

collana
engrammasirio

FESTE E TEATRO

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

A cura di

Monica Centanni

Alessandro Metlica

Piermario Vescovo

©2025

edizioni**en**gramma, venezia



direttore editoriale
damiano acciarino

direttore della collana engrammasirio
marianna liguori
giorgia gallucci

progetto grafico
anna ghirdini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

Isbn carta 9791255651031

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

I. Metodo

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

II. 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

III. 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

IV. 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

251 *“Delizie di Posilipo boscarecce e maritime” (1620). Feste e spettacoli nella Napoli vicereale del duca di Osuna*
Maria Di Maro

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

287 *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

313 Bibliografia

353 Indice dei nomi

“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 di piacere.⁵ In una lettera a Girolamo Tuttavilla, ambasciatore della corte

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 dovixia. [...] Et intròno per lo ponte de Castel Tealto et vèveno 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.

5. Luzio, Renier 1890, p. 80.

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, 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

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 di 27 ditto, il luni di Paqua di Mazo, hessendo finita la Sensa, venneno 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 portalare 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.

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

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 sponse, cioè Camilla et Cathelina Vismara et anche Isabella pur hanno havuto certi zoglieti. 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 zoglieti 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.

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

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 bombarda 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, epso smontò cum la signoria et venetine in contra fin al mezo del pavilione, dove ne recevete cum queste parole che fussimo le ben venute sì 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.

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.

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 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

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 principata 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.

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 justicia, li quali fecino

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

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 diem insuetum, 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 representation 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, comparse 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 bissa; ad uno archivolto

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-

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 bissa. 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 Lione, una bissa, et una testa de moro, et cum epsi continuarono el ballare stando sempre la justizia in mezo, al quale posto fine comparse la collatione cum sono de trombeti 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 scaenae in comitium intulit; hi magno caveae silentio semel, atque iterum, orchestram circumvecti, in eam transivere; tum ibi mutatis modulis, non molli et efracta, sed virili et heroica saltatione, qualem Pyrrhicem fuisse suspicari possis, non nihil evagati, quum mira corporis agilitate, omnium in se oculos vertissent, sinistra quae manibus quatiebant aureis pomis praefixa, repente concreperunt; 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 tantisperdum 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 circumtulero, 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, opificum manus naturae rerum aemulae, affabre ex eadem materia effinxerant, quorum pars maxima 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 bissa 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.

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 rappresentazione della storia di Meleagro, come di tutta

32. "Tumultuabantur adhuc cunei recentis rapina, quae, maior quam ullus antea tubarum clangor, ex comitii vestibulo Redditus, aures et oculos omnium in se vertit. Tum postremus ille scenicus incredibili spectatum stupore, est chorus invectus. Elephanti, Hippopotami, Ibices, Arpyae, et aliae parum notae animalium effigies, currus et pegasus, in orchestram detulere; hinc 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 duoy sopra le due serpe, et uno posto sopra 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 remisise, et tornò fora de la sala remontato ne la barcha seguendo li altri dui. Questo se dice essere uno Araldo; stato uno pezzo, 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 duoy seguenti havevano duoy baston in mano, l'uno haveva attaccato una balla d'argento e l'altro due balle d'oro, se dicano duoy 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 quattro mori nudi, l'uno sonava duoy tamborini, li duoy 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

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 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 testimo-

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.

nianze 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 gentilhomeni fano la S.V. auctore de la pace et tranquillità de Italia".

Come evidenza 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, descrive 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

36. Le fonti sono: Ovidio, *Metamorfosi* VI, vv. 70-82, Erodoto 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, frequentis 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 Claudis consessus, maiestatis et silentii plenus. Hos aurum, purpura, et quod minimum est coccus vestit; comitantur multi interim varique concentus euntem. Praecedunt longo ordine navigia pleraque tapetibus auleis, ac festa fronde, in topiarum operis speciem, varie ad tempus instructa, quibus a puppi pulpita consurgunt, ex quorum fastigiis omnifariam apparatu collucentibus, pueri puellaeque, eleganti 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.

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 infierì il primo colpo mortale. A riconoscimento 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

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).

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 Sweynheym 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

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

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

48. Ovidio, *Opera*, ed. Bossi.

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 Atene [...], quella dell'eroica di Meleagro nella Caccia al Cinghiale di Calidone". Detienne 1990, pp. 64-68.

53. καὶ μετὰ τὴν ἀναίρεσιν τοῦ θηρός τὸ δέρμα αὐτοῦ ἐχαρίσατο ὁ Μελέαγρος τῇ Ἀταλάντῃ, εἰς ἔρωτα αὐτῆς βληθείς. ἀπελθὼν δὲ ὁ Μελέαγρος πρὸς τὸν ἑαυτοῦ πατέρα Οἰνέα, ἀπητήθη παρ' αὐτοῦ τὰ νικητήρια τοῦ θηρός· καὶ μαθὼν ὅτι τῇ Ἀταλάντῃ τὸ δέρμα ἐχαρίσατο, ὀργισθεὶς κατὰ τοῦ ἰδίου υἱοῦ, ὃν εἶχε θαλλὸν ἐλαίας, φυλαττόμενον παρὰ τῇ Ἀλθαίᾳ τῇ ἑαυτοῦ μὲν γυναικί, μητρὶ δὲ τοῦ Μελεάγρου, ὄντινα θαλλὸν τῆς ἐλαίας ἢ Ἀλθαία ἐγκυος οὐσα ἐπιθυμήσασα ἔφαγε, καὶ καταπιούσα τὸ φύλλον τῆς ἐλαίας εὐθὺς τεκοῦσα συνεγέννησε τὸ τῆς ἐλαίας φύλλον σὺν τῷ Μελεάγρῳ· περὶ οὗ χρησμὸς ἐδόθη τῷ πατρὶ αὐτοῦ τῷ Οἰνεῖ τοσοῦτον χρόνον ζῆν τὸν Μελέαγρον ὅσον χρόνον φυλάττεται τὸ φύλλον τῆς ἐλαίας τὸ μετ' αὐτοῦ γεννηθέν· ὅπερ φύλλον ὀργισθεὶς ὁ Οἰνεὺς εἰς πῦρ ἔβαλε, καὶ ἐκάυθη, ἀγανακτήσας κατὰ τοῦ ἰδίου υἱοῦ· καὶ παραχρήμα ὁ Μελέαγρος ἐτελεύτησεν, ὡς ὁ σοφὸς Εὐριπίδης δράμα περὶ τοῦ αὐτοῦ Μελεάγρου ἐξέθετο. ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΑΛΑΛΑ

momento della sua nascita è proprio di ulivo poiché Altea, gestante, aveva inghiottito accidentalmente un nocciolo di oliva. Scrive Guarino:

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

ΧΡΟΝΟΓΡΑΦΙΑ, VI 21, 22-36.

54. Guarino 2005, p. 29.



Dela Cacia del porco calidonio: uno inanci chiamato Fchiom & oiro

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

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 carattere 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-mito-

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

56. Tichy 1999, pp. 31-36.

57. Guthmüller 1997, p. 187.

logico, 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 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 Ouidio 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 incendi 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 marciata 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’isola immaginaria posta un po’ arretrata rispetto alla Giudecca, nello squarcio

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.

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 cuspidale, 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 imminente 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 celebrazione riveste un ruolo cruciale nella comprensione del contesto culturale in cui l'immagine mitologica si trasforma in forma viva. Una "magia",

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 Centanni 2015.

71. Vedi anche Tichy 1999.

72. Guarino 2005, p. 28.

73. Cruciani 1987, 52.

scrive Aby Warburg, che consiste “nel far uscire fuori dalla condizione statica oggettiva della tradizione l’elemento figurativo nella sua forma conosciuta 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, p. 777.