romana vengono innestati su elementi della cultura batava. In particolare, in una delle dieci scene – sopravvissute grazie alle incisioni di Jacob Visscher che Warburg inserisce in Tavola 71 dell'*Atlante Mnemosyne* – si vede Bruto assieme ai suoi compagni giurare vendetta contro Sesto Tarquinio, figlio del re Tarquinio il Superbo, per il disonore che aveva causato a Lucrezia. Il momento del giuramento viene rappresentato con il rituale dell'incrocio delle spade: non già la *dextrarum iunctio* del rituale giuridico romano, bensì una forma di rituale 'barbarico' descritto da Tacito nell'episodio in cui i sostenitori di Giulio Civile giurano



43. *Fuga di Medea su un carro trainato da draghi alati, in Jan Vos, Medea, Amsterdam, 1718.*

fedeltà per la causa della rivoluzione [Fig. 44].⁴³ L'episodio sarà rappresentato da Rembrandt utilizzando questa stessa iconografia per il dipinto monumentale commissionato dai Borgomastri di Amsterdam per il ciclo del Municipio. L'opera, oggi nel Museo Nazionale di Stoccolma, sarà tuttavia rigettata dai committenti e rivenduta dopo essere stata tagliata e ridotta in dimensioni minori per mano dello stesso Rembrandt. Secondo Warburg la *Congiura di Giulio Civile* (1661-1662) costituisce un esempio emblematico di riattivazione dell'Antico – è questa l'argomentazione centrale della conferenza del 1926 – una riattivazione che avviene proprio grazie all'influsso delle scenografie teatrali e alla suggestione sull'artista dello schema compositivo dell'*Ultima Cena* di Leonardo, in particolare per la disposizione frontale del desco e la scansione in gruppi dei commensali.⁴⁴

In un altro dei *tableaux* di Visscher, vediamo rappresentata una scena allegorica in cui la Libertà viene innalzata su uno scudo dalle Province Unite. Anche il rituale dell'innalzamento sullo scudo è ispirato a un episodio raccontato da Tacito nelle cronache della rivoluzione batava, in particolare il momento in cui Brinnio veniva così eletto condottiero delle truppe [Fig. 45].⁴⁵ Nella didascalia che accompagna questo *tableau* – ogni didascalia ve-

43. Tacito, *Historiae*, IV 14-15.

44. Si rimanda a Rossi 2023.

45. Tacito, *Historiae*, IV 15.



Incisioni tratte da Claes Jansz Visscher, *Atlas van Stolk*, Rotterdam, 1609:

44. Bruto giura con i suoi compagni vendetta contro il figlio del re per il disonore di Lucrezia
45. Scena finale: la libertà è circondata e protetta dalle 7 province
46. Palco allestito in Piazza Dam in occasione della Tregua dei dodici anni

niva declamata in piazza per ciascuna delle scene – si legge: “Terre Unite, se volete amare la libertà in tal modo / Che [la libertà] vi sarà più vera [oppure: degna] che l’interesse proprio di ciascuno; / Allora nessun tirano può sfruttare il vostro stato confederato / Con l’inganno, il tradimento o la violenza”.⁴⁶ La didascalia oltre a fornire una spiegazione della scena trasmetteva messaggi che, sotto la spinta della guerra, muovevano i sentimenti di identità nazionale. È da notare infine che ancora una volta figure mitologiche del regno di Nettuno – nel caso si tratta di Tritoni – appaiono in groppa a cavalli marini posti simmetricamente sopra e sotto la struttura del teatro allestito per ospitare i *tableaux* [Fig. 46].

Un ulteriore passaggio nel percorso di trasformazione dell’allegoresi di Nettuno avviene nel nord Europa nel XVII secolo, quando il dio viene impersonificato dal sovrano stesso che assume come propri il veicolo e gli attributi del re del mare: il tridente e il carro trainato in acqua dai cavalli marini. Un esempio è dato dall’illustrazione di Pieter de Jode contenuta nel libro *Serenissimi Principis Ferdinandi* pubblicato da Johannes Meursius nel 1637 in cui il re Filippo IV di Spagna è ritratto nelle sembianze di Nettuno durante l’entrata a Gent (1636) [Fig. 47]. Ma questa trasformazione è riscontrabile già in un evento precedente che risale al 1572, in Francia, quando Carlo IX durante i festeggiamenti per il matrimonio di Margherita di Valois ed Enrico di Navarre fa la sua entrata nelle vesti di Nettuno su un carro trainato in acqua.⁴⁷ Queste rappresentazioni del sovrano nelle vesti di Nettuno vengono definite da Warburg “dinamogrammi calligrafici” (*kalligraphiertes Dynamogramm*).⁴⁸ In questa declinazione del riuso del mito, la figurazione allegorica si presenta in una forma priva di tensione e di polarità: il nome e la figura mitologica del dio del mare sono divenuti un essere reale, si sono incarnati nel corpo del re. Non si tratta più dunque di una metafora, o di un paragone tra il presente e l’Antico: non c’è più – nota Warburg con un affondo nell’analisi retorica – la distanza siglata dal ‘come’. Il potere del sovrano che esercita la sua egemonia sul mare non è più assimilabile al potere di Nettuno soltanto sul piano metaforico, è piuttosto l’identità di Nettuno che viene assorbita e coincide con quella del re, diventando direttamente la sua maschera:

La rappresentazione della vita in movimento, in una forma realistica al Nord, in modo anticheggiante al Sud, porta infine alla personificazione del mostro marino pagano e mitico: esso diventa un manometro per misurare la dinamica dell’animo, le cui leggi sono costrette ad ignorare la distinzione tra l’arte, così

46. “Vereende Landen wilt ghÿ foo de Vrijheÿt minnen, / Dat fy u waerder fij als yders eyghen baet; / Soo mach green dwinghelant, ut’saemgevechte state / Met list, noch met ferrate, noch met geweld ontginne”. Traduzione di chi scrive.

47. Prunières 1914, p. 72.

48. *Recueil des choses notables* [...], 1556, p. 81-82 in Gombrich [1970] [1983] 2018, p. 259.



47. Pieter de Jode II, *Filippo IV come Nettuno*, acquaforte su rame, in Guilielmus Becanus, *Serenissimi Principis Ferdinandi, Hispaniarum Infantis, S.R.E. Cardinalis, Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gandavum*, Anversa, 1636.

come la concepiamo comunemente, e le arti minori, tra l'arte ideale e quella applicata.⁴⁹

Questa citazione, tratta da un appunto per il discorso conclusivo della conferenza del 1927, conduce alla conclusione del discorso per immagini di Warburg che ha il suo ultimo approdo in due francobolli del XX secolo: un francobollo inglese del 1913 [Fig. 49] e un francobollo delle Barbados, allora colonia britannica, del 1916 [Fig. 48] sul quale si legge: "ET PENITUS TOTO REGNANTES ORBE BRITANNOS" ovvero "E i Britanni, dominatori del mondo intero". Si tratta di un'inversione energetica rispetto al verso 66 della prima Bucolica di Virgilio, "Et penitus toto divisos orbe Britannos", dove i Britanni sono indicati come un popolo remoto ai margini del mondo; nel motto apposto sul francobollo il verso, mediante la sostituzione di una

49. Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008, p. 686.

sola parola – il participio *divisos* con REGNANTES – assume un significato di segno opposto rispetto alla fonte antica.⁵⁰

Il francobollo è per Warburg, prima che un oggetto artistico, un sintomo culturale e, grazie alla sua ampia circolazione, risulta essere un veicolo particolarmente importante per lo studio delle sopravvivenze e delle trasformazioni dell’ Antico che costellano la storia della cultura. Nel francobollo del 1916, Giorgio V è rappresentato in modo realistico in vesti regali sul carro di Nettuno: l’immagine non si riallaccia direttamente alla matrice classica, ma è ispirata all’ effigie di Carlo II nell’ incisione dei primi anni del XVIII secolo, con lo stesso verso virgiliano. La stessa incisione fu utilizzata per il rovescio della medaglia di Caterina di Braganza, regina d’ Inghilterra, e la figura ricompare in un francobollo del 1897, in cui è la regina Vittoria a guidare il carro [Fig. 50]. In questi casi, secondo Warburg, il simbolo pur adattato a figure storiche non perde “la distanza della metafora”, in quanto il riferimento al modello antico (la figura di Nettuno prestata al sigillo di Carlo II e all’ immagine della regina Vittoria) funziona come un richiamo forte, ma in sordina: l’ elemento mitologico opera come filtro interpretativo e trasforma il realismo dell’ immagine in allegoria del potere, anziché in una sua esibizione diretta. Analogamente, nel francobollo del 1913 è Britannia, allegoria della nazione inglese, a guidare il carro, mentre il re, ritratto di profilo in stile anticheggiante sullo sfondo, è un elemento che contribuisce a instaurare ancora una volta – in modo diverso – la distanza tra la realtà attuale (in questo caso sullo sfondo) e il simbolo. Si tratta di un superamento dell’ identificazione diretta e letteralistica tra presente e passato, che appiattirebbe l’ Antico sul contemporaneo senza residui: la carica energetica dell’ immagine invece si riattiva “attraverso una catarsi mnemonica archeologizzante”.⁵¹ Per argomentare dialetticamente questa sua tesi, nella conferenza del 1927 Warburg confronta i francobolli britannici con un francobollo dell’ Italia fascista, emesso per il primo anniversario della marcia su Roma, che presenta come simbolo del fascismo una scure romana tratta dai modelli antichi e disegnata in modo del tutto realistico [Fig. 51]. In questo caso Warburg vede una trasformazione profonda e una sorta di abuso del simbolo: il fascio littorio, che nell’ antichità romana era segno di autorità giuridica e coesione civica, nel francobollo del regime diventa l’ antecedente letterale e l’ emblema diretto del nuovo potere. È venuto meno – direbbe Warburg – il “come della metafora”.

Il percorso di trasformazione degli antichi dèi tra sud e nord Europa attraverso le feste si prospetta molto più complesso di quanto abbiamo potuto sintetizzare in questo breve saggio. L’ analisi dell’ esempio isolato dell’ uso diversificato della figura mitica di Nettuno, che abbiamo cercato di ricostruire a partire dai materiali disponibili, fa già intravedere l’ ampio spettro cronologico e concettuale del tema dell’ uso politico dell’ iconografia antica.

50. Viriglio, *Bucholische I*, 66.

51. *Briefmarke, Notizbuch 1927*, p. 13 in Gombrich [1970] [1983] 2018, p. 257.



48. *Giorgio V su un carro trainato da cavalli marini*, francobollo. 1916.
 49. *Britannia*, francobollo. 1913.
 50. *La regina Vittoria sul carro a forma di conchiglia*, francobollo. 1897.
 51. *Scure*, francobollo. 1923.

La selezione degli esempi qui trattati non rende pienamente conto del complesso e vasto apparato iconografico inerente al tema raccolto da Warburg: una parte si trova negli appunti delle conferenze, in parte ancora inediti; un'altra è confluita nell'*Atlante Mnemosyne*, di cui abbiamo analizzato soltanto una porzione dei materiali inerenti al tema. Altri materiali che abbiamo utilizzato, seppur centrali nel discorso di Warburg, sono stati esclusi dall'ultima versione dell'*Atlante*; ad esempio, non troviamo gli Arazzi Valois che erano presenti nelle due precedenti versioni (in Tavola 36 nella prima versione e in Tavola 54 nella seconda versione), né compaiono i disegni di Buontalenti (in Tavola 38 della prima versione e in Tavola 55 nella seconda versione). Il tentativo è stato quello di ricostruire il viaggio di Nettuno, dall'Antico al contemporaneo, passando per il Rinascimento, sulle tracce di quanto Warburg scrive in un appunto della conferenza su Bayonne:

Nel tentativo oggi di collocare genealogicamente davanti ai vostri occhi le feste francesi di gusto anticheggiante tra le Nozze di Pesaro del 1475 e un moderno francobollo britannico [...] spero di avervi mostrato che un aspetto dello sviluppo del Barocco sta nell’ isolare il valore espressivo dalla struttura portante della vita reale in movimento.⁵²

Quello che emerge da questo primo saggio dei materiali è un tracciato, tra feste, cerimonie e spettacoli teatrali, in cui una figura dell’ Antico, quale quella del dio del mare, si impone con prepotenza, dal XV secolo in poi nell’ arte europea. Quanto si può dire in chiusura di questa prima rassegna è che Nettuno può costituire una buona guida e che la sua figura può essere strumentalmente adottata come una immagine-guida dell’ orientamento: un manometro, utile a misurare la dinamica delle riemersioni dell’ Antico.

52. *Bayonne* 1927, pp. 81-82 in Gombrich [1970] [1983] 2018, p. 267.

Bibliografia

Fonti e edizioni di riferimento

Alberti 1686

G.M. Alberti, *Giuochi festivi, e militari, danze, serenate, machine, boscareccia artificiosa, Regatta solenne, et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza*, Venezia 1686.

Allacci 1666

L. Allacci, *Drammaturgia*, Roma 1666.

Allacci 1755

L. Allacci, *Drammaturgia*, Venezia 1755.

Ammannati Piccolomini 1506

I. Ammannati Piccolomini, *Epistolae et commentarii*, Milano 1506.

Beaujoyeux 1582

B. Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur. Par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, & de la Royne sa mere*, Paris 1582.

Beccadelli, *Alfonsi regis*, ed. Delle Donne

A. Beccadelli detto il Panormita, *Alfonsi regis Triumphus*, a cura di F. Delle Donne, Potenza 2021.

Beni 1600a

P. Beni, *Discorso nel quale si dichiarano e stabiliscono molte cose pertinenti alla Risposta data a' dubbi e considerazioni dell'Eccellentissimo Sig. Dottor Malacreta [...]*, Venezia 1600.

Beni 1600b

P. Beni, *Risposta alle considerazioni o dubbi dell'Ecc.mo Sig. Dottor Malacreta Accademico Ordito sopra il Pastor fido, con altre varie dubitationi, tanto contra detti dubbi e considerazioni, quanto contra l'istesso Pastor fido. Con un discorso nel fine per compimento di tutta l'opera*, Padova 1600.

Beni 1600c

P. Beni, *Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque tragoediam metrorum vinculis solvere [...]*, Padova 1600.

Bonsignori 1497

G. Bonsignori, *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venezia 1497.

Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento*, ed. Ghelardi 2006

J. Burckhardt, *La civiltà del rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione [Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860]*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2006.

Burckhardt, *Rinascimento italiano*, ed. Ghelardi 2023

J. Burckhardt, *Il Rinascimento italiano. Civiltà e arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2023.

Caleffini, *Croniche*, ed. Cazzola

U. Caleffini, *Croniche: 1471-1494*, a cura di F. Cazzola, Ferrara 2006.

Campeggi, *Poesie*, ed. Bazzichetto

R. Campeggi, *Delle poesie (1620)*, a cura di S. Bazzichetto, Milano 2024.

Cobelli, *Cronache*, ed. Carducci

L. Cobelli, *Cronache forlivesi dalla fondazione della città sino all'anno 1498*, a cura di G. Carducci, Bologna 1874.

Compositioni volgari 1574

Compositioni volgari, e latine fatte da diversi, nella venuta in Venetia di Henrico III. re di Francia, e di Polonia: doue s'inclue la tragedia recitata a S.M. nella sala del gran consiglio di Venetia. Venezia 1574.

Costo, *Fuggilozio*, ed. Calenda

T. Costo, *Il fuggilozio*, a cura di C. Calenda, Roma 1989.

De Nores 1586

G. De Nores, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche*. Padova 1586.

Degli Agostini 1522

N. Degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue allegorie in prosa*, Venezia 1522.

Diario ferrarese, ed. Pardi

Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502, a cura di G. Pardi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIV, Bologna 1928.

Dolce 1545

L. Dolce, *Il Capitano, comedia [...] recitata in Mantoua all'eccellentiss. signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella favola d'Adone*, Venezia 1545.

Dolce 1553

L. Dolce, *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce*, Venezia 1553.

Dolce, *Didone*, ed. Tomassini

L. Dolce, *Didone. Tragedia*, a cura di S. Tomassini, Parma 1996.

Dolce, *Ecuba*, ed. Giazzon

L. Dolce, *Ecuba*, a cura di S. Giazzon, Lavis 2023.

Frangipane 1574

C. Frangipane, *Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani. Al christianissimo et inuittissimo Henrico 3 re di Francia, e di Polonia. Recitata nel Gran Consiglio di Venetia*, Venezia 1574.

Ghirardelli 1653

G.B.F. Ghirardelli, *Il Costantino. Tragedia*, Roma 1653.

Guarini, *Opere*, ed. Guglielminetti

B. Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1971.

Ingegneri, *Poesia rappresentativa*, ed. Doglio

A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Modena 1989.

Ivanovich 1681

C. Ivanovich, *Minerva al tavolino. Lettere diverse di Proposta e Risposta a varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa, & in Verso: nel fine le memorie teatrali di Venezia*, Venezia 1681.

La fuga all'ozio 1686

La fuga all'ozio che dimostra li virtuosi trattenimenti al soggiorno hauto dall'eccellenza del signor d. Tomaso Henriquez de Cabrera [...] Consacrate da S. E. il signor Marco Contarini procurator di S. Marco, Piazzola 1686.

Landucci, *Diario*, ed. Del Badia

L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, a cura di J. Del Badia, Firenze 1883.

Michele 1592

A. Michele, *Discorso di Agostino Michele in cui contra l'opinione di tutti i più illustri Scrittori dell'Arte poetica chiaramente si dimostra; come si possono scriuere con molta lode le Comedie, e le Tragedie in prosa. Et di molti altri precetti di cotal arte assai copiosamente si ragiona*, Venezia 1592.

Michele 1596

A. Michele, *Cianippo tragedia di Agostino Michele*, Bergamo 1596.

Moniglia 1689

G.A. Moniglia, *Poesie drammatiche*, vol. I, Firenze 1689.

Morando 1662

B. Morando, *Poesie drammatiche*, Piacenza 1662.

Ordine de le noze 1475

Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia, Vicenza 1475.

Ovidio, *Opera*, ed. Puteolano

Ovidii Opera Omnia. Curavit Franciscus Puteolanus Parmensis, Bologna 1471.

Ovidio, *Opera*, ed. Bossi

Ovidii P. Nasonis Opera Omnia. Curavit Joannes Andreas de Bossi episcopus Aleriensis, Roma 1471.

Palermo festivo 1654

Palermo festivo, o le feste, nell'inventione di Santa Rosalia, vergine per protezione, e per nascita palermitana. Fatte in Palermo l'anno MDCLIV, e poste fuori da Nicolò Delfino, d'ordine dell'illustrissimo Senato, Palermo 1654.

Priuli, *Diari*, ed. Cessi

G. Priuli, *I Diarii, a.a. 1499-1512*, in *Rerum Italicorum Scriptores [1723-1738]*, a cura di R. Cessi, Bologna 1933-1937.

Parrino 1694

D.A. Parrino, *Teatro eroico e politico de' governi del viceré del Regno di Napoli*, Napoli 1694.

Peri 1600

J. Peri, *Le musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello sponzalio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, Firenze 1600.

Piccioli 1685

F. M. Piccioli, *L'orologio del piacere: che mostra l'ore del diletteuole soggiorno hauto dall'altezza serenissima d. Ernesto Augusto, vescouo d'Osnabruc, duca di Bransuich, Luneburgo, &c. nel luoco di Piazzola [...]*, Piazzola 1685.

Piccolomini 1575

A. Piccolomini, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele; con la traduttione del medesimo Libro, in lingua Volgare*, Venezia 1575.

Piccolomini, *Commentarii*, ed. Totaro

E.S. Piccolomini, *I Commentarii*, a cura di L. Totaro, Milano 2004.

Platone, *Opere*, ed. Laterza

Platone *Opere complete*, a cura di C. Giarratano, A. Zadro, F. Adorno, Bari-Roma 2001.

Poliziano, *Commento*, ed. Cesarini Martelli

A. Poliziano, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, a cura di L. Cesarini Martelli, Firenze 1978.

Poliziano, *Miscellaneorum*, ed. Branca, Pastore Stocchi

A. Poliziano, *Miscellaneorum centuria secunda*, a cura di V. Branca, M. Pastore Stocchi, Firenze 1978.

Poliziano, *Praelectiones*, ed. Zollino

A. Poliziano, *Praelectiones 2*, a cura di G. Zollino, Firenze 2016.

Poliziano, *Prose e poesie*, ed. Del Lungo

A. Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite ed inedite*, a cura di I. Del Lungo, Firenze 1867.

Poliziano, *Stanze*, ed. Carducci

A. Poliziano, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, a cura di G. Carducci, Firenze, 1863.

Poliziano, *Stanze*, ed. Carrai

A. Poliziano, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano 1988.

Poliziano, *Stanze*, ed. Puccini

A. Poliziano, *Stanze Orfeo Rime*, a cura di D. Puccini, Milano 2000.

Poliziano, *Sylva*, ed. Orvieto

A. Poliziano, *Sylva in scabiem*, a cura di P. Orvieto, Roma 1989.

Porcacchi 1574

T. Porcacchi, *Le attioni d'Arrigo Terzo re di Francia, et Quarto di Polonia, descritte in dialogo: nel quale si raccontano molte cose della sua fanciullezza, molte imprese di guerra, l'entrata sua al Regno di Polonia, la partita, & le pompe, con le quali è stato riceuuto in Vinetia, & altrove*, Venezia 1574.

Prisciani, *Spectacula*, ed. Bastianello

P. Prisciani, *Spectacula, De tre forme de scena*, a cura di E. Bastianello, Rimini 2015.

Recueil des choses 1566

Recueil des choses notables, qui ont esté faites à Bayonne, à l'entreueuë du Roy Treschrestien Charles neuifieme de ce nom, & la Royne sa treshonoree mere, avec la Royne catholique sa soeur, Paris 1566.

Rinuccini 1600

O. Rinuccini, *L'Euridice [...] rappresentata nello sponsalio della christianiss. Regina di Francia, e di Navarra*, Firenze 1600.

Rinuccini, *Drammi*, ed. Della Corte

O. Rinuccini, *Drammi per musica: Dafne, Euridice, Arianna*, a cura di A. Della Corte, Torino 1926.

Sabellico 1502

M.A. Sabellico, *Opera*, Venezia 1502.

Salimbene, *Cronaca*, ed. Cantarelli

S. de Adam, *Cronaca di fra Salimbene parmigiano dell'ordine dei Minori volgarizzata da Carlo Cantarelli sull'edizione unica del 1857*, Parma 1882.

Salvadori 1623

A. Salvadori, *Fonti d'Ardenna*, Firenze 1623.

Sanudo, *Vite*, ed. Caracciolo Aricò

M. Sanudo il Giovane, *Le vite dei Dogi (1474-1494)*, vol. II, a cura di A. Caracciolo Aricò, Padova 2001.

Schechner, *Introduzione*, ed. Tomasello

R. Schechner, *Introduzione ai performance studies*, a cura di D. Tomasello, Imola 2018.

Schivenoglia, *Cronaca*, ed. Signorini

A. Schivenoglia, *Cronaca di Mantova. Memoriale di Andrea da Schivenoglia*, a cura di R. Signorini, Mantova 2020.

Shakespeare, *Sogno*, trad. Calenda, Melchiori

W. Shakespeare, *Il sogno di una notte di mezza estate. Testo inglese a fronte*, trad. di A. Calenda, G. Melchiori, Milano 1998.

Summo 1601

F. Summo, *Discorso in difesa del metro nelle poesie, et ne i poemi, et in particolare nelle Tragedie, et Comedie*, Padova 1601.

Tarcagnota 1566

G. Tarcagnota, *Del sito, et lodi della città di Napoli*, Napoli 1566.

Tasso, *Lettere*, ed. Molinari

T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma 1995.

Warburg, *Astrologica*, ed. Ghelardi 2019

A. Warburg, *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2019.

Warburg, *Bilder*, ed. Fleckner 2018

A. Warburg, *Bilder Aus Dem Gebiet Der Pueblo-indianer in Nord-amerika [1923]: Vorträge Und Fotografien*, Hrsg. von U. Fleckner, Berlin 2018.

- Warburg, *Fragments*, ed. Müller 2015
A. Warburg, *Fragments sur l'expression*, édité par S. Müller, trad. di S. Zilberfarb, Paris 2015.
- Warburg, *Frammenti*, ed. Müller 2011
A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, a cura di S. Müller, trad. di M. Ghelardi, G. Targia, Pisa 2011.
- Warburg, *Gesammelte Schriften*, ed. Bing, Rougemont 1932
A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. von G. Bing, F. Rougemont, Leipzig-Berlin 1932.
- Warburg, *Intermezzi* 1895
A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico artistico, in Commemorazione della riforma melodrammatica*, trad. di A. Giorgetti, Firenze 1895, pp. 103-146.
- Warburg, *Mnemosyne*, ed. Ghelardi 2002
A. Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.
- Warburg, *Opere I*, ed. Ghelardi 2004
A. Warburg, *Opere. I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2004.
- Warburg, *Opere II*, ed. Ghelardi 2008
A. Warburg, *Opere. II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008.
- Warburg, *Rinascita*, ed. Bing 1966
A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, trad. di E. Cantimori, Firenze 1966.
- Warburg, *Rituale*, ed. Carchia, Cuniberto 1998
A. Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, trad. di G. Carchia e F. Cuniberto, Milano 1998.
- Warburg, *Saggi*, ed. Ghelardi 2021
A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.
- Warburg, *Werke*, ed. Treml, Weigel, Ladwig 2010
A. Warburg, *Werke in einem Band*, Hrsg. von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Frankfurt am Main 2010.

Studi

- Accorsi 2001
M.G. Accorsi, 'Gravità e dolcezza' nell'Euridice di Ottavio Rinuccini, in M.G. Accorsi (a cura di), *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena 2001, pp. 13-79.
- Acidini Luchinat 1990
C. Acidini Luchinat, *La cappella medicea attraverso cinque secoli*, in G. Cherubini, G. Fanelli (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990, pp. 82-97.
- Acidini Luchinat 1993
C. Acidini Luchinat, *Benozzo Gozzoli. La cappella dei Magi*, Milano 1993.

Adesso 2012

C.A. Adesso, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze 2012.

Adorni 2022

B. Adorni, *I Farnese: l'architettura, la corte e la città da papa Paolo III al duca Ranuccio I*, in S. Verde (a cura di), *I Farnese. Architettura, arte, potere*, Milano 2022, pp. 104-109.

Affò 1792

I. Affò, *Storia della città di Parma*, Parma 1792.

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.

Agapiou, Secchi Tarugi 2008

N. Agapiou, L. Secchi Tarugi, *Il baldacchino di papa Pio II per la sua entrata a Mantova in occasione della dieta del 1459*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, Atti del XXV Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 18-20 luglio 2013), Firenze 2008, pp. 83-98.

Agnoletto, Centanni 2023

S. Agnoletto, M. Centanni, *La Calunnia di Botticelli. Politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento*, Roma 2023.

Alfano 2006

G. Alfano, *Un mondo in bilico*, in G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli 2006, pp. 1-32.

Ambrogiani 2003

F. Ambrogiani, *Vita di Costanzo Sforza (1447-1483)*, Pesaro 2003.

Ames-Lewis 1979

F. Ames-Lewis, *Early Medicean devices*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 42 (1979), pp. 122-143.

Artaud [1921-1948] 2004

A. Artaud, *Œuvres*, édité par É. Grossman, Paris 2004.

Artioli 1984

U. Artioli, *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Brescia 1984.

Baroni 1997

A. Baroni, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma 1997.

Baroni, Janssens, Paumen, Sellink 2012

A. Baroni, S. Janssens, V. Paumen, M. Sellink (a cura di), *Stradanus, 1523-1605: Court Artist of the Medici*, Turnhout 2012.

Barthes [1970] 1973

R. Barthes, *S/Z*, Torino 1973.

Basile Crispo 2002

M. Basile Crispo, *L'Ordine costantiniano di San Giorgio. Storia, stemmi e cavalieri*, Parma 2002.

Bastianello 2018

E. Bastianello, *Le feste a Venezia nel '400. Parlare di feste attraverso gli archivi*, "La Rivista di Engramma" 160 (2018), pp. 15-34.

- Battisti 1962
E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano 1962.
- Battisti 1965
E. Battisti, *Il Mantegna e la letteratura classica*, in *Arte Pensiero e Cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e il Veneto*, Atti del VI Convegno internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze-Venezia-Mantova, 27 settembre-1 ottobre 1961), Firenze 1965, pp. 23-56.
- Battistini, Raimondi 1990
A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino 1990.
- Bauer 1974
R.J. Bauer, *Rhetoric and Picture in Venus and Adonis*, "Explorations in Renaissance Culture" 1 (1974), pp. 41-56.
- Bernabò Brea, Cardarelli, Cremaschi 1997
M. Bernabò Brea, A. Cardarelli, M. Cremaschi, *La terramare: la più antica civiltà padana*, Milano 1997.
- Bertelli 1990
S. Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1990.
- Bertini 2022
G. Bertini, *Collezioni farnesiane: inventari e documenti per ricostruirne la formazione*, in S. Verde (a cura di), *I Farnese. Architettura, arte, potere*, Milano 2022, pp. 116-123.
- Bertolaso 1990
G. Bertolaso, *A Study of various Works from the period 1542-1576*, in F. Valcanover, D.A. Brown (eds.), *Titian. Prince of Painters, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 2 giugno-7 ottobre 1990; Washington, National Gallery of Art, 28 ottobre 1990-27 gennaio 1991), Venezia 1990, pp. 385-387.
- Bettinzoli 1987
A. Bettinzoli, *Rassegna di Studi sul Poliziano (1972-1986)*, "Lettere Italiane" 39 (1987), pp. 53-125.
- Bianchi 2023
P. Bianchi, *The Origins of the Exhibition Space*, Amsterdam 2023.
- Biggi 2016
M. I. Biggi (a cura di), *Illusione scenica e pratica teatrale*, Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo, Firenze 2016.
- Bolduc 2016
B. Bolduc, *La Fête imprimée: Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris 2016.
- Bologna 1992
C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna 1992.
- Bolza 2012
F. Bolza, *Osuna a Napoli: feste, dipinti, sortilegi e buffoni (notizie dai libri contabili di Igún de la Lana)*, in E. Sánchez García, C. Ruta (a cura di), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Napoli 2012, pp. 209-231.
- Bordoni 2021
M. Bordoni, *Repertorio bibliografico ragionato su intertestualità e intermedialità in letteratura*, "Moderna" 13 (2021), pp. 221-278.
- Bortoletti 2006
F. Bortoletti, *Les dieux au grand banquet: textes et spectacles des cours italiennes du*

- XVe siècle, in J. Bordier, A. Lascombes (édité par), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Turnhout 2006, pp. 453-468.
- Bortoletti 2008
F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma 2008.
- Bortoletti 2020
F. Bortoletti, *Il "Paradiso" di Leonardo da Vinci. Politica, astrologia e teatro*, "Arti dello Spettacolo - Performing Arts" 6 (2020), pp. 137-146.
- Bortoletti 2021
F. Bortoletti, *I mestieri di Orfeo. Memoria, politica e teatro nel primo Rinascimento*, Milano 2021.
- Bortoletti, Refini 2024
F. Bortoletti, E. Refini, *Introduction. Ephemeral Renaissance. Memory, Myth and Drama in Early Modern Festivals*, "Skené. Journal of Theatre and Drama Studies" 10 (1) (2024), pp. 9-25.
- Bosisio 2014
M. Bosisio, *Scipione a corte: Il "Certamen inter Hannibalem et Alexandrum ac Scipionem Africenum" di Filippo Lapaccini*, "Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento" 2 (2) (2014), pp. 125-165.
- Bosisio 2015
M. Bosisio, *Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione*, "Rivista di studi italiani" 33 (1) (2015), pp. 112-151.
- Bosisio 2022
M. Bosisio, *Il teatro di corte pre-classicista: geografia e storia, opere e ricezione*, Bristol 2022.
- Bottari, Ticozzi 1825
G.G. Bottari, S. Ticozzi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, vol. VIII, Milano 1825.
- Bottazzi 2013
G. Bottazzi, *Varsi e la Tabula Alimentaria di Veleia*, in A. Ghiretti, P. Tanzi (a cura di), *Varsi. Dalla preistoria all'età moderna*, Parma 2013, pp. 71-124.
- Bourdieu 2005
P. Bourdieu, *Il senso pratico*, Roma 2005.
- Bourne 2006
M. Bourne, *Francesco II Gonzaga, condottiero e committente d'arte*, in M. Lucco (a cura di), *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 2006-2007), Milano 2006, pp. 19-25.
- Branca 1983
V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983.
- Bregoli Russo 1997
M. Bregoli Russo, *Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este*, New York 1997.
- Brendel 1955
O. Brendel, *Borrowings from Ancient Art in Titian*, "Art Bulletin" 37 (1955), pp. 113-125.
- Brown 2006
C.M. Brown, *I "Trionfi" di Petrarca di Andrea Mantegna, tra certezze e ipotesi*, in R. Signorini, D. Sogliani (a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 282-285.

- Brown, Lorenzoni 1997
C.M. Brown, A.M. Lorenzoni, *The Palazzo di San Sebastiano (1506-1512) and the art of patronage of Francesco II Gonzaga, fourth marquis of Mantua*, "Gazette des beaux-arts" 129 (6) (1997), pp. 131-180.
- Bruhn, Schirmmacher 2021
J. Bruhn, B. Schirmmacher (eds.), *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, London-New York 2021.
- Bruhn, López-Varela, De Paiva Vieira 2023
J. Bruhn, A. López-Varela, M. De Paiva Vieira (eds.), *The Palgrave Handbook of Intermediality*, Cham 2023.
- Brunetti, Zilotti 2019
S. Brunetti, E. Zilotti (a cura di), *Il mecenatismo spettacolare dei Gonzaga. Scritti per il Progetto Herla*, Mantova 2019.
- Calvino 1972
I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972.
- Calzona, Fiore, Tenenti, Vasoli 2003
A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli (a cura di), *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, Atti del convegno internazionale di Mantova, 13-15 aprile 2000, Firenze 2003.
- Calzona, Volpi Ghirardini 1994
A. Calzona, L. Volpi Ghirardini, *Il san Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze 1994.
- Camerini 1927
P. Camerini, *Piazzola nella sua storia e nell'arte musicale dei Seicento*, Milano 1927.
- Capoferro Cencetti 1994
A.M. Capoferro Cencetti, *Gli anfiteatri romani dell'Emilia-Romagna*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Udine 1994, pp. 301-313.
- Caputo 2007
V. Caputo, *Un transfert cinquecentesco: Scipione l'Africano*, "Quaderni d'Italianistica" 28 (2) (2007), pp. 89-102.
- Carandini 1990
S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari 1990.
- Careri 2003
G. Careri, *Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, "L'Homme. Revue française d'anthropologie" 165 (2003), pp. 41-76.
- Carrai 1990
S. Carrai, *Implicazioni cortigiane nell'Orfeo di Poliziano*, "Rivista di letteratura italiana", VIII (1990), pp. 85-98.
- Carrara 2024
L. Carrara, *Il nome e il genere. Il dramma satiresco e il "quarto dramma" nel teatro greco*, Venezia 2024.
- Carter 1983
T. Carter, *A Florentine Wedding of 1608*, "Acta Musicologica" 55 (1983), pp. 89-107.
- Carter 2003
T. Carter, *Rediscovering Il rapimento di Cefalo*, "Journal of Seventeenth-Century

- Music” 9 (2003), (<https://sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html>, ultima consultazione: ottobre 2025).
- Cartwright 1908
J. Cartwright, *Beatrice d'Este, Duchess of Milan, 1475-1497. A Study of the Renaissance*, London 1908.
- Cartwright 2009
S. Cartwright, *Antiquarianism in Pesaro. Text and Image in in MS. Urb. Lat. 899*, “Rivista di Storia della miniatura” 12 (2009), pp. 129-140.
- Casaccia 2021
M. Casaccia, *Nuove proposte per l'Orfeo del Poliziano*, “Storie e linguaggi” 7 (2021), pp. 37-73.
- Casaccia 2023
M. Casaccia, *La lettera di Poliziano a Carlo Canale e l'Orfeo per i Borgia*, “Interpres”, 42 (2024), pp. 99-135.
- Casaccia 2024a
M. Casaccia, *Due sine notis pallesche per la Firenze repubblicana*, “Lettere italiane”, 76 (2) (2024), pp. 167-187.
- Casaccia 2024b
M. Casaccia, *Mantova 1480. Un Orfeo profano per il cardinale Gonzaga*, in M. Casaccia, P. R. Filisetti, G. Tettamanti (a cura di), *Baigner le présent dans le sacré. La ricezione letteraria del mito dall'antichità alla contemporaneità*, Trento 2024, pp. 119-135.
- Casolari-Sonders 2023
F. Casolari-Sonders, *Dalla Poetica di Aristotele al Pastor Fido di Guarini: appunti su tragedia, dramma satiresco e 'tragicommedia'*, “Sileno” 50 (1-2) (2023), pp. 1-47.
- Castaldo 2018
D. Castaldo, *Una traduzione spagnola per i Giornali di Francesco Zazzera: il “felice governo” del III duca di Osuna nel ms. 408 della Biblioteca Nazionale di Napoli* “Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati” 60 (2) (2018), pp. 259-276.
- Castelli 2018
P. Castelli, *Le invenzioni e le allegrezze di Giovanni Santi per la corte feltresca (1474-1488)*, in M.R. Valazzi (a cura di), *Giovanni Santi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, novembre 2018 - marzo 2019), Cinisello Balsamo 2018, pp. 167-192.
- Catarsi Dall'Aglio 1993
M. Catarsi Dall'Aglio, *Il ponte romano di Parma*, “Archivio Storico per le Province Parmensi” 45 (1993), pp. 431-445.
- Catarsi Dall'Aglio 2009
M. Catarsi Dall'Aglio, *Storia di Parma. Il contributo dell'archeologia*, in D. Vera (a cura di), *Storia di Parma. II. Parma romana*, Parma 2009, pp. 367-499.
- Catarsi Dall'Aglio, Dall'Aglio 1995
M. Catarsi Dall'Aglio, P.L. Dall'Aglio, *L'anfiteatro romano di Parma*, “Archivio storico per le province Parmensi” 47 (1995), pp. 227-246.
- Cavaliere 2022a
M. Cavaliere, *I Farnese committenti di scavo*, in S. Verde (a cura di), *I Farnese. Architettura, arte, potere*, Milano 2022, pp. 74-80.

Cavalieri 2022b

M. Cavalieri, *Le collezioni Farnese di antichità tra Roma, Parma e Napoli*, in S. Verde (a cura di), *I Farnese. Architettura, arte, potere*, Milano 2022, pp. 138-142.

Cavalletti 2004

A. Cavalletti, *Aby Warburg: brevità dell'immagine*, "aut aut" 321/322 (2004), pp. 68-83.

Centanni 1985a

M. Centanni, *Analisi delle varianti nella Poetica del Par. gr. 2038*, "Atti Accademia Patavina di SS.LL.AA." 98 (1984-1985), pp. 129-136.

Centanni 1985b

M. Centanni, *La biblioteca di Andronico Callisto. Primo Inventario di manoscritti greci*, "Atti Accademia Patavina di SS.LL.AA." 97 (1984-1985), pp. 201-223.

Centanni 1986

M. Centanni, *Il testo della Poetica aristotelica nel Par. gr. 2038*, "Accademia Nazionale dei Lincei. Bollettino dei Classici" 7, 3 (1986), pp. 37-59.

Centanni 1995

M. Centanni, *L'eccitazione e la temperatura delle passioni: l'estetica del tragico da Platone ad Aristotele*, "A.I.O.N." 17 (1995), pp. 75-88.

Centanni 2003

M. Centanni, *L'attrazione psicologica di Warburg per il Lacoonte. Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich*, "La Rivista di Engramma" 25 (2003), pp. 43-48.

Centanni 2007

M. Centanni, *Fabula di Cefalo e Procri. Drammaturgia del mito nel Quattrocento*, "Musica e Storia" 1 (2007), pp. 37-56.

Centanni 2015

M. Centanni, *Venezia/Venusia nata dalle acque*, in M. Bassani, M. Molin (a cura di), *Venezia prima di Venezia. Archeologia e mito, alle origini di un'identità*, Roma 2015, pp. 77-110.

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico: La tradizione classica nel Rinascimento*, Bologna 2017.

Centanni 2018

M. Centanni, *Venere ferita e la rinascita di Adone. Fonti antiche e umanistiche per la (cosiddetta) Morte di Adone di Sebastiano del Piombo*, in A. Grilli, S. Tomassini, A. Torre (a cura di), *Fragilità di Adone. Parole, immagini e corpi di un mito*, Pisa 2018, pp. 177-206.

Centanni 2022

M. Centanni (a cura di), *Warburg e il pensiero vivente*, Vicenza 2022.

Centanni i.c.s.

M. Centanni, *"Orfeo" di Poliziano. Trionfo di Amore, trionfo di Morte e festa dionisiaca della vita*, in M. Stella (a cura di), *Rinascimento straniero. Trionfi. Adattamento di un paradigma*.

Centanni, Agnoletto 2021

M. Centanni, S. Agnoletto (a cura di), *Il passo della Ninfa fiorentina Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 182 (2021), pp. 51-196.

Cerasuolo, Zezza 2021

A. Cerasuolo, A. Zezza (a cura di), *Raffaello a Capodimonte: l'officina dell'artista*, Roma-Napoli 2021.

- Cerreta 1960
F. Cerreta, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena 1960.
- Chastel 1964
A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino 1964.
- Checa 2008
F. Checa Cremades, *Fuori da Venezia: Tiziano e la corte spagnola*, in S. Ferino Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2008), Venezia 2008, pp. 55-62.
- Chiabò, Doglio 1995
M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Convegno di studi, Roma 26-29 ottobre 1994, Roma 1995.
- Chiappini 1956
L. Chiappini, *Eleonora d'Aragona, prima duchessa di Ferrara*, Rovigo 1956.
- Ciapparelli 1987
P.L. Ciapparelli, *I luoghi del teatro a Napoli nel Seicento e le sale private*, in D. A. D'Alessandro, A. Ziino (a cura di), *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli 11-14 aprile 1985), Roma 1987, pp. 379-412.
- Ciapparelli 2019
P.L. Ciapparelli, *La Scenografia a Napoli*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Napoli 2019, pp. 883-1002.
- Cicogna 1827
E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1827.
- Cieri Via 2006
C. Cieri Via, *Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi"*, "Quaderni Warburg Italia" 2-3 (2006), pp. 63-136.
- Cinquegrani 2023
A. Cinquegrani, *La Fabula di Orfeo di Poliziano e la letteratura del Novecento*, in V. Vianello, A. Zava (a cura di), *L'umanesimo della parola. Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli*, Venezia 2023, pp. 199-211.
- Cipolla 1881
C. Cipolla, *Storia delle Signorie italiane dl 1313 al 1530*, Milano 1881.
- Cipolla 2017
P.B. Cipolla, *In principio era il coro: Aristotele e le sue origini della tragedia*, in S. Novelli, M. Giuseppetti (a cura di), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, Amsterdam 2017, pp. 187-209.
- Cipolla 2022
P.B. Cipolla, *Μετὰ τριῶν τέταρτον. Il dramma satiresco come jolly*, in L. Carrara (a cura di), *Il "Quarto incluso". Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica*, Atti del convegno internazionale (Pisa 9-10 dicembre 2021), Pisa 2022, pp. 45-67.
- Cleland 2018
E. Cleland, *Catherine de' Medici's Valois Tapestries*, in E. Cleland, M.E. Wieseman (a cura di), *Renaissance Splendor: Catherine de' Medici's Valois Tapestries*, New Haven 2018, pp. 41-54.

- Cocchiara 2010
F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento: con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara 2010.
- Cockram 2013
S. Cockram, *Isabella d'Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court*, New York 2013.
- Cometa 2020
M. Cometa, *Cultura visuale*, Milano 2020.
- Comparato 1973
V. I. Comparato, *Società civile e società letteraria nel primo Seicento: l'Accademia degli Oziosi*, "Quaderni storici" 8 (23) (1973), pp. 359-388.
- Corboz 1980
A. Corboz, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in L. Puppi (a cura di), *Architettura e Utopia nella Venezia del '500*, Milano 1980, pp. 63-70.
- Cornelissen, Rospocher 2024
C. Cornelissen, M. Rospocher (a cura di), *L'intermedialità in età moderna e contemporanea*, Bologna 2024.
- Corradi Cervi 1942
M. Corradi Cervi, *Scoperte nell'Anfiteatro romano durante gli scavi di fognatura nel 1933 (Parma)*, "Archivio Storico per le Province Parmensi" 20 (1942), pp. 1-9.
- Corsi 2005
S. Corsi, *Dal 'Lecto de Policrate' al 'Letto di Policletop': prime ipotesi sulla genesi di un'attribuzione*, "Prospettiva" 117/118 (2005), pp. 145-148.
- Cotticelli 2019
F. Cotticelli, *Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Napoli 2019, pp. 737-818.
- Cremante 1990
R. Cremante, *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei. Vicenza 17-20 maggio 1990*, Roma 1990, pp. 147-171.
- Cremaschi, Trombino 2012
M. Cremaschi, L. Trombino, *Osservazioni geoarcheologiche sulla serie stratigrafica portata alla luce dagli scavi*, in M. M. Calvani (a cura di), *Ventidue secoli a Parma. Lo scavo sotto la sede centrale della Cassa di Risparmio in piazza Garibaldi*, Oxford 2012, pp. 13-19.
- Criniti 2019
N. Criniti, *Grand Tour a Veleia: dalla Tabula Alimentaria all'ager Veleias*, Piacenza 2019.
- Croce [1929] 1957
B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Bari 1957.
- Cruciani 1969
F. Cruciani, *Il teatro a Roma nel Rinascimento*, Roma 1969.
- Cruciani 1972
F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale*, "Biblioteca teatrale" 5 (1972), pp. 1-16.
- Cruciani 1983
F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma 1983.

- Cruciani 1987
F. Cruciani, *Il teatro e la festa*, in F. Cruciani, D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna 1987, pp. 31-52.
- Cruciani 1992
F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Milano 1992.
- Cruciani, Falletti, Ruffini 1994
F. Cruciani, C. Falletti, F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, "Teatro e Storia" 16 (1994), pp. 131-217.
- D'Alessandro 2019
D. A. D'Alessandro, *Trabaci, Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96 (ad vocem), Roma 2019.
- Dalla Costa 2019
T. Dalla Costa, *"Venere e Adone" di Tiziano. Arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa*, Venezia 2019.
- Dall'Aglio 2010
M. Dall'Aglio, *Su un frammento scultoreo dal teatro romano di Parma*, "Aurea Parma" 94 (2010), pp. 221-232.
- Dall'Aglio 1987
P.L. Dall'Aglio, *Problemi storico topografici in Agazia*, "Padusa" 23 (1987), pp. 57-65.
- Damisch [1987] 2025
Hubert Damisch, *L'origine della prospettiva (L'origine de la perspective, 1987)*, Milano, Ghibli, 2025, p. 234.
- D'Ancona [1891] 1996
A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, vol. 2, Roma 1996.
- D'Arco 1842
C. D'Arco, *Notizie di Isabella estense Gonzaga*, "Archivio Storico Italiano" 2 (1842), pp. 206-326.
- D'Arco 1857
C. D'Arco, *Raccolta di cronisti e documenti storici*, Milano 1857.
- De Kerckhove [1991] 1993
D. De Kerckhove, *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Bologna 1993.
- De Liso 2016
D. De Liso, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Napoli 2016.
- De Marco 2019
R. De Marco, *Les seuils sensibles de l'expérience festive: du matériel à l'immatériel et inversement*, in R. Dekoninck, M. Delbeke, A. Delfosse, C. Heering, K. Vermeir (a cura di), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations de solennités religieuses entre Italie et ancien Pays-Bas*, Turnhout 2019, pp. 47-66.
- De Martino [1958] 2021
E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di M. Massenzio, Torino 2021.
- De Miranda 2000
G. De Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli 2000.

- Dekoninck, Delbeke, Delfosse, Heering, Vermeir 2019
R. Dekoninck, M. Delbeke, A. Delfosse, C. Heering, K. Vermeir (a cura di), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations de solennités religieuses entre Italie et ancien Pays-Bas*, Turnhout 2019.
- Del Lungo 1881
I. Del Lungo, *L'Orfeo del Poliziano alla Corte di Mantova*, "Nuova Antologia" 15 (1881), pp. 537-576.
- Detienne 1990
M. Detienne, *La scrittura di Orfeo*, Roma-Bari 1990.
- Di Carpegna Falconieri 2022
T. Di Carpegna Falconieri, "Idio ti mantenga, signore". *Il rapporto di Federico da Montefeltro con il territorio e i suoi abitanti*, in F. P. Di Teodoro (a cura di), *Federico da Montefeltro e Gubbio. "Li è tucto el core nostro et tucta l'anima nostra"*, catalogo della mostra (Gubbio, Palazzo Ducale, Palazzo dei Consoli, 20 giugno - 2 ottobre 2022), Cinisello Balsamo 2022, pp. 23-29.
- Di Donato 2023
R. Di Donato, *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Milano 2023.
- Di Iasio 2014
V. Di Iasio, *La Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al christianissimo et invittissimo Henrico III: messa in scena e ricezione, al confine tra teatro, propaganda e politica*, in G. Baldassarri, V. Di Iasio, E. Pietrobon, F. Tomasi (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, Roma 2014.
- Di Marco 2010
G. Di Marco, *Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo (Parte II)*, "La Bibliofilia" 112 (2) (2010), pp. 141-184.
- Di Marco 2013
M. Di Marco, *Satyrika. Studi sul dramma satiresco*, Lecce 2013.
- Didi-Huberman 2002
G. Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantomes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- Doglio 1977
M. L. Doglio, *Mito, metamorfosi, emblema dalla "Favola di Orfeo" del Poliziano alla "Festa de lauro"*, "Lettere Italiane" 29 (2) (1977), pp. 148-170.
- Dolci 2018
M. Dolci, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga. I segreti di una coppia*, Mantova 2018.
- Duranti 2009
T. Durante, *Diplomazia e autogoverno a bologna nel Quattrocento*, Bologna 2009.
- Enciso Alonso-Muñume 2013
I. Enciso Alonso-Muñume, *Imágenes del poder: la fiesta real y cortesana en la Nápoles del XVII*, in J.L. Colomer Barrigón, G. Galasso, J.V. Quirante Rives (editado por), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles*, Madrid 2013, pp. 103-137.

- Fabbri 1991
 P. Fabbri, *Tragedia e musica nell'Italia del Cinquecento*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, Atti del Convegno di studi (Vicenza, 17-20 maggio 1990), Roma 1991, pp. 197-205.
- Fabris 2016
 D. Fabris, *Music in seventeenth-century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, London 2016.
- Fabris 2022
 D. Fabris, *Partenope da Sirena a Regina. Il mito musicale di Napoli*, Urbino 2022.
- Falomir, Joannides 2014
 M. Falomir, P. Joannides, "Dànae y Venus y Adonis": origen y evolución, "Boltin del Museo del Prado" 32 (2014), pp. 16-51.
- Fantappiè 2017
 F. Fantappiè, *Una primizia rinucciana: la Dafne prima della "miglior forma"*, "Il Saggiatore musicale" 24 (2017), pp. 189-227.
- Fehl 1980
 P.P. Fehl, *Titian and the Olympian gods: the "Camerino" for Philip II*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 139-147.
- Fernández-Cortés 2012
 J.P. Fernández-Cortés, *Música y paisaje sonoro en la cultura festiva napolitana durante el Virreinato del III Duque de Osuna*, in E. Sánchez García, C. Ruta (a cura di), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Napoli 2012, pp. 267-286.
- Ferrando 2023
 M. Ferrando, *Warburg: una 'teologia senza nome'?*, "La Rivista di Engramma" 201 (2023), pp. 97-129.
- Ferroni 1984
 G. Ferroni, *Appunti sulla politica festiva di Pietro Riario*, in P. Brezzi, M. De Panizza Lorch (a cura di), *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, Roma 1984, pp. 47-65.
- Florenskij [1918] 2016
 P.A. Florenskij, *La Filosofia del culto [Filosofija kul'ta, Moskva, 1918]*, a cura di N. Valentini, Cinisello Balsamo 2016.
- Florenskij [1922] 2007
 P.A. Florenskij, *La tecnica come proiezione degli organi [Organoproekzia, 1922]*, in B. Antomarini, S. Tagliagambe (a cura di), *La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij*, Milano 2007, pp. 11-24.
- Florenskij [1922] 2021
 P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona [Iconostas, lavra di San Sergio 1922]*, a cura di L.M. Pignataro, Milano 2021.
- Florio, Metlica 2024
 G. Florio, A. Metlica (a cura di), *Contending Representations II. Entangled Republican Spaces in Early Modern Venice*, Turnhout 2024.
- Föcking, Friede, Mehlretter, Oster 2023
 M. Föcking, S. Friede, F. Mehlretter, A. Oster (eds.), *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, Berlin 2023.

Fontana, Garbasi 2019

F. Fontana, F. Garbasi, *Luceria lungo la strada Parma-Lucca: ricerche e progetti di valorizzazione*, in N. Cassone, C. Dazzi, F. Fontana, F. Garbasi (a cura di), *Roma in Appennino. Storia e civiltà lungo la via romana Parma-Lucca*, Reggio Emilia 2019, pp. 103-134.

Fossati 1760

G. Fossati, *Delle Fabbriche inedite di Andrea Palladio*, Venezia 1760.

Francastel [1952] 1987

P. Francastel, *La festa mitologica nel Quattrocento. Espressione letteraria e rappresentazione* [*La Fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique*, 1952] in P. Francastel, *Guardare il teatro*, a cura di F. Cruciani, Bologna 1987, pp. 87-140.

Franceschini 1993-1997

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale: testimonianze archivistiche*, Ferrara 1993-1997.

Franko 2009

M. Franko, *Relaying the Arts in Seventeenth-Century Italian Performance and Eighteenth-Century French Theory*, in S. Huschka (Hrsg.), *Wissenskultur Tanz: Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld 2009, pp. 55-70.

Freedman 2007

L. Freedman, *The Vainly Imploring Goddess in Titian's "Venus and Adonis"*, in J. Woods-Marsden (edited by), *Titian. Materiality, Likeness, "Istoria"*, Turnhout 2007, pp. 83-96.

Fumaroli 1990

M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990.

Gabotto 1889

F. Gabotto, *Astrologia nel Quattrocento in rapporto colla civiltà: osservazioni e documenti inediti*, Milano/Torino 1889.

Galasso 1994

G. Galasso, *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Torino 1994.

Garin 1952

E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, Bari 1952.

Garin 1954

E. Garin, *Umanesimo e Rinascimento*, Bari 1954.

Gallego Manzanares, Mauro 2023

V. Gallego Manzanares, I. Mauro, *Per una storia degli attori delle cerimonie napoletane. La corte del viceré e il ruolo delle donne spagnole*, in A. Antonelli, F. Chiantore, E. Mazzola (a cura di), *Napoli vicereale e le altre corti spagnole in Italia*, Napoli 2023, pp. 91-120.

Gelichi 2009

S. Gelichi, *Parma, il Medioevo e l'Archeologia*, in D. Vera (a cura di), *Storia di Parma. II. Parma romana*, Parma 2009, pp. 89-115.

Gentili 1980a

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.

Gentili 1980b

A. Gentili, *Il significato allegorico della caccia nelle "Poesie" di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 169-178.

Gentili 2008

A. Gentili, *La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576*, in S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio - 20 aprile 2008), Venezia 2008, pp. 43-53.

Gerbino [2009] 2014

G. Gerbino, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy. New Perspectives in Music History and Criticism*, Cambridge 2014.

Ghelardi 2016

M. Ghelardi, *Stanchezze della modernità. Una biografia intellettuale di Jacob Burckhardt*, Roma 2016.

Ghelardi 2022

M. Ghelardi, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, Roma 2022.

Ghelardi 2023

M. Ghelardi, *La modernità di un antimoderno*, "La Rivista di Engramma" 206 (2023), pp. 275-288.

Ghinato 2023

A. Ghinato (a cura di), *L'età di Borso d'Este. La cultura del Rinascimento ferrarese nel XV secolo*. XXIII Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara, Palazzo Bonacossi, 17-19 novembre 2022), numero monografico di "Schifanoia" 64-65 (2023).

Ghirardo 2007

D.Y. Ghirardo, *Festival Bridal Entries in Renaissance Ferrara*, in S. Bonnemaïson, C. Macy, *Festival Architecture*, London 2007, pp. 43-73.

Ghisi 1973

F. Ghisi, "Il mondo festeggiante". *Balletto a cavallo in Boboli*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli 1973, pp. 231-243.

Gianfrancesco 2010

L. Gianfrancesco, *Accademie, scienze e celebrazioni a Napoli nel primo Seicento*, "Quaderni di Symbolon" 5 (2010), pp. 177-213.

Gianfrancesco 2014

L. Gianfrancesco, *Accademie e società a Napoli (1600-1648)*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Siena, 2014.

Giazzon 2011

S. Giazzon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo*, Roma 2011.

Gigliucci 2011

R. Gigliucci, *Tragicomico e melodramma*, Milano-Udine 2011.

- Ginzburg [1978] 1986
C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino 1986.
- Ginzburg 1998
C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998.
- Giordano 2008
L. Giordano (a cura di), *Beatrice d'Este, 1457-1497*, Pisa 2008.
- Giovannini, Gallucci 2024
L. Giovannini, G. Gallucci, *Digitalizzazione e modellazione della Drammaturgia di Leone Allacci*, in A. Di Silvestro, D. Spampinato (a cura di), *Me.Te. Digitali in rete tra testi e contesti*. Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD, Catania 28-30 maggio 2024, AIUCD 2024, pp. 63-66.
- Giusteschi Conti 1962
P.M. Giusteschi Conti, *Note e spunti su Parma longobarda*, "Aurea Parma" 44 (1962), pp. 20-72.
- Gnaccolini 2018
L.P. Gnaccolini, *L'uomo divino Ludovico Lazzarelli tra il mazzo Sola Busca e i "Tarocchi del Mantegna"*, con una proposta per Lazzaro Bastiani, Milano 2018.
- Goethals 2017
J. Goethals, *The Patronage Politics of Equestrian Ballet: Allegory, Allusion, and Satire in the Courts of Seventeenth-Century Italy and France*, "Renaissance Quarterly" 70 (4) (2017), pp. 1397-1448.
- Gombrich 1963
E.H. Gombrich, *The Style "all'antica": Imitation and Assimilation*, in *Studies in Western Art*, Acts of the 20th international Congress of the History of Art, 2, Princeton 1963, pp. 31-41.
- Gombrich [1970] [1983] 2018
E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale [Aby Warburg. An Intellectual Biography, 1970]*, trad. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, Milano 2018.
- González-Román 2021
C. González-Román, *Un sueño warburgiano. Devolviendo (digitalmente) el arte a la vida*, in *Universitas. Las Artes ante el Tiempo*, XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca 17 al 20 de Mayo 2021, Madrid 2021, pp. 884-894.
- Göddertz 2007
T.S. Göddertz, *"Che farò senza Euridice?" Orpheus von Poliziano bis Badini*, Aachen 2007.
- Grafton, Theiss 2022
A. Grafton, W. Theiss, *A Florentine looks at Florence: Pietro Cennini on the Baptistery and the Feast of St. John*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 85 (2022), pp. 25-69.
- Grassi 1990
E. Grassi, *L'indeducibilità della voce. La phoné come elemento del linguaggio*, in E. Grassi, *La metafora inaudita*, Palermo 1990, pp. 23-36.
- Graziani 2001
F. Graziani, *La mort d'Eurydice: "Favola" et "Tragedia" selon Rinuccini*, in F. Decroisette, F. Graziani (édité par), *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*, Paris 2001, pp. 99-120.

- Graziani 2004
 F. Graziani, "Translatio Arcadiae" de la "tragicommedia pastorale" à la "favola in musica", in M. Rossi F. Gioffredi Superbi (a cura di), *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, 1. *Genre and Genealogy. Dynasty, Court and Imagery*, Firenze 2004, pp. 135-158.
- Gregori 1984
 G.L. Gregori, *Amphitheatralia I*, "Mélanges de l'école française de Rome" 96 (2) (1984), pp. 961-985.
- Griffin 1976
 N. Griffin, *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature*, London 1976.
- Gualtieri 2020
 M. Gualtieri, *Resartus: viaggi, scoperte e visioni di Aby M. Warburg*, Soveria Mannelli 2020.
- Guarino 1987
 R. Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna 1987.
- Guarino 1995
 R. Guarino, *Teatro e mutamenti: Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna 1995.
- Guarino 2005
 R. Guarino, *La presenza degli dèi*, "Teatro e Storia" 19 (2005), pp. 15-31.
- Guazzelli 2020
 G.A. Guazzelli, *Zazzara, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 (ad vocem), Roma 2020.
- Guerrieri 2015
 E. Guerrieri, *Mario Martelli e "il filtro degli anni Sessanta"*, "Filologia e critica" 40 (2015), pp. 210-218.
- Guidi 2020
 A. Guidi, *La figura di Gaetano Chierici nell'ambito degli studi di preistoria italiani ed europei del XIX secolo*, in M. Cremaschi, R. Macellari, G.A. Rossi (a cura di), *Attualità di don Gaetano Chierici. Archeologo, museologo e maestro di impegno civile*, Roma 2020, pp. 23-31.
- Guthmüller 1981
 B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare: Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein 1981.
- Guthmüller 1997
 B. Guthmüller, *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana del Rinascimento*, Roma 1997.
- Guzzon 1995
 C. Guzzon, *Il palazzo dell'Arena: uno dei più significativi edifici di Parma attraverso ricostruzioni e rifacimenti durati quasi duemila anni*, "Archivio Storico per le Province Parmensi" 47 (1995), pp. 247-261.

Hatfield 1970

R. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 33 (1970), pp. 107-161.

Holinshed 1807

R. Holinshed, *Holinshed's chronicles of England, Scotland, and Ireland. In six volumes*, London 1807.

Hope 2006

C. Hope, *I "Trionfi" di Cesare di Andrea Mantegna*, in R. Signorini, D. Sogliani (a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 286-297.

Hosono 2004

K. Hosono, "Venere e Adone" di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti, "Venezia Cinquecento" 13 (26) (2004), pp. 672-677.

Hosono 2009

K. Hosono, *Venere cerca di trattenere Adone: fonti letterarie e funzione celebrativa di Venere e Adone di Tiziano*, in M. Koshikawa (a cura di), *L'arte erotica del Rinascimento*, Atti del colloquio internazionale (Tokyo 2008), Tokyo 2009, pp. 55-70.

Howell 2021

P. Howell, *The Triumphal Arch*, London 2021.

Hoxby 2005

B. Hoxby, *The Doleful Airs of Euripides: The Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered*, "Cambridge Opera Journal" 17 (2005), pp. 253-269.

Isgrò 1981

G. Isgrò, *Feste barocche a Palermo*, Palermo 1981.

Jackson 1978

R.J. Jackson (edited by), *A Neapolitan festa a ballo "Delizie di Posilipo boscarecce, e maritime", and Selected instrumental ensemble pieces from Naples Conservatory Ms. 4.6.3*, Madison 1978.

Jacob, Baratin 1996

C. Jacob, M. Baratin (édité par), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Paris 1996.

James 2020

C. James, *A Renaissance Marriage: The Political and Personal Alliance of Isabella d'Este and Francesco Gonzaga, 1490-1519*, Oxford 2020.

Jay 2012

M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity Revisited*, in I. Heywood, B. Sandywell (eds.), *The Handbook of Visual Culture*, London 2012, pp. 102-114.

Jesi [1977] 2023

F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Milano 2023.

Jesi [1979] 2023

F. Jesi, *Mito*, a cura di A. Cavalletti, Macerata 2023.

Konst 2002

J. Konst, *Introduzione*, in *Medea Treurspel* [1648], in *De Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren*, 2002.

Kirkendale 2001

W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano". His Life and Letters, His Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions with Addenda to "L'Aria Di Fiorenza" and "The Cour Musicians in Florence"*, Firenze 2001.

Kristeller 1901

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London-New York 1901.

Lanza 2016

E. Lanza, "I Principi Di Brunsvich Capitarono Qui...". *The Venetian Journeys of the Guelph Family in the 17th Century*, in S. Meine e N. Strohmamm (Hrsg.), *Musik in Vergnügen Am Hohen Ufer. Fest-Und Kulturtransfer Zwischen Hannover Und Venedig in Der Frühen Neuzeit*, Regensburg 2016, pp. 165-172.

La Via 1994

S. La Via, *Il lamento di Venere abbandonata. Tiziano e Cipriano de Rore*, Firenze 1994.

Letellier-Taillefer 2016

É. Letellier-Taillefer, *Le complexe pompéien du Champ de Mars: enquêtes récentes et questions ouvertes*, "Revue des études anciennes" 118 (2) (2016), pp. 573-599.

Liberti 1845

G. Liberti, *La fondazione di Parma, già pubblicata prima in carta grande ed ora ridotta in piccolo sesto*, Parma 1845.

Lipani 2017

D.G. Lipani, *Devota magnificenza. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*, Roma 2017.

Locatelli, Malnati, Maras 2013

D. Locatelli, L. Malnati, D. F. Maras (a cura di), *Storie della prima Parma. Etruschi, Galli, Romani: le origini della città alla luce delle nuove scoperte archeologiche*, Roma 2013.

Lochert, Louvat 2017

V. Lochert, B. Louvat, *Jouer, réciter, déclamer: les mots du jeu en France, en Espagne et en Italie*, in A. Cayuela, M. Vuillermoz (édité par), *Les mot et le choses du Théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève 2017, pp. 195-210.

Lochert, Vuillermoz, Zanin 2018

V. Lochert, M. Vuillermoz, E. Zanin (édité par), *Le Théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne XVI^e-XVII^e siècles*, Genève 2018.

Luzio 1888

A. Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino 1888.

Luzio, Paribeni 1940

A. Luzio, R. Paribeni, *Il trionfo di Cesare di Andrea Mantegna*, Roma 1940.

Luzio, Renier 1890

A. Luzio, R. Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Milano 1890.

Luzio, Renier 1893

A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Torino 1893.

Luzio, Renier [1891] 2005

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano 2005.

Mallamaci 2019

S.G. Mallamaci, "Metamorfosi" a confronto. Il "Formicone": una riscrittura di Apuleio nella commedia di primo Cinquecento, in F. Castellano, I. Gambacorti, I. Nacera, G. Tellini (a cura di), *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'Adi, Firenze 2019.

Malvezzi 1904

C. Malvezzi, *Intermedi per la commedia rappresentata in Firenze l'anno 1589 per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina Lorenza*, in A. Solerti (a cura di), *Gli albori del melodramma*, vol. 1, Milano 1904.

Mambriani 2018a

C. Mambriani, *Il teatro fuori dal teatro*, in F. Magri, A. Malinverni, C. Travisonni (a cura di), *Il dovere della festa: effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)*, Parma 2018, pp. 9-13.

Mambriani 2018b

C. Mambriani, *Un epilogo tra Asburgo e Borbone*, in F. Magri, A. Malinverni, C. Travisonni (a cura di), *Il dovere della festa: effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)*, Parma 2018, pp. 121-133.

Mambriani 2021

C. Mambriani, *Palazzi di Parma. Dalle stanze del potere alle dimore nobili*, Parma 2021.

Mamone 1988²

S. Mamone, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo 1988.

Mamone 2003

S. Mamone, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese*, Roma 2003.

Mancini 1968

F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli 1968.

Mansi 2012

M.G. Mansi, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento: Tasso, Marino, gli Oziosi*, "Paratesto: rivista internazionale" 9 (2012), pp. 87-116.

Mansi 2013

M.G. Mansi, *Nelle stampe eternizzate. Feste e descrizioni di feste nella Napoli del Viceregno*, in E. Sánchez García (a cura di), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli 2013, pp. 423-469.

Marcelli 2022

N. Marcelli, *La musa sfortunata: Naldo Naldi, Federico di Montefeltro e la Volaterrais*, "Interpres" 60 (2022), pp. 161-197.

Marchi, Serchia 2022

A.R. Marchi, I. Serchia, *L'impatto delle alluvioni sullo sviluppo urbano ed economico della città di Parma, alla luce dei recenti rinvenimenti dallo scavo di Via del Conservatorio*, in E. Kefalidou (edited by), *Riverlands of Aegean Race: Production, Consumption and Exploitation of the Natural and Cultural Landscapes / River Valleys and Regional Economies, Panel 2.4 / 2.7, Archaeology and Economy in the Ancient World* 6, Heidelberg 2022, pp. 87-99.

Marini Calvani 2001

M. Marini Calvani (a cura di), *Guida al Museo Archeologico Nazionale di Parma*, Ravenna 2001.

Marini Calvani 2012

M. Marini Calvani, *Ventidue Secoli a Parma: lo scavo sotto la sede centrale della Cassa di Risparmio in piazza Garibaldi*, Oxford 2012.

Marino 2011

J.A. Marino, *Becoming Neapolitan: Citizen Culture in Baroque Naples*, Baltimora 2011.

Martelli 1996

M. Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento: il filtro degli anni Sessanta*, Firenze 1996.

Martindale 1980

A. Martindale, *Andrea Mantegna. I trionfi di Cesare nella collezione della Regina d'Inghilterra ad Hampton court*, Milano 1980.

Mauro 2013

I. Mauro, *Cerimonie vicereali nei palazzi della nobiltà napoletana*, in A.E. Denunzio (a cura di), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli 20-22 ottobre 2011), Napoli 2013, pp. 257-274.

Maylender 1929

M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. IV, Bologna 1929.

Mazzoni 1895

G. Mazzoni, *Cenni su Ottavio Rinuccini poeta*, "Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze" 33, Firenze 1895, pp. 89-102.

McCabe 1983

W.H. McCabe, *An Introduction to the Jesuit Theater*, St. Louis 1983.

McGowan [1963] 1978

M.M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris 1978.

McLuhan 1962

M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma 1962.

Mecatti 1985

S. Mecatti (a cura di), *Fonè. La voce e la traccia*, Firenze 1985.

Meerendonk 2018

S. Meerendonk, *Public Displays of Affection: Negotiating Power and Identity in Ceremonial Receptions in Amsterdam 1580-1660*, PhD Thesis, UC Santa Barbara 2018.

Meerendonk 2023

S. Meerendonk, *Treated like Royalty: Ceremonial Entries into Amsterdam in 1580, 1638, and 1660*, in J. Oddens, A. Metlica, G. Moorman (eds.), *Contending Representations I: The Dutch Republic and the Lure of Monarchy*, Turnhout 2023, pp. 54-69.

Megale 2017

T. Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma 2017.

Mele 2013

M. Mele, *Tra comicità ed elegia: le fonti dell'“Isis” di Francesco Ariosto*, “Archivum mentis” 2 (2013), pp. 103-125.

Metlica 2020

A. Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*. Bologna 2020.

Metlica 2022a

A. Metlica, *La gioiosa entrata di Francesco Morosini. La festa veneziana in tipografia*, in M. Casini, S. Guerriero, V. Mancini (a cura di), *La “splendida” Venezia di Francesco Morosini (1619-1694). Cerimoniali, arti, cultura*, Venezia 2022, pp. 159-167.

Metlica 2022b

A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia 2022.

Michaud 1998

P.A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998.

Minuzzi 2009

S. Minuzzi, *Il secolo di carta: Antonio Bosio artigiano di testi e immagini nella Venezia del Seicento*, Milano 2009.

Mitchell 1986

B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progress of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze 1986.

Mitchell 1994

W.J.T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago 1994.

Mitchell [1994] 2017

W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale [Picture theory: essays on verbal and visual representation, 1994]*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Milano 2017.

Miziolek 1996

J. Miziolek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1996.

Miziolek 2009

J. Miziolek, *Orpheus and Euridice. Three “spalliera” panels by Jacopo del Sellaio*, “Tatti Studies” 12 (2009), pp. 117-148.

Molinari 1961

C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Venezia 1961.

Molinari 1968

C. Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma 1968.

Molmenti 1880

P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino 1880.

Momigliano 1948

A. Momigliano, *Studi di poesia*, Bari 1948.

Mondì 2001

F. Mondì, *Giorgio da Tresibonda, il mito di Venezia e il platonismo. La Prefatio alla*

- versione latina delle Leggi di Platone: saggio introduttivo, testo originale, traduzione italiana, "La Rivista di Engramma" 8 (2001), pp. 1-13.
- Montagni 2021
C. Montagni, "A' fianchi hanno gli sproni / e poeti a Ferrara": esperimenti teatrali alla corte di Ludovico il Moro, in G. Baldassari, G. Barucci, S. Carapezza, M. Comelli (a cura di), *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, Milano 2021, pp. 217-228.
- Mora Sánchez 2014
E. Mora Sánchez, *La restauración de "Dánae y Venus y Adonis" de Tiziano*, "Boltin del Museo del Prado" 32 (2014), pp. 52-55.
- Morigi 2009
A. Morigi, *La città dentro la città. Le trasformazioni di Parma antica*, in D. Vera (a cura di), *Storia di Parma. II. Parma romana*, Parma 2009, pp. 659-693.
- Morigi 2018
A. Morigi, *Luoghi archeologici ritrovati: il ponte antico di Parma*, in A. Morigi, C. Quintelli (a cura di), *Fondare e ri-fondare Parma, Reggio e Modena lungo la via Emilia romana / Founding and Refounding Parma, Reggio and Modena along the Roman Via Aemilia*, Padova 2018, pp. 335-374.
- Morigi 2020a
A. Morigi, *Contro l'abuso dell'archeologia: paesaggio, memoria, identità e guerra*, in G. Vecchio, G. Gotti (a cura di), *Il paesaggio violentato. Le due guerre mondiali, le persone, la natura*, Roma 2020, pp. 321-345.
- Morigi 2020b
A. Morigi, *Il linguaggio urbano. Segno, sopravvivenza e semantica dell'antico nel ponte di Parma e nelle città romane lungo la via Emilia*, in S. Voce (a cura di), *La città e le sue metamorfosi. Dal mondo antico all'età moderna*, Bologna 2020, pp. 77-103.
- Morigi 2022
A. Morigi, *Il "ponte di pietra". La stratificazione insediativa del settore del ponte romano di Parma tra processi di formazione urbana, recupero dell'area archeologica e rigenerazione della città contemporanea*, in S. Antonelli, O. Menozzi, M. C. Mancini, V. La Salvia (a cura di), *Archeologiae. Una storia al plurale. Studi in memoria di Sara Santoro*, Oxford 2022, pp. 445-456.
- Morigi 2024
A. Morigi, *Bridging the Gap: New Data on the Settlement Continuity in Parma from the Stone Bridge*, in A. Launaro (edited by), *Roman Urbanism in Italy*, Oxford 2024, pp. 235-254.
- Morigi, Fontana, Garbasi 2021
A. Morigi, F. Fontana, F. Garbasi, *PARMAUMENTATA. Ricerca archeologica, augmented reality e user experience nella ricostruzione del paesaggio urbano di Parma*, "Archeologia e Calcolatori" 32 (1) (2021), pp. 269-290.
- Motta 1886
E. Motta, *Rappresentazioni sceniche in Venezia nel 1493 in occasione della venuta di Beatrice d'Este*, "Giornale Storico della letteratura italiana" 7 (1886), pp. 386-392.
- Muir 1997
E. Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge 1997.

Murata 2023

M. Murata, *Opera as Spectacle, Opera as Drama*, in J. Waeber (edited by), *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, Cambridge 2023, pp. 39-65.

Muto 2011

G. Muto, *Apparati e cerimoniali di corte nella Napoli spagnola*, in F. Cantù (a cura di), *Linguaggi del potere nell'età barocca*, Roma 2011, pp. 113-149.

Muto 2019

G. Muto, *La costruzione dell'immagine del sovrano nei cerimoniali napoletani tra Cinque e Seicento*, in A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale del vicereame spagnolo di Napoli 1535-1637*, Napoli 2019, pp. 27-45.

Muto 2023

G. Muto, *Napoli capitale e corte. Linguaggi e pratiche dei poteri nell'Italia spagnola*, Roma 2023.

Nanni 2016

P. Nanni, "Cattivi maestri": Machiavelli e i classici, "La Rivista di Engramma" 134 (2016), pp. 229-247.

Naval, Zanon 2023

A. Naval, G. Zanon (a cura di), *Warburg Bibliothek. Editoriale di Engramma n. 198*, "La Rivista di Engramma" 198 (2023).

Nevola 2020

F. Nevola, *Street Life in Renaissance Italy*, New Haven 2020.

Newbiggin 2021

N. Newbiggin, *Making a Play for God: the Sacre Rappresentazioni of Renaissance Florence*, 2 voll., Toronto 2021.

Niccoli 2006

O. Niccoli, *Maternità critiche. Donne che partoriscono agli inizi dell'età moderna*, "Studi Storici" 47 (2) (2006), pp. 463-479.

Novi Chavarria 2023

E. Novi Chavarria, *Dentro e fuori di Palazzo. Cerimonie e pratiche religiose degli spagnoli a Napoli, secc. XVI-XVII*, in A. Antonelli, F. Chiantore, E. Mazzola (a cura di), *Napoli vicereale e le altre corti spagnole in Italia*, Napoli 2023, pp. 167-180.

Ortalli 1994

J. Ortalli, *I teatri romani dell'Emilia Romagna*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Udine 1994, pp. 271-300.

Orvieto 1973

P. Orvieto, *Angelo Poliziano "compare" della brigata laurenziana*, "Lettere Italiane" 25 (3) (1973), pp. 301-318.

Orvieto 2009

P. Orvieto, *Poliziano*, Roma 2009.

- Palisca 1954
C.V. Palisca, *Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata*, "The Musical Quarterly" 40 (1954), pp. 1-20.
- Palisca 1968
C.V. Palisca, *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, in W.W. Austin (eds.), *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, Ithaca 1968, pp. 9-38.
- Panofsky 1939
E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford 1939.
- Panofsky 1960
E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960.
- Panofsky 1969
E. Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York 1969.
- Panofsky [1927] 2013
E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" [Die Perspektive als „symbolische Form“*, 1927], Milano 2013.
- Panofsky, Saxl 1933
E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, "Metropolitan Museum Study" 4 (1933), pp. 228-279.
- Papagno, Quondam 1982
G. Papagno, A. Quondam, *La Corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982.
- Pasolini 1893
P. D. Pasolini, *Caterina Sforza*, vol. III, Roma 1893.
- Passera 2020a
C. Passera, *Gli incunaboli italiani per nozze. Un primo catalogo e alcune note*, "La Bibliofilia" 122 (2020), pp. 59-73.
- Passera 2020b
C. Passera, "In questo piccolo libretto". *Descrizioni di feste e spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze 2020.
- Passera 2024
C. Passera, *The Glory of Rome Comes Back to Life. Real and Ephemeral Triumphal Arches for a Renaissance Wedding. Rimini, 1475*, "Skené. Journal of Theatre and Drama Studies" 10 (1) (2024), pp. 45-60.
- Pedretti 1960
C. Pedretti, *Saggio di una cronologia dei fogli del codice Arundel di Leonardo da Vinci*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" 22 (1) (1960), pp. 172-177.
- Pedretti 1964
C. Pedretti, *Dessins d'une scène, exécutés par Leonardo da Vinci*, in J. Jacquot (édité par), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines (Royaumont, 22-27 March 1963), Paris 1964, pp. 25-38.
- Pedretti 1998
C. Pedretti (a cura di), *Il Codice Arundel 263 nella British Library: edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli*, 2 voll., Firenze 1998.

Perfetti 2022

F. Perfetti, *Fiammelle ermetiche in opere d'arte a Firenze nell'ultimo Quattrocento*, Tesi di Laurea Magistrale, Venezia, Università Iuav di Venezia, 2022.

Phoné Semantiké 1993

Phoné Semantiké, "Il Verri", numero monografico, Modena 1993.

Picotti [1915] 1955

G.B. Picotti, *Sulla data dell' "Orfeo" e delle "Stanze" di Agnolo Poliziano*, "Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei" 5 (23) (1914), pp. 319-357, poi in "Ricerche umanistiche", Firenze 1955, pp. 87-120.

Pieri 2023

M. Pieri, *L'esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche*, Milano-Udine 2023.

Pinotti 2021

A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino 2021.

Pirrotta 1969

N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di E. Povoledo, Torino 1969.

Pirrotta [1969] 1975

N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino 1975.

Pirrotta 1987

N. Pirrotta, *Temperamenti e tendenza nella Camerata Fiorentina*, in N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia 1987, pp. 173-195.

Pontani 1983

F.M. Pontani, *Nonniana*, "Museum Patavinum" 1 (1983), pp. 353-378.

Povoledo 1945

E. Povoledo, *L'allestimento scenico del teatro del Settecento a Venezia*, Tesi di Laurea in Storia dell'arte, Padova-Venezia 1945.

Povoledo 1954

E. Povoledo, *Scenografia*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1954.

Pray Bober, Rubinstein 1986

P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: a Handbook of Sources*, London 1986.

Pray Bober 1995

P. Pray Bober, *Polykles and Polykleitos in the Renaissance: The "Letto di Policreto"*, in W.G. Moon (edited by), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, Madison 1995, pp. 317-326.

Provasi 2010

M. Provasi, *Il popolo ama il duca? Rivolta e consenso nella Ferrara estense*, Roma 2010.

Prunières 1914

H. Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris 1914.

Puppi 1994

L. Puppi, "Suite Marciana", in L. Puppi, *Nel mito di Venezia. Autocoscienza urbana e costruzione delle immagini. Saggi di lettura*, Venezia 1994, pp. 15-54.

Puppi 2012

L. Puppi, *Tiziano: l'epistolario*, Firenze 2012.

Pyle 1976

C.M. Pyle, *Politian's Orfeo and Other Favole Mitologiche in the Context of Late Quattrocento Northern Italy*, New York 1976.

Quattrocchi 2001

A. Quattrocchi, *Alessandro VI: il cerimoniale del possesso tratto dai modelli dell'antico trionfo*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Atti del convegno Città del Vaticano (Roma, 1-4 dicembre 1999), Roma 2001, vol. 2, pp. 593-641.

Quattrucci 1962

M. Quattrucci, *Ariosto, Francesco, detto il Peregrino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (ad vocem)*, vol. 4, Roma 1962, pp. 169-171.

Quondam 1982

A. Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura Italiana. Il letterato e le istituzioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1982, pp. 824-898.

Quondam 2009

A. Quondam, *Marino e il Barocco, ieri e oggi*, in E. Russo (a cura di), *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Alessandria 2009, pp. 1-12.

Quondam 2013

A. Quondam, *Rinascimento e classicismi: Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna 2013.

Raimondi 1966

E. Raimondi, *Anatomie seicentesche*, Pisa 1966.

Randolph 2002

A.W.B. Randolph, *Engaging Symbols: Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven 2002.

Reeves 2015

N.K. Reeves, *Delights of Posillipo, Terrors of Vesuvius: Music, Spectacle, and Identity in Early Modern Naples*, Master's Thesis, University of Tennessee, 2015.

Resta 1978

G. Resta, *Andronico Callisto, Bartolomeo Fonzio e la prima traduzione umanistica di Apollonio Rodio*, in E. Livrea, G.A. Privitera (a cura di), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma 1978, vol. II, pp. 1055-1131.

Riccò 2008

L. Riccò, "Su le carte e fra le scene". *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma 2008.

Riccò 2015

L. Riccò, *Dalla zampogna all'aurea cetra: egloghe, pastorali, favole in musica*, Roma 2015.

Riga 2015

P.G. Riga, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento: Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna 2015.

Rispoli 1995

G.M. Rispoli, *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Pisa-Roma 1995.

- Rosand 1971-1972
D. Rosand, *Ut Pictura Poeta: Meaning in Titian's "Poesie"*, "New Literary History" 3 (1971-1972), pp. 527-546.
- Rosand 1975
D. Rosand, *Titian and the 'Bed of Polyclitus'*, "The Burlington Magazine" 117 (1975), pp. 242-245.
- Rossi 2003
F. Rossi, *Introduzione*, in F.M. Piccioli, *L'orologio del piacere*, Treviso 2003, pp. 9-39.
- Rossi 2023
L. Rossi, *Drammaturgia dell'azione sospesa. Trasformazioni della carica gestuale e riattivazione dell'Antico nelle Tavole su Rembrandt del Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 206 (2023), pp. 99-144.
- Ruffini 1983
F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, Roma 1983.
- Ruffles 2004
T. Ruffles, *Ghost Images: Cinema of the Afterlife*, Jefferson 2004.
- Russano Hanning 1973
B. Russano Hanning, *Apologia pro Ottavio Rinuccini*, "Journal of the American Musicological Society" 26 (2) (1973), pp. 240-262.
- Russano Hanning 1980
B. Russano Hanning, *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor 1980.
- Sacco 2014
D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano-Udine 2014.
- Saino 2012
S. Saino, "Più dolci affetti". *Ottavio Rinuccini e la lingua del primo melodramma*, Milano 2012.
- Salazar 1995
P.J. Salazar, *Le cult de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris 1995.
- Sambin De Norcen, Schofield 2018
M.T. Sambin De Norcen, R. Schofield, *Palazzo Bentivoglio a Bologna. Studi su un'architettura scomparsa*, Bologna 2018.
- Sánchez García 2007
E. Sánchez García, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze 2007.
- Sánchez García 2017
E. Sánchez García, *Il viceré Medina de las Torres a Napoli: decoro del lignaggio e avanguardia culturale*, in P. Belli (a cura di), *Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura*, Torino 2017, pp. 39-70.
- Sánchez García 2019
E. Sánchez García, *Manso e gli Oziosi dopo la partenza di Lemos (dai Giornali di Francesco Zazzera)*, in R. Mondola, P.G. Riga (a cura di), *Manso, ovvero dell'amicizia. Vita e cultura di un gentiluomo della Napoli spagnola (1567-1645)*, Napoli 2019, pp. 59-81.

- Sánchez García, Ruta 2012
 E. Sánchez García, C. Ruta (a cura di), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Napoli 2012.
- Santoro 2009
 S. Santoro, *Gusto, cultura artistica e produzione artigianale*, in D. Vera (a cura di), *Storia di Parma. II. Parma romana*, Parma 2009, pp. 501-555.
- Saslow 1996
 J.M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven 1996.
- Schlosser 1903
 J. Schlosser, *Über einige Antiken Ghibertis*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" 24 (1903), pp. 125-159.
- Schlosser 1941
 J. Schlosser, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basel 1941.
- Schneider 2012
 F. Schneider, *Di nuovo su drammaturgia pastorale e melodramma*, in D. Perocco (a cura di), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna 2012, pp. 203-231.
- Schofield 2012
 R. Schofield, *L'architettura temporanea costruita per il matrimonio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona*, "Quaderni dell'istituto di Storia dell'Architettura" 57-58 (2012), pp. 77-84.
- Sebregondi 2010
 L. Sebregondi, *Rituali di nozze nella Firenze rinascimentale*, in C. Paolini, D. Parenti, L. Segregondi (a cura di), *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Rinascimento fiorentino*, Firenze 2010, pp. 35-49.
- Settis 1971
 S. Settis, *Citarea "su una impresa di bronconi"*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 34 (1971), pp. 135-177.
- Settis 1985
 S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, "Quaderni storici" 20 (1985), pp. 5-38.
- Seznec 1940
 J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, London 1940.
- Shearman 1975
 J.K.G. Shearman, *The collections of the younger branch of the Medici*, "The Burlington Magazine" 117 (1975), pp. 12-27.
- Sirago 2022
 M. Sirago, *Il mare in festa. Musica, balli e cibi nella Napoli viceregnale (1503-1734)*, Morcone 2022.
- Solerti 1904
 A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, 3 voll. Milano-Palermo-Napoli 1904.
- Stallini 2011
 S. Stallini, *Le temps de la fête*, in S. Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au Xve siècle: Une histoire sociale des formes*, Paris 2011, pp. 129-210.

Stefani 1980

L. Stefani, *Introduzione*, in P.F. Mantovano, *Formicone*, a cura di L. Stefani, Ferrara 1980, pp. 9-30.

Sternfeld 1978

F.W. Sternfeld, *The First Printed Opera Libretto*, "Music & Letters" 59 (2) (1978), pp. 121-138.

Storchi 2018

P. Storchi, *Regium Lepidi, Tannetum, Brixellum e Luceria: studi sul sistema poleografico della provincia di Reggio Emilia in età romana*, Roma 2018.

Strong 1987

R. Strong, *Arte e Potere. Le feste nel Rinascimento 1450-1650*, Milano 1987.

Tafuri 1982

M. Tafuri, *La nuova Costantinopoli. La rappresentazione della renovatio nella Venezia dell'Umanesimo (1450-1509)*, "Rassegna" 9 (1982), pp. 25-38.

Tafuri 1985

M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

Tateo 1990

F. Tateo, *Questioni d'amore in teatro: l'esempio di Orfeo nel Poliziano*, "Critica letteraria" 18 (1990), pp. 169-185.

Terpening 1997

R.H. Terpening, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London 1997.

Tichy 1999

S. Tichy, *Die Funktion der antiken Mythologie in der mumaria*, in B. Guthmüller, W. Kühlmann (Hrsg.), *Renaissancekultur und antike Mythologie*, Berlin 1999, pp. 15-36.

Tissoni Benvenuti 1973

A. Tissoni Benvenuti, *La fortuna teatrale dell'"Orfeo" del Poliziano e il teatro settentrionale del Quattrocento*, in *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII congresso dell'Associazione internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana (Bari, 31 marzo - 4 aprile 1970), Bari 1973, pp. 397-416.

Tissoni Benvenuti 1981

A. Tissoni Benvenuti, *Il viaggio d'Isabella d'Este a Mantova nel giugno 1480 e la datazione dell'"Orfeo" del Poliziano*, "Giornale Storico della letteratura Italiana" 158 (1981), pp. 368-383.

Tissoni Benvenuti [1986] 2000

A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle sue successive forme teatrali*, Padova 2000.

Tissoni Benvenuti 2017

A. Tissoni Benvenuti, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, "Italique. Poésie italienne de la Renaissance" 20 (2017), pp. 15-30.

Tissoni Benvenuti, Mussini Sacchi 1983

Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983.

Tocci 1994

G. Tocci, *Il potere signorile nella Forlì del Quattrocento*, in M. Foschi, L. Prati (a cura di), *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, Milano 1994, pp. 147-155.

- Tomasello, Vescovo 2018
 D. Tomasello, P.M. Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola 2018.
- Tomlinson 1975a
 G.A. Tomlinson, *Ancora su Ottavio Rinuccini*, "Journal of the American Musicological Society" 28 (1975), pp. 351-356.
- Tomlinson 1975b
 G.A. Tomlinson, *Ottavio Rinuccini and the Favola Affettuosa*, "Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies" 6 (1975), pp. 1-28.
- Tomlinson 1979
 G.A. Tomlinson, *Rinuccini, Peri, Monteverdi, and the Humanist Heritage of Opera*, PhD Thesis, Berkeley, University of California, 1979.
- Torello-Hill 2023
 G. Torello-Hill, *L'iconografia della festa rinascimentale. Il manoscritto Urb. Lat. 899 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, "La Rivista di Engramma" 200 (2) (2023), pp. 299-308.
- Tosetti Grandi 2008
 P. Tosetti Grandi, *I trionfi di Cesare di Andrea Mantegna. Fonti umanistiche e cultura antiquaria alla corte dei Gonzaga*, Mantova 2008.
- Tosi 2003
 G. Tosi, *La carpenteria negli edifici per spettacoli*, in G. Tosi (a cura di), *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, vol. I, Roma 2003.
- Trovato 2023
 P. Trovato, *Per la storia di "classico"*, in P. Trovato, *Saggi di linguistica, filologia ed altro (1981-2023)*, Padova 2023, pp. 81-126.
- Turchini 2001
 A. Turchini, *La signoria di Roberto Malatesta detto il Magnifico (1468-1482)*, Rimini 2001.
- Valenzano 1995
 G. Valenzano, *Sulle tracce del palazzo imperiale*, in M. Dall'Acqua (a cura di), *Federico II. L'Emilia occidentale*, Parma 1995, pp. 35-44.
- Valtieri, Bentivoglio 2012
 S. Valtieri, E. Bentivoglio, *Viterbo nel Rinascimento*, Roma 2012.
- Vecchietti, Moro 1796
 F. Vecchietti, T. Moro, *Biblioteca picena ossia notizie storiche delle opere e degli scrittori piceni. Tomo quinto*, Osimo 1796.
- Veneziano 2004
 G. Veneziano, *Lambardi (famiglia)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63 (ad vocem), Roma 2004.
- Ventrone 1992a
 P. Ventrone, *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in P. Ventrone (a cura di), *Le temps revient. Il tempo si rinnova*, Firenze 1992, pp. 21-53.
- Ventrone 1992b
 P. Ventrone, *La "festa de' Magi"*, in P. Ventrone (a cura di), *Le temps revient. Il tempo si rinnova*, Firenze 1992, pp. 139-140.

Ventrone 1997

P. Ventrone, *Philosophia. Involucra fabularum. La 'Fabula di Orpheo' di Angelo Poliziano*, "Comunicazioni sociali" 19 (1997), pp. 137-179.

Ventrone 2012

P. Ventrone, *Philosophia. Involucra fabularum: la "Fabula di Orpheo" di Angelo Poliziano*, in F. Bortoletti (a cura di), *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, Milano 2012, pp. 225-266.

Ventrone 2016

P. Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze 2016.

Vera 2009

D. Vera, *Parma imperiale: storia di una città dell'Italia settentrionale romana da Augusto a Giustiniano*, in D. Vera (a cura di), *Storia di Parma. II. Parma romana*, Parma 2009, pp. 218-307.

Verde 1982

A.F. Verde, *Un terzo soggiorno romano del Poliziano*, "Rinascimento", 22 (1982), pp. 257-262.

Verde 2022

S. Verde, *Restauratio Romae: la collezione Farnese e il palazzo di Campo de' Fiori*, in S. Verde (a cura di), *I Farnese. Architettura, arte, potere*, Milano 2022, pp. 124-130.

Vescovo 1993

P.M. Vescovo, *Ecfrasi con spettatore ("Purgatorio", X-XVII)*, "Lettere Italiane" 45 (1993), pp. 335-360.

Vescovo 1997

P.M. Vescovo, *La tintura delle rose e la morte di Adone. Tra Poliziano e Sebastiano del Piombo*, "Lettere Italiane" 97 (4) (1997), pp. 555-571.

Vescovo 2007

P.M. Vescovo, *Machina versatile (a teatro con Adone)*, in S. Morando (a cura di), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia 2007, pp. 247-269.

Vescovo 2012

P.M. Vescovo, *La virtù e il tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia 2012.

Vescovo 2013

P.M. Vescovo, *Teatralità endemica, pittura, letteratura applicata, pastori, dèi sopravviventi (Un catalogo)*, in D. Perocco (a cura di), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, Bologna 2013, pp. 607-650.

Vescovo 2015

P.M. Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia 2015.

Vescovo 2022

P.M. Vescovo, *Le "fil" et les grimaces. Molière et les italiens*, in C. Bourqui, G. Forestier, B. Louvat, L. Michel, A. Sanjuan, S. Berrégard (édité par), *Rétours sur Molière*, Paris 2022, pp. 87-101.

Vescovo 2023a

P.M. Vescovo, *Ein wenig Licht. Indagini filologiche sullo Schlangenritual di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" 201 (2023), pp. 19-45.

Vescovo 2023b

P.M. Vescovo, *Forme intermedie. Warburg: la festa oltre l'arte drammatica*, "Zeitsprünge" 27 (3-4) (2023), pp. 17-33.

Vescovo 2023c

P.M. Vescovo, *Warburg, gli intermezzi fiorentini del 1589, l'origine dell'opera e le "forme intermedie"*. *Appunti di lavoro*, in L. Bertolini, F. Della Corte, E. Selmi, E. Tonello (a cura di), *Tecnica, toni e commistioni dei generi. Dai prodromi del melodramma al 1636*, Novedrate 2023, pp. 209-221.

Vescovo 2024a

P.M. Vescovo, *De Martino, Macchioro e Warburg. Appunti di lettura su "Riccardo Di Donato, I greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto de Martino, Meltemi, Milano 2023"*, "La Rivista di Engramma" 215 (2024), pp. 309-319.

Vescovo 2024b

P. Vescovo, *Carpaccio e il 'teatro' di Sant'Orsola*, in P. Humfrey, G. Matino (a cura di), *Vittore Carpaccio. Contesto, iconografia, fortuna*, Venezia 2024, pp. 105-121.

Visceglia 2007

A. Visceglia, *Corti italiane e storiografia europea. Linee di lettura*, in F. Cengarle (a cura di), *L'Italia alla fine del Medioevo: i caratteri originali nel quadro europeo*, vol. II, Firenze 2007, pp. 37-86.

Visentini 2007

O. Visentini, *Feste, musica e spettacoli in Villa Contarini a Piazzola sul Brenta (1679-86)*, in M. Fagiolo (a cura di), *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa: Italia settentrionale*, Roma 2007, pp. 341-347.

Watanabe-O'Kelly, Simon 2000

H. Watanabe-O'Kelly, A. Simon, *Festivals and Ceremonies: A Bibliography of Works Relating to Court, Civic, and Religious Festivals in Europe 1500-1800*, London 2000.

Weinberg 1974

B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. 4, Bari 1974.

Welsford [1927] 1962

E. Welsford, *The court masque: a study in the relationship between poetry & the revels*, New York 1962.

Wethey 1975

H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. III. The Mythological and Historical Paintings*, London 1975.

Wind [1958] 1971

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento [Pagan Mysteries in the Renaissance, 1958]*, trad. di P. Bertolucci, Milano 1971.

Yates 1959

F.A. Yates, *The Valois Tapestries*, London 1959.

Zanlari 1985

P. Zanlari, *Tra rilievo e progetto: idrografia e rappresentazione del territorio nel Parmense: il caso del canale Maggiore*, Parma 1985.

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

Zucchi 2023

V. Zucchi, *Giovanni di Giovanni fiammingo, pittore in Palazzo Vecchio*, in A. Baroni, C. Francini, V. Zucchi (a cura di), *Giovanni Stradano. Le più strane e belle invenzioni del mondo*, Firenze 2023, pp. 55-71.

Zumthor 1984

P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna 1984.

Indice dei nomi

- Accorsi, Maria Grazia 241, 318
 Acidini Luchinat 135, 137, 138, 318
 Adamo, Marie Claire 8, 273
 Adesso, Cristina Anna 82, 83, 319
 Adorni, Bruno 192, 319
 Affò, Ireneo 190, 191, 319
 Agamben, Giorgio 20, 31, 203, 319
 Agapiou, Natalia 158, 319
 Agazia 200, 327
 Agnoletto, Sara 69, 106, 319, 324
 Albergati Zafarano 78, 159, 160, 161, 163, 168
 Albermozzi, cardinale 218
 Alberti 28, 29, 47, 48, 51, 96, 156, 158, 278, 313, 322
 Alberti, Giovanni Maria 313
 Alessandro VI 79, 343
 Alfano, Giancarlo 48, 319
 Alfonso V il Magnanimo, re di Aragona 77
 Alighieri, Dante 43, 44, 300, 301
 Allacci, Leone 219, 228, 313, 332
 Alopa, Lorenzo di Francesco de 65
 Amboise, Charles d' 161
 Ambrogiani, Francesco 80, 319
 Ambrogini, Angelo, detto il Poliziano 22, 41, 51, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 138, 159, 161, 162, 248, 316, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 332, 340, 342, 346, 348
 Amerino, Pirrino 84
 Ames-Lewis, Francis 135, 319
 Ammannati Piccolomini, Giacomo 83, 313
 Andri, Emilia 22
 Angeli, Teodora 61, 114, 115
 Anguillara, Giovanni Andrea dell' 222
 Ansalone, Andrea 254, 270
 Antimaco, Marco Antonio 160
 Apollodoro 122
 Appiano di Alessandria 167
 Apuleio 148, 336
 Aragona, Beatrice d', regina d'Ungheria 82
 Aragona, Camilla d' 78, 82, 86, 286, 289
 Aragona, Eleonora d'Este, duchessa 77, 83, 86, 90, 91, 108, 112, 114, 115, 116, 125, 150, 325
 Aragona, Isabella d', duchessa 15, 62, 81, 90, 91, 107, 108, 114, 115, 147, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 295, 321, 326, 327, 328, 334, 335, 336, 345, 346
 Aretino, Pietro 61, 335
 Ariosto, Francesco 90, 109, 338, 343
 Ariosto, Ludovico 61, 327, 333
 Aristotele 61, 102, 104, 207, 215, 217, 220, 221, 316, 323, 324, 325
 Armonio, Marsio 153
 Artaud, Antonin 19, 20, 21, 319
 Artioli, Umberto 155, 157, 209, 319
 Asburgo-Lorena, Maria Luigia 193, 194, 197, 198, 199, 202
 Asburgo, Margherita (Margherita d'Austria) 192
 Asburgo, Maria Amalia 193
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano 77, 79, 164, 168, 192, 194
 Aurispa, Giovanni 167, 168
 Azzoguidi, Baldassarre 124
 Badoaro, Pietro 208
 Baerle, Caspar van 298, 299
 Baif, Jean-Antoine de 245
 Baratin, Marc 53, 334
 Barbarigo, Agostino 116
 Barbaro, Daniele 156
 Barbaro, Ermolao 104
 Barbaro, Francesco 123
 Bardi, Donato, detto Donatello 69, 71
 Bardi, Giovanni Maria, dei Conti di Vernio 246
 Bargagli, Girolamo 15, 246
 Baroni, Alessandra 71, 319, 350
 Barthes, Roland 59, 319
 Basile Crispo, Michele 193, 319
 Bastianello, Elisa 79, 97, 156, 316, 319
 Battisti, Eugenio 49, 50, 167, 320
 Battistini, Andrea 207, 320
 Bauer, Robert J. 171, 320
 Bazzi, Giovanni Antonio detto il Sodoma 182
 Beaujoyeux, Balthasar de 245, 296, 313
 Beccadelli, Antonio, detto il Panormita 77, 313
 Bedford, duca di 44
 Belcari, Feo 75
 Bella, Stefano della 302
 Bellini, Giovanni 118, 181
 Bembo, Pietro 48, 176
 Benci, Antonio, detto il Pollaiuolo 55
 Benedetti, Francesco, detto Platone 65
 Beni, Paolo 204, 205, 206, 208, 209, 313
 Benozzo di Lese (Benozzo Gozzoli) 134,

- 137, 318
 Bentivoglio, Annibale 78, 80, 84, 150
 Bentivoglio, Antonio Galeazzo 65
 Bentivoglio, Elisa 347
 Bentivoglio, Giovanni II 78
 Beolco, Angelo, detto Ruzzante 49
 Bernabò Brea, Maria 194, 219, 320
 Beroaldo, Filippo 84
 Bertelli, Sergio 55, 80, 320
 Bertini, Giuseppe 192, 320
 Bertolaso, Giovanna 171, 320
 Betti, Bernardino di Betto (Pinturicchio) 184
 Bettinzoli, Attilio 89, 90, 91, 94, 100, 104, 109, 320, 325
 Bianchella, Giovanna Grisalda 85
 Bianchi, Pamela 150, 320
 Biggi, Maria Ida 149, 320
 Bigio, Marco 182
 Bigordi, Domenico, detto Ghirlandaio 19, 29, 69, 135, 136, 137
 Bing, Gertrud 21, 53, 54, 143, 318
 Bini, Lucrezia 106
 Biondo, Flavio 81, 82, 83, 158, 165, 167
 Böcklin, Arnold 31
 Boiardo, Matteo Maria 161, 169
 Bolduc, Benoît 227, 228, 275, 320
 Bologna, Corrado 320
 Bolza, Fernando 250, 320
 Bonneau, Lara 19, 33
 Bonsignori, Francesco 164
 Bonsignori, Giovanni 124, 127, 128, 173, 313
 Borbone-Montpensier, Gilberto di 90, 162
 Borbone-Parma, Ferdinando I 193
 Borbone-Parma, Filippo I 191, 193
 Bordoni, Michele 63, 320
 Borgia, Lucrezia 78, 86
 Borja (Borgia), Gaspar de 262
 Bortoletti, Francesca 8, 62, 86, 147, 149, 159, 163, 320, 321, 348
 Bosisio, Matteo 89, 92, 93, 94, 148, 162, 167, 168, 169, 321
 Bossi, Gianluigi 82, 83
 Bottacini, Pietro 8, 237
 Bottari, Giovanni Gaetano 166, 321
 Bottazzi, Gianluca 191, 321
 Botticelli, Sandro (Sandro Filipepi) 28, 56, 58, 59, 65, 69, 94, 106, 134, 135, 137, 138, 319
 Bourdieu, Pierre 259, 321
 Bourne, Molly 157, 164, 321
 Bracciolini, Poggio 167
 Branca, Vittore 95, 99, 104, 109, 111, 316, 321
 Bregoli Russo, Mauda 152, 157, 321
 Brendel, Otto 171, 181, 321
 Brinnio 303
 Broglio, Gasparo 79, 82, 85
 Brondolo, Francesco 85
 Brown, Clifford Malcom 147, 148, 320, 321, 322
 Bruhn, Jørgen 63, 322
 Brunelleschi, Filippo 48, 61
 Brunetti, Simona 155, 157, 322
 Bruni, Antonio 230
 Bruno, Giordano 23
 Buontalenti, Bernardo 4, 15, 55, 62, 246, 273, 299, 308, 318
 Burckhardt, Jacob 7, 15, 38, 55, 56, 58, 59, 60, 121, 138, 144, 149, 184, 273, 274, 313, 331
 Cabrera y Toledo, Tomás Henriquez 282, 315
 Caccini, Giulio 238, 246
 Calandra, Silvestro 165
 Caleffini, Ugo 77, 313
 Callisto, Andronico 104, 324, 343
 Calvino, Italo 189, 322
 Calvo, Fabio 156
 Calzona, Arturo 158, 322
 Camerini, Paolo 279, 322
 Camillo, Marco Furio 79
 Cammelli, Antonio Vincio 155
 Campeggi, Ridolfo 230, 231, 313
 Canale, Carlo 89, 92, 110, 323
 Cantarelli, Carlo 191, 317
 Cantelmo, Sigismondo 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 170, 263
 Capilupi, Benedetto 159, 168
 Capoferro Cencetti, Anna Maria 199, 322
 Caporali, Giovan Battista 156
 Caputo, Vincenzo 167, 322
 Carandini, Silvia 231, 232, 322
 Cardarelli, Andrea 194, 320
 Carducci, Giosuè 65, 80, 314, 316
 Careri, Giovanni 40, 41, 42, 53, 322
 Caretto, Galeotto 106
 Carlo III di Borbone, re di Napoli 191
 Carlo III, duca di Lorena 191, 293
 Carlo II, re d'Inghilterra 307
 Carlo IX, re di Francia 291, 295, 305
 Carlo VIII di Valois, detto l'Affabile, re di Francia 113

- Caron, Antoine 290, 292, 293, 294
 Carrai, Stefano 92, 111, 316, 322
 Carrara, Laura 96, 322, 325
 Cartaro, Bartolomeo 254, 270
 Carter, Tim 243, 247, 322
 Cartwright, Julia 114, 118, 323
 Cartwright, Sarah 289, 323
 Casaccia, Michele 65, 89, 91, 92, 93, 95, 105,
 106, 107, 109, 111, 112, 323
 Casolari-Sonders, Federica 99, 101, 103, 323
 Castaldo, Daria 250, 323
 Castelli, Patrizia 78, 323
 Castelvetro, Ludovico 61, 206, 207, 213, 217
 Catarsi Dall'Aglio, Manuela 190, 193, 194,
 195, 197, 198, 200, 201, 323
 Caterina de' Medici 285, 290, 291, 293
 Cattaneo, Simonetta 63
 Cavalieri, Emilio de' 15, 55, 237, 246, 247,
 273, 318, 335
 Cavalieri, Marco 192, 193, 323, 324
 Cavalletti, Andrea 273, 324, 334
 Cavaniglia, Michele 258, 263
 Cecconcelli, Pietro 233
 Cennini, Pietro 84, 332
 Centanni, Monica 7, 50, 51, 53, 54, 58, 69,
 89, 102, 104, 105, 106, 112, 129, 130, 159, 162,
 182, 285, 319, 324
 Cerreta, Florindo 206, 207, 325
 Cesariano, Cesare 156
 Cesi, Federico 192
 Charmant, Patrick de 175
 Chastel, André 68, 135, 325
 Checa Cremades, Fernando 171, 325
 Chiabò, Michele 218, 325, 326, 329
 Chiabrera, Gabriello 237
 Chiappini, Luciano 125, 325
 Chierici, Gaetano 194, 333
 Ciapparelli, Luigi 254, 325
 Cicerone, Marco Tullio 212, 223
 Cicogna, Emanuele Antonio 208, 325
 Cieri Via, Claudia 325
 Ciminelli, Serafino (Aquilano) 154, 163
 Cinquegrani, Alessandro 94, 109, 110, 111,
 325
 Cipolla, Carlo 113, 325
 Cipolla, Paolo Biagio 96, 325
 Civile, Giulio 285, 301, 302, 303
 Cleland, Elizabeth 293, 325
 Cobelli, Leone 80, 314
 Cocchiara, Francesca 275, 326
 Cockram, Sarah 157, 326
 Collenuccio, Pandolfo 151
 Colonna, Francesco 129
 Cometa, Michele 47, 49, 60, 326, 338
 Comparato, Ivo 259, 326
 Concini, Concino 41
 Contarini, Alvise 282
 Contarini, Domenico 282
 Contarini, Marco 279, 281
 Contugi, Matteo di Ercolano (da Volterra)
 167
 Corbelli, Leone 80
 Corboz, André 130, 326
 Corio, Bernardino 79
 Cornelissen, Cristoph 63, 326
 Corradi Cervi, Maurizio 199, 326
 Corradini, Giovanni Bartolomeo (fra'
 Carnevale) 57, 68
 Correggio, Niccolò da 105, 151, 154, 155, 169
 Corsi, Jacopo 238
 Corsi, Stefano 179, 326
 Corti, Maria 97
 Costa, Lorenzo 165, 169
 Costa, Margherita 234
 Costanzi, Antonio 85
 Costo, Tommaso 249, 261, 262, 314
 Cotticelli, Francesco 259, 325, 326
 Courville, Joachim Thibault de 245
 Craimoisy, Sebastian 234
 Cremante, Renzo 203, 326
 Cremaschi, Mauro 194, 197, 320, 326, 333
 Criniti, Nicola 191, 326
 Croce, Benedetto 23, 57, 63, 65, 67, 69, 239,
 326
 Cruciani, Fabrizio 60, 81, 130, 149, 150, 151,
 156, 326, 327, 330
 Curtius, Ernst Robert 31, 125

 D'Alessandro, Domenico Antonio 254, 325
 D'Alfiano, Epifanio 299, 301
 Dalla Costa, Thomas 171, 173, 174, 175, 177,
 178, 179, 180, 327
 Dall'Aglio, Pier Luigi 190, 193, 194, 195, 196,
 197, 198, 200, 201, 327
 D'Ancona, Alessandro 38, 148, 152, 153, 154,
 155, 159, 160, 162, 163, 168
 D'Arco, Carlo 158, 159, 327
 da Strada, Torello 190
 De Bruyn, Abraham 290, 291
 Decembrio, Pier Candido 167
 Decio, Antonio 222

- Degli Agostini, Niccolò 127, 173, 180, 314
 de Jode, Pieter 305, 306
 De Kerckhove, Derrick 48, 327
 Dekoninck, Raplh 277, 327, 328
 Delfino, Niccolò 229, 315
 De Liso, Daniela 249, 327
 Della Corte, Andrea 239, 317
 Della Corte, Federico 349
 Della Francesca (Franceschi), Piero 48
 Della Tuccia, Niccolò 79
 della Valle, Andrea 192
 Del Lungo, Isidoro 93, 162, 316, 328
 Del Nero, Alessandro 233
 De Marco, Rosa 276, 327
 De Martino, Ernesto 22, 327, 328, 349
 Demetrio di Falero 96, 99, 100, 219
 De Miranda, Girolamo 259, 327
 De Nores, Giason 204, 211, 314
 Detienne, Marcel 124, 328
 Di Carpegna Falconeri, Tommaso 76, 328
 Didi-Huberman, Georges 28, 31, 32, 51, 52, 328
 Di Donato, Riccardo 21, 22, 328, 349
 Di Iasio, Valeria 244, 328
 Di Marco, Giampiero 254, 328
 Di Marco, Massimo 96, 328
 Di Maro, Maria 249
 Diomede grammatico 99
 Doglio, Federico 325, 326, 329
 Doglio, Maria Luisa 92, 93, 94, 95, 100, 104, 110, 328
 Dolce, Lodovico 173, 174, 203, 204, 222, 314, 331, 346
 Dolci, Marilena 157, 328
 Domenico da Piacenza 31
 Dovizi, Bernardo, detto il Bibbiena 61
 Dudley, Robert, duca di Leicester 297
 Duncan, Isadora 32
 Duranti, Tommaso 78, 328
 Dürer, Albrecht 22, 26, 40, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 60, 61

 Ebreo, Leone 176
 Emmanuel, Maurice 32
 Enciso Alonso-Muñume, Isabel 250, 328
 Enrichetta Maria di Borbone, regina d'Inghilterra 299, 300
 Enrico III di Valois, re di Francia 244, 291, 295
 Enrico II, re di Francia 293
 Enrico IV di Borbone, re di Francia 246, 293
 Epitteto 94
 Equicola, Mario 176
 Eraclito 222
 Ercolani, Francesco 235
 Ernesto Augusto IV, duca di Braunschweig-Lüneburg (-Brunswick) 277, 278, 279, 282, 283, 316
 Erodoto 122
 Eroli, Berardo 79
 Este, Alfonso I, duca 78
 Este, Beatrice d' 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 125
 Este, Borso d', duca 76, 77, 87, 331
 Este, Ercole I d', duca 77, 78, 90, 112, 150, 151, 152, 165, 327
 Este, Isabella d' 90, 114, 115, 147, 156, 157, 159, 165, 166, 321, 326, 328, 334, 335, 336, 346
 Este, Leonello d' 106
 Este, Lucrezia d' 78, 150
 Euripide 95, 97, 98, 103, 104

 Fabbri, Paolo 244, 329
 Fabris, Dinko 253, 254, 261, 329
 Falletti, Clelia 150, 151, 327
 Falomir, Miguel 171, 178, 329
 Fantappiè, Francesca 237, 242, 247, 329
 Farnese, Alessandro 192, 193
 Farnese, Antonio 193
 Farnese, Elisabetta, regina 193
 Farnese, Ottavio 192
 Farnese, Ranuccio I, duca 319
 Farnese, Ranuccio II, duca 192
 Favoriti, Agostino 218
 Federico III, imperatore 76
 Fehl, Philipp P. 171, 329
 Feliciano, Felice 167
 Ferdinando I (Ferrante) d'Aragona, re di Napoli 82
 Fernández-Cortés, Juan Pablo 259, 329
 Ferrando, Monica 14, 329
 Ferrante, Francesco 258
 Ferro, Antonella 8, 171
 Ferroni, Giulio 83, 329
 Fetti, Mariano 148
 Ficino, Marsilio 101, 105, 133
 Filippo III d'Austria 253, 256, 262
 Filippo II, re di Spagna 171, 176, 178
 Filippo IV, re di Spagna 305, 306

- Filippo V, re di Spagna 193
 Fleckner, Uwe 18, 317
 Florenskij, Pavel Aleksandrovič 8, 133, 139, 140, 141, 142, 144, 329
 Florio, Giovanni 69, 329
 Föcking, Marc 49, 329
 Foggini, Giovanni Battista 69
 Fontana, Filippo 8, 187, 189, 191, 198, 200, 330, 339
 Forteguerra, Niccolò 79
 Fossati, Giorgio 278, 279, 330
 Francastel, Pierre 138, 139, 330
 Franceschini, Adriano 150, 330
 Francesco d'Angelo (Agnolo), detto il Cecca 84
 Francesco Gonzaga (cardinale) 89, 93, 159
 Francini, Alessandro 41, 350
 Frangipane, Cornelio 244, 314
 Franko, Mark 253, 330
 Freedman, Luba 171, 330
 Friede, Susanne 49, 329
 Frobenius, Leo 23
 Fulcari, condottiero erulo 200
 Fuller, Loïe 32
 Fumaroli, Marc 218, 330
- Gabbioneta, Alessandro 147
 Gabotto, Ferdinando 114, 330
 Gagliano, Marco da 238, 247
 Galasso, Giuseppe 249, 328, 330
 Gallego Manzanares, Veronica 250, 330
 Gallucci, Giorgia 8, 227, 228, 332
 Garbasi, Francesco 191, 198, 330, 339
 Garin, Eugenio 95, 330
 Gaugelli, Gaugello 78
 Gelichi, Sauro 198, 330
 Gentili, Augusto 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 182, 183, 331
 Gerbino, Giuseppe 242, 243, 247, 248, 331
 Ghelardi, Maurizio 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 37, 49, 50, 51, 55, 56, 58, 60, 62, 65, 66, 121, 131, 138, 184, 273, 274, 285, 288, 289, 290, 293, 296, 299, 300, 301, 306, 313, 317, 318, 331
 Ghiberti, Lorenzo 179, 184, 345
 Ghinato, Angela 76, 331
 Ghirardelli, Giovanni Battista 218, 219, 220, 221, 222, 223, 314
 Ghirardelli, Stefano 219
 Ghirardo, Diane 78, 331
- Ghirlandi, Andrea 65
 Ghisi, Federico 234, 331
 Gianfrancesco, Lorenza 249, 331
 Giazon, Stefano 203, 314, 331
 Gigliucci, Roberto 242, 331
 Gilino, Gian Giacomo 121
 Ginzburg, Carlo 171, 172, 173, 273, 274, 332
 Giocondo, Giovanni da Verona (Fra Giocondo) 156
 Giordano, Luisa 115, 332
 Giorgi, Giovanni 281
 Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione 44, 49, 348
 Giorgio da Trebisonda (Giorgio Trapezunzio) 123
 Giorgio V, re del Regno Unito 307, 308
 Giovanni di Carlo 137
 Giovannini, Luca 228, 332
 Giovenale, Decimo Giunio 95
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista 99, 203, 205
 Giramo, Pietro Antonio 254, 270
 giulio-claudia 194
 Giunta, Lucantonio il Vecchio 124
 Giusteschi Conti, Pier Maria 198, 200, 332
 Giustinian, Orsatto 61
 Gnaccolini, Laura Paola 87, 332
 Göddertz, Tanja Sofia 111, 332
 Goethals, Jessica 235, 332
 Goffredo, conte di Buglione 41
 Gombrich, Ernst Hans 17, 18, 21, 51, 53, 305, 307, 309, 324, 332
 Gonzaga, Chiara 90, 162
 Gonzaga, Elisabetta 159, 336
 Gonzaga, famiglia 90, 91, 147, 148, 150, 153, 155, 157, 158, 159, 162, 164, 165, 167, 169, 170, 321, 322, 335, 347
 Gonzaga, Federico I 89, 90
 Gonzaga, Ferrante 168
 Gonzaga, Francesco II 147, 148, 155, 159, 160, 161, 165, 166, 168, 321, 322
 Gonzaga, Giovanni 163
 Gonzaga, Giovan Pietro 155
 Gonzaga, Ludovico II 147, 158, 164, 165, 167
 Gonzaga, Margherita 106
 González-Román, Carmen 44, 332
 Grafton, Anthony 84, 332
 Grassi, Ernesto 209, 332
 Gratarolo, Bonghianni 222
 Graziani, Françoise 241, 332, 333
 Gregori, Gian Luca 199, 333
 Griffin, Nigel 218, 333

- Grimani, Giovanni 181
 Gualtieri, Miriam 13, 17, 333
 Guarini, Battista 99, 204, 205, 206, 314, 323, 333
 Guarino da Verona 167
 Guarino, Raimondo 76, 87, 122, 123, 124, 125, 130, 150, 151, 273, 274, 275, 276, 277, 333
 Guazzelli, Giuseppe Antonio 250, 333
 Guerrieri, Elisabetta 75, 333
 Guglielmo I d'Orange 297, 301
 Guidi, Alessandro 194, 333
 Guidiccioni, Laura 237, 247
 Guthmüller, Bodo 91, 92, 106, 111, 124, 126, 127, 129, 173, 333, 346
- Hatfield, Rab 134, 137, 334
 Heine, Heinrich 20
 Hewitt, John 179
 Hildebrandt 31
 Holinshed, Raphael 299, 334
 Hope, Charles 165, 334
 Hosono, Kiyo 171, 174, 334
 Howell, Peter 79, 334
 Hoxby, Blair 241, 334
 Huizinga, Johannes 44
 Hurtado de Mendoza, Diego 174
- Ingegneri, Angelo 34, 244, 245, 315
 Inghirami, Tommaso (Fedra) 153
 Innocenzo X, papa (Giovanni Battista Pamphili) 218
 Isgro, Giovanni 230, 334
 Ivanovich, Cristoforo 280, 281, 282, 315
- Jackson, Roland John 253, 334
 Jacob, Christian 334
 Jacopo da Cessole 67
 Jacquot, Jean 341
 James, Carolyn 157, 334
 Janssens, Sandra 71, 319
 Jay, Martin 47, 334
 Jesi, Furio 23, 55, 334
 Joannides, Paul 171, 178, 329
 Jolles, André 19
 Joyeuse, Anne de 295
 Joyeuse, Enrico III de 40
- Kirkendale, Warren 247, 335
 Konst, Jan 299, 335
 Kristeller, Paul Oskar 154, 165, 209, 335
- Lambardi, Francesco 254, 270, 347
 Lana, Igún de la 250, 320
 Landino, Cristoforo 133
 Landucci, Luca 71, 315
 Lanza, Eleonora 277, 335
 Lapaccini, Filippo 159, 160, 168, 321
 La Via, Stefano 171, 335
 Lazzarelli, Ludovico 87, 332
 Leonardo da Vinci 62, 159, 161, 3030, 321, 341
 Leone X, papa (Giovanni de' Medici) 148, 170
 Lessing, Gotthold Ephraïm 35, 53
 Letellier-Taillefer, Éloïse 188, 335
 Liberti, Giannantonio 190, 335
 Liechtenstein, Hermann 85
 Lightbown, Ronald 165
 Ligorio, Pirro 179
 Lipani, Domenico Giuseppe 77, 335
 Lippi, Filippino 137
 Livio, Tito 167, 302
 Locatelli, Daniela 190, 335
 Lochert, Véronique 204, 209, 335
 Loeb Warburg, Nina 13
 Lombardo, Pietro 164
 Longo, Tarquinio 254, 263
 Lopez, Michele 194, 195, 196, 198, 199
 López-Varela, Asun 63, 322
 Lorena, Cristina di, granduchessa 13, 15, 246, 285, 291, 297, 299
 Lorena, Margherita di 40
 Lorena-Vaudemont, Margherita di 295
 Lorenzoni, Anna Maria 147, 322
 Louvat, Bénédicte 209, 335, 348
 Luciani, Sebastiano, detto Sebastiano del Piombo 128, 129, 130, 182, 324, 348
 Lucio Mummio 196, 197
 Lucio Vero, imperatore 192
 Luigi XIII, re di Francia 39, 41
 Luigi XII, re di Francia 130
 Luzio, Alessandro 108, 113, 114, 115, 152, 157, 165, 335, 336
- Macchioro, Vittorio 21, 22, 23, 349
 Machiavelli, Niccolò 61, 93, 94, 167, 340
 Macrobio, Ambrogio Teodosio 176

- Maggi, Vincenzo 206
 Magnanimo 77
 Malacreta, Giovanni Pietro 206, 313
 Malala, Giovanni 124
 Malatesta, Jacopo 44, 45
 Malatesta, Roberto 78, 79, 80, 85, 86, 347
 Malatesta, Sigismondo Pandolfo 79
 Mallamaci, Stefania Giovanna 148, 336
 Mallarmé, Stéphane 32
 Malnati, Luigi 190, 335
 Maloselli, Bartolomeo 158
 Maloselli, Gianfrancesco 158
 Mambriani, Carlo 193, 202, 336
 Mamone, Sara 86, 248, 336
 Mancini, Franco 250, 336, 338, 339
 Mandosio, Prospero 219
 Manelli, Francesco 230
 Mansi, Maria Gabriella 250, 259, 336
 Manso, Giovan Battista 251, 336, 343, 344
 Mantegna, Andrea 8, 50, 51, 147, 148, 150, 151, 155, 157, 158, 159, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 320, 321, 332, 334, 335, 337, 347
 Mantovano, Publio Filippo 148, 346
 Manuzio, Aldo 289
 Maras, Daniele 190, 335
 Marcanova, Giovanni 167, 288, 289
 Marcelli, Nicoletta 79, 336
 Marchi, Anna Rita 197, 199, 200, 202, 337
 Margherita di Brandeburgo 157
 Margherita di Valois, regina di Francia e di Navarra 293, 305
 Maria de' Medici, regina di Francia 39, 41, 246, 285, 299
 Marie Claire Adamo 8, 273
 Marini Calvani, Mirella 190, 191, 196, 337
 Marino, Giovan Battista 41, 42, 67, 223, 230, 338
 Marino, John A. 253, 337
 Martelli, Mario 75, 76, 98, 198, 316, 333, 337
 Martindale, Andrew 147, 148, 165, 166, 337
 Martinez, Gilbert 253
 Mascardi, Vitale 228
 Massenzio, Marcello 22, 327
 Massimiliano Guglielmo di Braunschweig-Lüneburg (-Brunswick) 278
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore 113, 130
 Mattia I Corvino, re d'Ungheria 82
 Maurizio d'Orange 301, 302
 Mauro, Ida 250, 330, 337
 Maylender, Michele 259, 337
 Mazzoni, Guido 239, 247, 337
 McCabe, William Hugh 218, 337
 McGowan, Margaret Mary 245, 337
 McLuhan, Marshall 48, 337
 Mecatti, Stefano 209, 337
 Medici, Cosimo de' 101, 105, 133
 Medici, Ferdinando I de', granduca 13, 15, 246, 285, 291, 297, 299, 336
 Medici, Ferdinando II de', granduca 299, 302
 Medici, Giuliano de' 63, 64, 65, 66, 67, 134, 170
 Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico 75, 92, 133, 143, 347
 Medici, Lorenzo II de' 291
 Medici, Piero de' 160
 Meerendonk, Suzanne van de 297, 299, 337
 Megale, Teresa 261, 338
 Mehlretter, Florian 49, 329
 Mele, Michele 90, 338
 Mendoza, Alvaro de 253, 263
 Messalina, Valeria 196
 Metlica, Alessandro 3, 5, 7, 15, 17, 39, 40, 41, 42, 47, 55, 56, 68, 69, 112, 207, 227, 230, 235, 252, 254, 259, 273, 275, 329, 337, 338
 Meursius, Johannes 305
 Michaud, Philippe-Alain 274, 338
 Michele, Agostino 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 315
 Migliorati, Atalante 160
 Minuzzi, Sabrina 234, 338
 Miscomini, Antonio 67
 Mitchell, Bonner 275, 338
 Mitchell, William John Thomas 47, 49, 60, 62, 338
 Miziolek, Jerzy 105, 106, 338
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 42, 348
 Molinari, Cesare 60, 206, 317, 338
 Molmenti, Pompeo 116, 117, 118, 119, 120, 121, 338
 Momigliano, Attilio 239, 338
 Monaco, Giorgio 195
 Mondì, Fabrizio 123, 338
 Moniglia, Giovanni Andrea 230, 232, 233, 234, 315
 Montagni, Cristina 161, 339
 Montefeltro, Elisabetta da 78, 82
 Montefeltro, Federico da 76, 78, 80, 85, 87, 328
 Montefeltro, Guidobaldo da 159
 Monteverdi, Claudio 238, 240, 241, 342, 347

- Morando, Bernardo 230, 315
 Morando, Simona 228, 348
 Mora Sánchez, Elisa 171, 339
 Morigi, Alessia 8, 187, 190, 192, 198, 339
 Morosini, Francesco 235, 283, 338
 Moro, Tommaso 219, 347
 Motta, Emilio 113, 116, 339
 Muir, Edward 55, 339
 Müller, Susanne 19, 25, 33, 34, 274, 318
 Murata, Margaret 253, 340
 Mussini Sacchi, Maria Pia 150, 162, 169, 346
 Muto, Giovanni 249, 250, 340
- Naldi, Naldo 79, 336
 Nanni, Peppe 93, 340
 Naval, Ada 53, 340
 Nevola, Fabrizio 69, 340
 Newbiggin, Nerida 83, 340
 Niccoli, Ottavia 107, 340
 Niccolò V, papa (Tommaso Parentucelli) 78
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 30, 31
 Nolpe, Pieter 299, 300
 Nonno 104
 Novi Chavarria, Elisa 250, 340
- Omero 31
 Orazio Flacco, Quinto 62, 96, 98, 99, 103, 222
 Ordelaffi, famiglia 80
 Orsini, Clarice 92
 Ortalli, Jacopo 194, 195, 196, 340
 Orvieto, Paolo 64, 92, 316, 340
 Oster, Angela 49, 329
 Otone, imperatore 192
 Ovidio Nasone, Publio 104, 107, 109, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 171, 173, 313, 315, 332, 333
- Palisca, Claude Victor 238, 239, 240, 341
 Pannartz, Arnold 124
 Panofsky, Erwin 15, 49, 165, 171, 173, 179, 181, 274, 341
 Paolo di Tarso, san 22
 Paolo III, papa (Alessandro Farnese) 192, 319
 Paolo II, papa (Pietro Barbo) 76, 78, 80
 Papagno, Giuseppe 150, 341
- Parabosco, Girolamo 174
 Pardi, Giuseppe 77, 113, 314
 Paribeni, Roberto 152, 165, 335
 Parigi, Alfonso 302
 Parrino, Domenico Antonio 250, 316
 Parry, Milman 31
 Pasolini, Pier Desiderio 83, 341
 Pasquali, Giambattista 228
 Passera, Claudio 8, 75, 79, 83, 85, 341
 Pastore Stocchi, Manlio 95, 99, 316
 Patrizi, Francesco 218
 Patrizi Piccolomini, Agostino 158
 Pazzi de' Medici, Alessandro 103
 Pedretti, Carlo 161, 341
 Perfetti, Filippo 8, 133, 135, 342
 Peri, Jacopo 238, 241, 246, 316, 347
 Persio Flacco, Aulo 102, 103
 Perugino, Pietro 169
 Peruzzi, Baldassarre 183
 Petrarca, Francesco 148, 153, 163, 167, 321
 Pezzana, Angelo 199
 Piccioli, Francesco Maria 278, 279, 280, 283, 316, 344
 Pickett, Philip 253
 Picotti, Giovanni Battista 91, 92, 162, 342
 Pieri, Marzia 232, 342
 Pignataro, Leonardo Marcello 139, 329
 Pignoni, Zanobi 233
 Pigorini, Luigi 193
 Pindaro 248, 259
 Pinotti, Andrea 47, 52, 342
 Pio II, papa (Enea Silvio Piccolomini) 79, 158, 165, 319, 322
 Pirrotta, Nino 91, 111, 112, 238, 239, 240, 245, 342
 Pistoia, Antonio Vincio da 155
 Platone 62, 65, 101, 102, 123, 125, 301, 316, 324, 339
 Plauto, Tito Maccio 61, 148, 151, 152, 153, 156
 Plutarco 167
 Polissena, Adriana 85
 Pompeo Magno, Gneo 188
 Pontani, Filippo Maria 104, 342
 Pontano, Giovanni 129, 167, 182
 Porcacchi, Tommaso 244, 316
 Povoledo, Elena 149, 320, 342
 Pray Bober, Phillis 179, 181, 184, 342
 Praz, Mario 49
 Priest, Harold M. 41
 Prisciani, Pellegrino 8, 97, 156, 187, 316
 Priuli, Girolamo 108, 315

- Prosperi, Bernardino 115
 Provasi, Matteo 77, 342
 Prunières, Henry 305, 342
 Puppi, Lionello 130, 179, 326, 342
 Pyle, Cynthia Munro 162, 343
- Quattrocchi, Alessandro 79, 343
 Quattrucci, Mario 90, 343
 Quondam, Amedeo 49, 59, 150, 249, 341, 343
- Rabelais, François 49
 Raibolini, Francesco detto Francia 84
 Raimondi, Ezio 207, 262, 320, 343
 Randolph, Adrian 69, 343
 Raulff, Ulrich 17
 Reeves, Nathan Kent 253, 343
 Refini, Eugenio 149, 321
 Regazzi, Antonio Maria (il Milanese) 148
 Regio, Raffaele 124
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 35, 58, 285, 296, 299, 300, 303, 344
 Renier, Rodolfo 113, 114, 115, 157, 335, 336
 Resta, Gianvito 343
 Riario, Girolamo 80, 82
 Riario, Pietro 83, 329
 Riccardi, Riccardo Romolo 248, 318
 Riccò, Laura 227, 241, 242, 247, 248, 343
 Riga, Pietro Giulio 259, 343, 344
 Rinuccini, Ottavio 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 316, 317, 318, 332, 337, 344, 347
 Ripa, Cesare 27
 Rispoli, Gioia M. 209, 343
 Robortello, Francesco 61
 Romano, Giulio 175, 181
 Rosand, David 171, 179, 344
 Rospocher, Massimo 63, 326
 Rosselli, Cosimo 137
 Rossetti, Biagio 78
 Rossi, Franco 277, 282, 283, 344
 Rossi, Lucamatteo 9, 285, 303, 344
 Rubinstein, Ruth 179, 181, 184, 342
 Ruffini, Franco 150, 151, 156, 327, 344
 Ruffles, Tom 52, 344
 Ruffoni, Giacomo 282
 Russano Hanning, Barbara 238, 240, 241, 344
 Ruta, Caterina 250, 320, 329, 345
- Sabellico, Marco Antonio 116, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 317
 Sacco, Daniela 19, 344
 Saino, Stefano 238, 242, 344
 Salazar, Philippe-Joseph 209, 344
 Salimbene 191, 199, 202, 317
 Salvadori, Andrea 233, 234, 317
 Sambin De Norcen, Maria Teresa 76, 344
 Sánchez García, Encarnación 250, 257, 260, 320, 329, 336, 344, 345
 Sannazaro, Jacopo 218
 Santoro, Sara 196, 201, 339, 345
 Sanudo, Marino il Giovane 44, 86, 108, 114, 317
 Sanzio (Santi), Raffaello 175, 176, 179, 181, 324
 Saporiti, Jaime 256, 257
 Sara Agnoletto 69
 Sarti, Alessandro 65
 Saslow, James M. 246, 248, 345
 Sassetti, Francesco 143
 Savery, Salomon 285, 298, 299
 Savoia, Bona di, duchessa 82, 83
 Savonarola, Girolamo 133
 Saxl, Fritz 21, 51, 54, 274, 291, 341
 Scaino, Antonio 209
 Scala, Bartolomeo 79
 Scalabrino, Luca 206
 Schechner, Richard 24, 317
 Schirrmacher, Beate 63, 322
 Schivenoglia, Andrea da (Andrea Stanziali) 90, 91, 158, 317
 Schlegel, August Wilhelm 24
 Schlosser, Julius von 179, 345
 Schneider, Federico 241, 345
 Schofield, Richard 76, 81, 344, 345
 Scipione (Africano) 167, 168, 321, 322
 Sebregondi, Ludovica 105, 345
 Secchi Tarugi, Luisa 158, 319
 Sellink, Manfred 71, 319
 Seneca, Lucio Anneo 61, 153
 Serchia, Ilaria 197, 337
 Serlio, Sebastiano 96, 156
 Settis, Salvatore 53, 54, 65, 345
 Sez nec, Jean 274, 345
 Sforza, Battista 78
 Sforza, Caterina 82, 341
 Sforza, Costanzo 78, 80, 83, 85, 86, 286, 289, 319
 Sforza, Francesco I, duca 81
 Sforza, Galeazzo Maria 157

- Sforza, Gian Galeazzo, duca 81, 345
 Sforza, Ludovico, detto il Moro, duca 62,
 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 130,
 161, 219, 339, 347
 Shakespeare, William 25, 296, 317
 Shearman, John 135, 345
 Simon, Anne 229, 298, 349
 Sirago, Maria 253, 345
 Sisto IV, papa (Francesco Della Rovere) 76,
 78, 80
 Sklovskij, Viktor 203
 Socrate 101
 Solerti, Angelo Giacomo Antonio Maria
 239, 336, 345
 Speroni, Sperone 206
 Spiardo, Giacomo 254, 270
 Stallini, Sophie 135, 345
 Stanga, Girolamo 159, 160
 Stazio, Publio Papinio 67, 92, 98, 100, 102,
 316
 Stefani, Luigina 148, 346
 Sternfeld, Frederick William 237, 247, 346
 Storchi, Paolo 191, 346
 Straet, Jan Van Der 57, 63, 69, 70, 71, 319
 Striggio, Alessandro 238
 Strobel, Pellegrino 193
 Strong, Roy 274, 275, 346
 Struys, Jacob 299, 300
 Sulpicio, Giovanni Antonio, detto Sulpicio
 da Veroli 156
 Summo, Faustino 209, 317
 Svetonio, Gaio 167
 Sweynheym, Conrad 124
- Tacito, Publio Cornelio 219, 302, 303
 Tafuri, Manfredo 122, 130, 346
 Tarcagnola, Giovanni 173, 252, 317
 Targia, Giovanni 19, 25, 318
 Tasso, Torquato 48, 49, 206, 317, 333, 336, 343
 Tateo, Francesco 107, 346
 Tebaldeo, Antonio 161, 169
 Téllez Girón, Pedro, duca di Osuna; 250, 260
 Temistocle 79
 Tempesta, Antonio 35, 299, 300
 Terenzio, Afro Publio 100, 148, 151, 153, 156
 Terpening, Ronnie H. 203, 346
 Theiss, William 84, 332
 Tichy, Susanne 125, 126, 130, 346
 Ticozzi, Stefano 166, 321
 Tissoni Benvenuti, Antonia 89, 90, 92, 97,
 98, 104, 150, 161, 162, 169, 346
 Tocci, Giovanni 80, 346
 Toledo, Eleonora de, duchessa 69
 Tomasello, Dario 24, 317, 347
 Tomassini, Stefano 8, 203, 314, 324
 Tomlinson, Gary Alfred 240, 241, 247, 347
 Torelli, Giacomo 281
 Torello-Hill, Giulia 85, 347
 Tornabuoni, Giovanna 106
 Tornabuoni, Lorenzo di Giovanni 106, 135,
 143
 Tornabuoni, Lucrezia 75, 93
 Tosetti Grandi, Paola 147, 158, 165, 167, 347
 Tosi, Giovanna 81, 347
 Trabaci, Giovanni Maria 254, 327
 Traiano, Marco Ulpio 191
 Trapassi, Pietro, detto Metastasio 239
 Trissino, Giovan Giorgio 203, 222
 Trombino, Luca 197, 326
 Trovato, Paolo 28, 347
 Tubini, Antonio 65
 Turchini, Angelo 79, 80, 82, 85, 347
 Tuttavilla, Girolamo 114
 Tzetze (Tzetzes), Giovanni 99
- Ugolini, Baccio 112
 Ulloa, Alfonso de' 167
- Valenzano, Giovanna 200, 201, 347
 Valois, Claudia di 293
 Valtieri, Simonetta 79, 347
 Vangelisti, Vincenzo 230
 Varchi, Benedetto 206
 Vasari, Giorgio 69, 84
 Vecchietti, Filippo 219, 347
 Vecellio, Tiziano 8, 49, 171, 172, 173, 174, 175,
 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183
 Veneziano, Giulia 254, 347
 Ventrone, Paola 81, 83, 84, 91, 112, 137, 143,
 144, 162, 169, 347, 348
 Vera, Domenico 194, 323, 330, 339, 345, 348
 Veratelli, Federica 170
 Verde, Armando Felice 348
 Verde, Simone 62, 95, 192, 319, 320, 323, 324,
 348
 Vescovo, Piermario 3, 5, 7, 13, 14, 21, 24, 32,
 41, 42, 44, 45, 53, 54, 96, 97, 108, 112, 130,
 182, 185, 246, 273, 347, 348, 349
 Vettori, Francesco 93

- Vicomercato, Taddeo de 116
 Vieira, Miriam De Paiva 63, 322
 Vigilio, Francesco 148
 Vimercati, Taddeo 116
 Virgilio Marone, Publio 67, 104, 204, 205,
 295, 306
 Visceglia, Antonietta 76, 349
 Visentini, Olga 281, 349
 Vismara, Camilla 115
 Vismara, Caterina 115
 Visscher, Jacob 302, 303, 304
 Vitale, Costantino 199, 254, 263
 Vitellio Aulo, imperatore 192
 Vitruvio Pollione, Marco 61, 96, 99, 125,
 156, 196
 Vittoria, regina d'Inghilterra 307, 308
 Volpi Ghirardini, Livio 158, 322
 Vos, Jan 285, 299, 300, 303
 Vuillermoz, Marc 204, 335
- Wagner, Wilhelm Richard 30
 Warburg, Aby 7, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 49, 50,
 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 65,
 66, 69, 122, 125, 131, 143, 149, 246, 247, 273,
 274, 277, 280, 282, 285, 287, 288, 289, 290,
 291, 293, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303,
 305, 306, 307, 308, 309, 317, 318, 319, 322,
 324, 325, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 338,
 340, 345, 348, 349
 Watanabe-O'Kelly, Helen 229, 349
 Weinberg, Bernard 208, 349
 Welsford, Enid 291, 349
 Wethey, Harold Edwin 171, 174, 349
 Wind, Edgar 135, 274, 349
 Wittelsbach (di Baviera), Margherita di
 89, 90
- Yates, Frances Amelia 290, 291, 293, 296, 349
- Zadro, Attilio 123, 316
 Zanetti, Girolamo 98
 Zanin, Enrica 204, 335
 Zanlari, Pietro 198, 349
 Zanon, Giulia 8, 53, 113, 340
 Zazzera, Francesco 250, 253, 323, 344
 Zeno, Apostolo 228
 Zilberfarb, Sacha 19, 25, 318
 Zilotti, Elena 157, 322
 Zollino, Giorgia 96, 98, 99, 316
 Zorzi, Ludovico 62, 150, 350
 Zucchi, Valentina 71, 350
 Zumthor, Paul 209, 350

Questo libro indaga un'ampia serie di testi, di immagini e di rappresentazioni sceniche, diversi tra loro per provenienza (Venezia, Firenze, Mantova, Napoli) e cronologia (dal Quattro al Seicento), con lo scopo di ridiscutere il rapporto tra festa e teatro nel Rinascimento italiano. L'ipotesi di lavoro è che la gerarchia accettata, di prassi, per queste due tipologie performative – la festa farebbe da incubatrice al teatro frenandone, al contempo, la messa a fuoco sul piano drammatico – sia del tutto inadatta alla prima età moderna, quando queste forme culturali si dimostrano, invece, reciprocamente implicate, sino alla mescolanza e alla sovrapposizione. La festa come oggetto ermeneutico, ricostruibile solo per via induttiva e attraverso l'accumulo di media eterogenei (relazioni a stampa e

documenti manoscritti, incisioni e disegni preparatori, descrizioni e rappresentazioni degli apparati), scarta perciò dalle tradizioni disciplinari e recupera, piuttosto, un'intuizione di Jacob Burckhardt, secondo cui "le più alte manifestazioni di festa in Italia costituiscono un autentico trapasso dalla vita all'arte". Questa tesi è ripresa e sviluppata da Aby Warburg, che ritiene gli elementi sociali, rituali e latamente antropologici delle feste, intese appunto come "forme intermedie", essenziali anche per la comprensione di generi apparentemente più normati come il dramma per musica. Muovendo dagli studi più recenti su Warburg, questo libro applica l'assunto a raggiera e mira, così facendo, a interrogare in senso "intermediale" la cultura del Rinascimento.