



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO IN *HUMANAE LITTERAE*

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, FILOLOGICI E LINGUISTICI

CORSO DI DOTTORATO IN STORIA DELLA LINGUA E  
LETTERATURA ITALIANA  
(ciclo XXVII)

Il teatro di corte pre-classicista: geografia e storia, opere,  
ricezione

L-FIL-LET 10 – Letteratura italiana

Tesi di dottorato di ricerca di  
Matteo Bosisio  
Matricola: R09836

Tutor e Coordinatore del dottorato:  
Chiar.mo professor Francesco Spera

Anno Accademico 2013-2014



## Indice

|  |     |
|--|-----|
| <b>I. INTRODUZIONE</b>   | 7   |
| 1. PER UNA STORIA DELLA FORTUNA E DELLA CRITICA                                | 8   |
| 2. DELIMITAZIONI E PROPOSTE  | 19  |
| 3. AVVERTENZE  | 24  |
| <b>II. GEOGRAFIA E STORIA</b>  | 27  |
| 1. PREMESSA  | 28  |
| 2. LA STAGIONE DI ERCOLE I E LE “DISCONTINUITÀ” TEATRALI FERRARESI             |     |
| 2. 1 Introduzione  | 33  |
| 2. 2 Motivazioni politiche e ideologiche degli spettacoli                      | 39  |
| 2. 3 Le traduzioni e la “praticità” del volgare                                | 41  |
| 2. 4 Il dramma religioso: circolarità tematiche e sincretismi                  | 45  |
| 2. 5 Il calendario degli spettacoli (1473-1509)                                | 50  |
| 2. 6 Il teatro prima del teatro: un percorso diacronico                        | 55  |
| 2. 7 Conclusione   | 70  |
| 3. MILANO, UN DUCATO TRA “EVASIONE FANTASTICA” E “OSCURO INTRIGO”              |     |
| 3. 1 Introduzione  | 72  |
| 3. 2 Il <i>De Paulo e Daria amanti</i> e l’encomiastica sforzesca              | 83  |
| 3. 3 Il teatro nella Milano ludoviciana  | 91  |
| 4. IL TEATRO PRE-CLASSICISTA A MANTOVA: IMPORTAZIONI ED ETEROGENEITÀ           |     |
| 4. 1 Introduzione  | 98  |
| 4. 2 Scrittori mantovani del XV secolo   | 101 |
| 4. 3 Letteratura e teatro all’epoca di Francesco II e Isabella d’Este          | 108 |
| 5. IL “MITO DI URBINO” IN SCENA  |     |
| 5. 1 Introduzione  | 120 |
| 5. 2 La letteratura encomiastica per Federico III da Montefeltro               | 125 |
| 5. 3 Guidubaldo I e il mecenatismo di Elisabetta Gonzaga                       | 138 |
| 5. 4 Teatro e pratiche festive a corte   | 144 |
| 6. ENCOMIO, CONVIVIALITÀ, GENERI TEATRALI NEL TEATRO PRE-CLASSICISTA ARAGONESE |     |
| 6. 1 Introduzione  | 162 |
| 6. 2 Aspetti della cultura e della letteratura aragonese                       | 176 |
| 6. 3 La letteratura teatrale aragonese   | 185 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>III. OPERE</b>   | 199 |
| 1. PREMESSA   | 200 |
| 2. FERRARA: LA NORMA E LO SCARTO  |     |
| 2. 1 Volgarizzamenti (Battista Guarini, Pandolfo Collenuccio e Girolamo Berardi)                      | 204 |
| 2. 2 <i>Orphei Tragoedia</i> (attribuibile a Boiardo)   | 233 |
| 2. 3 Niccolò da Correggio ( <i>Cefalo</i> )   | 239 |
| 2. 4 Matteo Maria Boiardo ( <i>Timone</i> )   | 246 |
| 2. 5 <i>Commedia di Ippolito e Lionora</i>  | 257 |
| 2. 6 Pandolfo Collenuccio ( <i>Historia de Iacob e Ioseph</i> )                                       | 262 |
| 2. 7 Conclusione  | 267 |
| 3. MILANO: LA DRAMMATURGIA DELLA FINE   |     |
| 3. 1 Bernardo Bellincioni ( <i>Egloga o vero Pastorale</i> )  | 269 |
| 3. 2 Gualtiero Sanvitale ( <i>Mosso da grande amor verso te movomi</i> )                              | 272 |
| 3. 3 Niccolò da Correggio ( <i>Pasciute pecorelle</i> )   | 279 |
| 3. 4 Bernardo Bellincioni ( <i>Ripresentazione di Pavia</i> )   | 281 |
| 3. 5 Baldassar Taccone ( <i>Danae e Atteone</i> )   | 287 |
| 3. 6 Gaspare Visconti ( <i>Pasitea</i> )  | 297 |
| 3. 7 Niccolò da Correggio ( <i>Silva</i> )  | 305 |
| 3. 8 Gaspare Visconti ( <i>Transito del Carnevale e canti carnascialeschi</i> )                       | 309 |
| 3. 9 Conclusione  | 312 |
| 4. MANTOVA: VOLGARIZZAMENTI, TESTI ALLEGORICO-ENCOMIASTICI E PRIME SPINTE “REGOLARI”                  |     |
| 4. 1 Angelo Poliziano ( <i>Orfeo</i> )  | 314 |
| 4. 2 Gian Pietro Della Viola ( <i>Febo e Feton</i> )  | 343 |
| 4. 3 Serafino Aquilano ( <i>Rappresentazione allegorica, Acto scenico del Tempo e dell’Oroscopo</i> ) | 347 |
| 4. 4 Filippo Lapaccini ( <i>Certamen</i> )  | 357 |
| 4. 5 Galeotto del Carretto ( <i>Timon</i> )   | 367 |
| 4. 6 Galeotto del Carretto ( <i>Noze</i> )  | 372 |
| 4. 7 Antonio Cammelli ( <i>Panfila</i> )  | 379 |
| 4. 8 Galeotto del Carretto ( <i>Sofonisba</i> )   | 393 |
| 4. 9 Publio Filippo Mantovano ( <i>Formicone</i> )  | 400 |
| 4. 10 Conclusione   | 403 |
| 5. URBINO TRA CELEBRAZIONE E DIFESA DEL SUO “MITO”  |     |
| 5. 1 Giovanni Santi ( <i>Amore al tribunale della Pudicizia</i> )                                     | 405 |
| 5. 2 Pietro Bembo e Ottaviano Fregoso ( <i>Stanze</i> )   | 410 |
| 5. 3 Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga ( <i>Tirsi</i> )  | 423 |
| 5. 4 Nicola Grasso ( <i>Eutichia</i> )  | 436 |
| 5. 5 Conclusione  | 448 |

|   |     |
|---|-----|
| 6. NAPOLI E LA SPECIFICITÀ DELLE FARSE E DEGLI GLIOMMERI                      |     |
| 6. 1 Jacopo Sannazaro (farse)   | 449 |
| 6. 2 Jacopo Sannazaro (gliommeri)   | 468 |
| 6. 3 Pier Antonio Caracciolo ( <i>Magico</i> )                                | 476 |
| 6. 4 Giosuè Capasso (farse)   | 484 |
| 6. 5 Antonio Ricco (farse)  | 490 |
| 6. 6 Conclusione  | 501 |
| IV. PER UN'ANALISI DELLA RICEZIONE  |     |
| 1. Premessa   | 504 |
| 2. Il potere mantovano promotore e fruitore delle rappresentazioni teatrali   | 509 |
| 3. Lettere tra cortigiani e regnanti e dediche                                | 520 |
| 4. Il ruolo degli oratori, degli ambasciatori e dei diplomatici di corte      | 534 |
| 5. Le cronache: elogi, omissioni e mistificazioni nella festa pre-classicista | 559 |
| 6. L' <i>Hymeneo</i> di Giovanni Sabadino degli Arienti                       | 576 |
| 7. Il teatro pre-classicista in tipografia                                    | 595 |
| V. CONCLUSIONI  | 631 |
| INDICE ICONOGRAFICO   | 641 |
| BIBLIOGRAFIA  | 645 |



# I. INTRODUZIONE

## 1. Per una storia della fortuna e della critica

1 - Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento i critici che iniziavano a studiare la letteratura italiana secondo una prospettiva storiografica avvertivano il problema di difendere il primato – ormai rinnegato all'estero e oggettivamente perduto – della propria civiltà letteraria nei confronti degli altri paesi europei<sup>1</sup>.

Diventa così alquanto serrato e polemico il confronto con gli studiosi d'Oltralpe: ad esempio, sarà motivo di dibattito il volume *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Paris, Mabre-Cramoisy, 1687) del gesuita Dominique Bouhours<sup>2</sup>. Egli mostra le incongruenze storiche narrate lungo i poemi di Ariosto e Tasso al fine di screditarne l'autorevolezza, sostiene la superiorità della lingua francese su quella italiana e dichiara che Corneille «*a imité et surpassé le Poète latin [scil. Sénèque]*»<sup>3</sup>. Le tragedie di Trissino, Giraldi Cinzio, Speroni, Tasso prodotte nel Cinquecento non vengono nemmeno nominate, la riscoperta italiana delle forme drammatiche antiche risulta pertanto sminuita e artatamente rimossa.

La risposta dei critici italiani si avverte già nel 1689 in cui viene pubblicata *L'istoria della volgar poesia* (Roma, Chracas) di Giovanni Mario Crescimbeni<sup>4</sup>; egli difende il primato della poesia drammatica italiana sulla base delle "origini"<sup>5</sup>. Alla scarsa conoscenza della letteratura quattrocentesca e, in particolare, delle rappresentazioni di quel secolo si associa il bisogno di contrapporre una tradizione forte, illustre, che ha fornito regole e modelli ancora validi nel presente. È ovvio che un raffronto tra scrittori transalpini e italiani potesse essere equilibrato solo indicando nel Cinquecento la stagione fondativa del teatro moderno. In questo modo, i drammaturghi italiani avrebbero potuto superare i francesi da un punto di vista cronologico e competere con loro nel merito sul versante estetico e retorico-stilistico.

Tale approccio verrà seguito per quasi tutto il secolo XVIII: nel 1703 le *Considerazioni sopra un famoso libro francese* (Bologna, Pisarri) di Giovan Gioseffo Orsi si incaricano di confutare esplicitamente le tesi espresse da Bouhours<sup>6</sup>. La disputa avrà larga eco nelle pagine del *Giornale de' letterati d'Italia*, che ospiterà undici contributi di sostegno al letterato italiano, firmati tra gli altri da Apostolo Zeno, Muratori, Manfredi e Salvini. Orsi – oltre alle numerose obiezioni e puntualizzazioni di varia specie mosse contro il libro di Bouhours – individua il primato della poesia drammatica italiana nelle scelte formali e metriche adottate dagli scrittori del Cinquecento<sup>7</sup>.

Nel 1706 Ludovico Antonio Muratori prende parte al dibattito con il volume *Della perfetta poesia italiana* (Modena, Soliani)<sup>8</sup>. Egli propone al lettore una trattazione sistematica, che indaga le caratteristiche estetiche e storiche della letteratura nel suo complesso: in essa si esprime la verità del mondo, che il poeta descrive e

<sup>1</sup> Vd. da ultimo ARATO 2002.

<sup>2</sup> SMITH 1939, 63-74.

<sup>3</sup> BOUHOURS 1687, 130.

<sup>4</sup> MEROLA 1984, 675-9.

<sup>5</sup> CRESCIMBENI 1689, 69: «posero in uso di più la comedia in versi sciolti ed anche sdruciolli di che non truovo autore prima dell'Ariosto [...] e la tragedia che il Trissino inventò di versi sciolti».

<sup>6</sup> VARANO 2013, 602-5.

<sup>7</sup> ORSI 1703, 292-4.

<sup>8</sup> COTTIGNOLI 1987 e IMBRUGLIA 2012, 443-52.



“perfeziona” seguendo l’utile; alle rigidità del Classicismo cinquecentesco o del marinismo antepone il “furore poetico” dello scrittore, che deve però possedere “ingegno” e “giudizio”. Il capitolo terzo è dedicato a una rassegna della letteratura italiana: Muratori, se tratta il Quattrocento con una certa approssimazione<sup>9</sup>, individua invece una “rinascita” nel secolo successivo<sup>10</sup>.

Simili valutazioni si rinvengono altresì in Pier Jacopo Martello, il quale nel dialogo *Della tragedia antica e moderna* (Paris, Langlois, 1714) attribuisce a Trissino il merito di aver «esposto dalle scene italiane la greca tragedia»<sup>11</sup>. Nove anni dopo Scipione Maffei raccoglie in un’antologia – *Teatro italiano*, Verona, Vallarsi – quattro tragedie del Cinquecento (Trissino, *Sofonisba*; Ruccellai, *Oreste*; *Edipo re* tradotto da Giustiniani; Torelli, *Merope*)<sup>12</sup>. Nella premessa lo scrittore traccia le linee fondamentali della storia del teatro italiano; gli esiti quattrocenteschi sono descritti in questi termini eloquenti: «ma in somma tutti questi [*scil.* testi rappresentativi del XV secolo] non furono che imperfetti preludi e poco fortunate prove, poiché vera e regolata tragedia in questa o in altra volgar lingua non si vide avanti la *Sofonisba* del Trissino»<sup>13</sup>. Il teatro del Quattrocento viene riconosciuto per dimostrare la “vera e regolata” rinascita italiana, che ha un precursore in Trissino e nella *Sofonisba* la sua opera costitutiva.

2 - Il parere negativo di Maffei risulta comunque un segnale di rilievo, in quanto tra i critici iniziava a essere posta la questione dell’esistenza di una stagione teatrale antecedente a quella cinquecentesca: una svolta indubbia avviene con la *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi<sup>14</sup>. L’opera si incarica di offrire un «esatto racconto dell’origine, de’ progressi, della decadenza, del risorgimento, di tutte in somma le diverse vicende che le lettere hanno incontrato in Italia»<sup>15</sup>. La prospettiva pare ancora una volta orientata da un presupposto ideologico, poiché è volta a dimostrare la funziona svolta dall’Italia di «madre e nutrice delle scienze e delle bell’arti» contro il parere dei letterati francesi<sup>16</sup>. Tiraboschi si oppone a una raccolta solo compilativa ed erudita che descriva gli autori, le opere, i generi, in quanto mira a raccontare la storia della letteratura italiana cogliendone – secondo un processo cronologico e geografico – gli sviluppi, le linee di tendenza, le crisi, i periodi di declino.

<sup>9</sup> MURATORI 1706, 26-7: «si mantenne [...] dopo la metà di quel secolo in qualche rimatore la riputazion della nostra poesia».

<sup>10</sup> Un’impostazione analoga si avverte nel terzo volume, dedicato al teatro, della *Storia e ragione d’ogni poesia* di Francesco Saverio Quadrio (Milano, Agnelli, 1743). Sul letterato si rinvia a DIONISOTTI 1985, 839-61.

<sup>11</sup> MARTELLO 1735, 20. Sullo scrittore, cfr. CATUCCI 2008, 77-84.

<sup>12</sup> Una raccolta ancora più completa verrà approntata da Luigi Riccoboni (*Historie du theatre italien*, Paris, Cailleau, 1731). Essa contiene cinque tragedie (Trissino, *Sofonisba*; Ruccellai, *Rosmonda*; Dolce, *Didone*; Giraldo Cinzio, *Orbecche*; Speroni, *Canace*) e altrettante commedie (Bibbiena, *Calandria*; Ariosto, *Scolastica*; Secchi, *Interesse*; Cecchi, *Dote*; Lasca, *Gelosia*). Nella premessa il curatore, nato a Modena e trasferitosi a Parigi in qualità di attore e regista, abbozza una storia del teatro italiano. Essa prende le mosse dai Romani per giungere, senza particolari cesure e passaggi intermedi, al Cinquecento. Su Riccoboni, cfr. DI BELLA 2009.

<sup>13</sup> MAFFEI 1723, IV. Sul letterato, vd. ROMAGNANI 2006, 256-63.

<sup>14</sup> La prima edizione, in quattordici volumi, viene stampata dal 1772 al 1781 (Modena, Società Tipografica), le seconda viene accresciuta di due volumi e pubblicata dallo stesso editore (1787-1794). Sullo studioso, cfr. MARI 1999; si citerà da *SDLI* 1805-1812.

<sup>15</sup> *SDLI* 1805, XXVII.

<sup>16</sup> *IVI*, XXIV.

La convinzione innovativa – per cui «pur vi ha in ogni tempo qualche numero d'uomini che si volgono con impegno agli studj, ed a cui non mancano libri per coltivarli; ed ogni secolo, per quanto sia stato barbaro e rozzo, ha avuti poeti, storici, filosofi ed oratori» – porta come conseguenza la scoperta di un secolo, il XV, per certi versi rifiutato dagli studiosi precedenti<sup>17</sup>.

Il Quattrocento viene definito “splendida età” e indagato per la prima volta con acribia: Tiraboschi contesta gli studiosi precedenti, che avevano parlato di un secolo privo di scrittori<sup>18</sup>, ed esamina la produzione non solo dei poeti fiorentini maggiori (Burchiello, Pulci, Poliziano, Lorenzo), ma anche degli autori cortigiani (es. Giusto de' Conti, Boiardo, Bellincioni, Visconti, Serafino Aquilano, Tebaldeo, Accolti, Cariteo) e degli umanisti. Non manca, per giunta, di analizzare il genere satirico (Vinciguerra), narrativo (Masuccio Salernitano e Sabbadino degli Arienti) nonché “opere capricciose” quali l'*Hypnerotomachia Poliphili*.

Il teatro viene colto quale fenomeno meritevole di essere approfondito: Tiraboschi dedica ampio spazio all'origine del teatro profano, che deriverebbe da quello sacro. Tale discendenza genetica, probabilmente individuata e spiegata da Tiraboschi per la prima volta, godrà di un consenso unanime almeno per tutto il secolo successivo. Lo studioso, dopo aver elencato alcune tragedie e commedie pre-umanistiche (*Ecerinis*) e umanistiche (es. *Progne*, *Philogenia*, *Philodoxeus*), prende in considerazione i drammi religiosi fiorentini e descrive la restaurazione filologica del teatro latino, operata a Roma grazie all'attività del circolo pomponiano.

Tiraboschi segnala poi nella corte di Ferrara l'epicentro in cui si verifica la riscoperta del teatro antico e la sua riproposizione in volgare: egli, seguendo le cronache del *Diario ferrarese* di Bernardino Zambotti, dà conto di alcuni spettacoli promossi da Ercole I, partendo dalla data del 1486, anno in cui viene messo in scena il primo volgarizzamento plautino. In seguito, viene fornita una distinzione dettagliata del *corpus* drammatico quattrocentesco ferrarese; Tiraboschi passa in rassegna le opere e gli autori più indicativi<sup>19</sup>, fornisce qualche minima informazione sulla trama, sulla struttura dei testi e sulla loro reperibilità presso le biblioteche italiane.

Come appare subito evidente, la prospettiva di Tiraboschi, per quanto innovativa, viene incentrata soltanto sul teatro ferrarese di cui – vista la sua lunga residenza a Modena in qualità di direttore della Biblioteca estense – poteva rintracciare maggiori informazioni. L'unica eccezione è costituita dall'*Orfeo* di Poliziano, rappresentato a Mantova. Lo studioso si sofferma, infine, sull'*Orphei tragoedia*, recentemente attribuita a Boiardo<sup>20</sup>, ma intesa al tempo quale versione perfezionata dell'*Orfeo* dal medesimo Poliziano<sup>21</sup>. L'indicazione era stata fornita da Ireneo Affò, il quale aveva pubblicato e commentato il testo nel 1776<sup>22</sup>.

3 - Proprio a partire dal pionieristico quanto decisivo apporto di Tiraboschi e dagli studi sulla rappresentazione polizianesca si avvia la lenta e progressiva

<sup>17</sup> SDLI 1806, 24.

<sup>18</sup> Il pregiudizio continuerà sino a Benedetto Croce, il quale proporrà la nota formula di «secolo senza poesia» (CROCE 1932, 161-84).

<sup>19</sup> Sono elencati Pandolfo Collenuccio (*Amphitruo*, *Historia de Iacob e Ioseph*); Berardi (*Casina*, *Mostellaria*); Boiardo (*Timone*) e Da Correggio (*Cefalo*).

<sup>20</sup> BOIARDO 2009.

<sup>21</sup> SDLI 1809, 886: «nondimeno l'argomento grave e patetico di questa azione può ancora in certo modo ottenerle il titolo di tragedia. E i cori che vi sono inseriti, ci offrono qualche rassomiglianza cogli antichi tragici greci e latini».

<sup>22</sup> AFFÒ 1776.

riscoperta del teatro volgare del XV secolo<sup>23</sup>. Nel 1785 Andrea Rubbi – direttore delle celebri collezioni *Parnaso italiano* (56 volumi, 1784-1791) e *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione, trasportati in lingua italiana* (41 volumi, 1793-1803) nonché autore di due *Dialoghi* (Venezia, Zatta, 1786-1787) in difesa della letteratura italiana dalle opinioni di Esteban Arteaga e Juan Andrés – pubblica il *Teatro antico, tragico, comico, pastorale, drammatico* (Venezia, Zatta).

Opere esemplari della drammaturgia cinquecentesca, come la *Sofonisba* e la *Calandria*, sono precedute dall'*Orphei tragoedia* attribuita a Poliziano<sup>24</sup>. Tale scelta, per cui un testo del Quattrocento è ormai accostato ai risultati più prestigiosi del teatro classicista e regolare italiano, viene così spiegata dallo studioso: «cos'è quest'*Orfeo*? È un bel pezzo di poesia scritto dalla penna leggiadra del Poliziano, che albeggiava ancora nel rito delle teatrali rappresentazioni»<sup>25</sup>.

L'anno successivo è dato alle stampe il *Teatro italiano antico* del bibliofilo Gaetano Poggiali (Livorno, Masi). Egli, seguendo Tiraboschi, segnala l'importanza dell'*Orfeo* di Poliziano, dei volgarizzamenti estensi, del *Timone* di Boiardo. Il giudizio sulla rappresentazione polizianesca risulta positivo, in quanto essa viene indicata quale «lodevole assai non pure in grazia della regolarità della condotta, ma ancora per l'eleganza e la nobiltà dello stile; onde è rara meraviglia di quei tempi»<sup>26</sup>. Ciò nondimeno rimane una conoscenza parziale di quella stagione, tanto che «era serbato al secolo XVI lo spargere luce su le cose teatrali e il far risorgere la vera tragedia e commedia dall'orrore, in cui ambe giacevano quasi affatto sepolte fino all'età che succedette agli aurei giorni di Augusto»<sup>27</sup>.

Il teatro del Quattrocento, quindi, viene interpretato come curiosa e imperfetta anticipazione della “vera” riscoperta. La questione delle origini in questo caso viene subordinata alla valutazione degli esiti, regolari e classicisti, che contrassegneranno la drammaturgia del maturo Cinquecento. L'autentica rinascita viene stabilita *ex post* in nome dei canoni estetici vigenti nel XVIII secolo. Si badi, inoltre, che la tragedia, genere letterario di indiscusso valore nel Settecento<sup>28</sup>, risulta poco praticata nel Quattrocento; ciò aggiunge un motivo ulteriore che spiega la scarsa attenzione prestata dai critici del tempo alle rappresentazioni del secolo XV e il loro tentativo pervicace di rintracciare – ora a ragione, ora applicando qualche forzatura – elementi tragici in qualsiasi testo quattrocentesco<sup>29</sup>.

4 - Le alterne fortune critiche godute dal teatro del Quattrocento nel secolo XVIII si verificano anche durante quello successivo. Nella seconda metà dell'Ottocento si concentrano i contributi di maggior rilievo: nel 1870 viene stampato il primo volume della *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis (Napoli, Morano). È nota la valutazione negativa del critico sulla società e sulla letteratura prodotta nel secolo

<sup>23</sup> Sovente, però, non saranno condotte nuove indagini, bensì portate minime aggiunte e riproposizioni compilative alle scoperte di Tiraboschi. Si pensi alla *Storia critica de' teatri antichi e moderni* di Pietro Napoli Signorelli (Napoli, Stamperia Simoniana, 1777) che ricalca fedelmente l'impostazione data nella *Storia della letteratura italiana* al capitolo sul teatro del Quattrocento. Sul critico, vd. GILLIO 2012, 749.

<sup>24</sup> La paternità verrà messa in discussione nella seconda metà del Novecento. Vd. NOVARO 1951, 207-61; PERNICONE 1963, 326-61; MUSSINI SACCHI 1979, 131-45 e BOIARDO 2009, 241-4.

<sup>25</sup> RUBBI 1785, IV.

<sup>26</sup> RUBBI 1785, IX.

<sup>27</sup> *IVI*, X.

<sup>28</sup> Cfr. ALFONZETTI 1989 e MATTIODA 1994.

<sup>29</sup> Cfr. es. *supra* n. 21.

XV, poiché si sarebbe completata la decadenza civile e morale dell'Italia già *in nuce* nel Trecento e il divorzio tra letterati e popolo<sup>30</sup>.

La corte, il centro produttivo e il referente principale della letteratura quattrocentesca, diviene simbolo di vacuità, laddove lo scrittore in essa operante incarna la figura del cortigiano asservito alle logiche del potere<sup>31</sup>. A parere di De Sanctis, Poliziano con l'*Orfeo* esemplifica i principi sui quali si fonda la civiltà letteraria rinascimentale; perciò l'esperimento dello scrittore appare un insuccesso, perché non si basa su:

niuna serietà di sentimento religioso, politico, morale, pubblico [...]. Quel mondo spensierato e sensuale non ti potea dare che l'idillico e il comico; e in tanto fiorire della coltura, con tanta disposizione ed educazione artistica, non potea produrre che un mondo simile a sé, un mondo di pura immaginazione. Il mistero è un aborto, è una materia sacra che non dice più nulla alla mente ed al cuore, senza alcuna serietà di motivi, e trasformata da uomini colti da puro giuoco d'immaginazione: dove angeli e demoni, paradiso e inferno hanno così poca serietà come Apollo e Diana e Plutone. La serietà e solennità della materia era in flagrante contraddizione con quella forma tutta senso e tutta superficie, e con quel mondo spensierato e allegro della pura immaginazione idillico-comico-elegiaco. Il mistero ci fu, quale poteva realizzarlo l'Italia in questa disposizione dello spirito, e ci fu l'ingegno, quale poteva essere allora l'ingegno italiano. Quel mistero fu l'*Orfeo*, e quell'ingegno fu Angiolo Poliziano<sup>32</sup>.

Le riflessioni dello studioso avranno notevole influenza sino alla seconda metà del Novecento, in cui il ruolo della corte sarà preso in considerazione secondo nuove categorie e indicazioni metodologiche, mentre lo studio della letteratura cortigiana verrà distinto da giudizi moralistici o teleologici.

Se il teatro profano in volgare del secolo XV e, più in generale, l'intera letteratura quattrocentesca non beneficeranno di un grande favore presso gli studiosi, si registrano comunque essenziali scoperte documentarie, nuove edizioni di testi e interpretazioni critiche grazie al contributo della cosiddetta "Scuola storica", influenzata dal Positivismo e dalla storiografia tedesca. L'interesse per la riscoperta erudita, per opere "popolari" e autori poco conosciuti, l'attenzione per i secoli meno noti, l'idea della letteratura come prodotto di una catena di processi evolutivi indirizzano i critici che aderiscono a tale orientamento<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Sull'opera, vd. almeno ROMAGNOLI 1993; BIANCO 2009; MARCOZZI 2009, 173-98 e IERMANO 2012.

<sup>31</sup> DE SANCTIS 1975, 397: «ma è l'Italia de' letterati, col suo centro di gravità nelle corti. Il movimento è tutto sulla superficie, e non viene dal popolo e non cala nel popolo. O, per dir meglio, popolo non ci è. Cadute sono le repubbliche; mancata è ogni lotta intellettuale, ogni passione politica. Hai plebe infinita, cenciosa e superstiziosa, la cui voce è coperta dalla rumorosa gioia delle corti e de' letterati, esaltata in versi latini. A' letterati fama, onori e quattrini. [...] I letterati facevano come i capitani di ventura: servivano chi pagava meglio: il nemico dell'oggi diventa il protettore del dimani. Erranti per le corti, si vendevano all'incanto. Questa fiacchezza e servilità di carattere accompagnata con una profonda indifferenza religiosa, morale e politica, di cui vediamo gli albori fin da' tempi del Boccaccio, è giunta ora a tal punto che è costume e abito sociale, e si manifesta con una franchezza che oggi appare cinismo. Una certa ipocrisia c'è, quando si ha ad esprimere dottrine non ricevute universalmente; ma quanto alla rappresentazione della vita, ti è innanzi nella sua nudità. È una letteratura senza veli, e più sfacciata in latino che in volgare».

<sup>32</sup> *IVI*, 400.

<sup>33</sup> Vd. LUCCHINI 1990 e DIONISOTTI 1998.

Sono fondamentali, in virtù di una migliore conoscenza del teatro del Quattrocento, numerosi saggi scritti a quattro mani da Alessandro Luzio e Rodolfo Renier: tra il 1888 e il 1902 escono sul *Giornale storico della letteratura italiana*, l'organo più autorevole della "Scuola storica", uno studio intorno alle commedie volgarizzate e messe in scena a Ferrara nel 1499, che getta luce sulla magnificenza delle pratiche festive e teatrali estensi; ma, soprattutto si segnalano gli otto contributi che illustrano la cultura artistica, letteraria, musicale e la propensione mecenatistica di Isabella d'Este<sup>34</sup>. I critici si concentrano sui rapporti di committenza instaurati tra la marchesa di Mantova e alcuni scrittori, suddivisi in diversi gruppi a seconda della provenienza geografica (mantovana, ferrarese, lombarda, veneta, emiliana, dell'Italia centrale e meridionale).

Per la prima volta si segnala il coinvolgimento di un'altra corte, oltre a quella estense, nelle pratiche teatrali. E, di riflesso, sulla base degli scambi epistolari di Isabella d'Este con la sorella Beatrice, sposa di Ludovico il Moro, e con gli scrittori sforzeschi più in vista inizia a emergere l'esistenza di un altro centro significativo come quello milanese. Gli studiosi si soffermano poi sulle missive dirette alla marchesa dagli ambasciatori gonzagheschi, in cui si ragguaglia Isabella circa gli spettacoli svolti in Italia; non mancano riferimenti alle opere rappresentative offerte a corte da Antonio Cammelli (*Panfila*) e da Galeotto Del Carretto (*Timon*, *Noze*, *Sofonisba*).

Nel contempo, iniziano a essere pubblicate, seppur in modo discontinuo e spesso all'interno di strenne rare o di riviste di interesse locale, alcune opere inedite, quali ad esempio l'*Egloga* e la *Ripresentazione* di Bellincioni (1876-1878), la *Panfila* (1884), il *Magico* di Caracciolo (1884), le *Rappresentazioni* di Serafino Aquilano (1894), il *Timone* di Boiardo (1885 e 1894) e di Del Carretto (1878), la *Danae* di Taccone (1888), la *Representazione di Febo e di Fetton* (1902), la *Fabula de Cefalo e Procris* (1909).

Un altro progresso viene compiuto con *Le origini del teatro italiano* di Alessandro D'Ancona (Torino, Loescher, 1891)<sup>35</sup>. Il critico in precedenza aveva portato a termine due studi sulle sacre rappresentazioni, di cui erano stati pubblicati circa quaranta testi e descritti gli elementi distintivi (*Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Le Monnier, Firenze, 1872 e *Le origini del teatro in Italia. Studi sulle sacre rappresentazioni*, Firenze, Le Monnier, 1877). D'Ancona svolge un imponente lavoro di raccolta, classificazione e analisi di materiali documentari diversi (lettere, cronache, dispacci, registri, manoscritti e testi a stampa): egli guarda con attenzione agli aspetti tecnici delle rappresentazioni, nello specifico agli apparati scenici, agli ingegni, alle scenografie; presta il proprio interesse sull'articolato sistema della festa; dà conto non solo delle particolari stagioni teatrali di Ferrara e di Mantova, ma anche di quelle sorte a Milano, Bologna e Urbino<sup>36</sup>.

Le *Origini* prevedono la trattazione per linee genetiche della materia analizzata: il teatro profano del Quattrocento costituirebbe l'ultima fase di sviluppo delle forme rappresentative italiane del Medioevo, che evolvono dal dramma liturgico, alla lauda drammatica sino alla rappresentazione sacra. Dalla crisi del teatro religioso fiorentino sarebbe nato quello profano come, contestualmente, da una poesia popolare e rivolta alle classi più umili si passa a uno spettacolo elitario e di corte. Inoltre, D'Ancona è forse il primo studioso a preferire, entro una prospettiva

<sup>34</sup> LUZIO - RENIER 1888 e ALBONICO 2005.

<sup>35</sup> STRAPPINI 1986, 388-93.

<sup>36</sup> Sarà, invece, soprattutto merito di TORRACA 1884 e 1925 la riscoperta del teatro aragonese.

desanctisiana e risorgimentale, il teatro del Quattrocento a quello del maturo Cinquecento, poiché il Classicismo avrebbe soffocato gli spunti “popolari” insiti nel teatro tardo-medievale, impedendo la nascita di una drammaturgia nazionale.

Rimane ancora di grande valore l'apparato bibliografico e documentario sul quale risulta condotta la ricerca – in particolare, si ricorda una fondamentale appendice dedicata al teatro gonzaghese – anche se l'impianto teorico sarà messo in discussione e superato nel Novecento<sup>37</sup>. Il contributo di D'Ancona – a parte le distorsioni interpretative e l'analisi predeterminata<sup>38</sup> – fornisce però una ricostruzione organica e coerente del teatro quattrocentesco, inteso come fenomeno letterario e culturale assai vasto, valido di per sé, da esaminare *iuxta propria principia* e non bizzarro e anomalo antesignano di quello del secolo successivo.

Nel 1898 Vittorio Rossi porterà a compimento le acquisizioni precedenti, proponendo, nella sua monografia sulla letteratura del XV secolo, una storia complessiva e autonoma del teatro del Quattrocento (*Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi)<sup>39</sup>. Lo studioso divide le manifestazioni letterarie del secolo per generi letterari e, all'interno di essi, pone un'ulteriore distinzione geografica, impostazione quest'ultima che deve molto alla storiografia settecentesca e anticipa in parte le proposte di Carlo Dionisotti. Rossi supera il concetto di “origine” di D'Ancona, ma continua a servirsi del passaggio evolutivo da sacra rappresentazione a teatro profano per segnalare, ad esempio, alcune scelte stilistiche e strutturali riscontrabili nell'*Orfeo*: l'opera esibisce «tutte le esteriori parvenze» dei drammi religiosi fiorentini, ma a causa dell'esilità della trama «lo svolgersi dell'azione sotto agli occhi degli spettatori» appare «meccanico e senza prospettiva»<sup>40</sup>.

Lo studioso – dopo aver passato in rassegna le tragedie e le commedie umanistiche, i “ludi studenteschi” e le rappresentazioni classiche messe in scena a Roma e a Firenze – adotta un'impostazione già cara a Tiraboschi, ma arricchita di conoscenze, documenti e proposte critiche innovative. La valutazione del teatro ferrarese viene accompagnata da brevi contestualizzazioni storiche sul ruolo di Ercole I nella politica culturale del ducato e sulla figura centrale di Battista Guarini quale volgarizzatore. Segue la spiegazione della formula “dramma mescidato”, impiegata da Rossi per descrivere quelle opere «tecnicamente miste di medievale e di classico»<sup>41</sup>.

L'utilizzo del termine “mescidato”, oggi caduto in disuso, risulta comunque sintomatico, poiché dimostra l'esigenza da parte della critica di cogliere e chiarire gli aspetti distintivi del teatro quattrocentesco. Sebbene il presupposto di inferiorità o di immaturità rispetto ai testi “regolari” sia sempre implicito, i concetti dell'ibridazione, della struttura polimorfa, dell'utilizzo di schemi metrici e forme differenti in un'unica opera iniziano a imporsi come valide categorie interpretative.

<sup>37</sup> Sembrano risentire ancora di un simile approccio le *Origini della poesia drammatica italiana* di Vincenzo De Bartholomaeis (Bologna, Zanichelli, 1923), in cui si spiega la natura della poesia drammatica partendo da forme e apporti disparati (es. poesia giullaresca, danza popolare, dramma liturgico, lauda, sacra rappresentazione).

<sup>38</sup> Come afferma BLOCH 1969, 46: «qualunque sia l'attività umana studiata, il medesimo errore aspetta al varco i ricercatori di “origini”: confondere una filiazione con una spiegazione».

<sup>39</sup> Una seconda edizione aggiornata, da cui si cita, uscirà nel 1933.

<sup>40</sup> ROSSI 1933, 256. Parimenti il *Cefalo* di Niccolò da Correggio non riesce a «sollevarsi al di sopra delle ingenuie fogge drammatiche popolari» (*Ivi*, 382).

<sup>41</sup> *Ivi*, 532.

Dalle ricerche di Luzio e Renier deriva la centralità della figura di Isabella d'Este, intesa quale promotrice delle rappresentazioni mantovane<sup>42</sup>. In seguito, viene fornita una succinta analisi della *Panfila*, del *Timone* di Boiardo e di Galeotto del Carretto, dell'*Historia* di Collenuccio. Pare altresì notevole lo spazio concesso alle rappresentazioni milanesi, tra le quali sono menzionate l'*Atteone*, la *Pasitea* e la *Festa del Paradiso*. Infine, chiude il capitolo una veloce rassegna su altre corti (Urbino e Bologna) e una nuova proposta critica, ovvero quella di "egloga recitativa". La distinzione mira a classificare con maggior precisione un panorama assai variegato e proteiforme, costituito da strutture di diversa provenienza<sup>43</sup>.

5 - Nella prima parte del Novecento vengono sviluppate e approfondite le ricerche condotte dalla "Scuola storica". Giuseppe Toffanin, allievo di Vittorio Rossi, scrive nel 1936 un capitolo – intitolato *Il teatro del Rinascimento* – incluso nella *Storia del teatro italiano* diretta da Silvio D'Amico (Milano, Bompiani). Lo studioso, che prende in esame l'*Orfeo* e il *Cefalo*, integra le tesi di D'Ancona e propone di rintracciare nelle sacre rappresentazioni e in Ovidio le autentiche fonti dei drammi profani del secolo XV.

In Poliziano «i sottintesi cristiani [...] rimasero troppo intenzionali, con malcontento grande del poeta e danno del dramma che, caduto, alla prima mossa, l'afflato religioso, è costretto a ripiegare su un troppo facile alessandrinismo da cui si salvano appena alcune oasi di malinconia»<sup>44</sup>; in Da Correggio: «il più qui viene dalla Sacra Rappresentazione: svolgimento in serie cronologiche senza urti drammatici, apparizione di Diana "con la Sacra Corte" nei congegni dell'ultim'atto, netta distinzione in due della scena. Ma quanti ricordi delle forme classiche!»<sup>45</sup>.

L'interpretazione di Toffanin non è più accettabile sotto molti punti di vista, ma deve comunque essere tenuta in considerazione all'interno della storia sulla fortuna del teatro del Quattrocento, poiché punta a collocare sullo stesso piano la sacra rappresentazione e il modello classico, prima relegato in posizione subordinata. Tale impostazione si riscontra pure nella *Storia del teatro italiano* di Mario Apollonio (Firenze, Sansoni, 1938)<sup>46</sup>. Lo studioso, il primo a presiedere la cattedra di Storia del teatro in Italia presso l'Università Cattolica di Milano, individua nel pubblico cortigiano la spinta a ricercare «nuovi temi e forme» rappresentative, che fanno leva sulla mitologia, sulle sacre rappresentazioni e sull'allegoria<sup>47</sup>. Un simile connubio tra corte – referente e spettatore – fonti religiose e classiche e significato criptico, allusivo sottolinea con forza alcuni parametri fondamentali con cui valutare il teatro quattrocentesco.

<sup>42</sup> *IVI*, 533: «a Mantova la giovane marchesa fu ravnivatrice del culto d'ogni arte leggiadra e probabilmente introduttrice delle consuetudini sceniche ferraresi. La secondava il marito, che amante anche lui di simili divertimenti, si compiaceva d'aggiungere alle sue glorie militari la gloria di protettore delle lettere e delle arti».

<sup>43</sup> La nozione di "egloga rappresentativa" sarà approfondita e ripresa da CARRARA 1905, PIERI 1983 e BORTOLETTI 2008. Quest'ultima pone l'egloga rappresentativa in relazione, da un lato, con l'esperienza lirica dei poeti bucolici quattrocenteschi e, dall'altro, con le singole realtà locali e i sistemi produttivi coevi dello spettacolo, delle tecniche recitative, delle riflessioni teoriche, dei rapporti tra intellettuali e specialisti dell'intrattenimento.

<sup>44</sup> TOFFANIN 1936, 69.

<sup>45</sup> *IVI*, 72.

<sup>46</sup> MONDELLO 1988, 155-8.

<sup>47</sup> APOLLONIO 1938, 254. L'elemento allegorico era stato indagato in precedenza da DE RÉNOCHE 1902, 161-90 e soprattutto da FURNO 1915, 276-432 e 1922 1-133.

Certo l'interpretazione dei testi risente di categorie crociane e "aristoteliche" e, di conseguenza, non può non risultare severa<sup>48</sup>; Apollonio, facendo fruttare le indicazioni di Rossi, inquadra le opere all'interno di una prospettiva geografica precisa. Per la Milano sforzesca vengono presentati l'*Atteone* e la *Danae* di Taccone; le due opere, contrassegnate da «presuntuosità facilona cui condiscendeva la corte di Ludovico il Moro», sono icasticamente definite «pretesti e decorazioni animate, con aggiunta di cenni encomiastici»<sup>49</sup>. Il panorama ferrarese viene descritto a partire dal *Timone* di Boiardo, di cui si lamenta l'«incertezza tecnica della composizione», dovuta all'eccessivo spazio concesso al «ragionamento e alle moralità e ai commenti»<sup>50</sup>. Infine, il panorama mantovano viene spiegato commentando le commedie e la tragedia di Galeotto Del Carretto.

6 - Nel secondo dopoguerra, sono compiuti progressi rilevanti, che non riescono però a sgomberare del tutto omissioni e fraintendimenti radicati<sup>51</sup>. Nonostante le persistenti preclusioni, gli studi sul teatro del Quattrocento si sono giovati di considerevoli innovazioni metodologiche e di ordine multidisciplinare: l'affermazione negli anni Sessanta e Settanta delle discipline dello spettacolo permette di ampliare il concetto stesso di teatro e di comprendere come oggetto di studio l'insieme delle manifestazioni festive, ludiche e rituali che ruotano intorno al testo rappresentativo. Pertanto, diventa determinante il ricorso alle arti figurative e alla musica, interpretate non più come fonti documentarie, ma quali componenti fondative dello spettacolo<sup>52</sup>; si segnala come centrale il processo produttivo del testo drammaturgico, che coinvolge i campi della cultura e della committenza politica<sup>53</sup>.

L'attenzione alla relazione tra teatro e società, alle peculiarità del pubblico e alla ricezione portano a individuare nella festa di corte, nel contesto performativo, nell'occasione celebrativa punti di partenza ineludibili per analizzare l'opera teatrale. Gli studi di Franco Ruffini intorno alla rappresentazione urbinata della *Calandria* di Bibbiena e di Fabrizio Cruciani sul teatro a Roma tra il 1450 e il 1550 hanno altresì confermato le specificità storiche e geografiche di ogni singolo centro, portatore di esperienze locali diverse<sup>54</sup>.

Il teatro, sul versante letterario, diventa un oggetto di osservazione non più secondario; menzioniamo per brevità solo il decisivo lavoro svolto dal "Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale", costituito a Viterbo nel 1975. Il Centro,

<sup>48</sup> Es. vd. APOLLONIO, 257: «l'artista toscano [scil. Poliziano] si dimostra anzitutto attento a non strafare e dà concretezza indimenticabile a pochi momenti lirici: il rimanente disegna con bravura e chiarezza, ma restringendosi all'indicazione generica: poco più che il cartiglio apposto al quadro, a indicar di che si tratta».

<sup>49</sup> *IVI*, 260.

<sup>50</sup> *IVI*, 261.

<sup>51</sup> Ci limitiamo a citare un episodio eloquente: nel 1997 viene organizzato presso l'Università degli Studi di Lecce un convegno dal titolo *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*; per i secoli XV-XVI sono individuate due sessioni parallele ("Fonti e forme del teatro umanistico" e "Tradizione e rinnovamento del teatro del Cinquecento"). Il teatro volgare del Quattrocento manca dalla discussione, in quanto viene proposto un salto, un passaggio senza soluzione di continuità dalle rappresentazioni umanistiche a quelle cinquecentesche. Così l'esclusione del teatro volgare del XV secolo comporta un'avventata operazione storiografica, tanto che il "rinnovamento" del teatro cinquecentesco sembra svolto nei confronti della "tradizione" drammaturgica in latino.

<sup>52</sup> ORFEI 1969 e ZORZI 1977.

<sup>53</sup> CRUCIANI 1976.

<sup>54</sup> CRUCIANI 1983 e RUFFINI 1986.



presieduto da Federico Doglio e diretto da Maria Chiabò, ha organizzato dal 1976 al 2003 quasi trenta convegni e promosso progetti internazionali di ricerca<sup>55</sup>.

La ripresa degli studi sul Quattrocento e sul teatro di quel secolo sono stati incentivati pure dal nuovo approccio impiegato per definire ed esaminare la corte nel suo insieme. Essa – trascurata dagli studi storici italiani, in quanto degenerazione del comune medievale, sede di corruzione (*De Sanctis*) oppure di spreco e di assolutismo, tanto da costituire un impedimento alla formazione degli stati moderni (Gramsci)<sup>56</sup> – inizia a riscuotere l'interesse della comunità scientifica grazie, in primo luogo, all'apporto del "Centro studi Europa delle Corti", fondato nel 1976.

Tra i quasi centocinquanta volumi pubblicati nella collana "Biblioteca del Cinquecento", collegata all'attività del Centro, sono compresi i contributi sulle corti farnesiane di Piacenza e Parma (1978), sulla *Corte e il Cortegiano* (1980), sulla "corte e lo spazio" a Ferrara (1982), sulla Roma di Leone X (1984), sui Bentivoglio (1984), sull'Urbino di Federico di Montefeltro (1986), sul rapporto tra Milano e la Borgogna (1990), sulla corte gonzaghesca ai tempi di Mantegna (1997), sul mecenatismo di Isabella d'Este (2002 e 2004).

7 - Delineiamo, in conclusione, una panoramica sintetica – e limitata ai contributi più importanti – intorno alla fortuna recente del teatro del Quattrocento: nel 1975 esce presso l'editore Einaudi un'antologia intitolata *Il teatro italiano*. Il primo volume, dalle origini al Quattrocento, viene curato da Emilio Faccioli. La produzione in volgare è esemplificata dall'*Orfeo*, dal *Cefalo* e dal *Timone*. L'esiguità dei testi proposti e delle realtà geografiche scandagliate sono bilanciate da un'introduzione dello studioso che dà conto della complessità e della ricchezza quantitativa delle rappresentazioni del secolo XV<sup>57</sup>.

La raccolta einaudiana risulta coeva di alcuni saggi, ispirati da nuove prospettive metodologiche, che hanno avuto il merito di fare maggiore chiarezza sul *corpus* delle opere teatrali di area padana, sulle loro caratteristiche strutturali, sui rapporti intertestuali, sulla dipendenza genetica nei confronti dell'*Orfeo* di Poliziano<sup>58</sup>. A simili studi si accompagna l'interesse crescente verso i volgarizzamenti ferraresi e mantovani, in precedenza relegati ai margini dalla critica a causa dei problemi ermeneutici che essi comportano e della loro limitata fruibilità estetica<sup>59</sup>.

Il 1983 segna una svolta decisiva: Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi pubblicano presso i "Classici UTET" una raccolta di tredici opere, che, inedite o poco note, sono messe a confronto e spiegate nei loro significati letterari e

<sup>55</sup> Ricordiamo i titoli dei convegni, i cui atti sono poi stati pubblicati, che hanno interessato il teatro volgare del Quattrocento: *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico* (1978); *La rinascita della Tragedia nell'Italia dell'Umanesimo* (1979); *Gli spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400* (1982); *Origini del dramma pastorale in Europa* (1984); *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa* (1986); *Mito e realtà del potere nel teatro dall'antichità classica al Rinascimento* (1987); *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei* (1990); *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento* (2001).

<sup>56</sup> MOZZARELLI 1983 e DEL BO 2011, 1-33.

<sup>57</sup> FACCIOLI 1975, XXXV-VI: «[il repertorio dei testi rappresentativi del XV secolo] è tale da postulare l'intervento di una grossa macchina organizzativa imperniata sui cardini potenti delle signorie padane – Ferrara, Mantova, Milano – e ruotante in un moto continuo che trascina con sé i principi, i cortigiani, gli artisti, i poeti, gli attori, i musicisti, i cantori, i ballerini, insieme con un pubblico indubbiamente più infervorato che numeroso, anch'esso tuttavia capace d'integrare lo spettacolo con la propria partecipazione attiva e con l'educazione di un costume che ha ormai motivi vitali per esibirsi nelle celebrazioni del rito di corte».

<sup>58</sup> TISSONI BENVENUTI 1970, 379-416; PYLE 1976 e DOGLIO 1977, 148-70.

<sup>59</sup> ROSITI 1968, 1-30; COPPO 1968, 30-59 e STEFANI 1979.

ideologici più interessanti. Il *Teatro del Quattrocento. Le corti padane* offre testi critici commentati e presentati da esaurienti cappelli introduttivi. L'indagine filologica si integra con l'esame critico: le due studiose separano finalmente il nesso che aveva vincolato il teatro profano di corte alle sacre rappresentazioni e ai testi umanistici, in quanto prodotti in centri e per spettatori alquanto diversi.

Le due curatrici propongono di collocare ogni opera teatrale all'interno della corte di provenienza, distinta da tutte le altre e, nel contempo, accostabile alle restanti realtà da elementi comuni; suggeriscono poi di analizzare il testo tenendo presente le peculiarità ideologiche e politiche veicolate dalla corte nonché l'appartenenza delle rappresentazioni a un contesto festivo, conviviale, celebrativo e spettacolare più vasto.

Viene posta un'attenzione particolare alla struttura formale e contenutistica dei testi, che cercano con strategie differenti e articolate di recuperare il teatro degli antichi. Inoltre, l'edizione e l'analisi delle opere proposte ha permesso di conoscere più da presso le caratteristiche dei volgarizzamenti (*Menechini*), di individuare con precisione alcuni modelli classici e volgari imitati dai drammaturghi, di fare chiarezza sull'attribuzione dell'*Orphei tragoedia*, di spiegare la composita struttura del *Timone*, di illustrare meglio le specificità del teatro mantovano e milanese.

Tre anni più tardi Tisconi Benvenuti completa con l'*Orfeo* di Poliziano un'intensa stagione di ricerche sul teatro quattrocentesco<sup>60</sup>: la studiosa procura un'edizione critica del testo e in aggiunta – tenendo conto della natura stratificata dell'opera, soggetta a numerosi adattamenti – pubblica anche le varie forme redazionali dell'*Orfeo* sino al rifacimento ferrarese dell'*Orphei tragoedia*, testimoni di un continuo divenire del testo sulle scene. La fabula polizianesca è spiegata secondo una prospettiva inedita, che comprende proposte innovative intorno alla data di composizione, all'occasione di rappresentazione e al genere teatrale cui l'*Orfeo* è ascrivibile.

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del decennio seguente escono alcune monografie e saggi che fanno sintesi dei risultati conseguiti negli anni precedenti e gettano luce su nuovi aspetti e temi: *La nascita del teatro moderno in Italia tra il XV e XVI secolo* di Marzia Pieri (Torino, Bollati Boringhieri, 1989) pone una divisione per tipologie teatrali e individua nella cesura tra teatro del Quattrocento e quello "regolare" uno spartiacque fondamentale della nostra storia letteraria.

Proprio le storie letterarie iniziano a concedere uno spazio non trascurabile al teatro del secolo XV<sup>61</sup>: nel 1990 Rinaldo Rinaldi – all'interno del volume su *Umanesimo e Rinascimento*, compreso nella *Storia della civiltà letteraria italiana* diretta da Giorgio Barberi Squarotti (Torino, UTET) – dedica un esteso capitolo al tema: lo studioso esamina i testi rappresentativi riconoscendone le ragioni festive e spettacolari; evidenzia l'apporto della musica e degli apparati; segnala altresì l'osmosi tra teatro e corti padane; mostra le realtà assai differenti di Roma, Venezia e Firenze; si concentra sull'analisi dell'*Orfeo* – di cui viene data una nuova interpretazione – e di altre opere milanesi, ferraresi e mantovane<sup>62</sup>.

Negli stessi anni si intensificano gli studi volti a indagare le manifestazioni spettacolari e teatrali di ogni singola corte: nel 1983 il convegno su *Milano nell'età di*

<sup>60</sup> Si citerà dalla seconda edizione: POLIZIANO 2000.

<sup>61</sup> Si pensi, per converso, che la *Storia della letteratura italiana* della Garzanti aveva dedicato due sole pagine all'argomento, scritte da Domenico De Robertis (*SLIG* 1966, III, 646-7).

<sup>62</sup> Un simile approccio multidisciplinare e attento alle manifestazioni di ogni singola corte e centro produttivo si riscontra pure in FERRONE 1996, 955-92 e PADOAN 1996.

*Ludovico il Moro* consente di indagare più da vicino le rappresentazioni elaborate nel corso del governo ludoviciano<sup>63</sup>; nel 1994 sono pubblicati i saggi di Clelia Falletti e di Guido Arbizzoni sul teatro ferrarese e soprattutto la monografia di Marco Villoresi intorno al teatro umanistico durante il regno di Leonello e Borso d'Este<sup>64</sup>. Il teatro mantovano conosce un ulteriore approfondimento grazie al volume di Mauda Bregoli Russo, incardinato in particolare sulla figura di Isabella d'Este<sup>65</sup>. Le farse e gli gliommeri aragonesi diventano un oggetto di studio di indubbia centralità, indagato tenendo presenti nello stesso tempo il dato filologico, il contesto festivo napoletano, la società e la cultura regnicola e i rapporti con le altre corti e Firenze<sup>66</sup>.

Nonostante i notevoli progressi, le edizioni critiche di alcuni testi hanno sollevato nuove problematiche e indicato una doppia esigenza, ovvero studiare più a fondo le singole realtà cortigiane e insieme provare a collegarle, a farle interagire tra loro: la pubblicazione delle *Stanze* di Bembo e del *Tirsi* di Castiglione pongono la questione, spesso elusa in passato, del teatro feltresco<sup>67</sup>. Le farse di Capasso, quelle ancora inedite di Ricco e il *Magico* di Caracciolo palesano un panorama teatrale napoletano ancora da decodificare<sup>68</sup>. Le profonde e raffinate operazioni letterarie dell'*Orphei tragoedia* e del *Timone* esibiscono un teatro ferrarese non riducibile ai soli volgarizzamenti<sup>69</sup>. Infine, la tragedia *Sofonisba* di Del Carretto, le commedie già portatrici di aspetti "regolari" come l'*Eutichia* o il *Formicone* mostrano un problema dirimente, che concerne la linea di separazione, se mai essa è esistita, tra teatro del Quattrocento e quello successivo<sup>70</sup>.

Ma, se le edizioni più recenti contribuiscono a chiarire alcuni aspetti, a confermare le precedenti teorie o, di contro, a confutare ipotesi meno solide, i non pochi testi tuttora inediti o pubblicati nell'Ottocento devono essere interrogati al fine di delineare una storia complessiva del teatro del Quattrocento che, come abbiamo cercato di riassumere, per lungo tempo è stata rinnegata per motivazioni ideologiche e pregiudiziali, isolata quale fenomeno estraneo alla tradizione letteraria oppure affrontata a partire dagli esiti cinquecenteschi.

## 2. Delimitazioni e proposte

1 - Lo studio intende proporre una rilettura del teatro profano in volgare del Quattrocento a partire da un esame organico e quanto più completo delle corti in cui venivano promosse le rappresentazioni drammaturgiche e delle opere in esse scritte. Verranno presi in considerazione i centri che, nella seconda metà del XV secolo, affidano al teatro e alle pratiche festive e celebrative un ruolo significativo della propria politica culturale, ovvero Ferrara, Milano, Mantova, Urbino e Napoli. Rispetto a un'impostazione che ha spesso privilegiato le sole corti padane, abbiamo cercato di offrire una panoramica più vasta, utile per interpretare il teatro come

<sup>63</sup> GARIN 1983, 21-8; BONGRANI 1983, 215-29; TISSONI BENVENUTI 1983, 333-51 e GRAYSON 1983, 651-9.

<sup>64</sup> FALLETTI 1994, 131-167; ARBIZZONI 1994, 265-96 e VILLORESI 1994.

<sup>65</sup> BREGOLI RUSSO 1997.

<sup>66</sup> Vd. es. PARENTI 1978, 321-65; BERSANI 1982 a, 89-99; b, 506-29 e 1983, 59-77; PIERI 1985, 39-82; DE BLASI 1993, 129-59; 1995, 127-49; 2009, 29-57; ADESSO 2012 e 2013, 9-22.

<sup>67</sup> BEMBO 2003 e CASTIGLIONE 2013.

<sup>68</sup> CAPASSO 1990 e ADESSO 2012, 110-7.

<sup>69</sup> BOIARDO 2009.

<sup>70</sup> GRASSO 1978; MANTOVANO 1980 e DEL CARRETTO 1982.

fenomeno radicato nell'intera Penisola, che supera particolari barriere geografiche e politiche tese a ostacolarne la formazione e la diffusione.

Sono state escluse dalla nostra analisi le esperienze drammaturgiche, pur di notevole rilievo, di Venezia e di Firenze, poiché sostenute da istituzioni differenti da quelle cortigiane. Inoltre, il teatro veneziano e quello fiorentino risultano informati da modelli, rapporti produttivi e occasioni di celebrazione del tutto peculiari<sup>71</sup>. Non si mancherà, però, di evidenziare possibili contatti e reciproche influenze tra rappresentazioni di corte e veneziane o fiorentine: ad esempio, gli gliommeri aragonesi sembrano condividere alcuni elementi tipici della toscana "satira del villano" (CAP. II, 6. 3); l'*Orfeo* di Poliziano e le farse napoletane di Antonio Ricco sono altresì messe in scena a Venezia, mentre le sacre rappresentazioni fiorentine vengono imitate nella *Historia* ferrarese di Pandolfo Collenuccio (CAP. III, 2. 6).

Si è scelto di non includere le corti di Bologna e di Roma per varie motivazioni: a Roma esiste un teatro eminentemente in latino, a eccezione di occasioni estemporanee come la recita nel 1490 dell'egloga *Dimmi Menandro mio* di Serafino Aquilano<sup>72</sup>. A Bologna la produzione teatrale risulta troppo esigua ed estemporanea da poter individuare un gusto tipico e fattori costitutivi<sup>73</sup>. Si aggiunga che le inedite *Astrea* di Marcantonio Marescotti e l'*Egloga pastorale* di Angelo Michele Salimbeni sembrano piuttosto marginali<sup>74</sup>, laddove le egloghe di Diomede Guidalotti, a stampa nel 1504, non nascono per la recitazione in pubblico<sup>75</sup>. Tuttavia, si farà riferimento alla *Fabula de Cefalo e Procris* quale antecedente del *Cefalo* di Da Correggio e soprattutto si prenderanno in considerazione l'*Hymeneo* di Degli Arienti e le rappresentazioni in esso descritte e contenute (CAP. IV, 6).

2 - L'esame complessivo dei cinque centri maggiori permette di "fare sistema", di delineare una storia del teatro quattrocentesco non parcellizzata nelle singole realtà, ma dotata di senso e di trame comuni; lo studio specialistico e isolato di un testo o di una corte consente di conoscere solo la superficie delle altrimenti complesse dinamiche produttive, delle influenze e delle contrapposizioni imitative e letterarie. Pertanto, è sembrato necessario far dialogare le opere e le corti, mettendole a confronto e richiamandone, pur nelle palesi differenze, gli elementi tra loro conformi.

La doppia natura delle rappresentazioni quattrocentesche - inserite in un contesto specifico ma, nel contempo, in continua tensione verso modelli letterari, di comportamento e culturali condivisi - diventerà un presupposto della nostra analisi: la sezione geografica e storica sulle corti mira a presentare le diverse realtà come portatrici di esigenze e di modalità di organizzazione e di fruizione delle rappresentazioni alquanto connotate (CAP. II). Tuttavia, a tale constatazione, se ne affiancherà un'altra di segno opposto, che indica il bisogno di interpretare con parametri definiti realtà stratificate: le corti si formano e si distinguono secondo regole proprie, ma non mancano di dialogare molto da presso e influenzarsi a vicenda.

<sup>71</sup> Per il teatro a Venezia, cfr. MURARO 1981, 315-41; PADOAN 1982 e GUARINO 1995. Su Firenze, vd. VENTRONE 1992; CAREW-REID 1995 e PLAISANCE 2008.

<sup>72</sup> Su Roma, cfr. CRUCIANI 1983.

<sup>73</sup> Cfr. PEZZAROSSA 1984, 35-113; FAZION 1984, 115-33 e BREGOLI RUSSO 1988, 93-102.

<sup>74</sup> Il manoscritto che le conserva reca la data del 25 giugno 1505 (BUB, Ma. 2716).

<sup>75</sup> MUSSINI SACCHI 1998, 173-212.

Parimenti, nella sezione interessata all'esame delle opere il criterio di divisione geografica punta innanzitutto a inserire i testi all'interno di un determinato ambiente culturale (CAP. III). La possibilità di analizzare in sequenza un *corpus* preciso permette di cogliere le caratteristiche delle rappresentazioni teatrali composte in ogni singola corte. Nondimeno, tenendo presente l'aspetto centripeto del teatro quattrocentesco, si segnaleranno gli elementi di similitudine tra testi provenienti da centri diversi, mentre si rimarcheranno le mutue influenze, i rapporti di tensione polemica o agonistico-competitiva.

Nell'ultima sezione si focalizza l'attenzione sulla ricezione (CAP. IV): lo studio delle numerose missive scambiate tra ambasciatori, regnanti e scrittori e delle cronache locali ci informano sul gusto del pubblico e sulle richieste della committenza. Esamineremo poi le dediche con le quali gli autori erano soliti mostrare l'aderenza della propria opera al modello prescelto dalla corte o, viceversa, giustificare una parziale o netta trasgressione. Infine, valuteremo la ricezione cinquecentesca delle rappresentazioni del secolo XV mediante l'analisi delle edizioni a stampa prodotte, degli editori coinvolti e delle premesse con cui venivano presentate le opere ai futuri lettori.

Sposteremo così l'attenzione dall'autore e dal suo rapporto con il *princeps* allo spettatore, cercando di cogliere l'interazione tra le diverse esigenze, di individuare l'adattamento delle opere alle concezioni dei destinatari, di proporre una cronologia dell'espansione e della maturazione delle pratiche teatrali e di considerare la diffusione dei testi attraverso pubblici differenti nel tempo e nello spazio.

3 - Concentrarsi da vicino sulle dinamiche e sulle norme che caratterizzano la corte significa anche selezionare criteri stabili con cui definire il *corpus* delle opere rappresentative da analizzare. Abbiamo, infatti, incluso soltanto i testi che sono stati scritti o previsti per una corte determinata: questo dato si può ricavare dai documenti e da informazioni testuali esplicite. Qualora non ci siano indizi sicuri, abbiamo cercato prove per via congetturale: ad esempio, se l'ode al cardinale Gonzaga e altri elementi interni all'*Orfeo* servono a individuare nella corte di Mantova il primo referente dell'opera polizianesca, alcune lettere di Del Carretto a Isabella d'Este aiutano ad assegnare al medesimo contesto le *Noze de Psiche* e la *Comedia de Timon*. Non abbiamo preso in considerazione, di contro, le opere, come *Li sei contenti* di Del Carretto<sup>76</sup>, di cui non si possono avanzare attribuzioni attendibili.

Il criterio di selezione che abbiamo seguito chiama in causa non solo la corte, ma anche il concetto stesso di "opera rappresentativa" assunto nel Quattrocento: alla proposta stringente di analizzare solo i testi scritti per una specifica corte, ne segue una meno vincolante. Sono state incluse tutte le varietà tipologiche avvertite dai drammaturghi del secolo XV come "teatrali" e che esibiscono caratteristiche adatte alla scena. Per questo motivo vengono ammesse, ad esempio, quelle egloghe che riportano "didascalie" registiche, inviti alla fine del testo a cantare e danzare, cenni all'occasione di rappresentazione, esplicite lodi dei committenti, riferimenti al pubblico.

A Ferrara i volgarizzamenti delle commedie plautine convivono con l'*Historia* di Collenuccio, che recupera in chiave umanistica il palinsesto della sacra rappresentazione, o con la *Commedia di Ippolito e Lionora*, elaborazione di una novella

<sup>76</sup> Non sappiamo, allo stato attuale degli studi, per quale corte il testo sia stato composto o se addirittura non fosse destinato ad avere una fruizione cortigiana.

toscana. A Milano le numerose egloghe di Bellincioni, Sanvitale, Da Correggio saranno accostate con i canti carnascialeschi di Gaspare Visconti; presso la corte gonzaghesca si mettono in scena l'*Orfeo*, il *Certamen* di Lapaccini, che riprende un dialogo luciano, e il *Formicone*, ispirato a un racconto inserito nelle *Metamorfosi* di Apuleio. A Urbino l'elementare prova di Giovanni Santi, esemplata sul palinsesto trionfale, sembra dare materia alle opere raffinate di Bembo e di Castiglione. Infine, a Napoli la letteratura teatrale risulta assai fiorente e complessa grazie agli gliommeri e alle farse di Sannazaro, Capasso e Caracciolo.

Tale ampio parametro di selezione sembra il più adatto per dare conto di un *corpus* di testi a volte disomogeneo e variegato, che la critica in passato ha definito con notevoli incertezze e imbarazzi: perciò non useremo il termine "genere" teatrale – che presuppone una codificazione, l'aderenza di un'opera a regole tassonomiche condivise e riproducibili secondo i principi del riuso e dell'*imitatio* – bensì preferiamo parlare di "tipologia". Il vocabolo indica con maggior esattezza una realtà contrassegnata da sperimentazioni, da soluzioni eclettiche e sincretiche, da innovazioni ardite, da combinazioni polimorfe e difficilmente schematizzabili.

4 - Una prospettiva ampia, che comprende cinque corti e circa cinquanta opere, offre la possibilità di delineare una panoramica complessiva e cogliere caratteristiche precise: la polimetria, il pluristilismo e il plurilinguismo, la riscoperta dell'antico mediata da istanze di legittimazione ed encomio del *princeps*, l'inserimento del testo nel vasto ambito della festa, il largo canone di autori e di fonti eterogenee seguite mostrano una realtà assai differente da quella cinquecentesca. Questa si avvale, per converso, di parametri "regolari" e classicisti, di modelli assai selezionati, di supporti, come quello della stampa, alternativi alla corte, di maggiore autonomia dalle istanze di legittimazione della politica signorile.

Nasce, pertanto, la necessità di proporre una nuova definizione al "teatro del Quattrocento": la precedente dicitura appare imprecisa, perché in verità la stagione del teatro di corte non caratterizza buona parte del secolo, ma si sviluppa solo dagli anni Settanta e ha come testi fondativi l'*Orfeo* (1480) e il volgarizzamento estense dei *Menechini* (1486). Inoltre, il teatro continuerà ad assumere forme e peculiarità quattrocentesche anche nel primo Cinquecento<sup>77</sup>: ne sono una conferma tangibile opere di rilievo come le traduzioni plautine di Berardi (forse 1502-1503), la *Sofonisba* di Del Carretto (1502), il *Formicone* (1503), l'*Historia* di Collenuccio (1504), le *Stanze* di Bembo (1507), il *Tirsi* di Castiglione (1508).

È possibile porre una vera cesura, mai rigida e anzi da applicare in modo flessibile a ogni singola corte, a partire dalle prove di Ariosto e di Trissino<sup>78</sup>; si pensi che ancora nel 1513 la *Calandria* di Bibbiena, uno dei capolavori della commedia "regolare", viene rappresentata a Urbino insieme a due opere – di cui rimane solo il testo dell'*Eutichia* – aderenti al gusto del teatro del Quattrocento. La stagione

<sup>77</sup> BATTISTINI 2000, 33: «se si volesse essere corretti fino in fondo con le nuove istanze, sarebbe anche opportuno mettere da parte le periodizzazioni per secoli, un tipo di scansione "storicistico-unilaterale" che presuppone continuità e progresso indefinito, oltre che assenza di strutturazione e di punto di vista, cancellati dalla cronologia naturale che in quanto tale prescinde dagli eventi e dalla loro graduazione in ordine di importanza. Per comodità, o forse per indolenza, si insiste ancora nel conservare la ripartizione secolare, laddove le linee di distinzione temporale dovrebbero variare duttilmente secondo la prospettiva che si vuole assumere».

<sup>78</sup> Saranno fondamentali per altre strade le teorie di Bembo e la conoscenza sempre più approfondita della *Poetica* di Aristotele.

quattrocentesca si afferma e si consuma nel giro di pochi decenni, che – solo per fornire qualche indicazione approssimativa – collochiamo tra il 1470 e il 1515.

Oltre alla datazione delle rappresentazioni – tardo quattrocentesche e primo cinquecentesche – dovremmo ogni volta specificare con perifrasi o formule troppo poco economiche e laboriose la loro natura volgare, profana e di corte. Proponiamo, dunque, una definizione sintetica di queste esperienze, che non vuole comprendere altri fenomeni letterari coevi al di fuori del nostro oggetto di studio. Come tutte le definizioni può risultare parziale, ma avere, se non altro, il vantaggio di indicare in modo convenzionale un'esperienza circoscritta.

Intendiamo così chiamare tale stagione “teatro di corte pre-classicista”: da alcuni anni la nozione di Rinascimento nonché le sue periodizzazioni interne vengono interpretate in conformità a posizioni storico-culturali a volte antitetiche e alquanto distanti tra loro<sup>79</sup>. Limitatamente alla realtà italiana, la proposta più convincente sembra provenire da ultima da Élisabeth Crouzet-Pavan<sup>80</sup>: la studiosa suggerisce di considerare il periodo compreso tra la seconda metà del XIV secolo e i primi decenni del Cinquecento come “un lungo XV secolo”. Inoltre, ella ipotizza l'esistenza di tanti Rinascimenti a seconda delle differenti istituzioni cortigiane o repubblicane che caratterizzano la politica e la cultura italiana<sup>81</sup>.

Questa prospettiva va integrata con quella più propriamente culturale e letteraria di Amedeo Quondam, per il quale il Rinascimento si struttura nei primi decenni del secolo XVI in «un sistema organico, stabile e forte, adulto e responsabile», indicato nel Classicismo<sup>82</sup>. Esso ha avuto il compito, strategico e programmatico, di dare forma e regole alle pratiche comunicative quattrocentesche – fluide, scevre di norme precise – e di espungerle di conseguenza dal canone della tradizione.

Con l'espressione “pre-classicista” vogliamo fornire una doppia indicazione, temporale – ciò che precede immediatamente il Classicismo – e morfologica. La locuzione descrive un fenomeno a stretto contatto e vicinanza con il teatro “regolare”, ma, di concerto, a esso alternativo e separato da uno iato incolmabile. Il teatro pre-classicista non risulta funzionale a quello del maturo Cinquecento, poiché verrà presto superato e condannato a una sorta di *damnatio memoriae*. Come si è già detto, i fattori di diversità sono assai accentuati, tanto che il teatro pre-classicista non ricopre una posizione intermedia o indistinta, non istituisce un anello di congiunzione tra i drammi umanistici, le sacre rappresentazioni, le commedie e le tragedie regolari. Esso si sviluppa in modo autonomo, da analizzare, riconoscere, chiamare secondo categorie proprie. Nondimeno la definizione proposta, che non mira a individuare vincoli troppo stretti da un punto di vista diacronico e diatopico, non esclude possibili zone di tangenza o l'esistenza già *in nuce* di spinte regolari.

5 - La tesi si divide in tre sezioni (*Geografia e storia; Opere; Per un'analisi della ricezione*), ognuna delle quali è preceduta da una premessa che ne chiarisce gli obiettivi, i contenuti, gli strumenti e le metodologie. I capitoli più articolati sono seguiti da una conclusione, che sintetizza i risultati conseguiti. La sezione storica e geografica e quella sulle opere si prestano a una duplice lettura: è possibile, senza

<sup>79</sup> Per una rassegna dettagliata sulle diverse posizioni, cfr. FANTONI - QUONDAM 2008.

<sup>80</sup> CROUZET-PAVAN 2012. L'edizione originale francese risale al 2007.

<sup>81</sup> Su questa linea si segnala anche RINALDI 2010.

<sup>82</sup> QUONDAM 2005, 86. Dello stesso critico, vd. anche QUONDAM 1990, 227-395; 2001, 127-49 e 2010 a, 11-78.

compromettere la *ratio* dell'argomentazione, completare la lettura di ogni singola sezione oppure passare da un approfondimento su una corte alle opere prodotte in quella determinata realtà. Questa particolare disposizione della materia è sembrata adatta al fine di restituire la doppia natura policentrica e unitaria del teatro pre-classicista: una lettura per singole sezioni privilegerà l'approfondimento delle istanze comuni, dei fattori centripeti, mentre l'opposta attenzione sulle singole corti permetterà di cogliere meglio le specificità di ogni centro coinvolto.

Il saggio viene completato dalle conclusioni complessive, dall'indice iconografico e dalla bibliografia.

### 3. Avvertenze

È sembrato opportuno, vista la trasmissione spesso unitestimoniale e la natura linguistica e letteraria dei testi inediti che si citeranno, seguire criteri conservativi. Pertanto si è deciso di non intervenire nei casi di latinismi grafici, oscillazioni tra scempie e geminate, grafie concorrenti, anisosillabismo e rime imperfette<sup>83</sup>. Gli eventuali errori e le congetture sono segnalate in nota, mentre abbiamo provveduto a minimi interventi sul testo:

- i) Sono state separate le parole ed è stata normalizzata l'alternanza di minuscole e maiuscole secondo l'uso odierno.
- ii) Si sono sciolte le abbreviazioni.
- iii) È stato rivisto l'utilizzo degli accenti, dei segni interpuntivi e diacritici, degli apostrofi e della punteggiatura.
- iv) Si normalizza l'uso dei grafemi *u* e *v*, ricorrendo al primo per indicare il suono vocalico e semivocalico, al secondo per quello consonantico.
- v) Il segno grafico & è trascritto come *et* per il latino ed *e* per l'italiano (se non seguito da parola iniziante per *e*), mentre ç è riportata come *z*.
- vi) La lettera *j* è ridotta a *i*.
- vii) Si è modernizzato l'utilizzo dell'*h* non etimologica o priva di valore diacritico (es. *fuocho*, *ciaschun*), mentre si è inserita nelle voci del verbo "avere" che la richiedono.
- viii) Sono state eliminate le *i* nei nessi formati dalle consonanti *c / g + i + e* (es. *dicie*, *volgie*, *leggiero*) che non rispettano l'uso odierno.
- ix) Sono state normalizzate le nasali davanti a consonante (es. *um puncto* > *un puncto*).
- x) Si è normalizzata la palatale *-ngn* in *-gn*.
- xi) Non si è mantenuta la *scriptio* analitica nelle congiunzioni (es. *per che* > *perché*) a eccezione di *poi che* con valore temporale e *ben che* nelle espressioni come è *ben che*.
- xii) Per le preposizioni articolate si adotta la *scriptio* analitica con articolo iniziante con *l* (es. *da la*) e quella sintetica con articoli *i* e *gli* (es. *ai*, *dagli*).
- xiii) La forma *chel* è sciolta in *che 'l* quando il secondo elemento rappresenta l'articolo determinativo e in *ch'el* quando costituisce un pronome personale.

<sup>83</sup> Segnaliamo le rime imperfette e i versi anisosillabici rispettivamente in nota e ai margini del verso tra parentesi quadre. Non includiamo tra le rime imperfette (per l'occhio, ma non per l'orecchio) quelle dovute alla conservazione di latinismi grafici senza riflessi sulla fonetica (SERIANNI 2009, 313).



- xiv) Si è fatto ricorso alla forma *e'* per indicare il pronome personale di terza persona *egli* ed *e'* per l'articolo determinativo plurale maschile *i*.
- xv) Non si distingue il *che* relativo da *ché*.
- xvi) Si è segnalato con il punto in alto (') il raddoppiamento fonosintattico.



## II. GEOGRAFIA E STORIA

## 1. Premessa

1 - L'oggetto in esame ha orientato la scelta degli strumenti interpretativi della presente sezione<sup>1</sup>: una prospettiva geografica e storica, che comprende e spiega i principi dialettici del policentrismo e della "tendenza all'unità", sembra adatta a esaminare, all'interno di un sistema complessivo, manifestazioni prodotte da corti tra loro diversificate (Ferrara, Milano, Mantova, Urbino, Napoli) lungo un arco cronologico abbastanza esteso (ca. 1470-1515).

Un approccio critico che non analizza il fenomeno letterario a partire dai suoi esiti, ma incoraggia a seguirne i continui cambiamenti, i conflitti, le contraddizioni, pare favorire una corretta collocazione storica del teatro pre-classicista; esso non si configura come anticipatore aurorale di quello cinquecentesco, poiché viene programmaticamente superato e dimenticato a partire dalla svolta "regolare" di Ariosto e dalla riforma bembesca.

Inoltre, le rappresentazioni pre-classiciste si impongono in un'epoca in cui la drammaturgia viene riscoperta dalla civiltà letteraria dopo secoli di scarsa considerazione. Il teatro, per citare Franco Ruffini<sup>2</sup>, non nasce soltanto dal teatro, bensì trova la propria sede elettiva nel contesto più vasto della corte e dei suoi complessi riti e meccanismi comunicativi.

La tipologia teatrale – porosa, incerta, priva di indicazioni morfologiche stabili – risulta, quindi, naturalmente collegata con più forza alle esigenze e alle pratiche della singola corte committente rispetto a quanto avvenga nel maturo Cinquecento. In aggiunta, il teatro non gode di uno statuto autonomo dalla festa, di cui diviene certo un momento significativo; tuttavia, non risulta quasi mai a essa avulsa<sup>3</sup>. Una prospettiva geografica e storica consente, pertanto, di illustrare i nessi tra letterati e politica, tra gruppi di intellettuali e istituzioni, tra opere e sistemi produttivi, rapporti rilevanti per il nostro oggetto di studio.

La corte verrà presa in considerazione quale centro di produzione culturale, spazio sociale e politico<sup>4</sup>: essa diviene il luogo in cui il *princeps* produce la propria immagine auto-promozionale attraverso il dispiegamento di supporti difformi, ma integrati nelle loro sottili finalità<sup>5</sup>. La corte coincide altresì con la sede degli spettacoli e della festa<sup>6</sup>. Quest'ultima può essere definita un'esperienza culturale

<sup>1</sup> L'approccio adottato recupera le indicazioni di LIE 1982, 28: «un nuovo disegno storico della letteratura italiana non potrà mai avere la forma di uno schema prefissato in partenza, bensì quella di una strategia, che si arricchisce, si articola, si differenzia, si modifica si corregge nel suo concreto farsi e realizzarsi». Sul rinnovato dibattito circa la storiografia letteraria nazionale, si segnalano, tra i numerosi contributi teorici e storie letterarie: BATTISTINI 2000, 7-36; LONGO 2005; ZANCAN 2005, 5-32; MORDENTI 2007; CASADEI - SANTAGATA 2007; ANSELMI 2008; ASOR ROSA 2009; STORINI 2009, 93-110; ALI 2010-213; ANTONELLI 2011, 31-51 ASOR ROSA 2011, 5-21; PEDULLÀ 2012, 45-91e JOSSA 2014, 301-10.

<sup>2</sup> RUFFINI 1987, 125-35.

<sup>3</sup> GUARINO 1988, 10-65.

<sup>4</sup> Da un punto di vista teorico si fa riferimento a ESCH - FROMMEL 1995; BERTELLI 1987, 497-506; FANTONI 2002; GOSMAN - MACDONALD - VANDERJAGT 2003-2005; MOZZARELLI 2004; BROWN 2005; FANTONI - QUONDAM 2008; FANTONI - GORSE - SMUTS 2009 e MOTTA 2011, 223-45.

<sup>5</sup> CATTINI - ROMANI 1982, 49: «il prestigio del principe fuori del suo stato comincia a dipendere dalla fama che gode presso i suoi pari e, dunque, anche da quella degli uomini che lo coadiuvano. Di qui l'ingresso degli umanisti curtensi e l'impiego di artisti capaci di fissare col disegno, la pittura, la scultura e l'architettura l'immagine che il principe di sé vuole irradiare attorno».

<sup>6</sup> PAPAGNO - QUONDAM 1982, 833: «la Corte inventa lo spazio scenico: o meglio, lo riforma a partire dalla sua centralità prospettica. Un'istanza di rappresentazione che orienta tutta una serie di pratiche

“totale” che – per mezzo del contributo degli apparati, delle scenografie, dei cicli pittorici, del testo drammaturgico – forma un nucleo di senso unitario, ordina i singoli e altrimenti isolati elementi originari<sup>7</sup>.

2 - Occorre nel contempo evitare una lettura dispersiva e centrifuga delle diverse esperienze: perciò, l'analisi di ogni particolare stagione teatrale pre-classicista si baserà su paradigmi distintivi e nel contempo riscontrabili nelle varie corti. Riconoscere le specificità di ogni centro non significa partire da punti di vista interpretativi differenti; sembra possibile, infatti, descrivere un panorama di sostanziale unità pur all'interno di un contesto alquanto articolato. E tale prospettiva critica pare necessaria in un'epoca storica in cui le corti competono sempre più tra loro, chiamano a sé scrittori e intellettuali da altre regioni e iniziano a individuare modelli di comportamento e culturali comuni<sup>8</sup>.

A una prospettiva tradizionale si affiancherà un metodo multidisciplinare, in cui saranno compresi e accostati tra loro studi artistici, di storia politica e dello spettacolo<sup>9</sup>. L'esperienza drammaturgica pre-classicista non può essere disgiunta dalla particolare situazione politica e amministrativa entro cui la corte è inserita. L'ideologia cortigiana, le esigenze di legittimazione e di confronto con le altre realtà limitrofe costituiscono parametri utili per descrivere l'ambito nel quale il teatro pre-classicista trova i propri riferimenti costitutivi<sup>10</sup>.

Come anticipato, verrà posta particolare attenzione all'elemento festivo, inteso quale manifestazione in cui la corte celebra sé stessa e la propria condotta; lo sfarzo profuso, i messaggi allegorici e politici sottesi si compenetrano con lo spettacolo teatrale e l'elaborazione letteraria dei testi rappresentativi<sup>11</sup>. Non si vuole con questo interpretare l'opera drammaturgica con criteri storicistici o sociologici, in quanto l'autonomia del testo letterario si avverte in modo perspicuo là dove esso dialoga con la tradizione e si muove all'interno di leggi, modalità e convenzioni proprie.

diverse: feste, apparati, cerimonie, teatro in senso proprio, situazioni effimere. Tutte però integrate al progetto di trasformare lo spazio urbano (soprattutto, più che quello territoriale) in spazio della scena della Corte, delle sue tipologie di rappresentazione».

<sup>7</sup> ZANLONGHI 2011, 173-96.

<sup>8</sup> Cfr. VASOLI 1980; BERTELLI - CARDINI - GARBERO ZORZI - ACANFORA 1985; ROSENBERG 1990; HOLLINGSWORTH 1994 e PAOLETTI - RADKE 2005.

<sup>9</sup> Tale orientamento trae spunto anche dall'impostazione della *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, in cui «la storia letteraria viene ripercorsa sullo sfondo e nelle necessarie connessioni non soltanto – soprattutto in alcuni particolari momenti storici – con la storia della lingua, ma altresì con la storia dell'arte, la storia della musica, la storia del pensiero e in generale la storia della cultura, considerata anche nei suoi rapporti di scambio con le altre culture europee (e, quando sia il caso, extraeuropee), nonché con la storia dei fatti e delle istituzioni politiche, alla quale le vicende della cultura sono sempre legate e dalla quale sono spesso orientate e condizionate» (SLIS, I, 1995, XII).

<sup>10</sup> REINHARDT 2004, 14 ha individuato uno degli elementi distintivi della corte rinascimentale italiana nell'«impiego sempre più massiccio della propaganda e dei mezzi di comunicazione di massa. In questo campo i principi e le élite d'Italia si rivolsero non solo alla parola scritta di grande effetto propagandistico, ma anche, e in misura crescente, al potere di persuasione delle immagini, delle statue e degli edifici. Di pari passo la corte, organizzata in precedenza in modo ancora rudimentale, divenne ora un palcoscenico addobbato con grande sfarzo, per mezzo del quale il principe, circondato da un *entourage* sempre più esclusivo, non solo cercava di ottenere prestigio sia all'interno che all'esterno dello Stato, ma si prefiggeva altresì di mantenere sotto il proprio controllo la classe dirigente locale».

<sup>11</sup> Sull'argomento e la relativa bibliografia, vd. CAPP. IV, 4-6.

Il nesso forte tra teatro e corte informa anche la produzione pittorica, architettonica e la poesia encomiastica<sup>12</sup>: proponiamo soprattutto di mettere a raffronto la letteratura teatrale con quest'ultima – spesso prodotta dai medesimi autori teatrali – al fine di mostrare le conformità ideologiche, stilistiche e strutturali<sup>13</sup>. Come già anticipato, l'assenza di uno statuto morfologico riconosciuto consente ai drammaturghi una notevole libertà nell'utilizzo delle fonti, nelle scelte formali e metriche, in parte caratteristica da condividere con la letteratura quattrocentesca nel suo insieme<sup>14</sup>.

Nondimeno, tale autonomia si basa comunque su elementi nobilitanti e graditi alla corte: l'elogio dei sovrani, la legittimazione della loro politica, la natura sovente occasionale dei testi, il ricorso a *topoi* collaudati (es. ritorno dell'età dell'oro), la partecipazione delle opere teatrali a un più generale progetto culturale, il duplice intento ludico e propagandistico ricorrono ovviamente pure nella poesia encomiastica. Queste precise rispondenze forniscono un dato ineludibile attraverso cui analizzare le rappresentazioni pre-classiciste, che fanno leva su una materia altrettanto mobile e polimorfa per meglio definire la propria identità.

3 - La prima corte in esame sarà quella di Ferrara (CAP. II, 2): la *renovatio* teatrale proclamata dagli intellettuali estensi verrà messa a confronto con le contestuali opere di ammodernamento artistico e architettonico promosse durante il governo di Ercole I (1471-1505). Il teatro diviene motivo di prestigio nei confronti dei centri stranieri, di *magnificentia* e di controllo sociale dopo il tentativo di colpo di stato di Niccolò d'Este (1476) e la guerra con Venezia (1482-1484). Le rappresentazioni profane saranno collegate pure con quelle religiose, attraverso le quali Ercole I cerca di superare i drammi sacri fiorentini e assolvere un preciso programma culturale.

La precocità degli spettacoli ferraresi si manifesta nella forma teatrale prediletta, ovvero quella dei volgarizzamenti, che rispecchia il carattere concreto, operativo e militante della letteratura estense di fine Quattrocento. Ciò nonostante il teatro ferrarese non si basa soltanto sulle traduzioni delle commedie plautine e terenziane, ma esibisce una realtà più mossa e sperimentale. Queste proprietà però non rimontano solo alla stagione erculea, ma anche a quelle precedenti, in cui spiccano lo studio dei drammaturghi antichi presso il circolo guariniano, la scrittura di opere drammaturgiche in latino e i primi spettacoli in volgare. La *renovatio* ferrarese, pertanto, sarà misurata secondo un arco cronologico più ampio rispetto a quanto fatto in passato dalla critica e considerata quale frutto di numerose "stagioni" e "discontinuità".

Il teatro milanese risente in modo evidente della movimentata storia politica di Milano (CAP. II, 3): il colpo di stato di Ludovico il Moro (1479), il tentativo del duca di legittimarsi di fronte ai propri sudditi e al consesso internazionale, la necessità di motivare l'allontanamento dal potere del legittimo pretendente sono questioni cogenti della letteratura ludoviciana nel suo complesso. A dimostrazione di ciò verrà proposto un raffronto costante tra l'iconografia, le rappresentazioni milanesi e la

<sup>12</sup> L'architettura, al pari della guerra o dell'amministrazione della giustizia, è una prerogativa della sovranità; perciò la figura del principe *aedificator* – insieme a quella del *bellator*, del "santo", del giudice giusto, dell'umanista – contrassegna l'iconografia del potere. Cfr. MIGLIO 1996, 315-32 e CALZONA - FIORE - TENENTI - VASOLI 2002.

<sup>13</sup> BOILLET - GRASSI 2011.

<sup>14</sup> Vd. da ultimi BESSI 2004 e RINALDI 2010.

produzione encomiastica, di cui il poema *De Paulo e Daria amanti* risulta l'esempio più fulgido.

Il teatro sforzesco presenta una forte tensione polemica nei confronti di quello estense, criticato per l'eccessiva prolissità dei volgarizzamenti; i contatti tra le due corti sono testimoniati dalla celebre *tournée* teatrale di Ercole I a Pavia del 1493. Gli scrittori sforzeschi proclamano così un modello alternativo, che trae spunto dal *Cefalo* di Niccolò da Correggio, attivo prima Ferrara e poi trasferitosi a Milano (1491-1497). La grandiosità degli allestimenti predisposti da Leonardo da Vinci, la proclamazione di una tipologia drammaturgica innovativa saranno verificate nelle testimonianze testuali e nei documenti dell'epoca. In particolare, si porrà in evidenza l'approccio molto libero adottato verso le fonti antiche e volto a un preciso piano ideologico, che distorce la realtà contemporanea, reinterpreta la storia e la mitologia *sub specie Mori*, sino a rendere il duca stesso un personaggio operante sulla scena.

A Mantova il contesto culturale e politico risulta differente; un centro meno influente di Milano e Ferrara riesce comunque a distinguersi per una stagione letteraria e teatrale articolata (CAP. II, 4). L'analisi dell'attività tipografica, dei corsi tenuti presso l'Università cittadina, delle biblioteche private possedute da Gian Francesco Gonzaga e da Isabella d'Este serviranno per descrivere un panorama assai vivo, non privo però di contraddizioni e debolezze. La rassegna intorno agli scrittori mantovani più importanti del periodo (Aldegati, Arrivabene, Spagnoli, Ceresara, Nuvoloni e Suardi) mostrerà le difficoltà sorte a Mantova nel formare una corte stabile di scrittori e intellettuali.

Soltanto l'attività mecenatistica di Francesco II Gonzaga e di Isabella d'Este consente di competere con gli altri centri (1490-1519). Il teatro gonzaghese viene incentivato grazie al confronto serrato con Ferrara, all'organizzazione progressiva di spettacoli e feste, alle collaborazioni dirette con la "corte satellite" di Gazzuolo e con lo *Studium*. Nonostante questi sforzi, il teatro pre-classicista mantovano si configura come fenomeno di importazione dall'esterno delle mode e dei testi più aggiornati; ciò comporta un'offerta meno legata all'ideologia di corte e più eterogenea, ma non per questo episodica o estemporanea. Ne sono prova il duplice coinvolgimento dei marchesi nell'allestimento di opere rappresentative nonché la consapevolezza della centralità dell'*Orfeo* di Poliziano, avvertito come prodotto peculiare della cultura gonzaghese.

Il teatro di Urbino si collega in modo indissolubile al "mito" della corte e dei regnanti feltreschi (CAP. II, 5). Esso – strumento elativo per nobilitare e difendere un ducato costantemente minacciato dalle mire espansionistiche del papato e di Firenze – viene celebrato in favore di Federico III (1444-1482); l'esame della produzione artistica e della letteratura encomiastica per onorare il duca quale valente condottiero e umanista servirà per spiegare una tendenza letteraria e culturale di lunga durata. Nello specifico, si prenderanno come riferimento l'*Operetta* di Angelo Galli e alcuni poemetti in terzine, tra cui risalta *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino* di Giovanni Santi, autore, per giunta, della rappresentazione *Amore al tribunale della Pudicizia*.

Il figlio di Federico III, Guidubaldo I, non potrà più incarnare tale paradigma di *virtus* intellettuale e guerriera, in quanto uomo malato e debole. La celebrazione encomiastica viene trasferita sulla corte *tout court* e soprattutto su Elisabetta Gonzaga, la quale, simbolo di pudicizia e virtù, diventerà il referente principale delle opere teatrali urbinati. L'attenzione si focalizzerà poi sulle pratiche festive predisposte a corte, avvenimenti di rilievo al fine di illustrare una consuetudine

spettacolare ben radicata, non priva di una propria autonomia e insieme di significativi contatti con le varie realtà centro-settentrionali.

Lo spettacolo a Napoli – come si registra per Milano, ma con esiti ancora più maestosi e radicati nel tempo – diventa uno strumento di legittimazione, di diffusione di messaggi celebrativi, di codici valoriali (CAP. II, 6). Ne sono una prova perspicua l'ingresso in città di Alfonso V dopo la vittoria sugli Angiò (1443) e, alquanto tempo dopo, il viaggio da Lecce a Barletta di Isabella del Balzo. Il teatro presso il regno dei Trastámara trova un terreno fertile: l'esame di alcuni aspetti caratteristici della letteratura volgare aragonese – quali la coesione dei vari scrittori, la centralità imprescindibile della corte, la consuetudine di recitare i testi poetici presso i circoli o nelle sale dei palazzi signorili – mostreranno elementi in comune con le pratiche teatrali. Inoltre, la poesia encomiastica e politica esibisce punti di contatto palesi con la drammaturgia; si farà riferimento alla propensione per le rievocazioni storiche, all'impiego delle profezie, al riuso dello schema del trionfo, alla riflessione intorno alle tematiche della Fortuna, della *virtus*, del ruolo del cortigiano.

Chiuderà il capitolo una disamina intorno alle due tipologie teatrali distintive del teatro aragonese, ovvero quella della farsa e dello *glionmero*. Entrambe condividono uno stile e una struttura peculiare, che le distinguono da ogni altra rappresentazione centro-settentrionale. Si proporrà così di non esaminare il teatro regnicolo solo sulla scorta delle esperienze cortigiane, ma di rintracciare nella letteratura fiorentina i riferimenti più prossimi al gusto napoletano.

4 - Come già sostenuto, analizzare le singole realtà non deve far perdere di vista gli elementi affini, unitari e le occasioni di scambio, di contatto, che si cercheranno di segnalare nel corso dell'esposizione: proprio il caso di Napoli mostra come, se il peso della cultura toscana può essere significativo, non mancano però punti di tangenza e interessi comuni con le altre corti. L'elaborazione dei *Dialoghi* di Luciano, che caratterizzano non poche rappresentazioni mantovane e ferraresi, influiscono sulla scrittura del *Magico* di Caracciolo, mentre il modello dei *Triumphs*, essenziale per Sannazaro e Capasso, risulta imprescindibile per i drammaturghi centro-settentrionali. La moda delle farse napoletane, inoltre, valicherà i confini regnicoli sino ad arrivare a Mantova con Serafino Aquilano e a Venezia con Antonio Riccio.

A Ferrara, invece, è chiaro, nelle operazioni del *Cefalo* e dell'*Orphei Tragoedia*, l'intento di gareggiare con l'*Orfeo* polizianesco; a sua volta, a Mantova sono ineludibili i rapporti assidui con le altre corti. Si pensi che nel 1491 Isabella d'Este partecipa alle nozze tra la sorella Beatrice e il Moro; nel 1492 ella assiste alle feste organizzate dal duca milanese in onore di Ercole I; nel 1495 la marchesa si reca a una festa in casa di Niccolò da Correggio per vedere rappresentata una "fabula" ripresa dall'*Inamoramento de Orlando*. Si aggiunga, inoltre, che Antonio Cammelli, legato agli Estensi, manda a Isabella la tragedia *Panfila*; Niccolò da Correggio le invia la *Fabula de Psiche* e l'egloga *Pasciute pecorelle* dopo averle composte a Milano; Galeotto Del Carretto, attivo soprattutto a Milano e a Casale, produce numerosi testi teatrali per la corte mantovana senza mai averla frequentata con costanza.

Infine, se nella corte sforzesca spicca la polemica contrapposizione alle opere ferraresi, a Urbino si verifica un fenomeno di aggregazione e sincretismo delle pratiche festive e spettacolari. Il raffronto tra le realtà di Rimini, Pesaro e appunto Urbino – già proposto da Marco Santagata per la lirica – permetterà di esaminare nel loro insieme corti legate da una *koinè* di valori e forme ben connotata.



## 2. La stagione di Ercole I e le “discontinuità” teatrali ferraresi

### 2.1 Introduzione

1 - Il 2 ottobre del 1841 viene inaugurato il Teatro comunale di Modena, i cui lavori erano stati patrocinati dal duca Francesco IV d’Austria d’Este e iniziati tre anni prima sotto la direzione dell’architetto Francesco Vandelli<sup>1</sup>. Il sipario, realizzato dall’artista Adeodato Malatesta<sup>2</sup>, vuole ritrarre Ercole I d’Este in visita al teatro da lui fatto costruire a Ferrara nel 1486 in occasione della messa in scena dei *Menechini*, primo volgarizzamento dei *Menecmi* di Plauto (Immagine 1).

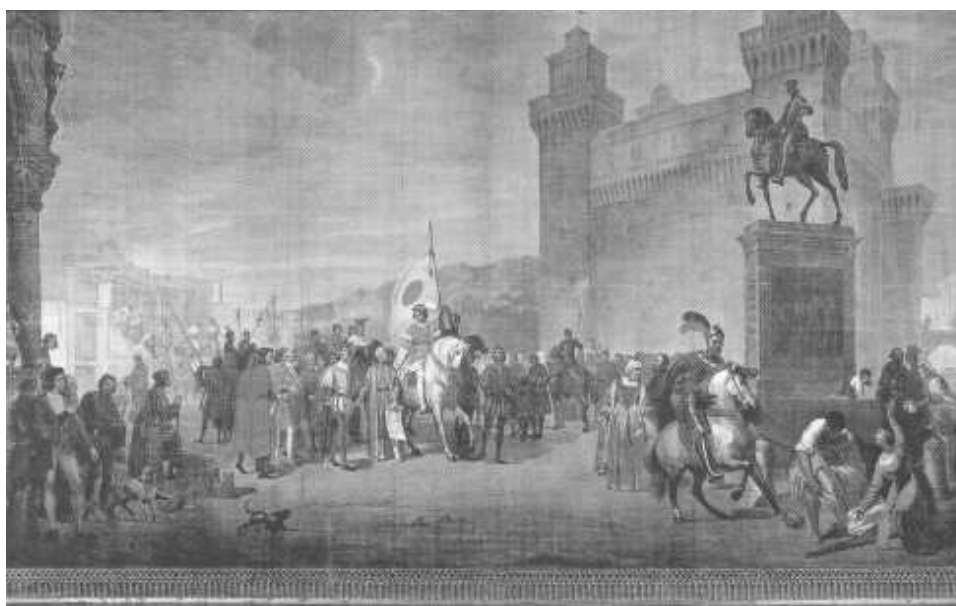


Immagine 1

Nella vasta piazza dinanzi al Castello di S. Michele, che si staglia sullo sfondo, si scorge sulla destra un monumento equestre bronzeo, forse dedicato a Borso d’Este, e sulla sinistra una grande scena corale; Ercole I a cavallo incede al centro della composizione e reca un vessillo, mentre intorno alla figura del sovrano si raccoglie un gruppo di cortigiani, letterati e artisti, tra i quali spiccano un architetto, che presenta il progetto del teatro, e un poeta con in mano una pergamena della traduzione dei *Menecmi*. Il teatro in costruzione è raffigurato sullo sfondo a sinistra<sup>3</sup>. Alcune notazioni episodiche collocate in primo piano ai lati del dipinto servono a bilanciare la composizione e a convogliare l’attenzione verso il fulcro della rappresentazione. Tra queste figure, caratterizzate da nitidi tratti individuali, si distingue quella dell’armigero a cavallo che avanza intimando ad alcuni popolani di spostarsi.

Il tema prescelto, probabilmente ricavato dalla lettura delle *Antichità estensi* di Ludovico Antonio Muratori, ha l’obiettivo di istituire una sorta di continuità tra Ercole I, fondatore della drammaturgia in volgare sotto l’esempio degli antichi, e

<sup>1</sup> GHERPELLI 1992.

<sup>2</sup> FONTANA 2007, 8-11.

<sup>3</sup> In realtà non si trattava di un teatro stabile, bensì di semplici tribune allestite presso il Cortile nuovo della corte ducale. Cfr. CAP. IV, 5.

Francesco IV. La scena del sipario sottolinea altresì come lo spettacolo teatrale sia un momento culturale d'incontro, di collaborazione e di pubblico riconoscimento tra sudditi e governanti<sup>4</sup>.

2 - Tale significativo avvenimento alimenta, dopo più di trecento anni, un mito di lunga durata e di notevole fortuna, teso a ricordare il teatro quattrocentesco ferrarese per i suoi volgarizzamenti e la riscoperta, l'elaborazione della drammaturgia classica<sup>5</sup>.

Un simile processo celebrativo sembra approntato già in epoca coeva a Ercole I: Battista Guarini<sup>6</sup>, forse autore della traduzione plautina del 1486, nella raccolta di testi latini intitolata *Poema divo Herculi ferrariensium duci dicatum* (Modena, Rocciola, 1496), inserisce un componimento scritto in distici elegiaci chiamato *Ludi scenici ducis Herculis in quibus Plauti fabula Menaechmi acta fuit*<sup>7</sup>.

Ercole I, sostiene Guarini, ha fatto rivivere sulle scene le opere antiche (v. 4: «*Herculea vobis scena revixit ope*») e promosso l'edificazione di nuovi teatri<sup>8</sup>; la notizia desta l'attenzione di molte corti e regioni italiane. Inoltre, gli spettacoli permettono di riunire in un'unica sede persone appartenenti a diversi strati sociali, ma concordi nel dimostrare il proprio favore (v. 20: «*hinc plebs, hinc equites plauserunt*»). L'eccezionalità dell'avvenimento – su cui cfr. CAP. IV, 5 – viene enfatizzata dall'utilizzo sistematico di alcuni verbi ed espressioni quali *renovare*, *detrudere*, *Averno*, *restituere*.

Di segno opposto risulta la critica ai volgarizzamenti ferraresi da parte del poeta sforzesco Bernardo Bellincioni (CAP. II, 3. 3). Egli, in un sonetto scritto dopo aver assistito a Ferrara alla rappresentazione dell'*Amphitruo* (probabilmente quello del 1487), polemizza con la pedante imitazione di Plauto e di Terenzio e propone un *exemplum* drammaturgico differente, simboleggiato dalle opere rappresentative prodotte a Milano. Tuttavia, la contrapposizione al modello estense, il rifiuto della sue qualità espressive e stilistiche ammettono indirettamente la centralità dei volgarizzamenti; essi, nel momento stesso in cui sembrano contestati, sono avvertiti quali testi con cui è necessario confrontarsi.

Pertanto, se la testimonianza interna alla corte estense proveniente da Guarini fa leva su alcuni elementi di facile presa, quella di Bellincioni, ben lungi dal prospettare finalità encomiastiche, finisce per affermare l'imprescindibile esperienza del teatro ferrarese.

3 - Il paradigma dei volgarizzamenti nonché le presenze documentate di una data precisa di recupero del teatro antico (25 gennaio 1486), di un'opera fondativa (*Menechini*), di un artefice indiscusso (Ercole I) hanno però rischiato di essere

<sup>4</sup> Tali messaggi sono esplicitati a più riprese nell'opuscolo celebrativo di PERETTI 1841.

<sup>5</sup> Sul teatro ferrarese, cfr. SCOGLIO 1965; ROSITI 1968, 1-29; COPPO 1968, 30-59; ARBIZZONI 1994, 266-95; BOSISIO 1994, 51-70 e FALLETTI 1994, 131-67.

<sup>6</sup> Figlio dell'umanista Guarino Veronese, nasce a Ferrara nel 1434; lettore di retorica e poesia all'Università di Bologna nel 1455-1457, nel 1460 ricopre presso lo *Studium* di Ferrara l'incarico in precedenza svolto dal padre. Dell'intellettuale si ricordano le traduzioni perdute dell'*Aulularia* e del *Curculio* (1479), del *Trinummus* e dello *Pseudulus* (1499). Cfr. PISTILLI 2003 b, 339-45.

<sup>7</sup> BEUM, α. &. 2. 28. 3, cc. K 3v-4r. Cfr. FRANZOI 1984, 191-8.

<sup>8</sup> vv. 9-14: «*vidimus effictam celsis cum moenibus urbem: / structaque per latas tecta superba vias. / Ardua creverunt gradibus spectacula multis: / velatunque omnes stragula picta foros. / Graecia vix tales habuit vel Roma paratus, / dum regerent longis finibus imperium*».

equivocate dalla critica e trasformarsi in stereotipo, in luogo comune che tende a concentrare su di sé una storia drammaturgica altrimenti complessa<sup>9</sup>.

Gli intellettuali e cortigiani estensi descrivono invece il teatro della loro città quale fenomeno frutto di matrici, provvedimenti ed esigenze disparate. Non è un caso che Bellincioni si concentri soltanto sul volgarizzamento dell'*Amphitruo* al fine di muovere la sua critica e non consideri affatto opere come il *Cefalo* di Niccolò da Correggio, rappresentato nello stesso anno; il testo, lo si vedrà in seguito, costituisce un palinsesto fondamentale per la drammaturgia ludoviciana.

Proprio il *Cefalo* viene menzionato nel *Divi Herculi Ludovicus Carrus amoris et ingeniorum exercitationis causa*<sup>10</sup>, poemetto in esametri di Ludovico Carri conservato in forma manoscritta (Immagine 2)<sup>11</sup>. I temi encomiastici espressi in favore del duca Ercole I, affini a quelli esposti da Guarini, ruotano attorno alle opere architettoniche che contrassegnano la città di Ferrara (cc. 2v e 4v), alle imprese militari compiute dal *laudatus* (cc. 3r-4v), alle sue doti politiche e virtù eccelse (cc. 5v-6v) e appunto al teatro da lui rifondato (cc. 4v-5r).

Il testo stimola alcune considerazioni: risulta significativo che la celebrazione delle nuove pratiche teatrali non spetti a un volgarizzamento, bensì a un'opera che recupera il mito di Cefalo e Procri in modo originale e sorprendente<sup>12</sup>. In aggiunta, l'intero percorso elativo tracciato da Carri pare basato su motivi omogenei, che puntano a un unico fine, ossia onorare il duca in quanto benefattore della popolazione. Le numerose costruzioni fatte erigere sotto il suo controllo<sup>13</sup> e gli spettacoli teatrali elargiti hanno lo scopo di ammaestrare i sudditi e di placare possibili rivolgimenti interni (c. 5v, v. 10): «*nam tibi subiectos teneat concordia cives*».

<sup>9</sup> Cfr. es. FERRONE 1996, 489-90: «a Ferrara il grande successo degli allestimenti dei classici tradotti sembrano esercitare a lungo un'azione frenante sugli autori e sul pubblico, nella generale convinzione della insuperabile eccellenza del modello drammaturgico antico rispetto alle altre forme drammatiche "romanze"». Di contro, si veda PIERI 2011, 98 secondo la quale i «festival plautini» sono «a torto assunti come la punta di diamante di una vicenda ben più articolata».

<sup>10</sup> BEUM, Lat. 70 = α. P. 7. 14.

<sup>11</sup> Nato verso la metà del secolo XV, diviene insegnante di medicina presso l'Università e medico personale dei signori estensi. Vd. GALLI 1977, 744-5.

<sup>12</sup> Diana alla fine del dramma, a differenza di quanto avviene nel mito greco, riporta in vita Procri. Cfr. CAP. III, 3. 3. Riportiamo il passaggio in questione (c. 5r, vv. 3-12): «*undique spectandi studio venire remotis / finitimisque locis gentes: comoedia magnis / sumptibus et cultu cum renovata decore / saepius his agitur: mira messenius arte / dum loquitur superans reliquos aurora canendo / cum Cephalum mulcet lacrimas miserabilis anni / dum movet et Procris populo de more canentes / cum fauni in scena saliunt satyrique biformes / ore nonos eduntque sonos cannaque palustri*».

<sup>13</sup> Cfr. es. c. 2v, vv. 7 e 8: «*domos... pulchra palatia... rutilantia tecta*» e c. 5r, v. 1: «*hyppodromum*».

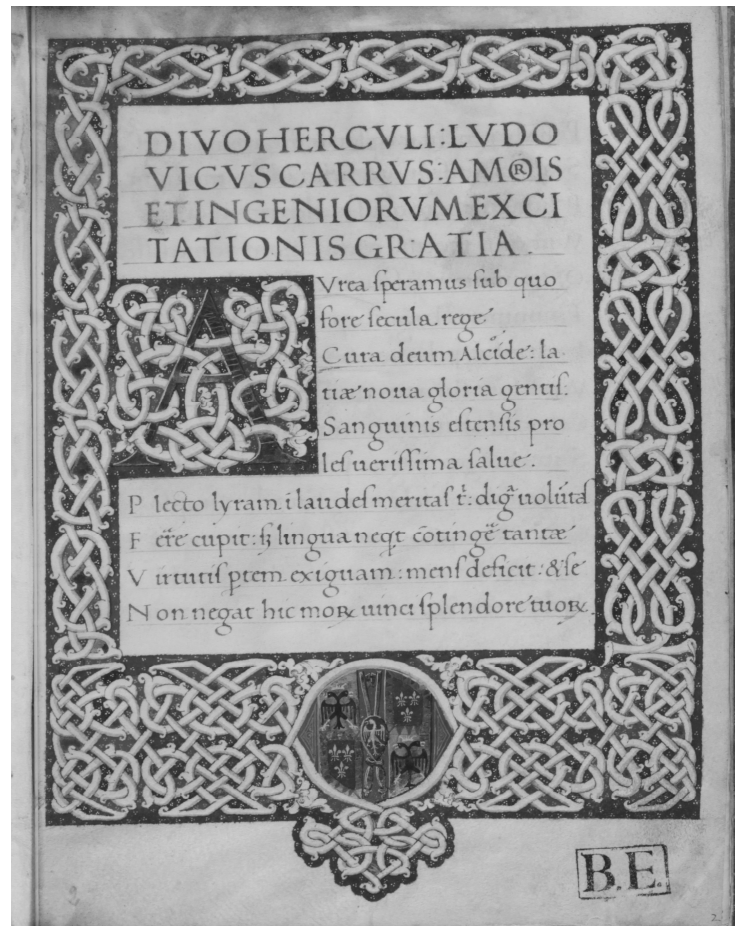


Immagine 2

La *concordia* diventa l'obiettivo da perseguire attraverso un calibrato progetto politico che comprende in modo organico anche le rappresentazioni teatrali. Questa concezione viene esposta con chiarezza lungo gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani<sup>14</sup>. Il trattato in volgare, scritto tra il 1486 e il 1502, si incarica di fornire alcune nozioni operative e pratiche per realizzare strutture teatrali stabili sull'esempio di quelle classiche. L'autore, nella dedica del manuale a Ercole I, spiega che gli «spectaculi» sono importanti «in le citate non solamente per festegiare et dare piacere a li populi, ma per utilitate»<sup>15</sup>. Non manca un passaggio encomiastico, in cui la riscoperta di Ercole I viene collegata alla fondazione dei Giochi olimpici, che la tradizione risalente a Pindaro e a Pausania attribuisce all'eroe mitologico Ercole<sup>16</sup>.

Temi simili sono espressi da Pandolfo Collenuccio nell'apologo intitolato *Specchio d'Esopo*<sup>17</sup>, che ha per protagonisti Ercole e appunto Esopo. Quest'ultimo domanda all'eroe di poter essere scortato dinanzi a un Re saggio e potente, il quale, al

<sup>14</sup> Sul personaggio e l'opera, cfr. CAP. IV, 3; si segnalano, per un primo inquadramento, SGARBI 2006, 279-87; MATARRESE 2006, 289-93; FOLIN 2006, 295-316 e VESCOVO 2006 a, 317-25.

<sup>15</sup> PRISCIANI 2010, 14. L'*utilitas* diventa perseguibile attraverso una serie di propositi che il teatro può trasmettere e il duca deve garantire: «lo delecti [scil. il popolo], lo amaestri in questo suo mundano vivere, lo inciti al studio et al farsi docti homini, ad honore et beneficio non mediocre de tucta la republica» (IVI, 16).

<sup>16</sup> Sul parallelismo, vd. almeno GALINSKY 1972; FERRARI 1988, 695-710; TISSONI BENVENUTI 1993, 773-92; POLLERROSS 1998, 37-62 e MATARRESE 1999, 191-202. Si noti che un'altra fonte del mito vuole che Ercole sia il fondatore dei Giochi nemei: sul riuso a Ferrara di tale episodio, vd. GUTHMÜLLER 2009, 55-70.

<sup>17</sup> VARESE 1961, 208-22 e FIORENZA 2001, 63-87. Si citerà da COLLENUCCIO 1998.

momento dell'arrivo a palazzo dei protagonisti, è intento a conversare con Plauto e Luciano. Torneremo tra breve sulla seconda parte del racconto, importante per la presenza in concomitanza del commediografo latino e dello scrittore greco; ora ci limitiamo a richiamare alcune affermazioni formulate da Ercole. Egli, durante il cammino intrapreso con Esopo, racconta di provenire da una «città nova, la qual mi edificano, ove molti templi hanno costrutti»<sup>18</sup>. Il riferimento allude alla nota “Addizione erculea”, realizzata da Biagio Rossetti a partire dal 1492, grazie alla quale la città estense si era estesa verso nord, raddoppiando la propria superficie<sup>19</sup>.

Esopo domanda, allora, il motivo per cui in Italia e in Grecia si consacrano tanti «templi [...] anfiteatri e circhi e ginnasi e ippodromi e teatri e simili lochi illustri» in suo onore (43); Ercole risponde di essere il «protettore» e il «presidente» di simili edifici. Appare scontato il consueto processo di assimilazione tra il duca e l'eroe della mitologia, ribadito anche nell'atto finale dell'*Amphitruo* di Collenuccio.

La commedia plautina si conclude, infatti, con il parto gemellare di Alcmena. Uno dei figli dati alla luce dalla protagonista e concepito con il seme di Giove risulta proprio Ercole. L'elenco delle sue imprese, protratto per quarantadue terzine<sup>20</sup>, viene dilatato rispetto al cenno fornito nell'originale. È riportato, oltre all'accurata descrizione delle dodici fatiche<sup>21</sup>, un particolare che mira ad approfondire il parallelismo e sovrapporre le due figure (c. 62v, vv. 2-4): «per esser grato e di pietade adorno / verso me patre ordinarà li Giochi / olimpici e farà felice il giorno».

La ripresa del mito e gli adattamenti impiegati *in usum Delphini* costituiscono una strategia per illustrare e legittimare le scelte politiche del duca mediante un articolato sistema di corrispondenze tra *fictio* e realtà: per esempio, l'opera di bonifica del contado estense intrapresa da Ercole I viene assimilata all'uccisione dell'Idra, avvenuta, secondo quanto riporta il proemio delle *Historiae ferrariae* di Prisciani, «*apud Lernam paludem*»<sup>22</sup>. Il paragone tra i due personaggi riguarda, come si è visto, pure la costruzione dei teatri: Prisciani nel proemio al VII libro delle *Historiae* ribadisce che «*Hercules instituit*» gli agoni sportivi e drammaturgici praticati dai Greci (Immagine 4).

<sup>18</sup> COLLENUCCIO, 42.

<sup>19</sup> Il progetto si incarica di ridefinire i rapporti sociali della città, di perseguire un ambizioso obiettivo ideologico e politico: «oltre alle suggestioni, c'erano finalità dichiarate: predisporre, per la prima volta, uno spazio interno alla città esclusivamente identificabile in chiave signorile; un enorme quartiere residenziale per il patriziato fedele a casa d'Este. In pratica, la nuova forma dell'*urbs* evocava una nuova stratificazione della *civitas*: sarebbero rimasti nell'invaso medievale il popolino e le antiche famiglie nobili ormai tagliate fuori dagli incarichi di governo, mentre avrebbero edificato eleganti palazzi in Terra Nuova gli *homines novi* legati a doppio filo al duca Ercole I. Geografia urbana e gerarchia politica così si saldavano» (PROVASI 2011, 98).

<sup>20</sup> P. Collenuccio, *Comedia di Plauto intitolata l'Amphitruo*, Venezia, Zoppino, 1530, BNBM, AB. 08. 0033/03, cc. 61v-63v.

<sup>21</sup> Forniamo i versi iniziali della profezia con cui Giove introduce la figura dell'eroe (cc. 61v-62r): «ma quel che di me è nato ha tal insegna / che immortal ti farà per la sua gloria / dapo' mille e mille anni al mondo degna. // Hercule sarà chiamato e per memoria, / benché lui fia da me creato figlio / per tutto sarà al mondo eterna storia. // Passerà in la sua vita ogni periglio / e fama acquistarà per tutto el mondo / de forza, senno, ardir e di consiglio. // Sollevarà le gente da ogni pondo / e fia conservator contra ogni mostro, / cacciando i malfattor giù nel profondo».

<sup>22</sup> ASMO, ms. 129. Si ricordi che a Ferrara l'idra era una moneta d'argento che recava sul recto la figura del mostro mitologico con le sette teste (Immagine 3).



Immagine 3



Immagine 4

Il *De triumphis religionis* di Giovanni Sabadino degli Arienti, trattato in volgare suddiviso in dieci capitoli, sfrutta concetti analoghi<sup>23</sup>. Il testo – composto intorno al 1497 e a metà strada tra lo *speculum principis* e la biografia – celebra il duca sulla base delle virtù cardinale e teologiche da lui incarnate in modo equilibrato e perfetto. La magnificenza del *princeps*, che consiste nell'«expendere [...] cose sumptuose, grande et sublime»<sup>24</sup>, viene evocata attraverso le descrizioni particolareggiate dei palazzi estensi, del Castello, delle camere, degli arazzi, dei portici, dei giardini, dei colonnati<sup>25</sup>. Uno spazio privilegiato è concesso all'«Addizione erculea» (72): «cosa anchora e de grande et illustre preconio lo argomento, ingeniosissimo principe, per la virtù dela tua ducal magnificentia che facto hai con tanto mirabile ordine e splendore ala tua città prestantissima de Ferrara nominando questa cresciuta parte Terra Nova, et con tante egregie abitatione situate in vie et strate magnifiche et ample».

Una certa attenzione è riservata pure alle rappresentazioni e agli spettacoli: ad esempio, presso una sala del Palazzo di Belfiore erano poste raffigurazioni che ritraevano l'ingresso in città di Eleonora d'Aragona prima di sposarsi con Ercole I e i relativi festeggiamenti del loro matrimonio<sup>26</sup>. Il teatro, infine, diventa il fulcro dell'atteggiamento liberale e disponibile dimostrato verso i sudditi (78): «non hai

<sup>23</sup> ARIENTI 1972. Sullo scrittore, vd. CAP. IV, 6, mentre sull'opera, cfr. COLLARETA 2009, 137-43.

<sup>24</sup> ARIENTI, 50.

<sup>25</sup> Tale scelta è da collegare alla passione degli Este per le cosiddette “delizie”, che non «erano solo una generica ostentazione di lusso e magnificenza, solo una ‘campagna per diletto’, ma costituivano una consapevole esplicitazione dei fondamenti materiali e ideologici del potere della dinastia» (FOLIN 2001, 251).

<sup>26</sup> ARIENTI, 71: «e dal'altro [*scil. lato*] uno bellissimo torniamento d'arme et il danzare che se faceva in la grande sala sopra il tribunale per la matrimoniale festa, con la pompa di festanti giovani e dame de riche vestimente e de geme ornate, che neli visi pareano parlante e negl'occhii pieni de focosi razi sentilare». Cfr. FALLETTI 1983, 269-80.

anchora, magnificentissimo principe signor duca mio, perdonato a spesa grande in fare morale representationi come se facevano in le scene e theatri deli romani principi».

Il concetto di *renovatio* teatrale non può essere disgiunto, pertanto, da quella architettonica<sup>27</sup>: si badi che nel 1473 viene restaurata e ridipinta la facciata del Palazzo della ragione; nel 1481 si costruisce una fontana a forma di diamante, emblema del duca, di fronte alla rinnovata loggia dei Calegari; tra il 1473 e il 1481 viene riorganizzato il cortile ducale; negli stessi anni sono sistemati gli interni dei palazzi di corte e viene ammodernata la torre di Rigobello<sup>28</sup>.

## 2. 2 Motivazioni politiche e ideologiche degli spettacoli

Alla *magnificentia* e all'importanza artistica che la riscoperta del teatro comporta si associa un chiaro obiettivo politico<sup>29</sup>. Esso, come si è accennato, ricerca la *concordia* interna tra cittadini e la pace tra i territori limitrofi al ducato estense. Le rappresentazioni assumono, dunque, una duplice funzione: da una parte, sono una forma di prestigio, contribuiscono a conquistare il primato letterario e culturale sulle altre corti padane, dall'altra, esprimono la generosità e l'amore provato dal duca nei confronti dei sudditi<sup>30</sup>.

Simili propositi delineano un programma già perseguito dai regnanti che avevano preceduto Ercole I: Guarino Veronese, il celebre umanista e precettore di Leonello d'Este (1441-1450), scrive al suo signore in una missiva del 1439:

ad comparandam nanque sabditorum dilectionem caritatemque, quod firmissimum est in regnantes vinculum, non satis est dominorum nomen; at fama, salutatio, dextrarum coniunctio, vultus inspectio, opis promissio, quae non nisi a praesentibus efficaces esse possunt, magnae sunt conciliandorum animorum catenae<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> AMENDOLA 2011, 75: «da sempre, l'architettura ha dispiegato la propria dimensione simbolica e narrativa principalmente in difesa del potere. L'uso dello spazio costruito nelle strategie legittimatorie si accentua, però, soprattutto all'inizio dell'età moderna in stretta relazione con l'accresciuto fabbisogno di consenso di chi detiene il potere, sia esso il principe, sovrano assoluto dei nuovi stati nazione, o la chiesa». Vd. anche ROSENBERG 1982, 529-44.

<sup>28</sup> FOLIN, 253-4: «il programma di abbellimento urbano avviato da Ercole I d'Este, in definitiva, pare sottintendere principalmente due obiettivi: per un verso rinnovare il linguaggio architettonico delle fabbriche più rappresentative di Ferrara in base al dettato degli Antichi, per altro verso riarticolare le destinazioni d'uso della piazza, la cui antica confusione veniva ora percepita come poco consona alla dignità di una città "moderna". Allo stesso tempo, però, gli interventi edilizi promossi a partire dal 1471 riflettevano una nuova concezione della corte: non più casa privata del Signore, ma sede degli uffici statali e luogo di manifestazione visiva del potere sovrano del principe».

<sup>29</sup> Vd. MENGALDO 1963, 5: «la corte esercita sulla cultura ferrarese de secondo '400 una funzione così determinante quale non è forse possibile ritrovare in nessun altro centro politico-culturale italiano dell'epoca, [...] assorbendola quasi interamente e plasmandola secondo gusti e necessità di un dato ambiente cortese e di una determinata politica culturale».

<sup>30</sup> GUNDERSHEIMER 1980, 33: «for the men of the fifteenth century the theatre was an immensely dynamic new form of entertainment. Full of aural and visual delights, it provided a social and public dimension not rivaled by any other form of literature, and a degree of structure and content not achievable in any other form of public spectacle».

<sup>31</sup> GUARINO 1915-1919, 748, 361, 14-19. Sul personaggio, vd. BERTONI 1921; GARIN 1967 a, 68-106; TAVONI 1984, 73-104; TATEO 1994, 16-55 e PISTILLI 2003 a, 357-69.

In effetti, il governo di Leonello si caratterizzerà per un'accorta ricerca dell'equilibrio<sup>32</sup>: negli anni Quaranta egli stringe rapporti con il signore di Milano Filippo Maria Visconti; nel contempo, cerca di mantenere buone relazioni con Venezia. Ciò non vieta di coalizzarsi nel 1442 con Napoli, stato con cui coltivare interessi alternativi. Rimane celebre un memoriale di Borso d'Este, fratello di Leonello, indirizzato nel 1444 ad Alfonso V d'Aragona in cui sono forniti alcuni suggerimenti di governo al sovrano, da poco entrato in possesso del regno partenopeo. Per la politica estera viene individuato un principio, quello della pace, da esercitare e difendere:

veniti aduncha ala concluxione dela bona intelligentia che desopra è dito, e vegniriti ad vivere sequo e lieto e fariti tuti li suprascripti beni, li quali tuti redondano et sum in vostro utile et honore, e più che seriti caxonedela pace uniersale de tuta Italia. La quale la Vostra Mayestà debe desiderare e cerchare che la segua, perché el sarà exaltatione vostra et honore et mantenimento del stato vostro prexente et caxone principale de farve acquistare quell'altro che sedopra havemo descripto<sup>33</sup>.

Sul fronte interno Leonello punta a rafforzare il proprio potere sostenendo i ceti più umili: permette significative concessioni fiscali ai contadini, fa edificare l'ospedale di S. Anna a favore dei meno abbienti, promuove interventi di bonifica del Po e delle lagune, incentiva l'attività degli artigiani locali e dei mercanti veneziani.

Nel 1442 il signore riapre lo *Studium* ferrarese e vi chiama affermati docenti quali Angelo degli Ubaldi (diritto civile), Francesco Accolti (diritto canonico), Michele Savonarola (medicina) e soprattutto Guarino Veronese e Teodoro Gaza per le cattedre di lingua latina e greca. L'architettura, invece, assume una funzione di pubblica celebrazione: sotto la spinta di Leonello vengono intrapresi i lavori ai palazzi signorili di Belfiore, di Belriguardo, di Copparo e di Migliaro.

Con Borso d'Este (1441-1471) assistiamo a una sorta di continuità nella gestione della politica interna<sup>34</sup>: egli, oltre ad aver stimolato importanti lavori di bonifica e architettonici, tra cui si segnala l'ampliamento di Palazzo Schifanoia e le decorazioni del Salone dei Mesi<sup>35</sup>, si distingue per aver istituito il Consiglio di giustizia – composto da cittadini da lui nominati – e il Consiglio segreto, organo consultivo titolare di uno specifico compito di controllo sugli altri organi statali e sulle autonomie interne del ducato.

Ercole I d'Este (1471-1505) continua ad avvalersi di tali propositi, anche se il suo governo sul ducato conoscerà almeno due occasioni di profonda crisi<sup>36</sup>. Nel 1476 Niccolò, figlio di Leonello, tenta un colpo di stato, entrando in città insieme a centinaia di sostenitori armati. Le condanne, una volta sedata la rivolta, risultano violente e numerose: Niccolò e Azzo di Gerardo d'Este vengono decapitati insieme ad altri trenta insorti, mentre trecento uomini sono condannati alla mutilazione. Invece, nel 1482 Ferrara inizia una guerra con Venezia, conclusasi due anni dopo con

<sup>32</sup> Cfr. almeno CHIAPPINI 1967, 103-18; GUNDERSHEIMER 1988, 43-55 e BRUNELLI 1993, 374-80. Più in generale sullo stato estense nel Rinascimento, vd. MARINI 1979, 3-214; DEAN 1990; MILANO 1996, 17-48; VENTURI 1997, 73-114; AA. VV. 2000 e CHIAPPINI 2001.

<sup>33</sup> MATARRESE 1988, 75.

<sup>34</sup> CHIAPPINI 1971, 134-43 e GUNDERSHEIMER 1988, 57-72.

<sup>35</sup> FOLIN 2007, 9-50.

<sup>36</sup> CHIAPPINI 1967, 144-210; BROWN 1982; GUNDERSHEIMER 1988, 73-90; DEAN 1993, 97-107 e TUOHY 1996.



una pesante sconfitta: la perdita del Polesine, le migrazioni di massa da Modena e da Reggio, le carestie, l'indebitamento verso gli stati italiani più influenti, la crescita dell'inflazione, l'aumento della criminalità in città segnano una situazione economica e sociale drammatica.

A seguito di questi due episodi, diventa fondamentale ricorrere al principio della neutralità in politica estera<sup>37</sup> e saldare le alleanze matrimoniali<sup>38</sup>, laddove le restaurazioni architettoniche, l'“Addizione erculea” e gli spettacoli teatrali spiccano come strumenti di prestigio e di controllo sociale<sup>39</sup>. Le rappresentazioni offrono altresì l'occasione al duca di mostrarsi dinanzi alla popolazione e ostentare la sua preminenza: ad esempio nel 1487 – durante la seconda recita dell'*Amphitruo*, poiché la prima era stata rinviata per pioggia – il duca assiste alla commedia su un “tribunale” posto al livello del palco<sup>40</sup>. La particolare collocazione, in conformità con quanto viene teorizzato negli *Spectacula* di Prisciani, sancisce la centralità del signore e serve a identificarlo con l'Ercole mitologico di cui si parla sulla scena.

### 2.3 Le traduzioni e la “praticità” del volgare

1 - Il discorso sui volgarizzamenti teatrali non può così prescindere dal contesto storico e culturale delineato, in quanto essi si fanno strumento concreto, “militante” per sostenere il complesso sistema politico ferrarese<sup>41</sup>. Il principio della praticità incarnato dalle traduzioni sembra informare buona parte della letteratura estense<sup>42</sup>: Franco Ruffini ha messo a confronto il teatro ferrarese, che «esiste nel presente» con quello romano della fine del Quattrocento, il quale, di contro, è proteso verso una ricostruzione filologica rivolta al passato; se lo studio dell'antico a Roma viene

<sup>37</sup> A volte la dottrina adottata conduceva a esiti assurdi: ad esempio nel 1494, durante la calata dei francesi in Italia, Alfonso, primogenito maschio del duca, aderirà alle truppe della Lega italiana, mentre Ferrante, il secondogenito, presterà servizio nell'esercito di Carlo VIII.

<sup>38</sup> Nel 1487 Ercole I concede la figlia Lucrezia ad Annibale Bentivoglio; Alfonso sposa nel 1491 Anna Sforza, nipote di Ludovico il Moro; nel 1490 si festeggiano le nozze tra Isabella e Francesco II Gonzaga, mentre l'anno seguente quelle tra Beatrice e il Moro. Cfr. SPAGNOLETTI 2003.

<sup>39</sup> ROSENBERG 1980 b, 534-5: «whatever the precise reason for the decision to revive classical comedy, it could not have failed to communicate two messages: to the Ferrarese populace in general, it would have presented a startling and impressive departure from the norm, as the detailed accounts of the event in the various Ferrarese chronicles indicate, as indication of the stability of the state. To the more sophisticated aristocratic peer group who actually attended the performance, or learned about it second-hand, it would also have created a cultivated image for Ercole and his court, who had chosen to stage not simply a traditional allegorical theatre-piece, but rather a genuine Plautine comedy».

<sup>40</sup> MAIONE 2011, 147-55.

<sup>41</sup> Sulle caratteristiche dei volgarizzamenti teatrali a Ferrara e il rapporto non sempre pacifico tra le richieste di Ercole I e il gusto dei traduttori, cfr. CAPP. III, 2. 1 e IV, 3. Rimandiamo inoltre a STEFANI 1979, 61-75; UBERTI 1985 e RUFFINI 1987, 125-35. Sulle teorie umanistiche intorno alla traduzione, vd. FOLENA 1991 e LUBELLO 2011.

<sup>42</sup> MATARRESE 1998, 611: «i [...] prodotti più elevati [scil. della letteratura estense], ragguardevoli quanto i campioni figurativi, non si spiegherebbero senza quel fervore di divulgazione che ha come centro propulsore la corte. Assistiamo a uno sforzo molto prammatico di ampliamento e adeguamento del volgare, in un clima di confronto con l'umanesimo che non scoraggia commentatori e volgarizzatori grandi e piccoli, messi al lavoro da un committente come il duca Ercole». Un discorso analogo può essere avanzato anche per la lirica volgare, contrassegnata da «una lenta, ateorica, variegata, ma anche inarrestabile conquista del linguaggio poetico petrarchesco» (PANTANI 2002, 12).

«evocato per criticare il presente e cambiarlo», presso gli Este esso serve «per esaltare il presente e confermarlo nella sua continuità»<sup>43</sup>.

La stessa composizione sociale degli intellettuali spiega certe scelte mirate: per Boiardo, signore di Scandiano, per Tito Vespasiano Strozzi, governatore di Rovigo e del Polesine, per Niccolò da Correggio, feudatario nel contado di Reggio Emilia, o per Guarini, professore presso lo *Studium*, l'esercizio delle lettere era complementare al governo delle proprie terre, alla partecipazione alla vita politica, all'insegnamento. L'*officium* civile, quindi, si accompagna alla pratica della letteratura, da intendere nella sua accezione *activa* e di pubblica utilità<sup>44</sup>.

Il passaggio epocale dall'utilizzo esclusivo e nobilitante del latino durante il governo di Leonello a un uso maggioritario del volgare presso Borso ed Ercole I va interpretato tenendo conto di tali dinamiche<sup>45</sup>: Pier Vincenzo Mengaldo ha sottolineato che lo slittamento dal latino al volgare manca di una legittimazione speculativa, in quanto prevale tra gli scrittori ferraresi: «un atteggiamento di difesa del tutto pragmatico ed episodico, in cui è esaltata del volgare la funzionalità pratica e l'affermazione *de facto*»; la scelta dell'italiano deriva «soprattutto da una messa fra parentesi di esso per mancanza di congenialità, e in favore di un orientamento sollecitato da precise spinte pragmatiche»<sup>46</sup>.

La critica ottocentesca e primo-novecentesca ha contrapposto un signore dotto, Leonello, agli incolti Borso ed Ercole I, ignari delle lingue e delle letterature classiche<sup>47</sup>. Bisogna, tuttavia, aggiungere qualche chiarimento: sotto il governo di Borso, infatti, non si esaurisce la spinta del latino, come testimonia l'attività di Tito Vespasiano Strozzi, che scrive il poema *Borsias*<sup>48</sup>, di Michele Savonarola (*De felici progressu Illustrissimi Borsi Estensis ad Marchionatum Ferrariae*), di Ludovico Argenteo

<sup>43</sup> RUFFINI 1994, 171-2. Parimenti ZORZI 1977, 545 sostiene che «l'apporto più originale di Ferrara all'ambiente dello spettacolo proviene dalla scenografia: tipico apporto di committenti e di tecnici appassionati, interessati più alla pratica della messinscena che alle discussioni dei teorici, incentrate di preferenza sulla restituzione dell'edificio». Occorre, tuttavia, mettere in luce che da tali caratteristiche non deriva un'assenza di teorizzazione, di dibattito sulle forme teatrali e sui grandi drammaturghi; momenti fondamentali di elaborazione e confronto erano già avvenuti negli anni precedenti. Vd. *infra* al paragrafo 2. 6.

<sup>44</sup> GUNDERSHEIMER 1988, 88-9: «i fecondi umanisti della nobiltà, che avevano posizioni di rilievo nello stato [...] riflettevano più o meno direttamente il loro ambiente cortigiano. Sono radicati nella storia e nel destino di Ferrara, e profondamente devoti agli Estensi. Sebbene questi legami si riflettano nelle loro opere in svariati modi, sono di secondaria importanza. Ognuno di questi autori avrebbe avuto una posizione sicura e una identità ben definita all'interno della corte anche se non avesse scritto nulla. Scrivevano per soddisfare esigenze più profonde. La loro sussistenza non dipendeva dall'attività culturale che svolgevano ed erano liberi rispetto all'umanesimo accademico e latineggiante». Vd. anche GARDNER 1968; AA. VV. 1970; AA. VV. 1990 e ROMBALDI 1998, 549-606.

<sup>45</sup> La dicotomia latino/volgare è di certo più sfumata di quanto si possa qui schematicamente rappresentare. Per esempio, una tappa importante per la crescita della lirica volgare estense sembra costituita già nel 1438 dal Concilio di Ferrara, che porterà in città Leon Battista Alberti e Rosello Roselli. Vd. es. PANTANI 2002, 161-243; TISSONI BENVENUTI 2007; ZANATO 2007, 719-45 e FURLAN - VENTURI 2010.

<sup>46</sup> MENGALDO 1963, 9 e 11.

<sup>47</sup> Es. Cfr. BERTONI 1903, 95-132.

<sup>48</sup> STROZZI 1977. L'opera, suddivisa in dieci libri, è informata dai classici elementi del poema mitologico, tra cui menzioniamo: il concilio degli déi che stabilisce di salvare l'Italia grazie alla creazione della stirpe degli Este; le profezie; le rassegne genealogiche; l'apoteosi di Borso; le origini troiane della casata, in particolare, ravvisabili nella persona di Ruggero. Alcune tematiche continueranno a essere impiegate dagli scrittori delle generazioni successive, vd. BESTOR 2005, 49-83; MONTAGNANI 2005, 157-80 e VENTURI 2005, 11-22.

(*Oratio de laudibus Borsi Estensis triumphus*) e di Bartolomeo della Fonte<sup>49</sup>. L'Università viene ampliata e cresce per numero di laureati, da una media di sette all'anno nell'epoca di Leonello a trentuno<sup>50</sup>, laddove la biblioteca è arricchita di nuovi volumi e la pittura, la scultura e le arti applicate vengono sempre più richieste a corte<sup>51</sup>.

Se Borso non leggeva le opere latine, ciò non significa che disdegnasse la letteratura romanza: nel 1461 richiede «una Bibbia in gallico» e un «Lanzaloto in volgare» insieme a un altro «Lanzaloto in francese»; nel 1466 porta spesso con sé un «Theseo [...] in volgare». Quattro anni dopo scrive così al conte Ludovico di Cunio: «nui habiamo horamaj furniti et compiti di legere tutj li nostri libri franzisi che nui se ritroviamo havere presso de Nuj. Et [...] vi mandiamo questo nostro cavalaro a posta pregandovi et incaricandovi ne le vogliatj mandare carico di quanti più libri francisi vuj poteti, cioè de quelli de la tavola vecchia, recordandovi che ne riceveremo maggiore piacere et contento che di una citade che nui guadagnassemo»<sup>52</sup>.

L'apertura di Borso nei confronti del volgare palesa una discontinuità rispetto alla chiusura netta di Leonello e della sua cerchia. Nel *De politia litteraria* di Angelo Camillo Decembrio si afferma che qualsiasi autore in italiano – persino coloro che, come le “tre corone”, «grammatiche scripsere»<sup>53</sup> – non è degno di essere accolto nella biblioteca di un umanista. Il cambiamento approntato dal duca assume così una diversa prospettiva, in quanto non si distingue tanto quale operazione arretrata, di retroguardia, bensì spicca per la sua carica innovativa, di rottura dei precedenti pregiudizi. Come ha icasticamente sostenuto Antonia Tissoni Benvenuti, «l'età di Borso è un periodo luminoso»<sup>54</sup>.

2 - Simili temi confluiscono lungo le prefazioni che Boiardo accompagna alle traduzioni offerte a Ercole I<sup>55</sup>: ad esempio, la senofontea *Pedia de Cyro* (1467-1471) si incarica di segnalare le somiglianze tra le imprese belliche e le doti politiche di Ciro con quelle del suo signore. Nel prologo viene espresso in modo palese lo scopo dell'opera, che recherà una «lectione de hystoria», un «exemplo» e sarà utile al lettore e a tutta la corte («li ascoltanti») <sup>56</sup>. L'esposizione circa l'«arte del governo de la pace e de la doctrina de la guerra» non è disgiunta dalla «prudencia» e dall'«amore» che il duca deve manifestare verso gli «amici» e i «subditi» (123 e 131).

L'*Historia imperiale* – traduzione dal *De romanis imperatoribus* di Ricobaldo da Ferrara (1245 / 1246-1320), quarta parte del *Pomerium ecclesiae Ravennatis* – «nasce da

<sup>49</sup> TATEO 1994, 16-55 e PASQUAZZI 1994, 100-56.

<sup>50</sup> FOLIN 2001, 223-32.

<sup>51</sup> BERTONI 1903, 22; 53-67 e 213-25; ROSENBERG 1980 a; QUONDAM 1994, 7-38 e NATALE 2007.

<sup>52</sup> BERTONI 1918-1919, 19 e 1926, 706-7.

<sup>53</sup> DECEMBRIO 2002, I, 6, 3. Sull'umanista, cfr. PIACENTINI 1980, 247-77; VITI 1987, 483-8 e FRIGGÈ 1994, 27-65, mentre sulla disputa in questione, vd. PANTANI 2002, 111-60.

<sup>54</sup> TISSONI BENVENUTI 1987, 18. Vd. anche BENTIVOGLI 1994, 174-213.

<sup>55</sup> LOONEY 2005, 123-36. Ai numerosi volgarizzamenti noti dello scrittore devono essere aggiunte le traduzioni teatrali perdute; il 23 maggio 1493 sappiamo, grazie a una testimonianza di Silviero Silvieri, che Boiardo stava attendendo alacremente alle commedie da rappresentare a Pavia in agosto: «dreto disnare et maxime dopo l'hora di vespro». La «grave infermitade» che aveva costretto a letto lo scrittore all'inizio di maggio gli aveva impedito di recarsi a Ferrara; allora, Ercole I decide di raggiungerlo a Scandiano, dove inizieranno insieme a «ordinare» e «aconzare» i testi dei *Captivi*, del *Mercator* e del *Penulo*. Per le citazioni, vd. MONDUCCI - BADINI 1997, 282 e 278; cfr. anche CARRAI 1998, 345-404.

<sup>56</sup> BOIARDO 2014, 131.

un presupposto cortigiano e pragmatico»<sup>57</sup>. Nel prologo Boiardo afferma che la storia serve da «magistra de tute le cose di pace e di guerra»<sup>58</sup>. Non occorre solo lodare le gesta encomiabili del passato, ma soprattutto coloro i quali – Cesare, Ottaviano, Adriano – hanno raggiunto «gloriosa fama». Ercole I è posto al fianco di tali personalità, giacché egli, grazie al patrocinio del volgarizzamento da Ricobaldo, permette di non dimenticare avvenimenti e personaggi di rilievo e di stimolare la scrittura di nuove opere storiche<sup>59</sup>.

Infine, la *Vita de alcuni electi Capitani*, traduzione da Cornelio Nepote, si apre con una prefazione tesa a comparare le biografie dei condottieri antichi con la carriera militare di Ercole I, laddove l'*Hystoria*, volgarizzamento erodoteo, pone l'esercizio della traduzione da un testo antico sul piano della riscoperta: «antiquissimo costume fu sempre e dura anchora tra gli huomini eccellenti di porre a publica utilità quelle cose che ritrovate avessero»<sup>60</sup>.

3 - In questo contesto, pare significativo richiamare il prologo in terza rima del *Formione*, contenuto nel manoscritto Riccardiano 1616<sup>61</sup>. Esso, che funge anche da argomento, dedica i primi quarantadue versi a celebrare le traduzioni delle commedie antiche promosse da Ercole I: l'origine degli spettacoli teatrali risale ai Greci, i quali mostrarono con le loro rappresentazioni «i vitii da li qual son gli omin presi» (v. 10). Conoscere l'indole delle persone risulta, infatti, un presupposto necessario di chi voglia vivere in modo «corepto» (v. 2). Segue un esteso elenco dei benefici che le commedie possono recare al pubblico: esse insegnano a seguire il «bene» e l'«onesto» e a evitare il «male» (vv. 13 e 15); le rappresentazioni mostrano il carattere «di vechi, / di giovani, e digli omini» nonché quello dei servi, delle donne (vv. 17-18).

I Romani, invece, mossi da un forte spirito competitivo, avevano «immitato» i testi greci, ma riuscirono altresì a scrivere «comedie nove» (vv. 26 e 29). Ercole I, «amator del viver recto», si pone in una sorta di linea di continuità con i grandi uomini politici del passato, poiché nel «presente» vuole che «l'usanza antiqua se rinove» (vv. 31-33). Se le pratiche rappresentative classiche sono state per molti

<sup>57</sup> SOFFIENTINI, 461. Sull'opera vd. pure TRISTANO, 129-168.

<sup>58</sup> BOIARDO 2008, 3.

<sup>59</sup> Tali concetti trovano un riscontro puntuale negli insegnamenti di Guarino. In una lettera del 1446 all'allievo Tobia Borghi, storiografo ufficiale dei Malatesta, sottolinea la gloria che le opere storiche conferiscono ai protagonisti delle vicende narrate; scopo della storia è l'utilità, che deriva dall'esempio e dal piacere della lettura. Cfr. GUARINO 1915-1919, 796, 458-65 e THOMSON 1976, 49-69.

<sup>60</sup> BOIARDO 1937, 724.

<sup>61</sup> Il volgarizzamento tràdito risulta mutilo di numerose carte e perciò non verrà preso in considerazione, se non nel prologo. Il codice riporta all'inizio una *Favola di Orfeo e Aristeo* che sembra gareggiare con l'*Orfeo* di Poliziano, di cui sono imitati molti versi e scene; l'opera, suddivisa in cinque atti e polimetrica (capitoli ternari, ballate di ottonari e di endecasillabi), amplifica la vicenda polizianesca, in quanto mette in scena l'intera storia di Aristeo, raccontata in ben 1456 versi. L'intento di confrontarsi direttamente con l'*Orfeo*, secondo modalità affini all'*Orphei tragoedia* e al *Cefalo* ferraresi, nonché la trasmissione del testo, accostato a un volgarizzamento di ambito estense, hanno suggerito in passato di associare la *Favola* alle pratiche teatrali ferraresi. Tuttavia, la mancanza di elementi sicuri interni al testo che ne denunciino la provenienza nonché le caratteristiche linguistiche dell'opera, contraddistinta da fenomeni tipici di area mediana, impongono maggiore prudenza. Per tali motivi la *Favola* non sarà inclusa nei testi ferraresi in esame. L'opera è pubblicata in MAZZONI 1906; il prologo del *Formione* si trova alle pp. VIII-IX. L'editore attribuisce il volgarizzamento ad Ariosto, ipotesi che non è possibile suffragare con dati certi.

secoli dimenticate, ora hanno raggiunto persino una «gloria maggiore» (v. 35). Ciò, motivo che conferirà al duca «fama e honore» (v. 39), viene spiegato con l'amore nutrito nei confronti dei sudditi, cui vengono proposti spettacoli ricreativi e utili da un punto di vista educativo e culturale<sup>62</sup>. Non a caso egli ha voluto «tradur [...] in stil vulgare» le opere plautine e terenziane affinché «i dotti et indocti e tucte genti / possin gli antiqui exempli qui imparare» (vv. 40-42).

## 2. 4 Il dramma religioso: circolarità tematiche e sincretismi

1 - Il concetto così insistito di *renovatio* diventa un elemento imprescindibile con cui misurare la novità della proposta estense e da collegare a uno sfondo di mecenatismo, di encomio verso il potere ducale. Tuttavia i volgarizzamenti, come abbiamo affermato in sede introduttiva, non esauriscono certo l'intera storia del teatro ferrarese. Sono la tipologia di spicco, che denota la peculiarità del teatro pre-classicista ferrarese; ma un ruolo significativo viene ricoperto, nel contempo, dalle rappresentazioni religiose<sup>63</sup>.

L'argomento, benché non sia di nostra stretta competenza, non può essere eluso per due ragioni di fondo: la prima risulta di ordine metodologico<sup>64</sup>; la seconda, strettamente connessa alla prima, è da porre su un livello interpretativo e critico. Sarebbe difficile esaminare un'opera quale la *Historia di Iacob e Ioseph* di Pandolfo Collenuccio (1504) – che, come denuncia il titolo vulgato dagli stampatori cinquecenteschi (*Comedia*)<sup>65</sup>, si pone a metà strada tra l'aderenza al racconto biblico e la particolare sensibilità umanistica del suo autore (CAP. III, 2. 6) – senza averne ricostruito insieme gli articolati presupposti storici, sociali e culturali<sup>66</sup>.

Forniamo, quindi, un prospetto intorno al dramma religioso ferrarese: innanzitutto è nota la scenografica devozione di Ercole I, *instrumentum regni* valido per dimostrare il proprio amore verso il popolo e i riti della tradizione cristiana. Si badi che uno dei primi progetti edilizi del duca aveva previsto la costruzione di una cappella a corte per ospitarvi un'immagine miracolosa della Vergine. Inoltre, sin dal 1471 istituisce la prassi di servire personalmente il pasto a oltre un centinaio di persone in occasione del Giovedì santo.

Durante tale ricorrenza provvedeva nella sala grande a lavare i piedi ai commensali, a donare loro abiti e danaro. Egli si presenta dinanzi ai sudditi quale *Christomimetes*, sovrano-sacerdote che officia la funzione e trasferisce su sé stesso il

<sup>62</sup> Vd. vv. 76-79: «e se im pace starete ad ascoltare, / la commedia è di Therentio aphricano, / di molti exempli porrete pigliare / che util sono al vivar nostro humano». Tale tema viene espresso pure nel prologo dell'*Historia de Iacob e Ioseph* di Collenuccio. Cfr. CAP. III, 2. 6.

<sup>63</sup> Cfr. almeno VECCHI CALORE 1980 a 157-85 e 1980 b, 507-19; LIPANI 2007 e CREMONINI 2010, 101-27.

<sup>64</sup> Cfr. CREMONINI, 105 «è possibile rilevare una sintonia e una continuità tra la “grande passione” di Ercole d'Este per i volgarizzamenti di Plauto e Terenzio [...] e il patrocinio da lui offerto alle rappresentazioni sacre, inserite spesso in un complesso cerimoniale nel quale lo stesso duca rivestiva un ruolo centrale» e MAIONE 2011, 147: «la distinzione tra teatro sacro e teatro profano si presenta di per sé fuorviante, da un punto di vista lessicale, antropologico e culturale. Ma lo è soprattutto in un ambito come quello della corte estense in cui è definita una cultura omogenea dove gli eventi rappresentativi – tornei, giostre, danze, banchetti, feste, entrate trionfali, cerimonie religiose – si configurano come veri e propri organismi espressivi che riuniscono in sé arti, emblemi, tradizioni e capacità».

<sup>65</sup> Poiché non siamo a conoscenza del titolo scelto dall'autore, è preferibile usare la dicitura *Historia di Iacob e Ioseph* – e non *Comedia* – in quanto attestata nelle cronache coeve.

<sup>66</sup> CURTI 2010, 129-44.

senso della cerimonia. Tale osmosi tra aspetto sacrale e di governo è evidente nel dipinto del 1475 di Rubinetto di Francia, in cui il duca si fa ritrarre nelle vesti dell'apostolo Giovanni (Immagine 5)<sup>67</sup>.

Ercole I, inoltre, nel corso del Carnevale era solito attraversare il contado ferrarese a chiedere l'elemosina da distribuire ai meno abbienti. Ispirato da Savonarola, emana alcune misure atte a proibire le bestemmie, il gioco d'azzardo, la sodomia, il commercio nei giorni festivi e l'affitto di case a prostitute. Infine, nei territori resi disponibili dall'"Addizione" fa costruire numerosi conventi e chiese (es. S. Benedetto, S. Cristoforo alla Certosa, S. Giovanni Battista, S. Gabriele).



Immagine 5

2 - Tali pratiche trovano una forma espressiva ideale nelle rappresentazioni: in questo caso Ferrara non si pone quale modello da imitare, bensì dipende in massima parte dalla tradizione festiva fiorentina. Lo spettacolo estense, soprattutto per quanto concerne le scenografie e gli effetti scenici, si basa su rapporti e contributi eterogenei, sincretici, stratificati, che si combinano e sovrappongono tra loro. Non si dimentichi che le rappresentazioni religiose e quelle plautine condividono i medesimi allestitori, le stesse macchine sceniche e scenografie<sup>68</sup>. Rimane altresì comune tra teatro sacro e profano il proposito di portare in scena un avvenimento che esalta il potere economico e organizzativo del duca; la sua figura risulta allusa di continuo, se non evocata direttamente.

Il 16 giugno del 1476 i cronisti Ferrarini e Zambotti riportano la notizia di una rappresentazione<sup>69</sup>. Forniamo la sintesi di Ferrarini, la più attenta e dettagliata delle due:

a dì domenega 16 zugno uno fiorentino insieme cum altri de la città avendo facto fare e parare uno tribunale longo dal lato de le bolete de la città nostra de Ferrara, fece una rapresentatione de uno el quale non poteva avere fioli, quale fece vodo al sancto Iacobo, se ne aveva de andare a visitare la giesia sua e così per vodo la dona sua se impregnò et ne ebene uno qual fiolo, poi andagando a sancto Iacobo fu apicato perché lo osto diceva che aveva robato una taza e la fiola sua innamorata de epsò l'aveva messa in le sue tasche<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> CAMPBELL 1997.

<sup>68</sup> LIPANI, 200-3.

<sup>69</sup> COSTOLA 1996, 205-40. Sulle cronache ferraresi, cfr. CAPP. IV, 4-5.

<sup>70</sup> BEUM, it. 178, α F. 5. 18, c. 275v.

Lo spettacolo di argomento devozionale viene organizzato direttamente da “uno fiorentino” e pare esibire alcuni punti in comune con leggende e sacre rappresentazioni di origine toscana, la più nota delle quali è costituita dal poemetto in ottave *Miracolo dei tre pellegrini*; nondimeno è possibile intravedere nella vicenda un riferimento alla vita personale del duca, il quale, circa un mese dopo, il 21 luglio, diventerà padre del primogenito Alfonso. La rappresentazione sembrerebbe offrire, quindi, un motivo benaugurale, un pretesto di immedesimazione e legittimazione immediato.

Il 20 aprile del 1481 viene predisposta una rappresentazione sulla Passione di Cristo, messa in scena nella cappella ducale<sup>71</sup>. È ipotizzabile che Ercole I abbia voluto dare prova della propria *magnificentia* dinanzi agli occhi di Ascanio Sforza e degli ambasciatori milanesi presenti per l'occasione. L'ospite illustre, fratello del duca di Milano, il giorno prima aveva partecipato, secondo quanto riporta la cronaca di Zambotti, alla lavanda dei piedi e alle pratiche consuete di beneficenza. Ricordiamo che l'episodio evangelico messo in scena aveva caratterizzato pure le celebrazioni ambrosiane del 1457 in vista dell'oblazione di Porta Comasina (CAP. II, 3. 1).

Otto anni dopo lo spettacolo della Passione non viene allestito nella ristretta cappella di corte, ma si trasferisce in piazza davanti all'ufficio delle Bollette e viene perciò offerto all'intera popolazione. Sul palco, stando alla testimonianza di Ferrarini (c. 274v), sono costruite quattro case di legno con colonne, pratica che risente evidentemente dell'influenza del teatro profano: l'accorgimento era stato preso per le rappresentazioni del biennio 1486-1487. Lo spettacolo si inserisce in un contesto festivo più ampio: il duca, nel corso dello stesso giorno del Giovedì santo, aveva offerto il pranzo a circa centocinquanta poveri e officiato la lavanda dei piedi. Durante la sera, invece, vengono messe in scena le rappresentazioni sacre. Esse sono divise in quattro episodi da Ferrarini, due in volgare e due in latino (cc. 277r-277v):

I: il principio de la passione et il primo acto fu como la Verzene Maria vene fora con tre Marie lamentandosse [v]ulgarmente como per lo peccato de Eva fece bisogno a Christo venire in terra et incarnarse et patire et como li gaudii in pianto ritornavano, essendoli fiolo suo Christo in iudicio denanti a li iudei per esser condemnato et altre parole asai notande e bone.

<sup>71</sup> ZAMBOTTI 1934, 88, 1-18: «a dì 20, ad hore... il Vegneri Sancto. La Excellentia del duca nostro messer Hercule Da Este questa matina, dapo la predica, in la capella soa de Corte fece fare parte de la passione de Christo, che fu certo una gran divotione. Dove ge hera facto denanti a l'altaro grande uno tribunale alto quatro pedi e da uno cho' ge hera constructa una testa de dracone ala' e larga sei pedi e lunga, depinta, che se apriva e serava, ne la quale hera il Limbo de' Sancti Padri aprovo uno monte, vegnando prima Maria Magdalena al Crucifixo digando alchune parole devote, poi sancto Zoanne e infine Maria Verzene acompagnata da le donne: dove Yeshù Christo disse altre parole e lie sedèteno, poi uno in persona de Christo venne a la bocha del dracone in loco del Limbo, per cavare li Sancti Padri del Limbo cantando: *atto[!]lite portas, principes, vestras*. E cusì se aperse la bocha del dicto serpente e per lie uscì fora xiiii anime cantando tute e rengratiando il suo Creatore con dolce melodie, perché herano li cantori del duca vestiti de bianco, et dentro ge hera li diavoli messedavano (*sic*) catene e faceano romore con razi de fogo insivano per la bocha, ochi e orecchie e per il naxo, che andavano a la sumità de la capella. Poi venne Nicodemo a tuore Christo zoxo de la croce con alchuni versi apti a fare pianzere. E lo corpo mèseno in braze a Maria Verzene cantando e lo involseno in drapi e lo messeno in lo monumento. Lo duca nostro con madona soa consorte herano suxo il pozolo de sopra a vedere cum altri curiali e zintildonne e monsignore Aschanio da Milano. E durò hore doe con gran devotione».

II: facto questo primo acto, Christo con li XII discipuli usì fora, vestidi dignamente et convenientemente et fece la cena et li lavò li pedi a tuti. Et le parole di tal acto erano latine.

III: et le parole dil passio [scil. erano in latino] et così per ordine andono come va il passio, pur lasandoli alcune cose et in tuto non recitato de verbo ad verbum.

IV: doppo questo ultimo acto vene uno, chiamato il Conchelle Domenico, qual era et representava il cieco illuminato fu da Christo, il qual disse parole vulgare. [...] E lo effecto dil parlare dil cieco fu como andava per ritrovare a caxa la Verzene Maria per farli a sapere ch'el suo fialo era stà prexo da li zudei.

Appare chiaro il processo di sovrapposizione proposto tra *fictio* e realtà per quanto concerne la lavanda dei piedi: i sudditi identificano in Ercole I un *alter Christus* che ne diffonde il messaggio e ne imita le azioni.

Il giorno successivo gli spettacoli proseguono con una sorta di sfilata condotta da Anna e Caifa; seguono alcuni giudei, Erode e Pilato. I personaggi si sistemano in scena e vengono raggiunti sul palco da Giuda, il quale è ferocemente biasimato da S. Giovanni Battista. Giuda riconsegna i trenta denari e si impicca, come un serpente nascosto nella «caxa del diavolo» gli aveva suggerito (Ferrarini, c. 278v). La morte del personaggio viene anticipata dall'intervento del diavolo, che sale sulle spalle di Giuda e lo strangola. La sua anima viene prelevata da vari demoni e condotta all'Inferno. Nella scena successiva, Cristo è condotto dinanzi a Pilato, il quale emette la sentenza di condanna. La rappresentazione si chiude con la deposizione del corpo di Gesù che, una volta risorto, libera i patriarchi dagli inferi.

Possediamo notizie di spettacoli sacri anche per gli anni successivi; nel 1494 sembra sia stato rappresentato un testo in latino del frate agostiniano Pietro Domizi (*De conversione sancti Augustini*)<sup>72</sup>. L'opera, forse messa in scena presso il convento degli agostiniani e dedicata a Ercole I, si serve di alcuni brani contenuti nelle *Confessioni*<sup>73</sup>. Nel 1503 viene proposto un fitto calendario: se a Carnevale sono messi in scena i volgarizzamenti dell'*Aulularia*, della *Mustellaria*, dell'*Eunuco* e dei *Menechini*, in primavera sono rappresentate nella Cattedrale cittadina la *Passione* (Venerdì santo, 14 aprile)<sup>74</sup>, l'*Annunciazione* (20)<sup>75</sup>, l'*Adorazione dei Magi* e la *Strage degli innocenti* (30)<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> Gli studiosi non sono concordi sull'eventualità di una messa in scena a Ferrara, come viene spiegato in PROCACCIOLI 1991, 701-2.

<sup>73</sup> Cfr. STÄUBLE 1968, 101-5. Il dramma è tramandato da BEUM, Lat. 227, α W. 2. 12. Alle cc. 4r-5v è possibile leggere alcune riflessioni dell'autore, il quale afferma la necessità di preferire un'idea di commedia rispondente all'etica cristiana a quella ricavata dai classici: «quocirca mihi quidem impossibile omnino videtur, si ex omni parte sit imitandum nec quidquam e priscis actionibus omittendum, vere non esse christianos. [...] Imitari autem licebit cum permultis aliis, tum vero sanctorum comoediis. Est enim comoedia aliud nihil nisi humanae divinaeque vitae speculum in quo quid sibi quisque timere, quid sperare aut cavere debeat qui ingenio valeat contempletur».

<sup>74</sup> ZAMBOTTI, 348, 22-33: «a dì 14, il Vegneri Sancto. Dicta che fu la predica e la Messa, se comenzò in vesquado la representatione de tuta la Passione de Christo, suxo li tribunali constructi denanti a l'altaro grande de verso il baptismo grande. E da l'altro lado, de verso il pergolo, ge hera uno theatro alto de asse de dexe schalini, suxo li quali sedevano le zintildone con la illustrissima madona Lucrecia Borgia molgie de lo illustrissimo don Alphonse, presente la Excellentia del duca nostro. De sopra, aprovo il tecto, ge hera constructo uno celo facto de asse, che se apriva con bellissimo modi, de donde descexe lo angelo dal celo a presentare il calexe a Christo, il quale horava in l'orto. Da capo del tribunale ge hera una testa de serpente tanto lunga e larga che ge stava persone in piedi, che pareva la bocha de l'Inferno, de dove nescì li Padri Sancti del Limbo cantando suavemente laude: et herano tuti cantori de la capela del duca nostro. Denanti a l'altaro grande ge



La scelta della Cattedrale come sede degli spettacoli suscita alcune considerazioni: il ruolo della corte e di Ercole I è tanto pervasivo da occupare lo spazio sacro e veicolare un messaggio altro da quello religioso. Il rito appare privato della sua intima sacralità e trasfigurato in chiave personale; la parola cristiana risulta svuotata di senso, ormai a esclusivo appannaggio dell'autocelebrazione del duca<sup>77</sup>.

Non a caso, l'anno successivo sarà rappresentata l'*Historia di Iacob e Ioseph* di Collenuccio presso la Cattedrale. Rimandiamo l'analisi del testo ad altra sede (CAP. III, 2. 6) e ci limitiamo a un'osservazione: l'opera sembra porsi in posizione intermedia tra gli spettacoli religiosi (tema veterotestamentario) e quelli profani (forma metrica, stile, mentalità, scopi) e proseguire, pertanto, la realizzazione di «un nuovo genere teatrale d'argomento devoto [...] ma letterariamente superiore ai testi fiorentini»<sup>78</sup>.

Tale ipotesi è suffragata da una missiva inviata a Ercole I dal frate Girolamo Berardi, forse volgarizzatore a corte della *Casina* e della *Mostellaria* (CAP. III, 2. 1)<sup>79</sup>. Egli accompagna la lettera a «certe representationi a stampa» non perché il duca «impari da Fiorentini de ordinare et fare representationi», ma semplicemente per notare quanto sia evidente la «differentia [...] delle cose di S.V. e le loro, li quali tra le cose devote misciano bufonerie»<sup>80</sup>. La comunicazione, datata 13 ottobre 1503, risulta successiva al festival teatrale dei mesi di marzo-aprile, recente esperienza da cui scaturisce la consapevolezza, non priva di adulazione e autocompiacimento, della supremazia teatrale estense<sup>81</sup>.

hera il Monte Calvario, dove epso fu crucifixo, e ogni coxa fu facta laudabilmente. Durò hore 5 con molta devotione».

<sup>75</sup> *IVI*, 349, 4-7: «a dì 20. Sopra li sopradicti tribunali in domo se representò la Annunciamone de la Verzene Maria, in presentia del duca e de tuto il populo, e venne zoxo da celo uno angelo ad annunciare con grande devotione. E gè hera prexente la marchexana de Mantoa. Durò hore 3 dapo' dextenare: fu cosa bellissima e laudabile». Una descrizione minuta è contenuta in una lettera di Isabella d'Este a Francesco II Gonzaga. Cfr. D'ANCONA 1891, 390-1.

<sup>76</sup> ZAMBOTTI, 349, 15-7.

<sup>77</sup> Ludovico Carbone (1430-1485), umanista e accademico ferrarese, non manca di aggiungere la devozione di Ercole I agli attribuiti elativi consueti (*renovatio* architettonica e teatrale, *prudencia* politica, *magnificentia*). Egli, lungo il dialogo *De felicitate Ferrarie* (1476), sostiene: «videri etiam oportet ipsum principem erga religionem deorum affici vehementer: minus enim formidabunt populi, ne quid contra iustitiam fiat, si religioni deditum illum existimabunt, ac Dei timorem habere minusque contra illum insurgere, quasi deum habeant propicium et faventem: unde et heroicis temporibus trium rerum curatores erant reges et principes, duces bellorum et iudices controversiarum et domini ceremoniarum erga deos. Hanc partem si totam arripuerit Hercules noster, omnes intelligunt, cum videmus eum divino cultui tam solenniter intendere, sacra magnificentissime facere [...]» (ANTONIOLI 2003, 18). Sul personaggio, cfr. PAOLETTI 1976, 699-703.

<sup>78</sup> VECCHI CALORE 1980 b, 518.

<sup>79</sup> MAZZACURATI 1966, 761-2.

<sup>80</sup> La lettera è citata in VECCHI CALORE 1980 a, 182.

<sup>81</sup> Per FALLETTI 1994, 26 pure il teatro religioso palesa, quindi, «la decisa volontà di Ercole I di costruire eventi teatrali di eccezione, sondando le possibilità offerte dalla cultura teatrale contemporanea. [...] Il teatro sacro a Ferrara non si determina in tradizione di forme ma piuttosto cerca modernamente di ripetere l'eccezionalità dell'evento, cambiando, interrelando, mescolando gli elementi (luogo, scene, forme, tecniche) che lo compongono. La sua specificità è allora non nel suo essere 'sacro' ma nel suo essere 'spettacolo', non nel fondarsi in tradizione ma nel suo essere voluto, progettato; e nel riprendere gli elementi di rappresentazione da culture diverse (o spettacoli precedenti, religiosi o profani che siano) servendosi delle competenze presenti (cantori, musicisti, pittori, artigiani, letterati) per fonderli nello spettacolo unico ed eccezionale. Nella specificità ferrarese, cioè, della cultura teatrale al tempo di Ercole I».

## 2. 5 Il calendario degli spettacoli (1473-1509)

1 - L'elenco degli spettacoli realizzati a Ferrara dai primi anni di governo di Ercole I (1473) a quelli del figlio Alfonso I (1505-1509) aiutano a stabilire una cronologia e a individuare un contesto assai articolata, non contraddistinto dai soli volgarizzamenti. I dati, ricavati dalle cronache ferraresi e dai documenti del tempo, sono stati già proposti in altre occasioni<sup>82</sup>. Essi, per quanto parziali, possono fornire indicazioni significative che non vanno, però, troppo generalizzate.

| Data                                    | Spettacolo - avvenimento - rappresentazione   |
|---|---|
| 3-11 luglio 1473                        | Ingresso di Eleonora d'Aragona; balli, cene, maschere e giostre per le nozze con Ercole I                                     |
| 16 giugno 1476                          | <i>Leggenda di San Giacomo</i> in piazza del Vescovato  |
| 16 giugno 1478                          | Giostra dell'Amore  |
| 4 luglio 1480                           | Giostra dell'Amore  |
| 20 aprile, Venerdì santo 1481           | <i>Passione</i> nella Cappella ducale   |
| 25 gennaio 1486                         | <i>Menechini</i> di Battista Guarini nel cortile di Palazzo ducale  |
| 21 gennaio 1487                         | <i>Cefalo</i> di Niccolò da Correggio nel cortile di Palazzo ducale   |
| 25 gennaio                              | <i>Amphitruo</i> di Pandolfo Collenuccio nel cortile del Palazzo (rappresentazione sospesa per pioggia)                       |
| 5 febbraio                              | <i>Amphitruo</i> (replica)  |
| 10 febbraio 1490                        | Ballo e rappresentazione in Sala grande (forse del <i>Curculio</i> ) per le nozze di Isabella d'Este con Francesco II Gonzaga |
| 8 aprile, sera di Giovedì santo         | <i>Rappresentazione della Cena degli apostoli</i> in San Domenico   |
| 9 aprile, mattina di Venerdì santo      | Rappresentazione di alcuni atti della <i>Passione</i> in San Domenico   |
| 13 febbraio, domenica di Carnevale 1491 | <i>Menechini</i> in Sala grande   |
| 14 febbraio                             | <i>Andria</i> in Sala grande  |
| 15 febbraio, Martedì grasso             | <i>Amphitruo</i> in Sala grande   |
| 20 aprile, Venerdì santo 1492           | Rappresentazione della <i>Passione</i> in San Francesco   |
| 6 maggio                                | <i>Commedia di Ippolito e Lionora</i> , nel cortile di Schifanoia   |
| 21 maggio                               | <i>Commedia di Ippolito e Lionora</i> a corte, nel salotto di Eleonora  |
| 1493                                    | Ariosto scrive la perduta <i>Tragedia di Tisbe</i>  |
| 10 maggio                               | Opera rappresentativa di Ercole Strozzi presso i suoi alloggi   |
| 22 maggio                               | Replica della rappresentazione di Ercole Strozzi, nel giardino di corte di Eleonora   |
| 24 maggio                               | <i>Menechini</i> , nel giardino di corte di Eleonora per la venuta di Ludovico il Moro e Beatrice                             |

<sup>82</sup> COPPO 1968, 37-8 e FALLETTI 1994, 164-7.

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
|                                 | d'Este  |
| 27 agosto                       | <i>Captivi</i> , allestiti da Ercole a Pavia  |
| 28 agosto                       | <i>Mercator</i> , a Pavia   |
| 29 agosto                       | <i>Penulo</i> , a Pavia   |
| 11 ottobre                      | Morte di Eleonora d'Aragona (anno di lutto)   |
| 1494                            | <i>De conversione sancti Augustini</i> di Pietro Domizi                                     |
| 28 marzo, Venerdì santo         | <i>Passione</i> in San Francesco  |
| 3 settembre                     | Inizia la discesa in Italia di Carlo VIII   |
| 1497                            | Muoiono Beatrice d'Este (2 gennaio) e Anna Sforza (30 novembre)                             |
| 7 febbraio, Giovedì grasso 1499 | <i>Eunuco</i> in Sala grande  |
| 10 febbraio                     | <i>Trinummo</i> in Sala grande  |
| 11 febbraio                     | <i>Penulo</i> in Sala grande  |
| 12 febbraio, Martedì grasso     | <i>Eunuco</i> (replica)   |
| 20 febbraio                     | <i>Trinummo</i> , in privato per Isabella d'Este  |
| 21 febbraio                     | <i>Eunuco</i> , in privato per Isabella   |
| 22 febbraio                     | <i>Penulo</i> , in privato per Isabella   |
| 24 febbraio                     | <i>Eunuco</i> (replica pubblica)  |
| 23 febbraio 1500                | <i>Eunuco</i> in Sala grande  |
| 27 febbraio, Giovedì grasso     | <i>Captivi</i> in Sala grande   |
| 1 marzo                         | <i>Asinaria</i> in Sala grande  |
| 3 marzo, Martedì grasso         | <i>Mercadante</i> in Sala grande  |
| 8 marzo                         | <i>Asinaria</i> (replica)   |
| 31 gennaio 1501                 | <i>Captivi</i> in Sala grande   |
| 1 febbraio                      | <i>Mercadante</i> in Sala grande  |
| 2 febbraio                      | <i>Asinaria</i> in Sala grande  |
| 3 febbraio                      | <i>Eunuco</i> in Sala grande  |
| 21 febbraio                     | <i>Pseudolo</i> in Sala grande  |
| 23 febbraio, Martedì grasso     | <i>Menechini</i> in Sala grande   |
| 2 febbraio 1502                 | Ingresso a Ferrara di Lucrezia Borgia, sposa di Alfonso d'Este                              |
| 3 febbraio                      | <i>Epidico</i> nel Palazzo della Ragione  |
| 4 febbraio                      | <i>Bacchidi</i> nel Palazzo della Ragione   |
| 6 febbraio                      | <i>Miles gloriosus</i> nel Palazzo della Ragione  |
| 7 febbraio                      | <i>Asinaria</i> nel Palazzo della Ragione   |
| 8 febbraio, Martedì grasso      | <i>Casina</i> nel Palazzo della Ragione   |
| 19 febbraio 1503                | <i>Aulularia</i> in Sala grande   |
| 21 febbraio                     | <i>Mustellaria</i> in Sala grande   |
| 23 febbraio, Giovedì grasso     | <i>Eunuco</i> in Sala grande  |
| 27 febbraio                     | <i>Menechini</i> in Sala grande   |
| 14 aprile, Venerdì santo        | Rappresentazione della <i>Passione</i> nel Duomo  |
| 20 aprile                       | Rappresentazione dell' <i>Annunciazione</i> nel Duomo                                       |
| 30 aprile                       | Rappresentazione dell' <i>Adorazione dei Magi</i> e <i>Strage degli innocenti</i> nel Duomo |
| 28 marzo 1504                   | <i>Historia di Iacob e Ioseph</i> (I parte), di Pandolfo Collenuccio nel Duomo              |
| 31 marzo, Domenica delle Palme  | <i>Historia di Iacob et Ioseph</i> (II parte) nel Duomo                                     |
| 25 gennaio 1505                 | Muore Ercole I d'Este   |
| 1 febbraio 1506                 | <i>Festa de pastori</i> , egloga di Niccolò da Correggio                                    |

|                                |   |
|--------------------------------|---|
|                                | messa in scena nel Castello presso la Sala del camino   |
| 22 febbraio                    | Commedia di tre innamorati, ordinata dal vescovo di Ferrara   |
| 24 febbraio, Martedì grasso    | <i>Transito del Carnevale</i> di Gaspare Visconti   |
| 13 febbraio 1508               | <i>Egloga</i> , di Ercole Pio, organizzata dal vescovo, in Sala grande                              |
| Marzo (settimana di Carnevale) | Egloghe e “commedie” in Sala grande di Antonio dall’Organo, di Antonio Tebaldeo e di Ercole Strozzi |
| 6 marzo                        | <i>Cassaria</i> di Ludovico Ariosto in Sala grande  |
| 2 febbraio 1509                | <i>Tragedia de Hyppolito e Phedra</i> in Sala grande  |
| 6 febbraio                     | <i>Suppositi</i> di Ariosto in Sala grande  |
| 13 febbraio                    | <i>Pseudolo</i> in Sala grande  |
| 17 febbraio                    | <i>Formione</i> in Sala grande  |

Tabella 1

L’occasione di allestire vari spettacoli non era certo mancata sin dagli anni Settanta: ad esempio, il corteo di Ercole I e della moglie, predisposto durante il loro primo ingresso in città, percorre una strada scandita da sette tappe, contrassegnate da altrettanti carri trionfali che simboleggiano i pianeti del sistema solare<sup>83</sup>; invece, nel 1478 e nel 1480 le Giostre d’Amore si caratterizzano per la partecipazione di figure allegoriche che accompagnano e scandiscono i diversi momenti della competizione<sup>84</sup>.

Prima del fatidico 1486 le pratiche festive e le rappresentazioni religiose non sembrano affatto aliene al gusto celebrativo e spettacolare della corte estense. Il volgarizzamento dei *Menechini* non offre subito un forte impulso al teatro profano, che viene affiancato almeno sino ai primi anni Novanta da testi sacri. Dal 1491 le traduzioni delle commedie trovano una loro collocazione temporale stabile nel periodo del Carnevale; eccezionali sembrano le rappresentazioni del 1492 (maggio e agosto). I lutti per le morti della duchessa Eleonora d’Aragona (1494), della moglie di

<sup>83</sup> AA. VV. 1928, 89, 4-12: «et era adornato il ponte de Sancto Georgio, e posa dentro dal ponte era facto uno pergolato de frasche in volta lina a la Via Grande. Et da la Porta de Sotto fina in Piazza fu coperta la strada de panni de lana et fu piantato de molte verdure. Prima de Sancta Maria del Vado era uno cambio *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 pianeta era dal campanile del vescovado adornato *cum* gente asai, che baiava e cantava e che sonava *cum* molte gentilezze. Posia dov’è el marchese Nicolò, lì era adornato *cum* sonaduri. E fu una bella cosa, quelli septe pianeti, da vedere».

<sup>84</sup> Si veda la cronaca della Giostra del 1478: «lo illustrissimo messer Raynaldo Da Este, fratello naturale del duca nostro, venne armato in Piazza insieme con Jacobuzo, seschalcho del signore messer Sigismondo Da Este, a cavalo, per tenere tavola. E la tenne a trentatri giostradori. Dove ge hera uno carro triumphale con lo dio de l’amore, il quale havea acompagna’ per la terra lo duca nostro e la illustrissima madama nostra madona Eleonora Da Ragona, in caretta, con le soe donzelle e altre zintildonne. Et il dicto dio d’amore era suxo la schala de la forcha nudo, con l’archo e sagitte in mano e con il lazo dorado al colo. Il quale messer Raynaldo diceva volerlo apicare corno traditore, e li altri giostradore lo volea defendere; unde quando quelli che correvano l faceano belle bocte, li soprastanti faceano descendere il dio d’amore uno schalino, e se lo tavolero facea melgio, lo faceano ascendere. E infine epso dio d’amore fu defexo e fu dato lo honore a messer Nicolò Da Corezo, iudicato avere facto melgio. Durò la zostra insino ad hore 23 con gran piacere» (ZAMBOTTI 1934, 51, 22-28 e 52, 1-5).

Alfonso, Anna Sforza, e di Beatrice d'Este, figlia di Ercole I (1497) sospendono gli appuntamenti degli anni successivi.

Il quadriennio 1499-1503 si distingue per un calendario fitto di rappresentazioni, mentre la scomparsa di Ercole I nel 1505 crea uno spartiacque fondamentale: nel 1506 viene messa in scena soltanto un'egloga di Niccolò da Correggio, gli spettacoli religiosi – evidentemente distintivi della politica culturale erculea – non verranno più proposti; ai volgarizzamenti vengono preferite alcune egloghe<sup>85</sup>, drammi di esportazione (*Transito del Carnevale* del milanese Visconti) e soprattutto le commedie di Ariosto. Notiamo che i volgarizzamenti non sono solo di derivazione plautina o terenziana, ma risultano anche ricavati dalle tragedie di Seneca. Il panorama, già alquanto mosso, deve essere completato con testi ludici, ideati per una cerchia ristretta (*Commedia di Ippolito e Lionora*)<sup>86</sup> e con la perduta opera ariostesca di origine mitologica e tragica (*Tisbe*)<sup>87</sup>.

La stagione del teatro pre-classicista ferrarese palesa, quindi, un percorso cronologico abbastanza definito: se l'inizio è da collocare negli anni Ottanta, la fine pare di poco successiva alla morte del duca Ercole I (1508-1509). Il nuovo impulso fornito dalle commedie di Ariosto, il progressivo restringimento dell'offerta dei volgarizzamenti, la concorrenza delle egloghe e di opere estranee alla tradizione ferrarese segnano una stagione teatrale diversa. Inoltre le guerre sempre più pressanti sul suolo italiano e le ripetute assenze del duca da Ferrara determineranno un veloce abbandono dell'intenso programma festivo e teatrale seguito nel recente passato<sup>88</sup>: difatti, le cronache avvisano che negli anni 1510-1520 vengono organizzate feste private abbastanza dimesse, contrassegnate da balli, moresche, intermezzi.

Spiccano, infine, i diversi luoghi deputati alle rappresentazioni, segnale di un'attitudine con il teatro che spinge a cercare nuove sedi e forme espressive: dal contesto tipicamente religioso della piazza, del convento e della Cattedrale, si passa alle sale private dei castelli e dei palazzi ducali (cortile, Sala grande, Sala del camino, Schifanoia, Palazzo della Ragione) sino all'esportazione dei volgarizzamenti in altre corti (Pavia).

2 - A tale prospetto si aggiungono le opere non segnalate dalle cronache, ma che sappiamo scritte presso la corte estense. Esse modificano l'immagine stereotipata del teatro ferrarese quale produttore di traduzioni dalle commedie antiche. La storia

<sup>85</sup> Un cambiamento di interessi sembra testimoniato dall'egloga del 1508 composta da Ercole Pio. Essa, descritta da Bernardino Prosperi in una lettera inviata a Isabella d'Este, ha per protagonisti tre pastori. Il primo, giovane e innamorato, è triste perché la donna amata non lo corrisponde; il secondo rincuora l'amico e gli espone le straordinarie virtù «de done antiche, hebree, greche et latine, de le quali [...] tra mo' ne tenino il principato», ovvero Lucrezia Borgia, Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga; il terzo prosegue gli elogi delle tre donne. All'improvviso giunge in scena una pastorella, tormentata da pene amorose; i personaggi decidono di stornare queste sofferenze con alcuni giochi e canti in onore di Lucrezia Borgia. La rappresentazione si chiude con le danze dei pastori, che invitano il pubblico a raggiungerli sul palco e a ballare e a divertirsi insieme. La citazione proviene da LUZIO - RENIER 1893 a, 317; sul testo vd. pure FALLETTI 1990, 301-10.

<sup>86</sup> Una lettera di Francesco Bagnacavallo a Isabella d'Este del 21 maggio 1492 fa sapere che la rappresentazione era stata messa in scena una prima volta, il 6 maggio, nel cortile di Schifanoia e in una seconda occasione, poche settimane dopo, nel salotto di Eleonora d'Este. Gli attori risultano membri della corte e, alcuni di essi, sono addirittura Anna Sforza, nella parte di Ippolito, ed Eleonora d'Aragona, nelle vesti di Lionora. Don Bondeno interpreta la parte della serva di Lionora e di una guardia, laddove Giulio d'Este quella del pretore. Vd. SCOGGIO 1965, 53.

<sup>87</sup> CATALANO 1930, 116-26.

<sup>88</sup> CHIAPPINI 1967.

della drammaturgia estense risulta molto più varia, sollecitata da varie spinte e influenze: i volgarizzamenti non sono solo di matrice plautina o terenziana, poiché Boiardo nel *Timone* riprende ed elabora il palinsesto luciano (1491); né bisogna tralasciare l'importante filone instauratosi attraverso l'incontro/scontro con la *Fabula di Orfeo* di Poliziano (*Orphei tragoedia* attribuibile a Boiardo e composta negli anni 1480-1487, *Cefalo* di Correggio del 1487). Inoltre, il recente ritrovamento della *Commedia di Ippolito e Lionora* – opera messa in scena nel 1492 per un numero ristretto di spettatori – aggiunge un tassello fondamentale al variegato contesto rappresentativo estense<sup>89</sup>.

Ferrara si configura così non solo quale centro da imitare o da cui prendere le distanze, bensì – lungi dal mostrarsi chiusa, avulsa dal contesto teatrale circostante<sup>90</sup> – si comporta come una corte aperta e ricettiva verso gli stimoli esterni, in competizione con i modelli proposti da fuori, segnatamente da Firenze per le sacre rappresentazioni e da Mantova per l'*Orfeo*. Sarà proprio il confronto con l'opera di Poliziano a far scaturire il *Cefalo*, commedia capitale per il teatro pre-classicista; essa diventerà, infatti, un palinsesto imprescindibile su cui si fonderà la drammaturgia milanese. La pratica dei volgarizzamenti delle commedie latine, di contro, non godrà di particolare fortuna nelle altre corti italiane, fuorché a Mantova, ma fornirà ad Ariosto i presupposti per le sue commedie “regolari”.

I personaggi dello *Specchio di Esopo* di Collenuccio, dialogo di cui si è fatto cenno in precedenza, riassumono in modo concreto tale condizione: Plauto e Luciano sono i confidenti del saggio Re che Esopo vuole incontrare. I due scrittori antichi vengono presentati in completa sintonia tra loro, guardano con modalità e strategie diverse a un'unica realtà letteraria, che rinviene le sue caratteristica precipue nella mimesi con la vita quotidiana, nell'insegnamento di principi etici. Plauto e Luciano, dopo che Esopo giunge con Ercole presso il palazzo del Re, introducono il personaggio a corte.

Plauto lo descrive come «professore di studio di sapienza. [...] E io, e Luciano qui insieme con me (benché in altro abito) abbiamo le sue vestigie seguitato, come po' ancor lui testificare»<sup>91</sup>. Luciano, parimenti, sostiene che Esopo sia un filosofo differente da coloro i quali «mostrano a li omini la via de la virtù, facendo oscuro quel che molto chiaro esser doverà». Egli, infatti, «ha trovato una nova via breve et espedita, per la quale pigliando argomento di cose umili e naturali, con dolci esempi dimostra quello che a li omini sia utile. E Plauto e io soi amici e compagni de la medesima setta siamo» (51-52)<sup>92</sup>. L'istanza pedagogica comune, i temi analoghi presi come riferimento esibiscono una possibile congiunzione tra le opere plautine e quelle luciane di cui, non a caso, il teatro ferrarese si fa interprete<sup>93</sup>.

<sup>89</sup> CRESPI 2013, 29-92.

<sup>90</sup> In questo senso la nota indisponibilità di Ercole I d'Este a diffondere i volgarizzamenti ferraresi è utilizzata quale ennesimo stereotipo, che cerca di descrivere in modo parziale una realtà altrimenti ben più complessa. Sull'argomento vd. CAP. IV, 2-4.

<sup>91</sup> COLLENUCCIO 1998, 51.

<sup>92</sup> Per l'importanza di Luciano nel teatro ferrarese, vd. FORNI 2010, 65-80.

<sup>93</sup> La presa così forte del teatro sulla cultura estense e la sua natura hanno altresì portato a individuare fenomeni, modalità e stili drammaturgici in opere e generi molto diversi. Ad esempio, è stata proposta una lettura dell'*Inamoramento de Orlando* attraverso una «metodologia critica attinente il genere teatrale» (GRITTI 1998, 371-85; su una linea non dissimile, cfr. anche MATARRESE 2010, 145-156). Tuttavia le consonanze rintracciate – “cornice spettacolare”, battute rivolte ai lettori, domande, saluti, formule per richiamare l'attenzione, riepiloghi, dialoghi serrati tra personaggi, passaggi sticomitici, monologhi, “didascalie” – non sono esclusive delle rappresentazioni teatrali; pertanto, sarebbe meglio collegare tali aspetti ai moduli del parlato e

## 2. 6 Il teatro prima del teatro: un percorso diacronico

1 - Se, quindi, occorre denunciare l'aspetto multiforme delle rappresentazioni pre-classiciste ferraresi, giova non circoscrivere l'analisi al ducato di Ercole I. Un'analisi diacronica, incentrata sulle epoche di Leonello e di Borso, sembrerebbe fornire un quadro più completo, che spiega gli esiti successivi. È vero che i *Menechini* del 1486 possono essere indicati quale opera fondativa di un certo gusto, di una particolare ricerca, nondimeno essi non risultano il frutto di un'attività casuale, di un'epifania prodigiosa, bensì giungono a seguito di complesse riflessioni teoriche avanzate presso il circolo umanistico guariniano e di prove, in latino e in volgare, che rimontano agli anni Quaranta-Settanta del secolo.

La civiltà del teatro pre-classicista, dunque, matura progressivamente e manifesta i suoi esiti migliori sotto la spinta decisiva di Ercole I; tuttavia, i prodromi di tale attività vanno rintracciati nelle generazioni precedenti<sup>94</sup>. Come ha segnalato Mengaldo, la letteratura ferrarese nel Rinascimento è attraversata da continue fasi di «discontinuità», da «parentesi» che possono chiudersi o riaprirsi all'improvviso<sup>95</sup>, mentre Riccardo Brusagli ha individuato un insieme di varie "stagioni" intimamente collegate<sup>96</sup>. Il teatro, al pari del poema cavalleresco, sembra costituire un campo privilegiato su cui verificare tali definizioni critiche.

2 - È noto l'impatto straordinario avuto da Guarino Veronese sulla cultura e sulla letteratura estense<sup>97</sup>. Il suo magistero, esercitato per più di trent'anni (1429-1460), le nuove tecniche pedagogiche introdotte<sup>98</sup>, la formazione di Leonello curata personalmente nonché il modello socio-politico da lui tratteggiato<sup>99</sup> costituiscono presupposti e insegnamenti radicati e attivi anche nelle epoche successive.

dell'oralità tipici dei poemi e dei cantari (cfr. CABANI 1988). Oltretutto non sembra possibile attribuire all'opera boiardesca caratteristiche teatrali in modo sistematico, perché all'epoca il genere in questione godeva ancora di uno statuto morfologico aperto, disponibile a contaminazioni e apporti da altre tipologie comunicative e letterarie. Lo scambio, dunque, sembrerebbe opposto, giacché il teatro attinge in modo libero da generi attigui o parzialmente compatibili con le strategie che i drammaturghi si propongono di attivare.

<sup>94</sup> VILLORESI 1994, 64-5: «durante la signoria di Ercole I, che pure va ritenuta a ragione la stagione decisiva per la rinascita del teatro antico, non di fece che recuperare, irrobustire e sviluppare il germoglio di una passione per la commedia che era già ben piantato nel retroterra culturale ferrarese».

<sup>95</sup> MENGALDO 1963, 2-17.

<sup>96</sup> BRUSAGLI 1983.

<sup>97</sup> Alla bibliografia già citata, per cui vd. *supra* n. 30, si aggiunga almeno VILLORESI 2010, 14-27.

<sup>98</sup> PISTILLI 2003 a, 361: «il triplice e graduale corso di studi concepito dal G. si proponeva di abbandonare la consuetudine medievale del trivio e del quadrivio; l'intero corso si divideva così in tre momenti: corso elementare (pronuncia e studio delle flessioni regolari), corso grammaticale (diviso in parte metodica, con lo studio di flessioni irregolari, sintassi, prosodia e metrica e primi elementi di greco; e parte storica, dove la teoria appena imparata si applica direttamente ai testi) e corso retorico (interpretazione di Cicerone e Quintiliano per arrivare allo studio di Platone e Aristotele). Al comporre orale il G. dedicava molta importanza, con i *themata*, semplici componimenti orali, e le *declamationes*, componimenti estesi e sviluppati. E richiedeva anche lettura ad alta voce dei testi e memorizzazione di larghi tratti di prosa e poesia. Vi era infine la tendenza a valorizzare gli autori più vari e i minori, soprattutto gli autori di testi scientifici (Plinio, Celso, Strabone, Pomponio Mela, Solino)».

<sup>99</sup> *Ivi*, 362: «[l'umanista intende] realizzare il modello imperiale e classicheggiante di un regime saldo e retto da un signore illuminato, colto e raffinato, lui stesso fine letterato, per costruire una civiltà

Risulta altrettanto celebre e documentata l'importanza – educativa, etica, letteraria – conferita da Guarino ai comici latini: egli nel 1426 aveva tenuto un corso a Verona su Plauto, di cui restano gli appunti presi da un suo allievo e scritti a margine del codice Vat. Lat. 1631; sei anni dopo, riesce a portare a Ferrara il cosiddetto Codice orsianiano (Vat. Lat. 3870), scoperto a Colonia nel 1425 da Niccolò da Cusa e contenente dodici commedie plautine sino a quel momento sconosciute<sup>100</sup>.

L'acribia con cui l'umanista copia il testo e lo sana da alcune corrotte viene testimoniata da una missiva diretta a Giacomo Zilioli: «de transcribendo Plauto iam institutum est; et profecto ni fallor speciosum et minus depravatum habebis volumen, nam multis in locis emendavi, nec sine ratione et auctoritate veterum»<sup>101</sup>. Almeno a partire dal 1457, invece, si era aggiunto un volume imprescindibile alla biblioteca estense, ricercato da Guarino sin dagli anni Quaranta, ovvero il *Commento* a Terenzio di Elio Donato<sup>102</sup>.

Nel 1450 l'intenso studio di Terenzio e, nello specifico, la proposta dell'autore ai giovani studenti danno adito al frate Giovanni da Prato di criticare l'umanista<sup>103</sup>. La risposta, distesa e circostanziata<sup>104</sup>, merita di essere presa in considerazione nei suoi passaggi essenziali: Terenzio, che verrà definito in altre occasioni come «*comicus noster*»<sup>105</sup>, non offre solo esempi di lingua e di stile elaborati, da imitare<sup>106</sup>, ma propone nelle commedie vicende e personaggi utili a qualunque discepolo voglia apprendere precetti morali e pedagogici retti<sup>107</sup>. Se è innegabile che le opere terenziane abbiano per protagonisti anche uomini turpi e meretrici, tuttavia esse descrivono tali personaggi come riprovevoli; conoscere simili comportamenti e caratteri spinge il lettore a evitare i pericoli e le condotte più sconvenienti<sup>108</sup>. Il

urbana pacificata, aliena da competizioni politiche e lotte civili e tutta tesa alla completa valorizzazione culturale dell'uomo».

<sup>100</sup> Il manoscritto rimarrà due anni in possesso dell'umanista, il quale lo presterà al Panormita; questi restituirà il codice solo nel 1445, suscitando le ire di Guarino. Sull'episodio cfr. SABBADINI 1886.

<sup>101</sup> GUARINO 1915-1919, 366, 531-2, 10-13.

<sup>102</sup> SABBADINI 1893.

<sup>103</sup> PIANA 1982, 249-89.

<sup>104</sup> GUARINO 1915-1919, 823, 519-32. La controreplica del frate, dal titolo *Defensio fr. Iohannis Pratensis contra Guarinum atque impudicos auctores*, è pubblicata in *IVI*, 824, 532-4.

<sup>105</sup> Vd. es. *IVI*, 512, 10, 18-19.

<sup>106</sup> *IVI*, 529, 331-338: «quid autem Terentium ab studiosis et sciendi cupidi s adolescentibus legi prohibet, primum quidem in serranda latini sermonis proprietate ceteris praepositum comicis, Servio teste, deinde facundum eximie et eloquii praecepta ostendentem? Quod ut intellectu facilius fiat, paululum immoremur. Extat Andria illius, quam Caecilius vir doctissimus primo a se visam singulari prosecutus est admiratione. Ea colloquentem cum liberto patronum effingit, rhetoricae facultatis documenta prae se ferentem».

<sup>107</sup> *IVI*, 530, 354-357: «nunquid hoc verborum ordine convivendi formulam adolescentibus ante oculos constituit, ut patientiam ut faciitatem ut obsequentiam exercent, conturaaciam fugiant et praesuniptuosam arrogantiam?».

<sup>108</sup> L'importanza dell'autore per i giovani lettori verrà ribadita dal figlio Battista Guarini nel *De ordine docendi ac studendi*: «ad sermonis tum puritatem et elegantiam, tum proprietatem, nemo Terentio magis idoneus, adeo ut Terentii verbo frequenter Cicero utatur, et libenter se uti Ciceronis Laelius ille testetur. Quare assiduitate legendi memoriae commendatus erit» (GUARINI 2002, 68). Ma, il commediografo risulta altresì prezioso per gli uomini di governo: si pensi alla raccolta di sentenze terenziane, dal titolo *Comici praestantissimi deflorata carptim ad memoriae sustentaculum dicta*, esemplata da Tommaso da Vicenza e dedicata a Leonello. La successione delle citazioni è la seguente: *Andria* (cc. 2v-8v), *Eunuchus* (cc. 8v-17r), *Heautontimorumenos* (cc. 17r-23r), *Adelphoe* (cc. 23r-29v), *Hecyra* (cc. 29v-33v), *Phormio* (cc. 33v-41r). Nella prefazione si può leggere questa dichiarazione (BCAF, Classe I, Cl. I. 2, Lat. 2, cc. 1v-2r): «igitur dum suavem et emendatum latini



medesimo S. Girolamo, del resto, si serve di episodi desunti da Terenzio e nei suoi scritti dimostra di apprezzare i messaggi espressi dalle commedie (526-28)<sup>109</sup>.

Segnaliamo, infine, la predilezione di Guarino Veronese per un altro autore, Luciano di Samosata, significativo per le sorti del teatro ferrarese e di cui l'umanista traduce in latino la *Calunnia*, la *Musca* e il *Parasitus*<sup>110</sup>. Tra i libri di Borso d'Este esisteva un piccolo codice di quattordici carte indicato come «*Lutianus ex greco translatus per Bertholdum*»; una cospicua raccolta di testi luciani tradotti in volgare è testimoniata dal manoscritto Vaticano Chigiano L. VI. 215, confezionato per Ercole I nel 1471. Nell'inventario dei libri del duca del 1495, invece, compaiono tre indicazioni relative a diversi volumi di Luciano<sup>111</sup>.

3 - Le riflessioni sorte all'interno della scuola guariniana vengono fatte rivivere nel *De politia litteraria*, trattato ponderoso in sette libri, che recupera i palinsesti delle *Noctes Atticae* di Gellio e dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano<sup>112</sup>. L'opera registra le discussioni erudite, le convinzioni letterarie e culturali, i fermenti, le proposte dei protagonisti di quella stagione<sup>113</sup>.

I dibattiti inseriti nell'opera – che vertono su questioni grammaticali, linguistiche, retoriche, ortografiche, storico-letterarie – vedono protagonisti, tra gli altri, Guarino, Carlo Nuvoloni, Feltrino Boiardo, Tito Vespasiano Strozzi, Alberto Costabili, Giovanni Gualengo e il marchese Leonello medesimo. Il carattere pratico del *De Politia litteraria* viene esplicitato sin dal prologo, in cui si avverte il lettore che (I, 1, 6): «*quorum ego cognitione arbitror plurimum iuventuti temporibusque nostris opportunam, cum hisce studiorum generibus seniores et quasi veteranos in libris milites, non tirones solum errare saepenumero videbamus*».

Tali considerazioni programmatiche vengono subito confermate nei capitoli iniziali del primo libro (3-9), in cui, come già anticipato, gli umanisti ragionano intorno ai libri e agli autori della letteratura classica che non possono mancare in una perfetta biblioteca<sup>114</sup>. Se sul primato di Virgilio non ci sono dubbi tra gli

sermonis auctorem Terentium percurro, aliqua more priscorum excerpti; et ex amoenissimo perinde ac ortulo defloravi, quae tibi vel ad agendi rationem opitulari quaeant».

<sup>109</sup> Nel *De politia litteraria* (V, 63) viene raccontata una polemica analoga, in questo caso ingaggiata da un monaco di nome Agostino, «*qui apud populum more vernaculo frequentes habere solet declamationes*». Questi, che ritiene sbagliato leggere i comici latini, verrà smentito dalle tesi di Leonello e Guarino Veronese. Anche Poliziano nel prologo scritto per i *Menecmi*, messi in scena a Firenze nel 1488, polemizzerà con l'ignoranza di alcuni ecclesiastici che censuravano le commedie latine. Cfr. BOMBIERI 1985, 489-506.

<sup>110</sup> MATTIOLI 1980, 44-53 e MARSH 1994, 419-44. Si badi che sarà proprio la *Calunnia* guariniana a ispirare la commedia umanistica *Catinia* di Sicco Polenton. Il modello luciano informa altresì il *Momus* e l'*Intercoenales* di Leon Battista Alberti, scrittore di riferimento per la cultura e la letteratura estense. L'artista dedica inoltre a Leonello la commedia astrologica *Philodoxeus fabula* (1428), in cui si esorta il futuro marchese a governare secondo virtù, ispirandosi a un modello di uomo politico *studiosus atque industrius*. Cfr. BARBIERI 2008, 45-50; STIMATO 2008, 143-51; e GERI 2011.

<sup>111</sup> BERTONI 1903, 216 e 235-52.

<sup>112</sup> DELLA GUARDIA 1910 e DECEMBRIO 2002, 7-136.

<sup>113</sup> Essa si propone sin dal titolo di «creare il nuovo attraverso l'antico. Riconquistare l'antico vuol dire in primo luogo riappropriarsi di una lingua che permette un contatto con la realtà lucido, elegante, prensile. [...] Pure colpisce la consapevolezza del fatto che operare sul linguaggio è preludio di operazioni sulla realtà: la *pulizia del mezzo linguistico* (questa è poi la *Politia litteraria* del titolo) non è un obbiettivo da esaminare in giochi di corte o da salotto, bensì la costruzione di uno strumento di intervento sulla realtà» (BIONDI 1982, 649).

<sup>114</sup> Così recita il titolo del terzo capitolo: «*qui modus ordoque servandus in curanda poliendaque bibliotheca, deinde quo pacto struenda, scilicet qui libri in ea ex Latinis et Graecis opportuni*».

interlocutori, il secondo posto assegnato a Terenzio – che precede Cicerone, Sallustio, Ovidio e Orazio – appare sorprendente, non rispondente alle classificazioni coeve. Leonello stesso, che inserisce il drammaturgo in seconda posizione, avvisa gli interlocutori con un eloquente «*ne miremini*» (I, 3, 18).

Terenzio viene scelto perché il genere comico fornisce istruzioni valide per affrontare la vita quotidiana: «*docet enim in primis ipse comicus naturaliter vivere, providum et cautum hominem fieri ad adulantibus, iisque adhaerere negociis, quod optimum est, quae consilio regi possunt, caetera uti vana inutiliaque relinquenda*». Il drammaturgo, rispetto a Cicerone, impartisce «*praecepta omni hominum generi perutilia, omni fere negotio congruentia*» (I, 3, 19). Terenzio, da una parte, propone personaggi negativi i cui atteggiamenti spronano però i lettori a comportarsi in modo corretto, dall'altra, inserisce nelle commedie uomini virtuosi da emulare. Le affermazioni utilizzate da Guarino Veronese in difesa di Terenzio sono pronunciate dal suo allievo prediletto, il quale non circoscrive il primato del commediografo a un ambito morale, poiché lo estende anche allo stile<sup>115</sup>.

Plauto e Terenzio saranno citati spesso nel corso del trattato per diverse ragioni: la «*fabula*» plautina diletta meglio di qualsiasi altro testo (I, 6, 1); se le storie raccontate dai comici sembrano riconducibili a semplici categorie – Plauto risulta «*iocosior*» e «*fabulosior*», mentre Terenzio appare «*astutior*» – esse sono, invece, complesse e si prestano a interpretazioni «*multiplici*» (II, 17). Ovviamente i due autori sono presi in considerazione nel *De politia litteraria* al fine di analizzarne le scelte linguistiche, commentare i vocaboli e i *colores* retorici impiegati (es. III, 27, 14; 28, 4; 34, 4 e V, 53, 11); inoltre, se Plauto appare più divertente, in quanto muove al riso attraverso espedienti «*laxiores*» e «*lasciviores*» di facile corso (I, 3, 27), Terenzio punta su «*sales*» e «*ioci*» raffinati. Per tale motivo, «*Plauti vocabula non sunt imitanda, quae decentius comico quam communi stilo conveniunt. Terentius ad imitationem aptior est*»<sup>116</sup>.

4 - Le riflessioni degli umanisti circa il teatro e i drammaturghi latini sono accompagnate da una rielaborazione concreta e costante dei testi antichi letti e commentati presso lo *Studium* e il circolo guariniano. L'analisi delle opere rappresentative, scritte durante il governo di Niccolò III, di Leonello e di Borso, e degli spettacoli messi in scena mostra un rapporto già assiduo, maturo con il testo teatrale e le sue potenzialità<sup>117</sup>. E, nello specifico, le rappresentazioni composte in quegli anni manifestano già un gusto spiccato per lo sperimentalismo e il riuso di fonti, di supporti, di stili eterogenei<sup>118</sup>.

<sup>115</sup> I, 3, 22: «*illud profecto operae pretium est cognitu in carmine trimeteriambico tantam oratoriae facultatis industriam servare, nec inficiente Donato, ut in laudando, criminando, cavillando, congratulando, expurgando, consulendo, simulando ac dissumulando iste sit poeta solertior*».

<sup>116</sup> Ciò, tuttavia, non deve scoraggiare lo studio di Plauto, giacché «*quae apud poetas impie, crudeliter, iniuste, turpiter dicuntur, non ea vitio danda sunt sed artis excellentia consideranda, quae singulis personis decorum suum reddit*» (GUARINI 2002, 84).

<sup>117</sup> Non si includeranno nella rassegna le sette commedie di Tito Livio de' Frulovisi (1400 circa - morto dopo il 1456); è vero che l'umanista, di origine ferrarese, era stato allievo di Guarino, tuttavia egli si trasferisce sin da giovane a Venezia e a poi Padova, dove frequenta i corsi di giurisprudenza presso l'Università cittadina. Cinque commedie, inoltre, sono messe in scena a Venezia, le ultime due in Inghilterra – paese in cui lo scrittore risiede per un breve periodo – nel corso degli anni Trenta. Il contesto in cui Frulovisi si forma ed elabora le sue opere non consentono, quindi, di associarlo all'ambiente ferrarese. Cfr. ARBIZZONI 1998, 646-50.

<sup>118</sup> La propensione all'ibridismo è manifestata pure dalle prime elegie in latino di Tito Vespasiano Strozzi (1443), incardinate su vari moduli della lirica volgare, in particolare petrarcheschi. Cfr. PANTANI 2002, 243-89.

Nel 1433 viene organizzata a corte una mascherata mitologica dall'umanista siciliano Giovanni Marrasio<sup>119</sup>; lo spettacolo è descritto minutamente in una lettera di Nicolò Loschi, allievo di Guarino, indirizzata al fratello Francesco<sup>120</sup>. L'occasione del festeggiamento è da collocare ai primi giorni di febbraio, in prossimità con la stipula della pace tra Milano, Firenze e Venezia, ratificata il 26 aprile a Ferrara.

Alcuni umanisti vestiti da Apollo, da Bacco, impersonato dallo stesso Marrasio, da Esculapio, da Marte e Bellona, da Mercurio, da Priapo, dalle Furie, dalle Parche, da Ercole, da Venere e Cupido sfilano per la città. Loschi riporta con precisione gli attributi e gli indumenti associati a ogni personaggio<sup>121</sup>. Cupido chiude il corteo, formato pure da «*larvati saltantes*», che incontra il favore del pubblico: «*multus fuit hominum plausus pariter et admiratio*». La divinità recita un'elegia, scritta da Marrasio, dinanzi al marchese Niccolò III (in carica da 1393 al 1441); segue un altro componimento, elaborato da Guarino.

L'argomento dei due testi risulta di ambito meta-teatrale<sup>122</sup>: se il corteo punta a far risaltare la *magnificentia* e lo sfarzo della sfilata, la recitazione mira a introdurre una discussione dotta su quanto è appena stato rappresentato. Cupido incentra la propria esposizione sulle *larvae*, ossia sulle maschere teatrali, generate dalla «*desidiosa Venus*» (v. 2). Esse sono fornite di una natura doppia, sfuggente, difficile da interpretare<sup>123</sup>. La loro «*vita brevis*» è tuttavia «*laeta*», poiché possono dire «*quecunque velint impune loquentes, / sive iocosa velint, sive pudenda velint*» (vv. 15 e 21-22) e rimediare al «*morbus*» dell'esistenza mediante «*cantu, saltibus atque lyra*» (v. 26). Nondimeno, giacché «*nobis est vita brevissima*» (v. 37), è bene seguire l'insegnamento delle *larvae* e ingannare la caducità del tempo. La lode di Niccolò III e del figlio Leonello chiude l'intervento (vv. 50-56).

Guarino Veronese, invece, fa pronunciare direttamente al marchese alcuni versi in risposta a Marrasio. L'umanista contesta la ricostruzione appena esposta, poiché l'origine delle maschere non è divina, ma rimonta a Eschilo<sup>124</sup>. A un'immagine sacrale delle rappresentazioni viene contrapposta un'idea di teatro come prodotto umano, prassi culturale da far rivivere a corte (v. 28): «*Musis regia nostra sonet*». Marrasio, di contro, precisa le sue affermazioni e in un'altra elegia dichiara che nel precedente

<sup>119</sup> TRAMONTANA 2008, 706-11.

<sup>120</sup> SABBADINI 1890, 182-3.

<sup>121</sup> *IVI*, 183: «*procedebat ante alios radiis Apollo refulgens; aurata usque ad calcem palla satis erat ipsi deo conveniens: denique ut Apollinem cerneres. Inde nutante Bacchus gradu, ut "nec pes nec manus suum satis faceret officium" [Terenzio, Eun. IV 5, 3] quemadmodum ait comicus, longis cornibus, tyrsu manu retinens, veniebat: hanc aiunt Marrasium formam suscepisse. Paulo post cana barba Aesculapius gradum ferebat. Inde erat operae pretium Martem furibundum stricto gladio armis fulgentibus respicere cum Bellona pariter incedere. Post has Mercurius immissis ad pedes alis. Cunctae Priapo accedente aves pavidae aufugerant: fixa erat canna capiti; inde qualem secum matrimonium adduceret comitemve. Nec Venus aberat speciosa admodum forma, aurato malo adveniens; matrem Cupido sequebatur, nec aliter quidem erat ac eum poetae fingunt, tela plumbea pariter et aurata iactans. Insanae praeterea Furiae, ut nonnullis terrorem immitterent. Inde Clotho Lachesis Atropos, quae, si credere dignum est, vitam hominum nent, accedebant. Nec non Hercules, leonis indutus pellem clavamque manu retinens, Cerberum triplici collo habebat. Ac multi quidem erant alii, quos dicere otiosum est*».

<sup>122</sup> Sono entrambi editi in GUARINO 1915-1919, 611 e 612, 149-53.

<sup>123</sup> vv. 5-8: «*et nobis geminas facies oculosque quaternos / confinxit, celeri composuitque manu. / Hinc Lachesis timuit cuicumque revolvere fila / per geminos fusos per geminasque colos*».

<sup>124</sup> vv. 9-14: «*nam vates celebrer tragici decus ordinis olim / Aeschylus in scaenam multa notanda tulit, / inter quae larvam mimos pulchrosque cothurnos: / sic locupletat eam versibus atque habitu. / Hinc personatae primum sonuere Camenae; / nutriit ast larvas insidiosa Venus*».

componimento non intendeva parlare delle maschere che «*prima theatra colebant*», bensì della «*fabula*» rappresentata durante il corteo (vv. 11 e 20); infine, egli coglie l'occasione per muovere un appunto piccato nei confronti del maestro, perché il drammaturgo ad aver introdotto le *larvae* non pare sia stato Eschilo, ma Tespi, leggendario vincitore del primo concorso drammatico ateniese.

5 - Nel 1437 si verifica un episodio significativo: il poeta parmense Ugolino Pisani (1405/1410) si reca alla corte di Leonello al fine di presentare la commedia *Repetitio magistri Zanini coqui*, recitata a Pavia durante il Carnevale del 1435<sup>125</sup>. L'opera, *lusus goliardico* tipico della commedia umanistica<sup>126</sup>, ironizza sulle procedure accademiche della *repetitio* e del conferimento della laurea. Il cuoco Zanino si trova a dover riassumere dinanzi a una commissione di professori universitari un passo del *Digesto*; segue il discorso di un dottore, che spiega l'importanza dell'arte culinaria e loda le doti di Zanino. Il cuoco chiede così di ottenere la laurea e di poter creare un cavaliere dell'arte culinaria. L'opera si chiude con quest'ultimo personaggio scelto dal cuoco che giura di attenersi alle regole impartite da Zanino. La parodia delle solenni cerimonie accademiche e la critica diretta verso la vanità umana si concretizzano attraverso un linguaggio composito e assai vario, frutto di una commistione equilibrata di latino classico e medievale, neologismi, echi scolastici, termini volgari e forestierismi.

Il giudizio del circolo guariniano, come testimonia il *De politia litteraria* (V, 60), risulta netto, sprezzante sin dalla presentazione del personaggio, definito «*Plauti fabularum comique stili strenuus imitator*». Prima giunge la stroncatura di Leonello, che, dopo aver esaminato poche pagine, ravvisa le improprietà linguistiche dell'opera, la scarsa fedeltà al modello comico<sup>127</sup>; poi è la volta dell'ironica ed eloquente critica di Guarino, il quale, non appena inizia la lettura, non nasconde un atteggiamento ilare, «*subridens*».

Pisani chiede allora spiegazioni a Tommaso da Rieti, che reagisce con veemenza: «*qui librum nobis unctuosam fuliginem, sartaginibus et coquinariis ollis redolentem attuleris, et sane multa sic ineptius posita sunt, ut incongruo loco, tempore et hominibus opus tale deportasti, cum nihil nisi perpolitum tam audire quam videre proposuerimus*». All'aspro giudizio dell'umanista seguono le sarcastiche battute di Tito Vespasiano Strozzi: «*vide, quid agis, o Thoma! Non enim recte hominem reprehendis congruo sane tempore librum suum nobis afferentem, qui risum et delectationem potissime cuperemus*». Dopo questa beffarda risposta, lo Strozzi decide che il momento ricreativo si è protratto troppo a lungo e Pisani, imbarazzato per la pessima figura («*erubescerebat [...] Parmensis*»), è invitato ad andarsene<sup>128</sup>.

<sup>125</sup> PISANI 1982. Sull'opera cfr. VITI 1983, 243-59 e 1986, 145-71; sull'episodio si rinvia a PEARSON 1986, 613-43.

<sup>126</sup> RUGGIO 2011.

<sup>127</sup> Vd. es. il seguente passaggio: «*Leonellus igitur in primis accepto munere gratulatus haudquamquam amici fidem damnaturus apparebat – a quo nunquam ullus non verbo aut opere bene satisfactus abscessit. Caeterum cum parumper librum evolvisset, deprehensa forte sermonum quorundam improprietate stilique comici inconvenientia – nam profecto ridiculus liber et ridicula comoedia; quam tamen soluta oratione descripsit – Guarino legendum porrigit, omnes quippe videre sitiebant*».

<sup>128</sup> Cfr. «*putasne in Graecis Latinisque disciplinis nonnullos auctores esse huic tuo libro praeponendos? Parmensis: "quid ni? Equidem multos". Tum Titus hominem undique concludens: "ergo cum librorum multitudo cavenda sit, nec tu quidem, ne tui generis similes litterarum histriones in nostro politiae consortio recipiendi, cum plurimi sane praestantiores existant, qui*

Oltre al gusto narrativo di Decembrio per una scena “teatrale” dal sicuro effetto comico, sembra chiaro il processo di autodefinizione innescato dal gruppo guariniano; esso manifesta la sua identità e gli attributi che lo connotano attraverso la derisione di un personaggio stravagante, portatore di valori antitetici rispetto ai propri e perciò da screditare, da confutare in modo catartico. I termini sui quali si fonda tale meccanismo di nobilitazione e di programmatico riconoscimento sono da rinvenire nel teatro, nella corretta interpretazione e nel giusto riuso dei drammaturchi antichi.

6 - Negli anni successivi, a riprova dell’interesse tangibile degli umanisti per tale tipologia letteraria, viene scritta da Ziliolo Zilioli una curiosa opera dal titolo *Comediola Michaelida*<sup>129</sup>. Lo scrittore è figlio di Giacomo, segretario, ambasciatore di Niccolò III e, come abbiamo visto, corrispondente epistolare di Guarino Veronese<sup>130</sup>. Il 17 gennaio del 1434 Giacomo e il figlio, allora capitano di Reggio, vengono imprigionati per ordine del marchese. Non si conoscono le motivazioni precise<sup>131</sup>, ma sappiamo che il padre si impiccherà, o verrà ucciso, in carcere, mentre Ziliolo morirà nel 1447, pochi mesi dopo essere stato liberato. Durante la prigionia Zilioli scrive la commedia, finita di comporre nel 1439, che prende il nome dalla torre di S. Michele del Castello Vecchio di Ferrara in cui era stato rinchiuso. Risulta significativo che lo scrittore intraveda in un testo teatrale il canale migliore per stilare un bilancio intorno all’esperienza da prigioniero.

Il testo, in prosa e dedicato al carceriere Petto de Baisio, è suddiviso in diciassette scene – alcune delle quali brevi (es. I, IV e VIII), altre molto estese (XII) – e comprende un *argumentum*, un *prohemium* e un *explicit*; la vicenda, che si svolge nell’arco di tre giorni (I: scene I-IX; II: XI-XIII e III: XIV-XVII), è ambientata in carcere e, nel finale, nella dimora del guardiano Fanio<sup>132</sup>.

L’opera – pur palesando finalità cogenti, un percorso diegetico autobiografico nonché una marcata tendenza all’ibridismo mediante l’inserzione di materiali eterogenei, di spunti bucolici, elegiaci e di riflessioni di stampo giuridico e filosofico affini alla *Consolatio* boeziana – mantiene una propria identità comica: ne sono prova

facile tractari possint sine tuorum operum interpositione”. Ita per risus et sales dies ille transactus».

<sup>129</sup> ZILIOLI 1975; su questa edizione si vedano le osservazioni di CECCHINI 1977, 471-7. Sull’opera, invece, cfr. TISSONI BENVENUTI 1978, 58-76 e LORCH 1980, 135-58.

<sup>130</sup> Ricordiamo che i due personaggi, in contatto tra il 1417 e il 1433, avranno modo di confrontarsi sulle nuove commedie plautine scoperte da Niccolò da Cusa. Guarino era altresì in contatto con Ziliolo, di cui loda la *munificentia* e l’*aequitas*. Vd. GUARINO 1915-1919, 580, 97-106.

<sup>131</sup> Vd. AA. VV. 1928, 20, 19-33. Meno reticente risulta la cronaca intitolata *Ex fragmento habito ab illis de Canali* e contenuta in BEUM, It. 731, α. G. 8. 29, c. 69v che parla di «*crimen lesae maiestatis*».

<sup>132</sup> Riassumiamo la trama: Thimo giace incatenato da più di un anno in fondo a una cella tetra, spesso invasa dalle acque; egli viene osteggiato dal carceriere Fanio, che pure in passato gli aveva dimostrato solidarietà e amicizia. Un giorno la Giustizia, richiamata dalle invocazioni del protagonista, scende nel carcere e promette a Thimo di indurre Fanio a fargli visita e ad ascoltare le sue ragioni. L’incontro tra i due si rivela però controproducente: il carceriere, pur a tratti commosso dalle argomentazioni del prigioniero, è deciso a mantenere un atteggiamento rigido verso Thimo per aver tentato in passato di evadere. Il protagonista giustifica la sua condotta, affermando il proprio diritto di ottenere la perdita libertà. Le scene più intense e gravi sono stemperate dall’intervento comico di alcuni servi di Fanio, tra cui spicca lo scurrile e impertinente Sempronio. Alla fine la Giustizia – aiutata da Luconia, moglie di Fanio, e dal figlio Alipione – convince il personaggio a scarcerare Thimo. Questi, viene così lasciato andare e coronato di lauro, d’edera e di ginepro.

il notevole ricorso a citazioni tolte da Terenzio, Plauto e Luciano, l'utilizzo in chiave morale e pedagogica del testo drammaturgico alluso e l'intervento, ridicolo e movimentato, dei servi.

Certo, il linguaggio e lo stile della *Comediola* risultano compositi, laddove la struttura appare squilibrata – si pensi che la scena XII occupa circa un quarto dell'intera opera – e le tematiche poco conformi alla tipologia letteraria cui il testo vorrebbe aderire. Si aggiunga che l'amore, argomento portante della commedia latina, sembra qui marginale, al massimo evocato in modo sporadico e sinonimo, per giunta, di *libertas*; proprio il desiderio di giustizia, di libertà, la discussione sull'influenza della fortuna e della virtù nelle vicende umane diventano i temi cardini attorno ai quali ruota l'opera.

Pur tuttavia, la commedia terenziana viene utilizzata quale riferimento imprescindibile al fine di caratterizzare i personaggi e concretizzare il messaggio etico di cui sono portatori: ad esempio, Fanio è introdotto quale *alter ego* di un personaggio dell'*Eunichus* («*Trasonem illum imitatur militem*»)<sup>133</sup>; Giustizia, per cercare di placare l'ira del carceriere, è costretta a travestirsi e comportarsi come Gnatone<sup>134</sup>; quest'ultimo diviene pure modello dichiarato del servo Cirino<sup>135</sup>; Giustizia – lungo la scena in cui biasima Fanio – si serve delle espressioni di Sosia dell'*Andria*<sup>136</sup>; Fanio, allorché viene convinto dalla Giustizia a perdonare Thimo, si appella alla celebre battuta di Cremete «*homo sum: humani nihil a me alienum puto*» (*Heaut* I, 1, 25)<sup>137</sup>. Plauto, invece, è meno presente nella *Comediola*, giusta la gerarchia indicata dalla scuola guariniana<sup>138</sup>.

7 - Nel 1444 si registrano due avvenimenti di rilievo: il 24 aprile sono celebrate le nozze tra il marchese Leonello e Maria d'Aragona, figlia di Alfonso V. L'unica cronaca anonima che ne racconta i passaggi salienti descrive l'entusiasmo della popolazione<sup>139</sup>, riporta i nomi degli ambasciatori presenti a Ferrara per l'occasione e fornisce l'elenco delle ingenti spese sostenute dal marchese per festeggiare il matrimonio. Tale riepilogo non manca altresì di menzionare gli spettacoli allestiti, che comprendono «molti pallii», una «caccia, in Piazza, de bovi, manzi, porzi et caprioli» e soprattutto una «festa de Sancto Georgio, come l'amazète il dragone, et era in Piazza facta a modo uno bosco con rovere spesse» (27, 28-31).

Non disponiamo di altre informazioni, ciò nonostante è nota l'importanza del santo per la città di Ferrara, di cui è patrono: la Cattedrale e la Basilica sono a lui dedicate, mentre il noto episodio dell'uccisione del drago che aveva catturato una

<sup>133</sup> ZILIOI 1975, 118.

<sup>134</sup> *IVI*, 142: «*numquam enim recta capiatur, ni Gnatonica via novoque circumveniatur aucupio. Quo circa malo mutare ingenium, quam tantis infelicem meum persistere miseriis*».

<sup>135</sup> *IVI*, 158: «*excidat nec et mente, Gnatonica vivere arte. [...] Gnato, parasitus, omnium summus ille magister, pulcre assentari perdocuit omnia semper*».

<sup>136</sup> Cfr. *IVI*, 232: «*quid ergo homines es, mi Fani, eorum exoptare necem, qui tibi benefecerint? Quid illis facies, credo, qui danno dederint?*» e *Adr* I, 1, 142-143: «*nam si illum abiurges vitae qui auxilium tulit, / quid facias illi dederit damnum aut malum?*». Si cita da TERENCE 1958.

<sup>137</sup> ZILIOI 1975, 316: «*homo sum, humana piaque productus stirpe per tot ducta viros antiqui ab origine gentis. Nolo saxum ferrumque dicier*».

<sup>138</sup> Ci limitiamo, però, a osservare che nel proemio Thimo viene introdotto con gli stessi attributi di Filocrate nei *Captivi*. Vd. *IVI*, 112: «*audite, quo pacto miseri carcerati se negotia habeant! Bini enim, ut videtis, sunt sibi compedes sane pergraves varieque miserie, quibus misere circumvallatur. Quae omnia, Fanius cum advenerit carcerum custos, vobis illico manifesta vehementer fient*».

<sup>139</sup> AA. VV. 1928, 27, 26-28: «*et ge fumo facte grande feste dal populo; et messer Meliaduxe, fradelo del marchese Leonelo, ge andete incontro con doe galee, trando schiopetti et facendo gran festa*».

fanciulla era interpretato in modo allegorico, in quanto «finisce per assumere il ruolo di personificazione allusiva della città»<sup>140</sup>; il mostro simboleggiava il Po, dal quale salivano le nebbie e i miasmi delle acque stagnanti provocate dagli straripamenti; la giovane salvata dal santo indicava Ferrara; la figura di Giorgio, infine, rimandava alla casata estense che, grazie alle opere di bonifica promosse, aveva garantito il progresso urbanistico e igienico dalla città.

Tre mesi prima, il 23 gennaio, era stato rappresentato a corte un breve dramma di Francesco Ariosto, intitolato *In Isidis religionem elegia*<sup>141</sup>; l'opera racconta la storia edificante di Iside che, turbata da un discorso caloroso e intenso proferito da un sacerdote, decide di convertirsi. Da donna dedita solo ai divertimenti e ai piaceri mondani, passa a trascorrere una vita pudica e devota a Dio. Il testo risulta composto da un prologo e dall'argomento in prosa, da due versi in cui un personaggio di nome Miseno invita gli spettatori a prestare attenzione, dall'intervento di Carino (102 versi), dalla risposta della protagonista (58 versi) e, infine, dalla conclusione in prosa di Miseno. Segue una didascalia che riporta il periodo di composizione, il nome dei personaggi locutori e dell'autore nonché un succinto elogio di Leonello.

L'opera non esibisce molti caratteri tipici della commedia antica – come, del resto, denuncia il metro stesso impiegato – ma si serve di alcuni elementi paratestuali (prologo, argomento, epilogo), dei monologhi e del messaggio etico di matrice terenziana per rendere “rappresentabile” un testo altrimenti eminentemente lirico<sup>142</sup>.

L'*Isis* è incardinata sul contrasto a due voci dei personaggi: Carino, nome forse tratto dal protagonista del *Mercator*, si duole per lo stato di degrado in cui si trova la dimora di Iside, luogo un tempo di ritrovo per i giovani e meta di feste e di balli<sup>143</sup>; la

<sup>140</sup> BENTINI 1985, 41.

<sup>141</sup> Il testo è analizzato e trascritto in STENDARDO 1936, 114-22. Francesco Ariosto, allievo di Guarino in gioventù, si addottora a Bologna in diritto nel 1440. Tornato a Ferrara, si sposa con Paola Gieri e inizia una vita errabonda che gli valse il soprannome di “Peregrinus”. L'attività di commissario, funzionario ducale e podestà lo vede impegnato in molti centri del dominio estense (es. S. Felice sul Panaro, Bagnocavallo, Montefiorino, Castellarano, Sassuolo). La più antica composizione poetica di lui rimasta risulta un'elegia latina, scritta in occasione delle nozze di Giovanna Costabili (ms. Est. Lat. 1080). Nello stesso manoscritto, oltre a un'altra elegia in risposta a Soncino Benzi in lode di una fanciulla, è trasmesso il componimento *In Chechae suburbanae delamentationem elegia*. Del personaggio si ricordano anche l'*Oratio ad Leonellum Estensem* e un'*Elegia encomiastica ad Borsium*. Sull'autore vd. QUATTRUCCI 1962 b, 169-71.

<sup>142</sup> Tale natura articolata viene riassunta nell'epilogo: «sapientissime, benignissime, dulcissime Princeps, Spectatoresque spectatissimi, optimi, benivolentissimi hanc pro honestis, ac castissimis moribus fabulam factam esse scitote. Huiuscemodi haud multas prisci facere poetae elegias, ubi iuventus modestior fieri posse doceretur. Nunc itaque si res ipsa animis vestris sedeat, et si ipsi presenti scena fastidio non fuimus signum laetitia mittite: plausum date. Vobisquoque ingentis et habemus et habituri pro tam liberali auditorio gratias sumus. Valete postremo et plaudite». Sembra possibile ravvisare alcune attinenze con il finale dei *Captivi* plautini (1029-1036): «spectatores, ad pudicos mores facta haec fabula est, / neque in hac subigitationes sunt neque ulla amatio / nec pueri suppositio nec argenti circumductio, / neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suum patrem. / Huius modi paucas poetae reperiunt comoedias, / ubi boni meliores fiant. Nunc vos, si vobis placet / et si placuimus neque odio fuimus, signum hoc mittite: / qui pudicitiae esse voltis praemium, plausum date». Si cita da PLAUTO 2007-2009.

<sup>143</sup> Cfr. vv. 3-14: «Isis ubi antiqui proceres? Ubi pulcher Iulus? / Dic age, Marcellus qua regione puer? / Quisquis formose tibi nunc conterminus heret. / Miratur festos praeteriisse dies. / Nam velut ad Bacchi solennia sacra quotannis / Graecia directo tramite tendit iter, / ad tua sic iuvenes properabant limina capti. / Inque dies ardens aucta favilla fuit. / Cymbala tum digitis pulsabant concava dextre. / Perpetuosque dabant plectra repulsa modos. / Concentu varie complebant aethera voces. / Hic ludi, hic risus, plenaque cuncta iocis». La numerazione in versi, che manca

disperazione di lei è da imputare all'abbandono degli amanti, ormai stancati dalla sua volubilità. Ma Iside risponde alle supposizioni di Carino, rivelando che il brusco cambiamento è dovuto alla conversione: le parole di un religioso, infatti, le hanno mostrato che la sua condotta spregiudicata e immorale era errata, pericolosa; ora la giovane è tutta volta alla preghiera e al pentimento<sup>144</sup>.

8 - Il fratello di Francesco Ariosto, Malatesta, è autore nel 1453 di un componimento in volgare di circa centoquaranta versi in onore di Borso d'Este<sup>145</sup>. Quest'ultimo l'anno precedente aveva ottenuto dall'imperatore Federico III il titolo ducale; perciò, durante l'estate del 1453, erano stati organizzati due ingressi trionfali nelle città di Modena e di Reggio, appartenenti al dominio estense. I documenti che mostrano l'elaborata preparazione dei festeggiamenti sono contenuti nel registro delle "Riformagioni del comune di Reggio" e nel "Carteggio del Reggimento" e pubblicati da Adolfo Levi<sup>146</sup>. Le testimonianze risultano di eccezionale valore per comprendere la complessità e l'importanza che le celebrazioni politiche e le rappresentazioni godevano alla metà del XV secolo<sup>147</sup>; se in altre corti, pensiamo in particolare a Milano e a Mantova, tale attenzione verso gli spettacoli si svilupperà solo nell'ultimo ventennio del Quattrocento, a Ferrara osserviamo un approccio già consapevole a metà secolo.

Forniamo un sunto delle informazioni raccolte da Levi: sin dai primi giorni di maggio - ricordiamo che l'ingresso avverrà il 4 luglio - il Consiglio degli anziani di Reggio si riunisce per formare le commissioni che si occuperanno dei vari preparativi. In un verbale del 19 giugno si legge che alcuni membri sono stati eletti «*ad faciendum preparamentum in introitu Domini, illo honorabili modo, quo fieri poterit*»<sup>148</sup>. Si procurano cavalli, apparati scenografici e festivi di diverso genere e persino una «*navis argentea dal nobile Battista Mazzolini di Milano, da presentarsi al Duca*» al costo di quasi trecento ducati d'oro<sup>149</sup>.

nell'edizione di Guido Stendardo, è da noi introdotta. Si noti il periodare molto cadenzato, le frasi brevi, le continue domande, caratteristiche tipiche dell'oralità.

<sup>144</sup> vv. 47-58: «*nunc mihi cantandus nostrum pater auctor et orbis. / Saepius hic nostros hauriat aure sonos. / Hic mihi dilectus, hic est mihi gratus Iulus. / Hic mihi Marcellus verus amator erit. / Vos moneo Nymphæ vanus quas torquet amator / vos moneo cruciet Christus amoenus amor. / Linquit serpenti sinuata volumina castae, / et labyrinthos linquit sponte sinus. / Currite anhelantes per rura patentiæ fontis / ad rivos: rapidam sedet ut ille sitim. / Ducite in exemplum qualem vidistis amice, / et mihi quam præstans optio lecta fuit*». Le anafore ricorsive, le esclamazioni e la ripresa di alcune battute di Carino cercano di favorire un contesto dialogato e teatrale.

<sup>145</sup> Malatesta Ariosto nasce a Ferrara all'inizio del XV secolo. Discepolo di Guarino, ricopre numerosi incarichi politici: nel 1450 è cancelliere ducale a Reggio, dal 1454 al 1460 diventa cancelliere a Ferrara. Spesso svolge ambasciate per conto degli Este; è nominato capitano di Modena sino al 1471, componente dei Savi ed esattore della Camera. Del personaggio, oltre al componimento in volgare di cui ci occuperemo, restano due epitalami in distici elegiaci scritti in occasione dei matrimoni tra Jacopo Pirandolo e Veneranda Romei e di Alberto Pricato con Caterina Romei. Il primo svolge una succinta storia della genesi dell'universo, il secondo, invece, tesse le lodi del marchese Leonello d'Este. Nello specifico, cfr. QUATTRUCCI 1962 c, 188-90.

<sup>146</sup> LEVI 1899. I brani citati saranno ricavati da questa edizione, che segue criteri di trascrizione semi-diplomatici; per una migliore fruibilità del testo, ci discostiamo là dove lo studioso non normalizza l'alternanza di maiuscole e minuscole, non introduce accenti e apostrofi e riporta *u* (suono consonantico) e *j*, che si riducono rispettivamente a *v* e *i* secondo l'uso odierno. Sull'argomento vd. anche PARI 2005, 33-63.

<sup>147</sup> Per una trattazione sistematica, cfr. CAP. IV, 4.

<sup>148</sup> *IVI*, IX.

<sup>149</sup> *IVI*, VI.



L'entrata di Borso a Modena, che riscuoterà grande successo, spinge i reggiani a competere con la città vicina<sup>150</sup>: non a caso, viene ingaggiato per l'occasione Malatesta Ariosto con il compito di scrivere le scene da recitare nel corso dell'ingresso del duca. Il 22 giugno lo scrittore suggerisce agli Anziani e al Capitano di Reggio di inviare loro il componimento per poi ricevere un giudizio ed eventuali suggerimenti nei giorni successivi; inoltre, riporta molti accorgimenti indispensabili per rendere più gradevole e sorprendente la rappresentazione<sup>151</sup>.

Il 26 giugno Feltrino Boiardo scrive agli Anziani per conto del duca ed espone alcuni provvedimenti che Borso vuole siano rispettati (XII): «cum questo che provediati che la brigata stia larga da Nui, et non cesia facta la calca intorno, et che quando se metteremo il manto; et al baldachino per strazarlo, et al cavallo, non sia veruno che extenda la mano anzi se servi ogni nostra cossa intacta; ni se fia alcuna novitade, como credemo peroché vui insim damo habiati posto bon ordine». Lo stesso giorno Malatesta Ariosto spiega al Capitano di Reggio di aver finito di «limare e fiorire» il testo poetico (XIII); egli consiglia altresì di cercare persone che possano recitare le «rime» con «francheza et ardire et gravità et maniere et adasio». In aggiunta, dà precise disposizioni circa i vestiti degli attori, i movimenti che dovranno fare in scena e i tempi registici da rispettare<sup>152</sup>.

L'ingresso di Borso a Reggio viene seguito in ogni dettaglio da una cronaca in latino di autore anonimo edita da Levi. Essa riporta anche il componimento poetico volgare di Malatesta Ariosto. Come per le informazioni riguardanti l'organizzazione dello spettacolo, ci limitiamo a descrivere i momenti essenziali, riconducibili a nove "scene": la prima si svolge all'uscita del duca dalla chiesa di S. Barnaba; il corteo che accompagna Borso si imbatte in un baldacchino, che ospita un giovane vestito da S. Prospero, patrono della città, e da tre attori. Questi ultimi interpretano gli angeli giunti sulla terra al fine di omaggiare il signore e recitano un testo di diciassette versi<sup>153</sup>. Il duca viene omaggiato di due chiavi e di uno scettro, simbolo della giustizia da lui amministrata; egli, pertanto, viene definito «guida del tuo plebe [...] et de tristicia / destipatore et padre de ogni pace» (vv. 13-14).

La seconda scena ha per protagonista S. Prospero, che interviene immediatamente dopo gli angeli; egli recita venti versi volti a celebrare Borso con consuete formule iperboliche<sup>154</sup>: «inclito divo, o duca excelso et magno, / refugio di

<sup>150</sup> *IVI*, IX: «il desiderio vostro in magnificare il recepto del nostro divo misser lo Duca cum non che equare li modenesi ma anzi superarli per ogni modo se possibile Vi fia». Il proposito risulta subito alquanto ambizioso a causa della «brevitade del tempo».

<sup>151</sup> Vd. es. *IVI*, X: «Voi intratanto fareti apparecchiare una qualche stancia grande da orti con curtilli che habia sole et aere et sia apresso ala porta ove se possi fare prova de li carri, et li siano lignami et ferramenta subito [...]». Cfr. un'altra missiva del 26 giugno (XIII): «io intendo che modenesi hano facto la festa loro anchora più magna che la sua non se expectava, perhò conviensi non Vi arestiati da la impresa poi Vi seti posto ala aqua per almeno equarli se superare non se potranno».

<sup>152</sup> *IVI*, XIV-XV: «la Iustitia vole la corona d'oro sopra la girlanda ma notati che le girlande a dare vageza a lo ochio voleno large et grosse, et questa andarà sul carro del triumpho de lo alicorno, davanti, et quando il Signore entrerà ala porta, San Prospero chiamerà dui angeli de quelli che l'haverà sul suo carro et darali le chiave de la terra dicendo quelle rime prime che vedereti et loro torano le chiave ciascuno [...]». Vd. es. anche XVII: «la Fortuna habia questo acto, habia una chaviara in testa che vada infina su le spalle con le chrine d'oro da mezo la testa innanzi [...]».

<sup>153</sup> Lo schema metrico, una stanza di canzone con fronte di due piedi, risulta il seguente: AB AB; Cc<sup>7</sup>DDEFGFHh<sup>7</sup>II. Si noti la rima irrelata E. Non si segnaleranno i frequenti casi di rime imperfette o di versi ipermetri o ipometri.

<sup>154</sup> I versi sono organizzati in tre stanze di sei versi (I: ABABCC; II: ABBACC; III: ABBACC) cui si aggiunge un distico a rima baciata.

mortali lapsi et stanchi / o sole che mai non manchi» (vv. 7-9). Nella terza compare la Giustizia, alla quale sono dedicati trentanove versi<sup>155</sup>; ella, esiliata alla fine dell'Impero romano, si dice ora pronta a ritornare in Italia perché l'arrivo a Reggio del duca le ha dato il coraggio che pensava perduto per sempre.

Il corteo si volge poi presso la chiesa di S. Pietro, dinanzi alla quale un angelo pronuncia alcuni versi encomiastici organizzati in una stanza di canzone<sup>156</sup>. Il personaggio dona al signore un serto d'alloro e introduce la figura di un sacerdote, che esalta in un'ottava le virtù spirituali del *laudatus* (vv. 5-8): «ecove Borso pio / confalonero de fede christiana / de Dio amatore, et del fiolo de Maria / in seculorum secula beato il sia». Il duca, inserito in un contesto in cui il teatro è formato dalla città stessa, diviene protagonista della scena, fulcro verso cui convergono i messaggi e le allusioni allegoriche trasmesse dagli attori.

La sesta scena risulta assai significativa, in quanto la Fortuna recita un sonetto caudato pressoché identico a quello pronunciato nel 1443 dallo scrittore fiorentino Piero de' Ricci, in occasione del famoso trionfo napoletano di Alfonso V d'Aragona (CAP. II, 6. 1). La somiglianza testuale tra i due testi, che si differenziano per alcuni ovvi adattamenti, è provata dalla seguente tabella; si sottolineano in corsivo le espressioni e i vocaboli più significativi modificati da Ariosto:

| Piero de' Ricci (1443)   | Malatesta Ariosto (1453)  |
|--|---|
| <p>Eccelso re, o Cesare novello,<br/>Giustizia con Fortezza e Temperanza,<br/>Prudentia, Fede, Carità e Speranza,<br/>ti farà trionfar sopr'ogni bello.</p> <p>Se queste donne terrai in tu' ostello,<br/>questa sedia fia fatta per tua stanza;<br/>ma ricòrdasi a te, tu sarai senza,<br/>se di Giustizia torcessi 'l suggello.</p> <p>E la Ventura, che ti porge il crino,<br/>non ti dar tutto a lei, ch'ell'è fallace,<br/>che me, che trionfai, misse in dechino.</p> <p>El mondo vedi che mutation face!<br/>Che sia voltabil, tienlo per destino:<br/>e questo vole Iddio perché li piace.</p> <p>Alfonso Re di pace,<br/>Iddio t'esalti e dia prosperitate,<br/>in libertate.</p> | <p>Excelso <i>principe</i>, o <i>duca</i> novello,<br/>Iusticia con Forteza, Temperantia,<br/>Prudentia, Fede, Carità et Speranza<br/>te faranno triumphare sopra ogne bello.</p> <p>Se queste donne tu terà in tuo <i>stillo</i>,<br/>questa sedia hanno facta per tua stantia<br/><i>ricordati che farai senza</i><br/>se ala Iusticia torgiesse el suggello.</p> <p>E la <i>Fortuna</i>, che te porgie el creno<br/>non te <i>fidare in lei</i>, che la è falaze<br/>che mi che triumphai, messo al dechino<br/>tu vedi il mondo che muttatione faze.</p> <p>Voltabile et <i>tolo</i> per destino<br/>et questo vole Idio perché li piazze<br/><i>Borso duca</i> di pace,<br/><i>Christo</i> te exalta in tua prosperitade<br/>questo tuo <i>Regio</i> tu mantegni in libertade.</p> |

Tabella 1

L'operazione di riuso di Malatesta Ariosto, che testimonia una circolazione di rilievo di testi e di strategie elative tra le corti, risente però di una certa approssimazione, poiché se De' Ricci fa recitare il sonetto a Giulio Cesare, qui protagonista è la Fortuna: ciò crea un effetto involontariamente parodico ai versi 9-10, in cui si consiglia al duca di non fidarsi delle lusinghe della fortuna, perché per sua natura "falaze". Si noti anche il cambiamento apportato nell'ultimo endecasillabo, che punta a includere nella lode la medesima città di Reggio.

<sup>155</sup> Essi sono suddivisi in una canzone di cinque stanze e congedo (ABb<sup>7</sup>C; CDe<sup>7</sup>FF), in un'ottava dallo schema rimico insolito (ABBACDDC) e in una stanza in sesta rima (ABABCC).

<sup>156</sup> AB Ba<sup>7</sup>; CAC<sup>7</sup>DEE.

Ricordiamo altresì che Borso nel marzo del 1444 si era recato a Napoli per scortare a Ferrara la sposa promessa di Leonello, figlia del re Alfonso V; il futuro duca ritornerà nel regno aragonese pochi mesi più tardi con l'incarico di convincere il sovrano a pretendere il ducato di Milano. Borso, quindi, conosceva bene la magnificenza delle cerimonie napoletane<sup>157</sup>; equipararlo proprio ad Alfonso V, per giunta nel momento del suo massimo successo politico – il festeggiamento per aver conquistato il trono, a seguito di lunghi anni di guerre combattuti contro gli Angioini – significava celebrarne il valore e, per traslato, mettere a raffronto le straordinarie feste napoletane del 1443 con quelle reggiane.

Torniamo a seguire gli spostamenti del corteggio ducale: la settima “scena” si svolge alla fine della messa; la cronaca segnala che una «*damicella stans coram unicornio, ut supra tactum est, surrexit*»<sup>158</sup>. La giovane, che si muove su un palco allestito sul segrato, recita dieci versi in cui medita sulle imprese dei Romani, le quali sembrano poter rivivere grazie a Borso; per tale motivo al personaggio viene regalato un unicorno, la cui figura campeggerà sulla sua insegna<sup>159</sup>.



Immagine 6

Nel corso della penultima “scena” l'attore che personifica S. Prospero svolge un'estesa orazione in volgare che tratta le ragioni politiche e filosofiche del potere principesco. Il patrono cittadino sprona poi il signore, specchio di ogni virtù, a punire i nemici e a esaltare i buoni sudditi; lo invita a far prevalere la pace e a «diffender» lo stato «da la guerra»<sup>160</sup>. Inoltre, S. Prospero dimostra che i reggiani saranno sempre devoti a Borso, in quanto nutrono nei suoi confronti «*affectione, amore et fede*» (13).

Infine, sul lato opposto della piazza si apre un tabernacolo, innalzato sul palazzo del podestà, in cui viene posta una scenografia a forma di Paradiso, «*ubi erant multi et diversi representantes, unus videlicet personam Yeshu Christi, alius Virginis Marie et alii diversorum sanctorum*». Tra questi personaggi spiccano tre angeli, uno dei quali si incarica di proferire l'ultimo intervento. Borso viene accompagnato dai soliti

<sup>157</sup> Lo stretto legame politico-letterario tra i due stati proseguirà sino alla *Pastorale* di Boiardo, in cui viene celebrato Alfonso duca di Calabria per l'aiuto concesso a Ferrara durante la guerra contro Venezia del 1482-1484. Cfr. BOIARDO 2005.

<sup>158</sup> LEVI, 11.

<sup>159</sup> L'immagine della creatura leggendaria che purifica l'acqua intingendovi il corno – chiara allegoria per le bonifiche delle paludi del contado estense e dell'area del Polesine promosse da Borso – diventerà ricorsiva. Si pensi all'impresa dell'unicorno dipinta nella celebre Bibbia miniata da Taddeo Crivelli (BEUM, Lat. 422-423) o a quelle incise sul portale di Palazzo Schifanoia e in numerose monete (Immagine 6).

<sup>160</sup> LEVI, 12.

appellativi e da attributi canonici. I versi finali fungono da raccordo tra la rappresentazione e l'inizio di una nuova fase celebrativa (vv. 13-16): «questa terra arecommendata te sia / in pace tenendolla, sempre et in unione / altro a dire ormai non ce resta / senò che ogni homo crida: “festa festa”».

9 - Il confronto con Napoli è istituito pure da una tragedia del 1465 scritta da Laudivio de' Nobili. Possediamo notizie imprecise intorno alla biografia del personaggio<sup>161</sup>: formatosi probabilmente a Ferrara durante il governo di Leonello, si trasferisce in Oriente, dove è capitano di presidio presso Rodi, e a Roma sotto la protezione di Niccolò V; nel 1465 tenta con la tragedia *De captivitate ducis Iacobi* di compiacere Borso e ritornare presso il dominio estense<sup>162</sup>.

L'opera ruota attorno all'uccisione del capitano di ventura Iacopo Piccinino da parte di Ferdinando I<sup>163</sup>, che viene raccontata attraverso varie scene poste in successione paratattica. L'episodio aveva creato un certo scalpore nelle corti italiane, soprattutto a Ferrara, in quanto il duca era assai legato al personaggio<sup>164</sup>. Ciò offre l'occasione a De' Nobili per elaborare una tragedia – divisa in cinque atti, caratterizzata dai cori e dall'utilizzo di vari metri (distici elegiaci, trimetri giambici, dimetri anapestici, gliconei) – che vede lo stesso Borso nel ruolo di protagonista<sup>165</sup>.

L'opera viene introdotta da una *Praefatio* di trentadue distici elegiaci dedicati al duca estense<sup>166</sup>. Il primo atto (202 versi) inizia con un esteso monologo di Borso, definito *Rex*, che medita sulla situazione storico-politica coeva: la pace finalmente sembra prevalere in Italia, anche perché Piccinino si è riconciliato con Francesco I Sforza e Ferdinando I. Tuttavia, la forte incertezza che contrassegna gli equilibri militari e le alleanze tra gli stati induce Borso a interpellare un indovino. Questi, dopo aver osservato i resti di alcune vittime sacrificate, presagisce la morte di Piccinino. Borso, incredulo e agitato dalla terribile notizia, decide di rivolgersi all'oracolo di Apollo: il terrore di cui sono preda gli dèi olimpici mostra al personaggio che effettivamente sta per succedere un avvenimento di inaudita gravità<sup>167</sup>.

<sup>161</sup> BABINGER 1960, 3-42.

<sup>162</sup> L'umanista pare amico di Battista Guarini, che gli dedica un'elegia del suo *Poema* del 1496 (cc. F 1v-2r).

<sup>163</sup> Incaricato di tenere il comando delle truppe milanesi nel 1450, passa al servizio di Venezia a seguito della caduta della Repubblica ambrosiana. Nel 1454 forma una compagnia di ventura, che devasta i territori di Perugia, di Bologna e di Siena. Due anni dopo viene assoldato dagli Aragonesi, ma in breve tempo presta il suo aiuto a Giovanni d'Angiò e ai principi di Taranto e di Rossano ostili a Ferdinando I. Nel 1463 si lega al ducato estense e torna al servizio dei Trastàmara; tuttavia, un ultimo tentativo di rivolta dei baroni induce il sovrano napoletano, timoroso di una possibile solidarietà del capitano con i suoi precedenti signori, ad arrestare Piccinino con l'inganno e a metterlo a morte. Cfr. FERENTE 2005.

<sup>164</sup> AA. VV. 1928, 46, 27-30: «et era costui il più carissimo amico che havesse lo illustre duca Borso, e non haveria fatto cosa alcuna, che prima non se havesse consigliato cum il dicto duca Borso. E per questo la sua presa rencresete a tuti li suditi del prefacto duca Borso».

<sup>165</sup> DOGLIO 1980, 241-60. Il testo è pubblicato da BRAGGIO 1884, 50-76 e 111-32, da cui si cita. Il numero dei versi viene da noi inserito.

<sup>166</sup> Cfr. vv. 1-4: «o decus italiae, rerum pulcherrime princeps / et patriae felix gloria, honorque tuae / da precor accessus operi Mitissime nostro / Vatibus ipse sacris namque fauere soles».

<sup>167</sup> Vd. es. vv. 163-170: «poscite ad altas clades responsa deum / Mars dominus coeli tantum mouet scelus / fulminaque nymbis terras concutiunt graues; / cessit in alto pallens uertice Jupiter / deseruit ipsas arces pauida manu / scepra fugit, Saturni glaciem timens / tuque supremis mundum ordinibus regens / omnia uolui iubes [...]».

Il secondo atto, composto da 117 versi, si articola in tre scene: nella prima un augure conferma, interpretando la posizione degli astri, i segnali già colti da Borso e dall'indovino<sup>168</sup>; nella seconda – ambientata in un recente passato, in cui era ancora possibile prospettare una soluzione alla crisi italiana – il coro celebra le gesta di Piccinino<sup>169</sup>; un messaggero annuncia l'arrivo del capitano di ventura e della futura sposa. Nella terza scena viene intonato un imeneo per omaggiare le nozze di Piccinino.

Il terzo atto risulta molto breve (85 versi) ed è ambientato a Napoli: un ambasciatore si reca presso Ferdinando I per comunicargli che Piccinino ha accolto il suo invito ed è in procinto di raggiungerlo a palazzo. Il personaggio, ormai pronto a sposare la figlia del duca di Milano, giungerà con intento pacifico. Il re rinnova le promesse di pace e giura di aver dimenticato l'antica ostilità che lo aveva contrapposto al capitano di ventura. Il coro chiude l'atto in modo insolito, giacché descrive la futura moglie di Piccinino e introduce di nuovo il tema della concordia tra i diversi stati italiani.

Il quarto atto (190 versi) sembra il più movimentato: il re aragonese rivolge alcune preghiere a Giove per aver sedato la rivolta dei baroni ordita contro il Regno di Napoli; in seguito entra in scena un ministro di Ferdinando I, che consiglia al sovrano di sfruttare la circostanza favorevole e di uccidere lo scomodo Piccinino. All'inizio Ferdinando I si oppone allo spregiudicato proposito del ministro, che giustifica l'uccisione del capitano di ventura in quanto chiesta dagli dèi medesimi<sup>170</sup>. Il ministro cerca progressivamente di persuadere il suo signore e di fargli abbandonare ogni pretesa di lealtà nei confronti di un nemico potente, di una minaccia concreta per lo stato.

Al termine del confronto tra i due personaggi avviene un clamoroso colpo di scena, poiché Ferdinando I rivela che Piccinino si trova già «*revinctus in carcere*» (v. 64). Il re, nondimeno, non è ancora sicuro di giustiziarlo; il ministro lo convince, sostenendo che occorre eliminare il responsabile di tante sofferenze per il regno, pena la perdita del favore del popolo da parte del sovrano. La scena successiva è incentrata su Piccinino, il quale chiama a sé gli dèi e prega loro di essere liberato. La punizione del carcere risulta insopportabile per chi si sente innocente, vittima della falsità del re aragonese. Gli incubi orrorosi del personaggio anticipano ciò che da lì a poco avverrà sulla scena<sup>171</sup>: il ministro annuncia a Piccinino la condanna a morte; l'esecuzione viene descritta con toni macabri, in consonanza con il modello delle tragedie senecane.

<sup>168</sup> Gli elementi esoterici riflettono la passione di Borso e della corte ferrarese in generale per le pratiche magiche e astrologiche. Vd. VASOLI 1977, 469-94; BERTOZZI 1994 e TATEO 1994, 43-8.

<sup>169</sup> Cfr. es. vv. 54-71: «hunc uiderat bella gerentem / quidquid tepidus compluit Auster / quidquid gelidus cingit Boreas / atque occiduis uesper in oris / fregit potentes turbidus arces, / nec non Alphonsi gloria regis / claras Bello sustulit urbes, / hunc sensit Pandulphius [*scil.* Pandolfo Malatesta] heros / suas in clades ire furentem / vidit tristi Pergula [*scil.* Angelo della Pergola] bello / miserae celsos uertere muros / et Sismondi [*scil.* Sigismondo Malatesta] proelia rupit / rupit coecos Marte furores / miti comes huc ades ira / toto felix uictor in orbe / magnam ferant saecula pacem / meritas cuncti dicite laudes / laetum uerbis celebrate ducem [...]».

<sup>170</sup> vv. 42-48: «iam iam aderit fortis ille, ac ingens comes / dux Iacobus, olim bello hostis ferox / mitte tuas ipse Rex clades uendicem; / est dies, quo dii perdere eum uelint. / Iniquus hic postquam fugatus est, redit / foedera magni ostentansque Sfortiadae / quidue moraris impiam illius necem».

<sup>171</sup> Vd. es. vv. 137-143: «o Iupiter terras ac regna dirue; / cur tua cessat a fulmine manus? / Hic uada sunt Acherontis, atque nigrae / paludis stagna; fumant accensae faces; / iam furias tremens nunc agitatur pauor, / cerno megeram colubris nexam comas / atra sonat nocturno styx carmine».

L'ultimo atto, di soli 91 versi, riporta la scena a Ferrara: un nunzio giunge a corte a racconta a Borso il terribile episodio. La reazione del duca è in principio assai impetuosa, perché vorrebbe subito organizzare una spedizione al fine di vendicare l'amico assassinato; poi prevale la razionalità del personaggio, descritto quale saggio e giusto governante, che decide di non intervenire contro Napoli e aggravare l'ostilità tra gli stati italiani. L'opera termina con un coro che medita sulla caducità della vita umana, il cui argine si riscontra nell'«*unica virtus aeterna*» incarnata da Borso (v. 91).

Il *De captivitate ducis Iacobi* nobilita, pertanto, Borso da un punto di vista morale, politico – in quanto fautore della pace, come si è visto motivo ricorsivo nella letteratura encomiastica estense – ed estetico per mezzo dell'alone mitico e classico che ammantava la sua figura. Non sembra casuale, quindi, che le prove teatrali nate sotto il governo del duca indichino Borso quale referente e protagonista diegetico diretto; tale strategia verrà percorsa, del resto, da Tito Vespasiano Strozzi con la *Borsias* e da Matteo Maria Boiardo mediante la sua produzione giovanile in latino (*Pastoralia, Carmina, Epigrammata*)<sup>172</sup>. La finalità politica, l'idea di intrattenimento e di rappresentazione in volgare nascono già all'epoca di Borso e verranno riprese e portate a compimento nei decenni successivi.

## 2.7 Conclusione

Abbiamo visto come la complessa stagione del teatro estense nata sotto Ercole I sia contraddistinta da molteplici fattori letterari, storici e politici. I volgarizzamenti, che soddisfano un'esigenza di *renovatio* e di praticità, caratterizzano la maggior parte delle rappresentazioni ferraresi, ma non spiegano del tutto una storia alquanto articolata.

Gli spettacoli religiosi, le giostre allegoriche, le opere messe in scena dinanzi a un pubblico selezionato (*Commedia di Ippolito e Lionora*), quelle che si ispirano all'*Orfeo* di Poliziano o al palinsesto luciano (*Timone*) soddisfano una domanda di teatro spesso sorprendente per qualità degli allestimenti e quantità numerica dei testi portati in scena. Le rappresentazioni citate, che la critica moderna tende a classificare e distinguere, venivano in realtà concepite in modo uniforme. Le reciproche influenze, le circolarità comunicative, le osmosi stilistiche e ideologiche sono perciò frequenti e andranno segnalate come fenomeno unitario, da analizzare nella sua interezza.

Il panorama teatrale riassunto, però, non può essere colto appieno senza una ricognizione diacronica che coinvolga il contesto letterario e culturale delle epoche di Leonello e di Borso: scopriamo che il gusto per gli spettacoli e per gli autori comici latini era già maturo grazie all'apporto di Guarino Veronese e dei suoi allievi; e il figlio dell'umanista sarà, forse non a caso, il primo volgarizzatore teatrale ferrarese. Alcune opere iniziavano a essere scritte e a circolare negli anni Quaranta, formando così un gusto ben connotato. Si osservi ancora una volta l'importanza di Borso per la promozione della letteratura in volgare, opzione che verrà proseguita e ampliata dal fratello.

Tale approccio metodologico, che punta a mostrare la sottile linea di continuità tra le stagioni teatrali estensi, sembra un passaggio utile al fine di spiegare la profonda innovazione di Ercole I: ciò che il duca e la sua classe dirigente presentano

<sup>172</sup> Cfr. BOIARDO 2010 e BUTCHER 2013, 173-84.

di proposito come recupero di un mondo antico da secoli perduto e fondazione *ex nihilo* pare piuttosto una frattura, uno scarto rispetto a una tradizione teatrale radicata. La “discontinuità” del teatro erculeo si muove all’interno di un ambito definito, ma bisognoso di essere riformato, di trovare indicazioni operative più precise. Gli elementi alternativi sono individuati sia all’esterno della corte estense (teatro religioso di stampo toscano e pratiche teatrali “mantovane”) sia all’interno (Plauto, Terenzio, uso del volgare).

Un altro fattore di distinzione dal recente passato si può riscontrare nella netta predilezione per Plauto; la scelta di tradurre e mettere in scena le commedie plautine si pone in controtendenza e modifica la scala di valori fissata dal circolo guariniano<sup>173</sup>. Terenzio, il *comicus noster* inferiore da un punto di vista morale e stilistico solo a Virgilio, viene posto in secondo piano. Ciò riflette una precisa scelta estetica e letteraria: la preferenza è evidentemente accordata a una tipologia comica più diretta, divertente, che possa meglio interessare un numero vasto di spettatori. Da una simile valutazione si possono comprendere i compiti, gli scopi che la corte erculea affida al testo drammaturgico: il diletto, l’intrattenimento disimpegnato diventano, dunque, i parametri primari attraverso cui valutare quali autori siano da proporre durante il Carnevale e i festeggiamenti nuziali.

Lo stesso esercizio dei volgarizzamenti e la fruibilità delle traduzioni non sembrano tanto da contrapporre alle riflessioni coeve sul teatro degli umanisti romani; la scarsa elaborazione speculativa che si verifica durante il governo erculeo non è sintomo di un passaggio mancato, di uno scarto singolare. Il principio della concretezza, così avvertibile negli anni Ottanta-Novanta, non è nient’altro che l’esito del processo, pratico e teorico, avviato nei decenni precedenti.

Questa lunga fase, che rimonta all’arrivo a Ferrara di Guarino, continuerà – come si è detto, non senza svolte e cambiamenti paradigmatici – sino ad Ariosto<sup>174</sup>. Se la riforma dello scrittore consisterà nel riutilizzare i modelli antichi in modo sistematico, classicista, normativo, allora la precedente novità immessa dal teatro erculeo può a ben diritto essere definita “pre-classicista”, riscoperta aurorale che si fonda su presupposti destinati a essere sostituiti, superati dai fondamenti della nuova stagione del teatro “regolare” cinquecentesco.

<sup>173</sup> In base alla Tabella 1 possiamo osservare che il rapporto tra le opere di Plauto (28) e Terenzio (5) appare molto sbilanciato. Non si sono conteggiate le repliche messe in scena in uno stesso anno.

<sup>174</sup> Vd. COLUCCIA 2001 e JOSSA 2009.

### 3. Milano, un ducato tra “evasione fantastica” e “oscuro intrigo”

#### 3.1 Introduzione

1 - La storia del governo sforzesco sul ducato di Milano è contraddistinta da rivolgimenti e instabilità, di ordine interno come esterno, sin dalla presa del potere da parte di Francesco I Sforza (1450-1466)<sup>1</sup>: il capitano di ventura sposa nel 1441 Bianca Maria, figlia illegittima del duca Filippo Maria Visconti, il quale aveva sperato di concedere la mano della sua unica discendente in cambio dello scioglimento della lega antiviscontea, appoggiata da Firenze e Venezia e guidata proprio da Francesco Sforza<sup>2</sup>.

Le nozze, tuttavia, non facilitano il processo di pacificazione atteso dal Visconti, che morirà senza eredi maschi nel 1447. A Milano viene istituita così la Repubblica ambrosiana con l'obiettivo di ricostruire nella città il libero comune: Francesco Sforza, approfittando della situazione incerta, accetta inizialmente l'offerta di Milano secondo cui avrebbe condotto una guerra contro Venezia in qualità di capitano del comune; le sue conquiste, tranne Brescia o Verona, sarebbero spettate alla Repubblica ambrosiana.

Il condottiero, però, trasgredisce subito gli accordi stipulati, tanto che la presa di Pavia, che non era contemplata nel trattato di alleanza, spinge Milano a chiedere aiuto a Venezia. Le pretese eccessive della Serenissima, ovvero il riconoscimento del possesso di Lodi e Piacenza, non vengono accolte; la mancata intesa determina di fatto l'isolamento della Repubblica ambrosiana e della stessa Venezia.

Francesco Sforza, in seguito alla vittoria di Caravaggio contro la Repubblica di S. Marco del 1448, costringe i rivali a riconoscergli il diritto di acquisire i domini viscontei: la notizia del tradimento dello Sforza preoccupa Milano, che non riesce, ciò nondimeno, a ottenere né l'aiuto dell'imperatore né quello di Ludovico di Savoia. Nemmeno l'estremo ripensamento di Venezia, che si affretta a concludere un duplice armistizio con la Repubblica ambrosiana, impedisce l'avanzata di Francesco Sforza, il quale entra in città il 22 marzo del 1450, sfruttando gli esiti di una rivolta contro i capitani del popolo<sup>3</sup>.

La conquista di Milano, di per sé laboriosa e cruenta, era stata possibile sulla base di fragili prerogative giuridiche, che motivavano le rivendicazioni di altri stati: il ducato, invero, era reclamato anche dagli Orléans, per via delle nozze, nel 1387, di Luigi d'Orléans con Valentina, figlia di Gian Galeazzo Visconti e da Alfonso V

<sup>1</sup> CATALANO 1956; SANTORO 1968 e SOMAINI 2010.

<sup>2</sup> BIGNAMI 1937; BOLOGNA 1981; CATALANO 1983 e MENNITI IPPOLITO 1998, 1-15.

<sup>3</sup> L'entrata da Porta Ticinese è accompagnata da un imponente seguito di familiari d'armi, capitani e capisquadra. Il duca, invece, giunto dinanzi al Duomo, si veste di bianco secondo consuetudine e riceve dai procuratori eletti delle porte cittadine il giuramento e gli oggetti simbolo del potere (scettro, spada, stendardo, chiavi, sigillo). Francesco I, con un gesto rilevante e calcolato, rifiuta il carro trionfale, «dicendo tali cose essere superstizioni da re» (CORIO 1978, 1334). Egli, ben sapendo che «la plebe avezata a l'arme se ricordava de la libertade» (IVI, 1335), accompagna l'entrata solenne con un altro atto politicamente rilevante quale la convocazione nella corte dell'Arengo di tutti i capifamiglia della città. Il condottiero, dopo gli anni turbati dalle continue guerre, predilige uno stile cerimoniale efficace, sobrio, che lo presenti alla collettività come un uomo magnanimo e pronto all'ascolto. Ovviamente la propaganda sforzesca mostra come il consenso dei sudditi sia eccezionale: «*cuius adventus magno et incredibili populi applausu exceptus fuit*» (L. Crivelli, *Series triumphi Francisci Sfortiae*, BNB, AC. X. 32, c. 5r).



d'Aragona, in virtù di una presunta volontà di Filippo Maria Visconti in suo favore. L'imperatore Federico III, in aggiunta, non era disposto a riconoscere la legittimità di una successione ottenuta per via femminile; perciò, il ducato milanese, pur retto dallo Sforza, rimarrà vacante sotto un profilo formale.

Si aggiunga che il dominio milanese confinava con numerose potenze straniere e ostili, che ne condizionavano l'autonomia e ne limitavano il rafforzamento politico e istituzionale<sup>4</sup>: a ovest il marchesato di Monferrato e il ducato di Savoia rispondevano soprattutto alle strategie espansive della corona francese, a nord il ducato era spesso insidiato dalle mire dei Confederati e dell'Impero (Tirolo), a est premeva Venezia, mentre a sud avanzava la Repubblica fiorentina, alla guida della quale si era da pochi anni insediato Cosimo de' Medici<sup>5</sup>.

Francesco I Sforza, che si proponeva al pari di un *homo novus* dopo la secolare reggenza viscontea (1227-1447), si trovava, pertanto, nella condizione di dover avallare il proprio potere, di stabilizzarlo e di salvaguardare, per sua stessa ammissione, «el dominio novo et le debile et tenue condizioni de questo nostro stato»<sup>6</sup> attraverso una complessa politica di concordia interna: ricordiamo gli incentivi concessi al ceto nobiliare, che aveva favorito la sua ascesa, la moderazione dimostrata nei confronti dei fuoriusciti e le notevoli agevolazioni ed esenzioni fiscali elargite ai ceti produttivi<sup>7</sup>.

2 - Sul piano culturale non sfugge il ruolo della cancelleria come centro di elaborazione della propaganda<sup>8</sup> nonché lo stretto legame tra la protezione di alcuni importanti umanisti – pratica già in uso con i Visconti, seppur in misura minore – quali Cornazzano, Filelfo, Giovanni Simonetta, Pier Candido Decembrio e la scrittura copiosa, sistematica di opere storiografiche, che si incaricavano di convincere «*subjects, allies, potential friends and foes alike of the righteousness of the Sforza cause*»<sup>9</sup>.

Si badi che l'istanza di legittimazione in ambito letterario, e non solo, può fare leva su tre argomenti principali: il diritto dinastico, la predestinazione e il merito; per ovvi motivi gli scrittori ambrosiani sono costretti a escudere il primo motivo, mentre enfatizzeranno il secondo e il terzo, celebrando le virtù del *princeps optimus*. In alcune opere – forse in competizione con le *Gesta Ferdinandi regis* di Lorenzo Valla (1445-1446) e i *De rebus gestis Alphonsi commentarii* di Bartolomeo Facio (1455)<sup>10</sup> – vere e proprie «*cornerstones on which the regime rested its right to rule*»<sup>11</sup>, il signore milanese viene salutato come restauratore dell'indipendenza del ducato e provvidenziale

<sup>4</sup> Si veda quanto scrive Angelo Simonetta al suo signore nel 1453: «dal canto de qua, non dico in Milano, ma in altri lochi, ogni homo sta suspecto et con l'animo dubbioso» (ASMI, Potenze estere 661).

<sup>5</sup> ANGERMEIER 1982, 165-92; SOLDI RONDININI 1982, 229-90; LAW 1982, 397-414; MORONI STAMPA 1982, 599-608 e FUBINI 1994.

<sup>6</sup> CUSIN 1936, 107.

<sup>7</sup> FRANGIONI 1989, 117-36.

<sup>8</sup> IANZITI 1988, 160-1.

<sup>9</sup> *IVI*, 34. Vd. GARIN 1983, 22-3: «i potenti ormai dovevano tenere conto di questa cultura [*scil.* umanistica], di questi miti, di queste idee, per servirsene certo, come di strumenti, ma anche per riconoscerne l'efficacia mediatrice. I nuovi gruppi intellettuali di formazione umanistica, notai, oratori, cancellieri e segretari, non hanno più le illusioni dei tempi eroici dei grandi cancellieri. [...] Ormai, sul cadere del Quattrocento, il giuoco delle parti si è articolato e definito – ma la funzione dei nuovi intellettuali formati alla scuola degli umanisti, non per questo è meno importante anche se è meno appariscente».

<sup>10</sup> IANZITI, 48.

<sup>11</sup> *IVI*, 45.

salvatore della città, «*perditorum hominum crudeli fraude seducta*», secondo quanto si legge in un'orazione di Lodrisio Crivelli<sup>12</sup>.

Le azioni del condottiero sono consentite dallo *ius*, matrimonio con Bianca Maria, dal *meritum* personale dimostrato in battaglia e dalla necessità di difendere il *regnum* dai nemici esterni (Venezia) e interni (*factio* repubblicana): «*ille unus iure meritoque aspiraret et patriam regnumque ipsum ab hostium faucibus ac tyrannide eriperet ac liberaret*»<sup>13</sup>. Francesco Sforza diviene inoltre il prototipo della *virtus* umanistica – celebrato nell'iconografia insieme a Cesare e Annibale oppure a cavallo su uno sfondo di un arco trionfale<sup>14</sup> – in grado di piegare il volere della fortuna: «*et minime omnium fortunae, aut praecipiti sorti, sed militari disciplinae, sed rationi ipsi se se committere*»<sup>15</sup>.

Francesco Sforza, lungo i *Commentarii* e la *Sphortias* di Filelfo<sup>16</sup>, appare quale condottiero paterno, indulgente, *pius*, in contrapposizione alla pubblicistica, sorta a partire dalle tesi di Leonardo Bruni e Flavio Biondo, che scorgeva nei capitani di ventura caratteristiche primordiali, estranee al concetto di *humanitas*<sup>17</sup>. Invece, Pier Candido Decembrio nel prologo della *Vita Francisci Sfortiae IV Mediolanensium ducis* (1461-1462) dichiara programmaticamente di voler trattare la doppia natura del condottiero, militare intrepido e uomo virtuoso:

Francisci Sfortie rerum gestarum gloriam si stilo aut verbis equare voluerimus et merita haud imparem laudem reddere, non Ciceronis eloquentia, ut Firmianus inquit, sed longe beatiore atque ampliore a nobis utendum erit; et que non virtutem modo, atque auctoritatem, reique militaria peritiam, que in summo duce precipue exoptari solent, sed felici tatem huius Principis ac clementiam in primis referat. Quamobrem abunde a nobis satisfactum fuerit, si privatam dumtaxat vitam relinquentes, res bello paceque partas quodam veluti compendio scripserimus<sup>18</sup>.

3 - Ovviamente la ricerca di legittimazione non era stata veicolata soltanto da forme di espressione nobili e dall'alto valore artistico, come la storiografia in latino, bensì anche da manifestazioni latamente culturali di differente origine e fruizione: Francesco I, per esempio, presenziava sovente con la consorte ai principali appuntamenti del calendario liturgico, in modo da «modellare la propria immagine secondo caratteri e lineamenti di pietà e di devozione, associandola ai riti e ai simboli della vita religiosa dei suoi sudditi»<sup>19</sup>.

Nel 1459 la festa, «molto sumptuosa et honorata»<sup>20</sup>, dell'oblazione di Porta Ticinese viene prolungata di qualche giorno al fine di accogliere il duca di Cleves,

<sup>12</sup> L. Crivelli, *Panegiricus dictus Francisco Sfortie vicecomiti Mediolanensium duci quarto*, BNBM, AC. X. 32, c. 3r.

<sup>13</sup> SIMONETTA 1932, CXI, 33-4.

<sup>14</sup> COVINI 1998, 162-3.

<sup>15</sup> CRIVELLI 1731, 628. Vd. anche SIMONETTA 1932, CXI, 15-7: «*quem postremo rei militaris scientia, auctoritate, laborum tolerantia, aerumnarum perpessione, invicta semper fortitudine, constantia singulari, prospicientia, celeritate conficiendi rerum, non tam fortuna quam propria virtute gestarum magnitudine, gloria, felicitate, usque adeo excelluisse reperiemus?*».

<sup>16</sup> BAM, H 97 sup., cc. 1r-129v.

<sup>17</sup> BAYLEY 1961, 178-95.

<sup>18</sup> DECEMBRIO 1925, 441-6.

<sup>19</sup> CHITTOLINI 1986 a, 178.

<sup>20</sup> LAZZARINI 1999, 230.

diplomatico al servizio del duca di Borgogna. Nel 1461 l'ambasciatore mantovano Vincenzo della Scalona informa il proprio signore che il duca milanese, convalescente dopo una malattia, si era preoccupato per non aver preso parte alla processione con cui i cittadini di Porta Nuova avevano elargito le offerte annuali alla fabbrica del Duomo; aveva trovato comunque il modo di mostrarsi in pubblico, affacciandosi a una loggia sul lato esterno della Corte dell'Arengo, smentendo per giunta i *rumores* che lo volevano in fin di vita<sup>21</sup>. Tra le feste cittadine più significative spicca quella per la Pentecoste, che, della durata di tre giorni, era frequentata dal popolo e apprezzata per le differenti occasioni di intrattenimento.

Sempre nel 1461 l'oratore mantovano ragguaglia così il proprio marchese: «non bastoe alli signori de godere quella festa fin passate le 22 hore, che andono a Sancto Spirito ove concorre tuto Milano, et glie stettero tanto che 'l era presso la prima hora quando ritornono a casa»<sup>22</sup>. Due anni più tardi hanno luogo i festeggiamenti per la cessione di Genova e Savona da parte del re di Francia Luigi XI, successo politico e diplomatico di grande rilevanza per Francesco I: Giovanni Simonetta nei suoi *Rerum gestarum Francisci Sfortiae Mediolanensium ducis commentarii* descrive il cerimoniale delle celebrazioni, lo splendore degli apparati<sup>23</sup>, mentre riporta con cura i discorsi ufficiali e i giuramenti prestati dai rappresentanti delle città sottomesse a «*Franciscus, qui omnia suapte natura pulcherrime semper et honorificentissime excogitabat, parabat et conticiebat*»<sup>24</sup>.

Simili avvenimenti non prevedevano sempre un'ampia fruizione, poiché erano non di rado destinati a ricevimenti e intrattenimenti privati, da svolgersi presso le sale della corte. Agli onori pubblici di un personaggio illustre seguivano feste più intime con danze, musiche, dimostrazioni ludiche, banchetti esibitorii, in cui venivano ostentati cibi, vasi, suppellettili, gioielli: rimane famosa la disputa del 12 giugno 1460 «*contra lo amore [...] et per lo amore*» animata dal cortigiano Giovanni Pietro da Lodi e da altri ospiti, il cui esito viene demandato all'allestimento di una giostra, organizzata il giorno successivo al cospetto del duca e di numerosi ospiti forestieri<sup>25</sup>.

All'interno di tali ricorrenze era riservato uno spazio non trascurabile alle rappresentazioni: ad esempio nel 1453 viene messa in scena la storia del generale romano Coriolano, in ossequio al clima bellico del periodo, che vedeva Milano in guerra contro Venezia per il possesso di Brescia<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> LAZZARINI 2000, 267.

<sup>22</sup> *IVI*, 142.

<sup>23</sup> SIMONETTA 1932, 472, 34-40: «*in cuius [scil. ducalis curiae] extrema parte e regione portae duplicia fuerant tabulata a solo aliquanto altius aedificata, quorum in sublimiore principum tribunal' multo serico, argento atque auro mirifice exornatum spectabatur; ipsa circum tabulata aulea atrebatia pulcherrima fuerant mira arte miraque colorum varietate locata; supra vero tabulata tribunalque sublimius, ne qui consessuri erant, radiis solaribus offenderentur, auleis cortinisque perpulcris multum spatii loca inferiora operiebantur, utraque autem tabulata sedilibus suis auleis quo'que Btrata brevioribus decorabantur*».

<sup>24</sup> *IVI* 472, 16-7.

<sup>25</sup> LAZZARINI 1999, 167. Queste discussioni letterario-cortesie proseguiranno con una certa vivacità anche all'epoca di Ludovico il Moro. Cfr. LUZIO - RENIER 1890 a, 100-7.

<sup>26</sup> Angelo Simonetta comunica a Francesco I che «*in vero tucta questa città è stata in tanta consolatione et allegrezza, quanto se potesse dire al mondo*» (GHINZONI 1887, 827).

Nel 1457, invece, in occasione della festa e dell'oblazione di Porta Comasina<sup>27</sup>, viene organizzata una sontuosa celebrazione da parte di Cicco Simonetta, che culmina con uno spettacolo, commistione tra una sacra rappresentazione e un carro trionfale, descritto in una missiva dell'umanista Giorgio Valagussa ad Andrea Simonetta, fratello di Cicco. Al cospetto del «*princeps ipse*» e di «*Blancha Maria, "magna comitante caterva"*»<sup>28</sup> fanno ingresso in scena un angelo e due carri su cui sono presenti Cristo, di cui viene raccontata in breve la vicenda del calvario, e il diavolo, «*vestitu taetro et cornibus*» (127, 39).

In seguito al passaggio orroroso di Satana, «*qui ante Inferni postes assidebat, igneos vapores per ipsum aëra vomens*» (127, 41-2), sono presentati alcuni soldati «*Iudaei*» (127, 51); costoro sono funzionali a evocare la morte di Cristo, la discesa agli inferi e la sua resurrezione, che vengono rappresentate grazie a una soluzione scenografica assai articolata: dopo la processione i carri si aprono, trasformandosi in scenari complessi; le macchine e gli ingegni permettono di simulare il volo degli attori e di far scoppiare il «*tumultus*» fragoroso delle cerbottane. Intanto i giudei vengono fatti precipitare e puniti all'inferno, mentre Gesù affronta il diavolo, «*percalcatus*» (128, 66), e, in conformità alla tradizione evangelica, infrange le porte tartaree per liberare i patriarchi, i profeti e altri personaggi dell'Antico Testamento. La rappresentazione si chiude con l'immagine del diavolo che, «*attonitus stupefactusque*» per l'accaduto (128, 83-4), sfoga la propria rabbia ferina, restituita mediante il suono sempre più intenso delle cerbottane e il volo di un drago, che emette «*flammas sulfureas [...] longo tempore naribus oreque undique*» (128, 87-9).

Il significato concreto dello spettacolo viene individuato da Maria Nadia Covini nella «sponsorizzazione» del primo segretario Cicco Simonetta, che era diventato il *dominus* della politica interna ed estera del ducato, ma era invisibile agli ambienti gentilizii<sup>29</sup>. Ricordiamo soltanto che, in generale, i favori concessi da Francesco I ai ceti produttivi, come il condono quadriennale dei debiti nel 1452, avevano scontentato i feudatari, in principio sostenitori delle iniziative del duca<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Al fine di sopperire agli ingenti bisogni economici per la costruzione del Duomo, era consuetudine che una volta all'anno ciascuna delle otto Porte di Milano recasse in processione le offerte per la Fabbrica del Duomo. Nell'occasione si allestivano sulla piazza del Duomo o dell'Arengo spettacoli vari, d'abitudine trionfi a soggetto storico, mitologico e/o religioso. A curare e sostenere le spese di simili manifestazioni, di cui non è rimasto quasi nulla, erano sovente nobili e detentori delle più alte cariche dello stato. Ad esempio, la prima notizia di una rappresentazione profana risale al 22 dicembre 1389: gli *Annali della Fabbrica del Duomo* mostrano un elenco di spese intraprese «*pro solatiis Jasonis et Medae*» durante l'oblazione di Porta Vittoria; l'8 agosto 1423 si riproduce la «*ystoriam captivitatis magnifici comitis Arminiachis cum maximo exercitu in civitate Alexandriae deductus fuit cum multis captivis*» presso Porta Comasina, mentre quattordici giorni dopo gli abitanti di Porta Nuova inscenano le avventure di Enea, seguito da un corteo di soldati, «*qui recessit a civitate Troiae et attingit cum navigio suo ad civitatem Cartaginem, ubi a Didone receptus fuit cum magno apparato*». Vd. *ANNALI*, I, 1883, 105 e II, 1885, 9-10.

<sup>28</sup> VALAGUSSA 1964, 126, 22.

<sup>29</sup> COVINI 2001, 127: «con un'iniziativa di questo tipo, il Simonetta cercava di accreditarsi presso i suoi vicini di porta Comasina come vero e genuino cittadino di Milano, e come tale partecipe delle tradizioni urbane, quasi a convalidare con questi atti la cittadinanza ottenuta per grazia ducale. Così il segretario calabrese faceva un passo avanti in un lungo percorso tendente alla completa assimilazione alla nobiltà locale, alla quale si era avvicinato con il patrocinio del duca sposando una donna di casa Visconti».

<sup>30</sup> CHITTOLINI 1996, 413-32.

4 - Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)<sup>31</sup>, primogenito e successore di Francesco I, lungi dall'aver risolto i numerosi problemi che compromettevano da tempo la solidità del regno, persegue una linea di politica culturale meno connotata rispetto a quella paterna: «*as duke of Milan, Galeazzo had strong views about the place of music and the visul arts in his princely world. [...] He did not have a corresponding interest in the written world*»<sup>32</sup>.

Galeazzo Maria sul lato festivo dimostra una certa continuità con le strategie del predecessore<sup>33</sup>: per esempio nel 1474 il re Cristiano I di Danimarca viene ricevuto pubblicamente dal ducato; a Cassano si unisce al corteo reale uno dei fratelli del duca, accompagnato da alti prelati, condottieri e gentiluomini e dai maggiori ambasciatori residenti a Milano, mentre il duca incontra l'ospite in prossimità della città, a Pioltello. In seguito si aggiungono altri membri di casa Sforza e vari cortigiani, che offrono al sovrano scandinavo le chiavi della città.

A Porta Orientale il re si pone sotto il baldacchino e fa ingresso a Milano circondato da camerieri e cortigiani ducali. Il baldacchino, scortato in piazza Duomo, viene portato a turno da gruppi rappresentativi dei collegi e dei corpi della città. Nella cattedrale viene celebrata una cerimonia, alla fine della quale si forma un'ulteriore sfilata che procede a piedi verso la vicina corte dell'Arengo. Qui il re viene accolto dalla duchessa e da «molte donne cortesane e cittadine bene apparate»; infine è accompagnato ai suoi alloggi, «dove era apparecchiato dignissimamente»<sup>34</sup>.

Si deve al duca, inoltre – oltre al festeggiamento canonico della Pasqua e di S. Giuseppe presso il Duomo<sup>35</sup> – la promozione di una significativa solennità, ovvero quella della benedizione degli stendardi in occasione della festa di S. Giorgio, patrono dei combattenti, che rispecchia il bisogno degli Sforza di ricercare l'approvazione pubblica attraverso una dimostrazione di potenza, una sfilata di forte impatto, cui seguivano giostre e tornei con ricchi premi e ingenti spese di apparato: «per un giorno, il mondo militare si imponeva all'attenzione della popolazione milanese, occupava chiassosamente gli spazi cittadini e specialmente quelli di maggior valore simbolico: la Corte dell'Arengo, il castello e il Duomo, dove i soldati convergevano portando gli stendardi per la benedizione»<sup>36</sup>.

5 - Problemi ancor più gravi di instabilità interna si verificano, come è noto, dopo l'assassinio nel 1476 di Galeazzo Maria. Già da alcuni mesi la situazione politica stava diventando di difficile gestione: l'elevata pressione fiscale aveva generato un diffuso malcontento da parte della popolazione; le finanze statali erano in dissesto<sup>37</sup>; Girolamo Gentile, all'inizio di giugno, grazie al sostegno delle corone aragonese e

<sup>31</sup> VAGLIENTI 1998, 398-409.

<sup>32</sup> LUBKIN 1994, 110. Si notino anche le seguenti affermazioni dello studioso: «while he continued to support the University of Pavia and its faculty and to ensure that his own children were properly instructed, Galeazzo did little personally to commission literary works or subsidize men of letters. Members of his court did not fill the vacuum in literary patronage; this period produced few written works of note in Milan» (111).

<sup>33</sup> Ricordiamo soltanto l'entrata di Ippolita Maria Sforza a Milano (1467), il matrimonio del duca con Bona di Savoia dell'anno successivo, le visite di Bessarione e di Filippo II di Savoia (1472) e le nozze dei camerieri di camera Antonietto Arcelli e Carlino Varesino con Elisabetta Varesino e Maddalena Cusani (1473).

<sup>34</sup> SIMONETTA 1962, 94-100.

<sup>35</sup> LUBKIN, 67-8.

<sup>36</sup> COVINI 1998, 318.

<sup>37</sup> LEVEROTTI 1983, 585-632.

francese, tenta senza successo di istigare i cittadini di Genova alla rivolta contro Milano. Nello stesso mese il regno risulta in pericolo a causa di una sedizione interna – capeggiata da Maria e Ludovico Sforza, fratelli di Galeazzo Maria – che, nel corso di una seduta consiliare nel castello di Pavia, aveva progettato di pugnalarlo.

Questo proposito viene portato a termine il 26 dicembre, dinanzi alla chiesa di S. Stefano, da alcuni membri del patriziato cittadino, penalizzato dalla gestione sforzesca della *res pubblica* ed emarginato dagli apparati di governo. La morte di Galeazzo Maria Sforza – e la conseguente crisi politica apertasi – scatena numerosi e concomitanti pericoli per l'integrità del dominio: verso la fine di gennaio del 1477 Parma, coadiuvata dal ducato estense, si ribella contro Milano; tra marzo e aprile Genova viene pacificata solo dopo una repressione violenta quanto inutile, poiché la città otterrà l'indipendenza nell'agosto dell'anno successivo; intanto il papato, Napoli, la Confederazione elvetica e la Francia cercano di logorare il ducato attraverso una rete articolata di accordi trasversali e di brevi conflitti.

Ma la questione di maggior debolezza era costituita dalla lotta per la successione del regno, resa inevitabile dall'età, sette anni, del figlio primogenito di Galeazzo Maria, ossia Gian Galeazzo Maria. Il 25 maggio del 1477 Ludovico Sforza e i fratelli Maria, Ottaviano, Sforza Maria e Ascanio Maria, sostenuti da Ferrara, dalla Savoia e da Venezia, tentano di congiurare, invano, contro il nuovo governo retto da Bona di Savoia, moglie del defunto duca, e dal consigliere Cicco Simonetta. L'ennesimo fallimento – già a febbraio gli Sforza avevano diffuso la voce secondo la quale Bona e il figlio fossero morti per avvelenamento al fine di provocare la sollevazione dei centri periferici – costringe Ludovico, detto il Moro per la carnagione e la capigliatura scure, all'esilio<sup>38</sup>; pur tuttavia l'occasione di prendere il controllo su Milano si ripresenta nel 1479: il Moro – con l'aiuto del fratello Sforza Maria, che morirà lo stesso anno, e del condottiero Roberto Sanseverino – riesce a conquistare in breve Tortona, Castelnuovo Scrivia e Valenza sino all'ingresso in città del 7 settembre.

Il Moro, determinato inizialmente a «entrare in casa» a difendere il «duca piccinino», il nipote Gian Galeazzo Maria, liberandolo dalla «tirannia di Cicco» e della madre, proclama poi di «rimettersi liberamente ne la mano» della cognata<sup>39</sup>. Nondimeno Bona di Savoia concede a Ludovico piena autorità e permette la detenzione di Simonetta; il nuovo signore rafforza progressivamente la propria posizione: il 12 settembre entra a far parte del Consiglio segreto, che delibera di sciogliere le truppe rimaste ancora attive sul territorio; il 7 ottobre Gian Galeazzo Maria viene rinchiuso senza preavviso nella Rocchetta, la fortezza più interna del Castello di Porta Giovia; tale provvedimento – giustificato ufficialmente dall'esigenza di proteggere il bambino, minacciato da una presunta congiura di Antonio Tassino, amante della madre – aveva il duplice obiettivo di allontanare Tassino, che pure si era adoperato per favorire il colpo di stato del Moro, e di costringere Bona di Savoia a capitolare.

Ella, isolata e impossibilitata a raggiungere il duca legittimo, viene sottoposta nelle settimane successive a crescenti pressioni, intese a farla rinunciare alla reggenza: il 31 ottobre Ludovico allontana alcuni uomini dal seguito della cognata e li sostituisce con persone a lui fedeli; infine la donna rinuncia, in cambio della conferma dei diritti finanziari di vedovanza, alla tutela del duca e viene confinata

<sup>38</sup> PAGANINI 1983; CATALANO 1985 e BENZONI 2007, 436-44.

<sup>39</sup> VAGLIENTI 2007.

presso il castello di Abbiate. Il 30 ottobre viene decapitato Cicco Simonetta, sulla cui famiglia viene applicata una meticolosa *damnatio memoriae*<sup>40</sup>, mentre il 3 novembre il Consiglio ducale affida a Ludovico la tutela del nipote, esautorando definitivamente la madre.

6 - Perciò il ducato, dopo quasi trent'anni dalla presa del potere di Francesco I Sforza, viene di nuovo occupato da un signore «*ex defectu tituli*, non solo per l'iniziale mancanza dell'investitura imperiale, ma anche per la mancanza di legittimità dinastica e politica»<sup>41</sup>. La crescente instabilità nel regno non arresta, però, il progetto culturale già avviato da Francesco I. Uno stato politicamente insicuro e conquistato con l'uso della forza aveva l'urgente necessità di guadagnare il pronto riconoscimento da parte degli altri regni, così come a un *princeps novus* era indispensabile ottenere la fiducia del ceto dirigente; come primo provvedimento in campo culturale, vengono chiamati a Milano artisti quali Leonardo e Bramante, i poeti Bellincioni, Calmeta e Serafino Aquilano, gli umanisti Merula e Calcondila<sup>42</sup>. Nella prefazione alle *Rime* del 1493 di Bernardo Bellincioni, dedicata al Moro, l'editore Francesco Tanzi chiosa in questo modo:

vediamo Milano non solamente da te essere ornato di pace, dovizia, templi e magni edificii, ma ancora di mirabili e singolari ingegni, li quali a te, di loro vera calamita, concorreno, non altrimenti come i gran fiumi a l'immenso oceano. Fra li quali a te traesti il faceto poeta Belinzone, accioché per l'ornato fiorentino parlare di costui e per le argute, terse e prompte sue rime, la città nostra venesse a limare e polire il suo alquanto rozo parlare. Né in questa ha fatto poco frutto, però che, prima ch'el venessi, pochi qui erano chi sapesse che volesse dir sonetto: hora ce ne sono tanti che non solamente gl'intendono, ma compongono, ch'io credo, non solo la Cantarana e il Nirone, ma tutti dui i Navili siano diventati de l'aqua di Parnaso<sup>43</sup>.

Ovviamente il recente rivolgimento politico aveva determinato l'adeguamento di alcune strategie da parte degli storiografi ducali<sup>44</sup>: i *Commentarii* di Giovanni Simonetta sono pubblicati, solo dopo un'attenta revisione di Francesco Puteolano, nel 1481-1482 (Milano, Zarotto); nel 1482 viene invitato Giorgio Merula a ricoprire la cattedra di retorica dello *Studium* pavese e segnatamente a scrivere una «*rerum nostrarum historia*», continuata dal 1494 da Tristano Calco, che rappresentasse i Visconti e gli Sforza come un'unica casata<sup>45</sup>; nel 1490 Cristoforo Landino traduce i

<sup>40</sup> Il 10 settembre la stessa Bona di Savoia sarà costretta ad accusare la «iactura et danni seguiti al stato et sudditi nostri et quasi tutta Italia [...] per mancamento e perversità de Cico Simoneta et de Zoanne» (ASMI, Potenze sovrane 1464). Giovanni avrà salva la vita, ma sarà condannato all'esilio.

<sup>41</sup> ARCANGELI 2000, 32.

<sup>42</sup> Sulla letteratura ambrosiana ai tempi del Moro vd. GARIN 1983, 21-8; BONGRANI 1983, 215-29; TISSONI BENVENUTI 1983, 333-51; GRAYSON 1983, 651-9; PYLE 1997 e ALBONICO 1999, 61-99.

<sup>43</sup> BTM, Triv. Inc. C 40, c. 1r. Il *Leitmotiv* risuona in un sonetto dello stesso poeta, in cui viene riusata *in bono* la nota terzina di invettiva dantesca contro Firenze (*Inf* XXVII, 1): «godi Milan, che drento a le tue mura / degli homini eccellenti hoggi hai gli honori: / del Vinci a' suoi disegni e suoi colori / et moderni e gli antichi hanno paura» (cc. 33v-34r, 5-8). Sulla corte ludoviciana è ancora utile MALAGUZZI VALERI 1915-1929.

<sup>44</sup> RESTA 1983, 201-14.

<sup>45</sup> GABOTTO - BADINI CONFALONIERI 1893, 177. Merula, nella prefazione dedicata al Moro delle postume *Antiquitates Vicecomitum* (BAM, INC. 1109, Milano, La Signerre, 1499-1500), collega, quasi con intento

*Commentarii* (Milano, Zarotto)<sup>46</sup>; nel 1498, invece, il Moro acconsente a Bernardino Corio di accedere all'archivio e alle carte ducali al fine di attendere a un'opera in volgare intorno alla storia di Milano, destinata a un pubblico meno esigente<sup>47</sup>.

teleologico, le sorti italiane a quelle della casata degli Sforza e dei loro “antenati”, i Visconti. Se l'inconsapevolezza può portare un popolo a commettere dolorosi errori (c. A 2r: «*quantum iacturae ignoratio historiarum Italie attulerit Ludovice princeps et in quantos pudendos et perniciosos errores ii nos coiecerint*»), la conoscenza del passato serve, di contro, a programmare il futuro («*refert, enim, plurimum ad incolumitatem regni sive fines proferre, iniurias ulcisci et tua tueri voveris, tuae gentis e vicinarum urbium res gestas tenere, ut ea intueri exemplorum documenta possis, si quae in illustri monumento posita sunt*»). L'ignoranza della storia antica era stata la causa della crisi delle città italiane in epoca medievale (c. A 2v: «*exhausti mole tributorum erant populi, externis tyrannis nihil exceptum, exarserant civilia odia in diversa studia per principes factionum distractae urbes, obversis in se ipsa viribus intestina bella exercebant*»), sino a quando l'intervento provvidenziale dei Visconti – così concepito già nella *Invectiva in Florentinos* di Antonio Loschi (1397) o nel *De laudibus Mediolanensium urbis panegiricus* di Decembrio (1436), in contrapposizione alla *Laudatio florentinae urbis* di Brunì – era riuscito a instaurare un regno potente e pacifico. Il grande merito del Moro, pertanto, è stato di voler ricordare tali avvenimenti attraverso la letteratura («*tu enim Ludovice primus adscribendas celebrandasque maiorum res animum adiecisti*»), in modo che «*non avos tantum sed recentiores totius Italie proceres ex ignotis in lucem proferant*». Così il duca potrà seguire le orme dei propri avi, riuscendo a istruire il nipote nel modo appropriato, a garantire la «salus» del dominio, a bloccare l'ingresso dei francesi e degli svizzeri dalle Alpi, a salvare il Regno di Napoli, «*barbarorum armis et inhumana crudelitate oppressum*», a difendere Ercole I da Venezia, a riconquistare Genova e, soprattutto, a onorare il nome paterno.

<sup>46</sup> A riprova dell'importanza della traduzione di Landino, conserviamo oggi ben otto esemplari miniati dei *Commentarii*, tra manoscritti ed edizioni a stampa “di lusso”. In particolare quattro testi pubblicati da Zarotto nel 1490 risultano miniati da Giovan Pietro Birago secondo un preciso programma iconografico: nell'esemplare conservato a Parigi (BNF, Rés. Vél. 724) vengono posti nel margine destro due alberi abbracciati (un gelso robusto, che raffigura il Moro, e un'esile pianta dal tronco verde, che simboleggia il nipote), chiusi entro un recinto che rappresenta il dominio sforzesco. Ludovico-gelso risponde in modo protettivo a Gian Galeazzo Maria («*gaude fili, protector tuus ero semper*»), il quale gli domandava aiuto («*dum vivis tutus et letus vivo*»). Ai piedi dei due alberi si distinguono due arbusti, i quali probabilmente indicano i primogeniti dei due personaggi (immagine 1). Nell'incunabolo custodito a Varsavia, invece, spicca, nel margine inferiore, un putto moro assiso su un'ara sepolcrale, attorniato e omaggiato con reverenza dai suoi cortigiani (BNW, Inc. F. 1378; immagine 1 bis). Cfr. MULAS 1999 c, 132-41.

<sup>47</sup> MESCHINI 1995.





Immagine 1

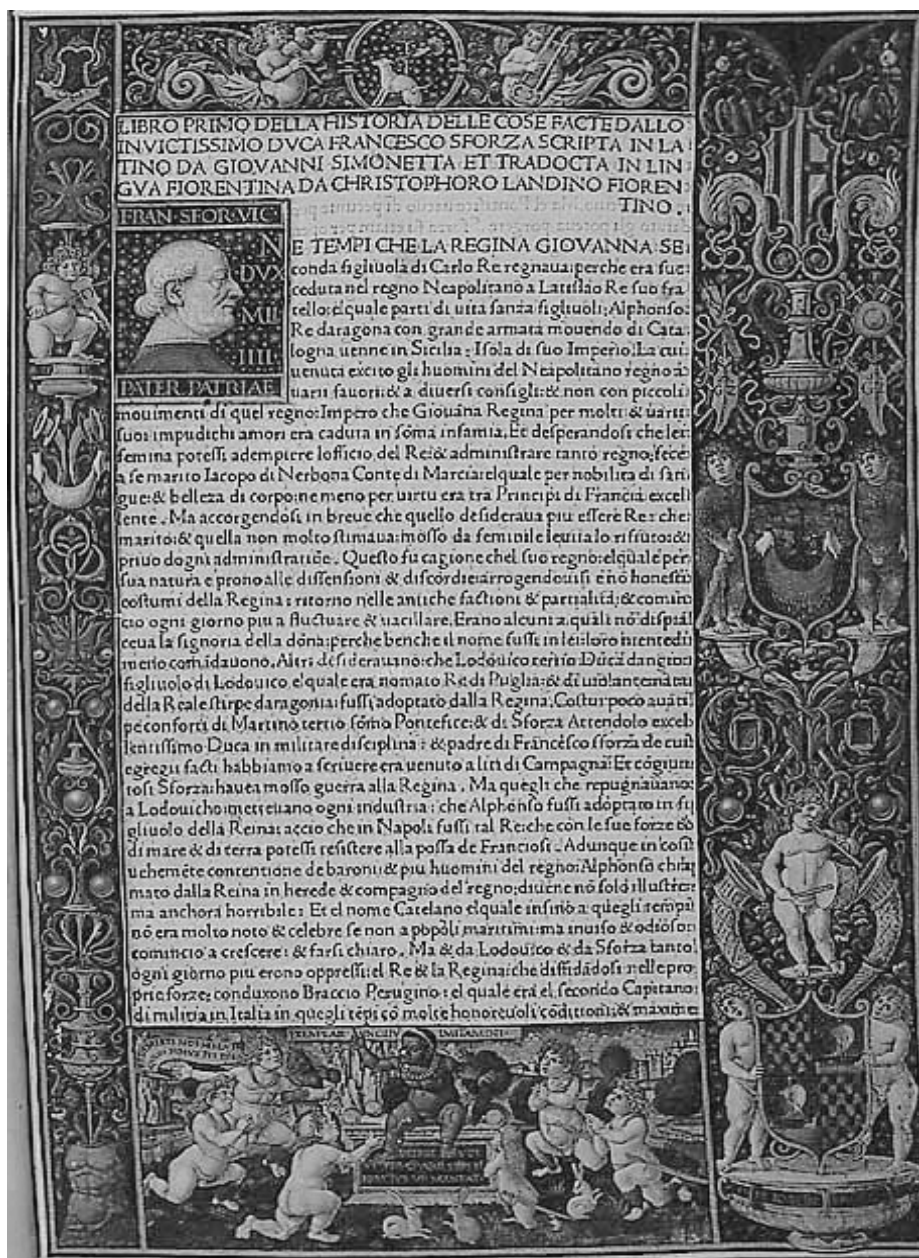


Immagine 1 bis

In particolare le correzioni di Puteolano ai *Commentarii*, oltre a lasciare in subordine l'autore originario, fratello di Cicco, «*constitute a case where Ludovico expropriated and turned to his own devices a work written in different circumstances*», poiché esse mirano a «*prepare the terrain for his gradual usurpation of authority from the rightful heir*»<sup>48</sup>. La premessa di Puteolano acclusa all'edizione dell'opera esibisce con chiarezza gli obiettivi ideologici di tale operazione, che motiva l'usurpazione del nipote ed equipara in modo speculare Francesco I al figlio Ludovico, omettendo l'esperienza governativa di Galeazzo Maria:

Magna illa laus non minor haec, quod tanto studio parentis tui invictissimi Francisci Sfortiae, nunquam sine praefatione regis regum nominandi, memoriam tam avide renovas, et ad illius exemplar te

<sup>48</sup> IANZITI, 232-3.

effingis, omnes illius mores, omnia dicta factaque usurpans, ut te ex patre, patrem ex et quilibet possit agnoscere. Nam cum officio maximo praesis, audiendo, cognoscendo, iure dicundo, moderando, instruendo, ornando, reguli nostri nepotis tui (qua dii immortales indole!) regno dies impendis, atque hoc ex parentis praescripto, noctem partiris; partem sommus vindicat<sup>49</sup>.

Del resto il tentativo di superare, cancellare la memoria del fratello, in favore dell'esaltazione di Francesco I è testimoniato, ad esempio, dagli arazzi che raffiguravano le imprese paterne, esposti presso il Castello di Porta Giovia durante i festeggiamenti nel 1490 delle nozze di Gian Galeazzo con Isabella d'Aragona (CAP. IV, 4)<sup>50</sup>; né si dimentichi il celebre progetto di Leonardo da Vinci per un monumento equestre dedicato, appunto, a Francesco I Sforza e più volte sollecitato dal Moro<sup>51</sup>.

### 3. 2 Il *De Paulo e Daria amanti* e l'encomiastica sforzesca

1 - I temi esposti convergono nel poema in ottave *De Paulo e Daria amanti* (Milano, Mantegazza, 1495) composto da Gaspare Visconti e ambientato nella Milano del XIV secolo<sup>52</sup>. L'opera – suddivisa in otto libri di ottanta ottave ciascuno, forse per alludere alle otto porte allora esistenti che delimitavano la città<sup>53</sup> – prende avvio a partire dall'immaginario ritrovamento della tomba di due amanti, avvenuto nel 1492 durante il restauro della canonica di S. Ambrogio. La vicenda, che il poeta sostiene di aver appreso dall'epigrafe posta sopra la sepoltura e da alcuni libri ivi custoditi<sup>54</sup>, ha per protagonisti Paulo, figlio di Antonio Visconti (fratello di Luchino, signore di Milano dal 1339 al 1349) e Daria, orfana di Dario Visconti, fratellastro di Antonio.

Paulo viene concepito quando i genitori avevano perso ogni speranza di avere figli; l'avvenimento inaspettato viene spiegato con l'intervento miracoloso del patrono cittadino, S. Ambrogio<sup>55</sup>; il santo appare in sogno ad Antonio Visconti

<sup>49</sup> SIMONETTA 1932, CIX.

<sup>50</sup> L'anno precedente, il 9 febbraio, Giovanni da Tolentino aveva descritto a Baldassar Taccone l'entrata di Isabella a Milano; in particolare il mittente pare colpito dalle «*insignes Francisci Sforciae victorias - et praecipue Venetorum apud Caravagium profligationem* [1448] – *superbe continens*» (PYLE 1991, 406).

<sup>51</sup> MULAS 1999 b, 126-31 e BERNARDONI 2007. In un libello del poeta Giovanni Biffi, per cui vd. NEGRI 1968, 381-3, intitolato *Parcarum promantheusis in die natali Ludovici Sfortiae* (Milano, Zarotto, 1493) è patente la doppia finalità di presentare il Moro quale fedele, amorevole protettore del nipote (BAM, INC. 36/1, vv. 25-28: «pectore cum caro stabit pia cura nepoti, / deciderit nigra genitor cum morte peritus / tunc patruus Bari laeto dux factus honore, / ut pater imperiis humeros supponet amicis») e discendente diretto di Francesco I (vv. 10-17: «nunc puer eximia laudandus ab indole primum, / quod genitor prudens nitidis Franciscus in armis / prospiciens laeto interdum praedicet ab ore. / Hic mihi conspicuae probitatis signa notavit / imperio, nam digna micat foelicibus astris / huic facies aequanda deis mihi filius alter, / gratior haud fuerit verum virtute parente»).

<sup>52</sup> Si cita da BAM, INC. 661. L'importanza del testo è sancita dal lussuoso manoscritto di dedica – SMB, 78 C 27 (già Hamilton 681) – che reca miniature (spesso rispondenti alle architetture bramantesche con colonne, archi, oculi, busti) e motivi decorativi vinciani (nodi, muri diroccati con grandi radici). Il codice è studiato in GIORDANO 1991.

<sup>53</sup> TISSONI BENVENUTI 1989 a, 48. Sull'opera cfr. anche RENIER 1886, 509-562 e 777-824.

<sup>54</sup> Sul *topos* del manoscritto ritrovato – che rimonta alla letteratura alessandrina e viene utilizzato nel Quattrocento da Leon Battista Alberti (*Philodoxeus*), Pulci e Boiardo – cfr. FARNETTI 2005.

<sup>55</sup> L'elogio appassionato del santo da parte di Antonio Visconti risulta una valida motivazione al fine di celebrare la città di Milano (cc. A 8r - A 10r).

insieme a un eremita anziano, nascosto in una caverna. Il personaggio chiede al suo confessore, Franchino da Como, di aiutarlo a interpretare il sogno; il religioso lo invita a cercare un eremita nei pressi di Varese. Alla fine Antonio, grazie al sostegno della famiglia Valacchi, riesce a trovare il romito, il quale gli preannuncia la nascita del figlio.

Il secondo libro è dedicato ai festeggiamenti per il battesimo del bambino, che culminano in un torneo organizzato da Luchino Visconti: Estore Visconti e Dario sono i capitani delle due squadre in tenzone. Il combattimento risulta però assai brutale, tanto che alla fine Estore e Dario si uccidono a vicenda.

Nel terzo libro si viene a sapere che la moglie del defunto Dario era da un mese incinta; Paulo si innamora della bambina, di nome Daria, quando ella compie il terzo anno di età: la cifra simbolica non nasconde una situazione poco realistica. I due vengono separati a causa della diversa condizione sociale delle due famiglie di origine; Paulo è nipote del duca di Milano, mentre Daria discende da un ramo cadetto dei Visconti.

Tuttavia, il giovane non riesce a vivere separato dall'amata e, disperato, inizia a condurre uno stile di vita poco consono al suo rango; nel quarto libro, Antonio convince Daria, ormai cresciuta, a scrivere una lettera a Paulo per persuaderlo ad abbandonare tale condotta disdicevole. Paulo è analfabeta e non può leggere la missiva; stabilisce, quindi, di studiare le arti liberali con l'aiuto del precettore Tommaso Cagnola<sup>56</sup>. In seguito, Paulo torna a frequentare Daria, ma viene di nuovo scoperto dai genitori; Antonio Visconti allontana il giovane da Milano attraverso un'abile scusa: il figlio dovrà andare in pellegrinaggio a Gerusalemme in sua vece, perché Antonio, durante la battaglia di Parabiago che avrebbe consegnato il ducato a Luchino Visconti (1339), aveva fatto voto di recarsi in Terrasanta in caso di esito vittorioso.

Il quinto libro è dedicato al commiato tra i giovani prima della partenza di Paulo, che viene raccontata nel libro seguente. Il personaggio giunge sino a Venezia e si imbarca alla volta di Gerusalemme; tra i passeggeri figura anche l'oratore e letterato veneziano Girolamo Donà<sup>57</sup>. Un giorno il protagonista, mentre recita alcune poesie, viene invitato dal giudice Pagano della Torre a discutere intorno al primato della poesia o della giurisprudenza; la contesa non è solo rilevante da un punto di vista culturale e letterario, ma esprime con esiti prevedibili l'antica ostilità tra le famiglie di appartenenza dei personaggi.

Nel settimo libro i pellegrini sono assaliti da un'imbarcazione turca; Paulo, dopo una sanguinosa battaglia, approda a Rodi, dove si imbatte nella divinità marina Proteo. Questi racconta la storia, presente e soprattutto futura, di Milano: il Moro, di cui si lodano le gesta e le innumerevoli virtù, è presentato quale figlio glorioso ed erede diretto di Francesco I Sforza; ovviamente sono omesse le torbide vicende occorse ai legittimi pretendenti del ducato (Galeazzo Maria e Gian Galeazzo Maria). Infine, viene celebrato il governo ludoviciano, che permetterà il raggiungimento della pace in Italia nonché il ritorno della mitica "età dell'oro".

Paulo, a seguito della profezia di Proteo, riprende il viaggio; nondimeno una tempesta distrugge l'imbarcazione del giovane, che, aggrappato a un remo, viene gettato sulla costa africana di Alessandria. Quivi incontra il mercante Tobia Spinola,

<sup>56</sup> Giovanni Pietro Cagnola – castellano della rocca di Sartirana, nato intorno al 1440 e al servizio di Ludovico il Moro – è autore di una *Storia di Milano* che prende le mosse da Costantino e giunge sino al 1497.

<sup>57</sup> RIGO 1991, 741-53.

appartenente a una delle più illustri famiglie genovesi: i due personaggi si accorgono di essere parenti e decidono di percorrere insieme la strada per Gerusalemme<sup>58</sup>.

L'ultimo libro prende avvio con la descrizione del viaggio, che si conclude felicemente. Pertanto, il personaggio ritorna in patria, dove chiede subito di Daria. Il padre, non approvando ancora i sentimenti del figlio, concorda con la madre di Daria di affidare la giovane al monastero di S. Marta. Paulo, disperato per la forzata monacazione dell'amata, medita di farsi frate. Daria, prostrata per la definitiva separazione da Paulo, muore dal dolore. Egli, quindi, sceso nella cripta in cui è riposto il corpo della giovane, si toglie la vita accanto a lei. Il giorno successivo, però, un medico scopre che il polso di Daria batte ancora; la storia termina improvvisamente senza specificare gli sviluppi finali, di cui si intuiscono solo i drammatici esiti<sup>59</sup>.

2 - Il poema appare multiforme, ricco di inserti, di protasi rivolte ai lettori, di divagazioni ed esemplato su vari modelli e fonti (novellistica medievale, lirica petrarchesca, *Commedia*, *Filocolo*, cantari, *Morgante*). L'"epica" milanese del tempo risulta – eccetto il *De gestis Francisci Sfortiae* di Cornazzano – in latino e risponde a un pubblico, a modalità, a schemi propri e selezionati. Gaspare Visconti, come aveva fatto con la commedia *Pasitea* e con la raccolta lirica intitolata *Rithimi*, si propone un obiettivo ambizioso, ossia di introdurre a Milano un genere estraneo all'orizzonte della letteratura in volgare cittadina, ma che possa, nel contempo, competere con le tradizioni più illustri e nobili degli altri stati.

Questo compito necessita, nondimeno, di alcuni presupposti, che spiegano la struttura della *Pasitea*, dei *Rithimi* come del *De Paulo e Daria amanti*: Visconti ha bisogno di una giustificazione forte che consenta tale scelta, di un pretesto fondativo. Tali aspetti sono ricavati nella storia stessa di Milano e nei suoi cittadini più importanti: nei *Rithimi* la vicenda amorosa è inserita entro il contesto della corte ludoviciana; nel prologo della *Pasitea* si finge che il drammaturgo milanese Cecilio Stazio, varcati i Campi Elisi per una notte, suggerisca a Visconti il tema della rappresentazione; nel poema la singola vicenda che interessa Paulo e Daria viene legittimata dalle famiglie celebrate, dagli uomini di cultura citati (Merula), dai riti descritti (culto di S. Ambrogio), dalle manifestazioni tipiche presenti (tornei, processioni), dalle vicende evocate (es. battaglia di Parabiago, di Desio). Il poema non sembra latore di un avvenimento privato, perché diviene lo sfondo, il manifesto di un'intera storia – sapientemente ricostruita e modellata – nonché il libro di una classe dirigente che in esso deve riconoscersi<sup>60</sup>.

La *fictio* narrativa permette, quindi, di soddisfare precise finalità elative: oltre all'elogio del dedicatario, Ludovico il Moro, si riscontra la volontà di avallare il potere sforzesco, di nobilitarlo attraverso un'opera che ne ricorda i supposti avi (Visconti)<sup>61</sup> e la missione politica e civilizzatrice. Né mancano le lodi a S. Ambrogio o

<sup>58</sup> Luchino Visconti sposerà in seconde nozze Caterina Spinola (1318).

<sup>59</sup> L'epilogo segue in parte la trama delle novelle di Girolamo e Salvestra (*Dec IV*, 8) e di Loisi e Martina (*Novellino XXXI*).

<sup>60</sup> Si badi che Gaspare Ambrogio Visconti proviene del ramo visconteo dei signori di Cassano Magnago; vissuto tra il 1461 e il 1499, ricopre i ruoli a corte di ambasciatore, consigliere segreto e senatore (dal 1493). Creato cavaliere da Ludovico il Moro, sposa Cecilia Simonetta, figlia di Cicco. Sulla biografia e la formazione culturale del poeta, cfr. MARTINELLI 1989, 213-61 e PYLE 1993, 562-82.

<sup>61</sup> Daria è figlia di Dario Visconti e Brigida Lampugnano; Giovanni Andrea Lampugnano era stato l'esecutore materiale dell'attentato contro il duca Galeazzo Maria. Paulo nasce dall'unione di

gli omaggi alle casate più in vista della società milanese e lombarda coeva (es. Landriano, Caimo, Meraviglia, Lampugnano).

3 - Analizziamo i passaggi in cui il rinvio al recente passato o alla contemporaneità e alla persona di Ludovico il Moro diventano appiglio encomiastico esplicito: si prenderanno in esame il prologo e l'epilogo del poema, incentrati sull'encomio del duca (I e VIII), e gli episodi della difesa della poesia da parte di Paulo (VI) e della profezia di Proteo (VII).

Il *De Paulo e Daria amanti* principia con la dedica al Moro: Visconti connota il suo signore quale «magnanimo» in grado di diffondere «tanto di gratia dal superno regno» e dotato di «sublime ingegno» (c. A 4r, I, 1-4). Il poeta, dopo aver fatto cenno all'antefatto dell'opera, ovvero al ritrovamento della tomba dei giovani, riprende a celebrare il Moro (III, 7-8): «principe sacro, egregio tra li egregi, / duca di duci e re degli altri regi».

Le due stanze seguenti – che puntano a ricordare il «desio di eterna fama» del personaggio (c. A 4v, I, 2), il programma di *renovatio* dell'antico da lui ideato, il ruolo di promotore degli abbellimenti edilizi della città – sono funzionali a chiarire la vicenda: proprio nel corso del restauro del chiostro della canonica di S. Ambrogio, «che poco men quasi è caduto in terra» (III, 6), sono stati rinvenuti il «monumento» contenente le spoglie dei due amanti, un epitaffio e alcuni libri che riportano la loro storia (c. A 5r, I, 5). Essi, scritti «cum letre longobarde per colonne» (III, 7), sono decifrati da Visconti, il quale utilizza l'espedito dell'antico manoscritto al fine di narrare una storia che si finge reale e rischia altrimenti di venire dimenticata<sup>62</sup>. Da qui può iniziare il resoconto dello scrittore, reso possibile soltanto per merito della politica urbanistica intrapresa dal Moro.

Nella conclusione del testo lo scrittore torna a lodare il duca attraverso la descrizione di una *visio*: Visconti finge che un «baldo rugente come fiera brava» gli si sia fatto incontro in passato per fornirgli alcune indicazioni (c. O 3r, III, 5); questi lo aveva invitato a ispirarsi alla grandezza della propria casata e spronato, dunque, a farsi «ardente e pronto» (c. O 3v, I, 6). L'enigmatica figura aveva poi additato al poeta l'emblema della giustizia, virtù praticata dal Moro; ciò costituisce il motivo per cui il «baldo rugente» gli aveva consigliato di servire il duca. Visconti, che reputa il proprio signore un «reffugio a' nostri affanni», non esitò a proporsi di entrare nella corte milanese (III, 8).

L'autore si difende poi dalle possibili critiche mosse nei confronti del poema e confuta le tesi di coloro che biasimano le continue lodi di personaggi contemporanei, quali Bramante e Niccolò da Correggio. Comunque, l'unico interesse del poeta, come risulta suggellato dall'ultima ottava, rimane quello di servire e compiacere il Moro (c. O 4v, I):

Mio Signor Moro, accepta il mio cor bono  
cum questo libro e la mia pura fede.  
Se audace in dir di te son stato o sono

Antonio Visconti e di Bianca Pusterla; si ricordi che la famiglia Pusterla aveva sostenuto il colpo di stato del Moro.

<sup>62</sup> Mediante l'espedito seguito il poeta potrebbe alludere anche a un episodio di stretta attualità: sul finire del 1493, infatti, Giorgio Galbiati, allievo di Giorgio Merula, aveva recuperato presso il monastero di Bobbio molti testi latini sconosciuti. La vicenda rappresenterà un momento di eccezionale valore per il prestigio dello *Studium* milanese. Cfr. DANELONI 2009, 679-85.

et cum debito stil non si procede,  
con ogni submission chiedo perdono  
et l'humil spirto de impetrarlo crede.  
Hor, per non far più longhe le parole,  
tienmi per vera Clitia de tuo Sole.

4 - La disputa tra Paulo e Pagano Della Torre inizia con la descrizione del giudice: egli viene presentato come un cinquantenne, «saggio per charta», capace di «infilzare cento parole in una schiera» (c. K 3v, I, 1-5). Il carattere del personaggio si manifesta nelle stanze successive: questi, ascoltato il discorso di Paulo – il quale, durante la navigazione verso Gerusalemme, aveva evocato episodi della mitologia greca dinanzi ad alcuni compagni di viaggio – inizia a scrollare il capo come segno di disapprovazione e a corruciare la fronte.

Inoltre sostiene che le poesie siano «sciocchezze», strumenti «plebei, infimi et sozzi» utili solo a «vender cartoizin per guarir gozzi» (II, 5 e 7-8). La letteratura è una «nebula», serve a ingannare la «turba simplice et indocta», che si attende «che fiocchi manna / et che descendan macheroni a frotta» (III, 1-4). La legge, invece, risulta una «cosa dotta», perché disciplina e regola la vita degli uomini (v. 5).

Paulo propone al giudice di confrontarsi su tali posizioni; il protagonista – che seguirà in modo puntuale alcuni passaggi delle *Invective contra medicum* di Petrarca e soprattutto dei libri XIV-XV delle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio – definisce la poesia un «furor divino» (c. 4v, II, 1; cfr. *Gen Deor gent* XIV, 7), un'emanazione diretta di Dio; pertanto i primi poeti risultano i profeti della trazione biblica (III; cfr. *Gen Deor gent* XIV, 8). Anche i Greci conferivano grande importanza alla poesia, come testimoniano l'autorità delle Muse e l'attività di filosofi e sapienti (c. 5r, I; cfr. *Gen Deor gent* XIV, 8).

La poesia svolge un ruolo pedagogico e ricreativo: giova allo studio dei giovani, aiuta a sopportare la vecchiaia e i casi della sorte, «in mezo agli otii molti gaudii influe» e infonde «contenteza et gloria» (II, 5 e 8). Oltretutto essa è indispensabile per esercitare l'arte oratoria, in quanto stimola l'«ingegno» e infonde una «forza nova», un «singular vigore» (III, 3, 5 e 7). I poeti nell'antichità ricoprivano poi un ruolo di grande rilievo (c. K 5v, I):

Furno i poeti nel bon tempo antico  
tenuti da signor cari più che auro.  
Beato chi poteva esser amico  
a chi era ornato di pegaseo lauro.  
Non era alcuno il qual fusse mendico,  
perché era lor donato assai tesoro  
et la gente che havean questa virtute  
erano in pretio molto et conosciute.

L'ottava non è funzionale solo ad avvalorare le tesi di Paulo, che segue le riflessioni di Boccaccio (*Gen Deor gent* XIV, 4), ma allude anche alla relazione che lega Visconti al Moro. Tale concetto è spiegato nelle stanze seguenti, in cui vengono riportati i profili biografici di alcuni scrittori, favoriti e onorati in virtù della loro consuetudine con politici e sovrani (II e III): ad esempio, Ennio era intimo degli Scipioni, Virgilio apprezzato da Augusto, Orazio amico di Mecenate. Il rapporto tra poeti e protettori risultava duplice, reciproco, in quanto i primi eternavano le gesta dei secondi e raggiungevano la fama letteraria grazie al sostegno dei loro patroni.

Il tono icastico, il procedimento insistente e persuasivo della riflessione di Paulo raggiungono il risultato di prevalere sui discorsi dell'avversario. Se la «saggia turba» sembra «grata» per le parole del personaggio, Della Torre appare «in vista atroce», «mostra quanto sua mente se conturba» e perde «più volte de patientia» (III, 2 e 5-7).

La vittoria di Paulo è annunciata, anche da un punto di vista morale, dalla reazione collerica del giudice; egli diviene «in viso come un foco rosso» e cerca di avvicinarsi al contendente per affrontarlo fisicamente (c. 7v, I, 2). Il protagonista non si intimorisce, anzi deride Della Torre, provocandogli una «superchia ira» (II, 8). Questi, ormai persa la contesa sul versante dialettico, attacca Paulo in quanto esponente della casata dei Visconti, a lungo nemici politici dei Della Torre.

Prende avvio la sezione propriamente encomiastica della vicenda: Pagano Della Torre sostiene che i Visconti abbiano sottratto «a tradimento» il controllo del comune (c. 8r, I, 1). E ora, per mascherare tale usurpazione, recano sullo stemma un «gran colubro» intento, «non senza partial misterio», a divorare un uomo «guelpho» (vv. 4 e 8). Il personaggio, quindi, invita Paulo a non ridere, perché il simbolo del suo casato rappresenta un atto disumano e iniquo, specchio fedele, del resto, della storia dei Visconti: costoro, contrassegnati quali feroci «homicidi» (III, 5), godono di un potere e di un regno illegittimi.

Alla risposta di Paulo viene fornito uno spazio e una complessità maggiori: le tre stanze concesse a Della Torre sono triplicate, mentre alle colleriche e risentite asserzioni del giudice si contrappone la precisa e circostanziata replica del contendente. Egli sostiene che i Visconti non abbiano mosso guerra contro i Della Torre a causa dell'«odio» menzionato dal giudice, ma per ragioni più complesse (c. 8v, II, 2); i Visconti erano interessati solo a ritornare «a le sue case, / donde le nostre gente eran bandite» (vv. 3-4). Se poi molti esponenti dei Della Torre erano stati uccisi, la medesima sciagura era capitata precedentemente ai Visconti<sup>63</sup>. La supremazia della sua famiglia è dovuta a motivi etici, che ne spiegano teleologicamente la posizione: i Della Torre, a guisa di Icaro e di Dedalo, si sono macchiati di un atteggiamento superbo, sdegnoso (III, 2: «faceste troppo il gran maestro»). Di contro, «debbe ciascuno al suo signor supposito / servire cun humilità sempre e fidele: / chi molto insuperbisce o fa l'opposito / non aspecti bon vento a le sue vele» (c. L 1r, I, 1-4). I Della Torre si sono comportati al pari di Lucifero e, proprio per tale motivo, sono stati sconfitti.

Il messaggio non riguarda solo la legittimazione del potere visconteo – e poi sforzesco – ma si riferisce più in generale al bisogno di rispettare lo *status quo*, di accettare gli ordini dei superiori: questi progetti, necessari per il mantenimento della politica ludoviciana, diventano parte integrante di alcune opere teatrali, dalla *Danae* all'*Atteone*.

In seguito, viene proposta una sorta di *pars construens*: i Visconti, a differenza dei Della Torre, non possono essere tacciati di settarismo, perché hanno rappresentato al meglio l'intera città. I Visconti incoraggiano chi «ha voglia de ben vivere», lasciano perdere i «maligni», combattono il comportamento «vitioso» e, nel presente come nel passato, trattano «ogniun secondo merita» (vv. 3, 5, 6 e 8). Lo stemma della casata, dunque, non cela un segnale di morte e sopraffazione, bensì simboleggia la giustizia da essa amministrata e ne segnala la missione politica. Infine, l'uomo che

<sup>63</sup> Sugli scontri tra le due casate, vd. FAVA 1980 e AA. VV. 1993.



viene divorato dal biscione non rinvia alla fazione guelfa, come sostenuto da Pagano Della Torre, ma ai saraceni<sup>64</sup>.

5 - Il discorso di Paulo, evidente vincitore della contesa, viene interrotto perché la nave dei pellegrini viene abbordata da un'imbarcazione turca. La scena, con cui inizia il VII libro, si collega all'indagine eziologica precedente condotta sullo stemma dei Visconti: la minaccia musulmana può essere arrestata grazie al decisivo apporto dei signori milanesi. L'ecfrasi encomiastica verrà ripresa alla fine della battaglia, in cui il tema dell'elogio della poesia e l'esaltazione del potere dei Visconti-Sforza trovano un connubio ulteriore nell'incontro presso Rodi tra il protagonista e Proteo.

In Virgilio l'episodio scaturisce dal bisogno di Aristeo di conoscere la ragione della morte delle api da lui allevate (*Georg IV*, 425-527). Aristeo, grazie all'ausilio della madre Cirene, cattura Proteo mentre giace addormentato e lo costringe a spiegargli in quale modo poter riconquistare il favore degli dèi. Il dio marino, a differenza di quanto accade nel poema di Visconti, non riporta alcun cenno politico o dinastico.

Lo scrittore, come si è già riscontrato nella vicenda della difesa della poesia di Paulo, contamina diverse fonti: la struttura della scena ricalca il modello delle *Georgiche*, laddove il contenuto sembra echeggiare quello espresso lungo la IV e la VI egloga. La prima racconta il ritorno dell'età dell'oro grazie alla nascita di un *puer* semi-divino; nella seconda i pastori Cromi e Mnasillo catturano Sileno e, in cambio della liberazione, gli chiedono di intonare un canto. Esso si snoda attraverso argomenti filosofici cari alla tradizione epicurea e narrazioni mitologiche sino alla celebrazione del poeta Cornelio Gallo.

Nel *De Paulo e Daria amanti* il protagonista scorge un fuoco che si staglia appresso alle coste dell'isola di Rodi; egli non si capacita di come le fiamme avvistate possano provenire dall'acqua. L'entità si presenta con questa battuta (II, 5-8): «sappi, o Paulo, ch'io non coco, / ma son ministro del frater di Giove, / al qual toccò già in sorte il vitreo regno / et hor d'Egipto al mar Carpathio vegno». Il rapporto non appare conflittuale, asimmetrico (divinità/essere umano) come in Virgilio; non è necessario ingannare il personaggio e immobilizzarlo al fine di ottenere le sue confessioni, anzi è lo stesso Proteo ad avvicinare Paulo.

Nell'ottava successiva il personaggio afferma di conoscere il «presente et il futuro» e di poter assumere varie forme e sembianze (III, 2). Se l'episodio della difesa della poesia era servito quale pretesto per raccontare il passato dei Visconti *in usum Delphini*, la sequenza di Proteo si incarica di legittimarne i successivi sviluppi: la linea dinastica Visconti-Sforza verrà presentata come naturale, senza soluzione di continuità, mentre il colpo di stato di Ludovico il Moro sarà convertito in una successione, tecnicamente e formalmente ineccepibile, al padre Francesco I Sforza.

Il racconto di Proteo inizia dopo una serie di trasformazioni che lasciano Paulo «exangue et stupefacto» e lo persuadono circa la natura divina del personaggio (c. L 8r, I, 5). Questi dichiara che il dominio dei Visconti sarà sovente in pericolo e smembrato tra vari fratelli e parenti: Matteo II – signore di Lodi, Piacenza, Bobbio, Parma e Bologna – sarà avvelenato nel 1355 dai fratelli Galeazzo II e Bernabò. Gian Galeazzo, figlio di Galeazzo II, riuscirà a riunire i vari domini della famiglia sotto un unico governo; egli promuoverà l'erezione della Certosa e del Castello di Pavia.

<sup>64</sup> Paulo racconta che l'origine dello stemma rimontava alla prima Crociata, conclusasi nel 1099 con la presa di Gerusalemme. Durante l'assedio della città, Ottone Visconti, poi vescovo di Milano, avrebbe ucciso un nobile saraceno, il quale recava sullo scudo l'immagine di un serpente intento a divorare un uomo.

Nondimeno, in seguito alla sua morte (1402), torneranno a succedersi periodi di guerre e instabilità. Il figlio Giovanni Maria, appena tredicenne, sarà affiancato da una serie di consiglieri spesso in reciproco contrasto.

Alla morte di quest'ultimo (1412) subentrerà il fratello Filippo Maria: Proteo ne prefigura le notevoli conquiste territoriali e accenna all'appoggio che gli avi dello scrittore forniranno alla causa ducale. In seguito viene proposta una versione tendenziosa intorno agli ultimi anni del suo regno: egli, ormai «bizzarro / et de la mente et de la vita ceco», porterà allo stremo i propri sudditi, gravati da continue «guerra et fame» (c. M 1r, III, 3-4 e 8). La complessità della successione del ducato viene artatamente banalizzata: l'intervento di Francesco I Sforza – padre di colui che «riffarà a suoi tempi un secul d'oro» (c. M 1v, I, 8) – viene immessa entro un contesto provvidenzialistico. Egli – in quanto marito di Bianca Visconti, sola figlia di Filippo Maria – occupa il ducato in conformità «a la ragion del stato / come fulgore» (III, 3-4). Ovviamente non sono nominati Galeazzo Maria e Gian Galeazzo Maria, perché lo scrittore mira a presentare il Moro come discendente unico e diretto di Francesco Sforza; non a caso il rapporto tra i due personaggi viene assimilato a quello intercorso tra Filippo II di Macedonia e Alessandro Magno (II, 2).

Seguono nove stanze, lo stesso spazio destinato alla rievocazione storica di Paulo nel libro precedente, che celebrano il Moro: la prima muove da un aneddoto che risale alla prima adolescenza del personaggio. Francesco Sforza nel giugno del 1464 aveva affidato al figlio dodicenne il comando nominale di duemila cavalli e mille fanti pronti a partecipare alla crociata indetta da Pio II. La finzione ludica viene presa sul serio da Visconti, che commenta con toni trionfalistici – «opera sublime et benedicta» (c. M 2r, I, 8) – la precoce maturità militare di Ludovico. La seconda si rifà a un altro episodio giovanile: il Moro, cagionevole di salute nei primi anni di vita, crescerà poi robusto e forte; la Fortuna, asserisce Proteo, smetterà presto di ostacolarlo, giacché il «gran mottore et sua virtù il protegge» (II, 6).

La terza e la quarta ottava puntano a esaltare la carriera politica del duca: grazie alla sua sagacia riuscirà a imparentarsi con Ferdinando I d'Aragona ed Ercole I; inoltre egli aiuterà il sovrano napoletano a debellare la congiura dei baroni, ragione per cui sarà premiato con l'Ordine dell'Ermellino (1487), e appoggerà il duca estense durante la guerra contro Venezia (1484). Il Moro prenderà possesso di Genova, di Forlì, di Osimo (1488) e «harà costui tutto il ponente in lega / et dal lato de l'Orsa la Alamania» (c. M 2v, I, 1-2)<sup>65</sup>. L'ultima parte della quarta stanza omaggia la dottrina politica adottata dal personaggio: il duca si comporterà con «dolcezza» con gli alleati, ma sarà pronto a dimostrarsi «acerbo e invicto» nei confronti dei nemici; tra i suoi sodali figureranno soltanto coloro che rispettano il «dritto», mentre i trasgressori delle leggi saranno stimati «più vil che l'alga» (I, 5-6).

La descrizione iperbolica e a tratti grottesca viene dilatata nelle due ottave seguenti, in cui sono elencate le virtù del Moro: egli assomiglierà a Giulio Cesare nei tempi di guerra, ad Augusto in quelli di pace; sarà eloquente come Cicerone, ricalcherà le orme di Tito e di Traiano in giustizia e mitezza, raccoglierà più ricchezze di Crespo. Mediante tali beni potrà esercitare l'arte della liberalità, tanto da rendere felici i propri sudditi, sorprendere le popolazioni straniere e dare esempio concreto di magnificenza. Oltretutto si distinguerà per il rispetto della parola data,

<sup>65</sup> Il legame con l'"Alamania" è dettato dal matrimonio di Bianca Maria Sforza, nipote del Moro, con l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo (1494).

solleverà la patria «languida e inferma» dal fango da cui era stata «inviluppata» e la renderà «alta et lustra» (III, 5, 6-7).

La *laus* viene conclusa da tre ottave che spostano l'attenzione su personaggi attigui al Moro, ossia la moglie Beatrice e il figlio Massimiliano: il mondo risulterà percorso da un'«età felice» e «rinovata di auro», poiché il signore sposerà Beatrice d'Este (c. M 3r, I, 1-2). La donna spiccherà così tanto in «honestate e [...] virtute» da competere con numerose eroine della storia greca, romana e persiana. L'ultima stanza, infine, è dedicata al figlio Massimiliano; tuttavia Proteo, che si appresta a prefigurarne le gesta non può portare a termine il proprio intento, perché il vento di scirocco che spira con «troppa forza» gli impone di ritirarsi (c. M 3v, I, 2). Paulo, congedatosi dalla divinità marina, riprende, del tutto rinfrancato, il proprio viaggio alla volta di Gerusalemme. E anche i destinatari ideali dell'opera possono proseguire rassicurati la lettura del poema.

### 3. 3 Il teatro nella Milano ludoviciana

1 - Nella dedica citata di Tanzi alle *Rime* di Bellincioni si ravvisa, oltre agli eccessivi ed enfatici meriti attribuiti al poeta fiorentino, la consapevolezza di un'importante rinascita della letteratura volgare milanese, che era stata «interrotta già da parecchi anni»<sup>66</sup>. La precedente egemonia della cultura umanistica è sintetizzabile a partire dalla produzione tipografica a Milano dei testi in latino e greco, che ammontava circa al 70%<sup>67</sup>.

Tuttavia i rapporti sempre più stretti con le corti circonvicine, la necessità di estendere il prestigio del ducato ben oltre i confini della letteratura per dotti, sembrano aver convinto il duca e il suo gabinetto a promuovere dall'alto una nuova letteratura «cortese e cortigiana, [...] di intrattenimento, di evasione, espressione però anch'essa di quel superficiale e falso sentimento di pace e di benessere che la corte era interessata a diffondere e che non rispecchiava né la realtà interna [...] né quella esterna»<sup>68</sup>.

Il netto scarto con le altre realtà più prestigiose come Ferrara, Firenze o Napoli sembra in parte colmato grazie al matrimonio di Ludovico il Moro con Beatrice d'Este (1491)<sup>69</sup>, la cui presenza non favorisce solo l'incremento della cultura e della letteratura volgare presso la corte, ma determina anche una maggior conoscenza delle opere ferraresi da parte degli scrittori ambrosiani<sup>70</sup>. E non sono da

<sup>66</sup> GRAYSON, 651.

<sup>67</sup> VALORI 1983, 105-28 e CAVAGNA 1994, 89-137. Non si trascuri, però, che dalla prima metà degli anni Settanta si iniziano a stampare i *Fragmenta* e i *Triumphs* (Milano, Zarotto, 1473 e 1494 e Scinzenzeler, 1494), la *Commedia* (Milano, Terzago, 1476-1477), il *Decameron* (Milano, Zarotto, 1476), il *Filocolo* (Milano, Vespolate, 1476 e Lavagna, 1478), il *Filostrato* (Milano, Scinzenzeler, 1498 e 1499) e il *Novellino* di Masuccio Salernitano (Milano, Valdarfer, 1483).

<sup>68</sup> RESTA, 203. Non a caso Landino nel prologo della traduzione dei *Commentarii* giustificherà così la sua proposta: «perché pochi sono quegli in tanto numero d'uomini e quali abbino cognizione delle latine lettere, fu prudentissimo el consiglio tuo e el giudicio che le medesime cose fusseno celebrate nella fiorentina lingua, la quale è comune non solo a tutte le genti italiche ma per la nobiltà d'alcuni scrittori di quella è sparsa e per la Gallia e per la Ispagna» (LANDINO 1974, 190).

<sup>69</sup> PÁSZTOR 1970, 350: «si può pensare che fosse avviata agli studi letterari, come già la sorella Isabella che ebbe a precettore Battista Guarino, figlio del grande umanista veronese, e si abituasse perciò all'atmosfera della corte estense, aperta ad artisti e letterati». Sul personaggio vd. GIORDANO 2009.

<sup>70</sup> LUZIO - RENIER 1890 a, 74-119, 346-99 e 619-74 e 1900 b, 325-49.

sottovalutare i meriti che Vincenzo Calmeta, probabilmente segretario personale di Beatrice, attribuisce alla padrona medesima per aver reso la corte «de homini in qual se voglia virtù et exercitio copiosa, e sopra tutto de musici e poeti, da li quali oltra le altre composizioni mai non passava mese che da loro o egloga o comedia o tragedia o altro novo spettacolo o representatione non se aspettasse»<sup>71</sup>.

Non stupisce – vista la necessità di estendere quanto più il favore tra i ceti dirigenti, di promuovere una precisa immagine della corte ludoviciana – che la tipologia letteraria prediletta sia costituita dalle rappresentazioni teatrali, che garantivano, più di ogni altro genere, una vasta, remunerativa e immediata veicolazione di messaggi, visioni del mondo, propositi. L'attività ideologica della corte sforzesca, in cui «l'evasione fantastica sembra confondersi con l'oscuro intrigo», ruota, come notato già da Garin, soprattutto intorno al teatro<sup>72</sup>. Gli studiosi sono concordi nell'indicare come avvenimento fondamentale, in vista di una decisiva maturazione del gusto teatrale, la celebre *tournée* organizzata da Boiardo per conto di Ercole I nel 1493<sup>73</sup>: i volgarizzamenti plautini dei *Captivi*, del *Mercatore* e del *Penulo* sono rappresentati a Pavia dal 27 al 29 agosto da una compagnia di venti giovani attori, tra cui spicca il diciottenne Ludovico Ariosto.

Un'altra circostanza di rilievo – da sottolineare con maggior attenzione rispetto al passato, anche perché nel 1493 alcune opere importanti erano già state scritte – è costituita dalla presenza stabile a Milano di Niccolò da Correggio (1491-1497), il quale, dopo aver messo in scena la *Fabula de Cefalo* a Ferrara per il matrimonio del 1487 tra Lucrezia d'Este e Annibale Bentivoglio, sembra diventare un modello di ispirazione imprescindibile per i drammaturghi della corte lombarda: del resto lo scrittore nel 1491 compone la *Psiche*, durante il Carnevale del 1492 allestisce la perduta *Festa de Ippolito, Teseo e Florido* nella propria abitazione, l'anno seguente, invece, vi rappresenta la *Silva*<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> CALMETA 2009, 77. Si noti che lo scrittore si riferisce soltanto ai testi rappresentativi e parla di poesia in termini piuttosto generici; anche Giovanni Biffi nel X componimento delle sue *Epistolae et carmina* (Milano, Zarotto, 1493) celebra la produzione drammatica volgare milanese, omettendo qualsiasi apprezzamento per la lirica.

<sup>72</sup> GARIN 1956, 585.

<sup>73</sup> PYLE 1976 e 1980, 349-60; TISSONI BENVENUTI 1983, 333-51; BONGRANI 1986 e MULAS 1999 a, 48-57. Non si sottovaluti, però, l'importanza della visita del Moro e della moglie Beatrice a Ferrara nella primavera dello stesso anno. Il *Diario ferrarese* informa che i giorni 21 e 22 maggio vengono organizzate una «bella festa in giardino» e, la sera successiva, «un'altra festa de Menechmio» (AA. Vv. 1928, 128, 24-25). L'ambasciatore Bernardino Prosperi informa in questo modo Isabella Gonzaga: «tornati a casa a hore XX, se fece la comedia nel zardino de mezo de Madama, dove el Signore ha facto digno apparato de tribunali, la quale fu facta a casa de m. Tito [Strozzi]; che in vero passoe con grandissimo piacere de le brigate per esser cosa faceta in sé et per el bello ornamento de li introdutti che haveva facto il Signore et la zentileza che usarono in recitarla. Ma a dirla cum la S. V. a multi pareva che quasi la materia fosse contro il Signore Ludovico et che più presto se doveva lassare de farla: tutavia lui ne fo causa de farla far, perchè vedendola notata gli piacque et disse volerla vedere» (LUZIO - RENIER 1888, 179). L'interesse del Moro per gli allestimenti, nonostante l'argomento della recitazione sembra aver creato disagio e profondo imbarazzo a corte, è confermato da una missiva del 28 luglio da parte di Isabella al consorte Francesco II; la donna, presente a Ferrara durante la preparazione della *tournée* del padre, domanda al marito per conto di Ercole I «dui turbanti et dui habiti turcheschi da vestire due persone, quali voria per portar seco a Milano per la comedia de Menechino ch'el vole fare per satisfactione de S. Ludovico» (LUZIO - RENIER 1890 a, 379).

<sup>74</sup> L'importanza del cortigiano per la politica culturale del tempo è testimoniata da una missiva datata 28 febbraio 1492, in cui Da Correggio si scusa con Ercole I, sostenendo di essere obbligato a rimanere a Milano e di non poter così collaborare di nuovo con il duca estense: «havendo

2 - La letteratura teatrale sforzesca – che subirà un significativo arresto nel 1497 per via della morte della duchessa Beatrice e che terminerà forzatamente con la conquista francese del regno e la conseguente fuga di Ludovico il Moro (1499) – pare svilupparsi, a tutta prima, sotto il magistero di Ferrara; tuttavia il gruppo di autori sforzeschi prova subito a differenziarsi dall'esempio estense. Infatti non è imitato il genere dei volgarizzamenti, vanto di Ercole I, bensì viene scelta una via alternativa: il riferimento più diretto può essere individuato quindi nella *Fabula de Cefalo*, che permetteva una straordinaria malleabilità diegetica, contenutistica e morfologica. La specificità milanese viene rivendicata con orgoglio da Bellincioni, il quale in un sonetto bicaudato (vv. 15-20) critica apertamente la scuola poetica di matrice estense:

a' fianchi hanno li sproni  
 e ' poeti a Ferrara e tuttavia  
 compongon far più d'una comedia;  
 Ma ella è più fantasia  
 far delle nuove e d'ingegno più cauto,  
 che far di quelle di Terentio o Plauto<sup>75</sup>.

L'accusa di scarsa qualità viene aggravata dalla quantità eccessiva di opere prodotte; per giunta, nelle espressioni del poeta, i risultati si dimostrano assai modesti, perché non costituiscono una vera novità né sono frutto dell'ingegno, piuttosto sembrano ormai il simbolo di una prassi imitativa stantia. Il riferimento a Ferrara pare ribadito in un epigramma di Lancino Curti, il quale afferma che il Moro, a guisa di Ercole I, ha riportato in vita il teatro antico:

Saecula temporibus priscis tua, maxime princeps,  
 fama loquax chartis praeferat atque decus.  
 Quando magis Latiae licuit sperare Camoenae,  
 quando plus tetricae commeruere deae?  
 Pulchrius aut sophiae sub quo duce cura theatri?  
 Nam quae cura ducis dulcior esse potest?  
 Musarum postquam sublimia tecta renasci  
 more iubes, ingens iura cothurnus habet<sup>76</sup>.

Anche l'indiscusso "capolavoro" di questa stagione, la *Pasitea* di Gaspare Visconti, non manca di distanziarsi e polemizzare indirettamente con il teatro estense: il prologo dell'opera – che ricalca quello del *Timone* di Boiardo, introdotto da Luciano – viene recitato dal poeta latino Cecilio Stazio (230-168 a.C.), milanese di nascita e, secondo la testimonianza distorta di Vulcacio Sedigito poi ripresa da Aulo Gellio (XV,

deliberato per il carnevale romano una farsa qui in casa nostra a satisfatione di questi illustri signori, sono dipoi ricercato da la excellentia del signor Ludovico ad ordinarli alcune cose per il carnevale ambrosiano che hanno bisogno della presentia mia» (ASMO, 1010, Carteggi con principi esteri, Correggio).

<sup>75</sup> c. 85r, 15-20. Le opere dei due commediografi latini erano state stampate più volte a Milano: per Terenzio contiamo ben tredici edizioni (Scinzenzeler: 1475, 1480, 1483, 1488, 1491, 1496; s.t.: 1475-1477; Zarotto: 1476, 1477; Vespolate: 1478; Da Legnano: 1481, 1484 e Caponago: 1499), due per Plauto (Da Legnano: 1490 e Scinzenzeler: 1497).

<sup>76</sup> L. Curti, *Epigrammaton libri decem*, Milano, Da Valle, 1521, BAM, S. R. 518/1-2, c. D 7r. Sul poeta, cfr. MELFI 1985, 487-8.

24), miglior poeta comico dell'antichità<sup>77</sup>. È giusto Cecilio, autore di numerose palliate, ad annunciare al pubblico di aver lasciato la compagnia di Plauto e Terenzio presso il «Campo Eliso» (v. 3) per tornare sulla terra e suggerire la commedia al concittadino (vv. 29-30: «certo concepto ch'ho nel pecto messo / d'un mio compatriota»)<sup>78</sup>. In questo aneddoto sembra espressa la presa di distanza dai volgarizzamenti plautini e terenziani di origine estense.

L'espedito permette non solo di valorizzare un poeta locale, ritenuto tendenziosamente superiore agli autori di riferimento ferraresi, ma anche di sfruttare con maggiore libertà la fonte classica, poiché di Cecilio Stazio sono trãditi soltanto pochi frammenti, appartenenti a diverse commedie<sup>79</sup>. Il poeta spiega il proposito, accordato da Giove, di raggiungere Visconti dopo aver saputo da un «messo» degli Inferi che la sua patria d'origine stava attraversando un periodo di straordinaria floridezza politica e culturale (v. 21). Questa stagione così fortunata è connessa indissolubilmente al nome e all'attività di Ludovico Sforza (vv. 22-24): «men non ha mia patria che mai have / di ben, di gloria, sotto un Moro a l'ombra / che di sua fama tutto el mondo ingombra».

La ricezione dell'opera aiuta a collocare le scelte di Visconti entro un discorso di carattere più generale, che riguarda l'intera produzione in volgare di epoca ludoviciana: alle carte 73v-74r del manoscritto che conserva la *Pasitea* si trovano due epigrammi di Bartolomeo Simonetta e di un non meglio identificato Gulielmus F<sup>80</sup>. Il commento di quest'ultimo, che citiamo dal sonetto italiano allegato alla versione latina, mira a inserire la commedia, definita «digna» (v. 1), direttamente all'interno della tradizione antica. Come da prassi, viene difeso il testo di Visconti da eventuali detrattori; nella composizione lo scrittore ha seguito «l'arte observanda et il decoro accanto» (v. 6), che gli ha permesso di ricreare lo splendore delle rappresentazioni del passato: «in altra lingua par tuo stil favelli» (v. 11). Pertanto, il misterioso Gulielmus è sicuro che Visconti abbia superato i «moderni» (v. 12), primato da dividere in parte con il proprio signore (vv. 13-14): «non manco quanto il divo Mor excelli, / che di sua fama ha tutto il mondo ombrato».

Ludovico il Moro assume un ruolo centrale all'interno della letteratura milanese *tout court* e, in particolare, drammatica: innanzi tutto il duca, come già avvenuto per Ercole I, viene presentato quale *dominus* e promotore degli spettacoli. Un altro sonetto di Bellincioni vede il poeta intento a ringraziare il duca per avergli affidato la scrittura della *Festa del Paradiso* (1490).

<sup>77</sup> GELLIO 1903: «*Caecilio palmam Statio do mimico. / Plautus secundus facile exuperat ceteros*». Visconti leggeva un testo recante la lezione «*do comico*», diffusa dagli importanti testimoni N, O, Π e X<sup>2</sup>, ma palesemente inautentica. Nell'introduzione al prologo della *Pasitea*, infatti, egli annuncia (VISCONTI 1983, 343): «fu openion de li antiqui che Cecilio fusse il primo poeta tra i Comici. [...] Unde non è parso inconveniente al compositore de la infrascripta comedia, parimente milanese, introdurre epso Cecilio a recitare il prologo e l'argumento de la prefata comedia. Compose Cecilio molte comedie, tra l'altre una intitulata *Asoto*, una altra *Arpaio*, un'altra *Plozio*».

<sup>78</sup> VISCONTI, 342-96. Il testo viene citato tenendo conto delle integrazioni e delle correzioni proposte da BOGANI 1986, 88-92.

<sup>79</sup> La poetica di Visconti viene espressa nel corso del *De Paulo e Daria amanti*, in cui il recupero dell'antico, legato direttamente al volere del Moro e al suo elogio (c. A 4v, I, 5-6: «qui cerchi a le ruine dar ristoro / le fai di novo»), si manifesta per la sua carica innovativa (es. c. G 7v, II, 2: «et vol che invochi mia moderna musa»; III, 5-6: «dà forza, prego, a la mia fantasia / qual senza la tua gratia invan provoco» e c. O 4r, I, 7-8: «et che in questa opra mia ho facto stratio / de tutta la poetica de Oratio»).

<sup>80</sup> BTM, Triv. ms. 1093.

Dal componimento di Bellincioni si desume che l'idea di partenza sia sorta proprio al Moro; non interessa tanto capire se ciò corrisponda a verità e se l'indicazione sia stata generica o approfondita, quanto importa il messaggio che il poeta vuole dare del suo signore (c. 112v, 1 e 3-4): «l'alta inventione e 'l tuo soggetto degno / [...] è stato un dolce frutto or de' tuoi fiori: / cose belle e morale vide el tuo ingegno». Non manca la ricorsiva nota di biasimo nei confronti della cultura ferrarese, che risulta ormai superata, e che può perciò essere contrapposta a quella di Milano (vv. 5-6): «tal che Terentio e Plauto hanno or pregno / el cor d'invidia, a te sì inferiori». Segue la topica professione di modestia con cui si raffrontano le limitate capacità del poeta con le virtù di Ludovico il Moro (vv. 7-8): «ma e ' versi miei non son grati colori / qual meritava il tuo divin disegno». Le terzine si incaricano di accogliere la richiesta di committenza e di risvegliare uno «spirito ancor legiadro e novo», tale da onorare il «gran triumpho de la tua inventione» (vv. 9-11).

L'orgoglio per il primato, di certo supposto e autoattribuito, in una tipologia letteraria di recente importazione e diffusione viene espresso nelle evidenti riflessioni di Bellincioni e Visconti. Ciò sembra ancora più significativo se paragonato, *per differentiam*, con la dedica a Niccolò da Correggio che Visconti inserisce in apertura dei *Rithimi* (Milano, Zarotto, 1493). In essa il poeta afferma che la propria raccolta di versi, frutto delle «prime iuvenil fatiche, facte solamente a fin de piacere a me stesso sfogando la innumerabile multitudine di noiosi pensieri»<sup>81</sup>, non aspira affatto a «porsi sul piano letterario» o a essere considerata «opera di poesia», bensì cerca soltanto di rappresentare «un'esperienza dolorosa»<sup>82</sup>.

Al netto dell'*undestatement* di rito, da tenere in debita considerazione, è ovvio che fosse «arduo e rischioso, ancora alle soglie dell'ultimo decennio del Quattrocento, per un poeta milanese [...] avventurarsi pubblicamente lungo la via della nuova poesia volgare»<sup>83</sup>. La lirica – rilanciata con forza in alcune corti padane e a Firenze grazie a Lorenzo de' Medici e a Poliziano – viene interpretata come un genere ancora troppo nobile da affrontare con i mezzi insufficienti «del nostro non molto polito naturale idioma milanese» (c. A 2r)<sup>84</sup>.

Se questo problema di timore reverenziale dinanzi a una tradizione illustre verrà in parte superato da Visconti con i celebri *Canzonieri* per Beatrice d'Este e Bianca Maria Sforza<sup>85</sup>, il teatro, invece, meno solenne e storicamente poco connotato, pare incarnare la tipologia artistica e comunicativa principe attraverso cui contraddistinguere, marcare la propria specificità di scrittore<sup>86</sup>. Del resto le feste e le cerimonie sforzesche, all'interno delle quali sono messi in scena gli spettacoli teatrali, costituiscono, con un'attenzione assai maggiore rispetto al recente passato, un efficace *instrumentum regni*, un saggio concreto di potenza e magnanimità, la sede

<sup>81</sup> BTM, Triv. Inc. C 188, c. A 1v.

<sup>82</sup> BONGRANI 1983, 216.

<sup>83</sup> *IBIDEM*.

<sup>84</sup> Ribadiamo che Tanzi, nella dedica alle *Rime* di Bellincioni, sostiene che l'arrivo del poeta fiorentino a Milano sia stato motivato dalla necessità di «limare e polire [...] l'alquanto rozo parlare» milanese. Nella letteratura ambrosiana del periodo: «si incontrano molto spesso dichiarazioni di disagio linguistico, scuse per il volgare usato, [...] mentre non troviamo mai affermazioni di orgoglio linguistico municipale» (TISSONI BENVENUTI 1989 a, 41).

<sup>85</sup> VISCONTI 1979.

<sup>86</sup> BONGRANI 1986, 87: «nell'ambito della produzione teatrale i modelli toscani ebbero un minor prestigio [...] e quindi è presumibile, da parte degli scrittori settentrionali, una maggiore libertà linguistica, oltreché immaginativa, favorita per di più da un genere che di per sé sollecita la pluralità delle voci e dei registri».

ideale in cui diffondere un messaggio tendenzioso, artefatto, sapientemente precostituito.

3 - Una svolta di sicura autonomia e originalità, in chiave spettacolare e scenografica, è impressa pure dal lavoro di Leonardo da Vinci, che verrà coinvolto con frequenza nell'ideazione di fondali e apparati scenici articolati e sorprendenti<sup>87</sup>: il 13 gennaio del 1490, come detto, viene messa in scena presso la corte sforzesca la *Festa ossia rappresentazione chiamata Paradiso* di Bellincioni. Lo spazio destinato alla messa in scena risulta la sala Verde del Castello di Porta Giovia, sul cui lato sinistro sono collocate le gradinate, mentre al centro viene posto il tribunale d'onore riservato ai notabili<sup>88</sup>. L'ampia scenografia occupa il secondo lato corto della sala, in corrispondenza con l'altare della cappella, sancendo in tal modo la sovrapposizione tra luogo della recitazione e ambiente sacro.

Il Paradiso ha forma ovale, ricoperto d'oro all'interno, con luci che fungono da stelle (forse progettate in Cod. Atl. 80r) e con alcune nicchie donde agiscono i sette attori che simboleggiano i pianeti del sistema solare. Infine, sulla parte superiore della struttura, sono posizionati dodici cerchi di vetro illuminati e decorati con i dodici segni zodiacali. L'impostazione ricorda gli ingegni – nei quali comparivano gruppi di angeli in mezzo a luci che si accendevano a intermittenza – installati da Filippo Brunelleschi all'interno delle chiese fiorentine del Carmine e di S. Felice in Piazza per festeggiare l'Annunciazione e l'Ascensione del 1439. Nel Paradiso di Leonardo, però, si assiste al passaggio da una rappresentazione a carattere religioso a un'altra che si basa sulla presenza in scena di divinità pagane e assume il solo fine di omaggiare Isabella d'Este secondo un tipico riuo cortigiano dell'antico.

L'anno successivo l'artista disegna i costumi sfoggiati da Galeazzo Sanseverino, alleato del duca e futuro marito della figlia Bianca (1496), e dal proprio seguito nella giostra organizzata per celebrare le nozze tra Ludovico il Moro e Beatrice<sup>89</sup>. Leonardo aveva immaginato gli uomini vestiti come una schiera di personaggi «salvatichi», ricoperti di piume e d'oro e guidati da un cavaliere montato su un cavallo, la cui gualdrappa fosse coperta di squame d'oro iridescenti come occhi di pavoni.

Il 31 gennaio 1496, invece, viene rappresentata la *Comedia di Danae* di Baldassar Taccone presso la dimora di Giovan Francesco Sanseverino, conte di Caiazzo e fratello maggiore di Galeazzo; l'intervento di Leonardo – che è possibile ricostruire da uno schizzo custodito al Metropolitan Museum di New York (immagine 2) – prevede la disposizione di una nicchia a mandorla, con al centro una figura circondata da raggi di luce, che indica probabilmente la reggia di Acrisio, padre della

<sup>87</sup> Non a caso egli verrà definito «*elegantiae omnis deliciarumque maxime theatralium mirificus inventor ac arbiter*» (GIOVIO 1812, 1719).

<sup>88</sup> Ciò rispecchia la convinzione di Leonardo secondo cui l'ambiente entro il quale viene organizzata una festa deve essere di facile accesso mediante larghe scalee e ingressi. Cfr. BAM, Codice Atlantico, c. 214r: «la sala della festa volo avere la sua colletione, in modo che prima passi dinanti al signore e poi a' convitati e sia il camino in modo che esso possa venire in sala, in modo che non passi dinanti al popolo più che l'omo si voglia e sia all'opposita parte situata».

<sup>89</sup> IDI, Codice C, c. 15v: «item a dì 26 di gienaro esendo io in casa di messer Galeazo da Sanseverino a <o>rdinare la festa della sua giostra». Ovviamente l'occasione di omaggiare un fedele servitore del Moro viene sfruttata da Bellincioni, che loda le virtù belliche del condottiero (cc. 26r-26v; es. vv. 1-4: «se Troia havessi hauto un tal figliolo / non sarebbe Ilion con quella in terra: / così Cartagin ne la terza guerra / salvata si saria per costui solo») e, contestualmente, il duca medesimo, che sa scegliersi valorosi collaboratori (vv. 13-14: «se tanta gratia da le stelle piove / di un tale alevo e gloria ha Ludovico»).



protagonista Danae. La profondità della nicchia è accentuata da un cassettonato in prospettiva; al lato di quest'ultimo si trovano due porte per l'ingresso degli attori, laddove si scorgono anche un doppio fondale, un'apertura ad arco e una botola; sotto la porta sinistra è annotata la parola «annunciatore», mentre sulla parte sinistra del foglio è raffigurato l'insieme della sala con la scena sul fondo. Gli dèi, invece, che recitano «a mezo aria», come ci informa la didascalia che accompagna il testo<sup>90</sup>, scendono con ogni probabilità dall'Olimpo sulla terra secondo un accorgimento scenico simile a quello già sperimentato da Francesco di Giovanni, detto il Cecca, per le feste fiorentine di S. Giovanni<sup>91</sup>.

Non si possiedono ulteriori informazioni circa il coinvolgimento di Leonardo nelle feste organizzate da Ludovico il Moro; ciò nondimeno alcuni studi preparatori fanno supporre che l'attività dell'artista sia stata alacre: ad esempio, ricordiamo l'appunto del 1494 presente nel Codice H (c. 64v), in cui sono riportate le misure di un muro, di una sala e di una ghirlanda; nel Codice B sono conservati, infine, alcuni studi di acustica applicati al teatro (es. c. 90v) oppure schizzi di teatri classici (es. cc. 52r e 55r)<sup>92</sup>.

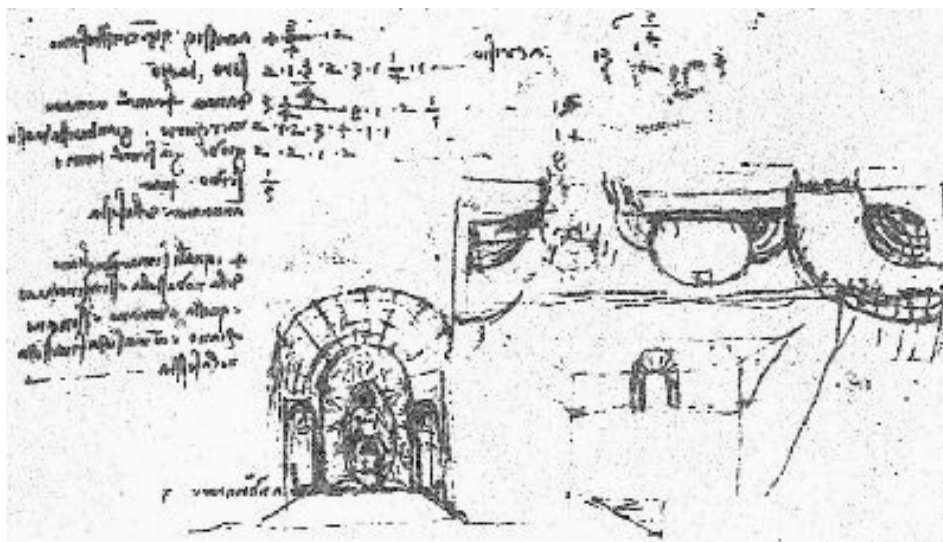


Immagine 2

Mostreremo in seguito in che cosa consista la sperimentazione teatrale proclamata dagli scrittori milanesi (CAP. III, 3): spicca in particolare un approccio molto libero verso le fonti antiche, estraneo ai concetti di fedeltà e letterarietà del dettato rispettati in altre corti. Un atteggiamento analogo, che, come detto, rimonta alla *Fabula de Cefalo*, pare volto a un preciso piano ideologico, attentamente ponderato, che distorce la realtà politica contemporanea, piega, reinterpreta la storia e la mitologia *sub specie Mori*, sino a rendere Ludovico stesso un personaggio. Ciò non distingue solo la produzione teatrale – anche se essa assume alcune particolarità significative, imposte in parte dal genere – ma informa l'intera letteratura e l'iconografia ludoviciana, di cui si cercherà, con richiami e raffronti, di dare conto nei suoi tratti essenziali e distintivi<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> TACCONI 1983, 308.

<sup>91</sup> VASARI 1986, 443-4.

<sup>92</sup> STEINITZ 1970; ANGIOLILLO 1979; LS 1983 e WELCH 1995.

<sup>93</sup> TISSONI BENVENUTI 1990, 195-205.

## 4. Il teatro pre-classicista a Mantova: importazioni ed eterogeneità

### 4.1 Introduzione

1 - Mantova risulta un centro di notevole rilevanza lungo tutto il Rinascimento; tuttavia la civiltà letteraria gonzaghesca presenta difficoltà oggettive nel contrapporsi con efficacia e continuità ai centri settentrionali più influenti. La corte mantovana, dopo che la spinta propulsiva determinata dall'insegnamento di Vittorino de' Rambaldoni da Feltre (1378-1446) si era ridotta e gli allievi della scuola umanistica da lui fondata nel 1423 si erano progressivamente distribuiti per le varie corti italiane e internazionali<sup>1</sup>, disperde parte del prestigio conseguito in passato<sup>2</sup>; la città lombarda diviene soprattutto una meta di passaggio, di appoggio, non tanto un luogo dove stabilirsi e in cui ricercare fama e sicurezze economiche.

La capacità di crescere e istruire gli studenti non pare accompagnata dall'attitudine – manifestata altrove a Firenze, Milano, Ferrara, Napoli – a trattenere gli intellettuali migliori, a cooptarli negli apparati diplomatici e amministrativi, a costruire una corte organica e funzionale. Sono eloquenti i casi, scelti tra diversi esempi possibili, di Gregorio Correr che, nato a Venezia nel 1409, studia a Mantova per due anni (1426-1428) per trasferirsi poi a Roma presso lo zio Antonio Correr e intraprendere la carriera ecclesiastica<sup>3</sup>. Anche Bartolomeo Sacchi, detto il Platina, nonostante fosse diventato precettore dei figli di Ludovico Gonzaga, nel 1457 passa a Firenze e nel 1462 a Roma, in cui diviene uno dei massimi esponenti dell'Accademia pomponiana<sup>4</sup>.

Solo alcuni umanisti vengono impiegati con assiduità: si pensi a Francesco Prendilacqua – segretario personale di Alessandro Gonzaga, precettore, famiglia di Federico e Francesco II Gonzaga nonché podestà di Mantova (1477) – il quale scrive intorno al 1465 il dialogo *De vita Victorini Feltrensis*<sup>5</sup>; Ognibene Bonisoli da Lonigo, invece, in gioventù allievo di Vittorino, viene sì richiamato a Mantova (1449-1453) dopo aver ottenuto la cattedra di grammatica e retorica a Basilea e Vicenza, ma egli farà presto ritorno nella città veneta, dove insegnerà sino al 1474<sup>6</sup>.

Il panorama letterario mantovano – che necessita, come sottolineato di recente da Andrea Canova, di un doveroso quanto tempestivo aggiornamento bibliografico e critico<sup>7</sup> – mostra, di conseguenza, caratteristiche analoghe a quelle riscontrate nel

<sup>1</sup> Ricordiamo che lo *Studium* ferrarese viene inaugurato nel 1442, l'Università di Pavia gode di un notevole incremento a partire dal regno di Francesco I Sforza, mentre Bologna e Padova mantenevano il loro prestigio negli studi giuridici e scientifici.

<sup>2</sup> GIANNETTO 1981; PASETTI 2007 e ZAGO 2008.

<sup>3</sup> Correr è autore di una tragedia umanistica, intitolata *Progne*, composta a Mantova nel 1426-1427 sotto l'influsso della scuola di Vittorino. Il mito ovidiano di Tereo e Progne (*Met* IV, 412-674) viene elaborato formalmente seguendo gli esiti della *Medea* e del *Tieste* di Seneca. L'opera, che consta poco più di mille versi ed è suddivisa in cinque atti e quattro cori, è tramandata manoscritta e da una stampa del 1558 (Venezia, Accademia Veneziana), che attribuisce per altro il testo a un ignoto autore antico. Cfr. CORRER 1981.

<sup>4</sup> CAMPANA - MEDIOLI MASOTTI 1986.

<sup>5</sup> PRENDILACQUA 1871.

<sup>6</sup> BALLISTRERI 1971, 234-6.

<sup>7</sup> CANOVA 2008, 76: «manca tuttora un quadro generale soddisfacente della letteratura a Mantova, nel periodo in questione [scil. XV secolo] come negli altri. Non è questa la sede per valutare il secondo volume di *Mantova. Le lettere* curato da Emilio Faccioli; basta dire che fu pubblicato nel 1962. Sono passati perciò più di quarant'anni, e quarant'anni pesanti per gli studi sull'Umanesimo, sulla

sistema di formazione e reclutamento degli umanisti: la storia della civiltà teatrale gonzaghesca di epoca pre-classicista non può prescindere da una più estesa ricognizione.

In passato è stata proposta una contrapposizione tra la fama conseguita a Mantova dall'attività di Pisanello, di Mantegna e di Leon Battista Alberti e, di contro, i risultati assai più modesti ottenuti dagli scrittori locali<sup>8</sup>. Questo raffronto, sebbene si dimostri poco pertinente, risulta utile, se non altro, per capire le strategie comunicative della corte gonzaghesca, che evidentemente avrà investito con maggiore attenzione e dispendio di risorse nel settore delle arti figurative e nell'architettura<sup>9</sup>.

Ricordiamo, limitando la nostra rassegna alle opere artistiche dal carattere encomiastico e celebrativo più marcato, che Pisanello affresca il celebre *Torneo-battaglia di Louvezerp*, ispirato al *Roman de Tristant en prose*, presso l'ala della Corte vecchia del Castello di San Giorgio (1436-1444)<sup>10</sup>; Alberti – chiamato da Ludovico III nel 1459, nell'ambito del progetto di abbellimento cittadino in vista del Concilio di Mantova – progetta la chiesa di San Sebastiano e la basilica di San Andrea<sup>11</sup>; Mantegna, salvo brevi soggiorni a Roma e in Toscana, lavora a Mantova dal 1457 sino alla morte (1506) dipingendo, tra gli altri, il ritratto di Francesco Gonzaga (1461), la *Camera degli sposi* (1465-1474), i *Trionfi di Cesare* (1486-1505), la *Madonna della Vittoria* (1496), le tele per lo Studiolo di Isabella d'Este<sup>12</sup>.

2 - Un primo segnale circa la discontinuità della produzione letteraria gonzaghesca viene sintetizzato dai dati in nostro possesso sulla produzione tipografica<sup>13</sup>: se la stampa a Mantova principia sin dall'inizio degli anni Settanta (quarantasei volumi usciti dal 1472 al 1479), essa però si arresta, forse anche a causa della pressante concorrenza veneziana, già alla fine del decennio successivo (dodici libri editi dal 1480 al 1500; dal 1486 al 1498 non ne vengono prodotti)<sup>14</sup>. Dal 1501 al

letteratura latina e volgare tra Quattro e Cinquecento, sui rapporti tra letteratura e tipografia. Una sintesi aggiornata è, purtroppo, solo all'orizzonte, ma molto ci sarebbe da dire, anche alla luce di acquisizioni recenti».

<sup>8</sup> Es. vd. FACCIOLI 1962, 53: «i testi letterari del Quattrocento mantovano non offrono che suggestioni parziali o pretesti di occasionale conoscenza: la civiltà gonzaghesca li trascende, al punto che nessuno di essi sa interpretare il carattere che le è proprio e che soltanto nella sintesi pittorica di Andrea Mantegna o in quella delle fabbriche albertiane è integralmente rappresentato».

<sup>9</sup> FURLOTTI - REBECCHINI 2008. Forse non a caso Battista Spagnoli celebra Mantegna, accostandolo a Virgilio e Livio: «tantum illustrata labore / et pictura tuo, quantum romana poësis / Vergilio et Graiae Smyrnae carmine Musae. [...] Tu decus Italiae, nostri tu gloria secli. / Tu patruï immortalis honos concedere laudem / patria post Livium debet tibi grata secundam. / Ingenio laetata tuo tibi semper apertas / ostendit pictura fores, tibi porrigit omnes / divitias penorisque sui penetrabilia pandit. / Ergo suum recte voluit te Mantua civem / largaque magnanimus statuit tibi praemia princeps» (G.B. Spagnoli, *Opera omnia*, III, Bellère, Anvers, 1576, BNCF, RIN. M. 171. 3, cc. 260r e 261r, vv. 8-10 e 2-9).

<sup>10</sup> PACCAGNINI 1972 e WOODS-MARSDEN 1988.

<sup>11</sup> AA. VV. 1974 e CALZONA - VOLPI GHIRARDINI 1994.

<sup>12</sup> Si vedano da ultimi AGOSTI 2005; CORDARO 2006; SIGNORINI 2006 e TREVISANI 2006.

<sup>13</sup> CANOVA 2008, 75-105 e CANOVA - DI VIESTI 2014.

<sup>14</sup> Tra i cinquantotto testi pubblicati sono da ricordare l'*Aesopus moralisatus*, il *Decameron*, la *Commedia* del 1472; la *Roma triumphans* di Biondo e le *Regulae Grammaticales* di Guarino dell'anno successivo; un compendio delle opere di Sallustio del 1475 e il *De liberis educandis* di Plutarco tradotto da Guarino (1478). In particolare la pubblicazione dei testi volgari costituisce, a parere di DIONISOTTI 1965, 367: «la svolta decisiva per cui a Mantova, come in quel giro d'anni in altre corti, la cultura umanistica venne a patti con la tradizione trecentesca e si avviò a produrre nella nuova lingua una

1519, anno della morte del marchese Francesco II Gonzaga, verranno stampate quindici opere per lo più di autori autoctoni (Equicola, Arrivabene, Fiera) e grazie all'intervento di un solo editore (Francesco Bruschi da Reggio con otto libri sui dieci identificabili con sicurezza).

La ridotta produzione tipografica pare tuttavia bilanciata dalla discreta disponibilità di titoli messi a disposizione dai primi librai cittadini, ovvero Stefano Corallo, Battista Zenachi, Francesco Stellini e Alvise Siliprandi. La conservazione di alcuni inventari, consultati da Canova, ha permesso di conoscere i titoli venduti dai librai: spiccano – oltre al prevedibile apporto di autori latini – il *Decameron*, il *Ninfale fiesolano*, il *Canzoniere*, i *Triumphs*, *L'Acerba*, i romanzi cavallereschi di fruizione "popolare" (*Danese*, *Troiano* e *Guerin meschino*), le *Canzoni* di Niccolò Lelio Cosmico.

I libri posseduti dai Gonzaga, che in parte è possibile ricostruire e individuare, illustrano una biblioteca di valore e di grandi proporzioni, «liberalmente aperta al prestito per ogni necessità di studio o di lettura, incrementata d'anno in anno, sul lascito di Francesco Gonzaga»<sup>15</sup>. I documenti rintracciati consentono di conoscere il nome dei numerosi copisti e miniatori operanti a corte e, soprattutto, di comprendere la cultura e il gusto letterario dei diversi signori.

In questo contesto risaltano gli elenchi dei volumi di proprietà di Gian Francesco Gonzaga (1444-1496) – terzogenito del marchese Ludovico III, protettore di Francesco Cieco da Ferrara (autore del poema cavalleresco *Mambriano*), marito di Antonia del Balzo (cognata di Federico I d'Aragona) nonché capitano di ventura al servizio di Ferdinando I d'Aragona, Ercole I d'Este, Ludovico il Moro, Sisto IV – e di Isabella d'Este (1474-1539), consorte del già citato marchese Francesco II. L'inventario restituisce le proporzioni e il senso di una biblioteca e aiuta a ricostruire l'identità del proprietario e le ragioni del suo accumulare libri.

In seguito alla morte di Gian Francesco, avvenuta nell'ottobre del 1496, viene stilato un inventario che registra i beni del condottiero presenti presso la sua dimora di Bozzolo<sup>16</sup>; tra questi si segnalano ben centonovantadue libri, un numero cospicuo se rapportato alla professione del personaggio e al costo elevato degli incunaboli e, a maggior ragione, dei manoscritti (probabilmente la maggior parte dei testi in elenco). Non interessa tanto rispondere in questa sede alle legittime domande sulle ragioni che possono aver portato a realizzare una simile collezione o sulle modalità con cui essa è stata formata nel tempo.

Risulta più fruttuoso, sulla scorta di David Chambers, dividere i diversi libri in alcuni gruppi tematici, che testimoniano i vari interessi del Gonzaga. Distinguiamo infatti, con tutti i limiti e l'arbitrarietà del caso, sei filoni principali: a) testi religiosi: Bibbia, libri di preghiere, omelie, messali, salterii, opere di S. Agostino, S. Geronimo, S. Caterina, Gregorio Magno; b) filosofici: Aristotele, Cicerone, *De vero bono* del Platina; c) classici latini: Ovidio, Marziale, Apuleio, Tibullo, Giovenale, Virgilio, Lucano, Terenzio, Silio Italico, Marziale, Stazio; d) storici: Svetonio, Flavio Giuseppe, Livio, Plutarco, Cesare, Sallustio, Appiano, Flavio Biondo, *Cronaca* di Rolandino da Padova; e) "scientifici": Euclide, Plinio, Strabone, Isidoro di Siviglia, Alberto Magno, erbarii, libri assortiti di alchimia, astrologia e chiromanzia; f) autori volgari: Dante (*Vita nuova*, *Commedia* con commento di Benvenuto da Imola), Boccaccio (*Decameron*, *Teseida*, *Filocolo*, *Commedia delle ninfe fiorentine* o *Ninfale fiesolano*, *Fiammetta*), Petrarca

nuova letteratura cortigiana». Sull'uso del volgare a corte e presso gli apparati burocratici mantovani nel XV secolo cfr. GHINASSI 2006.

<sup>15</sup> FACCIOI, 53. Sull'argomento vd. CANOVA 2010, 39-66.

<sup>16</sup> CHAMBERS 2007, 33-97.

(*Triumphs*), Fazio degli Uberti (*Dittamondo*), Poliziano (*Stanze*), Da Correggio (*Cefalo*), Degli Arienti (*Porretane*), Masuccio Salernitano (*Novellino*), volgarizzamento di Landino della *Naturalis historia*, Andrea da Barbierino (*Guerin meschino*).

La biblioteca di Gian Francesco, come appare dal registro, risulta completa e diversificata, in quanto comprende le discipline e le pratiche più importanti dell'epoca; il gusto per le letture dei classici antichi e delle opere umanistiche non è disgiunto dall'apprezzamento per gli scrittori volgari. Questi ultimi sono rappresentati dalle tre corone – uno spazio rilevante è concesso a Boccaccio – ma anche da autori contemporanei, soprattutto novellieri e poeti.

Dall'elenco del 1539 intorno ai centotrentatré libri posseduti da Isabella d'Este si desume un'attenzione maggiore per le opere volgari<sup>17</sup>; i titoli documentano un'epoca letteraria tardo-quattrocentesca e primo-cinquecentesca di cui la marchesa era stata alacre committente e promotrice. Osserviamo, difatti, la presenza di opere "teatrali" (*Timone* di Boiardo o di Galeotto Del Carretto; «*Comedia senza titolo*»; *Egloga* di Niccolò da Correggio), di traduzioni («*Apuleio volgare scritto a mano*»), di testi poetici e prosastici contemporanei («*Sforciada volgare*»; sonetti di Giovanni Bruni de' Parcitadi, di Lorenzo de' Medici, di Diomede Guidalotti; alcune miscellanee di «sonetti scripti a mano», *Romanci* e *Giardino* di Niccolò da Correggio; opere di Mario Equicola; *Arcadia* di Sannazaro; *Le selvette* di Nicolò Liburnio; la *Cerva bianca* di Antonio Fregoso; *Asolani* di Bembo) e dei classici trecenteschi («*Dante in carta pergamenata*» e «stampato da Aldo»; *Filostrato* di Boccaccio; *Canzoniere* e *Triumphs* di Petrarca).

Tali elementi confermano il profilo di una corte sensibile verso ogni manifestazione letteraria, ma incline a servirsene in modo indiretto: notiamo, se si prendono come riferimento le opere volgari stampate a Mantova e quelle custodite da Isabella e Gian Francesco Gonzaga, che l'unico testo quattrocentesco di comprovata origine gonzaghesca – ossia prodotto all'interno della corte e per la corte – risulta il *Timone*, qualora si intenda, come probabile, la versione di Del Carretto. Mantova pare sì un crocevia culturale di prim'ordine, tuttavia si configura quale centro importatore per motivi di concorrenza eccessiva da parte degli altri centri, di possibilità finanziarie minori e di tradizione.

#### 4. 2 Scrittori mantovani del XV secolo

1 - Un'impressione meno sfumata può essere fornita attraverso l'analisi della produzione dei maggiori letterati mantovani del secolo XV, che, come anticipato, non sembrano scorgere quasi mai nella città lombarda un approdo definitivo, un referente unico con cui interloquire con profitto. Ad esempio pare che le opere celebrative, laddove vengano prodotte, non rispondano a un progetto organico, centripeto, richiesto dalla committenza, bensì discendono dalla volontà del singolo scrittore di proporre un elogio personale.

Si pensi solo che il motivo delle origini militari dei Gonzaga – il capostipite della dinastia, Ludovico Luigi (1268-1360), fu il primo capitano del popolo della città – sublimato dalla vittoria a Fornovo di Francesco II sui francesi in qualità di capitano della Lega Santa (1495), viene ripreso in modo per lo più estemporaneo. Del resto, per un marchesato sostanzialmente stabile, governato dai medesimi signori dal 1328,

<sup>17</sup> ALBONICO 2005, 273-7. Per la biografia della marchesa vd. da ultimo TAMALIO 2004, 625-33.

ma impossibilitato ad accrescersi ed elaborare politiche estere espansive, non potevano valere, e non servivano neppure, i paradigmi encomiastici adottati da altre corti.

Marcantonio Aldegati, nato a Mantova nella prima metà del Quattrocento, insegna grammatica a Ravenna, Faenza, Rimini, Ferrara<sup>18</sup>. Dell'umanista si ricordano un poema in distici elegiaci non più reperibile composto in onore di Ercole I d'Este (*Herculeidos*) e la *Gigantomachia*, in dodici libri, secondo il modello dell'*Eneide*. Quest'ultima opera, retta da un impianto mitologico e centonistico di stampo tradizionale, non manca di omaggiare la dinastia dei Gonzaga, di cui viene offerta, sulla base del palinsesto virgiliano (*Aen VI*, 752-892), una breve genealogia nel corso del X libro. In particolare Francesco II, che dimostra di onorare a dovere la propria stirpe illustre, viene celebrato per le imprese militari conseguite e per la vittoria riportata nel 1495:

Tu Franciscus eris, forti qui milite franges  
francorum turmas, Latium et tutabere saeva  
barbarie, stabis qui longo tempore in aevo:  
sic fore fata petunt; non es violabilis ullo  
mortali sed nostra manus super aethera ponet  
et prope te nostras faciam requiescere sedes.  
Tu Iovis in terris clara virtute tenebis  
imperium coeloque Iovi te iure secundum  
esse volet coetus divum, nullusque negabit  
has merito partas tantas tibi tradere sedes;  
et fratres aderunt una Gismundus et alter<sup>19</sup>.

2 - Giovan Pietro Arrivabene, invece, nato a Mantova nel 1440, si forma sotto il magistero di Francesco Filelfo e, dal 1460, entra a far parte del seguito di Francesco Gonzaga<sup>20</sup>. Si trasferisce poi a Roma insieme al suo signore, dopo che questi viene nominato cardinale di Santa Maria Nuova. Nel 1476 sceglie di intraprendere la carriera ecclesiastica e di servire il duca di Urbino Guidubaldo I da Montefeltro sino all'elezione vescovile del 1491; a Urbino, dove morirà nel 1504, Arrivabene svolge l'attività diplomatica, in tal merito si segnala l'importante missione svolta presso i re di Spagna e di Napoli per conto del papa Alessandro VI (1494).

Tra i suoi testi più significativi spiccano i quattro libri del *Gonzagidos*, pubblicato solo in Baviera nel Settecento<sup>21</sup>. L'opera, composta in esametri, sviluppa la celebrazione della casata mantovana, segnatamente di Ludovico III (1412-1478)<sup>22</sup>, con modalità encomiastiche affini rispetto a quelle adottate nella *Gigantomachia*, nel *Divi Ludovici marchionis somnium* del Platina<sup>23</sup> e nella *Sfortias* del maestro Filelfo (CAP. II, 3.

<sup>18</sup> BOTTARI 1980.

<sup>19</sup> BCTM, H. III. 31, c. 162v, vv. 498-507.

<sup>20</sup> CHAMBERS 1984, 397-438.

<sup>21</sup> ARRIVABENE 1738, 1-75.

<sup>22</sup> *IVI*, 1, vv. 1-11: «illius arma cano, gaudet quo Mantua forti / principe et horrendas acies stragemque cadentum / innumeram et Veneto partos ex hoste triumphos. / Non simulata loquor, non praelia prisca virorum, / quae tenebris forsan maculavit longa vetustas; / haud libet hic memorare quibus Tithonius armis / iuverit auxilio Priamum. Non Hectora curru / raptatum Aecidae; non Martis dulcia furta: / ast ego vera fero. Nostro celebratus in aevo / carmine dux canitur, cuius videre per orbem / res populi gestas oculis et laude coronant».

<sup>23</sup> Il dialogo in latino, probabilmente scritto dopo il 1454, vede protagonisti Ludovico III Gonzaga e Virgilio; il poeta mantovano, aiutato dal Sonno, si presenta in sogno al marchese al fine di

1). Nel primo libro il poeta organizza una sorta di concilio degli dèi, che si incarica di foggiare una formidabile stirpe di condottieri, i Gonzaga appunto.

Nel secondo vengono narrate le gesta dei signori di Mantova, laddove il terzo libro si occupa di dare conto delle imprese militari di Ludovico III; nello specifico Arrivabene dedica ampio spazio ai conflitti degli anni Cinquanta, in cui Mantova, aiutata dalle divinità olimpiche, combatte a fianco di Francesco I Sforza contro Venezia. L'attenzione dello scrittore si concentra sulla presa di Ghedi e sulla vittoria finale a Goito dell'agosto del 1453. L'ultimo conclude l'opera attraverso un elogio del Gonzaga, che mira a equiparare il signore mantovano con i generali e gli imperatori dell'antichità (vd. es. pp. 62 e 70, vv. 13-18 e 5-11):

O proavum spes indubitata tuorum,  
nate magis dilecte mihi, qual pulcer Apollo  
Latonae, aut Marti Romanae conditor urbis!  
Huc venio a superis, ne falsa insomnia credas  
ludere, vera patris facies: en aspice sceptrum  
imperii nunc signa quidem communis utrique.  
[...]  
Nonne et galeatus Achivos  
Hector agit trepidos et solus concutit omnes?  
Aecidem cum bella Phryges videre moventem,  
haud finem fecere fugae: quid Coclitis arma  
expediam? Quanta est ductore Themistocle contra  
Persarum prostrata manus? Non militis ingens  
turba parit palmam, sed mentis bellica virtus.

3 - Il poeta latino più rappresentativo del tempo rimane Giovanni Battista Spagnoli, detto Battista Mantovano, nato a Mantova nel 1447, ma di origini iberiche<sup>24</sup>. Entra a far parte dell'ordine dei carmelitani a Ferrara nel 1464 – nel 1885 verrà beatificato da Leone XIII – dopo aver frequentato lo *Studium* cittadino (1458-1460) e le lezioni padovane di Giorgio Merula e del filosofo Pietro Bagelardi. Egli, compiuto l'anno di noviziato, inizia a insegnare umanità ai confratelli di Ferrara; nel 1470 viene ordinato sacerdote, l'anno successivo diviene priore a Parma, partecipa nel 1472 al capitolo dell'Ordine tenutosi presso Asti, mentre nel 1474 viene nominato maestro di teologia all'Università di Bologna.

Lasciata la città nel 1478 a causa della peste, ritorna a Mantova dove ottiene l'incarico di educare i figli del marchese Federico Gonzaga. Nel 1481 riparte per Bologna: qui nel 1483 è nominato vicario generale della congregazione carmelitana, ma nel 1486 si trasferisce a Roma, in cui amministra la chiesa di S. Grisogono. Nel 1489, forse a causa delle precarie condizioni di salute che ne limitavano l'attività, fa ritorno a Mantova; nel 1513 viene creato priore generale del proprio ordine, ruolo che ricopre sino al 1516, anno della morte.

La sterminata produzione poetica dello scrittore, contraddistinta in particolare da opere di argomento religioso<sup>25</sup>, trova un notevole riscontro presso i

convincerlo a far emendare le sue opere dagli errori introdotti dai copisti lungo i vari secoli. Ciò costituisce un pretesto per elogiare la magnificenza, l'amore per la cultura classica, le azioni pubbliche e private del Gonzaga. L'opera si legge in PLATINA 1887.

<sup>24</sup> COCCIA 1960.

<sup>25</sup> Ci limitiamo a ricordare i *Fasti*, che descrivono le principali festività cristiane, recuperando le esperienze e le soluzioni della poesia latina; il poemetto *De calamitatibus temporum*, che passa in

contemporanei: si pensi che i suoi libri conoscono centosettantotto stampe nel XV secolo e quattrocentosessantacinque nel successivo<sup>26</sup>. L'opera più significativa di Spagnoli risulta l'*Adolescentia*, ovvero una raccolta di dieci egloghe – le prime otto composte durante gli anni Sessanta, come suggerisce il titolo della silloge, le ultime due in età più matura – pubblicate e lette in tutta Europa (120 edizioni sino alla fine del Cinquecento), che gli valgono il soprannome, dato da Erasmo da Rotterdam, di “*Christianus Maro*”<sup>27</sup>.

L'*Adolescentia* rappresenta un'opera di formazione, in cui l'autore-protagonista, celato sotto il personaggio di Candido, svolge un *itinerarium* cristiano che prevede il rigetto dei beni mondani e l'accettazione della vita monacale. I testi, che introducono attraverso un'impostazione polifonica, sconosciuta al genere bucolico, una serie di motivi originali (es. invettive contro l'avarizia e l'immoralità del clero, presenza delle donne, dimensione cittadina), hanno come protagonisti i contadini della pianura padana. Essi sono colti con divertita simpatia e compartecipazione da parte dell'autore in momenti quotidiani, umili, come la rustica festa nuziale che chiude la I egloga, i provvedimenti impiegati per arginare l'esondazione del Po (II) o la preparazione della polenta nell'ottava<sup>28</sup>.

Appartengono al genere encomiastico, invece, il poemetto *Alphonsus pro rege Hispaniae de victoria ad Granatam*, dedicato ad Alfonso d'Aragona, il *Carmen panaegiricum in Robertum Sanseverinatem*, il *Carmen panaegiricum in Brixiam*, i *Silvarum libri* (con componimenti riguardanti Ludovico, Francesco e Sigismondo Gonzaga, Federico e Guidubaldo da Montefeltro, Niccolò da Correggio, Mantegna, Panfilo Sasso) nonché il *Trophaeum Francisci Gonzagae pro Gallorum ex Italia expulsionem* e il *De fortuna Gonzagae* in onore del marchese Francesco II. Quest'ultimo, dall'estensione ridotta (332 versi), celebra le virtù e la forza straordinaria del Gonzaga, il quale, come cerca di dimostrare lo scrittore, nel corso della sua esistenza è stato capace di superare qualsiasi ostilità<sup>29</sup>.

Lo schema tipico dell'*ubi sunt* – applicato alle figure degli eroi troiani, di Pompeo, Cesare, Bruto, Catone, Cicerone, Alessandro Magno – prova come persino i grandi personaggi e i generali antichi siano passati in breve tempo dal ricoprire una condizione eminente a essere rovinati da una sorte avversa. Di contro, le grandi capacità militari del condottiero, l'amore della moglie Isabella (c. 192v, v. 23: «*quam Penelopea*»), l'affetto dei sudditi (v. 26: «*devoti cives*») hanno permesso al marchese, vincitore a Fornovo contro le truppe di Carlo VIII (vv. 21-22: «*tibi militat omnis / Gallia*»), di piegare l'iniqua arbitrarietà della fortuna e distinguersi dai modelli del passato.

rassegna le sciagure che si abbattono sull'Italia; le *Parthenice mariana*, che raccontano la vita di sei sante; numerosi opuscoli, che si occupano di tratteggiare la vita di particolari personalità e la storia di istituzioni ecclesiastiche (*De vita Dionisii Areopagita*, *In laudem Ioannis Baptistae*, *Historia ecclesiae Laurentianae*, *Pro Carmelitis apologia*) e di spiegare alcune questioni teologiche (*De conceptione Christi tractatus*).

<sup>26</sup> FACCIOLI 1962, 161.

<sup>27</sup> Sulla fortuna del poeta vd. SPAGNOLI 2010, 391-475.

<sup>28</sup> FABBRI 2005, 245-55 e SPAGNOLI 2010.

<sup>29</sup> BNCF, RIN. M. 171. 3, c. 187r, vv. 1-8: «*fortunam antiqui vates dixere bifrontem / et modo terribiles in nos convertere vultus, / clementem modo sese oculis promittere blandis / nec servare fidem, sed calliditate proterva / principibus regnisque graves inducere casus, / quod si scire velis non dementisse poetas / authores documenti huius, lege temporis acta / inclyta prateriti veteresque recurrere per annos*».



Proprio la battaglia menzionata, come abbiamo visto confluita pure nella celebrazione della *Gigantomachia*, è oggetto di un encomio approfondito nel *Trophaeum*, suddiviso in cinque libri. La discesa in Italia dell'esercito francese, trasfigurata sotto l'ottica della letteratura latina e sorretta da avvenimenti reali<sup>30</sup>, viene delineata con passaggi di inquietante atrocità (es. c. 114r, vv. 13-14: «*agmine in extremo liquidi gens dura Lemanni / discens scelus ausa ingens facinusque nefandum*»); le schiere nemiche – v. 7: «*tam crudum, tam immite genus, tam immania corda*» – compiono stupri, rapine, saccheggiano le chiese, incendiano le città sottomesse. Ovviamente a un nemico così terribile si contrappone il Gonzaga – comandante appena ventinovenne delle truppe della Lega Santa<sup>31</sup> – che viene rappresentato quale «*ductor nitidus... heros*» (cc. 129r e 133v, vv. 26 e 19), degno di essere raffrontato, giusta una tecnica canonica, con famosi condottieri (es. cc. 124v-125r, vv. 22-28 e 1-6):

Oh Italidarum  
 dux Francisce decus! Fabios tua gloria vincit  
 ac Lacedaemonios, qui dum defendere certant  
 Thermolypas, coenatum omnes iuvere sub orcum:  
 Leuctra hodie, Marathonem hodie, Salaminaque; transit  
 Tarrus et incumbens Tarro Glareola, recessit  
 Cannarum et Trebiae et Trasimeni infamia, necte  
 sospite barbaries ultra metuenda Latinis.  
 Tu Italidae munimen eris, fortuna facessat  
 aspera et externae ponant certamina gentes.  
 Hic splendore novo Virtus tua maxima longe  
 fulsit, ut il ludis extincti Caesaris olim  
 stella diem superans Phoeboque ardentior ipso<sup>32</sup>.

4 - Il contesto volgare risulta minoritario rispetto a quello latino, incentivato del resto dall'attività dello *Studium*; Emilio Faccioli sottolineava l'esigua qualità e, soprattutto, quantità delle opere scritte in lingua italiana<sup>33</sup>. Tuttavia il panorama necessita di essere ancora indagato a fondo. Ne sono testimoni le importanti monografie e gli studi recenti condotti intorno a figure da tempo trascurate, se non addirittura dimenticate: risale al 2004, per esempio, l'edizione critica delle *Rime* di Paride Ceresara da parte di Andrea Comboni<sup>34</sup>; la riscoperta della produzione di Filippo Nuvoloni è culminata con la pubblicazione del *Dyalogo* a cura di Stefano Cracolici<sup>35</sup>, mentre rimangono inedite le rime di Giovan Francesco Suardi<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Vd. es. GUICCIARDINI 1981, I, 14: «e accostatosi a Fivizzano, castello de' fiorentini, dove gli condusse Gabriello Malaspina marchese di Fosdinuovo loro raccomandato, lo presono per forza e saccheggiano, ammazzando tutti i soldati forestieri che vi erano dentro e molti degli abitatori: cosa nuova e di spavento grandissimo a Italia, già lungo tempo assuefatta a vedere guerre più presto belle di pompa e di apparati, e quasi simili a spettacoli, che pericolose e sanguinose».

<sup>31</sup> c. 154v, vv. 26-28: «*gloria sola movet iuvenem, velut ante movebat / Annibalem, Pyrrum, Alcidem, Bacchum, Hectora, Achillem*».

<sup>32</sup> Si badi che la figura del marchese non viene disgiunta da quella della moglie, il cui aiuto si dimostra fondamentale. Cfr. es. cc. 140v-141r, vv. 26-28 e 1-6: «*iam loca sortitus diversa per oppida miles / iuverat ipse suam victor descendit in urbem. / Nec mora civiles coniunx Isabella catervas / laeta viri adventu, longis equitatibus, ante / se iubet nitidis in vestibus ipsa superbo / inebitur curru niveisque iugalibus acta, / inter mille nurus gaudet similisque Dianae, / cum nova stellanti micat inter sydere nocte / dulcia regali scintillat gaudia vultu*».

<sup>33</sup> FACCIOLI 1962, 389.

<sup>34</sup> COMBONI 1989, 263-91 e CERESARA 2004.

<sup>35</sup> DILEMMI 2000, 19-70; CRACOLICI 2009, 9-35; NUVOLONI 2009 e RONDINELLI 2013, 31-3.

Quest'ultimo nasce nel 1422 a Verdello, nei pressi di Bergamo, in cui il padre Giovanni, podestà di Ostiglia e protetto dai Gonzaga, vantava alcuni possedimenti. Dopo aver iniziato gli studi a Mantova, si trasferisce a Ferrara per conseguire la laurea in legge; gli anni trascorsi presso lo *Studium* estense sono ricordati in alcuni componimenti di matrice goliardica<sup>37</sup>. Tuttavia le ristrettezze economiche nelle quali versava la famiglia non gli consentiranno di completare la sua formazione nei tempi previsti: Suardi riesce a laurearsi nel 1452 solo grazie all'intervento di Barbara da Brandeburgo, che anticipa il pagamento degli arretrati che lo scrittore aveva contratto con l'Università.

L'anno successivo Borso d'Este gli conferisce l'ufficio di podestà di Massa Lombarda, incarico ricordato con orgoglio<sup>38</sup>. Nel 1455, come documenta un sonetto a c. 49v, lavora per i signori di Ancona, nel 1456 è nominato capitano del popolo di Firenze (vd. cc. 5v-6r e 49v-50r), nel biennio 1458-1459 è podestà a Siena. Dall'anno successivo riprende a collaborare con i Gonzaga: diventa commissario di Ostiglia, dopo la morte del padre, dal 1460 entra nel seguito di Gianfrancesco Gonzaga, futuro cardinale e figlio di Ludovico III, che accompagna in varie missioni (Bologna, Firenze, Siena, Roma). Nel 1466 ricopre la carica di podestà di Mantova, mentre nel 1469 muore probabilmente a causa di un'epidemia di peste.

L'aspetto letterario e formale delle poesie di Suardi (in particolare sonetti, canzoni, strambotti), incardinate sugli amori per varie donne (tra cui vengono nominate Ludovica de' Soccini di Assisi e una certa Lucrezia da Siena), non deve essere separato dal loro valore storico; le rime dello scrittore intrattengono un rapporto privilegiato con corrispondenti poetici, committenti e vari potenti locali quali il condottiero e signore di Pesaro Alessandro Sforza (c. 38r); il duca di Milano Francesco I Sforza e la figlia Ippolita (cc. 15v-16r e 25v-30r); Borso e Ippolito d'Este. Gli interlocutori più assidui rimangono in ogni caso i Gonzaga: dalla marchesa Barbara (c. 36v), al fratello del futuro marchese Federico I, Giovan Francesco, sino a Dorotea, figlia di Ludovico III<sup>39</sup>.

5 - Filippo Nuvoloni nasce a Mantova nel 1441, unico figlio di Carlo di Antonio, intellettuale di corte – e interlocutore della *Politia litteraria* di Decembrio – trasferitosi sul finire degli anni Trenta a Ferrara al servizio di Leonello d'Este. Nuvoloni, in seguito alla scomparsa del padre (1450), vive a Mantova con la famiglia. Nel 1468, dopo essersi formato presso lo *Studium* cittadino e aver proseguito gli studi all'Università di Pavia, si sposta a Ferrara, in cui diviene famiglia di Borso d'Este. Qui segue le lezioni di Battista Guarini e di Ludovico Carbone: è probabile che la sua raccolta di rime (110 sonetti e 12 canzoni) ancora inedita (British Library, London,

<sup>36</sup> BELLONI 1908, 147-206; FACCIOLI, 65-85 e GARATTINI 2005, 207-30.

<sup>37</sup> BCTM, ms. 72 (A. III. 8), es. cc. 7r-7v, 14v, 47r e 51v-53v. Il codice, che reca il titolo, alquanto impegnativo, di *Fragmenta vulgaria Joha. Francisci Suardi*, non risulta il solo a tramandarne le liriche: importante è pure il Reginense Latino 1973 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

<sup>38</sup> Cfr. c. 4v, vv. 1-6: «io sono pur quel predicto e honorevole / podestà de la Massa de' Lombardi, / misser Giovan Francesco de' Suardi, / cavaliere e doctor convenevole. / L'officio è bono et assai ragionevole / fra gli altri di Romagna, se ben guardi».

<sup>39</sup> Può costituire un'efficace dichiarazione di poetica quanto Suardi mette in bocca a Tirinto, protagonista di una sua egloga (cfr. c. 10r, vv. 28-33): «Grisaldo, el signor vuol che senza obstaculo / mi goda la mia roba sì pacifica, / e viva lieto a l'ombra del suo baculo. / Poi che gli ha grato chi per lui sacrifica, / e s'aricorda chi gli fa servitio / e merta chi l'exalta e chi el magnifica».

Additional 22335) e dedicata ad Alberto d'Este, sia stata composta a cavaliere tra il primo soggiorno mantovano e il periodo ferrarese<sup>40</sup>.

Il *Dyalogo d'amore*, invece – in cui si alternano a parlare un principe, Philarco, innamorato della virtuosa Archigynia, il servo Pistotato e un precettore, di nome Polisopho, intento a consolare il signore – si inserisce all'interno della trattatistica d'amore quattrocentesca, di cui la *Deifira* di Leon Battista Alberti rappresenta l'indiscusso archetipo. L'opera, trasmessa in due redazioni (PD e GE), pare composta nel corso del secondo periodo mantovano, iniziato nel 1471 con l'allontanamento di Nuvoloni da Ferrara a causa del sostegno prestato a Niccolò di Leonello contro Ercole I per la successione a Borso.

Al 1472 risale la stampa mantovana della *Commedia*, preceduta in alcuni esemplari da un capitolo ternario di Columbino Agazzi Veronese – maestro pubblico e precettore della corte mantovana<sup>41</sup> – composto da cinquantadue terzine: in esso viene celebrato Nuvoloni quale sommo poeta al pari di Virgilio, imitatore «non sol del verso / latino e greco e l'una e l'altra lingua, / ma del vulgar polito ornato terso» (vv. 70-72)<sup>42</sup>.

Nel 1474 lo scrittore pronuncia l'*Oratio ad Christiernum Daciae, Norvegiae, Sveciae Gothorum Slavorumque regem* – il cui testo viene stampato dall'editore Micheli, lo stesso della *Commedia* – in occasione della visita di Cristiano I di Danimarca. Nuvoloni, creato membro dell'Ordine dell'Elefante giusto dal sovrano scandinavo, partecipa così alla guerra di Venezia contro i turchi del 1477. Catturato durante una razzia degli ottomani nei pressi di Gorizia, viene presto rilasciato; dopo il rientro a Venezia, si ammala però di peste e muore nel 1478.

6 - Infine Paride Ceresara, di nobili origini, nasce nel 1466 a Mantova; non abbiamo informazioni dettagliate circa la sua educazione, anche se l'approfondita conoscenza del latino e del greco – comprovata da alcune lettere conservate presso l'Archivio di Stato di Mantova e dalla richiesta da parte di Ludovico Gonzaga di tradurre alcune commedie (CAP. IV, 2) – fanno dedurre l'alto livello di formazione raggiunto.

Egli risulta amico e corrispondente di numerosi intellettuali tra cui Battista Spagnoli – il quale nel 1498 gli dedica l'*Adolescentia* stampata presso Vincenzo Bertocchi – Panfilo Sasso, con cui scambia vari componimenti latini, Lancino Curti, che lo ricorda negli *Epigrammata*, Gaspare Visconti, Poliziano e Niccolò Lelio Cosmico. Se della sua produzione in latino sembra non rimanere alcuna traccia, quella volgare, tradita dai mss. Marciano Italiano IX. 264 (7560) e Italiano 838 (α. T. 9. 19) della Biblioteca Estense di Modena, consta di novanta componimenti (ottanta sonetti, nove sestine e una canzone).

<sup>40</sup> È evidente lo stretto rapporto con il modello dei *Fragmenta*, seguito non solo a livello di *imitatio* formale, ma anche di schema diegetico: alla descrizione dell'innamoramento (III) e dell'amata (IV), seguono le tradizionali fasi dell'inadeguatezza del canto del poeta (V-VI) e degli effetti amorosi (VII-VIII). Non mancano sonetti d'anniversario (XXI e XLII-XLIV) e in cui il poeta si professa pieno di speranze (es. X-XIII, XXII-XXIII, XXXIX-XLII, XCV-XCVI, CXIX-CXXI) e, di contro, di disperazione recata dalla lontananza o dalla ritrosia della donna (es. XXIX-XXX, XLVII-XLVIII, CIV-CVI). Il tutto viene confuso con tematiche di gusto cortigiano, tra le quali si segnalano i doni dei fiori (XIV), degli anelli (LIII), dei guanti (LVII), dello specchio (CVIII). L'intento panegirico ed elativo viene soddisfatto all'inizio della racconta (I) tramite l'elogio di Alberto d'Este e, in perfetta simmetria, alla fine (CXXII) con quello del duca Borso.

<sup>41</sup> ROMANI 1982, 155-7.

<sup>42</sup> CRACOLICI 2009, 32.

La maggior parte dei testi sono di genere amoroso; in subordine distinguiamo componimenti di ordine moraleggiante e sentenzioso. Essi, seppur strutturati lungo alcune labili direttrici tematiche (es. i sonetti II-VIII e XV-XVI sono collegati dall'immagine dell'amore come "fuoco" e "ardore", mentre il gruppo LVI-LVIII è dedicato all'amico Lucano), non formano un canzoniere compatto. Non si ravvisa – dato da tenere in debito conto – un interesse particolare per tematiche galanti, d'occasione, celebrative tipiche della poesia cortigiana coeva, se si eccettuano i sonetti costruiti sul motivo del ritratto (IX, XIV e LXIV) e dello specchio (LXIII). Altri temi assai frequentati dai lirici quattrocenteschi, quali il *carpe diem* (LXVIII), la disputa tra Eros e Anteros (XLIX) o il *lusus* raffinato intorno alla figura del Cupido dormiente (LIII), affiorano in modo sporadico<sup>43</sup>.

Il percorso narrativo e formale delle rime viene sorretto dall'ipotesto dei *Fragmenta* da cui Ceresara imita, oltre a singole tessere, lo schema di intere poesie (es. cfr. la canzone XC con *Chiare, fresche e dolci acque*) e dal quale recupera il paradigma dell'unicità della donna amata (e cantata), i sonetti di anniversario (XX, LII) e diversi argomenti quali la falsità dei giuramenti amorosi (XVII-XVIII), il pentimento (XXXV-XXXVI), il *contemptus vulgi* (XL).

Ciò non implica la rinuncia a servirsi liberamente di altre tradizioni e di differenti modi di poetare: alludiamo soltanto al sonetto XXII, in cui la trattazione circa la vanità degli incantesimi e dei filtri d'amore elabora l'ottava egloga virgiliana; al XXIV la dichiarazione di poetica, che prevede nell'amore l'unico oggetto esclusivo e degno di essere cantato, trova origine in Properzio (II, 1); al XXXIV il lamento rivolto a Dio viene adattato in base alle invettive della *Commedia*; al XLVIII la parodia di Eros si avvicina agli esiti più caratteristici delle rime di Visconti; a LIII il motivo di Cupido dormiente presenta forti legami con gli *Eroticon libri* di Tito Vespasiano Strozzi (II, 16) e le *Stanze* di Poliziano (II, 28).

#### 4.3 Letteratura e teatro all'epoca di Francesco II e Isabella d'Este

1 - Un periodo di notevole fioritura culturale si registra a partire dal matrimonio tra Isabella d'Este e Francesco II Gonzaga (1490)<sup>44</sup>. La marchesa, che aveva studiato le lingue classiche sotto la guida di Iacopo Gallino, Antonio Tebaldeo e Battista Guarino, matura una grande passione pure nei confronti della musica e dell'arte. A Mantova, infatti, impara a suonare il liuto grazie al maestro Girolamo da Sestola, mentre Giovanni Martini le impartisce lezioni di canto<sup>45</sup>. Già al 1492 rimontano i primi lavori per la decorazione dello Studiolo della marchesa, che alla fine conterrà affreschi di Mantegna, Lorenzo Costa, Giovanni Bellini, Correggio<sup>46</sup>. Rimane famosa, inoltre, la collezione, sapientemente costruita da Isabella di statue, medaglie, cammei, vasi, bassorilievi, busti e marmi antichi<sup>47</sup>.

La scuola positivista e storicista, soprattutto con i famosi e meritori contributi di Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, ha consacrato la marchesa a "prima donna del

<sup>43</sup> Del resto, come argomenta WIND 1948, 16, Ceresara non era un poeta cortigiano, bensì «*a gentlemen of substance, with whom she [scil. Isabella d'Este] exchanged intellectual courtesies*».

<sup>44</sup> Sulla storia mantovana di questo periodo vd. almeno MAZZOLDI 1961; LAZZARINI 1994 e MALACARNE 2010.

<sup>45</sup> PRIZER 1999, 10-49.

<sup>46</sup> VERHEYEN 1971.

<sup>47</sup> BROWN 2002.

Rinascimento”, contrapponendola, forse con troppa approssimazione, al marito<sup>48</sup>. Tale raffronto di comodo tra una marchesa simbolo di virtù, raffinatezza e sensibilità artistica, e un consorte, attento soltanto a guerre e tornei, sembra affiorare anche in studi recenti<sup>49</sup>.

Non vogliamo certo sminuire il ruolo e l'importanza straordinaria di Isabella nella politica culturale di Mantova, anzi, proprio partendo dal riconoscimento di tali meriti, intendiamo mostrare come il progetto realizzato dalla marchesa sia stato molto più complesso. Esso non nasce certo in modo spontaneo o isolato, bensì conosce uno sviluppo graduale, segue varie fasi, dovute a rapporti con artisti e altre corti, e viene condiviso e ideato direttamente con Francesco II: non a caso la storiografia anglosassone ha messo in luce l'apporto non secondario del marchese nel campo della committenza artistica<sup>50</sup>.

Molly Bourne pone il ruolo culturale del marchese al centro della propria monografia, reso esplicito sin dal sottotitolo (*Francesco II Gonzaga. The Soldier-Prince as a Patron*). L'esame diretto delle fonti e dei documenti d'archivio mostra Francesco II sotto un'ottica molto differente rispetto al passato: egli sollecita gli artisti interpellati, ordina motivi e soggetti da realizzare, organizza gli spazi abitativi, detta tempi, costi e scadenze. In merito è opportuno menzionare almeno la *Madonna della Vittoria*, pala d'altare commissionata da Francesco II e dal fratello Sigismondo a Mantegna, ora al Louvre, per la Chiesa di Santa Maria della Vittoria<sup>51</sup>. L'opera rappresenta un ex voto di Francesco II Gonzaga, dalla chiara natura celebrativa, elargito dopo la vittoria di Fornovo (immagine 2)<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> LUZIO - RENIER 1899 a, 1-62.

<sup>49</sup> Es. BENZONI 1997, 772: «i due sposi [...] non possono essere più diversi. F. è grossolano di lineamenti e – indicativo in tal senso il ritratto mantegnesco – sensuale di temperamento, ingordo di piaceri (sistematiche le sue molte infedeltà coniugali), amante dei cavalli e delle giostre».

<sup>50</sup> BOURNE 2008 e COCKRAM 2013.

<sup>51</sup> A ciò si accompagni il conio di due medaglie commemorative realizzate dallo scultore e medaglista Sperandio Savelli: una reca la dicitura *OB RESTITUTAM ITALIAE LIBERTATEM* (immagine 1), l'altra proclama Francesco II *UNIVERSAE ITALIAE LIBERATOR*. Vd. AA. VV. 1996-2000.

<sup>52</sup> Intorno al trono della Vergine distinguiamo, a destra, Santa Elisabetta, protettrice di Isabella d'Este, con San Giovannino, San Giorgio e San Longino; a sinistra, i Santi Michele e Andrea e il marchese, inginocchiato sopra lo zoccolo del basamento mentre riceve, con un'espressione sorridente e colma di gratitudine, la benedizione di Maria. Accanto al committente in armi, *victoriae memor* secondo quanto riportava la perduta cornice originale, sono palesi i segnali guerreschi, come la spada dell'arcangelo Michele, l'elmo e la lancia rossa di San Giorgio o quella spezzata di San Longino (secondo una leggenda martirizzato nei pressi di Mantova): i tre i santi militi sono vestiti con armature decorate. L'ambientazione risulta un'abside composta da un pergolato di foglie, fiori e frutta, da cui spuntano diversi volatili; chiude la scena un raccordo a forma di conchiglia, attributo della Vergine come nuova Venere, cui sono appesi fili di perle di corallo e cristallo di rocca. La trasposizione indica simbolicamente il Paradiso, giardino celeste dentro al quale gli uomini possono accedere per intercessione della Vergine.



Immagine 1



Immagine 2

In aggiunta, appartengono a un calibrato progetto di abbellimento e rinnovamento sia la realizzazione a Palazzo Vecchio della “Camera de li cani”, della “Sala de li barbari” e del “Camerino de li bagni” (1486), sia la costruzione e la decorazione delle due “Palacine” (1490-1495) presso Palazzo Vecchio a Marmirolo e il castello di Gonzaga. A Palazzo San Sebastiano vengono custoditi i *Trionfi di Cesare in Gallia* di Mantegna, mentre l’articolato progetto di mappe affrescate tra il 1493 e il 1512 (Costantinopoli, Roma, Firenze, Napoli, Venezia, El Cairo, Parigi, Gerusalemme) si divide tra le residenze di Marmirolo, San Sebastiano e Gonzaga<sup>53</sup>.

Sarah Cockram, invece, ha volto la propria indagine alla sfera politica e amministrativa del regno: dalla sua meticolosa analisi emerge, in estrema sintesi, che, se Francesco II non è un sovrano dedito solo alla guerra, ma anche alla politica interna e culturale, Isabella, al contrario, non viene relegata a incarichi mondani e artistici, ma è interpellata e coinvolta dal marito in numerosi campi e attività governative. Insomma i marchesi, come scrive la studiosa, «*acted in alliance*», condividendo molte scelte e comportamenti<sup>54</sup>. Addirittura Cockram definisce il regno mantovano di Isabella d’Este e Francesco II quale un «*enduring power sharing... an invisible partnership*»<sup>55</sup>.

Se, quindi, tali studi anni hanno svelato in modo persuasivo le modalità mecenatistiche della politica di Francesco II e della consorte nonché le ragioni, i meccanismi con cui esse venivano esercitate e promosse, poco è stato fatto sul versante letterario<sup>56</sup>. A tutta prima, sembrerebbe che il “mito” di Isabella d’Este quale munifica protettrice di letterati e intellettuali debba subire una revisione parziale, un approfondimento: è vero che la marchesa instaura legami frequenti con una galleria straordinaria di poeti e scrittori, tanto che Luzio e Renier avevano distinto i vari corrispondenti in ben sette gruppi (mantovano, ferrarese, lombardo, veneto, emiliano, dell’Italia mediana e meridionale), a seconda delle loro aree geografiche di provenienza/formazione o di residenza<sup>57</sup>.

Tuttavia bisognerebbe considerare ogni caso singolarmente e valutare, se non altro, quali testi siano maturati da collaborazioni effettive, quali dinamiche

<sup>53</sup> Non sarà da sottovalutare, allora, la descrizione del marchese fornitaci da CASTIGLIONE 1981, IV, 36, 405-6: «però s’io mi sentissi esser quell’eccellente cortegiano che hanno formato questi signori ed aver la grazia del mio principe, certa è ch’io non lo indurrei mai a cosa alcuna viciosa; ma per conseguir quel bon fine che voi dite ed io confermo dover esser il frutto delle fatiche ed azioni del cortegiano, cercherei d’imprimergli nell’animo una certa grandezza, con quel splendor regale e con una prontezza d’animo e valore invito nell’arme, che la facesse amare e reverir da ognuno di tal sorte, che per questo principalmente fusse famoso e chiaro al mondo. Direi ancor che compagnar dovesse con la grandezza una domestica mansuetudine, con quella umanità dolce ed amabile e bona maniera d’accarezzare e i sudditi e i stranieri discretamente, più e meno, secondo i meriti, servando però sempre la maestà conveniente al grado suo, che non gli lassasse in parte alcuna diminuire l’autorità per troppo bassezza, né meno gli concitasse odio per troppo austera severità; dovesse essere liberalissimo e splendido e donar ad ognuno senza riserva, perché Dio, come si dice, è tesauriero dei principi liberali; far conviti magnifici, feste, giochi, spettacoli pubblici; aver gran numero di cavalli eccellenti, per utilità nella guerra e per diletto nella pace; falconi, cani e tutte l’altre cose che s’appartengono ai piaceri de’ gran signori e dei populi; come a’ nostri dì avemo veduto fare il signor Francesco Gonzaga marchese di Mantua, il quale a queste cose par più presto re d’Italia che signor d’una città».

<sup>54</sup> COCKRAM, 193.

<sup>55</sup> *IVI*, 194-5.

<sup>56</sup> Tali questioni sulla collaborazione tra i due marchesi saranno riprese e affrontate all’interno dell’ultimo capitolo, in merito alla ricezione del teatro pre-classicista (CAPP. IV, 2 e 3).

<sup>57</sup> LUZIO - RENIER 1899 b, 1-97; 1900 a, 193-257; 1900 b, 325-49; 1901 a, 201-45; 1901 b, 41-70; 1902 a, 195-251 e 1902 b, 289-334.

produttive marchesa/scrittori si siano verificate, quali stimoli, suggestioni siano scaturite a partire dalla committenza. In definitiva sarebbe utile un esame di ordine qualitativo che – come per i contatti di Francesco II con gli artisti, segnatamente Mantegna – mostri l'eventuale presenza delle richieste e dell'ideologia di corte nelle opere di ambito mantovano.

Da una prima analisi pare che i molteplici contatti di Isabella non siano continui né soddisfino – come già abbiamo anticipato con la rassegna dei letterati di epoca “pre-isabelliana” o che la attraversano in parte – un organico progetto culturale. Se limitiamo la nostra ricerca agli intellettuali ascritti al “gruppo mantovano” e ai maggiori delle altre aree, si raccolgono segnali contrastanti: Pietro Pomponazzi è sì mantovano d'origine, ma ricopre il ruolo di professore di filosofia a Padova dal 1488 al 1509; Paride Ceresara nelle sue rime, dedicate al vescovo Ludovico Gonzaga (XXXIII), non cita mai Isabella; Battista Spagnoli, come abbiamo visto, appunta la propria attività encomiastica sulle gesta del marchese; Antonio Tebaldeo, invece, a Mantova tra il 1495 e il 1498, offre a Isabella il suo canzoniere e celebra in più occasioni il consorte (es. 232, 333, 385, 386, 388, 397, 421); Serafino Aquilano risulta presso i Gonzaga per brevi periodi nel 1495 e nel 1497-1498.

Inoltre, è vero che i rapporti tra le personalità citate da Luzio e Renier e Isabella sono verificati, tuttavia risulta chiara la provvisorietà di talune relazioni. Alcuni autori importanti scrivono sì opere per Isabella; nondimeno esse provengono da contesti altri e, a volte, sono oggetto di una riproposizione, di un recupero: Antonio Cammelli, legato agli Estensi, dedica alla marchesa le sue rime copiate nel codice ambrosiano (H 223 inf.); Niccolò da Correggio invia a Isabella la *Fabula de Psiche* e l'egloga *Pasciute pecorelle* dopo averle rappresentate a Milano; Galeotto Del Carretto, attivo soprattutto a Milano e a Casale, produce numerosi testi teatrali per la corte mantovana senza mai averla frequentata con assiduità<sup>58</sup>; Giovanni Sabadino degli Arienti, che con la corte gonzaghesca intrattiene relazioni sporadiche (CAP. IV, 6), fa pervenire alla marchesa una copia della *Gynevera de le clare donne* dedicata a Ginevra Bentivoglio; il modenese Panfilo Sasso, attivo a Verona, Brescia e nella città natale, limita la propria attenzione encomiastica alle imprese di Francesco II<sup>59</sup>.

Si intravede un cambiamento, che porta alla creazione di una cerchia di intellettuali più unitaria, solo all'inizio del nuovo secolo, grazie alla presenza stabile a Mantova di Mario Equicola, di Giovanni Muzzarelli, di Battista Fiera<sup>60</sup> e ai soggiorni, non prolungati ma di rilievo, di Matteo Bandello e Baldassar Castiglione: questa consapevolezza maggiore viene testimoniata dall'istituzione e dal riconoscimento di un luogo fisico preciso, la famosa “Accademia di S. Pietro”, in cui si raccoglievano intorno a Isabella i letterati mantovani<sup>61</sup>.

2 - Le proprietà distintive della cultura, dell'arte e della letteratura mantovana – che si potrebbero riassumere in alcune termini e locuzioni chiave come

<sup>58</sup> Dall'epistolario dello scrittore, per cui vd. TURBA 1971, 95-169, possiamo accertare solo queste visite: 22 luglio 1494, 20 settembre 1495, novembre-gennaio 1496-1497, estate-autunno 1500, primi mesi del 1503.

<sup>59</sup> Nel volume collettaneo delle opere dello scrittore si possono leggere passi come il seguente: «el viene el capitano de San Marco / Francesco da Gonzaga inclito e forte / e porta de Bellona el stral e l'arco» (P. Sasso, *Opera*, Venezia, Fontaneto, 1519, BPP, PAL. 40721, c. H 4v, vv. 66-68).

<sup>60</sup> Egli nella selva dal titolo *Andina*, conservata manoscritta presso la Biblioteca Nazionale di Roma (ms. 1076, cc. 1r-8r) celebra le imprese militari e il mecenatismo dei Gonzaga.

<sup>61</sup> GIOVIO 1885, 32.



“importazione dall'esterno delle opere letterarie”, “eterogeneità”, “collaborazione tra Francesco II e Isabella”, “celebrazione del carattere guerriero dei Gonzaga” – sembrano contraddistinguere e marcare la stagione teatrale gonzaghesca pre-classicista<sup>62</sup>. Anche per Mantova le rappresentazioni sceniche costituiscono la tipologia di maggior successo e fruibilità: il contributo di Isabella, che da Ferrara porta con sé la passione per tali pratiche nonché un gusto marcato e caratterizzante per i volgarizzamenti, non va separato dal ruolo di Francesco II; questi, non ancora sposato con Isabella, potrebbe aver promosso la scrittura della *Representazione di Febo e Fetton* dopo aver assistito alle feste estensi del 1486, durante le quali sono messi in scena i *Menechini*<sup>63</sup>.

Si ricordi che, secondo la cronaca di Federico Amedei, il 15 febbraio 1490, giorno dell'arrivo a Mantova di Isabella, «viddersi in tale congiuntura ricchi apparati per le strade, con ingegnose rappresentazioni delli sette pianeti celesti, ed altrettanti fanciulletti vestiti da angioi, i quali recitarono erudite poesie italiane, accompagnati da armoniosi musicali concerti, felicitando gli sposi novelli»<sup>64</sup>. Inoltre numerosi testi teatrali, quali le opere di Serafino Aquilano, il *Certamen* di Lapaccini o la *Sofonisba* di Del Carretto, chiamano direttamente in causa il marchese e soddisfano l'avito amore dei Gonzaga per le imprese belliche e i codici comportamentali militari, non tanto le propensioni di Isabella.

Non si trascuri poi che Francesco II sollecita più volte, tra il 1490 e l'anno successivo, la rappresentazione a Mantova dell'*Orfeo* di Poliziano: Girolamo Stanga, in una missiva al Gonzaga datata 29 ottobre 1490, dichiara di aver affidato a «Lapacino» e a Ercole Albergati, attore e scenotecnico bolognese, detto Zafarano<sup>65</sup>, i versi del testo teatrale, affinché essi ricerchino attori «consueti a tale exercitio»<sup>66</sup>. Alcune difficoltà di natura tecnica, oltre all'indisponibilità dell'attore Atalante Migliorati<sup>67</sup>, fanno fallire l'impresa. Un nuovo tentativo viene incoraggiato nel 1491 per festeggiare la visita di Ercole I d'Este.

Il 30 maggio Francesco II scrive al segretario Matteo Sacchetti, detto Antimaco: «vogliamo che subito mandati per Zaffrano nostro e li direti per parte nostra ch'el metta ad ordine la demonstratione o sia fabula de *Orpheo et Euridice* et ch'el faccia imparare a mente quelle stancie a tuti quelli putti ch'el scia et li bisogneranno, perché facemo pensiere a la venuta del prefato illustrissimo signor duca»<sup>68</sup>. Il giorno seguente Antimaco informa il marchese di aver conferito l'incarico a «Zaffrano ancora et a Lapacino [...] per la representatione de *Orpheo et de Euridice*. Loro hanno risposto essere apparecchiati di fare el possibile, ma dicono el tempo essere tanto breve, che molto se diffidano de potere fare cosa bona né bella et tanto più che male trovarano el modo de havere uno Orpheo: pur se li fosse Athlante sperariano de valersene massime per il sono»<sup>69</sup>.

Tale insistenza sul testo polizianesco può portare a due considerazioni: da una parte, viene confermato l'interesse del marchese per le rappresentazioni, particolare

<sup>62</sup> FACCIOLI 1962, 53-150 e 213-271; BREGOLI RUSSO 1997 e PASSETTI 2007, 73-80.

<sup>63</sup> ZAMBOTTI 1934, 171, 25-7: «a dì 24, il marti. Lo illustrissimo duca nostro andò incontra con tutti li soi cortexani a l'illustrissimo marchexe de Mantoa, il quale venne a Ferrara per vedere representare una comedia, la quale fa la Excellentia del duca».

<sup>64</sup> D'ARCO 1842, 233.

<sup>65</sup> ROSA 1960, 617.

<sup>66</sup> D'ANCONA 1891, 359.

<sup>67</sup> SCAFI 2007, 163-203.

<sup>68</sup> ASMN, AG b. 2904, c. 57v.

<sup>69</sup> ASMN, AG b. 2440, c. 17r.

che fornisce un ulteriore indizio circa la centralità del personaggio all'interno della politica culturale mantovana; da un'altra, l'*Orfeo* appare dalle intenzioni di Francesco II come un'opera significativa del teatro gonzaghesco, grazie alla quale competere con gli esiti ferraresi. Gli studiosi non sono concordi nello stabilire la data di composizione del testo<sup>70</sup>, anche se possediamo alcuni dati esterni di notevole rilievo: sappiamo, ad esempio, che l'*Orfeo* viene dedicato al cardinale Francesco Gonzaga (1444-1483), zio del marchese; l'opera è trasmessa inoltre dal Ms. 124 (Biblioteca Comunale Teresiana Mantova) che, al pari di altri codici settentrionali, riporta una significativa variante, ossia un'ode latina di tredici strofe saffiche elaborata da Poliziano; essa realizza un chiaro omaggio al cardinale, alla casata Gonzaga e alla città di Mantova.

Ciò ha fatto supporre che il Ms. 124 riporti una «forma teatrale della fabula nata tra i *familiares* del Cardinale, [...] in vista appunto della rappresentazione avvenuta con Baccio Ugolini protagonista»<sup>71</sup>. Il manoscritto in questione, oltretutto, costituisce una raccolta poetica mantovana, in cui spicca l'accostamento ravvicinato di tre opere – la *Rappresentazione di Febo e di Fetone* di Gian Pietro Della Viola, il *Certamen* di Lapaccini e, appunto, l'*Orfeo* – che potrebbero formare un trittico unitario e coeso di testi rappresentativi di ambito gonzaghesco. Quindi, nel nostro caso, non conta tanto stabilire la data precisa della prima messa in scena, poiché risulta molto più significativo verificare la particolare ricezione del testo e constatare l'appropriazione mantovana dell'*Orfeo*, sentito come un prodotto letterario autoctono e distintivo.

Non si dimentichi infine un elemento iconografico spesso trascurato e che potrebbe fornire un'utile coordinata interpretativa (CAP. III, 4. 1): Orfeo, infatti, rappresenta un simbolo del potere gonzaghesco; sulla volta della *Camera picta* affrescata da Mantegna (1465-1474) sono collocati dodici pennacchi decorati con finti bassorilievi di ispirazione mitologica, che celebrano simbolicamente le virtù del marchese Ludovico III quale condottiero e uomo di stato; in particolare il cantore, lungi dall'essere inteso secondo le categorie ficiniane e neoplatoniche, viene raffigurato mentre incanta le forze della natura Cerbero, una Furia e nell'atto di essere straziato dalle Baccanti<sup>72</sup>.

3 - Un'altra caratteristica peculiare del teatro mantovano è determinata dalla qualità, dalle tipologie delle opere prodotte: non mancano certo i volgarizzamenti, richiesti ai letterati ferraresi («*Trinummo* in volgare» e *Pseudolo* di Battista Guarini nel 1498 e nel 1499) o direttamente a Ercole I (CAPP. IV, 2 e 3). Nei primi anni del nuovo secolo notiamo però uno scarto dal modello: nel 1502, ad esempio, vengono messi sì in scena il *Penulo* plautino e i terenziani *Adelphi*, ciò nonostante due opere (*Philonico* e *Hippolito*), di cui purtroppo è rimasto soltanto il titolo, sembrano da segnalare per l'originalità della fonte. Spicca poi la *Comedia de Timon greco* di Galeotto Del Carretto (1497), da mettere in relazione al *Timone* di Boiardo (1487-1491).

Nel 1502, grazie al lavoro degli studenti e dei maestri dello *Studium* cittadino, vengono tradotti i *Menechini* e, di nuovo, il *Trinummo*, mentre nel 1503 viene rappresentato il *Formicone*. La competizione con Ferrara determina la stretta partecipazione dell'Università, opzione percorsa anche nella città estense; pur tuttavia se Ercole I a Ferrara si era avvalso del servizio di singoli insegnanti, a

<sup>70</sup> Le varie posizioni sono riportate e discusse in ORVIETO 1996 b, 494-5.

<sup>71</sup> *IVI*, 52.

<sup>72</sup> SIGNORINI 1983, 115-32 e 1985.

Mantova la collaborazione pare più approfondita e dinamica. Francesco Vigilio, diventato maestro dello *Studium* nel 1502 e precettore dei figli dei marchesi, organizza le varie rappresentazioni coinvolgendo i suoi allievi nella recitazione e nella scrittura drammatica<sup>73</sup>.

Possiamo distinguere, oltre alla serie dei volgarizzamenti, altri due filoni tematici principali: è presente un gruppo significativo di opere dall'impianto cortigiano, che si incaricano di adempiere alle esigenze celebrative e ricreative della corte: ne sono testimoni il *Certamen* di Lapaccini, che pare equiparare Francesco II a Scipione attraverso un calibrato confronto, i due *Acti scenici* e la *Rappresentazione allegorica* di Serafino Aquilano e le *Nozze di Psiche e Cupidine* di Galeotto Del Carretto, che potrebbe riscrivere la *Psiche* di Niccolò da Correggio del 1490-1491. Mantova inoltre sembra differenziarsi per una particolare rielaborazione dell'antico – prerogativa che la accomuna più a Milano che non a Ferrara – che travalica l'ipotesto comico di Plauto e Terenzio e scorge in Apuleio (*Formicone*) e negli storici latini, soprattutto Livio (*Sofonisba*), le sue fonti primarie.

Tale complessa e stratificata commistione di gusti e istanze è data non solo dall'eterogeneità degli autori coinvolti, caratteristica, abbiamo detto, tipica dell'intera civiltà letteraria mantovana, ma rispecchia anche le diverse esigenze dei marchesi e la tradizionale attrazione di Mantova verso Milano. Come ha osservato Remo Ceserani, «a Ferrara e Mantova troviamo una situazione molto diversa. Fra le due città, e le due corti, c'è un intenso scambio di esperienze, e tuttavia ci sono anche differenze: mentre Ferrara è orientata a tener conto delle esperienze emiliane, fiorentine, venete o addirittura romane, Mantova guarda più verso la Lombardia»<sup>74</sup>.

I rapporti culturali tra Milano e Mantova meritano perciò di essere esplicitati: nel 1491 Isabella partecipa alle nozze tra Beatrice e il Moro, mentre Francesco II giunge solo a celebrazioni iniziate per prendere parte al torneo cavalleresco del 28 gennaio<sup>75</sup>; tra agosto e settembre del 1492 Isabella soggiorna a Vigevano, Milano e Pavia, dove assiste alle feste organizzate dal Moro in onore di Ercole I<sup>76</sup>; nel gennaio del 1495 la marchesa visita a Milano la sorella Beatrice, in attesa di dare alla luce il secondogenito Francesco; il 3 marzo Isabella informa la cognata Chiara Gonzaga di Montpensier di essersi recata a una festa in casa di Niccolò da Correggio per vedere «rapresentato quella fabula che se lege in lo *Innamoramento de Orlando* de Ippolito, Theseo et Florida, quale fu conducta cum gran ordine»<sup>77</sup>.

È ovvio che la presenza diretta della marchesa a Milano abbia incentivato i rapporti con gli scrittori ambrosiani: Bernardo Bellincioni, per esempio, ironizza in

<sup>73</sup> In due preziose missive dell'insegnante a Isabella, sappiamo che il figlio Federico a otto anni, «pur tardo al legere», imparava a memoria «paregie decene de versi de Ovidio» e si apprestava a comporre una «bona littera exhortatoria». Sette anni appresso sappiamo che il futuro marchese si stava formando attraverso lo studio degli storici latini (Livio, Valerio Massimo), perché, secondo il maestro, «niuna cosa mi par più conveniente ad uno che habia ad essere principe»; in aggiunta il Vigilio legge alcune «elegie delettevole», propone dettati di «epistole», e fa esporre alcuni passi di Cicerone in modo che il discepolo apprenda «quello stile». Le letture quotidiane non prevedono solo scrittori latini, ma anche volgari come Petrarca e Boiardo. Vd. LUZIO 1886, 567-8.

<sup>74</sup> CESERANI 2007, 693.

<sup>75</sup> LUZIO - RENIER 1890, 81-95. Il ritardo del marchese, che si presenterà, per giunta, in incognito, è dovuto all'ostilità dalla Repubblica di Venezia, con cui Francesco II era alleato, verso Milano.

<sup>76</sup> *IVI*, 349-58.

<sup>77</sup> *IVI*, 622. I nomi dei personaggi, evidentemente di fantasia, non corrispondono a nessuno di quelli del poema boiardo; è probabile che l'episodio messo in scena, per altro andato perduto, sia da identificare con la novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina (I, 12).

tre sonetti sulla disputa sorta a corte tra Isabella e Galeazzo Maria Sforza circa la supremazia di Orlando o Rinaldo (BTM, Triv. Inc. C 40, cc. 32v e 80r-80v); nel 1493 Niccolò da Correggio invia a Isabella i *Rithimi* di Visconti, ricevendo in risposta un sincero apprezzamento: «ne piacerò più che de alcun altro che adesso dica in rima»<sup>78</sup>; lo stesso Niccolò, come anticipato, dedica alla marchesa la *Psiche*, mentre Galeotto Del Carretto, legato da un rapporto di collaborazione pure con il Moro, scrive per la corte gonzaghesca numerose opere teatrali.

Inoltre bisogna osservare che l'attività teatrale mantovana non si esaurisce nella corte e nello *Studium*, bensì viene promossa in parallelo dall'attività culturale, animata da Ludovico Gonzaga presso la periferica Gazzuolo (CAP. IV, 2). Il vescovo, coinvolto nel 1487 in una presunta congiura contro il nipote Francesco II, risiede dal 1489 al 1496 presso la dimora di Quingentole, raccogliendo attorno a sé una corte raffinata, composta tra gli altri da Niccolò Cosmico, Timoteo Bendedei, Giovanni Bonavoglia, Niccolò Tebaldeo. Dal 1501 trasferisce la propria residenza a Gazzuolo; la singolare magnificenza di questa esigua ma fervida corte viene sintetizzata nel corso dell'*Amorosa opra* di Giovanni Muzzarelli<sup>79</sup>:

Gazuolo, non d'antiche mura circo(n)dato, ma dal divo Lodovico Gonzaga novamente fondato, da gli habitatori suoi illustrato, è un castello posto ne l'estremità de i campi cremonesi, un lato dil quale Olio, fiume dividente quelli da i mantuani, bagna con l'onde sue non impetuose. [...] O ben aventurato castello, fondato da sì famoso signore, habitato da tanti e sì eccellenti habitatori, honorato di tre dèe, di tre Gratie, quanto ti dèi fra gli altri gloriare, poi ch'el ciel tanto favor t'ha concesso!<sup>80</sup>

La propensione di Ludovico per il teatro pare compenetrarsi con le richieste della corte gonzaghesca: il 25 gennaio 1501 il vescovo scrive a Pietro de Viteliana pregandolo di mandargli un volume commentato delle opere plautine; il 5 marzo, invece, il vescovo si rivolge direttamente all'*entourage* di Ercole I, giacché chiede a Timoteo Bendidio di fargli avere due commedie di Plauto tradotte da Guarino; il 20 aprile il Gonzaga commissiona la traduzione dell'*Asinaria* a un interlocutore rimasto anonimo; il mese successivo egli interpella Paride Ceresara, cui affida il volgarizzamento di un'altra commedia. I frutti dell'alacre occupazione sembrerebbero colti in occasione dei festeggiamenti per il Carnevale del 1502, durante il quale si allestiscono due commedie di difficile identificazione.

4 - È opportuno, prima di analizzare le opere teatrali mantovane, fare chiarezza sul *corpus* dei testi in esame: limiteremo l'indagine alle opere che, allo stato attuale degli studi, risultano messe in scena o progettate per essere rappresentate e fruite

<sup>78</sup> RENIER 1886, 75.

<sup>79</sup> Nato nel 1486, frequenta i corsi di diritto di Giovanni Battista Cimatori a Bologna per poi entrare nel seguito del vescovo Ludovico Gonzaga. Nei primi anni del secolo XVI compone l'*Amorosa opra*, poemetto dedicato a Elisabetta Gonzaga, in cui è descritta la lite d'amore tra Filotimio ed Epenofilo a proposito della celebrazione di una donna. Significativa è anche la *Fabula di Narciso*, stampata all'interno delle *Stantie nove de miser Antonio Thibaldeo* (Venezia, Zoppino, 1518, cc. D 1v-E 1r). Il testo in ottave, rimasto incompiuto e dall'impianto che riecheggia certi moduli teatrali, muove dai modelli di Ovidio e di Poliziano al fine di sublimare la forza e le imprese dell'Amore. Sul poeta vd. RUSSO 2012, 626-9.

<sup>80</sup> MUZZARELLI 1986, 23-4.

all'interno della corte di Francesco II. Ci si avvale, per individuare e soddisfare tali criteri, di elementi interni al testo (es. riferimenti a personaggi, ideologie, gusti culturali e letterari riconducibili all'ambito gonzaghesco) ed esterni (es. lettere, dediche): in base all'elogio di Francesco II, nonché alle informazioni contenute in due corrispondenze, è possibile ascrivere le tre rappresentazioni di Serafino Aquilano all'ambiente mantovano; il medesimo ragionamento può essere fatto per la *Panfila* di Cammelli, proposta a Isabella d'Este in una lettera del 1499; il *Certamen* di Lapaccini e la *Representazione* di Della Viola sono inseriti, come già detto, insieme all'*Orfeo* all'interno di una miscellanea di poesia "mantovana". Il *Certamen*, inoltre, attraverso la rievocazione delle imprese di Annibale, Alessandro Magno e Scipione, pare assolvere un intento celebrativo indiretto del marchese e dei suoi paradigmi, militari e cavallereschi, di riferimento; la recitazione della *Representazione* è confermata da una missiva del 1489 dello scrittore al marchese, che richiedeva «quelli vostri versi li quali altra volta componesti»<sup>81</sup>:

Ò inteso per una lettera di V.S. come quella mi richiede la Festa de Lauro. È più tempo fa che persi el libretto lì a Mantova, il quale non stimavo, per aver animo ricomporla e fiorirla in altra maniera, perché simili versi feci molto presto et mal misurati, che ora mi vergognerà che di me uscissi simili versi; ma quando ultimamente mi partii da la S.V., quella mi disse che voleva presto mandare per mi, e che io la rifacessi: onde io li detti alcuno principio, in modo che quando la S.V. la volessi rifarla, in poco tempo li darei fine, non già per dare el nome ad altri, che non è honesto che altri atribuisca le cose mie a se, come fu facto de l'ultima che feci lì: perché a Mantova fu levato nome, poi la mia partita, che io non mi ero impacciato di simil festa, ma che recitai alcuni versi, e la novella venne insino qui (a Milano), onde meglio che potei mi scusai<sup>82</sup>.

È ipotizzabile che la dicitura *Festa de lauro* richiami giusto la *Representazione* (nell'*explicit* del Ms. 124 definita *Representazione di Dafne*), incentrata sulle vicende di Apollo e di Dafne, trasformata in alloro alla fine dell'opera secondo la versione vulgata del mito.

Se sul *Formicone* di Filippo Publico Mantovano non rimangono perplessità – in quanto Isabella d'Este, in una lettera del 1503 al marchese, afferma di aver assistito a un'opera cavata da Apuleio, laddove in un'altra del 1506 Francesco Vigilio informa il proprio signore circa l'allestimento della «commedia di Formicone» (CAP. IV, 2) – maggiori problemi suscitano i testi scritti da Galeotto Del Carretto (*Noze de Psiche e Cupidine*, *Li sei contenti*, *Sofonisba*, *Comedia de Timon*).

Sulla *Sofonisba*, dedicata a Isabella nel 1502, non si avanzano riserve di alcun genere. Il cospicuo epistolario superstite dell'autore, formato da ottantasette missive indirizzate ai signori mantovani, può essere molto utile e fuorviante nello stesso tempo<sup>83</sup>: l'invio della *Comedia de Timon* alla marchesa tra il 1497-1498 è attestato dall'esame delle varie missive; tuttavia lo scrittore, lungo la corrispondenza tra gli anni 1497-1500, parla di una «nova comedia» (17 agosto 1497); di una «comedia» mandata precedentemente a Beatrice d'Este prima che morisse (24 novembre 1498); della «comedia de Beatrice, quale altre volte mandai a la S.V., et ne li atti di quella

<sup>81</sup> ASMN, Copialettere marchese Francesco, 133.

<sup>82</sup> D'ANCONA 1891, 351-2.

<sup>83</sup> TURBA 1971, 95-169.

cantaranno certe cancone nove per me fatte» (23 giugno 1499); di una «comedia nova, quale ho fatta da doi mesi in qua, ma per mandar ortiche, dove se coglie el lauro» (11 novembre 1499); di una «comedia» richiesta da Isabella, ma non ancora «degn» (17 dicembre 1499); di una «comedia» già spedita da una settimana alla corte gonzaghese (29 gennaio 1500). È possibile che gli ultimi tre testi menzionati da Del Carretto alludano in realtà a una sola commedia, per altro di difficile identificazione; il medesimo giudizio è da esprimere per la «nova comedia» del 1497 e la commedia «de Beatrice» (1498-1499).

I critici hanno cercato, in base a questi dati precari, di associare comunque, a seconda delle differenti prospettive, le restanti opere prodotte da Del Carretto (*Li sei contenti* e *Noze*) alle commedie di cui si fa cenno nelle lettere. Un'operazione simile, però, appare discutibile, perché non tiene conto delle missive e delle opere eventualmente andate perdute e delle possibili commedie inviate ai marchesi senza essere state anticipate dal poeta<sup>84</sup>.

L'ultima studiosa ad aver avanzato un'ipotesi attributiva è stata Marzia Minutelli, che propone di associare *Li sei contenti* al dramma del 1499-1500 e le *Nozze* alla «comedia de Beatrice»<sup>85</sup>. Quest'ultimo accostamento prevede che le *Nozze* siano state elaborate in onore di Beatrice d'Este tra il 1494-1495; il decesso della duchessa milanese determina la sostituzione della dedica per Beatrice, solo ipotizzata e di cui non rimane traccia, con il prologo che possiamo leggere ancora oggi, adeguato alla nuova situazione. L'accenno in tale sede incipitaria a recenti lutti e sciagure porta la studiosa a collegare la situazione narrata con la morte di Beatrice<sup>86</sup>.

La presenza di richiami e riferimenti sfumati, e non certo di prove utili e sicure, suggerisce invece maggiore cautela. Risulta più fruttuoso evitare il tentativo, seppur suggestivo, di attribuzione a partire dalle lettere – operazione che rischia di generare forzature interpretative eccessive – e concentrarsi sul testo: le *Noze*, che mettono in scena il noto episodio apuleiano, potrebbero costituire una riscrittura mantovana della *Psiche* di Niccolò da Correggio, composta nel 1490-1491 a Milano e in seguito dedicata anche a Isabella. Il testo di Da Correggio, oltre a essere poco rappresentabile a causa della sua struttura, è intriso di elementi autobiografici che non avrebbero incoraggiato la sua messa in scena. Allora la versione di Del Carretto – in competizione con la *Psiche*, proprio come la *Comedia de Timon* con l'esito boiardesco – potrebbe essere spiegata e immessa per questa via entro il *corpus* delle rappresentazioni mantovane; inoltre, come vedremo, essa esibisce alcune caratteristiche ideologiche che la rendono confacente al gusto gonzaghese.

Su *Li sei contenti*, invece, è arduo sbilanciarsi, poiché nemmeno gli elementi interni al testo sembrano dirimere i problemi attributivi. Marzia Minutelli, di contro, identifica l'opera nella «comedia nova», servendosi delle dichiarazioni di modestia e di prudenza del poeta: «per mandar ortiche, dove se coglie el lauro» e «anchora che non sia degna». Tali espressioni sono interpretate come rispondenti al «complesso d'inferiorità di un intellettuale di provincia», che Del Carretto avrebbe nutrito per

<sup>84</sup> Es. risulta sicuramente irreperibile il «capitolo in dialogo de uno che parla cum uno spirito», composto sotto il volere di Francesco II per la morte di Girolamo Negrisolò (TURBA, 145-6).

<sup>85</sup> MINUTELLI 2004, 123-78.

<sup>86</sup> DEL CARRETTO 1983 b, 611, vv. 1-8: «anime illustre, e voi notabile umbre / che tanto tempo in gran travaglio fusti, / tempo è ch'ognun de voi dal petto sgumbre / i lunghi affanni e qualche gaudio gusti, / e che de requie e refrigerio adumbre / da penser duri i spiriti combusti. / Però per darvi spasso, essendo nunzio, / a voi de Psiche la comedia anunzio».

aver prodotto un testo in prosa e «al modo dei latini», in competizione con letterati del calibro di Boiardo, Guarino, Collenuccio, Cornazzano<sup>87</sup>.

Non occorre indugiare troppo sull'arbitrarietà di una simile argomentazione<sup>88</sup>; non si capisce, si potrebbe obiettare, perché Del Carretto non abbia provato la medesima “*anxiety of influence*” con la rielaborazione del *Timone* di Boiardo; semmai l'utilizzo della prosa potrebbe indicare una precisa scelta letteraria e di fruizione: è nota la missiva in cui Isabella afferma di preferire i testi in prosa per la lettura, mentre i volgarizzamenti ferraresi venivano prima sottoposti in prosa al duca e poi eventualmente versificati.

La spregiudicatezza de *Li sei contenti*, ravvisata da Antonia Tisconi Benvenuti come inopportuna per una rappresentazione, viene invece negata da Minutelli: «le carte gonzaghesche in genere e [...] l'epistolario isabelliano in specie [...] si segnalano appunto per una caratteristica cifra di spregiudicatezza, lontana le mille miglia dalle istituzionali costumatezze da protocollo»<sup>89</sup>. Ma, forse involontariamente lo ammette la stessa studiosa, esiste una differenza assai netta tra la lettura di un documento privato e la messa in scena pubblica, per giunta offerta e legittimata dalla corte, di un testo licenzioso e scurrile<sup>90</sup>. Anche la pretesa di ricondurre i generici «tempi di guerra» richiamati nel prologo dell'opera all'occupazione di Alba da parte delle truppe francesi guidate da Gian Giacomo Trivulzio (1499) pare non proprio coerente con un'eventuale rappresentazione mantovana<sup>91</sup>.

Pertanto, l'incertezza sulla datazione, l'impossibilità di rintracciare nel testo indizi sicuri che segnalino una destinazione precisa consigliano di non includere l'opera all'interno del canone prestabilito<sup>92</sup>, nel quale confluivano: l'*Orfeo* (Poliziano); il *Certamen* (Lapaccini); la *Rappresentazione* (Della Viola); la *Rappresentazione allegorica*, l'*Acto scenico del Tempo e dell'Oroscopo* (Serafino Aquilano); la *Comedia de Timon*, le *Noze* e la *Sofonisba* (Del Carretto); la *Panfila* (Cammelli) e il *Formicone* (Mantovano).

<sup>87</sup> MINUTELLI, 167.

<sup>88</sup> Sorge piuttosto il sospetto che lo scrittore voglia riprendere un *topos* affine, per modalità espressive, a quello presentato da Boccaccio lungo la conclusione del *Decameron*: «conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi. Niun campo fu mai sì ben coltivato, che in esso o ortica o triboli o alcun pruno non si trovasse mescolato tra l'erbe migliori» (BOCCACCIO 2013, 1663).

<sup>89</sup> *IVI*, 164.

<sup>90</sup> Si vedano come esempio le seguenti battute: «non è liberale, anzi è un stitico e non ardisce a mangiare per non cacare. [...] Parmi che sia un buon stallone e non mal stallone. [...] E che tutti ceniamo insieme e allegramente e dopo cena treschiamo un poco» (DEL CARRETTO 1985, 24, 36 e 44).

<sup>91</sup> *IVI*, 7.

<sup>92</sup> Come ha insegnato BLOCH 1969, 66: «ci sono momenti in cui il più imperioso dovere dello studioso è, avendo tentato tutto, rassegnarsi all'ignoranza e confessarla onestamente».

## 5. Il “mito di Urbino” in scena

### 5.1 Introduzione

1 - Il “mito” cinquecentesco di Urbino indica nella corte marchigiana un polo culturale di grande rilievo, capace di fronteggiare e superare in qualità e splendore le realtà più ricche e potenti della Penisola; esso è alimentato, come è noto, in molte opere (es. *Orlando Furioso* XLIII, 148 e *De Urbini ducibus* di Bembo) e, in particolare, nel *Cortegiano* (I, 2):

Alle pendici dell'Appennino, quasi al mezzo della Italia verso il mare Adriatico, è posta, come ognun sa, la piccola città d'Urbino; la quale, benché tra monti sia, e non così ameni come forse alcun'altri che veggiamo in molti lochi, pur di tanto avuto ha il cielo favorevole, che intorno il paese è fertilissimo e pien di frutti; di modo che, oltre alla salubrità dell'aere, si trova abundantissima d'ogni cosa che fa mestieri per lo vivere umano. Ma tra le maggior felicità che se le possono attribuire, questa credo sia la principale, che da gran tempo in qua sempre è stata dominata da ottimi Signori; avvenga che nelle calamità universali delle guerre della Italia essa ancor per un tempo ne sia restata priva<sup>1</sup>.

L'immagine di una natura benigna e propizia in cui Urbino è immersa e che agevola l'operato dei suoi abitanti, l'idea di perfezione raggiunta e di un mondo in sé concluso, gli elogi dei duchi feltreschi per le loro doti militari e intellettuali sono ammantati dalla nostalgia; la celebrazione di un passato grandioso, ricostruito e trasfigurato dalla malinconia, risponde non solo alla volontà di ricordare una stagione eccezionale – durata circa settant'anni, dal governo di Federico III da Montefeltro (1444-1482) a quello del figlio Guidubaldo I (1482-1508) e di Francesco Maria I Della Rovere (1508-1516)<sup>2</sup> – ma suggerisce anche un esempio da rinnovare e imitare dopo gli sconvolgimenti politici e sociali occorsi all'inizio del Cinquecento<sup>3</sup>.

Tuttavia, sebbene il “mito” di Urbino conosca nel XVI secolo la sua definitiva sublimazione, teorica e artistica, l'identificazione di alcune caratteristiche idealizzate della corte non sono tanto frutto degli scrittori cinquecenteschi: Uberto Motta ha dimostrato come tale processo fosse palese già a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento<sup>4</sup>; Angela Carella ha ravvisato la presenza, nella letteratura feltresca

<sup>1</sup> CASTIGLIONE 1981, 17-8. Sull'argomento cfr. GORNI 1980, 175-90; ERSPAMER 1986, 465-84 e DILEMMI 2000, 265-72.

<sup>2</sup> Sul ducato nel Rinascimento cfr. CHITTOLINI 1986 b, 61-102; PERUZZI 1986, 225-96; CASTELLI - GERUZZI 2005.

<sup>3</sup> In QUONDAM 2000, 580 si sostiene che Castiglione nel *Cortegiano* faccia tesoro dell'esperienza urbinata per individuare una «nuova lingua per comunicare e per scrivere, [...] una sofisticata retorica della conversazione, [...] una inedita competenza e sensibilità alle lettere e alle arti, [...] una nuova mappa delle virtù pubbliche e private, [...] una nuova teoria del comico e del teatro, [...] una nuova cultura della festa e delle cerimonie, della moda e del corpo, [...] un nuovo rapporto con il principe, [...] una nuova economia della spesa liberale, che dia magnificenza e splendore, [...] una nuova filosofia dell'amore, [...] una nuova concezione dei rapporti con la donna, [...] una nuova economia tra essere e apparire» valide per il futuro.

<sup>4</sup> MOTTA 2003.



di età federiciana, di un esplicito filone celebrativo in grado di attenuare, mistificare «una realtà altrimenti mossa e inquieta»<sup>5</sup>.

Se l'immaginario, i motivi possono essere comuni, risultano diverse le finalità: per uno scrittore cinquecentesco si trattava di riproporre un modello di corte già esistente nel passato al fine di indicare un obiettivo di perfezione e magnificenza verso cui tendere<sup>6</sup>; un intellettuale del secolo precedente aveva invece lo scopo di crearne uno *ex novo*, di fornire una legittimazione culturale a una «piccola città», a uno “stato cuscinetto” tra Firenze e lo Stato Pontificio in continua tensione e spesso in guerra con Pesaro e gli altri governi romagnoli<sup>7</sup>. Inoltre si ricordi che l'ascesa al ducato di Federico III, per giunta figlio illegittimo di Guidantonio da Montefeltro, era stata possibile solo dopo una sanguinosa congiura in cui era stato assassinato il fratellastro Oddantonio II; l'estraneità di Federico III all'omicidio sarà messa in dubbio dai contemporanei<sup>8</sup>.

Una pur circoscritta rassegna delle opere prodotte tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo può essere utile per mostrare aspetti, temi e finalità omogenee nella letteratura feltresca: il compito elativo degli scrittori era agevolato dalla notevole statura militare e politica di Federico III, dalla sua cultura umanistica e dall'allestimento della nota biblioteca<sup>9</sup>.

Si ricordi che il *princeps* aveva triplicato l'estensione del ducato durante la sua reggenza, in seguito a significative vittorie campali e alle importanti cariche istituzionali ricoperte: nel 1455 diventa capitano generale della Lega italica, presieduta da Niccolò V; nel biennio 1462-1463 spiccano le conquiste di Fano, Senigallia, Montefeltro, Pennabilli, Maiolo, Pietrarubbia, Sant'Agata ai danni dei Malatesta; nel 1472 il duca conquista Volterra per conto di Firenze; nel 1474 è insignito dell'Ordine dell'Ermellino, la più alta onorificenza aragonese, gli viene conferita la dignità ducale a Roma e gli vengono donate le insegne dell'Ordine della Giarrettiera, concesse dal re d'Inghilterra Edoardo IV.

Lo scaltro e spregiudicato progetto perseguito – grazie alle mutevoli alleanze militari strette con Firenze, Napoli, lo Stato della Chiesa – permette al signore di ricevere ingenti compensi, tanto da fissare nel ducato una tassazione relativamente bassa e favorevole ai ceti produttivi: il mito del “buon governo” si fonde così con l'esaltazione dell'invitto condottiero.

<sup>5</sup> CARELLA 1988, 482.

<sup>6</sup> CASTIGLIONE 1981, IV, 42, 414: «le cose possibili, benché siano difficili, pur si può sperare che abbiano da essere; perciò forse vedremolo anchor a' nostri tempi in terra, che, benché i cieli siano tanto avari in produr principi eccellenti che a pena in molti secoli se ne vedeuno, potrebbe questa bona fortuna toccare a noi».

<sup>7</sup> REINHARDT 2004, 81: «in un sistema come quello degli Stati italiani del Quattrocento, caratterizzato in misura sempre più massiccia da valori simbolici, una tale reputazione quale centro di cultura e di accomodamento nazionale [...] poteva persino esercitare indirettamente un effetto di carattere protettivo, facendo apparire le corti interessate come una sorta di luoghi intoccabili, in quanto ecosistemi sociali da tutelare».

<sup>8</sup> TOMMASOLI 1978; BENZONI 1995, 722-43 e ROECK - TÖNNESMANN 2009.

<sup>9</sup> Un'altra occasione di celebrazione, in questo caso di matrice consolatoria, è scaturita dalla morte nel 1472 di Battista Sforza, moglie del duca. Si menzionano il capitolo ternario intitolato *De vita et morte illustrissimae dominae Baptistae Sfortiae comitissae Urbini* (GAUGELLI 1905), il ricordo inserito nei *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico duca d'Urbino* (PALTRONI 1966, 277-9) e varie orazioni funebri, tra cui quelle di Giovanni Antonio Campano (*Funeris oratio pro Baptista Sphortia principe clarissima*, Cagli, Da Fano e Da Bergamo, 1476) e di Pandolfo Collenuccio (*Oratio in funere Baptistae Sfortiae habita Pisauri*, trådita nel cod. Vat. Urb. Lat. 1193).

Inoltre il duca aveva studiato per due anni a Mantova (1433-1434) sotto il magistero di Vittorino da Feltre. L'amore per la cultura e la sua ostentazione come mezzo di lusso e di potere risulta evidente nell'attività mecenatistica e architettonica promossa: si pensi alla straordinaria «città in forma di palazzo» (*Cortegiano* I, 2), ossia a Palazzo ducale, in parte ristrutturato e dotato di nuove ali a partire dal 1454<sup>10</sup>; allo studiolo del duca (1473-1476), che presenta una serie di tarsie e pareti raffiguranti uomini illustri e messaggi allegorici e politici<sup>11</sup>; alla biblioteca, sapientemente organizzata insieme a Ottaviano Ubaldini della Carda<sup>12</sup>, in cui lavoravano più di quaranta addetti tra amanuensi e bibliotecari<sup>13</sup>. Il cosiddetto "Indice vecchio", stilato verso il 1490<sup>14</sup>, contava oltre novecento codici, tutti consultabili, miniati e coperti di legature: il libro, rigorosamente manoscritto, doveva essere un oggetto prezioso, unico, prestigioso, da collezionare<sup>15</sup>.

La biblioteca diventa anche un luogo di incontri, di relazioni culturali e sociali, di formazione: i rapporti con Firenze sono garantiti dai frequenti scambi tra Lorenzo de' Medici e Federico III e dalla presenza del bibliotecario Vespasiano da Bisticci e dal copista Piero di Benedetto Strozzi; i contatti con Ferrara vengono testimoniati da numerose missive reciproche, in cui sono richiesti prestiti e informazioni<sup>16</sup>, e dall'attività a Urbino di miniatori estensi (Franco de' Rossi); i legami con Milano sono documentati dall'attività di intermediari svolta da Filelfo e Pier Candido Decembrio, quelli con Roma dall'amicizia personale del duca con Bessarione, Perotti e il Platina; non si trascuri, da ultima, la collaborazione con la biblioteca di Cesena, da cui i copisti feltreschi trascriveranno numerose opere.

2 - I testi encomiastici, le biografie, le dediche convergono su alcuni aspetti caratterizzanti, poiché Federico III incarna l'esempio del perfetto condottiero, che ha superato gli antichi in virtù della propria profonda conoscenza della storia e delle letterature classiche<sup>17</sup>. A tale riguardo, pare utile ripercorrere i passaggi salienti tracciati da Vespasiano da Bisticci (1421-1498) nelle *Vite*, raccolta di centotré biografie di personaggi contemporanei<sup>18</sup>: l'inizio del capitolo dedicato a Federico III

<sup>10</sup> La struttura stessa del Palazzo, grandiosa rispetto alle dimensioni ridotte della città, palesa la funzione egemonica del duca: in essa – sintesi di forza, di sicurezza militare, di sede di governo del dominio e di mirabile gusto artistico – confluiscono tutti i messaggi, i compiti politici e civilizzatori che Federico III si era proposto. Secondo BENEVOLO 1986, 20 dietro alle scelte costruttive operate «si riconosce indubbiamente la stessa ispirazione indicata nel ritratto e nella biografia di Federico. Il rinnovamento è basato su una presenza ordinatrice, che accetta realisticamente una situazione storica, la interpreta e la trasporta a un nuovo livello qualitativo. La qualità giustifica il potere, e rende efficace, attraverso il consenso, l'esercizio del potere stesso». Per CARPEGGIANI 1986, 42, parimenti, il Palazzo «si impone come fulcro e perno della nuova città. L'intrinseca carica simbolica si associa ad una funzione catalizzante, ad una irresistibile carica centripeta; la città si rinserra intorno al nucleo principesco, quasi a sottolineare il concetto che nulla può sfuggire al controllo del duca e tutto deve gravitare nell'orbita della sua autorità».

<sup>11</sup> CHELES 1986, 269: «lo Studiolo di Urbino è forse l'opera che meglio illustra le aspirazioni umanistiche di Federico. Le illustra prima di tutto la sua stessa presenza nel Palazzo. Non solo perché voleva dimostrare che il condottiero era anche un uomo di cultura, ma perché l'idea di un ambiente appartato dedicato allo studio, al contatto con la natura, era ricca di rimandi letterari».

<sup>12</sup> Sul personaggio, sorta di "ministro della cultura" del ducato, vd. MICHELINI TOCCI 1986 b, 297-344.

<sup>13</sup> MICHELINI TOCCI 1986 a, 9-18; MORANTI 1986, 19-49; GARZELLI 1986, 113-30 e PERUZZI 2004.

<sup>14</sup> STORNAJOLO 1895.

<sup>15</sup> BIANCA 1986, 61-79 e DE LA MARE 1986, 81-96.

<sup>16</sup> CANOVA 2007, 226-35.

<sup>17</sup> CICCUTO 2005, 299-306.

<sup>18</sup> BALDASSARRI 1986, 393-406.

non presta alcuna attenzione alla delicata questione relativa alla successione al dominio, bensì si concentra sulla carriera militare del personaggio, accostato a Scipione<sup>19</sup>. Il paragone con i grandi generali del passato, Fabio Massimo e Cesare in testa, accompagna ed esemplifica l'elenco delle qualità del duca (es. «disciplina militare», «osservanza della fede», «ordine», «pietà», «modestia») e quello delle vittorie belliche, dall'assedio di Fano, passando per la difesa di Rimini e Ferrara e la presa di Volterra.

La familiarità con la lingua latina gli ha donato un notevole «vantaggio», ovvero agire «a imitazione et de gli antichi e de' moderni» (379). L'argomentazione prosegue con la rassegna dei testi apprezzati dal duca, in cui sono compresi soprattutto argomenti di filosofia e di teologia. Viene poi segnalata la passione di Federico III per l'architettura, la matematica, la geometria, la musica, la pittura e la scultura. Uno spazio privilegiato viene conferito alla letteratura, perché «lo studio delle lettere et gli uomini singolari non hanno avuto ignuno che gli abia più onorati e premiati delle loro fatiche, che ha fatto il duca d'Urbino per mantenergli, et non ha perdonato a spesa ignuna. Sonvi istati pochi litterati in questa età che il duca d'Urbino non abia premiati, et di grandissimi premi» (385).

La realizzazione della biblioteca assume una dimensione simbolica particolare, se non altro per il ruolo di bibliotecario svolto a corte dallo scrittore: il duca per formarla «non ha guardato né a spesa né a cosa ignuna» (386); essa annovera testi di letteratura latina, di grammatica, di storia, di filosofia, di teologia, di astrologia, di arte, di medicina, di logica<sup>20</sup>. Da Bisticci non si esime dall'enumerare gli autori contemporanei, antichi, volgari, latini e greci presenti nella biblioteca, operazione particolareggiata che esprime la magnificenza del proprio signore (388-97). Spicca all'interno della galleria proposta una Bibbia, fatta preparare a Firenze nel 1476, composta «in dua volumi istoriati, tanto ricca e degna quanto dire si potessi, coperta di brocato d'oro, fornita d'ariento ricchissimamente» (390).

Inoltre Federico III esige che ogni codice sia «coperto di chermisì fornito d'ariento» (398); si sottolinea che «i libri tutti sono belli in superlativo grado, tutti iscritti a penna, e non ve n'è ignuno a stampa, ché se ne sarebe vergognato, tutti miniati elegantissimamente, et non v'è ignuno che non sia iscritto in cavretto». Le spese per tale libreria sono stimate in trentamila ducati, pari alla metà della remunerazione annuale del duca per l'anno 1452: l'attenzione a ogni minimo dettaglio segnala il desiderio di consacrare l'immagine del signore e del suo potere, anche a scapito di oscurare il passato. Infatti qualsiasi riferimento al nucleo originario, e già cospicuo, della biblioteca, realizzato ai tempi di Antonio II da Montefeltro (1348-1404) e del figlio Guidantonio (1378-1443), viene ommesso: i meriti di tale iniziativa non potevano essere condivisi con altri, ereditati, ma dovevano essere frutto di una sola persona e della sua inedita *virtus* umanistica.

Questi elementi peculiari, sintetizzati nell'efficace formula «lettere coniuncte coll'arme» (399), contrassegnano l'iconografia federiciana, dalla ritrattistica alle tarsie dello studiolo (immagini 1-2), e identificano un preciso principio culturale ed

<sup>19</sup> DA BISTICCI 1970, 355-6: «egli cominciò molto giovane a militare, imitando Iscipione Africano, sotto la disciplina di Nicolò Piccinino [scil. condottiero a lungo fedele al ducato di Milano], degnissimo capitano nella sua età».

<sup>20</sup> Si segnalano «tutte l'opere del Petrarca et latine et volgari, tutte l'opere di Dante et latine et volgari, tutte l'opere del Boccaccio latine» (391-2). Non mancano, in aggiunta, autori quali Brunì, Manetti, Guarino Veronese, Filelfo, il Panormita, Pontano, Facio, Vergerio, Francesco Barbaro, Acciaiuoli, Valla, Bracciolini.

educativo: Da Bisticci, non a caso, racconta che il duca aveva voluto impartire al figlio Guidubaldo una formazione incardinata sui dettami umanistici e sulla *gravitas* militare, riferimenti imprescindibili per ogni buon sovrano<sup>21</sup>.



Immagine 1

<sup>21</sup> *Ivi*, 402: «al maschio dette dua uomini degnissimi d'età, che fussino al suo governo de' costumi, et insegnargli quello avessi a fare. Di poi gli dette uno dottissimo giovane, che lo erudisse nelle lettere latine et greche, et per ispresso, chi lo governava, ebbe per comandamento dal signore, che nollo lasciassi avere pratica ignuna co' fanciulli, a fine che presto si avvezassi alla gravità, la quale gli aveva data la natura ch'è cosa mirabile come l'aveva fatto allevare».

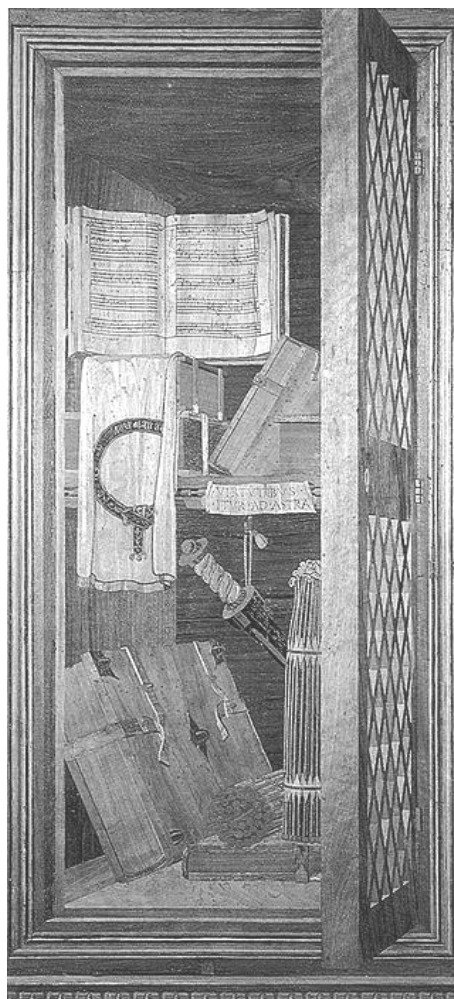


Immagine 2

## 5. 2 La letteratura encomiastica per Federico III da Montefeltro

1 - L'incontro sincretico e programmatico tra *vita activa* e *contemplativa* trova uno spazio privilegiato nelle dediche, sede paratestuale – sfruttata come argomento di valorizzazione, tema di discussione e confronto – in cui lo scrittore si incarica di ostentare una relazione con il dedicatario<sup>22</sup>. La scelta del dedicatario, che deve rispondere a criteri di opportunità e convenienza, ricade sovente sul duca di Urbino in quanto personaggio contemporaneo eminente, di cui è bene far conoscere al lettore connotati e indole. I *topoi* e i motivi codificati del micro-genere risultano sfruttati nella loro interezza: Federico III non viene elogiato solo per la magnanimità o la benevolenza, qualità che lo scrittore si augura siano manifestate anche nei propri confronti, ma pure per le imprese militari e il mecenatismo letterario profuso. Le canoniche celebrazioni, generiche e adulatorie, lasciano spazio ad apprezzamenti più autentici e circostanziati.

Sembrano paradigmatiche le due dediche offerte al duca da parte di Alamanno Rinuccini: la prima è scritta per presentare la traduzione del *De regno* di Isocrate; la seconda per sottoporre la versione latina del *De vita Apollonii* di Filostrato<sup>23</sup>. Nella prima il dedicatario viene definito «*omnium virtutum exemplar*» (74, 20) grazie alle

<sup>22</sup> GENETTE 1989 e PAOLI 2009. Nello specifico vd. MANICA 1986, 441-64.

<sup>23</sup> RINUCCINI 1953, 74-7 e 104-16. Sull'umanista cfr. GIUSTINIANI 1965 b.

imprese militari conseguite lungo l'Italia intera e all'attenzione prestata alle lettere (75, 12): «*litterarum autem studia quam semper amaveris*». Ciò consente di omaggiare il *princeps* con un dono gradito, la traduzione isocratea appunto, e di cui il dedicatario può realmente fare buon uso.

Tali questioni ritornano nella prefazione al *De vita Apollonii*, in cui Federico III viene indicato come perfetto sovrano sia in guerra sia durante i periodi di pace<sup>24</sup>. Le capacità governative e le *virtutes* del duca sono talmente avanzate che il suo regno assomiglia a quello teorizzato nella *Repubblica* platonica (122, 26-30): «*hinc igitur humanitas, hinc mansuetudo, hinc liberalitas, hinc fides, hinc animi invicta constantia, hinc illa regnorum parens et nutrix iustitia tibi provenere, quibus fit ut iure optimo propter Paltonis sententiam foelix beatumque regnum tuum appellare possimus*». Infine, l'omaggio sarà ben accetto da Federico III, famoso per la «*solertissimam diligentiam [...] in conquirendis undique libris*» (114, 1-2).

I quattro libri delle *Disputationes camaldulenses* di Cristoforo Landino (Firenze, Alemanno, 1480) – che si interrogano sulla vita contemplativa, sul sommo bene, sulle allegorie impiegate in Virgilio – sono preceduti da un prologo in cui lo scrittore introduce al duca i temi principali da trattare: nel primo libro si afferma che lo studio delle lettere ha permesso a Federico III di apprendere gli *exempla* del passato<sup>25</sup>, mentre nel secondo si elogia il sovrano, in quanto si è ispirato per tutta la vita a Marte e ad Atena<sup>26</sup>; ciò permetterà alla fama del personaggio di rimanere inalterata nei secoli (53, 13-14): «*per laudibus Gracae, Latinae Florentinaeque Musae tuum per futura saecula nomen ad caelum tollent*».

La vasta cultura posseduta consente agli scrittori delle materie più differenti di rivolgersi a buon diritto al potente protettore: ad esempio Antonio da Faenza dedica il proprio trattatello di logica, trasmesso dal Vat. Urb. Lat. 1381, a Federico III giacché risulta un «*omnium doctissimus*», un «*ensor patronusque*» della sua opera nonché un collezionista indomito, come prova la «*ditissima locupletissimaque bibliotheca*» di lui<sup>27</sup>. Guglielmo Raimondo Moncada, invece, traduce alcune parti del *Corano*, motivando tale scelta con la superiorità culturale del dedicatario sugli altri regnanti del

<sup>24</sup> Vd. 110, 11-5: «*nam in te superius enumeratae virtutes ita vigent, ut priscorum hominum, quos tantopere omnes admirantur, imaginem referas, cum et in bello fortissimi imperatoris, et in pace prudentissimi et optimi principis gloriam sis consequutus*». Tale argomentazione ricorre altresì nella dedica al *Libellus de direptione suae patriae* di Biagio Lisci, tramandato dal manoscritto Vat. Urb. Lat. 1202: «*in te autem, uno mirabili felicitique concursu, cuncta quae laudari merentur ita concurrunt ut ipsa inter se de excellentia certare videantur. Idem es fortissimus bello, idem in pace humanissimus, nec facile quis dixerit utrum ferocior in hostes an in subditos clementior sis. Tu totius Italiae unicum existis perpetuae quietis ac pacis firmamentum et clarum decus*» (LISCI 2006, 431, 2).

<sup>25</sup> LANDINO 1980, 8, 3-7: «*in qua re imitatus maximorum ducum exempla: cum legisses et Alexandrum Magnum Aristotele et Scipionem Africanum Panaetico Stoico et multos alios duces doctissimis viris praeceptoribus usos fuisse, tu sempre homines in omni doctrinarum genere praesentes liberaliter honorefique apud te habes*».

<sup>26</sup> Un espediente simile viene adottato da Masuccio Salernitano, che dedica la novella XLVII del *Novellino* a Federico III: «*se gli eloquenti e peritissimi Oratori sogliono nel cospetto de grandi principi e signori orando tale volta abbagliare e impigriti obmutescere, quale meraviglia, illustrissimo mio Signore, che Masuccio con la soa imperitia volendo scrivere a te signore, che non solo nell'arme e militare disciplina novello Marte, ma in eloquenza e in dottrina un altro Mercurio puoi e meritamente essere chiamato, se li sensi, li organi, con li istrumenti insieme se li confondono e travagliano in maniera che non che de altri ma de lui stesso né po' né vale vero giudicio donare?» (MASUCCIO SALERNITANO 1990, 530-1).*

<sup>27</sup> GARIN 1961, 307.

passato<sup>28</sup>. Una serie di opere aristoteliche sono pubblicate nel 1473 da Angelo Manetti, figlio di Giannozzo; nel proemio della raccolta si sostiene che Federico III possieda «*copia virtutum [...] incredibilium*», tanto che si invoca il ritorno degli «*aurea secula*»<sup>29</sup>.

Il cronachista Ser Guerriero offre la propria opera al signore sfruttando la sua passione per le narrazioni storiografiche: «[ho udito dire, serenissimo] Principo, tua signoria deletarse sentire [narrare] de le [cose] in quista machina mundiale a principio mundi et [sempre] cercando maturamente et legendo tua signoria più et diversi autori et scriptori infine a la tua pueritia; oltra le cure de li stati, si de lo illustrissimo signore tuo patre, el quale da più afanni et pericoli lo relevasti, ma etiamdio de li altrui stati»<sup>30</sup>.

Infine menzioniamo la dedica alla *Geographia* di Francesco Berlinghieri (Firenze, Alemanno, 1482); il testo volge in modo alquanto libero e in capitoli ternari il celebre trattato sulla geografia di Tolomeo, il quale nell'opera di Berlinghieri funge giusto da guida che accompagna lo scrittore attraverso il mondo, secondo il modello di Dante e in particolare di Fazio degli Uberti<sup>31</sup>. Nella dedica viene lodato Federico III, che riporterà l'«età d'auro» nel «secol ferreo»<sup>32</sup>; infatti, si sbagliano coloro che lodano l'«inclito duce» (v. 57) solo per la «disciplina militare» (v. 55), perché egli rappresenta un «inclito exemplare / d'ogni virtù» (vv. 57-58).

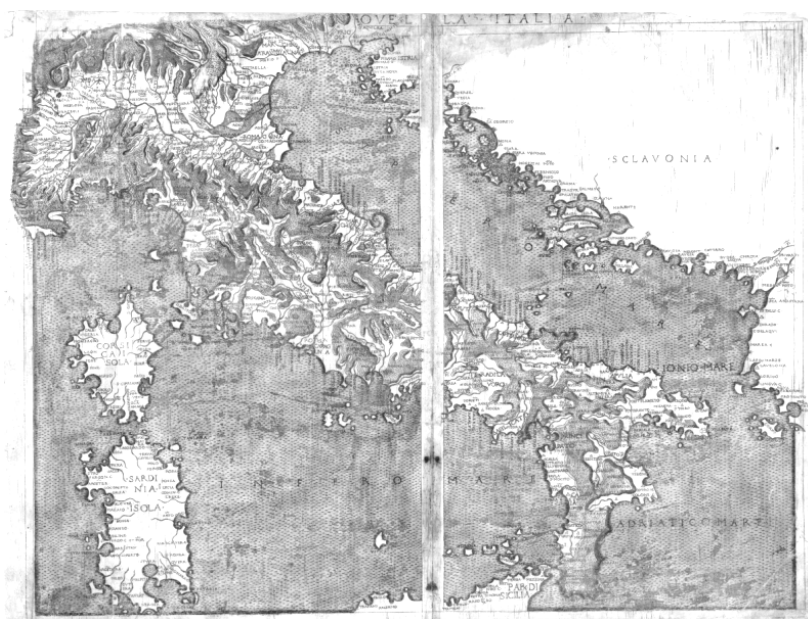


Immagine 3

<sup>28</sup> BAV, Urb. Lat. 1384, c. 63v: «qua in re non solum omnes nostra aetate summos principes, si eorum pace dictum sit, superasse videris, sed cum omni potes antiquitate contendere. Itaque quamquam erat difficile et supra vires quod petebas, tamen tanto principi iusta petenti et praeclara cupienti negare non potui».

<sup>29</sup> BAV, Urb. Lat. 223, cc. 2r-2v.

<sup>30</sup> SER GUERRIERO 1902, 3, 1-5. Cfr. inoltre FALCIONI 2003, 660-3.

<sup>31</sup> Tali modelli informano pure il *Viaggio de Sam Iacomo de Galicia* di Gaugello Gaugelli, a lungo alle dipendenze di Federico III; l'opera, conservata nel ms. Vat. Urb. Lat. 692, è un poemetto dottrinale ed enciclopedico in terzine, il cui vero scopo è cantare le gesta del duca di Urbino. Il *Viaggio*, edito criticamente in GAUGELLI 1991, risulta composto da trentatré capitoli, ognuno di cento versi, e racconta le vicende capitate al poeta durante un pellegrinaggio compiuto per raggiungere il santuario di San Giacomo di Compostela in Galizia.

<sup>32</sup> BAM, INC. 422, c. I 8v, vv. 51 e 53. Vd. CODAZZI 1967, 121-4.

2 - Non mancano le opere latine che celebrano in modo disteso e sistematico le qualità del sovrano<sup>33</sup>; ci soffermiamo solo sulla *Volaterrais* di Naldo Naldi e sulla *Martiadòs* di Giovanni Mario Filelfo, figlio di Francesco<sup>34</sup>. Naldi, umanista fiorentino e allievo di Rinuccini<sup>35</sup>, scrive nel 1474 un poemetto in quattro libri sulla conquista di Volterra (18 giugno 1472) a opera di Federico III, capitano delle milizie medicee. Ovviamente il testo, composto in esametri, non ricorda l'efferato saccheggio della città, bensì si concentra sull'esaltazione del duca, la cui immagine viene trasfigurata sotto l'ottica della letteratura classica: nel primo libro il governo dei Medici è sconvolto dalle Erinni, che, sotto le sembianze della Libertà, sobillano i volterrani e gli inducono alla rivolta; l'intervento di Giunone, protettrice dei Medici, riesce ad avvenire in tempo prima della vittoria definitiva di Volterra.

La dea consiglia a Lorenzo il Magnifico di rivolgersi al duca di Urbino, l'unico condottiero in grado di placare l'insurrezione. Nel secondo si assiste alle prese di posizione di Giove e di Venere, che sollecitano Minerva a recarsi presso Urbino a convincere Federico III ad appoggiare Firenze. Rispetto alla classica contrapposizione delle divinità olimpiche in due diverse fazioni (es. favorevoli o contrari nei confronti degli Achei, dei Troiani, di Ulisse, di Enea), qui gli dèi sono concordi nel proteggere Firenze e, di contro, nell'ostacolare Volterra; non a caso nel terzo libro il sovrano accetta l'accordo e sconfigge gli avversari in seguito a un'epica battaglia.

Nell'ultimo Federico III entra trionfalmente a Firenze: egli è scortato tra la folla entusiasta sino al palazzo della Signoria, in cui riceve i doni della città e gli viene dedicato un panegirico, pronunciato dal gonfaloniere Bartolomeo Scala. Il testo si chiude con la celebrazione del valente condottiero, la cui elevata cultura lo aiuterà ad apprezzare la *Volaterrais*, che si è proposta di imitare l'*Eneide* (vv. 471-482):

Tu tamen, Urbinas, opera inter talia, Princeps,  
hortatus reliquos scribes tua maxima facta,  
facta cothurnato penitus referenda Maroni!  
Rebus enim ut summis quas gesserat addidit amplas  
ingenii dotes Caesar scripsitque quod olim  
fecerat, egregia dicendi edoctus ab arte,  
sic tu, cu rebus quas gesserit optimus armis  
addideris studium quo sis meliora secutus  
otia, nec desit tibi quod Natura creatrix  
tradidit ingenium quo Dux modo summe per artem  
summa notare queas, referes tua gesta triumphis  
digna novis, nulli cedens in honore priorum<sup>36</sup>.

La *Martiadòs*, invece, è un poemetto inedito (cod. Vat. Urb. Lat. 702) degli anni Sessanta suddiviso in due libri, che celebra le origini divine e le imprese giovanili di Federico III<sup>37</sup>. Il primo libro prende avvio dal racconto delle gesta di Ercole; Marte, invidioso di imprese così valorose, si lamenta con Giove perché non gli sono stati concessi simili onori. Il padre rassicura la divinità predicendogli che dall'unione del

<sup>33</sup> Sull'umanesimo a Urbino cfr. CLOUGH 1993, 120-43; BIANCA 2004, 127-45; HOFMANN - MONREAL - SCHINDLER 2005, 121-81 e PONTARI 2009, 33-46.

<sup>34</sup> ZANNONI 1894 a, 225-44 e b, 557-72 e 650-71.

<sup>35</sup> CRIMI 2012, 669-71.

<sup>36</sup> NALDI 1974, 115.

<sup>37</sup> Sull'umanista vd. PIGNATTI 1997, 626-31.



figlio con Minerva sarebbe nato a breve un fanciullo capace di superare Ercole. Il bambino, oltre alle doti guerriere e intellettuali dei genitori, prenderà nome dalla Fede e da Erice, mitico re siciliano generato da Venere, mentre godrà di saggezza, prudenza, bellezza e buona salute.

Una volta nato, il *puer* dimostra con chiarezza i segni della sua natura divina, tanto che riesce, proprio come Ercole, a difendersi da un serpente. A dodici anni Giove invia le Muse e Apollo a Urbino perché Federico ami le arti e comprenda come raggiungere la virtù e la fama. Le attrazioni e le lusinghe della Lascivia, della Pigrizia, della Calunnia e delle Grazie – e così pure le insidie del Timore, della Frode e dell'Inganno – non riescono a distogliere il futuro duca dai suoi obiettivi di gloria.

Nel secondo libro il giovane inizia a studiare i grandi scrittori del passato in modo da apprendere come ottenere la fama attraverso le vite dei massimi condottieri. Dopo aver conosciuto le azioni eroiche compiute da Ercole, desidera emularne le gesta: così Marte, orgoglioso del figlio, fa scortare Federico su un monte nei pressi di Urbino e qui, al cospetto di satiri e ninfe, gli consiglia quali valori e personaggi della classicità imitare. Marte, inoltre, profetizza al figlio straordinarie vittorie e conquiste militari<sup>38</sup>. In seguito Federico viene raggiunto da alcuni ambasciatori fiorentini che chiedono l'intervento del personaggio contro le milizie aragonesi: la vittoria contro il Regno di Napoli assicura al signore l'approvazione del papa Nicola V e il plauso di ogni stato italiano. Il poemetto si chiude con la rassegna delle imprese portate a termine dal duca, che inverte le allusioni alle vittorie previste da Marte all'inizio del libro<sup>39</sup>.

3 - Occorre sottolineare il filone encomiastico in volgare sviluppatosi durante il regno di Federico III: a Urbino, dopo la stagione lirica promossa dalle rime di Angelo Galli, si afferma una produzione prevalentemente in terza rima, esemplata secondo il palinsesto della *Commedia* e dei *Triumphs*, e incentrata sulla persona del duca, definito quale personaggio letterario o referente storico diretto. Questa tendenza, segnalata da Marco Santagata<sup>40</sup>, si spiega con la rarefazione del genere lirico – che Galli aveva interpretato imponendo un sostanziale rifiuto della tematica politica – e con il contestuale bisogno di sostenere l'eccezionalità di Urbino e del suo mito per mezzo di un canale elativo da tempo praticato in altre corti. Tale gusto, come si vedrà nei prossimi capitoli, influenza pure la stagione teatrale urbinata (*Amore al tribunale della Pudicizia* del 1474) e, in generale, quella delle regioni limitrofe con le feste pesaresi del 1475.

Proprio Angelo Galli è autore di un prosimetro dedicato a Ferdinando duca di Calabria<sup>41</sup> e intitolato *Operetta* (1451-1459), in cui l'autore racconta di aver assistito a una *visio*: egli, guidato dall'amico Aloigi Bentivogli di Sassoferrato, nipote del famoso giurista Bortolo, giunge sul monte Parnaso dove incontra Giusto de' Conti e assiste a

<sup>38</sup> ZANNONI 1894 b, 657, vv. 1-11: «tunc hastis lusisse para, tuaque arma iuventus, / hastilesque paret pulchros luctamine ludos / praeludantque feris, quae mox discrimine bellis / haud modico per claustra gerent Arnique fluentis / Urbe Fluentina: cum te sacra Tuscia quondam / imperio preponet ei, quod vertet in hostes: / Parthenopes per regna novae Calabrumque potentum / cum tu romana mittere a sede Metaurum / expugnaturus: Phantumque habiturus, et omnem / finitimae regionis opem, frenumque daturus / Principi Arimineo: quem Martem fama vocavit».

<sup>39</sup> *IVI*, 660-3.

<sup>40</sup> SANTAGATA 1986, 219-72.

<sup>41</sup> Ciò si spiega con l'amicizia e gli stretti rapporti politici intrattenuti tra Napoli e Urbino: si ricordi, a titolo d'esempio, la campagna comune condotta da Federico III e Ferdinando I contro Firenze nel biennio 1452-1453.

una disputa tra Boccaccio e Petrarca intorno al primato della prosa o della poesia. L'arbitro della contesa, Dante in persona, non riesce a decidere il vincitore e suggerisce, pertanto, di rivolgersi a un giudice infallibile, Federico III da Montefeltro.

I contendenti, concordi con la decisione di Dante, si recano presso il regno di Venere, in cui dimora il duca. Questi propone ai due scrittori di esibirsi in una gara costituita da due prove: prima invita i duellanti a esporre i pregi della poesia e della prosa, poi domanda loro di cantare l'amore di Ferdinando per una donna da lui vagheggiata. Alla fine nemmeno Federico III riesce a scegliere il migliore e decreta la parità tra i due autori.

Il duca viene nominato per la prima volta nel III capitolo; gli apprezzamenti espressi dallo scrittore risultano iperbolici e mirano a definire il signore come un umanista, un esperto straordinario di letteratura, addirittura più di Dante medesimo:

Quanto el mondo gira, non poristi fra li posti in alto grado atrovare, come lo onore vostro rechede, giudice più degno, più eccellente né di più sottile intelletto e luminoso ingegno che 'l devotissimo vostro grazioso signore, illustre Signor Meser Federigo de la splendida casa de Montefeltro, de così dignissimo patre disceso, dottissimo e de lo equo amatore e de ogni virtù lume e specchio, innamorato de voi, come sapete, che non se vede mai né stracco né sazio de leggere e de studiare le gentile opere vostre<sup>42</sup>.

Nel X capitolo la comitiva raggiunge il regno di Venere, dove il duca trascorre il suo tempo a meditare e studiare; infatti, egli viene intravisto da Galli mentre «stava nella lettura de uno libro» (76, 2). La concentrazione del personaggio è tale che «non se accorse de la venuta de tanta coorte»; questi continua a leggere le tristi storie di Piramo e Tisbe, di Didone, Isifile, Fillide, Canace e dei «doi amanti ariminisi» (78, 8). A un certo punto il duca, «alzando la testa per levare gli occhi al cielo, come sia da grave doglia offeso che per sfogare el duolo talvolta se suole *cum* gli ingiurianti cieli ramaricare», si accorge di non essere da solo (78, 10). Così il personaggio, che si esprime con «la sua diserta lingua» (79, 13), chiede agli ospiti di presentarsi.

I capitoli XI e XII sono riservati alla lode di Federico III da parte di Boccaccio e di Petrarca: il sovrano viene celebrato in nome delle sue «essimie virtude» (80, 1), degli studi delle *humanae litterae* condotti sin da giovane, del «mestiere del bellicoso Marte» praticato con rilevanti risultati. Queste caratteristiche giustificano il ruolo di *arbiter* che i contendenti hanno pensato per il duca; ciò non rispecchia solo il tentativo di porre Federico III al centro dell'opera, bensì si incarica di rappresentare una funzione concreta da lui svolta a corte<sup>43</sup>.

La contesa si protrae sino al capitolo XXIV, mentre nel successivo il duca decreta il pareggio finale: il *princeps* urbinato prende congedo dal gruppo di poeti chiedendo loro di esaltare il duca di Calabria ed eternare «li suoi triunfi [...] *cum* li vostri canti» (191, 8). Lo scopo encomiastico dell'opera raggiunge qui l'*acme*, in quanto assistiamo a una doppia celebrazione e alla definitiva consacrazione di Federico III quale mecenate, committente, intenditore poetico e uomo politico. Il suo ruolo pervasivo, totalizzante spicca con nettezza rispetto al dedicatario dell'opera, che viene evocato direttamente solo nel proemio e nel capitolo XXVI.

<sup>42</sup> GALLI 2006, 38, 21. Sull'*Operetta* vd. QUAGLIO 1986, 273-326

<sup>43</sup> Cfr. DA BISTICCI 1970, 405: «finito il mangiare aveva uno giudice d'appellagione, uomo singularissimo, che, desinato aveva o cenato, gli proponeva in latino le cause aveva, causa per causa. Et egli li dicideva, et respondeva in latino la sua determinazione».

4 - L'abusata cornice onirica si fonde con il paradigma trionfale e dantesco (soprattutto di *Purg XXVIII-XXXIII*) nel *Triumphus de inclitis laudibus magnanimi ac divi principis Federici Urbini Montis Feretri* di Alessandro da Firenze (Vat. Urb. Lat. 740)<sup>44</sup>. Il poemetto, composto dopo il 1458 in quanto si parla di Alfonso V d'Aragona come non più in vita, consta di quattro capitoli ternari dall'estensione pressoché analoga (I: 145; II: 178; III: 199; IV: 166); nessuna informazione si possiede intorno all'autore del componimento.

Nel primo capitolo il poeta afferma di aver sognato durante il tramonto di trovarsi in «un prato / d'erbe, di fiori, et de viole misto, d'acque-corente fiume intorniato» (vv. 20-22). La bellezza indescrivibile del paesaggio edenico appare misteriosa per via dalla presenza di un «archo triumphale» (v. 25), varcato il quale si accede a una rampa di scale. L'angoscia del *viator* viene placata nei passaggi successivi, in cui gli si fa incontro una guida, un «homo formoso et vulto di presentia» (v. 51). Il personaggio si avvicina allo scrittore e lo rassicura, raccontandogli di essere il nume tutelare della casata dei Montefeltro (vv. 66-81). Per questo motivo invita l'interlocutore a non aver più timore e a proseguire il viaggio in sua compagnia.

A un certo punto i due giungono in mezzo a un prato, dove sono adunate numerose anime che inscenano una processione allegorica; lo scrittore vede una «regina diva / in su 'n un [sic] carro triomfal asumpta» (vv. 112-113). Il carro è trasportato da «quatro pallafreni / albi ciaschuno, e si hornati electi, / cum sopraveste d'oro e zebelini» (vv. 118-120) e circondato da «quatro lumere, poi, quatro anzoletti» (v. 121). La donna, che si scoprirà essere la Fama, è vestita con abiti purpurei, porta sulla fronte un diadema, nella mano destra afferra una spada, mentre nell'altra «una palla d'or fin lavorata» (v. 129).

Nel secondo capitolo si palesa il resto del corteo, formato in prevalenza da «imperator[i], [...] re, duci e baroni» (v. 8); la guida mostra alcuni personaggi al *viator*, appartenenti alla storia romana repubblicana (Cesare, Scipione, Pompeo, Antonio), alla storia greca (Alessandro Magno), alla letteratura antica (Achille, Paride, Ettore, Aiace, Diomede, Teseo) e medievale (Artù, Tristano, Lancillotto). Infine vengono additate alcune personalità contemporanee, quali «Alphonso divo d'Aragona, [...] Filippo Viceconte honesto» (vv. 38 e 39), «Stephan[o] d'Ungheria» (v. 42), «Roberto [...] de Cecilia il fiore» (v. 43), «Ludovigo di Francia signiore» (v. 45), «Giovanni sere di Castella» (v. 49).

Improvvisamente entra in scena il carro della famiglia Montefeltro, indicata come «gloriosa prole, [...] sacra e degna, / che ispandi de virtù oggi tal nome» (vv. 67-68). Il corteo è capeggiato da un «signior divo», vestito di «loricha maglia, / di ricchi drappiuntuoso altero» (vv. 79 e 81). La curiosità dello scrittore, che chiede al nume di rivelargli l'identità del personaggio, viene subito soddisfatta (vv. 97-99):

<sup>44</sup> ZANNONI 1890, 162-87. Lo schema di questo testo è comune al *Panegyricon Divi Federici*, scritto in terzine da Antonio Rustico (Vat. Urb. Lat. 743). Diviso in quattro parti (per 718 versi complessivi), esso si apre con il poeta che, smarritosi in una selva, sale su un colle cinto di alloro, dove incontra le quattro Virtù cardinali; la Fortezza accompagna il personaggio ad ammirare le imprese dei grandi generali del passato, incise su bassorilievi in marmo. Alla fine, secondo una scontata *climax* ascendente, sono raffigurate le gesta del duca, in grado di riassumere ed esaltare ogni qualità posseduta dagli antichi.

«quest'è di nostra domo il gran campione, / chiamato Federico, a non mentire / di stirpe clara sua generatione»<sup>45</sup>.

Segue la rassegna degli altri personaggi illustri della casata: sono nominati Guido (1223-1298) e Galasso († 1300), protagonisti, tra l'altro, del canto XXVII dell'*Inferno*, Federico I († 1322), Nolfo († 1364), Niccolò (1319-1374), Speranza (cugino di Federico I), Antonio II (1348-1404), Feltrano ed Enrico (fratelli minori di Nolfo). Ovviamente non viene fatto alcun cenno al fratellastro di Federico III, Oddantonio II, in carica per solo un anno.

Lo scrittore domanda se i personaggi appena ammirati siano morti; il nume risponde che solo il duca è ancora in vita, mentre gli altri sono da tempo defunti<sup>46</sup>. Lo schema della *visio ultraterrena* risulta impiegato in modo duttile, giacché il personaggio non viene presentato come scomparso secondo i moduli consueti: il riconoscimento del valore, del primato eccezionale del duca sui membri della propria famiglia viene amplificato dal tempo relativamente breve, e per giunta non ancora concluso, in cui egli è riuscito in tale impresa.

In seguito il corteo si arresta e Federico III si accomoda su un trono d'oro, adornato di drappi preziosi: lo contornano i più celebri condottieri, imperatori, cavalieri, laddove le nove Muse, le Virtù e alcune sante della religione cristiana si posizionano genuflesse dinanzi a lui. Infine viene portato un libro al duca, il quale, stando alla segnalazione del nume, «legger vorà» ad alta voce in modo che gli astanti possano sentire (v. 177).

Il terzo libro prende avvio con l'apertura del volume, che contiene un'estesa lode di Federico III (vv. 10-186). All'inizio viene ringraziata la Provvidenza per aver generato un così «gratioso, degno e dolce fructo» (v. 16), disceso di «ligniaggio alto regale» (v. 20); il cenno alla casata, necessario per stornare ogni maldicenza circa la natura di figlio illegittimo del duca, si allarga a un *excursus*, che si incarica di omaggiare Guidantonio, padre di Federico III, e Corrado da Montefeltro, il quale nel 1288 aveva strappato il dominio di Urbino ai Malatesta.

Il principio secondo cui «nascie il buon fructo di buon radice» (v. 37) sposta il discorso sul duca: egli è celebrato per le doti militari e di governo (vv. 55-57: «colle sue forze e 'l mirabile ingegno / ben s'è mostrata degnia isperientia / quanto à saputo navighar suo legno») e per la virtù. Grazie a questi motivi il personaggio può essere definito «vero figliuol[o] di Marte» (v. 64) fornito «di gloria, di costumi e cortesia» (v. 69).

Il canonico paragone con i grandi imperatori dell'antichità, da Alessandro Magno ad Augusto e Nerva, viene accompagnato da prevedibili cataloghi di qualità sbalorditive<sup>47</sup>. Segue una rassegna delle quattro virtù cardinali che contraddistinguono il *laudatus*: la giustizia viene ben amministrata nel suo «dolce sito» (v. 102); la temperanza si manifesta perché il duca «l'orden non transgrede / né per viltà né per mente turbata» (vv. 107-108); la prudenza rappresenta la sua capacità di vedere «il presente advenire» (v. 120); la fortezza «regnia in costui con

<sup>45</sup> Non sfugge il tentativo di dimostrare, nonostante la realtà storica, la «stirpe clara» del duca.

<sup>46</sup> vv. 142-147: «non è dal corpo anchor disegregato, / ma tutti gli altri, accolti a questo mirto, / el dubio extremo vargho àno passato. // Qui hè venuto lui solo inn ispirto / per el triumpho die conseguire, / con gli altri qui presente in questo girto».

<sup>47</sup> Es. cfr. vv. 73-78: «sì pronte son le sue condegne mano / in largita, suo almo pelegirino / sì mostra blando, in el parlar humano; // suoi pensier mgni e l'almo cesarino / nimico di viltà e di paura, / ed ogni torto e non drito camino».

l'altre parimente / qual Hercule diren constante aplice» (vv. 125-126)<sup>48</sup>. Infine l'attenzione viene trasferita dal duca alla sua corte e all'Italia, che si avvantaggeranno della condotta del signore (vv. 154-165):

Costui, oggi, in Italia porta il vanto  
d'esser più magnio d'almo e liberale  
che nullo altro signior, per questo canto;  
e lla sua corte, diva e triumphale,  
di tanti honori e gloria esser ornate,  
quanto conviensi allo stato mortale.  
Or ben ti può chiamar degnia e beata,  
o Monte Feltro d'homo, o nobil prole,  
e tu città d'Urbino nominata,  
di questa sacra pianta di viole,  
posta nel tuo giardin lustro e fiorito,  
in cui resplende tanto e chiaro sole.

Dopo che la lettura del panegirico viene conclusa, inizia l'ultimo libro con un mutamento climatico, che segna una nuova sezione del poemetto: la notte volge al termine, nel cielo è visibile Venere, un baleno rischiara il paesaggio. Improvvisamente una voce forte e misteriosa informa gli astanti che sull'arco trionfale posto all'entrata del giardino verrà incisa la seguente terzina (vv. 34-36): «or qui fu el summo eccelso trionfale / Federico signior[e] divo nomato, / in questo sito ricordo eternale». Sicché l'*agens* si accorge che sulla sua sinistra si sta formando una nube talmente «candida e bianca» (v. 40) che non può essere osservata a lungo; al centro della nuvola si posiziona un uomo – Federico III, ovviamente – «tuto coperto d'arme» (v. 46), mentre da essa fuoriesce una voce angelica. Essa esplicita l'identità del personaggio e giustifica gli onori tributatigli<sup>49</sup>.

In seguito un genio entra nella nuvola e porta al duca tre diademi: il primo d'alloro, «in segno di virtù virente e pura» (v. 90), il secondo d'ulivo, «per dimostrar victoria conseguita» (v. 92), l'ultimo d'oro e di pietre preziose, «che mostra regnio per gratia infinita» (v. 96). Dopo l'incoronazione, la nube scompare con Federico III; una voce, diversa dalle prime due, rassicura le anime ancora presenti, poiché dichiara che la fama del sovrano «durerà per fin ch'el ciel qui dura / ad perpetua memoria il suo valore» (vv. 116-117).

La guida comunica al poeta che il viaggio è volto al termine, ma prima spiega in modo disteso il senso di tale visione: se le anime dei grandi del passato «stanno ferme in questo regnio» (v. 140), il duca, invece, è apparso «per segno» (v. 144), ossia al fine di trasmettere un messaggio, una premonizione. Infatti il compito dell'*agens*, una volta tornato sulla terra, sarà di narrare «a ciaschun quel[lo] che vedut'ài, / e della'to

<sup>48</sup> L'evocazione delle virtù, comune al già citato *Panegyricon*, contrassegna anche i due poemetti in ottava rima di Antonio Nuti da Mercatello, composti all'inizio degli anni Ottanta in onore del duca (Vat. Urb. Lat. 785): il primo, in cinque cantari (208 versi), si incentra sulle virtù e in particolare sulla temperanza di Federico III; il secondo, in sei cantari (304 versi), narra, nella dimensione profetica della *visio*, l'incontro e il dialogo di Federico con Dio. I testi sono premessi da un sonetto caudato, da un'ottava, che dichiara l'argomento trattato, e da un esteso capitolo ternario, nel quale il poeta spiega la contrastata genesi del proprio progetto poetico e la scelta di scrivere in ottave, anziché in terza rima. Tale preferenza si spiega con la natura e la fruizione "popolare" dell'opera.

<sup>49</sup> vv. 61-66: «di triumpho e di gloria nominare / si può ben dir costui felice in tuto / il nome suo fra gli altri almo exaltare; // or quest'è quel che 'l ciel solo ha producto / in terra, a tanto honor con degnio istato / meritamente per virtù conducto».

trionfo glorioso / fato, presente te, come tu sai, // ad questo gran signior victorioso / il divo Federigho triumphato / almo et invicto, lustro e generoso» (vv. 151-156).

5 - L'espedito della *visio* federiciana viene dilatato e portato a compimento ne *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino*, poema in terzine di Giovanni Santi, padre di Raffaello Sanzio. L'opera – dall'estensione significativa (oltre ventitremila versi) e divisa in centoquattordici capitoli – viene scritta dopo la morte del duca, probabilmente tra il 1482 e il 1487, e racconta la sua biografia basandosi su testimonianza dirette e seguendo i *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico duca d'Urbino* di Pierantonio Paltroni. La *Vita* è preceduta da una lettera di dedica a Guidubaldo, figlio di Federico III, e in particolare da un «preambulo, quasi prologo» di nove capitoli (e 1545 versi)<sup>50</sup>.

In esso il poeta racconta di aver avuto una visione che gli ha suscitato il bisogno di cantare le azioni compiute da Federico III. Il “preambulo” può essere diviso in due parti distinte: nella prima (capp. I-III) il poeta, che qui assume il nome pastorale di Silvio, giunge presso un tempio consacrato al culto di Marte e vi incontra Plutarco, che si offre come guida. Lo storico greco mostra al *viator* le anime degli eroi antichi e moderni e illustra le loro imprese. Nella seconda parte (capp. IV-IX), invece, viene organizzata una complessa processione trionfale al fine di ospitare il duca nel novero dei grandi condottieri.

Ci soffermeremo soltanto sul “preambulo”, testimone significativo della struttura portante del trionfo e della *visio* nella letteratura encomiastica urbinata: il primo capitolo principia con la descrizione della condizione dolorosa patita da giovane da Silvio. Egli, tormentato da un «folle disio» (v. 21), decide un giorno di recarsi presso un «fronzuto faggio» per trovare ristoro dagli «amorosi miei infiniti guai» (vv. 24 e 38); una voce lo sveglia dal sonno e così il poeta si trova all'interno di un mondo spaventoso. Il *viator* non è circondato da «herba fiorita» o da «fresche, chiare o nictide onde» (vv. 57 e 58), bensì risulta immerso in un'ambientazione infernale, dominata da «altissimi scogli e aridi sassi» (v. 48), da fiumi di sangue e da «sassose sponde / d'arme lucente et apte da ferire / e far difesa, e infiniti trophei» (vv. 60-62).

Il personaggio si fa strada tra la vegetazione e sopraggiunge dinanzi al tempio di Marte, su cui sono effigiati i ritratti dei grandi generali e sovrani del passato. All'inizio il poeta non riesce a sostenere lo sguardo sul tempio a causa della luce troppo forte da esso riflessa, ma, dopo pochi minuti, viene colpito da un raggio divino che gli consente di «remirarvi lì senza divieto» (v. 123). Pertanto Silvio, entrato nel tempio, può ammirare uno spettacolo straordinario; per raccontare tale esperienza risulta necessario rivolgersi alle Muse, cui si chiede di «svegliare adunque el mio ingegno che dorme» (v. 163). Inoltre l'*agens* fa anche riferimento al suo diletantismo, essendo innanzitutto un pittore, e perciò domanda un sostegno ulteriore.

Il secondo capitolo si apre con la descrizione dell'interno del tempio: tra le colonne di acciaio e i trofei spicca la presenza degli stemmi gentilizi di Federico III da Montefeltro, ovvero quello assunto nel 1474 dopo il conferimento del titolo di

<sup>50</sup> I: 129; II: 214; III: 154; IV: 184; V: 175; VI: 136; VII: 220; VIII: 196; IX: 97. Per il testo si cita da SANTI 1985. Sul poeta e sull'opera si veda l'introduzione all'edizione di riferimento alle pp. I-XCVIII e VARESE 1994.

gonfaloniere della Chiesa<sup>51</sup>, la Giarrettiera d'Inghilterra<sup>52</sup> e l'insegna dell'Ordine aragonese dell'Ermellino<sup>53</sup>. In mezzo al tempio è eretto il trono di Marte<sup>54</sup>, mentre intorno ad esso sono posti i più celebri guerrieri dell'antichità, ognuno dei quali reca un lume sul capo di diversa intensità a seconda della fama conseguita sulla terra.

Dalla schiera si allontana un'anima, che si scoprirà appartenere a Plutarco<sup>55</sup>: questi si avvicina al poeta, il quale gli chiede di potergli fare da guida e di spiegargli dove si trovi di preciso. Lo scrittore accetta e informa subito il *viator* circa la posizione delle anime: esse sono disposte attorno al trono in cerchi concentrici; quelli più prossimi al centro sono formati da personaggi eccelsi e portano sul capo i lumi più fulgidi. Il resto del capitolo è dedicato a passare in rassegna i personaggi compresi nel cerchio dalla circonferenza più ridotta (vv. 160-214): sono elencati come al solito politici romani di età repubblicana (Cesare, gli Scipioni, Pompeo, Marco Furio Camillo, Antonio, Lucio Papirio Cursor, Tito Flaminio), imperatori (Augusto, Antonino Pio, Nerva, Traiano, Adriano, Tito, Vestasiano) e generali della storia greca (Temistocle, Filippo di Macedonia, Alessandro Magno).

Il terzo e il quarto capitolo sono rivolti alla presentazione di altre anime di personaggi famosi: nel terzo sono presi in considerazione Romolo, figlio di Marte e fondatore di Roma, Enea, i sette re di Roma nonché un'ampia e indistinta serie di eroi romani, greci, cartaginesi e persiani; seguono le Amazzoni e alcune donne valorose quali Zenobia, Artemisia, Tomiri, Camilla. Il capitolo viene concluso con l'apparizione di Carlo Magno (vv. 134-154); quest'ultima figura fa da tramite tra la galleria delle personalità antiche e quella dei sovrani e dei guerrieri medievali e contemporanei. Nel quarto libro, infatti, sono introdotti, tra gli altri, Federico Barbarossa, Maometto II, Carlo il Temerario, Ladislao d'Angiò, Alfonso d'Aragona, Filippo Maria Visconti, Carlo e Sigismondo Malatesta, Francesco I Sforza.

Improvvisamente, a partire dal verso 134, l'elenco si interrompe perché le anime iniziano a lamentarsi e a piangere per la morte concomitante di due persone straordinarie, ossia Federico III e Roberto Malatesta. Quest'ultimo, figlio di Sigismondo signore di Rimini, viene ricordato per la vittoria nella battaglia di Campomorto contro le truppe aragonesi (1482), mentre il duca di Urbino farà il suo ingresso trionfale nel capitolo seguente.

Dopo che il *viator* espone alla guida lo smarrimento per una notizia così dolorosa<sup>56</sup>, si odono canti armoniosi e si intravedono «faville accese e d'ardentissime ale / moto celeste» (vv. 73-74). Quindi, si forma un corteo assai nutrito che si dirige

<sup>51</sup> vv. 21-27: «poi de sei liste un quartier v'è distinto / d'oro e de azzurro, et cum nobil lavoro / in campo rosso v'eran due gran chiave / qual sonno electe al sacro concistoro / e un cerchio d'oro ancor quel de sopra ave, / carco de pietre e chiare margarite, / che la mia vista fe' al veder suave».

<sup>52</sup> vv. 28-30: «v'eran stabilite / pria de man dextra una cintura tonda / con un pendente».

<sup>53</sup> vv. 34-42: «dalla sinistra poi v'eran catene / d'or, che teneano un splendido munile / composto d'oro, el qual tal ordin tiene: / molte sedie infocate e cum gintile / modo composte, et infra ciascuna era / un tronco cum dui isti, qual d'aprile / verdegia el mondo; a quel de sotto v'era / un verde prato, e questo stava intorno / a quella insegna nel bel scudo altera».

<sup>54</sup> vv. 68-75: «io viddi sublevato / nel più suppremo et eminente luoco, / sopra un chiar seggio, d'arme lustre armato, / un rubicondo dio col pecto ignudo, / senza elmo in testa, col viso infocato: / la spada tenea in man, da l'altra un scudo / de diamante, e poi la lancia acuta / ensanguinata, cum aspecto crudo».

<sup>55</sup> vv. 127-133: «greco per patria fui, che el mondo honora, / e preceptor io fui del bon Traiano, / che la sua vita el mondo anco inamora. / Plutarcho fu el mio nome, e la mia mano / tenni gran tempo a scriver molte vite, / sì dei miei Greci, qual fei del Romano / popul possente».

<sup>56</sup> Es. vd. vv. 19-21: «chi darà alle fatighe alcun dilecto? / Chi serrà premio alle virtude excelse? / Chi serrà exempio human cum dolce effecto[?]».

verso oriente e comprende Marte e le anime appena nominate. Alla processione si aggiungono le Muse, le sette Virtù, la Pace, la Guerra, la Liberalità, la Cortesia, la Lealtà, l'Amore e la Costanza; ogni personificazione viene descritta da Plutarco in modo dettagliato, secondo le caratteristiche tradizionali di ciascuna<sup>57</sup>.

Alla fine compare l'anima di Federico III, ossia di «colui che vinse sempre e mai fu vinto» (v. 174); questa apparizione serve per sigillare il capitolo quinto e collegarlo con il seguente. Esso prende avvio mediante l'ingresso definitivo del duca nel tempio, avvenimento che suscita la reazione contrastata dell'*agens*: egli si dice sì «pien di maraviglia» (v. 1), tuttavia prova anche un profondo senso di «amaritudine» e, di contro, di «dulcitudine» (vv. 2 e 4). Plutarco riprende poi a chiarire le procedure, i nuovi ingressi, i riti svolti dal corteo; per esempio Federico III viene affiancato, a destra, da Atena, a sinistra, da Apollo, là dove la Fama con «aspecto sancto / gli porta sopra el capo la corona» (vv. 55-56).

La testa del corteo – capeggiata da Scipione e Cesare, eroi antitetici ma qui accumulati dallo stesso fine, cioè omaggiare il duca di Urbino – si arresta e si divide in due tronconi, in modo da fare ala alla parte centrale, che continua il percorso. In essa, preceduta da Federico III, si scorgono esponenti di spicco della casata feltresca, ovvero Guido da Montefeltro (ricordato in *Inf* XXVIII)<sup>58</sup>, il figlio Federico I<sup>59</sup>, Buonconte (personaggio di *Purg* V)<sup>60</sup>, Guidantonio<sup>61</sup> e Bernardino Ubaldini della Carda<sup>62</sup>. Allora il duca – dopo il passaggio di alcuni filosofi antichi, tra cui si menzionano Aristotele, Platone, Cicerone e Seneca, le cui immagini erano effigiate nello Studiolo del duca (vv. 106-111) – si inchina davanti al dio della guerra, il quale, in risposta, scende dal trono, prende per mano il personaggio e lo invita a sedersi sulla sua destra (vv. 112-132).

Il settimo capitolo è interamente occupato dalle parole di Marte, che si rivolge alle anime appena radunate nel tempio. La divinità riporta un discorso fatto da Giove al consesso dell'Olimpo, in cui si fa cenno alle leggende della cosmogonia classica e della creazione dell'universo per arrivare poi alla fondazione di Roma e alle odierne vicende della storia italiana (vv. 8-162). Nello specifico, l'Italia, una volta

<sup>57</sup> Es. cfr. vv. 110-117: «possa quel altro bal, donna cum donna, sono le Vertù che al mondo è discaciate, / e quale ha verde e quale ardente gonna, / qual candida, e qual tien la spada in mano, / qual specchio, e qual dui vasi, e qual colonna, / qual, cum sembante sì devoto e humano, / el vaso conceduto al sacrificio, / senza del quale ogni appetito è vano».

<sup>58</sup> vv. 81-84: «quel che a Furlì frenò delli Franciosi / la rabbia, e 'l troppo ardir de llor sconfisse, / e mention nel suo chiaro poema Dante ne fa». La citazione diretta del poeta e l'utilizzo del materiale proveniente dalla *Commedia* caratterizza pure il capitolo ternario scritto dal fiorentino Bartolomeo Ciai in seguito alla vittoria di Volterra di Federico III; in particolare, all'inizio del componimento la nota profezia dantesca del "veltro" (*Inf* I, 100-111) viene interpretata in favore del duca. Cfr. CIAI 1886, 95, vv. 7-15: «talché la lupa invan v'alza la fronte, / dappoi ch'ella vi vide entrar quel veltro / che vi mosse veloce el nobil chonte // d'Urbin singnior gientil da Montefeltro, / di chui fa Dante assai chiara menzione, / venuto a non cibar terra né peltro, // ma sapienza, giustizia e ragione, / amore e gran virtute e mira fiso / lieta fortuna e prender suo bastone».

<sup>59</sup> vv. 85-86: «è el figliol, de qual dimostra el tema / del pergulo de Pisa el suo gran core».

<sup>60</sup> vv. 87-90: «quel che trema / è quel Bonconte, el qual nel gran furore / fra Ghelfi e Ghebellini fu vinto e morto / a Campaldino, e fu de extremo ardore».

<sup>61</sup> vv. 96-99: «padre fu de quei celesti rai, / principe invicto, duca altero e fido, / signor de Urbino, per cui hogi reluce / tanto 'sto luoco, e piàngelo el suo nido».

<sup>62</sup> vv. 100-103: «è Bernardin cum chiara luce, / qual dalla Carda el mondo in nome dice, / ne l'arme illustre, e pur del tuo chiar Duce / se pensa patre esser stato felice». Il personaggio, marito di Aura da Montefeltro, era ritenuto da molti il padre biologico di Federico III; sembra ingenua e del tutto controproducente l'ultima inferenza del poeta.



contraddistinta da «lauree corone» e «triumphi» (vv. 157 e 160), ora «aflicta e sconsolata piange» (v. 164), perché abitata da «gente iniqua» e «gente prave» (vv. 168 e 171).

Il re degli dèi dichiara di essere pronto a salvare il paese e di aver già trovato un uomo, un «Caesare» indicato per un compito simile (v. 198): questi vivrà a Urbino, mentre lo stemma della sua famiglia, «prosapia illustre, generosa e alta» (v. 197), inalbera l'insegna dell'aquila, animale sacro a Giove. La scelta di affidare a Federico III l'incarico di salvare l'Italia, in cui inizierà una «aurea etade» (v. 202), spetta però agli dèi, che devono esprimersi all'unanimità.

Nell'ottavo capitolo si racconta l'entusiasmo delle divinità per tale proposito, che verrà presto realizzato; la nascita di Federico da Montefeltro viene propiziata dal cielo<sup>63</sup>, dal felice congiungimento degli astri (vv. 4-18) e accompagnata dal canto di Apollo (vv. 34-42) e delle Muse (vv. 58-96). Le canoniche immagini dell'età dell'oro, dell'arrivo di un «altro Augusto» (v. 42), della «divina gratia» (v. 76) si accompagnano agli attributi tradizionali, intellettuali e militari, del *laudatus*<sup>64</sup>.

Dopo il panegirico delle Muse il poeta viene svegliato da un amico, Pierantonio Peroli, cancelliere e segretario di Federico III dal 1470; egli, «cum un doloroso e grave accento» (v. 115), comunica al personaggio che il duca e Roberto Malatesta sono effettivamente scomparsi. Così Silvio, lungo il nono e ultimo capitolo del «preambolo», riporta la sua visione a Peroli, il quale lo esorta a narrare la «verace istoria» appena vissuta (v. 18). Inoltre lo invita a leggere i commentari di Paltroni – come detto la fonte letteraria primaria dell'opera, se non esclusiva – che «de giorno in giorno inver sempre describe / molti suoi gesti e le sue glorie immense [scil. di Federico III]» (vv. 71-72). Ciò convince il poeta a scrivere un testo incardinato su «Federico Feretran, saggio e famoso» (v. 97) e che abbia come referente diretto la «picholine / gente, le quale han pocho ingegno et arte» (vv. 84 e 85).

7 - Si è visto come la letteratura encomiastica di età federiciana si distingua per alcuni moduli fissi e collaudati: il paradigma del trionfo e della *visio* sembra perdere qualsiasi riferimento morale, allegorico o religioso, in quanto viene svuotato e semplificato nel contenuto. Lo scrittore si avvale solo del procedimento formale, dell'impianto strutturale del genere di partenza, che permette di inserire tematiche e personaggi di diverso scopo e natura: qualsiasi espediente risulta finalizzato alla celebrazione del duca, alla legittimazione della sua politica e delle cariche da lui ricoperte.

Non a caso l'*exemplar* trionfale trova riscontri di rilievo pure nelle arti figurative: non si dimentichi il celebre *Trionfo di Federico da Montefeltro* dipinto da Piero della Francesca (Immagine 4)<sup>65</sup>; in aggiunta, a Palazzo ducale nella tarsia della porta che

<sup>63</sup> Es. vd. vv. 1-3: «era dal Ciel sì concordante el moto, / da cierchio in cierchio al bel girar intorno, / che fu sì alto secreto al mondo noto».

<sup>64</sup> vv. 88-96: «dal Ciel dato a lui per chiara sorte, / mostrò che intorno al fonte de Elicona / suo stile esser dovea infino a la morte / perché non sol di noi l'aurea corona / el fesse degno, ma cum Phoebo insieme / Pallade, el cui chiar nome al mondo sona, / delle eccellente sue dote supreme / e d'ogni humanità l'incoronasse / in chiara signoria cum virtù extreme».

<sup>65</sup> Federico, armato e con il bastone del comando, è ritratto su un carro trionfale trainato da due cavalli bianchi, mentre una Vittoria alata lo incorona d'alloro; nella parte anteriore del carro siedono le quattro Virtù cardinali. L'iscrizione in lettere capitali romane esalta le virtù del sovrano: «CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER SCEPTRA TENENTEM». Il trionfo della moglie Battista celebra, invece, le virtù coniugali: la duchessa è colta durante la lettura ed è accompagnata dalle tre Virtù

immette al Salone della Jole sono raffigurati il *Trionfo della Pudicizia* e della *Fama*, laddove nella porta della Sala degli angeli si possono scorgere il *Trionfo dell'Amore* e, ancora, quello della *Fama*<sup>66</sup>. Infine ricordiamo che i *Trionfi* non erano solo un testo molto letto a corte e conservato presso la biblioteca urbinata; un manoscritto appartenuto a Federico III da Montefeltro, ora alla Biblioteca Nacional de España (ms. Vit. 22-1), ne riporta una versione miniata dal pittore Bartolomeo della Gatta (immagini 7-8)<sup>67</sup>: la raffigurazione dell'Amore, della Castità e della Fama ivi presenti perseguono un doppio obiettivo, di magnificenza estetica e di programma etico-culturale.



Immagine 4

### 5. 3 Guidubaldo I e il mecenatismo di Elisabetta Gonzaga

1 - La morte di Federico III nel 1482 durante la Guerra di Ferrara non comporta problemi di successione, nonostante la giovane età (dieci anni) del figlio Guidubaldo I<sup>68</sup>: egli viene inizialmente seguito da un tutore, lo zio Ottaviano Ubaldini, mentre nel 1484 il pontefice Innocenzo VIII gli rinnova l'investitura sul ducato concessa in precedenza al padre. I letterati di Urbino passano così dall'occuparsi delle imprese di Francesco III a praticare i moduli e gli schemi tipici degli *specula principum* per istruire il nuovo signore feltresco<sup>69</sup>; occorre, quindi, garantire la continuità

teologali. Un amorino guida due liocorni, simbolo di castità. L'iscrizione recita: «QVE MODVM REBVS TENVIT SECVNDIS CONIVGIS MAGNI DECORATA RERVVM LAVDE GESTARVM VOLITAT PER ORA CVNCTA VIRORVM». Cfr. BERTELLI - PAOLUCCI 2007.

<sup>66</sup> CIERI VIA 1986, 47-64.

<sup>67</sup> MARTELLI 2006, 2-22.

<sup>68</sup> BENZONI 2004, 470-8.

<sup>69</sup> Significativo, a questo riguardo, risulta il dialogo *Fridericus, de animae regni principe* di Giorgio Benigno Salviati (Iuraj Dragišić) realizzato probabilmente tra il 1474 e il 1482. Esso, che ha come interlocutori Federico III e Ottaviano Ubaldini, sostiene la superiorità della volontà sull'intelletto e

dinastica sotto il segno delle armi e delle lettere<sup>70</sup>, proporre un modello di virtù tangibile, preservare il “mito” di Urbino e dei suoi regnanti, evitare qualsiasi sospetto di instabilità politica.

Basta una rapida rassegna intorno alle dediche rivolte al duca per notare lo sviluppo di alcuni temi comuni, dalle caratteristiche cogenti e obbligatorie<sup>71</sup>: le *Horatii Flacci libros omnes interpretationes* di Cristoforo Landino (Firenze, Miscomini, 1482) palesano già due nuclei fondamentali, ossia l'utilità dell'opera offerta per la crescita intellettuale del duca<sup>72</sup> e la necessità di istruirsi per seguire le orme paterne. Questo concetto viene approfondito lungo la *praefatio* dell'*In Quinti Horatii Flacci artem poeticam ad Pisones interpretationes*, in cui lo stesso Landino scrive «*paternorum studiorum aemulus esse cupias*»<sup>73</sup>.

Uno dei precettori di Guidubaldo, Ludovico Odasi, dedica le *Cornucopiae* dell'umanista Niccolò Perotti (Venezia, De Paganini, 1489) al giovane duca; la prefazione è incentrata sull'importanza che gli «*studia*» possono avere per intraprendere le guerre, governare lo stato, incentivare la crescita culturale della corte<sup>74</sup>. L'esempio di un simile comportamento viene trovato in Federico III, il quale, al pari di Tolomeo II Filadelfo, ha conseguito fama immortale grazie alla formazione della sua biblioteca; Guidubaldo, che non ha ancora la possibilità di mettere in mostra le proprie capacità militari, è però contraddistinto da «*probitatem [...] et modestiam et gravitatem quandam senilem in adolescentulo*».

Proprio Odasi viene investito in una lettera dell'umanista Marco Antonio Sabellico di un compito determinante, ossia rendere l'allievo degno delle virtù paterne; la missiva, che rimonta ai primi anni Ottanta, inizia con uno scontato elogio di Federico III – paragonabile a Cesare, ma in più «*studiis litterarum prestantissimus*»<sup>75</sup> – e prosegue con le raccomandazioni dirette a Guidubaldo I di ordine morale e culturale<sup>76</sup>.

Anche nei *Feretrana* – una raccolta di oltre cinquanta componimenti latini in ricordo di Federico III, composti da Giovambattista Valentini, detto il Cantalico – si

incita perciò il principe alla pratica della virtù secondo i dettami del padre, il quale «*superavit ipse et armis et toga cunctos*» (SALVIATI 1972).

<sup>70</sup> PUDDU 1986, 487-512.

<sup>71</sup> FAINI 2008, 35-43.

<sup>72</sup> LANDINO 1974, 199, 32-7: «*elegi autem te potissimum, illustrissime Guido, quoniam Horatii volumina huiusmodi artificio conscripta sunt, modo recte intelligatur, ut et eius lyricum carmen ad iuvenile ingenium excitandum et ad linguam expoliendam atque ornandam vehementer te iuvare possit*».

<sup>73</sup> LANDINO 2012, 99. Parimenti, nel *Prognosticon anni 1486* di Paolo da Middelburg (BSBM, Clm 28316, Venezia, De' Gregori, 1486, c. 2r) si ritiene opportuno che Guidubaldo faccia proprio l'esempio del suo genitore, definito «*sapientissimus*».

<sup>74</sup> BNMV, INC. V. 0240, c. B 9v.

<sup>75</sup> BNCR, 9. 2. E. 32, M.A. Sabellico, *Opera*, Venezia, Lessona, 1502, c. 40v.

<sup>76</sup> *IBIDEM*: «*quorsum igitur haec, Guide princeps, illum nempe ut intelligas a me studium tuum summopere laudari, quod ita veterum imperatorum institutis et patris invictissimi tui praesertim vestigiis insistas, ut eorum virtutes examussim aemuleris. Nam quom rei militaris excellentiam adhuc per aetatem in te desiderare non debeamus, probitatem tamen et modestiam et gravitatem quandam senilem in adolescentulo plurimi facimus. Huc ad te litterarum studia, quae te tantopere delectant et linguae utriusque peritiam, ob quam ita excultus iam evasisti, ut alterum non dico principem, sed ne privatum quidem huius aetatis in tota Italia facile reperias, qui tibi eruditione ac rerum cognitione sit comparandus*».

consiglia al nuovo duca di apprendere le gesta del predecessore<sup>77</sup>, suggerimento programmaticamente sintetizzato nel *Ritratto di Federico e Guidubaldo di Montefeltro* (Immagine 5). Il dipinto ritrae il piccolo Guidubaldo in piedi, adornato di gioielli con in mano uno scettro su cui è incisa la parola «PONTIFEX»; ciò indica la sua futura eredità dinastica. Sulla destra si staglia l'imponente figura del padre, seduto e intento nella lettura di un elegante codice.

Il duca di Urbino – che indossa un'armatura sfarzosa, simbolo del suo valore militare – è connotato con i suoi attributi onorifici, ovvero l'Ordine della Giarrettiera (visibile sotto il ginocchio) e il Collare dell'Ermellino. Tiene legata una spada in vita, mentre a terra sono appoggiati un elmo e il bastone del comando; sulla mensola lignea, dipinta in alto a sinistra, è posta la mitria di perle, dono del sultano di Costantinopoli. L'atteggiamento assorto e austero del sovrano sembra quasi sottolineare come l'attività speculativa sia nutrimento di quella pubblica e si basi su un armonico equilibrio tra *negotium* e *otium*.



Immagine 5

Infine la dedica dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499) vergata da Leonardo Grassi si spiega con la preparazione umanistica del dedicatario, che ne fa una sorta di lettore modello, di intenditore in grado di apprezzare l'articolata trama formale e contenutistica dell'opera:

<sup>77</sup> DEL NOCE 2009, 19: «restat ergo, illustrissime Princeps, ut munusculum meum tuae Excellentiae dedicatum alacri animo et serena fronte suscipias, in quo patris tui gesta pernosces, quae, vel quia non dum natus eras, vel quia aetate parvulus, aspicere non potuisti».

Verum ne liber iste parente orbatus veluti pupillus sine tutela, aut patrocínio aliquo esse videretur te patronum praesentem delegimus, in cuius nomen audaculus prodiret, quo, ut ego amoris nunc et observantiae in te meae ministro et nuncio, sic tu ad studia, et multiplicem doctrinam tuam socio saepe uteris. Tanta est enim in eo non modo scientia, sed copia, ut cum hunc videris, non magis omnes veterum libros, quam naturae ipsius occultas res vidisse videaris. Res una in eo miranda est, quod cum nostrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit graeca et romana, quam tusca et vernacula<sup>78</sup>.

2 - Tuttavia il “mito” di un altro condottiero e, insieme, sovrano umanista, conoscitore del greco quanto delle armi, formato da eccellenti precettori quali Odasi, Filelfo e Salviati, rinomato collezionista d’arte<sup>79</sup> e di vittorie campali si infrange già a partire dagli anni Novanta: il duca è impotente e non consumerà mai il matrimonio con Elisabetta Gonzaga (1488), sorella di Francesco II; per giunta, soffre di una grave forma di podagra che ne compromette la carriera militare e lo costringe a frequenti periodi di immobilità. Dunque il valore di Guidubaldo I sul campo di battaglia non è certo comparabile con quello del padre: nel 1497 viene fatto prigioniero durante un conflitto contro Siena e rilasciato dopo aver versato un lauto riscatto di quarantamila ducati; l’anno seguente, sofferente per la malattia, fa rientro a Urbino grazie a un umiliante salvacondotto concesso dal comandante delle truppe nemiche; nel 1502 acconsente al transito delle milizie guidate da Cesare Borgia, il quale, approfittando dell’ingenuità del duca, si impadronisce del dominio feltresco. Soltanto la morte di Alessandro VI, e l’elezione concomitante di Giulio II, permetterà a Guidubaldo I di rimpossessarsi del regno.

Tale ostacolo nei confronti di una piena e soddisfacente celebrazione letteraria traspare anche nelle celebri rievocazioni sulla vita del duca, scomparso nel 1508: Pietro Bembo nel *De Urbini ducibus*, che sviluppa l’orazione funebre pronunciata da Odasi<sup>80</sup>, cerca comunque di mettere in risalto alcune campagne militari condotte da Guidubaldo I in gioventù; tuttavia non manca di servirsi di un’eloquente vaghezza, che mira a non scendere nei particolari delle singole battaglie, bensì a insistere sulla condotta morale, sulla preparazione culturale del signore<sup>81</sup>.

Il tentativo di trasferire l’esito delle gesta militari e gli effettivi meriti del duca da un piano concreto a un livello più indefinito, teorico sembra attraversare numerosi passaggi (es. XV, 1). In altri frangenti la minuta descrizione delle qualità intellettuali del *princeps* (es. XIII, 2-4) viene seguita da un generico e fuggevole apprezzamento per le sue doti militari (134, XIII, 6): «*neque ille haec tantummodo levia, bene ut armis, optime ut equis uteretur [...]*».

La succinta rievocazione della presa di Pisa – unica reale operazione compiuta da Guidubaldo I, sul cui contributo, per altro, Guicciardini nutrirà diversi dubbi (cfr. *Storia d’Italia*, VI, 7) – viene conclusa da una preterizione/reticenza: essa non vuole alludere retoricamente a una vasta serie di operazioni belliche, anzi affretta la chiusura del discorso, dando l’impressione che ci sia effettivamente ancora molto da

<sup>78</sup> COLONNA 1998, 2. Sulla dedica del testo vd. SCARSELLA 2009, 47-52.

<sup>79</sup> PRETE 2008, 29-43.

<sup>80</sup> BENEDETTI 2008, 15-33.

<sup>81</sup> BEMBO 2010, 138, XIV, 5: «*quibus quidem in bellis omnibus et imperatorem ita gessit, ut sibi nec in eligendo consilium, nec in imperando prudentia, nec in obeundo alacritas, nec in exercendo labor, nec in conficiendo industria contentioque deesset*».

raccontare (138-140, XIV, 7): «*proceres, multa, nec enim vel expeditiones eius singulas, vel bellorum omnia genera recenseo, nedum eius praeclare res gestas egregiaque facinora cuncta commemorem: quae cum innumera quidem sunt, omnia intra primum iuventutis limen sane confecta*».

Questo grave problema – che non può essere tralasciato né tantomeno risolto, pur all’interno di un genere elativo e panegiristico – viene affrontato mediante un raffronto con la storia romana: si racconta che, sulla scorta del *De officis* (I, 33 e III, 1), Publio Cornelio Scipione Emiliano – l’Africano minore, figlio adottivo di Scipione – avesse aggiunto alla valenza militare del padre lo studio delle geografia e delle lettere; tuttavia, «*corporis imbecillitate adolescentem admodum impeditum*» (142, XV, 4), non poté esercitare l’arte della guerra. Il parallelismo tra Scipione con Federico III e l’Africano minore con Guidubaldo I, però, non risulta equipollente, poiché il Montefeltro è riuscito a contrastare l’assalto della fortuna grazie a «*solertia [...] industriaque*» (144).

Parimenti Baldassar Castiglione, nella lettera a Enrico VII Tudor in cui è riassunta la biografia del signore, non tralascia di sottolineare il doppio piano, culturale e militare, che ha contraddistinto l’intera esistenza del duca (§ 2): «*litteris ac discipline militari incumbens*»<sup>82</sup>. Lo scrittore affronta in modo diretto i limiti e le difficoltà incontrate da Guidubaldo I<sup>83</sup>; questo atteggiamento punta a esaltare il personaggio, perché rappresenta l’emblema del perfetto sovrano che riesce a contrastare i limiti della Natura e i vincoli imposti dalla Fortuna (§ 5): «*perstitit enim ad omnes incursus vera virtus, nec unquam succubuit infracti robor animi*».

Il testo non si mostra certo privo di reticenze, di aporie, di brusche omissioni, segnali che ci informano circa la difficoltà, la delicatezza nell’affrontare tale materia. Risulta significativa un’analoga preterizione/reticenza a quella adottata da Bembo<sup>84</sup>; l’abilità guerresca viene solo accennata, laddove l’attenzione sulle qualità intellettuali si appunta con maggior precisione e ricchezza di motivazioni e dettagli. La descrizione della passione del duca per lo studio dei classici – latini, greci, storici, geografi, poeti – si protrae per numerosi paragrafi (§ 12-18) e, se da una parte amplifica l’*humanitas* del personaggio, dall’altra ne evidenzia le carenze sul lato dell’azione.

3 - Il “mito” dimidiato di Guidubaldo I, impossibile da affiancare a quello ben più glorioso del padre e non adatto alla celebrazione encomiastica e d’occasione viene sostituito dall’omaggio alla corte *tout court*. Se sino agli anni Ottanta non era possibile parlare di una corte poetica stabile, dal 1488, grazie alla presenza di Elisabetta Gonzaga, si inizia a formare e raccogliere a Urbino una «poetica academia», giusta la definizione dello scrittore Marco Rosiglia fornita nella *Miscelanea nova* (Venezia,

<sup>82</sup> CASTIGLIONE 2006.

<sup>83</sup> Pure nel *Cortegiano* (I, 3) viene detto: «benché in esso fosse il consiglio sapientissimo e l’animo invittissimo, pareva che ciò che incominciava, e nell’arme e in ogni altra cosa o picciola o grande, sempre male gli succedesse».

<sup>84</sup> Cfr. § 12: «*magni in primis consilii, magneque prudentiae vir fuit, solus ex omnibus quos unquam viderim ad omnia quibuscunque animum intendisset natus. Nam, ut omittam belli peritiam, magnanimitatem, solertiam in rebus omnibus dexteritatemque, liberalia studia ab aetate prima cupide semper ac diligenter exercuit, utranque linguam pari studio foeliciter excoluit, sed Graecarum litterarum precipuo tenebatur amore, eiusque linguae tam exactam adeptus erat cognitionem, ut non minus quam patriam in promptu haberet. Curavit voces propriis accentibus ac aspirationibus grecanico more proferre*».

Zoppino, 1515)<sup>85</sup>. Pensiamo all'arrivo, e al soggiorno, presso la città marchigiana di Serafino Aquilano, Bernardo Accolti, Panfilo Sasso, Bembo, Castiglione.

La duchessa, che era stata educata dagli umanisti Cristoforo de' Franchi e Colombino Veronese, contribuisce, come faranno Isabella d'Este a Mantova e la sorella Beatrice a Milano<sup>86</sup>, a favorire la cultura della corte, accentrandone le pratiche e facendole convergere su di sé<sup>87</sup>: al "mito" del *princeps* si affianca quello del modello muliebre plasmato sulla grazia, sulla pudicizia, sull'integrità morale, sulla *medietas*<sup>88</sup>. Attorno a un simile motivo cresce un microcosmo poetico dotato di una matura e consapevole autoreferenzialità, che scorge nell'omaggio galante alla duchessa e nell'elogio della corte i propri soggetti ristretti e, di concerto, i referenti, i fruitori ideali cui rivolgersi.

Alla celebrazione di Guidubaldo I viene sostituita la figura della moglie Elisabetta; nel *Cortegiano* tale avvicendamento viene esplicitato in alcuni passaggi, in cui all'eclissarsi, all'emarginazione, alla subalternità irrimediabile del duca si contrappone la posizione preminente della consorte<sup>89</sup>. Il ruolo mecenatistico della duchessa e la sua rilevanza all'interno della lirica in volgare risulta confermato da alcune dediche<sup>90</sup>, tanto che i critici hanno parlato di "funzione Elisabetta": la raccolta manoscritta tramandata dal codice Vat. Urb. Lat. 729 viene offerta dal cavaliere Filippo Schiaffinati, il quale apre la silloge – che consta di 72 carte e contiene 4 barzellette e 256 strambotti di Serafino Aquilano, Calmeta, Benedetto da Cingoli, Cariteo, Baccio Ugolini – con un sonetto.

Esso si incarica di donare il manoscritto alla dedicataria, descritta quale «illustre spirito, excelso et degno», «felice ingegno / per cui el sesso muliebre el nostro ha vinto» (vv. 2 e 7)<sup>91</sup>. L'eccezionalità del rango della duchessa si accompagna alla sua cultura, al gusto letterario maturato e ad alcune caratteristiche morali e comportamentali (vv. 13 e 14: «casto pecto» e «pudicizia»).

Elementi affini emergono pure nella dedica di Giovanni Filoteo Achillini alle *Collettanee in morte di Serafino Aquilano* (Bologna, Bazalieri, 1504)<sup>92</sup>, in cui la «clarissima duchessa» diviene il simbolo della virtù e la responsabile della magnificenza del «superbo theatro» di Urbino. Parimenti, Panfilo Sasso le dedica la sua antologia di

<sup>85</sup> BNBM, 25. 13. K. 3/1, c. G 3v.

<sup>86</sup> LUZIO - RENIER 1893 a.

<sup>87</sup> Sul personaggio vd. PELLIZZER 1993, 494-9.

<sup>88</sup> Si prenda come esempio questo passaggio del *De Urbini ducibus* (XXVIII, 5): «sed ut primum illam vidi, salutavi, alloquutus semel atque iterum sum, tum profecto intellexi, et te apud me nihil supra veritatem loquutum, et ipsam porro efficere sua praestanti singularique virtute, ut nihil possit ulla de foemina tam egregium, tam amplum, tam laudabile, nihil tam singulare atque magnificum, nihil tam extra consuetudinem aliarum matronarum positum verbis dici, quod ipsa re aequare tuerique non possit» (BEMBO 2010, 204).

<sup>89</sup> Vd. nello specifico MOTTA 2004, 442-61. Cfr. CASTIGLIONE 1981, I, 4, 21: «erano adunque tutte l'ore del giorno divise in onorevoli e piacevoli esercizi così del corpo come dell'animo; ma perché il signor Duca continuamente, per la infirmità, dopo cena assai per tempo se n'andava a dormire, ognuno per ordinario dove era la signora duchessa Elisabetta Gonzaga a quell'ora si riduceva; dove ancor sempre si ritrovava la signora Emilia Pia, la qual per esser dotata di così vivo ingegno e giudizio, come sapete, pareva la maestra di tutti, e che ognuno da lei pigliasse senno e valore». Emilia Pia – moglie di Antonio da Montefeltro, fratello del duca scomparso nel 1500, e intima amica di Elisabetta Gonzaga – è un personaggio portante nel *Tirsi* e nelle *Stanze*.

<sup>90</sup> L'argomento è oggetto di studio in SIGNORINI 2009. Ci limitiamo a una campionatura dei testi più significativi.

<sup>91</sup> ZANNONI 1892, 371.

<sup>92</sup> BOLOGNA 2009, 65-9. Il testo si cita da COLLETTANEE 2009, 68-9.

testi (Milano, Scinzenzeler, 1501); nella prefazione il poeta dichiara di volerle donare le proprie rime, perché ella è dotata di straordinarie virtù morali (es. «castissimo animo», «religiosa, pudica e piatosa sei») che la rendono un concreto esempio, un forte «lume» per tutte le donne del mondo<sup>93</sup>.

Non bisogna dimenticare, infine, la sezione di liriche in onore di Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pia (cc. 93v-109v), contenute nel manoscritto Vat. Ross. 680 esemplato da Bernardo Accolti né la dedica alla duchessa delle *Cose volgari* (Venezia, Rusconi, 1506) del poeta Giovanni Bruni de' Parcitadi; una silloge lirica per la duchessa sarà altresì composta da Cesare Gonzaga e Baldassar Castiglione (CAP. III, 5. 3).

### 5. 3 Teatro e pratiche festive a corte

1 - Abbiamo richiamato le caratteristiche principali che contribuiscono a foggare nel tempo il “mito” di Urbino; l'operazione di legittimazione culturale muta fortemente nei protagonisti (Federico III, Guidubaldo I, la corte ed Elisabetta Gonzaga), nelle modalità, nelle tecniche, nei generi letterari (storiografia e poemi di stampo umanistico; capitoli in terza rima; *specula principum*; lirica volgare) e, di conseguenza, negli obiettivi, da riconfigurare e adattare a seconda della convenienza, delle varie esigenze.

Le pratiche teatrali del ducato, indagate da non molti studi di ordine complessivo<sup>94</sup>, sembrano accompagnare queste differenti fasi e assecondarle: come vedremo, se la rappresentazione di Giovanni Santi, dal titolo ormai invalso di *Amore al tribunale della Pudicizia* (1474), e gli spettacoli riminesi dell'anno seguente sono incardinati sullo schema trionfale e sull'omaggio al *princeps*, le *Stanze* (1507) e il *Tirsi* (1508) puntano alla celebrazione della corte e dei suoi componenti più illustri, laddove l'*Eutichia* (1513) esalta indirettamente il duca Francesco Maria I Della Rovere – adottato da Guidubaldo I e subentratogli dopo la scomparsa di lui – per festeggiare la recente acquisizione di Pesaro.

2 - In passato il ruolo del teatro urbinato è stato lasciato in secondo piano a causa della scarsità di testimonianze che, a differenza di quanto avvenuto in altre corti, descrivono spettacoli, celebrazioni, feste, allestimenti scenici, sfilate. In effetti la *Cronaca* di Ser Guerriero, di per sé alquanto sintetica, prende in considerazione un arco cronologico incompleto (1350-1472), mentre i *Commentari* di Pierantonio Paltroni si arrestano al 1474.

In aggiunta le due grandi biografie di Federico III e di Guidubaldo I sono scritte da Bernardino Baldi (1553-1617) all'inizio del secolo XVII<sup>95</sup>; esse, per quanto ancora oggi attendibili, non si soffermano con particolare dovizia di particolari sulle manifestazioni pubbliche e private organizzate nel dominio feltresco: la notevole distanza storica dai fatti raccontati ha portato lo scrittore a escludere inevitabilmente gli avvenimenti più estemporanei o, come sovente avviene, a ridimensionarli.

<sup>93</sup> BTM, Triv. H 2336/3, c. B 2r.

<sup>94</sup> LAIATICO SCARAVAGLIO 1940, 309-29; BIGNAMI 1976, 249-75; GARBERO ZORZI 1986, 301-29 e CASTELLI 1986, 331-48.

<sup>95</sup> SERRAI 2002 e CERBONI BAIARDI 2006.



Il teatro feltresco, per via di queste motivazioni storiografiche, è stato giudicato come fenomeno minoritario, sporadico. Lo stesso ricorso alle celebrazioni di piazza come *instrumentum regni* sembra, a tutta prima, un espediente assai poco praticato. Ad esempio sull'ingresso trionfale di Federico da Montefeltro a Urbino – in seguito all'uccisione del legittimo duca, il fratellastro Oddantonio II – restano notizie frammentarie. La *Cronaca* si limita a constatare che: «l'anno 1444 a di xxij de luglio fo morto a Urbino Oddantonio figliolo remasto del conte Guido, nominato duca de Urbino. El signor mes. Federico, che era a Pesaro, fo chiamato signore de Urbino et de tucto quello stato da li popoli, che niuna contradictione ebbe»<sup>96</sup>. Paltroni risulta non meno evasivo (68), laddove Baldi sostiene:

Montato dunque sulle poste e giunto in poche ore in Urbino fu dal Vescovo, dal Clero, da' Magistrati, e dal popolo ricevuto nella Città, e con istraordinarie dimostrazioni d'amore, d'onore, e di benevolenza chiamato, e salutato Signore. [...] Intromesso (come è detto) nella Città Federigo, il medesimo giorno comparvero gli Ambasciatori d'Agobbio, e gli altri luoghi principali dello Stato, e dopo le condoglienze interposte, con parole significanti il piacere del vederlo succeduto al Fratello gli presentarono le Chiavi della Città, e delle Terre loro: nel quale tempo concorsero anco da tutte le parti i mandati de' Principi, e delle Repubbliche a rallegrarsi seco, celebrando in quella frequenza il Dati trattenuto, ed accarezzato sommamente da lui, con una breve, e succinta orazione le sue lodi<sup>97</sup>.

Nondimeno altri avvenimenti significativi, sempre associati a celebrazioni solenni, indicano una tendenza più complessa. Evidentemente la corte urbinata ricorre meno e con maggiore sobrietà di Milano, Ferrara o Napoli a cerimonie e processioni; inoltre non punta in modo sistematico sul contributo della storiografia o della poesia al fine di ricordare e promuovere tali occasioni. Ciò non significa che il gusto festivo e la necessità propagandistica siano assenti: il matrimonio nel 1459 di Federico III con Battista Sforza, figlia del signore di Pesaro Alessandro Sforza, viene celebrato in concomitanza con il Carnevale<sup>98</sup>.

Nel gennaio del 1472 la nascita di Guidubaldo viene accompagnata da festeggiamenti significativi<sup>99</sup>; sempre nello stesso anno i funerali di Battista Sforza sono definiti «solennissimi quanto mai se facessero per alcuno dignissimo principio o principessa, dove intervennero dignissimi ambasciatori de tucte le Potentati, et digne Comunità, et signuri de Italia»<sup>100</sup>. Federico III «fece le spese abundantissime»; il numero dei partecipanti, circa ventimila, e lo sfarzo degli apparati era così singolare che «tucta Italia ne hebbe a dire». Le esequie del duca (1482) sono celebrate «con pompa magnifica, e concorso grandissimo d'Ambasciatori e di tutti quasi i Principi, e

<sup>96</sup> SER GUERRIERO 1902, 59, 21-4.

<sup>97</sup> BALDI 1824, vol. I, 67 e 71.

<sup>98</sup> SER GUERRIERO 69-70.

<sup>99</sup> *IVI*, 89, 27-33: «foro facte grande feste et fo facta demustratione per la comunità et per tucti cetadini de grande alegreze. Duraro le feste di cetadini più di, che omne di festegiava uno quartiere in palazo del comune et in piazza. Da poi el signore conte fecie festegiare omne di in piazza per fine al martedì de carnovale, che fo a di xij de febraio. El signore conte fecie anche fare più procesione et grande elimosine, tra le quale fo uno dono fece sua signoria al Monte de la piata de trecento cinquanta fiorini».

<sup>100</sup> PALTRONI 1966, 278. Vd. anche *supra* n. 9.

le potenze d'Italia»<sup>101</sup>. Invece quelle di Guidubaldo I (1508) sono seguite da una «turba infinita di popolari», che scortano la bara del signore gridando «con iterate voci, Rovere e Feltrò»<sup>102</sup>.

Palazzo ducale è spesso la sede di grandi assemblee per omaggiare alcune personalità di passaggio nella città feltresca: nel 1465 viene ospitata la figlia di Carlo Malatesta; nel 1466 è accolto Galeazzo Maria Sforza, appena asceso al potere; nel 1470 viene ricevuta una delegazione di ambasciatori veneziani e l'anno seguente Borso d'Este<sup>103</sup>.

In aggiunta, è vero che la maggior parte delle notizie intorno al teatro urbinato sono giunte da lettere di ambasciatori e cortigiani non appartenenti al dominio feltresco, ma afferenti a quelli di Ferrara e di Mantova (vd. CAP. IV, 4). Ciò, tuttavia, potrebbe dimostrare l'attenzione rivolta dai diplomatici stranieri alle pratiche festive urbinati, degne di essere raccontate per esteso ai rispettivi signori. Le missive degli ambasciatori certificano la presenza di Urbino all'interno di un circuito celebrativo e spettacolare ben connotato, provvisto di norme, di usanze, di riti precisi.

3 - Un esame delle occasioni celebrative verificatesi a Urbino e nelle zone limitrofe può dare l'idea di un contesto culturale e di una consuetudine spettacolare ben radicata, non priva di una propria autonomia e, contestualmente, di un forte legame con le diverse realtà centro-settentrionali: nel 1474, in occasione della visita di Federico d'Aragona alla città marchigiana, viene messa in scena una rappresentazione in capitoli ternari di Giovanni Santi, chiamata *Amore al tribunale della Pudicizia* (CAP. III, 5. 1)<sup>104</sup>.

Il terzogenito di Ferdinando I, che si stava recando in Borgogna per chiedere la mano della figlia del duca Carlo I, farà sosta a Urbino, giusto pochi mesi dopo il conferimento a Federico III dell'Ordine dell'Ermellino. Il componimento, di cui rimangono 694 versi, risulta esile ed esemplato in conformità alla struttura dei *Triumphs*: Amore viene incatenato da sei donne dell'antichità classica per aver tentato di rapire Proserpina dal regno di Plutone; a sua difesa accorrono altrettante donne a lui devote. Sicché le accusatrici vengono scacciate; Amore torna libero e intona le lodi in favore della Pudicizia.

Infine una delle sei donne favorevoli al dio canta una canzone indirizzata alla casata aragonese. La diatriba intorno all'amore, alla castità, la contesa tra la Pudicizia e la Lussuria costituiscono sì temi abusati, ma rappresentavano un argomento di stretta attinenza con la missione che l'ospite napoletano avrebbe cercato di portare a buon esito in Francia.

Quest'opera deve essere collegata con una rappresentazione urbinata del 1488 di cui non è rimasto il testo; essa, allestita sempre da Santi, si sviluppa secondo una serie di dispute tra varie divinità. La più importante, stando ai ragguagli dispensati a Maddalena Gonzaga dall'ambasciatore Benedetto Capilupi, prevede che Giunone e Diana «contesino un pezo con rime ellegantissime qual fusse miglior vita o la matrimoniale o la virginale, et de l'una et l'altra fu alegato efficacissime rasone nanti

<sup>101</sup> BALDI 1824, vol. III, 271.

<sup>102</sup> BALDI 1821, vol. II, 233-4.

<sup>103</sup> SER GUERRIERO 77-89.

<sup>104</sup> SANTI 1920, 180-236. Il testo è attribuito da Alfredo Saviotti (206-13), editore dell'opera, a Giovanni Santi sulla base di numerosi contatti e riprese con il poema composto in onore di Federico III. Il manoscritto che lo tramanda (il Palatino 286 della BNCF) non riporta il nome dell'autore.

Jove»<sup>105</sup>. L'occasione, come si vedrà, è costituita dal matrimonio di Guidubaldo I con Elisabetta Gonzaga.

4 - Proprio le nozze di due importanti coppie – da una parte, Costanzo Sforza e Camilla Marzano d'Aragona e, dall'altra, Roberto Malatesta ed Elisabetta da Montefeltro<sup>106</sup> – danno modo di mettere in scena nel 1475 a Pesaro (26-30 maggio) e a Rimini (24 giugno - 2 luglio) alcune rappresentazioni e pratiche festive di rilievo<sup>107</sup>.

Il matrimonio di Pesaro non interessa direttamente Federico III; tuttavia, il resoconto delle nozze, tramandato da diverse fonti<sup>108</sup>, viene fornito soprattutto da un manoscritto, il Vat. Urb. Lat. 899. Esso, che rimonta alla fine degli anni Settanta, è elaborato su commissione di Costanzo Sforza per rendere omaggio al cognato Federico III e risulta l'unico esemplare figurato delle nozze con trentadue miniature (cfr. es. Immagine 6).

Tralasciamo l'esame degli aspetti maggiormente legati al rituale, allo sfarzo degli apparati per concentrarci sul lato recitativo e spettacolare, già evidente all'arrivo presso Fano del corteo che scorta Camilla Marzano d'Aragona, figlia del duca di Sessa Aurunca e nipote di Ferdinando I; qui viene accolta da tredici fanciulle vestite da ninfe e da Diana, la quale recita un sonetto in suo onore. La divinità confessa di essere scesa in terra per aver sentito parlare della «fama de la tua beltade / che splende sopra ogn'altro maggior lume» (c. A 2r, vv. 3-4) e desidera, pertanto, accompagnare la donna in città.

Segue, dopo poche centinaia di metri, la comparsa di uno “spiritello”, che si rivolge nel modo seguente a Camilla (c. A 3r, vv. 1-6): «dal cielo io vengo sol per acceptarte / qui nel tuo stato, o gloriosa dona, / ogni hom s'alegra, ogni hom vene a tocarte / la mano et dice: “ben venga Madona”. / Gridan la strade, el castello et la villa: / “viva Constancio con la sua Camilla!”».

<sup>105</sup> LUZIO - RENIER 1893 a, 20. Per maggiori dettagli sulla lettera vd. CAP. IV, 4.

<sup>106</sup> La promessa di matrimonio viene ufficializzata nella primavera del 1471; cfr. SER GUERRIERO 1902, 88, 22-7: «a di 25 de aprile, el di de santo Marco, che fo de giovedì, el signore Ruberto di Malatesti signore di Arimino andò a Urbino, dove li fo facto per lo signore conte et madonna grandissimo honore et fo facto gram festa. La domenica seguente fo specificato el parentado de la illustrissima madonna Isabecta, figliola del signore conte de età de viiiij anni; e 'l signore Ruberto tornò a Rimino et fecie fare gram festa et giostre; in Ugubio foro facti falò et soni de campane».

<sup>107</sup> Si prenderanno in considerazione queste feste, anche se non direttamente riferibili all'ambito feltresco, in quanto, come ha scritto SANTAGATA 1986, 262-3: «credo si possa sostenere che numerosi fattori individuano una koinè poetica estesa fra Emilia e Montefeltro, una koinè caratterizzata, oltre che dalla continuità geografica, dalla costante politica-istituzionale rappresentata dalla corte. [...] Al suo interno, alcuni elementi [...] delimitano un comprensorio più piccolo, essenzialmente Pesaro e Urbino, dotato di sue particolari caratteristiche». Sulla letteratura a Pesaro del secolo XV vd. almeno PARRONI 1990, 203-22.

<sup>108</sup> Es. cod. Riccardiano 2256 (scritto nel 1475) e il testo a stampa, da cui di si citerà: *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Constantio Sfortia de Aragonia et de la Illustrissima Madona Camilla de Aragonia sua consorte*, Vicenza, Liechtenstein, 1475 (BNMV, INC. 801).



Immagine 6

Il giorno successivo ella incontra il futuro sposo a Fano e, sulla via verso Pesaro, si imbatte in una «nave grande et superba» (c. A 4v), ossia in un apparato mobile costruito dai mercanti cittadini. Il capitano della nave dedica alla coppia alcuni capitoli in terza rima, che si incaricano di dare rilievo ai pregi straordinari della dedicataria: i marinai hanno viaggiato a lungo per «cità, province, porti et varii regni» senza trovare mai sostegno alcuno (v. 5); soltanto le comparse del «nome glorioso / di tua virtù» e della «gloria del tuo gentil sposo» (vv. 10-12) sono riuscite a portare allegria e felicità tra i sudditi.

L'immagine della nave, che allude a Costanzo Sforza, ovvero alla pronta guida di chi regge il timone, viene accompagnata da quella del «sydo» e della «chiara stella» incarnata da Camilla (v. 16); ella si mostra quale baluardo sicuro per l'imbarcazione e il suo equipaggio. Non a caso indica la giusta via da seguire e salva i naviganti da ogni «procella» (c. A 5r, v. 1).

A questa rappresentazione segue l'arrivo di un carro trionfale, che accompagna la Pudicizia<sup>109</sup>. Il personaggio rivolge un sonetto alla sposa, in cui, oltre alle solite lodi di circostanza, le consiglia di dimostrarsi «costante» e «perseverante» (c. A 5v, vv. 6 e 7) e le dona «le chiave / del cor del sposo tuo sì glorioso» (vv. 12-13). Infine il corteo

<sup>109</sup> c. A 5r: «[Apparì] uno carro di Pudicicia magnifico et grande, tuto coperto de argentaria cum frapone et frange dipente, cargo di spiritelli e vasi et feste a l'antica, tute dorate et argentate. Et era alto el carro circa 18 piedi et in cima era una dona vestite tuta de argento cum una palma d'oro in mano che representava la Pudicicia. Et circa el mezo carro in sei sedie erano sei done famose di castità. Inanti a questo carro andava uno carreto quadro non molto alto tuto dorato et argentato nel quale andavano una frota de damiselle vestite de bianco cum capelgiare sparse che representavano le compagne del la Pudicicia, tenendo ciascuna uno ziglio in mano. Et una di loro havea una bandera de cendalo verde, dove era figurato uno armelino bellissimo cum uno collaro di zoie».

passa dinanzi a un arco trionfale, in cima al quale si scorge un diamante di grandi dimensioni, che reca un fiore incastonato.

Una volta che il fiore si dischiude, vi fuoriesce un altro “spiritello”, che intona due ottave. Esse puntano a celebrare la sposa e a mettere in luce gli effetti benefici che il suo arrivo ha già comportato (c. A 6r, vv. 1-4): «ridon i cieli e ridon gli elementi, / se alegra el mondo, ogni hom prendi dilecto / hor son felici et son lieti et contenti / toi citadini, el populo subiecto».

La giornata di domenica 28 maggio è riservata al banchetto, dalla durata di sette ore e mezzo, che ricopre un ruolo significativo all'interno dei festeggiamenti. Il convito nella *fictio* spettacolare viene servito dagli dèi dell'Olimpo medesimi, che inviano le vivande agli ospiti. La sala da pranzo è caratterizzata da alcuni chiari elementi di ordine astrologico e allegorico<sup>110</sup>: il soffitto viene decorato a imitazione della volta celeste, tanto che si possono scorgere i segni dello zodiaco, alcune stelle e pianeti.

Il cielo è diviso in due parti distinte, dominate rispettivamente dal Sole, associato allo sposo, e dalla Luna, cara alla consorte. Il Sole soprintende ai cibi caldi della prima parte del pranzo portati da Imeneo, Erato, Perseo, Iris, Orfeo, Ebe, mentre la Luna gestisce quelli freddi della seconda, serviti dalla vestale Tuzia, Tritone, Licaste, Romolo, Aretusa e Sileno.

Non appena gli ospiti si accomodano lungo le diciassette tavolate, «tute depinte a la divisa sforcesca» (c. B 1r), il Sole, «ch'era in mezo del zodiaco nel cielo de la sala» scende da una «nebulla d'oro, [...] tuto cinto di razi d'oro et de lumi ardenti» (c. B 2r) e inizia a recitare alcuni capitoli in terza rima: egli sostiene che Dio «per adornar el seculo in eterno» (v. 8) abbia donato al mondo «dui gioveni singolari», «dui verde piante», «una vera virtù» (vv. 9, 10 e 11). L'elogio prosegue con la constatazione della fortuna della coppia, dettata dalla congiunzione astrale favorevole e dalla protezione di Costanzo da parte del Sole stesso (c. B 2v).

Il personaggio conclude il proprio intervento consigliando ai «principi excelsi e gloriosi» di ammirare l'«excelenza» degli sposi (c. B 3r, vv. 1 e 4); infine avvisa gli astanti che (vv. 7-10) «verrà dal cielo ornata et alegra gente / cum lieto augurio, insegni et lor vivande, / perché el summo factor cossì consente / per far li sposi in terra et in ciel grande».

Fanno seguito i nunzi Castore e Polluce, i quali sostengono due corni dell'abbondanza e, fermatisi in mezzo alla sala, recitano «alcuni versi in rima [...] donando bono augurio et influenza et la sua insegna a li sposi» (c. B 3v). Il banchetto prende avvio con Imeneo, che porta una corona di rose, stringe in mano una «facella d'oro di foco d'oro a l'antica ardente et odorifera» e indossa una veste con diamanti (c. B 4r): il personaggio, che riporta otto terzine, svolge il consueto elogio degli sposi, chiamati «gioveni gloriosi» (c. B 4v, v. 7).

Dopo aver finito le portate servite da Imeneo, è la volta di Venere, la quale invia Erato in sua vece: la musa della poesia amorosa, che porta con sé una lira e l'insegna con un cigno e il mirto, recita una decina di versi in cui afferma di voler infondere la «marital concordia» tra gli sposi (c. B 5v, v. 3).

È poi il turno di Perseo, mandato da Giove, che sfoggia una veste argentea e si contraddistingue per una spada e la testa di Medusa. Egli porta in dono l'«influenza» del re degli dèi, che proteggerà Pesaro per sempre (c. B 6r, v. 5); Iris, invece, giunta per conto di Giunone, veste una tunica tricolore (oro, rosso, turchino); è

<sup>110</sup> CIERI VIA 1985, 185-97.

contrassegnata da ali d'oro, da un'insegna che raffigura un pavone e augura agli astanti di ottenere «richeze e [...] oro» (c. B 7r, v. 3).

Orfeo, associato ad Apollo, si presenta con «capelli e barba canuta», un «capello a la greca cun una corona di lauro et una vesta zala sino a meza gamba» e reca l'insegna del grifone (c. B 7v). Ebe termina la prima parte del banchetto: ella – che si distingue per l'insegna con le raffigurazioni dell'ulivo e dello scudo di Minerva – dona ai coniugi «sapientia, pace et honor» (c. B 8r, v. 6).

Il Sole lascia così campo libero alla Luna, la quale, ricoperta «de raggi d'oro et d'argento et lumi» (c. B 8v), recita dieci terzine; i versi, che principiano come per il discorso del Sole con una motivazione di ordine teleologico<sup>111</sup>, non vanno oltre gli abusati temi encomiastici e la canonica predizione di gloria e fortuna. Le prime portate della Luna sono servite da Tuzia su ordine di Vesta: la sacerdotessa è vestita di bianco e consegna un vaso «a l'antica dorato, pieno di fuoco ardente del quale nasceva molti fiori et herbe» (c. C 1v). In seguito giunge Tritone, protetto da Nettuno: questi, che porta una corona di coralli e un'insegna sui cui è impressa una barca dorata, assicura agli sposi di diffondere la loro fama nel mondo.

Successivamente si avvicinano la ninfa Licaste – cara a Diana e rappresentata, quindi, con l'arco e la faretra – che fa omaggio a Camilla dell'«honestate» (c. C 3r, v. 6); Romolo – munito di armi (dardo, elmo), simboli marziali e di potere (stella, aquila, picchio) – invia a Costanzo «victoria, honor [...] et una corona / di vera laude» (c. C 4r, vv. 1-2).

Chiudono la rassegna Aretusa e Sileno: la prima, sostenuta da Cerere, «ne la man dextra havea uno mazo de garze et altre herbe palustre et 'nanzi sé mandava per insegna uno bellissimo corno de copia, grande, pieno de diversi fiori et fructi circondati de una bella et grossa ghirlanda de spighe» (c. C 4v); Aretusa, pertanto, si incarica di recare «habundantia» e «pace» al regno (vv. 5 e 6). Il secondo personaggio, mandato da Bacco, è descritto con gli attributi tradizionali (anziano canuto con il tirso in mano, circondato da grappoli d'uva e da pampini); egli dona ai coniugi la capacità di cogliere l'«essentia vera» delle cose (c. C 5r, v. 6).

Terminato il pranzo – che si conclude, vista la presenza di Sileno, con un ricco simposio – entra nella sala un personaggio definito *Influxo de Fortuna*. Egli, «vestito in sino a meza gamba de tuti li sette colori» (c. C 5v), porta una veste d'oro e d'argento, un «capello moresco cargo tuto de zoye contrafacte» e un contenitore di monete di zucchero. Il personaggio recita sei terzine in cui comunica agli ospiti di essere giunto a Pesaro per distribuire le sue ricchezze. Alla fine dell'intervento, non a caso, «cum la mano dispensò dicti dinari in abundantia ad tuti» (c. C 6v). Infine, il Sole discende dal soffitto come all'inizio del banchetto al fine di annunciare gli spettacoli che si terranno il giorno successivo, lunedì 29 maggio.

Essi, di cui forniamo un riassunto, sembrano sottendere un significato allegorico di articolata decodificazione: nel primo, viene posto un monte in mezzo alla sala principale, dal quale esce un leone impersonato da un attore che si mette a saltare di tavolo in tavolo. A questo punto entra in scena un «homo salvatico, tuto piloso et horrido cun uno trunco in mano circondato de una serpa» che prova a contrastarlo (c. C 8r); in aggiunta, si allontanano dal monte pure alcuni giovani, che danzano e

<sup>111</sup> Vd. c. 8v, vv. 1-11: «poich'el factor de l'universo intende / mostrar qua già che ogni real concepto / da la sua mano et providencia pende / e vol che questo illustre et bel conspecto / el mar, la terra, ogni celeste nume, / ogni influentia spiri ad uno effecto, / io che sum guida del nocturno lume / et cum veloce corso el ciel cirondo, / hor scema, hor piena como el sol m'allume, / a te Camilla, o gloria rara al mondo, / et al suo celeste sposo hora discendo».

omaggiano gli sposi. Nel secondo, invece, viene rappresentata dagli studenti di confessione ebraica iscritti all'Università di Pesaro la storia della regina di Saba «quando vene a visitare et presentare Salamone» (c. D 1r).

Nel terzo spettacolo, che chiude la giornata di celebrazioni, il Sole, la Luna e cinque pianeti del sistema solare si alternano a declamare alcuni capitoli ternari; la Luna, la prima a comparire, ribadisce l'amore che prova per i due sposi e afferma di proteggerli da ogni avversità<sup>112</sup>; Mercurio assegna a Costanzo Sforza la sua capacità oratoria affinché egli «spanda fama in ogni lato» (c. D 4v, v. 19); Venere dichiara che il giorno delle nozze tra i due personaggi coincide con un momento di felicità, tanto che la divinità decide di regalare al signore di Pesaro il suo regno; il Sole, invece, promette di conferire pace e serenità al dominio<sup>113</sup>; Marte è sceso sulla terra per comunicare il futuro radioso che spetta a Costanzo Sforza: «e certo, se del ciel non erra i segni, / tu renderai de ti tal fama al mondo / che fian contenti l'universi regni» (c. 6r, vv. 6-8); Giove, invece, «spinto dall'amor paterno» che prova per il signore (v. 1), decide di acconsentire al matrimonio con Camilla, grazie alla quale potrà vivere sereno e gestire con saggezza lo stato; da ultimo Saturno sostiene che gli elementi della natura, i segni zodiacali e i pianeti stanno esultando perché la coppia pesarese «hor pace in terra afferma et ai cieli honore» (c. D 7r, v. 8).

In seguito viene imbandita una sontuosa colazione e recitati versi latini in onore degli sposi: prima sale sul palco Costanzo da Fano, «poeta laureato e doctissimo homo» (cc. D 8r-8v) che legge un esteso componimento in strofe saffiche; poi viene rappresentata l'allegoria della poesia, ambientata alle pendici del Parnaso. Una donna, «cincta de una corona di lauro» (c. E 4r), reca in mano una mela, sulla quale si trova scritta la parola *veritas*, coperta da un panno leggero; ciò dimostra che sotto il velame poetico si nasconde la verità. Tre giovani, che interpretano la Grammatica, la Retorica e l'Astrologia, sfilano lungo la sala così come venti poeti, dieci latini e altrettanti greci<sup>114</sup>.

Infine la notte è rallegrata da fuochi d'artificio e dalla comparsa del carro trionfale dell'Amore (cc. E 6r-6v). Quest'ultimo, di circa sei metri, viene descritto come «grandissimo, d'argento, circondato di foco»; Amore imbraccia un arco e scaglia saette, mentre dodici “spiritelli” ballano intorno al carro «cum facelle in mano di fuoco»; l'indomani le celebrazioni sono riprese, e terminate, giusto con l'apparizione del carro della Fama (cc. 7v-8r), la cui presenza è giustificata dalle giostre, organizzate in vista dell'ultima giornata di festeggiamenti.

Così la Fama, posizionatasi nel mezzo del cortile dove si sarebbero svolti i giochi, incoraggia i contendenti e li sprona a distinguersi nella tenzone; tuttavia, ogni pur

<sup>112</sup> c. D 4r, vv. 12-23 : «tuti laudavan Dio, che qua giù in terra / per bene universal queste doi alme / col sacro et sancto et ver coniugio serra. / Et poi pregavamme cum giunte palme [scil. le ninfe] / che giù scendesse per veder quel farle / hor sa aparechia a honorar tal alme. / Onde, sentendo i dui nomi nominarse, / l'uno de ti excelso et poi l'altro di quella / che fe nascendo mio stato alegrarse / mosse leticia el corso de mia stella / per dimostrare fra li mortali comencio / te de mi principio l'influentia d'ella».

<sup>113</sup> c. D 5v, vv. 15-21: «tu solo a' miseri di soccorso un porto, / magnifico, liberal d'animo, altero / in governar cum pace ben accorto. / Però figliol a ti sol mio stato intero / te offerisco, che ne faci tanto / quanto a te piace et a tuo bon pensiero / sperando de ti fama in omni canto».

<sup>114</sup> Parte del testo latino viene tradotto, forse dall'autore anonimo, in terzine volgari. Cfr. ad es. i versi conclusivi in cui la Poesia si rivolge a Camilla d'Aragona (c. E 5v, vv. 9-15): «quisti che di scientia sun ver lume / voglian ancora de sui libriti ornarte, / che sono de eloquentia larghi fiume. / Riceve adonca sue sublime carte / et fa che a nostri studii sei benigna / cum opra et cum ingegni in ogni parte / a ciò che de maior te faccia digna».

grande vittoria conseguita, nei tornei come in battaglia, non potrà mai superare la gloria imperitura di Camilla d'Aragona e del suo sposo (c. E 8v, vv. 19-28):

questo serà de la victoria el segno,  
che fra questi altri electi in questo luoco  
sedendo el portarò per ogni regno.

Ogni altro pregio a tanto honor fia poco,  
però che gloria eterna, honore et fama  
accende in li alti cuor più vero fuoco.

Cossì Pesaro gentil, che altro non brama,  
per me fia excelso, poi che el ciel distilla  
superna gratia al popul che sol chiama:  
«viva Costanzo eterno cum Camilla!»

[+1]

4 - Il matrimonio riminese della figlia di Federico III, invece, mirava a consacrare i legami tra Malatesta e Montefeltro, non di rado avversari in guerra, a stupire gli ospiti e a ostentare la magnificenza delle due famiglie<sup>115</sup>. L'andamento dei festeggiamenti è seguito lungo il *Raccolto storico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite de' Malatesti* dello storico Cesare Clementini (1561-1624), da cui si cita<sup>116</sup>. In particolare, risultano degne di nota le strategie impiegate per omaggiare il padre della sposa, Federico III: ad esempio, in vista dell'arrivo in città dei Montefeltro (sabato 24), erano state poste le statue di Atena e della Vittoria sopra il cornicione di un arco, «finto di marmo d'Affrica» (520); le divinità, entrambe care al duca di Urbino, sostenevano «l'arma in quartata de' Malatesti e de' Feltreschi».

Il signore, da parte sua, aveva donato per l'occasione alla città di Rimini un arco d'oro «composito di quattro colonne intiere, scannellate». Spicca un altro arco, in cui sono raffigurati «Cesare armato con un libro in mano», probabilmente *figura Federici*, ed «Ercole con la mazza ferrata e tra questi sei eroi latini e greci» (521); infine si scorge un ennesimo arco, in questo caso contrassegnato da tre piramidi, ove sono poste all'interno di un Sole le armi di Federico III e di Roberto Malatesta. Lo spazio tra le colonne viene riempito dalle «statue degli antichi più famosi e celebri signori feltreschi con molte insegne e arme appese in segno di trofei, levate a nimici con l'iscrizioni sopra de' chiari gesti loro» (522); nella parte opposta dell'arco vi sono iscritte le «magnanime azioni dell'invitto Federigo».

L'ambiente circostante pare un esempio di sontuosità e raffinatezza, un microcosmo simbolico, un palcoscenico a cielo aperto in cui celebrare la forza delle due casate:

La piazza del palagio era similmente ornata e coperta e nella sommità del vaso della fontana superiore vedevasi una gran palla dorata, circondata de quattro angioli sì come il fonte stesso da quattro delfini, cha volta a volta spruzzando acqua sembravano veri e non finti. Guardavano la porta del palazzo due grandissimi giganti, armati con mazze ferrate in mano e sopra

<sup>115</sup> Nel *Cortegiano* verrà esplicitata l'importanza di intrattenere gli invitati e di ottenere la *fides* dei sudditi attraverso gli spettacoli: «e perché noi amiamo que' che son causa di tal nostra recreazione, usavano i re antichi, i Romani, gli Ateniesi e molt'altri, per acquistar la benivolentia dei populi e pascer gli occhi e gli animi della moltitudine, far magni teatri ed altri publici edifizii; ed ivi mostrar novi giochi, corsi di cavalli e di carrette, combattimenti, strani animali, comedie, tragedie e moresche» (CASTIGLIONE 1981, II, 45, 187).

<sup>116</sup> CLEMENTINI 1627, vol. II, 518-38.



la detta porta stavano assisi due giov[in]etti in forma d'angioli; le scale erano adornate di tapeti finissimi alessandrini et il palagio tutto d'arazzi di seta e d'oro, fatti con isquisita diligenza et in particolare quelli della sala grande, ove stava effigiato il testamento vecchio con tutti i re, imperatori, monarchi e capitani illustri con le più famose donne del secolo passato. Copriva un finto cielo di finissimo azzurro e di puro oro parte della gran sala, in cui distintamente si scorgevano le fisse stelle col Sole, con la Luna e altri pianeti [...].

Lo storico, oltre alla descrizione della cattedrale in cui si celebra lo sposalizio e all'esteso elenco dei partecipanti riportato (523-525), ricorda il percorso effettuato dal corteo nuziale (525-527); gli sposi, una volta giunti dinanzi a palazzo, sono salutati da Diana e dalle sue ninfe, che iniziano a «cantare alcune lodi d'Isabetta» (527). Anche Cesare ed Ercole omaggiano gli sposi e, nello specifico, Federico III, che viene designato come «virtuoso e magnanimo guerriero». L'attenzione è posta in buona parte sul duca, di cui si seguono i passaggi e ogni minima reazione: «giunti al palagio Federigo et Isabetta dopo haver mirato e ben rafigurato gli eroi del loro casato con sodisfazione grandissima resero grazie a Roberto».

In seguito al racconto dei festeggiamenti notturni, all'esposizione dell'abito della sposa e della cerimonia nuziale del 25 giugno (528), vengono riferiti i vari rituali svolti a palazzo: Giovanni Mario Filelfo pronuncia durante il banchetto l'*Epithalamion pro principibus Roberto Malatesta Arimini domino et Elisabeta Pheretrana ducis Urbini filia*, in cui si esalta il matrimonio appena celebrato e «gli innumerabili gesti eroici degli antenati feltreschi e malatesti».

Il convito viene descritto con attenzione in tutto il suo sfarzo, dalle portate, al servizio<sup>117</sup>, mentre le danze e gli allestimenti scenici, che si protraggono sino all'alba, sono caratterizzati da «molte facezie, motti arguti, trattenimenti e burle rappresentate da eccellenti maestri di tal professione».

Il giorno successivo, iniziato con una sontuosa colazione<sup>118</sup>, si distingue per un madrigale, i sonetti, i versi latini recitati da due fanciulle in onore dei duchi e degli sposi; seguono i ricchi doni degli ambasciatori offerti a Elisabetta da Montefeltro<sup>119</sup>. Viene menzionata pure la sfilata di due carri trionfali «tirati con occulti ingegni sopra quali erano sostenuti alcuni putti in forma d'angioli in aria con invisibile invenzione, cantando e sonando cimbali, arpe e leuti, rendendo grata vista e più soave melodia» (533).

Il 27 giugno è organizzato un torneo (533-534), mentre il 28 e il 29 viene messo in scena un «assalto all'artificioso castello fabbricato alla sinistra parte della piazza»

<sup>117</sup> CLEMENTINI, 529: «il numero e prezzo delle vivande, la delicatezza loro, l'ordine con che furono portate e la ricchezza e sontuosità degli habiti di chi serviva furono di tanta esquisitezza che levarono ad ogn'uno per l'avvenire la forza d'imitarlo. Ma soprattutto maravigliosa fu la varietà e quantità delle confetture con tant'opre di zuccheri variamente formate [...]».

<sup>118</sup> Vd. es. *IVI*, 530: «e prima uova di zucchero quattrocento, accomodate tanto al naturale, [...] seicento ostriche e canelli assaissimi di mare, sei bacini di teline, di calcini, di paverazze, di gongole, di caparozze e d'altre sorti di frutti di mare, sei altri bacini pieni di variate sorti di pesci, dugento cocomeri e cetroncelli, cento melloni, dugento pere ghicciuole et altrettanti peschi, mela e bricoccole, una quantità grandissima di pere moscardine, di prugne, di ciregie, di pomi reali, avelane e di castagne, un buon numero di cedri, di limoncelli e di narance [...]».

<sup>119</sup> Cfr. es. *IVI*, 531-2: «l'ambasciator del cardinal di Milano [*scil. portò*] un cerchio d'oro fornito di perle con una Nostra Signora in mezzo con variati smalti et una croce con quattro rubbini, un diamante e sette perle. Presentò l'ambasciatore del duca di Ferrara una pezza di veluto cremesino in due peli. Quello del marchese di Mantova diede una pezza di raso cremesino broccato d'oro [...]».

(534-535). L'occasione ludica dà modo di esibire un «esercito di soldati riccamente vestiti» e armati di «spingarde, sagri e bombarde» e di segnalare la forza dei Malatesta. Nei giorni successivi gli invitati sono intrattenuti con «diversi altri giuochi» (537); alla fine del resoconto Clementini riporta le spese intraprese da Roberto Malatesta, che si sostiene abbiano superato i quarantamila ducati, e i regali elargiti ai vari ospiti. Il ricordo della grandezza del *princeps* si basa anche su tale esteso catalogo di doni e omaggi, segno tangibile di liberalità (537-538).

5 - Rientriamo in territorio urbinato: il 1 febbraio 1488 Elisabetta Gonzaga parte da Mantova per andare in sposa a Guidubaldo I. Le lettere di Capilupi a Maddalena Gonzaga descrivono nel dettaglio gli spostamenti del corteggio gonzaghese, i rituali e le occasioni spettacolari<sup>120</sup>. Le consonanze con i doppi festeggiamenti del 1475 sono numerose e degne di nota: il giorno 9 la futura duchessa viene raggiunta dal folto seguito di Guidubaldo I, composto da quasi duemila persone; l'ingresso solenne della coppia avviene attraverso la porta del Monte – presidiata da «xiiii scuderi vestiti de seda con li bastoni in mano» (18) – e otto archi di foglie verdi e fiori sopra i quali alcuni fanciulli avrebbero dovuto recitare un componimento; la pioggia costringe ad annullare questa ultima manifestazione. Infine, Elisabetta Gonzaga raggiunge Palazzo ducale, dove viene omaggiata dalle sorelle del duca e accompagnata nei suoi alloggi.

Il giorno successivo è dedicato ai balli e alla cerimonia di sottomissione delle donne di corte nei confronti della Gonzaga; l'11 febbraio si svolge la cerimonia nuziale presso la chiesa di S. Francesco. Il tragitto del corteo avviene «con bellissimo ordine». Segue un banchetto assai copioso, che dura circa nove ore: in effetti, come afferma Capilupi, ci «furono tri pasti inserti in uno solo». Nel primo si servono «ocelli et animali domestici», nel secondo solo «pesce dolce e marino», nell'ultimo «ocelli et animali salvatici».

Tra le varie portate sfilano «otto carri triumphali sopra e' quali erano quelli che secondo le fabule furono de homini conversi in animali et ucelli, che cum elegantissimi versi vulgari et latini faceano noto la conditione sua». L'elemento trionfale si mostra ancora una volta duttile, aperto a molteplici soluzioni: se nei matrimoni del 1475 esso era svolto in conformità allo schema petrarchesco, qui sembra preferita una variante «ovidiana».

Il giorno 12 è dedicato alle danze, ai fuochi artificiali e all'investitura del duca di «tri suoi gentilhomini cavalleri»; il 13, invece, viene rappresentato il testo di Giovanni Santi, messo in scena da «80 homini vestiti con li spiritelli». L'opera, che si configura come *disputatio* tra vari dèi intorno al tema del matrimonio, si conclude con l'elogio della vita coniugale e l'invito a formare una folta stirpe. Il messaggio ideologico e d'occasione si combina con l'ambito mitologico, che proietta la corte all'interno di una dimensione assoluta, rarefatta e la legittima entro un contesto finalistico<sup>121</sup>.

Non a caso, tale dimensione eterea viene mantenuta e amplificata mediante la comparsa delle decorazioni di zucchero che raffigurano «cità, castelli, fontane, ocellini, animali, bagni et altre cose che furono in tutto 63 pezzi, computati dece arbori fatti al naturale, grandi e colloriti con li frutti loro» (21-22). In aggiunta viene

<sup>120</sup> LUZIO - RENIER 1893 a, 15-24.

<sup>121</sup> Si riscontrano possibili contaminazioni e rapporti con la rappresentazione allegorica del 1487 per il matrimonio di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este (CAPP. IV, 5 e 6).

fatta sfilare, come era capitato a Pesaro, una nave di legno «ne la quale erano tri homini che mostravino navigare e con le sesole [*scil.* palette] butavino per la sala el confetto».

Il giorno seguente sono organizzate altre danze, manifestazioni funamboliche e un gioco assai cruento, chiamato «cavalere de la gatta», che prevedeva che i partecipanti uccidessero un gatto legato a un palo, aiutandosi solo con la testa; la sera viene imbandito di nuovo un banchetto, mentre gli ambasciatori, prima di lasciare Urbino, omaggiano la duchessa con vari doni.

6 - Nei mesi successivi i coniugi intraprendono un viaggio all'interno del dominio, sorta di cerimonia di possesso e celebrazione della nuova coppia feltresca. Tali spostamenti – da Urbino a Cagli, Cantiano e Gubbio – sono raccontati dall'oratore mantovano Silvestro Calandra<sup>122</sup>: in particolare, occorre menzionare l'accoglienza predisposta a Gubbio. Infatti, l'ambasciatore annota che «per la strata ritrovassimo quasi infiniti archi et feste de verdura, cum certi spiritelli che recitorno alcuni versi, che fue bella representatione et cosa inzeznosa, che parsi una altra noza» (38). Il 4 luglio, presso Cagli, viene preparata una giostra: la pratica ludica e guerresca si accompagna a quella recitativa e spettacolare del giorno precedente.

Proprio il 27 e il 28 dello stesso mese sono allestite a Casteldurante, oggi Urbania, alcune rappresentazioni, il cui esito viene riferito in una lettera da Benedetto Capilupi a Francesco II Gonzaga<sup>123</sup>: il primo giorno Elisabetta Gonzaga fa il suo ingresso a Palazzo lungo una strada «coperta de panni de tela et in alcuni lochi de lana bianchi, da ogni canto ornata de verdura» (44). Le vie sono attraversate da «decene [di] archi triumphali», descritti con attenzione dall'ambasciatore mantovano: «l'uno [*scil.* era] variato da l'altro cum l'arme e divise de V.S. e ducale, spiritelli, vasi antiqui et fontane, due de le quale butavano acqua rosata. Ne lo primo arco, a l'intrare de la porta era un putto che recitò versi: lì vi erano otto scudieri vestiti de seta». La duchessa viene accompagnata dal Palazzo sino alla piazza principale della città da:

un carro triumphale sopra il quale in triangulo sedevano Cesare, Sipione e lo duca Federico, cum armature indosso dorate et facte a l'antiqua. Un poco da basso d'essi sedeva una Sibilla nanti al carro. Ne la cima sopra certa balla stava in pede uno angelo cum un ramo de palma in mane, el qual prima cantò versi et doppo lui li triumphanti et Sibilla. Dui centauri tiravano el carro; altri animali et ucelli erano sopra esso, che volndoli specificare seria troppo longo scrivere. Recitato che ciascuno hebe li versi suoi, se avioe el carro inanti<sup>124</sup>.

Il sincretismo tra elementi cristiani (angelo) e pagani (Sibilla), la compresenza del campione della repubblica romana (Scipione) con quello dell'impero (Cesare) e Federico III, il gusto per la mitologia (centauri) confluiscono all'interno di un testo che, ancora una volta, sembra trovare nei *Triumph* la sua struttura portante. Il “mito” di Federico III – nell'augurio, come sappiamo disatteso, di essere affiancato da quello di Guidubaldo I – rimane il simbolo del ducato, volto alla rievocazione del glorioso passato.

<sup>122</sup> LUZIO - RENIER 1893 a, 37-9.

<sup>123</sup> *IVI*, 44-6.

<sup>124</sup> *IVI*, 44-5.

Il 28, invece, viene messa in scena una sacra rappresentazione sulla vita di Giovanni Battista<sup>125</sup>: l'attenzione scrupolosa prestata da Capilupi all'allestimento, ai personaggi, alle scene pare testimoniare, di riflesso, l'importanza del teatro all'interno della vita culturale urbinata; la progettazione scenica già avanzata collima con l'encomio politico e familiare dei due casati («tra l'una collona et l'altra erano una divisa gonzagesca et una feltresca cum panni de verdura et corni de divitia»); la dipendenza dagli «ingegni» fiorentini e dal modello della sacra rappresentazione non implica la stretta osservanza del tema religioso, che viene temperato con soggetti di ispirazione classica.

Le pur frequenti occasioni festive e teatrali verificatesi sino al 1513 non sono state riportate con la medesima cura: nel 1494 Elisabetta Gonzaga e il marito tornano a Urbino dopo un lungo soggiorno a Mantova; Sigismondo Golfo racconta a Isabella d'Este che a Cagli la duchessa è stata omaggiata da un carro trionfale e dalle sette Virtù. A Urbino, invece, ella viene raggiunta da «cantori a cavallo in forma de cazatori cum alcune nymphe vestite a l'anticha cum li cani a lasso, li quali subito disciolti presono alcune lepore portate vive a posta, cantando certe canzone al proposito de la tornata de loro S<sup>rie</sup> et aproximandosi a la terra, aparve la Dea de l'Alegreza, la quale congratulandosi del suo tornare li pronosticò molte felicitade et prospera fortuna»<sup>126</sup>.

Il 19 febbraio del 1504 – un anno dopo aver ripreso possesso di Urbino, occupata nel 1502 da Cesare Borgia – viene messa in scena la «commedia del duca Valentino e di Papa Alessandro VI, quando ebbero pensiero di occupare lo Stato al duca d'Urbino: quando mandarono Madonna Lucrezia a Ferrara: quando invitarono la duchessa alle nozze: quando vennero a togliere lo Stato: quando il duca d'Urbino ritornò la prima volta, e poi si partì: quando ammazzarono Vitellozzo e gli altri Signori: e quando Papa Alessandro morì, e il duca d'Urbino tornò nello stato»<sup>127</sup>.

<sup>125</sup> *IVI*, 45-6: «el palco, cioè l'aparato era longo tanto como è el cortile de la corte de V.S. cum collonne, cornise et coperto, facti de lignarne lavorati et dipinti a l'antiqua. Tra l'una collona et l'altra erano una divisa gonzagesca et una feltresca cum panni de verdura et corni de divitia. Da un capo d'esso palco a man dritta era la casa de Zacharia, padre de Santo Zohanne, dreto questa una casa de vicini, et poi quella de la Nostra Donna che andò a visitare S<sup>ta</sup> Elisabeth. Apresso era el tempio dove fu a Zacharia per l'angelo anuntiata la natività de S<sup>to</sup> Zohanne et in quel medesimo fu circumciso. Poco più ultra era el deserto dove andò a fare penitentia et lì Christo et lui se baptizzarono. Poi, che era proprio nel mezo del palco, era el Re Herode assettato sopra una sedia alta et havea intorno da basso li suoi scudieri e consiglieri. Lì apresso era la credenza facta per modo che li arzenti andavano intorno dritti. Fra un poco de distante era la Regina che sedeva nel sop<sup>to</sup> modo et nanti li piedi havea la figliola et intorno donne. Lì apresso era la presone dove fu posto et decapitato S<sup>to</sup> Zohanne. Poi lì era una grotta dove ussitte la Sibilla. Più oltra da l'altro capo de la baltresca erano tri baroni del Re assettati pur in sedie cum li donzelli suoi vestiti a livrea, ma l'uno distante et differente de habito da l'altro: li quali furono invitati al convito del Re quando fu morto S<sup>to</sup> Zo. et ogniuno era vestito apropriamente, che furono fra tuti circa 80, di quali 30 recitarono versi. Questa festa fu facta su la piazza apresso la rocha, in cima de la quale era el Paradiso, dal quale sopra una corda in una nuvola discese tre volte angeli. [...] In terra apresso la fossa de la rocha era lo inferno, la bocha del quale era la testa de uno drachone grande, cum la bocha aperta che pareva desendesse in essa fossa, cum uno edificio carico de diavoli che giravano cura diversi instrumenti in mane che buttavano foco. In questo inferno, morto che fu S<sup>to</sup> Zo., cura la magior presteza del mundo fu portata la regina per uno diavolo per una corda. Il che fu ammirando spectaculo, et cussi quello del tagliare la testa a S<sup>to</sup> Zo. che parse proprio vero per esser conzignato una testa falsa ad uno corpo de homo vivo. Questa representatione se principioe a le 19 hore et fu fornita a le 23».

<sup>126</sup> *IVI*, 71-2.

<sup>127</sup> UGOLINI 1859, vol. II, 128-9.

Il testo della rievocazione storica, che non ci è pervenuto, pare interpreti il genere comico nel senso di “opera dall’esito positivo”, indipendentemente dalle tematiche affrontate, dal contenuto descritto e dalle modalità e stilistiche diegetiche adottate. Tale aspetto catartico e celebrativo viene colto da Baldi: «gli Urbinati per dar qualche onesto trattenimento alla Duchessa ed alle signore della corte, rappresentarono sulle scene i fatti del Valentino con molto disprezzo di lui e diletto grandissimo del popolo, che godeva di vedersi liberato dalla tirannia di lui, e ritornato sotto gli antichi e benigni signori»<sup>128</sup>.

Sempre nel 1504 sappiamo che Vincenzo Calmeta scrive per la corte di Urbino testi deputati alle scene; Emilia Pia così informa Isabella d’Este intorno all’alacre attività del poeta: «Calmeta continuamente compone canzone e diverse opere, et questo carnevale ha facto una nova comedia, la quale l’haveria mandata a V.Ex. quando avesse creduto fusse de piacere a quella»<sup>129</sup>.

Nel settembre del 1506 papa Giulio II, grazie all’intervento del quale i Montefeltro avevano potuto recuperare il proprio dominio, fa visita a Urbino prima di giungere a Bologna per prenderne possesso. L’avvenimento risulta prestigioso, tanto che Baldassar Castiglione lo sceglie come episodio principe attorno cui ambientare il *Cortegiano*.

La solennità e lo sfarzo dei festeggiamenti vengono indirettamente comprovati da una lettera di Elisabetta Gonzaga a Isabella d’Este, in cui si domanda affannosamente «de qualche paramento de panno et de seta et de tapeti così da taula come da terra. Et acciò che io possa fare ornare più che me sia possibile la camera del Pontefice, V.S. sia etiam pregata a compiacermi de qualche sparveri et altre cose come li parerà conveniente per poter satisfare più che si può a l’honor nostro»<sup>130</sup>. I documenti in nostro possesso non si soffermano sulle celebrazioni, bensì si limitano a esporre un ragguaglio piuttosto succinto<sup>131</sup>.

Per il Carnevale del 1507 e del 1508 vengono messe in scena le ottave di Bembo (*Stanze*) e di Castiglione (*Tirsi*)<sup>132</sup>; alle due rappresentazioni si possono aggiungere due componimenti galanti e di consumo contemporanei, che rientrano all’interno dei passatempi ludici-culturali praticati durante il Carnevale<sup>133</sup>. Alludiamo ai *Motti* di Bembo e ai cosiddetti *Giochi di corte* di Castiglione<sup>134</sup>.

I primi sono costituiti da centocinquantasei coppie di endecasillabi a rima baciata, che rappresentano le argute soluzioni a una serie di quesiti posti tra i

<sup>128</sup> BALDI 1821, vol. II, 164.

<sup>129</sup> LUZIO - RENIER, 100.

<sup>130</sup> *IVI*, 172.

<sup>131</sup> Cfr. es. BALDI 1821, vol. II, 194: «eransi preparati in Urbino con spesa e prestezza grande, come è solito in simili occasioni, archi trionfali, colonne, statue ed altre cose tali. Le vie tutte per le quali doveva passare il Pontefice non solo furono acconce ed ispianate, ma sparse anche di verdure e di fiori, e le contrade della città coperte di tela, e riccamente apparate. Il Duomo ancora fu ornato al possibile, e nel palazzo ducale furono spiegate quelle ricchezze di tappezzeria ed arnesi preziosi e pitture che con tanto splendore e magnificenza erano stati ragunati da Federigo e dagli antecessori suoi».

<sup>132</sup> L’abitudine di mettere in scena le opere teatrali a Urbino durante tale festività sembra un lascito della tradizione ferrarese e mantovana, radicatosi però solo all’inizio del secolo XVI.

<sup>133</sup> Come scriverà Bembo giusto il 9 settembre 1507 a Latin Iuvenale: «delle cose che qui [scil. a Urbino] sono poco vi posso scrivere, altro se non che si ride, si scherza, si giuoca, si burla, si festeggia, si studia, si compone eziandio alle volte» (BEMBO 1987, 256-7). Pare alquanto rilevante l’ironica sottolineatura circa la difficoltà – tra svaghi e passatempi – a trovare il tempo necessario per scrivere e leggere.

<sup>134</sup> BEMBO 1961, 583-91 e CASTIGLIONE 2004.

partecipanti di un gioco mondano; i secondi sono formati da cinquantasette “detti” in terza rima<sup>135</sup>. Entrambi rientrano nella tradizione di quei “giochi di sorte” contrassegnati da una componente fortuita (tiro dei dadi o estrazione delle carte) e da una “dialettica” e “poetica”; infatti, i concorrenti devono rispondere a turno e in versi alle domande, per lo più di carattere amoroso, rivolte dagli avversari. I partecipanti risultano velati da alcuni soprannomi (Castiglione utilizza per esempio appellativi quali «Cesar», «Ginepro», «Sole»), là dove i testi sono attraversati da toni ossequiosi<sup>136</sup>, ironici nei confronti della tradizione lirica (soprattutto petrarchesca)<sup>137</sup> e maliziosi<sup>138</sup>.

7 - Nel 1511 l'ambasciatore Stazio Gadio scrive a Isabella d'Este al fine di raccontarle gli spettacoli organizzati presso la corte di Urbino, in cui era ospite il figlio Federico. La domenica di Carnevale «la sig.ra Duchessa e il sig. Federico et tutte le damigelle de l'una et l'altra Duchessa andettero a cena a casa di un parente dil sposo di la Grossina, ove doppo alquanti balli, si fece una commedia, non molto laudabile né de inventione né da ben recitata: poi una bella et abondevole cena, si recitò una egloga pastorale in lode di Constantia»; invece, il giorno seguente «si fece una egloga pastorale in scorno e biasmo d'uno povero servitor del Duca Guido, che da pochi fu laudata: ma le sig.<sup>re</sup> Duchesse furono agabate, perché non sapevano tanto ultra la enormità di la cosa»<sup>139</sup>.

Due anni più tardi sono di scena le feste per l'acquisizione di Pesaro, organizzate in concomitanza con il Carnevale<sup>140</sup>. Su di esse, famose per il primo allestimento della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, disponiamo di due importanti documenti<sup>141</sup>. Il duca Francesco Maria I Della Rovere aveva bisogno di un successo politico significativo per saldare il proprio potere: egli – nato dall'unione tra il prefetto di Roma Giovanni Della Rovere e da Giovanna, figlia di Federico III – era stato adottato nel 1504 dallo zio Guidubaldo I; la sua ascesa al ducato sarà sostenuta da un parente di primo piano, ossia papa Giulio II<sup>142</sup>. La partecipazione del Della Rovere alle campagne dello Stato pontificio, volte a riconquistare Bologna dopo il rientro dei Bentivoglio (1511) e contrastare le truppe francesi, valgono come ricompensa il territorio di Pesaro, ottenuto dalla Chiesa in seguito all'estinzione del ramo romagnolo degli Sforza.

Le feste urbinati del 1513 costituiscono uno spartiacque ineludibile tra la stagione teatrale pre-classicista e quella successiva (cfr. CAP. IV, 4): insieme alla *Calandria* –

<sup>135</sup> In merito si vedano da ultime FANTATO 2008, 45-54 e CURTI 2008, 55-9.

<sup>136</sup> Es. CASTIGLIONE 2004, 81 e 85: «dal ciel scesa qua giù voi sete in terra / donna, il cui valor si mostra chiaro / per dar al mondo pace, et torli guerra» e «ben potrà sempre il mondo dir di voi, / questa fera, et crudel a morte spinse / un, che l'amò via più che gli occhi suoi».

<sup>137</sup> Es. *IVI*, 89: «credo forse che sei di qualche prova / in questo grado tuo; ma dimi un pocho / s'il sai, il tanto biastemar, che giova». Vd. le analogie con *Tr Mort* (v. 88) «ciechi, el tanto affaticar che giova?». Si cita da PETRARCA 1996 b.

<sup>138</sup> Cfr. es. BEMBO 1961, 584, vv. 13-14: «non ti doler se bosco è fatto il prato, / che renderà poi meglio, lavorato».

<sup>139</sup> D'ANCONA 1891, 102. Non si possiedono ulteriori notizie che possano chiarire la trama e il senso del testo.

<sup>140</sup> Vd. almeno FONTES-BARATTO 1974, 45-79; STEFANI 1977, 67-83 e RUFFINI 1986.

<sup>141</sup> Ci si riferisce alla lettera di Castiglione a Ludovico di Canossa, in cui sono riassunti gli intermezzi alla *Calandria*, e al riepilogo delle feste stilato dal segretario ducale Urbano Urbani, contenuto nel ms. Vat. Urb. Lat. 490 (cc. 193v-196v). I testi sono riprodotti rispettivamente in BIBBIENA 1986, 203-7 e 208-12.

<sup>142</sup> BENZONI 1998, 47-55.

che palesa ormai un modello strutturale, diegetico e formale stabile, una rielaborazione dei classici consapevole e “regolare” e un contesto spettacolare, scenografico avanzato – sono messe in scena altre due commedie, ovvero «l’una di Nicola Grassi mantovano, suo [scil. del duca] cancellero, l’altra di Guidubaldo Rugiero da Reggio, allora di anni quattordici, recitata da putti»<sup>143</sup>. L’opera di Nicola Grasso risulta l’*Eutichia*<sup>144</sup>, mentre non è rimasta alcuna traccia del testo scritto da Guidubaldo Rugiero, del quale, del resto, non si possiedono informazioni. Si è supposto che, vista la giovane età dell’autore, la commedia potesse essere una sorta di prova scolastica, non dissimile dal *Formicone* mantovano.

Il primato della *Calandria* è esplicitato da Castiglione e da Ubaldini sulla base della ricezione del pubblico<sup>145</sup>, mentre il significato politico degli spettacoli viene premesso da Ubaldini all’inizio del suo resoconto (208): «Francesco Maria ultimate le cose di Pesaro, era, come è ditto, tornato ad Urbino, dove, essendo in tempo di carnasciale, cum balli, canti et feste a’ suoi populi et a lui solazevolmente dava piacere». Come è normale per il gusto dell’epoca, le commedie non sono raccontate in modo preciso, ma è privilegiata l’esposizione degli intermezzi, depositari dei messaggi ideologici più diretti.

L’intermezzo alla *Calandria*, diviso in cinque sequenze e scritto da Castiglione medesimo, è stato oggetto di due diverse interpretazioni: Franco Ruffini ha proposto una chiave di lettura filosofica, invece Anna Fontes-Baratto e Luigina Stefani hanno preferito offrire una spiegazione encomiastica.

Nella prima sequenza Giasone si imbatte in due tori feroci, «tanto simili al vero che alcuni pensorno che fosser veri», ma riesce ad aggiogarli e a costringerli ad arare un campo (205, 11). Il personaggio semina in un solco «i denti del dracone», da cui nascono «uomini armati all’antica»; l’eroe greco riesce a salvarsi, in quanto i nemici «s’ammazzavano ad uno ad uno». Nelle restanti sequenze compaiono un carro trainato da due colombe «sopra il quale ella [scil. Venere] sedea con una facella su la mano nuda» (206, 12); un carro «di Nettunno tirato da dui mezzi cavalli, con le pinne e squamme da pesci» (206, 13) e un altro «di Giunone pur tutto pieno di foco, et essa in cima, con una corona in testa e un scettro in mano» (206, 14). Alla fine della commedia entra in scena un «Amorino», che ha il compito di delucidare la *ratio* degli intermezzi<sup>146</sup>.

L’inequivocabile commento – fornito, per giunta, dall’autore del testo e che allude alla necessità di stabilire la pace tra “propinqui” per mezzo dell’intervento dell’Amore e della “concordia” – fa propendere per un’interpretazione politica<sup>147</sup>.

<sup>143</sup> BIBBIENA 1986, 208.

<sup>144</sup> GRASSO 1978.

<sup>145</sup> Cfr. BIBBIENA 203, 3: «le nostre comedie sono ite bene, massime il *Calandro*» e 208: «fu talmente rappresentata che volendosi poi per l’autor proprio farla recitare in Roma, né per molte prove fattene riuscitogli, richiese Francesco Maria dil rolo et dillo ordine secondo l’era stata data fuora in Urbino, et così auto il tutto lui poi la fece recitare in Roma».

<sup>146</sup> *IVI*, 206-7, 15: «prima fu la battaglia di quelli fratelli terrigeni, come or veggiamo che le guerra sono in essere e tra li propinqui e quelli che dovriano far pace; e in questo si valse della favola di Iason. Dipoi venne Amore, il quale del suo santo foco accese prima gli uomini e la terra, poi il mare e l’aria, per cacciare la guerra e la discordia e unire il mondo di concordia. Questo fu più presto speranza e augurio; ma quello delle guerre fu pur troppo vero, per nostra disgrazia».

<sup>147</sup> RUFFINI, 211-47, di contro, mette in luce come ogni sequenza che compone l’intermezzo corrisponda a un elemento naturale: il primo (Giasone) alla terra, il secondo (Venere) al fuoco, il terzo (Nettuno) all’acqua, il quarto (Giunone) all’aria; il senso degli intermezzi viene definito in questo modo: «gli elementi in discordia, da principio, il fisso contro il volatile, poi l’intervento di Venere santa che doma, rendendola feconda, l’informe materia dell’acqua; e infine gli elementi in

Non si capisce perché non si debba dare credito a Castiglione, in corrispondenza con Ludovico di Canossa, parente con il quale aveva grande familiarità nonché uomo di cultura che avrebbe potuto apprezzare i messaggi filosofici reconditi degli intermezzi<sup>148</sup>. In aggiunta, la natura delle opere teatrali pre-classiciste, così intimamente connesse alle esigenze della corte e alle contingenze storiche, e la loro vasta ricezione sconsigliano di incentrare l'analisi sull'ambito filosofico, che può essere certo presente, ma solo in parte ridotta, mai maggioritaria<sup>149</sup>.

Tale conclusione può essere avvalorata da altri elementi: l'*Eutichia* stessa, come vedremo, si basa sull'antefatto della presa di Cesare Borgia del ducato feltresco; inoltre il breve intermezzo della commedia, formato da sette ottave, forse composto da Castiglione<sup>150</sup>, sembra portatore di un messaggio dalla decodificazione perspicua: se l'intermezzo alla *Calandria* punta al raggiungimento della pace e al mantenimento dell'equilibrio, qui emerge un invito all'azione rivolto al duca di Urbino affinché liberi l'Italia dagli stranieri.

Le due prospettive non sono antitetiche, anzi risultano tra loro complementari: l'obiettivo di liberare la Penisola dalla dominazione straniera poteva essere conseguito soltanto mediante la distensione tra le grandi potenze italiane. L'ambizioso progetto evidentemente nascondeva un interesse ben più relativo e parziale<sup>151</sup>: il mantenimento dello *status quo* costituiva l'unica garanzia di sopravvivenza e di autonomia per un piccolo ducato come quello di Urbino, soggetto alle attenzioni più o meno pressanti dei diversi pontefici<sup>152</sup>.

Le sette ottave sono divise in altrettanti nuclei tematici: nella prima la personificazione dell'Italia afferma di essere addolorata per la condizione presente, che la rende «preda di lupi» (I, 7)<sup>153</sup>; nella seconda ella si dispera per le dinamiche che governano la Fortuna e permettono alle «glorie mondane» di trasformarsi presto in «ombre» (II, 3); nella terza e nella quarta il discorso precedente viene trasferito sullo stato attuale dell'Italia, un tempo «regina» e conquistatrice di «popoli strani» (III, 1 e 6), ora, per converso, «vilipesa, serva, abbandonata» (IV, 1); nella quinta si contrappongono i grandi generali dell'antichità con quelli odierni, chiamati «ombre ignude» (V, 7); nella penultima si esortano le poche «anime chiare» rimaste a reagire e a riprendere le «alte spade» (VI, 1 e 7), mentre in quella conclusiva si individua nel duca di Urbino il condottiero ideale in grado di far «vendetta dil mio sangue latino» e riportare così la «libertate» (VII, 3 e 8). L'insistenza sul «valor» antico da far rivivere

concordia intorno a Giunone trionfante. Ma anche il corpo contro lo spirito, in principio, e, alla fine, spirito e corpo concilianti tra loro. Ma anche il maschile contro il femminile, all'origine, e, come epilogo, maschile e femminile con-fusi nell'androgino splendente: il perfetto per antonomasia. Il vero cittadino della città ideale» (IVI, 241-2).

<sup>148</sup> Il personaggio, vescovo di Tricarico e ambasciatore di Leone X, sarà il protagonista del I libro del *Cortegiano*. Vd. CLOUGH 1975, 186-92.

<sup>149</sup> Si aggiunga che il 3 febbraio Giulio II aveva festeggiato a Roma la vittoria sulla Francia mediante una sfilata di carri trionfali: il primo rappresenta l'Italia soggiogata dai francesi; il secondo mostra l'Italia liberata, mentre i seguenti indicano le città sottomesse dal papa. Vd. CRUCIANI 1983.

<sup>150</sup> In merito vd. STEFANI 1977, 76-7.

<sup>151</sup> Ricordiamo che la festa era stata organizzata per celebrare una triplice occasione, ossia la presa di Pesaro, la vittoria della Lega Santa sui francesi e la rinnovata alleanza tra Urbino e Roma.

<sup>152</sup> Se Alessandro VI favorirà la conquista di Urbino da parte del figlio Cesare Borgia, l'avvento di Giulio II al soglio pontificio determinerà il ritorno dei Montefeltro; così nel 1516 Leone X cederà il ducato al nipote Lorenzo de' Medici, dedicatario del *Principe*; ma la morte del papa, e l'elezione di Adriano VI, permetteranno nel 1521 a Francesco Maria I della Rovere di riprendere possesso del dominio.

<sup>153</sup> BIBBIENA, 210.



e sull'invito a «rinnovar» le imprese del passato investe il principe di un'aura solenne (VIII, 2 e 5): egli, degno erede della *virtus* romana, è chiamato a ripristinare il prestigio dell'Italia, a ricevere gloria imperitura sotto il segno degli antichi<sup>154</sup>.

8 - Con la convivenza tra opere pre-classiciste, intermezzi politici e la *Calandria* si chiude la stagione del teatro feltresco a cavaliere tra XV e XVI secolo. Le difficoltà sempre crescenti di mantenere il controllo sul regno e la preparazione culturale modesta di Francesco Maria I avranno come conseguenza la consegna del “mito” di Urbino alle rievocazioni letterarie postume<sup>155</sup>.

Come si è visto il panorama drammaturgico risulta vasto, ma si articola su poche caratteristiche dominanti, comuni, d'altronde, a quelle di altri generi letterari praticati nel dominio urbinato: il palinsesto trionfale – che permette la celebrazione di personaggi contemporanei, a raffronto con i grandi condottieri e gli dèi – viene sfruttato da Giovanni Santi nell'*Amore al tribunale della Pudicizia* e nella rappresentazione perduta del 1488; nel medesimo anno viene messo in scena uno spettacolo con interpreti Cesare, Scipione e Federico III. Il motivo dell'omaggio alla corte e ai suoi protagonisti gode di buona fortuna con Castiglione e Bembo; il versante “politico” viene coperto dall'*Eutichia*, dal suo intermezzo in ottave, dalla commedia sul Valentino e dall'egloga del 1511 con bersaglio involontario un servitore di Guidubaldo I.

Risultano più numerose le opere di cui non si è conservato il testo – cui si aggiungano gli allestimenti scenici approntati da Calmeta e ricordati da Emilia Pia – rispetto a quelle ancora leggibili. Tuttavia, nonostante il campione assai ridotto, sembra possibile dare conto di un contesto teatrale abbastanza coeso, che punta alla celebrazione del “mito” di Urbino nelle sue molteplici e, a volte, contraddittorie forme. Nel capitolo III, 5, pertanto, si prenderanno in considerazione le rappresentazioni giunte sino a noi, cioè l'*Amore al tribunale della Pudicizia*, le *Stanze*, il *Tirsi* e l'*Eutichia*.

<sup>154</sup> L'importanza delle ottave è testimoniata dalla loro replica durante la rappresentazione di Guidubaldo Rugiero (vd. BIBBIENA, 209). Le argomentazioni svolte nell'intermezzo ricordano un passaggio della lettera di Castiglione a Leone X del 1519: «[mi dà] grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavere di quella nobil patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde se ad ognuno è debita la pietà verso i parenti e la patria, tengomi obbligato di esporre tutte le picciol forze mie, acciocché più che si può resti vivo un poco della immagine, e quasi l'ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti li Cristiani, e per un tempo è stata tanto nobile e potente, che già cominciavano gli uomini a credere ch'essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna e, contro il corso naturale, esente dalla morte, e per durare perpetuamente. Però parve che il tempo, come invidioso della gloria de' mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna e con li profani e scellerati Barbari, li quali alla edace lima e venenato morso di quello aggiunsero l'empio furore e 'l ferro e il fuoco e tutti quelli modi che bastavano per ruinarla» (CASTIGLIONE 1978, 409).

<sup>155</sup> Cfr. BENZONI 1998, 49: «poco intendente di lettere, pago di farsi leggere qualche nota pagina di qualche celebre storia per commentarla con qualche improvvisata riflessione, con F. certo non prosegue il mecenatismo culturale montefeltresco. Né s'intende gran che d'arte, né, insieme, fa gran stima degli artisti, come s'evince dal suo contrasto con Michelangelo a proposito del sepolcro dello zio». In aggiunta ricordiamo che Elisabetta Gonzaga, la vera animatrice culturale della corte per vent'anni, dopo la morte del marito soggiognerà per brevi periodi a Urbino; Bembo lascerà la città nel 1512, Castiglione lo seguirà quattro anni appresso.

## 6. Encomio, convivialità, generi teatrali nella Napoli aragonese

### 6.1 Introduzione

1 - Nella prefazione dei *Rerum gestarum Alfonsi regis libri* (1456) dello storico Bartolomeo Facio viene dichiarato lo scopo dell'opera con eloquente programmaticità:

*nostri quidem saeculi res gestas considerandi mihi Alphonsi regis facta admirationem in primis afferre assolent, qui a remotissimis Hispaniae oris in Italiam profectus, cum alia multa memoratu digna gessit, tum neapolitanum regnum magnum atque opulentum singulari virtute perdomuit*<sup>1</sup>.

L'autore si incarica di presentare come legale il governo di Alfonso V d'Aragona, sovrano non di origini italiane – provenuto «*a remotissimis Hispaniae oris*» – ma che era riuscito a conquistare il «*neapolitanum regnum magnum atque opulentum*» grazie all'esercizio della virtù. Alfonso, che verrà detto il Magnanimo, aveva approfittato dell'instabilità del regno, retto dal 1414 da Giovanna II, sorella del defunto Ladislao I, e minacciato dalle pretese al trono di Luigi III d'Angiò; addirittura Giovanna II, appartenente al ramo collaterale dei D'Angiò-Durazzo, era giunta nel 1421 a promettere ad Alfonso V, in cambio dell'intervento contro Luigi III che aveva assediato Napoli, l'adozione e la conseguente successione alla corona napoletana<sup>2</sup>. Non a caso da tale episodio e dall'enfatizzazione tendenziosa di alcuni risvolti minori, al pari dell'amore filiale che univa Alfonso V alla regnante, prendono le mosse l'*Historia* di Gaspare Pellegrino, il *De Dictis et factis regis Alphonsi* di Antonio Beccadelli, detto il Panormita, e, appunto, l'opera di Facio.

Tuttavia il sovrano aragonese – ostacolato nella sua impresa anche dai papi Martino V ed Eugenio IV, dal duca milanese Filippo Maria Visconti, da Firenze e da Venezia – riuscirà a prendere il pieno possesso del regno nel 1442. L'operazione militare, inoltre, era diventata drammatica per via della revoca dell'adozione nel 1423; la regina, scomparsa nel 1435, indicherà prima di morire come successore il fratello di Luigi III, Renato d'Angiò. Il compito di Facio, pertanto, non risulta agevole, perché doveva provare che Alfonso non era né un conquistatore straniero né un usurpatore, bensì l'erede designato da Giovanna II. La sola *virtus*, sebbene *singularis* nonché pietra angolare della *nobilitas* umanistica, non sembra sufficiente a spiegare e a giustificare la nuova reggenza<sup>3</sup>.

I quasi sessant'anni di dinastia dei Trastàmara (1442-1501) sono contrassegnati da un difetto di legittimazione e da successivi motivi di debolezza, di contraddizione: se il Magnanimo riesce sì con la pace di Terracina, stipulata insieme a Eugenio IV, a ottenere la significativa bolla di investitura (15 luglio 1443), bisogna ricordare anche il tentativo di Callisto III (1455-1458) di annullare tale riconoscimento e l'aperta

<sup>1</sup> FACIO 2004. Sulle deformazioni della storiografia aragonese vd. almeno DALL'ORCO 2005, 357-68 e FERRÀ 2005, 397-414.

<sup>2</sup> Sulla storia della Napoli aragonese cfr. PONTIERI 1974; GALASSO 1992 e D'AGOSTINO 1998.

<sup>3</sup> Parimenti il Panormita, lungo il proemio del *De Dictis et factis regis Alphonsi* (Basel, Spiegel, 1538), presenterà il re quale pacificatore dell'Italia intera, sconvolta dalle «*controversia regum principumque omnium, quos nostra aetas tulerit*» (BSBM, VD. 16. B. 1315, c. A 3v), mentre nel capitolo introduttivo del primo libro elencherà le virtù del personaggio (cc. C 1r - D 3v).

inimicizia dei pontefici Paolo II (1464-1471), Sisto IV (1471-1484) e Innocenzo VIII (1484-1492).

Il discendente di Alfonso, Ferdinando I (1458-1494), era l'unico figlio, per altro illegittimo, del sovrano; la formalizzazione del suo ruolo avviene soltanto dopo aver dissuaso i nobili dissidenti e i mercenari spagnoli, che proponevano la candidatura del cugino Carlo de Viana, e in seguito alla morte di Callisto III, apertamente contrario alla sua ascesa. La pur numerosa prole, materiale pregiato per una politica dinastica e di alleanze<sup>4</sup>, non permette di sanare gli endemici conflitti interni ed esterni: dal 1459 al 1463 Ferdinando I si trova a dover sedare la ribellione promossa da Giovanni d'Angiò e dai principi di Taranto e di Rossano<sup>5</sup>; nel biennio 1480-1481 Napoli è coinvolta in una guerra cruenta contro i turchi per la conquista di Otranto<sup>6</sup>, che vedrà prevalere le forze regnicole a costo di un grave dispendio economico<sup>7</sup>. Inoltre la Repubblica di S. Marco, valutando indebolito il regno dei Trastàmara, ne approfitterà l'anno successivo per attaccare Ferrara, alleata di Napoli, con l'appoggio manifesto di Sisto IV.

Ferdinando I, per far fronte alla situazione e pagare i debiti contratti con le banche, impone un forte aumento delle tasse, segnatamente su quelle del sale, offrendo così un utile pretesto di rivolta ai principi di Bisignano, di Rossano e al marchese di Bitonto: nell'ottobre del 1485 inizia la seconda congiura dei baroni, che verrà sedata nell'estate del 1487 dopo dure repressioni<sup>8</sup>.

La breve reggenza di Alfonso II (1494-1495) e del figlio Ferdinando II (1495-1496) è dovuta alla spedizione di Carlo VIII in Italia, tesa in origine proprio a prendere possesso del regno aragonese; le truppe transalpine, dopo essere entrate a Napoli e averla saccheggiata il 18 febbraio del 1495, vengono respinte a luglio, mentre Ferdinando II riesce a riconquistare importanti territori perduti (la Puglia, Salerno e la Terra di Lavoro).

Nei mesi successivi il sovrano recupera la quasi totalità del regno, nondimeno muore di malaria nell'ottobre del 1496. Federico I, secondogenito di Ferdinando I, succede al nipote e completa nel 1497 la restaurazione dello stato, sconvolto dalla calata francese e dall'acuirsi dell'infedeltà baronale; il nuovo sovrano, però, non ha nemmeno il tempo di riorganizzare la macchina burocratica e favorire la ricostruzione che nel 1500 Luigi XII e Ferdinando il Cattolico firmano un patto segreto per spartirsi rispettivamente il Regno di Napoli, la Calabria e la Puglia: una bolla papale emanata da Alessandro VI (25 giugno 1501) dichiara decaduto Federico I, il quale si consegna definitivamente al re di Francia, che, in cambio della rinuncia ai suoi diritti sul regno, gli assegna la contea del Maine, nel nord est della Francia.

<sup>4</sup> Ricordiamo che il primogenito Alfonso sposa Ippolita Maria Sforza (1465); la nipote Isabella diventerà moglie di Galeazzo Maria Sforza (1489), la figlia Eleonora di Ercole I d'Este (1473), Beatrice di Mattia Corvino d'Ungheria (1475), Federico di Anna di Savoia nel 1479, la nipote Vittoria del signore di Piombino Jacopo IV Appiano (1485).

<sup>5</sup> La difficile successione ad Alfonso V e la cosiddetta prima guerra dei baroni vengono raccontate da Pontano nel *De bello neapolitano* (Napoli, Mayr, 1509).

<sup>6</sup> Il pericolo turco risulterà una vera ossessione, nei confronti della quale sarà sollecitata sin dai tempi di Alfonso V una propaganda piuttosto scontata, ma di sicura presa. In merito vd. CERONE 1902, 3-93 e 1903, 154-212. Citiamo come esempi letterari di tale situazione il poemetto in esametri di Orazio Romano, che si incarica di persuadere Alfonso V a rompere ogni indugio e organizzare una crociata contro i turchi (ORAZIO ROMANO 1970, 105-14) e l'*Alfonseis* del siciliano Matteo Zupardo, che celebra Alfonso V in procinto di preparare una spedizione contro Maometto II (ZUPARDO 1990).

<sup>7</sup> HOUBEN 2008.

<sup>8</sup> PASTORE 1988.

Federico vi si insedierà nel 1503 con una piccola corte, in cui spicca la partecipazione di Jacopo Sannazaro; qui morirà pochi mesi dopo.

2 - Appare chiaro che al potere dei Trastàmara servisse subito un sistema propagandistico forte, efficace, in grado di proporre un'immagine suggestiva, convincente e di veicolare un messaggio diretto quanto univoco. L'occasione più immediata e remunerativa per mettere in pratica tale insieme di codici, valori, narrazioni era offerta dalle celebrazioni pubbliche, dalle feste, dalle processioni, alle quali poteva partecipare un numero elevato di sudditi<sup>9</sup>.

Tale opportunità – connaturata e caratteristica del regime aragonese, a detta dei suoi sostenitori<sup>10</sup> – sembra essere stata colta persino prima che Alfonso V prendesse il pieno controllo dello stato: si ricordi che nel luglio 1421 egli approda per la prima volta a Napoli al fine di dare sostegno alla sovrana Giovanna II; durante questo momento viene accolto dalla popolazione con una grande deferenza e dispiego di apparati festivi<sup>11</sup>. Risalta, dopo il successivo sbarco a Castel dell'Ovo, uno spettacolo, militare e politico, in cui è inscenata una sorta di battaglia navale tra una flotta nemica e una capitanata da Alfonso e dal suo luogotenente Ramòn Pelleros<sup>12</sup>.

Due anni più tardi era stata stabilita una giostra con carri allegorici che avrebbe dovuto svolgersi nei pressi di San Giovanni a Carbonara, ma che non verrà allestita a causa della morte di un parente di Giosuè Caracciolo, uno dei giostratori<sup>13</sup>. L'avvenimento avrebbe dovuto prevedere la sfilata di un carro allegorico con un elefante di legno sormontato da una torretta<sup>14</sup>, all'interno del quale erano posizionati alcuni musicisti, giusta una moda di stampo iberico; i cavalieri, divisi in due fazioni, avrebbero giostrato vestiti da angeli e da diavoli, mentre sotto il carro si sarebbe allestita una scena riguardante un mago e i turchi, armati di mazze. Il significato dello spettacolo viene svelato da Di Costanzo (c. 323):

<sup>9</sup> MODIGLIANI 2000; VITALE 2006 e ADESSO 2012.

<sup>10</sup> Pontano nei suoi trattati sulle virtù sociali, scritti tra il 1493 e il 1494, non manca di ricordare con nostalgia lo splendore di Alfonso V nell'organizzare feste popolari, religiose (PONTANO 1999, 196: «*suis temporibus rex Alfonsus vicit omnes aetatis illius reges tum in iis comparandis atque exhibendis, quae ad sacrificiorum apparatus et sacerdotum spectarent ornatum, tum in deorum ad dearum status, quas plurimas, et in iis duodecim Apostolorum ex argento conflatas habuit: nihil aetas illa aut sacris solemnibus, aut publicis ludis ab eo editis vidit magnificentius*») e nuziali (IVI, 234: «*rex alfonsus eodem tempore et regiam, in qua habitabat, et templum, ubi sacra faciebat, et multorum legatorum domos mirifice ornabat, et quidem vario ornamentorum genere; ac nichilo minus, tamquam parum abundaret, Galliam ulteriorem auleis, Syriam gemmis pene spoliavit, ingentibus precii propositis. Quin etiam artifices ac mercatores corruptit, ne quid praeter coetera insigne nisi soli sibi venderent*»).

<sup>11</sup> Lo storico Angelo Di Costanzo descrive in questo modo la scena nella sua *Historia del regno di Napoli* (L'Aquila, Cacchi, 1581): «*ma venuto in Napoli [scil. il gran siniscalco] volse con ogni studio far dimostrare la privata letitia della reina e de suoi cortigiani e l'universale della città con barche coronate di fiori e ben adornate di tapezzarie, ch'andaro a salutar il re sin alla galea avanti che si movesse dal Castello dell'Ovo; ordinò ancora ch'in segno di publica letitia per le strade della città, donde il re havea da pasare, si spargessero fronde e fiori e che per li cinque Seggi se trovassero le più belle donne della città, con suoni non solamente di ballare, ma varii instrumenti musici né pretermise spetie alcuna di quelle pompe che si poteano usare all'hora in Napoli*» (BCM, VET. R. VET. 98, c. 312).

<sup>12</sup> Bartolomeo Facio parla di «*simulachra quaedam navalis terrestrisque pugnae invicem edentes, rem profecto dignam spectaculo*» (FACIO 2004, II, 3).

<sup>13</sup> MAXWELL 1992, 847-75.

<sup>14</sup> L'animale, simbolo già in Plinio (*Nat hist* VIII, 1-12) di regalità e di numerose virtù (es. equità, prudenza, magnanimità), è legato anche al passaggio delle Alpi dei Cartaginesi e all'iconografia dei trionfi romani.

scrive Geronimo Zunita, coronista del Regno di Aragona, che la giostra ch'era ordinata a San Giovanni a Carbonara era stata con intentione del gran sinescalco e dagli suoi aderenti per trattare re Alfonso come fu trattato re Giacomo poch'anni innanzi e pigliarlo per assicurar la reina del timore che tenea ch'el re non pigliasse lei; e questo pareva cosa leggera a fare, consertando ch'el di medesimo che s'havea da far la giostra la reina il convitasse nel Castello di Capuana<sup>15</sup>.

Una strategia comunicativa affine viene impiegata pure dagli oppositori dei Trastàmara; nel 1441, pochi mesi prima della definitiva capitolazione di Renato I d'Angiò, viene messa in scena presso Castel Nuovo una disputa, cavata dal dodicesimo *Dialogo dei morti* di Luciano di Samosata, tra Annibale, Alessandro Magno e Scipione.

In seguito alla rappresentazione – che vedrà la vittoria del generale romano, in base alla versione introdotta da Giovanni Aurispa, e che verrà poi ripresa a Mantova da Filippo Lapaccini (CAP. III, 4. 4) – viene affidato al discorso del giureconsulto Cyprien de Mer il compito di spiegare le allegorie sottese allo spettacolo: l'oratore instaura uno scoperto parallelismo tra la perfidia e la scelleratezza di Annibale e il comportamento di Alfonso V, mentre la saggezza e l'amor patrio di Scipione rivivono nel sovrano francese; ciò non serve solo a contrapporre una polarità positiva a una negativa da contrastare, a compattare i sostenitori di Renato I e a mostrare loro la validità delle sue proposte, ma anche a preannunciare la vittoria che spetterà al sovrano transalpino: la circolarità della storia e i suoi ammaestramenti dal valore universale indicano il destino da salvatori della patria dalla tirannia straniera che gli Angiò sono chiamati a seguire<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Tali spettacoli continueranno a marcare le pratiche festive aragonesi; ad esempio lo storico Giuliano Passero, vissuto a cavaliere tra XV e XVI secolo, informa che nel 1478 «se ei iostrato alla sellaria e ce ha iostrato lo duca de Calabria e lo signore don Federico d'Aragona e altri signori tutti vestiti come animali e hanno fatto lo bosco in piedi alla sellaria e quelli che iostravano ensceano dallo bosco come a fere salvatiche» (PASSERO 1785, 38). Si menzionano, inoltre, giostre nel 1455 per ratificare i patti matrimoniali tra Sforza e Aragona, nell'anno successivo in onore di Lucrezia d'Alagno, nel 1465 per l'ingresso a Napoli di Ippolita Maria Sforza (vd. MELE 2012, 27-75), nel 1473 in omaggio a Ercole I e nel 1477 (nozze Ferdinando I con Giovanna d'Aragona). Il poemetto in latino di Girolamo Forciani, in omaggio a Ferdinando I, si incarica di lodare le cacce e i tornei disputati dal signore, in quanto ottimi esercizi propedeutici in vista delle guerre (FORCIANI 1970, 211-6).

<sup>16</sup> Riportiamo il testo francese dell'orazione: «sérénissime roi, vous en donnez dans cette guerre un éclatant exemple, mais bientôt avec le secours de Dieu, l'issue en sera telle, qu'elle répondra à votre justice et à la cruauté de votre ennemi. Ces événements ressemblent, en tout point, à ceux qui eurent lieu dans la lutte entre Rome et de Carthage. Annibal commença la guerre par la prise de Sagonte, qu'il remplit de sang et de deuil; ainsi votre ennemi, sire, a commencé son règne en étendant le meurtre sur Valence, reste infortuné des Sagontins. Annibal combattait contre l'empire romain; ainsi votre ennemi s'élève contre l'église romaine. Scipion défendait la république, et vous, vous défendez le saint siège. Comme Annibal, Alphonse est vieux, rusé, fourbe et déloyal. Comme Scipion, vous êtes jeune, prudent, juste, ami de la vérité. Comme Annibal, il a séduit les Campaniens, comme Scipion vous exercez un pouvoir légitime sur les Napolitains. Les succès le remplissent d'orgueil comme ils enflèrent Annibal, et dans l'adversité vous reproduisez le courage et la patience de Scipion; enfin comme Annibal, il sera chassé et vaincu, et vainqueur vous régnerez couvert de gloire. C'est donc avec raison que ce spectacle a été célébré aujourd'hui sous les yeux de Votre Majesté. C'est la même guerre dans le même pays, les mêmes actions et les mêmes chefs qu'autrefois, tellement que l'on se croirait transporté dans ces temps reculés. Comprenez donc, grand roi, ce que signifient ces jeux. Ce qui arrive à l'homme par le moyen des sens, fait plus d'effet sur lui que ce qui se présente sans leur secours. Aussi nos ancêtres ont-ils voulu que des images fussent placées dans nos temples, afin que leur vue enflammât pour ainsi dire l'homme d'une noble

3 - La definitiva vittoria del Magnanimo sui francesi, frutto di un estenuante conflitto durato circa ventidue anni, verrà celebrata durante il famoso ingresso trionfale a Napoli del 26 febbraio 1443, che diverrà un paradigma comunicativo di simboli e forme caratterizzanti<sup>17</sup>. Il trionfo e l'ingresso in città implicano un reciproco riconoscimento: il detentore del potere omaggia i cittadini e dà loro prova di benevolenza, laddove i sudditi si sottomettono all'autorità suprema del regnante. L'arrivo ufficiale del nuovo re indica la sua perentoria presa di possesso del territorio<sup>18</sup>; ciò viene esemplificato dalla breccia nelle mura attraverso cui far passare il carro del sovrano, operata «*in victorie signum*»<sup>19</sup>.

Le celebrazioni principiano a Castel Capuano, dove, su una facciata dell'edificio, è posta una raffigurazione equestre del sovrano, circondato dalle virtù. Il carro trionfale che trasporta Alfonso V risulta risplendente d'oro e di porpora; sopra di esso è posta una *sedes periculosa* avvolta dalle fiamme al fine di indicare che soltanto chi è legittimato a regnare può prendere posto sul seggio. Alfonso V, prima di accomodarsi sul carro, officia una cerimonia d'investitura collettiva, nella quale un numero imprecisato di notabili (tra cui figurano Raimondo Orsini, conte di Nola, creato principe di Salerno e duca di Amalfi; Troiano Caracciolo, eletto duca di Melfi; Nicola Cantelmo, nominato duca di Sora) viene insignito di vari titoli; il re, che indossa una veste purpurea foderata di pelliccia di zibellino, rifiuta in segno di

émulation. Ce n'est pas que je prétende que ces jeux aient été célèbres pour laisser le moindre doute sur votre courage. On sait qu'il n'a pas besoin d'un suffrage étranger; que vous tirez tout de vous-même, ne regardant comme insupportable rien de ce qui peut arriver à un homme; mais c'est pour récréer et exciter votre esprit dans ces pénibles circonstances; car ces amusements sont de nature à vous faire oublier les maux passés, et à vous donner la résignation nécessaire, pour ceux qui vous menacent. Les mêmes institutions, au rapport de Valère Maxime, n'existaient-elles pas chez les Romains? Dans leurs festins ils ordonnaient qu'on chaulât au sou des instruments les exploits de leurs prédécesseurs, afin que les jeunes gens, connaissant la splendeur de la vertu, fussent remplis pour elle d'admiration, et tellement épris de sa beauté, qu'ils la préférassent à toutes choses. Tel est aussi le véritable esprit de ces jeux. Ainsi, grand roi, ranimez votre courage, et continuez à regarder la vertu comme le premier de tous les biens. Vous y êtes engagé par l'exemple de ces trois grands hommes, dont l'existence est perpétuée par le souvenir de leurs actions, par l'exemple surtout de Scipion dont vous êtes le modèle sur la terre. La raison vous y engage; la justice vous en fait un devoir. Ranimez votre courage, conduisez vous en homme, comme vous l'avez toujours fait. Montrez maintenant cette grandeur d'âme, ce courage dont vous êtes doué. Cette conduite doit être celle de tous les rois, mais surtout la vôtre, sire, qui avez juré d'imiter des ancêtres, qui aimèrent mieux tout souffrir, la mort même, plutôt que de souiller leur nom de la moindre tache. Soyez assuré, grand roi, qu'en agissant de la sorte, vous chasserez bientôt votre ennemi, et qu'alors vous régnerez en paix sur vos états; que tant que Dieu vous permettra d'habiter ce monde, vous y ferez un si grand nombre de belles actions, que votre nom deviendra célèbre dans tout l'univers, et qu'enfin après avoir parcouru la carrière de la vie, votre esprit regagnant sa demeure, et placé, non au pied du tribunal de Minos, mais parmi les élus et bienheureux, y jouira d'une gloire éternelle. Vale» (QUATREBARBES 1844, LIX-LX).

<sup>17</sup> DELLE DONNE 2001, 147-77; 2011, 447-76 e 2012, 221-39 e IACONO 2009, 9-57.

<sup>18</sup> Su tali significati politici si veda lo studio complessivi di BERTELLI 1990.

<sup>19</sup> PELLEGRINO 2007, X, 196. Come commenta Fulvio Delle Donne, «la distruzione delle mura di cinta stava a significare simbolicamente che esse, da un lato, non erano state in grado di tenere all'esterno il vincitore, e che, dall'altro, in quel frangente, non erano più necessarie, perché la presenza del sovrano avrebbe garantito la difesa» (DELLE DONNE 2011, 464). Bartolomeo Facio sottolinea la novità del provvedimento: «*Neapolitani primum indignum existimantes tam celebrem tot victoriis regem portam urbis subire, quandam muri partem qua triumphans introiret novo Romanorum imperatorum more disiecere*» (FACIO, VII, 134).

modestia di porre una corona d'alloro sul capo<sup>20</sup>. Il sovrano, rispetto ai trionfi classici, in cui i vinti erano scortati dietro al carro, preferisce esprimere la propria clemenza, invertendo l'ordine di apparizione<sup>21</sup>: i valori dell'antichità, in questo modo, sono accompagnati dall'osservanza dei precetti cristiani, di cui Alfonso si faceva paladino<sup>22</sup>.

Alla fine della cerimonia, tentativo palese di cooptare un nuovo ceto politico-militare e di renderlo fedele al monarca<sup>23</sup>, seguono varie sfilate dal significato allegorico, tra cui si menzionano: una cavalcata di dieci giovani organizzata e offerta dalla comunità fiorentina, che si conclude con un omaggio al nuovo sovrano; il carro della Fortuna, ai piedi del quale viene posto un fanciullo vestito da angelo che regge una sfera dorata<sup>24</sup>; il corteo di sei virtù, rappresentate a cavallo con oggetti distintivi e tradizionali (la Speranza con una corona, la Fede con un calice, la Carità accompagnata da un bambino nudo; la Fortezza con una colonna di marmo, la Temperanza nell'atto di mescolare acqua con vino, la Prudenza recante nella mano destra uno specchio e nella sinistra un serpente). La Giustizia, ultima virtù mancata sin lì all'appello, è collocata su un pulpito mentre porta una spada nella mano destra e, nell'altra, una bilancia. Il Panormita nell'*Alphonsi regi triumphus* descrive così le reazioni entusiastiche e meravigliate degli astanti: «*erat interim cernere homines partim prae laetitia illachrymantes, partim prae gaudio ridentes, partim novitate rei obstupentes*» (c. S 2v).

Un altro momento di grande rilevanza simbolica risulta la recita di un sonetto caudato, composto dallo scrittore fiorentino Piero de' Ricci e di cui riportiamo il testo:

Eccelso re, o Cesare novello,  
Giustizia con Fortezza e Temperanza,  
Prudentia, Fede, Carità e Speranza,  
ti farà trionfar sopr'ogni bello.  
Se queste donne terrai in tu' ostello,

<sup>20</sup> FACIO, VII, 136: «*lauream coronam, triumphantium veterum more, quamvis amici suaderent, renuit, id honoris Superis tantum tribuendum inquiens*».

<sup>21</sup> L'eccezionalità della scelta viene espressa da Lorenzo Valla in una missiva indirizzata a Paolo Cartella, scritta il giorno dopo il trionfo e conservata nel manoscritto della BAVR, Vat. Lat. 11536, cc. 123r-127r. A c. 124r si legge: «*ceteri, qui, desuperatis hostibus espugnatisque urbibus, triumphaverunt, in urbe victrici, non victa triumphaverunt, captivis miserabilem in modum ante currum euntibus; at Alfonsus rex, indignum quiddam existimans et a regali animo alienum ferocitatem illam ardoremque bellicum servare post bellum et in humi stratos inermes captivos exercere sevitiam, voluit in ipsa urbe Neapoli, quam expugnaverat ymo et conservaverat, triumphare victis ducibus, sed tamen et conservatis, una cum victoribus eum deducentibus*».

<sup>22</sup> Si ricordi almeno che il re, nell'intento di collocarsi in continuità con la dinastia durazzesca, rinnoverà la festività di S. Pellegrino promossa dai precedenti sovrani e si mostrerà devoto di Maria Maddalena, dei santi militi Michele e Giorgio e di S. Marta, il cui culto era emerso sotto il regno di Carlo III d'Angiò (1345-1386). Il Panormita nel *De dictis* riporta l'aneddoto in base al quale Alfonso aveva letto quattordici volte la Bibbia, di cui conosceva interi brani a memoria (c. G 1r). In merito cfr. RYDER 1990 e VITALE 2006, 186-217.

<sup>23</sup> Vd. FACIO, VII, 136: «*Alfonsus, ut regem decuit, antequam in currum tolleretur, habendam rationem hominum benemeritorum, quorum opera fideli ac forti in bello usus fuerat, arbitratus, hos pro meritis variis honoribus et praemiis affecit*».

<sup>24</sup> Il Panormita nell'*Alphonsi regi triumphus*, cronaca dell'avvenimento compresa nell'edizione di Basilea del *De factis* (cc. S 1r - T 2r), sostiene che la Fortuna si trovava «*super tabulato pictis tapetibus instrato et ea quidem veluti curru alto sublata vehebatur, capillis a fronprotentis, occipite autem calvo, sub cuius pedibus erat ingens aurea pila*» (cc. S 2v-3r).

questa sedia fia fatta per tua stanza;  
ma ricòrdasi a te, tu sarai sanza,  
se di Giustizia torcessi 'l suggello.

E la Ventura, che ti porge il crino,  
non ti dar tutto a lei, ch'ell'è fallace,  
che me, che trionfai, misse in dechino.

El mondo vedi che mutation face!  
Che sia voltabil, tienlo per distino:  
e questo vole Iddio perché li piace.

Alfonso Re di pace,  
Iddio t'esalti e dia prosperitate,  
salvando al mio Firenze in libertate<sup>25</sup>.

Il componimento, pronunciato da un attore vestito da Giulio Cesare<sup>26</sup>, è suddivisibile in tre passaggi fondamentali: nelle quartine il personaggio riconosce in Alfonso medesimo, capace di coltivare le sette virtù appena apparse in corteo, un nuovo Cesare<sup>27</sup>, segno di legittimazione, di continuità morale e politica tra le due figure; nelle terzine si ammonisce il sovrano a diffidare della fortuna, che non avrà mai influenze negative sul suo governo; nella coda il poeta si rivolge a Dio per preservare la ricchezza di Napoli e la *libertas* fiorentina. Il connubio tra le due città marca un rinnovato legame di alleanze e di amicizia.

Il trionfo non si configura solo nella sua dimensione classica di processione, bensì assume anche risvolti medievali (*tableaux vivants*): Alfonso non è l'oggetto e il culmine dello spettacolo, poiché a volte risulta anche lo spettatore<sup>28</sup>. A riprova di ciò il re, al fine di porgersi nei confronti dei sudditi quale *defensor fidei*, fa rappresentare alla comunità catalana uno spettacolo sulle crociate in cui i cristiani, armati di scudi con le insegne alfonsine – in conformità agli schemi elementari della giostra del 1423 e alle processioni spagnole del *Corpus Domini* – fronteggiano cavalieri e milizie musulmane, dotate di turbanti e scimitarre; in conclusione, la Magnanimità, la Costanza, la Clemenza e la Liberalità sono fatte salire su una torre, presidiata da un angelo<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Il sonetto, edito da CROCE 1992, 18, è conservato nei codici Magliabechiano II IV 250 (M) e VII 1125 (M') della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È importante ricordare – a conferma della circolarità comunicativa di temi, fogge, comportamenti, ideologie anche tra corti diverse – che il sonetto verrà riproposto nel 1453 durante l'ingresso a Reggio di Borso d'Este (CAP. II, 2. 6).

<sup>26</sup> Questi, secondo il Panormita, si presentava in pubblico nel modo seguente: «*stabat enim Caesar laurea caput devinctus, armatus, paludamento amictus, dextera sceptrum praeferens, laeva auream pilam. Sub cuius pedibus mundus in formam sphaericam continue movebatur*» (c. S 3v).

<sup>27</sup> Il raffronto tra Alfonso V e i grandi generali e imperatori romani è istituito dal Panormita nel proemio al quarto libro del *De dictis et factis regis Alphonsi* (cc. P 1r-1v); il sovrano non solo è visto come continuatore delle imprese degli antichi, ma, grazie all'esercizio continuo della virtù e al rispetto della religione («*vera illa sapientia, qua potissimum a brutis animalibus distinguimur, longe superior est atque celebrior*»), è in grado persino di sublimare gli illustri modelli. Lo stesso umanista dichiara che i *Commentarii* cesariani costituivano una lettura imprescindibile del suo signore (c. AB 1r).

<sup>28</sup> PINELLI 1985, 325-6.

<sup>29</sup> Si badi che Pontano nel *De principe* (1468) – opera fondante la teoria politica aragonese e dedicata ad Alfonso duca di Calabria, figlio di Ferdinando I – ammonisce l'interlocutore ricordandogli che solo l'esercizio delle virtù è in grado di legittimare l'operato del *princeps*. In particolare al terzo paragrafo afferma: «*non deeris autem tibi si recta praecipientibus, si honesta monentibus obtemperaveris, si et ii quibus praepositus es et coeteri omnes, iustitiam, pietatem, liberalitatem,*



Il Panormita racconta che quest'ultimo, che definisce Alfonso *rex pacis*, consente a ciascuno dei quattro personaggi di rivolgere alcuni versi in onore del regnante: la Magnanimità, dopo aver esortato il re «*ad animi excellentiam*», mostra «*barbaros illos ab Hispanis victos fugatosque, ut intellegeret rex siquando bellum suscepturus esset contra infideles et a Christi nomine abhorrentes Hispanos praesto esse ac proculdubio victores evasuros*» (c. S 4v); la Costanza istruisce il signore circa la caducità della sorte; la Clemenza invita Alfonso a diffondere la concordia nel proprio regno dopo anni di lotte laceranti<sup>30</sup>; la Liberalità consiglia al re di non badare a spese ed elargire le proprie ricchezze alla popolazione. Quest'ultimo riferimento, centrale come è noto nella riflessione pontaniana sull'ottimo *princeps*, trova riscontro nell'effettivo patrimonio economico del sovrano, che, essendo anche nello stesso tempo re d'Aragona, poteva disporre di notevoli entrate finanziarie.

Infine il corteo, che raggiunge i luoghi più rappresentativi della città, tra cui i cinque seggi della nobiltà (Capuana, Montagna, Nilo, Porto e Portanuova), si conclude con la *captio possessionis* del palazzo del governo. Il Panormita elenca i notabili, i baroni regnicoli, gli ambasciatori e i sovrani stranieri che scortano Alfonso V presso Castel Capuano; non manca di riportare i vestiti sontuosi sfoggiati dagli astanti, gli apparati organizzati lungo le strade cittadine, il numero dei diversi partecipanti: la precisione quasi aneddotica della descrizione mira a tramandare la magnificenza, la potenza del sovrano nonché l'eccezionale cerimonia fondativa del nuovo Regno di Napoli.

4 - Il rito politico, autocelebrativo e ludico insieme della festa troverà numerose possibilità di essere riproposto, soprattutto in occasione dei matrimoni, buone opportunità, per giunta, di ampliare la sfera d'influenza del regno aragonese e instaurare proficui rapporti di alleanza. Ad esempio ricordiamo per lo sfarzo le nozze del 1445 tra Ferdinando I e Isabella di Chiaromonte, nipote di Giovanni Antonio Del Balzo Orsini principe di Taranto<sup>31</sup>.

Altrettanto celebre è rimasto il matrimonio tra Ercole I d'Este ed Eleonora d'Aragona, figlia di Ferdinando I (1473)<sup>32</sup>; tralasciamo l'esame del viaggio trionfale che gli sposi svolgono da Napoli a Ferrara – passando da Roma, Siena, Firenze e la Romagna – in cui, a seconda della città visitata, sono impiegati diversi linguaggi e strategie elative. Il 16 maggio del 1473 Sigismondo d'Este, fratello dello sposo, e il suo corteo di oltre cinquecento accompagnatori entra a Napoli, ricevendo grandi onori. La delegazione estense incontra il re Ferdinando I, succeduto al padre nel 1458, nella

clementiam, in te sitas esse intellexerint. Nihil enim ad conciliandos subiectorum animos tam valet, quam iustitiae ac divini cultus opinio» (PONTANO 2003, 5).

<sup>30</sup> Gaspare Pellegrino, in un paragrafo rilevante dell'*Historia Alphonsi primi regis*, sostiene, riprendendo un passaggio biblico (cfr. *Is XI, 6-7*), che grazie al sovrano pure i nemici si riconciliano in amicizia: «o miram rem! Lupus contactu ovis, nature degener, cum illa considit. Agnum leo amplectitur, nec plus ita illum mordet. Ursus cum ariete, proprios lanbens digitos, ferocitatem deponit, et mature circumveniunt omnes sese coniugere esum» (PELLEGRINO 2007, X, 84-87).

<sup>31</sup> Il noto umanista e tipografo Giovanni Filippo De Lignamine descrive in questo modo i festeggiamenti nel suo *Inclyti Ferdinandi Regis vita et laudes* (Roma, De Lignamine, 1472): «has vero nuptias pro regia dignitate et debita sanctitate in castello, que Capuane vocant, celebravit; ad illas enim, ut par est, principes omnes convicini, duces et proceres Apuliae, Calabriae, nec non matronae dignissimae totius Siciliae gratulantes convenere. Omitto et legationes externas, quae pariter cum muneribus pro vetustissima consuetudine plurimae confluxere hymenaeumque solemnem pro eo tempore concelebrarunt» (DE LIGNAMINE 1796, 149). Cfr. anche DE NICHILLO 2000, 68-70.

<sup>32</sup> FALLETTI 1983, 269-80 e 1987, 257-76.

sala principale di Castel Nuovo; la corte si trasferisce poi a piazza dell'Incoronata, dove erano state erette due tribune laterali, capaci di contenere circa ventimila persone, e un palco centrale destinato ai notabili.

La festa consta di intrattenimenti musicali, di danze, della benedizione solenne della popolazione, della sfilata della delegazione ferrarese, la quale presenta i doni di Ercole I alla futura moglie. Il giorno successivo vengono predisposte una giostra e una sfilata per la città formata da duecento uomini; le celebrazioni continuano con altre due giostre, alcuni "mimi", rappresentazioni sceniche piuttosto estemporanee e un banchetto pubblico, contrassegnato da ben trentasei portate. Il corteo estense, dopo otto giorni di festeggiamenti ininterrotti, lascia la capitale dei Trastàmara e si dirige verso Roma.

Risulta significativo anche il secondo matrimonio di Ferrante I con la cugina Giovanna d'Aragona (1477), grazie al quale poter rinsaldare il legame con la Spagna. Angelo de Tummullillis, storico e notaio nato nel 1397, racconta con precisione tali nozze nel corso della cronaca intitolata *Notabilia temporum*<sup>33</sup>: la sposa giunge ad Aversa il 14 settembre «*cum maximo apparatu et comitatu illustrium et excellentissimorum dominorum et dominarum principum ducum comitorum et baronum ac aliorum magnificorum dominorum et militum utriusque sexus*» (133, 3-6); poi il corteo si dirige verso Napoli, dove viene salutato dalla gioia e dall'entusiasmo del popolo «*cum sonitu tubicenarum et strepitu bombardarum infinitarum, et inde ingenti gaudio et sonitu omnium generum musicorum*» (10-12). Il giorno seguente viene celebrata una messa, mentre per le strade vengono organizzati giochi, canti, rappresentazioni<sup>34</sup>; alla sera sono innalzate alcune tribune a Castel Nuovo sulle quali si accomoda la corte per poter iniziare «*convivia excellentia*» e assistere ad alcune giostre e a «*ludos et triumphos*» (134, 37 e 48).

5 - Gli aspetti della convivialità, il rapporto diretto con la popolazione, l'ostentazione della ricchezza, di messaggi politici e ideologici sono distintivi di altre situazioni solenni. Per esempio nel 1452 giunge a Napoli l'imperatore Federico III, che aveva da poco preso in moglie Eleonora di Portogallo, nipote del Magnanimo; il soggiorno del sovrano, accompagnato da circa cinquemila uomini, viene citato dal Panormita quale esempio di «*liberalitas ac magnificentia*» (c. P 2v).

La centralità del re aragonese nel predisporre l'accoglienza dell'ospite e nel richiedere gli ultimi accorgimenti viene sottolineata da Facio (IX, 152): «*subselliorum quoque duodecim ordines, in modum theatri ad dimensionem areae Mariae Coronatae, unde ludi equestres caeteraque id genus spectaretur, praepropere extrui*». L'imperatore è accolto da Alfonso V presso Capua e da qui accompagnato a Napoli: l'ingresso dei due regnanti a Porta Capuana si svolge sotto il medesimo baldacchino, riconoscimento simbolico non scontato e assai rilevante<sup>35</sup>. L'accoglienza dei sudditi viene enfatizzata

<sup>33</sup> DE TUMMULLILLIS 1890, 133-5.

<sup>34</sup> Dalla *Cronica* di Notar Giacomo veniamo a sapere che, tornato il corteo nuziale dalla chiesa, «venne [fatto] uno grande gigante et uno Triumpho facto per la nazione fiorentina al quale erano certi fanzulli et si dixerò certi versi al catefalcho alli predicti Re et Regina» (NOTAR GIACOMO 1845, 137). L'anno precedente, durante le celebrazioni del matrimonio di Beatrice d'Aragona e Mattia Corvino, erano stati messi in scena da una compagnia della «nazione fiorentina [...] li secte [sic] triumpho del Petrarca et girandole» (IVI, 131).

<sup>35</sup> Secondo la testimonianza di Di Costanzo, Federico III invita Alfonso V a percorrere insieme il tragitto: «il re voleva andare appresso, ma l'imperatore non volse comportarlo e disse che non voleva andarvi s'el re non andava insieme con lui» (c. 418).

dal Panormita, il quale sintetizza in modo iperbolico le reazioni degli astanti al momento dell'arrivo dell'imperatore (c. P 3r).

L'indomani, per celebrare al meglio la Settimana Santa, vengono rappresentati presso la chiesa di Santa Chiara alcuni «*ludos [...] christianos*» (Panormita, c. P 3r) o «*sacra mysteria*» (Facio, *ibidem*) intorno alla morte e alla resurrezione di Gesù. Il giorno di Pasqua, a quanto riporta Di Costanzo (c. 419), viene organizzato un «desinare solennissimo», al termine del quale Alfonso V conduce l'imperatore e la consorte «a vedere il castello, el tesoro reale e dona [loro] molte gioie e perle di grandissimo prezzo»; in aggiunta il re si rivolge a tutti gli artigiani e ai bottegai della città raccomandandoli di provvedere a qualsiasi desiderio degli ospiti.

A tale episodio seguono spettacoli pirotecnici offerti dai mercanti fiorentini, una mostra di centinaia di cavalli pregiati appartenuti ad Alfonso V, le giostre – raccontate dal toscano Andrea Alamanni, detto il Partenopeo, lungo un'estesa missiva indirizzata all'amico Niccolò Della Luna – e banchetti sontuosi, con la possibilità di attingere a fontane di vino rosso e bianco, onorate sino all'eccesso dagli ospiti<sup>36</sup>. Infine sembra che Alfonso V abbia previsto anche una visita degli sposi presso l'Arsenale e il molo, una cavalcata nel nolano, una crociera nel golfo su una galera scortata da decine di pescherecci, escursioni di tre giorni a Pozzuoli e alle terme di Agnano e, da ultima, una caccia.

Un episodio dall'impatto, celebrativo e politico, rilevante è costituito dall'incoronazione di Alfonso II (1494); il funerale di Ferdinando I – che aveva fornito l'ennesimo pretesto propagandistico<sup>37</sup> – viene fatto seguire dopo pochi giorni dalla solenne proclamazione del successore. I timori per la morte di un sovrano in carica per quasi quarant'anni e per la minaccia francese sempre più incombente dovevano essere stornati grazie a un'immagine di compattezza interna, di speranza: il corteo che accompagna Alfonso II, prima di raggiungere la cattedrale cittadina, sfarzosamente abbellita<sup>38</sup>, viene accolto «con tanto triunfo, et con tante manere de istrumenti che pareva che per lo airo fosse lo coro celestiale»<sup>39</sup>. Al rito dell'incoronazione, durato circa sei ore, partecipano delegazioni giunte da ogni parte d'Europa e persino dal Vicino oriente; il regnante, al termine della cerimonia, lascia la cattedrale con un cavallo bianco «tutto guarnito d'imbroccato d'argento» sopra al quale sono poste «una perna e un diamante e così d'ogni sorte di gioie»<sup>40</sup>.

Alfonso II – la cui corona, assicurano le cronache, vale più di un milione di ducati – raggiunge la propria dimora, dove si terranno spettacoli e fuochi artificiali. Prima, però, fatta una sosta dinanzi alla chiesa di S. Agostino alla Zecca, assiste a una rappresentazione in cui Orfeo è in atto di ammansire le belve attraverso il suono

<sup>36</sup> PARTENOPEO 1970, 102: «*Germani omnes certatim, Nicolae, tantum vini graeci compotarunt, ut eiusdem vini reliquum nihil sit neque duntaxat in urbe sed in tota fere Campania*».

<sup>37</sup> VITALE 2006, 81-158. L'importanza dei due avvenimenti viene così sintetizzata nel *De Ferdinando qui postea Aragonum rex fuit eiusque posteris* di Tristano Caracciolo: «*hic finis coronariae pompae, qua et funere, quo patrem extulerat, omnes ante nostros reges eiusmodi superavit, et cum longe diversum sit regem efferi et regem coronari, utroque tamen sua magnificentia et regio apparatu perfunctus est, adeo ut neutri quid defuerit, paria nec patres nostri memoria teneant, nec nepotes sperent*» (CARACCILO 1935, 134).

<sup>38</sup> Nella *Cronaca* di Melchiorre Ferraiolo, celebre per le miniature e raffigurazioni che accompagnano il testo (vd. Immagine 4), viene detto che «fo parato tutta la ecclesia dello psicopato de cortine inturmo la eclesia et inborchato et panne de raza, et dui catafarche grande autissime. [...] Et tutte ditte tálame forono parate de panne de raza, et sotto li trave della eclesia fo fatto uno ciele de drappe cilestre [...] et l'autaro grande parato tutto de imborchato» (FERRAILO 1987, 30, 53).

<sup>39</sup> PASSERO 1785, 60.

<sup>40</sup> *IBIDEM*.

della lira; il personaggio tiene in mano una cornucopia dalla quale fuoriescono monete d'oro e d'argento da elargire al popolo<sup>41</sup>. In aggiunta, come scrive Ferraiolo (30, 53), «Ioan Carllo Tramontano, [...] mastro della zecca, fece una porta antica [...] che era tutta indaurata et penta all'antica, et sopra dell'arco de ditta porta gi stevano le sette virtute sopra de un carro trionfale che era sopra la porta». I tipici elementi della legittimazione politica alfonsina, ovvero il trionfo e l'evocazione delle virtù, formano un elemento di continuità ideologica, laddove la presenza di Orfeo incarna materialmente la figura del *princeps* munifico e pacificatore<sup>42</sup>.

6 - Un'ultima analisi merita il viaggio del maggio del 1497 di Isabella del Balzo, compiuto da Lecce a Barletta per raggiungere il consorte Federico I, che nella città pugliese avrebbe dovuto ricevere la corona dopo la morte prematura del nipote Ferdinando II<sup>43</sup>. Le feste, gli spettacoli, le entrate trionfali, gli omaggi, che caratterizzano, con estrema complessità e sofisticatezza, i diciassette giorni di spostamento, sono raccontati lungo *Lo Balzino* di Rogeri de Pacienza Nardò, poema in ottava rima, suddiviso in otto libri<sup>44</sup>. L'opera, commistione di forme, generi (cantari, poemetti agiografici, cronache, oratoria), metri (ottave, sonetti, capitoli ternari, esametri, archilochei e distici elegiaci) e lingue (volgare, dialetti campani, latino, francese, croato), punta a raccontare la biografia idealizzata della regina, di cui lo scrittore era stato servitore a partire dal 1494.

Il primo festeggiamento anticipa il viaggio di poche ore, giacché viene celebrato un battesimo, di cui la regina è madrina, organizzato nell'abitazione di Belisario Maremonte, barone di Campi Salentina. Davanti alla sua dimora si trova un arco trionfale, sopra il quale poggia una torre; dentro ad essa si trova un fanciullo vestito da angelo che guida i pastori alla capanna di Betlemme. Egli pronuncia tredici terzine in onore di Isabella, in cui profetizza che la donna «arrà per sue virtù maior domino» (IV, 199). Il futuro propizio del regno, determinato dagli astri e da Dio, dipende dal valore soprannaturale di Isabella (vv. 215-224):

Pace, abundancia a ciascaun pronuncio,  
reposito d'ogni affanno e contenteza,  
ch'io son, per questo dirve, fatto nuncio;  
che 'l ciel de questa tal piglia alegreza,  
che mai se scacia de la far più grata  
a tutta gente, e dareli più alteza.  
Però goda ciascun; omne brigata  
ferme la mira in questa nova stella,  
che li fia guida in omne smarizata,  
e viva insieme Federico e Isabella<sup>45</sup>.

Dopo questa recita viene celebrato il battesimo, cui seguono una rappresentazione scenica<sup>46</sup>, alcune danze e musiche, una «digna e abundante

<sup>41</sup> SUMMONTE 1675, 495.

<sup>42</sup> CARACCILO ARICÒ 2007, 627-49.

<sup>43</sup> L'incoronazione non avverrà a Barletta, poiché Federico I fuggirà da Napoli, ribellatasi a opera del principe di Salerno, Antonello Sanseverino. Gli sposi si ricongiungeranno nel febbraio del 1498. Sulla regina vd. FODALE 2004, 623-5.

<sup>44</sup> DE PACIENZA 1977.

<sup>45</sup> I riferimenti alla "stella", che ritornerà in altri contesti, e a Betlemme indicano la casata dei Del Balzo - il cui simbolo era una cometa - fondata secondo la tradizione dal mago Baldassarre.

colazione» (v. 252) e una gara di quintana: come è chiaro il programma festivo non si adatta all'occasione da celebrare, bensì mira al diletto degli ospiti e all'adulazione degli esponenti più illustri; la festa si conferma un momento essenziale di divertimento, di relazioni pubbliche.

L'itinerario di Isabella del Balzo, di cui daremo un sunto, principia nel quinto libro; nella prima tappa, presso Campi, l'entrata del corteo viene salutata da sontuosi apparati, dal suono delle bombarde, da cori che inneggiano alla futura regina<sup>47</sup>. La mattina successiva Isabella – in seguito a una lauta cena, servita con «liberalitate» (v. 197), e al riposo notturno – viene omaggiata con canti e balli; a Torre Santa Susanna e a San Cataldo il corteo viene accolto dal popolo festante, che reca palme in mano e che intona cori rivolti agli aragonesi. A Gioia del Colle la sovrana è ospitata da Andrea Matteo Acquaviva, marchese di Bitonto: quivi, presso il chiostro del castello degli Schiavoni, vengono organizzate alcune danze folkloristiche, che accompagnano canti popolari in lingua croata – di cui Rogeri riporta undici versi – testimonianza del carattere multiculturale del regno (vv. 616-644).

Il corteggio si sposta ad Acquaviva, in cui la regina viene accolta dal popolo, che dimostra la propria dedizione alla corona aragonese (vv. 685-686): «omne fantin portava un'arme in testa / per fare la fè lor(o) più manifesta». Isabella viene scortata «sotto bel palio / [...] con gran sollazo, soni, feste e ioco» (vv. 689 e 690); ella, non appena giunta in città, è omaggiata da alcuni attori, che sono supportati da una serie di apparati scenografici. Ad esempio un angelo intona alcuni versi in latino; la Giustizia, fornita di spada e posta accanto a un «arco triunfale» (v. 711), recita versi encomiastici; in mezzo a un altro arco, più imponente e solenne, è posto un «vecchio patriarco» (v. 723) in compagnia di Cerere, della Pace e dell'Abbondanza; su un terzo arco, «ornato tutto bello de verdura» (v. 739), siede un musico, il quale augura a Federico I di vivere «*longos post Nestoris annos*» (v. 476).

Il seguito reale giunge a Bitonto, dove si ferma un giorno nella residenza vescovile: Isabella, prima di entrare in città, è spettatrice di una messinscena di carattere equestre, in cui si può notare «chi salta, chi fuge e chi nel terren tuzza» (v. 835); spicca, oltre ai suoni delle bombarde e all'accoglienza calorosa della popolazione locale, l'allestimento di archi e mura decorate «in lettere antique» (v. 858), composte da un ignoto Saturnus e riportate fedelmente dallo scrittore (vv. 860-877). Inoltre si registra la partecipazione della regina a una festa danzante in casa di Francesco de' Planelli, organizzata in occasione della promessa di matrimonio della figlia.

A Molfetta il corteo attraversa la porta della città, adornata di alberi d'albicocco, e si imbatte in una colonna di colore giallo e verde, sulla cui sommità sono rinchiusi due galli; gli animali si rivolgono a Isabella per bocca di un giullare, implorandola di essere liberati. Il particolare discorso pronunciato dal giullare (vv. 1135-1178), un *pastiche* di forme dialettali e francesismi, il parallelismo ironico tra i galli (uccelli) e i

<sup>46</sup> Lo scrittore riporta la trama: «dui 'namorati, / che contrastavan una damicella; / la qual ad un de lor avea levata / la girlanda da la testa molto bella, / et in sua testa se l'avea recata, / e la sua data a l'altro, non men snella; / e a qual portasse più sincero amore, / avante se n'andava ad un dottore» (vv. 241-248). Lo spettacolo potrebbe basarsi su un episodio ripreso dal *Filocolo* (IV, 19-20), in cui Fiammetta deve dirimere un litigio tra due giovani innamorati della medesima fanciulla.

<sup>47</sup> Cfr. V, 173-178 e 181-184: «or la vidi da tanti accompagnare / cum gaudio, festa, cum leticia, e canti. / Audi "Isabella" fi' nel ciel sciamare, / "Fedrico" "Aragona" "Duca" e "Ferrante" / (e) "Balzo" e "Regina" ciascaun gridare, / e verso Campie cum piacer andare. [...] // Palme portava ciascaun villano, / per mostra loro fede e gran desio, / gridando sempre "Fedrico" "Isabella" / "Balzo" "Regina" "Ferro" "Duca" e "Stella".

galli (francesi) sembra godere del pieno favore del pubblico: «lo riso, la gran festa e gran piacere, / che se ebbe de la supplicacione, / io non lo poria scriver(e) né redire» (vv. 1179-1181).

In aggiunta Isabella viene scortata davanti a due archi trionfali; il primo, quadriportico con colonne listate dei colori dei Trastàmara, ovvero giallo e rosso, è abbellito da due giganti che reggono un festone antico, dalle armi del re Federico, da alcune imprese e da un motto di benvenuto (v. 1211: «*stella soli coniungitur, ecce sponsus venit*»); il secondo presenta una statua femminile sormontata da una colonna. Dai seni della figura, accompagnata dal messaggio «*effunditur gracia per tuum adventum*» (v. 1218), sgorga il latte, che è possibile bere in una conca posta in basso.

A Bisceglie la porta turrita che accoglie i visitatori viene sorvolata da due angeli, sospesi in aria grazie a un elaborato sistema di corde e carrucole; gli attori intonano, «cum voce non umana ma divina» (v. 1344), un capitolo ternario (vv. 1349-1385) e, successivamente, alcuni canti latini (vv. 1394-1466). Ci soffermiamo soltanto sul componimento in volgare, in parte ripreso e amplificato dai *carmina*: l'attenzione viene posta subito sull'«alma stella» (v. 1349) e, contestualmente, sul pubblico, cui viene chiesto di ammirare il personaggio; la doppia e concomitante azione del “guardare” ed “essere guardati” costituisce un processo imprescindibile del meccanismo encomiastico.

I sudditi sono necessari per dare legittimazione e prestigio al soggetto lodato, il quale si mostra in tutte le sue qualità umane e, in alcuni casi, preternaturali. Non a caso Isabella viene valutata, portando di nuovo a compimento l'immagine/simbolo della stella, in base alla luce che emana e agli «splendidi raggi» di lei, in grado di produrre «pace, quiete e gaudio» (vv. 1353 e 1354). L'attore, in aggiunta, fornisce alcune indicazioni agli spettatori, cui consiglia di inchinarsi, di mostrarsi cordiali, allegri.

Il ricorso alla nota antifona mariana (v. 1358: «*salve regina*») serve a introdurre il ringraziamento a Isabella per aver «restaurata [*scil.* la città] cum tuo claro avvento» (v. 1358). Il significato di tale rinnovamento viene spiegato nella terzina successiva, in cui si proclamano ormai scomparsi il «prio lamento», le «lacrime e sospiri» e l'«infausto pentimento» (vv. 1361-1363)<sup>48</sup>. Dopo questo ricordo negativo, necessario però per rappresentare la grandezza d'animo di Isabella e la mutata condizione della Fortuna, vengono accumulati segnali di gioia e di prosperità, richiamati enfaticamente dall'avverbio “ecco”, che ricorre in posizione anaforica in ben sette occasioni (su dodici versi: 1361-1372)<sup>49</sup>.

Agli endecasillabi 1368-1369 è espresso un concetto significativo: il popolo dimostra di avere «fede» in Isabella, la quale si dimostra una figura di riferimento (v. 1369: «a te sol se speglia»): viene completato in questo modo il gioco di sguardi, di risposdenze tra la principessa e la popolazione, tra il modello sublime da seguire e «l'omini, donne, le mure e l(o) paese, / l'arbori e le pietre» che a esso si ispirano (v.

<sup>48</sup> Si badi che Isabella, come per altro racconta Rogeri (III, 105-592), era partita giusto da Bisceglie nel febbraio del 1495 per Bari al fine di trovare riparo dall'invasione francese; tuttavia la principessa era stata tradita da uno scrivano, che aveva mostrato ai francesi le missive segrete scambiate con il marito, in cui si incoraggiavano le città pugliesi a ribellarsi contro i nemici. La donna, dato che la corte di Ischia aveva intimato alla resa il castellano di Bari Bernardino Poderico – il cui fratello Giovanni Antonio era stato arrestato a Napoli e condannato a morte dalle truppe di Carlo VIII – si era dovuta trasferire a Brindisi con tutta fretta.

<sup>49</sup> Es. vd. vv. 1365-1367: «ecco, adempti son tutti desiri; / ecco che gaude in tutto tua Besceglie; / ecco, non teme più altri martiri».

1377). Il componimento si chiude con l'accentuazione di questi ultimi passaggi: i sudditi, che rinnovano la propria «servitù sì pronta e presta» (v. 1381), sono contenti e perciò levano il canto (v. 1385): «Duca, Federico, Isabella!». Il loro coinvolgimento all'interno di un rito di legittimazione non va disgiunto, quindi, dall'elemento ricreativo e ludico.

Nel sesto libro prosegue il viaggio della comitiva, che si sposta a Vetere, nei pressi di Andria: il corteo viene raggiunto da una processione del *Corpus Domini* di straordinaria complessità e ricchezza; Rogeri riporta ad esempio la presenza di ottanta «tabernacul d'oro» (VI, 119). Significativa risulta la commistione programmatica di sacro e di profano, poiché all'interno della solenne celebrazione cristiana viene giustapposta una moresca danzata da ballerini, «in abiti de mori tutti bianchi», con le parti scoperte del corpo «annegrite» e con sonagli ai piedi, ai fianchi e in mano (vv. 122 e 123).

Nel centro abitato gli ospiti sono accolti dalle solite insegne, addobbi, fontane, festoni, arazzi, archi trionfali; a salutare Isabella nel palazzo messole a disposizione si trova di nuovo un angelo, il quale recita alcuni distici elegiaci «dotti, assai ornati e tersi» (v. 165), che ribasiscono il motivo del lieto ritorno di Isabella in Puglia dopo le disavventure degli anni precedenti. I versi, composti dall'umanista Girolamo Colonna – fratello dell'accademico pontaniano Crisostomo, il quale era precettore di Federico I, ambasciatore in Spagna e Polonia, arcidiacono di Bitonto, corrispondente poetico del Galateo – provano che anche un componimento effimero, destinato alla recitazione e d'occasione doveva rispondere a criteri estetici non trascurabili.

L'accoglienza a Barletta, dove Isabella rimarrà per quattro mesi, viene caratterizzata da un programma festivo alquanto articolato: il corteggio, nei pressi della dogana, può osservare un arco trionfale sopra al quale si trovano sette donne dai capelli biondi, personificazione dei «sette vicii» (v. 371): la Superbia è rappresentata con in mano un falco, la Vanagloria porta in testa un pavone, l'Ipocrisia viene associata a un «sepulcro novo» (v. 375), l'Avarizia a un grosso rospo, la Falsità a una volpe, l'Invidia a un nibbio, la Lussuria, infine, a un barbagnani.

La recita prevista, però, viene sospesa per mancanza di tempo; tale dato sembra suggerire la prevalenza dell'aspetto coreografico e spettacolare su quello recitativo. Poco oltre compaiono un arcangelo, probabilmente San Michele<sup>50</sup>, in lotta con un drago, e una cometa, simbolo dei Da Balzo (vv. 383-398). Improvvisamente un altro angelo – il quale reciterà un'ottava di augurio di tipo “siciliano”, non terminante cioè con la rima baciata – esce da un albero, che porta un «pomo / de color celestro» (v. 401); esso cresce a dismisura sino ad aprirsi in quattro parti suscitando l'ammirazione degli astanti (es. cfr. v. 402: «non te so dir como»). Lungo le strade della città si possono vedere fontane e apparati nonché il famoso Colosso di Eraclio, statua di bronzo alta circa quattro metri e mezzo, risalente al V secolo d.C. (vv. 446-462).

In seguito, ai vv. 471-510, Isabella e i suoi accompagnatori vengono fatti accomodare su una sorta di gradinata da cui assistere a una caccia allegorica alla volpe e al cinghiale (animale accostato allegoricamente agli ottomani). Essa è tenuta in un piccolo bosco artificiale, predisposto per l'occasione. Alla fine la morale della rappresentazione viene esplicitata da Rogeri (vv. 503-508): «pur alfin fo convinto e

<sup>50</sup> Il santo era il protettore dell'ordine cavalleresco dell'Armellino, istituito da Ferdinando I il 29 settembre 1465 (giorno in cui si festeggia appunto San Michele) per conferire un riconoscimento ai nobili fedeli durante la I congiura dei baroni. L'effigie del santo nell'atto di uccidere il drago ricorre anche in alcune monete di Ferdinando I, Alfonso II e Ferdinando II. Sull'argomento vd. VITALE 1999.

morto, / non possendo el fatal curso preterire; / ché non se pò esser sagio e così scorto, / ch'alfine non bisogne pur morire. / la morte de quel porco fo conforto a quelli che l'andavano a ferire».

Nei pressi della chiesa di Santo Stefano viene allestito un nuovo palco, cui accedono esclusivamente le donne; da esso si può seguire uno spettacolo equestre, contraddistinto dall'assalto, da parte delle truppe regnicole e dei mercenari svizzeri, al castello di Carlo VIII, presidiato da alcuni giganti. La battaglia, il tentativo dei nemici ormai circondati di consegnare una lettera di resa (scritta e recitata in francese), il finale, di certo scontato, con la vittoria aragonese mettono in luce un duplice obiettivo, ossia dilettere gli spettatori e promulgare un messaggio politico dall'effetto catartico: esso non fa solo leva sulla sconfitta definitiva dei francesi – che, per giunta, da assediatori divengono assediati – ma anche sulla loro umiliazione mediante il tradimento degli svizzeri, che in realtà avevano militato nelle fila di Carlo VIII durante tutta la sua spedizione<sup>51</sup>.

In conclusione, viene fatto scendere in volo l'arcangelo Gabriele dalla torre campanaria della chiesa cittadina; egli recita due ottave in onore della festeggiata, cui dona un ramo di palma e una corona, «in signo de vittoria e de potencia» (v. 668). Il componimento punta a omaggiare Isabella e il marito, compito assegnato al personaggio dalla medesima «Maria santa, vergenella e pura» (v. 672). Il corteo, in questo contesto edenico di «festa, gaudio cum leticia» (v. 703), raggiunge la meta finale, il castello di Barletta, dove, anche nelle settimane successive, non mancheranno i ricevimenti, le feste, i momenti di diletto.

## 6. 2 Aspetti della cultura e della letteratura aragonese

1 - Si è visto che le cerimonie e gli spettacoli godono di una notevole fortuna, di una serie di messaggi, di forme comunicative, di simboli codificati e univoci. L'elaborazione di tale progetto, ambizioso quanto complesso e stratificato, spetta a una corte coesa, a una vasta serie di intellettuali, chiamati e formati a Napoli lungo l'intera dominazione aragonese. È nota la straordinaria fioritura culturale del regno, di cui riassumiamo i passaggi principali e le caratteristiche distintive che influiscono pure sulla letteratura teatrale<sup>52</sup>: si deve ad Alfonso V, oltre a provvedimenti e concessioni in favore dell'istruzione pubblica e al potenziamento dello *Studium* cittadino, la fondazione dell'Università di Catania e l'istituzione di una scuola di greco presso il monastero basiliano di San Salvatore (Messina); lo studio della lingua classica viene poi incrementato grazie al coinvolgimento di alcuni importanti maestri quali Gregorio da Tiferno, Giovanni Aurispa, Giorgio da Trebisonda, Teodoro Gaza e Costantino Lascaris.

Il re allestirà negli anni una ricca biblioteca, simbolo di splendore e di mecenatismo; essa sarà ampliata e accresciuta dai successori e verrà resa accessibile

<sup>51</sup> Cfr. vv. 631-639: «infine cum gran forza fo abbattuti; / scaramuzando, intrarno nel castello. / Li sguizari siando dentro tutti trasuti, / lo castellan buttarono da quello. / In cima del castel ne fòro giunti, / ponendoce un standardo molto bello / cum l'arme de la casa de Aragona, / (e) quella de Re de Franza in terra sprona». Si badi che le truppe di Carlo VIII – formate da trentamila effettivi, di cui ottomila mercenari svizzeri – occupano Napoli il 22 febbraio del 1495.

<sup>52</sup> DE LISIO 1973 e 1980; DE BLASI - VARVARO 1988, 235-325; BENTLEY 1995; VILLANI 1996, 709-62 e SANTORO 2004.



alla consultazione<sup>53</sup>. La meticolosa realizzazione della biblioteca viene testimoniata dalla scelta diretta da parte del sovrano dei copisti e dei bibliotecari da assumere. Tale notevole disponibilità di testi verrà accresciuta ulteriormente a partire dagli anni Settanta, grazie alla fervida attività dei tipografi, non solo concentrati nella capitale, ma sparsi anche nel resto del regno<sup>54</sup>.

La cultura multiforme e variegata dello stato si caratterizza inoltre per il suo plurilinguismo (castigliano, catalano, volgare italiano, dialetto locale, latino, greco): ai tempi di Alfonso V, il personale spagnolo gestiva gli apparati burocratici e amministrativi; tuttavia anche molti poeti e uomini di cultura vantavano origini iberiche. La circolazione di testi poetici castigliani è provata dall'esistenza di alcuni codici miscelanei copiati in ambiente aragonese: si pensi al *Cancionero de Stúñiga*, confezionato probabilmente tra il 1460 e il 1463, in cui si leggono centosessanta componimenti redatti da quaranta autori differenti (es. Lope de Estúñiga, Juan de Mena, Juan de Torres, Carvajal)<sup>55</sup>.

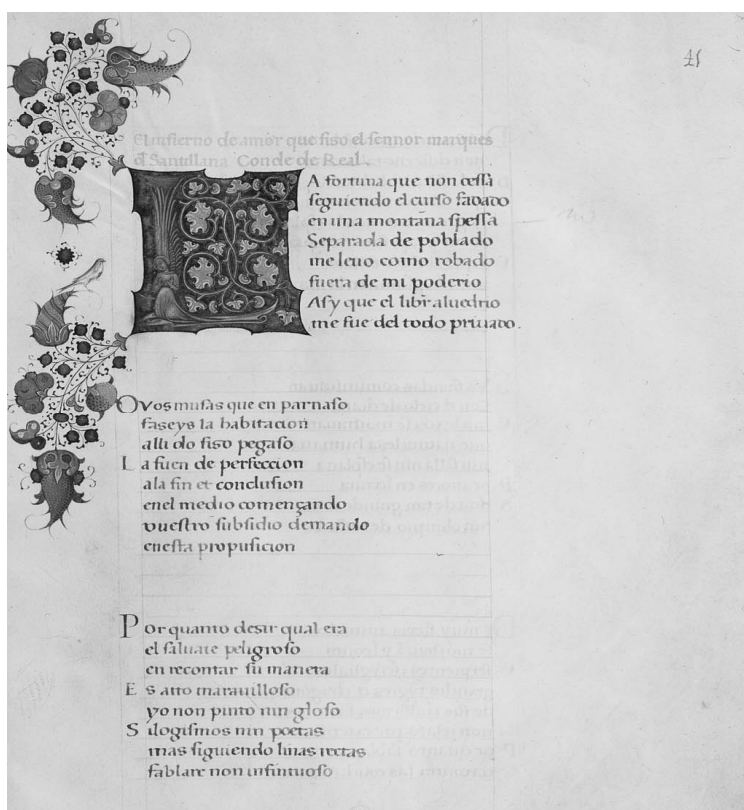


Immagine 1

Non occorre indugiare sulla cultura umanistica sorta in questo periodo<sup>56</sup>. Ci limitiamo a dire che il latino corrisponde alle consuete istanze espressive della scienza (es. opere di Pontano e Galateo), della storiografia, della politica (es. Tristano Caracciolo), della lirica ed esercita una funzione veicolare all'interno di un contesto linguistico composito. Il tentativo del Magnanimo di dare lustro alla propria corte, di esercitare una chiara egemonia culturale si manifesta a partire dall'elenco dagli

<sup>53</sup> DE MARINIS 1952, 187-200 e 207-24; CHERCHI - DE ROBERTIS 1990, 109-347 e TOSCANO 2010, 163-216.

<sup>54</sup> SANTORO 1984.

<sup>55</sup> SALVADOR MIGUEL 1987.

<sup>56</sup> Vd. da ultimo SORANZO 2014.

intellettuali ospitati per lunghi o brevi periodi<sup>57</sup>: si pensi a Valla (1435-1447), a Flavio Biondo (1451-1452), a Pontano (1447-1503), al Panormita (1434-1471), a Facio (1444-1457), a Manetti (1455-1459), a Decembrio (1443), a Enea Silvio Piccolomini (1456)<sup>58</sup>. Tali umanisti operano in stretta vicinanza all'interno di un ambito di lavoro unitario: questa condizione è favorita dalla forte influenza centripeta esercitata dall'Accademia, fondata dal Panormita nel 1442 e poi diretta da Pontano sino alla sua morte (1503). Gli incontri si tenevano in un contesto intimo e accogliente presso le abitazioni dei due direttori. La discussione, aperta a una significativa gamma di indirizzi (letteratura, filologia, esegesi biblica, geografia, storia), viene accompagnata, secondo il modello antico, da una dimensione di socialità e collaborazione.

Si pensi, come testimonia Pontano nel *De principe* e nel *De conviventia*, che Alfonso V partecipava sovente a tali incontri e amava ascoltare dopo pranzo la lettura di opere letterarie<sup>59</sup>. Sono noti i sonetti di Giovanni Antonio De Petrucciis in cui l'accademico pontaniano, incarcerato in seguito alla II congiura dei baroni, rimpiange la vita di corte, contraddistinta da «li nostri risi con li iochi e feste, / tante allegricze con mutar de veste, / tante diverse e varie canzone, / el docto disputar le questione / de omne doctrina, e mai de cose meste» (XXV, 2-6)<sup>60</sup>.

Certo, non saranno mancate le polemiche sporadiche, le invidie fisiologiche e le contrapposizioni personali: sono eloquenti in questo senso le *Invective in Laurencium Vallam* di Bartolomeo Facio del 1447 – in cui si critica lo stile e il contenuto delle *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* – scritte in risposta alle *Emendationes sex librorum Titi Livii* (1446-1447) di Valla. Ciò nonostante è significativo quanto Pontano scrive nel *De sermone* (1499), trattato che, partendo da Aristotele, indaga la socialità quale dimensione costitutiva dell'uomo:

Igitur ut ratio dux est ac magistra dirigendis actionibus virtutibusque comparandis, oratio vero mentis est interpret rationisque ipsius instrumentum quasi quoddam, siquidem consultationes, consilia, ratiocinationes ipsae denique dissertationibus constant, dissertationes vero verbis, sic eadem ipsa oratio instrumentum quoque rationi et quasi materiam sumministrat, in qua versetur<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Si ricordi che Alfonso V aveva inserito un libro aperto nello stemma reale. Cfr. il *De dictis* (c. F 4v): «librum et eum quidem apertum pro insigni gestavit, quod bonarum artium cognitionem maxime rebus convenire intelligeret, quae videlicet ex librorum tractatione atque evolutione perdisceretur».

<sup>58</sup> Significativa pare l'informazione ricavata dalla *Vita di re Alfonso di Napoli* di Vespasiano Bisticci: «egli aveva appresso di sé moltissimi uomini dotti in ogni facultà, in modo che dava di provisione l'anno che morì ducati venti milia a uomini litterati» (BISTICCI 1970, 90).

<sup>59</sup> Vd. PONTANO 2003, 24: «avus tuus Alfonsus, ne a domesticis recedam exemplis, Antonio poetae incredibili quadam voluptate operam dabat aliquid ex priscorum annalibus referenti, quin etiam veterum ab eo scriptorum lectiones singulis diebus audiebat ac, licet multis magnisque interim gravaretur curis, numquam tamem passus est horam "libro" dictam a a negociis auferri» e PONTANO 1999, 256: «recte sane Virgilius Bacchum in conviviis adesse voluit, laetitiae datorem. Quin etiam priscorum mos fuit audire ad mensam laudes magnorum virorum. Rex Alfonsus statim post prandium vel Antonium Panormitam, vel e doctis aliquem audiebat, ut qui dignum iudicaret animum quoque cibo suo post pastum corporis reficiendum esse».

<sup>60</sup> DE PETRUCIIS 2013.

<sup>61</sup> PONTANO 2002, 74-6. L'umanista trarrà le estreme conseguenze nel prologo del *De conviventia*: «tametsi, Ioannes Parde, hominem homini natura conciliat, ad hanc tamen naturae conciliationem duae cum primis res mihi videntur plurimum conferre, eorundem scilicet studiorum societas consuetudoque convivendi» (PONTANO 1999, 246).

La propensione per il confronto diretto e per la trasmissione orale del sapere non investe solo la cultura cortigiana e laica, bensì risulta una caratteristica irrinunciabile della scuola predicatoria di matrice bernardiniana, che trova nel Mezzogiorno il suo massimo esponente in fra Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495)<sup>62</sup>. Egli svolgerà numerose predicazioni presso i centri più importanti della Penisola e intensificherà la propria presenza nel Regno di Napoli a partire dagli anni Settanta. Il religioso, soprannominato “trombetta di Dio” per lo spirito pugnace con cui intratteneva le masse popolari, incentra le proprie prediche su fattori coreografici, mimici, drammatici<sup>63</sup>.

Il personaggio, ricordato con sarcasmo nel *Novellino* di Masuccio Salernitano (I, 8), organizza e pubblica una vasta scelta dei suoi sermoni volgari e latini. Il vasto successo conseguito dalle sue opere è testimoniato dalle settantatré edizioni stampate dal 1472 sino alla morte; tra queste si ricordano i *Sermones de timore divinorum iudiciorum* (Napoli, De Bruxelles, 1473), dedicati a Giovanni d’Aragona, figlio di Ferdinando I, destinato alla carriera ecclesiastica; i *Sermones quadragesimales* (Napoli, Moravo, 1479), offerti al sovrano medesimo; lo *Specchio della fede* (Venezia, Vercelli, 1495), uscito postumo e rivolto al Alfonso duca di Calabria.

2 -L’elemento amicale, dialogico, recitativo, la coesione dei vari scrittori, la centralità imprescindibile della corte e dei suoi meccanismi di produzione emergono con particolare evidenza nella letteratura volgare<sup>64</sup>: si pensi alle raccolte di Francesco Galeota, di Rustico Romano (soprannome di Giuliano Perleoni), di Pietro Jacopo De Jennaro<sup>65</sup>, oppure alla struttura e alla composizione di due canzonieri miscellanei, ovvero del *Cansonero* del conte di Popoli (Bibliothèque Nationale de France, Paris, ms. Italien 1065)<sup>66</sup> e del manoscritto Riccardiano 2752 (Biblioteca Riccardiana, Firenze)<sup>67</sup>.

<sup>62</sup> ZAFARANA 1976, 446-52 e NIGRO 1983.

<sup>63</sup> Si veda come esempio quanto racconta una cronaca perugina del 1448: «nel fine della dicta predica della Passione fece quista Rappresentazione: cioè predicava in capo della piazza fuora della Porta de san Lorenzo, dove era ordinato un terrato [...] et lì quando se deve mostrare el Crocifisso, uscì fuora de san Lorenzo Eliseo de Cristofano, barbiere de Porta sant’Agnolo, a guisa de Cristo nudo con la croce in spalla, con la corona de spine in testa, e le suoi carne parevano battute e flagellate, como quando Cristo fu battuto; et lì parecchie armate lo menavano a crucifigere; et andarono giù verso la fonte [...] ed intraro nel dicto terrato; et lì a mezo el terrato glie se fece incontra una a guisa de la Vergene Maria, vestita tutta de negro, piangendo e parlando cordogliosamente quillo che accadeva in simile misterio della Passione de Jesu Cristo; et giunti che fuoro al pergolo de frate Roberto, lì stette un pezo con la croce in spalla, et sempre tutto el populo piangeva e gridando misericordia» (GRAZIANI 1850, 559).

<sup>64</sup> Si faccia riferimento a questa efficace sintesi di DE BLASI - VARVARO 1988, : «la letteratura di questo periodo [è] vissuta dai diretti protagonisti come un evento da socializzare; l’accademia e la corte, punti di riferimento rispettivi della produzione latina e volgare, costituiscono ambienti favorevoli per lo stabilirsi di una circolarità comunicativa continua tra l’autore di un’opera e i suoi diretti destinatari, e favoriscono anche un facile scambio di ruoli, così come è evidente non solo dai componimenti responsivi, ma anche dai collegamenti intertestuali che si scorgono tra opere di autori diversi, in modo che la creazione letteraria rinvia ad un clima di gruppo. Tale dimensione collettiva sembra confermata anche dalle dediche che accompagnavano quasi tutti gli scritti di questo periodo realizzando la celebrazione del valore sociale della letteratura».

<sup>65</sup> In merito vd. FLAMINI 1892, 1-78; CIANFLONE 1955; GALEOTA 1986, 17-156 e 1988, 33-149; MIRANDA 2003, 545-85; DI DIO 2009, 177-219 e ROZZONI 2012 b, 419-35.

<sup>66</sup> GIL ROVIRA 1992.

<sup>67</sup> PARENTI 1979, 119-279.

Il *Cansonero* – assemblato verso la fine degli anni Sessanta per volere di Giovanni Cantelmo, sesto conte di Popoli, e trascritto da diversi copisti – consta di centoventidue testi; in particolare si trovano sonetti di tema amoroso, devozionale, comico. L'analisi linguistica dei componimenti mostra la presenza di spagnolismi e tracce marcate del dialetto campano; alcuni di essi sono scritti direttamente in catalano e castigliano. Oltre ad autori noti, al pari di De Jennaro e Galeota, figurano scrittori poco conosciuti, la cui dimensione poetica viene attestata giusto dal *Cansonero*; alludiamo a Cola di Monforte, Coletta di Amendolea, Leonardo Lama, Michele Riccio, Francesco Spinelli, Giovanni di Trocculli. Costoro sono quasi tutti funzionari di corte, proprietari terrieri di origini nobiliari, che si dilettevano di poesia senza la pretesa di assumere una veste professionale.

La silloge, sebbene eterogenea da più punti di vista (tematico, linguistico, stilistico, metrico), conserva una discreta unitarietà: le relazioni di amicizia e di scambio intellettuale che legano gli autori si riflettono nei testi, molti dei quali concepiti come occasione di risposta, di corrispondenza, di invito, di confronto<sup>68</sup>. Non a caso la raccolta si chiude con una serie di missive, alcune delle quali dedicate al re Ferdinando I, verso cui Giovanni Cantelmo si dimostrerà sempre un fedele servitore.

Il codice Riccardiano 2752, invece, costituisce «un'opera collettiva di poeti a mezzo tempo, destinata prima di ogni altro allo svago pubblico cortigiano ma anche a trasferirsi nelle sale signorili a ambienti più modesti, a raggiungere strati più ampi e meno eletti di utenti. Vicina anche per gusto alla poesia popolare, questa produzione si garantisce il successo piuttosto che attraverso la bravura dei solisti, con la tenuta dell'insieme e la compattezza dei risultati»<sup>69</sup>. Scritto probabilmente nella seconda metà degli anni Novanta e composto da trecentocinquantaquattro testi, esso consta di componimenti musicabili e recitabili come gli strambotti, le frottole, le farse e gli gliommeri, che formano una parte cospicua della silloge.

La natura di queste poesie, in parte condivisa con il manoscritto Vaticano Latino 10656<sup>70</sup>, rispecchia un esercizio ludico, quotidiano, che pone la corte al centro della propria riflessione: come ha osservato Marco Santagata, commentando i canzonieri di Rustico Romano e di De Jennaro, un elemento fondamentale della lirica aragonese pare risiedere nella socializzazione, nella capacità di rendere partecipe il lettore «delle circostanze reali della vicenda amorosa», nel «ritradurre in forme rituali le relazioni sociali di una ristretta cerchia di utenti»<sup>71</sup>.

Gli autori – se si eccettuano Galeota, Sannazaro, De Jennaro – sono pressoché sconosciuti. Rispetto al *Cansonero*, rimane intatto il carattere dialogico, comunicativo tra i testi, ma si intravede, per converso, un chiaro filone politico: spiccano i componimenti sulla presa di Otranto del 1480-1481, che si scagliano contro il pericolo turco, quelli che commentano la seconda congiura dei baroni e l'invasione

<sup>68</sup> Si vedano come esempi il seguente testo di Coletta di Amendolea, rivolto a un amico poco fedele (vv. 5-12): «et ch(e) tu no(n) te ricordi / l'amicicia n(ost)ra che era, / et che tu tire dui corde, / fai dui faczi p(er) <lu>(m)mera / e che sia la tua manera / tal ch'io primo no la 'ntise, / et che tu si' descortise, / dimme, et io che me 'nde curo?» e l'*incipit* di una lettera di De Jennaro: «amantissimo amico, essendo io stato da una donna demandato d'alcuni dubij e in veritá secundo el mio basso intellecto multo difficili, avante che presuna responderili delibero el v(ost)ro iudicio sentire, aczò che, er(r)ando in alcuna opinione no(n) vera, da vui emendata a llei la resposta i(n)diricze» (GIL ROVIRA, 251 e 356).

<sup>69</sup> PARENTI, 123.

<sup>70</sup> BRONZINI 1971.

<sup>71</sup> SANTAGATA 1979, 248 e 250.

di Carlo VIII, e le poesie che tessono a più riprese le lodi dei sovrani (Ferdinando I, Alfonso II, Ferdinando II).

3 - Proprio il carattere politico ed elativo del *corpus* volgare aragonese, come Alessandra Rozzoni ha dimostrato<sup>72</sup>, percorre i diversi generi praticati e le differenti esperienze poetiche, tanto che è possibile individuare alcuni temi riconoscibili: passeremo in rassegna argomenti, modalità espressive e motivi che contraddistinguono anche la letteratura teatrale; ci riferiamo alla propensione per le rievocazioni storiche, all'impiego delle profezie, al riuso dello schema onnicomprensivo e duttile del trionfo, alla riflessione intorno alle tematiche della Fortuna, della *virtus*, del ruolo del cortigiano.

Le rievocazioni del passato accolte nei componimenti aragonesi ripropongono, spesso sotto una veste acritica e tendenziosa, le imprese compiute dei regnanti: esse sono descritte e celebrate come atti eroici che, in alcuni casi, mostrano la predestinazione dei Trastàmara a regnare su Napoli. Gli avvenimenti citati con maggiore frequenza e partecipazione sono, come già accennato, la seconda congiura dei baroni e la riconquista di Otranto da parte di Alfonso duca di Calabria: se il ricordo del primo episodio rinsalda l'autorità politica del sovrano all'interno del proprio regno, il secondo ne esalta la figura all'esterno quale difensore della cristianità.

Per quanto riguarda la vittoria sui turchi possiamo citare, tra i molti esempi possibili, le due canzoni, la quarta e la quinta, comprese nel *Perleone* di Rustico Romano, che si configurano come dei panegirici di Ferdinando I e del figlio<sup>73</sup>, laddove nella II epistola di Giovanni Cosentino viene introdotta direttamente Ippolita Maria Sforza, a spronare il marito a riportare la pace<sup>74</sup>. La congiura dei baroni diventa materia di elaborazione poetica e di propaganda: nel *Naufragio* di Giovanni Aloisio, il primo sonetto che omaggia la figura di Ferdinando I (III, 1) è posto in posizione omotetica rispetto a II, 1, dedicato al conte Giacomo Caracciolo, colpevole di aver partecipato al complotto<sup>75</sup>; nei testi LXIX-LXXI, invece, Sannazaro si rivolge ai baroni ribelli, nel tentativo di ricondurli sotto la sovranità del re legittimo, che sarà in grado di perdonarli<sup>76</sup>.

Il ricorso a numerose profezie serve a inserire i regnanti aragonesi in un contesto sacrale, intangibile e, nei casi non sporadici di precognizioni *post eventum*, ad attestare la loro qualità militare; se la rievocazione fa leva sul passato, da riscrivere e interpretare a proprio uso, il presagio rimanda sì al futuro, ma esso appare sicuro e immutabile, perché garantito da una divinità o da un'entità superiore. Evidentemente tale strategia ha una ricaduta sul ruolo del poeta, che partecipa al progetto di legittimazione del *princeps* e si auto-attribuisce facoltà straordinarie.

Non a caso gli scrittori fingono sovente di aver ricevuto la rivelazione in sogno o durante una *visio* paradisiaca: ad esempio, nella canzone CXIV di De Jennaro, Ferdinando I viene indicato, nientemeno che dalla città di Roma, come il futuro responsabile della *renovatio* del mondo e del ritorno della mitica età dell'oro<sup>77</sup>;

<sup>72</sup> ROZZONI 2014 a. Le pagine seguenti sono debitrice del contributo citato.

<sup>73</sup> R. Romano, *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone*, Napoli, De Cantono, 1492, BTM, Triv. Inc. C 202.

<sup>74</sup> SICA 1991.

<sup>75</sup> ALOISIO 2006.

<sup>76</sup> SANNAZARO 1961.

<sup>77</sup> DE JENNARO 1956.

Cariteo, nella canzone VI dell'*Endimione*, profetizza una lunga conferma dei Trastàmara sul trono di Napoli, assicurata da Dio stesso<sup>78</sup>; infine nella canzone XI di Sannazaro sarà Proteo ad antivedere la fama, garantita dalla celebrazione poetica, di Ferdinando II<sup>79</sup>.

Non di rado gli argomenti cui abbiamo fatto cenno vengono organizzati seguendo lo schema del trionfo, che risulta uno dei più praticati dagli scrittori aragonesi sia per ragioni letterarie sia latamente culturali: il trionfo di Alfonso V aveva offerto una serie di suggestioni, codici e modelli di facile e, in alcuni casi, dovuta riproposizione. La vita quotidiana della città e l'immaginario collettivo erano costantemente a contatto con questo paradigma: si pensi all'arco trionfale marmoreo (1452-1471) che si trova all'ingresso di Castel Nuovo, in cui viene raffigurato il celebre episodio del 1443 (immagine 2); oppure alla medaglia in bronzo realizzata da Pisanello nel 1449, che nel *recto* celebra Alfonso quale «*TRIUMPHATOR ET PACIFICUS*» (immagine 3).

Da un punto di vista letterario l'*exemplar* trionfale permette non solo di soddisfare il gusto estetico e le istanze propagandistiche dei monarchi, ma anche di osservare una peculiare attitudine ideologica: «la poesia politica quattrocentesca ha un carattere eminentemente aulico e celebrativo: quasi mai vi vengono accolte invettive verso i tiranni o il malgoverno. Nella poesia aragonese il ricordo di tradimenti e traditori fa spesso da semplice contraltare alla grandezza dei monarchi. [...] I *Triumph*i, mancanti di un polo negativo, assurgono ancora più efficacemente a palinsesto ideale»<sup>80</sup>.

Il successo di questo modello è spiegato dalla volontà, presunta ed esteriore, di non infierire contro gli sconfitti in conformità al principio della clemenza<sup>81</sup>, dalla possibilità di utilizzare un contenitore letterario che prevede un percorso ascensionale, dall'alternanza delle Virtù, delle Fama e di personaggi antichi; tra le opere che denunciano sin dal titolo il genere di appartenenza, si menziona il *Triumpho* di Rogeri de Pacienza Nardò, in cui si celebra l'incoronazione di Federico I e di Isabella del Balzo, il *Triumpho delle nove vedove* di Giosuè Capasso, che rende omaggio ad alcune tra le più illustri nobildonne napoletane e italiane e, infine, il *Trionfo della Fama* di Sannazaro, che sarà oggetto della nostra attenzione.

<sup>78</sup> CARITEO 1892.

<sup>79</sup> Ciò risulta una strategia comune al *De Paulo e Daria amanti* di Visconti (CAP. II, 3. 2).

<sup>80</sup> ROZZONI 2014 a, 75.

<sup>81</sup> Si badi che Ferdinando I, pur di sedare la prima congiura dei baroni, aveva fatto ricorso a qualsiasi mezzo in proprio possesso: Antonio Centelles era caduto vittima di un salvacondotto non rispettato nel 1459; il principe di Rossano si era arreso, convinto che il suo tradimento sarebbe stato perdonato; Jacopo Piccinino, richiamato a Napoli con manifestazioni di onore e di affetto, viene fatto prigioniero nel 1465. Non molto diverso sarà il comportamento violento e repressivo del re durante la seconda congiura; clamoroso rimarrà l'arresto di alcuni presunti cospiratori nel corso del matrimonio tra Gian Antonio De Petrucciis e Sveva Sanseverino. L'atteggiamento del sovrano, non certo consono agli ideali degli umanisti aragonesi, viene velatamente stigmatizzato nel *Colibeto* di Galeota e criticano lungo il *De immanitate*, una delle ultime opere di Pontano. Su Ferdinando I cfr. RYDER 1996, 174-89.



Immagine 2

Il tema della Fortuna, uno dei più dibattuti nel Rinascimento, caratterizza in modo particolare l'attenzione dei poeti aragonesi<sup>82</sup>; essi sembrano sfruttare il noto e invincibile potere della Fortuna al fine di esaltare, per contro, la virtù dei propri governanti, in grado di combattere e sovvertire il volere del fato. Si ricordi che Facio già nel *Rerum gestarum Alfonsi regis libri* aveva giustificato l'intervento di Alfonso V a Napoli in nome della sua *virtus singularis*. Al principio del capitolo settimo del *De maiestate* di Giuniano Maio (1492), l'autore si rivolge così a Ferdinando I:

e perché non sempre virtù di mortali contra fortuna è vittrice, ante, in te più che in altro, è da tua virtute spesso superata, sì che a le volte tu la fortuna con la tua prudenza hai prevenuta sì che essa, assaltata e posta in fuga in de le multe tue militari imprese, non manco di essa che de inimici riporti el triunfo<sup>83</sup>.

In Sannazaro la Fortuna funge da estrema prova attraverso la quale saggiare il reale valore del soggetto lodato (es. XI, LXIX, LXXXIX); addirittura nella canzone XI Ferdinando II è riuscito a piegare la resistenza della sorte e a riconquistare il regno, che sembrava perso definitivamente in favore di Carlo VIII. Ne *Lo Balzino* la Fortuna viene descritta quale entità crudele, irrazionale; nondimeno l'ingegno e il valore di Isabella del Balzo hanno permesso di superare qualsiasi avversità<sup>84</sup>. Nel sonetto III, 1 del *Naufragio* di Aloisio, invece, si afferma che Ferdinando I occupa legittimamente il trono, perché il suo «grande animo» e la «virtù» hanno permesso di vincere la «Fortuna con prudencia» (vv. 9, 12 e 14).

Nell'*Endimione* troviamo una polarizzazione dicotomica tra la virtù e la Fortuna: ad esempio, al sonetto CLXVI Pietro Summonte, allievo di Pontano, viene definito amico fedele «molto più di virtù, che di fortuna» (v. 10); al CLXXXVII si sostiene che

<sup>82</sup> TATEO 2007, 125-63.

<sup>83</sup> MAIO 1956. Da un punto di vista teorico si segnalano il *De varietate fortunae* di Tristano Caracciolo e il *De fortuna* di Pontano.

<sup>84</sup> L'argomento sarà fondamentale nel poema di Rogeri de Pacienza, come testimonia il cappello introduttivo che precede il I libro (61): «incomenza el libro, seu trattato, nominato *Lo Balzino*, continente la origine e discesa de l'inclita e felicissima Casa Del Balzo, e de la vita con la avversa e prospera fortuna de la serenissima signora nostra diva Isabella De Balzo».

il cortigiano Ettore Pignatelli abbia raggiunto grandi onori grazie alla virtù, capace di bilanciare il potere esercitato dalla Fortuna; al CCIX Cariteo avvisa la moglie Petronella che «con quella alta virtù, che mai non cade, / si deve superare ogni fortuna» (vv. 5-6). All’opposto, la Fortuna favorevole può risultare vana se non viene sorretta da un’adeguata preparazione: nel sonetto CII di De Jennaro si afferma che la buona sorte potrà anche assistere inizialmente i baroni ribelli – segnatamente Antonello de Petrucis al quale il componimento è rivolto – ma essa, data la sua repentina instabilità, si trasformerà quanto prima in un’entità avversa.



Immagine 3

Se le profezie, le rievocazioni storiche, il duplice concetto di virtù e Fortuna sono funzionali a definire la dimensione superiore del *princeps*, ne consegue che, nella visione degli scrittori partenopei, il compito più alto del poeta si esplicita nella lode del sovrano e nel *servitium* ideologico<sup>85</sup>. Insomma, il modello petrarchesco dell’espiazione amorosa viene riusato con una sostanziale variazione, giacché non è più la dimensione cristiana l’obiettivo, morale e letterario, verso cui tendere, bensì quello politico: solo l’elaborazione di tale argomento permette di raggiungere la gloria.

L’atteggiamento degli scrittori aragonesi non è certo esclusivo, si pensi alla situazione letteraria estense o sforzesca; tuttavia esso si manifesta con forme e modalità assai più consolidate e in seguito a ricerche teoriche più approfondite: ciò riflette il singolare ordinamento istituzionale di un regno controllato in parte dal sovrano e, in realtà, gestito da molteplici, riottose e influenti baronie locali. Non a caso alcuni trattati – alludiamo, oltre agli scritti già citati, al *De optimo cortesano* di Diomede Carafa (Moravo, Napoli, 1489), al *De obedientia* e al *De prudentia* di Pontano (Napoli, Moravo, 1490 e Firenze, Giunti, 1508), alla *Nobilitatis neapolitanae defensio* di Tristano Caracciolo – si incaricano di legittimare il potere costituito, di individuare nell’obbedienza e nella prudenza le supreme manifestazioni della *civitas* e di inquadrate il ruolo, le caratteristiche, le finalità del buon cortigiano<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> ROZZONI, 19: «nei canzonieri aragonesi il tema politico si sostituisce sovente a quello devozionale: ciò non significa affatto che il tema penitenziale sia escluso né che la svolta moralistica non possa rappresentare uno snodo narrativo, ma semplicemente che esso non diviene mai il fulcro diegetico ed ideologico di queste raccolte».

<sup>86</sup> FINZI 2004; CAPPELLI 2010, 47-70 e TUFANO 2013, 211-61.



Non a caso Cariteo apre la propria silloge proponendosi come unico scopo il «vero honore» (v. 2), contrapposto al peccato dell'amore sensuale. Rustico Romano, all'inizio del *Perleone*, ringrazia direttamente Federico I, le cui pressioni hanno spronato l'autore a pubblicare la propria raccolta di rime; il tema elativo è programmaticamente enunciato già nei primi passaggi (c. A 4r, vv. 9-11): «et perch'io ardisca hormai levarmi ad volo / ch'el mio Signor ad ciò me exorta e sprona / pur humil vegno a dar mei versi fuori». Di contro, nel *Naufragio* (es. III, 2 e IV, 1), Aloisio si duole, poiché la Musa di lui non si dimostra pronta a sostenerlo nella celebrazione dei Trastàmara, operazione che richiede, del resto, un maggiore impegno e capacità artistiche superiori.

Sannazaro principia il suo canzoniere dichiarando che l'amore costituisce un ostacolo al raggiungimento della fama, unica fonte d'immortalità<sup>87</sup>; il sonetto XXIX ribadisce il percorso letterario che il poeta intende intraprendere (vv. 1-4): «al corso antico, a la tua sacra impresa, / al vero onore, a la famosa palma, / ritorna or, mal guidata infelice alma, / ché nulla sente chi non sente offesa».

Con tutto ciò, verso la conclusione dell'opera, a partire dalla canzone LXXXIX, viene esplicitato nell'encomio il fine da perseguire nonché il mezzo per guadagnare l'immortalità poetica (vv. 46-53): «non vede il ciel, che con benigni aspetti, / per farla gloriosa et immortale, / gli avea dato con l'ale / materia da potersi alzar di terra, / mostrando a nostra età chiari e perfetti / animi, a cui giamai non calse o cale / se non di pregio eguale / a lor virtù sempr'una in pace e in guerra». Nei passaggi seguenti Sannazaro torna a criticare la scelta amorosa, insufficiente a elevare lo scrittore; in aggiunta, nomina l'oggetto da cantare, ovvero la casata d'Aragona, che può realmente concedergli la fama (vv. 76-83):

Benigno Apollo, che a quel sacro fonte,  
che inonda il felicissimo Elicona,  
la 've a tutt'or risona  
la lira tua, ti stai soavemente,  
potrò dir io con rime argute e pronte  
il bel principio altero, e la corona  
vittrice, onde Aragona  
sparse l'imperio suo per ogni gente?

### 6.3 La letteratura teatrale aragonese

1 - All'organizzazione sapiente e continua di spettacoli, feste e trionfi e alla fruizione conviviale, dialogica della cultura cortigiana devono aggiungersi, come presupposti fondativi della letteratura teatrale aragonese, almeno altri tre caratteri tipici, ovvero la natura recitativa della poesia napoletana, il suo sincretismo e la definizione di tipologie rappresentative specifiche (farsa e gliommero)<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Cfr. I, 8-11: «ché se le statue e i sassi il tempo frange, / e de' sepolcri è incerta e breve gloria, / col canto sol potea levarmi a volo».

<sup>88</sup> Non si dimentichi il concomitante contributo delle danze e della musica. Vd. GALLO 1992, 8: «nel castello la vita si svolge secondo una liturgia precisa; annuale: le campagne militari estive, il riposo invernale; feriale: le ore quotidianamente dedicate alla caccia, ai giochi, alla musica e alla danza; festiva: tornei, banchetti, musiche, balli, a celebrazione dei personaggi della corte o per il ricevimento di ospiti illustri. Così la musica diviene parte integrante di quella società delle "buone maniere" che si va costituendo».

Il tentativo di delimitare un *corpus* definito risulta un'operazione metodologicamente complessa: una discreta porzione della lirica (frottole, strambotti) e l'intera produzione egloghistica, infatti, potrebbero rientrare sotto la vaga definizione di "testo rappresentativo". Sono gli stessi autori a comprovare tale ambiguità, a definire, una volta raggiunta la forma stampata o manoscritta delle loro opere, l'origine recitativa; De Jennaro, nella dedica della *Pastorale* ad Alfonso duca di Calabria, riporta una glossa preziosa:

Accettale, Signor buono, singular refugio de mia casa, con quella fede che la fede de me, tuo anticho e integro servo, te le presenta: havendo per certo che, avante loro giallura, persuase da la giustitia, quello che ne è sequito, secondo in le subsequenti egloghe appare (le quali, recetate in publici lochi se intesero) per me composte et fabricate<sup>89</sup>

Il medesimo procedimento viene adottato da Rustico Romano, il quale premette alla canzone V (cc. D 6v-E 1r), dall'*incipit* *Nexun pensieri ad le tue laude adiunge*, la seguente didascalia: «de nuova textura al illustrissimo S. duca di Ca. recitata in un convito in forma d'un pastore in la recuperazione de Hydronto». Il poeta inserisce il componimento e la sua primigenia ricezione all'interno degli svaghi di corte, ribadendo il nesso forte tra letteratura aragonese e convivialità, e afferma che il testo era stato recitato da un attore, forse Rustico stesso, nelle vesti di pastore<sup>90</sup>. La canzone – il metro più nobile della tradizione italiana, deputato in origine a trattare tematiche dottrinali, filosofiche, teologiche – viene qui investita di scopi e modalità assai differenti, mente risulta adattata al genere bucolico senza alcun nesso apparente con il contenuto e lo stile.

<sup>89</sup> DE JENARO 1894, 53, 45-51. Si veda, in aggiunta, le analisi di TATEO 2000, 21-30 e di BECHERUCCI 2014, 1-11 intorno alla componente teatrale dell'*Arcadia* sannazariana. Sullo statuto articolato dell'egloga rappresentativa quattrocentesca cfr. BORTOLETTI 2008. In particolare per Napoli, vd. PIERI 1983, 71-89.

<sup>90</sup> Il testo di Rustico potrebbe essere stato allestito il 19 febbraio 1482, giorno in cui gli ambasciatori milanesi a Napoli fanno cenno ad alcune rappresentazioni celebrative per la riconquista di Otranto, senza dare però ulteriori chiarimenti: «heri pose el disnare circa le XX bore acompagnassimo la maestà del re insieme con li altri oratori per tutta la terra et per la festa del Carnesale furono facte representatione de Ottranto et se fecero molte maschere a cavallo quale correvano con le lanze ad trare in uno circulo. Et acompagnando sua maestà fuossimo bene bagnati insieme come quella do acque rosate che gitavano le damicelle da le fenestre» (ASMI, Potenze Estere, Napoli, febbraio 1482).



Immagine 4

Analizziamo, quindi, il testo come campione esemplificativo delle opere aragonesi e dei generi ambivalenti, intermedi – sospesi tra la lirica, la poesia bucolica, il teatro – che non possono essere catalogati secondo categorie aristoteliche e classiciste: la prima stanza esprime il *topos* consueto dell'ineffabilità, in quanto le imprese di Alfonso duca di Calabria vanno ben oltre le capacità artistiche dello scrittore; ciò permette a Rustico di introdurre nella seconda stanza le mitiche figure di Anfione e Orfeo; anche costoro, fondatori della poesia, sarebbero in difficoltà a celebrare adeguatamente il signore.

Tuttavia il panegirico del personaggio viene avviato in modo indiretto: il poeta individua le ragioni della propria stasi e insieme esalta la grandezza del duca. Gli elementi di elogio, segnalati dall'uso anaforico del verbo "vedere", si rifanno al mondo antico: ad esempio, si possono leggere espressioni come «vegio nel tuo aspetto un fiero Marte», «vegio le vie expedite in ogni parte / al tuo sereno fato» (c. D 7r, 14 e 16-17). La constatazione di alcune caratteristiche evidenti vengono accompagnate dalla profezia di Rustico, il quale è in grado di pronosticare un «sereno fato» al personaggio. Quest'ultimo nella quarta stanza viene definito – per mezzo di una interrogativa retorica, che inizia con «come non sei tu» (v. 22) – figlio degno di Ferdinando I e invitto oppositore degli ottomani. La domanda trova risposta nella stanza seguente, in cui si afferma che Alfonso è proprio quel valoroso condottiero cui si alludeva, capace di salvare l'Italia e lo stato dalle «barbariche rabie» (c. D 7v, 6).

Ciò consente di equiparare il duca a Giulio Cesare e, nel passaggio successivo, a Scipione: tale connubio tra l'esponente del potere monarchico e imperiale e quello della repubblica si prefigge lo scopo di individuare in un unico personaggio, Alfonso appunto, la sintesi di tutte le qualità romane. Non a caso Rustico, «qui in questo alto convito» (v. 22), richiama i presenti a prestare fedeltà a un signore così illustre e potente, poiché il nemico non è ancora stato debellato; inoltre, il duca sembra immune dalla forza esercitata dalla Fortuna, perché è sorretto dalla virtù e dall'aiuto celeste. Il personaggio, pertanto, deve cogliere l'occasione propizia e superare, in fama e gloria, Marco Claudio Marcello, conquistatore di Siracusa durante la II Guerra punica.

Le stanze seguenti ribadiscono il bisogno di muovere guerra contro i nemici musulmani e le straordinarie qualità di cui è fornito Alfonso. Il testo si chiude con il congedo del poeta, il quale sottolinea la meritoria committenza letteraria praticata dal duca (c. D 8v, 22-25): «non però lo tornar nulla mi duole / tra quelle schiere hornate / ch'el nostro mecenate / tiene armate di penne, inchiostro e carte». Sicché lo scrittore si inserisce all'interno di un progetto, culturale e ideologico, specifico ed esibisce una precisa consapevolezza della propria posizione intellettuale, indicando uno "spirito di corpo" dei letterati simmetrico a quello militare.

2 - L'esame della canzone, aderente al gusto e alle modalità della lirica del tempo<sup>91</sup>, aiuta ad avanzare alcune considerazioni: sembra giusto riconoscere l'aspetto performativo e recitativo di molti generi praticati dai poeti aragonesi; sarebbe, però, opinabile spingersi oltre e studiare intere produzioni come rappresentative *tout court*. Semmai si possono segnalare i testi in cui i poeti vogliono marcare un certo tasso di teatralità. Il carattere "teatrale", tuttavia, non risulta maggioritario come in altre esperienze – si pensi a *Mosso da grande amor* di Sanvitale, che forza il genere di appartenenza per assolvere alcuni scopi elativi e rappresentativi palesi – bensì solo una componente, pur significativa, del prodotto finale: a prevalere saranno, ovviamente, le scelte strutturali, le tensioni, i rapporti imitativi, i rimandi compiuti in base al genere più prossimo di appartenenza.

Se De Jennaro, Rustico Romano e altri scrittori, si pensi soprattutto a Galeota, hanno messo in scena una parte dei loro testi, è altrettanto vero che li hanno poi inseriti all'interno di un progetto più ampio e complessivo, l'unico, per altro, cui noi possiamo fare riferimento<sup>92</sup>. In aggiunta, a parte i casi citati in cui viene esplicitata la rappresentazione di un componimento, non esistono, a nostra conoscenza, altri autori napoletani che segnalano apertamente (nelle didascalie, nei vari apparati paratestuali) tale circostanza. Infine, benché per la letteratura quattrocentesca non sia bene proporre classificazioni tassonomiche, quella aragonese pare conoscere alcune tipologie, metriche e contenutistiche, specificamente rivolte alla rappresentazione teatrale, ossia la farsa, lo gliommero e l'intramesa. Cercheremo, allora, di definire questi tre generi, tenendo conto che le stesse fonti coeve spesso equivocano i diversi termini<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> CARRAI - SANTAGATA 1993.

<sup>92</sup> Come afferma Rustico stesso con l'espressione «de nuova textura», l'ultima volontà dell'autore poteva essere diversa da quella espressa dal testo portato sul palco.

<sup>93</sup> È esemplare il caso di Rogeri de Pacienza, il quale ne *Lo Balzino* impiega tutti e tre i vocaboli, ma in modo pressoché sinonimico: la rappresentazione dei due innamorati che abbiamo analizzato viene prima chiamata "intramesa", poi "farsa"; parimenti nel IV libro si può incontrare un accostamento confuso (vv. 497-504): «el Carnovale fero similmente, / per demonstrar ciascun sua fè sincera, /

La farsa, dal latino *farcio*, ha origine francese<sup>94</sup>; la parola, che indicava già nei secoli XII-XIII una “scena giullaresca”, era sicuramente conosciuta nel nord Italia alla metà del Quattrocento e potrebbe essere penetrata a Napoli negli anni Settanta<sup>95</sup>. D'altronde, i contatti con la Francia, nonostante i trascorsi ben poco pacifici, non erano mancati: a questo riguardo si ricordano i viaggi ripetuti (1474, 1479 e 1483) che Federico d'Aragona compie Oltralpe con il proprio seguito, in cui spicca la presenza di Galeota e Rustico Romano<sup>96</sup>.

Comunque sia, sono rimasti numerosi documenti – cronache, cedole di tesoreria, resoconti – che attestano la vitalità di tale genere durante il governo dei Trastámara<sup>97</sup>; però, come è quasi inevitabile per opere estemporanee e d'occasione, è rimasto un esiguo *corpus* di testi, che annovera sei componimenti di Sannazaro, due di Giosuè Capasso, due di Pier Antonio Caracciolo e uno anonimo<sup>98</sup>. Per questo motivo non risulta agevole, e nemmeno prudente, definirne in modo perentorio la fisionomia; ciò nonostante, pare possibile delineare cinque caratteristiche complessive: a) le farse aragonesi a noi pervenute sono scritte in endecasillabi con rimalmezzo; Sannazaro solo nei casi di *Venere che cerca Amore* e del *Triunfo de la Fama* ricorre anche alle terzine sdruciole. b) Sono formate strutturalmente dalla successione di monologhi oppure di battute di media estensione e ricercano il contatto, il confronto con il pubblico e la corte. c) Esse – pur accogliendo diversi argomenti e modalità narrative e compositive disparate – possono essere suddivise in due gruppi tematici, ovvero in quello politico-encomiastico e ludico-ricreativo. d) Sembrano destinate costitutivamente alla rappresentazione<sup>99</sup>. e) Sono, al pari degli *gliommeri*, di ridotte dimensioni, perché di rado superano i duecento versi.

(o)rdinando de po' tutti gentilmente / representar bel farse per piacere. / Secundo che ciascun de amor sente, / faceva la sua in publico videre, / de cose belle, oneste, de assai spesa, / chi gliomaro, chi farsa, e chi tramesa». Anche la didascalia di una frotola di Galeota esibisce tale condizione di incertezza: «frotola a lo illustr.<sup>mo</sup> S. don Fedrico in gliomaro» (FLAMINI 1982, 62).

<sup>94</sup> TORRACA 1884, 263-98; BERSANI 1983, 59-77; CHIABÒ - DOGLIO 1987; DE BLASI 1993, 129-59 e ADESSO 2012, 75-9.

<sup>95</sup> Il lessema è attestato in alcuni cantari (es. *Innamoramento di Melone e Berta*, *Ciriffo Calvaneo* di Luca Pulci) con il significato di “scherzo, burla”.

<sup>96</sup> Durante il viaggio del 1474 viene rappresentato a Urbino l'*Amore* di Giovanni Santi in onore di Federico (vd. CAP. II, 5. 4).

<sup>97</sup> Ci limitiamo a un consuntivo: il 27 dicembre 1488 sono messe in scena «farse et festa» in onore di Alfonso duca di Calabria (LEOSTELLO 1883, 188); alcuni spettacoli sono allestiti il 21 agosto dell'anno successivo da Sannazaro e Cariteo per celebrare la convalescenza del duca dopo una lunga malattia; il 25 luglio del 1490 in occasione delle nozze del figlio del duca di Amalfi «fu facta festa et grande con danze et soni et farse» (IVI, 352); le *Cedole della tesoreria aragonese* informano di una farsa rappresentata da Sannazaro il 29 novembre del 1488 (BARONE 1885, 85). Ovviamente i cenni succinti che si trovano nelle fonti non permettono di stabilire il titolo del testo messa in scena.

<sup>98</sup> Sono perdute molte farse di Caracciolo, di cui rimangono i titoli, utili per capire i possibili temi e gli sviluppi diegetici: *Farsa di un mercante che vende due schiavi*; *Farsa composta e recitata da Pietro Antonio Caracciolo sotto forma di Ciaraldo all'illustrissimo signore duca di Calabria*; *Farsa composta e recitata da Pietro Antonio Caracciolo al cospetto dell'illustrissima principessa di Bisignano in persona di un turco*; *Farsa composta e recitata da Pietro Antonio Caracciolo al cospetto di Ferdinando duca di Calabria in persona di un malato, tre medici, un garzone e una strega*; *Farsa di un malato con la madre e due famigli dove intervengono un medico*; *Farsa di due pezzenti*; *Farsa di quattro villani*; *Farsa in cui si introducono un medico, un villano e sua moglie* (TORRACA 1884, 261-77).

<sup>99</sup> Ci si basa, ad esempio, sulla testimonianza, che vale anche per lo *gliommero*, del grammatico Lucio Giovanni Scoppa, il quale, nel vocabolario latino-italiano intitolato *Spicilegium*, definisce *acroama* come «farza, gliomaro, intramesa, mimus, ludica recitatio» e *acroamaticus* come «ascoltatore de gliomari, auditore di farza»; *atella* viene indicata in questo modo: «pro Aversa oppidum osorum prope Neapolim. Hinc atellanae fabulae inventae gliomboro, farcze, in quibus ridiculae personae introducebantur et

L'intramesa, invece, non sembra godere di distinzioni morfologiche proprie<sup>100</sup>: il vocabolo si collega a festività e a processioni religiose diffuse in area iberica. Sul versante laico le *entremeses* hanno strette connessioni con la convivialità, come l'etimologia lascia supporre<sup>101</sup>: il termine compare nel 1414 per designare alcuni spettacoli intrattenuti durante l'incoronazione a Saragozza di Ferdinando di Trastámara, padre di Alfonso V, e l'anno successivo, con il significato generico di allestimento festoso, per la visita del sovrano a Valencia.

La proposta di Cristina Anna Adesso di indicare le intramese come «istallazioni scenografiche che potevano prevedere componenti recitative di vario genere e contestualizzate in specifiche occasioni festive di benvenuto da parte di una città ad un sovrano o ad una personalità eminente» pare troppo selettiva e dipendente dalla fonte de *Lo Balzino*, portata come unica prova dalla studiosa<sup>102</sup>. Le testimonianze che abbiamo richiamato suggeriscono un'indistinta sovrapposizione con gli altri generi. Forse l'intramesa, proprio come l'intermezzo centro-settentrionale, potrebbe indicare semplicemente il momento – quindi, ad esempio, tra una portata e l'altra, tra un banchetto e le danze – in cui una farsa o uno gliommero sono messi in scena<sup>103</sup>.

Quest'ultimo<sup>104</sup>, infine, che prende il nome dal lessema *glomus* (gomitolo), potrebbe avere due antecedenti nel *Glomerus* trecentesco di Filippo di Joinville, in cui vengono accostati senza un ordine preciso detti popolari e proverbi latini, e nel *Tondo*, componimento di circa quaranta versi con rimalmezzo in cui si fa riferimento alla realtà contemporanea<sup>105</sup>. La critica ha a lungo cercato di ricostruire la genesi, le caratteristiche, le finalità del genere aragonese, di cui disponiamo di tre testi completi (due di Sannazaro e uno anonimo)<sup>106</sup>: Francesco Torraca e Benedetto Croce avevano individuato gli elementi tipici dello gliommero nel *nonsense*, nel gusto per l'espressività più accesa, per l'assurdo e nell'impiego di termini desueti e fortemente connotati da un punto di vista dialettale<sup>107</sup>; Giovanni Parenti, invece, ha dimostrato –

*argumentis dictisque iocularibus ludebant et ridicula versibus intexta dicebantur*». E, parimenti, *atellanius*: «iocoso, festante, faceto. *De divi: atellanio versu, ab atella obscurum urbe, in qua primum coeptae fabulae atellanae gliomaro, farcza, intramesa similes argumentis dictisque iocularibus, satyricis, fabulis grecis*» (Napoli, Mayr, 1512, BSMNC, M. 1. C. 27, *ad voces*).

<sup>100</sup> SHERGOLD 1967; BERSANI 1983, 59-77; DE BLASI 1993, 129-59.

<sup>101</sup> DU CANGE 1762, 831: «*intromissum: medium seu tertium convivii ferculum, Italis Tramesso, Gallis Entremets*».

<sup>102</sup> ADESSO 2012, VII-VIII. Il passo su cui poggia questa interpretazione, il già citato spettacolo dei "due galli" di Molfetta (V, 1135-1178), viene inteso in modo diverso da DE BLASI 1993, 136-41.

<sup>103</sup> Pontano nel *De conviventia* afferma: «*his igitur in conviviiis, sive, ut verius dicam, epulationibus, quoniam multitudo quam potest voluptate afficienda est, adhibendi etiam sunt qui artes tractent ludicras, utpote condimentum quoddam epulationis: venter enim plenus, ut dici solent, tum videre, tum audire aliquid cupit, quod oblectet, et sensus animumque deliniat*» (PONTANO 1999, 258).

<sup>104</sup> TORRACA 1925, 355-82; PARENTI 1978, 321-65; DE BLASI 1993, 129-59; 1995, 127-49; 2009, 29-57 e SANNAZARO 1999. Sulla pronuncia palatalizzata del lessema rinviando a DE BLASI 2009, 31-3.

<sup>105</sup> SABATINI 1975, 159 e 176-7.

<sup>106</sup> Ci riferiamo a *Licinio, se 'l mio inzegno fusse ancora, a Eo non agio figli né fittigli* (SANNAZARO 1999; PARENTI 1978, 321-65 e DE BLASI 2009, 43-9) e a *Iacobo Sannazaro, tu partuto* edito in TORRACA 1925, 374-82. *Eo non agio*, attribuito da Parenti a De Jennaro, è stato invece riconosciuto da De Blasi come sannazariano. Ci atteniamo, come si dirà meglio in seguito, a quest'ultima proposta.

<sup>107</sup> TORRACA, 365 trova questa definizione: «*cose aggruppate, agglomerate, aggomitolate alla meglio, legate insieme quasi unicamente dalla convenzione di far corrispondere alla parola finale d'un verso una rima interna del verso seguente*»; CROCE 1916, 138 opta per «*nient'altro che 'frottole', ossia componimenti scherzosi, in cui, saltandosi di palo in frasca, si venivano raccogliendo proverbi, sentenze e vocaboli goffi del parlare napoletano*».

come, *mutatis mutandis*, sembra sempre più certo con le poesie di Burchiello<sup>108</sup> – che la difficoltà di restituire un significato compiuto ai testi risiede nel compito non agevole di decodificare allusioni e rimandi concreti, non nella loro natura<sup>109</sup>.

Visto che sono rimasti due gliommeri di Sannazaro – e che l'altro, responsivo, si rivolge proprio al poeta medesimo – premettiamo che le caratteristiche individuabili risentono della composizione del *corpus* superstite. La compattezza degli elementi costitutivi dipenderà dal ristretto numero di opere da esaminare; questa situazione suggerisce massima cautela.

Pertanto, possiamo limitarci a registrare i seguenti aspetti comuni: a) gli gliommeri di nostra conoscenza sono composti in endecasillabi con rimalmezzo. b) Essi sono immersi e ambientati nella quotidianità cittadina e popolare<sup>110</sup>. c) Fanno leva su un lessico fortemente concreto e dialettale (soprattutto termini inerenti all'abbigliamento e di ambito gastronomico). d) Sono organizzati secondo un esteso monologo, in cui l'io poetico si rivolge a un interlocutore preciso. e) Sono collegati da ripetuti riferimenti tra loro<sup>111</sup>. f) Trattano temi politici. g) Sono scritti per la scena.

L'aspetto caratterizzante rispetto alla farsa, oltre a quello linguistico, pare risiedere nella finalità politica e sociale: lo gliommero mette in bocca a personaggi del popolo critiche dirette contro il tempo presente e i governanti aragonesi; a costoro viene opposto il passato edenico segnato dalla dominazione angioina. Questa particolarità è condivisa con il genere pastorale, di derivazione toscana, in cui i poeti napoletani sembrano sfruttare il velame bucolico per esprimersi liberamente su questioni di attualità e, in alcuni frangenti, per contestare il potere regio<sup>112</sup>. A parere di Nicola De Blasi, che nella sua interpretazione si avvale delle teorie di Bachtin, ciò sarebbe possibile perché lo gliommero rappresenta un genere carnevalesco, in cui è ammissibile anche disapprovare il potere dei Trastàmara, in nome di un avvertimento rivolto ai sovrani «a non ignorare l'esistenza di prospettive e istanze di ceti e ambienti sociali diversi e potenzialmente ostili»<sup>113</sup>.

Nondimeno è forse possibile una diversa spiegazione, che tralasci l'esegesi della letteratura quattrocentesca con categorie bachtiniane, suggestive ma a volte anacronistiche<sup>114</sup>. In aggiunta, non sembra molto plausibile che i cortigiani mostrassero un'attenzione verso il popolo così partecipe, "democratica" e interessata. Anzi, è probabile l'esatto opposto: le critiche rivolte agli aragonesi, di poco conto e assurde rispetto alle allusioni nascoste in alcune egloghe (es. ai tempi degli angioini si mangiava e vestiva meglio, le persone erano più educate e

<sup>108</sup> BURCHIELLO 2010.

<sup>109</sup> BERSANI 1983, 71: «la comicità e la tensione linguistica sono [...] legate alla mimesi dialettale e sociale, alla creazione di tipi e alla teatralizzazione degli ambienti subalterni alla corte, nell'ambito e per il divertimento della quale fioriva questa produzione».

<sup>110</sup> PARENTI 329: «mentre la sua natura intimamente teatrale è evidente nell'impiego mimico del dialetto, il gliommero ha, del teatro, la prerogativa principe di creare maschere e tipi fissi, mediconi, per lo più, e levatrici, astrologi e taumaturghi da bassifondi, ma anche artigiani e fanfaroni di borgata».

<sup>111</sup> DE BLASI 1993, 142: «nel riproporre al pubblico cortigiano una probabile tradizione popolare gli autori di questi testi d'intrattenimento hanno inoltre badato a dotarli di una serie di rimandi interni, che hanno un po' il sapore di ancoraggi reciproci: vi è ad esempio l'accento ricorrente agli stessi personaggi, quasi tipi fissi; ritornano toni, motivi e perfino parole e sintagmi, come se fosse ricercata una certa circolarità».

<sup>112</sup> RICCUCCI 2001.

<sup>113</sup> DE BLASI 2009, 57.

<sup>114</sup> BRUNI 1980, 1-59.

rispettose), mostrano piuttosto una sorta di astio e di ironica distanza verso i ceti intermedi.

Lo stesso linguaggio adoperato marca una polarizzazione culturale e sociale evidente, che giustifica la scarsa considerazione, la diffidenza dei regnanti e degli intellettuali nei confronti delle classi subalterne. La deformazione linguistica è accompagnata da quella ideologica: fanno fede le considerazioni grottesche, ridicole, banali dei personaggi messi in scena e di cui si riporta il pensiero. Il rimpianto di un'epoca remota – negli gliommeri sannazariani sono evocati Andrea d'Angiò (1327-1345) e Luigi II d'Angiò (1377-1417) – di cui i personaggi chiamati in causa non avevano esperienza e della quale si ricordano con nostalgia le frivolezze, aumenta il senso del sarcasmo, la derisione.

Lo scopo, pertanto, oltre a quello politico di indubbia evidenza, sarà di rallegrare la corte, facendosi beffe delle istanze e delle proteste ridicole delle masse popolari<sup>115</sup>. Questa particolare destinazione, tra l'altro, viene testimoniata da una farsa di Sannazaro, di cui rimangono sei versi iniziali; in essa il poeta si rivolge a un amico, che si era divertito a veder rappresentato un testo, probabilmente *Licinio, se 'l mio inzegno fusse ancora*, in cui veniva preso in giro il personaggio locutore:

Quando io feci taverna e quel soldato  
disse che era stato de re Andrea  
e mostrò la giornea, tu per diletto  
ridesti al suo dispetto; e se ancora parlo  
del magnar del re Carlo, in quelli accenti  
me mostrerai li denti de piacere<sup>116</sup>.

Non si dimentichi che già il *Novellino* di Masuccio Salernitano (1476) esprimeva un forte disprezzo nei confronti del popolo, interpretato quale soggetto ingovernabile, violento e mosso da istinti ferini<sup>117</sup>; citiamo inoltre l'*incipit* di una lettera contenuta nel *Cansonero* e diretta a Ferdinando I, in cui è palese la contrapposizione tra il sovrano, dotato di qualità divine, e i suoi sudditi, che non ne possono apprezzare le scelte:

alto e victorioso signore, a la tui voluntà né dei né homi(ni) aveno  
possuta, no(n) posseno, resistencia alcuna fare né niuno, divino o humano  
pensiero po e(ss)ere a cte occhulto. E che sempre la toa dolce e graciosa  
lege fo a la rustica e villana gente inimicha e anche li toi suditi, per la  
inestimabili toa potencia, li tai dalli altri, como loro dal primo in sustancia  
e qualità de natura, discernere<sup>118</sup>.

Del resto, a partire dagli anni Sessanta, le politiche antibaronali di Ferdinando I avevano avuto nell'immediato un risvolto positivo sui ceti popolari, non senza ripercussioni successive assai gravi<sup>119</sup>: nel 1469 sono abolite duecentosettantasette gabelle sulle merci, cui si aggiungono un piano di riparazione e ammodernamento

<sup>115</sup> D'altronde nel *De sermone* Pontano contrappone la trivialità, la scurrilità e la rozzezza, su cui si basa buona parte della comicità degli gliommeri, alla facezia, dotata di *urbanitas* e *mediocritas*. Vd. es. PONTANO 2002, 254-66.

<sup>116</sup> SANNAZARO 1961, 475-6.

<sup>117</sup> BOILLET 1975, 65-169; BARRARO - D'EPISCOPO 1978 e PAPIO 2000.

<sup>118</sup> GIL ROVIRA 1992, 365.

<sup>119</sup> RYDER 1996, 174-89.



delle strade e la sponsorizzazione di nuove fiere; i provvedimenti stimolano i traffici commerciali all'interno del regno e la formazione del ceto mercantile. L'incentivo della produzione tessile e l'aumento del volume del commercio – specialmente di cereali, olio d'oliva, sale, zafferano e lana – rafforza anche l'imprenditoria locale e il peso dei salariati.

Gli agricoltori, inoltre, vedevano riconosciuto il diritto di pascolo attraverso l'abolizione delle recinzioni e potevano disporre liberamente dei propri prodotti senza l'obbligo di venderne una parte al feudatario al prezzo da lui fissato. Una crescita così sostenuta e repentina, però, aveva creato un notevole disagio sociale: in pochi decenni saranno attirati a Napoli un numero notevole di uomini in cerca di lavoro, che spesso non vedranno soddisfatte le proprie aspettative. Una prova tangibile dell'ampliamento della città è data dalle nuove mura orientali e occidentali, lunghe circa due chilometri, costruite a partire dagli anni Ottanta.

4 - Bisogna insistere sull'importanza di queste proprietà e sulla sostanziale uniformità della farsa e dello gliommero, dato del tutto singolare rispetto al panorama teatrale italiano e alla letteratura quattrocentesca: pare quasi che l'attitudine alla convivialità e alla socialità, alla recitazione della produzione letteraria esigano e determinino un genere apposito; esso permette di collegare la poesia con il gusto per lo spettacolo, con la scena e l'ideologia cortigiana. E ciò sembra un aspetto della letteratura aragonese distintivo e di grande valore culturale.

Secondo Marzia Pieri, viceversa, alla farsa mancherebbe «un catalizzatore classicistico in grado di portarne gli esiti a formale maturazione»<sup>120</sup>. Per Mauro Bersani essa costituisce un «genere molto debole», «una specie di contenitore vuoto, dalla forma abbastanza indefinita, che viene riempito di volta in volta di materiali eterogenei»<sup>121</sup>. Inoltre lo studioso ne sottolinea la «scarsa originalità», in quanto le due farse di Sannazaro sulla presa di Granata hanno lo stesso schema della rappresentazione mantovana di Serafino Aquilano e il testo sannazariano ideato per il matrimonio di Costanza d'Avalos e Federico del Balzo pare «in qualche modo simile al *Paradiso* di Bellincioni»<sup>122</sup>.

Le considerazioni riportate sembrano basarsi su qualche fraintendimento, che è bene sgomberare: innanzi tutto le farse sulla presa di Granata sono del 1492, là dove, come già sappiamo, la rappresentazione gonzaghesca di Serafino Aquilano rimonta al 1495; se il *Paradiso* di Bellincioni risale al 1490, tuttavia la festa per il matrimonio appena ricordato è del 1477<sup>123</sup>. Quindi, non si può parlare certo di “scarsa originalità”

<sup>120</sup> PIERI 1985, 56.

<sup>121</sup> BERSANI 1982 b, 508.

<sup>122</sup> *IVI*, 507.

<sup>123</sup> Riassumiamo gli aspetti salienti dell'avvenimento, che, secondo Giovan Battista Crispo, il primo biografo di Sannazaro, aveva costituito il primo incarico importante dello scrittore a corte: «si affaticò molto nell'invenzione de gli apparati, che fè il prencipe d'Altamura, padre dello sposo, quando ei menò in casa quella signora; e con simili inventioni divenne altresì familiare al re, padre del suo signore, e ad Alfonso duca di Calabria, che doveva succedere al regno» (G.B. Crispo, *Vita di Giacompo Sannazaro*, Roma, Zanetti, 1593, cc. 11-12, BNCR, 34. 9. A. 11. 2). In particolare i due sposi, dopo alcune danze, *tableaux vivants*, banchetti raggiungono il talamo e sono omaggiati da un'orazione di Imeneo. Infine viene allestita la discesa in terra di alcune divinità olimpiche, le quali offrono doni ai coniugi: Diana, Giunone e Atena regalano abiti sontuosi; Apollo una cetra d'oro; Vulcano, Mercurio e Imeneo portano ricchi gioielli; la Fortuna un paio di sandali con i quali la sposa non dovrà temere di calpestarla; Venere e Giove donano rispettivamente un vaso di fiori e uno specchio; le Grazie e la Bellezza si presentano a mani vuote, perché non possono offrire nulla alla virtuosa Costanza, già perfetta. Per un'analisi complessiva, cfr. ADDESSO, 79-91.

– parametro, per giunta, che nella letteratura rinascimentale può non significare molto – a partire da questi due raffronti; anzi sembrerebbe – e ciò è appurato con Serafino Aquilano – che Napoli si caratterizzi come centro teatrale all'avanguardia, esportatore. Al limite si potrebbe osservare la circolarità di alcuni temi, elemento di per sé di rilievo in un'epoca storica votata al policentrismo.

Le altre analisi, le prime due riportate, sembrano da riformulare: il “catalizzatore classicistico” di cui il teatro aragonese sarebbe privo non può essere un criterio di valutazione in un momento della storia letteraria italiana ancora carente di modelli fissi, di invariabili, appunto, classicistiche: una valutazione di questo tipo può valere per opere, autori e generi di epoca successiva, quindi grosso modo dal 1530 in poi, che non riescono a soddisfare i paradigmi letterari attraverso i quali la nuova civiltà letteraria si definisce.

Stabilire, in aggiunta, “deboli” e “vuote” le farse, denunciando, pertanto, le mancanze, i limiti di tale genere, significa considerare l'esperienza teatrale napoletana in modo isolato. Invece, se si accostano le farse e gli *gliommeri* alle rappresentazioni delle altre corti centro-settentrionali, si scopre che solo il teatro aragonese elabora forme determinate – certo eterodosse e aperte a diversi apporti, come del resto la letteratura del secolo XV permette – per le rappresentazioni sceniche. Inoltre, chiamare “debole” un genere quattrocentesco, alla luce di un confronto con le esperienze letterarie del maturo Cinquecento, pare un'operazione quantomeno prevedibile, che diventa decisamente ovvia per il teatro, tipologia di recente codificazione rispetto alla lirica, all'epica, alla novellistica.

Al contrario, osservare il teatro pre-classicista aragonese dalla prospettiva delle altre corti può a volte essere fuorviante. Se è fruttuoso proporre una contrapposizione *per differentiam* – in modo da desumere, in una prospettiva policentrica, le specificità di ogni singola realtà rispetto alle altre – pare, di contro, meno remunerativa la strada di chi propone un accostamento *ex analogia*: sembra abusato e privo di fondamento il ragionamento di coloro che, partendo da una prospettiva imperniata sul teatro ferrarese, lamentano l'indifferenza dei drammaturghi partenopei verso Plauto e Terenzio, nonostante le opere dei due commediografi fossero presenti nella ricca biblioteca dei sovrani regnicoli<sup>124</sup>: aggiungiamo, a scanso di equivoci, che Terenzio gode di un discreto interesse presso le tipografie locali, poiché viene stampato in ben quattro occasioni (s.n.t., 1470 circa; Silvatico, 1474; Di Dino, 1478 e 1481)<sup>125</sup>; inoltre Pontano cita più volte nel *De sermone* passi delle commedie latine al fine di distinguere e definire che cosa si intenda per “motto” e “scherzo” (cfr. IV, 4).

Gli autori, quindi, erano letti e conosciuti da un pubblico abbastanza largo. Ciò detto, se le vie dei volgarizzamenti, dell'elaborazione dei testi antichi e dell'*Orfeo* di Poliziano non erano state percorse, significa semplicemente che Ferrara e Mantova non svolgono a Napoli lo stesso ruolo esercitato su altre corti: in effetti, il vero centro di riferimento per il teatro aragonese sembra essere Firenze.

La presenza dei mercanti e dei banchieri fiorentini a Napoli risale sin dai tempi degli angioini, come, del resto, mostra la biografia di Boccaccio, e, dopo un lungo arresto, trova un incremento significativo a partire dalla fine degli anni Sessanta del

<sup>124</sup> DE MARINIS 1952, 187-200 e 207-24.

<sup>125</sup> Il dato è rilevante, perché, ad esempio, stando ai dati dell'*Istc* e dell'*Igi*, nello stesso periodo le opere di Virgilio vengono pubblicate una volta (Hohenstein, 1476), quelle di Ovidio cinque (Riessinger, 1474, 1475, 1478, 1480, 1481), quelle di Orazio una (De Bruxelles, 1474).

XV secolo<sup>126</sup>: ricordiamo che il banco dei Medici riapre a Napoli nel 1471 e Ferdinando I – alleato di Firenze in diverse guerre come quella del 1467 contro Bartolomeo Colleoni – prende in prestito somme notevoli dai banchieri toscani, concedendo in cambio licenze per l'esportazione del grano.

Da un punto di vista letterario, facciamo cenno alla notevole influenza dalle tre corone – i cui testi sono presenti nella biblioteca regia e più volte pubblicati<sup>127</sup> – sulla produzione napoletana; a un codice di Livio offerto in dono da Cosimo de' Medici ad Alfonso V (1444); all'importante revisione, tappa fondamentale per l'affermazione del volgare nel regno, operata dal bibliotecario di corte Giovanni Brancati di Policastro sulla traduzione di Cristoforo Landino dell'*Historia naturalis* di Plinio (1474); alla decisiva ricezione della *Raccolta aragonese* fatta assemblare da Lorenzo de' Medici (1476); all'assunzione presso lo *Studium* cittadino dell'allievo di Poliziano Francesco Pucci (1484).

Firenze non manca, come anticipato, di influenzare il gusto drammatico: ribadiamo che la comunità fiorentina insediata a Napoli offre un notevole contributo al trionfo del 1443 mediante il sonetto scritto e recitato da Piero de' Ricci<sup>128</sup> e la cavalcata di dieci giovani, che si conclude con un omaggio ad Alfonso V; nel 1445 le nozze di Ferdinando I e Isabella di Chiaromonte sono rese memorabili dal discorso pronunciato da Giannozzo Manetti e Onofrio Parenti, che si distingue per l'ampio spazio concesso alla *gratulatio*, secondo uno stilema tipico dell'oratoria antica; i mercanti fiorentini, durante la visita di Federico III a Napoli (1452), offrono spettacoli pirotecnici. Si aggiungano i rimandi puntuali delle farse di Sannazaro alla poesia laurenziana e polizianesca – aspetto che tratteremo più avanti – nonché il buon successo riscosso nel regno dai drammi sacri, sicuramente allestiti, stando ai dati rintracciati da Francesco Torraca<sup>129</sup>, durante il Carnevale del 1452, del 1476 e del 1477.

5 - A tal proposito sembrano degne di considerazione due sacre rappresentazioni inedite, contenute nel cod. ital. 265 della Staatsbibliothek di Monaco di Baviera. Esso, databile intorno alla prima metà del Cinquecento, si configura quale importante silloge miscelanea di poesia aragonese, giacché contiene prove di Sannazaro, Capasso, Dragonetto Bonifacio. Il manoscritto tramanda una serie di testi rappresentativi, il più delle volte testimoniati solo da questo codice, dimostrando l'importanza non secondaria di tale genere all'interno della cultura napoletana: si fa riferimento alle farse di Sannazaro (*Ambasceria del soldano*, cc. 1v-3v; *Trionfo della Fama*, cc. 23v-31v; *La presa di Granata*, cc. 32r-39v), di Capasso (cc. 15r-18v e 53r-60r) e al *Magico* di Caracciolo (cc. 40r-52v). Le sacre rappresentazioni chiudono la raccolta (cc. 84r-96r e 96r-103r) e si caratterizzano per la loro singolare impostazione.

Ci soffermiamo soltanto sulla prima, poiché risulta di maggiore complessità: la seconda, infatti, più breve e trascurata, si limita a riprendere i motivi esposti nel

<sup>126</sup> RYDER 1996, 174-89.

<sup>127</sup> La *Commedia* viene edita nel 1477 e nel 1478 (Del Tuppo), il *Canzoniere* e i *Triumphs* nel 1477 (De Bruxelles); alcune opere di Boccaccio (*Decameron*, *Fiammetta*, *Filocolo*, *Teseida*) sono stampate tra il 1470-1490.

<sup>128</sup> Il poeta, in occasione del matrimonio del conte d'Ariano, comporrà anche un sonetto in cui Saturno loda Alfonso V per la «prodenza» (v. 8); per la festa di San Giovanni, invece, propone un sonetto recitato da un gigante. Costui afferma che la propria razza è pronta a sottomettersi al sovrano, al fine di pacificare il mondo e «scacciar ogni lupo rapace» (v. 13). I testi sono editi in CROCE 1992, 305-6.

<sup>129</sup> TORRACA 1884, 1-62.

testo che la precede. La rappresentazione è composta, come avvisa la didascalia iniziale, «per M. Elisio Meriliano», di cui non si possiedono notizie. Il casato denuncia, però, la probabile origine campana dello scrittore: Marigliano – attestato pure con le varianti Merliano, Mirigliano e, appunto, Meriliano – è un comune nei pressi di Nola, feudo posseduto dai principi di Taranto e dal conte Alberto Carafa (dal 1479).

Il componimento – scritto in capitoli ternari, forse in vista della Pasqua – racconta il calvario di Cristo, vissuto in modo personale dalle diverse figure in scena, ossia Giovanni, un filosofo ebreo, re David, Nicodemo, Giuseppe d’Arimatea e Maria. Il componimento si apre con le parole “petrarchesche” di Giovanni (c. 84r, v. 1: «o voi ch’in questa notte m’ascoltate»), il quale annuncia la scomparsa di Gesù e invita i fedeli a raccogliersi e pregare insieme.

La scena si trasferisce poi improvvisamente presso la dimora di un filosofo ebreo, il quale intuisce la gravità del momento (c. 84v, vv. 1-2): «o strano dubbio, o nova meraviglia / ch’è quel ch’oggi mi fa per gran stupore». Questi, nonostante la grande cultura e sensibilità, non riesce a comprendere che cosa sia successo di preciso, tanto che si rende necessario l’intervento miracoloso di re David, che appare dinanzi al personaggio e spiega il terribile accaduto.

Il confronto tra i due, che non manca di far leva su curiosi anacronismi<sup>130</sup>, vuole dimostrare la superiorità della religione cristiana su quella ebraica, che non ha saputo riconoscere il Messia e, anzi, lo ha mandato a morte. Il discorso di David riesce a convincere l’interlocutore circa le proprie colpe (c. 87r, vv. 16-17: «gran sciocchezza è la mia ch’oggi ne inchina / a voler pur saver cosa ch’è chiara») e a farlo convertire. I due personaggi convengono, quindi, sull’opportunità di recarsi presso il Golgota, dove, nel frattempo, è giunto Nicodemo; quest’ultimo, in conformità al Vangelo di Giovanni (XIX, 39-42), aiuterà Giuseppe d’Arimatea a deporre Cristo nella tomba.

Nicodemo invita proprio Giuseppe ad affrettarsi e, una volta che l’amico lo ha raggiunto, inizia a riassumere con lui e con un terzo interlocutore, lasciato anonimo, la vita di Gesù. Nello specifico, si sottolineano i segni prodigiosi che ne hanno contraddistinto l’esistenza, insufficienti però a far ricredere gli ebrei<sup>131</sup>. In seguito David e il filosofo fanno il loro ingresso in scena; l’israelitico, non appena vede il corpo martoriato di Gesù, inizia un’estesa *lamentatio* di ventotto versi, in cui la disperazione per la morte di Cristo viene accompagnata dalla lode dell’amore e della bontà del Messia, dalla richiesta di perdono e da un insolito omaggio offerto a Cristo, per bocca del filosofo, da parte della città di Napoli (c. 91r, vv. 4-13):

et, poi che di victoria hor porti il segno,  
*miserere* signor et Dio verace  
de ’sto ausonio tuo divoto regno.  
Non vedi, ahi lasso, che ciascun fallace  
se rende a te gridando «o vero Christo,  
non più vendetta, no deh, pace pace»!  
et, s’el mio dir s’è lagrimoso e tristo  
†morder ti de†, Partenope risona.

<sup>130</sup> Per esempio si afferma che Gesù con il suo sacrificio ha sconfitto «il regno di Pluton» (c. 86v, v. 14) o che Cristo è un «gran monarca»; più avanti sarà chiamato il «nostro duce» (c. 87r, v. 3 e 94v, v. 6).

<sup>131</sup> Cfr. es. c. 89v, vv. 5-7: «o sacerdoti, o legge, o pietà senza / o scribbi, o farisei, ohimé, che presto / de tanto error n’haverete penitenza».

Et sia per f'visto† assai quel ch'è già visto  
Né più la f'gran† tua le sia lontana.

Il brano, di difficile lettura negli ultimi tre endecasillabi, sorprende per l'inserzione di un preciso programma politico, fondato sulla clemenza e del tutto avulso dal contesto religioso<sup>132</sup>. Le tematiche proprie della rappresentazione sacra vengono riprese nei passaggi successivi, in cui i restanti personaggi, cui si aggiunge Maria, recuperano le modalità argomentative della *lamentatio* del filosofo.

Abbiamo preso brevemente in esame il testo, imparentato con il lamento di Giosuè Capasso sulla morte del Messia, inserito nel manoscritto 265 (cc. 72v-74v), al fine di mostrare il sincretismo della letteratura aragonese – che recupera palinsesti disparati e li rielabora in base a un proprio gusto definito e indicazioni ideologiche mirate – e di segnare, nell'ispirazione alle prove fiorentine, un'ulteriore particolarità rispetto alle rappresentazioni teatrali centro-settentrionali: non sfugge che le farse e gli gliommeri, dai caratteri dialogici e recitativi così marcati, potrebbero aver ricavato giusto dalle sacre rappresentazioni le tipiche sequenze monologate e declamatorie<sup>133</sup>; inoltre, la nota bipolarizzazione – linguistica, stilistica e contenutistica – della cultura fiorentina del Quattrocento potrebbe aver influenzato l'elaborazione degli gliommeri, perché il motivo della “satira del villano” e l'utilizzo del gergo del contado sembrano quasi trasposti e riadattati dai poeti aragonesi<sup>134</sup>.

Tuttavia il teatro napoletano non va nemmeno interpretato quale fenomeno letterario isolato; al contrario, come vedremo, si possono individuare punti di tangenza, interessi comuni: alludiamo, per esempio, all'elaborazione dei *Dialoghi* di Luciano, che influiscono sulla scrittura del *Magico* e che caratterizzano alcune rappresentazioni mantovane ed estensi; oppure si pensi al modello dei *Triumphs*, essenziale per Sannazaro e Capasso, e significativo pure per i drammaturghi sforzeschi. La moda delle farse napoletane, inoltre, valicherà i confini regnicoli sino ad arrivare a Mantova con Serafino Aquilano (1495-1497) e a Venezia con Antonio Ricco (1507).

Alla luce delle caratteristiche fondamentali del teatro pre-classicista aragonese, si può analizzare il *corpus*, abbastanza ridotto, dei quindici testi superstiti. Al capitolo III, 6 ci si soffermerà sulle sei farse e sui due gliommeri di Jacopo Sannazaro, sulle due farse di Pier Antonio Caracciolo, di Giosuè Capasso, di Antonio Ricco e su uno gliommero di autore anonimo.

<sup>132</sup> Tale strategia viene proposta, sebbene in modo meno scoperto, nelle sacre rappresentazioni fiorentine: VENTRONE 2008 b, 319-48.

<sup>133</sup> Sulle sacre rappresentazioni, vd. da ultime NEWBEGIN 1996, 116-30 e 2007, 1-22; VENTRONE 2008 a e STALLINI 2011.

<sup>134</sup> Sul genere rusticale e la “satira del villano”, cfr. almeno AA. VV. 1968 e DE ROBERTIS 1978, 137-47 e 148-73.



### III. OPERE

## 1. Premessa

1 - L'esame proposto nella presente sezione prosegue la partizione geografica adottata in precedenza e offre una suddivisione del *corpus* in base alle diverse corti in cui le opere sono state scritte<sup>1</sup>. Il criterio con il quale interpretare i testi sarà in prevalenza analitico; tale valutazione è motivata dalla scarsa fama di molte rappresentazioni, alcune delle quali inedite o poco considerate dalla critica, e dal bisogno di indicare in modo puntuale le tecniche e le strategie letterarie utilizzate, il riuso delle fonti, le citazioni intratestuali e intertestuali, i riferimenti storici, culturali ed encomiastici. Pertanto, all'esigenza cogente di esplicitare le trame, i personaggi e i passaggi diegetici essenziali dei testi consegue la scelta – quasi obbligata per opere intimamente fondate sul sincretismo di strutture e modelli disparati nonché sull'apporto di numerosi generi e motivi letterari – di fornire una campionatura quanto più esaustiva dei procedimenti formali, retorici, stilistici e metrici impiegati.

2 - La pluralità e l'eterogeneità delle circa cinquanta opere prese in considerazione e, in aggiunta, i diversi problemi ermeneutici che esse pongono hanno suggerito di impiegare differenti metodologie di indagine. Ovviamente, spesso accadrà che più approcci si integrino e collaborino nell'analisi di una singola opera.

Si è seguito un criterio prettamente storico-filologico, ad esempio, per esaminare i volgarizzamenti ferraresi. Lo stretto confronto tra le traduzioni estensi e l'edizione principe delle commedie plautine (1473) permetterà di mettere in luce le importanti caratteristiche comuni che informano i *Menechini* (attribuibili a Guarini), l'*Amphitruo* (Collenuccio), la *Mustellaria* e la *Casina* (Berardi). L'analisi proposta dell'egloga *Mosso da grande amor* di Sanvitale cercherà di decodificare, mediante un raffronto intertestuale e storico, le velate allusioni ai personaggi reali e all'occasione celebrativa sottesa. Le ipotesi formulate circa la collocazione temporale e geografica dell'*Orfeo* vengono fondate sull'indagine della produzione polizianesca del triennio 1478-1480, su riscontri tra la "fabula" e alcuni documenti storici e indizi iconografici.

Si presterà un'attenzione maggiore al sottofondo storico e politico nell'interpretazione degli *gliommeri* aragonesi. L'accostamento dei tre testi superstiti, delle loro strategie comunicative e retoriche con il contesto sociale e culturale regnicolo sarà alla base della nostra valutazione su questa peculiare tipologia letteraria. Il messaggio espresso dalle rappresentazioni milanesi verrà sottoposto a una verifica in grado di fare chiarezza sui riferimenti propagandistici nascosti: si proporrà, per esempio, di vedere nell'*Atteone* di Taccone un calibrato parallelismo tra le figure del Moro (Diana) e il duca legittimo, Gian Galeazzo Maria (Atteone).

In altri casi prevarrà un maggiore interesse all'ambito artistico e culturale: l'analisi letteraria del *Certamen* di Lapaccini e delle rappresentazioni di Serafino Aquilano saranno integrate con l'esame di alcune opere pittoriche di Mantegna; la passione per l'astrologia del marchese Francesco II fornirà una chiave di lettura agli *Acti scenici*.

<sup>1</sup> Ciò segue l'esempio della *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa e le recenti direttive metodologiche di MINEO 2008, 713-40, il quale propone di realizzare una "storia di opere", inquadrata in precise cornici sincroniche – storiche e culturali – e inserita all'interno di linee di svolgimento predeterminate.



Infine, la particolare competizione letteraria tra gli scrittori suggerisce di soffermarsi sulle complesse riprese e riscritture di altre opere della tradizione: l'*Orphei tragoedia* e il *Timone* di Boiardo si confrontano con i modelli polizianeschi, dei *Dialoghi* di Luciano e delle commedie latine, mentre Galeotto del Carretto ripropone una sua versione alternativa del *Timone*. Non sono insolite le situazioni in cui un autore recupera dalla propria produzione i materiali su cui basare la rappresentazione: le *Stanze* di Bembo sembrano una auto-parodia degli *Asolani*, laddove nella *Panfila* Cammelli recupera ed elabora i propri sonetti di argomento politico.

3 - La divisione geografica mira innanzitutto a inserire le opere all'interno di un contesto determinato. La possibilità di analizzare in sequenza un *corpus* di testi precisi entro un ambito ben definito – e di cui sono state tracciate le coordinate essenziali (CAP. II) – permette di cogliere le caratteristiche specifiche e costitutive delle rappresentazioni teatrali scritte in ogni singola corte, di “illuminarle” tra loro, ma anche di riscontrare gli elementi di distinzione, di discontinuità.

L'esame sulle opere del teatro pre-classicista ferrarese mostrerà una serie di aspetti stilistici, strutturali, letterari e ideologici comuni (CAP. III, 2): i volgarizzamenti tendono ad amplificare il testo di base, ad attualizzare l'originale, a produrre modifiche di ordine moralistico in favore di un pubblico vasto. Anche l'*Orphei tragoedia*, il *Timone* e il *Cefalo* ricorrono all'*amplificatio*, all'adeguamento del testo o della storia imitata al fine di compiacere la committenza e di differenziarsi dalla tradizione mediante scelte sperimentali e sorprendenti. La medesima *Historia* di Collenuccio non cela un'evidente spinta emulativa nei confronti delle sacre rappresentazioni fiorentine con cui instaura un rapporto competitivo.

A Milano il teatro esibisce una compattezza ancora maggiore (CAP. III, 3): si sottolineerà la forte adesione dei drammaturghi sforzeschi alla causa del ducato. Le rappresentazioni in esame offrono un'immagineedulcorata e mitica della corte ludoviciana; la figura del Moro risalta quale legittima, generosa, saggia a discapito di ogni evidenza storica. Sono frutto di un'elaborazione calibrata la presenza del duca quale personaggio e soprattutto l'innovativo messaggio trasmesso dai finali, convertiti da luttuosi a lieti nelle egloghe di Bellincioni e Sanvitale, nella *Danae*, nella *Pasitea*, nella *Silva*.

Il teatro mantovano, che con l'*Orfeo* inaugura di fatto la stagione rappresentativa pre-classicista, è formato da un panorama più mosso e dipendente da altre corti (CAP. III, 4): testimoniano tali peculiarità la richiesta delle *Noze* e della *Comedia de Timon greco* a Del Carretto per adeguare il gusto della corte gonzaghesca alla moda apuleiana e luciana maturata da tempo a Milano e a Ferrara. Nonostante il carattere variegato, raggrupperemo i testi rappresentativi entro tre categorie, ovvero quella delle traduzioni (*Comedia de Timon*), delle rielaborazioni innovative, già per certi versi “regolari”, della tradizione comica e tragica (*Formicone*, *Panfila* e *Sofonisba*) e delle opere di carattere encomiastico (es. *Acti* di Serafino, *Representazione di Febo e Fetton*, *Certamen*). L'analisi compatta dei testi mostrerà alcune trame diegetiche e strutturali analoghe, come l'esaltazione di Francesco II quale invitto uomo d'arme e il connubio tra aspetti culturali, immagini iconografiche (*Orfeo*, *Sofonisba*, *Invidia*) e rappresentazioni.

Il teatro feltresco risente, invece, delle strategie letterarie di promozione e di legittimazione del ducato, della sua corte, dei suoi protagonisti (CAP. III, 5). Se l'*Amore al tribunale della Pudicizia* di Giovanni Santi impiega lo schema invalso dei

trionfi, le *Stanze* di Bembo e il *Tirsi* di Castiglione prendono come riferimento le tradizioni della pastorale e dell'ottava rima, informate di elementi eterogenei. L'*Eutichia* rispecchia solo in parte la definizione di commedia "regolare", in quanto mostra stilemi tipici dei testi pre-classicisti.

Le opere analizzate sembrano attraversate da elementi affini: ad esempio, i riferimenti alla Pudicizia contenuti nel componimento di Santi potrebbero essere stati ripresi come spunti parodici da Bembo, laddove Castiglione dialoga con la raffinata operazione delle *Stanze* e ne propone una variante che celebra in modo più diretto la duchessa Elisabetta e la sua corte.

L'interesse spiccato per la drammaturgia sembra aver favorito a Napoli la nascita di due forme distinte (farsa e gliommero), deputate costitutivamente alla scena (CAP. III, 6); esse condividono l'impostazione metrica (endecasillabi con rimalmezzo), il carattere ricreativo e propagandistico, la struttura monologante e dialogica. Tale natura costituisce un punto di partenza, un presupposto fondamentale per comprendere il rapporto del teatro napoletano con quello praticato e promosso nelle altre corti italiane.

La conservazione di solo quindici testi non consentirà un'indagine sistematica: non dovrà però sfuggire l'esistenza di tematiche ricorsive, di forme e moduli caratterizzanti. Alludiamo all'utilizzo dello schema trionfale (*Triunfo*, *Farsa del Bene e del Male*), al dialogo intrattenuto con gli spettatori (*Farsa di Venere*, farsa per Beatrice d'Aragona di Capasso), al programma elativo perseguito (*Ambasciaria*, *Magico*, *Presa*), alla portata comica e ironica delle farse (soprattutto quelle di Caracciolo) e degli gliommeri.

4 - L'analisi "per corti" non mancherà nel contempo di segnalare la natura centripeta del teatro pre-classicista: si porrà attenzione agli elementi di similitudine tra opere provenienti da centri diversi, mentre si rimarcheranno le influenze reciproche, i rapporti di tensione polemica e agonistico-competitiva. Se l'impostazione dei volgarizzamenti ferraresi viene imitata nelle *Noze* di Galeotto del Carretto, il modello dell'*Orfeo* di Poliziano porta a differenti soluzioni. A Ferrara è ingaggiato un confronto imitativo con l'*Orphei tragoedia* o una riscrittura sperimentale (*Cefalo*). Il *Timone* di Boiardo viene ripreso a Mantova dalla *Comedia di Timon* di Del Carretto. Non mancano i tentativi di superamento, come nella *Pasitea* di Visconti. A sua volta il *Cefalo* sembra incoraggiare la "svolta" delle opere sforzesche, le quali riscrivono i miti (Danae, Piramo e Tisbe, Atteone) e rielaborano le proprietà fondamentali di alcuni generi letterari (egloga) secondo modalità alquanto libere.

Le rappresentazioni pre-classiciste impiegano altresì diverse tipologie, inserite sincreticamente insieme ad altre e modificate in base a esigenze strutturali e diegetiche: la novellistica serve a Cammelli per dare forma alla propria tragedia; la ferrarese *Commedia di Ippolito e Lionora* utilizza un racconto fiorentino, elaborato secondo il modello canterino. Le egloghe milanesi – avvertite come testo autonomo o inserite in opere più complesse – sono profondamente mutate al fine di soddisfare un chiaro principio ideologico e letterario, di superamento di ogni convenzione e schema collaudato; Castiglione con il *Tirsi* sembrerà in parte adottare un simile approccio.

Risulta nutrito anche il gruppo di testi che puntano a una maggiore uniformità e regolarità: alludiamo al *Formicone*, alla *Panfila*, alla *Sofonisba* (Mantova), all'*Eutichia* (Urbino), alla *Pasitea* (Milano), che però esibiscono ancora forti legami con la corte e con le regole del teatro pre-classicista. Mettere in scena una tragedia a corte diviene

un'operazione assai ardua e contraddittoria, ma non più eludibile: tuttavia, le operazioni di Galeotto del Carretto (*Sofonisba*), di Antonio Cammelli (*Panfila*) e dell'*Orphei tragoedia* mettono a punto calibrate strategie al fine di evitare esiti sconvenienti o poco graditi. Le farse, invece, smettono di essere un prodotto esclusivo della drammaturgia aragonese allorché Serafino Aquilano le propone a Mantova sul finire del secolo e Antonio Ricco le esporta a Venezia.

Non mancano gli autori di riferimento, più volte imitati e interpretati a seconda delle diverse esigenze: ad esempio, le opere di Luciano sembrano costituire un palinsesto aperto, polisemico. Nel *Timone* di Boiardo lo scrittore greco viene inteso come un filosofo morale, che insegna e fornisce norme etiche agli spettatori; in Lapaccini la sarcastica contesa tra Annibale e Alessandro Magno offre lo spunto per una celebrazione di Francesco II Gonzaga; nella *Silva* milanese di Da Correggio e nel *Magico* di Caracciolo lo schema del dialogo infernale dà materia per rappresentazioni encomiastiche.

Infine, verranno indagati i prologhi<sup>2</sup>, che nell'*Orfeo* nei *Menechini*, nella *Pasitea*, nel *Timone* di Boiardo e in quello di Del Carretto, nel *Cefalo* e nelle *Noze* puntano a trovare una collocazione all'incerto statuto del testo introdotto attraverso varie strategie. Un espediente concerne l'attribuzione della recita del prologo a Mercurio – figura che si connette alla prassi dell'angelo annunciante nelle sacre rappresentazioni e al carattere prologante della medesima divinità nell'*Amphitruo* plautino – o a poeti autorevoli (Luciano: *Timone*; Cecilio Stazio: *Pasitea*; Seneca: *Panfila*).

<sup>2</sup> Manca un esame sui prologhi quattrocenteschi; da un punto di vista metodologico si seguirà RIPOSIO 1989; REFINI 2006, 61-86 e BARUCCI 2007, 107-40.

## 2. Ferrara: la norma e lo scarto

### 2.1 Volgarizzamenti (Battista Guarini, Pandolfo Collenuccio e Girolamo Berardi)

1 - Il primo problema da affrontare quando si analizzano i volgarizzamenti teatrali ferraresi concerne la definizione del *corpus*<sup>1</sup>. Alcuni testi non sono stati pubblicati, altri – pur editi di recente – non possono essere collegati con sicurezza ad alcun contesto preciso. Risulta significativo il caso dell'*Eunuco*, volgarizzamento anonimo in terza rima: Matteo Favaretto, mediante l'esame linguistico della commedia, è riuscito a collocare il testo all'interno dell'ambito padano<sup>2</sup>; inoltre, lo studioso ha descritto le caratteristiche versificatorie, metriche, intertestuali dell'*Eunuco* senza però riuscire a trovare prove certe di attribuzione e localizzazione. La prudenza dell'editore, che si limita a ipotizzare un'origine estense<sup>3</sup>, è necessaria allorché ci si confronta con opere anonime, cronologicamente difficili da situare, prive di riferimenti testuali e di elementi trasmissione codicologica che rimandano all'eventuale corte o centro di provenienza.

A tale questione si aggiungono le criticità metodologiche che si incontrano nell'analisi dei volgarizzamenti: come vedremo, è quasi impossibile comprendere da quale testo base – o, in alcuni casi – da quali testi gli scrittori partissero per approntare le traduzioni; sovente gli errori che gli studiosi moderni imputano ai volgarizzatori sono da attribuire non tanto alla loro non eccelsa dimestichezza con la fonte latina o greca, bensì ai volumi – scorretti, incompleti, frutto di interpolazioni – da loro consultati. Il lavoro dell'editore sembra, quindi, scoraggiato in partenza, poiché il risultato minimo da raggiungere – ma arduo da ottenere – dovrebbe essere quello di fornire dati sufficienti al fine di comprendere gli intenti, l'eventuale utilizzo del testo, se destinato alla lettura o alla rappresentazione, il periodo e il centro in cui esso è stato prodotto.

Soltanto simili informazioni permettono di sviluppare un esame completo, che non concepisce la traduzione quale operazione isolata, estemporanea; al contrario i volgarizzamenti vengono richiesti dalle varie corti con precise modalità e scopi, creano, a Ferrara come a Mantova, un gusto, una tradizione definita.

Si verifica, dunque, un paradosso: i volgarizzamenti ferraresi, che hanno contribuito in modo preponderante a formare il mito della *renovatio* di Ercole I, a connotarne la stagione teatrale, ad affermare il primato delle rappresentazioni estensi del Quattrocento, mancano a tutt'oggi di edizioni attendibili<sup>4</sup>, a eccezione dei *Menechini*, e, di conseguenza, di interpretazioni critiche complessive.

Inoltre, persino le analisi dei volgarizzamenti più esaustive non evitano di accettare uno stereotipo consolidato: sembrano paradigmatiche le celebri missive di

<sup>1</sup> ROSITI 1968, 1-29; COPPO 1968, 30-59; STEFANI 1979, 61-75; RUFFINI 1987, 125-35 e ARBIZZONI 1994, 266-95.

<sup>2</sup> *EUNUCO* 2011.

<sup>3</sup> Ricordiamo che l'*Eunuco* risulta rappresentato a Ferrara negli anni 1499, 1500, 1501 e 1503.

<sup>4</sup> Si aggiunga che l'*Amphitruo* la *Casina* e la *Mustellaria* che prenderemo in considerazione sono tramandati dalla stampe tarde del tipografo veneziano Niccolò Zoppino (1530). Sul personaggio, vd. CAP. IV, 7. Bisogna mettere in conto, già in sede preliminare, le sicure modifiche linguistiche introdotte, i possibili cambiamenti contenutistici e ideologici adottati, operazioni necessarie per offrire le commedie a un pubblico assai differente da quello cortigiano di fine secolo. Tuttavia, non deve sfuggire un elemento di rilievo: le opere, proposte in un arco di tempo così ravvicinato, erano evidentemente sentite come aderenti a un'unica prospettiva.

Battista Guarini a Ercole I, in cui l'umanista contrappone alle pretese di un volgarizzamento *ad verbum* del *Curculio* voluto da duca un metodo di traduzione libero, aperto a modernizzamenti e riletture<sup>5</sup>. Le lettere, che suggeriamo di valutare solo come testimonianze che attestano l'importanza delle commedie per la politica culturale di Ercole I e chiarificano il rapporto di committenza tra il duca e i suoi cortigiani, non possono, invece, costituire la base su cui esaminare i volgarizzamenti. In passato si è preferito adottare un approccio deduttivo, che rinveniva nelle richieste del 1479 del duca le specificità delle traduzioni<sup>6</sup>; ciò ha favorito la diffusione di alcuni fraintendimenti, che l'esame generale delle traduzioni proverà a rimuovere.

I volgarizzamenti, almeno quelli che possiamo con certezza attribuire alla corte estense, non seguono le indicazioni di Ercole I, anzi risultano contraddistinte da caratteristiche omogenee e riferibili alle teorie di Guarini. Le lettere in questione, non a caso, rimontano al 1479: è ipotizzabile che nel 1486, anno della messa in scena dei *Menechini*, Guarini e gli altri traduttori fossero ormai riusciti a convincere il duca ad approvare le loro proposte. Non a caso, non si possiedono missive ulteriori, che provano il perdurare di tale divergenza. E, del resto, pare essenziale, al fine di rendere più comprensibili i testi recitati dinanzi a un pubblico vasto, la tecnica di adattare al presente alcuni riferimenti al mondo romano, di glossare o addirittura omettere richiami storici e mitologici troppo eruditi.

Spicca una forte divaricazione tra la presunta "norma" – che vorrebbe indicare la cifra distintiva dei volgarizzamenti estensi nella fedeltà, rispondente alle istanze erculee, di traduzione letterale delle commedie – e lo "scarto", ovvero il metodo alternativo guariniano. In realtà i due piani sono da invertire, in quanto il disegno di Ercole I di tradurre *ad verbum* resterà un'eccezione, per giunta trasgredita già nel 1479, laddove lo "scarto" dei *Menechini* diviene in seguito la prassi, il criterio da adottare. Ne sono testimoni gli altri volgarizzamenti plautini che analizzeremo, ossia l'*Amphitruo* di Collenuccio (1487), la *Casina* e la *Mustellaria* di Berardi (forse 1502-1503). Caratteristiche analoghe avranno altresì il *Timone* di Boiardo e l'*Orphei tragoedia* a lui attribuibile.

L'analisi che si propone di seguito mostrerà le qualità precipue dei volgarizzamenti, che saranno considerati nel loro insieme quale prodotto compatto, univoco, mosso da profonde e calibrate strategie letterarie e comunicative. Verranno messi in luce gli aspetti stilistici ricorsivi, i temi dominanti, le tecniche di traduzione impiegate.

Come sostenuto da Antonia Tissoni Benvenuti per l'edizione dei *Menechini*, non abbiamo la possibilità di individuare le opere possedute dai singoli volgarizzatori o almeno di recuperare un codice quattrocentesco ferrarese di commedie plautine; ci

<sup>5</sup> Anticipiamo una parte delle argomentazioni guariniane, su cui cfr. CAP. IV, 3: «Misser Augustino disse come la V. Ex. non voria che io me despartisse da la sententia di Plauto et questo perché in la *Aulularia* dicevase che io haveva posto de molte cose che non erano in Plauto. Ad che io rispondo che non credo essere per niente lontanato dal sentimento di Plauto né anchora da li vocabuli. Et se ho posto moschio et zibetti el gi è però in lo testo venditori de odori da ongerse per sapere da buon. Ma parevami molto migliore translatione nominare li ditti odori et ridure la cosa ad la moderna, che volendo esprimere de parolla in parolla fare una translatione obscura et puocho saporita» (LUZIO - RENIER 1888, 177).

<sup>6</sup> Cfr. es. COPPO, 31: «il Duca infatti volle che i testi classici fossero tradotti con la massima fedeltà; proibì che vi fossero apportati tagli o aggiunte e che vi fossero inserite, come era uso comune, le lodi della sua famiglia». La celebrazione di Ercole inserita nell'ultimo atto dell'*Amphitruo*, la prassi di tradurre anche le singole battute con una terzina, le attualizzazioni o le scene di raccordo aggiunte mostrano una realtà differente.

avvaliamo, quindi, come testo guida della *princeps* veneziana di Plauto<sup>7</sup>. L'edizione curata da Giorgio Merula, che si fonda sul manoscritto orsiniano scoperto nel 1425, esibisce punti in comune non sporadici con i volgarizzamenti; pensiamo, ad esempio, a numerosi cambi di battuta, sviste, lacune, aggiunte ed errori, sanati nei moderni testi critici e di cui daremo conto<sup>8</sup>.

2 - L'attribuzione congetturale dei *Menechini* a Battista Guarini risulta motivata da indizi significativi: nel 1501 il vescovo Ludovico Gonzaga chiede a Ercole I il testo della commedia «nel mo' e forma è sta traducto per Baptista Guarino»<sup>9</sup>. Non è possibile stabilire che il volgarizzamento scritto nel 1486 sia proprio quello richiesto nel 1501, in quanto non si può escludere che altre traduzioni della medesima opera fossero state approntate negli anni<sup>10</sup>, tuttavia ciò pare un dato di notevole importanza.

Inoltre la traduzione della commedia rispecchia, come vedremo tra poco, le convinzioni guariniane espresse nella lettera del 1479: per esempio, le modernizzazioni sono frequenti, la figura della prostituta Eozia viene modificata rispetto all'originale secondo alcuni accorgimenti moralistici, Peniculo non viene descritto come un cinedo, ma al limite si comporta da approfittatore spudorato. Tali elementi, sebbene non decisivi, sembrano sufficienti per avanzare un'ipotesi di attribuzione, giustificata pure dalla posizione accademica e dalla cultura di Guarini, grande conoscitore del teatro antico e uno dei pochi intellettuali ferraresi che già negli anni Settanta potesse cimentarsi in una simile operazione.

Si osservano, a partire dal prologo, alcune attente modifiche, segnale di una traduzione che cerca di soddisfare le esigenze estetiche del pubblico e favorirne la piena comprensione del testo<sup>11</sup>: il verso 25 («a Taranto era una fiera eminente») pare

<sup>7</sup> T.M. Plauto, *Comoediae*, a cura di G. Merula, Venezia, De Spira, 1472, BNMV, INC. V. 0188. Ovviamente facciamo affidamento anche a PLAUTO 2007-2009. Per il commento del testo ci serviamo, invece, di USSING 1972.

<sup>8</sup> Diamo un solo esempio chiarificatore: all'inizio del quinto atto dei *Menechini* compare un personaggio, Sacerto, che pronuncia una breve battuta di otto versi. Questo cambiamento non rispecchia la volontà del volgarizzatore – come potrebbe invece sembrare se confrontassimo la traduzione con una moderna edizione critica – di aggiungere un personaggio nuovo, perché è da addebitare alla *princeps* (c. 121v), in cui il suocero (*socerus*) viene chiamato, a causa di un errore radicatosi nella tradizione manoscritta, *Sacerus servus*.

<sup>9</sup> ROSSI 1889, 310. Su Ludovico Gonzaga, cfr. CAP. IV, 2.

<sup>10</sup> I *Menechini* saranno rappresentati anche nel 1491, 1493, 1501 e 1502.

<sup>11</sup> Riassumiamo la vicenda: il servo Peniculo e il padrone Menechino I si recano a casa della cortigiana Erozia. L'uomo regala a Erozia un mantello, sottratto in precedenza alla moglie. La donna dà disposizioni al cuoco Chilindro e gli ordina di recarsi al mercato, intanto Menechino I si dirige a Taranto. Chilindro, terminate le spese al foro, incontra Menechino II, appena arrivato dalla Sicilia alla ricerca del fratello gemello, e lo scambia per Menechino I. Erozia vede il personaggio davanti a casa e lo invita a entrare. Menechino II accetta e, una volta uscito dall'abitazione, litiga con Peniculo, che lo accusa di non averlo aspettato. La moglie di Menechino I è informata da Peniculo circa il tradimento del marito, che viene allontanato da casa. Egli decide di trovare alloggio a casa di Erozia, ma viene mandato via quando il protagonista chiede la restituzione del mantello, preso involontariamente dal gemello la sera prima. Menechino II si imbatte nella moglie del fratello, che chiede soccorso al padre. L'anziano litiga con Menechino II, il quale persiste a negare di essere il marito della figlia. Viene chiamato un medico e il personaggio scappa, fingendosi pazzo. Torna in scena Menechino I, catturato da medici e infermieri. Messenione, servo di Menechino II, vede colui che crede sia il padrone e lo soccorre prontamente, ottenendo in cambio la liberazione. Il servo incontra poi Menechino II che lo rimprovera e nega di averlo affrancato. A questo punto

di certo più consono alla realtà quotidiana ferrarese rispetto al «*Terenti ludi forte erant*» della versione latina (c. 111v)<sup>12</sup>; parimenti i versi 42-43 («tolse moglie costui in Epidano, / prudente, ricca e di assai nobel gente») mirano ad attenuare attraverso l'amplificazione il semplice «*sibi filium eique uxorem dotatam dedit*», che mette in luce il carattere eminentemente economico dell'unione matrimoniale descritta.

Certo non mancano i passaggi in cui il traduttore cerca di rimanere fedele al testo base, imitandolo anche nel lessico e nello stile<sup>13</sup>, nondimeno prevalgono le modifiche: per esempio a I, 41 la moglie di Menechino non viene fatta uscire di scena come nella commedia originale, ma rimane sul palco a parlare con il marito. Pertanto, il monologo del protagonista si risolve in un dialogo, che approfondisce il carattere di entrambi i personaggi. Menechino appare sfrontato e insolente, laddove la moglie spicca per la sua gelosia (vv. 41-50):

Mo: Menechin dove vai? Dime per quello  
che così ratto vai fuor di la porta.  
Mostrami un po' quel c'hai sotto il mantello!  
Me: Deh, tornate mo' su per la più corta,  
bestia, che sempre mi togli il cervello!  
E in ogni tempo tu sei troppo accorta.  
Mo: Ben ti conosco e scio quel che favello:  
tu porti qualche don alla tua 'manza,  
qualche cosa di casa, e dil più bello!

Risultano altresì importanti gli ammodernamenti, tesi a ridurre la distanza culturale, sociale, storica tra il testo e gli spettatori: spesso lo scrittore si avvale di anacronismi, di stilemi cari alla tradizione lirica al fine di descrivere i personaggi e i loro sentimenti<sup>14</sup>; le *minae* plautine diventano «talenti», meglio noti al pubblico rispetto alle monete romane per via dei Vangeli (I, 230); a II, 105 Menechino ordina al cuoco Chilindro di comprare l'«incenso», mentre in Plauto veniva richiesto un maiale adatto per i sacrifici (c. 114r); a V, 457-459 Giove viene sostituito dal Dio cristiano, «possente» e «giusto». Nel quarto atto sono omessi i cinque versi in cui la moglie di Menechino viene paragonata a Ecuba (v. 23; cfr. c. 119r); ai versi 79-87 sono tralasciati i riferimenti dotti e peregrini a Partaone e Calcante (c. 119v), che in Plauto hanno un effetto spiazzante, impossibile da proporre a un pubblico di corte numeroso<sup>15</sup>.

Pare significativa l'attualizzazione della figura del medico, chiamato per curare la pazzia di Menechino II: il traduttore approfondisce la parodia del personaggio, solo

Messenione capisce di aver incontrato il gemello e riesce così a svelare il mistero. I due protagonisti possono finalmente ricongiungersi e chiarire l'accaduto con gli altri personaggi.

<sup>12</sup> Si cita da MENECHINI 1983, 77-167.

<sup>13</sup> Vd. es. I, 91-93 («questo butino ho robato cum arte / a' mei nemici, e ' compagni salvati / qual bon combatitor in ogni parte») che ricalca il linguaggio militare di c. 113v: «*averti praedam ab hostibus nostrum saluto socium*». A II, 108 («di' che m'hai visto, e mai non m'hai veduto») il volgarizzatore tenta di restituire lo stile plautino, caratterizzato da giochi di parole, allitterazioni, paranomasie (c. 114v: «*seu tu Cylindrus seu Coriendrus, perieris. / Ego te non novi neque novisse adeo volo*»). La medesima formula verrà adottata a IV, 77.

<sup>14</sup> I, 193-195: «o Dio, ecco la dolce Erozia mia, / ecco colei che nacque in Paradiso / nella più gloriosa gerarchia!».

<sup>15</sup> Alla semplificazione del contesto discende anche una maggior concretezza del lessico e delle immagini proposte; ad esempio, a IV, 269 viene introdotto un paragone, assente nella commedia latina, che fa leva sulla realtà concreta: «assaltarò come cane allano».

abbozzata in Plauto, che cerca di basare attraverso l'esame dell'«urina» la propria diagnosi sulla possibile follia del paziente (IV, 98); questo particolare prende come riferimento una pratica piuttosto diffusa alla fine del Quattrocento, ma lo scrittore la esaspera mettendola in ridicolo (vv. 108-109): «non mi te 'l far più dir: tuo' l'orinale / e va' guarisci una botta [*scil. rana*] gomfiata».

Nel terzo atto *Peniculus* non può svolgere i compiti assegnati dal padrone, poiché si è imbattuto in un'assemblea popolare (c. 115v: «*in contionem*»): nel testo tradotto il servo parla, invece, di un'udienza presso il Palazzo di giustizia cittadino. Ciò dà adito al personaggio di introdurre una critica rivolta contro coloro che si inventano tali procedure facendo perdere tempo prezioso (vv. 7-15):

Or va mo', testimonia; impara, pazo!  
Agli altri più che a te abi mo' cura:  
caro ti costerà gir a sollazo!  
Possa morir de fame in sepoltura,  
rompigli il sasso le gambe la testa  
al primo che trovò carte e scriptural!  
Ben toccò a me andar a simil festa:  
ben fòì cernìto primo a tal offitio,  
bona ellezion di me, savia richiesta<sup>16</sup>!

Parimenti a III, 171-213 Menechino svolge un'estesa intemerata contro l'avidità di denaro degli uomini; se in Plauto ciò è rivolto ai *clientes* (c. 117r) – che i *patroni* puntano ad accumulare senza badarsi degli effettivi meriti e qualità – il volgarizzatore sposta l'attenzione sulla corte, sui «seguaci» (v. 174).

Lo scrittore, conscio dell'estensione notevole dell'opera (1162 versi latini vs. 1951 versi tradotti)<sup>17</sup>, ricorre a volte a riepilogare la trama: a III, 353-355 fa recitare a Menechino una terzina estranea a Plauto, in cui viene riassunta la vicenda del mantello, nei *Menechini* una «vesta», rubato alla moglie.

3 - La dilatazione del modello latino raggiunge risultati significativi a I, 172-175, in cui le tre parole pronunciate da *Peniculus* («*furtum, scortium, prantium*») (c. 113r) vengono restituite in quattro versi: «samme di *cena* e di cose robate / ad una falsa e iniqua *meretrice*; / d'un disnar di *vivande* delicate / che chi ne puol mangiar certo è felice». La figura di *Peniculus*, però, non è soltanto approfondita con continue aggiunte e approfondimenti: ad esempio, il volgarizzatore omette il verso di c. 113r («*sed obsecro Hercle salta sic cum palla postea*»), là dove Menechino si toglie le vesti sottratte alla moglie e prega il personaggio di indossarle e danzare<sup>18</sup>. La traduzione cerca di presentare una figura differente da quella plautina: l'effeminato servo si

<sup>16</sup> Il brano – grazie alle esclamazioni frequenti, alle frasi frante e cadenzate, agli asindetici (vv. 7 e 11), alle anafore (vv. 13-14) – sembra più mosso e veemente di quello imitato (c. 115v): «*quem illum dii omnes perduint, qui primus commentus est / contionare, qui homines occupatos occupat. / Non ad eam rem ociosos homines decuit delegi, / qui nisi adsint quom citentur, census precapiunt illico?*».

<sup>17</sup> In generale le battute non sono mai inferiori a una terzina, adottata come misura minima del discorso. Si veda es. il passaggio a III, 77-79 («a niun modo io non te 'l negaria / e se te conoscesse io te 'l direi, / che questo, a dirlo, poco costaria») che traduce il singolo verso di c. 116r: «*non negem si noverim*». Ciò, nella maggior parte delle situazioni, illanguidisce e stempera il ritmo concitato della commedia originale.

<sup>18</sup> In verità gli editori moderni attribuiscono la battuta a *Peniculus* e non al padrone. A III, 93 vengono tolti i versi in cui viene ricordato l'episodio al servo, definito nella *princeps* con l'inequivocabile appellativo «*cinaedus*» (c. 116v).



trasforma in un altrettanto divertente approfittatore, che pensa solo al cibo e a raggiungere il proprio interesse particolare<sup>19</sup>.

La revisione in chiave moralistica riguarda pure l'etera Erozia: il personaggio diverge molto da quello plautino e si comporta in modo onesto, giacché basa il proprio codice di valori su una diversa prospettiva. A I, 199-201 ella espone il proprio stupore nel rivedere l'amato attraverso un ragionamento di stampo filosofico, secondo cui, quando si verifica un avvenimento insospettato, la felicità si «dupplica». Ciò allude anche agli equivoci creati dalla presenza dei gemelli su cui l'intera commedia si fonda. Nel secondo atto le battute della donna (vv. 206-219), sono private dei riferimenti espliciti che ne connotano la professione (c. 115r): «*mundicia illecebra animo est amantium. / Amanti amoenitas malo si nobis lucro est*».

La nuova condotta di Erozia spinge i personaggi a descriverla in modo differente; ad esempio Menechino afferma che «costei par tutta quanta puritade» (II, 232), oppure, a III, 59 e 374, la chiama «fantina», «dolce amor mio». La donna appare assai intelligente, arguta, tanto che, quando incontra il gemello dell'amante, finge di assecondare lo strano atteggiamento del personaggio. Tale espediente non risulta ricavato da Plauto (II, 337-338): «per mia fé, Menechin, ch'io 'l pensai certo! / Compresi il tuo parlar, perciò ti scuso». Ella si esprime poi con toni gentili, cortesi (III, 368-370: «deh, non mi calefar, perché io sum quella / che insin de tener anni il cor t'ho dato: / però non ne dir più, d'altro favella»), estranei al testo plautino, che nella stessa scena viene, invece, contrassegnato dall'atteggiamento disinibito (Me: «*mane / Scin quid est quod ego ad te venio?*» Er: «*scio, ut tibi ex me fit voluptas*») e aggressivo di Erozia («*video quam rem agis / quia commisi ut me defrudes, ad eam rem affectas viam*»).

4 - Anche alle figure secondarie viene fornita una caratterizzazione maggiore: nel corso del secondo atto è dedicata un'ottava, metro che nell'opera si alterna con il capitolo ternario<sup>20</sup>, al cuoco Chilindro. In Plauto la succinta battuta di c. 114r («*bene obsonavi atque ex mea sententia, bonum / anteporam prandium pransoribus*») viene arricchita di particolari che contribuiscono a evidenziare il vanto, ai limiti della presunzione vanagloriosa, del personaggio per la propria attività<sup>21</sup>. L'atteggiamento del cuoco in scena appare divertente grazie all'unione di più battute in un solo intervento; ciò permette al traduttore di costruire alcuni passaggi più distesi, i quali sottolineano la veemenza del personaggio mediante continue esclamazioni e frasi interrogative (cfr. es. II, 126-128): «e poi dimandi ov'io te vidi mai! / E in quella casa pur soggiorni ognora! / Ma che bisogna dir quel che tu sciai?». La tecnica consente altresì di estremizzare l'alterco con Menechino, che chiama il cuoco «omazo ingordo» (v. 144); questi, di contro, indica nel protagonista un uomo «ignorante» (v. 149).

<sup>19</sup> A III, 346 lo schiavo viene allontanato dalla moglie di Menechino e, in una scena a parte, dichiara di essere pronto a recarsi «dove si beve e cena», laddove in Plauto si era limitato a un generico «*ad forum*» (c. 118v). La figura non del tutto positiva di Peniculo viene bilanciata da quella del servo Messeno, il quale soffre per non essere creduto dal padrone. Si vedano i versi II, 74-81, inseriti *ex novo* dal volgarizzatore.

<sup>20</sup> In generale le ottave sono impiegate nei monologhi, le terzine durante i dialoghi. Per i dialoghi più estesi viene prediletta l'ottava e il raggruppamento di più battute in un unico discorso. Vd. es. II, 46-81.

<sup>21</sup> II, 82-89: «qui è pur roba da goder per venti: chi ne vorà mangiar potrà godere! / Impiase il vintre, ben menino i denti, / madonna Erozia si darà piacere! / Dica chi vòle, fra i cocchi valenti / io passo tutti e più mi par sapere; / se non mi manca legno, onto o foco, / lassa pur far la cucina a 'sto coco!».

La moglie di Menechino pare nel complesso più energica e sicura nel sostenere le proprie ragioni; spesso ciò nasce in modo involontario, perché alcune battute della *princeps* attribuite alla donna sono state in realtà assegnate al marito o a Peniculo dagli editori moderni. Tuttavia sembra chiaro l'intento dello scrittore di esasperare gli sfoghi del personaggio tramite frequenti patetismi ed espressioni conformi alla tragedia. Si veda, per esempio, quanto differiscano la *princeps* dal volgarizzamento; aggiungiamo una terza colonna con l'edizione critica moderna al fine di notare le discrepanze con il testo fornito da Merula:

| <b>Princeps (c. 117v)</b>  | <b>Menechini (III, 149-151 e 158-160)</b>  | <b>Menecmi (IV, 559-561)</b>   |
|--|--|--|
| <i>Egone hic mendicari in matrimonio, ubi vir compilet clanculum. / Quidquid domi est atque ad amicam deferat?</i> | Sì, che per diventar povra e mendica / starò nel matrimonio col marito / che porti ascosa la roba all'amica! [...] Siché el portava adunque in capo questa! / O misera fra l'altre, sciagurata, / in quanto affanno la tua vita resta! | <i>Egone hic me patiar frustra in matrimonio, / ubi vir compilet clanculum quidquid domist / atque ea ad amicam deferat?</i> |

Tabella 1

A III, 214 la moglie entra in scena in modo improvviso; il volgarizzatore elimina i versi plautini di Peniculo e della donna al fine di rendere sorprendente il nuovo ingresso sul palco. Il personaggio, come abbiamo osservato, attacca con energia il marito (vv. 214-215: «tu goderai il mal che Dio ti dia, / ribaldo»), non consente mediazioni (v. 225: «ora hai saputa la mia conclusione!»), viene sorretta da uno stile declamatorio, innalzato dall'iperbato (v. 235: «donna mi posso misera chiamare!»). L'invettiva della moglie prosegue in quattro terzine (vv. 313-325) che elaborano con impeto tre versi piuttosto neutri di c. 118v: «*mulierem aequum est vestimentum muliebre / dare foras, virum virile. Quin refers pallam domum?*». Il personaggio dei *Menechini*, infatti, giudica lo scontro con termini agonistici (v. 315: «vada poi come vuol questa battaglia»), medita vendetta (v. 314: «anch'io prestarò fuori el tuo mantello»), aggredisce il coniuge (vv. 316-317 «non ti scusar [...] omo da poco») e lo accusa (v. 320: «robi la tua fidele e cara moglie!»). Ciò consente di informare Menechino della medesima asprezza verbale (v. 326): «guarda, aspe velenoso! Guarda furia».

Lo scrittore porta alle estreme conseguenze la trama plautina e i profili comportamentali dei suoi protagonisti con l'intento di divertire il pubblico; lo stesso espediente della pazzia di Menechino, alquanto insistita rispetto al testo latino, sembra da interpretare sotto tale ottica. A III, 393 Menechino II commenta ciò che avviene in scena con la frase «condutto son tra gente paccia»; la condizione del personaggio consente al traduttore di inserire alcuni versi estranei alla fonte plautina e di forte critica sociale. Essi si incaricano di sottolineare l'iniquità delle leggi, tema già affrontato da Peniculo (III, 1-37), che a volte può basarsi su «testimonii falsi» e rovinare la vita degli «innocenti» (IV, 226-227). Il volgarizzatore stempera poi tali inserti più impegnati con situazioni ironiche, meno evidenti in

Plauto e volte all'intrattenimento (IV, 242-244): «costor mi stiman paccio veramente: / pacci son lor! S'io non provedo tosto / mi porterano in casa inmantinente!»<sup>22</sup>.

5 - Pure l'*Amphitruo*, rappresentato il 25 gennaio 1487 per celebrare il matrimonio tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este (CAPP. IV, 5-6), non segue le indicazioni erculee intorno alla traduzione dei testi latini, poiché – pur ricercando una *medietas* tonale, un equilibrio tra letterarietà e linguaggio drammaturgico – non realizza un volgarizzamento *ad verbum*<sup>23</sup>; Pandolfo Collenuccio applica sì un criterio guida, ma di dilatazione e moltiplicazione del testo di partenza<sup>24</sup>: i 1145 versi dell'originale plautino (al netto delle lacune dell'*Amphitruo* che, all'altezza della stesura di Collenuccio, erano ancora considerevoli)<sup>25</sup> sono diluiti in 1188 terzine, pari a 3564 versi. Nello specifico, lo scrittore non spezza mai una terzina in uno o due versi e si trova così a glossare anche gli emistichi e le battute più brevi.

La ricezione dell'*Amphitruo* presso i contemporanei è testimoniata dai cronachisti ferraresi Bernardino Zambotti e Girolamo Maria Ferrarini. Il primo racconta che il 25 gennaio, «in la festa de San Paulo», viene rappresentata la commedia «de Amphitrione e Alchmena», la quale «durò da la prima hora de nocte fino ad hore 6, con sexanta lumere imprexe e altri dupieri»<sup>26</sup>. Tuttavia, aggiunge Ferrarini, la messa in scena viene interrotta «finino in sino quando Amphitrione voleva intrare in casa

<sup>22</sup> Pure i versi misogini conclusivi accentueranno il dettato plautino secondo una funzione comica e di intrattenimento (V, 571-579).

<sup>23</sup> Riassumiamo la trama: Mercurio, nei panni del servo Sosia sta sorvegliando la dimora di Anfitrione, intanto Giove, travestito da Anfitrione, giace con Alcmena. Il protagonista sbarca proprio in quel momento a Tebe dopo una vittoriosa spedizione militare. Sosia giunge dinanzi al palazzo di Alcmena, ma Mercurio gli impedisce di entrare. Giove esce e saluta Alcmena, affermando che deve tornare alla guida delle truppe. Anfitrione e Sosia si dirigono a palazzo e si stupiscono della fredda accoglienza di Alcmena, la quale sostiene di aver passato la notte con il marito. Il condottiero accusa la donna di adulterio. Alcmena minaccia di andarsene, mentre sopraggiunge Giove/Anfitrione a scusarsi per il trattamento che il marito le ha rivolto poco prima. Arriva anche Sosia a constatare che i due si sono rappacificati. Anfitrione torna a palazzo, ma viene malamente accolto da Mercurio/Sosia che finge di non riconoscerlo. Il testo, lacunoso per quasi tutto il quarto atto, riprende con il parto di Alcmena. Dalla casa esce la serva Bromia che annuncia ad Anfitrione un prodigio: mentre Alcmena stava partorendo è scoppiato un tuono e la casa si è riempita di riflessi d'oro. La donna ha dato alla luce due gemelli, il più forte, Ercole, ha ucciso due serpenti inviati dalla gelosa Giunone. Anfitrione afferma di essere onorato di dividere i figli con il re degli dèi che, alla fine, interviene in scena. Egli chiede al protagonista di perdonare la moglie, che ha agito in modo onesto. Anfitrione acconsente e invita il pubblico ad applaudire.

<sup>24</sup> Nato nel 1444 a Pesaro, studia giurisprudenza a Padova; nel 1469 sposa la nobile ferrarese Beatrice Costabili. Negli anni Settanta presta servizio presso gli Sforza di Pesaro e ottiene incarichi di rilievo, tanto che nel 1477 viene nominato procuratore generale di Costanzo I. Nel 1488 Collenuccio, a causa di alcuni forti contrasti sorti con Giovanni Sforza, viene imprigionato e liberato sedici mesi dopo grazie alle pressioni esercitate in suo favore da Ercole Bentivoglio. Ai giorni della detenzione verrà dedicata la famosa canzone *Alla morte*. Nel 1490 ottiene con l'appoggio di Lorenzo de' Medici la carica di podestà di Firenze; l'anno successivo risulta podestà di Mantova per qualche mese, in quanto preferisce recarsi a Ferrara, dove è creato consigliere ducale e, in seguito, capitano di giustizia (1500). Sostenitore di Cesare Borgia contro Giovanni Sforza, viene catturato nel 1504 da alcuni uomini assoldati da quest'ultimo. Collenuccio sarà così arrestato, tradotto a Pesaro e ucciso senza processo. Sullo scrittore, vd. VARESE 1961, 149-278; MELFI 1982, 1-5; TANDA 1988 e BERTINI 2005.

<sup>25</sup> Le lacune dell'*Amphitruo* saranno in parte sanate a partire dall'edizione curata da Giorgio Galbiati, stampata intorno al 1497. Sulla questione si veda PITTALUGA 2002, 155-75 e 177-87.

<sup>26</sup> ZAMBOTTI 1934, 179, 8-10.

sua et Iove denante a l'uso de dicta casa recusava»<sup>27</sup>. La causa della sospensione è dovuta a una «grande piova, la quale cazò le persone, avenga ch'el cortile fosse quasi tutto coperto de tele»<sup>28</sup>.

I cronachisti, nonostante la “grande piova” abbia rovinato lo spettacolo, continuano il loro compito celebrativo e documentario; Zambotti, ad esempio, informa i lettori circa la messa in scena di alcuni intermezzi e descrive la scenografia:

E fra li acti forno facte alchune feste; e *maxime* che l'hera construito uno celo alto a uno cantone verso la torre de l'arlogio con lampade che ardevano a li lochi debiti de drio de tele negre subtile e radiaveno in modo de stelle; e gè herano fanzuli piccoli vestiti de bianco in forma de li pianeti, che hera una cosa mirabile da vedere per la grandissima spexa, il quale celo operò a tempo per quello hera necessario per la comedia, con commendatione de tuti li homini intelligenti<sup>29</sup>.

Risalta la grandiosità e l'efficacia di ogni singolo accorgimento, predisposto, secondo Ferrarini, «per ordine et con bon modo»<sup>30</sup>; Zambotti, per parte sua, è attento a sottolineare il costo economico di un allestimento ingegnoso («il quale celo operò a tempo per quello hera necessario per la comedia»), saggio di magnificenza da parte del duca.

Ferrarini, invece, si concentra maggiormente nell'elenco dei notabili: insieme a Ercole I si possono scorgere «messer Anibal suo zenero bolognese et li altri magnati et nobili bolognesi che con lui sono venuti per le noze de la fiola del duca»; sopra le tribune sono accolti gli ospiti mantovani, «le donne cortesane et altre et le sorelle del marchese de Mantoa». Infine, veniamo a sapere anche il nome degli attori, tra i quali spiccano Antonio Tebaldeo (Anfitrione) e «Zoanne Pincaro, cortesano del duca» (Mercurio), che sarà spesso incaricato da Isabella d'Este di inviare ragguagli intorno agli spettacoli teatrali organizzati a Ferrara (CAP. IV, 4)<sup>31</sup>.

La commedia, che si conclude con il parto gemellare di Alcmena, era stata scelta probabilmente con un doppio fine, ossia augurare ai Bentivoglio una stirpe numerosa e forte ed elogiare, di riflesso, il duca estense, dato che uno dei figli di Alcmena è proprio Ercole<sup>32</sup>. Nondimeno la partenza del duca per i festeggiamenti del matrimonio a Bologna sposteranno la replica dell'*Amphitruo* al 5 febbraio, privando, di fatto, la commedia di quelle significative allusioni encomiastiche dettate dall'occasione contingente.

Comunque, non sembra sia mancato il pubblico, numeroso e di prestigio: «ge hera prexente lo illustrissimo signore marchese de Mantoa e la illustrissima

<sup>27</sup> BEUM, it. 178, α F. 5. 18, c. 193r. Forse il cronachista confonde Giove con Mercurio; se così fosse l'interruzione si collocherebbe verso la fine del III atto (*Comedia di Plauto intitolata l'Amphitruo*, Venezia, Zoppino, 1530, BNBM, AB. 08. 0033/03, cc. 42v-46r).

<sup>28</sup> ZAMBOTTI, 179, 11-2.

<sup>29</sup> *IVI*, 12-7.

<sup>30</sup> BEUM, 193v. Tali concetti esprimono l'idea che la liberalità vada sempre esercitata «in mediocritate [...] cum delectu atque mensura», onde evitare di allontanarsi dal giusto equilibrio tra gli eccessi dell'avarizia e della prodigalità (PONTANO 1999, 46 e 68).

<sup>31</sup> c. 193v.

<sup>32</sup> La descrizione dell'intermezzo conclusivo recupera e sviluppa l'elenco delle imprese di Ercole nel V atto (cc. 61v-63v). Cfr. BEUM, 16-9: «finita la comedia, veneno tute le forteze de Hercule per suxo il tribunale predicto, zoè Anteo, le Colonne de Hercule, el Tauro, le Amazone, Centauro, lo Apro, Idra, Cacho con le vache tirate a retro per la coda, e altre molte».

duchessa nostra, con molti altri signori e zintilhomini e done e gran populo»<sup>33</sup>. Né pare che la rappresentazione sia stata predisposta con apparati e scenografie ridimensionate: «la spexa fu extimata essere de ducati 1000»<sup>34</sup>.

6 - L'opera, nonostante sia durata da «l'hore 21 insino ad hore 3 de nocte»<sup>35</sup>, sembra costruita con equilibrio, pur con le cadute e le dovute insicurezze di un testo sperimentale, inedito, che si trovava di fronte un pubblico insolito e largo: è apprezzabile una sorta di "patto" istituito dallo scrittore tra le proprie esigenze e quelle degli spettatori; infatti Collenuccio non rinuncia a sviluppare alcuni temi cari alla sua cultura, assenti nel testo di partenza e, non a caso, organizzati all'interno di una struttura metrica, il capitolo ternario, rigorosamente rispettata nonché tipica della poesia morale, didattica, discorsiva, che nel Quattrocento resiste all'espansione dell'ottava grazie soprattutto alla tradizione pastorale, storico-narrativa e trionfale<sup>36</sup>; non manca poi di compiacere la committenza, oltre che nel finale, attraverso l'attenuazione di alcune asprezze plautine.

Inoltre rende meno laboriosi alcuni passaggi, come la riflessione meta-teatrale di Mercurio nel III atto; di contro, costruisce alcuni monologhi e scene movimentate, comprese in buona parte nel IV atto, ideato *ex novo* quasi nella sua interezza a causa delle note e profonde lacune testuali. Infine, il linguaggio medio, colloquiale, mimetico impiegato lungo tutta l'operazione drammaturgica perde immediatezza solo nei punti più dilazionati.

È bene sottolineare alcuni brani esemplificativi, che spieghino la struttura diegetica, stilistica e ideologica ricercata dallo scrittore<sup>37</sup>. Collenuccio, nella prima scena del I atto, non riesce a controllare e mitigare le sproporzioni recate dalla particolare tecnica versificatoria: il servo Sosia sopraggiunge dinanzi al palazzo del padrone, ma viene bloccato da Mercurio. I poco più che trecento versi plautini (vv. 153-462 dell'edizione moderna), che alternano interventi di Sosia a dialoghi sticomitici, sono distribuiti su duecentonovanta terzine (cc. 3r-17v), che disperdono quasi inevitabilmente la vivacità del testo latino.

Si veda, ad esempio, lo spiritoso dialogo a distanza tra Sosia, intimorito dalla presenza di Mercurio, e la divinità medesima, pronta a fermare il servo tramite continui stratagemmi. L'ambiguità delle battute, i fraintendimenti e i giochi di parole costruiscono una scena ridicola:

M: Hem, nunciam ergo si colo.

S: Cingitur: certe expedit se. M: Non foret quin vapulet.

S: Quis homo? M: Quisquis homo huc venerit pugnos edat.

S: Apage, non placet me hoc noctis esse: coenavi modo;  
proin tu istam coenam largire, si sapis, esurientibus.

M: Haud malum huic est pondus pugno. S: Perii, pugnos ponderat.

M: Quod si ego illum tractim tangam, ut dormiat? S: Servaveris,  
nam continuas astris noctes pervigilavi. M: Pessimum est,  
facimus nequiter, ferire malam male discit manus;  
alia forma esse oportet quem tu pugno legeris.

S: Illic homo me interpolabit meumque os finget denuo.

<sup>33</sup> ZAMBOTTI, 180, 19-21.

<sup>34</sup> *IBIDEM*.

<sup>35</sup> ZAMBOTTI, 180, 14.

<sup>36</sup> BELTRAMI 1991, 273-5 e CARRAI 1999.

<sup>37</sup> Per l'analisi del finale cfr. CAP. II, 2. 1.

M: Exossatum os esse oportet quem probe percusseris.  
S: Mirum ne hic me quas murenam exossare cogitat.  
Ultero istic qui exossat homines. Perii, si me aspexerit.  
M: Olet homo quidam malo suo. S: Ei, nunquam ego obolui<sup>38</sup>?

In Collenuccio, per contro, la decisione di Mercurio («*em, nunciam ergo si colo*»), paradossalmente spaventato di affrontare Sosia, viene annunciata in una terzina ridondante (c. 9r, vv. 18-20: «s'io m'apparecchio a questo, el gioco è vinto / come andarà da po' che qui l'ho giunto / meglio staria se 'l fusse in labirinto»), mentre i commenti di Sosia, non appena si accorge che Mercurio si è tolto la tunica (v. 23: «ohimé scampo non vedo a questo punto»), appaiono superflui.

In aggiunta, il semplice «*quis homo?*» di Sosia, che cerca di capire chi sia la figura posta davanti a lui, ha nel testo plautino la funzione di provocare la battuta equivoca e vanagloriosa di Mercurio; dal volgarizzamento non emerge alcun effetto parodico, anzi il testo rischia di attribuire al personaggio una carica aggressiva sconveniente (cc. 9r-9v, vv. 27-29 e 1-3):

Chi serà quel meschin, chi serà quello  
che sarà contro a così mal partito?  
Vediamo ch'io non sia quel se più favello. [ +1 ]  
A quel che verrà qua farò convito  
d'un mangiar de bon pugni se 'l non tace,  
che 'l dormirà se lui non ha dormito!

Invece la traduzione riesce a restituire la comicità dell'originale, là dove non deve ricorrere a eccessive integrazioni: i versi in cui Sosia rifiuta la “scorpacciata di pugni” («*pugnos edat*»), sono tradotti con fedeltà e freschezza (c. 9v, vv. 4-5): «sparecchia, leva pur ch'a mi non piace / di mangiar se de notte e anche è poco». Alcune aggiunte hanno il pregio di non appesantire troppo il testo, poiché specificano meglio la situazione e riescono a inserire battute pregevoli (cfr. vv. 312-314 con c. 9v, vv. 10-21):

M: Questo pugno non è di poco peso,  
ma di bona misura e non va torto:  
maggior parà a quel che sarà offeso!  
S: Lui pesa li soi pugni, oh io son morto!  
El converrà che portar some impari  
de la qual cosa assa' mal mi conforto.  
M: Ma scio, darò colpi gaiardi o rari,  
ch'io lo faccia dormir, po' resvegliato  
conoscerà che son de gusto amari.  
S: Tu me resanarai in ogni lato:  
che gli è tre notte voglio che m'intenda  
continue che io ho sempre mai vegliato.

Il ritmo, tuttavia, appare nel complesso lento e appesantito, perché anche gli scambi di opinione più frivoli e leggeri sono approfonditi, a guisa d'esegesi, ora con riferimenti triviali, ora mitologici e culturali (cfr. v. 321 con c. 10r, vv. 8-13):

<sup>38</sup> BNMV, INC. V. 0188, cc. 7v-8r.

M: Oh el mi c'è puzza da un huom el quale suole [ +1]  
 cercar suo malo: che puzza infinita,  
 tanto ch'el naso per fettore mi dole! [ +1]  
 S: Ohimé, ch'io non puzzai già ma' in mia vita,  
 questo, se l'è pur ver, me par gran caso  
 e non ho mal di febbre o di ferita.

Le due esigenze di comunicabilità/fruibilità e di salvaguardia di un pubblico più dotto vengono assolve contemporaneamente, a scapito della rapidità del ritmo originale: nella prima terzina l'insistito richiamo alla «puzza» e al «fettore» sono spie, assenti in Plauto, di un linguaggio comico grezzo, che punta a una situazione comica semplice e istintiva; nella seconda, che prosegue l'intento della precedente, il dettato viene nobilitato attraverso il riferimento alla «ferita» infetta come ragione di un odore insopportabile, che richiama allo spettatore più istruito l'episodio di Filottete.

7 - L'opera sembra percorsa da numerose precisazioni erudite, che, da una parte, vogliono, impreziosire il testo, dall'altra, mirano a commentare e spiegare i punti più oscuri a un pubblico meno colto: per esempio, rimanendo sulle prime scene, Sosia racconta che «*continuo Amphitryo delegit viros primorum principes; / eos legat, Telobois iubet sententiam ut dicant suam*» (c. 6r); Collenuccio si sente in dovere di determinare la provenienza dei Teleboi, vaga nella commedia, e scrive a c. 4v, vv. 24-26: «poi / che forno gionti insieme tutti quanti / a l'isola chiamata Teleboi». Abbiamo notizie intorno alla localizzazione dei Teleboi, abitanti delle isole Tafie, situate tra Leucade e Cefalonia e fronteggianti le coste acarnesi, nelle opere di Strabone (VIII, 322 e X, 456), volgarizzato a Ferrara<sup>39</sup>, e di Plinio il Vecchio (IV, 12, 19, 53), autore cui Collenuccio dedicherà a partire dal 1492 la *Pliniana defensio*; all'interno del trattato l'umanista scagiona lo scrittore romano dalle accuse di inaffidabilità e superficialità mossegli da Niccolò Leonicensi<sup>40</sup>.

A c. 6r Sosia sostiene che «*si dixero mendacium, solens meo more fecero*»; Collenuccio aggiunge un particolare che giustifica ironicamente la propensione a mentire del personaggio, sfruttando la passione per l'astrologia nutrita a Ferrara<sup>41</sup> (c. 4v, vv. 12-14): «se pur io gli dirò qualche busia / seguirò la mia usanza e mia natura / per lo mio influsso della stella mia». Infine, il duplice impegno, civile e filologico, viene assolto pure alla fine del dialogo tra Mercurio e Sosia, là dove il servo afferma (c. 9r): «*ut ego hodie raso capite calvus capiam pilleum*». Il traduttore specifica, mediante una nota antiquaria, forse desunta da Servio (*Aen* VIII, 564), che il *pilleus* non è una semplice «berretta», bensì «il signal de la mia libertà» (c. 17v, vv. 18 e 19): invero, il cappello conico di feltro, portato dai romani in occasione di conviti, feste e spettacoli, veniva altresì consegnato agli schiavi dopo essere stati affrancati.

8 - Il bisogno di soddisfare la committenza si avverte nel monologo iniziale di Sosia (sessantanove terzine vs novanta versi); se il personaggio in Plauto addebita interamente le proprie sofferenze alle richieste smodate del padrone, in Collenuccio

<sup>39</sup> BERTONI 1903, 37 e 250. Sugli studi scientifici presso la corte estense, promossi a partire da Guarino, si veda GARIN 1961, 402-31.

<sup>40</sup> SANTORO 1956, 165-205

<sup>41</sup> VASOLI 1977, 469-94.

vengono mitigate le affermazioni più corrosive di Sosia, il quale accenna alla possibilità, assente nel testo latino, di essere affrancato (c. 5v):

Haec eri immodestia coegit me, qui hoc noctis a portu ingratiis excitavit.  
Non ne idem hoc lucis me mittere potuit?  
Opulento homini haec servitus dura est,  
hoc magis miser est divitis servos:  
noctesque diesque assiduo satis superque est  
quod facto aut dicto adest opus, quietus ne sis.  
Ipse dominus dives, operis et laboris expers,  
quodcumque homini accidit libere, posse retur:  
aequum esse putat, non reputat laboris quid sit.  
Nec aequum an ne iniquom imperet cogitabit.  
Ergo in servitute expetunt multa iniqua:  
habendum et ferundum hoc opus est cum labore.

L'obiettivo di mitigare le sconvenienti affermazioni del servo viene perseguito in modo sistematico: in Collenuccio l'«*immodestia*» del padrone diventa «poca discretion» (c. 3r, v. 23), trasferendo la causa del *labor* di Sosia da un capriccio incomprensibile di Anfitrione a un errore di valutazione; inoltre la traduzione, di solito costruita su ampliamenti progressivi, omette alcuni particolari di rilievo quali la resistenza del personaggio e, viceversa, il violento ordine del padrone («*coegit me [...] noctis a portu / ingratiis excitavit*»).

La denuncia esplicita contro la ricchezza in Plauto («*opulento homini [...] divitis*»), fattore che provoca richieste pressanti e gravose, viene alleggerito in Collenuccio, che parla genericamente di «gran maestri», cui non «manca de far qualche cosa» (c. 3v, vv. 2 e 3). Non solo è ridimensionata la critica alla ricchezza<sup>42</sup>, ma sono attualizzate pure le attività che il servo svolge: se i possibili raffronti tra il potere estense (Anfitrione) e i cortigiani (Sosia) sono temperati, non mancano, però, alcune velate considerazioni circa lo statuto dell'intellettuale di corte, argomento tipico della civiltà rinascimentale<sup>43</sup> (c. 3v, vv. 4-19):

E di giorno e di notte sempre stai  
in lor facende e conviene trattare  
secrete cose o tacer ciò che sciai.  
e qua e là t'è di bisogno andare,  
hor trattar cosa nova hor cosa antica  
e sempre se conviene affaticare.  
Ma il mio patron ch'è pover di fatica  
e ricco di facende e sitibondo,  
mal faccio a dirlo e pur convien ch'il dica:  
tal volta il suo voler è sì profondo,  
ciò che gli viene ne la fantasia  
pensa che piacer debba a tutto il mondo.  
Questo è il modo ch'el tien, questa è la via:  
il commandar gli par senno e virtù  
o giusta o ingiusta che la cosa sia.  
Che intollerabil cosa è servitù!

<sup>42</sup> Si ricordi che questa strategia verrà condivisa dal *Timone* boiardo.

<sup>43</sup> GAETA 1982, 241-55.



La raffigurazione polemica e pungente del padrone nel testo originale (vv. 170-173) viene trattata da Collenuccio con ironia e garbo: in tale direzione sembrano muoversi la contrapposizione, amplificata dall'inarcatura, «pover di fatica / e ricco di facende» e la dichiarazione per cui Anfitrione «pensa che piacer debba a tutto il mondo». Ciò viene poi moderato dalla reticenza al verso 12 e dal ragionamento sul ruolo del cortigiano, che ha lo scopo di variare le tematiche trattate lungo il monologo e di spostare l'attenzione su un piano del discorso differente: la corte, identificata fuor di metafora, viene indicata quale luogo di potere misterioso, indecifrabile, tanto che è necessario «trattare / secrete cose» e «tacer ciò che sciai».

Nondimeno queste lamentele sembrano subito contraddette: non è tanto importante il verso 20 («pur conviensi portar in patientia»), presente in Plauto (c. 5v: «ergo in servitute expetunt multa iniqua: / habendum et ferundum hoc opus est cum labore»), quanto le due terzine successive, in cui Sosia ritira le critiche mosse nei confronti del padrone, perché finalmente è giunto il momento di essere liberato. Il servo, mentre in Plauto si autoaccusa per non aver reso grazia agli dèi che lo hanno protetto nel corso della notte, in Collenuccio pronuncia una palinodia con lo scopo di riabilitare il protagonista dalle accuse avanzategli (vv. 22- 27):

Ma io, huom senza senno e men prudentia,  
o asino de baston, che me lamento  
de la mia servitù con tal veementia?  
Che oggi serò libero e contento  
dove se pô qualche schiavo nasciuto,  
ben ch'io sia schiavo e degno d'ogni stento.

La particolare rappresentazione di Giove, personaggio impulsivo e autoritario in Plauto, rende edulcorato il rapporto tra il potere, in questo caso divino, e coloro che vi dipendono: il primo riscontro viene a cadere nella terza scena del I atto, a seguito del confronto tra Sosia e Mercurio e del monologo di quest'ultimo. Il re degli dèi, tramutato in Anfitrione, è in procinto di congedarsi da Alcmena, la quale chiede inutilmente all'amato di rimanere. La prima battuta del dio è connotata in Plauto da una certa sbrigatività<sup>44</sup>, laddove in Collenuccio la dilatazione dei versi permette di presentare un personaggio affettuoso, che giustifica il motivo della partenza ed elogia le virtù dell'interlocutrice<sup>45</sup>.

Se i complimenti dispensati in Plauto mostrano solo – a detta di Mercurio, in scena nei panni di Sosia – quanto Giove sia un impostore, uno «*sicophanta*», capace di raggirare Alcmena «*blande*» (c. 9v), nel volgarizzamento si attenuano certe connotazioni, poiché Giove è definito «astuto ingannatore» (c. 18v, v. 7).

<sup>44</sup> c. 10r: «bene vale, Alcmena, cura rem communem, quod facis; / atquin perge quaeso: menses iam tibi esse actos vides. / Mihi necesse est ire hinc; verum quod erit natum tollito».

<sup>45</sup> Es. c. 18r, vv. 14-22: «con Dio remarti, o mia cara Alcmena, / habbi ben cura de le nostre cose / e di la casa, ch'è di robba piena. / Ben che fra le madonne generose / sempre in tal cura sei stata prudente / né mai la diligentia in ti s'ascose. / Vidi Alcmena che se fa presente / el tempo del tuo parto e, como sciai, / me convien ire a trovar la mia gente». Una specificità simile pare riscontrabile lungo tutta la commedia; citiamo i passaggi più significativi e che approfondiscono maggiormente il testo latino: es. cfr. vv. 891-896 con c. 37r, vv. 12-17: «guarda come da sé frottola o cianza, / come dimostra d'havere gran ragione; / vorrei vincer altrui per arroganza. / Da poi che ha sì nociuto Amphitrione, / quel che ho fatto delibro e son contento / di consolar costei che è in passione»; cfr. vv. 908-911 con c. 37v, vv. 22-27: «se ben l'ho detto, questo omai rivoco, / però che tu non sei, nianche il credo, / né penso che mai fusti a simil gioco. / Però questo confesso e tel concedo, / che ho fallito e vengo a far mia scusa: / l'ignoranza mi strinse e chiaro il vedo».

L'atteggiamento collerico della divinità si manifesta allorché Mercurio interrompe il dialogo tra i personaggi: tuttavia se nell'opera latina l'intromissione non pare inadatta, in Collenuccio, sempre per via dell'amplificazione dei versi, risulta più molesta, tanto da motivare la presa di posizione di Giove (c. 19r, vv. 5-7): «certo non credo ch'a nissun partito / tanto focatamente, o Alcmena, / ami sua moglie qual te il tuo marito»<sup>46</sup>. La reazione nella commedia latina viene condensata in pochi versi, ma dal sicuro effetto (c. 10r): «*carnifex, non ego te novi? Abin e conspectu meo? / Quid tibi hanc curatio est rem, verbero, aut mutito? / Quid lego iam hoc scipione [...]*». Anche in questa situazione la traduzione illanguidisce la portata veemente del testo di partenza; per rendersi conto basta confrontare i diversi epiteti affibbiati a Mercurio (cfr. «*carnufex*», “criminale”, e «*verbero*», “canaglia” con vv. 8 e 13: «manegoldo» e «asinazzo») e gli ordini e i consigli, minacciosi in Plauto, meno perentori in Collenuccio (vv. 10 e 14): «levateme de qui, fuggi la svena [...] tu serà savio se non parli più».

Il medesimo schema viene adottato nei versi seguenti, in cui l'ennesimo intervento di Mercurio, che scatena l'ira di Giove (c. 10v: «*nonne ego possum, furcifer, te perdere*»), viene tradotto in due terzine sfumate sul piano del contenuto (cfr. es. c. 20r, vv. 22 e 26: «ancor vai drieto, huom di trista razza? [...] Vatte con Dio, in malora vatten forte»), ma rese espressive grazie a rime “aspre e chioce” (cfr. vv. 22-27: «*razza / discacci / pazza / lacci / fore / minacci*»)<sup>47</sup>.

Infine, il testo latino conclude il I atto con cinque versi dal tono solenne. Giove, ormai lontano dall'abitazione di Alcmena, recupera l'atteggiamento che gli conviene e ringrazia la notte, che, prolungata per l'occasione, gli ha permesso di giacere con l'amata<sup>48</sup>. In Collenuccio, invece, l'ultimo monologo è costruito in modo differente, perché rispetta una *medietas* di stile e contenuti, di armonia formale e di bilanciamento tra le diverse esigenze del pubblico: per la prima volta osserviamo come non sia stato apportato un netto incremento dei versi (cinque vs sette), in virtù di una semplificazione del testo di partenza. Giove, che in Plauto invita la notte a lasciare posto al giorno mediante frasi elevate, di stampo lirico, in Collenuccio, utilizza lessemi e costrutti connotati verso il basso della scala diafasica, come se si confrontasse ancora con Mercurio (c. 20v, vv. 24-25): «vattene oramai al giorno quanto poi, / or che de l'aspettarmi io resto satio».

Tale espediente, che sacrifica la letterarietà del testo al fine di garantire una più immediata fruibilità, sembra riproposto alla fine del III atto<sup>49</sup>. In Plauto la prima

<sup>46</sup> v. 7 = tuo] suo.

<sup>47</sup> Collenuccio, in alcuni passaggi, non sembra esimersi da un'attenta costruzione formale, che cerca di dare conto degli *artificia* retorici e fonici presenti nell'originale. Ad esempio, se il racconto della battaglia di Anfitrione viene descritto da Sosia per mezzo di allitterazioni mimetiche (c. 7r: «*pro se quisque id quod quisque potest et valet / edit, ferro ferit, tela frangunt, boat / coelum fremitu virum, et spiritu atque anhelitu / nebula constat, cadunt volneris et virium*»), nella traduzione ciò viene riprodotto tramite anafore e ripetizioni incalzanti (c. 6r, vv. 6-14): «*mostra ciascun quanto sua forza vaglia: / chi feriva con lanza e chi con spada, / chi rompe elmetti, chi trapassa maglia; / risona l'aria, risona ogni spada / per gran mormoramento de la giostra, / per combattenti a chi il ferire agrada, / per gran fiator, che combattenti mostra, / ne l'aer un gran nuvol che li copra / con gran fatica de la gente nostra*».

<sup>48</sup> c. 10v: «*nunc te, nox, quae mansisti, mitto ut cedas die, / ut mortalibus illucescas luce clara et candida. / Atque quanto, nox, fuisti longior hac proxima, / tanto brevior dies ut fiat / faciam, ut aequae dispar / et dies et nox accedat*».

<sup>49</sup> Il testo a stampa propone erroneamente questa scena conclusiva come la terzultima e le prime due del IV atto come le ultime del III (cc. 41v-46r). Pertanto il IV atto principia con la terza scena (cc. 46r-50r).

parte del monologo di Mercurio viene dedicata a una precisa riflessione meta-teatrale sul ruolo del servo e sulle differenti tipologie narrative in cui il personaggio è inserito<sup>50</sup>.

Nel volgarizzamento, viceversa, il discorso è talmente ipertrofico da perdere ogni intenzione critica; questo intento, perspicuo solo a un fine conoscitore della commedia antica, forse poteva sfuggire allo stesso Collenuccio<sup>51</sup>. Inoltre sono depotenziati gli elementi dinamici e caotici del *servus currens*, che si confonde, sbaglia strada, ha fretta.

La scelta non pare approntata in modo del tutto consapevole, in quanto Mercurio e, in generale, gli altri personaggi dell'opera parlano di più, ma non hanno quasi mai qualcosa in più da comunicare e, assai di rado, vengono strutturati e approfonditi seguendo una direttrice (ideologica, diegetica) riconoscibile (vv. 13-20):

Quando el venne un de essi annontiare,  
per che la cosa serva il suo disio,  
o ch'el sia gionta una nave del mare,  
che è salva in porto e ch'el sia arrivato  
un vecchio corozzato in tristo affare.  
Et, olte a questo, io vengo apparecchiato  
per volere al gran Giove altro obedire  
di quel che pur ad hor m'ha comandato.

9 - Di contro, la trattazione di alcuni temi, come quello della Fortuna (II, 2), che informano la letterarietà del testo, hanno la funzione di controbilanciare i riferimenti più quotidiani. Alcmena esordisce nella commedia latina con considerazioni di carattere filosofico circa il tema del destino degli uomini<sup>52</sup>, per poi esporre il proprio caso individuale (vv. 637-647) e concludere con l'esaltazione della *virtus* romana (vv. 648-653), secondo un passaggio da una situazione generale a una particolare, specifico della riflessione drammaturgica.

In Collenuccio viene dilatata la prima parte (quattro terzine), riducendo la portata dell'ultima (tre terzine): i cinque versi, impiegati da Plauto al fine di introdurre le pene del personaggio, sono rielaborati tramite alcune sensibili *variationes*. In particolare se le prime due terzine traducono fedelmente i versi plautini (c. 24v, vv. 20-25), le restanti evocano un elemento, la Fortuna, solo alluso nel testo di partenza (vv. 26-28 e c. 25r, vv. 1-3):

Mestitia a li piacer compagna nacque:  
d'un fonte solo hanno il principio hauto  
e l'human stato è como vento in acque,  
anzi, se ben alcun mai è accaduto,  
subito per Fortuna iniqua e ria

<sup>50</sup> c. 16v: «concedite atque abscedite omnes, de via decedite, / nec quisquam tam audax fuat homo, qui obviam obsistat mihi. / Nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier / populo, ut decedat mihi, quam servulo in comoediis? / Ille navem salvam nuntiat aut irati adventum senis: / ego sum Iovis dicto audiens, eius iussu nunc huc me affero». Il richiamo contribuisce a immettere l'*Amphitruo* all'interno della tradizione della cosiddetta *fabula motoria*.

<sup>51</sup> Es. c. 41v, vv. 8-12: «per che manco me è licito, se voglio, / la turba minacciar, il qual son dio, / se la via non mi dà per lo suo orgoglio, / che ne le comedie al servo pio?».

<sup>52</sup> cc. 11v-12r: «satin parva res est voluptatum in vita / atque in aetate agunda / prae quae quod molestum est? Ita quoique comparatum / est in aetate hominum; / ita dis est placitum, voluptati ut moeror comes consequatur: / quin incommodi plus malique illico adsit, boni si optigit quid».

più male assai gli è po' sopravvenuto<sup>53</sup>.

L'asserzione plautina per cui al piacere (*voluptas*) segue subito il dolore (*moeror*) sembra intensificata da una reminescenza lucreziana<sup>54</sup>, poiché la «mestitia» e il «piacer» hanno un'origine in comune e riproducono, pertanto, lo stesso aspetto di un'unica realtà. Inoltre, la fragilità dell'esistenza umana viene accostata alla tradizionale immagine equorea («vento in acque»), che anticipa la presentazione della Fortuna, «iniqua e ria» come in Lorenzo de' Medici (*Canzoniere*, XXXV, 5).

Anche nel IV atto, scritto in gran parte *ex nihilo* (cc. 46r-57v), emergono alcuni argomenti che rispecchiano le propensioni culturali della corte ferrarese: oltre a rapidi, ma non sporadici, cenni intorno alla questione della fortuna umana (es. c. 54r, vv. 13-15: «così le cose humane instabil vanno: / quando tu credi più felice stare, / pur allora te aggiunge doglia e affanno»), possiamo osservare le continue allusioni alla magia, alla negromanzia, per mezzo delle quali i personaggi spiegano la presenza misteriosa di due Sosia e di due Anfitrioni<sup>55</sup>.

Nel complesso questo atto, agli occhi di un lettore "moderno", sembra il più riuscito da un punto di vista della composizione diegetica; la maggiore libertà di movimento ha consentito allo scrittore di comporre battute divertenti, veloci, dall'andamento sticomitico, che preparano e giustificano l'esito finale dell'opera. Collenuccio, per saldare gli atti tra loro senza lasciare dislivelli tematici o salti logici, costruisce una lunga scena, la III, dal pregevole spessore drammaturgico, in cui sono coinvolti Sosia, Anfitrione, Giove (che si spaccia per quest'ultimo) e Blefarone, timoniere della nave di Anfitrione: il confronto tra i personaggi è giocato sulle incomprensioni che la trasformazione di Giove e Mercurio ha comportato nonché sulla frustrazione di Anfitrione, che deve spiegare le proprie azioni e provare agli altri personaggi di essere realmente sé stesso.

La scena prende le mosse dal fitto dialogo tra Sosia e Blefarone, i quali provano a capire quale sia la verità e chi si celi dietro ai personaggi travestiti da Anfitrione e Sosia (cc. 46r-47r). L'atmosfera di attesa e di sospensione viene interrotta dall'ingresso in scena del protagonista che, turbato, non riesce a capacitarsi della situazione; in particolare egli non comprende il comportamento di Alcmena, che crede abbia commesso adulterio, e di Sosia (Mercurio), da cui è stato cacciato poco prima da palazzo.

Il vero Sosia, allorché incontra il padrone, si dimostra contento e premuroso, perché intravede la possibilità di un chiarimento; invece, Anfitrione si scaglia con ferocia contro il servo nel corso di un passaggio vivace, stilisticamente e linguisticamente connotato (c. 47v, vv. 10-18):

Son quel babion, metti a tuo conto e scrivi,  
quest'è l'acqua de vita nefanda,  
che riversar adosso a me volivi!  
Te voglio far gustar miglior vivanda:  
ohimé, che più non posso e il pugno ho manco,

<sup>53</sup> v. 26 = mestitia] estitia: piacer] a piacer.

<sup>54</sup> LUCREZIO 1947, IV, 1133-4: «*medio de fonte leporum / surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat*».

<sup>55</sup> Es. c. 54r, vv. 16-24: «o summo dio del ciel, o dio del mare! / Queste facende son meravigliose, / ch'ho havuto in questa terra a ritrovare // più volte ho inteso de stupende cose / che fanno l'incantatori di Thesaglia, / credeva che le fusse cianze e vose. // Hor credo adesso ch'ogni incanto vaglia / ch'el sia possibil con parole e incanti, / mutar uno huomo in l'altro, el feno in paglia».

vate, non metti in campo la ghirlanda.  
Sappi che tu sei servo e non sei franco,  
sì come tu gridavi a la finestra:  
tu hai patron e liber non sei anco<sup>56</sup>!

Lo sconcerto di Sosia e Blefarone<sup>57</sup>, cui seguono le reiterate calunnie di Anfitrione, contribuisce ad aumentare l'incomprensione tra i personaggi e dare vita ad assurdi scambi di vedute. Ciò nonostante, la tensione emotiva scema progressivamente e gli interlocutori riescono a ragionare con maggiore pacatezza (es. cc. 48v-49r, vv. 27-29 e 1-6):

Tu dici el ver, patron, vedo ch'el vedi,  
però che d'osso in osso son sì fracco,  
ch'io non posso star su, non scio s'el credi.  
Da capo a piè sono rotto e son sì fiacco,  
che n'ho capo né piè né membro adosso  
che non sia pesto: e poi ne incolpi Bacco<sup>58</sup>?  
A pena, patron mio, parlar ti posso,  
perché Sosia e poi tu ciascadun saldo  
tutto con pugni me avete commosso<sup>59</sup>.

Lo scrittore non rinuncia a impiegare un gergo colorito, che fa ricorso a proverbi e modi di dire («d'osso in osso... da capo a piè... n'ho capo né piè») – giusta una linea espressiva che connoterà la commedia cinquecentesca<sup>60</sup> – e i cui risultati sono rafforzati da allitterazioni («vedo ch'el vedi... d'osso in osso / posso») e rime marcate («fracco... fiacco... Bacco» e «addosso... posso... commosso»).

Ma il drammaturgo, allorché i personaggi sembrano prossimi a sciogliere ogni dubbio<sup>61</sup>, interviene ad avviluppare l'intreccio narrativo, facendo incontrare Anfitrione con Giove, ancora trasformato in uomo (cc. 50r-57v). L'inevitabile scontro tra i due si basa ancora una volta su numerosi equivoci – fonte di guizzi verbali, di slanci prossemici – e sul cinico raggiro ordito da Giove, che mette in crisi i risultati conseguiti dai personaggi nel corso della scena precedente; il protagonista, fomentato dalla divinità, cerca di dimostrare di essere il vero Anfitrione, però viene presto smentito e costretto a contraddirsi, istillando una serie di perplessità negli altri personaggi.

Ad esempio, Giove vanifica le conclusioni di Anfitrione (c. 51v, vv. 5-7: «vedo ben che tu sei bon mastro intiero / da far li volti simiglianti altrui, / vedo che sei perfetto in tal mestiero») e lo accusa palesemente di voler fare quello che lui ha già realizzato (c. 51r, vv. 13-17: «oltre di questo vai in casa mia / per furarmi de bel di chiaro intrare: / più scoperto robar non se potria! // Suspetto che anche peggio tu voi fare, / forse adulterio»). Il re degli dèi ottiene il risultato di screditare Anfitrione, di fargli

<sup>56</sup> v. 12 = volivi] volevi.

<sup>57</sup> cc. 47v e 48r, vv. 22-24 e 2-4: «o Amphitriton, ti priego, per mio amore, / ch'el lasci ormai, vo' tu amazzarlo a un tratto? / Ch'al fatto che tu fai tanto rumore? [...] Patron, perché m'hai sì le membra rotte? / C'ho io fatto che l'occhi m'hai sì pesti, / che non disserno se 'l sia giorno o notte?».

<sup>58</sup> c. 48r, v. 16: «sempre imbrocchio star non se vorria».

<sup>59</sup> v. 1 = fracco] franco.

<sup>60</sup> ALTIERI BIAGI 1980; ANTONELLI, 1998, 31-69 e TRIFONE 2000.

<sup>61</sup> c. 49v, vv. 20-26: «tu me hai morto con tal mala novella; / hora comenzo questa cosa intendere, / o alma sconsolata e tapinella! // Per certo egli è, se 'l ver posso comprendere, / qualche ribaldo o qualche incantatore, / che la mia propria forma ha avuto a prendere // e ne pratica in casa».

perdere lucidità e prontezza, tanto che quest'ultimo si dispera e pronuncia battute inconsapevoli e ironiche (c. 53v, vv. 3-8):

O summo Giove, non mi meraviglio  
se gli huomini talor pazzi diventano,  
se per ingiurie vanno in gran periglio.  
Io non scio come i dèi già mai consentano  
a tanto mal; scio ben non m'ho sognato  
queste cose, che tanto me tormentano.

L'invocazione di Giove, quando la divinità è posta dinanzi ad Anfitrione, e la domanda sulla ragione dei mali del mondo, provocati dalle divinità medesime, hanno un chiaro fine sarcastico, sviluppato da Collenuccio negli *Apologhi*, e che verrà ribadito nell'ultima scena del V atto: in questa occasione Anfitrione non proferirà una frase sentenziosa suo malgrado, anzi muoverà una critica, satirica, disincantata e consapevole, che si discosta dall'originale: se in Plauto il protagonista, dopo aver ricevuto le spiegazioni e le scuse di Giove, prende commiato con distacco (c. 18v: «*faciam ita ut iubes et te oro promissa ut serves tua. / Ibo ad uxorem intro, missum faciam Teresiam senem*»), nel volgarizzamento, opera un commento conclusivo tagliente, sprezzante, dal sapore luciano; esso viene intensificato dalla posizione explicitaria, da un registro solenne, da continue ed enfatiche inarcature e da una morale finale (l'amicizia e una serena sopportazione sono i mezzi per superare le difficoltà), che recupera gli insegnamenti filosofici degli antichi, ma è innovativa rispetto al testo di partenza (c. 64r, vv. 1-12):

Di tanta humanità, che l'immortale  
Giove m'ha usata, contento seria  
se pur fatto m'havesse altro segnale  
d'amor, che usar con la mogliera mia;  
che tal domestichezza manifesta  
non mi va molto per fantasia. [-1]  
E a dire il vero non me piacque in testa  
portar l'insegna de le corne mai:  
ma pur la sorte mia dogliosa e mesta  
portarò in pace e gli mei affanni e guai,  
ch'io non son solo eletto a tali honori  
et ho per tutto dei compagni assai<sup>62</sup>.

Tale intento comico, ora sardonico ora più impegnato, continua lungo le rimanenti scene del IV atto, in cui i personaggi, in seguito alla lite tra Giove e Anfitrione, proseguono il loro confronto. I ragionamenti di Anfitrione, sconvolto e

<sup>62</sup> È evidente l'eccezionalità del brano a partire dalla difficoltà di armonizzarsi con quanto detto da Anfitrione nei versi precedenti, in cui il protagonista, ricalcando l'omologo plautino (vv. 1124-1127), accoglie di buon grado il volere di Giove (c. 61v, vv. 1-6): «certo non mi penstisco e non mi dole / haver partito seco ogni mio affare, / per che contento son de ciò ch'el vole. // Ma famme presto i vasi apparecchiare / acciò che dal gran Giove impetri pace / con humil preghi e con sacrificare».

quasi afasico, e di Blefarone, perplesso e impaurito, sono interrotti, secondo tradizione, da insulse puntualizzazioni del servo<sup>63</sup>.

Ciò nondimeno il dialogo passa dal basarsi su toni frivoli ad assumere sfumature drammatiche, perché nemmeno il fido timoniere di Anfitrione sembra più credere al comandante tebano<sup>64</sup>. La reazione del protagonista, collocata al termine dell'atto, è caratterizzata da rabbia e confusione, sentimenti consentiti dall'ennesimo riferimento ironico e involontario (c. 57v, vv. 17-25):

Trove ch'io voglia, over fantesca sia  
o schiavo o qual persona io trovarò,  
o sia la moglie o lo adulterio sia.  
O se 'l mio padre o l'avo mi vedrò,  
a quanti al mondo ma' furon de' mei  
a tutti quanti el capo tagliarò.  
E se ben Giove a tutti gli altri dèi  
vi si trovasse, mai vetar potranno  
che non adimpa tutti i desir mei<sup>65</sup>.

Nel quinto atto riprende la traduzione del testo latino giusta la metodologia analizzata; tuttavia la scena in cui l'ancella Bromia racconta al padrone il parto di Alcmena, segue, a volte in modo meno rigoroso, la tipologia versificatoria prescelta, a vantaggio di dialoghi più immediati e ricchi di *pathos*. Si pensi, ad esempio, a uno scambio di battute tra i personaggi, giocato sulle rime tronche monosillabiche, avvenuto nel momento di massima tensione della commedia; la gioia di Bromia per il ritorno di Anfitrione e la conseguente incredulità del protagonista per essere stato riconosciuto sono condensati in due terzine movimentate<sup>66</sup>.

Nondimeno Collenuccio, ennesimo segnale di un'operazione letteraria ardita e laboriosa, non coglie l'opportunità di restituire l'ironia della successiva battuta di Anfitrione (c. 18r: «*haec sola sarcam gestat mea familiarium*») e la stempera in due versi piuttosto circonvoluti (c. 59v, vv. 17-18): «questa sola conosco che è colei / che ogn'hor manterrà la mia famiglia».

10 - Su Girolamo Berardi siamo in possesso di notizie vaghe e frammentarie<sup>67</sup>: vive al tempo di Ercole I e di Alfonso d'Este, in particolare dalla seconda metà del XV secolo sino ai primi decenni di quello successivo. Non è possibile determinare se il personaggio sia l'omonimo fra' Girolamo Berardi che nel 1503 invia a Ercole I alcune sacre rappresentazioni fiorentine per dimostrare la superiorità di quelle prodotte presso il dominio estense (CAP. II, 2. 4).

<sup>63</sup> Es. cc. 54v-55r, vv. 26-29 e 1-2: «pur dir ti voglio una facenda mia: / duo Amphitriion, duo Sosia già vi sono, / un'altra Alcmena li bisognaria! // Ascolta e intendi quel ch'io ragiono, / ciascun potria pigliarsene poi una / e assettarse la cosa in modo buono!».

<sup>64</sup> c. 55v, vv. 7-11 e cc. 56r-56v, vv. 26-29 e 1-2: «troppo, quando era là fora per dio, / me pareva conoscerti, ma poi / che son venuto in gran dubbio sto io. // Vedo questo altro e non scio qual de voi / sia il ver Amphitriion [...] Quasi non credo a li occhi mei / quel ch'io vedo per grande meraviglia; / veder tal cosa mai pensato havrei. // Però che l'acqua tanto non somiglia / a l'acqua come ve simigliati voi: / l'occhio mio nulla differenza piglia».

<sup>65</sup> vv. 1-3 e 5-9 = rime identiche.

<sup>66</sup> c. 59v, vv. 11-16: «deh! Dimme presto, me conosci tu, / che son Amphitriion, patron di ca'? / Guardame un'altra volta, hormai di', su! // Ben sciai che te conosco, sì ben sa: / te conosco per certo che quel sei / Amphitriion che ho visto sempre ma'».

<sup>67</sup> MAZZACURATI 1966, 761-2.

Sappiamo che a Ferrara erano stati portati in scena nel 1502-1503 i volgarizzamenti della *Casina* e della *Mustellaria*; nel 1530 Zoppino pubblicherà le due commedie attribuendo la traduzione allo scrittore (Immagine 1)<sup>68</sup>.

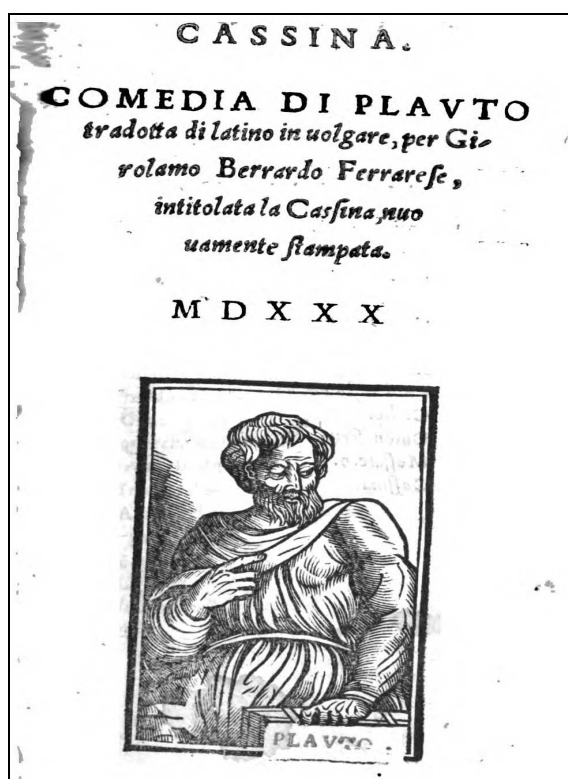


Immagine 1

Sebbene non si disponga di prove che indicano in Berardi il volgarizzatore delle rappresentazioni dell'inizio del Cinquecento, risulta arduo supporre che i testi stampati non siano stati da lui tradotti. Infatti, capita sovente nell'editoria veneziana coeva che i tipografi, al fine di garantire una tiratura maggiore alle opere inserite nel proprio catalogo, valorizzino un testo anonimo assegnandolo a un autore famoso<sup>69</sup>. Ma non sembra il caso di Berardi: tale strategia promozionale non è affatto perseguibile con uno scrittore dedito all'esercizio delle lettere in modo saltuario e poco conosciuto agli stessi contemporanei<sup>70</sup>.

È molto probabile, quindi, che la *Casina* e la *Mustellaria* zoppiniane siano state volgarizzate da Berardi; in questo caso, non sembra esserci alcun motivo di dubbio sulla correttezza di Zoppino, il quale altrimenti avrebbe compiuto un'operazione insolita, attribuendo due testi anonimi a uno scrittore poco conosciuto. Risulta meno importante stabilire se le stampe veneziane coincidano con le rappresentazioni del 1502-1503: altri allestimenti, infatti, potrebbero essere sfuggiti alle cronache; in aggiunta, non è automatico che un'opera scritta per la scena venisse effettivamente

<sup>68</sup> G. Berardi, *Casina*, Venezia, Zoppino, 1530, BNB, AB. 08. 0033/04 e *Mustellaria*, Venezia, Zoppino, 1530, BNB, AB. 08. 0033/02. Citeremo da queste edizioni.

<sup>69</sup> Cfr. CAP. IV, 7. Zoppino, ad esempio, nel 1529 aveva attribuito al noto umanista Niccolò Leonico la traduzione di alcune opere luciane, ma ciò non era stato fatto nella prima edizione del testo del 1525. Sulla questione, vd. FUMAGALLI 1985, 163-77.

<sup>70</sup> Egli non appare in alcun testo di corrispondenza tra autori ferraresi o di altre corti né viene mai ricordato in opere letterarie. Rimane soltanto un sonetto amoroso (*Non vedo el Sol, quando egli ascende e inclina*) pubblicato in BARUFFALDI 1713, 62.



rappresentata. I testi, per giunta, rispondono con fedeltà alle linee guida adottate per le traduzioni plautine ferraresi e si avvalgono dei medesimi espedienti retorici, stilistici e ideologici osservati nei *Menechini* e nell'*Amphitruo*. Se non si può dimostrare che Berardi sia l'autore delle rappresentazioni del 1502-1503, è sicuro però che egli abbia operato all'interno della corte estense, aderendo alle regole e alle prassi invalse dei volgarizzamenti.

11 - La traduzione del testo plautino della *Casina* risulta alquanto elaborata; lo scrittore non solo si serve degli adattamenti canonici che abbiamo illustrato in precedenza, ma introduce alcune scene originali e innova profondamente la vicenda narrata e il sistema dei personaggi<sup>71</sup>. In particolare *Casina*, che non appare sulla scena nella commedia latina, diviene uno dei personaggi. I pretendenti poi sono quattro, poiché è aggiunto il figlio di Lisidamo, chiamato Theuthirimco<sup>72</sup>. Alla fine i due giovani riusciranno a sposarsi: l'espeditore autorizza a mettere in scena una completa riconciliazione e a conferire un finale pienamente positivo alla storia<sup>73</sup>.

Berardi sembra, pertanto, seguire con fedeltà la trama plautina, ma la arricchisce e integra con un episodio parallelo, conforme al gusto e alla *fabula* tipica delle commedie latine. L'opera però viene stravolta nel senso e nelle intenzioni dell'autore, giacché non mostra tanto il conflitto tra coniugi, quanto il più immediato scontro amoroso tra *senex* e *adulescens*. La scontata vittoria di quest'ultimo, sulla scorta dell'*Asinaria* o del *Mercator*, contribuisce a realizzare un testo originale e insolito, che testimonia la buona dimestichezza del volgarizzatore con l'intreccio drammatico. Dalla traduzione fedele si passa a un esercizio di riscrittura: la teoria dell'amplificazione del testo latino, della sua dilatazione trova nella *Casina* un esempio estremo, che porta sul palco una doppia vicenda. Pure tale procedimento è ammissibile sulla base di alcune opere plautine: nelle *Bacchides*, nell'*Epidicus* o negli stessi *Menaechmi* lo sviluppo diegetico viene complicato e la trama persino raddoppiata per via dalla presenza di più protagonisti innamorati o da varie donne desiderate dai personaggi in competizione.

La commedia non riprende il prologo della *Casina* plautina, in cui si fa riferimento ai Saturnali e a una precedente messa in scena, informazioni evidentemente troppo legate alla contingenza. Il testo, composto in capitoli ternari, inizia così con

<sup>71</sup> Riassumiamo la trama plautina: la commedia si apre con il servo Olimpione e Calino che discutono animatamente, poiché il primo vuole costringere l'altro interlocutore a riprendere i suoi compiti di fattore per distoglierlo dalle nozze con l'amata *Casina*. Segue una scena in cui la padrona Cleostrata manifesta all'ancella Pardalisca la propria collera nei confronti dell'infedele marito Lisidamo e decide di recarsi dall'amica Mirrina per ricevere qualche consiglio. Il colloquio tra le due donne viene interrotto dall'arrivo di Lisidamo, che cerca di ingraziarsi la moglie con finte lusinghe; Cleostrata rifiuta le scuse del marito e afferma che *Casina* sposerà Calino. Lisidamo cerca di dissuadere il servo, promettendogli la libertà, ma questi rifiuta. I tre contendenti decidono di dirimere la questione sorteggiando il nome del futuro sposo. Alla fine la fortuna premia Lisidamo, il quale si reca dall'amico Alcesimo, marito di Mirrina, per organizzare segretamente le nozze con *Casina*. Cleostrata, informata da Calino, riesce a mettere in atto uno stratagemma facendo credere al marito che *Casina* sia impazzita e lo voglia uccidere. Lisidamo decide comunque di recarsi da Alcesimo, sospettando un inganno della moglie gelosa. Tuttavia la vera *Casina* è sostituita con Calino, travestito da sposa. Egli inizia a maltrattare e picchiare Lisidamo come annunciato dalla moglie. A questo punto Cleostrata, soddisfatta della sua vendetta, decide di perdonare il marito e rappacificarsi con lui.

<sup>72</sup> Così riporta la *princeps* (*Theutunicus*) in luogo del corretto *Euthynicus*.

<sup>73</sup> In Plauto il futuro matrimonio viene sbrigativamente annunciato dalla serva Pardalisca durante il commiato dagli spettatori.

l'argomento e tre scene nuove<sup>74</sup>: la prima vede coinvolti Olimpione e Stalin, in realtà il Lisimaco di Plauto<sup>75</sup>. Le ambiguità presenti nel testo latino vengono qui subito dipanate, perché l'anziano personaggio dichiara il proprio amore per Casina e predispone insieme a Olimpione una serie di trame per conquistarla. È ovvio che gli intrighi da ordire saranno più complessi, perché Stalin dovrà superare anche la concorrenza del figlio. Il patto stabilisce che Olimpione sposi Casina, ma lo *ius primae noctis* spetterà al padrone, come espresso a c. 3v mediante un linguaggio assai colorito, malizioso e velatamente metaforico:

S: Ma così come sempre tu me dai  
il primo fico per fica o mellone  
che nasce e il primo d'ogni frutto c'hai, [ +1]  
così ancora mi par che sia ragione  
che, pria che metti in Cassina la mano,  
lasci gustar a me il primo boccone.  
O: Non sciai l'ufficio tu de l'ortolano  
che è di piantare? A me tocca il piantare  
la fava e a te poi tocca il primo grano! [ +1]

Nella scena successiva Olimpione e Stalin si recano da Cleostrata: il marito chiede il permesso alla moglie di unire in matrimonio il servo con Casina, ma la donna risponde che ella è già promessa a Calino, in realtà prestanome di Theuthirimco<sup>76</sup>; questi appare nella terza scena insieme al padre. Stalin chiede al giovane di persuadere il suo servo ad annullare il matrimonio con Casina. Il figlio all'inizio acconsente per prendere tempo e compiacere il padre, ma, una volta che l'anziano genitore si è distratto, espone verso il pubblico i suoi veri propositi.

La commedia comincia a tradurre il testo plautino con il diverbio tra Calino e Olimpione; nella *princeps* l'ordine iniziale delle battute, adottato pure da Berardi, viene invertito, generando naturali fraintendimenti. Le energiche battute dei personaggi, disposte in cinquantaquattro versi, sono rese meno incisive e risultano quasi triplicate (45 terzine). Domina uno stile enfatico, ripetitivo e declamatorio, che fa ricorso ad anafore e parallelismi piuttosto abusati e prevedibili<sup>77</sup>.

Berardi dimostra, inoltre, di avere una sensibilità umanistica meno spiccata rispetto a Guarini e a Collenuccio, là dove Olimpione prospetta al servo una pena che consiste nel trasportare senza sosta un contenitore pieno d'acqua; lo scrittore non coglie l'analogia con la pena subita dalle Danaidi né cerca di facilitare il pubblico nel ricordarla, perché l'amplificazione del passaggio confonde l'allusione in continue e pressanti immagini (vd. c. B 1v)<sup>78</sup>.

<sup>74</sup> La divisione in atti, assente nella *princeps*, non coincide con la scansione odierna. Il II atto inizia con la scena II, 3, il III con II, 6, il IV con III, 4, mentre l'ultimo corrisponde a IV, 3.

<sup>75</sup> Il nome Stalin è tramandato erroneamente dalla *princeps* (*Stalinus*). Il più antico codice plautino, il cosiddetto palinsesto Ambrosiano, designa il personaggio come *senex*.

<sup>76</sup> In Plauto Calino fa gli interessi di Eutinico, figlio di Lisidamo che non compare mai in scena.

<sup>77</sup> Cfr. c. B 1r: «va' in villa col malan che Dio te dia, / va' in villa, dico, e non star più ostinato, / va' a quella bella tua podesteria!» con c. 62v: «*abi rus, abi / dicerectus tuam in provinciam*».

<sup>78</sup> Parimenti, nel quinto atto lo scrittore non rende gli spunti meta-teatrali fatti confluire da Plauto nel monologo recitato da Olimpione (cc. G 4r-5r). La scelta di eliminare i riferimenti a Nemea e Olimpia, sedi dei famosi agoni sportivi quadriennali, verrà presa invece per agevolare la comprensione del testo da parte degli spettatori (c. F 6r).

Il secondo atto spicca per il confronto tra Stalin e la moglie: la scena viene preceduta da un monologo di raccordo di Cleostrata introdotto da Berardi<sup>79</sup>. Le battute dell'originale, contraddistinte da brio e comicità, vengono diluite in numerose terzine, che disperdono la vivacità del litigio. I personaggi non litigano facendo ricorso a una serie sticomitica serrata, bensì sembrano quasi soffermarsi a sviluppare articolati ragionamenti; il dialogo veloce e convulso rappresentato da Plauto è reso, invece, in una sequenza di singoli monologhi paratatticamente accostati<sup>80</sup>. Lo scrittore cerca comunque di rendere il vigore della scena con alcune anadiplosi e frasi cadenzate<sup>81</sup>.

In seguito, l'anziano personaggio cerca di convincere Calino a non sposarsi con Casina; il diniego di quest'ultimo porta Stalin a proporre al contendente di dirimere la questione sorteggiando il nome del futuro marito della serva. La disperazione di Stalin per il possibile esito negativo viene condensato da Plauto in un monologo efficace: egli medita di uccidersi facendo del proprio corpo un materasso (c. 64r: «*culcitra*») per la spada pronto a trafiggerlo. La parodia del suicidio dell'eroe tragico si accompagna all'immagine del letto, che mostra l'ossessione erotica del personaggio.

Nel volgarizzamento non viene colto tale doppio spunto (c. C 3v): «mi converrà per la punta pigliare / una spada». La figura del *senex libidinosus* viene descritta seguendo una diversa strategia, poiché Stalin sembra comportarsi al pari dei giovani innamorati che sono incerti sul futuro e non sanno prendere alcuna decisione risolutiva. Berardi, quindi, predispone un esteso monologo in cui l'anziano pensa tra sé agli accorgimenti da prendere, ma poi cambia idea tra dubbi e timori improvvisi e solo alla fine riesce a decidere in che modo comportarsi (c. C 4r):

|  |      |
|--|------|
| E la mandin per me come avrei                  |      |
| desiderio e, se me aitassin più presto         | [+1] |
| ch'a lui, qualche bel dono gli offerirei.      | [+1] |
| Ma se advien che possa ottinir questo          |      |
| o menare Cassina, conven per Dio               | [+1] |
| che qualche stanza per hor toglia impresto.    |      |
| Ma de chi debbo di questo fidarmi io,          | [+1] |
| sendo sì poca fede tra la gente?               |      |
| A casa ne andarò del vicin mio <sup>82</sup> . |      |

<sup>79</sup> Tale espediente viene usato di frequente nel corso della commedia, ma non pare sempre utile a migliorare la fruizione o a chiarire i passaggi più complessi. Vd. es. i monologhi di Olimpione alle cc. C 6r e 8r, di Cleostrata (c. E 3v) o di Stalin (c. F 8v). Altro caso concerne le scene introdotte da Berardi: alcune sono necessarie per inserire nella storia le figure di Casina e Theuthirimco, altre risultano superflue e appesantiscono la scorrevolezza della commedia. Si pensi al dialogo di trentuno terzine tra Alcesino e Dulon, servo assente in Plauto (cc. F 5r-6r). Quest'ultimo personaggio appare pure a c. F 8r, durante una scena assai amplificata.

<sup>80</sup> Un discorso analogo può essere avanzato per la scena del sorteggio, in cui i settanta versi originari sono tramutati in settanta terzine, che finiscono per disperderne il *pathos* (cfr. cc. C 8r - D 3v).

<sup>81</sup> Cfr. es. c. B 6v: «C: lasciam star, credo che tu abbi tolto / a farne desperar, lasciam dico, / non vo che tu mi tocchi o poco o molto. // S: queste son cose che ad un to inimico [+1] / dovresti far, sta' ferma, io te ne prego, [+1] / non sciai che a te son più che ogni altro amico? // C: non ti voglio star ferma, anzi tel nego, / io non te aspecto, non voler venire, / va' in là, de ciò te prego e te straprego [+1]» con c. 63v: «C: mitte me. S: mane. C: non maneo».

<sup>82</sup> Si noti la scarsa correttezza degli endecasillabi, la cui misura metrica è però spesso ortopedizzabile tramite semplici accorgimenti.

La caratterizzazione del *senex* prosegue nel terzo atto, in cui il padrone è tanto preso dall'idea di possedere Casina a seguito del sorteggio favorevole da insidiare addirittura Olimpione. L'anziano protagonista dichiara di non riuscire più a controllarsi (c. 66r: «*ego vix reprimo labra*»), chiama il fattore «*voluptas mea*», chiede il permesso di abbracciarlo («*licetne amplecti te?*») perché il solo sfiorargli la schiena equivale a «*mel lingere*». L'impeto omoerotico di Stalin viene glossato da Calino con una battuta triviale di facile presa, che mira a suscitare l'ilarità tra il pubblico: «*effodere hercle hic volt, credo, vescicam vilico*». La sapida scena latina viene attenuata nel volgarizzamento secondo una strategia moralistica già incontrata: l'attenzione è posta sulla gioia di Stalin per la vittoria, non sulla sua incontenibile e comica eccitazione sessuale. L'impossibilità di dominare la passione amorosa si trasforma in un banale desiderio di mostrare gratitudine nei confronti di Olimpione con un bacio casto e un abbraccio (c. D 6v): «io te vo pur troppo gran bene, / non posso un poco adesso abbrazzarte?».

Nell'atto successivo si distingue la scena in cui la serva Pardalesca avvisa il padrone che Casina è impazzita, perché si aggira in casa brandendo una spada con cui giura di uccidere il futuro marito. Il monologo iniziale della donna svolge una precisa parodia dell'eroina tragica disperata; l'episodio è sostenuto da uno stile solenne, che rimanda a immagini e situazioni tradizionali. Berardi traduce il testo con notevole fedeltà e, nello specifico, cerca di imitare le allitterazioni, i parallelismi, i costrutti binari plautini enfatizzando le invocazioni di Pardalesca. Forniamo un confronto tra i primi versi pronunciati dal personaggio:

| <b>Plauto, <i>Casina</i>, c. 67v</b>   | <b>Berardi, <i>Casina</i>, c. E 6r</b>   |
|--|--|
| <i>Nulla, nulla sum: tota, tota occidi. Cor metu mortuum est, / membra miseræ tremunt. Nescio unde auxilii praesidii perfugii / mihi aut opum copiam comparem aut expetam.</i> | Io son distrutta, ohimè, son distrutta, / non ho più forza, non ho più vigore / e de fatto son morta tutta, tutta! // Morto emmi in petto il cor per gran timore, / tutti i membri me treman per paura, / tutta son in affanno et in sudore. // Non scio pensare de qual creatura / sussidio espetto, refugio et aiuto, / tutta son presa di gravosa cura. |

Tabella 2

L'ultimo atto differisce nel finale dall'opera latina, poiché viene messo in scena l'incontro tra i due futuri sposi, Casina e il figlio di Stalin, che in Plauto viene annunciato durante il congedo. Casina compare sul palco per la prima volta, Theuthirimco si era già presentato nel primo atto. Tale accorgimento conferisce maggiore concretezza all'opera plautina e soddisfa la curiosità degli spettatori. Il peso minimo ricoperto da Theuthirimco nella vicenda non consente una contrapposizione forte con il padre, come avviene sovente nelle commedie plautine. Il giovane viene rappresentato in un esteso monologo, in cui afferma di aver disobbedito al genitore che gli aveva imposto di allontanarsi dalla città. Il ritorno del personaggio, che ancora non sa quale beffa sia stata ordina contro Stalin, è motivato dalla «gelosia» e dall'amore provato per Casina (c. H 3v). Theuthirimco ripensa agli stratagemmi organizzati dal padre per sposare Casina; ciò non sembra adeguato da un punto di vista drammaturgico, giacché gli spettatori hanno già assistito ai tentativi vani di Stalin né è utile un riepilogo della trama.

Il personaggio si reca così a casa per verificare che cosa sia successo in sua assenza; Cleostrata avvisa il figlio che Casina è ora promessa a Calino. La giovane,

abbandonata in fasce e allevata in seguito da Cleostrata, interviene nella conversazione e chiede alla padrona di celebrare le nozze il mese successivo, in modo da avere tempo per scoprire le proprie origini. Improvvisamente irrompe in scena Mirina, la quale confessa di essere la madre di Casina, riconosciuta grazie a un anello un tempo regalato dal marito Alcesimo.

La giovane, pertanto, risulta di stirpe elevata e non può più sposare un servo. Così Theuthirimco chiede ai genitori la mano di Casina, il cui matrimonio con il giovane verrà celebrato immediatamente. Durante il congedo Olimpione rivolge alcune raccomandazioni ironiche allo sposo, che costituiscono altresì un'elaborazione ilare dell'audace epilogo plautino (c. H 6v): «e fa che accorto molto ben tu sii / in veder se essa è donna, o huomo»<sup>83</sup>.

12 - Il volgarizzamento della *Mustellaria* risulta più fedele per quanto riguarda il rispetto della trama originale<sup>84</sup>. Non si riscontrano cambiamenti diegetici sostanziali, anche se rimangono intatte le caratteristiche traduttorie e stilistiche già riscontrate. La prima scena del I atto inserisce subito lo spettatore in un contesto concitato, in una vicenda *motoria* sostenuta da numerosi colpi di scena e trovate geniali del servo Tranion. Il litigio di quest'ultimo con Grumione fa leva in Plauto sui tipici moduli dell'invettiva: le battute sono brevi, non mancano le calunnie, le maliziose ripicche, gli epiteti infamanti. Se nel testo latino, per esempio, Tranion è chiamato “canaglia meritevole di colpi di frusta” (c. 98r: «*mastigia*»), Berardi ripiega sul più fiacco «poltrone» (c. A 3r); altri termini vengono addirittura omessi (es. «*frutex*», “idiota”)<sup>85</sup>.

Sono poste a confronto due diverse tipologie di servi: Tranion vive in simbiosi con il giovane padrone ed è dedito alle feste, ai piaceri concessi dalla comoda vita cittadina e, per dirla con le sue stesse parole, a «mangiar bene et amare / e putane menare» (c. A 4v); Grumione, invece, rappresenta l'ideale di rispetto e di devozione

<sup>83</sup> Nella commedia latina si invita il pubblico maschile ad applaudire; chi ascolterà il consiglio «*clam uxorem ducet semper scortum quod volet*» (c. 71r).

<sup>84</sup> La commedia si apre con una discussione animata tra i servi Tranion e Grumione, la quale serve a riassumere l'antefatto su cui poggia la storia: Teropide, il padrone dei servi, è partito per l'Egitto lasciando il figlio Philolache ad Atene. Egli, un tempo giovane riflessivo e dedito agli studi, ha dilapidato il patrimonio del padre conducendo una vita dissoluta. In seguito, Tranion si reca di fretta da Philolache, intento a organizzare un sontuoso banchetto, perché Teropide è tornato anzitempo in patria. Il servo ha un'idea per risparmiare Philolache e i suoi invitati dalla collera paterna e decide di nasconderli in casa; dopo aver fermato Teropide, racconta che la dimora era stata infestata da un fantasma. L'anziano personaggio crede alle parole del servo e scappa. La scena si sposta poi in piazza, là dove un usuraio, che aveva prestato a Philolache il denaro per poter riscattare la propria amante Filemazia, incontra Teropide, il quale viene così a sapere dell'accaduto. Tranion accampa una nuova scusa e induce il padrone a credere che i soldi erano stati spesi per comprare una nuova casa. Ma, in seguito Teropide, parlando con i servi di un amico del figlio di nome Callidamate, capisce l'inganno tesogli da Tranion e decide di vendicarsi del figlio e del servo. Tranion consiglia a Philolache di fuggire, mentre si prepara ad affrontare il padrone. Questi, dopo aver parlato con il servo, si accinge a impartirgli una dura punizione corporale, ma l'ingresso in scena di Callidamate riesce a distoglierlo dal suo intento, tanto che alla fine Teropide perdonerà Philolache e Tranion.

<sup>85</sup> L'impaccio palese nel trovare dei corrispettivi volgari al linguaggio colorito e composito di Plauto contrassegna, invece, alcuni passaggi. Per fare solo un esempio, nel secondo atto i «*plagipitidae*» (“piglia-botte”) e i «*ferritribaces*» (“macina-catene”) allusi da Tranion a c. 101v si trasformano con una perifrasi in coloro che «sono usati / per dinar botte e anchora ferri patire» (c. C 3v). Non risultano sporadiche le traduzioni poco pertinenti – soprattutto quando lo scrittore si trova dinanzi a termini tecnici che non hanno equivalenti nell'italiano quattrocentesco – come nella scena in cui il «*disco*» sportivo diviene una «pietra» (cfr. c. 99r con c. A 8r).

verso i principi del *mos maiorum*. Tale scontro viene reso da Plauto con la consueta vivacità stilistica ed espressiva, laddove il volgarizzamento indebolisce la pregnanza semantica di alcuni vocaboli, dilata ogni battuta e ne disperde inevitabilmente l'icastica incisività<sup>86</sup>. La concitazione viene a volte restituita mediante anafore e anadiplosi, che imitano i costrutti marcati dell'oralità.

Segue un esteso monologo di Philolache, in cui il giovane spiega le proprie scelte di vita. Il ragionamento è incardinato su una similitudine tra l'educazione degli uomini e la costruzione di un edificio. Il procedimento, a tratti pedante e moralistico, sembra un esercizio retorico che fa la parodia ai monologhi più impegnativi delle tragedie euripidee.

Berardi, la cui cultura e formazione non pare si possa definire "umanistica" a tutti gli effetti, non coglie tale spunto così raffinato e costruisce una scena prolissa, che non esibisce quei riferimenti velati utilizzati da Plauto per dialogare con il suo pubblico più colto e avvertito. E così i già inconsueti settanta versi latini si tramutano in quaranta terzine non sempre perspicue. Il carattere serio del monologo volgarizzato muta, dunque, in modo decisivo la caratterizzazione del protagonista, poiché in Plauto egli è oggetto di scherno come del resto il suo tentativo di giustificare su basi filosofiche una condotta sfrontata e trasgressiva.

La lunghezza eccessiva dei versi risulta controproducente anche nella scena successiva, in cui Philolache ascolta di nascosto i discorsi di Philocomasia e Scafa. I brevi commenti plautini descrivono mimeticamente la situazione delicata nella quale si trova il protagonista, mentre in Berardi egli sembra recitare un monologo senza il problema di essere scoperto. Inoltre i rinvii meta-teatrali del personaggio, che funge quasi da spettatore di uno spettacolo, non vengono avvertiti dal volgarizzatore.

Il secondo atto inizia con un dialogo di raccordo, come si è visto specificità delle traduzioni di Berardi, tra Philocomasia e Scafa<sup>87</sup>. La scena risulta divertente grazie all'ingresso sul palco di Callidamante, in preda agli effetti del vino. Le frasi sconnesse e anacolutiche, le ripetizioni onomatopeiche, la difficoltà nello scandire correttamente le parole vengono inizialmente ben tradotte da Berardi, che, rispetto a Plauto, esemplifica la condizione del personaggio mediante la reazione stranita dei suoi interlocutori<sup>88</sup>. Poi la prassi di dilatare il dettato del testo di base non consente di descrivere sino in fondo la condizione di Callidamante, che, di contro, recupera lucidità e inizia a esprimersi in modo più corretto e appropriato<sup>89</sup>.

Pure la scena accalorata in cui Tranion informa il padrone circa l'arrivo imminente del padre sembra appesantita dalle terzine, che non possono rappresentare, così come sono concepite e strutturate, la sorpresa e l'ansia dei

<sup>86</sup> Es. vd. cc. A 3v-4r: «la notte e il dì consumate nel bere, / dative a le vivande e bene impiti / i corpi senza alcun rispetto avere. // Fate le spese a' lupi e parassiti, / comprate e anchor liberate le amate, / spendete ben in ampli e gran conviti» con c. 98r: «*dies noctesque bibite, pergrecamini, / amicas emite, liberate, pascite parasitos, obsonate pollucibiliter*».

<sup>87</sup> Pure per la *Mustellaria* l'ordine degli atti non segue sempre quello stabilito dagli studiosi moderni: il II atto inizia a I, 4, il III coincide, il IV parte dalla scena III, 3, mentre il V da IV, 5.

<sup>88</sup> c. C 1r: «C: voglio che in mente debbiati tenere / venire a hora debita per me / che dritto ver Philolaco il sentiere. // S: Odi quel che lui dice?».

<sup>89</sup> Cfr. c. C 1v: «o mio occhio, o mia balia, o mole mio, / tu sei la mamma e la speranza mia, / tutto il mio bene e tutto il mio desio» con c. 101r: «*oh oh ocellus es meus; tuus sum alumnus, mel meum*». Il chiaro effetto creato da "oh oh ocellus" e dalle allitterazioni non viene certo restituito dalle anafore introdotte da Berardi, per altro figura retorica utilizzata sovente dallo scrittore anche in situazioni non marcate come questa.

personaggi. L'esempio più evidente pare quello della domanda di Filolache rivolta a Tranion su quali provvedimenti prendere (c. 101v). L'ambiguo «*quid ego agam?*» non viene interpretato nel senso di “che cosa mi resta da fare?”, bensì come “che cosa sto facendo ora?”; pertanto il servo risponde riportando l'azione che il padrone sta effettivamente compiendo, ossia «*accubas*», “te ne stai sdraiato”. Berardi non si sottrae dal tradurre questo veloce e divertente scambio, di cui però non riesce a far intendere i risvolti comici<sup>90</sup>.

La scena successiva, in cui Tranion inganna Teropide è una delle più celebri del teatro plautino: il servo fa credere all'anziano padrone che casa sua sia infestata da mesi dal fantasma del precedente proprietario, ucciso da un ospite. Il vigore e gli effetti comici progressivi con cui Plauto costruisce l'intera sequenza trovano un corrispettivo assai debole nel volgarizzamento a causa dei problemi formali più volte segnalati.

Al termine del confronto la preghiera dei due personaggi rivolta a Ercole viene utilizzata con probabili finalità encomiastiche a favore del duca estense; un messaggio sarcastico sembra riusato con toni seri e allusivi. In Plauto Teropide inizia la supplica con le parole «*Hercules te invoco*», mentre il servo, ormai allontanatosi, glossa in questo modo spiritoso (c. 103v): «*et ego, tibi hodie ut det, senex, magnum malum. / Pro dii immortales, obsecro vestram fidem, / quid ego hodie negotii confeci malum*». In Berardi il tono ilare non permane, anzi viene sostituito – come le anafore e le amplificazioni estranee alla commedia latina sembrerebbero mostrare – da un intento differente (c. D 5r):

[+1]

*Te:* Hercule, Hercule, te invoco a tutte l'hore,  
Hercul, te chiamo per aiuto mio,  
Hercul, vogli guardarmi da dolore!  
*Tr:* Et Hercule invocar voglio anchora io,  
che hoggi a te vecchio dia tutti i gran mali,  
che altro ch'el tuo morir hor non desio.

Lungo le scene seguenti del III atto viene esaltata la capacità del servo di continuare i suoi abili raggiri, occasione di giochi di parole, riferimenti licenziosi, repliche argute: prima convince Teropide che i debiti contratti dal figlio nei confronti di un usuraio si spiegano con il bisogno di procurarsi una nuova abitazione<sup>91</sup>; poi inganna Simon, proprietario della casa confinante, e gli fa credere che il padrone sia interessato a comprarla per una cifra elevata.

Nel IV atto prosegue la virtuosistica missione di Tranion, che si mostra sempre più complessa per via della presenza concomitante sulla scena di Teropide e Simon. Berardi traduce con fedeltà i frequenti proverbi plautini<sup>92</sup>, mentre rimane qui

<sup>90</sup> c. C 4v: «*P:* ohimé, dimme Tranion como farò? // *T:* come in mal hora il voi da me sapere / e a me dimandi quel che debbi fare? / Sta' pur lì non ti mover da sedere».

<sup>91</sup> Il costo della casa, di quaranta mine in Plauto rimane tale nella traduzione (c. E 1v). Il ricorso a una pacata quanto necessaria modernizzazione è invece riscontrabile a c. A 5v, in cui scompare il riferimento al «*Pyreeum*» (c. 98v), semplificato in «porto»; a c. E 8r scompare il cenno paranomastico alla patria d'origine di Plauto (c. 105v: «*quid? Sarsinatis ecqua est, si Umbram non habes?*»); a Giove e ad altre divinità si sostituisce il Dio cristiano (es. c. I 2v).

<sup>92</sup> Es. cfr. c. F 1v: «soffiar non si pò insieme e sorbire» con c. 105v: «*simul flare sorbereque haud factu facile est*».

aderente ai guizzi verbali originari e alle molteplici allusioni ironiche<sup>93</sup>. Inizia dopo questa scena una parte assai diversa da quella che offrono le edizioni critiche moderne; tale sequenza, che interessa l'intero atto, è dovuta all'ordine differente delle battute contenute nella *princeps* e tradotte da Berardi: in particolare alcuni passaggi, che non erano riportati in precedenza, confluiscono nelle scene successive. L'esito è ovviamente straniante e l'esempio più chiaro risulta quello di Simon, che saluta di nuovo Teropide come se non l'avesse ancora visto ritornare ad Atene.

Spicca tra questi passaggi il monologo di Danisca, Phaniscus nelle edizioni odierne<sup>94</sup>, che espone il ritratto del servo obbediente (cc. F 6v-7v): i ventisei versi latini vengono ampliati in venti terzine, che insistono sulla necessità di accontentare i padroni senza porre questioni o contraddire gli ordini dei superiori. Tale digressione – rispetto a un testo che mette in scena la vittoria del servo scaltro sul *senex* insulso e facilmente circuibile – offre l'occasione a Berardi di esporre una morale alternativa a quella plautina: se nella commedia latina il monologo è funzionale a ridicolizzare le pretese ipocrite di Danisca, il quale nella scena seguente si approfitterà della fiducia del padrone, nel volgarizzamento, privo di tale episodio chiarificatore, viene fornita un'interpretazione seria, un controcanto che afferma gli autentici valori cortigiani su cui occorre fare affidamento.

Nell'ultimo atto Teropide riesce a scoprire le trame disposte dal servo. Questi affronta la punizione che lo attende con l'eroica lucidità di un comandante; il personaggio riassume le sue imprese in un monologo ironico, incardinato su espressioni militari, formule solenni e sul lessico tipico dei *commentarii* di guerra. Berardi in questa occasione non semplifica il complesso meccanismo comico plautino, che cerca di trasporre con diligente rispetto<sup>95</sup>.

La scena conclusiva, quando pare ormai segnato il destino del servo e di Filolache, vede l'ingresso sul palco di Callidamante. Al personaggio – sino a questo momento il più ridicolo della commedia, colto nei primi atti nella sua non inconsueta condizione di ebbrezza – viene affidato il compito di risolvere la vicenda. Plauto si avvale del linguaggio forense e delle caratteristiche procedure giudiziarie per ironizzare sul ruolo di *arbiter* rivestito da Callidamante, che chiede all'anziano beffato di concedere una «*cuncta gratia*» ai colpevoli, un'«amnistia generale»; in cambio Teropide riceverà un rimborso, che sarà raccolto dai vari amici del figlio. Il personaggio, non appena intravede la possibilità di recuperare il suo patrimonio, perdona Filolache e non nasconde la propria gioia, sigillo finale della sua avidità e grettezza, che in Berardi trova spazio per un ulteriore approfondimento<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> Vd. es. c. F 4r: «Tr: hai tu notato quel suo dir l'«avea / comprate»? Tal parole, pensa bene, / che non fiano più sue gli ha pena rea» con c. 106r: «*audin fuerant dicere? Vix videtur continere lacrimas*».

<sup>94</sup> I nomi dei personaggi dati da Berardi dipendono dalle lezioni, non sempre corrette, tradite dalla *princeps*. Ad esempio Teropide, in verità, *Theopropides*, segue la forma *Teuropides* del testo curato da Merula; l'usuraio, di cui non si specifica il nome nella *princeps*, si chiama *Misargyrides*.

<sup>95</sup> Cfr. c. H 2v: «per quel condussi fora incontinente / le squadre nostre de huomini et anchora / de donne e le guidai securamente. // Poi che ebbi tratti i mei soldati fora / de la ossedione e che gli ebbi condutti / in securezza, fei consiglio allhora // di convocar e insieme adunar tutti / i senatori de le cianze e presto / insieme tutti gli ebbi poi ridutti» con c. 109r: «*hostium quod in angiportu est orti, patefeci fores, / eaque eduxi omnem legionem et maris et foeminas. / Postquam ex obsidione in tutum eduxi manipulares meos, / capio consilium, ut senatum congeronem convocem*».

<sup>96</sup> Cfr. c. I 1v: «meglior intercessor non potea già / venir che tu; quel che m'hai dimandato / sii certo che per te se impetrarà. // Io già non son col mio figliuolo irato, / ni porto anchora a lui malivolenza / et che se dia piacere molto m'è grato. // Anzi, ami e bevi e tutto in mia presenza / faccia, quel che li piace io li consento / e del tutto li do piena licenza. // Se de aver fatto spesa è mal contento, / se si vergogna e se pentito ne è, / a me par che abbia pur troppo tormento» con c. 110v:



## 2. 2 *Orphei Tragoedia* (attribuibile a Boiardo)

1 - La fortuna moderna dell'*Orphei Tragoedia* risale al XVIII secolo grazie alla scoperta dell'opera da parte di Ireneo Affò<sup>97</sup>. Lo studioso aveva attribuito il testo a Poliziano, considerando alcuni accorgimenti presi nella *Tragoedia* la prova di una riscrittura, di una versione migliorata, «più giudiziosa, verisimile, intera e perfetta» della *Fabula di Orfeo*<sup>98</sup>. Le perplessità di Giosuè Carducci e di altri studiosi ottocenteschi sono state confermate nella seconda metà del Novecento, in cui viene provato che il testo su cui si basa il rifacimento risulta stemmaticamente lontano dall'originale e, quindi, non rielaborato da Poliziano<sup>99</sup>. Già in precedenza era stato proposto di conferire la paternità a Tebaldeo, poiché l'opera è tramandata, tra gli altri, da un codice che riporta rime autografe dello scrittore<sup>100</sup>.

Da ultimi gli studi di Maria Pia Mussini Sacchi e di Antonia Tissoni Benvenuti hanno mostrato indizi intertestuali che suggerirebbero di attribuire la *Tragoedia* a Boiardo<sup>101</sup>. Non pare necessario elencarli, in quanto noti e facilmente reperibili nelle edizioni più recenti dell'opera; ci limitiamo a porre in rilievo due elementi che, analisi intertestuale a parte, circoscrivono all'ambiente ferrarese il luogo di fruizione del testo: l'ode latina dedicata nell'*Orfeo* al cardinale Francesco Gonzaga viene sostituita da due distici in onore di Ercole, chiaro riferimento al duca estense; inoltre, alcuni passaggi della *Tragoedia*, quali il coro delle Driadi, saranno ripresi e sottoposti a riuso nel *Cefalo* di Niccolò da Correggio (1487)<sup>102</sup>. Il *terminus ante quem* di composizione risulta, pertanto, abbastanza sicuro, così come il *post quem* se, come vedremo, l'*Orfeo* di Poliziano rimonta al biennio 1479-1480 (CAP. III, 4. 1).

2 - La questione dell'attribuzione boiardesca sulla base delle pur numerose spie intertestuali rintracciate impone comunque, come la stessa Tissoni Benvenuti suggerisce, un approccio prudente; il testo della *Tragoedia*, invece, esibisce tecniche e finalità di elaborazione molto evidenti, che mirano a differenziarsi apposta dall'opera polizianesca e adeguarla al pubblico della corte estense.

Non sembra che la *Tragoedia* si configuri quale «frintendimento totale della fabula» di Poliziano, piuttosto appare un suo voluto e radicale ripensamento<sup>103</sup>. L'operazione ferrarese rivisita in chiave moraleggiante il testo originale<sup>104</sup>, lo spoglia dei messaggi comprensibili esclusivamente presso la corte mantovana e di quei raffinati procedimenti letterari che potevano apparire troppo connotati, faticosi da comprendere per un pubblico vasto. La *Tragoedia* mira a gareggiare con la fonte e a offrirne una versione aggiornata, una «dolente storia d'amore» per gli spettatori ferraresi<sup>105</sup>. Da un punto di vista formale notiamo una ricercata amplificazione del

«non potuit venire orator magis ad me impetrabilis / quam tu; ne illi sum iratus neque quicquam suscenseo. / Immo me praesente amato, bibito, facito quod lubet: / si hoc pudet, fecisse sumptum, supplici habeo satis».

<sup>97</sup> Per una rassegna esaustiva, vd. POLIZIANO 2000, 116-29 e BOIARDO 2009, 233-6. La rappresentazione verrà citata da BOIARDO, 251-81. Si terrà conto anche di TRAGOEDIA 1983.

<sup>98</sup> AFFÒ 1776, 15.

<sup>99</sup> PERNICONE 1963, 326-61.

<sup>100</sup> NOVARO 1951, 207-61.

<sup>101</sup> MUSSINI SACCHI 1979, 131-45 e BOIARDO, 241-4.

<sup>102</sup> La dipendenza del *Cefalo* dalla *Tragoedia* è dimostrata in ORFEI 1969, 87 e DA CORREGGIO 1983, 201-7.

<sup>103</sup> POLIZIANO, 121.

<sup>104</sup> Sono attenuati i riferimenti misogini di Orfeo, mentre viene omissa l'elogio dell'omosessualità presente nella parte finale dell'opera.

<sup>105</sup> BOIARDO, 237.

modello: gli schemi metrici aumentano<sup>106</sup>, la rappresentazione viene estesa, sono inserite nuove scene e personaggi negli atti II e III<sup>107</sup>.

Di contro, da un assetto linguistico composito e vario proprio della “fabula satirica” si passa a un lessico più selezionato e a un registro alto, conforme allo *stilus tragicus*: risultano presenti estese didascalie in latino, sono accresciuti i latinismi e, di contro, vengono evitati i vocaboli, le espressioni dialettali ed estranee alla tradizione letteraria illustre. Gli esempi più eloquenti riguardano la soppressione dell’ironica figura del pastore schiavone, di alcune vivaci e colorite affermazioni di Tirsi e dei riferimenti triviali riscontrabili nel coro delle Baccanti.

La versione ferrarese dell’*Orfeo* propone altresì una suddivisione in cinque atti, che punta a definire una materia non sempre organica; inoltre, il coro delle Driadi, il personaggio di Mnesyllus, introdotti *ex novo*, e le battute aggiunte durante la catabasi di Orpheus servono a spiegare meglio le reazioni dei personaggi, a saldare le scene, altrimenti sovrapposte paratatticamente e deboli nel loro insieme da un punto di vista drammaturgico e spettacolare.

3 - Già l’*argumentum*, che si basa su calibrate e minime variazioni, dà l’idea di un’opera che cerca la propria specificità confrontandosi con un testo già classico. La ripresa fedele della lezione polizianesca, a parte qualche innovazione lessicale o sintattica di scarso valore, risulta trasgredita ai versi 9-11, in cui viene attenuata la colpa di Orpheus tramite la soppressione di alcune espressioni chiave<sup>108</sup>. Nell’*Orfeo* diventa essenziale porre in evidenza l’errore del protagonista per giustificarne la punizione finale; nella *Tragoedia* si insiste, invece, sul drammatico volere del destino, accorgimento che semplifica il complesso messaggio polizianesco. In aggiunta i versi concessi da Poliziano al pastore schiavone, dal sicuro effetto comico per via della loro rozza espressività vernacolare e l’origine straniera del personaggio<sup>109</sup>, sono espunti e sostituiti da una raccomandazione rivolta agli ascoltatori (vv. 15-16): «hor stia ciascuno a tutti gli atti intento, / che cinque sono, e questo è lo argomento». Porre in rilievo la suddivisione in cinque atti significa rivendicare programmaticamente la peculiarità dell’opera ed esibirne da principio gli elementi distintivi.

Il primo atto, che corrisponde ai versi 17-124 dell’*Orfeo*, viene definito *pastoricus* in conformità alle caratteristiche bucoliche della fonte: Aristeus confida ai pastori Mopsus e Thyrsis il proprio amore per Euridice<sup>110</sup>. Si riscontrano interventi non sostanziali; le variazioni più lievi potrebbero essere addebitate al testo utilizzato dallo scrittore per elaborare il modello, impossibile da individuare con precisione. Ci

<sup>106</sup> Lo scrittore inserisce – oltre alle consuete terzine e ottave rime – ballate, madrigali, stanze di endecasillabi e settenari di diverso schema rimico e stanze di ottonari. Poliziano aveva utilizzato soprattutto le ottave (vv. 1-16, 88-127, 141-244, 261-308).

<sup>107</sup> I 341 versi di Poliziano, esclusa l’ode latina, diventano 450 nella *Tragoedia* (argomento: 16; I atto: 111; II: 82; III: 44; IV: 119; V: 78).

<sup>108</sup> Cfr. POLIZIANO, vv. 9-12: «Orptheo cantando all’Inferno la [scil. Euridice] tolse, / ma non poté servar la legge data, / ché ’l poverel tra via dietro si volse / sì che di nuovo ella gli fu rubata» con BOIARDO, vv. 9-11: «Orptheo cantando alo Inferno la tolse, / ma non puòte servar la legge data / e chi la diede anchora si la tolse».

<sup>109</sup> vv. 15-16: «state tenta, bragata! Bono argurio, / ché di cievol in terra vien Marcurio».

<sup>110</sup> Si noti che il nome dei personaggi inserito nelle didascalie è riportato in latino, come del resto le notazioni registiche.

limitiamo a sottolineare, pertanto, gli sporadici punti di sicura e voluta distinzione<sup>111</sup>: il gusto descrittivo di Poliziano per il “vitelin” sembra ridotto<sup>112</sup>; sono scelte forme più elevate (es. v. 18: «iacio nel letto» al posto di v. 34: «son stato in lecto»; v. 35: «fâmi tenor con tua fistola alquanto» invece di v. 51: «deh, tra’ fuor della tasca la zampogna»); vengono rimossi i versi connotati da un punto di vista rusticale<sup>113</sup>.

Alcuni sottili spostamenti possono essere giustificati dal tentativo di nobilitare il testo attraverso un puntuale ricorso all’“arte allusiva”, alla citazione dei classici latini e volgari: il verso 108 di Poliziano («e parla e canta in sì dolce favella») viene cambiato in «sì dolcie canta e sì dolcie favella» (v. 92); il costruito più ripetitivo e scandito trova elementi di variazione nel chiasmo e nel possibile rimando a Orazio (*Car* I, 22, 27-28: «*dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem*»)<sup>114</sup>. All’endecasillabo 95, infine, la «bianca vesta» (v. 111) dell’*Orfeo* diviene «candida», forse ricordo della «candida gonna» petrarchesca attribuita giusto a Euridice (*RVF* 323, 65)<sup>115</sup>.

Il secondo atto, che si discosta dal palinsesto originario, è definito a partire dalla presenza delle *nymphas*. Dopo una battuta di Aristeus che invita Euridice a non fuggire (vv. 1-13), inizia una parte nuova: le Driadi, in mitologia ninfe dei boschi, intonano un esteso canto funebre in onore della donna, uccisa dal morso di un serpente mentre stava cercando di scappare da Aristeus. La scena aggiunta mira a conferire maggiore spazio alla morte del personaggio, nell’*Orfeo* annunciata lungo una breve didascalia. Lo spunto è fornito da Ovidio, che nelle *Metamorfosi* descrive Euridice accompagnata da una «*nova naiadum turba*» (X, 9); nelle *Georgiche* virgiliane un «*chorus aequalis Dryadum*» ne piange la dolorosa scomparsa (IV, 460)<sup>116</sup>. I due autori latini e Petrarca costituiranno le principali fonti seguite dallo scrittore per questo atto della *Tragoedia*.

Inizialmente appare in scena una driade che informa le altre compagne dell’accaduto: le quattro terzine recitate dal personaggio sono suddivise in modo preciso. La prima si incarica di annunciare l’avvenimento, causa di «lamento e di dolore» (v. 14); la seconda specifica meglio la situazione: Euridice è morta e tutta la natura – le «herbe» e l’«aqua» (vv. 18 e 19) – partecipa al pianto e allo sconforto generale. Segue una terzina che raffigura in modo analitico ed esornativo il corpo esanime della donna, paragonato a un «bianco ligustro o fior di spino» (v. 22)<sup>117</sup>. L’elemento patetico viene ripreso nell’ultima terzina, in cui si espone la «cagion» della morte di Euridice, morsa «al piè nel dito» (vv. 23 e 24). Tale elemento minuzioso, estraneo alle fonti classiche e volgari, pare inedito e funzionale ad accrescere la tragicità della situazione. Infine vengono invitate le compagne a «lachrimar» insieme (v. 25).

In seguito, le Driadi svolgono l’epicedio richiesto, organizzato sotto forma di ballata (vv. 27-69). Il ritornello insiste sui temi del dolore (vv. 27 e 29: «pianti» e «lachrimare»), della *defectio solis* (v. 28: «ogni luce è priva»), che informerà le stanze

<sup>111</sup> Per esempio l’ottava dell’*Orfeo* pronunciata da Mopso ai vv. 88-95 risulta identica nella *Tragoedia* (vv. 72-79).

<sup>112</sup> Cfr. v. 19: «e duo piè rossi et un ginocchio e ’l fianco» con v. 3: «e un pecio rosso dal ginocchio al fianco».

<sup>113</sup> Es. cfr. vv. 86-87: «hora io vorebe la cagione odire / perché sei stato tanto a revenire» con vv. 102-103: «i’ ti so dir che gli ha stivata l’epa / in un campo di gran, tanto che crepa».

<sup>114</sup> ORAZIO 1927.

<sup>115</sup> PETRARCA 1996.

<sup>116</sup> OVIDIO 1977 e VIRGILIO 1969.

<sup>117</sup> Per tale verso si richiamano gli «*alba ligustra*» di *Buc* II, 18.

successive<sup>118</sup>, e sull'immagine del fiume ingrossato dalle lacrime di derivazione ovidiana (*Met* XI, 47-48) e petrarchesca (*RVF* 301, 2). Lo «splendore» recato da Euridice si trasforma, dopo la sua morte, in «oscurità» (vv. 31 e 32). Viene così spiegato il motivo per cui occorre piangere, verbo posto in anafora ai versi 35-37, e manifestare la propria disperazione: le fonti, le selve, le piante appena spuntate, i monti devono esprimere i loro sentimenti come richiesto da Ovidio per la morte di Orfeo<sup>119</sup>.

Tali drammatiche emozioni trovano poi compimento nella *deprecatio* in cui, mediante un costruito chiasmico calibrato, sono chiamati in causa la «spietata Fortuna», il «crudel angue», la «sorte dolorosa» (vv. 44 e 45)<sup>120</sup>. Il canonico paragone tra il giovane morto *ante diem* e il fiore reciso (vv. 46 e 47: «succinta rosa», «colto ziglio») informa un passaggio ulteriore. Prosegue il raffronto tra Euridice e Orfeo, giacché le Driadi si domandano chi riuscirà più a intonare canti così meravigliosi, capaci di placare i venti, rallegrare le giornate. Questo rappresenta il motivo conclusivo per cui bisogna portare il «crido» di dolore nel mondo e diffonderlo «al cielo e al mare» (v. 65).

Alla fine una delle Driadi scorge da lontano Orpheus, ancora ignaro dell'accaduto, che si sta avvicinando verso di lei. Il personaggio decide – colmando, pertanto, il salto diegetico presente nell'*Orfeo* tra l'inseguimento di Euridice da parte di Aristeo e la disperazione di Orfeo per la morte della moglie – di dare di persona l'«anoncio infelice» (v. 82).

4 - Il terzo atto – denominato *heroicus*, in riferimento alla coraggiosa decisione di Orpheus di scendere negli inferi – si apre con due distici elegiaci che sostituiscono l'ode latina al cardinale Gonzaga. A un componimento encomiastico esplicito si contrappone un diverso e più mediato testo elativo (vv. 1-4):

*Musa, triumphales titulos et gesta canamus  
Herculis et forti monstra subacta manu,  
ut timidae matri pressos ostenderit angues  
intrepidusque fero riserit ore puer.*

Lo scrittore recupera quattro versi posti nel prologo del II libro del *De raptu Proserpinae* di Claudiano (vv. 29-32): gli ultimi tre risultano identici, il primo, di impostazione epica, è introdotto in sostituzione dell'altrimenti poco pertinente «*ille novercales stimulos actusque canebat*»<sup>121</sup>. Nel poeta latino i distici rappresentano la descrizione di un canto di Orfeo, qui modulato direttamente. Inoltre, la rassegna di alcune imprese dell'eroe comprende anche l'uccisione dei serpenti (*angues*) che Giunone, gelosa per la storia d'amore tra Giove e Alcmena, aveva nascosto nella culla di Ercole quando era ancora neonato.

<sup>118</sup> Cfr. vv. 51 e 52: «*lucida lampa*» e «*aluminare*».

<sup>119</sup> Vd. *Met* XI, 44-47: «*te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum, / te rigidi silices, te carmina saepe secutae / fleverunt silvae, positis te frondibus arbor / tonsa comas luxit*». La sovrapposizione tra Orfeo e l'amata proseguirà nelle stanze seguenti.

<sup>120</sup> Nessun cenno viene fatto alla colpa di Aristeo, che nell'*Orfeo* occupa un ruolo primario.

<sup>121</sup> Lo stesso passo è sottoposto a riuso nei *Carmina* di Boiardo, in cui viene esplicitato il raffronto tra Ercole mitologico e il duca Ercole I (VI, 11-15). Questo sembra uno degli indizi intertestuali più forti che consentono di ipotizzare che la paternità della *Tragoedia* sia boiardesca. Si cita da CLAUDIANO 1969.

Ma l'«angue» (II, 44) è il responsabile, individuato dalle Driadi, del trapasso di Euridice: Ercole quindi sembra, attraverso un calibrato spostamento di piani, l'eroe/duca che può sconfiggere la morte e salvare coloro che richiedono la sua protezione. Tale canto gioioso e ottimistico è motivato dal fatto che Orpheus non è ancora stato informato dalla driade, la quale prende subito dopo la parola. L'ottava concessa al personaggio recupera con minime variazioni i medesimi versi pronunciati in Poliziano da un pastore; anche la reazione del cantore tracio si rifà alla lezione precedente.

Rispetto al modello vengono aggiunti però i commenti del satiro Mnesyllus<sup>122</sup>: questi, a guisa di un coro, racconta al pubblico il comportamento assunto da Orpheus nel frangente in cui viene avvicinato dalla driade. Il cantore tracio si allontana senza rispondere all'interlocutrice e si sposta verso «qualche ripa sola» (v. 16); da qui il desiderio del satiro di seguire il personaggio, che coglie in un secondo momento in procinto di varcare l'«aspra porta del ferrato Inferno» (v. 39).

Il quarto atto, non a caso, viene definito *necromanticus*: le due ottave rime dedicate alla preghiera di Orpheus agli dèi e alla conseguente richiesta di poter recuperare Euridice (vv. 1-16) sono riprese con sostanziale fedeltà dal modello polizianesco. Lo stesso discorso vale per il canto successivo, grazie al quale il personaggio convince le divinità tartaree a consegnargli la moglie (vv. 41-80).

Profondamente elaborate risultano, di contro, le risposte di Pluto e di Proserpina (scritta *ex novo*); non solo l'autore cambia la forma metrica (ottave vs. madrigali), ma anche il contenuto e la struttura. Possiamo individuare due costanti, per altro già segnalate altrove, che riguardano il rifacimento di questa scena: spicca la volontà dello scrittore di differenziarsi dall'*Orfeo*, aumentando i patetismi e innalzando il registro. Ad esempio, il cenno al pianto profuso dalla «gente morta» presso l'Ade (v. 19) richiama Ovidio (*Met* X, 41: «*exanguis flebant animae*»); il catalogo dei celebri condannati della mitologia, già offerto da Poliziano, viene completato con la figura di Tizio (v. 23), assente nell'*Orfeo*, e amplificato con quella di Sisifo, alla cui pena sono concessi due versi.

Una variante di rilievo si registra alla fine della perorazione di Orpheus, il quale fa appello direttamente all'«iniqua sorte» al fine di raggiungere l'obiettivo sperato (v. 79). Tale sensibile correzione – in Poliziano si legge (v. 227): «e se pur me la niega iniqua sorte» – accresce la tensione drammatica e soprattutto concentra l'attenzione sulla «sorte» in quanto unica entità che governa le fortune degli uomini. Nell'*Orfeo*, per converso, la responsabilità della tragica vicenda è imputata sin dal prologo allo «sfrenato ardore» di Aristeo e all'incapacità del protagonista di seguire la «legge data» (vv. 3 e 10).

Se Poliziano punta a veicolare un messaggio pedagogico intorno alla retta condotta amorosa (CAP. III, 4. 1), nella *Tragoedia* viene evitato tale approfondimento ulteriore, perché interessa raccontare una storia apprezzabile dal pubblico di corte che sia volta all'intrattenimento colto e a soddisfare nel contempo una richiesta di leggerezza e disimpegno. Tale ipotesi viene suffragata dalle parole finali di Orpheus, che commentano la perdita ineludibile di Euridice e ne giustificano il comportamento (vv. 107-109): «chi pon legge a li amanti? / Non merita perdono / un guardo pien de affecti e desir tanti?». In Poliziano – di cui viene cassata la battuta rivelatrice «o mio furore / o duro fato, o ciel nimico, o Mortel!» (vv. 252-253), che

<sup>122</sup> Il nome è virgiliano; cfr. *Buc.* VI, 13.

ammette innanzitutto la colpa del protagonista – manca tale riferimento, probabilmente ricavato da Petrarca (RVF 222, 9).

5 - L'ultimo atto, *bachanalis*, è incentrato sui lamenti di Orpheus e, come anticipa il titolo, sulla sua uccisione da parte delle Baccanti. Al protagonista sono concesse tre ottave, mentre in Poliziano se ne contava una in più: la prima, in cui il personaggio si domanda come poter reagire alla morte della moglie, risulta quasi identica. La seconda stanza subisce modifiche articolate, che distorcono il significato originario. Si passa dalla propensione per il «sexo migliore» e ai giovani «leggiadretti e snelli» a quella per il «tempo migliore» e gli «anni ligiadreti e belli». La scelta omosessuale dell'Orfeo polizianesco viene così occultata e attenuata a semplice rifiuto del «feminil amore», come è possibile osservare dalla tabella, in cui si evidenziano gli adattamenti di maggior rilievo:

| <i>Fabula di Orfeo, vv. 269-272</i>   | <i>Orphei tragoedia, V, 9-12</i>  |
|---|---|
| Da qui innanzi vo' còr e' fior novelli,<br>la primavera del sexo migliore,<br>quando son tutti leggiadretti e snelli:<br>quest'è più dolce e più soave amore. | Coglierò da qua 'nanti e fior novelli,<br>la primavera del <i>tempo</i> migliore;<br>quando son gli <i>anni</i> ligiadreti e belli,<br><i>più non me stringa feminil amore.</i> |

Tabella 3

Viene poi cassata con chiaro intento moralistico l'ottava polizianesca volta a giustificare la decisione di Orfeo di seguire l'esempio mitologico di Giove, Apollo ed Ercole, innamorati di Ganimede, Giacinto e Ila. L'ultima stanza viene rimaneggiata solo a fini stilistici: il polizianesco «ché sempre è più leggier ch'al vento foglia» (v. 281) è mutato in «ché sono più lieve assai che al vento foglia» (v. 21) forse per avvicinarsi ed esibire meglio la derivazione ovidiana dell'espressione (*Her* V, 109); l'endecasillabo «segue chi fugge, a chi la vuol s'ansconde» viene cambiato in «seguon chi fugie, a chi la segue se asconde» (vv. 282 e 23) affinché sia evidente il chiasmo, reso, come già notato, tramite la ripetizione del verbo; infine, il sostantivo «riva» viene sostituito dal più aulico «litto» (vv. 284 e 24).

Segue l'ingresso in scena delle Menadi: una donna si stacca dal gruppo e inizia a impartire ordini alle compagne recitando, al posto dell'ottava polizianesca, una complessa battuta<sup>123</sup>. L'invito a uccidere Orpheus viene impreziosito di riferimenti dotti, antiquari (es. v. 29: «nebride», pelle di daino indossata durante le feste bacchiche) e da un paragone assente in Poliziano (vv. 32-33): «lascierà la pelle / spezata come el fabro el cribro [dal lat. *cribrum*, “crivello”] speza».

Per concludere, il coro delle Menadi viene adattato con strategie chiare: il grido «euoè» diventa un semplice «ohé ohé»; elementi di carattere erudito e descrittivo (es. v. 47-48: «di corimbi e de verde hedere / cinto el capo habian così»; v. 56: «porgie quel cantaro [gr. *κάνθαρος*, “coppa”] in qual») sono preferiti ai riferimenti osceni e triviali del modello (es. v. 311 «chi vuol bere, chi vuol bere»; v. 313: «imbottate» e «pevere»; v. 320 «botazzo»; v. 332 «succi»).

<sup>123</sup> Lo schema metrico risulta il seguente: aBcBAC CABcBa. Si badi che le parole rima dei primi sei versi ritornano secondo un ordine speculare nei successivi. Anche l'alternanza tra settenari ed endecasillabi appare simmetrica.

## 2.3 Niccolò da Correggio (*Cefalo*)

1 - L'apporto della *Fabula de Cefalo* al teatro pre-classicista sembra di notevoli proporzioni, in quanto il sorprendente finale lieto che informa l'opera e alcuni aspetti tipici caratterizzeranno il *Timone* di Boiardo nonché massima parte della drammaturgia milanese<sup>124</sup>; ricordiamo, infatti, che Niccolò da Correggio militerà nella corte di Ludovico il Moro dal 1491 al 1497<sup>125</sup>. Il *Cefalo* segue solo in modo parziale la vicenda mitologica vulgata: nelle *Metamorfosi* (VII, 690-862) Cefalo sposa Procri, ma Aurora, innamorata follemente dell'uomo, dopo due mesi di matrimonio decide di rapirlo. Cefalo non intende tradire la moglie, tuttavia la divinità insinua nel giovane il dubbio che Procri gli sia infedele. Aurora, per dimostrare questa affermazione, trasforma Cefalo – in un mercante, secondo quanto riporta Boccaccio nelle *Genealogie* (XIII, 65) – e gli consiglia di recarsi da Procri e di lusingarla con alcuni doni preziosi. La moglie accetta i regali e le attenzioni dello sconosciuto. Allora Cefalo, irato, abbandona la sposa, mentre quest'ultima affida la propria vita a Diana.

Nondimeno, l'uomo si pente in fretta del suo atteggiamento impulsivo e chiede a Procri di essere perdonato. Ella accetta le scuse di Cefalo e gli dona un cane da caccia e una lancia prodigiosa, che ha il potere di andare sempre a segno. Un giorno un «*nescio quis*» innamorato di Procri si approfitta dell'assenza di Cefalo e convince la giovane che il marito la tradisca. Procri così raggiunge Cefalo in un bosco; a un certo punto, lo sposo sente un fruscio provenire da una siepe, scaglia la lancia, ma ferisce mortalmente Procri, scambiata per una preda.

Nel *Cefalo* vengono presi calibrati accorgimenti<sup>126</sup>: il primo atto inizia *in medias res* con un dialogo tra Cefalo e Aurora; non si menziona l'episodio del rapimento, anzi sembra che i due personaggi si siano trovati per caso. In aggiunta, Aurora non trasforma Cefalo, ma è quest'ultimo che, suggestionato dalle parole della dea, si traveste per saggiare la dedizione della moglie. Ella non è tanto colpita, come avviene in Ovidio, dagli oggetti offerti, quanto risulta sedotta dalle parole e dall'aspetto seducente del marito/mercante. Il secondo sviluppa la vicenda ovidiana:

<sup>124</sup> Sul rapporto tra Boiardo e da Correggio, cfr. BREGOLI RUSSO 1998, 481-7.

<sup>125</sup> Lo scrittore nasce nel 1450 da Niccolò, signore di Correggio, e da Beatrice d'Este. Il padre morirà prima che Niccolò veda la luce; dopo il trasferimento della madre a Milano, sposatasi in seconde nozze con Tristano Sforza, rimane presso la corte estense, seguito negli studi da Paolo Antonio de' Beccari. In quanto erede universale del padre, divide con gli zii la signoria di Correggio. La necessità di difendere l'autonomia del proprio feudo dalle mire milanesi e dei famigliari impone a Niccolò la professione delle armi. Svolge sin da giovane incarichi di rappresentanza per il dominio ferrarese: ad esempio con Boiardo nel 1471 accompagna Borso a Roma per ricevere dal papa l'investitura ducale; nel 1473, sempre con Boiardo, si reca a Napoli per scortare a Ferrara Eleonora d'Aragona. Nel 1475 passa al servizio del duca di Milano e, quattro anni dopo, partecipa al colpo di stato del Moro. Nel 1481 ottiene l'investitura del feudo ed entra a far parte del Consiglio segreto del duca sforzesco. Nella guerra di Ferrara contro Venezia milita al servizio di Ercole I e, catturato durante una battaglia, viene tenuto prigioniero per quasi un anno. In seguito partecipa attivamente alla politica culturale estense; nel 1491 lo scrittore si trasferisce a Milano, in cui diventa uno degli intellettuali più importanti della corte ludoviciana e uomo politico fidato. Nel 1497, a seguito della discesa in Italia di Carlo VIII e delle conseguenze da essa scaturite, è costretto a lasciare Milano per Correggio. Ripresa la collaborazione con gli Este svolge alcuni incarichi diplomatici all'inizio del nuovo secolo sino al 1508, anno della morte. Sullo scrittore e la sua produzione, cfr. LUZIO - RENIER 1893 b, 65-119 e 205-64; DI BENEDETTO 1974, 33-56; FARENGA 1983, 466-74 e TISSONI BENVENUTI 1989 b.

<sup>126</sup> Dal punto di vista della scenografia e dello spettacolo, vd. BREGOLI RUSSO 1993, 28-38 e CENTANNI 2007, 37-56. Si citerà da DA CORREGGIO 1983, 208-55.

Procri, ripudiata da Cefalo, fugge da casa e incontra Diana con alcune adepte; segue un dialogo con la divinità, al termine del quale Procri diventa sua seguace. Intanto Cefalo, disperato per aver perso la sposa, si aggira nel bosco e la incontra fortuitamente. Cefalo le chiede perdono, ma la moglie ribatte di essere ormai devota a Diana. Cefalo perde le tracce di Procri, fuggita velocemente, ma in compenso si imbatte in un pastore, il quale lo aiuta a rappacificarsi con la giovane.

Il terzo atto segue senza troppe innovazioni la storia raccontata nelle *Metamorfosi*, in particolare lo scrittore si sofferma sulle maldicenze diffuse dal personaggio misterioso, che nel testo di Da Correggio diventa un fauno. Nel quarto viene introdotta la figura della serva di Procri, che rimprovera la padrona per l'eccessiva gelosia. Tuttavia, ella non riesce ad attendere il ritorno del marito a casa e si reca nel bosco dove Cefalo è solito cacciare. Si nasconde in un luogo appartato, ma Cefalo sente un rumore e la uccide accidentalmente.

Inizia, tra la fine del quarto atto e il quinto, il passaggio più sperimentale dell'opera: il protagonista pensa di suicidarsi, ma la donna ormai esangue riesce a impedirglielo. Cefalo invoca così Calliope e le altre Muse perché intonino un canto funebre; i lamenti raggiungono Diana, che decide di resuscitare Procri. La divinità invita le ninfe a ballare e cantare un gioioso imeneo: la tragicità del mito viene dunque dissolta e mutata in un pretesto per festeggiare.

2 - La significativa variante apportata al testo latino sfrutta sino alle estreme conseguenze la natura polisemica e aperta del mito<sup>127</sup>. Il finale originario viene evocato proprio in quanto negativo, al fine di procurare una conclusione alternativa alla vicenda. In aggiunta, il *Cefalo* può permettersi una libertà simile, poiché risulta un'opera priva di canoni e confini precisi; ciò viene autorizzato dall'adesione a una tipologia letteraria carente di norme e modelli che, proprio per questa ragione, rinviene punti di riferimento stabili nell'ideologia, nei valori e nelle richieste di legittimazione della corte. Tale audace rivisitazione punta a sorprendere il pubblico, a emanare un messaggio moralistico ed educativo intorno alla gelosia e al rapporto di coppia. Il matrimonio – come in molte altre rappresentazioni dell'epoca, *Orfeo* in testa – viene celebrato, in un mondo arcadico e *amoenus*<sup>128</sup>, quale mezzo corretto, necessario per esprimere ogni potenzialità positiva dell'amore.

La volontà di offrire alcune indicazioni utili alla vita matrimoniale e di intrattenere, stupire il pubblico si collega all'occasione di rappresentazione, ovvero alle nozze celebrate a Ferrara tra Giulio Tassoni e Ippolita Contrari (CAP. IV, 5). Tali propositi si accompagnano anche a un desiderio tutto letterario, competitivo: nel 1475, infatti, una prima rappresentazione teatrale sulla vicenda di Cefalo e Procri era stata allestita a Bologna per festeggiare il matrimonio di Giulio Pepoli con Bernardina Isotta Rangoni. La *Fabula de Cefalo e Procris*, di cui sono rimasti poco più di cento versi, sembra essere stata scritta da Tommaso Beccadelli; essa segue la narrazione di Ovidio e si conclude con la morte della protagonista<sup>129</sup>.

La divisione in cinque atti, il riuso assai disinvolto del mito, l'inserimento di nuove scene e personaggi (pastore, serva, fauno, Calliope), la presenza dei cori alla fine degli atti alimenta la spinta agonistica dell'opera nei confronti delle operazioni

<sup>127</sup> VESCOVO 2006 b, 535-51.

<sup>128</sup> In Ovidio la vicenda si svolge ad Atene.

<sup>129</sup> *CEFALO E PROCRIS* 1983, 35-44. Sull'opera, cfr. BISANTI 1996, 55-79.



di Beccadelli e, in seconda battuta, di Poliziano e della *Tragoedia*<sup>130</sup>. Se il fine moralistico confacente a una celebrazione matrimoniale risulta analogo, molto differente appare la strategia letteraria e ideologica impiegata: lo scrittore della *Tragoedia*, Poliziano e Beccadelli mettono in mostra un finale negativo (morte di Procri e Orfeo) per sottolineare con forza l'*exemplum* da loro promosso; di contro, Da Correggio recupera tale intento, ma non lo demanda a un finale luttuoso, bensì al suo esatto opposto, altrettanto commovente e, quindi, incisivo, memorabile. Il *Cefalo*, pertanto, mostra con chiarezza gli elementi del suo successo, poiché riassume e comprende tutta la tradizione rappresentativa sino a quel momento prodotta e, nel contempo, adotta gli spunti necessari per riformarla.

L'«argomento» del *Cefalo* ben chiarisce sin dall'inizio gli aspetti essenziali del testo: il primo verso e l'ultimo (v. 56) recuperano i classici appelli con cui l'attore prende contatto con gli spettatori e prega loro di prestare ascolto: «salute, o popolo» e «silenzio tutti, e intenderiti il resto»<sup>131</sup>. I temi principali che verranno trattati sono esposti di seguito (vv. 2-4): «pietoso aspetto» e «dolore» sono provocati se «despregiar si sente Amore»; ciò nonostante, questo sentimento deve essere vissuto con moderazione e bilanciato con cura, altrimenti la «zelosia» può essere cagione di sofferenze (vv. 22, 39 e 40).

Le immagini di dolore (es. vv. 33, 37 e 42: «caso acerbo e duro», «fin lugubre e oscuro», «infelice morte») si trasformano presto in «excelsa gloria» grazie all'intervento di Diana (v. 43); e la dea «contra el facto acerbo otien victoria / mutando in riso la plorata sorte» (vv. 44-45). La morte di Procri viene spiegata come una personale «vendeta» di Diana – perché la giovane, dopo essere diventata sua fedele, l'aveva tradita per tornare con il marito – poi subito revocata. La singolare interpretazione del mito viene assicurata da una fantasiosa fonte, da una «greca istoria» (v. 41), che tanto ricorda l'altrettanto fantomatico Turpino, invocato da Boiardo nell'*Inamoramento* – e in generale dagli scrittori dei poemi cavallereschi a affini – per legittimare passaggi diegetici poco ortodossi o salti narrativi<sup>132</sup>. Proprio questa peculiare origine marca la novità dell'opera, che sfugge a qualsiasi classificazione certa e non rintraccia nei generi antichi alcuna definizione plausibile (vv. 49-54):

Non vi do questa già per comedia,  
ché in tuto non se observa il modo loro,  
né voglio la credati tragedia,  
se ben de ninfe ge vedreti il coro:  
fabula o istoria, quale ella se sia,  
io vi la dono<sup>133</sup>.

3 - Nei paragrafi seguenti cercheremo di mostrare più da presso la struttura e le caratteristiche formali dell'opera: il primo atto inizia con le parole di Aurora, che si

<sup>130</sup> Non sono sporadici le citazioni letterali da Beccadelli, che non discendono dalla comune fonte ovidiana. Cfr. es. I, 195: «trovato ho quel ch'io non volea trovare» con *CEFALO E PROCRI*, 32: «per veder quel che non vorria trovare».

<sup>131</sup> Parimenti, nell'epilogo affidato a Calliope si legge l'invito ad applaudire (V, 114-115): «s'el v'è piazzuta questa nostra festa, / fàttine signo, et altro a far non resta».

<sup>132</sup> Vd. almeno FRANCESCHETTI 1996, 3-20; FARNETTI 2005 e ZATTI 2006, 60-94.

<sup>133</sup> La commistione di tipologie così disparate diventa una delle possibili vie, inaugurata da Poliziano, della rappresentazione pre-classicista. È palese un ennesimo spunto di contrapposizione verso il «dramma satiresco» imitato nell'*Orfeo*.

presenta davanti a Cefalo e soprattutto agli spettatori; un personaggio così poco noto e connotato doveva essere introdotto con una particolare attenzione<sup>134</sup>. La divinità spiega che il motivo della sua «discesa» concerne la «beleza» di Cefalo, cui non riesce a resistere (vv. 5 e 6); il rapimento ovidiano viene attenuato in un banale intervento della divinità sulla terra. La rivisitazione del mito con termini edulcorati e più semplici informerà, come anticipato, l'intera opera. La fonte latina è però spesso utilizzata dallo scrittore, in particolare là dove i personaggi dialogano tra loro e nei passaggi di maggior tensione emotiva<sup>135</sup>.

Al rifiuto delle profferte di Aurora segue il ritorno di Cefalo a casa; egli risulta turbato dalle insinuazioni della dea intorno alla fedeltà della moglie e decide, allora, di seguirne i consigli<sup>136</sup>. Si traveste da mercante e si palesa dinanzi a Procri recando doni straordinari: se in Ovidio e nella versione corrente del mito i regali consistono in semplici «munera», di cui non si specifica la natura e l'entità (v. 740), nel *Cefalo* domina un gusto descrittivo spiccato. Sono offerti alla giovane il «pomo che sforzo Atalanta», la «tella» intessuta da Aracne, un «liquor», di invenzione dell'autore, capace di raddoppiare la bellezza delle donne, l'«olio» impiegato da Tiresia per cambiare sesso (*Met* III, 316-733) e un anello appartenuto a Giunone (vv. 105-128)<sup>137</sup>.

L'amplificazione serve altresì a ridurre la colpa di Procri. Ciò nondimeno non saranno decisivi i doni, giacché ella fugge dalla propria dimora per non cadere in tentazione; solo la dichiarazione d'amore del mercante – che, discostandosi da Ovidio, recupera moduli lirici, la tematica del *carpe diem* e alcune espressioni pronunciate da Aristeo nell'*Orfeo* durante l'inseguimento di Euridice<sup>138</sup> – hanno l'effetto di convincere la donna. La reazione collerica di Cefalo, non appena intuisce che la moglie sta per corrispondere il falso corteggiatore, spaventa Procri, che continua a scappare. La delicata situazione viene commentata alla fine dell'atto da Aurora, la quale, recuperando le considerazioni già avanzate in precedenza, invita le ninfe a oltraggiare Amore: la divinità spinge, inoltre, le proprie adepte a festeggiare, perché si è compiuta la «vendetta» su Cefalo che l'aveva respinta poco prima (v. 210).

<sup>134</sup> I, 1-4: «Cefalo, io sum quella celeste Aurora / che dal vechio Titon tanto è bramata, / e sum colei che cum breve dimora / rimeno il giorno e l'aira ho illuminata».

<sup>135</sup> Es. cfr. la riflessione di Cefalo a I, 17-24: «o sancta dea che da l'excelso trono / discesa sei per un vil amatore, / a la tua deità chegio perdono, / ché in mio arbitrio non è di darti il core: / per marital conubio agiunto sono / a Procri ninfa, e saria grande errore / violar per altra le sacrate lege / dunque, madonna, il tuo disio corregie» con *Met* VII, 704-710: «liceat mihi vera referre / pace deae: quod sit roseo spectabilis ore, / quod teneat lucis, teneat confinia noctis, / nectareis quod alatur aquis, ego Procrin amabam; / pectore Procris erat, Procris mihi semper in ore. / Sacra tori coitusque novos thalamosque recentes / primaque deserti referebam foedera lecti». Significativa risulta pure la traduzione delle ultime parole rivolte da Cefalo all'amata (vv. IV, 105-108) con *Met* VII, 860-861.

<sup>136</sup> I sinceri dubbi di Aurora sull'instabilità dell'amore vengono espressi in un monologo "a parte" (cfr. es. vv. 57-60): «quanti sun quilli a chi Fortuna aversa / contrasta sempre, e amante è mai felice; / tanto è la sorte a li omini perversa, / che alcun contento al mondo non se dice».

<sup>137</sup> Quest'ultimo possiede la capacità di «far servir la fede» degli amanti; evidentemente Cefalo, cui era nota la gelosia della moglie, utilizza questo pretesto determinante (v. 126). Non a caso, la giovane pare alquanto attratta (v. 165): «se io gli accepto [*scil.* i doni] non mi inganarai».

<sup>138</sup> Cfr. es. vv. 137-142 e 153-156: «e non fugire! Deh, non sì altiera in vista! / Odime alquanto e ascolta i pregi mei, / ché fama mai per crudeltà s'aquista. / Bellissima sei pur, cruda non déi! / Non sciai che Amor non vòl che se resista / a' colpi soi? [...] Cosa secreta mai non si riprende, / el tempo che si perde mai non torna. / Qui non serai veduta: or che se attende? / Quel se ha a dolere che al suo ben soggiorna».

Nel secondo atto viene approfondito il confronto con Poliziano: Cefalo, una volta che si pente per aver umiliato la moglie, si profonde in un lamento affine a quello sviluppato da Orfeo a seguito della perdita definitiva di Euridice<sup>139</sup>. Le affermazioni del personaggio vengono ampliate dal *topos* della compartecipazione della natura alle sofferenze umane, che anticipa la sezione pastorale dell'opera (II, 47-48), e da un'intonazione patetico-elegiaca (es. vv. 49-50: «lassa li sdegni ormai, lassa il dolore! / Fallai, il confesso, deh perdona ormai!»). La disperazione si trasforma poi in rassegnazione (v. 73): «amar non vo' mai più donna che viva»<sup>140</sup>.

Il raffronto serrato con l'*Orfeo* e con la sua riscrittura ferrarese viene riproposto nei passaggi seguenti, in cui Cefalo nota Procri in lontananza. La giovane si è ormai affidata alla protezione di Diana e stabilisce di nuovo di scappare; tuttavia un pastore, che si esprime a guisa di Aristeo<sup>141</sup>, arresta la corsa di Procri. Se in Poliziano l'inseguimento di Euridice sarà fatale, quello di Procri appare risolutivo, poiché il personaggio riesce a rappacificare i due sposi. Pertanto, egli chiama a sé due compagni, Coridone e Tirsi, che invita a festeggiare (vv. 142-149)<sup>142</sup>. I due pastori abbandonano ogni caratterizzazione tradizionale (vv. 165-166: «perché vo' tu ch'io dica / di quel che al fine a lacrimar ti mena?») e si incaricano, si noti il registro religioso, di «laudare il signor nostro Amore» (v. 178).

Tale situazione sembra anomala nel mondo pastorale, permeato dalla malinconia per le sconfitte amorose o per i duri insegnamenti della storia, tanto che il rifacimento di Da Correggio contraddice uno dei principi costitutivi della poesia bucolica<sup>143</sup>. Spicca con nettezza il calibrato riuso dei generi letterari (egloghe), delle opere (*Orfeo* e *Tragoedia*) e delle fonti (Ovidio) prese a modello, che contrassegnerà l'intera opera; il risultato sarà fornire una versione alternativa dei testi elaborati, che vengono ripresi per mutarne in profondità i presupposti e naturalmente gli esiti. Tale linea informerà le rappresentazioni milanesi, che su di essa fonderanno le premesse di un'innovativa tipologia teatrale.

Il terzo atto è incentrato sulla riconciliazione tra i due protagonisti: la prima ottava, di stampo moralistico, mira a educare gli spettatori, a informarli che gli «affanni» e i «rancori» sorti durante il matrimonio sono «cose strane», cui non bisogna dare troppa importanza (III, 1 e 2). Essi possono costituire un «riferimento» del rapporto coniugale, a patto che si riconoscano e si correggano gli errori commessi (v. 3).

Segue un passaggio in cui Procri dona al consorte il cane Lelapa e la lancia regalati anzitempo da Diana; l'elogio di Cefalo, dotato di «excelsa fama» (v. 9), è funzionale alla *pointe* encomiastica finale, in cui ci si augura che il protagonista diventi un «Ercul secundo» (v. 38). La risposta entusiastica di Cefalo viene enfatizzata

<sup>139</sup> Cfr. II, 33-34: «o sfortunato amor, o iniqua sorte! / O amante tropo al tuo danno veloce!» con *Orfeo*, vv. 252-254: «o mie furore, / o duro fato, o ciel nimico, o Morte! / O troppo sventurato el nostro amore!».

<sup>140</sup> Il verso pare eco di *Orfeo*, 268: «già mai non voglio amar più donna alcuna».

<sup>141</sup> Es. cfr. vv. 97 («deh, non fuggir donzella») e 106-109 («poi che non ti comovi / e da lui i passi torzi, / el convien ch'io ti sforzi: / ferma qui el passo e fa' che non ti movi!») con *Orfeo*, vv. 128 («non mi fuggir, donzella») e 137-140 («poi che el pregar non vale / e tu via ti dilegui, / e' convien ch'io ti segui. / Porgimi, Amor, porgimi hor le tue ale!»). Si noti che il metro, stanza di settenari e di endecasillabi di andamento madrigalesco, è il medesimo per entrambi i testi. In generale prevale l'utilizzo della terza e dell'ottava rima.

<sup>142</sup> Il lessico utilizzato («zampogna», «pastur», «cetera») e le rime sdrucchiole (es. «disconvenevole», «acera») inseriscono lo spettatore entro un'atmosfera definita e connotata.

<sup>143</sup> BORTOLETTI 2008.

da continue esclamazioni e anafore insistite (es. vv. 49-50: «vien mi ristora di' mei longi affanni, / vien, ch'io ti possa a mio modo abrazare!»)<sup>144</sup>, mentre Procri continua a dispensare indicazioni di ordine generale, validi precetti per gli spettatori circa il matrimonio (vv. 70-71).

A un certo punto Cefalo intravede un cinghiale, che cerca di inseguire; così Procri lascia cacciare il marito da solo, esce dal bosco e torna a casa. Cefalo, spossato dallo sforzo vano e dalla calura estiva, si augura che un'«aura suave» lo possa ristorare (v. 97). Tale invocazione, che gioca sul bisticcio «Aura/aura», viene colta da un fauno innamorato di Procri come segno dell'infedeltà del protagonista. Il personaggio, che vuole trarre vantaggio dalla situazione, si reca in fretta dalla giovane e le riporta quanto accaduto.

La sposa torna nell'«umbroso loco» e inizia una violenta lite con Cefalo, accusato di «adulterio» (v. 137 e 175). Il fauno, che segue compiaciuto la scena, domanda ad alcuni satiri di partecipare al suo canto di gioia. Le immagini bucoliche tradizionali degli strumenti musicali (vv. 189-190: «canne». «fistule», «tibie», «trombe») e dei doni agresti che l'amante è pronto a dispensare a Procri (v. 205 «lacte e giande», «pomi» e «tartuffoli») sigillano il coro finale.

4 - Il quarto atto inizia in modo leggero, in quanto i primi quaranta versi sono dedicati alla fantesca di Procri, cui la padrona aveva ordinato di cercare il fauno per ottenere qualche chiarimento. Il personaggio femminile assomiglia ad alcuni servi della commedia latina, che si lamentano per le gravose incombenze da svolgere<sup>145</sup>. Ella non manca di segnalare nella «zelosia» la causa per cui i padroni stanno soffrendo (v. 4); le riflessioni più impegnative vengono intervallate da battute – che mettono in luce il carattere ora irascibile della donna ora ingenuo – volte a incontrare il favore degli spettatori (v. 14: «eccola che gli va! Vada in malora!»; v. 22: «tra le donne io sum pur parescente!»). Seguono alcune riflessioni misogine, che consigliano alle donne di stare tranquille al loro posto, di non essere gelose e di lasciare liberi i mariti di comportarsi come meglio credono (vv. 17-20 e 39-40).

L'atmosfera ilare viene subito interrotta dalla concitata scena che porta all'uccisione di Procri. La moglie, non appena si accorge di essere stata colpita dalla lancia donata al marito, si abbandona in un lamento disperato. Ancora una volta si distingue un riferimento palese a Poliziano; riportiamo di seguito l'ottava recitata da Procri e quella pronunciata in risposta dallo sposo (IV, 65-80):

P: Ahimè, crudel amante, ahimè consorte!  
Ahimè, vita mortal, como ti lasso!  
O infelici amatori, a che ria sorte  
conduti siamo, a che infelice passo!  
Ahimè, che di tua man m'hai dato morte,  
crudo amante e marito! Oh cuor di sasso!  
O stelle, o cieli, o Fato crudo et empio,  
perché vòì farne de li amanti exempio?  
C: Sconsolato amatore! Eh, non più, vita!  
Ritorna, o crudo iacul, al mio pecto!

<sup>144</sup> Si noti a margine l'utilizzo dell'imperativo affermativo preceduto dal pronome atono: «mi ristora».

<sup>145</sup> IV, 1-4: «quanta disgrazia al mondo oggi è la mia! / Quante lacrime ognor convien ch'io spandi! / Star mi convien tuto 'l giorno per via, / né sa la mia patrona ove mi mandi». A I, 193-194 («a me paccio cercare / nel giunco il nodo») si ravvisa un rimando ai *Menechini* (II, 35: «tu cerchi di trovar nel gionco un nodo») che traducono il plautino «*in scyrpo nodum quaeris*» (c. 114r).

O cara sposa mia, questa ferita  
da me l'avesti, e mio stato è il difecto.  
Ma prima che da me faci partita,  
vedi come nel core il fero meto,  
e non potendo la mia pena dirti,  
palese la farò col mio seguirti<sup>146</sup>!

Emerge da queste due stanze la decisione dello scrittore di gareggiare con la fonte attraverso un processo di amplificazione. La vicenda raccontata – simile negli esiti a quella di Orfeo ed Euridice per le responsabilità dell'uomo di aver ucciso la donna, ma ben più grave nella sostanza e nella dinamica (v. 65: «crudel» e v. 69: «tua man»; v. 70: «crudo» e «cuor di sasso») – diviene paradigmatica, universale, un «exempio» (v. 72). Il linguaggio e lo stile tragico così approfonditi fanno corona a una situazione che prende le mosse da Poliziano<sup>147</sup>, ma che sembra concludersi come quella di Piramo e Tisbe con il suicidio di Cefalo<sup>148</sup>.

Procri riesce a impedire al marito di portare a termine quanto considerato inizialmente (vv. 89-104); così Cefalo invoca l'intervento di Calliope, la quale sprona le altre Muse a cantare un inno funebre in onore della giovane. La ninfa Galatea, dopo una serie di battute e di scene di raccordo, intona un capitolo ternario esemplato sui moduli della *Tragoedia* (vv. 222-246)<sup>149</sup>.

Il quarto atto, terminato al culmine della disperazione e del *pathos*, lascia il posto a scene di valenza contraria: Diana, *dea ex machina* della storia<sup>150</sup>, entra in scena e svela l'intenzione di riportare in vita Procri. La giustificazione, adottata dalla divinità della pudicizia e della castità, suona di per sé alquanto singolare (V, 3-4 e 6): «defonta è Procris, non per alcun vizio, / ma sol per tropo smisurato amore. / [...] Troppo gran pena è morte a un poco errore». Oltretutto, tali motivazioni sembrano un controcanto, una polemica riscrittura dell'*Orfeo*, in cui è proprio l'amore eccessivo e privo di *mediocritas*, che non riesce per giunta a rispettare la *lex* divina, la causa della morte di Euridice e della punizione capitale subita dal protagonista<sup>151</sup>. Per converso, nel *Cefalo* il «tropo smisurato amore» diviene uno strumento di difesa, un'attenuante che legittima la miracolosa resurrezione di Procri.

La contravvenzione delle specificità canoniche di Diana si avverte nei passaggi seguenti, in cui Procri, tornata in vita, si offre per sempre alla divinità in segno di gratitudine (vv. 25-40). La dea, assimilata a Venere mediante un audace processo di sovrapposizione, non solo rifiuta tale gesto, ma consiglia alla giovane di

<sup>146</sup> Cfr. *Orfeo*, 245-250: «oimè, che 'l troppo amore / n'ha disfatti ambendua. / Ecco ch'i' ti son tolta a gran furore, / né sono hormai più tua. / Ben tendo a te le braccia, ma non vale, / ché 'ndrieto son tirata. Orpheo mie, vale!».

<sup>147</sup> È lo stesso Cefalo più avanti ad avanzare il parallelismo (v. 177): «questa mi fo più ch'al suo Orfeo Euridice». La dichiarazione del personaggio può essere intesa anche da un punto di vista letterario come precisa rivendicazione programmatica.

<sup>148</sup> Nei passaggi successivi la drammatica condizione dell'amante viene restituita dalle anafore, che descrivono un pensiero ossessivo e angoscioso (es. vv. 182-185): «morte, del mondo hai pur spento il bel sole! / Morte, hai di ogni virtù pur triumfata! / Morte, se alcun mortal di te si dòle, / morte, io sum quello che t'ha più desprezata».

<sup>149</sup> Cfr. es. vv. 222-223 «pianzete, silve, alpestri fiumi e rive, / pianziti, dei de' boschi e dei di' monti» con II, 35-37: «or piagne nosco Amore; / piangeti, selve e fonti; / piagneti, monti».

<sup>150</sup> Tale ruolo nella drammaturgia milanese verrà incarnato sovente dal medesimo duca Ludovico il Moro.

<sup>151</sup> Si faccia solo riferimento al prologo dell'opera, in cui lo «sfrenato ardore» di Aristeo diventa «cagion del suo caso acerbo e reo» (vv. 3 e 6).

ricongiungersi con il marito (vv. 47-48): «acceptal volentier, ché a me ancor piace, / e siati insieme lungamente in pace». Questo procedimento vuole celebrare la forza incoercibile del legame matrimoniale, oggetto delle celebrazioni del 1487 che il *Cefalo* contribuisce a esaltare: persino Diana deve sottostare alla sacralità delle nozze.

L'ulteriore augurio della dea condensa i temi sin qui espressi in filigrana (vv. 76 e 79-80: «sia qui di novo il suo Imeneo chiamato. / [...] Vivete insieme cum felice prole! / Vui, ninfe, adunque festigiar si vòle») e risolve in modo catartico il dissidio sorto tra i coniugi, perché Procri non sarà più gelosa, laddove Cefalo non si innamorerà di altre donne (vv. 77-78). La "cantilena" finale delle ninfe, ennesimo rimando allusivo ai modelli di riferimento, chiude la storia tra gli inviti a ballare e a cantare. Se le Menadi dell'*Orfeo* eseguono una punizione esemplare che serve da monito per gli astanti, qui lo scopo rimane il medesimo, anche se risulta veicolato da un messaggio più immediato, del tutto gaio, autenticamente funzionale all'auto-rappresentazione della corte. La contrapposizione nei confronti di Poliziano sembra evidente e basata su continui cenni provocatori, l'ultimo dei quali mira a sottolineare il primato del *Cefalo*, che non si chiude con la tradizionale scomparsa del protagonista, bensì con l'operazione paligenetica inversa di «reiligare il nodo / che morte avia sligato» (vv. 100-101).

#### 2. 4 Matteo Maria Boiardo (*Timone*)

1 - Il *Timone* di Boiardo – suddiviso in cinque atti e provvisto di prologo e argomento – recupera con una discreta fedeltà la storia raccontata da Luciano di Samosata nell'omonimo dialogo; tuttavia, nel quinto atto lo scrittore se ne discosta, ampliando il modello e contrapponendosi in modo esplicito al testo imitato<sup>152</sup>. Boiardo segue la fonte e spiega come Timone, caduto in povertà a causa del comportamento eccessivamente prodigo, viva dopo essere stato abbandonato da tutti gli amici: egli diviene presto un uomo solitario, diffidente del prossimo e si trasferisce in campagna, lontano dal consorzio civile; grazie all'intervento di Giove, che sprona Mercurio e la Ricchezza a restituire al personaggio gli averi perduti, è concesso a Timone di dissotterrare un tesoro. Ricompaiono immediatamente i falsi amici, i quali sperano di approfittarsi di nuovo di Timone; tuttavia, quest'ultimo allontana gli adulatori, dimostrando che l'avidità e la misantropia sono in lui irrimediabilmente connaturate.

Questa trama viene seguita nel corso dei primi atti: all'inizio del quarto è introdotta un'innovazione di rilievo, ovvero l'inserimento di un prologo recitato dalla Fama, che narra il ritrovamento del tesoro da parte del protagonista e di un altro – destinato in realtà all'erede Philocoro, caduto in disgrazia – che si trova nella tomba del padre di lui Timoncrate, in cui Timone nasconde per caso le sue ricchezze.

Il quinto atto si apre con un secondo prologo, pronunciato da Auxilio – *deus ex machina* affine per funzione narrativa alla Diana del *Cefalo* – che introduce la storia parallela di Philocoro, incarcerato per debiti: il servo Syro e il liberto Parmeno si recano presso il sepolcro di Timoncrate per recuperare il tesoro. Timone, giunto in

<sup>152</sup> Sull'opera, vd. AURIGEMMA 1970, 30-60; BREGOLI RUSSO 1980, 361-79; FRANCESCHETTI 1987, 75-89; RUBINO 1987, 297-303; CORSARO 1998, 723-53; ACOCELLA 2010, 81-99. Si citerà da BOIARDO 2009, 87-231, anche se si è fatto pure riferimento alla precedente edizione del testo (BOIARDO 1983, 471-555).

scena in contemporanea, cerca di impedire il proposito dei personaggi, ma alla fine abbandona anche il proprio patrimonio e fugge nei boschi. Così Philocoro, secondo quanto racconta Auxilio nell'epilogo, esce dal carcere, affranca lo schiavo, offre una lauta ricompensa ai liberti e inizia ad amministrare con saggezza i propri beni.

Non si possiedono documenti utili per fissare la data di composizione dell'opera, di cui è solo possibile avanzare alcune congetture; i legami con il *Cefalo* suggeriscono di collocare il *terminus post quem* al 1487. Inoltre, un verso di un sonetto di Antonio Cammelli, detto il Pistoia, che risale circa al 1492-1494, fa sospettare un'allusione al protagonista del testo: «tu se' il Timon di questa comedia»<sup>153</sup>. Infine, l'espedito di attribuire a Luciano stesso la recita del prologo del *Timone* viene recuperato da Gaspare Visconti nella *Pasitea*, probabilmente composta prima della morte di Lorenzo de' Medici (aprile 1492). Quindi, ipotizziamo che la rappresentazione sia stata scritta durante il periodo 1487-1491.

Come si è visto la considerazione di Luciano presso gli intellettuali estensi era assai elevata (CAP. II, 2); le opere dello scrittore greco circolavano a corte con una certa facilità, poiché sappiamo che Borso possedeva un piccolo codice contenente testi di Luciano tradotti in latino; l'inventario dei libri di Ercole I del 1495 riporta l'indicazione di tre volumi delle sue opere; una cospicua traduzione del *corpus* dell'autore risulta volgarizzata nel manoscritto Vat. Chig. L. VI. 215.

Il *Timone*, che, come anticipato, traspone con una certa libertà il dialogo luciano, presenta qualche problema filologico<sup>154</sup>: se Boiardo non si rifà direttamente al testo greco, sembra tuttavia che se ne avvalga in alcuni *loci selecti*. In particolare, a volte si nota che sono inseriti vocaboli o intere espressioni contenute nell'originale, ma assenti nel volgarizzamento e nelle versioni latine coeve. Non si possono poi escludere interventi sul testo o errori di interpretazione da parte del primo curatore della *princeps* (Scandiano, 1501), quando Boiardo era ormai scomparso da sette anni. Sembra, invece, sicuro che lo scrittore segua il volgarizzamento del citato ms. Vat. Chig. L. VI. 215, poi stampato a Venezia nel XVI secolo in più occasioni con il titolo *I dilettevoli dialogi*<sup>155</sup>. La dipendenza del *Timone* dalla traduzione è allusa nel prologo (vv. 10-12).

2 - Il pessimismo di Luciano, il finale negativo, amaro, la figura atrabiliare e a tratti violenta di Timone non si addicevano di certo a una commedia da mettere in scena presso la corte estense. Pertanto, lo scrittore aggiunge, come del resto Da Correggio nel *Cefalo*, un atto che ha lo scopo di proporre una conclusione lieta, di mitigare le caratteristiche sconvenienti del protagonista e di inserire una storia edificante. Dalla versione ferrarese emerge che non bisogna condannare la ricchezza e la liberalità come fattori che corrompono gli uomini, bensì la mancanza di equilibrio, di *mediocritas*.

La sfida letteraria ingaggiata da Boiardo nei confronti del modello luciano viene autorizzata da un'articolata e dotta *combinatio* di fonti teatrali, tecnica, del resto, di origine drammaturgica: nel prologo dell'*Eunuco* Terenzio si difende dalle critiche di

<sup>153</sup> CAMMELLI 1908, 169.

<sup>154</sup> ACOCELLA 2008, 105-16.

<sup>155</sup> Zoppino (1525, 1529); Bindoni (1527, 1535, 1543); Farri (1541) e Padovano (1551). Sull'attribuzione controversa della traduzione a Niccolò Leonico, cfr. le diverse posizioni di FUMAGALLI 1985, 163-77 e ACOCELLA 2001, 21-53. Per i raffronti tra il *Timone* di Boiardo e il volgarizzamento, seguiremo *I dilettevoli dialogi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano philosopho*, Venezia, Zoppino, 1525, BNBM, TT. 0157, cc. A 1r - B 7v.

Luscio Lanuvino attaccando la sua scarsa originalità, riscontabile nel *Phasma* e nel *Thesaurus*. In particolare l'ultimo testo, forse ricavato dal *Thesaurus* di Menandro, risente di un'imitazione pedestre e incongruente, in quanto viene rappresentata una causa giudiziaria in cui la procedura rispetta l'ordinamento greco e non quello romano. La trama della commedia in questione viene riassunta da Elio Donato, il cui commento terenziano era disponibile presso la corte ferrarese dagli anni Cinquanta:

Huiusmodi enim est Luscii argumentum: adulescens, qui rem familiarem ad nequitiam prodegerat, seruulum mittit ad patris monumentum, quod senex sibi uiuus magnis opibus apparauerat, ut id aperiret illaturus epulas, quas pater post annum decimum cauerat inferri sibi. Sed eum agrum, in quo monumentum erat, senex quidam auarus ab adulescente emerat. Seruus ad aperiendum monumentum auxilio usus senis, thesaurum cum epistula ibidem repperit. Senex thesaurum tamquam a se per tumultum hostilem illic defossum retinet et sibi uindicat. Adulescens iudicem capit, apud quem prior senex, qui aurum retinet, causam suam sic agit<sup>156</sup>.

Le attinenze tra la vicenda raccontata nel quinto atto del *Timone* e la commedia latina sono abbastanza perspicue: un giovane vende a un anziano avaro un terreno posseduto un tempo dal padre; il nuovo proprietario, allorché scopre che in una tomba presente nel possedimento è custodito un tesoro, rifiuta di consegnare il denaro. Il giovane ricorre così in tribunale al fine di dirimere il contenzioso. Boiardo elimina quest'ultimo riferimento, in parte confluito nella disputa tra Timone e Syro; gli aiutanti diventano due, mentre la tomba si trova in un terreno pubblico, in cui Timone si imbatte per una coincidenza. Inoltre, nel *Thesaurus* il padre, prima di morire, aveva chiesto al figlio di aprirne la tomba nel decennale della sua morte, laddove in Boiardo ciò è affidato a una lettera, che riporta le ultime volontà di Timoncrate.

Come avverrà per la *Pasitea* di Visconti, la sintetica fonte consente allo scrittore di accogliere i caratteri diegetici essenziali, ma di modificarli e integrarli con altri. Non a caso, i personaggi di Syro e Parmeno ricordano le figure dei servi plautini; essi si trovano insieme sulla scena negli *Adelphoe* terenziani, in cui un altro schiavo, Geta, mantiene con il suo lavoro i famigliari del defunto padrone, proprio come fa Parmeno nei confronti di Philocoro<sup>157</sup>. L'espedito del doppio prologo risulta recuperato da Plauto, il quale nella *Cistellaria* fa esporre il complesso antefatto da Lena (vv. 120-148) e, al pari di Boiardo, da Auxilio (vv. 149-202). La recita dell'epilogo sembra poter trovare due antecedenti nella *Casina* e, appunto, nella medesima *Cistellaria*.

Il palinsesto plautino e terenziano diuene non solo imprescindibile lungo l'argomento<sup>158</sup> e il prologo (es. v. 24: «silentio alquanto, e stia ciascuno attento»), ma

<sup>156</sup> DONATO 1902, I, 273.

<sup>157</sup> I servi sono altresì i portatori di una morale antitetica rispetto a quella propugnata da Timone (V, 274-80): «libero è quel che a sé solo obedisce, / che strengie il freno a la Cupiditate, / né la Avarizia el pongie, come io disse; / non teme el sciamo de la Povertate, / e non estima el colmo de Richecia, / né per Fortuna cangia qualitate; / non cura Infamia, e la Fama dispaccia». Le affermazioni di Syro ricalcano alcune considerazioni sviluppate dal Davo oraziano nelle *Satire* (II, 7, 83-89).

<sup>158</sup> Es. cfr. vv. 58-59: «ma eccol lui che la sua zappa assetta / brontolando cum seco» con *Amph*, vv. 148-150 («sed Amphitruonis illic est servos Sosia: / a portu illic nunc cum lanterna aduenit. / Abigam iam



interessa pure la resa dei monologhi (es. I, 223-241), l'inserzione di sentenze e proverbi, il dialogo ironico con il pubblico (vd. es. IV, 10-12 e V, 360-365). In aggiunta, il confronto a distanza tra Timone e Philocoro ricalca lo scontro tra *adulescens* e *senex* della commedia latina, le cui antitetiche visioni del mondo vengono proprio esemplificata nella differente concezione del denaro<sup>159</sup>; la condotta di Timone è arricchita ed esasperata in base alla figura dell'avarò Euclione dell'*Aulularia*.

La tecnica del doppio intreccio, invece, si trova già in Plauto (es. *Bacchides*, *Epidicus*, *Menaechmi*) e in Terenzio (*Heautontimorumenos*). Da quest'ultimo Boiardo, in consonanza con l'insegnamento guariniano e con le indicazioni contenute nel *De politia litteraria* (CAP. II, 2. 6), apprende l'esigenza di scrivere un'opera dalle spiccate finalità morali e pedagogiche: come in Terenzio, la commedia ha per protagonisti personaggi negativi (Timone) e positivi (Philocoro e suoi aiutanti); lo spettatore deve trarre dalla rappresentazione gli elementi, i modelli e le suggestioni da evitare e, per converso, da seguire<sup>160</sup>.

Lo scioglimento finale mette in luce la storia di un giovane, Philocoro, che ha imparato dai propri sbagli ed è diventato una persona corretta, rispettosa e giusta. È vero che Timone lascia il proprio tesoro, ma solo perché il sentimento di odio verso il genere umano lo spinge ad abbandonare qualsiasi mezzo di contatto con la società e le sue convenzioni; Philocoro, di contro, comprende che l'eccesso di ricchezza e l'avarizia sono altrettanto dannosi. La sua esperienza indica come la moderazione e la generosità siano le virtù che permettono di fare buon uso dei propri beni: ciò coincide evidentemente con una visione cortese e liberale della gestione del patrimonio.

Se, pertanto, Boiardo offre una posizione alternativa a quella di Luciano, ciò però non entra in contrasto con la modalità con cui a Ferrara si interpretavano le opere dello scrittore: egli non incarna tanto la figura dissacratoria e sarcastica tanto cara ad Alberti, bensì, secondo lo *Specchio* di Collenuccio (CAP. II, 2. 1), viene letto quale filosofo che, a guisa di Plauto ed Esopo, «pigliando argomento di cose umili e naturali, con dolci esempi dimostra quello che a li omini sia utile».

3 - Il prologo del *Timone* espone programmaticamente alcune specificità del testo: l'espedito di far introdurre l'opera a Luciano – adottato in seguito da Visconti e da Cammelli, che si serviranno di Cecilio Stazio e di Seneca – risulta innovativo; d'altronde, tale vuole sembrare la rappresentazione boiardesca, proclamata quale spettacolo inedito persino se fosse stato messo in scena a «Roma tryomphante / nel tempo antiquo de li imperatori» (vv. 2-3). La «comœdia» proposta non è di origine latina, ma si ispira a uno scrittore greco (v. 5)<sup>161</sup>. Il merito deve essere attribuito a

*ego illum advenientem ab aedibus») e Rud, v. 79 («et servos illic est eius, qui egreditur foras»)). In questi casi, in cui non è necessario fare confronti filologici con la *princeps*, si cita da PLAUTO 2007-2009.*

<sup>159</sup> Cfr. V, 171-173: «se la una aetate non fusse a l'altra adversa, / quella de' gioveneti prompta al spendere, / quella de' vechii a retener conversa» con *Adelph* 830-835: «at enim metuas, ne ab re sint tamen / omissiores paulo. O noster Demea / ad omnia alia aetate sapimus rectius; / solum unum hoc uiti senectus adfert hominibus: / attentiores sumus ad rem omnes, quam sat est: / quod illos sat aetas acuet». Le citazioni provengono da TERNENZIO 1958.

<sup>160</sup> Non sono da sottovalutare possibili suggestioni provenienti da alcune *Intercenales* di Alberti: in particolare, nel *Defunctus* il protagonista Neofrono racconta dall'aldilà all'amico Politropo di aver nascosto un tesoro per i figli, raccomandandoli in punto di morte di ricorrervi solo in caso di stretto bisogno. Vd. ACOCELLA 2007, 81-139.

<sup>161</sup> Una simile dichiarazione trova puntuali riscontri nei prologhi plautini dell'*Asinaria* (vv. 10-12: «huic nomen graece Onagost fabulae; / Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare; / Asinariam volt esse, si

Ercole I, alla «benignità di quel soprano / qual quivi regna», che «per darvi diletto, / di græco hoggi mi fece italiano» (vv. 10-12).

L'attenzione posta sul divertimento degli spettatori, sulla generosità del duca e sulla centralità dei volgarizzamenti risultano elementi imprescindibili e caratterizzanti delle rappresentazioni estensi. Lo svago è inteso come pratica sociale, collettiva, che diviene lecita a patto di coinvolgere l'intera corte (v. 21): «ché el dar piacere a molti è ben dovuto». Per questa ragione, che emerge pure nell'*Inamoramento de Orlando*<sup>162</sup>, Luciano si è trasformato da filosofo a «comædo» (v. 19).

Lo scopo di divertire il pubblico risulta accresciuto nel *Timone* – pur senza disperdere o alterare il senso e il registro polemico, sarcastico del testo luciano – e viene altresì garantito attraverso una serie di strategie comiche: innanzitutto alcuni personaggi sono esaltati nella loro grossolanità e inadeguatezza. Giove diventa una figura caricaturale, ridicola, che si esprime sovente in modo umile e interviene con battute inappropriate (I, 188-193)<sup>163</sup>:

Hor va', Mercurio, e questa cosa spacia;  
cum tempo ordinaremo la vendetta  
di cui l'ha posto in cotanta disgratia.  
Ma bisogna aconciar la mia saetta,  
perché ha la punta disferata e trista  
d'alhor che io fulminai cum tanta fretta [...]<sup>164</sup>.

La chiusura del dialogo con Mercurio (v. 203: «chi vol ben far, fa spesso errore») viene aggiunta da Boiardo e suona ironica, in quanto messa in bocca al dio della giustizia. Egli nei passaggi successivi recita in rime sdruciole, tipiche dei pastori della poesia bucolica (II, 59-69) e impiega frasi proverbiali già sollecitate da V (cfr. vv. 88-90 con c. A 4v)<sup>165</sup>. Ai versi 224-227 Boiardo aggiunge un commento mordace, in quanto Giove, prima di punire i «rei», decide di «curar» la sua «persona propria».

Per *Timone*, invece, si ricorre a una comicità più pungente e amara: il suo livore nei confronti degli dèi viene accentuato tramite amplificazioni del testo imitato e sapienti modifiche: ad esempio, l'espressione «oh come ben purgata la tristitia / era, s'tu non havessi riservato / quel seme a generar maggior malitia!» (I, 46-48), alquanto diversa in V (cc. A 1v-2r), sottolinea che Giove ha voluto salvare Deucalione e Pirra dal diluvio universale perché da loro nascessero uomini ancora peggiori. La miscredenza del personaggio è condensata in una terzina che approfondisce V (vv. 70-72), così come, pochi versi più avanti, egli afferma di essere ormai diventato un «monstro rio» (v. 87)<sup>166</sup>. L'*acme* pare raggiunta alla fine del monologo, là dove *Timone*

*per vos licet») e, parimenti, del Trinummus (vv. 18-20: «huic Graece nomen est Thensauro fabulae: / Philemo scripsit, Plautus vertit barbare, / nomen Trinummo fecit, nunc hoc vos rogat»).*

<sup>162</sup> Vd. III, 3, 2, 1-4: «quando mi véne a mente che il diletto / che l'hom se prende solo è mal compiuto: / però, Baroni e dame, a tal cospetto / per dilectarvi alquanto io son venuto». Si cita da BOIARDO 1999.

<sup>163</sup> La peculiare caratterizzazione di Giove influenzerà la *Danae* di Baldassar Taccone (CAP. III, 3. 5).

<sup>164</sup> Nel volgarizzamento, che per comodità d'ora in avanti indichiamo con la sigla V, si dice solo che la «saetta» della divinità ha «duo raggi [...] rotti et disponentati» (c. A 3v).

<sup>165</sup> Sui proverbi, vd. BREGOLI RUSSO 1980, 371.

<sup>166</sup> La sua nuova condizione lo convince che «pegior bestia de l'huomo non ha el mondo» (v. 241). La scena in cui *Timone* giunge a tale conclusione è introdotta *ex novo* da Boiardo.

muove ingiurie assai violente contro l'autorità di Giove (vv. 115-116): «dio non sei; e io lo stimo certo, / che già moresti come corpo humano»<sup>167</sup>.

In seguito, il protagonista ricompare nel terzo atto, in cui viene convinto da Mercurio e dalla Richeza ad accettare il risarcimento delle sostanze dissipate. Ciò è possibile soltanto dopo un'accesa disputa (III, 84-98):

Dite, che seti voi gente lunatica,  
che andati intorno me facendo rotoli  
per questi rovi dove alcun non pratica?  
Chi ve ha condutti per questi viotoli,  
ove un disventurato ha suo ricovero,  
tritando cum la ciappa glebe e ciotoli?  
Hor che veniti a molestare un povero  
laborator de altrui, un mercenario?  
Che pustule vi copran senza novero!  
Né Pluton, né Minos el suo vicario,  
se me aspetati, vi potran diffendere,  
che io non vi pianti cu' el capo a contrario!  
Che dimorati? E che stati ad attendere?  
Se io coglio e sassi e mostro la mia furia?  
Lasciami un poco questa pietra prendere.

La battuta veemente attribuita a Timone amplifica il dettato di V, mentre lo scrittore si serve delle rime sdruciole per accentuarne il comico livore<sup>168</sup>. Le concitate esclamazioni e frasi interrogative rendono il *pathos* della scena, che a volte viene stemperato da osservazioni triviali, assenti nell'originale (es. v. 169): «io conosco ben questa putana». Alla fine lo spettatore comprende che la condotta sdegnosa di Timone, che in un primo momento aveva rifiutato l'aiuto delle divinità, proviene dalla sua grettezza; non a caso, l'ultima scena dell'atto è dedicata al monologo del protagonista, che elogia il tesoro appena trovato. Le parti aggiunte delineano una figura comica, pronta a ritrattare per mero interesse le proprie convinzioni (vv. 248-249): «io son da la Fortuna sì levato / che meraviglia è che io non salti in celo». Per il pubblico più colto Boiardo non manca di inserire una possibile riscrittura parodica dell'ottava misogina dell'*Orfeo* (vv. 277-284), qui da interpretare in senso misantropico (vv. 262-267), e un velato accenno ironico alla poesia pastorale<sup>169</sup>.

Il quarto atto prende le mosse da due innovazioni boiardesche, ovvero dall'allocuzione della Fama agli spettatori (vv. 1-46) e dal monologo di Timone (vv. 47-116). Questi si esprime in modo straniante, poiché se la situazione sembra affine all'*Aulularia* e consente di paragonare Timone a Euclione, il protagonista impiega un registro lirico; l'oro si sostituisce all'amante vagheggiata dai poeti o dai giovani delle commedie (vv. 53-58):

<sup>167</sup> Cfr V, c. A 2v: «eccetto se le fabule non fiano vere che sono narrate di te et della tua sepoltura ne l'isola di Candia». Lo scrittore ellenistico Evemero aveva proposto una teoria, accolta dalla tradizione patristica, secondo cui Giove era stato un famoso re di Creta (Candia); dopo la sua morte sarebbe stato trasformarlo in una divinità.

<sup>168</sup> Vd. c. B 1r: «chi seti voi, o maledetti? A che seti venuti a far quivi per dar molestia ad uno lavorator di terra e mercenario? Andativine in mal hora, ribaldi, altramente io vi consumerò con queste zuppe di terra e con le pietre».

<sup>169</sup> vv. 298-299: «ma, come io vedo, el cel già se fa bruno, / e già li occei cominciano a rispondere».

Questo oro incide ogni mio aiuto e nervo,  
 questo me tien lontano a ogni riposo.  
 Poi che io lo presi, a lui son fatto servo.  
 Lassar no' el posso, e de tener non lo oso.  
 Mirabil facto e vero è quel ch'io parlo,  
 che per lui vivo lieto e doloroso.

La situazione tradizionale dell'uomo affannato, in preda a dubbi e a motivi di angoscia<sup>170</sup>, che pare costretto a sopportare sentimenti contrastanti e ossimorici (v. 58) – ma è deciso, nel contempo, a prestare il proprio *servitium* amoroso (vv. 53-54) – dà materia di ironico riuso. La preoccupazione del personaggio si concretizza nelle scene successive, in cui l'anziano misantropo viene raggiunto da alcuni conoscenti del passato (vv. 117-456). La rabbia del protagonista, maturata nei confronti dei falsi amici, è in parte attenuata da battute comiche e divertenti, che svolgono altresì lo scopo di intrattenere il pubblico<sup>171</sup>.

La figura più curiosa tra quelle portate in scena – e riprese da Luciano – sembra quella di Trasicle. Egli viene annunciato sul palco con caratteristiche simili al Sordello dantesco (vv. 377-380): «ma non sciò perché tanto se adimori, / che là sta solo e tacito me guarda. / A quel ch'io creda, pur vòl che io lo honori: / hor io cominciarò, poi che lui tarda»<sup>172</sup>. L'ipocrisia di Trasicle era stata anticipata da Timone, che aveva denunciato esplicitamente la sua velleità di «monstrarsi un santo» (v. 371). Benché queste indicazioni provengano da una figura faziosa e poco ragionevole, non si può non notare l'aspetto vanaglorioso di Trasicle, amplificato rispetto alla fonte volgare (vv. 390-395):

Io non uso mangiar cibo composito  
 come fan quei che son detti felici,  
 a nominarli per suo nome opposto.  
 Mio cibo è il pane e l'herbe e le radici,  
 e se tal vita io lasso qualche volta,  
 solo è per caritate de li amici.

La parodia sulla dieta consigliata dagli epicurei non poteva essere colta da tutti gli spettatori; nondimeno, la difficoltà di rendere attuale e comprensibile un passaggio del testo così radicato nell'epoca in cui era stato scritto da Luciano pare superata da un possibile raffronto con l'*Inamoramento de Orlando*. Nel secondo libro (9, 34), infatti, è presentato in modo scherzoso un frate conosciuto da Ranaldo che «lodava il digiuno a corpo pieno», ma poi dimostrava di essere devoto «sol ne l'oche» (vv. 3-4)<sup>173</sup>. Il ricorso alla propria produzione costituisce un motivo per

<sup>170</sup> vv. 77-78 e 80: «oro mio caro, o se quivi te lasso, / come starai che alcun non te ritrove? [...] // Ma che vedo io? O Dio, o Iove, o Iove!».

<sup>171</sup> Per esempio al verso 158 si nota l'epiteto inventato da Boiardo e rivolto a Phlyade di «calvo spelizato»; agli endecasillabi 168-171 si impiegano espressioni più colloquiali rispetto a V (cfr. «infermo» e «speciar la testa» con cc. B 4r-4v: «essendo io infirmato» e «menacciomi di battere»); ai vv. 307-308 spiccano gli insulti «ribaldo falsario» e «persona maledecta» diretti a Demea.

<sup>172</sup> Cfr. *Purg* VI, 58-65: «ma vedi là un'anima che, posta / sola soletta, inverso noi riguarda: [...] // o anima lombarda, / come ti stavi altera e disdegnosa / e nel mover de li occhi onesta e tarda! // Ella non ci dicèa alcuna cosa, / ma lasciavane gir, solo sguardando». Si cita da ALIGHIERI 1966-1967.

<sup>173</sup> Vd. anche 35, 4-8: «ed era suo mestiero / contar della astinenza la bontate, / mostrandola a parole de legiero; / ma egli era sì panzuto e tanto grasso, / che a gran fatica potea trare il passo».

modernizzare il testo e renderlo più accessibile al pubblico meno competente in letteratura e filosofia antica.

Il quinto atto vede in azione Syro e Parmeno, i quali fanno le veci dei servi della commedia latina: essi recitano alcune battute riprese da Terenzio e da Plauto<sup>174</sup>; affrontano diverbi dal sapore comico con Timone, le cui repliche risultano spesso allusive e maliziose (es. v. 222: «cum questa zappa vi farò la strada»); il protagonista viene anche sfidato con vigore dai suoi antagonisti e ciò dà adito a espressioni di notevole ferocia e aggressività<sup>175</sup>.



Immagine 2

4 - Le molteplici forme del comico si collegano e compenetrano con le riflessioni serie e impegnative sparse lungo il testo. L'argomento maggiormente sviluppato risulta quello del denaro e del suo impiego; il tema era ovviamente già centrale in Luciano, ma Boiardo modifica sapientemente i termini su cui la discussione si basa. Nel dialogo greco vengono mostrati gli effetti negativi della ricchezza sugli uomini, che sono inclini a considerarla un bene primario, da perseguire con pervicacia; essa, quindi, costituisce un premio degli dèi alle persone meritevoli. Invece, lo scrittore antico mostra come la ricchezza sia incarnata da una divinità, Pluto, cieca e zoppa; la sua presenza, simile a quella della Fortuna, risulta casuale ed episodica.

Ciò mette a repentaglio la vita medesima delle persone nonché i rapporti tra cittadini e gli equilibri sociali. In aggiunta, gli uomini, quantunque riescano a diventare facoltosi, non hanno le capacità di gestire con misura il proprio patrimonio e, pertanto, rischiano di dilapidarlo o di difenderlo a ogni costo. Timone racchiude entrambi questi aspetti, giacché è un prodigo caduto in povertà che, in seguito al ritrovamento del tesoro messo a disposizione da Giove, diventa alla fine avaro<sup>176</sup>.

Il problema di Boiardo era ovviamente quello di non condannare la ricchezza in quanto tale, poiché rimaneva uno strumento imprescindibile in una società signorile

<sup>174</sup> Es. cfr. V, 127-128 («et hor convien che io el pasca a la pregione / de mie fatiche, lasso doloroso!») con *Adelph*, 479-482 («hic Geta / praeterea, ut captust servolorum, non malus / neque iners: alit illas, solus omnem familiam / sustentat») e vv. 133-134 («che se per carte la Fortuna Bona / me promettesse, io non li crederei») con *Aul*, 100 («si Bona Fortuna veniat, ne intro miseris»).

<sup>175</sup> I vv. 341-342 («pur ho scciate queste due formiche / che raspavano lo oro e la mia buca») sembrano ispirati dall'*Aulularia* (v. 467) in cui Euclione uccide – non metaforicamente come nel *Timone* – un gallo che si era messo a scavare in prossimità della buca contenente il tesoro.

<sup>176</sup> Per un'interpretazione recente e ben documentata dell'opera, vd. da ultimo TOMASSI 2011.

come quella ferrarese. Lo sdoppiamento della storia si spiega a partire da questo presupposto: se Timone dimostra un utilizzo smodato e pericoloso del denaro<sup>177</sup>, la vicenda di Philocoro si fonda sulle stesse premesse, ma giunge a esiti opposti. La ricchezza non è da disprezzare poiché in sé negativa; essa risulta un *medium* neutro, che occorre gestire con equilibrio e saggezza<sup>178</sup>. L'esempio di Philocoro prova come il denaro sia uno strumento positivo se ben gestito, dato che permette di manifestare la *liberalitas* e la gentilezza degli individui. Di contro, Timone rimane un misantropo che rifiuta il denaro non per una scelta di filosofica atarassia, bensì per isolarsi ed evitare qualsiasi ulteriore contatto con i suoi simili.

Tale sensibile e raffinato spostamento di piani è avvertibile in alcuni passaggi di rilievo: Boiardo, come si è più volte notato, amplifica V nei punti in cui intende aggiungere un messaggio, una sfumatura, un particolare descrittivo. Durante il confronto tra Giove e la Richeza, quest'ultima recita alcune terzine, che si incaricano di esporre il suo atteggiamento nei confronti degli uomini (II, 137-142):

Ma solamente con color me aprodo  
che sanno usar misura temperata  
e son discreti, e con questi mi godo  
    quai non mi tengon troppo riserrata  
ní me lasciano andar in abbandono,  
usandomi a' bisogni dislegata.

Nel volgarizzamento il personaggio presenta un concetto diverso e più generico, perché dichiara di lodare («commendo») – e non di “vivere con” – coloro che usano il denaro con «mesura»; inoltre la seconda terzina mostra un giudizio assai più netto di quello espresso in V (c. A 5r). Ai versi 180-193, ricavati da una breve battuta di V, Giove dimostra come la prodigalità non renda liberi, anzi essa cagiona pene simili a quelle patite da Tantalò e da Fineo, il quale nel mito viene tormentato dalle Arpie. Egli verrà aiutato da Calai e Zete ad allontanare le creature mostruose, ma, secondo una tradizione medievale qui accolta da Boiardo, ciò è merito di Ercole. Il confronto encomiastico viene sviluppato in un passaggio successivo (vv. 188-193).

Non mancano spunti satirici, introdotti per la prima volta, sulla tracotanza degli eredi, sicuri di ricevere dai genitori una grossa somma di denaro<sup>179</sup>, né riferimenti beffardi contro coloro che provengono da ceti modesti e, non appena arricchiti, si comprano il titolo nobiliare<sup>180</sup>. L'ironia viene utilizzata anche nei confronti di Timone che, in un primo momento, pare rifiutare l'offerta di Mercurio e Richeza, in seguito, di contro, sviluppa un ragionamento inedito contro la povertà (III, 198-200) e in favore del denaro, in grado di liberare da «affanni tanti» (v. 224).

<sup>177</sup> Ciò contrassegnava già il padre di Timone, Ececratide, definito nell'argomento (vv. 2-12): «nato in Athene, e di sangue gentile, / ma gentileza ponto non apprese, // perché, lasciata ogni opera virile, / solo a far roba pose la sua cura, / discernendo el menuto dal sutile. // E cum affanni, inganni, e cum usura / (ché altrimenti al dì de hoggi non se acquista) / divenne rico fuor de ogni misura. // Rico a sé solo, e poverello in vista, / veniva da ciascun mostrato a dito / per la miseria sua dolente e trista».

<sup>178</sup> Nell'argomento viene anticipata la tematica (vv. 14-15): «né già mai lo acquistato se mantiene / da cui non pone freno a lo appetito».

<sup>179</sup> vv. 267-269: «e vegendossi el pasto già vicino / ghigna sotto aqua e la carta richiede, / cignando a lo scrivàn cum lo ochiolino».

<sup>180</sup> vv. 285-287: «e cangia di sua casa el nome antico, / fa nove insegne e di nüun se cura, / e vien superbo più che io non te dico».

Alla fine del quarto atto Trasicle – che, come abbiamo visto, è descritto con caratteri comici da Boiardo derivanti dalla sua stessa produzione cavalleresca – consiglia a Timone (vv. 405-407): «la roba non fa mai l'homo beato, / discaccia via da te questo periglio, / extingue questo foco che hai a lato». La battuta sembra recuperare ancora un episodio dell'*Inamoramento de Orlando* in cui il protagonista rifiuta la proposta di inseguire il cervo dalle corna d'ora fattagli da un'emissaria di Morgana. Ella cerca di lusingare il paladino con queste argomentazioni, contrarie a quelle adottate da Trasicle (I, 25, 12, 3-4): «che ne sarai contento sempre mai, / se la ricchezza fa l'homo beato».

Nell'ultimo atto l'ossessione di Timone per il denaro emerge nel “monologo del sonno”: il personaggio spiega che il riposo notturno giova a tutte le persone, tranne a coloro che sono poveri, perché vivono nel «disagio», e ai ricchi, sempre in uno stato «anxioso» (vv. 84 e 88). Timone, che ha appena recuperato il tesoro, trascorre la notte «con travaglie e cum affanni assai» e vede in un incubo due formiche che (v. 94), identificate poi negli aiutanti di Philocoro, sono pronte a sottrargli ogni sostanza. Se nelle commedie latine i servi favoriscono i padroni a conquistare l'amata, a recuperare un oggetto perduto, a beffare gli antagonisti, nel *Timone* sono portatori soprattutto di un messaggio morale: spetterà a loro sostenere la teoria della *mediocritas* applicata alla ricchezza.

La povertà non è ritenuta un bene che salva l'uomo da turbamenti e corruzione, anzi il Disagio e la Fame «son tanto acerbi a sostenere, / che non solo a' sopolchri e presso a' morti, / ma ne lo inferno è licito a fugire» (vv. 195-197). Il discorso sul “giusto mezzo” riguarda pure la questione della schiavitù, che, secondo Syro, investe solo coloro i quali non sanno affrancarsi dalle passioni e dai vizi. Il personaggio recupera alcuni passi oraziani, sfruttati per dimostrare che la persona veramente libera non teme né la povertà né la ricchezza<sup>181</sup>.

Tale digressione si collega al problema del denaro e recupera il dibattito, estraneo a Luciano, sui doveri dei principi e dei sudditi iniziato nel secondo atto: in quel caso Giove rimproverava Richeza per la sua riottosità nel portare a termine il compito ordinatorio; ma quest'ultima aveva risposto che i superiori sono obbligati a «temperare» le loro disposizioni e a renderle «æque» e conformi alla «ragion» (vv. 11 e 12). Un argomento caro alla morale cortigiana viene affrontato, come per il caso della ricchezza, attraverso il principio guida della *mediocritas*, che informa l'intero assetto ideologico del testo e ne costituisce la maggiore novità.

D'altronde, nell'epilogo Auxilio riassumerà gli sviluppi successivi della vicenda, impiegando un lessico ed espressioni inequivocabili: Philocoro non sarà mai più prodigo, poiché si distinguerà come uomo «liberale, / servendo e dispensando cum ragione» (vv. 382-383). L'unione di norme cortesi e umanistiche permette di formare un individuo perfetto ed equilibrato. L'intento pedagogico della commedia viene trasmesso attraverso un pensiero che evita però ogni dogmatismo e propone, come nella battuta finale, a una visione del mondo non di rado disincantata (v. 405): «a Dio vi lasso, e lui richi vi faccia».

5 - Il tono argomentativo, il procedimento didascalico, il contesto comico-satirico, lo scopo morale assolto dall'opera spiegano la scelta di Boiardo di usare nel *Timone* una sola forma metrica, ossia la terza rima<sup>182</sup>. Rispetto a una tendenza, poi

<sup>181</sup> Cfr. vv. 274-282 con *Serm* II, 7, 83-89.

<sup>182</sup> Vd. GORNI 1993, 95-111.

consolidatasi durante la stagione conclusiva del teatro pre-classicista, di elaborare testi rappresentativi polimetrici – in quanto fortemente pluristilistici e attraversati da strutture e tipologie letterarie disparate – lo scrittore sceglie una strada differente. La terzina risulta conforme allo stile, ai temi e allo svolgimento diegetico della commedia e sembra favorire l'ingresso di numerose reminescenze dantesche<sup>183</sup>.

Ci soffermiamo su due passaggi in cui l'operazione di riuso di Boiardo sembra più articolata e sicura da dimostrare. In generale, sembra che lo scrittore riprenda alcuni passaggi della *Commedia* di maggior vivacità e di invettiva polemica: per esempio, a II, 46 Richeza cerca di persuadere Giove ad abbandonare Timone al proprio destino, ricorrendo a una citazione abbastanza scoperta («lascia gratarse al tristo ove gli scade»), che riporta subito alla mente la famosa frase di Cacciaguida (*Par XVII*, 129). A V, 261 Syro racconta a Timone che Cremete è punto «dall'ortica dell'avarizia» riferendosi a quel passo in cui il *viator*, dinanzi a Beatrice presso il Paradiso terrestre, nutre un pentimento così forte per i peccati commessi da svenire (*Purg XXXI*, 85); il raffronto iperbolico tra la situazione dantesca e l'episodio narrato da Boiardo punta a un effetto di comica parodia, giacché Cremete non sembra affatto pentito del suo atteggiamento<sup>184</sup>.

Non bisogna altresì dimenticare che la commedia boiardesca, percorsa da temi e peculiarità stilistiche così importanti, rimane prima di tutto una trasposizione, destinata alla scena, di una traduzione da Luciano. Essa condivide alcune caratteristiche con i volgarizzamenti comici estensi: tuttavia, Boiardo gode di una maggiore libertà, poiché non è vincolato a un testo da seguire; inoltre, il dialogo di Luciano, in prosa, permette una maggiore autonomia rispetto a opere in versi, come le commedie plautine, che i drammaturghi ferraresi rendono con fedeltà senza spezzare la terzina. Comunque, chiarite le differenze più significative, si può affermare che, in linea generale, il *Timone* persegue finalità affini a quelle dei volgarizzamenti.

Se tralasciamo le consuete amplificazioni – di cui abbiamo già dato conto e che sono un aspetto stilistico da condividere anche con il *Cefalo* e l'*Orphei tragoedia*<sup>185</sup> – il primo dato che emerge con nettezza riguarda l'attualizzazione dell'originale greco al fine di agevolare la fruizione degli spettatori: spesso le divinità pagane sono sostituite dal Dio cristiano o da attributi a esso conformi<sup>186</sup>; i riferimenti mitologici vengono spiegati con glosse aggiuntive<sup>187</sup> o addirittura espunti e modificati<sup>188</sup>; le

<sup>183</sup> Un elenco si trova in CORSARO, 750-1.

<sup>184</sup> Pare ironico il cenno di Timone al terreno dal quale ha appena dissotterrato il tesoro, che «anchor guardando me rinova affanno» (III, 3). È evidente il riferimento a *Inf I*, 6: «che nel pensier rinova la paura». Lo stesso effetto suscita anche il verso a III, 83, in cui Mercurio indica il protagonista («ma vedi che è rizzato e noi riguarda») con espressioni simili a quelli impiegate per descrivere la fiera postura di Farinata (*Inf X*, 32).

<sup>185</sup> Aggiungiamo soltanto che Boiardo, come Girolamo Berardi, impiega spesso brevi battute o più estese scene di raccordo. Si pensi ad esempio a II, 197-199 in cui viene aggiunta una terzina in cui Richeza si collega al discorso di Timone in modo meno brusco dell'originale; all'inizio dell'atto successivo, invece, Timone recita un monologo, assente in Luciano, con lo scopo di incentrare l'attenzione sul protagonista (vv. 1-12).

<sup>186</sup> I, 4: «che altitonante èi detto e omniparente»; III, 42: «se nosco è Dio, chi serà contro a nui?» recupera la celebre domanda paolina di *Rm VIII*, 31; a IV, 367 e 374 vengono attribuiti ai filosofi lo «scapulario» e il «cappuccio» tipici di alcuni ordini religiosi.

<sup>187</sup> Cfr. I, 73-75: «quanti Deucalion, quanti Phetonti / vorebono a delicti tanti e tali, / per sumergere e piani, ardere e monti?» con V, c. A 2r: «quanti Phetonti, quanti Deucalioni farebbono mai sufficienti contra tanta iniquitate della vita humana?».



monete greche (oboli, dracme, mine, talenti) sono cassate o sostituite con i «danari» (es. I, 100; II, 50); i cenni alla contemporaneità non solo assumono la funzione di ambientare e inserire il testo antico in una situazione più vicina, ma offrono pure l'occasione di ironizzare sui costumi moderni<sup>189</sup>.

Non mancano i passaggi in cui Boiardo riduce il testo originale per preservare l'andamento concitato della scena: a II, 370-372 condensa in una breve battuta un esteso ragionamento di Mercurio (c. A 8r); le parti più dense e di stampo argomentativo sono diluite in brevi considerazioni (cfr. III, 177 con c. B 2r); vengono riassunte le battute simili tra loro (cfr. III, 201-203 con c. B 2v), laddove sono tralasciati alcuni tecnicismi<sup>190</sup>.

Come si è visto, non sono sporadiche le allusioni encomiastiche in favore del duca Ercole I: Boiardo elimina le interiezioni «*me Hercle*» del testo latino e poi italiano per una questione di opportunità e prudenza (es. II, 307-309 con c. A 7r); ciò nondimeno non si esime – verso la fine della commedia, quindi, in una posizione rilevante, che rimane ben impressa nella memoria dello spettatore – dal trasformare il banale «*me Hercle*» in «per Hercule mio dio» (V, 283). L'elogio del signore estense lungo il prologo dell'opera, altra sede evidentemente marcata, viene ripresa secondo un andamento circolare.

## 2. 5 *Commedia di Ippolito e Lionora*

1 - Una missiva di Francesco Bagnacavallo indirizzata a Isabella d'Este verso la fine di maggio del 1492 fa menzione di una *Comedia di Ippolito e Lionora*, messa in scena alla corte ferrarese<sup>191</sup>. La lettera descrive la natura privata della rappresentazione, allestita una prima volta il 6 maggio nel cortile di Palazzo Schifanoia e in seguito, il 21, presso le stanze della duchessa Eleonora. Il secondo luogo prescelto è indice di una fruizione assai ristretta; gli attori medesimi che portano in scena il testo sono membri importanti della corte. Accanto ai consueti uomini incaricati di organizzare lo spettacolo, recitano alcuni membri della famiglia estense e addirittura due donne: Anna Sforza, nelle vesti di Ippolito, e la duchessa in quelle di Lionora; Giulio d'Este, probabilmente uno dei figli illegittimi di Ercole I, fa la parte del pretore.

Il codice 1612 della Biblioteca comunale di Treviso (fondo Luigi Bailo) riporta un dramma in ottava rima di autore sconosciuto il cui argomento risulta la storia d'amore di Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi (cc. 51r-71r)<sup>192</sup>. Chiara Crespi

<sup>188</sup> Ad esempio il paragone avanzato da Giove tra Richeza e Danae a c. A 4v, risulta assente a II, 79-81; il riferimento alle Danaidi a c. A 5v viene sostituito con un'espressione proverbiale (II, 204-205): «così preston potrei cum un cribello / trar tutta la aqua fuor de una fontana»; a II, 293-300 è tolto il dotto riferimento di c. A 7r rivolto al «formoso Nereo», al «generoso Cerope», al «savio Ulisse».

<sup>189</sup> Vd. es. i versi 7-9, citati *supra* alla n. 177.

<sup>190</sup> Es. cfr. III, 292-294: «questo è el decreto e la legge verace / che sola posta fia per me soletto, / e serverò cum mente pertinace» con c. B 3v: «questa legge fia introdotta da Timone figliuolo di Ececratide colitrese. Lui medesimo la confirme nel senato, hora tutte queste cose siano decreti e perseveramente costante in questo proposito». Parimenti, a IV, 254-255 sono condensate le formule giuridiche pronunciate da Demea a c. B 5r.

<sup>191</sup> SCOGLIO 1965, 53.

<sup>192</sup> Si tratta di un manoscritto miscelaneo della seconda metà del XV secolo, contenente una raccolta di rime adespote, vergate da circa dieci copisti. I componimenti acclusi, quasi tutti anonimi e di

ha proposto che il testo – formato da un lungo prologo narrativo di ventitré ottave, da sessantaquattro ottave in forma dialogica e da sei terzine monorime finali – sia lo stesso di cui parla Bagnacavallo nella sua comunicazione<sup>193</sup>. Le prove addotte dalla studiosa sembrano convincenti, sebbene nel manoscritto non siano esplicitate attribuzioni autoriali né informazioni su eventuali rappresentazioni: ci si riferisce alla natura teatrale dell'opera, fornita di didascalie e di note registiche<sup>194</sup>, alla presenza nell'argomento di un'espressione che pare alludere alla recitazione di personaggi illustri<sup>195</sup> e alla provenienza emiliana del testo sulla base dell'analisi linguistica<sup>196</sup>.

2 - La vicenda di Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi aveva goduto di notevole popolarità lungo la seconda metà del XV secolo; una celebre versione in prosa risulta anteriore al 1467, anno in cui era stato esemplato il manoscritto più antico che la riporta<sup>197</sup>. Le edizioni moderne, che danno alla novella il titolo di *Istorietta amorosa fra Lionora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*, ipotizzano un'attribuzione a Leon Battista Alberti<sup>198</sup>.

La storia viene altresì elaborata in latino da Paolo Cortesi (*Historia vera Hyppoliti de Bondelmontibus et Deyanirae de Bardis*) e raccontata in un cantare, redatto nella seconda metà del Quattrocento ed edito di recente da Roberta Manetti<sup>199</sup>. Il testo, composto da poco più di cento ottave, risulta fedele all'*Istorietta*, anche se non manca di amplificare alcuni passaggi e accentuare l'elemento patetico durante i dialoghi. Sembra importante sottolineare che tra la rappresentazione teatrale e il cantare non intercorrono rapporti di filiazione, poiché i due testi derivano dall'*Istorietta* seguendo una via indipendentemente<sup>200</sup>.

carattere amoroso, sono soprattutto ballate, strambotti e sonetti. Il codice è latore di una silloge cospicua delle rime in volgare di Leonardo Giustinian.

<sup>193</sup> CRESPI 2013, 29-92. Per il testo si citerà dal contributo menzionato alle pp. 52-89.

<sup>194</sup> Es. *IVI*, 33 e 79: «essendo retornata Lionora a casa, stando a la finestra e dice» e «andando Ipolito la notte con la scala, a caso si scontrò in lo cavaliere e così parla».

<sup>195</sup> Vd. *XXIII*, 1-2: «questa istoria se dé representare / oggi per questi miei cari maggiore».

<sup>196</sup> CRESPI, 47-8.

<sup>197</sup> Riassumiamo la trama dell'*Istorietta*, ambientata a Firenze: durante la festa di San Giovanni si incontrano per la prima volta Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi. I giovani si innamorano a prima vista, ignari delle rispettive identità e dell'appartenenza a due potenti casate, divise da tempo da un profondo astio. I personaggi comprendono presto che saranno osteggiati dalle famiglie. Ippolito, a causa di ciò, cade in uno stato di grave prostrazione fisica; la madre, non appena ne apprende il motivo, si rivolge alla badessa di un monastero, zia di Lionora, per chiederle aiuto. Viene, allora, combinato un incontro segreto tra gli amanti, al termine del quale decidono di darsi appuntamento la notte seguente nella camera della giovane. Ippolito dovrà raggiungerla di nascosto, arrampicandosi sul balcone con una scala. Il piano stabilito, tuttavia, fallisce, poiché il protagonista viene fermato da una guardia; egli, pur di non rivelare la ragione del suo comportamento, dichiara di essere un ladro, sancendo la propria condanna a morte. Lionora, alla fine, riesce a salvare Ippolito, abbracciandolo animatamente quando il corteo diretto al patibolo sopraggiunge sotto Palazzo de' Bardi; ella ottiene così di poter difendere Ippolito dinanzi alla magistratura cittadina. La perorazione di lei convince le autorità giudicanti a scagionare Ippolito e a convocare i padri dei giovani. La storia si conclude con la rappacificazione delle famiglie e con il matrimonio dei personaggi.

<sup>198</sup> ALBERTI 1973, III, 275-87 e BERTOLINI 2004. Si contano otto stampe di diversa provenienza geografica: Padova (1471), Treviso (1471), Venezia (1472), Bologna (1474), Ferrara (1474-1476), Treviso (1475), Napoli (1475), Modena (1479).

<sup>199</sup> CANTARI 2002, II, 511-57.

<sup>200</sup> Si riscontrano corrispondenze lessicali precise tra la rappresentazione e la novella, laddove a volte il cantare introduce delle innovazioni rispetto alla fonte od omette alcune espressioni. Inoltre, nel

3 - Una delle specificità di rilievo della *Commedia di Ippolito e Lionora* risiede nell'anomala estensione del prologo, pari a un terzo della rappresentazione stessa. Ciò pare imputabile al metodo di composizione prescelto dall'anonimo scrittore: la rappresentazione risulta molto fedele al testo della novella, che viene suddiviso in due parti distinte; in una (Prologo) sono inserite le sequenze narrative, nell'altra (Rappresentazione) confluisce la sezione dialogica. Vediamo un solo esempio, che mostra come un singolo brano in prosa dell'*Istorietta* venga sdoppiato nelle sue unità fondamentali (dialogo - narrazione) e distribuito nelle due differenti parti dell'opera<sup>201</sup>:

| c. 2v  | Prologo, VIII e IX, 1-4  | Rappresentazione, I  |
|--|--|--|
| De che partendosi Lionora cum la sua compagnia, Hipolito la seguia honestamente intanto che lui cognobe lei esser figliola de loro capitale inimico. La fanzula a lo intrare di caxa si voltò celatamente et guardato lo giovane cum uno amoroxo inchino, pigliata licentia da le sue care compagne, se ne andò in casa et, fatasi a la finestra, videndo Hipolito, dimandò una sua vicina chi lui fosse. Inteso che lui era figliolo de misser Bondelmonte, de la qual cossa ella fue asai dolente. | Ippolito conobbe chiaramente / che ella era figlia del suo mortal nemico, / ma pure li si inchinò umilmente, / ché già era de lei cordiale amico; / qua giunta in casa venne prestamente / a la fenestra con lo core contrito, / da la quale dimandava una vicina / chi fosse el giovino, de malizia pina. // Folli resposto comme questui era / figliolo carnale de meser Buondalmonte: / la giovinetta nobile ed intera / sentì nel core amarissimi ponte. | Chi è quello giovinetto pelegrino / qual passa quinci comme veduto hai? / È foristiero overo fiorentino, / che non sonno usa de vederlo mai? / O ha forse smarito el suo camino, / che io l'ho veduto volgiare volte assai? / Certo costui è rico e de pochi anni, / venne a vedere la festa in santo Gioanni. |

Tabella 4

Se nel prologo viene mantenuta una buona aderenza al modello, la parte drammaturgica tende ad amplificare il dettato, ad aggiungere caratteristiche patetiche tipiche dello stile comunicativo dei cantari<sup>202</sup> e che mirano a descrivere i personaggi con maggiori dettagli.

Le due sezioni differiscono pure per la struttura e le scelte stilistiche compiute dall'autore. Le ottave del prologo esibiscono numerosi tratti stilistici analoghi a quelli che informano la tradizione canterina: non è sporadico l'uso del gerundio (XXII, 6-7: «facendo pace con vista gioiosa, / cacciando via l'antica inimicizia»), della congiunzione copulativa *e* a inizio verso (XIV, 4-5: «e prestamente disse la cagione / e li promise senza induziare»); prevale il ricorso alla paratassi, a una divisione quadrimembre della stanza (quattro coppie di distici giustapposti); le parole rima sono non di rado desinenziali, identiche, derivate e inclusive (es. VIII e

finale, se la commedia è fedele alla novella, il cantare cambia il senso della sentenza moraleggiante che chiude il racconto. Vd. CRESPI, 41-3.

<sup>201</sup> Per l'*Istorietta* non seguiamo la moderna edizione critica, poiché preferiamo servirci – per ragioni linguistiche e perché possibile fonte dell'autore della commedia – della seguente edizione: *Historia d'Ippolito et Leonora*, Ferrara, Carnerio, 1474-1476, BTM, Triv. Inc. C 245.

<sup>202</sup> LIMENTANI 1961 e CABANI 1988.

IX). La natura narrativa della sezione impone, pertanto, al testo una cifra formale che risente di un modello collaudato e affine, per certi versi, alle tipologie teatrali.

Invece, l'ottava rima rappresentativa adotta una struttura fluida, che imita il parlato e i ragionamenti dei personaggi. Il ricorso all'ipotassi, utilizzata per svolgere le argomentazioni più complesse, rende articolata e mobile la cadenza del verso<sup>203</sup>. Di contro, le esclamazioni o le domande retoriche, impiegate di frequente dall'autore, spezzano e rendono sincopato il ritmo dell'endecasillabo. Tali strategie fanno appello all'emotività dello spettatore, così come le figure retoriche dell'iperbole e della personificazione: è indicativa la stanza, dal gusto strambottistico, in cui Ippolito raffigura la Fortuna e l'Amore come due entità che provano a indirizzarlo in direzioni opposte<sup>204</sup>.

4 - Cerchiamo di illustrare più nello specifico gli aspetti distintivi della sezione rappresentativa: già dalla prima ottava spicca la forte connotazione dialogica del testo, contraddistinta da marche dell'oralità (es. deittici), esclamazioni e frasi interrogative dirette. Non manca il tentativo di nobilitare la stanza, di impreziosirla con rimandi scoperti (es. cfr. I, 1-2: «chi è quello giovinetto pelegrino, / qual passa quinci comme veduto hai?» con Cavalcanti, *Chi è questa che vèn*). Un'altra caratteristica è mostrata dai lamenti disperati di Lionora: gli stili para-tragico ed elegiaco risultano imitati con i vocativi (es. III, 1: «misera me dolente» e IV, 1: «o dispiatato, forte e duro caso»), le domande retoriche, i propositi funesti (III, 5: «or fossi io morta e strutta»), i binomi antitetici (es. Amore/morte), le personificazioni (IV: Fortuna, Muse), i parallelismi (es. XXX, 2-3: «lui giovino ed io giovina similmente, / lui bello ed io so' tanto che li piace»). I medesimi aspetti contrassegnano pure la figura di Ippolito (VI-IX), il quale si esprime con costrutti enfatici, amplificati, che mirano a sondarne di continuo la sofferenza<sup>205</sup>.

Dopo la presentazione dei protagonisti, compare in scena la madre del giovane, che domanda al figlio quale problema lo tormenti. La donna, premurosa e amorevole, viene caratterizzata da frasi ed espressioni patetiche (es. X, 1: «o dolce figliuolo mio»; 3-6: «tu sai che novi mesi te portai / nel corpo mio con tanta estrassione, / de notte e giorni con dolori amari, / con angustiose ambastie»; XII, 2 e 6: «sai bene quanto ho sofferto per tuo amore» e «quando piccolino»). Il suo eloquio, solenne e formale, contraddistinto dagli imperativi, viene improvvisamente abbassato a causa dell'impiego di termini dialettali e dalla bassa connotazione diafasica<sup>206</sup>.

In seguito, Ippolito confessa di essere innamorato di Lionora; pertanto, la madre decide di aiutare il figlio rivolgendosi a una badessa, zia dell'amata. Ella organizza un incontro tra i protagonisti, che, stornata ogni preoccupazione, si dichiarano reciproche promesse d'amore. Il registro linguistico pare differente da quello sin ora registrato: dominano le immagini liriche tradizionali, come quella del *servitium*

<sup>203</sup> Es. II, 3-6: «non usa mai per queste contrade, / ché ello è figliuolo de miser Buondalmonte, / quale ha, comme tu sai, grande inimistade / con lo patre tuo, con li suoi congiunti».

<sup>204</sup> VIII, 1-6: «Amore me stregne e tiene sotto suo' laccia, / Fortuna me tolli via omne speranza, / Amore vole pure che io spero o procaccia, / Fortuna me se opone comme è usanza, / Amore vole che io non tema li menaccia, / Fortuna ha gran potere e gran roganza».

<sup>205</sup> Es. VII, 3 («[Cupido è] ingrato, duro, fero e sconoscente»); 6-7 («né già cura di mi si io piango o strido / che averia piatà de mi uno tiglio o orso»); VIII, 5 («fate ne dicano o cielo o stella o luna»); IX, 6 («dolore e guai e guerra sempiterna»).

<sup>206</sup> XI, 1-4: «deh, vòlgete ver' mi, figliuol mio caro, / non dare tal pena a la dolente matre, / per queste tette che già nutricaro / i membri tuo».

*amoris* (XXXVI, 4: «serva a te comme a signore» e XXXVII), e il *topos* della persona amata scolpita nel cuore (v. 6).

I giovani concordano di trovarsi la notte stessa presso le stanze di Lionora, ma Ippolito viene scoperto da una guardia, catturato e condannato a morte in quanto «robbatore» (XLV, 8). Lionora, non appena viene a conoscere la notizia, si abbandona ai soliti lamenti disperati, alle frasi sentenziose, alle invocazioni. Il tutto viene condensato da un confronto con la mitologia classica (XLVIII, 1-3): «tu sai bene comme Piramo se ucise / e fece poi la sua Tisbe morire: / si più aspettava non erano conquise».

Il giorno dell'esecuzione della pena Lionora interviene dinanzi ai magistrati e difende l'amato. L'eloquio del personaggio ricalca quello delle arringhe forensi; lo stile, pur mantenendosi entro un livello medio-basso, si innalza tramite anafore e costrutti speculari (LVII, 1-4: «io non aiuto qui uno malfatore, / ante uno giovino puro e innocente; / io non diffendo stranio o viatore, / ante el mio sposo Ipolito presente»), procedimenti dimostrativi e sillogistici cari allo stile giudiziario (LIX, 1-4: «si niuno merita essere impiccato / per andare a dormire con la sua sposa, / certo Ipolito mio l'ha meritato, / che ce venia con mente gioiosa?»). La delibera finale prevede la pacificazione tra le casate da cui provengono i due innamorati e il loro matrimonio.

Infine, tra la penultima e l'ultima ottava della rappresentazione è posta una coda in terzine monorime, che nella didascalia viene presentata come la sentenza di assoluzione di Ippolito. Al cambiamento di forma metrica corrisponde un diverso registro: il giudizio appare ironico e, dopo aver stabilito «che Ipolito se viva lieto e sano» (v. 5), introduce una serie di versi coloriti – all'insegna del gioco linguistico, delle paranomasie, dei doppi sensi – in cui il tema del processo viene descritto con termini culinari (vv. 10-18):

[...] è a noi manifesto  
che costui è con le torte molesto  
mangiase del castrone che è molto onesto.  
El sopraditto, senza avere starne,  
el condannamo a le forche de carne,  
perché n'ha in casa, e bene porrà trovarne.  
Lata e data in mezzo de la piazza  
vulgarizzata de scoto de mazza  
con uno pendelo de porco senza razza.

Se le «torte» richiamano il “torto” subito e le «forche» alludono con ambivalenza anche alle “forchette”, lo «scoto» rimanda alla tariffa delle osterie e, insieme, alla “pena” da pagare. Tale spunto comico – che sigilla in modo ilare e bonario la rappresentazione, puntando al divertimento degli spettatori – sembra suggerito dalla fonte stessa della novella, poiché nell'*Istorietta* si afferma che il podestà rimane stupito dall'«appetito del giovane» (c. 9v), laddove nella commedia lo stesso personaggio si era rivolto a Ippolito con queste parole (XLIV, 1): «ghiotto da forche, che vai tu facendo?».

## 2. 6 Pandolfo Collenuccio (*Historia de Iacob e Ioseph*)

1 - L'opera di Collenuccio, messa in scena su due giorni, il 28 e il 31 marzo del 1504<sup>207</sup>, narra la storia veterotestamentaria del patriarca Giuseppe, venduto a diciassette anni in Egitto dai fratelli e in seguito diventato uomo di fiducia del faraone, grazie alla sua capacità di interpretare i sogni. La vicenda viene raccontata con un buon rispetto nei confronti del testo biblico (*Gn XXXVII-L*), anche se, l'adesione alle caratteristiche strutturali e letterarie dei volgarizzamenti estensi, determina la forma amplificata della rappresentazione: essa è formata da sei atti, più di quaranta personaggi e quattromila versi.

L'episodio sembra potesse essere gradito a Ercole I: sappiamo da una lettera del 13 febbraio 1493 di Siviero Sivieri alla duchessa Eleonora che in quel periodo il signore era impegnato a leggere un «libro vulgare che si chiama Iosepho, che fa menzione de cosse et historie del testamento vechio»<sup>208</sup>. Alcuni critici sospettano, inoltre, che la storia fosse ulteriormente cara al duca, poiché nella propaganda ferrarese la vicenda di Giuseppe viene utilizzata per riecheggiare quella di Ercole I<sup>209</sup>: egli, inviato a quattordici anni alla corte di Alfonso V d'Aragona dai fratelli Leonello e Borso per escluderlo dalla gestione dello stato, poteva ricorrere alla figura biblica come a una sorta di grandioso precursore.

In aggiunta, se Giuseppe nella Bibbia riesce a distinguersi nei ventitré anni trascorsi in terra straniera e conquistare la fiducia della classe dirigente egizia per merito della sua virtù e fede, il duca estense aveva conseguito durante il suo quindicennale soggiorno napoletano una certa fama militare<sup>210</sup>. Più in generale, occorre osservare i processi di identificazione che la storia di Giuseppe innesca e la sua esemplarità: un uomo abile e devoto viene premiato da Dio, giungendo al comando di una potente nazione, che viene gestita con saggezza e salvata dalla carestia.

Il medesimo prologo dell'opera non manca di sottolineare il profondo e sinergico legame, canonico nella letteratura teatrale estense, tra pubblico e potere ducale, tra «utilidade» e «diletto» (146, 16)<sup>211</sup>.

2 - Da un punto di vista letterario l'*Historia* rispecchia il tentativo umanistico di trasporre su un piano elevato la materia tipica delle sacre rappresentazioni<sup>212</sup>: già la preferenza della terza rima sull'ottava – forma metrica prescelta dal teatro religioso fiorentino per le maggiori possibilità diegetiche – segnala uno scarto evidente. Si ricordi che la terzina informa i volgarizzamenti plautini nonché le

<sup>207</sup> La cronaca di ZAMBOTTI 1934, 357, 14-21 registra l'impegnativo e oneroso allestimento: «a dì 28 de zobia e a dì ultimo, che fu la domenega de l'ulive. Fu representata la vita de Joseph in lo vesqua' de Ferrara, suxo tribunali grandi, con caxamenti facti de asse depinti in modo de castelle, e al tecto del domo, denanti a l'altaro grande, ge hera constructo un celo che se apriva e se vedeva la gloria del Paradixo, e se vedeva e oldiva sonare e cantare anzoli con diverse melodie, che herano canti de li cantori e sonatori del duca nostro, il quale stava con grandissimo apparato e molti signori e zintilhomini e zintildone a vedere, e la spexa soa signoria la fece tanto grande che la fu estimada de mile cinquecento ducati: e se fece in dui zorni».

<sup>208</sup> ASMO, Cancelleria ducale, Ambasciatori, Ferrara, b. 4.

<sup>209</sup> SERAGNOLI 2003, 23-48.

<sup>210</sup> DEAN 1993, 97.

<sup>211</sup> COLLENUCCIO 1929, 144-279. L'edizione da cui si cita non riporta il numero dei versi, che viene da noi introdotto.

<sup>212</sup> TANDA 1988, 91-115 e CURTI 2010, 129-44. Sulle sacre rappresentazioni, vd. n. 131 al CAP. II, 6.

“rappresentazioni” religiose più colte (es. *Vita di San Giovanni Battista* di Francesco Filelfo e le *Storie sacre* di Lucrezia Tornabuoni)<sup>213</sup>. L’opera non punta a veicolare un messaggio religioso preciso, bensì preferisce concentrarsi, nei numerosi ed estesi dialoghi che la contraddistinguono, sui temi della saggezza, dell’invidia umana, della natura dei sogni. La terzina, come accade sempre nei volgarizzamenti, non viene mai spezzata ed è sovente marcata da anafore, *tricola*, anadiplosi. Tali scelte metriche e stilistiche non corrispondono alla più scarna veste formale delle sacre rappresentazioni.

Può essere utile proporre un raffronto tra l’*Historia* e due testi sacri che raccontano la medesima vicenda, ossia la *Rappresentazione di Iosef, di Iacob e de’ fratelli* (R1) – in 88 ottave e trasmessa da codice Riccardiano 2816, composto nel 1470 circa<sup>214</sup> – e la *Rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe* (R2), in 148 ottave e comparso a stampa nel 1490 (Firenze, Miscomini)<sup>215</sup>. Lo scrittore, quand’anche avesse conosciuto i due precedenti, dimostra di non tenerli affatto in considerazione. Si nota subito la diversa estensione delle opere: se l’*Historia* dilata la fonte biblica, le due rappresentazioni ne offrono una versione ridotta e semplificata. Il duplice obiettivo, cogente per i drammi religiosi di accessibilità e di immediatezza, viene trasgredito, poiché Collenuccio non persegue tanto uno scopo pedagogico e devozionale, bensì di pura elaborazione letteraria, di calibrata commistione tra materia sacra e profana. Inoltre, la divisione in atti, la presenza del prologo<sup>216</sup>, dell’epilogo e di personaggi che assolvono al ruolo dei nunzi e dei servi sono inediti per il tessuto narrativo e formale delle rappresentazioni sacre.

Ci soffermiamo solo su due episodi alquanto noti della vicenda veterotestamentaria: il primo, in cui i fratelli vendono Ioseph ai mercanti, è descritto in R1 lungo due ottave (vv. 57-72); uno dei fratelli, del quale non si riferisce il nome, propone di uccidere Ioseph, Ruben, invece, consiglia di gettarlo in fondo a una pozzo. In seguito, meditano di venderlo ad alcuni mercanti di passaggio (vv. 72-77). In R2 il dialogo risulta più dilatato, in quanto intervengono Giuda, Simeone e Ruben per un totale di cinque ottave.

In Collenuccio, al contrario, l’avvenimento dà adito a una scena corale (II, 4), in cui partecipano cinque degli undici fratelli (Ruben, Dan, Neptalin, Gad e Asser): le centotrenta terzine dello scrittore mirano ad approfondire il carattere di ogni singolo personaggio in scena. All’inizio Ruben svolge un’attenta analisi intorno alla natura mendace dei sogni, che nascono «d’umor, malinconia, / collera, flegma, e sangue, che presentano imagin varie ne la fantasia» (183, 28-30).

In seguito, egli svolge una dimostrazione di stampo sillogistico, che sembra poco pertinente con il contesto religioso. Il personaggio parla come un filosofo o un retore, che deve dimostrare la propria argomentazione dinanzi a un’assemblea<sup>217</sup>. Gli

<sup>213</sup> MARTELLI 1994, 51-86 e CHIESA 2002, 161-92.

<sup>214</sup> WEAVER 2002, 3-19 attribuisce il testo ad Antonia Pucci. Si citerà da NEWBIGIN 1983, 225-49.

<sup>215</sup> D’ANCONA 1872, 61-96.

<sup>216</sup> Il prologo dell’*Historia* trasgredisce le regole abituali di quello della sacra rappresentazione, contraddistinto, come mostrato in VENTRONE 1988, 206, da passaggi fissi (invocazione divina, *captatio benevolentiae*, esposizione dell’argomento, citazione della fonte, esplicitazione del contenuto, invito al silenzio). In Collenuccio, di contro, prevalgono gli elementi di ascendenza classica (es. *argumentum* e *silete*).

<sup>217</sup> Cfr. 184, 16-24: «ascolta dunque un poco se ’l ti piace: / di due cose fia l’una: o falsi o veri / sono li insomni, e qui la cosa giace. // Se son li insomni falsi e non sinceri, / a che curarli? A che voler punire, / che son cose da vani e da leggeri? // E se son veri, non pòì contradire / che quel che ’l ver insomnio a alcun dimostra, / prudenza umana non lo pò fuggire».

altri fratelli, come Neptalin, si esprimono mediante espressioni proverbiali (es. vv. 34-36: «le cose fatte ritornar non ponno, / e biasimarle mo tutta e pazzia, / poi che al principio commendate sonno») o attingono da immagini quotidiane<sup>218</sup>. Spesso le situazioni e i personaggi sono connotati in modo classico; si prendano per esempio queste due terzine, che recuperano i moduli descrittivi bucolici del canonico rientro a casa dei pastori dopo la giornata lavorativa (vv. 31-36):

G: Ma vedo che 'l s'abbassa molto el sole,  
e l'ombre diventar voglion maggiori:  
par pur che molto presto il giorno vole.  
R: Andiamo ai nostri armenti oramai fòri,  
ché se la notte vien, per boschi e sassi  
non abbiám per l'oscuro a fare errori.

Ioseph, una volta giunto in Egitto con i mercanti, viene rivenduto a Potifar, ufficiale del faraone. La moglie del padrone si invaghisce del giovane, ma il rifiuto di quest'ultimo viene denunciato dalla donna come un tentativo di Ioseph di usarle violenza. In R1 la moglie di Potifar si trasforma in quella del faraone, in modo da semplificare e accorciare la trama, mentre la scena si esaurisce nel giro di quaranta versi. In R2 non si adotta il taglio narrativo apportato dalla prima rappresentazione, anzi si estende la scena e la si arricchisce con le lusinghe della donna, ricavate dalla tradizione lirica<sup>219</sup>.

La caratterizzazione maggiore di R2 verrà portata a compimento da Collenuccio, il quale dedica quasi tutto il terzo atto all'episodio. La moglie di Potifar viene chiamata Beronica per ragioni registiche, mentre all'ancella Sidonia è affidato il compito di riceverne le confidenze. La vicenda, approfondita dalle emozioni provate da Beronica e da Ioseph, non punta tanto a mostrare i pericoli insiti nel sentimento amoroso o a provare la lussuria della donna, giacché lo scrittore preferisce concentrarsi sul dolore interiore dei personaggi. Al pubblico più dotto non poteva sfuggire che l'episodio, sebbene parta dal testo biblico, finisce per raccontare un'altra storia, quella di Fedra e Ippolito<sup>220</sup>. Collenuccio si incarica di scrivere un'opera che, al pari del *Cefalo* o del *Timone*, racchiude in sé diversi spunti e matrici.

Il terzo atto rappresenta, quindi, una sezione tragica all'interno dell'opera: se la descrizione di Ioseph nel testo biblico avviene nel corso della narrazione (*Gn XXXIX, 6: erat autem Ioseph pulchra facie, et decorus aspectu*), in Collenuccio è attribuita a Beronica (191, 13: «come è bello, gentile e accostumato»)<sup>221</sup>. Ella confessa di essere tormentata da un «tal foco», impossibile da estinguere (v. 19). Nella scena successiva la donna osa dichiararsi a Ioseph, il quale rifiuta le profferte di Beronica per rispetto del padrone e della sua fede. Il monologo del personaggio, una volta solo sul palco, recupera alcune strategie e situazioni tragiche<sup>222</sup>. Sidonia informa poi il pubblico sugli sviluppi che presto si materializzeranno in scena; la padrona viene raffigurata

<sup>218</sup> Per Asser l'Egitto rappresenta la terra «ove adoran l'ucello, che 'l serpente / piglia e divora, e ancor la gatta e il cane / e l'idolo del toro imprimamente, // e la cepolla e l'aglio e cose strane / tengon per dio, là vada insomniando / tra quelle gente pien de cose vane» (185, 13-18).

<sup>219</sup> D'ANCONA, 71, 14-18: «o gentil giovinetto, ascolta un poco: / tu tien nelle tue man la vita mia; i' sento intorno al cuore un dolce fuoco / che mi consumma e strugge tuttavia. / La notte e 'l giorno mai non trovo loco».

<sup>220</sup> Le due vicende erano già state assimilate in *Tr Pud* (v. 193): «fra gli altri vidi Ippolito e Joseppe».

<sup>221</sup> BIBLIA 1994.

<sup>222</sup> Cfr. 193, 10-11: «mandami, Signore mio, la morte prima / che lassarmi cascare in tal delitto».



con immagini e termini precisi, estremi, consoni al personaggio di Fedra (193-194): «furor», «impazzir», «fiera», «rabbiosa», «donna superba, altiera, insidiosa», «l'amore in odio convertisce», «tigre affamata»<sup>223</sup>.

Il conseguente sfogo di Ioseph fa leva, invece, sulle classiche esclamazioni («ahimè», «ahi»), su continue domande, su riferimenti misogini (195, 10: «o sesso femminil, peccar non voglio!»). Infine, il protagonista, a seguito della calunnia livorosa ed enfatica diffusa da Beronica<sup>224</sup>, viene imprigionato. La reazione di Ioseph è resa attraverso un passaggio in cui le anfore e le frasi interrogative retoriche hanno la funzione di riassumerne lo stato d'animo nonché i passaggi essenziali della sua vita (199, 16-24):

Perché son stato tolto al padre mio,  
perché dei cari panni mei spogliato,  
perché in una cisterna fui mess'io?  
Perché dai fratei mei calunniato,  
perché ad esterna gente poi venduto,  
perché da la mia patria poi scacciato?  
Perché in Egitto ancor poi rivenduto,  
perché a torto accusato, a torto preso,  
perché mo posto in carcer non dovuto<sup>225</sup>?

3 - Cerchiamo ora di mostrare altre peculiarità stilistiche e ideologiche del testo: non mancano spunti che si rifanno alla vita di corte. Ad esempio, il terzo atto è aperto dal servo Sesostri, che critica il comportamento degli schiavi di Potifar. Escluso Ioseph, ognuno risulta «privo [...] di umanitate», «superbo e ambizioso», «avaro e pien d'iniquitate» (190, 6-8). Ciò non serve solo a introdurre il protagonista quale «pien di virtù» e dotato di «grazia» (vv. 12 e 15) – attributi, si noti, di origine umanistica – ma anche ad attualizzare l'opera e inserirla in un contesto affine a quello ferrarese<sup>226</sup>. La caratterizzazione di Ioseph prosegue nelle scene successive: il carceriere Assamberch gli assegna di nuovo attributi classici, consoni a un sovrano e stemperati, mediante un approccio sincretico, con alcune qualità cristiane piuttosto vaghe<sup>227</sup>.

I personaggi minori servono altresì a collegare le scene tra loro, a chiarire gli avvenimenti svolti fuori dal palco, a riportare alcune notizie: ad esempio, nel primo atto il servo Siban descrive un sacrificio appena compiuto da Iacob, soffermandosi su particolari minuti ed esornativi (156, 1-19), e si preoccupa perché i figli del padrone mancano da casa da ormai dieci giorni. Parimenti, nel secondo atto il personaggio racconta la disperazione di Iacob per aver perso il figlio e ne riassume gli

<sup>223</sup> Cfr. con la Fedra senecana, descritta dalla nutrice ai vv. 360-386.

<sup>224</sup> 196, 1-3: «ov'è questo sfacciato traditore? / Ov'è fuggito questo scelerato? / Ov'è questo nemico al suo signore?».

<sup>225</sup> Lo *stilus tragicus* contrassegna in altri passaggi le parole del personaggio. Si veda la scena quarta del quinto atto, in cui egli scopre che i fratelli sono giunti in Egitto (240, 1-9): «dura cosa è per certo in questa vita / misera nostra, che mai vera posa / po' pigliar l'omo, o aver cosa compita: // né s'è lieta materia o graziosa / in queste umane cose si presenta, / che al fin non torni poi trista e noiosa. // Così sempre in fatiche e affanni stenta / la mortal turba, pria che morte vegna, / né so se dappoi quella è mai contenta».

<sup>226</sup> Di contro i fratelli di lui saranno indicati quali «poco accorti e negligenti» (225, 13).

<sup>227</sup> Vd. 202, 23-28: «lui è prudente, lui di bon iudizio, / cortese, umano, e seria propriamente / il governo d'un regno il suo esercizio. // Guarda se l'è pietoso et è clemente, / ché i poveri infelici incarcerati / da lui tratti son sì umanamente».

atteggiamenti agli spettatori (es. cfr. 172, 7-9): «la cenere s'ha posto in su la testa / e sotto il vestimento in su la carne / s'ha fatto d'un cilicio sopravesta».

Come anticipato, i dialoghi costituiscono un espediente rilevante al fine di trasmettere vari messaggi e nozioni: il primo atto si apre con un confronto, aggiunto al testo biblico, tra Ioseph e il padre. Il giovane domanda a Iacob «che cosa è Dio, dov'è la sua abitazione, / che nome è il suo, che forma ha la sua faccia» (148, 1-3). La richiesta pare abbastanza ingenua e inverosimile, poiché la storia non inizia durante l'infanzia di Ioseph, ma al compimento del suo sedicesimo anno. Ciò offre, però, l'occasione a Collenuccio per far recitare a Iacob un lungo monologo esplicativo. Esso, nondimeno, più che risolvere i dubbi del figlio, si incentra sulla genealogia della propria stirpe (148-149).

Nel quarto atto i cortigiani Casaban e Durach sono intenti nell'interpretare i sogni del faraone; secondo il primo è impossibile soddisfare la richiesta del padrone, perché per comprendere il significato recondito dei sogni è necessario essere una persona saggia. Da qui nasce un discorso approfondito sugli uomini sapienti: per quanto si possa cercare nel mondo «un savio ben perfetto / in fin [...] non troverai» (210, 5-6). Esistono sì «filosofi e dottori», ma essi conoscono solo la «scienza» (vv. 7 e 10); una persona realmente sapiente non deve limitarsi a possedere i «principi» della natura, ma occorre che abbia pure «cognizione / de le cose divine» (vv. 19-20 e 23). La massima socratica secondo cui «quel che ti dirà di più sapere, / quello serà più stolto e di men'arte» (vv. 34-35) viene accompagnata dall'accusa, tipica della cultura cortigiana, contro «astrologhi, pitoni e nigromanti» (211, 8). Proprio due indovini saranno chiamati a spiegare il sogno del sovrano egizio; l'interpretazione viene preceduta da un'estesa premessa, che si concentra sulla natura degli «insomni», cagionati «da cause tanto occulte e strane, / che attinger non li posson li argomenti» (214, 28-30).

Il gusto per la digressione erudita o conforme alla sensibilità cortigiana riguarda anche la questione dell'invidia, che attraversa tutta l'opera<sup>228</sup>. Nella Bibbia viene fornito un breve spunto (Gn XXXVII, 11: «*invidebant ei igitur fratres sui*»), che Collenuccio utilizza come tema conduttore: nel prologo si afferma che il protagonista «de la sua patria per invidia è spento» (146, 1). All'inizio del secondo atto il nunzio Sopher, il quale ha assistito all'inganno ordito contro Ioseph dai fratelli, svolge una lunga invettiva contro tale vizio, reo di aver accecato i fratelli e condannato il protagonista a una vita da schiavo (168-169). L'invidia, «madre e la regina / di tutto il mal», produce «odio», «insidie», «fraude e prodizion».

Le continue amplificazioni e approfondimenti determinano le scelte stilistiche: i momenti di maggior *pathos* e sofferenza, come quello che vive Iacob appena viene a sapere dai figli la falsa notizia della morte di Ioseph, sono resi attraverso invocazioni di carattere tragico, anadiplosi e anafore<sup>229</sup>. La volontà di aggiungere informazioni e particolari eruditi si riscontra, ad esempio, nel secondo atto, là dove i mercanti raccontano a Potifar i paesi percorsi durante le loro peregrinazioni (187, 4-21). In altre scene, come la settima del quinto atto, l'*excursus* si spiega con il bisogno di riassumere al pubblico meno dotto alcuni episodi della vita di Iacob (245-246).

<sup>228</sup> Il tema dell'invidia è fondamentale nel teatro pre-classicista mantovano (CAP. III, 4).

<sup>229</sup> Es. cfr. 170, 1-9: «o morte, che per me sei troppo tarda, / o morte pel figliol mio troppo presta, / o morte a' danni mei troppo gagliarda! // Questa è del dolce mio figliol la vesta, / questa è del mio figliol l'amara spoglia, / questa è del mio figliol l'insegna mesta. // Sì, che è la vesta sua, ma mia la doglia, / sì, che è la vesta sua, mia la tristezza, / sì, che è la vesta che ogni ben mi spoglia!».

Le digressioni, collocate in passaggi mirati del testo, servono ad aumentare la *suspense*: Ioseph, prima di mostrarsi dinanzi ai fratelli, si confronta con il servo Nabuch. A dispetto dei consigli di quest'ultimo (255, 1-2: «signor, qui non bisognan più parole, / bisognan fatti»), il protagonista indugia e svolge un prolisso ragionamento di quindici terzine intorno alla natura umana. Infine, se il terzo atto, che porta alla carcerazione di Ioseph, è contrassegnato da uno stile e da un contesto tragico, l'ultimo, in cui si ricongiunge la famiglia di Iacob, risulta marcato da elementi comici. La felicità del protagonista per l'inatteso epilogo viene salutato con gioia, espressa mediante invocazioni a Dio, esclamazioni e frequenti interiezioni<sup>230</sup>.

## 2.7 Conclusione

Il teatro pre-classicista ferrarese si distingue per una tipologia assai variegata, anche se il *corpus* preso in esame esibisce caratteristiche stilistiche, strutturali, letterarie e ideologiche abbastanza comuni, che tracciano una chiara linea di tendenza. I volgarizzamenti messi a confronto (*Menechini*, *Amphitruo*, *Casina* e *Mustellaria*), lungi dall'assolvere un tipo di traduzione *ad verbum*, amplificano il testo di base, modernizzano e attualizzano l'originale, in modo da soddisfare un pubblico vasto, elaborano scene di raccordo, approfondiscono alcune figure, mentre apportano modifiche di ordine moralistico.

Se i volgarizzamenti risultano un prodotto distintivo del teatro estense, opere quali l'*Orphei tragoedia* e il *Cefalo* mostrano una dipendenza nei confronti di altri centri, come Mantova (*Orfeo*) e Bologna (*Fabula de Cefalo e Procris*). La spinta competitiva e la volontà di superare il modello spiegano il ricorso all'*amplificatio*, che risale del resto alle stesse traduzioni plautine, e ad alcune strategie volte a riconvertire il senso del mito di Orfeo o a fornire un finale lieto alle storie portate in scena. La *Tragoedia* priva la fonte della sua natura "satirica" e dei messaggi avvertibili presso la corte gonzaghesca. Il *Cefalo* si rende protagonista di una rottura innovativa, che sarà da fondamento per il *Timone* e per le esperienze drammaturgiche successive, soprattutto sforzesche.

Proprio il *Timone* prende spunto dalle rappresentazioni citate e da Luciano, autore letto e apprezzato a Ferrara. Il dialogo imitato da Boiardo viene, però, mutato in profondità: nel computo di tale variazione non risulta solo decisivo il *Cefalo*, ma anche il palinsesto della commedia latina, sfruttato per caratterizzare i personaggi e sviluppare alcuni atti e singole situazioni. Il messaggio veicolato, che rimonta a Terenzio, viene espresso da un'opera sperimentale, composta in terzine. In un contesto teatrale polimetrico e pluristilistico una scelta così netta e selettiva costituisce un'eccezione ragguardevole. I concetti di "norma" e di "scarto", come categorie coincidenti in una singola manifestazione teatrale pre-classicista, trovano forse nel *Timone* l'esempio più valido.

La *Commedia di Ippolito e Lionora* porta alle estreme conseguenze il concetto di teatro cortigiano, in quanto la messa in scena è affidata ad alcuni componenti di spicco della corte medesima (Anna Sforza e la duchessa Eleonora). Un *lusus* del tutto

<sup>230</sup> Vd. es. 265, 14-19: «oh Dio, non posso il pianto più tenere! / laudata sempre sia tua provvidenza, / laudato sia 'l tuo nome e il tuo potere! // Andate tutti fòr de l'audienza, / cortesani e famigli, e nissun stia, / salvo che questi ebrei a mia presenza».

disimpegnato, che risente dei cantari nella struttura e nella forma, aggiunge un tassello fondamentale alle pratiche festive estensi.

Da ultima da un punto di vista cronologico, la *Historia* di Collenuccio palesa gli elementi abituali dei volgarizzamenti plautini. L'opera non può altresì prescindere dal complesso utilizzo della religione come *instrumentum regni* presso la corte erculea, né dalla forte tensione emulativa creatasi verso le sacre rappresentazioni fiorentine. Lo schema delle rappresentazioni profane e il gusto umanistico risultano preponderanti, tanto che il tentativo di isolare alcune scene per connotarle in senso tragico o comico potrebbe essere un espediente suggerito a Collenuccio dalla *Tragoedia* e dall'opera delcarrettiana.

### 3. Milano: la drammaturgia della fine

#### 3.1 Bernardo Bellincioni (*Egloga o vero Pastorale*)

1 - La breve *Egloga o vero Pastorale* (268 versi, in cui le ottave rime sono accompagnate da una frottola iniziale e da una barzelletta finale), viene messa in scena per volere di Giovan Francesco Sanseverino e composta da Bernardo Bellincioni<sup>1</sup>; il componimento è incentrato sulle vicende di tre pastori, che intrattengono una disputa intorno agli effetti d'amore<sup>2</sup>: Silvano si proclama infelice, Piride si dice «beato» (v. 239), mentre Alfeo si dimostra addirittura entusiasta per una motivazione che punta esclusivamente all'encomio del Moro.

I primi cinquantaquattro versi sono impiegati da Silvano per raccontare le pene che lo affliggono: egli maledice l'innamoramento (v. 1), che ha comportato solo «morte» e «pianto» (vv. 3 e 5), e si rammarica, all'opposto, per la scomparsa dei giorni trascorsi «con l'armento / in povertà contento» (vv. 29-30). Le consuete immagini bucoliche si alternano a frasi sentenziose rivolte contro la crudeltà delle donne e l'inautenticità dell'amore (es. vv. 47-48 e 53-54): «tristo è chi crede troppo alle parole / di donna, benché monstri esser pietosa! [...] Chi d'Amor qualche giorno lieto spera, / non lodi quel inanzi che sia sera». L'amore viene altresì indicato quale sentimento ambiguo, che lacera e sconvolge il soggetto<sup>3</sup>.

Dopo tale sfogo entra in scena Piride, il quale rincuora l'amico e gli domanda il motivo di uno atteggiamento così radicale; infine tranquillizza l'interlocutore, perché l'amore, riflette, per quanto doloroso, rappresenta un'occasione di felicità<sup>4</sup>: Silvano riprende la parola (vv. 79-110) per descrivere come sia giunto a conoscere l'amata, descritta in conformità alle canoniche immagini della lirica volgare (vv. 78-86):

Quella ch'io cerco, un dì discinta e scalza  
vidi coi fiori e ghirlandette fatte:  
passando un fiumicello, e' panni s'alza,  
monstrò le gambe, che parien di latte;

<sup>1</sup> Bernardo Bellincioni nasce a Firenze nel 1452; sin da giovane compone sonetti burleschi che godono del favore di Lorenzo de' Medici; questi lo inserisce all'interno della propria cerchia e gli affida vari incarichi diplomatici. Egli intrattiene relazioni e amicizie con personaggi illustri (es. la madre di Lorenzo, Lucrezia Tornabuoni, per la quale compone un'elegia in terza rima) e con letterati e uomini di cultura (Paolo Antonio Soderini, Cristoforo Landino, Luigi Pulci); non mancano le inimicizie e le polemiche che lo pongono in contrasto con vari notabili fiorentini, tra cui si ricorda il cortigiano e poeta mediceo Matteo Franco. Nel 1479 si lega a Roberto Malatesta, capitano al servizio di Firenze nella guerra contro il pontefice Sisto IV; nel 1482 segue Federico Gonzaga. Nel 1485 si stabilisce a Milano: oltre all'attività poetica ricordiamo che Bellincioni diviene compagno e cubiculario di Gian Galeazzo Maria e nel 1488 figura tra gli ambasciatori a Napoli per condurre a Milano Isabella d'Aragona. Sullo scrittore, cfr. LUZIO - RENIER 1889, 703-20; VERGA 1892; DINA 1894, 416-40; SCRIVANO 1970, 687-9 e BISANTI 2000, 35-65.

<sup>2</sup> BELLINCIONI 1983 a, 263-75. Sul tema vd. VITALETTI 1919, 206-39.

<sup>3</sup> Vd. vv. 12-19: «infra due cose extreme / amando mi ritruovo: / quando piango a lei giovo, / et a me pur dispiace: / poi el pianto ancor mi piace, / e ridendo mi doglio. / Non so quel ch'io mi voglio; / lei sa quel ch'io vorrei».

<sup>4</sup> Cfr. vv. 72-76: « ma ben da te saper sarei contento / quel che sia questo nostro detto amore, / che me fa lieto, e te tiene in tormento. / Or caldo, or freddo sento avere il core, / or lieto, or tristo, e pur macro divento».

percosse un pesse in quelle, e sguizza, e sbalza:  
lei per piacer con lui scherza e combatte:  
rise e sguardommi, onde io arse di quella,  
che si monstrò pietosa come bella.

Ella un giorno fa intendere al personaggio di essere disposta a ricambiarlo; ciò non segna un cambiamento positivo di vita, bensì caratterizza l'inizio delle sofferenze. Il pastore conclude l'intervento notando una differenza netta tra un «prima» (v. 99), contraddistinto dalla quotidianità e semplici soddisfazioni, e un «or» (v. 103) mesto quanto insormontabile.

Allora subentra Alfeo, che espone, *per contrarium*, la sua esperienza amorosa (vv. 111-166): secondo il personaggio l'amore non deve essere interpretato come un nemico, in quanto simboleggia un sentimento positivo e naturale, che regala piacere e gioia a chi lo prova<sup>5</sup>. Oltretutto, riflette, bisogna apprendere che «util cosa agli amanti è pazienza» (v. 154) e, quindi, non conviene avere fretta o preoccuparsi troppo, giacché «Amor in sua prigion fa libertate» (v. 165).

Come prova tangibile Alfeo mostra agli amici suo figlio, che interviene, con esiti abbastanza scadenti, appoggiando l'argomentazione paterna<sup>6</sup>. Piride, dunque, rivela a Silvano un segreto significativo, che giustifica la buona riuscita della sua storia amorosa (vv. 186-193); egli è sicuro che l'amore nutrito da Pandora nei suoi confronti sia autentico, perché il giorno in cui la conobbe ella (vv. 188-193):

stava a l'ombra  
del fruttifero verde e dolce Moro;  
sotto al qual, poi che 'l sol lassa a noi l'ombra,  
l'armento mio trovò sempre ristoro,  
e sicuro da lupi ed altre fiere:  
con questo augurio, or che debb'io temere?

Il gioco equivoco tra il Moro e il nome latino del gelso (*morus*), evidenziato dal *tricolon*, permette al personaggio di identificare nel proprio signore un simbolo di buon augurio nonché di protezione concreta<sup>7</sup>. Il messaggio di Piride informa gli

<sup>5</sup> vv. 135-142: «or piglia exemplo dalla primavera: / senza Amor che potrebbe far natura? / Omini, pesci, uccei, monstri, ogni fera, / e ciò che ha vita per amor qui dura. / Lassa pur dir Silvan, che si dispera / sol per veder la sua Flora un po' dura. / Donna vuol ben da noi amor e fede, / ma più ama un quanto secreto el vede».

<sup>6</sup> vv. 170-172: «o patre mio, da poi che Amor m'ha fatto, / deh insegnatime un poco innamorare, / e d'un bon vin darovi bere un tratto».

<sup>7</sup> Nel *De Paulo e Daria amanti* Visconti sostiene (c. O 4v, III, 8): «et te reffugio a' nostri affanni tengo»; Bellincioni nelle *Rime* afferma (c. 7v, 24): «di Ludovico alla dulce umbra stassi»; (c. 30r, 14): «si felici hoggi del suo moro ad l'ombra». Nella dedica alle *Theorica musicae* di Franchino Gaffurio (Milano, Mantegazza, 1492, cfr. Immagine 1) il Moro/*morus* diviene protettore dell'Italia e degli antichi valori in disuso: «tu, Martii laboris scientissimus conclusis Iani frementis foribus, pacem abortivo bello Italiae non modo et Europae verum orbi et gentium nationibus consecrasti. Tu firmissimo hominum consensui humanitatis prudentiae et liberalitatis palmam utraque manu ocupasti. Nichil nisi magna sapientia cogitas maiore consilio, disponis paterna et maxima fortuna regis et gubernas. Quare et tibi sapientissima arborum morus cognomen dedit. Tu virtutes toto orbe fugientes revocas amarisque et exquiri cogis, dum veterum imperatorum more rei publicae tuae foelix Augustus doctiores probas praemia laboribus proponens amplissima» (BTM, Triv. Inc. B 22, c. A 2v). Si noti che la coltivazione del gelso era finalizzata all'allevamento del baco da seta, il cui prodotto costituiva una delle principali risorse dello stato sforzesco. Sulla realizzazione iconografica di tale programma simbolico, cfr. MARANI 1982, 103-20 e GIORDANO 1991.

spettatori che soltanto nel segno del *dominus* milanese è possibile coltivare l'amore, tradizionalmente elemento destabilizzante nel mondo bucolico. Il *morus* diviene, allora, un'impresa parlante, una parola d'ordine efficace, in grado di instaurare un rapporto diretto con immagini e significati precisi.

2 - L'ambiente agreste viene subito sostituito, secondo un'antica contrapposizione, da una realtà cittadina, in quanto dall'endecasillabo 194 fanno ingresso in scena due genovesi, un uomo e una donna, che si avvicinano ai pastori con l'intento di premiare con una corona d'alloro colui che «arà del dolce amor ferito el core» (v. 205); la loro presenza permette di stabilire nel 1488 – anno in cui Genova si era consegnata a Milano dopo una breve autonomia – il *terminus post quem* di composizione.

L'arrivo improvviso dei due personaggi è funzionale a celebrare la recente riacquisizione territoriale, traguardo dal notevole significato strategico e politico<sup>8</sup>, e a completare la contrapposizione tra la corte sforzesca – in cui è possibile migliorarsi, maturare e instaurare rapporti amicali e amorosi duraturi e soddisfacenti – e il mondo esterno, precario e insicuro.

Le parole della dama ligure – raffigurata con termini iperbolici ai versi 213-214: «certo costei all'abito mi pare / del bel sito ove Amor par che s'onori» – avanzano un parallelismo tra la devozione per il Moro e il *servitium amoris* (vv. 225-226): «felice è quel che serve a tal signore; / ché, a quel servendo, il suo servire è regno». La promessa della donna di premiare Silvano spinge il pastore a completare l'accostamento tra città e amore (vv. 235-236): «non si trovò mai donna genovese / che non seguisse l'amorose imprese».

Infatti, la barzelletta finale di Piride punta a rifiutare per sempre il mondo bucolico, inteso quale dimensione ostile (vv. 237-239): «non voglio esser più pastore, / perché sono innamorato / d'una donna». Se in precedenza Silvano aveva rimpianto l'attività agreste, adesso sono ripudiati i numi delle selve e smentito con nettezza l'assunto iniziale (vv. 242-245): «d'una cosa assai mi pento, / che sia stato tanto al bosco / con le bestie all'acqua e 'l vento: / quasi bestia or mi conosco». La scelta di Silvano viene, dunque, condannata perché non conforme allo stile di vita della corte, in cui si permette di conoscere e apprezzare Amore (vv. 250-263):

Benedetto sia quel giorno,  
e quel bel paese e loco,  
ove vidi il viso adorno  
che mi tien lieto nel foco.  
Come quel vile e dapoco  
di Silvan, non mi dispero:  
quel che dice non è 'l vero,  
perché i' trovo dolce Amore.  
Non voglio esser più pastore.  
Quel Silvan sia maledetto,  
che Amor pur vòl biasimare:  
se Amor fa qualche dispetto,  
de' piaceri ancor sa fare.

<sup>8</sup> Il passaggio di Genova sotto il dominio sforzesco, celebrato con grande enfasi da Bellincioni anche nelle *Rime*, aveva raggiunto l'obiettivo, tra l'altro, di salvaguardare la città dalle mire fiorentine e francesi (CATALANO 1985, 98-101).

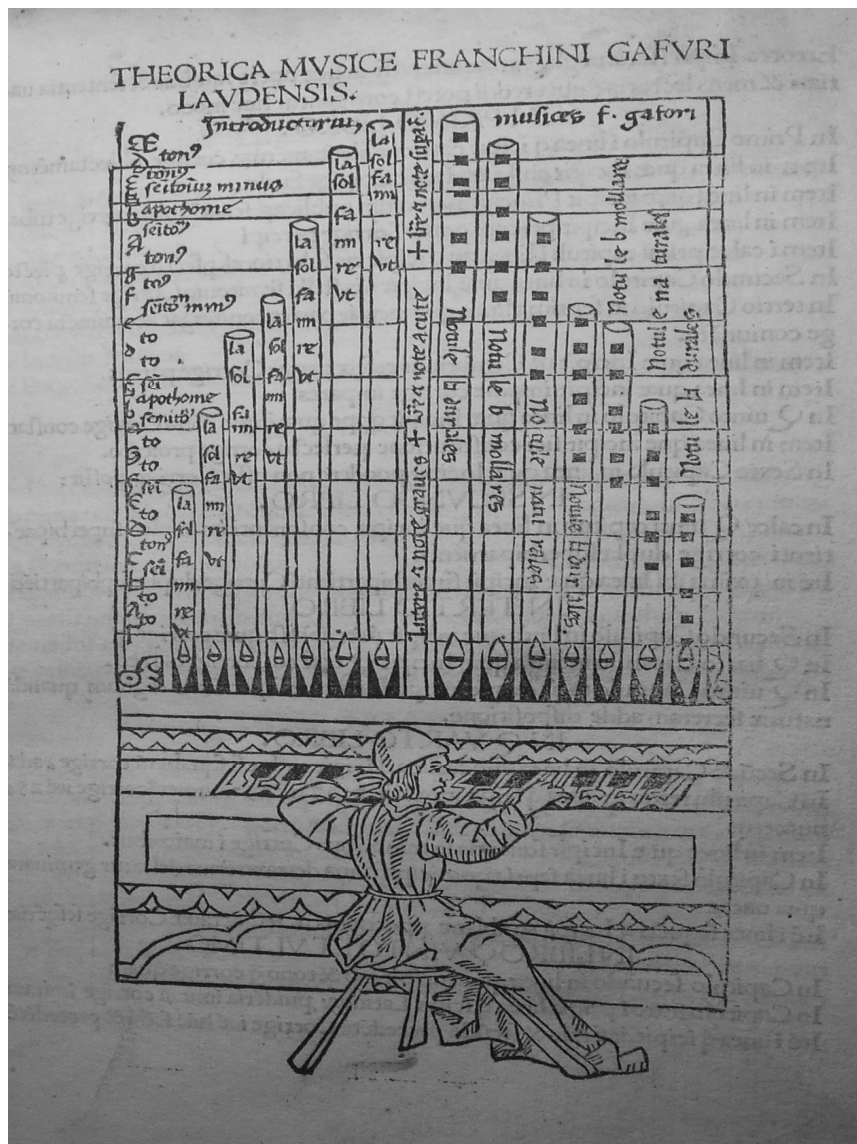


Immagine 1

### 3. 2 Gualtiero Sanvitale (*Mosso da grande amor verso te movomi*)

1 - Questi temi si ripresentano, secondo un'indicativa e speculare rispondenza, all'interno di un'egloga rappresentativa di Gualtiero Sanvitale, contenuta nel manoscritto Italien 1543 della Bibliothèque Nationale de France<sup>9</sup>. Esso costituisce una corposa silloge tardo-quattrocentesca di poeti cortigiani, provenienti dai maggiori centri della Penisola. Ritroviamo, ad esempio, le farse di Sannazaro, le prove giovanili di Bembo e Lorenzo de' Medici, l'*Orfeo* di Poliziano, poesie di Bellincioni, Tebaldeo, Taccone, Serafino Aquilano, Galeotto Del Carretto, Panfilo Sasso nonché componimenti «rari, relitti preziosi di una cultura fiorita proprio in quegli anni di fine secolo»<sup>10</sup>.

Il manoscritto – esemplato con ogni probabilità presso la corte di Ludovico il Moro, poiché il copista interviene offrendo ragguagli sulle occasioni di scrittura solo là dove compaiono testi di provenienza lombarda – costituisce il tentativo di mettere

<sup>9</sup> SANVITALE 2013, 37-56.

<sup>10</sup> CASTAGNOLA 1988, 101.



in relazione l'ambiente sforzesco con i poli culturali italiani di maggior prestigio e di proporre Milano quale fulcro letterario. La selezione degli scrittori milanesi presenti pare avvenuta secondo principi tematici precisi: gli argomenti prediletti concernono l'attualità politica, cittadina e mondana e, soprattutto, spicca la celebrazione di Ludovico il Moro, che diviene cifra ideologica e stilistica strutturale. Infatti, se nel ms. 1543 è conservata la rappresentazione teatrale del *Paradiso* di Bellincioni e un manipolo di sonetti encomiastici, in cui il futuro duca compare come un personaggio generoso e affabile, vi è tradita pure la favola rappresentativa *Atteone* di Baldassar Taccone, in cui, come vedremo, risalta una dichiarazione di sostegno al Moro contro il nipote.

A riprova della duplice attenzione riservata nel manoscritto al teatro e all'esaltazione di Ludovico il Moro, emerge un'egloga, *Mosso da grande amor verso te movomi*, che ben incarna tali aspetti<sup>11</sup>. Il suo autore, Gualtiero Sanvitale, è pressoché sconosciuto<sup>12</sup>; sappiamo che era rinomato per l'abilità bucolica, tanto che Geronimo Casio così lo commemora in un epitaffio: «il fecondo Gualtier da San Vidale, / che era fra gli pastori un semideo, / posa in quest'urna col suo Melibeo / per le egloghe sue dotte et pastorale»<sup>13</sup>. Anche Isabella d'Este ne era ammiratrice: il 16 giugno 1493 chiede a Ludovico Pio di raccogliere qualche componimento di Sanvitale al fine di organizzare una breve antologia di poesia pastorale, laddove il poeta nel 1512 figura tra i rimatori che inviano epicedi alla marchesa di Mantova per la morte della cagnetta Aura<sup>14</sup>.

2 - L'egloga trascritta nel ms. 1543 (cc. 232r-234r) racconta che il pastore Melibeo cerca di convincere Eugenio a sposarsi con una «silvana» da lui conosciuta; ma quest'ultimo, riluttante, pretende di sentire prima il parere di Ludovico il Moro, il quale, promette al personaggio la mano di Thyrentia. L'esigenza spettacolare ed encomiastica sembra aver imposto la creazione di un prodotto complesso, dato che, se l'egloga rispetta molte caratteristiche costitutive formali, stilistiche e contenutistiche (es. veste metrica programmaticamente espressa al v. 60 con versi sdrucchioli organizzati in terzine, ambientazione agreste, solidarietà tra pastori, carattere allusivo delle figure storiche), è anche vero che spesso se ne discosta: il finale felice con le nozze e l'elogio della vita cittadina svolgono la funzione di compiacere la committenza, non certo di inserirsi in un genere che, al contrario, si fa

<sup>11</sup> La viva attenzione nei confronti del teatro è testimoniata, oltre dai testi già citati, dalle egloghe di Tebaldeo, Serafino Aquilano e Paolo Tegio, dalla disperata di Giampietro da Pietrasanta e dal dialogo in terzine di *Tonin e Bighignol*. Sul genere pastorale vd. CARRARA 1905; PIERI 1983; CHIABÒ - DOGLIO 1984; *POESIA PASTORALE* 1998 e BOILLET - PONTREMOLI 2007.

<sup>12</sup> ROSSI 1899, 265-90. In AFFÒ 1791, 195 lo scrittore è ritenuto membro della nobile casata parmense dei Sanvitale. CALMETA, 76 sostiene che Gualtiero fosse a Mantova insieme a Tebaldeo, Timoteo Bendedei e Galeotto Del Carretto, all'arrivo di Serafino (1495).

<sup>13</sup> BNCF, MAGL. 3. 5. 212, *Libro intitolato Cronica, ove si tratta di epitaphii, di amore e di virtute. Composto per il magnifico Hieronimo Casio de Medici cavaliere laureato, et del felsineo studio reformatore*, Bologna, Achillini, non prima del 1527, c. 51r. Anche TEBALDEO 1992, 542, vv. 100-102) lo raffigura sotto la veste pastorale: «e tu, Gualtieri, il canto pastorale / lassa, constretto da pietoso zelo: / questa è materia da levar più l'ale!». E in un sonetto responsivo - databile tra il 1485 e 1491 - si scusa con l'amico (1111, vv. 1-4): «recevuta ho una tua dentro da cento, / ove di me tu te lamenti assai, / perché del mio partir non te avisai. / Perdonami, Gualtiero: io me ne pento». Del Carretto nel *Tempio d'Amore* del 1518 (1997, 59, vv. 2037-2039), invece, lo accosta ai ferraresi Ariosto e Bendedei: «l'Ariosto ferrarese e 'l Timotheo / van drieto a questi, poi segue Gualtero, / tri degni alumni d'Amphione e Orpheo».

<sup>14</sup> LUZIO - RENIER 1901, 69-70.

portavoce di una visione inappagabile dell'amore e critica nei confronti del mondo esterno a quello bucolico<sup>15</sup>.

Se in Virgilio si tenta di costruire «un mondo irreali, che è o vorrebbe essere un mondo di pace, nel quale dedicarsi al canto e alla poesia, liberi da affanni e da problemi; ma che non riesce mai a essere tale, poiché la pura manifestazione artistica risulta sempre interrotta da forze esterne, quali la Storia, o la passione amorosa»<sup>16</sup>, qui avviene, come in Bellincioni, l'esatto opposto, in quanto si approda alla felicità grazie all'intervento provvidenziale del potere politico.

Melibeo è inizialmente configurato come guida di Eugenio; la prima battuta (vv. 1-3) è caratterizzata dall'affetto e dalla disponibilità nei confronti del pastore. L'ammissione sincera di provare «grande amor», l'epiteto «car fratello» e la considerazione che non esista «altro dilecto» maggiore rispetto a Eugenio si inseriscono con precisione entro il contesto bucolico<sup>17</sup>. Melibeo racconta di aver visto una «silvana, qual pasceva un vitulo» (v. 5) e si augura di darla in sposa all'amico: non solo dice che è ora che il «giovan gagliardo» (v. 10) si sposi, ma giustifica tale affermazione dopo aver stabilito una relazione, estranea alla prassi pastorale, di comunanza tra i due (v. 7: «el sangue nostro è pur d'adorno titolo»), messa in discussione al verso successivo tramite la confessione del primato di Eugenio («però a te lice dover donna prendere»).

Agli endecasillabi 19-21 il ragionamento di Melibeo si discosta dalla tradizione, che vede nella natura una forza simpatetica e il supremo *ubi consistam* dell'uomo<sup>18</sup>: Eugenio, che è «rational» (v. 20), deve seguire non solo gli istinti, ma affidarsi anche alla logica e ai dati offerti dalla realtà.

La replica di Eugenio – organizzata su ventiquattro versi, come per Melibeo – prende le mosse dal riconoscimento esplicito del legame che lo lega al personaggio (vv. 25-27), sino alla dichiarazione di voler servire Melibeo «in fin che l'anima / starà con meco in questa humana gabia». Seguono le motivazioni del diniego: il pastore ha avuto occasione di confrontarsi con alcune persone sposate, che «spesso se lamentano» della propria vita coniugale, tanto da pentirsi di tale scelta improvvida (vv. 32-36)<sup>19</sup>.

Eugenio descrive poi la vita che preferirebbe condurre, ossia libero di pascolare il gregge e di suonare la cetra sotto gli alberi, sprezzando l'amore per le donne (vv. 41-45). Tuttavia il giovane dimostra di aver compreso il senso del discorso di Melibeo, promettendogli che, prima di giungere a l'«età vetera» (v. 46), sarà disponibile ad accoglierne le sollecitazioni.

<sup>15</sup> La figura dell'amante infelice – mutuata dalle *Egloghe* virgiliane (tradotte da Bernardo Pulci e raccolte nelle *Bucoliche elegantissime*, Firenze, Miscomini, 1481) – domina la tradizione pastorale in volgare. Per quanto riguarda il rapporto con la città, cfr. BORTOLETTI 2008, 29: «la città, quando compare, è in lontananza, e comunque posta sempre in antitesi alla realtà campestre».

<sup>16</sup> GIOSEFFI 2005, VIII.

<sup>17</sup> Vd. l'*Egloga a Lilia* di Filenio Gallo, in cui Sylverius, notando la solitudine di Phylenius, così si rivolge all'amico (v. 22): «caro fratel, non prender tedio» (GALLO 1973).

<sup>18</sup> Cfr. le parole del Melibeo virgiliano, che circoscrivono la vita del pastore all'ambiente agreste, la cui mancanza provoca ansia e turbamenti (vv. 75-78: «non ego vos posthac viridi proiectus in antro / dumosa pendere procul de rupe videbo; / carmina nulla canam; non me pascente, capellae, / florentem cytisum et salices carpetis amaras»).

<sup>19</sup> Per simili argomentazioni cfr. la *Tyrsis* di Leon Battista Alberti (ALBERTI 1975), in cui Floro arriva, alla conclusione del rapporto con Tirsi, ad affermare che amare sia un «tormento» (v. 30), mentre, in *Torna, povero armento* (289) di Tebaldeo, Menalca ricorda i consigli ricevuti in passato – e mai seguiti – di non sprecare la propria giovinezza rincorrendo un bene così fuggevole e delicato come l'amore.

Alcune espressioni suggeriscono di identificare in Melibeo il fratello di Eugenio: al v. 50 troviamo «come patre et fratel» e, soprattutto, al v. 54 leggiamo «siam d'un seme e sol d'un ventre gravido». Si aggiungano l'augurio di Eugenio di servire Melibeo (v. 26), l'endecasillabo 7 e le successive affermazioni di Eugenio (v. 66: «padre e fratel»; v. 150: «ch'io l'ho per patre e lui mi tien per figlio»).

In seguito Melibeo passa alla descrizione della "silvana": ella è giovane, ricca d'«armento», disposta ad accudire premurosamente il marito e bellissima (v. 55). L'efficacia e il *pathos* dell'esposizione vengono accresciute dal resoconto dell'esperienza diretta e dalla conseguente curiosità istillata (vv. 61-62). Malgrado ciò l'insistenza sui beni materiali portati in dote dalla donna e di cui godrà indirettamente Eugenio – la cui importanza viene sottolineata all'endecasillabo 63 per ritornare poi metaforicamente al 138 – tende a escludere la figura topica del pastore povero, poiché in questa situazione è la donna a dover dimostrare di valere Eugenio, non certo l'uomo a conquistare, con qualsiasi mezzo a disposizione, i favori della giovane<sup>20</sup>.

Come si capisce da questi fattori iniziali, l'egloga pare collocarsi ai margini del genere, non aderendo appieno alle categorie principali di un «sistema già preconstituito di norme e canoni indiscutibili, in cui il mondo reale si proietta nel mondo arcadico e mitico per essere restituito in una visione idealizzata e sublimata»<sup>21</sup>.

A questo punto Eugenio imprime una svolta alla vicenda, perché propone un'alternativa per dirimere la questione: lo scioglimento del problema verrà affidato a Ludovico il Moro, evocato quale *arbiter* munifico in grado di indicare la giusta strada ai pastori<sup>22</sup>. I meriti del signore, che balza alla mente del protagonista quasi per miracolo (v. 67), sono elencati alludendo verosimilmente ad avvenimenti precisi (vv. 68-72): «molti servigii ha fattoci... ha tutt'ambi molto amatoci... egli a nostre mandrie ha pur tornatoci». Segue, dopo due terzine dalla valenza riempitiva (vv. 76-81), un parallelismo tra il Moro e Pan – l'ingegno e il «consiglio» del signore milanese sono assimilabili a quelli del dio «de' nemori» ai vv. 82-84 – che verrà completato con l'invito a fare sacrifici a Giove (v. 90)<sup>23</sup>.

La parola passa a Melibeo per due sole terzine di piena solidarietà con la decisione del protagonista (vv. 85-90): il pastore si ricorda dei «sì gran benefitii» elargiti e si professa sicuro di riceverne ancora in futuro. Descrive poi l'incredibile arrivo *ex abrupto* del Moro, il quale manifesta capacità straordinarie (vv. 88-89: «hor eccol giunto qua, per ch'ello ha inditii / de fatti nostri e ciò parmi miraculo»). Eugenio, allora, interrompe il compagno e, con piglio autorevole, indica a Melibeo come comportarsi (vv. 91-99): bisogna affrettarsi, sostiene, e ricevere il *dominus* «con fronte onorevole» in questo «habitaculo», perché egli «d'ogni pastor porta el

<sup>20</sup> Per il Coridone virgiliano – rozzo pastore, che ama il cittadino Alessi – l'ostentazione della ricchezza è un'arma tangibile di seduzione (vv. 19-22); in Tebaldeo Titiro sintetizza così la sua misera esperienza (287, vv. 115-117: «l'avara, che 'l conobbe esser maggiore / di terren, gregge, armento, e di thesoro, / da me fugendo a lui converse il core»).

<sup>21</sup> BORTOLETTI, 175.

<sup>22</sup> Tale espediente, che ha come antico predecessore la III egloga virgiliana, potrebbe essere stato ricavato più precisamente dai *Pastoralia* di Boiardo, in cui Ercole I giudica pari una contesa tra Poemam e Silvano.

<sup>23</sup> Non si dimentichi quanto afferma Titiro su Ottaviano (vv. 6-10: «o Meliboe, deus nobis haec otia fecit. / Namque erit ille mihi semper deus, illius aram / saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus. / Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum / ludere quae vellem calamo permisit agresti»).

baculo»<sup>24</sup>. Melibeo consiglia poi al fratello di recarsi insieme da Moro, in quanto egli ha già intravisto i due.

Il primo intervento del Moro è limitato a una sola terzina (vv. 109-111) e risulta composto con sapienza: la solennità e la cordialità del signore vengono rese dal saluto iniziale – «siate i benvenuti» – cui seguono il pronto interesse per le sorti dei due pastori (si noti la dittologia al v. 110: «qual fatto e qual cagion») e la constatazione dell'estraneità dei giovani alla corte sforzesca (v. 111): «in 'sto loco vedervi mai non suolesi».

Eugenio, dopo aver ricevuto le indicazioni di Melibeo, allontana ogni imbarazzo e inizia a parlare, sintetizzando i termini della questione (vv. 121-129). Il signore milanese interviene con piglio determinato e premuroso: l'«amor» che lo lega ai due personaggi (v. 130) lo spinge a pregare Eugenio di non sposarsi ancora, bensì di considerare una donna che egli accudisce da tempo ed è pronto a riservare al pastore. Eugenio mostra la propria disponibilità, anche perché ogni proposta avanzata dal Moro è per lui un «bono augurio» (v. 134).

La legittima curiosità di Eugenio, palesata all'endecasillabo 135, portano il Moro a svelare chi sia la donna in questione: ella è Thyrentia, figlia di Tiburio, pastore più forte di Ercole e fruitore di «molto grege hetrurio» (v. 138). Il signore, per legittimare la scelta, assicura di aver avuto familiarità con il personaggio (v. 139: «insieme habiam mangiato») – che il passato prossimo del verbo suggerisce sia deceduto, elemento confermato dai vv. 138 e 144 – e in seguito con i figli (v. 141: «sue pecorelle albergar cercole»), dei quali sembra aver assunto la potestà.

In aggiunta viene dedicata un'intera terzina al «gran Tyburthio» (vv. 142-144), uomo meritevole di lode e onori, cui il Moro non si sottrae. Il richiamo ai discendenti di Tiburio si fa pressante, poiché il Moro riferisce ancora di esserne intimo e, soprattutto, di notare alcune somiglianze fisiche quando li incontra (vv. 145-147: «et, per che spesso a' suoi figli viciniomi, / li vegio parezar, sì che simiglio / a lor non trovo, quando in ciò examinomi»).

Eugenio, ricevuto il benestare di Melibeo, domanda di poter condurre la sposa al suo cospetto; il signore di Milano manda a chiamare la donna, che sopraggiunge con tanta eleganza da emozionare gli astanti, segno evidente di compartecipazione emotiva (v. 168): «di festa el cor nel petto balami». Il Moro si rivolge alla giovane mediante un indicativo *hysteron proteron*, preannunciandole prima la presenza dello «sposo affabile» (v. 169), per poi richiederne un parere; Thyrentia afferma di essere contenta, in quanto stanca di stare da sola «in questo viver labile» (v. 171)<sup>25</sup>.

Segue un preciso rituale nuziale, in cui il Moro fa le veci dell'officiante, terminato da un augurio canonico (vv. 172-174: «sta attento, Eugenio, come al grege in pratora: / vuo' tu Tyrenthia? Eu: Sì, per certo! <Mo>: Hor pigliala! / Che i dèi sian vosco e le celeste

<sup>24</sup> La parola «habituaculo», che identifica per sineddoche un centro abitato semplice e umile (cfr. *GDLI*, I, 1961, ad v. «abitacolo»), cala il lettore all'interno della tematica di fondo della I egloga virgiliana: come Titiro si reca a Roma per non vedersi espropriare le terre, così i due personaggi si rivolgono al Moro per ottenere un favore. Ciò nondimeno per Titiro l'esperienza cittadina si dà come obbligatoria al fine di soddisfare un bisogno che si godrà comunque in campagna, mentre per Eugenio il contesto arcadico perderà spessore nel momento in cui sposerà la cittadina Thyrentia.

<sup>25</sup> Riuscire a far accettare il matrimonio alla donna – a differenza delle canoniche ninfe e pastorelle sdegnose – avvalora ancora di più la forza e il potere del Moro personaggio e, di conseguenza, storico. Le motivazioni addotte da Thyrentia recepiscono le argomentazioni dei giovani che devono vincere il *tempus edax*, abbandonandosi ai piaceri d'amore. Tuttavia, nella tradizione è l'amante disperato a invocare questa tematica per smuovere l'amata, che, all'opposto, predilige una vita lontana da Eros.

fatora»). Gli endecasillabi conclusivi sono dedicati ai ripetuti inviti di festeggiamento: si consiglia a Eugenio di cogliere i piaceri della vita e, a tutti quanti gli spettatori, di danzare, accompagnati dal suono delle zampogne e delle nacchere (vv. 175-178: «e, como pastorella, ognhor consigliala / a prendersi piacer d'altro che zachere, / hor faciam festa e tu con teco apigliala, / danzando al suon de 'ste zampogne e nachere!»)<sup>26</sup>.

3 - Presentiamo ora alcuni dati al fine di suggerire una possibile identificazione delle figure storiche implicate<sup>27</sup>: il compito è facilitato dalla scoperta presenza di Ludovico il Moro e dall'offerta a Eugenio di Thyrentia, la quale dovrebbe appartenere alla corte milanese<sup>28</sup>. Infatti, possiamo sbilanciarci nel formulare questa attribuzione, considerando i continui e insistiti riferimenti (vv. 136-147), forse non fortuiti, tesi a esplicitare la vicinanza del Moro alla famiglia di Tiburio. Si intuiscono tre dati di fondo sul padre della giovane: è ormai morto, ma continua a essere venerato dal Moro; ha lasciato in eredità un notevole patrimonio<sup>29</sup>; ha avuto alcune figlie (v. 141: «pecorelle») – che il Moro tenta di maritare – e figli (v. 145), che assomigliano al futuro duca. Per tali motivi avanziamo l'ipotesi che Tiburio sia Galeazzo Maria Sforza, padre di Gian Galeazzo Maria (1469-1494), Ermes Maria (1470-1503), Bianca Maria (1472-1510) e Anna Maria (1473-1497).

I rinvii adulatori al fratello e ai nipoti sarebbero giustificati dal bisogno apologetico di occultare la spregiudicata politica usurpatrice adoperata nei confronti dei membri della propria casata. Bisogna ricordare, inoltre, l'approccio cinico e astuto adottato nelle politiche matrimoniali dei nipoti: si pensi soltanto alle vicissitudini incorse a Bianca Maria<sup>30</sup>. Ecco come i riferimenti analizzati agli endecasillabi 136-147, vero cuore ideologico del testo, possono essere letti in maniera antifrastica se confrontati con la realtà storica, dissonante rispetto alla finzione letteraria, ove i soprusi si tramutano in prove di cura quasi paterne<sup>31</sup>. D'altronde il

<sup>26</sup> TINTORI 1983, 17-9 e PADOVAN 1983, 77-86.

<sup>27</sup> Per il tipo di ricerca valgono le asperità descritte da Antonia Tissoni Benvenuti (in DA CORREGGIO 1969, 501): «spesso, soprattutto nel caso delle rime politiche, il discorso è volutamente oscuro e involuto; in altri casi l'occasione era talmente nota al destinatario e al suo ambiente, che poteva bastare qualche rapida allusione, per noi del tutto incomprensibile».

<sup>28</sup> Il nome – Terensis è una dea delle messi latina – ha origini pastorali, poiché compare nella prima egloga di Arzocchi e, al maschile, in *Dimmi, Menandro mio, deh dimi socio* di Serafino Aquilano.

<sup>29</sup> La formula «grege hetrurio» sembra da intendere da un punto di vista economico; l'aggettivo indica probabilmente una precisa moneta, ossia il fiorino d'oro, valuta fiorentina utilizzata in tutta Europa ed emessa dalle zecche di Milano a partire dall'epoca viscontea. In merito cfr. BELAUBRE 1996, 56-7.

<sup>30</sup> Tolta alla madre nel 1480, vivrà da allora presso la Rocchetta sotto la tutela dello zio, il quale, per consolidare il fragile dominio su Milano, avvia trattative matrimoniali con varie dinastie europee: nel 1484-1485 sono svolte contrattazioni con Alberto II di Baviera e con il re d'Ungheria, Mattia Corvino, per il figlio illegittimo Giovanni. L'improvvisa morte del re nel 1490, senza che la successione al trono del figliastro sia assicurata, fa desistere il Moro dal suo progetto. Nel 1491 e nel 1492 sono mandati ritratti di Bianca a due nuovi pretendenti, il re di Scozia e il duca di Sassonia. Nello stesso 1491, tuttavia, il Moro cerca di combinare le nozze con il nuovo re di Ungheria e di Boemia, Vladislao II, ma questo candidato avrebbe prima dovuto annullare due precedenti fidanzamenti, non ancora sciolti nel 1493, quando il duca arriva alla definitiva intesa con Massimiliano, re dei Romani, il quale nel 1495 riconoscerà il Moro quale legittimo duca di Milano. Su Bianca Maria vd. RILL 1968, 24-6.

<sup>31</sup> Si tenga in considerazione l'aspetto prezioso di questi riferimenti, poiché «una menzogna, in quanto tale, è a suo modo una testimonianza» (BLOCH 1969, 91).

noto affetto di Galeazzo Maria verso i discendenti non poteva corrispondere, pubblicamente, al disinteresse o, ancora peggio, all'ostilità dello zio<sup>32</sup>.

Se accettiamo l'identificazione di partenza, possiamo cercare di individuare a quale matrimonio e a quale sposo si riferisca l'egloga, valutando se gli elementi sinora raccolti si integrino con questi ultimi. Oltre alle nozze di Anna con Alfonso d'Este (1491) e di Bianca con Massimiliano d'Asburgo (1493)<sup>33</sup>, sappiamo che nel 1491 sono celebrate pure le nozze dell'undicenne Angela Sforza – figlia di Carlo e Bianca Simonetta – con Ercole, figlio di Sigismondo d'Este<sup>34</sup>. Possiamo escludere subito l'ultima congettura, sia perché Angela non è figlia di Tiburio-Galeazzo Maria, bensì sua nipote, sia perché non avrà mai fratelli, ma solo una sorella, Ippolita.

Anche il matrimonio di Bianca presenta difficoltà non superabili: Massimiliano, nel 1493 già trentaquattrenne, conosceva bene il Moro e, quindi, la descrizione del timore reverenziale di Eugenio mal si sarebbe adattata a una personalità matura e di spicco (vv. 112-120); se è poi vero che in Melibee si identifica il fratello di Eugenio, ciò non è applicabile per Massimiliano, in quanto figlio unico di Federico III ed Eleonora d'Aviz (i fratelli Cristoforo e Giovanni moriranno in tenera età); inoltre aggiungiamo che a Massimiliano, vedovo di Maria di Borgogna (1477-1482)<sup>35</sup>, non possono certo essere attribuite le parole iniziali di Eugenio, che dimostrano la giovane età del personaggio e l'inesperienza amorosa (vv. 25-63).

Le nozze tra Anna e Alfonso potrebbero presentare elementi meno deboli: la menzione dei benefici dispensati dal Moro ai due pastori (vv. 67-72) può essere ricondotta nel quadro storico dei rapporti con Ferrara; si pensi agli aiuti di Milano a

<sup>32</sup> Scrive VAGLIENTI 2000, 392: «[Galeazzo Maria fu] estremamente legato ai suoi figli, tanto da violare la tradizione e disporre che la prole celebrasse con lui le festività natalizie sino a sera inoltrata». Il legame tra il duca e il primogenito era forte e reciproco; ad esempio una nota di Giovanni Agostino Olgiati (ASMI, Archivio ducale Visconteo-Sforzesco, Carteggio interno, c. 898) tramanda un episodio di umana intimità familiare: Gian Galeazzo Maria, a poco più di un anno di età, andava cercando il padre di stanza in stanza, chiamandolo in continuazione e, nel vederne il ritratto nella camera privata, cercava di andargli in braccio. Nella propaganda di corte il Moro sostituirà il ruolo paterno del fratello assassinato: si pensi alla dichiarazione coatta di Gian Galeazzo Maria, al momento di cedere la sovranità allo zio (ASMI, Potenze sovrane, c. 1464: «io voglio che 'l signore Ludovico, mio barba, sii mio tutore»).

<sup>33</sup> Il matrimonio di Bianca Maria viene celebrato da Baldassar Taccone nel poemetto in ottava rima intitolato *Coronatione e sposalitio de la serenissima regina Bianca Maria Sforza* (BTM, Triv. Inc. D 109, Milano, Pachel, 1493), poi in parte ripreso da altri componimenti latini di Pietro Lazzaroni (*Epithalamium in nuptiis Blancae Mariae Sfortiae cum Maximiliano romanorum Rege*, Milano, Zarotto, 1494), Giasone del Maino (*Epithalamion in nuptiis Maximiliani et Blancae Mariae*, Milano, Pachel, 1494) e Pietro Bonomo (*In Maximiliani Romanorum regis et Blancae Mariae reginae nuptiis epithalamion*, Louvain, Westfalia, 1494). In particolare l'opera di Taccone mira a collegare – come richiesto dal duca a Merula, citato a c. A 4r, v. 27 – la dinastia dei Visconti con quella degli Sforza (cfr. *De Paulo e Daria*, cc. L 6v - M 3v), a elogiare il Moro per l'abilità dimostrata durante la trattativa matrimoniale con l'imperatore (cc. B 2r-4r), a descrivere la magnificenza delle celebrazioni (cc. B 4r-6v) e a produrre una specifica *laus Mori*, che chiude il componimento (cc. C 4r-6r). Il signore, di cui sono ricordati i più importanti successi militari e diplomatici, governa in modo così eccellente (cc. C 3v-4r), che «el duca Francesco si gode / tra li beati nel superno coro» (c. C 3v, vv. 21-22); del resto il Moro stava preparando «di metallo / per memoria del padre un gran colosso» (c. C 4r, vv. 25-26). L'estrema adulazione messa in opera da Taccone e lo stile alquanto involuto vengono derisi lungo i celebri sonetti di Lancino Curti e dai suoi sodali (cfr. ISELLA 1979, 146-59 e MARRI 1983, 255-76). Sull'opera vd. BIANCARDI 1993, 43-121.

<sup>34</sup> LOPEZ 2008.

<sup>35</sup> Tale riferimento anacronistico sarebbe stato, oltre che forzato, quantomeno indelicato, dato che, come scrive RAPP 2007, 85: «pour Maximilien, la disparition de Marie était un malheur terrible. Elle frappait l'homme: il aimait vraiment sa femme; il n'en aime jamais une autre».

Ercole I nella guerra contro Venezia (1482-1484) e alla partecipazione del signore al congresso della Lega in difesa di Ferrara (1484) con la richiesta che la Serenissima restituisse i territori occupati, particolare che si attaglia con precisione al v. 72<sup>36</sup>. In realtà il Moro aveva firmato unilateralmente la pace con Venezia, scontentando così i propri alleati, in modo da ottenere «una precisa garanzia per la stabilità del suo dominio»<sup>37</sup>.

In aggiunta non sarebbero mancate neppure le motivazioni politiche nel raffigurare il Moro quale determinante per la buona riuscita del matrimonio: lo storico Tristano Calco nelle *Nuptiae mediolanensium et estensium principum*, attribuendone i meriti al suo signore, omette che le nozze tra Anna e Alfonso erano state già stabilite nel 1477 – senza alcun intervento del Moro – e non nel 1481<sup>38</sup>; anche Bellincioni esalta la figura di Anna, novella Lucrezia, pronta a lasciare Milano per Ferrara e divenire «del sommo regno el primo honore» (c. 22r, 14).

I versi 7 e 8, allora, indicherebbero giusto il rapporto di fratellanza tra Eugenio e Melibeo, ma suggerendo che tocchi al primo sposarsi, in quanto erede di Ercole I. Pertanto Melibeo sarebbe da identificare con Ferrante, più giovane di un anno, escludendo Ippolito e Sigismondo, rispettivamente solo di dodici e undici anni. Melibeo, difatti, anche in Virgilio meno anziano del suo interlocutore, pare assolvere nell'egloga il ruolo di *puer senex*, figura che comprende, in uno stesso individuo, carattere giovanile e doti mature<sup>39</sup>.

### 3. 3 Niccolò da Correggio (*Pasciute pecorelle*)

All'opera di Sanvitale si collega l'egloga *Pasciute pecorelle* di Niccolò da Correggio, scritta in capitoli ternari<sup>40</sup>. In essa, chiamata in passato con il titolo fuorviante di *Semidea*, il pastore Mopso, sotto la cui veste letteraria si cela il poeta stesso, confida a Dafni, figura di difficile identificazione, di essere pronto a lasciare la patria e il proprio gregge «a la causa che Amor ci discompagna» (v. 15).

Le immagini topiche dell'esilio, della vita raminga cui il pastore è destinato, del canto rassereneante della «zampogna, mia dolce compagna» (v. 11) sono accompagnate da chiari elementi autobiografici: Mopso afferma di essere «nato in exilio» orfano di padre (v. 26), di aver perso «parte de le mie mandre infante» (v. 27; cfr. anche vv. 31-32: «el peculio paterno, ohimè, in qual modo / dilacerato fu»), di essere stato abbandonato dalla madre, presto risposatasi, e di aver così governato «l'ovile squadre» (v. 30)<sup>41</sup>. Tuttavia il personaggio, grazie all'intervento di un «signor

<sup>36</sup> Vd. MURATORI 1740, 249: «[gli ambasciatori] a nome del Re, e del Duca di Milano promettevano di ricuperargli quello Stato dopo due anni, e gliene mandarono anche l'obbligazione in iscritto»; ZAMBOTTI 1934, 101: «el duca de Milano mandò trexento provixionati valenthomini bene armati al duca nostro qua a Ferrara per defensare il duca nostro da le man de' Veneciani»; ROMBALDI 1998, 549-606. Anche l'allusione al «grege hetrurio» (v. 138) trova riscontro nella lauta dote di centocinquantamila ducati di Anna, superiore a quella elargita due anni prima da Alfonso II d'Aragona (centomila ducati) alla figlia Isabella per le nozze con Gian Galeazzo.

<sup>37</sup> CATALANO 1985, 63.

<sup>38</sup> CALCO 1644, 87-8. Quanto scritto dallo storiografo viene smentito da FRIZZI 1796, 94 e PORRO 1882, 483-4.

<sup>39</sup> CURTIUS 1992, 115-22.

<sup>40</sup> DA CORREGGIO 1969, 339-45.

<sup>41</sup> Il padre Niccolò, consignore di Correggio – che aveva sposato Beatrice, figlia naturale di Niccolò III d'Este e sorella di Borso ed Ercole – era morto prima che il figlio vedesse la luce (1450). Beatrice si

de ch'io mi fido» (v. 34), evidentemente Ercole I, riesce a migliorare la gestione politica dei propri domini e a raggiungere la gloria poetica (vv. 40-42): «più volte già mi coronai le chiome / di lauro, avendo in marzial certami / vincto le forze de' compagni e dome».

A questo punto Dafni domanda quale «affanno» tormenti a tal punto l'interlocutore da meditare di andarsene (v. 52); Mopso ribadisce l'insostenibile peso delle pene d'amore subite, tanto che «uno exilio grave / convien ch'io provi per mio mal minore» (vv. 56-57). Dafni, allora, consiglia al pastore di seguirlo presso una «valle tanto amena» (v. 101), in cui si verificano situazioni prodigiose, che ricalcano i *topoi* della mitica "età dell'oro": ad esempio gli uomini che ivi risiedono provano un rapporto simpatetico con la natura, la fauna, le ninfe (vv. 106-114); né i rigori invernali né la calura estiva esercitano alcun potere, mentre «contento a la sua sorte ognun si vive» (v. 116); l'invidia non ha presa sulle persone, perché tutti possono trovare cibo in quantità senza bisogno di lavorare (vv. 118-123); in questa terra – che non conosce paludi, animali pericolosi e non produce erbe velenose – «vestigio non si vede alcun di guerra», anzi Cupido vi regna incontrastato (v. 130); inoltre i visitatori possono incontrare «spesso la fenice» aggirarsi per questi posti (v. 133), come si noterà in seguito *senhal* di Betarice d'Este in molti poeti ambrosiani, e trovare numerose miniere d'oro e d'argento, viti «incultivate» che «ancor dan vino» (v. 138).

Il passaggio seguente (vv. 142-153) mira a descrivere le reazioni degli uomini che abitano questi luoghi straordinari: ovviamente domina l'armonia tra costoro, la solidarietà e l'amore reciproco; ognuno pensa al «commun bene» (v. 149), disprezza la ricchezza, vive in pace con sé stesso e con gli altri. Tutto ciò è reso possibile da un «semideo» (v. 155), che viene raffigurato come personaggio buono e generoso (vv. 157-158: «ogni suo servo / non men di lui si studia di piacermi»), cui Dafni «non fece cosa mai che avesse a isdegno» (v. 165)<sup>42</sup>.

Il governo del "semideo" e gli effetti delle sue scelte politiche sui sudditi sono di nuovo ribaditi e amplificati: nel regno non si sentono «altro che canti, suoni e versi» (v. 176); i lupi, come nell'*Egloga pastorale*, non attaccano mai il gregge dei pastori; i prati sono irrigati da «fresche e chiare acque» (v. 184); a confronto con questo «loco ameno, vago e adorno» (v. 187) il paese di origine di Mopso sembra un'«arrida Etiopia» (v. 190), una «patria ingrata» (v. 197). Oltretutto è facile ottenere la «fama» (v. 200) rispetto ad altre realtà in cui «non si premia alcun secondo il merto, / e chi d'onor se aciba, al fin di fame / more» (vv. 208-210)<sup>43</sup>.

Nonostante tali rassicurazioni, però, il pastore, in «preda d'Amore» (v. 228), preferisce seguire la propria strada solitaria. Lo scrittore, i cui componimenti sono

sposa in seconde nozze nel 1455 con Tristano Sforza con cui si stabilisce a Milano; il figlio, dopo il trasferimento della madre, rimane presso la corte estense, affidato alle cure dello zio Borso duca di Modena. La necessità di difendere l'autonomia del proprio stato dagli interessi non troppo velati di Milano e dall'amministrazione congiunta e conflittuale del feudo di Correggio da parte degli zii Manfredi, Gilberto e Antonio impone a Niccolò la professione delle armi. Cfr. FARENGA 1983, 466-74.

<sup>42</sup> Facciamo presente che i Da Correggio, nella lotta per la conquista del potere a Milano che opponeva Bona di Savoia al Moro, si schierano contro la reggente, sperando di recuperare i loro antichi possessi nel parmense. Niccolò sembra in rapporto diretto con la fazione milanese che aveva favorito il colpo di stato di Ludovico il Moro; questi, infatti, dopo essersi assicurato la tutela di Gian Galeazzo Maria, ripaga il poeta con l'investitura della contea di Castellazzo e concede alla madre Beatrice d'Este l'assegnazione di una rendita di ottocento scudi d'oro sul totale dei proventi ricavati dalla contea medesima.

<sup>43</sup> Si noti la contrapposizione segnalata dal bisticcio tra la «fama» e la «fame».



sovente contraddistinti da toni marcati di disincanto e sconforto, afferma (v. 232): «non posso riposare, e non ho voglia». La sua vita prevede una sorte diversa; una simile scelta, percorribile però solo all'interno della finzione poetica, segnala un differente percorso letterario e stilistico, svincolato dalla corte e dedito alla lirica amorosa (vv. 235-242):

Per colli, monti, valli, piaggie e zerbi  
errando solo andrò il giorno e la nocte,  
con lacrime pascendo i fructi acerbi;  
e dove io trovi qualche oscura grotte  
lì forse mi starò col corpo lasso,  
vedendo mie speranze vane e rotte,  
e finirò lì con la vita el passo.

Il carattere autobiografico del componimento, i riferimenti alla “fenice”, al “semideo” e all’età dell’oro – elemento che connota in Bellincioni il governo sforzesco – nonché le indicazioni di lettura fornite dal poeta a Isabella d’Este<sup>44</sup> sembrano indicare nella corte di Ludovico il Moro il *locus amoenus* elogiato da Dafni, pur senza raggiungere, secondo una caratteristica distintiva di Da Correggio, particolari eccessi encomiastici.

### 3. 4 Bernardo Bellincioni (*Ripresentazione di Pavia*)

1 - La *Ripresentazione di Pavia* di Bellincioni<sup>45</sup>, recitata forse nel 1492 per festeggiare, come mostra la didascalia, il dottorato del «reverendo Monsignore Della Torre», consta di 316 versi (ottave, terzine, barzellette), in cui vengono lodati a turno, da diverse divinità pagane e arti personificate, i signori ivi presenti<sup>46</sup>. Lo schema della rappresentazione ricalca quello adottato due anni prima lungo la *Festa del Paradiso* (CAP. IV, 4). I primi sedici endecasillabi sono dedicati alle celebri fatiche di Ercole, con lo scopo palmare di celebrare il duca ferrarese, che aveva partecipato all’occasione.

Bellincioni si ispira probabilmente al modello dell’*Amphitruo* di Collenuccio (CAP. III, 2. 1), dimostrando la superiorità del signore estense sul personaggio della mitologia classica: «quivi è colui, che mai si vide sazio / dell’operar virtù: più presto stracco / Hercule è, quel che fece el giusto strazio / di quel gran traditor, perfido Cacco / sotto al monte Aventin che siede in Lazio» (vv. 1-5).

<sup>44</sup> LUZIO - RENIER 1893 b, 247-8: «mando ala S.<sup>ia</sup> V. uno capitolo da cantarli drente, già facto più anni, quale se li piacerà poterà tenerlo a questo effecto: et non essendo a proposito, me lo farà intendere, che forse mi disputerò a qualche cosa più delectevole per lei. Il capitulo è una egloga pastorale: dove Mopso et Dapni pastori parlano insieme. Mopso si duole di la fortuna: Dapni se ne gloria. El senso alegoricho lo dirò a bocha ala Ex.<sup>ia</sup> V. comò li parlo».

<sup>45</sup> BELLINCIONI 1983 b, 298-334.

<sup>46</sup> Nella didascalia si leggono altre indicazioni significative che concernono la partecipazione attiva dello scrittore in qualità di attore e il tempo stretto di composizione: «in questa ripresentazione gli fu prima l’autore in forma di Mercurio, il quale per avere avuto poco tempo, lo quale tutto consumpse in componere quello aveano a dir gli altri, lui promptissimo disse le sue stanze a l’improviso, delle quale io ne notai solamente cinque».

In seguito Giunone entra in scena e chiede l'aiuto di Mercurio per distogliere Giove dal tradirla<sup>47</sup>; Mercurio si deve sottrarre a tale richiesta, poiché sostiene che il re degli dèi gli abbia anzitempo affidato un'importante missione in Italia e, nello specifico (vv. 42-48):

in quella nova Atene alma Pavia  
che quel che manca a lei non è altrove:  
quivi è la Corte di filosofia  
e sette donne e sette, e quelle nove;  
ancor più d'un Solon par che lì sia:  
l'uno è quel che acquistò già 'l vel dell'oro,  
di manna un boticel sotto a un Moro<sup>48</sup>.

Allora Giunone afferma di voler seguire Mercurio al fine di conoscere di persona «Isabella e Beatrice» ed «Ercul famoso, d'ogni virtù seme» (vv. 50 e 53)<sup>49</sup>. Sicché la divinità, appena giunta a Pavia, omaggia le «sacre Iddee... superne stelle... bellissime... alme sorelle» (vv. 57-59), attraverso un procedimento che accumula meriti e virtù altisonanti: il mondo risulta felice grazie alla presenza sulla terra delle duchesse, le quali hanno stornato per sempre la Fortuna e la Morte; gli occhi delle donne sono talmente potenti da oscurare la luce del sole; le loro mani, quando toccano un ramo secco durante il «rigido verno», fanno sì che vi germoglino subito numerosi fiori (v. 67)<sup>50</sup>. La divinità, colpita da simili poteri, si dice pronta a ricompensare le donne con favori e privilegi straordinari<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Giunone cita esplicitamente i protagonisti dell'*Amphitruo* (vv. 23-24): «in casa a Alcmena, Sosia ti mostrasti; / et Argo mio col suono adormentasti». Una scena simile appare nel *Paradiso*, là dove Mercurio dichiara a Isabella (BTM, Triv. Inc. C 40, c. 6v, 1-3): «di Giove scripse il gran comico Plauto, / che venne in terra per amor d'Almena / et io feci parer quel Sosia incauto». Questa insistenza non pare casuale, perché sembra segnalare un chiaro intento di confronto dialettico, di superamento del volgarizzamento ferrarese.

<sup>48</sup> Oltre al verso 48, che ribadisce il senso di protezione che il Moro garantisce al suo regno, risulta significativo l'accostamento Milano/Pavia con Atene (v. 42). Ciò viene espresso da Bellincioni in un sonetto (c. 30v), in cui il poeta consola le «Muse afflicte, lacrimose e sole» (v. 1) e le invita a raggiungere «Athene, hoggi Milano, / ove è il vostro Parnaso Ludovico» (vv. 13-14). Questo riferimento, abbastanza canonico, potrebbe però contrapporsi a Firenze – si ricordino, appunto, le origini fiorentine di Bellincioni – denominata «novella Atene» da Landino nel *Proemio al commento sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino* (LANDINO 1974, 121).

<sup>49</sup> Beatrice, secondo un *topos* riconosciuto, sarà spesso nominata «Fenice» (es. vv. 52 e 62).

<sup>50</sup> Il gelso (*morus*) veniva interpretato nel Rinascimento quale simbolo di prudenza e saggezza, poiché la pianta attende che il freddo sia passato per germogliare, certificando la fine dei tempi rigidi e l'inizio della primavera. Non a caso nella *Storia di Milano* di Giovan Pietro Cagnola (1497) si legge che Ludovico fu un «principe prudentissimo, de mirabile consiglio e maturo governo, et acuto e divo ingegno in consultare et antivedere non che le presente, ma etiam le future cose, desideroso del bene e quiete non solum del stato suo, ma de tutta Italia» (CAGNOLA 1842, 213). Si osservi che Bellincioni aveva messo in scena la canzone della *Pazienza* a conclusione di una festa organizzata da Federico Sanseverino (cc. 76r-77r).

<sup>51</sup> Cfr. vv. 73-86: «or di voi due sorelle i' sarò terza, / a farvi sempre el Sole in Ariete. // Nel freddo tempo poi, quando più sferza / Aquilone e' Cavali, e Borrea vento / farò Ponente che fra' rami scherza; // el romor d'ogni fulgore un concerto; / la grandine a voi perle; e poi la neve / farò piover di rose al pavimento. // El partorir, che a l'altre esser suol greve, / io, che posso giovare asai in quel giorno, / farò l'incarco a voi posar giù lieve // fra 'l sono et io vostra ministra intorno. / E perché qui ha venir de l'altre Dee, / Madonne, al regno mio vo' far ritorno». Lo schema è affine a quello del *Paradiso*, in cui Isabella viene descritta in questo modo da Mercurio (BTM, Triv. Inc. C 40, c. 6r, 1-6): «o spechio, o lume, o lampo, o divin Sole, / o miracol maggior della Natura, / gloria, fama

Tale contesto idillico, intimo, sereno potrebbe aver perseguito l'obiettivo di mascherare i forti contrasti e le invidie sorte tra le cugine: «in occasione dei festeggiamenti, tra Isabella, titolare di un potere fittizio, e Beatrice, duchessa di Bari e signora effettiva del dominio sforzesco, incominciò a manifestarsi una rivalità via via più marcata: ad accentuarne i toni, la nascita del primogenito di Isabella e Gian Galeazzo Maria, Francesco, avvenuta a Milano il 30 gennaio 1491»<sup>52</sup>.

L'intervento della dea è concluso dell'arrivo delle sette arti liberali. Costoro, che interverranno per due stanze ciascuna, hanno il compito di proseguire l'omaggio, appuntandosi soprattutto sulla straordinaria raffinatezza culturale della corte ambrosiana<sup>53</sup>: la Grammatica (vv. 87-102) esordisce sostenendo di avere i propri natali in Egitto e in Grecia, ma di risiedere ormai in Italia; giura infine a Beatrice di farla rinascere dopo la morte grazie alla straordinaria potenza eternatrice di cui è dotata.

La Logica (vv. 103-118) viene raffigurata secondo l'accezione sofistica – «'l ver fo parer falso, e 'l falso vero» – in quanto all'epoca disciplina insegnata a Milano dal mantovano Anselmo Meia. La seconda stanza dedicata alla Logica risulta ironica<sup>54</sup>. Bellincioni sembra alludere bonariamente al mecenatismo mal esercitato e ai pessimi consiglieri dei signori che promuovono persone indegne.

La Retorica (vv. 119-134), capace di volgere «le anime mortal [...] al mio piacere», si propone alle duchesse quale dono «a' figliuol vostri». L'Aritmetica (vv. 135-150) si presenta al pubblico come l'arte che avvicina gli uomini all'infinito; nondimeno, riflette, se si vuole raggiungere tale traguardo, l'infinito appunto, bisogna misurare le torri sforzesche, notoriamente di incredibili proporzioni<sup>55</sup>.

In aggiunta l'Aritmetica confida di riposarsi «ov'è l'arbor che fa Tisbe immortale», ossia presso un gelso, reso tale in seguito alla vicenda drammatica di Piramo e Tisbe (Ovidio, *Met* IV, 51-166): il Moro viene quindi assimilato a una pianta, simbolo per eccellenza del sacrificio amoroso e in grado di dare l'immortalità; ecco spiegata un'altra ragione per cui i sudditi che trovano riparo “all'ombra del moro”,

et honor de la tua prole. // O bella, o diva, angelica figura, / vero secreto del superno regno / nel tuo bel viso el ciel or si misura».

<sup>52</sup> VAGLIENTI 2004, 612.

<sup>53</sup> In apertura della VII e ultima parte della *Historia* di Corio si legge che: «la Corte de li nostri principi era illustrissima, piena de nove fogie, habiti e delicie, non di meno in epsa tempestate per ogni canto le virtute per sì fato modo ribombavano che una tanta emulatione era suscitata tra Minerva e Venere, che ciaschuna di loro quanto al più poteva circhava de ornar la sua scola. A quella di Cupido per ogni canto vi si conveneva bellissimi giovani. [...] Minerva ancor lei con tutte le sue forze ricercarva de ornare la sua gentile academia per il che impetrato, Lodovico Sforza, principe glorioso et illustrissimo, a suoi stipendii e quasi insine da le ultime parte de Europa haveva conducto homini excellentissimi. Quivi nel greco era la doctrina, quivi i versi e la prosa latina risplendevano, quivi nel ritimare eran le muse, quivi nel sculpire erano i maestri, quivi nel depingere li primi da longinque regione erano concorsi, quivi de canti e soni da ogni generatione erano tante soave e dolcissime armonie che dal cielo pareano fussen madate a la excelsa corte» (CORIO 1978, 1479-80).

<sup>54</sup> vv. 111-118: «gli artisti con mei detti uson monstrare / che un asino sia un omo, e questo provano; / ma ogi senza me 'l posson probare / però che dimolti asini si trovano: / questi miraculi i signor san fare, / e così questi i detti mei aprovano: / ee fanno un rico grande, quando istenta, / facendol rico, un asino diventa».

<sup>55</sup> Si badi, ad esempio, che la costruzione del Castello di Porta Giovia, la cui torre d'ingresso è progettata da Filarete, viene avviata da Francesco I e conclusa, di fatto, in epoca ludoviciana; nel 1490 viene costruito il tiburio del Duomo di Milano; i lavori per il Duomo di Pavia, iniziano nel 1488; nel 1492 saranno aperti i cantieri della canonica di S. Ambrogio e di S. Maria delle Grazie. Cfr. CALVI 1859-1869 e DE VECCHI 1983, 503-14.

come viene ripetuto nei testi esaminati, possono raggiungere la felicità ed essere efficacemente protetti e assicurati<sup>56</sup>.

All'Arithmetica segue la Geometria (vv. 151-166), che precisa il luogo d'origine, l'Egitto, le capacità di cui è fornita – misurare le distanze, i fiumi, i monti, stabilire il corso dei pianeti – e soprattutto manifesta grande gioia per risiedere a Pavia, una «nova Atene»; l'Astrologia (vv. 167-182), che viene indicata quale scienza suprema, in grado di interpretare gli influssi astrali e i fenomeni naturali, si offre disponibile a trasmettere i risultati della propria arte<sup>57</sup>; la Musica (vv. 182-198), che occupa lo spazio dedicato esponendo gli effetti di pace e concordia prodotti, chiude la rassegna<sup>58</sup>.

Il componimento viene poi completato da una barzelletta, intonata dalle sette arti (vv. 199-230) – che tendono a ribadire all'unisono e con toni sfumati le promesse di dedizione prima fatte singolarmente<sup>59</sup> – e dall'intervento di Saturno (vv. 231-275), il quale prospetta la nascita dei figli di Beatrice e Isabella, avvenimento che consentirà il ritorno della «d'oro gloriosa etate» (v. 271)<sup>60</sup>.

Saturno confessa che Francesco I Sforza ha sostituito Marte nella «quinta sfera» (v. 259); per questo motivo si augura che altri componenti della casata possano ripercorrerne le orme. Se ciò avvenisse, il mondo sarà «sempre in primavera» (v. 263). La divinità, però, si può già sbilanciare sulla fortuna della famiglia, giacché i figli di Isabella saranno presto «novi pianeti», mentre da Beatrice nascerà «Giove, sì benigna stella» (vv. 265 e 269). Non sfugge il tentativo di creare una genealogia precisa, che ha come vertice il capostipite Francesco I Sforza. La considerazione accordata a Isabella, di cui non viene menzionato il marito Gian Galeazzo Maria, serve a proporzionare le lodi, a distribuirle tra i due rami del casato. Tuttavia continuano a spiccare con maggiore insistenza le figure del Moro e della moglie.

Il testo termina con un nuovo sigillo che glorifica il “primo mobile” della corte; a Ludovico è riservata la barzelletta pronunciata dai quattro elementi (vv. 276-316), la quale ricalca lo schema metrico dei canti carnascialeschi e quindi del coro finale dell'*Orfeo*. In essa si invitano gli astanti a cantare insieme «viva 'l Moro, / viva 'l Moro

<sup>56</sup> Il mito di Piramo e Tisbe sarà un modello imprescindibile della *Pasitea* di Visconti.

<sup>57</sup> Non si dimentichi che il Moro non era solito intraprendere alcuna azione politica, militare o privata senza prima aver consultato gli astrologi di corte, tra cui spicca Ambrogio da Rosate. Rimane significativa la notizia per cui il signore non voleva ricevere gli ambasciatori qualora giunti «in combustione de luna» (ASMI, *Potenze sovrane*, 1569); d'altronde, il duca aveva scelto la data per il matrimonio con Beatrice d'Este dopo aver sentito il parere degli astrologi (MALAGUZZI VALERI I, 354-63 e AZZOLINI 2012).

<sup>58</sup> È rilevante il mecenatismo profuso dal Moro al fine di portare a corte i musicisti internazionali più famosi, dal belga Giovanni Cordier, al fiammingo Gaspar van Weerbeke, agli italiani Bernardo Fiorentino, Bono Rodolfo e Franchino Gaffurio. Cfr. MOTTA 1977 e DEGRADA 1983, 409-16.

<sup>59</sup> Non manca l'ennesimo omaggio a Ludovico Sforza, cui spetta il merito di aver valorizzato le sette arti, a differenza di altri sovrani meno accorti (vv. 222-230): «star vogliamo in vostra torre / di che il Moro tien le chiave: / lui ci può legare e sciorre, / tanta grazia dal ciel ave. / Già molti anni serve e schiave / state siàn, per colpa altrui: / ma el bon Moro oggi è colui / che ci ha tutte liberate. / Le sette Arte siàn chiamate».

<sup>60</sup> Nel *De Paulo e Daria amanti* si afferma (c. M 1v, I, 7-8): «et beato serà sotto a quel moro, / che riffarà a' suoi tempi un secul d'oro»; nella *Coronatione* di Taccone, invece, ritroviamo questa ottava eloquente (c. C 3v, 5-12): «vedi tu come Melan surge bello / e la squarciata vesta se rinova: / guarde che piazza e quella del Castello / quanto a vederla hoggi dilecta e giova; / ornar vedi le case questo e quello / in perfection tutte le cose a prova. / L'età di ferro in oro se rivolve, / el tòSCO e fele in manna se rivolve».

e Beatrice» (vv. 276-277), glossando che «ben si pò tener felice / chi lei serve e 'l sacro Moro» (vv. 278-279).

Viene poi ribadita la funzione provvidenziale delle due spose che, grazie ai «figlioli» nascituri, richiameranno sulla terra la tanto agognata «età de l'oro» (vv. 285 e 288). Il buon auspicio accompagna il ricordo dei parenti defunti; in particolare, viene riferito che la sorella di Ludovico, Ippolita Maria, madre di Isabella, e il padre Francesco I sarebbero stati orgogliosi di partecipare al matrimonio di Gian Galeazzo Maria (vv. 290-297):

Or qui fusse viva in terra  
quella Ippolita in Ciel santa,  
che Francesco in braccio serra,  
allegrezza arebe tanta  
a veder che 'l mondo canta:  
Sforza Sforza e Isabella,  
che crediàn che ancora quella  
baserebbe el fratel Moro<sup>61</sup>.

La penultima strofa viene impiegata per l'omaggio a Ercole I, subordinato e funzionale, però, all'ennesima immagine encomiastica in favore del Moro, presentato in questa occasione quale marito affettuoso (vv. 305-306): «el Moro ama ogi tanto [scil. Beatrice] / ch'el può dire: sempre adoro». Il signore di Ferrara è ricordato solo quale padre di Beatrice; la sua figura non si staglia rispetto alle altre, anzi si limita a essere funzionale all'elogio della figlia (vv. 299-302): «ben si pò tener beato / Hercule ogi e glorioso / che del suo seme ha aspettato / chi porrà el mondo in riposo».

La chiusura raggiunge il culmine dell'adulazione: i quattro elementi sostengono che Saturno, lungo il regno del quale secondo la mitologia si era verificata l'"età dell'oro", ha concesso al duca l'onore di ospitare la nuova èra, poiché egli è «di iusticia patre e amico» (v. 314). Le *virtutes* del Moro – segnatamente la capacità di amministrare la giustizia, riconosciuta per giunta da una divinità<sup>62</sup> – sono attributi sufficienti per legittimarne la guida del regno.

<sup>61</sup> È sintomatico che il nipote di Ludovico il Moro non sia mai nominato direttamente, ma solo attraverso il richiamo sottile alla moglie e alla futura prole. Inoltre, al ramo della famiglia che discende dal fratello Galeazzo Maria, si sostituisce quello cadetto. Questo programma, già chiaro nel progetto storiografico di Merula, viene esplicitato, da un punto di vista iconografico, nei transetti della Certosa di Pavia, in cui i Visconti appaiono idealmente uniti agli Sforza nel culto della Vergine. Nel catino absidale del transetto sinistro, Cristo incorona la Vergine alla presenza di Dio Padre e dello Spirito Santo sotto forma di colomba. Francesco I Sforza a sinistra e Ludovico il Moro a destra osservano in ginocchio la scena in atteggiamento reverente. Ludovico, il committente dell'affresco, realizzato nel 1492-1494 da Ambrogio da Fossano detto Bergognone, si fa raffigurare di fronte al padre, allo scopo di affermare il suo ruolo di erede legittimo (immagine 2). Di contro nel transetto destro è raffigurata la Madonna con il Bambino benedicente, affiancata da quattro figure in ginocchio, di dimensioni minori. La Madonna e il Bambino sono contenuti in una mandorla dorata, mentre i devoti inginocchiati si stagliano su uno sfondo turchino. A sinistra, Gian Galeazzo Visconti, fondatore della Certosa, è rappresentato in atto di offrire alla Vergine un modellino della chiesa; dietro di lui, il figlio Filippo Maria Visconti; a destra si trovano Galeazzo Maria Sforza e il figlio Gian Galeazzo Maria. Cfr. MARANI 1998, 269-73 e BALLARIN 2010, 341-425.

<sup>62</sup> Nella *Coronatione* si legge: «fortezza con giustitia e gran prudenza / nel Moro son vere virtute in prima» (c. A 2v, 15-16).



Immagine 2

2 - Il tema dell'età dell'oro era già emerso velatamente nella *Festa del Paradiso* (1490)<sup>63</sup>, nel passaggio in cui Giove ordina alle altre divinità olimpiche di offrire in dono a Isabella le qualità delle tre Grazie e delle sette Virtù (cardinali e teologali)<sup>64</sup>. Mercurio, una volta tornato dall'ambasciata svolta per osservare la donna, ragguaglia il padre circa le caratteristiche della futura duchessa e del suo regno (c. T 7r, vv. 1-13):

Dolce concento in gran silenzio ascolto  
 et con Palla Imineo fan temperia,  
 quanto ha di ben el mondo ha in grembo acolto. [+1]  
 Da milli anni cantar ne dà materia:  
 e sua età, di lei degna, è ben quella  
 apresso a quatro Soli; e farsi Hesperia  
 per questi più che mai felice et bella.  
 Un pastor v'è, che fa dolce concento,  
 'n un bel prato fiorito era Isabella.  
 In questa ultima età sicuro armento

<sup>63</sup> La rappresentazione inizia con le lamentele di Apollo rivolte al padre perché egli ha creato un «novo Sole», Isabella d'Aragona appunto, più fulgido di lui (BTM, Triv. Inc. C 40, c. T 5v, 3). Giove non ribatte direttamente alle affermazioni del figlio, ma si limita a invitarlo a prendere «piacere» di un tale «bene» (vv. 10 e 13). In seguito, il re degli dèi invia Mercurio presso la donna, affinché le annunci gli omaggi che alcune divinità riserveranno per lei. Nel contempo gli dèi dell'Olimpo e alcuni corpi celesti (Luna, Venere, lo stesso Apollo, Marte, Saturno), non appena sono informati circa la presenza di Isabella, fanno a gara tra loro al fine di stabilire il regalo migliore. Giove decide di accogliere ogni dono e, oltretutto, di aggiungere quelli elargiti dalle sette Virtù e dalle Grazie. Si organizza poi una spedizione, capeggiata da Apollo, che ha come compito la consegna di tali omaggi. Ad essi viene inserito un «libretto» in cui sono contenuti «tutti i versi della festa» (c. U 2r). Chiude l'opera l'ennesima lode di Isabella, espressa prima dal coro delle Grazie e poi da quello delle Virtù.

<sup>64</sup> In generale vd. COSTA 1972.

Hieronimo Donato è ben donato  
dal ciel, sì che Neptun or n'è contento,  
novo Hermolao che al Mor fo tanto grato<sup>65</sup>.

La sapienza di Isabella (v. 2: «Palla») diverrà ancora più mirabile grazie al matrimonio con Gian Galeazzo Maria; la presenza sulla terra della donna, assimilata alle Esperidi (v. 6), permetterà inoltre l'arrivo dell'età dell'oro (vv. 5 e 9). Il ritorno di un'epoca così gloriosa e felice ha già coinvolto la corte milanese, in cui spicca la figura di Girolamo Donà, ambasciatore veneziano presso il dominio sforzesco citato nel *De Paulo e Daria amanti*, che supererà il compatriota Ermolao Barbaro.

In seguito le divinità si alternano e lodano la duchessa in conformità allo schema che sarà impiegato nella *Ripresentazione*: la Luna promette a Giove di trasformare «lieti tuti i corpi insani» se «per serva mi doni ad Isabella» (c. T 7v, 6-7); Venere confessa che «mie belleze costei reduce in cenere, / tanto che me non reconosco» (vv. 7-8); Apollo prega il padre perché la renda immortale; Marte ringrazia il «chiar sol d'Aragona / e di Sforza» per l'esistenza di una creatura così straordinaria (c. T 8r, 3-4); Saturno propone, al pari di Apollo del resto, che «gli anni d'Isabella» siano «eterni» (v. 3).

Giove, dopo aver ascoltato i vari interlocutori, decide, come anticipato, di fare dono a Isabella delle doti delle tre Grazie e delle sette Virtù. Costoro concludono la rappresentazione mediante due cori separati: prima intervengono le Grazie, le quali sostengono che Isabella «vince ogni stella» (c. U 2v, 14); le Virtù, infine, descrivono la donna come l'incarnazione della «primavera» (c. U 3r, 2-4) e una «phenice / la qual mai se vide altrove», la cui presenza ha «fatto [...] il mondo hoggi felice»<sup>66</sup>.

### 3.5 Baldassar Taccone (*Danae e Atteone*)

1 - Le tecniche letterarie e le strategie di riuso dei messaggi propagandistici ludoviciani sono impiegate – soprattutto per evidenziare il tema del rapporto sovrano/sudditi – con assiduità nelle opere rappresentative di Baldassar Taccone, cancelliere ducale proveniente da Alessandria<sup>67</sup>: nella *Comedia di Danae* egli segue la versione del mito vulgata – presente ad esempio nelle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio (II, 32-33) – eccetto nel finale, in cui l'intento cortigiano del testo arriva a distorcere l'intera storia. Boccaccio racconta che Acrisio, signore di Argo e padre di Danae, apprende da un oracolo che la sua morte sarà causata dal nipote. Allora il sovrano, per sfuggire all'infausto destino, ordina di rinchiudere la figlia in una torre. Giove, però, avendo sentito parlare della bellezza straordinaria della giovane, decide di possederla, mutandosi in pioggia d'oro. Danae rimane incinta e dà poi alla luce

<sup>65</sup> BTM, Triv. Inc. C 40, c. 7r.

<sup>66</sup> Si noti che l'epiteto "fenice" diventerà poi caratteristico di Beatrice. Es. cfr. CALMETA 2004, 9, 109: «del mio ardente cor vera fenice».

<sup>67</sup> Nato nel 1461, come Gaspare Visconti, da una famiglia nobile e presto trasferitosi a Milano presso la corte di Ludovico il Moro, compone nel 1487 l'epitaffio per la tomba di Cicco Simonetta; nel 1488 prende parte a Tortona ai festeggiamenti per il matrimonio di Gian Galeazzo Marie e Isabella d'Aragona; nel 1492 è inviato a Roma, insieme a Niccolò da Correggio e Gaspare Visconti, al fine di rendere omaggio al nuovo pontefice, Alessandro VI; l'anno seguente è creato cancelliere, mentre nel 1497 ottiene la cittadinanza milanese. Nonostante la sua fedeltà alla causa sforzesca, riuscirà a proseguire la propria carriera anche durante gli anni del governo francese sulla città. Sul poeta cfr. PYLE 1991, 391-413.

Perseo; così viene posta in un'arca con il neonato e gettata in mare. Danae, nella versione di Boccaccio, si salva giungendo miracolosamente sino in Puglia, ove si sposa con il re apulo Pilunno; in Taccone, ella riesce a invocare Giove prima di essere inserita nella «corba» (IV, 96-103):

Giove, da te son posta in abbandono?  
Pietà ti mova de mia tanta doglia.  
Da questi che qui intorno armati sono  
la vita per tuo amor mi si dispoglia.  
Se mai ti offesi, or ti chiedo perdono,  
padre: rafrena la tua cruda voglia.  
O ninfe, o pesci, o terra, o genti accorte,  
pietà vi mova de mia accerba sorte<sup>68</sup>.

L'intervento provvidenziale della divinità permette a Danae di trasformarsi in una stella con uno straordinario effetto scenico; la didascalia, non a caso, recita: «qui è da sapere che GIOVE mosso a commiserazione de DANAE, doppo la fu portata via la converse in una stella, e li se vide di terra nascere una stella e a poco a poco andare in cielo con tanti soni che pareva che 'l pallazo cascasse». Il lieto fine viene completato in modo originale dal ringiovanimento operato da Ebe – personaggio introdotto *ex novo* – nei confronti di Acrisio<sup>69</sup>, che nel mito viene invece ucciso da Perseo, e dalla liberazione di Siro (V, 9-16), guardiano di Danae incarcerato perché reo di non aver sorvegliato con la dovuta diligenza.

La “commedia”, che potremmo classificare sotto la voce “allegorico-mitologica”, si conclude con un esteso capitolo ternario recitato da Apollo (V, 20-83), che svela l'autentico significato del testo. Danae è stata salvata dalla somma bontà di Giove poiché fedele e rispettosa verso la divinità (vv. 29-34): «per amata vivendo già la elesse / Giove, e come l'amò qui in terra viva, / non volse che morendo se perdesse. / E se ben par che sii de vita priva, / adesso vive lei come se vede: / di mortale, immortale è facta diva».

L'atto di grazia è concesso, quindi, a «chi serve con gran fede / e con sincerità dei e signori» (vv. 35-36), in conformità a un principio già incontrato in Bellincioni e nel *De Paulo e Daria amanti* per cui l'ubbidienza è la chiave per ottenere i giusti risarcimenti; le indubbie difficoltà e le frustrazioni del caso sono funzionali, quasi cristianamente, alle ricompense che si riceveranno in seguito (vv. 38-40): «vengono, doppo le fatiche, onori, / e chi con leale servitude e pronta / serve, raccoglie dietro a spine el fiore»<sup>70</sup>. La «gran gloria» e il «gran fasto» sono obiettivi possibili da cogliere solo dopo lungo tempo e fatiche (v. 41): Danae diviene un simbolo da seguire, mentre il comportamento di lei «costante e forte» servirà da paradigma, da principio ispiratore (v. 45).

Taccone inserisce, in aggiunta, una dettagliata descrizione intorno alle molteplici fortune della Danae-stella (vv. 52-76), che sarà d'ora in avanti ricordata dall'intera umanità e costituirà un punto di riferimento imprescindibile per i marinai. Pare

<sup>68</sup> TACCONE 1983, 293-334.

<sup>69</sup> Si noti come sia accentuata la centralità di Giove nella decisione finale (V, 1-8): «i' sono Ebe che fo l'omo immortale, / e Giove padre mio me manda a dire / che contra al suo voler puoter non vale, / e che tu metta giù, Acrisio, tante ire».

<sup>70</sup> All'interno del *De Paulo e Daria amanti* leggiamo che il Moro (c. M 2v, III, 1-3): «tutto ciò che ti promette e afferma / già mai non ne farà manco un sol iota, / ma cum lo effecto la sua fè conferma».



ovvio che i pregi della nuova creatura (es. «grazia eterna... bella persona... degna corona... comandata... preposta al giorno et alla nocte... da lei depende») siano rivolti, in modo indiretto, al suo creatore.

Il discorso di Apollo termina con l'indicazione del carattere esemplare della vicenda, monito prezioso per coloro che impareranno a servire «con fe'» (vv. 77-78); l'informazione viene avvalorata dalla massima per cui «chi fa bona semente ha bon raccolto» (v. 79) e dall'accenno encomiastico *in clausula*, in cui il *morus* è colto nel suo aspetto ferace (v. 83): «viva el Moro triunfante e verde». L'aggiunta finale – disarmonica, improvvisa, sorprendente – sigilla il testo e gli attribuisce una funzione contingente alquanto riconoscibile.

Pertanto, se analizziamo la struttura complessiva dell'opera alla luce del finale, innovativo da un punto di vista diegetico, si comprende la ragione profonda dell'insolita distorsione del mito: la rappresentazione di un *deus ex machina* che dispone della vita degli umani, ma è propenso, con virtù e poteri preternaturali, ad accorrere in loro soccorso e il collegamento allusivo alla corte sforzesca, contribuiscono ad assimilare alcune facoltà di Ludovico il Moro a quelle di Giove<sup>71</sup>.

Difatti la *Comedia* palesa numerosi riferimenti al duca e, più in generale, ai principi di buona condotta cortigiana: Siro sembra impersonare la proiezione dell'autore in veste di servitore fedele – antitetico rispetto ai servi inaffidabili e ridicoli delle commedie latine – e dedito alla causa del proprio signore; Danae, una sorta di Antigone alla rovescia, osserva sempre un rispetto ossequioso verso i voleri del padre, anche se ne riconosce i limiti (I, 79-80: «se così vò, quel che tu vò quel fia, / fa la tua volontà, non far la mia»); la figura di Giove – proposto non solo quale personaggio altero e potente (es. II, 57-72), ma anche in circostanze più umane e miti, come l'innamoramento – soddisfa l'iconografia consueta del potere ducale<sup>72</sup>.

L'opera illustra così alla corte l'importanza di stare nei propri ranghi, di rispettare le gerarchie impartite dal signore, sempre disponibile, in caso di bisogno, ad aiutare i sudditi meritevoli in difficoltà<sup>73</sup>. Invero, nel prologo il poeta aveva esordito mostrando al pubblico l'argomento primario della *Comedia*, cioè la «forza del

<sup>71</sup> In un capitolo ternario Niccolò da Correggio finge di vedere in sogno Ippolita Maria Sforza, recentemente scomparsa; il componimento, imitato da Francesco Orombello nel ms. Italien 1543 (CASTAGNOLA 1988, 165-6), serve a preconizzare le straordinarie vicende che capiteranno a Milano e al suo duca, definito «fratel Ludovico, in terra un Iove» (369, 186). Invece Galeotto Del Carretto, in un sonetto inserito nel ms. Italien 1543 (c. 94v), si scaglia contro i detrattori del Moro, sostenendo che egli governa con «gran misura et arte bona» e che con il suo «saper frondo» divulga «in l'universo mondo / la fama del nepote» (vv. 5 e 7-8). Il testo si conclude con la constatazione per cui Milano possa rimanere priva del duca quanto il mondo senza l'«excelso Iove» (v. 13). Si badi che nel *De gestis Francisci Sfortiae* di Antonio Cornazzano (BNFP, ms. Italien 1542) – poema di dodici libri scritto in terzine che celebra il nuovo duca – Francesco I risulta un'entità sovrannaturale, in quanto figlio di Giove. Nel *Paradiso*, infine, è inserita una precisa lode della divinità (BTM, Triv. Inc. C 40, c. 6r, 1-3): «o Giove eterno, o motor primo et alto, / principio et mezo et fin, misura vera, / or più che mai te honoro et sempre exalto». Vd. BONAVIGO 1985, 81-119.

<sup>72</sup> Si osservi che, secondo l'elenco dei personaggi e degli attori trascritto da Leonardo (immagine 2 di CAP. II, 3), lo scultore Gian Cristoforo Romano avrebbe sostenuto la parte di Acrisio, Taccone, non a caso, quella Siro, l'editore Francesco Tanzi sarebbe stato Giove, Francesco Romano Danae, mentre Giovan Battista da Osimo Mercurio.

<sup>73</sup> In un sonetto di Visconti a Galeotto Del Carretto si legge: «saggio è collui e vie più che virile / che ben si rege col suo mal pianeto, / però 'l tuo Moro, qual sempre fo discreto, / inspecto ha 'l cuore de un suo servo umile» (XXXVI, 21, 5-8). In un altro (LXXVIII, 162) si dice che il Moro, d'«ingegno re d'ogni signore» (v. 2), si abbevera presso il Lete per dimenticare ogni «errore / ch'abbia commisso alcun de la tua gente», laddove predilige l'Eunoè, che «infonde bona mente», quando si intrattiene con «ogni fido e vero servitore» (vv. 2-7).

crudel fanciullo alato / che porta l'arco, la faretra e 'l foco» (vv. 1-3); ciò nonostante, Taccone non manca di segnalare pochi versi dopo il felice scioglimento della vicenda, che si incaricherà di mutare la tristezza iniziale in uno stato «alegro» (vv. 29-32)<sup>74</sup>. E l'attenzione verso tale messaggio, l'importanza che esso sia compreso e divulgato sono confermate nelle prime parole di Apollo (vv. 20-23): «qualunque ha udito con qual psalmodia / e con qual gaudio ai dei, festa e contento, / quella stella su in ciel salita sia, // presti l'orechio a mie parole intento».

2 - La *Danae* viene proposta dall'autore quale *Comedia*: l'identità di genere rimane, a dispetto della definizione, confusa e contraddittoria, secondo una caratteristica costante del teatro pre-classicista. È vero che il finale lieto, il prologo e la divisione in atti bastavano a soddisfare tale indicazione, tuttavia l'opera sembra composta su piani a volte antitetici, difficili da collimare. La rappresentazione – che consta di 763 versi (prologo e I atto: 120; II: 236; I intermezzo: 91; III atto: 63; II intermezzo: 67; IV atto: 103; V: 83) e risulta polimetrica (ottava e terza rima, sonetti) – esibisce, già a partire dalla sua estensione, una complessità e un'ambizione maggiore rispetto ad altri testi sin ora presi in esame.

È evidente la natura stratificata della materia, delle scene, dei personaggi: il primo atto principia con alcune sequenze di carattere tragico. Acrisio, che ha appena ricevuto il responso dell'oracolo, viene presentato mentre chiede aiuto ai suoi consiglieri. La disperazione del personaggio, la sua confusione vengono espressi mediante un lessico marcato e inequivocabile (es. I, 32-52): «crudel novella... mio proprio sangue guerra... mostri... cagion de la mia morte... grandi affanni... grida... ancida... inganni... furie infernale... devorar queste mie membra... corpo smembra». La stanza recitata da Siro, che si configura subito quale servitore accorto e leale, non riesce a stemperare la tensione. Nemmeno il registro formale più umile e le parole rima tronche e monosillabiche, indubbia eco polizianesca, possono cambiare valenza all'atto<sup>75</sup>.

Esso infatti prosegue, entro un'ambientazione lugubre e mesta, con le riflessioni di Danae, la quale è intenta a lamentarsi per la sua triste condizione; Siro le ha appena comunicato la decisione del padre di confinarla dentro a una torre; lo smarrimento intorno alla propria condizione avversa diventa drammatico a partire dalla constatazione sulle responsabilità del padre, che non ha saputo trovare una soluzione migliore. La frustrazione della protagonista, il risentimento verso il re sono accompagnati da un'impotenza paralizzante, da una tacita rassegnazione<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> Cesare Cesariano nel *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati* (Como, Da Ponte, 1521) descrive così un affresco allusivo commissionato dal Moro per il Castello di Porta Giovia, che sembra racchiudere il messaggio morale della *Danae*: «si vede pincto lo enigma di Ludovico Sfortia soto la archicustodia del Castello di Iove, quale indica quasi como diremmo ieraglyphico: "post malum semper sequitur bonum et e converso; vel post lungum tempus dies una serena venit; seu post tenebras spero lucem etc". Perché ivi è pincto uno tempo nimbo et di maxima procella e poco distante da epso le turme chi ballano, iocundano e festeggiano soso lo tempo sereno, quale cose apparenno poter essere» (BNCR, 71. 5. G. 47, c. 118v).

<sup>75</sup> I, 65-72: «intendo signor caro quel che di': / lassa, ch'io exequirò lo intento to'. / Tu sai ch'io son tuo servo fidel sì / che mancamento alcuno mai non fo. / In quella torre compirà i soi di, / come una volta drento messa l'ho. / Se scappa poi i' porterò la pena: / mettemi in ferro, in ceppi o alla catena».

<sup>76</sup> I, 81-88: « e pur per certo questo caso è duro, / e ad una come me forte è doglioso. / Dentro dal pecto el debil core induro, / pensando che ogni ben lì me sia ascoso. / Dirà la mia ragion: non me assicuro; / contra del patre reclamar non oso. / Commisso error non ho, ma ne indovino / che questo avien per mio fatal destino»

Anche l'inizio del secondo atto conferma questa tendenza: la donna, ormai imprigionata, si duole per le false promesse dispensate da Amore, che viene indicato come la causa principale della sua detenzione. Le battute violente e cariche di tensione e sconforto sono attenuate da passaggi più leggeri – che rischiano, nondimeno, un'escursione stilistica eccessiva<sup>77</sup> – o in cui viene posto l'accento sulla costruzione retoricamente marcata dell'ottava. Si prendano come esempio i versi 9-16, che si articolano attraverso ripetizioni, giochi di parole e anafore dal gusto strambottistico<sup>78</sup>:

Casta è colei che da se stessa è casta:  
casta non è da libertà che privi.  
Privi ben el corpo, ma la mente è guasta:  
guasta perché chiama so' conto i vivi.  
Vivi se san ben provvedere e basta.  
Basta: ché tu sicur per ciò non vivi;  
se tua figliola incarcerata inchiodi,  
dime: chi guarderà poi i toi custodi?

Il carattere del personaggio si delinea nella scena successiva, in cui Mercurio, incaricato da Giove, annuncia a Danae l'intenzione del re dell'Olimpo di giacere con lei. Il rifiuto sdegnoso, la sicurezza perentoria, sin ora inedita, mostrano una figura determinata a soffrire in piena solitudine (II, 93-96): «e se mia volontà non intendea, / dilli che Danae castità qui vove, / serrata in grotte concavate e marmi / sì che non venga più a ffaticarmi».

Mercurio medita, allora, di corrompere Siro al fine di permettere a Giove di entrare nella torre. Il lungo confronto (vv. 130-228) mira a dimostrare l'incrollabile tenacia del servo e il suo affetto provato nei confronti del padrone. L'indignazione del personaggio di fronte alle proposte dell'ambasciatore (vv. 150-152: «questa vergogna mi, cotal nequizia / debbo di contra al mio signor commettere? / E adonque in me serà tanta iniustizia?»), la sua determinazione (vv. 156-158: «cotal tuo prego sì m'è sta' mortifero: / io ti comando che da qui presto ambuli: / a questo modo el mio voler te inzifero»), l'insistenza sui concetti di «dover», di «fede» (vv. 193, 201) sono funzionali al discorso conclusivo di Apollo. Inoltre non è possibile corrompere Siro, perché presso la corte di lui i «dinar [...] pioveno» (v. 209): è lecito rinvenire un rimando alla ricchezza del dominio sforzesco.

Il secondo atto, come si è visto assai eterogeneo, viene collegato con il successivo attraverso un intermezzo (91 versi, più esteso degli atti III e V). Esso non si riferisce alla commedia, ma allude a temi amorosi generici che si possono connettere latamente al testo: un uomo intona un «gran lamento» (v. 1) perché rifiutato dalla propria «diva» (v. 11). Il consueto giuramento circa il *servitium* amoroso prestato dall'io poetico, la descrizione della donna secondo categorie tipiche della lirica e della poesia bucolica quattrocentesca (vv. 37-54), gli appelli rivolti all'amata di tornare sulle proprie posizioni (55-91) introducono lo sconforto di Giove manifestato nel III atto.

<sup>77</sup> Es. cfr. vv. 35 e 39-40: «non lo stimavo per adietro un fico. [...] / Qualunque l'oste non risguarda e stima / perde sovente, com'io fo, la scrima [scil. scherma]».

<sup>78</sup> BAUER-FORMICONI 1967.

La divinità viene raffigurata quale benigna, innamorata<sup>79</sup>; gli elementi di umanizzazione risultano maggiori rispetto alla tradizione, giacché egli scrive un sonetto per Danae<sup>80</sup>, che risponderà negativamente, soffre per l'atteggiamento scontroso e schivo di lei, appare impacciato e indeciso. Tuttavia, a differenza degli amanti consueti, egli può far valere i propri poteri straordinari: infatti, a seguito dell'ennesimo diniego della donna, mediterà di accedere alla torre trasformandosi in pioggia dorata.

L'esecuzione di tale progetto viene interrotta, con funzione di *suspense*, da un secondo intermezzo: appare in scena un uomo che, come suggerisce la didascalia acclusa al testo, «andava seminando». Tale gesto, all'inizio oscuro, risulta in seguito un'allegoria, in quanto il personaggio affermerà di non essere ancora riuscito a cogliere i frutti maturati nel campo dell'Amore<sup>81</sup>. Se il primo intermezzo si poneva in consonanza con la delusione di Giove, quest'ultimo, invece, è antitetico, in quanto il dio riuscirà alla fine a soddisfare il suo proposito.

Il quarto atto non nasconde tematiche tragiche: Siro, ad esempio, dopo essersi accorto della gravidanza di Danae, non sa come comportarsi. Infatti, riferire l'accaduto al re significa assumersi la responsabilità di una scarsa e superficiale sorveglianza e meritarsi l'appellativo di «traditore», di «pazo senza ingegno» (IV, 35-36); inoltre, la nascita del figlio della protagonista potrebbe condurre all'uccisione dell'amato padrone Acrisio. L'idea della fuga, che il personaggio prende per qualche momento in considerazione, viene presto messa in disparte. Siro, dopo un lungo e tormentato ragionamento, sceglie di comportarsi, anche a scapito della propria e altrui incolumità, in modo leale sino alla fine e di raccontare la verità (vv. 41-56):

Che debbo far? El debbo dir? No 'l dire?  
 Fugge! Sta saldo: e mette giù le chiave,  
 e lassa un altro che la vadi aprire,  
 e poi renunzii questo error sì grave.  
 E pur me va al cervel forte el fugire:  
 so che diman da qui parte una nave.  
 S'io fuggo, poi da l'altro canto i' veggio  
 che l'anderà a chi può di me dir peggio.  
 In fine in fine i' non son più uno uccello  
 qual di volar se pasce e se nutrica;  
 andar voglio, se ben vado al macello,  
 e legerli del facto la rubrica.  
 Indi da poi, com' mansueto agnello  
 due parole dirò de mia fe' antica  
 e come ai panni miei non fur mai macchie:

<sup>79</sup> Cfr. es. III, 1-7: «Mercurio, adesso cresce el mio desire / se ben Siro mi fa mesto e scontento. / Torna alla donna un'altra volta a dire / che fatto son per lei qual polve al vento; / di' che abbi compassione al mio languire / e che di ripregarla io non pavento, / e dalli in propria man questo sonetto: / tosto poi riedi, che risposta aspetto».

<sup>80</sup> Si notino le battute assurde, comicamente involontarie (III, 25-26): «tu gli rasembri [*scil.* a Giove, che parla di sé in terza persona] in terra el paradiso, / per che lassando el ciel teco star brama».

<sup>81</sup> vv. 58-66: «spendere voglio el tempo che me avanza / per raccogliere e andar ben seminando, / come degli amatori è ferma usanza. // Quel che mangiar per me se debbe, il mando, / con fede de raccogliere bene, in terra; / più sempre vo' nel mio sperar sperando. // E se la ninfa mia di fuor mi serra, / quando m'arà ben fatto ingiuria e scorno, / spero che un fin daràmi tanta guerra, // e che pietà mi arà di giorno in giorno».

facciamme poi mangiare alle cornacchie.

L'immagine del perfetto cortigiano, che è pronto a sacrificarsi e a pagare il fio per colpe non sue, serve a introdurre e preparare il discorso conclusivo di Apollo.

Le altre sequenze ripercorrono specularmente i tormenti e le esitazioni del servo: Acrisio, disperato per la notizia, ordina di arrestare Siro e di uccidere la figlia; Danae, invece, invoca il perdono e l'intercessione di Giove. La preghiera viene accolta ed esaudita dalla divinità che, come preannunciato, invierà Ebe sulla terra per rimediare alla situazione.

Nell'atto finale, dunque, avviene un netto scarto: il contesto tragico muta in modo repentino e imprevedibile, Giove restaura un ordine e un equilibrio già sconvolto in partenza, i personaggi, anche quelli più impulsivi come Acrisio, vengono premiati, laddove il messaggio politico e morale del testo viene certificato e orientato tramite il cenno a Ludovico Sforza.

3 - L'*Atteone* (74 versi), che sembra sviluppare un intento allegorico parallelo e concomitante, viene messo in scena, in base ai cenni a Gian Galeazzo Maria come ancora vivente, prima del 1494 (anno in cui il Moro diventa duca *de facto*); l'occasione è fornita dall'installazione di una fontana donata alla Fabbrica del Duomo da parte del «preclarissimo e splendidissimo senatore e Cavallere Messer Francisco Fontana», al fine di dimostrare la propria benevolenza verso «l'invittissimo principe e populo milanese»<sup>82</sup>. La vicenda – composta in ottave e capitoli ternari e tramandata, come per *Mosso da grande amor*, dal ms. parigino 1543 – segue inizialmente la scansione usuale del mito: il cacciatore Atteone si reca presso una fonte per abbeverarsi e scopre inavvertitamente Diana mentre è intenta a fare il bagno.

Eppure se in Ovidio (*Met* III, 131-252) egli non ha colpe per ciò che è successo, in Taccone il personaggio si sofferma compiaciuto a osservare la dea, che disconosce invocando Venere (vv. 1-3): «o qual beltà, qual gentilezza è questa? / O dio d'amore, ove con l'arco stai, / qui fian li toi strali e forza presta!». Ma Diana – che in Ovidio inveisce con collera contro l'uomo – si limita ad apostrofare Atteone quale «prosuntüoso» (v. 4), notando che la protratta permanenza ne ha aggravato la posizione e lo trasforma, quasi a malincuore, in cervo<sup>83</sup>.

Segue il pianto di Atteone (vv. 9-24) – che verrà sbranato dai propri cani che lo credono una preda – intercalato da lamenti di carattere tragico: egli si dice «vergognato» (v. 25) per la triste sorte, tanto che depreca la propria nascita, e desidera così morire quanto prima (vv. 27-29). Tuttavia l'attenzione dello spettatore viene subito catturata da alcune battute, che riprendono lo schema dell'*ubi sunt*, in cui il protagonista si chiede con angoscia e rimorso dove siano in questo momento di disperazione «l'oro e l'argento e 'l popul forte, / gemme, riccami e veste preciose» e, in particolare, «quella mia eccelsa ornata corte, / le ninfe mie leggiadre amorose» (vv. 33-36).

Ancora una volta, quindi, l'ambientazione cittadina pare interpretata come l'unica realtà esistente in cui l'uomo possa appagare i propri desideri, di contro, la vita agreste viene colta nella sua accezione di pericolo e, in un certo senso, di ferinità

<sup>82</sup> TACCONE 1988 b, 161-3.

<sup>83</sup> Sul mito di Atteone nella letteratura italiana, dalle Origini al Seicento, vd. BARBERI SQUAROTTI 2000 b, 329-63.

spinta all'eccesso, di ignoranza della verità<sup>84</sup>: come nelle *Stanze* di Poliziano, interpretate secondo un'allegorizzazione neoplatonica<sup>85</sup>, la selva rappresenta la conoscenza dell'amore sensuale e il regno di Venere quello contemplativo, così nella mitologia ludoviciana l'*eros* può concretizzarsi solo all'interno della corte, regno del Moro.

Inoltre gli endecasillabi successivi recitati da Mercurio e dedicati, secondo la didascalia, «al Signore Duca de Milano in comendazione del Moro» chiarificano il significato dell'"epillio": il brano pare configurarsi quale preciso messaggio del dio, tradizionalmente il più indicato a tale compito, a Gian Galeazzo Maria, mai nominato in modo diretto, a non comportarsi con il Moro come «el fiero Atteon stracciato» con Diana (v. 47). Mercurio, infatti, «mandato a te da Giove, Apollo e Marte / a farti una ambasciata in bono augurio» (vv. 42-43), ricorda al giovane la misera fine di Atteone, «prosuntuosamente in l'acqua [...] entrato» (v. 49) e gli rammenta che gli dèi sono abituati a vendicarsi di «ogni ribello, ogni nemico / che pensi male oprar o cosa vana, / o insidiar questo bel stato aprico» (vv. 51-53).

Le divinità sono pronte a difendere il dominio sforzesco e a trasformare qualsiasi avversario in «lupo, o in cervo, o in Diana, o in orso, o in toro» (v. 57). Quindi, il consiglio finale diretto al nipote è di lasciarsi guidare dallo zio, del resto protetto dagli dèi «per l'infenite suo virtute o ingegno» (v. 60); costoro si faranno sempre garanti del signore, in quanto risulta l'uomo più fornito al mondo di «fede e di prudentia», qualità che lo rendono «di là su [...] el più degno» (vv. 63 e 64).

Mercurio<sup>86</sup> elenca poi un preciso catalogo di abilità politiche possedute dallo zio che Gian Galeazzo Maria imparerà ad apprezzare con il tempo (v. 65: «in lui clemenza e pietà s'afferra»); esse determinano il primato di Milano sulla Penisola (vv. 66-67): «Italia in lui si possa, in lui s'annida / terror, soccorso, aiuto, pace e guerra»<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Nell'*Egloga pastorale* messa in scena da Taccone durante il «convivio de l'Illustrissimo signore Io. Adorno» e trasmessa dal ms. Italien 1543, viene rappresentato, sotto la veste bucolica, l'amore «del Conte da Caiace e de Madonna Chiara de Marino» (TACCONE 1988 a, 156-8). Pure in questo componimento (109 versi in capitoli ternari) dall'intreccio canonico – il pastore Fileno, impersonato da Taccone stesso, confessa all'amico Aminta il proprio amore non ricambiato per una ninfa devota a Diana – e che sembra imparentata con l'egloga *Vale, mia patria ingrata, poi che mi odia* di Visconti (VISCONTI 1979, 159-63), l'amore viene interpretato come un sentimento positivo solo qualora vissuto all'interno della corte.

<sup>85</sup> ORVIETO 1979, 7-104.

<sup>86</sup> Si tenga presente che il caduceo di Mercurio, accompagnato dal motto «*ut iungor*», costituiva una delle numerose imprese di Ludovico (GIORDANO 1999, 94-117). Il pianeta Mercurio, astro propiziatore di sapienza, era interpretato come protettore del duca, il quale, non a caso, si sposerà mercoledì 19 gennaio 1491, ordinerà alla moglie di svolgere la prima uscita dopo il parto di Massimiliano mercoledì 30 gennaio 1493, si farà acclamare dopo la morte del nipote mercoledì 29 ottobre 1494.

<sup>87</sup> L'immagine del Moro come garante della stabilità italiana viene espressa anche dall'impresa, già impiegata da Francesco I, che vede raffigurato uno scudiero di colore intento a ripulire con una spatola una donna, allegoria dell'Italia (Immagine 3; cfr. MALAGUZZI VALERI I, 20 e 320-4). In un sonetto di Visconti (XXXI, 16) il duca viene presentato quale abile cavaliere, che ha saputo fermare in tempo il «poletro [...] / che male intende el passo e peggio il corso» (vv. 1-2); fuor di metafora: «l'italico valor in guerre involto, / a miserabil fine ormai transcorso, / hai con pace tranquilla sì soccorso / che vive unde morto era, anzi sepolto» (vv. 5-8). Nel componimento LXXVII, 186 il poeta loda il «penser prudente del duca», grazie al quale «alzi e [...] abbassi come vò» i potenti dell'«Occidente» (vv. 4 e 3). Ovviamente gli storici contemporanei estranei alla corte milanese, per cui cfr. AIRALDI 1982, 43-64 e SOLDI RONDININI 1983, 29-56, metteranno in ridicolo tale falsa pretesa; ad esempio nel *Dialogo dell'impresie militari e amorose* si afferma: «il quale [*scil.* Ludovico il Moro] per opinione di prudenza fu tenuto un tempo arbitro della pace e della guerra in Italia e perciò portò

L'intervento viene concluso dal consiglio espresso al legittimo duca di affidarsi ciecamente al Moro (vv. 68-70):

Felice te, felice finché guida,  
e felice serai de passo in passo  
e fia felice ognun ch'in lui se fida!<sup>88</sup>

I risvolti di quest'ultima terzina, marcata dalle anafore e dalle ripetizioni del sintagma "felice", risultano grotteschi se accostati alla biografia di Gian Galeazzo Maria<sup>89</sup>: egli rimarrà completamente estraneo alla vita politica e pubblica del ducato, emarginato in un ruolo di semplice rappresentanza. Tuttavia Ludovico diffiderà sempre del nipote e, soprattutto, dei patrizi fedeli alla linea legittima di successione; preoccupava, in particolare, l'approssimarsi di Gian Galeazzo Maria all'età dell'emancipazione. E non a caso Ludovico si premurerà nel giugno del 1483 di ottenere dal nipote, che aveva appena compiuto quattordici anni, la dichiarazione di rinnovo della tutela nei suoi confronti.

Il matrimonio nel 1489 con Isabella d'Aragona<sup>90</sup> – sollecitato dall'opportunità di fugare ogni possibile traccia di illegalità e dal bisogno di rafforzare l'alleanza con la casata aragonese in funzione anti veneziana – contribuisce, per paradosso, all'isolamento definitivo di Gian Galeazzo Maria: egli sarà circondato da spie del Moro, che redigevano bollettini giornalieri su quanto da lui fatto o detto; né potrà mai inviare o ricevere corrispondenza senza la preventiva approvazione di Ludovico, o essere informato circa il contenuto dei dispacci diplomatici in entrata e in uscita dal dominio.

Inoltre, ogni spesa veniva autorizzata preventivamente dallo Sforza, la scorta ducale era stata drasticamente ridotta, tutte le pur minime disposizioni dettate da Gian Galeazzo Maria dovevano essere approvate prima dal Moro<sup>91</sup>. Addirittura nel 1491 Ludovico, secondo l'ambasciatore ferrarese Trotti, imporrà il nome al primogenito del nipote: «gli ha posto nome Joanne Ambrosio et Francesco; ma vole

l'albero del gelsomoro per impresa [...] ma non conobbe già che 'l chiamare i Francesi in Italia per isbattere il re Alfonso, suo capital nemico, fusse cagione della rovina sua, e così diventò favolosa e schernita la sua prudenza» (GIOVIO 1978, 60).

<sup>88</sup> In un sonetto di Bellincioni scritto a nome di Gian Galeazzo Maria, il poeta, che chiama Ludovico «padre a me secundo» (v. 2), mette in bocca al nipote del Moro alcune espressioni significative come «ogni mia speranza in te resides» e «io te harò per mia guida e scorta e lume» (c. 12r, 8 e 13); in un altro si dice che «la virtute e 'l valore e 'l intelletto / fan che 'l Moro Galeazo honora e ama» (c. 12v, 3-4); a c. 16r il duca rappresenta un «sicuro porto» per in nipote (v. 14); infine nel capitolo ternario che apre le *Rime*, una sorta di *visio* medievale, il padre di Gian Galeazzo Maria appare a Bellincioni e gli comunica: «però ch'ogni suo bene è Ludovico, / diragliel, fiorentino, colla tua lira, / honoril come alcun fe bello antico. / Cogli 'ngrati più Giove assai s'adira, / che d'ogn'altro peccato è 'l più protervo: / però dirai che 'l tenga per sua mira. / Così grato e benigno ad ogni servo, / perché grato signor fa servo buono. / Quante cose direi, ch'io mi riservo, / per util di mio figlio ché chiar sono, / che Ludovico gli è padre diletto, / e dell'anima sua gli ha fatto dono» (c. 6v, 6-17).

<sup>89</sup> VAGLIENTI 2000, 391-7.

<sup>90</sup> In Bellincioni le nozze, già programmate dal 1472, sono invece merito esclusivo del Moro: «vera election, conveniente e bella, / fata dal mio parente Ludovico» (c. 13r, 9-10).

<sup>91</sup> In Bellincioni, di contro, spicca l'amore incondizionato dello zio nei confronti degli sposi: «non manca, o bella copia, or cosa alcuna / se non qui el vostro patre Ludovico» (c. 12v, 13-14) ed «el barba nostro ad me dice: "e' mi duole, / quando Isabella e tu non seti meco, / viver non so, ma tu senza lei come?"» (c. 134v, 12-14).

ch'el sia chiamato Francesco, che habia ad essere il suo primo et principale nome, per respecto della bona memoria del signor duca Francesco suo padre»<sup>92</sup>.

Ciò determinerà lo sdegno della consorte, la quale – interpretati l'esilio forzato del marito a Vigevano come un ulteriore allontanamento dal centro del governo ducale nonché l'entità minima della provvigione annua assegnata loro come una limitazione economica diretta a privarli di ogni adeguato strumento di esercizio di potere – segnala tale comportamento al nonno Ferdinando I nel 1493.

La missiva produrrà grande risentimento nella corte partenopea: così Ferdinando I d'Aragona e il figlio Alfonso, padre di Isabella, invitano ufficialmente il reggente milanese a restituire il potere del dominio al nipote, ormai quasi venticinquenne; Ludovico, nel replicare la sua totale devozione all'erede legittimo, tratta, invece, contemporaneamente le nozze di Bianca Maria con il futuro imperatore Massimiliano I e si assicura, di conseguenza, l'investitura legittima al ducato. È possibile, dunque, che l'*Atteone* segua di pochi mesi tale episodio, che sfocerà, nel maggio dell'anno successivo, nell'occupazione per rappresaglia da parte di Alfonso II del feudo sforzesco di Bari.

A partire dal 19 settembre del 1494 inizierà la lenta agonia di Gian Galeazzo Maria – probabilmente fatto avvelenare dal Moro stesso, come sembrano suggerire alcuni documenti ducali (ASMI, Potenze sovrane, 1464)<sup>93</sup> – che morirà il 21 ottobre. Il giorno successivo Ludovico verrà proclamato duca a tutti gli effetti, a discapito del legittimo erede Francesco Maria (1491-1512), primogenito del defunto nipote<sup>94</sup>.

Per riassumere, la figura di Atteone-cervo – trasfigurato nella lettura cristiana e medievale in *alter Christus*<sup>95</sup> – pare così riutilizzata al fine di simboleggiare il destino dei servi infedeli e ammonirli da possibili rivolte<sup>96</sup>; Diana, invece, nel XVII canto della *Caccia* di Boccaccio repulsa dalle ninfe concupite dal protagonista, sembra privata della dimensione iracunda, ieratica delineata in Ovidio, perché diviene il baluardo, sensibile e attento, del potere costituito. Perciò, se nella *Comedia* Taccone ha messo in luce il lato aperto e disponibile di Giove nei confronti dei sudditi più degni, qui si sottolinea, viceversa, il triste destino che spetta ai servitori sleali, preoccupazione cogente e mai sopita all'interno della corte ludoviciana<sup>97</sup>.

<sup>92</sup> ASMO, Ambasciatori, Milano, 6.

<sup>93</sup> Anche Corio definisce «non senza qualche suspecto» le motivazioni della morte di Gian Galeazzo Maria (CORIO 1978, 1563).

<sup>94</sup> Visconti ricorda la morte del personaggio quasi con gioia, perché essa rappresenta un avvenimento propizio, che rende possibile l'ascesa al ducato del Moro (85, 1-4): «o Milanese, o popolo ambrosiano, / quanto è stata bella opra e nobel atto, / morto il nepote, d'aver duca fatto / il signor Ludovico de Milano!» (VISCONTI 1979, 154).

<sup>95</sup> BRANCA 1996, 193-208.

<sup>96</sup> Atteone-Gian Galeazzo Maria, cacciatore che pecca di *hybris*, pare contrapposto indirettamente al duca, in Bellincioni cacciatore paziente nell'attendere la preda: «alle crida non lassa al Moro e ' cani, / ma col carro pigliar son sue doctrine. / Oh quante gran ruine / vengono e riparar non po' colui! / La propria passione acieca altrui» (c. 10v, 12-17).

<sup>97</sup> I temi dell'invidia, delle minacce interne, dei complotti contro il duca felicemente sventati diventano *topoi* della letteratura milanese. Per portare solo un esempio, Galeotto Del Carretto così scrive all'interno di un componimento in capitoli ternari dedicato al signore (BNCR, Sess. 413, c. 442v, vv. 31-33): «lasso l'insidie conspirate e i molti / già congiurati contra lui desegni / con gran prudentia da lui scorti et tolti». Il codice Sessoriano, allestito nella seconda metà del XVI secolo, costituisce un'importante miscellanea poetica di autori vissuti in epoche diverse e provenienti da contesti socio-culturali eterogenei (es. Niccolò Lelio Cosmico, Annibal Caro, Bembo, Trissino, Sannazzaro, Cariteo, Lorenzo de' Medici, Luigi Pulci, Girolamo Benivieni, Antonio Cammelli, Tebaldeo); un peso rilevante viene però conferito a scrittori gravitanti intorno alla corte milanese,





Immagine 3

### 3. 6 Gaspare Visconti (*Pasitea*)

1 - La *Pasitea*, di cui non è rimasta alcuna testimonianza sull'eventuale data, il contesto e le modalità di rappresentazione<sup>98</sup>, si presenta con una struttura comica pressoché classica nei nomi dei personaggi, alcuni dei quali “parlanti” (es. Dioneo, Pseudolo), nell'accurata divisione in atti e scene, nei ruoli dei protagonisti e, limitatamente ai primi due atti, pure nel canovaccio.

La *Pasitea* narra la vicenda di Dioneo, che cerca l'aiuto dei servi Pseudolo e Promo, in quanto ostacolato dal padre Crisalo a sposare l'amata Pasitea. Spicca un'attenzione insolita alla caratterizzazione dei personaggi: Crisalo, che palesa tratti comuni a Euclione dell'*Aulularia* plautina, è un anziano avaro, prepotente e meschino, sempre pronto a farsi commiserare dai servi per questioni futili; Pseudolo ben incarna la figura dello schiavo ruffiano, si pensi allo Strobilo dell'*Aulularia*, che passa velocemente dal lodare e assecondare il padrone al raggirarlo; Dioneo risulta il tipico giovane innamorato e un po' inconcludente della tradizione comica.

In alcune scene la componente cortigiana si alterna e confonde con elementi specifici della letteratura teatrale classica, attraverso una *contaminatio* di fonti e supporti disparati: ad esempio a I, 1 Crisalo si lamenta per la propria sorte infelice,

con testi di Pier Candido Decembrio (cc. 1r-22v: *Vita Philippi Mariae Vicecomitis Ducis Mediolani*), Niccolò da Correggio (cc. 34r-57v: volgarizzamento plautino dei *Menecmi*, ma di attribuzione spuria; 72v e 77r), Galeotto Del Carretto (cc. 58r-61v, 166r-170r, 175v-176r e 442r-444v), Baldassar Taccone (cc. 74r-76v, 458v-464v e 490r-494r), Antonio Cornazzano (cc. 80r-130r, 234r-256v e 257r-411v), Giasone del Maino (cc. 148r-158r e 445r-447v), Bramante (cc. 78r-78v), Piattino Piatti (c. 73r) Calmeta (c. 173v), Gaspare Visconti (cc. 165r-165v).

<sup>98</sup> Nel *De Paulo e Daria amanti* è contenuta un'informazione che ha portato i critici a pensare che la commedia fosse già stata composta nel 1495: nel VI libro il protagonista, mentre sta raggiungendo Gerusalemme, spiega che i pellegrini «talor cantarno i *Menecmi* o lo *Amphitrio* / o de Cecilio scene a il loro arbitrio» (c. K 2v, III, 7-8). In questa occasione la menzione del poeta antico sembra soddisfare un ennesimo bisogno di legittimazione culturale. Alcuni elementi interni, di cui si darà conto, potrebbero fornire prove più sicure.

ricorrendo al *topos* della “sapienza del Sileno”, per cui ci si dispera per non essere morti in fasce; a I, 3 Pseudolo, dopo aver giurato fedeltà eterna a Crisalo, si dilunga in un monologo sorretto da luoghi comuni contro i padroni, che potrebbe essere stato ripreso in seguito nella *Panfila* (vv. 169-213); a II, 3 Dioneo narra le pene amorose che lo angustiano, espresse in conformità agli stilemi dalla tradizione strambottistica; il III atto, invece, è contrassegnato dagli estesi monologhi elegiaci in capitoli ternari dei due innamorati (vv. 1-40 e 81-222), interrotti solo dalla seconda scena, in cui la nutrice Mastropa, secondo l’uso tradizionale, si sforza di convincere Pasitea a concedersi a Dioneo (vv. 41-80). In aggiunta, se il linguaggio dei primi due atti appare colloquiale, con escursioni scurrili e triviali alla ricerca dell’effetto parodico, il III si configura – mediante riprese esplicite dai *Rerum vulgarium fragmenta* e dagli *Amorum libri* boiardeschi – quale cretomazia di tessere provenienti dalla lirica cortigiana.

Dalla sezione centrale del IV atto, emerge con forza la proposta propriamente ideologica: i due giovani, che si sarebbero dovuti incontrare all’alba in un bosco fuori le mura cittadine – si noti, a margine, che l’uscita dalla città comporta anche in questa situazione un grave pericolo<sup>99</sup> – si trovano a rivivere il tragico destino di Piramo e Tisbe: il mancato appuntamento tra Pasitea e Dioneo – vanificato per colpa di Pseudolo, che si dimentica di svegliare il giovane – fa sì che il protagonista arrivi in ritardo presso il luogo stabilito. Dioneo, notando le orme di un leone e il velo insanguinato di Pasitea e supponendo così che l’amata sia stata sbranata, decide di suicidarsi. Pasitea, che, invece, era riuscita a fuggire incolume, non appena scorge il giovane agonizzante, stabilisce a sua volta di togliersi la vita<sup>100</sup>.

Il quinto atto si incarica di sciogliere l’opera in modo sorprendente e positivo, riconducendo alle virtù di Ludovico il Moro l’intera composizione: le prime tre ottave sono pronunciate da Apollo dopo aver trasformato Dafne in alloro<sup>101</sup>; la divinità espone il proprio amore per la ninfa, tanto che la metamorfosi subita le permetterà di diventare, quasi come accaduto alla Danae di Taccone, corona di «imperatori e vati» nonché ornamento per la «mia gravida faretra / l’arco mio curvo, e mia sonante cetra» (vv. 13-15); malgrado ciò l’alloro non rappresenterà la pianta più importante del panorama mitico-botanico, giacché, per stessa ammissione di Apollo, «d’ogni altro il Moro serà più singulare» (v. 24)<sup>102</sup>.

Un simile riferimento pare trasmettere allo spettatore due concetti significativi: lo scoperto confronto tra l’alloro e il gelso, con il prevalere di quest’ultimo, indica, senza troppe velature, la superiorità del Moro su Lorenzo de’ Medici<sup>103</sup> e, oltretutto,

<sup>99</sup> Il parere di Dioneo secondo cui «dentro da la città non veggio via / la qual quanto vorrei paia sicura» verrà drammaticamente smentito (vv. III, 207-208).

<sup>100</sup> Vista la marcata appropriazione sforzesca del mito, è possibile ipotizzare che la perdita *Tragedia di Tisbe* di Ariosto, a Milano nel 1493 per la *tournee* di Ercole I, abbia potuto intrattenere legami con la *Pasitea*. Per l’opera cfr. la testimonianza di Gabriele Ariosto (BCAB, 7. T. VI. 018, *In obitu Ludovici Areosti fratris Carmen*, in *Carmina*, Ferrara, Baldini, 1582, vv. 221-223): «*nec tantum dederas haec ludis signa futurae, / sed puer et Tysbes deducis carmen in actus, / parvaque devincis praecoci crura cothurno*».

<sup>101</sup> Notiamo che, all’interno di una sestina inclusa nel ms. it. 1453 del francescano Giuliano da Muggia, il Moro viene così evocato: «o novo Apollo, o sublimando sole, / o quarta sfera» (CASTAGNOLA 1988, 180, vv. 7-8). Si ricordi che Visconti, nell’ultimo verso del *De Paulo e Daria amanti* (c. O 4v, I, 8), prega il proprio signore in questo modo: «tienmi per vera Clitia del tuo sole».

<sup>102</sup> Forse in questi casi di voluta ambiguità in cui non si nomina il Moro direttamente, ma attraverso la pianta, occorrerebbe trascrivere il vocabolo in minuscolo.

<sup>103</sup> In Bellincioni viene utilizzata la medesima tecnica equiparativa: es. c. 11r, 1-4: «l’arbor che Phebo in terra honora e ama, / et quel che Sforza fe’ cangiar colore / a quella donna di bellezza un fiore, / hoggi ben danno gloriosa fama» e c. 57v, 15-17: «s’io mi sono a te dato / et sai ben quel che io vaglio e s’io te honoro, / per certo più che el lauro e può el moro». La diffidenza di Lorenzo de’

anticipa che la vicenda di Dioneo e Pasitea si concluderà diversamente da quella di Piramo e Tisbe grazie all'intercessione di una forza superiore<sup>104</sup>. Si potrebbe supporre, allora, che tale passaggio segni una contrapposizione esplicita tra Ludovico Sforza e Lorenzo il Magnifico, valida, però, solo se si pensa che l'opera sia stata scritta mentre Lorenzo era ancora in vita, quindi prima dell'aprile del 1492. Inoltre il riferimento polemico all'*Orfeo* potrebbe costituire, se collegato alla disputa Poliziano-Merula, un termine *post quem*, da fissarsi dopo il 1490.

Nella seconda scena Apollo domanda a Crifiologo la ragione del mutamento del colore, da bianco a rosso, dei gelsi. Questi risponde di aver sentito il giorno prima le urla strazianti di due persone; da qui la divinità intuisce che le piante hanno cambiato aspetto perché bagnate dal sangue degli amanti. Ciò determina una caratteristica costitutiva del Moro-personaggio (vv. 61-62): «onde, se 'l Moro è sempre innamorato / aver non se ne die' gran meraviglia». Pertanto, la presenza miracolosa del Moro e la commozione suscitata della triste storia spingono Apollo a voler restituire il «vital foco» agli amanti (v. 78). La commedia, così, dopo la resurrezione di Pasitea e Dioneo, viene conclusa in modo lieto dall'estrema gioia di Crisalo, che acconsente finalmente al matrimonio tanto osteggiato<sup>105</sup>.

2 - L'opera, di 1090 versi complessivi (I atto: 216; II: 216; III: 238; IV: 204; V: 216), inizia con il monologo di Crisalo. Egli si profonde lungo cinque stanze per sfogare il proprio dolore, di cui non viene rivelata l'origine. Il ricorso ad alcuni espedienti tragici, come quello della «sapienza del Sileno»<sup>106</sup>, la menzione di personaggi quali Priamo – il quale vide e sopportò tante sciagure che «se morto fusse pria deci anni, / moriva consolato e senza affanni» (vv. 63-64) – il lessico impiegato, particolarmente

Medici nei confronti di Ludovico Sforza sarà sempre tangibile soprattutto in seguito alla conquista milanese di Forlì (1488), sottratta giusto a Firenze, alla formalizzazione delle alleanze matrimoniali del ducato con gli Aragona (1490) e gli Este (1491) e alla formazione di una lega con il sovrano francese Carlo VIII (gennaio 1492). Vd. CATALANO 1985, 115-29. Di contro il Moro assumerà un atteggiamento di forte rivalità e competizione nei confronti del De' Medici; Guicciardini nelle *Storie fiorentine* nota che «fu troppo [scil. Lorenzo] eziandio nella grande, conciosiaché volessi pareggiarsi e gareggiare in ogni cosa con tutti e' principi di Italia, il che dispiaque assai al signor Ludovico» (GUICCIARDINI 1998, IX).

<sup>104</sup> Forse non è casuale lo spunto polemico di Pasitea, quando pensa di essere stata abbandonata da Dioneo (IV, 105-113: «quanto è meschina donna che se fida / in omo e creda a un simulato riso, / però che benché in vista talor rida / altro ha nel cuor che quel che monstra in viso; / manda uno amante sì pietose strida / spesso, che par che 'l cuor li sia diviso, / e par che avampi d'uno immenso foco: / e poi non ama, et altri piglia in gioco»), nei confronti dell'ottava misogina di Poliziano (*Stanze*, I, 14 e con lievi varianti in *Orfeo*, 277-284: «quant'è misero l'huom che cangia voglia / per donna o mai per lei s'allegra o dole, / o qual per lei di libertà si spoglia / o crede a suo' sembianti, a suo parole! / Ché sempre è più leggier ch'al vento foglia / e mille volte el dì vuole e disvole; / segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde, / e vanne e vien come alla riva l'onde»). Ciò, oltre alla motivazione letteraria di riuso e rielaborazione, potrebbe risentire dell'aspra polemica tra gli umanisti fiorentini e quelli milanesi sorta a partire dall'uscita della *Miscellaneorum centuria prima* di Poliziano (Firenze, Miscomini, 1489), cui Merula aveva risposto con l'opuscolo manoscritto *In Politianum* (1490). Sulla vicenda cfr. PEROTTO SALI 1978, 146-83 e RICCIARDI 2010.

<sup>105</sup> Si tenga presente che il nome della protagonista e il suo fascino straordinario (V, 66: «più bella che Venere dea» e V, 72: «beltade è morta seco») potrebbero derivare da *Stanze* II, 22, 1-4: «Pasitea fe' chiamar, del Sonno sposa, / Pasitea, delle Grazie una sorella, / Pasitea che dell'altre è più amorosa, quella che sovra a tutte è la più bella» (POLIZIANO 1979).

<sup>106</sup> I, 41-48: «quanto era meglio assai ch'io fussi extinto / in fasce d'una morte repentina, / o fusse el viver mio stato suspinto / da lanza, o spada, o qualche colubrina, / ch'or non serei in questo laberinto / vedendo tutto el dì la mia ruina. / Io moro più de mille volte l'ora, / tanto è il dolore acerbo che mi accora».

grave e solenne (es. vv. 67-70: «debil... faldato... smorto... gotte... mali... cordogli principali»), la dichiarazione di impotenza (v. 74: «io non so pensar alcun remedio»), l'idea ricorrente del suicidio (v. 80: «vattene a impicca' desperato») suggeriscono allo spettatore una situazione complessa e delicata.

La seconda scena chiarisce la motivazione della sorprendente condizione di Crisalo: l'avvio anomalo – consono, come nella *Danae*, a una tragedia – serve soltanto ad accrescere la comicità della situazione e approfondire il carattere gretto del personaggio. Crisalo, infatti, si dispera perché il figlio Dioneo sta sperperando il suo patrimonio. I patetismi esasperati<sup>107</sup>, la falsa modestia<sup>108</sup>, le sottolineature enfatiche<sup>109</sup>, risultano segnali sufficienti per comprendere il reale peso della vicenda. Crisalo si dimostra un vecchio avaro, tutto proteso verso il denaro, che non riesce a comprendere le ragioni di Dioneo e il suo stile di vita<sup>110</sup>. Ciò viene suffragato dal premio ridicolo, «un par de calze belle e nove» (v. 154), che egli promette al servo Pseudolo, qualora risolva un problema per lui così destabilizzante.

Giusto la presenza di Pseudolo impreziosisce la scena e le conferisce uno spessore maggiore: questi, lo dichiara già il nome, non è interessato a risolvere i problemi del padrone, ma desidera conoscerli per pura civetteria. I quattro versi iniziali con cui si rivolge a Crisalo costituiscono una spia palmare delle sue caratteristiche, una stucchevole professione di lealtà (vv. 85-88): «sentendo il tuo lamento doloroso / ardir presi venir a tua presenza, / per voler parte anch'io de la tua rognà, / e morir teco, se morir bisogna». Si noti come l'espressione triviale del verso 87 vanifichi l'iperbolica intenzione prospettata in quello successivo. Nei passaggi seguenti non mancano formulazioni affini: la completa sottomissione garantita (v. 97: «io tornerò dove a te piace e pare»), le numerose ammissioni di fedeltà, virtù di cui il personaggio è carente, verranno smentite nel corso della III scena.

Inoltre, l'insistenza del servo affinché il padrone gli confidi la ragione del proprio sconforto evidenzia un altro aspetto dell'indole di Crisalo: egli finge di resistere alle domande di Pseudolo (es. cfr. v. 101: «pazzo che sei! Va via, non mi temptare!»), tuttavia non si trattiene dal raccontare quanto accaduto (vv. 113-116): «io te 'l dirò, poiché saperlo vò; / non ch'io spero da te soccorso alcuno, / ma per far fine a tanti preghi tuoi / nei qual se' sì tedioso et importuno».

La devozione del personaggio, il suo aiuto disinteressato si rivelano presto smentiti dal divertente monologo della III scena: Pseudolo appronta un ritratto di Crisalo, definito con tono risentito un «vechio maladetto... uomo avaro... maladetto e fello... perfido iudeo» (vv. 169, 184, 193, 214). L'avidità di Crisalo (v. 179: «non me darebbe quatro fichi in resta»), viene tratteggiata in modo icastico e incisivo: egli non ricompensa i sevitatori perché custodisce i soldi risparmiati in un «cassone» (v. 192); il contenitore sembra talmente pieno che è costretto a usare il martello per «cacciarli i fiorin d'or dentro per forza» (v. 196); in aggiunta, «tanto l'avarizia il preme e sforza, / che del mangiar non mai sazia le brame, / levando da cenar morto

<sup>107</sup> vv. 117-120: «ch'io fussi senza figli saper pòi, / e quanti voti fei per averne uno: / infine, in mia malora, un n'aggio àuto, / cagion che per dolor viver refuto».

<sup>108</sup> vv. 137-140: «mio patre me lasciò presso che ignudo, / quando l'alma da lui fu seperata; / io, non stimando affanno ben che crudo, / ho qualche robaziola aguadagnata».

<sup>109</sup> vv. 142-143: «ché questo getta più in una giornata / che già in molti anni non aguadagnai».

<sup>110</sup> Tale «scontro generazionale» verrà così condensato da Dioneo (II, 193-200): «vorìa mio patre in testa ch'io portasse / barrette a sei battaglie, de le vechie, / e indosso un giuppon longo me bastasse, / e vòl che a portar frappe i' me apparecchie, / e in gamba calce salegate avesse, / non chiuse dietro, ma con longhe orecchie, / e che portasse le sue antiche veste / consumate e rotte, o cose poco oneste».

de fame» (vv. 198-200); durante l'inverno il fuoco rimane comunque spento per risparmiare. La critica al padrone, che alla fine del monologo diviene feroce (vv. 209-211: «talora e spesso nel penser mi vene / darli un boccone atosicato e reo / per trar la famigliola fuor di pene, / e sopra tutto il figlio suo Dioneo»), è consentita dal particolare atteggiamento del personaggio, non meritevole di compassione e simpatia da parte del pubblico.

Tali aspetti sono ironicamente approfonditi nella scena successiva, in cui lo spenditore Promo, che svolge la mansione di acquistare i beni di prima necessità della famiglia di Crisalo, si reca presso il contadino Comarco. Egli si raccomanda con l'agricoltore di non fornirgli la marce secondo l'unità di peso consueta del cantaro (pari a circa 20 kg), bensì seguendo la dramma (4 gr) o gli scrupoli (1 gr), utilizzati in prevalenza nelle farmacie e nelle oreficerie. Inoltre prega l'interlocutore di non dimenticarsi di comprare nulla, perché altrimenti «vedresti il mondo de rumori pieno, / ché costui par che in tanta furia saglia / d'ogni minima cosa che vien meno, / ché fuor de se medesimo suole andare, / come se 'l cel n'avesse a ruinare» (vv. 228-232)<sup>111</sup>.

Il secondo atto ha per protagonista Dioneo, il quale, come avvenuto per il padre, viene introdotto con chiarezza nelle sue caratteristiche essenziali: questi appare come una persona cordiale (III, 73: «la bona sera a questa compagnia»), entusiasta<sup>112</sup>, impaziente (es. vv. 81-82: «come potrei parlarli adesso adesso, / per bisogno importante che mi sprona?»). Se Crisalo è tormentato dal pensiero di veder diminuite le proprie sostanze, Dioneo soffre per amore di Pasitea. La descrizione, canonica nella commedia antica, dell'innamorato lezioso, esitante, diffidente trova precise risposdenze nelle sue parole (vv. 91-104):

Quanto è crudel quel venenato chiodo  
 ch'ha in mezo il cor chi ad Amore è supposto!  
 I' me destrugo, i' me consumo e rodo,  
 io son in le tenaglie e in croce posto;  
 già son dui giorni che mia vita è rea  
 per non aver veduto Pasitea.

Già son dui giorni, e pur son vivo ancora,  
 ch'io non ho visto l'unico idol mio,  
 per ben che 'l veda sempre a ciascuna ora  
 cum gli ochi de la mente e del desio.  
 Apresso a questo uno altro duol mi accora,  
 ch'io temo qualche caso adverso e rio,  
 perché Fortuna spesso mi contrasta,  
 e mei piacer voluntier rompe e guasta.

Il terzo atto è incentrato quasi esclusivamente sul rapporto tra Dioneo e Pasitea: la prima scena è dedicata al lungo monologo di Dioneo (vv. 1-40). Esso, in terza rima a fronte delle ottave sin ora impiegate, si contraddistingue per un netto innalzamento del registro e dell'impianto retorico. Ne sono testimoni i frequenti

<sup>111</sup> Alla luce di questa scena suoneranno ridicole le affermazioni di Crisalo (II, 9-12): «tu dèi saper che questa robba tutta / io l'aquistai cum fatiche infinite, / tal che la vita n'ho quasi destrutta, / et honne adesso trentasei ferite».

<sup>112</sup> Si veda, ad esempio, con quale calore saluti i propri servi (vv. 157-160): «saper non posso chi sien questi ancora. / Ben vengan questi amici venerandi! / Ben venga Promo, et anche Pseudol mio! / Portate voi anonzio bono o rio?».

rinvii alla lirica di Petrarca<sup>113</sup>, le traduzioni di alcune locuzioni latine<sup>114</sup>, la cura formale del testo, contraddistinto da anafore (es. vv. 1, 4, 7) e da inarcature (vv. 1-2, 25-26). L'assetto strutturale sin qui adottato e l'utilizzo di un tono colloquiale, medio – spesso comicamente intervallato da battute e da trivialismi – iniziano a essere disattesi, a venire affiancati da diverse soluzioni diegetiche e da varie modalità espressive.

La seconda scena, invece, rientra in un contesto di fedele imitazione della drammaturgia classica, poiché Pasitea viene persuasa dalla serva, di nome Mastropa, a ricambiare l'amore di Dioneo. La protagonista, incerta e spaventata, viene spinta dalla donna ad allontanarsi di casa durante la notte. I dubbi di Pasitea sulla possibile reazione della madre, qualora si accorga della sua assenza, vengono mitigati da rassicurazioni bonarie e ottimistiche<sup>115</sup>. Mastropa, in aggiunta, spiega alla giovane che bisogna affrettarsi (v. 41: «va presto, Pasitea, che adesso è l'ora»), perché, giusta la canonica precettistica del *carpe diem* (vv. 72 e 79): «presto passà le rose, or ho sol spine. [...] La bellezza è fragil più che vetro». Alla fine riuscirà a convincere la padrona, sebbene ella non manchi di sottolineare il suo scetticismo (v. 75): «il tuo parlar non poco mi tomenta».

In seguito, viene proposto un capitolo ternario di Pasitea speculare, anche nell'estensione, a quello appena formulato da Dioneo. Non mancano, però, le divergenze stilistiche e strutturali: se il protagonista aveva esaltato le virtù positive dell'Amore e la sua forza incoercibile, Pasitea ne individua i limiti e i pericoli. Ella, non a caso, si paragona a una «galea» nel corso di una tempesta, che deve lottare contro i venti contrari (v. 81): se i «mille desiri [...] ardenti» spingono la giovane verso l'Amore, dall'altra la paura di soffrire e di subire un'«infamia» ne frenano gli impeti (vv. 84 e 88); nel contempo, quando il «van furore» si palesa di nuovo, la ragione fa scaturire subito un desiderio opposto (v. 90).

Il procedimento argomentativo pare ricalcare le tipiche riflessioni, contraddittorie e dilemmatiche, dei personaggi tragici. Questa impressione viene suffragata da continue esclamazioni, da interrogative retoriche, da alcune formule ed espressioni fisse (es. vv. 81, 100, 104, 105-106 e 114: «ehimé... fumo et ombra... stolta... mente bassa... conviene adunque che mi stessu inganni, / e che del mio pentir io sia cagione... ohimé»). Inoltre Pasitea, non appena sembra aver risolto le proprie esitazioni, muta idea in modo repentino, formando quasi una successione indefinita di decisioni e rettifiche (vv. 117-126):

Viverò in vita che mi serà tedio,  
e meglio seria il colpo aspro e mortale  
che star di tanti affanni in tanto assedio.  
Orsù, io temptarò, per manco male,  
se 'l mio Dioneo me vòl tuor per moglie,  
benché non sia a lui di roba equale:  
così contentarò tutte mie voglie,  
né la vechia averà donde se india voli,

<sup>113</sup> Per portare solo un esempio, l'incipitario «benedetto sia il dì nel qual mi gionse» recupera il noto avvio di *RVF LXI*.

<sup>114</sup> Es. cfr. vv. 5-6 («da me signando cum la bianca pietra / anzi, cum una perla orientale») con la locuzione *albo signanda lapillo dies*.

<sup>115</sup> Es. vd. III, 53-56: «io li dirò che sustener le ciglia / più non potevi, e che dormir conviene, / e che pei grandi affanni intorno a lei / e pel vegliar, quasi infirmata sei».

e volterò in piacer mie pene e doglie  
conservando però la capra e i cavoli.

La constatazione che la morte sia da preferire a una vita faticosa e piena di dispiaceri (vv. 117-119) viene contraddetta dal proposito di ricambiare Dioneo, malgrado egli provenga da una famiglia più facoltosa (vv. 120-122). L'ultima intenzione esposta sembra la migliore, in quanto, riflette Pasitea, permette di venire incontro alle proprie aspettative e di rispettare i principi esposti da Mastropa (vv. 123-125). L'articolato ragionamento, gli stilemi conformi alle norme tragiche, lo stile elevato vengono ricondotti all'interno della tipologia comica mediante l'ultimo endecasillabo: il proverbio, inserito, per giunta, in posizione explicitaria serve a restituire un tono medio al testo e a stemperare l'ordito drammatico delle battute precedenti.

La tensione viene sciolta nella scena IV, in cui si incontrano finalmente Dioneo e Pasitea. I personaggi, che decidono di lasciare l'indomani la città, si esprimono secondo un linguaggio elegiaco, contraddistinto da un alto numero di patetismi<sup>116</sup>, di espressioni enfatiche e iperboliche<sup>117</sup>. I preparativi vengono completati nella scena successiva, che chiude l'atto, in cui Dioneo prega Pseudolo di essere svegliato al primo canto del gallo al fine di raggiungere Pasitea fuori le mura della città.

Tuttavia, le rassicurazioni del servo, contrassegnate da approssimazione e da una disponibilità esteriore<sup>118</sup>, verranno disattese all'inizio del IV atto. Egli non solo si dimentica di avvertire il padrone, ma, per non essere da lui punito, afferma anche il falso<sup>119</sup>. L'opera, a partire da questo passaggio, cambia registro (da comico a tragico) e modelli (da quelli plautini all'episodio ovidiano di Piramo e Tisbe di *Met IV*, 55-166). Dioneo, infatti, dopo aver visto il velo insanguinato di Pasitea accanto alle orme di un leone, decide di togliersi la vita.

Il repentino mutamento di prospettive – determinato nel giro di quattro versi (vv. 55-58: «or serò lieto sopra ogni cuor lieto, / poiché del seminar bon frutto mieto. / Ma che vòl dir ch'io veggio in questo polve / stampate d'un leon fier le vestigie?») – viene reso esplicito quanto inequivocabile dalle frequenti citazioni ovidiane. Esse, oltre a soddisfare un principio di imitazione e di rielaborazione formale, servono a inquadrare il testo entro una situazione celebre, identificata con immediatezza dagli spettatori. Tanto più risulta elevata la riconoscibilità dell'episodio alluso e

<sup>116</sup> Es. vv. 128-130: «venuto son, ma non già tuo signore, / anzi tuo servo; et altro non desio / se non che m'abbi per tuo servitore».

<sup>117</sup> Es. vv. 151-156: «più che la vita e più che 'l mio cuor t'amo, / e più che 'l spirto che mie membra guida; / il tuo bel nome al mio soccorso chiamo / quando Amor fiero a morte me disfida. / Se te odo o che te veda, altro non bramo, / senza te il cuor da me par se divida».

<sup>118</sup> vv. 231-236: «dorme securamente, patron mio, / ch'io te resvegliarò, sì come hai detto. / Sia certo ch'io non tengo altro desio / dentro al cervello e dentro a questo petto / che di servirte tanto quanto s'io / me ritrovasse ad un gran re subietto».

<sup>119</sup> IV, 33-44: «P: il gallo canta, et ha forse cantato / più de sei volte, se 'l ver bene extimo: / et io dovea Dioneo aver svegliato! / Qualche gnocco averò se ciò gli esprimo. / Bene è d'un giuramento apparecchiato / stare: e ch'io affermi questo essere il primo. / Su, su, patrone, ormai senza intervallo, / che adesso canta il primo tratto il gallo! // D: Fratel, di' il vero, e non aver vergogna: / è questo il primo, e tu nulla hai dormito? P: il primo è questo, e non direi menzogna, / e non m'ha fatto el sonno un solo invito».

immediato l'orizzonte d'attesa, tanto maggiore sarà alla fine lo straniamento dettato dalla palingenetica conclusione<sup>120</sup>.

Si fornisce, limitandoci a questa scena, una tabella che possa permettere un rapido consuntivo; come si può notare, lo scrittore non rielabora soltanto alcuni passaggi estesi, ma preleva pure singole tessere, utili comunque a riprodurre un contesto preciso:

| Ovidio, <i>Metamorfosi</i>   | Visconti, <i>Pasitea</i>   |
|--|--|
| IV, 105-108: [...] <i>vestigia vidit in alto / pulvere certa ferae totoque expalluit ore / Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam / repperit.</i>   | IV, 57-64: ma che vòl dir ch'io veggio in questo polve / stampate d'un leon fier le vestigie? / Ohimé, che 'l cuor nel petto si dissolve; / ohimè crudele, ohimé dure prestigie! / Anxio timor ne l'animo se involve: / questi portenti son de l'onde stigie. / Ohimé, che 'l vel straziato e rosso importa / che la mia ninfa è devorata e morta. |
| IV, 108: «una duos» <i>inquit «nox perdet amantes».</i>  | IV, 65-66: una medesima scelerata notte / il fin serà de dui miseri amanti.  |
| IV, 110-114: <i>nostra nocens anima est. ego te, miseranda, peremi, / in loca plena metus qui iussi nocte venires / nec prior huc veni. nostrum divellite corpus / et scelerata fero consumite viscera morsu, / o quicumque sub hac habitatis rupe leones!</i> | IV, 71-74: e quel che più mi dà grave afflictione / è che de questo male io son cagione. // Io fui cagion del smisurato errore, / che elessi loco pieno di spaventi.   |
| IV, 115: <i>sed timidi est optare necem.</i>   | IV, 81: ma bramar morte è cosa da cor vile.  |

Tabella 1

Nella quarta scena, a seguito del monologo di Pasitea che si crede abbandonata<sup>121</sup>, viene inserita un'egloga in terzine sdrucchiole (vv. 129-180). Essa, che ha per protagonisti i pastori Apistio ed Eusebio, può sembrare in apparenza un inserto eterodosso, immesso, per giunta, all'interno di un meccanismo già articolato; nondimeno – come per la *Danae* di Taccone e gli archetipi dell'*Orfeo* e del *Cefalo* – l'egloga è funzionale a imitare gli intermezzi, evidentemente sentiti come parte integrante della rappresentazione. Questo particolare avvicina le soluzioni del teatro ferrarese a quello ambrosiano. Gli intermezzi rispondono, infatti, a un gusto caratteristico del teatro pre-classicista, giacché ne informano la trama e la struttura stessa.

Se in Taccone gli intermezzi sono svincolati dalla storia narrata, il dialogo tra i due personaggi serve a commentare la morte terribile di Dioneo, che, come da prassi, non viene rappresentata dinanzi al pubblico<sup>122</sup>. Pasitea, lungo la scena successiva,

<sup>120</sup> Lo straniamento consiste nell'aumentare la difficoltà e la durata della percezione, partendo da un dato conosciuto per poi alterarlo del tutto, sottraendo così ogni automatismo e prolungando la comprensione del concetto espresso. Sull'argomento cfr. ŠKLOVSKIJ 1968, 73-94.

<sup>121</sup> Pasitea, come già anticipato, confuterà alcune conclusioni inserite nelle *Stanze* e nell'*Orfeo* di Poliziano (vv. 105-112). Inoltre, Dioneo verrà indicato quale traditore per essersi approfittato dell'inesperienza della «simplice fanciulla» (v. 114). Ella viene descritta e caratterizzata da Visconti come una figura complessa, fornita di una propria autonomia; non a caso, la scena in questione non compare nel racconto ovidiano.

<sup>122</sup> Cfr. vv. 159-167: «io non scio ben, ma del suo duol la origine / una fera mi par ch'ebbe ad involvere / certa sua dama in la mortal caligine; // per ciò se volse da la vita solvere, / e missese la spada ne



rinviene il cadavere dell'amato; la protagonista prima deterge il corpo di Dioneo dal sangue, poi – come avviene nel *De Paulo e Daria amanti*, ma a parti invertite – si toglie la vita appresso al giovane.

Il quinto atto, come abbiamo analizzato, punta alla sorprendente resurrezione dei personaggi seguendo il modello estense del *Cefalo*. L'ultima scena, ci informa di alcune caratteristiche importanti: Apollo, persa per sempre Dafne<sup>123</sup>, aveva pensato di riportare in vita solo Pasitea<sup>124</sup>. Tuttavia, ella si era ribellata al volere del dio, in quanto «viver senza lui [scil. Dioneo] già non volea» (v. 196). Così Apollo, esperto conoscitore dell'«impeto amoroso» e del suo «furor» (vv. 201-202), aveva alla fine acconsentito a far tornare in vita pure Dioneo. Pertanto il padre di quest'ultimo, personaggio nei primi atti gretto e insensibile, accoglie l'invito di Apollo e benedice il matrimonio tra i personaggi. Il cenno conclusivo di Pseudolo approfondisce il possibile contesto di rappresentazione (vv. 215-216): «intramo in loco a dar lo anel più idoneo, / ché senza intrar non vale il matrimonio».

È ipotizzabile che la Pasitea sia stata composta in vista di uno spotalizio a corte; tale avvenimento, qualora non si sia verificato storicamente, è comunque annunciato nel testo. Le caratteristiche principali della *Pasitea* (morte dei personaggi, resurrezione miracolosa e nozze finali) permettono di rintracciare nel *Cefalo* di Da Correggio il suo referente immediato: si ricordi che il testo ferrarese, messo in scena per il matrimonio di Giulio Tassoni e Ippolita Contrari (1487), riporta una divisione in atti, è attraversata al suo interno da egloghe e intermezzi, viene esemplata su un episodio ovidiano e si conclude, dopo la morte di Procri e la conseguente resurrezione per merito di Diana, con le nozze tra gli amanti.

### 3.7 Niccolò da Correggio (*Silva*)

La *Silva*, scritta giusto da Niccolò da Correggio per il Carnevale del 1493<sup>125</sup>, consta di ventuno ottave; la didascalia anteposta al testo – e indicata alla marchesa mantovana quale strumento indispensabile per comprenderne il senso – fornisce le seguenti informazioni: «*Silva* composta per lo illustrissimo Messer Nicolò da Coregio per una damicella per allegorico nome rosa. È el giardin la corte». Antonia Tissoni Benvenuti ha ritenuto che tale glossa sia poco perspicua ai fini di una corretta intelligenza dell'opera e ha collegato l'impianto diegetico del poemetto al *Roman de la Rose*<sup>126</sup>. Riteniamo che il richiamo alla «damicella» e soprattutto al «giardin», allegoria per la «corte», costituiscano due elementi di rilievo, sufficienti per intendere l'operazione letteraria e culturale sottesa; la trama della *Silva* si discosta dal modello francese indicato, poiché percorsa da soluzioni e caratteristiche da riferire alle pratiche del teatro e della letteratura milanese.

le viscere, / lasciando il freno al sangue per la polvere. // Per gran pietà mi sento contremiscere / il cuor nel corpo, del stran caso e subito, / il qual serei contento d'obliviscere».

<sup>123</sup> V, 171-172: «lasciò me tristo e sconcolato amante, / colmo di scorno, d'ira e di dolore».

<sup>124</sup> vv. 177-179: «onde resuscitarla in fantasia / mi venne, e in vice de l'altra superba / tuor questa Pasitea per moglier mia».

<sup>125</sup> Si ricava la data di composizione da una lettera del poeta a Isabella d'Este del 30 marzo 1493: «per satisfare a la richiesta che mi fa la Excellentia Vostra ch'io mandi qualche cosa del mio, averà la alligata Silva cantata nel passato Carnevale, la quale mi persuado per la buona opinione sua in me. Li abbia a piacere. Vederà la continenza sua nel principio de la prosa» (DA CORREGGIO 1969, 500).

<sup>126</sup> *IBIDEM*.

Il titolo, oltre all'immediato riferimento al Giardino, potrebbe alludere alle *Silvae* di Stazio: il poeta latino nella prefazione al I libro associa il vocabolo *silva* ("cumulo, grande quantità", quindi per traslato "raccolta") alla natura della propria opera; essa è contrassegnata dalla fretta<sup>127</sup> e, in principio, spicca per la materia encomiastica, giacché celebra nel primo componimento l'erezione della statua equestre di Domiziano. Questi due aspetti – improvvisazione e contenuto elativo – si attagliano con precisione al poemetto di Da Correggio, elaborato per festeggiare il Carnevale presso la corte ambrosiana<sup>128</sup>.

L'opera si divide in tre parti: nella prima l'io poetico si rivolge al Signore perché gli consenta di corteggiare una donna bellissima, che vive nel suo Giardino; tuttavia la ritrosia dell'amata conducono il personaggio alla disperazione e, infine, al suicidio (I-XII); nella seconda l'amante giunge presso gli inferi, dove viene accolto da Caronte. Questi invita l'anima ad abbandonare l'inferno, poiché la condizione di lui risulta talmente infelice e tormentata da sollevare, per paradosso, gli altri dannati dalle loro pene (XIII-XV). Il protagonista lascia così l'aldilà e domanda al Signore di poter accedere al Giardino, in cui finalmente potrà appagare il proprio desiderio amoroso (XVI-XXI).

Sono subito evidenti i rapporti di consonanza e, insieme, di difformità con il *Roman de la Rose*<sup>129</sup>: il testo di Da Correggio ricalca sì i temi del giardino, dell'ambientazione primaverile, della Rosa e recupera l'esito positivo della vicenda; nondimeno, non viene ripreso il percorso allegorico del poema, contraddistinto da continui incontri (es. con Amico, Ragione, Buona Accoglienza, Pericolo, Invidia, Malalingua), da tappe simboliche e di crescita morale. Il palinsesto francese viene semplificato, ridotto a pura struttura narrativa: ad esempio, la storia non deriva da un sogno; il protagonista non viene colpito da una freccia scagliata da Amore; ovviamente, non figurano rimandi filosofici, discussioni teologiche, culturali.

Oltretutto, pare innovativo l'episodio tartareo e la successiva resurrezione del personaggio, grazie all'intervento del Signore. Se nel Giardino del *Roman de la Rose* domina Amore, ma in coabitazione con altre entità (Diletto, Natura, Genio), in Da Correggio spicca un diverso *dominus*, per altro unico, incontrastato. Amore ha la facoltà di far innamorare le persone, laddove il Signore possiede anche il potere di ridare vita ai defunti. Riaffiorano, pur in un contesto più disimpegnato e mondano, le peculiarità riscontrate nella *Pasitea* e nella *Danae* (resurrezione) e lungo le egloghe rappresentative (Signore/divinità che protegge i propri sudditi/creature e permette di far vivere con gioia l'esperienza amorosa).

Analizziamo più da presso alcuni passaggi distintivi dell'opera, che si caratterizza, da un punto di vista formale, per le *capfiniduras* ricorsive in ogni singola ottava (tranne l'ultima); esse, lascito della poesia provenzale e volgare delle origini, svolgono il compito di dilatare il dettato, di approfondire e collegare i diversi argomenti affrontati<sup>130</sup>. La prima stanza si apre con l'invocazione del «Signore», che ospita nel suo giardino una «Rosa [...] morbida, fresca, bianca e collorita» (I, 1-5). Il

<sup>127</sup> STAZIO 1992: «*sed apud ceteros necesse est multum illis pereat ex venia, cum amiserint quam solam habuerunt gratiam celeritatis. Nullum enim ex illis biduo longius tractum, quaedam et in singulis diebus effusa. Quam timeo ne verum istuc versus quoque ipsi de se probent*».

<sup>128</sup> Sul tema, vd. TISSONI BENVENUTI 2010, 1283-324.

<sup>129</sup> Sull'opera ci avvaliamo dei commenti di FLEMING 1969 e LOUIS 1976. Cfr. la recente edizione *ROMAN DE LA ROSE* 2014.

<sup>130</sup> Cfr. es. vv. 8-9 («godì tu il resto e a me lassa l'odore. // Odor per odorar non se gli toglie») e 16-17 («ch'io viva di quel fior che lui non senti. // Sentì pur lui così del mio calore»).

protagonista assicura che non toccherà la donna con «man lasciva», bensì con «pudica man» (II, 4 e 5). Tale contrapposizione, evidenziata dal chiasmo, giustifica la richiesta di entrare nel Giardino, che viene formalizzata nel corso della terza e della quarta stanza mediante promesse canoniche di fedeltà e devozione (es. III, 3-4: «ch'io li darò [*scil.* a Cupido] tal natural vigore / che non temerà più giaccio né vento»). La «mano pudica» dell'amante diviene non solo un attestato con cui comprovare l'autenticità dei propri sentimenti, ma anche il riconoscimento di una regola dell'*ars amandi* di cui il Signore è arbitro<sup>131</sup>.

La quinta e la sesta ottava si incaricano di dimostrare il sentimento radicale e totalizzante del personaggio, il quale, ove i suoi propositi non andassero a buon fine, è pronto a trarre le estreme conseguenze. Nella settima intuiamo che il Signore ha consentito l'ingresso dell'amante nel Giardino, ma la donna ne ha rifiutato le profferte<sup>132</sup>. Seguono una serie di stanze (VIII-XII), in cui sono esposte le sofferenze fisiche e psicologiche del protagonista: egli dichiara di essere pronto a morire e prende commiato, pertanto, dalla «vita infelice» e dalla «Rosa gentil» (IX, 1 e X, 1). La disperazione provata per la propria esistenza occupa l'ottava XII e chiude la prima sezione del poemetto.

In seguito, il personaggio giunge presso gli inferi, però, come anticipato, viene respinto da Caronte; riportiamo le tre ottave in questione (XIII-XV), in quanto sembrano costituire una scena dialogica – la sola inserita nel testo – ironica, esemplata sulla scorta del modello luciano<sup>133</sup>:

C: Soglio portar in questa cimba al passo,  
o anima affogata, tutti i morti,  
ma te non porterò già al regno basso  
perché più foco ne l'Inferno porti.  
Ferma pur tu su quella ripa il passo,  
ché i dannati non vo' che tu conforti,  
ché se vedesseno el tuo intenso ardore,  
mitigaresti in parte il suo dolore.

A: Dolor immenso, ohimè, perché m'hai morto  
al mondo, se qua giù debbo star vivo?  
O sorte extrema, che 'l foco ch'io porto  
mi debba far ancor d'Inferno privo!  
Deh, fido portinar, condùmi al porto,  
ché per leggie del ciel qui non arivo,  
ma per caso d'amor son alma solta,  
ché non gli ho da venir più d'una volta.

<sup>131</sup> Il tema del pudore è stato individuato quale principale da Riccardo Stracuzzi, che definisce la *Silva* in questi termini: «è impossibile liberarsi di un'impressione: che proviene tanto dal contesto cortigiano che conosciamo (e che la lettera di Nicolò a Isabella d'Este ci testimonia); quanto dall'intricarsi, soprattutto nella prima e nell'ultima parte del poemetto, di isotopie che afferiscono ai campi percettivi del tatto, dell'olfatto e in genere degli stati corporei, ben più immanenti di quelle che riguardano la vista, e dunque poco riducibili alla regola petrarchista circa la significazione delle figure somatiche. [...] L'impressione, in ultima istanza, è che la *Silva* sia un gioco di corte abbastanza allusivo e irriverente». Vd. STRACUZZI 2013, 25.

<sup>132</sup> VII, 1-4: « beltà celeste, onor de la Natura, / chi te pregava che te apristi alora, / se non dovivi aver poi di me cura? / Per tua durezza convierà ch'io mora [...]».

<sup>133</sup> ROZZONI 2012 a, 75-93. Vd. anche CAP. III, 4. 4.

C: Volta, te dico, pur in là quel viso,  
ché 'l lago passan già i sospiri ardenti,  
e ben che 'l corpo sia da te diviso,  
qua giù non s'usa dar simil tormenti.  
Di là da questa Stige è il Campo Eliso  
dove locati son tutti i contenti:  
se i toi sospiri passasseno in quel loco,  
l'accenderesti d'amoroso foco.

Le argomentazioni assurde di Caronte (XIII, 4 e 7-8), lo smarrimento dell'amante – il quale si ritrova a ricordare al traghettatore delle anime le regole che presiedono al funzionamento dell'inferno (XIV, 5-8) – e la contestuale replica, altrettanto sardonica e beffarda (XV, 4-8) contribuiscono a realizzare una scena comica. Essa sospende il tono lugubre e mesto della narrazione precedente, interrompe in modo innovativo l'imitazione – ora fedele e scoperta, ora più libera – del *Roman de la Rose* e apre l'ultima sezione del poemetto, caratterizzata da un impianto inedito.

Il protagonista decide di recarsi presso il Giardino e domanda accoglienza al Signore<sup>134</sup>. Questi, come si desume dalle parole dell'amante, non solo acconsente alla richiesta, ma decide pure di dargli nuova vita (XVIII, 1-2): «victoria abiamo, exanimate membra, / la causa del morir ci torna in vita». Inoltre, la vicenda amorosa, sino a pochi versi prima fonte di angoscia, si trasforma in un'occasione lieta (vv. 3-4): «quel che fu tanto amaro, or dolce sembra: / ogni paura è già da me fugita». Il personaggio, ottenuta «di morte victoriosa palma» (XIX, 4), ritrova la speranza di potersi innamorare senza pericoli: finalmente il Giardino risulta «aperto», mentre la Rosa rimane a sua disposizione «tanto ch'io l'odori» (XX, 1 e 7).

Non solo l'amata si concede all'io poetico, ma ella pare ormai felice (XXI, 5-6): «el nostro affecto gli ha gionto vigore, / che più non vòle e ad altro non aspira». Tale dimensione di allegria, di appagamento si esplica nell'ultima, mancata, *capfinidura*: se tutte le ottave precedenti avevano instaurato tra loro un legame formale tra la parola conclusiva di un'ottava e la prima di quella successiva, ciò non avviene per le stanze XX e XXI. La XX termina con il verbo «mori» e, naturalmente, la XXI non replica il concetto, ma risponde con «concesso m'è! Donque, felice core» (v. 1).

Il commento finale appare criptico, allusivo, poiché demandato al seguente invito (vv. 7-8): «contentative, amanti, a un simil fine: / così le rose s'han senza le spine». Il «simil fine» che permette di “cogliere la rosa” è rappresentato dall'ingresso nel Giardino; solo in virtù della nota acclusa al testo, citata all'inizio dell'analisi, possiamo affermare che esso rimanda alla corte. Non importa tanto individuare la «damicella» reale, perché ella sembra soltanto funzionale a veicolare il vero messaggio del poemetto: la corte può garantire serenità, protezione, amore, il perfezionamento delle proprie qualità.

L'approdo a questa realtà presuppone un «merto» e deve essere «concesso» (XX, 3 e XXI, 1) da un'entità superiore; e non è difficile supporre che, ancora una volta, dietro al Signore del Giardino/corte si celi Ludovico il Moro. La presenza del duca è altresì velata da un probabile rimando intertestuale al *De Paulo e Daria amanti*: abbiamo visto che il poema si chiude con la speranza da parte di Visconti di essere tenuto dal suo signore «per Clitia de tuo Sole»; qui, di contro, mutano le parti in

<sup>134</sup> XVII, 1-4: «Giardino ameno, florido e süave, / non disdegnar ch'in te quest'alma vegni! / E tu, Signor, che tien di quel la chiave, / tanta accerba durezza in te non regni!».

gioco, poiché l'intervento del Signore ha fatto sì che la «damicella» si volga «come Clizia al sole [scil. al protagonista]» (XX, 4).

Un testo catalogato dalla critica quale «dignitosa letteratura d'intrattenimento e nulla più»<sup>135</sup>, palesa, per converso, una serie di rimandi alla realtà, di confronti letterari e ideologici, di schemi encomiastici ed elativi di notevole importanza; essi possono, però, essere colti esclusivamente inserendo la *Silva* nel contesto storico che le è proprio e che marca l'intera stagione del teatro ludoviciano.

### 3. 8 Gaspare Visconti (*Transito del Carnevale e canti carnascialeschi*)

1 - Se la *Pasitea* pare confrontarsi con la cultura fiorentina in modo innovativo, altre opere "rappresentative" di Visconti riprendono i palinsesti medicei con minor disinvoltura<sup>136</sup>: ci si riferisce ai trionfi e ai canti carnascialeschi presenti nei *Canzonieri* e al *Transito del Carnevale* accluso ai *Rithimi*<sup>137</sup>. Quest'ultimo, che si sviluppa per cinquanta ottave, esprime in avvio il dolore del poeta per la fine del Carnevale<sup>138</sup>: un «horribil caso» siffatto provoca la fine della «vita agli amanti» (c. I 2r, I, 1-2)<sup>139</sup>. Tale procedimento, una sorta di *planh* che si protrae stancamente sino a c. I 3r, viene interrotto dalla decisione da parte di Visconti di istruire gli innamorati attraverso una precisa *ars amandi*; essa, impartita direttamente dal Carnevale, insegnerà a conquistare l'amato anche in periodi dell'anno di minor libertà e gioia (c. I 3r, II-III):

Ma, poi che gran vechion sente che chiama  
morte, a cui molto l'aspectar molesta,  
come bon patre qual suoi figliuoli ama,  
alzò dal lecto la canuta testa  
et disse volto a noi: «mia mente brama  
prima ch'io mora far quel che ci resta:  
tenete il mio parlar bene a memoria,  
che qual l'observa n'haverà gloria.

Non mi curo fare altro testamento,  
però che niente ho da lassar via,  
che a la mia vita sempre hebbi talento  
de spender quanto io hebbi in cortesia.  
Ma parlo suol per darvi documento,  
il quale o maschio o femina che sia  
che observi quel si troverà in tal sempre  
che sia contento e sia beato sempre».

<sup>135</sup> DA CORREGGIO, 500.

<sup>136</sup> Sul rapporto tra cultura milanese e fiorentina vd. GARIN 1989, 3-16; TISSONI BENVENUTI 1989 a, 41-55; GARBERO ZORZI 1989, 271-86 e FENLON 1989, 287-302.

<sup>137</sup> BTM, Triv. Inc. C 188, Milano, Zarotto, 1493.

<sup>138</sup> L'opera verrà probabilmente rappresentata a Ferrara nel 1506, secondo la testimonianza di Bernardino Prosperi: «intendo come il se ha a fare uno tribulo de la morte del Carnevale, che serà uno recitare li ultimi documenti che 'l detta a li innamorati et inamorate sue figliole, che sono forse de 400 versi assai limati et da piacere, quali credo siano composti per m. Niccolò [scil. Da Correggio]» (LUZIO – RENIER 1900 b, 340). È indubbia la paternità di Visconti, tuttavia è possibile che Niccolò da Correggio abbia rivisto il testo per adattarlo alle scene estensi.

<sup>139</sup> Nei *Rithimi* il sonetto 127 recita così: «passato è quel bel tempo dove Amore / dà qualche merto a' soi seguaci spesso / d'un parlar dolce, d'un sedersi appresso, / motteggiando talhor del suo dolore» (c. E 2v, vv. 1-4).

Dopo i consigli dispensati ai giovani (cc. I 3v-4v: si devono evitare le donne con «pieno il capo [...] di grilli», quelle che trascurano l'amante dopo averlo catturato «entro a la rete», che si concedono solo «per doni o per preggio» o che fingono d'amare) e alle giovani (cc. I 4v-5v: bisogna allontanare coloro che sono «gionti a l'amorosi porti / facendo contra amor milli peccati», gli uomini «superbi in vista, alteri e bravi», quelli che «come stornei van sempre in frotta» e gli «scellerati e brutti»), segue un riferimento al Moro. Esso non comporta l'innalzamento del registro formale, che si mantiene piuttosto trascurato e modesto: «né ognuna si presuma degna manza / del duca de Milano o il re de Franza» (c. I 6r, I, 7-8).

Il richiamo al duca apre un'altra sezione argomentativa, in cui il Carnevale indica alle giovani quale tipologia di uomo convenga cercare (cc. I 6r-7v): egli dovrà essere «zentele», «né fanciul né vechio», prudente; avrà inoltre «consiglio / et col senno e la lingua» e capacità di proteggere la propria amata da qualsiasi «periglio»; sarà dotato di ogni virtù, in grado di consegnargli «fama immortal».

Terminato tale passaggio è utile, riflette il Carnevale, segnalare come poter conquistare l'uomo prediletto (cc. I 7r-7v); si alternano perciò numerosi avvertimenti, che riprendono precise norme galanti e mondane non estranee alla vita di corte e poi confluite nei *Canzonieri*<sup>140</sup>: le prime regole da rispettare sono avere «il voler saldo come torre», i «costumi saggi e humili» e comportarsi con «honestate». La donna, nell'eventualità in cui l'amante «dolcemente vi restringa il dito» durante le danze, non ha da «responder per non poco fallo», anzi deve «torre a ogni partito / che significa il verde, il bianco, il giallo / morello e negro e perso e colorito»<sup>141</sup>. La donna si incaricherà, in aggiunta, di accogliere l'amato in casa, entrato «per le fenestre o su per tecti», dopo aver chiuso le porte oppure di incontrarsi con lui «in casa del parente o del vicino, / che sia fidato, o in alcun bel giardino».

Il Carnevale, ormai «debitato», chiude il ragionamento con un invito, celebrato nella laurenziana *Canzona di Baccho*, al *carpe diem* (cc. I 8r - K 2r): bisogna far fruttare la giovinezza, dichiara il personaggio, perché «gionge in un momento la vechiezza»; la gioventù è come una «rosa a primavera», che perde in fretta «di beltà lo effecto e 'l nome». Il discorso viene destinato in particolare alle donne, le quali, secondo un tradizionale luogo comune, «ancora assai che gli homini» sanno giovarsi meno della loro «bella età fiorita». Il testo termina con la morte del personaggio, che porta via con sé «la festa e gioco e riso e fogge» e con la speranza, assicurata dalla Morte stessa, che il Carnevale possa tornare tra un anno «et vivo e sano».

2 - Invece il breve componimento *Ho bombaso, ho lana, ho stoppa* riprende con fedeltà gli elementi tipici del canto carnascialesco laurenziano: i venditori di lana

<sup>140</sup> Vd. es. il sonetto LXVIII, 48, che descrive i balli predisposti durante una festa: «io vidi belle, adorne e zentil dame / al suon de suavissimi concenti / con loro amanti mover lenti lenti / i piedi snelli accesi in dolce brame» (vv. 1-4).

<sup>141</sup> Questi versi – e in generale l'intera opera – sembrano imparentati con il *Breve compendio sopra Ovidio de arte amandi* (cfr. CALMETA 1959, vv. 92-99 e 125-130), dedicato al Moro da parte di Vincenzo Calmeta, a Milano dal 1494 al 1497. L'opera, in capitoli ternari e recentemente colmata di una lacuna di circa cento versi (LARGAIOLLI 2010, 57-80), segue liberamente l'originale ovidiano (la cui traduzione, di autore anonimo, esce a stampa a Milano nel 1481 presso Scinzenzeler e nel 1494 presso Mantegazza), al fine di adattare i consigli amorosi del poeta latino al contesto e alla vita delle corti italiane, contraddistinte da balli, conviti, feste.

offrono alle donne la loro merce, dotata di «virtù troppa» (v. 4)<sup>142</sup>. Il rimando malizioso, ora approfondito ora celato, continua ad attraversare il testo sino all'invito finale rivolto alle donne a non essere «scarse» e ad aprire la «borsetta» (vv. 29 e 30).

Il secondo canto risulta più significativo, poiché la componente letteraria e il riuso dei *topoi* fiorentini sono sacrificati rispetto alle finalità propagandistiche sottese. Il componimento principia con l'arrivo degli abitanti della Sorìa, ovvero della Siria, presso Milano: nonostante il riconoscimento lusinghiero del paese visitato (vv. 1-2: «bel paese è Lombardia / degno assai, ricco e galante»)<sup>143</sup>, i cittadini della Sorìa proclamano il proprio regno più «abundante» di gioie e frutti (v. 4). In seguito viene annunciato il motivo di tale viaggio (vv. 5-10): «tanta fama è per il mondo / del gran vostro alto Milano / che solcando il mar profondo / siàn venuti da lontano / gran paese soriano / per veder se così sia». L'elogio di Milano viene proseguito nelle stanze successive, là dove i visitatori confessano di aver ammirato ciò «che mei [...] mai non fu» e di aver visto effettivamente «più che la fama non dicia» (vv. 14 e 16).

Segue il riferimento più esplicito alla Sorìa, che sopravanza comunque ogni altro paese: in particolare, spiccano alcune varietà di frutti e verdure dalla dimensione e dalla qualità straordinarie. Il rimando osceno alle fave dalla «sgorba grossa» e ai «fasoi» viene solamente accennato (vv. 24 e 26), poiché sono elencati altri prodotti – unguenti, profumi, pietre preziose (rubini, perle e balassi) – non gravati dal doppio senso. Infine gli ospiti devono riconoscere il primato di Milano nelle «dame gloriose», le quali, «se fosseno pietose», addirittura costringerebbero gli abitanti della Sorìa a non far ritorno in patria, a «smenticare» la propria vita precedente (vv. 38, 39 e 41).

Il testo viene accompagnato da un documento di eccezionale valore, su cui la critica non ha insistito con la debita attenzione. Infatti Visconti riporta una “velina”, un’«istruzione», per usare la definizione dello scrittore medesimo, nella quale un «gran maestro» consiglia al poeta di aggiungere alcuni elementi al componimento. Il tono della comunicazione risulta alquanto perentorio: «aciò possiati intendere come ave ad essere la cosa e per poterla bene exprimere ne la bargeleta et intendere la materia, questo serà il modo».

Prima di tutto Visconti deve esplicitare la natura dei visitatori, che saranno «potenti mercatanti» giunti a Milano al fine di «expandere nostra fama e virtute»; inoltre non ometterà che i mercanti sono arrivati in un «potente Stato quale è pieno de nobilitate e magnificenzie». Occorre poi inserire una stanza che saluti «la Eccellenza del Duca, maxime arivando lì nui a l'improvviso per cognoscere sì gran signore come è Sua Eccellenza». Viene suggerito in seguito di accompagnare il testo ad alcuni balli, come ad esempio una moresca, in modo che cinque «mori», non sfugga l'ennesimo riferimento al duca<sup>144</sup>, mostrino la merce dei visitatori. Si suggerisce anche di descrivere meglio i prodotti portati dai mercanti e di investirli di

<sup>142</sup> VISCONTI 1979, 166. Su tale genere letterario vd. FERRONI 1978, 233-50; TOSCAN 1981 e ORVIETO 1996 a, 363-86.

<sup>143</sup> VISCONTI, 203-8.

<sup>144</sup> Il duca, per rendere ancora più incisiva l'impresa del moro, inizierà negli anni Ottanta a farsi accompagnare a Milano da uno schiavo di colore. L'opera di propaganda sembra essere stata efficace, poiché in breve prenderà piede tra i nobili milanesi la moda di avvalersi di schiavi neri. Lo stesso Gaspare Visconti acquisterà nel 1486 un giovane etiope, di nome Dioniso, proveniente dal mercato di Tunisi (PYLE 1993, 571).

caratteristiche fantastiche ed esotiche: «questa serà la prima cosa che se averà a mostrare, e primo una scatola cun ampolle de acqua rosa e de olii odoriferi che sono tanto perfecti e boni che chi se bagna de epsi farà ingiovenire e bella carnasone e farà crescere li capilli e d'oro». Le fave, cui viene sottratta ogni implicazione maliziosa, saranno dolci «como melle», i fagioli miglioreranno la vista di chi avrà il piacere di cibarsene e indurranno le donne a «far figlioli maschi»; ai rubini, infine, che cambieranno colore in continuazione, «gli daretì quelle virtù e proprietate che a voi parirà».

Visconti fa seguire il testo rimaneggiato nel rispetto degli ordini ricevuti: apre la nuova versione un «introito al nostro illustrissimo Signore», in cui i mercanti giungono a Milano con il solo scopo di conoscere il Moro. La vista di un personaggio così illustre sprona gli ospiti a «contemplarte e farti reverenzia / et offerirti i cor de' nostri petti» (vv. 6-8).

Le stanze successive recepiscono le indicazioni del «gran maestro», poiché viene ommesso qualsiasi riferimento circa la superiorità della Soria, i cui prodotti vengono descritti con meticolosità. Chiude il componimento un confronto tra due personaggi che incarnano l'avarizia e la «bona vita»: l'avarò, «vestito alla mercantile, pallido in viso e magro», come informa la didascalia, loda il «gran tesoro» portato dai visitatori (v. 4), mentre il secondo attore termina il componimento con una nota ilare, epigrammatica per cui la soddisfazione migliore, a dispetto dei magnifici doni elargiti, rimane bere una «caraffa piena di bon vino» (v. 6).

### 3. 9 Conclusioni

Le istruzioni riportate da Visconti – e prontamente accolte – mirano a dimostrare lealtà verso le esigenze della propaganda, a ribadire un'appartenenza a un mondo preciso, a esplicitare la propria completa adesione alle istanze ideologiche e letterarie della corte milanese<sup>145</sup>. Lungi da interpretazioni moralistiche e finalistiche di una letteratura quattrocentesca sottomessa al potere, decaduta, corrotta, indifferente rispetto alle istanze civili, politiche e religiose tipiche del Medioevo, ravvisiamo giusto nella corte le dinamiche produttive che regolano e influenzano buona parte della civiltà letteraria del XV secolo.

La corte milanese, a partire dalle peculiarità di un ducato in costante pericolo e debolezza, sembra raggiungere, per giunta nel corso di un breve periodo (1490-1497 circa), un'alta coscienza di sé e del proprio ruolo e trovare una collocazione distintiva all'interno del panorama italiano. Nello specifico, la letteratura drammatica pare adeguarsi a tali meccanismi e rapporti, culturali e politici insieme, contrapponendosi alle esperienze delle realtà limitrofe (Ferrara e Firenze su tutte) e riservandosi – con il concorso del potere sforzesco e della sua singolare ricerca di approvazione – un compito da svolgere, una via formale e contenutistica caratterizzante; essa, come sintetizzato da Garin, si muove sospesa tra l'«evasione fantastica», ovvero tra l'immagine edulcorata e mitica della corte ludoviciana, e

<sup>145</sup> Di contro è celebre la lettera di Bartolomeo Calco al Moro (15 maggio 1492), che riporta il rifiuto di Bramante di predisporre «qualche digna fantasia da mettere in spectaculo» in vista del battesimo di Cesare Sforza, figlio di Ludovico e di Cecilia Gallerani (ASMI, Autografi 98, fasc. 16). La missiva è significativa, perché attesta il coinvolgimento assiduo dell'artista in tali manifestazioni («[Bramante si è trovato] più volte in consultatione de simili pompe») nonché il fastidio per rappresentazioni estemporanee, allestite «in tante pezze» e per nulla gratificanti.



l'“oscuro intrigo” in cui la figura del Moro/*morus* risalta quale legittima, generosa, saggia a discapito di ogni evidenza storica.

Tale obiettivo viene svolto da una classe intellettuale coesa da un punto di vista anagrafico (Visconti e Taccone sono nati nel 1461, Da Correggio del 1450), sociale e geografico (Taccone e Sanvitale provengono rispettivamente da Alessandria e Parma, appartenenti al dominio visconteo-sforzesco dal 1346-1347; Da Correggio ha per patrigno uno Sforza). La circolarità comunicativa di molti temi guida – che spesso travalicano le opere rappresentative e si estendono e riverberano nella lirica, nella poesia encomiastica – le forti consonanze strutturali e diegetiche, alcune soluzioni consimili si spiegano attraverso questi intenti reciproci.

Se l'operazione ideologica messa in atto appare notevole, bisogna altresì mettere in rilievo l'importanza squisitamente letteraria della stagione teatrale milanese: la ricerca di una propria funzione – faticosamente conquistata all'interno di un contesto restio nei confronti della produzione volgare e contrapposta ad altre corti all'avanguardia (Mantova, Ferrara) – il tentativo di praticare una tipologia letteraria nuova, non codificata e, addirittura, di imporla tra i generi più nobili sono il segno di un'operazione complessa, studiata nel dettaglio. I *topoi* della fretta di composizione e della trascuratezza<sup>146</sup>, dell'approssimazione dei testi rappresentativi mal si addicono a una realtà in cui ogni singolo dettaglio ed elemento – dalle scenografie, agli allestimenti, alle opere portate in scena – sembra calibrato, frutto di una regia esterna, di un gruppo di letterati consapevole e solidale.

La presenza di Ludovico il Moro quale personaggio e soprattutto l'innovativo messaggio trasmesso dai finali – convertiti da luttuosi a lieti nelle egloghe di Bellincioni e Sanvitale, nella *Danae*, nella *Pasitea*, nella *Silva* – esibiscono un'attenta elaborazione. Il modello ferrarese del *Cefalo* sembra informare tali opere, che si fanno carico di una “drammaturgia della fine” dalle significative implicazioni estetiche e ideologiche<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> CASSIANI - FIGORILLI 2014.

<sup>147</sup> L'espressione è ripresa da ALFONZETTI 2008. La studiosa osserva che l'analisi del finale di un'opera teatrale implica un complesso sforzo interpretativo (11): «nel parlare del finale, infatti, c'è un pregiudizio principe che ci perseguita, quello di riferirci quasi esclusivamente al suo contenuto. Difficilmente ci soffermiamo, infatti, a descrivere, pur se per sommi capi, le strutture delle sequenze deputate a contrassegnare la fine di un'opera. La domanda sul “come va a finire” prende il sopravvento sui rilievi di carattere formale e retorico e ci si ritrova a fare considerazioni critiche a partire da semplici contenuti, che in sé poco indicano della più o meno complessa architettura dei finali». Essi, pertanto, devono essere «intesi nella loro valenza di microcosmi di un mondo e di una civiltà, pur mantenendo elevata la capacità di esprimere il margine d'autonomia delle originali scritture creative, in grado d'inaugurare nuove direzioni o ritorni, all'interno del mutarsi dei processi storici» (13).

## 4. Mantova: volgarizzamenti, testi allegorico-encomiastici e prime spinte “regolari”

### 4.1 Angelo Poliziano (*Orfeo*)

1 - La *Fabula di Orfeo* di Poliziano sembra lontana dal godere di un'interpretazione fondata su presupposti condivisi; troppo distanti risultano i giudizi espressi intorno al messaggio veicolato e all'occasione di composizione. I critici ne hanno sottolineato da tempo la struttura complessa, criptica, per alcuni addirittura «sconcertante»<sup>1</sup>. I problemi che il testo presenta di contestualizzazione, di decodificazione dei complessi rimandi e delle allusioni danno spesso l'impressione di un'opera «indecifrabile nei significati manifesti e latenti»<sup>2</sup>.

Le questioni più rilevanti inerenti la datazione, il genere letterario, la morale di cui i personaggi si fanno portatori o il senso complessivo dell'operazione polizianesca – punti di partenza imprescindibili per avvicinarsi al testo e cercare di comprenderlo – rimangono tuttora aperte e sospese tra diverse posizioni, sovente legittime eppure antitetiche tra loro, basate su differenti ipotesi di difficile armonizzazione e accordo.

Passiamo in rassegna le analisi più recenti e significative: un gruppo di studiosi inserisce l'*Orfeo* all'interno della civiltà letteraria fiorentina. In particolare, se Mario Martelli suggerisce di leggere l'opera, dipendente dal modello delle sacre rappresentazioni, «con l'ausilio degli strumenti ermeneutici che erano allora in voga, a Firenze, tra gli uomini di cultura e, segnatamente, tra quelli che facevano capo al circolo laurenziano», per Paolo Orvieto essa prosegue «il grande mistero d'iniziazione cominciato con le *Stanze*»<sup>3</sup>. Stefano Carrai collega la rappresentazione alla bucolica toscana quattrocentesca e identifica i pastori Mopso, Aristeo e Tirsi con personaggi della Firenze del tempo<sup>4</sup>.

Per Francesco Bausi «Orfeo è l'uomo che fallisce nel suo tentativo di passare da un livello inferiore ad un livello superiore di vita, dall'imperfezione alla perfezione: la sua è una fallimentare stagione all'inferno, una *nékuia* negativa, una discesa agli inferi non coronata dal successo, a differenza di quelle di Ulisse, di Enea e di Dante, che sperimentarono il “male”, ma seppero poi superarlo una volta per sempre, risalendo purificati sulla terra»<sup>5</sup>.

Giuseppe Mazzotta, invece, spiega la veste “tragica” del testo alla luce della Congiura dei Pazzi, avvenimento traumatico che avrebbe «distrutto molte illusioni» dell'autore e persino «smascherato le manipolazioni politiche della filosofia»<sup>6</sup>; Mia Cocco, infine, propende per un commento di matrice cristologica<sup>7</sup>.

Tali prospettive entrano in conflitto con coloro che immettono l'*Orfeo* entro il contesto della festa cortigiana, alquanto diverso – per tradizioni, modalità, obiettivi

<sup>1</sup> ORLANDO 1966, 513.

<sup>2</sup> BORSELLINO 1984, 61.

<sup>3</sup> MARTELLI 1988, 19 e ORVIETO 1979, 95. Quest'ultimo ha poi riesaminato la sua posizione in ORVIETO 2007, 27-58.

<sup>4</sup> CARRAI 1990, 9-23.

<sup>5</sup> POLIZIANO 1997, XXII.

<sup>6</sup> MAZZOTTA 2000, 154.

<sup>7</sup> COCCO 1985, 42: «forse non sarebbe troppo ardito vedere Orfeo come il Cristo della poesia, che si sottomette silenziosamente e senza ribellione alcuna allo scempio compiuto dalle Baccanti, dall'umanità librata agli istinti».

ricreativi e ideologici – da quello della Firenze medicea<sup>8</sup>. Si badi che lo stesso Poliziano nella dedica identifica il destinatario dell'opera nel cardinale mantovano Francesco Gonzaga. Appare arduo prescindere da questo dato, come vedremo suffragato da ulteriori indizi, che impone agli studiosi di interrogarsi su come un pubblico di corte largo, indistinto e di certo non avvezzo alla teorie ficiniane potesse apprezzare un testo, invece, così intriso di filosofia neoplatonica, di riferimenti al mondo e ai protagonisti della politica e della cultura fiorentina.

Per converso, bisognerebbe domandarsi in quale modo Poliziano potesse scegliere una soluzione consimile, dal momento che, sempre nella dedica, sostiene di aver scritto l'opera «in stilo vulgare perché dagli spettatori meglio fusse intesa»<sup>9</sup>. La disponibilità nei confronti dell'orizzonte d'attesa del pubblico di corte sembra un elemento ineludibile, per giunta, programmaticamente esplicitato.

Inoltre, occorre meditare sulla reale adesione di Poliziano alla corrente neoplatonica, aspetto che potrebbe comportare qualche ripensamento di ordine generale<sup>10</sup>. Ciò pare scoraggiare una lettura prevalentemente filosofica; non è escluso che tale componente sia avvertibile e possa affiorare in alcuni singoli passaggi, pur tuttavia sembra che in essa non possa esaurirsi l'intera “chiave” del testo<sup>11</sup>.

Tra i contributi più autorevoli dell'“opzione cortigiana” – che non respingono a priori possibili rimandi alle teorie di Ficino<sup>12</sup> – figurano quelli di Nino Pirrotta, di Emilio Bigi, di Antonia Tissoni Benvenuti, di Francesco Tateo e di Bodo Guthmüller. Se tra gli studiosi citati è comune il punto di partenza, ovvero l'inserimento del testo nel *milieu* di corte, le conclusioni non risultano altrettanto coincidenti: Pirrotta intravede nell'*Orfeo* l'evoluzione delle «“fabulae” inserite nel corso di un banchetto», esempio della «tradizione delle rappresentazioni di corte» che alternano «declamazione puramente verbale e canto»<sup>13</sup>. Tale destinazione di mero divertimento sottrarrebbe all'opera ogni ambizione etica e ideologica<sup>14</sup>.

Bigi, che sofferma la propria attenzione sul complesso ordito intertestuale, osserva che «l'*Orfeo*, anche per quanto riguarda gli aspetti formali, presenta una sua fisionomia specifica, che si può indicare in una vistosa accentuazione della componente letteraria e retorica, ulteriormente rafforzata dagli elementi spettacolari»<sup>15</sup>. Tissoni Benvenuti valorizza l'aspetto filologico della ricerca di Poliziano, intesa quale «lotta per il recupero del mondo antico», dei suoi miti, valori, simboli e dei generi letterari classici<sup>16</sup>. L'*Orfeo* paleserebbe da un punto di vista

<sup>8</sup> Per la festa in ambito cortigiano e fiorentino, vd. almeno STRONG 1987; CASINI 1996; BENPORAT 2001; MALACARNE 2002 e PLAISANCE 2008.

<sup>9</sup> Si cita da POLIZIANO 2000 [I ed. 1986]. Si terrà conto anche dell'edizione curata da Bausi di POLIZIANO 1997.

<sup>10</sup> ORVIETO 1996, 510: «è infatti più che probabile che Poliziano sia stato, e non solo dal 1480, artificiniano (nonostante la sua difesa della poesia in quanto *furor* platonico): lo dimostrano le due *praelectiones de dialectica* e *Lamia*, ma anche i motti, assai volgari, che fa pronunciare all'esimio filosofo nei suoi *Detti piacevoli*».

<sup>11</sup> GUTHMÜLLER 1997, 160-1: «molte moderne interpretazioni dell'*Orfeo*, sovraccaricate di sensi profondi e oscuri, sono improbabili già per il semplice fatto che non tengono conto del particolare tipo di ricezione a cui il testo era destinato».

<sup>12</sup> Indicativa risulta la lettura di BOTTONI 2005, 41-55.

<sup>13</sup> ORFEI 1969, 14 e 20.

<sup>14</sup> Di contro, una visione dell'*Orfeo* come opere “impegnata” è sostenuta, con esiti assai divergenti, da GARIN 1961, 339-40 e 356; CHASTEL 1961, 271 e DOGLIO 1977, 148-70.

<sup>15</sup> BIGI 1982, 189.

<sup>16</sup> POLIZIANO 2000, 84.

formale il tentativo di rifondare il dramma satiresco, di cui il *Ciclope* di Euripide costituisce il solo esemplare noto<sup>17</sup>.

Tateo invita a cogliere il senso dell'opera su due livelli: il primo, morale e di condanna del rifiuto di Orfeo nei confronti dell'amore, poteva essere recepito dal pubblico; il secondo, più profondo, allegorico e contrapposto al precedente, farebbe leva sull'elogio «dell'amore efebico come forma sublimata d'amore»<sup>18</sup>.

Guthmüller – che, come anticipato, insiste più di altri sulla collocazione cortigiana del testo – asserisce che la «*Fabula* [...] possa 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»<sup>19</sup>.

2 - In questa selva di ipotesi e congetture, in apparenza inestricabile, sorgono problemi ardui da gestire e risolvere. Diamo di seguito per assodati due presupposti, ossia la ricezione cortigiana del testo nonché la grande fortuna goduta dall'*Orfeo*.

La fruizione a corte implica alcune conseguenze di carattere generale, che devono essere tenute in debito conto: la rappresentazione cortigiana, prevista all'interno del programma della festa, è soggetta a regole, modi e finalità che vedono nella corte, nel *princeps* e nella famiglia regnante i referenti principali da soddisfare, legittimare, divertire, omaggiare<sup>20</sup>. Non è raro che il signore mostri con gli spettacoli il segno della sua *magnificentia* e si riconosca nei personaggi, divinità o eroi classici, intesi quali simboli di potere ed eccellenza.

La fortuna del testo, invece, è ammessa già dalle parole dello scrittore, allorché dichiara nella dedica di essere stato costretto, sebbene contro la sua volontà, a divulgare l'opera secondo la propria supervisione, in quanto «di subito [...] lacerata». Il termine “lacerare”, come ha illustrato Laura Riccò<sup>21</sup>, indica la preoccupazione per i guasti prodotti al testo da una circolazione prolungata e frettolosa. E l'espressione avverbiale “di subito” esibisce quanto la necessità dell'intervento di Poliziano fosse cogente, pena la diffusione di copie scorrette, incomplete, inaffidabili. Una simile premura smentisce l'idea del rifiuto dell'opera e relega a *topos* letterario la supposta «vergogna» dimostrata.

In base alla *recensio codicum* apportata da Antonia Tissoni Benvenuti per la sua edizione critica del 1986, pare che le preoccupazioni di Poliziano fossero giustificate: la studiosa classifica ben dodici codici (quattro *descripti*) e un testo a stampa, la nota *princeps* delle *Cose vulgare* (Bologna, Benedetti, 1494). I testimoni sono suddivisi in due gruppi (settentrionale: M, D, P, S, L, V; fiorentino: R, C), ognuno dei quali si caratterizza per i diversi assetti delle didascalie e per l'inserimento o meno di tre brani (ode saffica al cardinale Gonzaga; ottava pronunciata da Minosse, vv. 238-245;

<sup>17</sup> Secondo BRANCA 1980, 467-82, l'*Orfeo* discende dalle “momarie” veneziane, conosciute dal poeta durante il suo soggiorno in Laguna (1480).

<sup>18</sup> TATEO 1990, 184. Sul tema dell'omosessualità cfr. DIONISOTTI 1962, 198.

<sup>19</sup> GUTHMÜLLER, 164.

<sup>20</sup> FERRONI 1980 b, 537: «l'intera cultura cortigiana può essere definita come produzione di scena, sistema di rappresentazione che offre uno spettacolo che si riflette in se stesso, in quanto la corte ne è contemporaneamente produttrice e spettatrice. La “nascita” o “invenzione” del teatro si inserisce in questa più ampia scena culturale».

<sup>21</sup> RICCÒ 1996, 210-66.

due distici latini intonati da Orfeo a seguito della liberazione di Euridice)<sup>22</sup>. La presenza di diverse redazioni che documentano modalità stratificate di fruizione e conservazione del testo e il numero dei manoscritti, rilevante di per sé per il Quattrocento volgare<sup>23</sup>, devono essere messi a raffronto con la storia della trasmissione, a testimone unico e spesso casuale, di tutte le altre rappresentazioni teatrali pre-classiciste.

Oltretutto la storia quattrocentesca della fortuna dell'*Orfeo* va completata con il ruolo capitale che esso ha ricoperto in quanto fondatore di un genere inedito sino ad allora nella letteratura italiana, riferimento da superare e adattare alle esigenze delle singole corti, catalizzatore capace di formare un canone, di indicarne gli elementi costitutivi<sup>24</sup>. Gli studi di Cynthia Munro Pyle, di Maria Luisa Doglio e di Antonia Tisconi Benvenuti hanno dimostrato la centralità dell'opera – formale, ideologica e strutturale – per l'*Orphei tragoedia* (Boiardo, Ferrara, 1480-1487), la *Rappresentazione di Febo e Fetton* (Della Viola, Mantova, 1486), la *Fabula di Cefalo* (Da Correggio, Ferrara 1487), l'anonima *Favola di Orfeo e Aristeo* e, seppure più latamente, per le milanesi *Danae* (Taccone, 1496) e *Pasitea* (Visconti, 1490-1492)<sup>25</sup>.

Né sembrano da sottovalutare le testimonianze che riferiscono di allestimenti in contesti diversi<sup>26</sup>: sappiamo, ad esempio, che Leonardo da Vinci nel biennio 1506-1508, periodo in cui era al servizio del governatore francese di Milano, Charles D'Amboise, aveva preparato una macchina scenica in vista della messa in scena dell'*Orfeo*<sup>27</sup>. Ne siamo a conoscenza grazie ai disegni del Codice Atlantico (cc. 50r-50v) e agli schizzi preparatori presenti nel Codice Arundel, conservato presso la British Library (cc. 224r e 231v). Invece, il giorno 15 febbraio del 1504 il diarista veneziano Marin Sanudo annota: «da poi disnar, fu fato la festa di la caza in piazza di san Marco, iusta il solito, ma fu bellissima. Molti soleri con la fabula d'Orfeo, assa' balletti e cosse molto polite»<sup>28</sup>.

3 - Il primo postulato che abbiamo esposto, relativo alla fruizione cortigiana, si pone, a detta di Rinaldo Rinaldi, in netta contraddizione con il finale tragico dell'opera, che comporta la morte orrorosa di Orfeo, «stracciato... membro a membro lacerato» dalle Baccanti (vv. 303 e 305)<sup>29</sup>. Lo studioso, dunque, definisce l'*Orfeo* un «paradosso», un'«eccezione» che sovverte lo schema autocelebrativo, «rifiuta e capovolge il mito centrale del teatro di corte nel momento stesso in cui più radicalmente lo assume»<sup>30</sup>.

<sup>22</sup> Il manoscritto siglato con la lettera M (BCTM, ms. 124, già A. IV. 30) costituisce una raccolta poetica mantovana, in cui spicca l'accostamento ravvicinato di tre testi drammatici – la *Representazione di Febo e di Fetton* di Gian Pietro Della Viola, il *Certamen* di Lapaccini e, appunto, l'*Orfeo* – che sembrano formare un trittico unitario e coeso di opere rappresentative di ambito gonzaghesco.

<sup>23</sup> CIOCIOLA 2001.

<sup>24</sup> L'*Orfeo* non sarà un modello esclusivo del teatro, ma ispirerà altri generi, come quello canterino. È nota *La historia de Orpheo*, composta da ottantotto stanze, che riprende con fedeltà la versione di Poliziano, ma se ne discosta nel finale, là dove viene fortemente criticato l'amore omosessuale professato dal protagonista. Sul cantare in questione, cfr. GUTHMÜLLER 2007, 301-37.

<sup>25</sup> TISSONI BENVENUTI 1970, 397-416; PYLE 1976 e DOGLIO 1977, 148-70.

<sup>26</sup> Per le rappresentazioni dell'*Orfeo* nel dominio gonzaghesco (1490 e 1491), vd. CAP. III, 4. 4.

<sup>27</sup> PEDRETTI 1964, 25-34.

<sup>28</sup> SANUDO 1881, 851.

<sup>29</sup> RINALDI 1990, 552-3 e 2010, 159-60.

<sup>30</sup> E ancora viene aggiunto (159-60): «se è vero infatti che gli spettacoli contemporanei ruotano intorno alla figura erotica e nuziale nella sua variante ludica, in una serie infinita di scambi ed

Ciò nondimeno, se è lecito catalogare l'opera come un'anomalia – resa ammissibile dalla sua natura letteraria non ancora codificata e dall'autorità dell'artefice – non risulta altrettanto facile collegare tale aspetto con la fortuna dell'*Orfeo*.

Se accogliamo la tesi di Rinaldi di un testo ambiguo, contrassegnato, per giunta, da un finale tragico, diventa impossibile spiegare il riscontro favorevole dalla rappresentazione di Poliziano. È poco plausibile immaginare che un'opera sconveniente, antitetica rispetto ai valori e al gusto delle corti diventasse, di contro, un modello riconosciuto da autori provenienti da diversi contesti (Milano, Ferrara, Mantova) e circolasse in forma manoscritta con tanta facilità.

Ricordiamo, inoltre, che la figura di Orfeo, indipendentemente dalla versione di Poliziano, viene sovente rievocata durante le feste quattrocentesche. Ci limitiamo a fornire quattro esempi di diversa collocazione temporale e geografica: nel 1473 a Roma il cardinale di S. Sisto, Pietro Riario, offre un sontuoso banchetto in onore di Eleonora d'Aragona, figlia del re di Napoli Ferdinando I, appena sposata con Ercole d'Este<sup>31</sup>; le portate sono accompagnate da alcuni personaggi mitologici, legati al tema delle nozze: Perseo è seguito da Andromeda, Ippomene da Atalanta, Bacco da Arianna, Peleo da Teti, Piritoo da Ippodamia e, appunto, Orfeo da Euridice<sup>32</sup>.

Nel 1475 a Pesaro viene celebrato il matrimonio tra Costanzo Sforza e Camilla Marzano d'Aragona (CAP. II, 5. 4); il banchetto, come per l'occasione romana appena riportata, viene servito dagli dèi dell'Olimpo e da personaggi come Ebe, Perseo, Aretusa, Sileno. Orfeo si presenta davanti ai commensali con «capelli e barba canuta», un «capello a la greca cun una corona di lauro et una vesta zala sino a meza gamba»<sup>33</sup>.

Nel 1489 presso Tortona viene messo in scena uno spettacolo allegorico per festeggiare l'incontro tra Gian Galeazzo Maria Sforza e la futura moglie Isabella d'Aragona (CAP. IV, 4). Durante tale rappresentazione, descritta da Tristano Calco nelle *Nuptiae Mediolanensium Ducum*, si succedono le storie di Giasone alla ricerca del Vello d'oro, di Apollo e Admeto, di Atteone e Diana, di Orfeo ed Euridice, di Atalanta e Meleagro<sup>34</sup>.

A Napoli nel 1494 Alfonso II viene incoronato re (CAP. II, 6. 1); il sovrano, dopo l'uscita dalla cattedrale cittadina dove si era svolta l'investitura ufficiale, sosta con il corteo regio dinanzi alla chiesa di S. Agostino alla Zecca. Ivi assiste a una rappresentazione in cui Orfeo ammansisce alcuni animali selvatici attraverso il suono della lira; il personaggio reca in mano una cornucopia dalla quale fuoriescono monete d'oro e d'argento da elargire al popolo<sup>35</sup>.

Sembra perciò che la strada verso una migliore comprensione del testo, priva di aporie e fraintendimenti, debba passare dall'eliminazione di ogni opacità e interferenza tra la fortuna dell'opera, la sua destinazione originaria, il genere letterario imitato e il messaggio ideologico riservatole da Poliziano.

equivoci del desiderio; la vicenda polizianesca di Orfeo mostra invece la distruzione di questo sogno».

<sup>31</sup> CRUCIANI 1983, 151-6 e FALETTI 1987, 257-76.

<sup>32</sup> Orfeo venne impersonato da Baccio Ugolini, personaggio, come si vedrà in seguito, legato ai Gonzaga e ai Medici.

<sup>33</sup> Si cita dal resoconto a stampa delle celebrazioni intitolato *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Constantio Sfortia de Aragonia et de la Illustrissima Madona Camilla de Aragonia sua consorte*, Vicenza, Liechtenstein, 1475 (BNMV, INC. 801, c. B 7v).

<sup>34</sup> CALCO 1644, 75-7.

<sup>35</sup> SUMMONTE 1675, 495.

4 - Occorre affrontare innanzitutto la questione della datazione dell'*Orfeo*, ormai da tempo lasciata in sospeso. Può risultare utile collocare con meno approssimazione la composizione dell'opera all'interno della biografia dello scrittore; e, nello specifico, occorrerebbe capire a quale corte il testo fosse destinato<sup>36</sup>. Infatti, la sola specificazione nella dedica del committente, il cardinale Francesco Gonzaga, non è sufficiente ad attribuire all'*Orfeo* una destinazione mantovana. Il personaggio, come si vedrà meglio, dimorava in modo sporadico nella città lombarda, in quanto spesso a Roma e a Bologna, dove non è escluso abbia fatto rappresentare l'opera.

In passato si è ritenuto che Poliziano avesse scritto il testo nella primavera del 1480, periodo in cui soggiornò brevemente presso la corte gonzaghesca<sup>37</sup>. Tale avvenimento è documentato da una lettera del 21 aprile spedita a Carlo Canale da Gian Pietro Arrivabene, segretario del cardinale<sup>38</sup>. L'antefatto del soggiorno mantovano è costituito dal dissidio, mai chiarito del tutto, che si verificò tra il poeta e Clarice Orsini, moglie di Lorenzo de' Medici<sup>39</sup>.

Poliziano – in seguito alla Congiura dei Pazzi (26 aprile 1478), alla conseguente instabilità politica interna, alla guerra scoppiata a luglio tra Firenze, da una parte, e lo Stato Pontificio, Urbino e Napoli, dall'altra, nonché all'insorgere di una pestilenza – aveva dimorato con Clarice e i figli di lei a Pistoia e poi presso la villa medicea di Cafaggiolo; nel maggio del 1479 si trasferì da solo a Careggi e a Fiesole, dove sappiamo tradusse l'*Enchiridion* di Epitteto, i *Problemata* dello pseudo Alessandro di Afrodisia e le plutarchiane *Amatoriae narrationes*. I rapporti con Lorenzo si incrinarono ulteriormente, forse anche a causa del rifiuto di accompagnare il signore a Napoli per contrattare la pace con Ferdinando I<sup>40</sup>.

Il distacco da Firenze non durò a lungo, poiché Poliziano già il 19 marzo del 1480 aveva inviato a Lorenzo una missiva, nota con il nome di *Apologia*, in cui gli chiedeva di essere riammesso a Firenze<sup>41</sup>; il poeta poté tornare a Firenze nella tarda primavera, mentre ad agosto ottenne la cattedra di eloquenza latina e greca presso lo *Studium* cittadino<sup>42</sup>.

Quindi, Poliziano, lasciata la Toscana, visse per alcuni mesi tra Bologna, Padova, Verona, Venezia e soprattutto a Mantova. Egli durante questo periodo avrebbe composto l'*Orfeo*, commissionato da Francesco Gonzaga, rimasto a Mantova con sostanziale continuità per un anno intero (22 dicembre 1479 - 3 dicembre 1480)<sup>43</sup>.

Tale ipotesi è stata confutata dalle tesi di Antonia Tissoni Benvenuti<sup>44</sup>: secondo la studiosa l'*Orfeo* non sarebbe stato composto nel 1480 perché la corte mantovana si

<sup>36</sup> In questo caso non concordiamo con Tissoni Benvenuti, quando afferma che «non è del resto indispensabile ad una retta comprensione della *Fabula di Orpheo* la conoscenza della data precisa della sua composizione» (POLIZIANO 2000, 68).

<sup>37</sup> Lo studio più approfondito che sostiene questa ipotesi rimane quello di PICOTTI 1955, 87-120. Dello stesso parere risulta BRANCA 1980, 467-82.

<sup>38</sup> PICOTTI, 95-6.

<sup>39</sup> L'episodio è parso abbastanza futile, in quanto sembra cagionato dalle critiche rivolte da Clarice a Poliziano nei confronti dei metodi pedagogici da lui sperimentati. Cfr. BIGI 1960, 691-702.

<sup>40</sup> Lorenzo rimarrà a Napoli dal 18 dicembre del 1479 al 27 febbraio dell'anno successivo. Vd. WALTER 2009, 113-24.

<sup>41</sup> La lettera può essere letta in PICOTTI, 73-82.

<sup>42</sup> Il poeta, in base a una *subscriptio* da lui posta a c. 107r di un antico codice di Svetonio (BMLF, Pluteo 64. 01), si trovava sicuramente a Firenze già il 17 giugno. Vd. TEDESCHI 1925, 59.

<sup>43</sup> CHAMBERS 1992, 35.

<sup>44</sup> TISSONI BENVENUTI 1981, 368-83 e POLIZIANO 2000, 58-70.

trovava in lutto a causa della morte di Margherita Gonzaga, moglie del marchese Federico (12 ottobre 1479). Inoltre «il lutto comportava per la corte, secondo la consuetudine, l'assoluto divieto di dare feste, balli, spettacoli teatrali per un intero anno»<sup>45</sup>. La prova è fornita dal commento di Francesco Peregrino Ariosti, ambasciatore ferrarese al seguito di Isabella d'Este, che giustifica con la scomparsa della marchesa l'assenza di feste pubbliche per l'arrivo in città della padrona<sup>46</sup>. Tissoni Benvenuti fornisce altri termini precisi: il 21 ottobre 1483, giorno della morte del cardinale, risulta l'*ante quem*; il 12 giugno 1478 morì il padre del cardinale, il marchese Ludovico III, motivo per cui il lutto si sarebbe protratto sino all'anno successivo; in aggiunta, dopo la Congiura dei Pazzi «anche il cardinale Gonzaga era considerato un nemico»<sup>47</sup>, motivo per cui Poliziano si sarebbe astenuto dal collaborarvi.

Viene riportato, infine, un indizio testuale: l'ode latina stesa da Poliziano in onore del cardinale risulta imitata in diversi passaggi della seconda egloga di Girolamo Benivieni, rivolta a Giovanni Pico della Mirandola. La partenza del dedicatario da Firenze entro la fine del 1479 costituisce un *terminus ante quem* di composizione dell'egloga. L'*Orfeo*, pertanto, doveva essere conosciuto a Firenze già nel 1479 e sarebbe stato elaborato prima del viaggio a Mantova<sup>48</sup>.

5 - Le obiezioni e le segnalazioni dalla studiosa, accolte dalla maggior parte dei critici<sup>49</sup>, hanno avuto il merito di sgomberare il campo da una ricostruzione imprecisa e parziale; tuttavia una griglia così fitta di divieti e impedimenti ha avuto l'effetto, evidentemente involontario, di scongiurare qualsiasi possibile dibattito o proposta alternativa, tanto che nemmeno la stessa Tissoni Benvenuti si è spinta a formulare alcuna congettura.

Ci limitiamo, però, a segnalare un punto passibile di revisione: è vero che il cardinale Gonzaga, a seguito della Congiura dei Pazzi, partì per Bologna con il compito di impedire a Firenze di allearsi con i Bentivoglio (18 giugno 1478)<sup>50</sup>; nondimeno il personaggio era stato in rapporti di familiarità e cooperazione con i Medici negli anni precedenti<sup>51</sup>. Poliziano nella missiva apologetica diretta a Lorenzo non si sente in obbligo di discolparsi per essersi recato a Mantova e aver frequentato

<sup>45</sup> POLIZIANO, 62-3.

<sup>46</sup> TISSONI BENVENUTI, 374: «*ac quoniam illustris quondam marchionissae carissimae principis consortis curati funeris annus nec dum exactus erat, a publicis choreis festivisque diebus abstinere par visum fuit*». La testimonianza citata si trova in ASMI, Potenze estere, Mantova, 397.

<sup>47</sup> Si ricordi che papa Sisto IV aveva scomunicato Lorenzo dopo la sanguinosa repressione della congiura, culminata con l'esecuzione dell'arcivescovo Salviati (1 giugno 1478).

<sup>48</sup> POLIZIANO 2000, 66-8.

<sup>49</sup> Fanno eccezione BETTINZOLI 1987, 638 e 1993, 112 e BIGI 1988, 463-9. Il primo afferma (112): «rimane tuttavia non sufficientemente chiaro fino a che punto un tale divieto non tollerasse eccezioni, non potesse nei fatti in qualche modo essere eluso. Né si può dire che emergano dall'analisi dell'autrice circostanze più solidamente fondate o documentabili cui annodare cronologicamente il testo»; il secondo ritiene che l'intonazione tragica potesse rendere accettabile l'opera durante il lutto. L'osservazione di Bigi fa leva su un argomento, la supposta tragicità dell'*Orfeo*, smentita, a nostro parere, dalla sua fortuna cortigiana e dall'analisi di Tissoni Benvenuti, che dimostra in modo persuasivo come Poliziano abbia cercato di riproporre un dramma satiresco (POLIZIANO 2000, 89-108). Questo aspetto sarà affrontato alla fine del capitolo.

<sup>50</sup> DE' MEDICI 1977 b, 121.

<sup>51</sup> DE' MEDICI 1977 a, 311-2.



Francesco Gonzaga<sup>52</sup>. Inoltre ricordiamo che se il cardinale seguirà gli ordini di papa Sisto IV, il marchese Federico, padre di Francesco, rimarrà schierato con Firenze<sup>53</sup>.

Non a caso, Tissoni Benvenuti ipotizza che, sulla base del soggiorno dello scrittore a Mantova, esistesse tra il cardinale e Poliziano «già una certa consuetudine, se non addirittura un precedente rapporto di tipo mecenatismo»<sup>54</sup>. Ma sappiamo che, nel settembre del 1479, l'ostilità si era ormai stemperata: Baccio Ugolini, collaboratore delle famiglie Medici e Gonzaga, compì a Bologna e a Ferrara una missione diplomatica per conto di Lorenzo<sup>55</sup>. In aggiunta, risulta significativa la presenza dello stesso cardinale a Firenze tra il 14 e il 16 dicembre del 1480<sup>56</sup>. La tesi, dunque, secondo cui l'opera non possa essere stata composta dopo la Congiura dei Pazzi potrebbe rivelarsi meno forte e incontrovertibile di altre; iniziamo, proprio dall'attenuazione di un vincolo così stringente, a sviluppare la nostra teoria.

6 - Consideriamo un arco cronologico – qualora l'*Orfeo* fosse stato effettivamente conosciuto a Firenze dal 1479 e scritto a seguito della Congiura dei Pazzi – da fissare tra la primavera del 1478 e l'ottobre del 1479 (morte di Margherita Gonzaga). È inverosimile, stando alle osservazioni riportate, che il cardinale abbia contattato Poliziano per commissionargli l'opera in un mese successivo alla scomparsa della madre. Questa prima ipotesi di lavoro sembra trovare alcuni appigli nella dedica a Carlo Canale e nell'ode a Francesco Gonzaga.

La dedica è rivolta a una personalità assai intima del cardinale, che conosceva direttamente Poliziano nonché le tappe di stesura del testo<sup>57</sup>. Essa non riporta riferimenti cronologici precisi e deve essere analizzata con cautela, in quanto intessuta di allusioni e *topoi* retorici raffinati. In particolare, è stato dimostrato come il ripudio dell'opera, in quanto imperfetta, e l'insistenza intorno alla fretta di composizione siano espedienti, al contrario, di nobilitazione, perché ripresi con fedeltà dalla lettera dedicataria del primo libro delle *Silvae* di Stazio<sup>58</sup>.

Il poeta latino, in base al commento che ne fa Poliziano nel corso dell'*Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*<sup>59</sup>, si sarebbe servito di un accorgimento consimile per esaltare la propria capacità di improvvisazione e per non riservare all'opera una cura formale eccessiva. È alquanto probabile che gli stessi intenti programmatici siano velatamente confluiti dalla dedica a Canale. Pare opportuno riprodurre il testo integrale:

Solevano i Lacedemonii, humanissimo messer Carlo mio, quando alcuno loro figliuolo nasceva o di qualche membro impedito o delle forze debile, quello exponere subitamente, né permettere che in vita fussi riservato, giudicando tale stirpa indegna di Lacedemonia. Così desideravo ancora io che la fabula di Orpheo, la quale a requisizione del nostro reverendissimo Cardinale Mantuano,

<sup>52</sup> Vd. *infra* n. 97.

<sup>53</sup> VARANINI 1995, 701-10.

<sup>54</sup> POLIZIANO, 60.

<sup>55</sup> ASMN, AG b. 2896.

<sup>56</sup> L'informazione è riportata dalla cronaca coeva di LANDUCCI 1883, 37.

<sup>57</sup> Canale, nato a Mantova da nobile famiglia, entrò intorno al 1472 al servizio dei Gonzaga, in particolare del cardinale Francesco, del quale divenne commensale e cameriere. Dopo la morte di quest'ultimo, passò al servizio del vescovo di Parma, Giovanni Giacomo Sclafenato. Vd. ZAPPERI 1974, 686-7.

<sup>58</sup> POLIZIANO 1978 a e POLIZIANO 2000, 1-10.

<sup>59</sup> A. Poliziano, *Opera Omnia*, Basel, Episcopius, 1553, BCM, VET. S. VET. 100, cc. 492-8.

in tempo di dua giorni, intra continui tumulti, in stilo vulgare perché dagli spectatori meglio fusse intesa havevo composta, fussi di subito, non altrimenti che esso Orpheo, lacerata: cognoscendo questa mia figliuola essere qualità da far più tosto al suo padre vergogna che honore, e più tosto apta dargli maninconia che allegrezza. Ma vedendo che e voi e alcuni altri troppo di me amanti, contro alla mia volontà in vita la ritenete, conviene ancora a me havere più rispetto allo amor paterno e alla volontà vostra che al mio ragionevole instituto. Havete però una giusta excusazione della volontà vostra, perché essendo così nata sotto lo auspizio di sì clemente Signore, merita essere exempta da la comun legge. Viva adunque, poi che a voi così piace; ma bene vi protesto che tale pietà è una expressa crudelità, e di questo mio iudizio desidero ne sia questa epistola testimonio. E voi che sapete la necessità della mia obediencia e l'angustia del tempo, vi priego che con la vostra autorità resistiate a qualunque volessi la imperfezione di tale figliuola al padre attribuire<sup>60</sup>.

Spiccano, ai fini della nostra ricerca intorno alla datazione dell'opera, due elementi, ovvero i riferimenti alla fretta di composizione («in tempo di dua giorni») e al contesto in cui l'*Orfeo* sarebbe stato concepito («intra continui tumulti»). Il primo dato non deve essere preso alla lettera per le ragioni poc'anzi addotte, anche se è verosimile pensare a una gestazione abbastanza veloce, scandita da tempi e incombenze precise. Il secondo, invece, potrebbe fornire un'informazione di rilievo, spesso trascurata.

Stefano Carrai ha proposto che il termine “tumulto” designi il Carnevale, in particolare «il chiasso dei giorni che precedono il martedì grasso»<sup>61</sup>. Ricordiamo però che Poliziano – diamo il dato ormai per assodato – non elaborò il testo nel corso del viaggio del 1480, mentre durante l'inverno precedente risiedette presso la villa di Cafaggiolo e non a Firenze, dove avrebbe potuto essere coinvolto nell'atmosfera briosa e confusa del Carnevale.

È difficile che la pur convulsa festività in questione potesse essere descritta con un termine così impegnativo, tecnico<sup>62</sup>, accentuato, del resto, dall'aggettivo “continui”. Il richiamo temporale deve essere riferito, come Poliziano sostiene, all'intero percorso di scrittura, durato metaforicamente “dua giorni”. Quindi, è ragionevole credere che i “tumulti” non si fossero protratti per pochi giorni. Cerchiamo di verificare, attraverso una rapida rassegna, l'utilizzo del vocabolo all'interno del *corpus* polizianesco.

Poliziano, che lo impiega in contesti militari o affini, ne fa un uso sporadico. E ciò costituisce già in partenza un indizio significativo, poiché evocato solo in situazioni ben precise. Lo scrittore vi ricorre in sei occasioni lungo la traduzione dei libri II-V dell'*Iliade* (1469-1474)<sup>63</sup>. Nel secondo libro viene descritta l'assemblea degli Achei convocata da Agamennone nel pieno del fervore e dell'agitazione (II, 94): «*et magno coeunt strepitante tumultu*». Poliziano volge in latino il verbo greco «*τερήχαι*» (perfetto indicativo di «*ταράσσω*», “sconvolgere, gettare il disordine”)<sup>64</sup>. Ettore, verso la conclusione del libro, scioglie l'adunata dei soldati troiani affinché si possa attaccare subito i nemici; lo strepito dell'esercito viene così sintetizzato (II, 826-828):

<sup>60</sup> POLIZIANO, 136.

<sup>61</sup> CARRAI 1990, 9. ORVIETO 1996, 494 non nasconde qualche perplessità.

<sup>62</sup> Vd. GDLI 2002, *ad locum*.

<sup>63</sup> Citeremo da POLIZIANO 1867, 431-523. Sull'opera, cfr. da ultimo MEGNA 2009.

<sup>64</sup> OMERO 1931.

«*concilium solvit, populumque impellit ad arma. / Panduntur portae; ruit inflammata iuventus / effera Teucrorum, magno surgente tumultu*»<sup>65</sup>.

Nel quarto libro Agamennone passa in rassegna i soldati per galvanizzarli; in alcuni frangenti è costretto a intervenire per via di comportamenti poco coraggiosi, in altri – come per il caso di Menesteo, di Odisseo e dei Cefelleni, pronti a combattere sebbene non sia ancora stato emanato il «*belli [...] tumultus*» (IV, 371; cfr. il greco «*ἄυτή*») – osserva con orgoglio le truppe. Pochi versi più avanti il «*tumultus*» indica il fragore, «*ὄρουμαγδός*», generato dall’attrito delle armi sugli scudi (IV, 506).

Nel libro successivo – oltre a un’occorrenza analoga a IV, 371, che si può leggere a V, 398 – segnaliamo un passaggio in cui Ettore si scaglia contro i nemici, sostenuto da Ares ed Eniò, dea della guerra, la quale «*funestum infelix pugnae gerit [...] tumultum*» (V, 689)<sup>66</sup>.

Il lessema ricorre altresì nelle *Silvae* (1482-1486)<sup>67</sup>: nella terza (*Ambra*, v. 299), di argomento iliadico, l’indovino Tiresia espone «*irarum causas et trepidique tumultus*»; in seguito, Poliziano elogia Omero, che ha insegnato all’umanità come uno spirito forte possa superare i «*tumultus*», le tempeste della vita (v. 552). Nella quarta (*Nutricia*, v. 27), dedicata all’origine e agli effetti della poesia, viene impiegata un’accezione diversa, poiché il «*tumultus*» che alberga nell’animo trepidante del poeta esprime il *furor* tipico del vate ispirato dalla divinità.

Il raffronto più stringente sembra da istituirsi con il *Coniurationis commentarium*, compendio propagandistico vergato da Poliziano sui terribili giorni della congiura fiorentina<sup>68</sup>. Il poeta elabora una prima versione, dalla finalità e dimensione pamphlettistica, e la fa pubblicare alla fine del medesimo 1478 (Firenze, Tedesco); una seconda edizione, contraddistinta da numerose varianti, verrà stampata due anni dopo (Roma, Bulle).

A metà circa dell’esposizione – dopo che Poliziano descrive la casata de’ Medici come apprezzata da «*omnes boni*», laddove la famiglia Pazzi sarebbe stata «*civibus plebique iuxta invisa*»<sup>69</sup> – vengono riportate le trame politiche, gli accordi segreti che portarono alla congiura. Lo scrittore, in seguito al racconto dell’uccisione di Giuliano e al ferimento di Lorenzo presso il Duomo, glossa in questo modo (33, 7-10): «*videre erat tumultuantem populum, viros mulieresque, sacerdotes, pueros, fugitantem passim quo pedes vocarent. Omnia fremitu plena et gemitu, nihil exaudiri tamen expressae vocis: fuere et qui crederent templum corruere*». Il punto di maggior *pathos* del *Commentarium*, in cui la disperazione e la paura vengono trasferite nelle reazioni scomposte e a volte irrazionali della popolazione, è marcato dall’aggettivo *tumultuantem*.

Se la gravità storica dell’avvenimento provocò nel poeta, non ancora ventiquattrenne, un comprensibile *tumultus interiore*<sup>70</sup>, risultano parimenti documentati dalla sua corrispondenza gli effetti “continui” di tale crisi.

Diamo saggio, attraverso le lettere stesse di Poliziano, delle difficoltà materiali e psicologiche affrontate nel periodo intercorso tra il trasferimento con Clarice Orsini

<sup>65</sup> In questo caso “*tumultus*” traduce il sostantivo «*ὄρουμαγδός*» (“rumore di guerrieri in battaglia”).

<sup>66</sup> In Omero viene utilizzato l’epiteto «*Κυδοιμὸν*», personificazione dello “strepito della battaglia”.

<sup>67</sup> Si cita da POLIZIANO 1996.

<sup>68</sup> In merito, vd. TESTA 2004, 39-54.

<sup>69</sup> POLIZIANO 1958, 3, 5 e 5, 5.

<sup>70</sup> Si ricordi che Poliziano fu testimone oculare della morte di Giuliano e dei drammatici giorni ad essa seguiti.

e figli presso la villa di Cafaggiolo (estate 1478) e l'allontanamento a Careggi e a Fiesole (maggio 1479)<sup>71</sup>.

Il 24 agosto del 1478 Poliziano scrive a Lorenzo, cui non nasconde la fatica e la frustrazione comportate dalla convivenza con Clarice e il suo seguito: «io aspetto con desiderio novelle che la moria sia restata, per il sospetto ho di Voi, e per tornare a servire Voi: ché con Voi volevo e credevomi stare; ma poiché Voi o piuttosto la mia mala sorte mi ha assegnato questo grado appresso di V.M., lo sopporterò, *quamvis durum, nec levius fit patientia*»<sup>72</sup>.

Il 18 dicembre lo scrittore non cela le proprie inquietudini alla madre di Lorenzo, Lucrezia Tornabuoni:

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; perchè 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 dì 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<sup>73</sup>.

Alla comprensibile malinconia e alla noia per una condizione di isolamento forzato subentrano il sospetto di non ricevere informazioni veritiere da Firenze («tuttavia dubitiamo, e d'ogni cosa»), la «paura dell'avvenire» dovuta a «morie e guerre, e dolore del passato».

La rottura con Clarice Orsini, che sembra inevitabile dalle missive appena citate<sup>74</sup>, si verifica in effetti all'inizio del mese di maggio del 1479; il giorno 6, il poeta si affretta a comunicare l'accaduto al suo signore, rivolgendosi in questi termini: «Magnifico mi Domine, Io sono qui a Careggi, partito di Cafaggiuolo per comandamento di madonna Clarice. La cagione et il modo di questa mia partita, desiderrei, anzi vi chieggo di grazia, di potervela dire a bocca; perché è cosa pur lunga. Credo, quando m'avete udito, vi accorderete che io non abbi tutto il torto»<sup>75</sup>. L'auspicato confronto con Lorenzo, stando ai fatti non molto fruttuoso, avverrà solo a giugno; intanto Poliziano vivrà mesi di solitudine, interrotti l'anno seguente con il viaggio nel nord Italia.

<sup>71</sup> Nell'autunno del 1479 il poeta ritornerà a Firenze sino ai primi mesi del 1480.

<sup>72</sup> POLIZIANO 1867, 58.

<sup>73</sup> *IVI*, 67-8.

<sup>74</sup> La donna sottrasse a Poliziano la cura del figlio Giovanni per essere avviato, contro il parere del poeta medesimo, «*ad psalterii lectionem*» (PICOTTI 1955, 71).

<sup>75</sup> *IVI*, 70. Il 22 scriverà a Lorenzo affinché intervenga presso Clarice e la sproni a restituirgli i suoi libri, rimasti a Cafaggiolo. Cfr. POLIZIANO 1909, 9-11.

Il 25 maggio Poliziano si rivolge a Lucrezia; egli la ringrazia per l'attività svolta di intermediaria tra lui e Lorenzo, ma, visto il periodo convulso, preferisce evitare di illudersi: «io conosco che questo non è tempo di chiedere nulla, sì per il temporale, e sì perché mi potrebbe esser detto: tu hai pur troppo»<sup>76</sup>. Il 18 di giugno, lo scrittore domanda ancora alla donna di cercare di persuadere il figlio a riconsiderare le proprie posizioni. L'angoscia per la freddezza dimostrata dal signore medico, l'insistenza palesata da Poliziano, a dispetto dei toni pazienti contenuti nella missiva del mese precedente, la drammatica incertezza sul comportamento da assumere sono condensate in un breve passaggio: «e pure vi prego tracciate il pensiero di Lorenzo, per vedere se io m'ò armare da giostra o pur da battaglia. Credo vi sarà facile: et io sarò sempre d'accordo col comandamento e volere di Lorenzo»<sup>77</sup>.

Il poeta durante il periodo di confino attese alla traduzione di Epitteto. La dedica dell'opera e una lettera di accompagnamento inviata a Bartolomeo Scala da Fiesole (1 agosto 1479) fanno da corona alle missive appena evocate. Poliziano, nella dedica rivolta al medesimo Lorenzo, sottolinea l'importanza di studiare il manuale redatto da un filosofo «*animi perturbationibus tutus inviolabilisque*»<sup>78</sup>. La conformità dell'opera alla stagione di precarietà e incertezze corrente viene esplicitata al termine dell'argomentazione: «*hic enim unus est liber, nisi me opinio fallit, qui et naturae isti tuae ad magna quaedam semper atque ardua excitatae, et his tam duris temporibus, quibus te undique fortuna exercendum accepit, maxime omnium conveniat*»<sup>79</sup>.

Poliziano, invece, confessa nella lettera allo Scala che l'aspirazione a raggiungere un grado di sereno distacco affine a quello professato da Epitteto si scontra con le calamità del presente. L'unico argine a tale minaccia – definita, quasi come nell'*Orfeo*, «*temporum turben*» – è garantito dallo studio della filosofia e della letteratura<sup>80</sup>.

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 ad esso conseguente – come sembra delineato in alcune missive («morìe 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.

7 - Queste suggestioni preliminari devono essere messe a raffronto con l'ode latina, formata da tredici strofe saffiche, che Tissoni Benvenuti riconosce come «sicuramente polizianesca»<sup>81</sup>. Il componimento è posto alla fine dell'inseguimento di Euridice da parte di Aristeo (v. 140). L'inserito encomiastico in favore del cardinale anticipa strategicamente un momento drammatico dell'opera, ossia l'annuncio della

<sup>76</sup> *IVI*, 71.

<sup>77</sup> *IVI*, 73.

<sup>78</sup> BCM, VET. S. VET. 100, c. 393.

<sup>79</sup> c. 394.

<sup>80</sup> c. 409: «*est enim, mi Scala, reluctandum his temporum turbinibus, litterarum et philosophiae studiis, ut iam nos ipsos nobis, quantum liceat, afferamus*».

<sup>81</sup> POLIZIANO 2000, 43.

morte della donna (vv. 141-148). Inoltre, l'ode crea una sorta di intermezzo, che aumenta l'effetto di *suspense* tra due sezioni distinte della rappresentazione.

L'ode è tradata soltanto da tre dei sei codici settentrionali che trasmettono l'opera (M, S, L), mentre viene omessa dai manoscritti appartenenti al gruppo fiorentino. Nella *princeps* il testo è accompagnato da una didascalia accurata, che recita: «Orpheo cantando sopra il monte in su la lyra e' seguenti versi latini li quali a proposito di messer Baccio Ugolino actore de dicta persona d'Orpheo sono in honore del Cardinale Mantuano, fu interrotto da uno pastore nunciatore della morte de Euridice»<sup>82</sup>. I codici si comportano in modo diverso: M non fornisce didascalie; S e L, invece, informano che l'ode recitata da Ugolini venne interrotta alla fine della seconda strofa.

La presenza dell'ode ha suscitato in Tissoni Benvenuti tre motivi di perplessità, che meritano qualche chiarimento: è sembrato contraddittorio inserire un testo latino così esteso (52 versi) e definire poi l'opera composta «in stilo vulgare». L'elogio del Gonzaga, inoltre, avrebbe reso «inopportuna la recita sulla scena, in casa dello stesso Cardinale (tanto più se lo spettacolo avveniva, come d'uso, per festeggiare ospiti importanti)».

Infine, la recitazione documentata dai manoscritti di sole due strofe crea un ulteriore problema, giacché «non è pensabile che il Poliziano avesse progettato di scrivere un'ode di quel genere per farne conoscere solo una minima parte; né intorno al Cardinale qualcuno avrebbe osato farlo se si fosse trattato di un testo nuovo, allora allora dedicato». Sicché la studiosa ritiene che l'*Orfeo* con l'ode integrale e quello che riporta le due stanze siano nati in due occasioni diverse; l'idea di proporre la versione breve del componimento latino sarebbe nata tra i famigliari del cardinale, i quali, «prevedendone solo un'iniziale citazione allusiva, pensavano di richiamare in questo modo tutto il contenuto adulatorio del testo senza offendere la *bienséance* del padrone di casa o meglio le sue politiche cautele»<sup>83</sup>.

Ci limitiamo, per ora, ad affrontare la questione linguistica: noi possediamo soltanto la dedica del poeta a Canale e non il testo ad essa accluso che forse, venuta meno l'occasione encomiastica, non contemplava più l'ode latina<sup>84</sup>. Ma, non è necessario pensare a una sua soppressione: le saffiche ricoprono solo il 15% del testo totale, che comprende 342 versi in volgare; ciò basta a segnare l'*Orfeo* quale novità sostanziale all'interno del panorama letterario, in quanto in precedenza le opere rappresentative erano per lo più recitate e composte in latino. Pertanto, è comprensibile che Poliziano, quand'anche il testo spedito a Canale fosse stato provvisto dell'ode, rivendichi tale primogenitura. L'orgoglio manifestato rispecchia la soddisfazione per la buona riuscita, anche fuori dai confini toscani, del programma laurenziano di riforma del volgare fiorentino; come è risaputo, Poliziano – grazie alla scrittura delle *Stanze*, delle rime, dei *Detti piacevoli*, della lettera introduttiva alla *Raccolta aragonesa* – occupava il centro di tale progetto<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> *IVI*, 42. Baccio Ugolini improvvisatore e musico fiorentino, fu legato ai Gonzaga dal 1459 e poi in particolare al cardinale Francesco. Accademico ficiniano e uomo di fiducia di Lorenzo de' Medici dal 1472, svolse ambasciate in Francia e presso l'imperatore (1478-1482). Rappresentante presso gli Aragonesi, diventò vescovo di Gaeta nel 1494, anno della morte.

<sup>83</sup> *IVI*, 44.

<sup>84</sup> È significativo che i manoscritti fiorentini (R, C) – due miscellanee di testi medicei, la cui formazione verrà controllata molto da presso da Poliziano – non riportino l'ode. Il codice L, allestito a Venezia, sostituisce le saffiche latine con un capitolo in terza rima. Si noti che R e C sono gli unici a riportare la lettera di dedica.

<sup>85</sup> MARTELLI 1995, 39-54.

Inoltre, l'uso di una lingua non nota a tutti gli astanti avrebbe potuto soddisfare un particolare intento, giusta l'interpretazione di alcuni critici: ad esempio, Guthmüller sostiene che l'ode serve innanzitutto a «collegare il principe che assiste allo spettacolo con il mondo della *Fabula* e del mito»; la celebrazione del cardinale viene valorizzata proprio dal «fatto particolare che Orfeo-Poliziano comunica con Francesco Gonzaga nella solenne lingua latina, incomprensibile alla maggior parte degli spettatori»<sup>86</sup>. E Ferroni spiega che «questa saffica è l'unico luogo della *Fabula* in cui si cita direttamente il luogo, la corte, il signore per cui essa viene messa in scena; oltre a sottolineare la natura classica del lavoro dell'autore-umanista, essa fissa la corte signorile nella posizione di un simulacro raddoppiato, scena di un'altra lingua più nobile (il latino) entro la scena già finita della favola volgare»<sup>87</sup>.

Prima di provare a rispondere alle altre questioni sollevate, riportiamo il testo dell'ode:

|  |    |
|--|----|
| O meos longum modulata lusus<br>quos amor primam docuit iuventam,<br>flecte nunc mecum numeros novumque<br>dic, lyra, carmen:      | 4  |
| non quod hirstutos agat huc leones;<br>sed quod et frontem domini serenet,<br>et levet curas penitusque doctas<br>mulceat aures.   | 8  |
| Vindicat nostros sibi iure cantus<br>qui colit vates citharamque princeps;<br>ille cui sacro rutilus refulget<br>crine galerus;    | 12 |
| ille cui flagrans triplici corona<br>cinget auratam diadema frontem.<br>Fallor? an vati bonus haec canenti<br>dictat Apollo?       | 16 |
| Phoebe, quae dictas rata fac, precamur!<br>Dignus est nostrae dominus Thaliae,<br>cui celer versa fluat Hermus uni<br>aureus urna; | 20 |
| cui tuas mittat, Cytherea, conchas<br>conscius primi Phäetontis Indus;<br>ipsa cui dives properet beatum<br>Copia cornu.           | 24 |
| Quippe non gazam pavidus repostam<br>servat, Aeaeo similis draconi:<br>sed vigil Famam secat, ac peremni<br>imminet aevo.          | 28 |
| Ipsa Phoebeae vacat aula turbae<br>dulcior blandis Heliconis umbris:<br>et vocans doctos patet ampla toto<br>ianua poste.          | 32 |
| Sic refert magnae titulis superbum<br>stemma Gonzagae recidiva virtus,   |    |

<sup>86</sup> GUTHMÜLLER 1997, 164.

<sup>87</sup> FERRONI 1980 b, 546.

|   |    |
|---|----|
| gaudet et fasto superare avitos<br>aemulus haeres.  | 36 |
| Scilicet stirpem generosa succo<br>poma commendant; timidumque numquam<br>vulturem foeto Iovis acer ales<br>extudit ovo.                  | 40 |
| Curre iam toto violentus amne,<br>o sacris Minci celebrate Musis!<br>Ecce Maecenas tibi nunc Maroque<br>contigit uni!                     | 44 |
| Iamque vicinas tibi subdat undas<br>vel Padus multo resonans olore,<br>quamlibet flentes animosusu alnos<br>astraque iactet.              | 48 |
| Candidas ergo volucres notarant<br>Mantuam condend Tiberinus Ocnus,<br>nempe quem parcae docuit benignae<br>conscia mater <sup>88</sup> . | 52 |

La nostra attenzione si appunterà sulle strofe II-IV, VIII-IX e XII che – a differenza delle altre, abbastanza generiche e attraversate da riferimenti mitologici e retorici consueti<sup>89</sup> – si concentrano sulla persona del cardinale e potrebbero sottintendere alcuni avvenimenti storici. Ricordiamo, ai fini di una migliore comprensione e collocazione cronologica del testo, che nel Rinascimento, e non solo ovviamente, la buona riuscita di un testo di natura encomiastica ed elativa risiede nella sua struttura formale, nell’imitazione dei classici, nell’accostamento del *laudatus*, della sua casata e delle sue imprese a personaggi ed episodi dell’antichità e anche nella capacità di fondare l’elogio, sebbene iperbolico, su basi quanto più solide<sup>90</sup>.

Nella seconda strofa si afferma che il «*novum [...] carmen*» (vv. 3-4) intonato punta a rasserenare il cardinale e ad alleviargli le preoccupazioni. Tale intenzione, evidenziata in due versi (vv. 6-7: «*frontem domini serenet, / et levet curas*»), sembra alludere a un episodio concreto e non tanto a un generico bisogno di riposo.

Francesco Gonzaga (1444-1483), creato cardinale diciassettenne, nel 1461, fu legato pontificio di Bologna, Romagna e Ravenna dal 1471<sup>91</sup>. Tale ruolo di grande peso politico in una regione controllata dai Bentivoglio, ma su cui gravavano storicamente gli interessi e le mire espansionistiche della Chiesa, venne rafforzato con l’elezione a vescovo di Bologna (1476). Non mancarono momenti di tensione, in cui il cardinale dovette esercitare la propria influenza: si pensi alla crisi sorta tra i Bentivoglio e il papato per il controllo di Imola (1473), ai disordini dovuti alla guerra dello Stato Pontificio contro Firenze, che sconfinò in territorio romagnolo (1478) e, infine, alla difficile gestione dell’insurrezione della città di Cento, in cui era stato

<sup>88</sup> *IVI*, 175-6.

<sup>89</sup> Non a caso sono state riscontrate affinità tra l’ode e il carne di Poliziano in endecasillabi faleci indirizzato a Niccolò da Piacenza, collaboratore almeno dal 1474 del cardinale. Il testo è pubblicato in DEL LUNGO 1897, 342. Si badi che le saffiche sembrano imitare altresì quelle composte da Martino Filetico per in cardinale Riario († 1474). Esse sono tramandate dal codice Corsiniano 582, compilato da Tommaso Baldinotti, amico di Poliziano a partire dagli anni Settanta. Per un commento puntuale sulla trama intertestuale dell’ode, vd. POLIZIANO 1997, 175-7.

<sup>90</sup> BARTALI 2014.

<sup>91</sup> CHAMBERS 1992 e LAZZARINI 2001, 756-60.



assassinato il vescovo suffraganeo (1479). È probabile che il testo dell'ode voglia richiamare le fatiche sopportate lungo tale periodo, motivo di indubbio elogio per le qualità diplomatiche del personaggio.

Nella terza strofa Francesco Gonzaga è menzionato nella doppia veste di mecenate (v. 10: «*qui colit vates citharamque princeps*»; ma si vedano anche i versi 29-32 dell'ottava strofa) e di cardinale (vv. 11-12: «*ille cui sacro rutilus refulget / crine galerus*»). Egli spiccò, infatti, per i rapporti intensi e proficui intrattenuti con letterati e artisti: il suo segretario fu Giovan Pietro Arrivabene, autore del poema in quattro libri *Gonzagidos* (CAP. II, 4. 2); Baccio Ugolini rimase al suo seguito sino alla morte; a Roma risultò intimo del Platina e in contatto con alcuni membri dell'Accademia di Pomponio Leto; godettero del suo sostegno gli umanisti Giovan Maria Filelfo, Pietro Marsi, Pandoni, Marcantonio Aldegati, Niccolò Lelio Cosmico.

Inoltre, diventò un riconosciuto bibliofilo, tanto da ingaggiare per l'occasione alcuni copisti al pari di Giuliano da Viterbo; l'inventario dei volumi da lui posseduti annoverava testi religiosi (66), scientifici (39), giuridici (17), di letteratura classica (45), latina medievale e umanistica (26), in volgare (13).

Egli collezionò pure oggetti antichi, medaglie, monete, gioielli, tappeti e dipinti. È nota la sua dimestichezza con Mantegna, che lo ritrasse nel 1461 in un quadro custodito presso il Museo di Capodimonte di Napoli e soprattutto nella parete ovest della Camera degli Sposi mentre incontra a Roma il padre Ludovico III, accompagnato da parenti e altri notabili (Immagine 1).

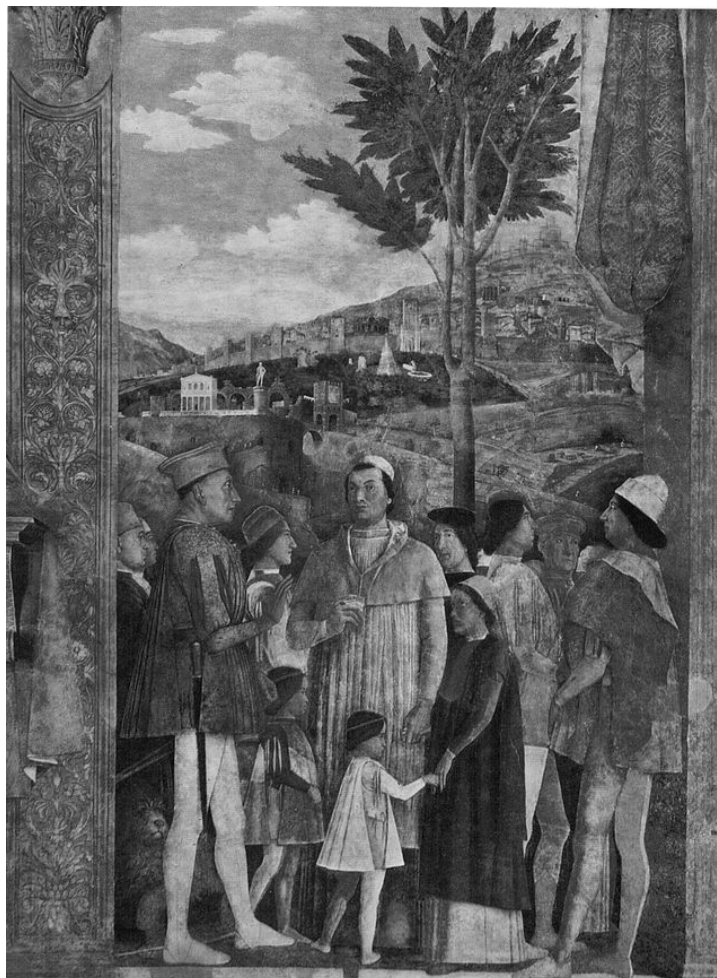


Immagine 1

Il cardinale si distinse anche come promotore di feste e banchetti<sup>92</sup>: ad esempio, nel febbraio del 1473 Arrivabene informa la madre del cardinale che «da Roma non se ha altro di nove se non che in questo tempo là non se fa altro se non sonare, cantare e ballare, e tutta la corte sta occupata in maschere e feste»<sup>93</sup>. Tre anni dopo il Gonzaga organizza a Roma un *certamen* allegorico tra le Virtù e i Vizi. L'ambasciatore milanese, che si firma Iohannes Marcus, così ragguaglia il duca Galeazzo Maria Sforza: «fatta la cena se fece una rappresentazione assai bella de la Virtute como sono contrarie a li Vicii. E quivi venereno tutte le Virtute vestiti ad modo femminile cum volti contraffatti et depinti. Et dietro li sequiva li Vicii e qui se fece una disputazione inante a lo re utrum se doveva atacare alla vita epicuria overo acostarse a le virtute. E qui se ballò cum spade in mano li viciosi et le Virtute abateno li Vicii et cossì la festa fu finita»<sup>94</sup>.

La quarta strofa è incentrata su una profezia, come viene chiarito al verso 17 («*Phoebe, quae dictas rata fac, precamur!*»), che prevede la prossima elezione del cardinale al soglio pontificio. Ora, il Gonzaga diventò cardinale nel 1461, nel 1464 morì Pio II, cui succederà Paolo II (1464-1471). Nel 1471 venne eletto Sisto IV, che vivrà un anno in più del cardinale, scomparso prematuramente all'età di trentanove anni. È impossibile che Poliziano, per ovvie ragioni anagrafiche sue (1454) e del cardinale (1444), faccia riferimento a un periodo ravvicinato ai conclavi del 1471 e, a maggior ragione, del 1464. La previsione sarebbe stata impropria se formulata in favore di un cardinale giovane, carente di autorità e influenza. Risulta più probabile un cenno, apposta generico, al potere accumulato da Francesco Gonzaga giusto a partire dal 1471 e che avrebbe potuto far valere in caso di nomina del nuovo pontefice<sup>95</sup>. D'altronde, era plausibile che la successione di Sisto IV, cinquantasettenne al momento dell'elezione, non si sarebbe fatta attendere troppo a lungo.

Dalla nona strofa inizia una sezione dedicata ai Gonzaga e alla città di Mantova: le gesta insigni dell'«*aemulus haeres*» consentono di superare i «*fastos avitos*» e di rendere l'intera casata fiera delle proprie insegne (vv. 35-36). La forza della stirpe gonzaghese viene comprovata ai versi 37-40 attraverso un'immagine pindarica (*Ol* II, 19-20 e XIII, 13; *Pyth* VIII, 44-45) e oraziana (*Carm* IV, 4). Vengono poi citati il fiume Mincio (vv. 41-48) e il fondatore di Mantova, Ocno, figlio del dio Tiberino e dell'indovina Manto (vv. 49-52). Un'attenzione tanto prolungata, che occupa sei delle tredici strofe, costituisce un elemento da tenere in debita considerazione.

L'analisi dell'ode ha rilevato alcuni elementi preziosi: non è certo prudente ricavarne indicazioni cronologiche precise, tuttavia, la data del 1478-1479 che abbiamo ipotizzato per la composizione dell'*Orfeo* non risulta, in virtù dei dati emersi, incompatibile con il contenuto delle saffiche; il cenno alle «*curas*» che il

<sup>92</sup> CRUCIANI 1983, 166-71.

<sup>93</sup> ASMN, AG b. 1141, c. 291.

<sup>94</sup> ASMI, Potenze estere, Roma, c. 80.

<sup>95</sup> Il Gonzaga non possedeva ancora i titoli e l'esperienza sufficiente per aspirare al papato nel 1471. Invece, la carica di cardinale legato di Bologna, l'amministrazione a Roma di S. Maria Nuova, di S. Agnese e di S. Lorenzo in Damaso, la partecipazione alla commissione che avrebbe portato alla canonizzazione di S. Bonaventura, le rendite ricavate da alcune diaconie e presbiterati in Francia, in Scandinavia e in Germania (Bamberga, Ratisbona, Württemberg, Worms), il buon lavoro svolto di mediatore tra i Bentivoglio e Sisto IV nel biennio 1478-1479 gli avrebbero garantito in futuro maggiori crediti e appoggi politici.

cardinale avrebbe dovuto alleviare si addice al biennio menzionato, mentre la profezia sull'elezione papale pare espressa in anni ben successivi al 1471<sup>96</sup>.

Riprendiamo le considerazioni di Tissoni Benvenuti che abbiamo lasciato in sospeso. La studiosa si era detta scettica su una rappresentazione dell'ode in casa del cardinale perché la profezia e l'elogio eccessivo sarebbero parsi sconvenienti, inopportuni. Pertanto la recitazione da parte di Ugolini dell'*Orfeo* dell'ode ridotta sarebbe stata proposta dai membri della cerchia di Francesco Gonzaga ai fini di un allestimento mantovano.

L'esame proposto del componimento sembrerebbe invece superare tali problemi: si badi che testi altamente adulatori potevano essere messi in scena anche dinanzi a un pubblico proveniente da corti diverse. Citiamo solo due casi paradigmatici: il 25 gennaio 1487 viene celebrato il matrimonio tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este; per tale occasione è rappresentato l'*Amphitruo* di Pandolfo Collenuccio al cospetto della famiglia Bentivoglio e di oratori giunti da tutta Italia. Il testo, come si è visto (CAP. III, 2. 1), si conclude con un esteso elogio dell'eroe mitologico Ercole, che rimanda ovviamente alle qualità e alle gesta del signore di Ferrara<sup>97</sup>. Per converso, nel 1492 viene messa in scena la *Ripresentazione di Pavia* di Bellincioni alla presenza della corte sforzesca e di Ercole I. L'opera si distingue per l'evidente encomio profuso nei confronti di Ludovico il Moro, duca talmente eccelso da restaurare la mitica "età dell'oro".

Quindi, è vero che il testo recitato da Ugolini rispecchia, come sostiene la studiosa, una diversa occasione rispetto a quella pensata in origine da Poliziano. Nondimeno, è probabile che la versione con l'ode integrale sia stata redatta in vista di una rappresentazione a Mantova. Non si spiegherebbe, altrimenti, il motivo di uno spazio così vasto concesso alle lodi della città e della casata dei Gonzaga. La profezia, ove fosse stata udita all'interno di un contesto intimo, familiare e amicale, sarebbe stata accettata senza particolari imbarazzi. E, di contro, l'*Orfeo* con l'ode ridotta potrebbe essere stato allestito lontano dal dominio lombardo, forse a Bologna o a Roma, dove il cardinale soggiornerà più volte a partire dal dicembre 1480. In tali sedi l'ode completa avrebbe potuto mettere in cattiva luce il cardinale a causa della profezia, segnale di indelicatezza al di fuori dei confini mantovani, e dell'elogio troppo esteso della propria famiglia e del marchesato di provenienza.

Ipotizziamo, quindi, che Poliziano sia stato contattato dal cardinale – forse anche complice la crisi con Lorenzo – qualche mese prima del 12 ottobre 1479, giorno del decesso di Margherita Gonzaga, affinché componesse una rappresentazione teatrale per l'anno successivo. Francesco Gonzaga, che nel 1480 soggiornò a Mantova, non era soltanto un organizzatore di feste e rappresentazioni in ambito romano; sappiamo, grazie a una missiva dell'8 febbraio diretta a un suo parente, che il personaggio si era

<sup>96</sup> Di parere opposto risulta VENTRONE 2012, 225-66. La studiosa ipotizza che l'*Orfeo* sia stato composto nel biennio 1473-1474 a Firenze. Il modello letterario più prossimo sarebbe quello della sacra rappresentazione, mentre la filosofia neoplatonica costituirebbe il sostrato ideologico principale.

<sup>97</sup> L'intermezzo finale ribadirà il concetto: «finita la comedia, veneno tute le forteze de Hercule per suxo il tribunale predicto, zoè Anteo, le Colonne de Hercule, el Tauro, le Amazone, Centauro, lo Apro, Idra, Cacho con le vache tirate a retro per la coda, e altre molte» (ZAMBOTTI 1934, 180, 16-9). Si faccia presente che l'*Orphei tragoedia* inserisce due distici elegiaci nello stesso punto in cui era stata collocata l'ode da Poliziano al fine di celebrare le azioni di Ercole (III, 1-4): «Musa, triumphales titolos et gesta canamus / Herculis et forti monstra subacta manu / ut timidae matri pressos ostenderit angues, / intrepidusque fero riserit ore puer» (BOIARDO 2009).

prodigato per predisporre un convito a Mantova<sup>98</sup>. Del resto, la richiesta dell'*Orfeo* gli viene addebitata per ben due volte all'interno della dedica a Canale: «a requisizione del nostro reverendissimo Cardinale Mantuano [...] essendo così nata sotto lo auspizio di sì clemente Signore».

Se è difficile immaginare un contatto diretto tra Poliziano e il cardinale, almeno nella fase iniziale della collaborazione, risulta ammissibile individuarne il tramite in Giovan Pietro Arrivabene, il segretario del Gonzaga. Ciò viene suggerito da una lettera suggestiva del 1491. In essa Poliziano elogia l'umanista, diventato da poco vescovo di Urbino, e lo ringrazia poiché la sua «*auctoritas et humanitas*» lo hanno sostenuto «*durissimis etiam meis temporibus*»<sup>99</sup>. Il collegamento di questa fase dolorosa con i “continui tumulti” non è più forse frutto di una semplice congettura filologica né di un caso intertestuale fortuito.

L'arco di tempo di elaborazione proposto – dalla primavera all'ottobre del 1479 – non deve sorprendere né possono influenzare i «dua giorni» indicati da Poliziano: bisogna calcolare, oltre al tempo necessario per la stesura, anche quello di revisione del testo da parte del cardinale o, forse meglio, di qualcuno della sua cerchia, di allestimento delle coreografie e di preparazione da parte degli attori. La riscrittura del canto carnascialesco di Gaspare Visconti in conformità alle indicazioni imposte dalla censura ludoviciana (CAP. III, 3. 8), la preparazione per il festeggiamento di Borso d'Este del 1453 a Reggio Emilia (CAP. II, 2. 6) o la lettera di Francesco II Gonzaga del 1501 a Niccolò da Correggio perché inserisca in un testo da portare in scena alcuni accenni encomiastici espliciti (CAP. IV, 2) mostrano una realtà complessa, contrassegnata da regole e tempi precisi.

Il lutto impedì l'effettiva messa in scena dell'*Orfeo*, ma non il viaggio di Poliziano a Mantova, opportunità da cogliere per ottenere un riconoscimento del lavoro svolto e cercare protezioni alternative<sup>100</sup>.

8 - Cerchiamo di illustrare, dunque, la struttura dell'*Orfeo* e di spiegare in che modo l'opera si sarebbe potuta adattare alla cultura mantovana e alle norme, alle specificità della festa di corte.

<sup>98</sup> ASMN, AG b. 2896, c. 189r: «per el pasto nostro che serà martedì proximo, al quale havemo convitati li illustri Signor marchese et altri nostri fratelli, et hora invitamo la Signoria Vostra, pregamo Quella, poi che l'è fuori et in paese, dove è buon cacciare et ucellare, che voglia mandare qualche selvatigine, fasiani, perdice et altri ucelli che ad Essa pariranno essere convenienti et apti».

<sup>99</sup> BCM, VET. S. VET. 100, c. 112. Accenniamo pure a un epigramma greco del 1480 scritto da Poliziano e in cui vengono elogiate l'eloquenza e le qualità retoriche di Arrivabene. Vd. c. 629.

<sup>100</sup> Tale intento è manifestato nell'*Apologia*, in cui il poeta definisce il viaggio quale scelta inevitabile dopo la rottura con Lorenzo. Poliziano indica le tappe effettuate, sostiene di aver soggiornato più a lungo a Mantova, riporta i nomi dei personaggi ivi presenti. Infine, confessa di essere stato oggetto di forti lusinghe e proposte, ma di aver preferito tornare presso i Medici: «repulsus a te etiam cum ignominia, Laurenti, dicebar: quid facerem istic a tua non solum domo sed etiam familiaritate praesidio eiectus, cum te praesertim peregre esses, neque quidquam iam esset in quo tibi meum officium praestare possem? Statui mihi ergo ab istorum oculis paulisper aliquo concedendum: Aemiliamque et Cisalpinæ Galliae ac Venetiae oram animi causa peregravi. Mantuaeque plurimum fui. Qui meus semper de te sermo apud omnes extiterit, quas etiam pro te nonnunquam dimicationes subierim, cum multis aliis tum in primis Nicolao Caesaris filio Baccioque Ugolino, utriusque tibi deditissimo homini, notissimum est. Iam ne Attalicis quidem conditionibus, cum quidem plurimae ostentarentur, adduci unquam potui ut praeter auctoritatem tuam alicui me aut principi aut publico muneri obstringerem semperque prae me tuli omnis meas rationes in te uno, Laurenti, tanquam in mearum fortunarum cardine verti» (PICOTTI 1955, 81-2).

Il prologo recitato da Mercurio orienta la comprensione degli ascoltatori, esibisce le fonti utilizzate, mostra i temi attorno cui ruoterà la vicenda (vv. 1-14). Il personaggio non nomina per primo Orfeo, bensì Aristeo, che proverà uno «sfrenato ardore» per Euridice (v. 3). Il comportamento di Aristeo viene indicato come «cagion» del «caso acerbo e reo» della «moglie [...] di Orpheo» (vv. 4 e 6). Questi riuscirà a riscattare l'amata dagli Inferi, però la sua incapacità di rispettare la «legge data» determina la perdita definitiva di Euridice (v. 9). Egli, allora, inizierà a non voler più «amar donna» e perciò sarà punito dalle «donne» stesse (vv. 13-14).

La storia appare subito conseguenza di una complessa e originale *contaminatio* dei classici: il richiamo ad Aristeo dichiara la dipendenza della rappresentazione dalla fonte virgiliana. Nondimeno, la posizione preminente concessa al personaggio e alle sue pene d'amore (vv. 15-140) – che Mercurio qualifica con precisione quali illegittime, causa di morte e di sofferenze – travalica il cenno che si può leggere nelle *Georgiche* (IV, 457-459: «*illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, / immanem ante pedes hydrum moritura puella / servantem ripas alta non vidit in herba*»). Per giunta, nel modello i tormenti di Aristeo sono descritti da Proteo, il quale riporta al pastore il motivo, ovvero la scomparsa di Euridice, per cui gli dèi sono adirati nei suoi confronti. Inoltre, se in Virgilio verrà concessa ad Aristeo un'opportunità per redimersi ed espiare la propria colpa, in Poliziano tale opzione non viene presa in considerazione.

La vicenda di Orfeo subentra all'interno di un contesto di *docta varietas* che ha subito già in origine un processo di modifiche assai articolate (vv. 149-260): l'episodio della missione presso gli Inferi non viene preceduto, alla stregua di Ovidio (*Met* X 86-739) e di Virgilio (IV, 464-480), dall'esposizione della forza incoercibile del suo canto. L'attributo più famoso e denotativo del personaggio viene posto in secondo piano, come denuncia indirettamente il prologo; spiccano, invece, il sacrificio d'amore compiuto per salvare la moglie e, nel contempo, l'incapacità di rispettare le norme imposte dagli dèi<sup>101</sup>.

La morte del personaggio viene commentata da Mercurio con chiarezza (vv. 261-342): il cantore tracio è condannato in virtù del disprezzo delle donne e del matrimonio. Le fonti del testo subiscono una nuova rilettura, risultato dell'applicazione della nota teoria emulativa della *mellificatio* propugnata da Poliziano<sup>102</sup>: viene tralasciata la versione di Virgilio, il quale giustifica la scelta di Orfeo di non amare più alcuna donna quale forma di lutto e di fedeltà dimostrata nei confronti della moglie<sup>103</sup>. Il personaggio mantiene per mesi il suo voto sino a quando non viene ucciso e fatto a pezzi dalle Menadi; tuttavia, anche dopo la morte, la voce di Orfeo continuerà a chiamare a sé l'amata<sup>104</sup>.

Poliziano, che nel testo menziona gli amori omosessuali del personaggio e il suo rifiuto del genere femminile (vv. 268-276), si serve in questo frangente di Ovidio, salvo poi proporre una morale antitetica: nelle *Metamorfosi* (X, 83-85) Orfeo «*Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve*

<sup>101</sup> Da un punto di vista iconografico, vd. LIMC, 1994, VII, 1, *ad vocem* "Orpheus".

<sup>102</sup> McLAUGHLIN 1995; FERA 1999, 155-81 e 2004, 17-33.

<sup>103</sup> *Georg* IV, 517-522: «*solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem / arvaque Rhipaeis numquam viduata pruinis / lustrabat raptam Eurydicen atque inrita Ditis / dona querens; spretae Ciconum quo munere matres / inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi / discerptum latos iuvenem sparsere per agros*».

<sup>104</sup> Petrarca (*Tr Cup* IV, 13-15) seguì tale interpretazione: «*vidi colui che sola Euridice ama, / e lei segue a l'inferno, e, per lei morto, / con la lingua già fredda anco la chiama*».

*ver et primos carpere flores*». Nondimeno, nell'undicesimo libro il poeta latino segnala l'assassinio di Orfeo quale sacrilegio inaudito, tanto che le Baccanti vengono punite da Bacco per la loro empietà, laddove Euridice e il marito si ricongiungono nei Campi elisi. Il capo e la lira del cantore sono trascinate dal fiume Ebro in mare sino ad arenarsi sulle coste di Lesbo; qui vengono raccolti e posti in salvo da Apollo (XI, 1-84). In Poliziano non vi è traccia di questo episodio, che avrebbe potuto fornire un finale lieto alla rappresentazione. Essa si conclude, invece, con il trionfo delle Baccanti, che festeggiano la morte violenta di Orfeo tra canti, balli e vino.

9 - Il prologo, quindi, espone una struttura ternaria, incardinata sulle storie di Aristeo (vv. 15-140), di Orfeo e di Euridice (vv. 141-260), di Orfeo e delle Baccanti (vv. 261-342)<sup>105</sup>. Esse sono disposte in una serie paratattica di scene, che sembrano trovare un fondamento tematico nell'amore, come del resto viene riportato da Mercurio. Le tre storie, giustapposte tra di loro, possiedono un'armonia, una sorta di circolarità grazie al nucleo diegetico comune.

Il sentimento di Aristeo si configura quale pulsione priva del "freno" della ragione, motore luttuoso dei successivi sviluppi. Non a caso, la prima parte è esemplata in base al codice della poesia bucolica, che tramanda una visione dell'amore come inappagabile, motivo di sofferenze e illusioni. I dialoghi tra i pastori Aristeo, Mopso e Tirsi sono intessuti di *topoi*, di situazioni fisse che rimontano alle egloghe di Teocrito, di Virgilio, di Calpurnio Siculo.

Aristeo svolge il ruolo del giovane pastore inesperto, entusiasta per ogni novità, impaziente di mettersi alla prova. La vista della donna amata provoca nel personaggio una reazione insolita e incontrollabile, tipica della lirica e della poesia pastorale in volgare (vv. 32-34): «io non sento, Mopso, più dilecto / ma sempre piango, e 'l cibo non mi piace, / e senza mai dormir son stato in letto». L'interlocutore, saggio e paziente, esorta Aristeo, sulla scorta dei *Remedia amoris* di Ovidio, ad abbandonare i suoi propositi sconvenienti.

Il pastore rifiuta i consigli di Mopso e decide di intonare una ballata in endecasillabi in onore dell'amata (vv. 54-87). I modelli del testo, alquanto codificato e formato da frequenti tessere e rimandi, sono rintracciabili nelle preghiere famose di Polifemo (Teocrito, XI) e di Coridone (Virgilio, II) alla rispettive ninfe: il pastore invita le «selve» a prestare ascolto (v. 54), espone il motivo del canto (vv. 55-61), descrive la ritrosia della donna (vv. 64-69), la invita a non perdere tempo e utilizzare «suo forma bella» (v. 76), secondo il precetto del *carpe diem*, e invoca i «venti» perché portino il messaggio alla destinataria (v. 80).

La scena prosegue con l'arrivo di Tirsi che confessa ad Aristeo di aver visto Euridice aggirarsi su un monte. Il pastore, nonostante i suggerimenti di Mopso, decide di inseguire la donna. Ella, come comunicherà un pastore a Orfeo, muore a seguito del morso di un serpente mentre cercava di sfuggire dall'«amante Aristeo» (v. 143). Questi diviene, allora, l'*exemplum* della passione sfrenata, dell'amore sensuale che non sa rispettare la virtù e il "giusto mezzo".

La seconda parte, limitatamente ai versi 149-244, mostra il lato positivo dell'amore, in quanto forza capace di indurre gli amanti a sopportare grandi rinunce, a migliorarsi, a provare sfide impossibili. Orfeo infatti – dopo un iniziale momento di

<sup>105</sup> Nell'*Orphei tragoedia* viene esplicitata tale suddivisione in sequenze, poiché i cinque atti vengono nominati nel modo seguente: I *pastoricus*; II *nymphas habet*; III *heroicus*; IV *necromanticus*; V *bachanalis*.

disperazione, marcato da anafore, ripetizioni, esclamazioni e frasi interrogative (vv. 149-156) – decide di liberare Euridice ricorrendo alle proprie qualità poetiche. La fedeltà con cui lo scrittore segue la fonte ovidiana (*Met XI*) viene trasgredita in alcuni passaggi significativi; in particolare, si avverte l'originalità del testo nei punti in cui Orfeo professa il proprio amore per la moglie<sup>106</sup>. Le «doglie amare» del personaggio, unite al canto e al suono della lira, riescono a deporre il «furore» di Cerbero, a incontrare la compassione del «mondo cieco», a far conoscere la «pietà» presso gli Inferi (vv. 169, 172, 175, 230). Infatti, gli dèi premieranno l'amore coniugale del protagonista.

L'amore di Aristeo viene connotato in modo negativo, in quanto frutto solo del *furor*; il sentimento del cantore, invece, esprime la profondità e la ricchezza dell'amore coniugale. Tuttavia la violazione delle «leggi» imposte da Plutone, che imponevano a Orfeo l'obbligo di non voltarsi a ricercare l'amata sino all'arrivo sulla terra, determinano la scomparsa definitiva di Euridice. Il personaggio commette all'improvviso lo stesso errore di Aristeo, giacché non rispetta le regole sottili che delimitano il confine tra lecito e illecito, tra virtù e vizio.

La terza parte, invece, mostra come il rifiuto dell'amore – risolto opposto rispetto al sentimento cieco, irriflessivo di Aristeo e di Orfeo – non sia comunque una soluzione praticabile. Orfeo disprezza le donne e recita alcuni versi che risalgono alla tradizione satirica (es. Giovenale, *Sat VI*), del tutto estranei al racconto di Virgilio e di Ovidio (vv. 261-292). In particolare spicca un'ottava misogina (vv. 277-284) che recupera senza particolari modifiche *Stanze I*, 14.

L'intervento delle Menadi si colloca a seguito di tale passaggio (vv. 293-308); è stata sottolineata in passato la sconvolgente crudeltà dell'uccisione di Orfeo, che recupera la scena finale dello *sparagmòs* di Penteo raccontato nelle *Baccanti euripidee*<sup>107</sup>. Nondimeno, la violenza perpetrata non sembra di origine tragica, bensì svolge una funzione catartica, esplicita un insegnamento etico: Orfeo, simbolo «scelerato» del rifiuto dell'amore coniugale (vv. 300 e 301), viene ucciso proprio perché ripudia le donne e la «teda legittima» (v. 307). La punizione da lui subita risulta ammissibile, anzi necessaria al fine di ristabilire l'ordine, restaurare la morale condivisa: la negazione inequivocabile dei valori espressi da Orfeo vale, per converso, da celebrazione e affermazione dell'amore coniugale. Il mito classico viene così sapientemente trasformato affinché la morte del protagonista sia intesa quale giusta conseguenza del suo comportamento inaccettabile.

Inoltre, l'ultimo coro delle *Baccanti* (vv. 309-342) – che recupera lo schema dei canti carnascialeschi ed è posto in risalto per il ritmo concitato, le parole in rima monosillabiche, i settentrionalismi (es. «mi», «ti»), le allusioni oscene, ora velate, ora più esplicite<sup>108</sup>, gli inviti a ballare, cantare e bere – non può certo inserirsi all'interno

<sup>106</sup> vv. 155-156 e 197-200: «Euridice mia bella, o vita mia, / senza te non convien che 'n vita stia. [...] Una serpe tra' fior nascosa e l'herba / mi tolse la mia donna, anzi il mio core: / ond'io meno la vita in pena acerba, / né posso più resistere al dolore».

<sup>107</sup> ORLANDO 1966, 503-17.

<sup>108</sup> Cfr. v. 311: «chi vuol bere, chi vuol bere» («accoppiarsi»; cfr. TOSCAN 1981, 585 e Poliziano, *Rime CXVIII*, 86); v. 313: «imbottate» e «pevere», («imbutò», ma utilizzato anche per indicare l'apparato genitale femminile; cfr. *Decameron V* concl. 11); v. 315 «vino» riferimento sessuale al «piacere sessuale procurato da un partner» (TOSCAN, 1487; cfr. anche le ballate polizianesche *Canti ognun*, vv. 11-12 e *I son, dama*, vv. 21-22); v. 319 «corno» («membro virile»; vd. TOSCAN, 530); v. 320 «botazzo» («membro virile»; vd. TOSCAN, 1410-1); v. 332 «succu» (senso osceno in Poliziano, *Rime CXVII*, 34); v. 339 «i' non posso ballar più» (il verbo allude all'atto sessuale, cfr. TOSCAN, 1055-6).

di un contesto tragico<sup>109</sup>. È verosimile – come avviene spesso nel teatro pre-classicista (es. nel finale di *Mosso da grande amor* di Sanvitale, della *Ripresentazione* di Bellincioni, delle *Noze* di Del Carretto, delle farse di Sannazaro) – che il «bacchanale non [sia] soltanto la scena conclusiva dello spettacolo di Poliziano, ma [sia] contemporaneamente l’inizio dei festeggiamenti in sala che seguono subito dopo»<sup>110</sup>.

10 - L'*Orfeo*, dunque, non sembra solo approfondire «la tragica irrazionalità dell’amore» o sviluppare il concetto secondo cui «l’amore per la donna in sé stesso» rappresenti una minaccia da rifuggire<sup>111</sup>. L’amore pare esaminato in modo complesso, perché viene sondato in ogni sua felice o drammatica conseguenza attraverso un percorso scandito da varie tappe, da una dimostrazione graduale, da un’indagine progressiva (amore sensuale, amore coniugale, rifiuto dell’amore). Francesco Tateo ha ascritto questa tematica alle “questioni d’amore” che venivano dibattute a corte<sup>112</sup>; sosteniamo si possa parlare anche di una “pedagogia d’amore” che ne svela i rischi, gli ostacoli, le potenzialità positive, le occasioni di crescita, gli errori da non commettere. L’amore è un sentimento naturale, che coinvolge l’intero genere umano; esso è caratterizzato da una forza straordinaria, che – se non viene disciplinata e controllata dalla “legge”, dalla *mediocritas* – può portare a rovina, trasformarsi in uno strumento di morte<sup>113</sup>.

L’amore appare per la prima volta, prologo escluso, al verso 31, là dove Aristeo manifesta a Mopso le proprie sensazioni: «mie mente d’amor divenne insana»<sup>114</sup>; l’amore viene descritto dal confidente come un sentimento pericoloso<sup>115</sup>, da reprimere quanto prima<sup>116</sup>, poiché ostacola qualsiasi processo di razionalizzazione<sup>117</sup>. Non a caso Aristeo non si accorge dell’impraticabilità del suo desiderio (vv. 26-28:

<sup>109</sup> Vd. CARRAI 2002, 24: «è superfluo dire che occorre integrare mentalmente la lettura con gli aspetti performativi che, anche nelle intenzioni dell’autore, dovevano costituire il necessario complemento del testo. La gestualità della corifea e degli altri cantanti [...] avrà reso ancora più comico l’effetto del capogiro, della sonnolenza, dell’incapacità di reggersi in piedi delle Baccanti».

<sup>110</sup> GUTHMÜLLER 1997, 146-7.

<sup>111</sup> BIGI, 195 e POLIZIANO 2000, 75

<sup>112</sup> TATEO 1990, 169-85.

<sup>113</sup> Una ricerca quantitativa sembra confermare quanto sostenuto: nell’*Orfeo* – non si comprendono nel computo i due distici latini intonati da Orfeo a seguito della liberazione di Euridice e l’ode – ricorrono 2300 parole, relative a 940 forme utilizzate. Il lemma più ricorsivo risulta “amore” e i suoi derivati («amore»: 9; «amor»: 8; «amatore»: 3; «amar»: 2; «ama»: 1; «amare»: 1; «amorosa»: 1; «amoroso»: 1; «amò»: 1). Significativo appare l’impiego dei vocaboli che connotano tale sentimento: «morte» (8), “legge” («legge»: 5; «leggi»: 1); “ardore” («ardore»: 1; «ardire»: 1), «disire» (1); si noti che aggettivi e avverbi come «troppo» (3) e “grande” («gran»: 2; «grande»: 1) sono quasi sempre associati a tale sostantivo.

<sup>114</sup> L’immagine dell’amore come dannoso per la ragione è già petrarchesca (*Tr Pud* 180: «per spegner ne la mente fiamma insana»).

<sup>115</sup> vv. 114-115: «guarda, Aristeo, che ’l troppo grande ardire / non ti conduca in qualche tristo lato».

<sup>116</sup> vv. 35-40: «Aristeo mio, questa amorosa face / se di spegnerla tosto non fai pruova, / presto vedrai turbata ogni tua pace. / Sappi ch’amor non m’è già cosa nuova; / so come mal, quand’è vecchio, si regge: / rimedia tosto, or che ’l rimedio giova». Il rinvio alla *Fedra* senecana chiarisce il significato luttuoso (vv. 129-135): «Thesea coniunx, clara progenies Iouis, / nefanda casto pectore exturba ocus, / extingue flammam neve te dirae spei / praebe obsequentem: quisquis in primo obstitit / pepulitque amorem, tutus ac victor fuit; / qui blandiendo dulce nutriuit malum, / sero recusat ferre quod subiit iugum».

<sup>117</sup> v. 47-49: «Aristeo ama e disamar non vuole, / né guarir cerca di sì dolce doglie: / quel loda Amor che di lui ben si duole». Per la figura etimologica “amare/disamare”, cfr. *Tr Cup* III, 46.



«hier vidi sotto quello ombroso speco / una nympha più bella che Diana, / ch'un giovane amatore havea seco») né di «quanta vergogna gli fa questo amore» (v. 123).

Il binomio vergogna/amore viene evidenziato lungo l'inseguimento di Euridice: Aristeo non si vuole accorgere del rifiuto della donna, non capisce che il suo atteggiamento può seriamente recarle danno e, infatti, dichiara (vv. 128-130, 133-135, 140): «non mi fuggir, donzella, / ch'i' ti son tanto amico / e che più t'amo che la vita e 'l core. [...] Non fuggir, nympha, chi ti porta amore. / Non son qui lupo o orso, / ma son tuo amatore [...] Porgimi, Amor, porgimi hor le tue ale!».

L'amore di Orfeo per Euridice è marcato da un aspetto ambivalente: è sì la straordinaria forza che permette al personaggio di valicare i confini oltremondani<sup>118</sup> e di convincere gli dèi a restituire la sposa al marito<sup>119</sup>, tuttavia si tramuta presto in elemento distruttivo. Il protagonista non ascolta, come del resto aveva fatto Aristeo con Mopso, i consigli di Plutone, il quale afferma: «dunque el tuo gran disire, Orfeo, correggi, / se non, che tolta subito ti fia» (vv. 241-242). I versi, estranei alle fonti classiche, anticipano gli sviluppi conclusivi, proclamano il veloce passaggio da *èros* a *thánatos*: Euridice trova nel «troppo amore» e nel «gran furore» la ragione della «disfatta» (vv. 245-247); Orfeo non può che confermare (vv. 251-254): «oimè, se' mi tu tolta, / Euridice mie bella? O mie furore, / o duro fato, o ciel nimico, o Morte! / O troppo sventurato el nostro amore!».

L'ultima sequenza mostra come l'amore, per quanto pericoloso, debba sempre essere ricercato in modo retto. Al contrario, le scelte di Orfeo si configurano quali antitetiche, strategie dettate da una polemica ideologica, da un tentativo di superare il dolore rifiutandone la causa: l'amore efebico è chiamato «più dolce e più soave» (v. 272), mentre quello per le donne è rigettato con nettezza (vv. 268, 276 e 292): «non voglio amar più donna alcuna. [...] Di femminile amor non mi ragioni [...] Ciascun fugga el femminil consorzio». Il rapporto con i giovani «leggiadretti e snelli» viene legittimato da una serie di episodi mitologici, come quello di Giove, stretto dal «dolce amoroso nodo» di Ganimede, o di Ercole, legato da un «santo amore» per Ila (vv. 271, 286 e 289).

Queste definizioni sembrano configurare accezioni inammissibili per la morale cortigiana del tempo: l'attenzione appuntata sul «sacro amore» omosessuale suggella una *climax* ascendente di pericolosa contravvenzione alle «leggi». Pertanto, la punizione da parte della Baccanti di colui che «l'amor nostro disprezza» si manifesta in un gesto estremo e violento, ma consentito (v. 293). Orfeo – che, a differenza dei modelli classici, oltraggia pure il matrimonio e biasima la «teda legittima» (v. 307; cfr. *Stanze* I, 51, 4) – viene condannato a una morte terribile, giacché nemico delle donne e dispregiatore delle fondamenta stesse su cui si basa l'organizzazione sociale.

Il mito viene, quindi, trasformato e riletto sotto una veste cortigiana, in modo da spiegare l'uccisione del cantore con il suo disprezzo delle nozze. Come sostiene

<sup>118</sup> vv. 165-168 e 194-196: «pietà! Pietà! Del misero amatore / pietà vi prenda, o spiriti infernali. / Qua giù m'ha scorto solamente Amore, / volato son qua giù colle sue ali. [...] Pietoso amor de' nostri passi è duce: / non per Cerber legar fei questa via, / ma solamente per la donna mia». Non sembra casuale che tali passaggi siano estranei a Ovidio, seguito con rigore da Poliziano nel corso della narrazione dell'episodio infernale. Si noti, inoltre, l'eccezionalità dell'avvenimento, segnalato dall'avverbio «solamente» (vv. 167 e 196) e dall'accostamento della discesa di Orfeo con quella di Ercole. Cfr. Ovidio, *Met* X, 20-22: «non huc, ut opaca viderem / Tartara, descendi; nec uti villosa colubris / terna Medusei vincirem guttura monstri».

<sup>119</sup> vv. 201-204: «ma se memoria alcuna in voi si serba / del vostro celebrato antico amore, / se la vecchia rapina a mente havete, / Euridice mie bella mi rendete». Cfr. anche le parole di Proserpina ai vv. 235-236: «dunque tua dura legge a llui pieghi, / pel canto, pell'amor, pe' giusti prieghi».

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»<sup>120</sup>. Parimenti l'anonima *Fabula de Cefalo e Procris* allestita nel 1475 a Bologna per le nozze di Guido Pepoli e Bernardina Isotta Rangoni si conclude con la morte della protagonista – colpita da una freccia scagliata involontariamente dall'amato, che ella aveva inseguito per gelosia – e con l'ammonimento rivolto agli sposi che «il troppo creder fa molti perire» (v. 18)<sup>121</sup>.

Infine, la *lex* in Ovidio e Virgilio contrassegna la condizione imposta da Plutone per il ritorno di Euridice dagli Inferi: in Poliziano, il concetto assume uno spessore più complesso, perché, oltre al significato consueto (vv. 237, 260 e ottava di Minosse, v. 1), misura l'eccessiva passione di Orfeo (v. 10), mentre in seguito indica il sistema di norme che sovrintendono all'amore, impossibili da conciliare con la vita agreste<sup>122</sup>.

11 - Tali scelte tematiche e ideologiche sembrano trasferirsi all'interno di un progetto stilistico assai calibrato: con la scrittura dell'*Orfeo* Poliziano si prefiggeva lo scopo archeologico di recuperare il genere del dramma satiresco<sup>123</sup>. Egli nel *Commento alle Selve* di Stazio – redatto per il corso universitario del 1480-1481, segnale che le nozioni da lui possedute erano state da tempo acquisite, verificate ed elaborate – sostiene che il genere in oggetto è caratterizzato da un elemento imprescindibile: «*tragoedia luctus et fletus habet tantum, satyricae autem poesis hilaritatem luctibus admiscet atque a luctu in gaudium desinit. Differunt etiam inter se comoedia ac tragoedia, quod tragoedia quidem dissolvit vitam, comoedia autem constituit*»<sup>124</sup>.

Il dramma satiresco, proprio come l'*Orfeo*, appare intermedio, fonde elementi luttuosi e comici («*admiscet*»), ma alla fine mira a una conclusione positiva della vicenda («*a luctu in gaudium desinit*»). Lo scrittore riflette altresì sui personaggi che animano questo genere, affini per statuto e natura a quelli dell'*Orfeo*: «*satyricae vero a satyris vocata, qui ipsam invenerunt, idest a rusticis et humilibus personis*» (55). Aristeo e i suoi compagni sono pastori, Orfeo vive a loro contatto; Euridice viene contemplata in un mondo bucolico, «sotto quello ombroso speco», mentre «va cogliendo fiori intorno al monte» (vv. 26 e 105)<sup>125</sup>.

Anche il bacchanale finale riveste una funzione filologica precisa, poiché esso compare quale elemento portante del *Ciclope* di Euripide<sup>126</sup>. Se nel drammaturgo greco esso fa da sfondo alla scena in cui Odisseo e i suoi compagni riescono a far ubriacare Polifemo e, in seguito, ad accecarlo, in Poliziano ricopre un ruolo affine. Il ferimento del ciclope, così come l'uccisione di Orfeo, sono atti brutali in sé, necessari, pur tuttavia, per consentire lo scioglimento lieto della rappresentazione.

<sup>120</sup> GUTHMÜLLER 1997, 159.

<sup>121</sup> CEFALO E PROCRIS 1983, 40.

<sup>122</sup> Ai vv. 41-43 Mopso ammonisce l'amico: «se tu pigli Aristeo, suo dure legge, / e' t'uscirà del capo e sciami et horti / e vite e biade e paschi e mandre e gregge». L'amore nella tradizione bucolica impedisce ai pastori di svolgere il proprio lavoro (Teocrito, X, 1-14) o di completarlo (in Teocrito XI, 12-13 le pecore di Polifemo tornano da sole all'ovile; in Virgilio, II, 70 Coridone pota metà vite).

<sup>123</sup> POLIZIANO 2000, 70-115 e ORVIETO 2007, 27-58.

<sup>124</sup> POLIZIANO 1978 a, 54.

<sup>125</sup> Al capitolo XXVIII della seconda centuria dei *Miscellanea* si legge: «*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*» (POLIZIANO 1978 b, 42).

<sup>126</sup> POLIZIANO 1978 a, 56-7: «*huius generis adhuc extat exemplum apud Graecos: nam Cyclops ille Euripideus nihil profecto est aliud quam satyricae poesis, in qua Satyri etiam Silenusque introducuntur*».

Il cambiamento della struttura diegetica, che sposta il testo di continuo da versanti tragici a comici, è comune al *Ciclope* euripideo, in cui il dramma (il ciclope uccide e sbrana alcuni amici di Odisseo) e la sua soluzione (fuga dall'antro di Polifemo) si alternano a scene comiche e luttuose (baccanale e accecamento del ciclope). Non a caso, nella rappresentazione polizianesca la riproposizione di questo genere si esplica nella scena bucolica – analoga alla satira per il livello stilistico medio e per il carattere dei personaggi – in quella della morte di Orfeo, esemplata sul palinsesto delle *Baccanti*, e nel baccanale, «che non ha niente di sacro o di sacrificale [...] ma vuole essere semplicemente una vivace scena di ebbrezza conviviale, non priva di note comiche»<sup>127</sup>. L'ultima sequenza risulta ricavata direttamente dal *Ciclope* (vv. 556-578).

La costruzione multiforme coinvolge pure l'ordito retorico e il linguaggio: Poliziano nel *Commento* afferma che il dramma satirico era così denominato «*quod ex variis poematis constaret*» (57). Nel *Commento alle Satire* di Persio (circa 1484-1485), invece, individua nuove caratteristiche nella scenografia<sup>128</sup> e nel lessico ibrido: «*idiotismum praecipue adamant, rem quem inter oratorias ac poeticas virtutes raro procedit magnoque indiget temperamento. Nuda sunt verba illis propria significantia, energiae plena, non Graeca tamen, non alioquin peregrina, non trita quoque vulgo et exculcata, non sordida, non obscoena et scurrilia reformidant*»<sup>129</sup>.

Non occorre indugiare sulla rispondenza di tali indagini teoriche con la pratica della scrittura dell'*Orfeo*, universalmente riconosciuto per la sua natura polimetrica<sup>130</sup>, pluristilistica<sup>131</sup>, plurilinguistica<sup>132</sup>.

12 - Rimane da approfondire la questione relativa alla circostanza di rappresentazione; cerchiamo di stabilire un ultimo collegamento tra i due dati che abbiamo sin qui ipotizzato, ossia la scrittura del testo nel 1479 in vista del festeggiamento, poi sospeso, di un avvenimento mantovano per l'anno successivo nonché la natura dell'*Orfeo* quale opera che esalta l'amore coniugale attraverso un *lusus*, una precisa dimostrazione pedagogica e morale.

Gli studiosi, prima delle scoperte di Tissoni Benvenuti, si dividevano su tre posizioni: alcuni sostenevano che la data più plausibile fosse il martedì grasso del

<sup>127</sup> POLIZIANO 2000, 100. Sul tema nella letteratura fiorentina, cfr. BARBERI SQUAROTTI 2000 a, 9-52.

<sup>128</sup> POLIZIANO 1985, 11: «*scena praeterea satyrica, ut auctor est Vitruvius, arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus, in topiarum speciem deformatis, ornabatur*».

<sup>129</sup> *IVI*, 12.

<sup>130</sup> Il testo risulta formato da: ottava rima (vv. 1-16, 88-127, 141-244, 261-308); terza rima (vv. 17-43); ballata di endecasillabi (vv. 54-87); ballata di ottonari (vv. 309-342); stanze di settenari ed endecasillabi (vv. 128-140); strofe di settenari (vv. 245-260).

<sup>131</sup> BIGI 1982, 211: «le strutture sintattiche dell'*Orfeo* appaiono [...] rapide, sciolte, talora perfino un po' cascanti, e in concreto caratterizzate da periodi brevi o comunque costruiti in modo prevalentemente paratattico, e da frasi esse pure brevi, spesso coincidenti col verso (e quindi raramente sospese da forti *enjambements*), e prive in genere di sensibili inversioni. Ma a disciplinare e stilizzare questa agile e rapida scioltezza interviene, come e più che nella *Stanze*, una fittissima serie di procedimenti retorici con valore ritmico, quali ripetizioni, anafore, riprese, parallelismi, chiasmi, antitesi, dittologie, gradazioni, annominazioni, allitterazioni».

<sup>132</sup> Giuseppe Rocca ha proposto di interpretare le sequenze che compongono l'opera in base alla tripartizione della *Rota Vergilii*: la prima ("bucolica o pastorica") è intessuta di diminutivi, frasi proverbiali, termini dialettali e appartenenti al mondo agreste; la seconda ("eroica o grave") si caratterizza per latinismi e vocabolici aulici; l'ultima ("bacchica") spicca per parole afferenti a un lessico popolare, quotidiano. Cfr. ROCCA 1984, 257-85.

1480 (15 febbraio)<sup>133</sup>; altri giudicavano appropriata la visita a Mantova degli ambasciatori di Ludovico il Moro allo scopo di rinnovare gli accordi di alleanza del 1472 (marzo-aprile)<sup>134</sup>; altri ancora proponevano la formalizzazione del fidanzamento di Chiara Gonzaga con Gilberto di Montpensier (17-21 giugno)<sup>135</sup>.

L'interpretazione tematica che abbiamo fornito si adatta all'ultima circostanza, avvenimento politico di grande rilievo per il debole e insicuro stato gonzaghese, predisposta già nel 1479<sup>136</sup>. L'esaltazione delle nozze come mezzo per saldare le alleanze tra i governi e garantire la continuità dinastica costituisce un motivo centrale del teatro pre-classicista: ad esempio, il matrimonio bolognese già citato tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este del 1487 viene arricchito da un allestimento in cui una ninfa si trova alle prese con le proposte di Venere e quelle contrapposte di Diana; la prima dea invita la giovane a non sposarsi e a godere i piaceri della vita, la seconda sprona il personaggio a difendere la propria castità. Il risolutivo intervento di Giunone riesce a convincere la ninfa a cedere alle profferte dell'amato (CAPP. IV, 5-6).

L'anno successivo si festeggiarono le nozze tra Elisabetta Gonzaga e Guidubaldo I da Montefeltro: pure in questo caso l'esaltazione della vita coniugale viene evidenziata da una disputa tra Diana e Giunone. La vittoria delle tesi di quest'ultima sono espresse da Giove e sintetizzate in una missiva di Benedetto Capilupi (CAP. IV, 3)<sup>137</sup>.

Ci chiediamo, utilizzando le argomentazioni di Antonino Musumeci, «quali potrebbero essere le ragioni della scelta di questo specifico contenuto mitologico? Perché la storia del mito di Orfeo ed Euridice, e non quello invece di Narciso ed Eco, Glauco e Scilla, Dafne e Apollo, o altri ancora tramandati dal patrimonio culturale classico?»<sup>138</sup>. La domanda, tutt'altro che peregrina, si accorda con la congettura di Tissoni Benvenuti, secondo cui «non possiamo neppure accantonare completamente la possibilità che la scelta del mito sia stata suggerita se non imposta dal cardinale Gonzaga o dai suoi *familiares*: cosa che accadeva spesso nella committenza teatrale dell'epoca»<sup>139</sup>.

Non disponiamo certo degli strumenti adeguati per spiegare il motivo secondo cui Poliziano abbia scelto il tema di Orfeo né sembra opportuno offrire tesi troppo ambiziose e articolate. Tuttavia, indichiamo una minima suggestione: il mito del cantore tracio appare come uno dei pochi che possa soddisfare il gusto e l'ideologia di corte e nel contempo essere rielaborato in un dramma satiresco. Parimenti, non è possibile confermare o smentire, allo stato attuale degli studi, la riflessione di Tissoni Benvenuti. Sembra però lecito affrontare la questione domandandosi quale significato potessero esprimere la vicenda e la figura di Orfeo per i Gonzaga: è vero che il mito è per sua definizione polisemico, aperto a diversi valori e contenuti,

<sup>133</sup> VITALINI 1969, 245-51.

<sup>134</sup> TEDESCHI 1925, 47-74 e *ORFEI* 1969, 5-44.

<sup>135</sup> PICOTTI 1955, 87-120.

<sup>136</sup> VISSIÈRE 2001, 153-68.

<sup>137</sup> LUZIO - RENIER 1893 a, 21: «[Jove] poi dette la sententia in favore de Junone, reducendola in honore, de questi ill<sup>mi</sup> s<sup>ri</sup> sposi et la aprobò con molte rasone, tra quale questa fu per l'ultima che se ognuno servasse verginità mancharia la generatione humana et saria contra la institutione divina: *crescite et multiplicamini*, ecc. et per consequens mancharia la virginità, et allegando molti pericoli de la fragilità nostra oncluse più sicura et laudabile essere la vita matrimoniale».

<sup>138</sup> MUSUMECI 1990, 3.

<sup>139</sup> POLIZIANO 2000, 74.

nondimeno esso nella cultura di corte tende a cristallizzarsi, a proporre un messaggio univoco, codificato.

Nella Camera degli sposi realizzata da Mantegna tra il 1465-1474 non compare soltanto il ritratto del cardinale: nelle vele delle quattro pareti, sullo sfondo di un simulato mosaico d'oro, sono raffigurati i miti di Orfeo, di Arione e di Ercole<sup>140</sup>. Ad Arione sono dedicate tre scene, riguardanti il famoso episodio del viaggio per mare in cui alcuni marinai avevano complottato di ucciderlo e derubarlo. La prima scena vede il poeta intento a cantare e attrarre un delfino, che lo salverà dal piano ordito a suo danno; la seconda rappresenta Arione sul dorso del cetaceo; nella terza Periandro, tiranno di Corinto ed estimatore di Arione, punisce i marinai.

Ercole, invece, viene ricordato per l'uccisione di Nesso, del leone nemeo e di Anteo. Orfeo è raffigurato in tre episodi: nel primo suona la lira mentre viene ascoltato da un leone e da due donne, una delle quali regge un arco; sullo sfondo due alberi d'agrumi sono protesi verso il cantore. Nel secondo è intento a placare i latrati di Cerbero e ad ammaliare una delle tre Furie; nell'ultimo il personaggio si trova a terra colpito dalle Menadi (Immagini 2 a-c).



Immagine 2 a

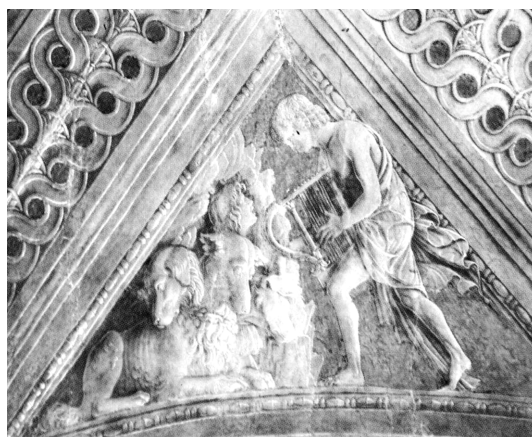


Immagine 2 b

<sup>140</sup> SIGNORINI 1985.



Immagine 2 c

Le storie possono essere assimilate tra loro dai temi della giustizia e della punizione: i marinai vengono condannati dopo il tentativo di omicidio di Arione per la loro avidità; Ercole si contrappone alla prepotenza di Nesso, che aveva cercato di rapire Deianira, ai pericoli scatenati dal leone, che terrorizzava gli abitanti di Micene e Nemea, e dal gigante Anteo, pronto a uccidere tutti viaggiatori che si recavano in Libia. E così Orfeo, proprio come nella rappresentazione polizianesca, viene punito dalle Baccanti.

La ragione della pena sembra da ravvisare nelle lunette sottostanti le vele riservate alla storia del cantore. Nella prima, partendo da sinistra, viene rappresentata l'impresa della tortora, in araldica simbolo dell'amore coniugale<sup>141</sup>; in quella centrale si scorge un troncone avvolto da flutti con una tortora, su cui è inciso il seguente motto in francese: «*vrai amor non se change*» (Immagine 3); nell'ultima sono raffigurati alcuni pendagli con l'impresa del sole raggiato, che indica fama ed eternità<sup>142</sup>.

Per concludere, il significato del mito di Orfeo per la cultura della corte mantovana sembra coincidere con quello emerso nell'opera polizianesca, che, in base alle ipotesi esposte, potrebbe essere stata scritta «intra [i] continui tumulti» del 1479 in vista dei festeggiamenti, poi alquanto ridimensionati, del fidanzamento di Chiara Gonzaga con Gilberto di Montpensier.



Immagine 3

<sup>141</sup> GUELF CAMAJANI 1940, 557.

<sup>142</sup> *IVI*, 509-10.

## 4. 2 Gian Pietro Della Viola (*Febo e Fetton*)

1 - La *Representazione di Febo e di Fetton* del fiorentino Gian Pietro Della Viola, la cui biografia resta oscura, si colloca in un momento cruciale della storia del teatro pre-classicista: si visto che Francesco II partecipa alle feste del gennaio 1486 in cui vengono messi in scena i *Menechini*. In base a una lettera dello scrittore al suo signore possiamo far rimontare la rappresentazione alle celebrazioni mantovane per l'Ascensione (4 maggio 1486):

È necessario che subito quella mandi qui tutti quelli che sono li deputati a detta festa, altrimenti non seria possibile condurla al ditto termine. I tribunali sono fatti, e certo riuscirà una bella cosa... La moresca che va drieto, la S.V. la comise a Lorenzo ballerino: io già n'ò ricordato più volte: lui se n'è venuto lì (a Ferrara) e non intendo l'animo suo; che quando lui non la volessi fare, si troverà altri, che non voglio a posta di nessuno restare svergognato<sup>143</sup>.

La missiva indica che l'opera di Della Viola potrebbe rispondere alla nuova moda teatrale, contrassegnata dai "tribunali" e dalle "moresche", che avevano distinto la rappresentazione del volgarizzamento estense (CAP. IV, 7); probabilmente anche la "festa", come la chiama Della Viola, è messa in scena sopra un palco costruito per l'occasione, fronteggiato dalle gradinate in legno che ospitano il pubblico. Non è da sottovalutare, inoltre, che tra gli spettatori della *Festa del lauro* del gennaio del 1489, che replica la rappresentazione di tre anni prima, possano figurare molti esponenti della corte ferrarese, compresa la moglie di Ercole I, Eleonora d'Aragona<sup>144</sup>.

Dal punto di vista letterario la *Representazione* non ricerca un confronto diretto con i *Menechini*, bensì sembra recuperare e adattare il palinsesto dell'*Orfeo*: ne sono testimoni l'argomento mitologico ripreso da Ovidio, in questo caso I, 416-567; l'estensione analoga (398 versi l'*Orfeo* del Ms. 124, 475 la *Representazione*); la struttura priva di divisioni in atti e scene; la scansione metrica (alternanza di ottava a terza rima)<sup>145</sup>; la presenza di Mercurio nel prologo; il riuso di alcuni versi ed espressioni<sup>146</sup>; il collegamento, tematico e coreografico insieme, tra la fuga di Euridice e quella delle ninfe e di Dafne (vv. 265-307) che vivacizzano il dramma e incrementano la *suspense* (vv. 41-48, 105-112).

La storia narrata unifica due episodi, ossia la nota vicenda di Apollo e Dafne e l'uccisione di Pitone da parte della divinità; i cambiamenti apportati rispetto alla fonte, in alcuni punti seguita con fedeltà<sup>147</sup>, consistono nell'amplificazione dello

<sup>143</sup> D'ANCONA 1891, 351.

<sup>144</sup> ZAMBOTTI 1934, 212, 14-8: «1490, Zenaro, a dì 7, la zobia. Lo illustrissimo marchexe de Mantoa fece fare una beletissima festa a sue spexe in caxa del magnifico cavalero messer Julio Tasson, da San Francesco, dove gè intervene la illustrissima Madama nostra con soe donzelle e altre zintildone, e se ballò con maschara a son de trombe e pifare, e gè cenò tuta la Cha' Da Este, e ballono da hore 22 insino a hore 7 de nocte». Si badi che Julio Tasson è Giulio di Giacomo Tassoni, il cui matrimonio nel 1487 viene allietato dal *Cefalo* di Correggio.

<sup>145</sup> Poliziano dimostra una maggior versatilità polimetrica.

<sup>146</sup> Es. cfr. solo *Orfeo*, v. 1 («silenzio. Udite. E' fu già un pastore») con *Representazione*, v. 1 (signori attenti: el fu già un serpente»). Per il testo vd. DELLA VIOLA 1983, 47-73.

<sup>147</sup> Si pensi ai versi 121-128 («che farestu, fanciul, con le forte armi? / Queste convengon solo agli omer mei, / che posso col mio arco gloriarmi / di dar certe ferite e colpi rei. / Posso dare al nemico e vendicarmi / che da Fetton sicro il mondo fèi, / al qual die' morte cum saette al passo / e poco

scontro tra Apollo e il drago (vv. 41-104), risolto con un passaggio succinto in Ovidio (vv. 439-444), del dialogo intrattenuto tra Venere e Cupido al fine di vendicarsi di Apollo (vv. 145-184) che aveva in precedenza disprezzato il potere e le leggi dell'amore e del concilio degli dèi finale (vv. 332-475).

Spicca, all'interno di simili passaggi innovativi, la scena di Apollo che si appresta a sfidare Pitone; essa ha subito un'elaborazione ancora maggiore di altre e sembra rispondere non solo a esigenze sceniche e di intrattenimento, ma anche alla volontà di celebrare i codici militari cari a Francesco II. Il concilio degli dèi, inoltre, risulta di esclusiva prerogativa di Della Viola; lo scopo di quest'ultima sequenza è di garantire un finale lieto all'opera, che altrimenti, ove si fosse conclusa con la triste vicenda di Dafne, avrebbe esibito troppe ambiguità. L'invenzione del concilio, invece, permette di mettere in scena la rappacificazione tra Apollo e Venere, esaltando di riflesso le virtù politiche ed etiche di Giove.

Il combattimento con Pitone viene preparato da crescenti segnali di preoccupazione e sgomento espressi dai pastori e dalle ninfe: l'ambiente bucolico, costituzionalmente protettivo e *conclusus*, viene minacciato da «un mostro orrendo, mai del mal satollo» (v. 43). Il *pathos* viene accresciuto dalla reazione scomposta dei personaggi, che si affannano in scena e invitano il protagonista ad affrettarsi (vv. 41-42 e 44): «fa tregua ormai co' cervi, o biondo Apollo, / corri a veder quel ch'ha fatto la Terra. [...] Vien presto, e contro a 'llui l'arco diserra». L'impresa viene stimolata dalla possibilità di liberare il mondo da un essere terribile e soprattutto dalla ricerca di «gloria immortal» (v. 46).

La risposta affermativa di Apollo precede l'intervento sul palco di un'altra ninfa, la quale, atterrita, esorta un gruppo di pastori ad accorrere presso una grotta, in cui si rifugia Pitone. La descrizione del mostro e le raccomandazioni del personaggio circa la forza straordinaria del drago (es. vv. 63-64: «gli è tanto il venen possente e forte, / che 'n un punto potrà condurvi a morte») non sono sufficienti a consigliare la necessaria prudenza ai pastori, che, preoccupati per i loro greggi, si avventano contro la «fiera» (v. 66).

La ricerca di fama da parte di Apollo verrà esercitata in modo equilibrato – non a caso ai vv. 73-88 egli si rivolgerà a Giove con una preghiera, consapevole del pericolo cui andrà incontro – mentre i pastori, sicuri di uccidere il nemico, si mostrano avventati (vv. 69-72): «venite pur, compagni, a compagnarvi, / che la vittoria è nostra inanzi sera; / lascian l'armento, e' cani il guarderanno / se qualche fera vorrà far lor danno». La didascalia che accompagna il testo informa il lettore circa la morte del pastore; Apollo, allora, entra in scena e, dopo aver scagliato un'invettiva contro il «divorator di tutto il secol nostro» (v. 75), si proclama pronto alla vendetta.

L'invocazione seguente del «sommo Giove, padre onnipotente» (v. 81), inteso con attributi tipici del dio cristiano, cerca di ottenere dalla divinità la «grazia», il «gran valore» e la giusta traiettoria degli «strali», attributi indispensabili per sconfiggere il drago (vv. 82, 87 e 85). Apollo, nell'ottava successiva, si incarica di chiedere perdono alla Terra per l'imminente uccisione del suo «figliuol tanto obsceno» (v. 90), provvedimento giustificato dalla «penuria» di uomini nel mondo e dal volere di Giove di «tòr dal mondo tanta ingiuria» (vv. 95 e 96).

men ch'io non vota' 'l turcasso»), che traducono *Met I*, 456-460 («“quid” que “tibi, lascive puer, cum fortibus armis?” / dixerat: “ista decent umeros gestamina nostros, / qui dare certa ferae, dare vulnere possumus hosti, / qui modo pestifero tot iugera ventre prementem / stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis»). Per l'edizione delle *Metamorfosi* si segue OVIDIO 1977.



Il combattimento non si svolge davanti al pubblico, forse per rendere semplice e immediata la preparazione scenica del dramma; l'esito viene annunciato direttamente da Apollo, il quale riprende l'invocazione a Giove, evocato in questa circostanza per ringraziarlo della vittoria. Come visto nelle opere ferraresi, si presenta il carattere cristiano, sincretico della divinità pagana, che ha permesso al figlio di raggiungere la gloria (vv. 96-104):

Immenso padre, onnipotente idio,  
grazie ti rendo quanto tu sei degno,  
che tanta forza hai data al corpo mio  
che liberato abbiamo il mondan regno:  
morto è Feton, serpente acerbo e rio,  
da' colpi mei, ma per tua forza e ingegno.  
Oggi acquistato abbiamo eterno nome  
da poter coronar le bionde chiome.

2 - La seconda scena in questione concerne il particolare concilio tra varie divinità olimpiche (Giove, Apollo, Marte, Giunone, Cupido, Mercurio, Nettuno, Venere e Cupido): Giove, dopo la supplica di Apollo nei suoi confronti perché abbia riguardo per Dafne, «conversa in fronda vera» (v. 345), si dimostra angustiato dalla lite del figlio con Cupido. Giove viene presentato al pari di un personaggio maestoso e autorevole, che predica la concordia tra le divinità (v. 368: «stati contenti, ognun dentro al suo segno»), ed è pronto a far rispettare tale principio anche ricorrendo all'uso della forza (vv. 364-365 e 369-371): «se mi fate sallir l'ira e lo sdegno / vi mostrerò qual sia la furia mia. [...] Qualche cosa nuova un dì non sia / che tutti e' ciel a furia non comova, / per farvi far di mia possanza prova».

Il primo intervento, in favore di Apollo, viene pronunciato da Marte, che, non a caso, sostiene le ragioni del protetto, valoroso avversario di Pitone, contro la bizzarria e l'irascibilità di Cupido (vv. 372-378). Giunone ferma subito Marte, perché non interpellato da alcuno, e prende la parola: pure costei difende l'operato di Apollo, in quanto Cupido «più volte vergogna / gli volse far [...] e tòr la fama» (vv. 382-383); la madre Venere, invece, «non pensa altro o sogna / d'ingannar questo e quel» (vv. 384-385).

Giove, da par suo, interrompe bruscamente i due interlocutori, poiché spetta solo alla sua persona individuare le diverse responsabilità e decidere chi tra i litiganti sia colpevole: l'ira del personaggio viene manifestata nell'ottava seguente, in cui la sentenza finale propizia ad Apollo (v. 403: «la grazia a Febo del arbor consento») viene accompagnata, come suggerisce la didascalia, dal lancio dei fulmini. L'eccezionalità del passaggio è evidenziata dall'impiego, unico nella *Representazione*, delle parole rima sdrucchiole; il responso conclusivo viene anticipato da un'indicazione di carattere generale, che spiega e sviluppa l'endecasillabo 368<sup>148</sup>.

Il ruolo centrale di Giove non si esaurisce in questa scelta, benché significativa; egli ordina a Mercurio di recarsi da Venere, da Cupido e da Nettuno – notiamo che la sua presenza al posto di Vulcano non è canonica – al fine di stipulare la «pace» tra gli dèi in competizione (v. 408). L'ambasciata di Mercurio presso le tre divinità insiste sul concetto della rappacificazione accennato da Giove, tanto da parlare di «clemenza», di «mal più oltre non si spanda», di pace «ferma sempre e salda» da

<sup>148</sup> vv. 400-402: «vivete in pace, i' lo comando e chieggio! / Le vostre forze con le mie son tenere, / ma stando in pace è ciascadun contento».

conseguire grazie a una «famosa idea» (vv. 413, 416, 418, 415). Nettuno, la cui risposta condensa e riassume quella di Venere e del figlio, condivide la soluzione di Giove, di cui viene riconosciuto e affermato il primato indiscutibile<sup>149</sup>.

Il re degli dèi, una volta che i personaggi convocati giungono al suo cospetto, si dimostra affabile e generoso, poiché decide di cedere parte della propria sovranità suddividendo i poteri tra gli dèi; anche tale episodio non rispecchia il racconto mitico, bensì viene utilizzato dall'autore in modo duttile e libero per veicolare e rendere espliciti il messaggio, gli intenti del testo. Perciò a Nettuno viene affidato il dominio sul mare, a Venere e Cupido è concessa la possibilità di «legar li amanti a mille nodi» (v. 439), mentre si raccomanda ad Apollo di cantare e di suonare la cetra. Oltretutto, l'ultimo verso dell'ottava sigilla, esemplifica il senso dell'intero concilio (v. 443): «vivendo in pace insieme tutti quanti».

I passaggi finali del dramma sono finalizzati a celebrare la pace tra Venere, Apollo e Nettuno; per altro non sono menzionati all'interno del testo i possibili motivi di lite tra i due: l'omaggio a Giove, la cui importanza viene di nuovo ribadita<sup>150</sup>, è associato all'impegno di «por giù lo odio» (v. 446), di formare tra le divinità «un voler solo, / dove non entri mai sospetto o duolo» (vv. 450-451) e di mantenere per sempre un rapporto di «amicizia eterna» (v. 453). L'ottava finale recitata da Giunone serve da giustificazione, da raccordo tra la festa e il dramma (vv. 468-475):

Di tanta guerra, di tanti odi e sdegni  
convien che nasca una tranquilla pace;  
facciasene festa e lieti segni,  
dappoi ch'a Giove in terra e 'n ciel piace;  
ognun può contentarsi de suo' regni  
senza esser più di Giove contumace.  
Ciascun si allegri, e 'l sommo Giove invochi,  
facendo festa giubilando e giuochi.

Pure il concilio segnala un obiettivo ideologico e politico abbastanza scoperto, che si bilancia e compenetra con la prima parte dell'opera: se l'uccisione di Pitone serve a esaltare la virtù guerriera e militare di ogni buon sovrano (segnatamente di Francesco II) che ricerchi la gloria personale e abbia a cuore la prosperità della propria popolazione, il concilio riassume una dimensione differente, complementare.

La necessità di un *princeps* di governare con fermezza e, di concerto, con moderazione risulta una prerogativa imprescindibile per ottenere la pace tra i popoli e la concordia all'interno del regno. In aggiunta, a un livello interpretativo più sottile, la figura di Giove che distribuisce i propri "regni", che dovranno accontentare i diversi contendenti, e la concezione della guerra come fase essenziale per giungere alla pace non possono non essere rapportati, anche solo in modo velato, alla particolare situazione politica italiana di quegli anni<sup>151</sup>.

<sup>149</sup> vv. 420-425: «egli è ben giusto d'inclinarsi a Giove / e sempre star subiecti al suo volere, / perché per vento foglia non si muove / senza su' opra e senza il suo volere; / da 'llui tutto procede e tutto piove, / quel volge e regge le superne spere».

<sup>150</sup> Es. cfr. le parole di Nettuno ai vv. 444-445: «quanto ti piace, Giove, anche a me piace, / perché sempre ti temo, onoro et amo».

<sup>151</sup> Si badi che Francesco II, appena diciassettenne, succede al padre Federico I (luglio 1884); il 7 agosto Mantova, in conformità alla pace di Bagnolo, deve restituire i territori occupati di Asola,

#### 4. 3 Serafino Aquilano (*Rappresentazione allegorica, Acto scenico del Tempo e dell'Oroscopo*)

1 - I tre componimenti di Serafino Ciminelli, detto Aquilano<sup>152</sup>, possono essere collocati entro un arco cronologico preciso: la *Rappresentazione allegorica* viene riportata da una missiva di Giovanni Gonzaga alla marchesa Isabella, che reca la data del 25 gennaio 1495 (CAP. IV, 4); ipotizziamo che l'*Acto scenico del Tempo*, che forse allude nelle prime ottave alla battaglia di Fornovo, e l'*Acto scenico dell'Oroscopo*, probabilmente messo in scena per festeggiare il genetliaco del marchese (9 o 10 agosto), siano stati composti intorno al 1497. In questo anno, infatti, si verificano le sconfitte politiche e le invidie patite da Francesco II di cui si allude nei riferimenti interni<sup>153</sup>. Tali elementi, oltre a significativi rimandi intra- e intertestuali, dimostrano – eventualità non ancora verificata con certezza – che il personaggio celebrato è effettivamente il marchese e che i due *Acti* fanno parte di un unico allestimento.

La *Rappresentazione allegorica* è caratterizzata da un impianto elementare, poiché intervengono, alternandosi in scena, tre attori che personificano la Voluptà (interpretata, in base alle glosse di Giovanni Gonzaga, dal poeta medesimo), la Virtute (Maso Antonio Manzone, ambasciatore aragonese) e la Fama (non specificato). Tale monotonia viene in parte attenuata dai parallelismi formali inseriti nell'opera: ai tre personaggi sono concessi rispettivamente sessantaquattro (Voluptà e Fama) e cinquantuno versi (Virtute); anche i metri adottati rafforzano una simile rispondenza, in quanto la Voluptà e la Fama recitano in capitoli ternari, la Virtute in endecasillabi con rimalmezzo misti a settenari, secondo uno schema analogo alle farse di ambito aragonese (CAP. II, 6. 3).

L'ordine del componimento sembra voler sottolineare allo spettatore che la Virtute svolge un ruolo intermedio tra la Voluptà e la Fama, che costituiscono due poli antitetici di intendere la vita. La struttura dei *Triumphs* petrarcheschi viene sviluppata secondo una linea "cortigiana", in cui non è previsto, per ovvie ragioni, l'ingresso della Morte né quello di carattere morale e religioso della Pudicizia. Il testo, infatti, viene incentrato sul discorso preliminare della Voluptà, contestato e confutato dalle argomentazioni degli altri interlocutori. Un altro modello petrarchesco è costituito dalla canzone CXIX (*Una donna più bella assai che 'l sole*), all'interno della quale è desunto il binomio Virtù-Fama; la prima è da considerarsi causa e la seconda effetto da cui scaturisce in Petrarca la condizione di subalternità della Gloria (v. 99: «i' per me sono un'ombra»), ribadita da Serafino (v. 179: «ché Fama senza te nulla non vale»)<sup>154</sup>.

Remeldello e Casaldolo durante la Guerra di Ferrara (1482-1484), cui aveva partecipato il padre. Tuttavia a settembre Ludovico il Moro compensa il marchese, al servizio di Milano come generale, aumentandogli la paga a ventiseimila ducati annui; infine nel luglio del 1485 l'imperatore Federico III concede l'investitura a Francesco II – in precedenza seguito da un tutore, lo zio paterno e vescovo Ludovico Gonzaga – riconoscendolo legittimo signore di Mantova.

<sup>152</sup> ROSSI 1980 e VIGILANTE 1981, 562-6.

<sup>153</sup> Cfr. *Tempo*, II, 3-5 e *Oroscopo*, vv. 2, 7-9, 15. In effetti nel 1496 il marchese, dopo aver condotto felicemente una spedizione nel Regno di Napoli, contrae la malaria e perde il cognato Gilberto di Montpensier; nel 1497 muore Beatrice d'Este, mentre il 21 giugno Francesco II viene sollevato dalla carica di capitano generale della Repubblica di Venezia. Si osservi che il poeta soggiognerà a Mantova dal dicembre del 1494 al maggio del 1495, tornandovi a più riprese sino al 1498.

<sup>154</sup> PETRARCA 1996.

Pertanto – oltre allo schema metrico e alla celebrazione concomitante di Francesco II Gonzaga e di Ferdinando II d’Aragona – il riuso del palinsesto petrarchesco e l’utilizzo dell’impianto trionfale palesano l’influenza aragonese del componimento (CAPP. II, 6. 3): si badi che il poeta, nato nel 1466 da genitori di nobile stirpe cittadina, nel 1478 segue a Napoli lo zio materno Paolo de’ Legisti, segretario del conte di Potenza Antonio de Guevara, di cui diviene paggio sino al 1481<sup>155</sup>; un altro soggiorno napoletano (1493-1494), significativo per l’amicizia instaurata da Serafino Aquilano con Sannazzaro e Pontano, viene sollecitato giusto da Ferdinando II<sup>156</sup>.

Il primo personaggio principia sostenendo di essere sceso sulla terra al fine di partecipare all’«onorata festa» (v. 2)<sup>157</sup>; il desiderio, l’amore e il piacere sono i sentimenti che hanno spinto la Voluptà a prendere questa decisione. Lo scopo della visita è riuscire a rallegrare gli astanti e specialmente insegnare che il «mondo fa divoro» di ogni cosa (v. 12); pertanto, per chi voglia essere felice, risulta indispensabile «cavarsi tute le sue volie» secondo un messaggio di matrice edonistica (v. 18).

La Voluptà, dopo essersi proclamata «monarca» della terra (v. 22), avvia una precisa invettiva contro la Virtute – definita «vana e miserabel [...] noiosa» (vv. 28 e 30) – rea di prescrivere agli uomini una «via strana e saxosa» (v. 26). Bisogna cogliere in fretta, riflette il personaggio, i frutti del «dilectoso e bel giardino» del mondo (v. 35) e scegliere il «delitioso e dolce [...] camino» della Voluptà (v. 39), utile strumento contro la presenza incombente della morte. Il personaggio, dunque, invita gli uomini a trascorrere il proprio tempo (vv. 40-45):

[...] in el tranquillo porto  
tra fructi, fronde, fior, tra canti e balli,  
in un bel regno amen pien di conforto.  
Lì ’l troverem mille fiorite valli  
pien d’uceletti, ove lieto si dorme  
al murmurar di liquidi cristalli.

La contrapposizione con la Virtute viene poi riproposta nei passaggi successivi, in cui la «via più dolce e piana» e il «viver natural» (vv. 47 e 48) di chi sceglie il diletto

<sup>155</sup> Qui, come si legge in CALMETA 2009, 26: «fece in pochi anni tale profitto che a ciascuno altro musico italiano nel componere canti tolse la palma». Nel 1489, durante un viaggio a Milano, conosce il musico napoletano Andrea Cossa, interprete di alcuni strambotti di Cariteo.

<sup>156</sup> *IVI*, 27: «gubernava in quelli tempi lo Abruzzo Ferdinando de Aragonia, prencipe de Capua (che puoi di quello nome fu Secondo Re de Napoli), al quale pervenutoli de Seraphino fama e noticia, et essendo lui principe de alto animo e dotato de tucte quelle gratie che la natura e lo accidente possano donare, de ritirarlo a la corte sua misse ogni pensiero, in la quale Seraphino per tre anni cum gran favore e remuneratione fece dimora. Fioriva in Napoli ancora un’altra Academia de litterati, la quale sotto l’auctorità e reverentia del Pontano nel portico Antoniano a lochi e tempi se congregava Iacovo Sanazaro, Altilio, Musephilo, Caritheo et altri assai eruditi e de perspicace ingegno. Ma quelli che ultra el latino nel vulgare obtenessero in quello loco el principato erano Iacovo Sanazaro, Francesco Caraciolo e Caritheo, li quali, vedendo che Seraphino non solo le orecchie del vulgo, ma ancora quelle de li docti cum suoi poemi demulciva, poi da l’altro canto parendoli forsa che questi poemi così bene in scripto non restassero a la censura, non so se loro o per laudata ambitione o pur che così li paresse, cum diverse determinationi de’ sue compositioni facevano ragionamento, tuctavia però cum benigno iudicio più presto laudando el beneficio de la natura che la industria de lo accidente».

<sup>157</sup> SERAFINO AQUILANO 2005, 423-35.

sono confrontati con la «via sì strana» prescelta dalle persone virtuose (v. 49). L'intervento si chiude con l'invito a cogliere durante la propria esistenza quanti più frutti e gioie possibili, «ché quel che più ne porta è 'l più giocondo» (v. 64).

La Virtute risponde all'avversaria, concedendole però il primato: se la Virtute era scesa sulla terra perché «le genti rude, inculte o strane / divenessero umane, alte e ioconde» e il mondo, avvolto da «tenebre profonde», fosse «pien di luce», ora viene da tutti disprezzata (vv. 68-71). Un tempo ella veniva chiamata «chiara, illustra, alta e sublime» (v. 75), era bramata dalle persone, mentre adesso (vv. 83-85): «non ho più ardir, più possa né vigore, / mancato è il mio valore, et in tal modo / ch'altro il mondo che frodo ogi non preza».

Tali argomentazioni vengono protrate in modo abbastanza ripetitivo lungo l'intero intervento, che si articola perciò attraverso la deplorazione del comportamento degli uomini, che hanno scacciato la Virtute verso metaforici «lochi aspri e selvaggi» (v. 92), e l'intento di tornare nel cielo a trovare la Fama<sup>158</sup>. Anch'essa, sorella dell'interlocutrice, risulta da tempo «sommersa» e vilipesa (v. 97); all'improvviso, la Virtute decide di recarsi «in questo loco» (v. 99), ossia, come si capirà, presso la corte mantovana, in cui «l'ingegno e l'arme e 'l mio bel nome / risona, non scio come, ad alta voce» e «un signor valoroso e triumphale, / che sopra ogni altro vale, anche me adora» (vv. 102-103 e 106-107). Giusto in questo luogo, risiede la Fama, che viene salutata dalla sorella con grande gioia e sollievo (vv. 110-115).

La Fama – che entra in scena «cum li penoni aragonesi e gonzagheschi» insieme ai carri trionfali che trasportano idealmente Ferdinando II d'Aragona e Francesco II<sup>159</sup> – occupa i primi quindici versi per salutare e accogliere la sorella, chiamata «lizadra e diva» (v. 116); la visione rovinosa della Virtute viene in parte mitigata dall'ultimo personaggio, il quale è sicuro che «tornerà in prezo il verde aloro» (v. 122). Tale convinzione è garantita da ciò che succede a Mantova, «nostro albergo» (v. 129), dove sono offerte alle due sorelle «gran richeze» (v. 128).

L'attenzione viene spostata in seguito sui personaggi illustri da celebrare, grazie ai quali «il tuo nome [*scil.* della Virtute] rimbomba» (v. 134); in cambio la Fama decide di rendere Ferdinando II e Francesco II immortali. Costoro hanno permesso inoltre al personaggio di levarsi dal «fango» nel quale era immerso e di salvarlo da un'«oscura valle» (vv. 144 e 143). La Fama, alla fine di questo passaggio piuttosto trascurato, svela l'identità delle persone alluse, sin qui celata agli spettatori (vv. 152-163):

L'un discies'è de l'inclita Aragona,  
Farando duca è suo nome beato  
che mia tuba di lui tanto resona;  
qual sarà presto inclito re chiamato,  
e scio che senza errar si potrà dire  
non manco de Virtù che del suo stato.  
Francisco è l'altro, in valoroso ardire,  
marchese mantuan preclaro e digno,

<sup>158</sup> Questa immagine di decadenza è già nella canzone petrarchesca (vv. 91-98): «sì come piacque al nostro eterno padre, / ciascuna di noi due nacque immortale. / Miseri, a voi che vale? / Me' v'era che da noi fosse il defecto. / Amate, belle, gioveni et leggiadre / fummo alcun tempo: et or siam giunte a tale / che costei batte l'ale / per tornar a l'anticho suo ricetta».

<sup>159</sup> Ricordiamo che L'Aquila, paese di origine di Serafino Ciminelli, era compresa nel dominio aragonese.

de qual convien che 'l mondo e 'l ciel s'amire.

Questo è de tuoi filioli fermo sostegno,  
per questo l'arme certo oggi son chiare,  
questo in donar non serve alcun ritegno.

Il resto dell'opera ribadisce la fedeltà del marchese verso le due sorelle (vv. 164-172), da cui discende la necessità di «farlo eterno» attraverso un canto che non sarà mai «ròco» (vv. 171 e 172). Infine la Fama – constatato che «somo in odio al mondo tutto», eccetto che a Mantova (v. 174) – decide di dimorare presso i Gonzaga (v. 177): «qui sol ti converà che m'apri l'ale».

Come si è visto dalla citazione riportata, a ogni signore vengono concesse due terzine di presentazione: Ferdinando, chiamato anche Fernandino per la giovane età, viene incoronato il 23 gennaio del 1495<sup>160</sup>; pertanto la rappresentazione si configura non solo come encomiastica, ma anche come componimento d'occasione (cfr. v. 40). Si badi che il padre Alfonso II aveva abdicato dopo un solo anno di governo al fine di riportare la calma in città, da lì a poco assediata da Carlo VIII. Tuttavia la decisione disperata del monarca non raggiungerà risultati concreti, perché i francesi entreranno in città il 18 febbraio, mentre il 7 ottobre del 1496 Ferdinando II morirà di malaria<sup>161</sup>.

Francesco II, invece, viene descritto quale guerriero coraggioso, «dego» di ricoprire il ruolo di marchese; tali attributi non sono canonici o superficiali, giacché potrebbero ovviare ad alcuni problemi di ordine interno ed esterno: come si è visto, sul finire del 1487 il vescovo di Mantova Ludovico viene accusato, insieme ai fratelli Gianfrancesco e Rodolfo, di aver organizzato una congiura contro il marchese, loro nipote, per impadronirsi dello stato; nell'ottobre del 1491 viene costretto all'esilio il luogotenente generale Francesco Secco – marito di Caterina Gonzaga, figlia naturale di Ludovico III, nonno paterno del marchese – il quale aveva avviato contatti segreti con Lorenzo de' Medici.

Si aggiunga che Francesco II, prima della nomina a governatore generale delle milizie veneziane (6 giugno 1495), aveva ricoperto un ruolo di secondo piano, marginale nella gestione, politica e militare, dell'invasione francese. Come scrive David Chambers, «*one of the most serious problems of the Mantuan regime remained Francesco's sheer lack of distinction, and particularly his slight record in the military tradition of his father, grandfather and great-grandfather*»<sup>162</sup>. D'altronde la ferma volontà del marchese di emergere e distinguersi in questa difficile situazione viene testimoniata da una missiva indirizzata al re di Napoli, in cui si proclama pronto a intervenire alle sue dipendenze «*acioché li nostri padroni et tutto il mondo intendano che valimo qualche cosa*»<sup>163</sup>; non a caso il marchese, una volta rettificata la Lega santa (12 aprile del 1495), concederà tre giorni di festeggiamenti ai sudditi mantovani.

<sup>160</sup> BRUNELLI 1996, 189-94.

<sup>161</sup> Negli anni immediatamente successivi alla scomparsa del sovrano, circoleranno importanti omaggi letterari al personaggio, tra cui l'*Epitaphium regis Ferdinandi* di Ludovico Ariosto, e alcuni ritratti, soprattutto in ambiente mantovano, segno dell'amicizia e rispetto tra i due stati. Si ricordi inoltre che la madre di Isabella d'Este era la figlia di Ferdinando I.

<sup>162</sup> CHAMBERS 1995, 219.

<sup>163</sup> ASMN, Copialettere marchese Francesco, 2961, cc. 51r-51v.

2 - L'Acto scenico del Tempo, uno strambotto formato da diciotto ottave di endecasillabi (per un totale di 144 versi), sembra rispecchiare una stagione politica, letteraria e umana differente<sup>164</sup>: se la matrice petrarchesca dei *Triumph* rimane sottesa, è altrettanto palmare il cambiamento ideologico apportato.

La figura edonistica della Voluptà viene sostituita dal Tempo – anziano personaggio che, accompagnato dalla Penitencia, informa gli spettatori circa il tema della morte – laddove la pratica della Virtute e il raggiungimento della Fama non rappresentano più le qualità necessarie per ottenere l'eternità; sono privilegiati gli insegnamenti di quattro virtù (tre cardinali: Prudentia, Constantia e Forteza; e in aggiunta la Providentia), che non rimandano soltanto a una dimensione di *vita activa* e militare.

Inoltre è vero che il cenno a I, 2 può alludere alla battaglia di Fornovo presso il fiume Taro<sup>165</sup>, tuttavia l'avvenimento non verrà più ripreso e approfondito all'interno del componimento; il presupposto celebrativo pare essersi attenuato come se, al momento della scrittura del testo, vi fossero altre tematiche da sviluppare. Tale suggestione è fornita all'ottava II, in cui, come vedremo, il *furor* della Fortuna scatenato contro il marchese diventa l'espedito che motiva il sostegno prestatogli dal Tempo.



Immagine 4

<sup>164</sup> SERAFINO AQUILANO 2002, 64-75.

<sup>165</sup> La battaglia, come già notato da alcuni contemporanei (es. GUICCIARDINI 1981, II, 9), non segnerà la sconfitta definitiva delle truppe francesi. Tuttavia Francesco II – nonostante non si segnali a Fornovo «per genialità di condottiero» (MAZZOLDI 1961, 104) e rimanga deluso dall'esito contrastante degli scontri (LUZIO - RENIER 1890 b, 221-2) – presenterà l'insuccesso come una vittoria personale: ad esempio il 12 luglio comunica al cardinale Francesco d'Este che «non solo si è recuperato l'honore italico, ma la libertà del tutto, considerato maxime che alcuno altro mai ha avuto ardire affrontarse cura li Franzosi se non noi»; il 16 luglio scrive alla duchessa Elisabetta d'Urbino di aver «parturito la liberatione et libertà de Italia» (IVI, 224). L'avvenimento costituirà a lungo un motivo encomiastico di eccezionale valore per la casata dei Gonzaga; si pensi che una fase degli scontri verrà dipinta da Tintoretto su commissione del duca Guglielmo nel 1578. La *Battaglia del Taro* (immagine 4) – in cui è possibile riconoscere Francesco II, immortalato nel margine in alto sulla sinistra, mentre predispone le truppe – fa parte dei noti *Fasti gonzagheschi*, otto tele raffiguranti le imprese più significative della dinastia: *Giovanni Francesco Gonzaga nominato marchese di Mantova dall'imperatore Sigismondo*; *Ludovico II Gonzaga sconfigge i veneziani nella battaglia dell'Adige*; *Federico I Gonzaga libera Legnano dall'assedio degli svizzeri*; *Federico IV Gonzaga conquista Parma*; *Federico IV Gonzaga entra vittorioso a Milano*; *Federico IV Gonzaga difende Pavia*; *Ingresso di Filippo II Gonzaga a Mantova*.

Nella prima ottava il personaggio, che si scoprirà essere il Tempo solo in seguito (III), esprime «admiration» per un «figliol» (v. 1), il cui profilo sarà delineato progressivamente. In particolare l'interlocutore è sorpreso dal suo animo «intrepido e gagliardo», che gli ha permesso di vincere il «cielo irato» (v. 2) e sopravvivere, di conseguenza, a «sì grave torto» (v. 4). Il riferimento al cielo si attaglia con precisione a un episodio accaduto durante la celebre battaglia di Fornovo (6 luglio 1495): Guicciardini racconta che Francesco II aveva rischiato di morire a causa del forte temporale abbattutosi sulla località emiliana<sup>166</sup>.

L'ottava si chiude con un *makarismos*<sup>167</sup> di ordine generale attraverso cui si definisce «felice» – si osservi la posizione incipitaria e anaforica dell'attributo (vv. 5 e 7) – colui che, secondo la nota metafora equorea del governo, riesce a condurre la propria nave in porto dopo aver affrontato il «mar furioso o tardo» e ad attendere il «soccorso» propizio del Tempo (vv. 5 e 8).

La seconda ottava è costruita attorno a una domanda retorica, che occupa i primi sei versi, in base alla quale il Tempo domanda se il personaggio cantato sia proprio «quel Philonio»<sup>168</sup> capace di domare il «furore» della Fortuna e sopravvivere all'«oscura tomba» (vv. 5 e 6). La risposta affermativa è implicita e serve a equiparare il marchese al generale romano. In seguito il Tempo invita l'interlocutore a tranquillizzarsi, poiché sarà presto guidato «al glorioso porto» (v. 8).

La terza si incarica di presentare l'attore sulla scena: egli afferma di essere conosciuto da poche persone, ma di essere fornito di un potere straordinario, che sottomette pure il volere della natura e della fortuna (vv. 3-4): «acconcio, guasto, abbasso, alzo e transmuta / nel corso natural quanto el sol vede». La forza e le capacità incredibili del Tempo sono ribadite nelle ottave successive, in cui egli approfondisce le proprie caratteristiche costitutive: es. IV, 1-2: «benché io para uno om di poca possa, / lento, vecchion, decrepito e da poco» e VIII, 1-2: «né con altre armi la mia presa faccio / che con doi cani mordenti, un nero un bianco»<sup>169</sup>.

Si succedono poi una serie di ottave dalla valenza riempitiva, che variano e amplificano la descrizione del personaggio mediante diverse strategie retoriche: la quinta si basa sull'accumulo di antitesi calibrate, che illustrano l'assoluto dominio del Tempo sulle cose e sulle persone (es. vv. 1-2: «io do a ciascun la forza et io la toglio, / io do beltate a ognuno, io la conturbo»); la seguente impiega la struttura dell'*ubi sunt* per affermare la caducità della vita (es. vv. 3-4: «sal Babilonia, el sa l'altra

<sup>166</sup> GUICCIARDINI 1981, II, 9, 211-2: «sopravenne una repentina e grandissima pioggia mescolata con spaventosi folgori e tuoni e con molte orribili saette, la quale pareva che facesse pronostico di qualche tristissimo accidente. [...] Ma non era più possibile che pochi resistessero a molti; e già moltiplicando addosso a loro da ogni parte i combattitori, mortine già una gran parte e feritine molti, massime di quegli della compagnia propria del marchese, furono necessitati tutti a mettersi in fuga per ripassare il fiume [scil. il Taro]: il quale per l'acqua piovuta la notte, e che con grandine e tuoni piovette grandissima mentre si combatteva, era cresciuto in modo che dette difficoltà assai a chi fu costretto a ripassarlo».

<sup>167</sup> LAUSBERG 1998, 266-8.

<sup>168</sup> Probabilmente il poeta si riferisce a Quinto Publilio Filone (IV sec. a.C.), le cui imprese sono descritte da Livio, il quale lo inserisce all'interno di una galleria di generali romani che, in via ipotetica, si sarebbero potuti opporre ad Alessandro Magno (*Hist IX*, 17, 7-8): nel 339 a.C. è eletto console e sconfigge alcune tribù latine presso ai Campi Fenectani; nel 332 gli viene affidato il comando dell'esercito durante l'assedio vittorioso di Palopoli, per il quale ottiene il trionfo nel 327; nel 320, durante il suo terzo consolato, sconfigge i Sanniti nei pressi di Caudio. Si badi che Petrarca lo ricorda nel *Triumphus Fame* (I, 103) insieme ad altri valorosi politici di età repubblicana (Cornelio Cossio e Gaio Marzio Rutilio).

<sup>169</sup> PANOFKY 1975, 89-134.



Cartagine, / l'antica Troia e la superba Roma»); la settima si avvale dello schema della *Priamel* al fine di comunicare l'inesorabilità del Tempo sulle condotte umane (es. vv. 3-6: «chi segue religion, chi stato abbraccia, / chi fama, chi virtù, chi argento et oro, / chi libertà, chi servitù procaccia. / Ma io vana faccio ogn'opra de costoro»); nella nona il Tempo sviluppa le proprie argomentazioni, utilizzando il noto proverbio *gutta cavat lapidem* (vv. 5-6: «e pur io fo col mio tanto girare / che la molle acqua el duro marmor spezza»); nella decima e undicesima viene proposta l'immagine tipica della “ruota della Fortuna”, definita «inreparabil corso omnipotente» (XI, 8).

Il Tempo, dopo tale esteso e incalzante ragionamento, decide di concedere al marchese piena libertà di scelta; le ultime due ottave che vedono il personaggio in scena si incaricano comunque di persuadere l'interlocutore e invitarlo al *carpe diem*<sup>170</sup>. Questi, pertanto, prima di abbandonare il palco, introduce la personificazione della Penitentia, che viene così delineata (XIV, 5-8 e XV):

ma chi mentre far può vive ocioso,  
donna vien poi che subito l'accora,  
qual segue me per divina sententia,  
feroce assai, chiamata Penitentia.

Questa è collei che tucti li mei inganni  
discopre poi con onta e gravi scorni,  
questa è collei che 'l fiore de li persi anni  
al fin ricorda e li mal spesi giorni,  
questa è collei che sol te porge affanni  
monstrando a te che a nascer più non torni;  
sì che nota, figliol, tu hai inteso el tucto,  
ormai sei chiaro e del mio motto instructo.

Il personaggio femminile, di cui Mantegna realizzerà un affresco nel 1500 circa (immagine 5)<sup>171</sup>, esordisce assicurando il destinatario: la dipartita del Tempo ha sì provocato un forte turbamento presso la corte mantovana (XVI, 1: «albergo»), ma essa è necessaria, in conformità al palinsesto allegorico e diegetico dei *Triumphs*, per determinare la maturazione decisiva del personaggio. Il Tempo, infatti, «per farte mutar costume e sorte», ha affidato al marchese quattro «virtù celeste, alme e divine» (vv. 5 e 7).

Esse – presentate dai «Centauri» (XVII, 1), che assolvono un mero compito spettacolare – sono formate dalla «Sacra Prudentia», raffigurata, secondo la fonte evangelica (*Mt X, 16: «estote ergo prudentes sicut serpentes»*) nel momento in cui «el tuo serpente prendi» (XVIII, 1); dalla Providentia, in grado di interpretare e capire «'l futuro» (v. 3); dalla Costantia, paragonata al pellicano quando nutre i propri piccoli,

<sup>170</sup> Vd. XIII, 7-8: «e goda la soa età mentre ella è verde, / che ciò che non se fa tucto se perde»; XIV, 1-2: «e chi far può qualche acto generoso / ne lo eseguir non preterisca una ora».

<sup>171</sup> Il soggetto deriva probabilmente da un celebre epigramma di Ausonio, tradotto tra gli altri da Machiavelli (*Chi se' tu, che non par' donna mortale*), intitolato *In simulacrum Occasionis et Penitentiae* (XI): un uomo di corsa tenta di afferrare l'elusiva *Occasio*, che ha le sembianze di una donna con il volto coperto da uno spesso ciuffo di capelli, che la rendono sconosciuta all'uomo; la nuca calva simboleggia, come da prassi, l'impercettibile ambiguità del personaggio; le ali ai piedi determinano la rapidità dei suoi movimenti, mentre la sfera su cui rimane in equilibrio ne esprime la precarietà. L'uomo è trattenuto dalla *Penitentia*, collocata su un piedistallo quadrato, simbolo di stabilità, che lo esorta ad aspettare, a non lasciarsi catturare dalle lusinghe fallaci dell'*Occasio* e a conformarsi a uno stile di vita più consapevole e morigerato.

che «in dolor mai te rendi» (v. 6); infine dalla Fortezza, equiparata, come da tradizione, all'«animal sì forte», ovvero al leone (v. 7).

Il testo si conclude con un verso icastico, «ché a ciascun senza voi la vita è morte» (v. 8), il quale sigilla ed evidenzia il messaggio grave e solenne dell'Acto. Esso, a confronto con la *Rappresentazione*, omette qualsiasi facile celebrazione; anzi – proprio partendo da alcuni dati di origine encomiastica, sottintesi nelle prime ottave – dimostra la necessità di seguire valori diversi. Inoltre se nella *Rappresentazione* Francesco II sembrava aver già raggiunto uno stato di perfezione, morale e politico, conclamato, qui, posto per giunta sullo stesso piano degli altri spettatori, viene spinto ad abbracciare nuove virtù sinora trascurate, sconosciute.

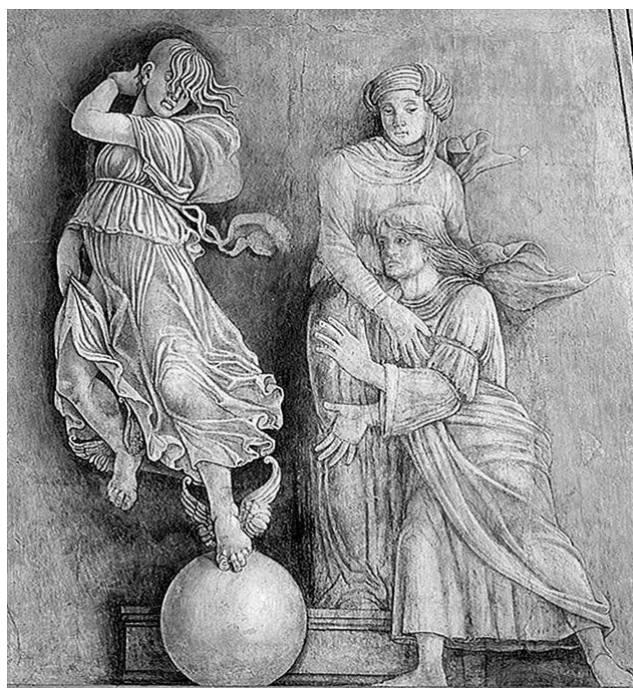


Immagine 5

3 - L'Acto scenico dell'Oroscopo, più breve (61 versi organizzati in terzine) ed estemporaneo, pare recuperare e portare a compimento alcune tematiche espresse lungo il testo precedente<sup>172</sup>. L'Oroscopo entra in scena e inizia a rivolgersi a un «figliol de fortuna, alto e verace» (v. 1), evidentemente Francesco II, che ha sofferto in passato un «gran peso» (v. 2), ma che ora deve riposare e pensare solo alla pace. Il personaggio, che si presenta come «fin d'ogni mondana guerra» (v. 4), si propone di aiutare l'interlocutore «di giorno in giorno» per volere del «ciel, qual mai non erra» (vv. 5 e 6).

La terzina successiva mira a spiegare le motivazioni per cui gli affanni e la sfortuna hanno abbandonato il marchese (vv. 7-9): «vinte son le perfidie che in te forno, / vinte le stelle infeste e rebellanti, / ne l'amplo cielo»<sup>173</sup>. I versi seguenti giustificano le affermazioni appena formulate, poiché viene definito felice colui che

<sup>172</sup> Il componimento è edito da GIUSTINIANI 1965 a, 101-17.

<sup>173</sup> Nel capitolo ternario *Non furo ingrato le mie voglie prime* (SERAFINO AQUILANO 2005, 386-94) e dedicato a Francesco II si parla di: «effecti e maligne opre, / insidie, falsità [...] voglie perverse» (vv. 46-47, 58). Si ricordino anche le tematiche analoghe espresse nel *De fortuna Gonzagae* di Spagnoli.

«a me riguarda e meco se consiglia» (v. 11). Il ragionamento del personaggio rimane vago, involuto e oscilla in continuazione da asserzioni apodittiche a dimostrazioni generali; e ciò senza che l'Oroscopo si sia palesato in modo aperto.

Il «figliol» (v. 13), epiteto utilizzato anche nell'Atto precedente per identificare il destinatario, deve fare pieno affidamento sull'interlocutore: la Fortuna ha smesso di esercitare la sua «tenace briglia», grazie alla «tua costante vita e tua forza» (vv. 14 e 15). Inoltre la «providentia» promette al marchese «diversi honori», mentre la «prudentia» gli garantisce una «superna alteza» (vv. 16, 17 e 18)<sup>174</sup>. I toni pressoché lugubri e minacciosi del componimento precedente sembrano trovare una collocazione più chiara alla luce dell'Atto dell'Oroscopo, che si pone come suo definitivo superamento: Francesco II dimostra di padroneggiare le quattro virtù donategli dal Tempo, che, non a caso, sono nominate all'inizio del testo<sup>175</sup>.

Il marchese non solo ha ascoltato i suggerimenti dell'anziano personaggio, ma ha utilizzato i preziosi regali della Penitentia con saggezza, mettendoli a frutto. È ipotizzabile, quindi, che le due opere siano da affiancare direttamente e che abbiano goduto di una rappresentazione complementare, magari avvenuta a distanza ravvicinata all'interno di una festa o di un banchetto. Tale espediente ricorda la messinscena, a distanza di due giorni, della *Presa di Granata* e del *Triunfo della fama* di Sannazaro (CAP. II, 6. 1).

A partire dal verso 19 inizia l'interpretazione dell'oroscopo del marchese, in base ai dati astrologici del suo giorno di nascita. È nota la passione dei signori mantovani per tali pratiche<sup>176</sup>; in questa sede è sufficiente ricordare l'attività mantovana di Bartolomeo Manfredi († 1478)<sup>177</sup>, matematico e astronomo, che probabilmente aveva realizzato nel 1466 l'oroscopo di Francesco II, riportato nel *Tractatus* cinquecentesco di Luca Gaurico (immagine 6).

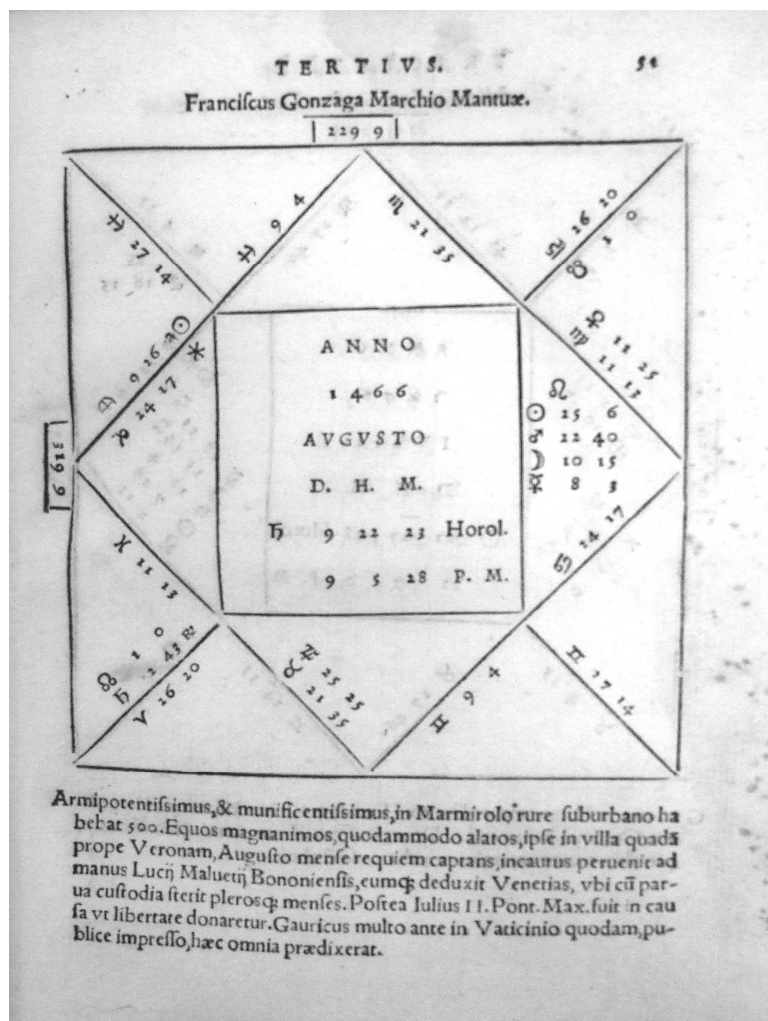
Nell'ultimo decennio del XV secolo gravitano intorno alla corte mantovana molti astrologi: un non meglio identificato Apollinaris, Stefano della Pigna e il modenese Battista Prignano. Al principio del Cinquecento, il marchese assume alle proprie dipendenze l'astrologo Ermodoro, in precedenza attivo presso la corte di Ludovico il Moro; negli stessi anni Luca Gaurico, insegnante di astronomia e matematica a Bologna e Ferrara, e Pellegrino Prisciani, docente di astrologia della città estense, vengono ripetutamente chiamati a Mantova per svolgere alcune previsioni.

<sup>174</sup> In *Non furo ingrata le mie voglie prime* si sostiene: «così se impaccio alcun te dà Fortuna, / è che conosce arresti un dì ardimento / da subgiogar quanto è socto la luna. / Ma non curar, signor, vivi contento, / in van contra de te se ordisce e trama, / ché sol col nome hai tucto el mundo vénto. [...] ma però non temer, ché virtù sola / è quella dea che a lei turba ogni pace. / La tua syncera fè, ch'oggi al ciel vola, / te farrà sopra ogn'altro triumphante, / fè che più ch'altro ogne mal nome invola» (vv. 133-138 e 146-150).

<sup>175</sup> Cfr. vv. 13-18: «però, figliol, hormai teco te appiglia, / ché tua *constante vita* e tua *forteza* / posto ha a Fortuna una tenace briglia. // Tua *providentia*, in nel futur s'aveza, / promette a te, figliol, diversi honori, / et la *prudentia* una *superna alteza*». I corsivi sono nostri.

<sup>176</sup> GABOTTO 1891; GARIN 1976 e SIGNORINI 2007.

<sup>177</sup> Figlio di Giovanni – detto “Giovanni dell'Orologio”, costruttore di orologi con bottega in contrada dell'Aquila a Mantova – è allievo di Vittorino da Feltre e prosegue sin dalla gioventù il lavoro paterno; riceve nel 1470 l'incarico da parte del marchese Ludovico III di realizzare un orologio per la torre presente in piazza de' Mercadanti (l'attuale piazza delle Erbe). Il congegno indicava le ore canoniche, quelle degli astri e dei pianeti nonché il percorso del sole attraverso i segni dello zodiaco e le fasi lunari. L'anno successivo Manfredi diviene “superiore dell'Orologio”, mansione che prevedeva anche la manutenzione dello stesso. Sono state attribuite a Manfredi anche gli orologi di altri comuni del dominio gonzaghese quali Volta, Goito, Quistello, Bozzolo e Canneto.



La prima informazione concerne gli anni di vita del marchese, che si preannunciano numerosi, in quanto, durante il giorno della nascita del personaggio, splendeva in cielo «un lume, alchocodem chiamato, / cioè dator degli anni suoi maggiori» (vv. 20-21). La stella in questione è il sole – si osservi che il marchese verrà chiamato giusto «Sole» (al v. 55 e nel capitolo ternario già richiamato *Non furo ingratale mie voglie prime*), definito qui “alchocodem” (dall’arabo *al-kadhuda*, ovvero “padrone di casa”) – che in astrologia, secondo il matematico Alcabizio († 967 d.C.), «est significator vitae, idest dominus annorum vel dans annos»<sup>178</sup>. Si noti che, nel determinare la speranza di vita, ogni pianeta aveva quattro possibilità (massima, maggiore, media e minore); per il sole gli anni “maggiori” sono circa centoventi.

Inoltre il marchese è associato al pianeta Marte definito «acceso» (v. 22), che traduce il termine tecnico *combustus*<sup>179</sup>: il pianeta, entrato nel segno del Leone<sup>180</sup>, ha

<sup>178</sup> BAM, INC. 1337, Alcabitus, *Libellus isagogicus*, trad. Johannes Hispalensis, Venezia, De Gregori, 1491, c. 20v. Di Alcabizio, ritenuto una delle massime autorità in materia, verranno stampate in Italia ben nove edizioni tra il 1473 e il 1521.

<sup>179</sup> *IVI*, c. 16r: «et omnis planeta ex quo tegitur a radiis solis, donec appareat de sub radiis, vocatur combustus».

<sup>180</sup> Si osservi che nell’*Acto scenico del Tempo* la Fortezza era collegata giusto al felino (XVII, 7). Nel capitolo *Non furo ingratale mie voglie prime* il Leone può indicare perciò sia il segno zodiacale del marchese sia la Repubblica di S. Marco: «temprato è quando el mundo se renova, / tal che, se mai se biasma in alcun loco, / in quel tempo è che nel Leon se trova. / Sì che, signor mio car, te cura poco / se ’l tuo bel sole è del Leone uscito, / ch’al degno stato tuo fu fiamma e foco» (vv. 169-174).

raggiunto la settima casa, che indica rapporti familiari felici<sup>181</sup>. Tali condizioni «te faran sempre in le battaglie prompto / con darte ciascun di victorie nove, / senza timor giamai de esser compunto» (vv. 28-30). Segue una complessa lettura di ulteriori elementi astrologici come la posizione della costellazione dello Scorpione, che ha raggiunto lo zenith (vv. 31-33), quella del Toro, la quale – poiché occupa la quarta casa (*Imum coeli*)<sup>182</sup> – renderà Francesco II «glorioso [...] più ch'altro» (v. 36). Il «capo del Dracon» (v. 37), ossia il punto in cui la luna interseca il piano dell'eclittica, si unisce al Capricorno (vv. 38-39: «freddo et tardo / Saturno») nella seconda casa: ciò comporterò un notevole incremento economico<sup>183</sup>. Simili elementi «te creano hoggi una piatosa mente / fannote liberal più ch'altro al mondo» (vv. 40-41).

In aggiunta Francesco II, anche se Giove forma con il sole e Marte una congiunzione disarmonica e «mostra darte qualche grave pondo» (v. 45), non dovrà certo preoccuparsi. L'Oroscopo, terminato il proprio vaticinio, saluta gli astanti (vv. 50-51: «perché io mai qua giù corso non fermo, / convien che parta e che raddoppie el volo») e invita il marchese a presentarsi al pubblico. Le due terzine finali sono impiegate per rassicurare di nuovo la popolazione mantovana; il loro signore ha raggiunto ormai un perfetto grado di maturazione e consapevolezza, motivo per cui è bene abbandonarsi ai festeggiamenti (vv. 55-61):

et voi figlioli qui del chiaro Sole,  
che haveti tutti el bel spectacul visto,  
et ben notato el son delle parole.  
Allegrative hormai, ché ha il ciel provisto  
al vostro ben, ch'è nel stellato chiostro:  
e qual farà contra di voi conquisto  
se tutto el ciel si tien col signor nostro?

#### 4. 4 Filippo Lapaccini (*Certamen*)

1 - Come si è visto con il *Timone* di Boiardo, la riscoperta umanistica di Luciano ha fornito un apporto non secondario al teatro pre-classicista e in generale alla letteratura italiana a cavaliere tra XV e XVI secolo<sup>184</sup>. Una tappa importante del recupero della tradizione luciana è segnata dalla *Comparatio de praecedentia Alexandri, Hannibalis et Scipionis*, traduzione latina di Giovanni Aurispa (1425), a sua volta volgarizzata e messa in versi da Filippo Lapaccini.

La *Comparatio* di Giovanni Aurispa – tramandata da più di quaranta manoscritti e comparsa a stampa nella *princeps* romana di Georg Lauer del 1470 – ebbe un notevole successo internazionale<sup>185</sup>. Una particolarità della trasposizione consiste nella sua infedeltà, poiché la disputa tra Annibale e Alessandro non termina con la vittoria di quest'ultimo come nel testo greco, bensì viene assegnata a Scipione, sacrificio a poche e marginali battute nell'originale. Questa scelta trova giustificazione nelle parole del personaggio, che si fa campione di valori rinascimentali quali la saldezza

<sup>181</sup> *IVI*, c. 9r: «septima domus est mulierum, nuptiarum, contentionum quoque atque participationum et oppositorum».

<sup>182</sup> *IVI*, c. 8v: «quarta domus est patrum, hereditarum, finis rerum et thesaurorum et omnium absconditorum».

<sup>183</sup> *IBIDEM*: «secunda domus est domus substantiae ac virtus ac ministrorum et auxiliatorum».

<sup>184</sup> Cfr. almeno CACCIA 1907; MATTIOLI 1980; FORNI 2010, 65-80 e ROZZONI 2012 a, 74-93.

<sup>185</sup> CAST 1974, 157-73. Per la vita e le opere di Aurispa rimandiamo a BIGI 1962, 593-5.

della virtù morale, l'amore per la patria, la ricerca di gloria, il disprezzo della mondanità e del lusso.

La modifica del finale segue un proposito già attuato da Petrarca. Egli nel *Trionfo della fama* (I, 22-26) – ma soprattutto in molti passaggi dell'*Africa* e della *Collatio inter Scipionem, Alexandrum, Hanibalem et Pyrrum* – riusa abilmente le fonti per restituirci uno Scipione «tra l'umanistico' e il cristiano, specchio diretto dei valori della riconquista morale classica e specchio indiretto, allusivo, di un'irrelata, più alta, definitiva verità»<sup>186</sup>. L'eroe romano, contrapposto *naturaliter* ad Annibale – generale perfido e ricattatore – e ad Alessandro, assunto a emblema anti-romano, diventa il simbolo di un progetto teso a innalzare la superiorità civile e letteraria dell'Italia.

Le intenzioni di Aurispa si fanno scoperte nella lettera dedicatoria rivolta a Battista Capodiferro, podestà di Bologna: l'umanista afferma di essere quasi obbligato a riportare il dialogo, perché prova come i romani abbiano da sempre prevalso «*apud Graecos*» sia per le innumerevoli gesta sia per le qualità intellettuali ed etiche<sup>187</sup>. Pertanto è comprensibile come la traduzione perda l'aspetto beffardo dell'originale e risponda, attraverso un processo di risemantizzazione, a nuove esigenze encomiastiche, pedagogiche e politiche che verranno poi riadattate nel volgarizzamento.

Il *Certamen* di Lapaccini risulta inserito all'interno di una raccolta poetica mantovana e, più in generale, padana di fine Quattrocento<sup>188</sup>: vi sono compresi – a eccezione di figure illustri quali Antonio Tebaldeo, Antonio Cornazzano, Matteo Maria Boiardo, Niccolò da Correggio – scrittori minori, se non minimi. Spicca nel manoscritto l'accostamento ravvicinato di tre opere, ovvero l'*Orfeo* di Poliziano, la *Representazione di Febo e di Fetone* di Gian Pietro Della Viola e, appunto, il *Certamen*. Esse potrebbero formare un trittico unitario e coeso: la particolare collocazione dello scritto di Lapaccini, il carattere dialogato, l'estensione analoga agli altri due testi<sup>189</sup> e l'adesione di alcuni temi alla visione del mondo della corte gonzaghesca fanno supporre che anche il *Certamen* sia stato elaborato in vista di una rappresentazione teatrale di ambito mantovano<sup>190</sup>.

Siamo in possesso di scarse e vaghe notizie circa l'autore del testo, nato a Firenze probabilmente nella prima metà del XV secolo: una lettera indirizzata nel 1474 a Lorenzo de' Medici documenta i legami di Lapaccini con l'ambiente laurenziano<sup>191</sup>. Alla sua produzione appartengono una canzone encomiastica dedicata a Giovanni II Bentivoglio (*L'excelsa fama tua pel mondo sparsa*)<sup>192</sup>, un manipolo di sonetti<sup>193</sup> e un

<sup>186</sup> FENZI 1971, 488-9. Sulla questione cfr. anche BERNARDO 1962 e CREVATIN 1977, 3-30.

<sup>187</sup> Per il testo della *Comparatio* seguiamo FÖRSTER 1876, 221-3. Siccome lo studioso si limita a pubblicare la dedica e il discorso di Scipione, prendendo, per giunta, in considerazione solo tre manoscritti, leggiamo il testo integrale dal ms. Pluteo 90 sup. 52 (BMLF, cc. 42r-47v; le citazioni della dedica sono alle cc. 42r-42v), scelto perché di origine fiorentina – ricordiamo che Aurispa volse il dialogo in latino mentre soggiornava a Bologna e a Firenze (vd. SABBADINI 1931, 45) – ed esemplato durante la vita dell'umanista, secondo la descrizione e le informazioni codicologiche riportate da GUGLIELMETTI 2007, 761-2.

<sup>188</sup> Sulle sillogi tardoquattrocentesche di area centro-settentrionale cfr. MONTAGNANI 2006.

<sup>189</sup> Il *Certamen* conta 378 versi, 342 l'*Orfeo* e 475 la *Representazione*.

<sup>190</sup> Si avverta che, come afferma MONTAGNANI, 10-1: «i codici miscelanei [...] difficilmente sono isolati nelle loro scelte, e tendono piuttosto a costituire galassie, a fondare letture di gruppo della tradizione. [...] Il travaso di blocchi interi di testi, la scelta di puntare sempre su un ristretto gruppo di autori crea un orientamento critico, e quindi, ancora una volta, non trasmette semplicemente un canone, ma lo crea, o quantomeno contribuisce a definirlo».

<sup>191</sup> FLAMINI 1891, 565.

<sup>192</sup> Il componimento è edito in LANZA 1975, 16-8.

poemetto in capitoli ternari, che celebra l'armeggeria di Bartolomeo Benci per Marietta Strozzi, la cui datazione è fissata da Gabriele Baldassari al 1464<sup>194</sup>.

Lapaccini pare essersi trasferito a Mantova negli anni Ottanta, dove diventa «rectore» della chiesa di S. Stefano e frequenta le lezioni del frate e musicista «Francesco»<sup>195</sup>. Diventa poi canonico della Cattedrale di Mantova, come si ricava da una lettera al Gonzaga dall'arciprete Stefano Guidotti del 2 settembre 1492. Da una missiva di Tolomeo Spagnolo a Isabella d'Este del 21 luglio 1497 sappiamo che un certo Barone, affascinato dalle doti canore e musicali di Lapaccini, aveva cercato invano di condurlo in Sicilia. Francesco II inoltre si era servito del cortigiano per svolgere alcune missioni diplomatiche, come si desume da una lettera del segretario Matteo Sacchetti, detto Antimaco, dell'11 dicembre 1491.

Egli partecipa attivamente alla vita culturale della corte e nel 1490 è coinvolto nel tentativo, avviato dal marchese Francesco II, di mettere in scena l'*Orfeo* di Poliziano. Girolamo Stanga, in una missiva al Gonzaga datata 29 ottobre 1490, dichiara di aver affidato a «Lapacino» e a Ercole Albergati, attore e scenotecnico bolognese detto Zafarano<sup>196</sup>, i versi del testo teatrale, affinché essi ricerchino attori «consueti a tale exercitio»<sup>197</sup>. Alcune difficoltà di natura tecnica, oltre all'indisponibilità dell'attore Atalante Migliorati<sup>198</sup>, fanno fallire l'impresa.

Un nuovo tentativo viene incoraggiato l'anno successivo per festeggiare la visita di Ercole d'Este. Il 30 maggio Francesco II scrive ad Antimaco: «vogliamo che subito mandati per Zaffrano nostro e li direti per parte nostra ch'el metta ad ordine la demonstratione o sia fabula de *Orpheo et Euridice* et ch'el faccia imparare a mente quelle stancie a tuti quelli putti ch'el scia et li bisogneranno, perché facemo pensiero a la venuta del prefato illustrissimo signor duca»<sup>199</sup>. Il giorno seguente Antimaco informa il marchese di aver conferito l'incarico a «Zaffrano ancora et a Lapazino [...] per la representatione de *Orpheo et de Euridice*. Loro hanno risposto essere apparecchiati di fare el possibile, ma dicono el tempo essere tanto breve, che molto se diffidano de potere fare cosa bona né bella et tanto più che male trovarano el modo de havere uno Orpheo: pur se li fosse Athlante sperariano de valersene massime per il sono»<sup>200</sup>.

Anche questo proposito viene presto lasciato in sospenso<sup>201</sup>; nondimeno da una lettera del 5 febbraio del 1492, mandata da Zafarano a Francesco II Gonzaga, si apprende la disponibilità di Lapaccini – che lo scrivente asserisce di aver interpellato la mattina stessa – a comporre, nel tempo di quindici o venti giorni, una «magna fantasia», che Alessandro D'Ancona ha proposto di identificare con il *Certamen*<sup>202</sup>.

<sup>193</sup> Nell'antologia di Lanza si possono leggere *Spirto gentile, ingegno ornato e divo* (1973, 234); *Bongianni, i' fu' l'altr'ier messo in prigione* (1975, 18); *Di Luca Pitti ho visto la muraglia* (1975, 19) e *Lieto predea riposo ad una fonte* (1975, 19-20). Di recente in AMICO DEL BOIARDO 2012, 46-52 è stato individuato in Lapaccini il destinatario di tre sonetti inclusi nel *Canzoniere Costabili*.

<sup>194</sup> Ivi, 48. Il componimento è pubblicato in Lanza 1975, 1-16.

<sup>195</sup> FALZONE 2004, 693.

<sup>196</sup> ROSA 1960, 617.

<sup>197</sup> D'ANCONA 1891, 359.

<sup>198</sup> SCAFI 2007, 163-203.

<sup>199</sup> ASMN, AG b. 2904, c. 57v.

<sup>200</sup> ASMN, AG b. 2440, c. 17r.

<sup>201</sup> Il 4 giugno il marchese comunica al segretario Antimaco che «la representatione de *Orpheo et Euridice* non si può mettere ad ordine in manco termine che de quindecim dì» e quindi «non se curamo più che la si faccia» (ASMN, AG b. 2904, c. 60r).

<sup>202</sup> D'ANCONA 1891, 363.

Riteniamo che la questione della rappresentazione, sebbene l'ipotesi dello studioso possa sembrare plausibile, non sia centrale, poiché il testo esibisce, a prescindere da un effettivo allestimento, caratteristiche tipiche delle rappresentazioni teatrali pre-classicistiche.

2 - Giova mettere in luce un aspetto culturale e sociale di rilievo: la figura di Scipione era stata adattata in modo piuttosto libero, al fine di soddisfare diverse esigenze (esaltazione dell'italianità, delle virtù umanistiche). Ma, come ha ben chiarito Gabriele Pedullà<sup>203</sup>, tale ricchezza di significati, di simboli non veniva sentita come una contraddizione da parte del potere cortigiano, giacché la mitologia e la storia garantivano una particolare forma di sostegno<sup>204</sup>, che ovviamente coinvolgevano la letteratura, il teatro, le arti figurative<sup>205</sup>.

Pertanto, qualsiasi personaggio del passato – purché portatore di una morale edificante, di un'occasione di legittimazione culturale, dinastica, politica – poteva essere evocato durante sfarzose sfilate, feste e rappresentazioni. Non conta, quindi, se Scipione sia stato un protagonista della Roma repubblicana; renderlo un proprio precursore significa realizzare un piano politico ben preciso, fondato su un'appropriazione identitaria e su una dichiarazione di appartenenza ben connotata<sup>206</sup>.

Nel contesto culturale mantovano, elaborare una rappresentazione incardinata sulle vicende di tre grandi generali significava voler competere, tra l'altro, con la corte ferrarese, centro di riferimento da imitare e insieme da superare nei suoi campi – quelli dell'avanguardia teatrale, dei volgarizzamenti e della letteratura di argomento cavalleresco – di maggior prestigio<sup>207</sup>. Oltretutto non è da trascurare che l'interesse per le letture storiografiche, il teatro e i romanzi francesi viene incrementato a Mantova giusto sotto la spinta da Isabella d'Este.

Tali dinamiche emulative vanno riconosciute nella consapevolezza che la cultura della corte rinascimentale si fonda su un complesso meccanismo, che passa anche attraverso cortei, celebrazioni, banchetti, arti plastiche e visive, scenografie, testi poetici<sup>208</sup>. Senza questo passaggio non capiremmo il reale peso di un testo come il *Certamen*, che sembra partecipare a un mondo in cui le opere degli umanisti, degli storici latini e greci danno materia per i trionfi principeschi, per ogni genere di

<sup>203</sup> PEDULLÀ 2010, 350-1.

<sup>204</sup> Si pensi, ad esempio, che l'opera fondativa dell'elaborazione politica aragonese, il *De Principe* di Pontano, si apre giusto nel nome di Scipione, evocato come modello per Alfonso duca di Calabria, figlio del re Ferdinando I.

<sup>205</sup> DONATO 1985, 98: «l'elezione e la celebrazione dei propri eroi è uno dei modi più diretti a disposizione di qualsiasi cultura per dichiarare se stessa. I cicli pittorici di Uomini Famosi non celano il loro messaggio, come altre forme d'arte profana, tra le tortuosità dell'allusione erudita o dell'allegoria: lo incarnano, trasparente, in gallerie di figure ben note». Sull'argomento cfr. anche PINELLI 1985, 281-350.

<sup>206</sup> Tale sincretismo viene attestato, per esempio, da una missiva del 26 luglio 1488 di Benedetto Capilupi a Francesco II Gonzaga; l'ambasciatore mantovano, di servizio presso la corte di Urbino, racconta di aver assistito a una rappresentazione allegorica in cui «dal palazzo fino a la piazza fu condotto un carro triumphale sopra il quale in triangulo sedevano Cesare, Scipione e lo duca Federico [scil. il signore di Urbino Federico II da Montefeltro], cum armature indosso dorate et facte a l'antiqua» (LUZIO - RENIER 1893 a, 44).

<sup>207</sup> Per i Gonzaga, casata di origini non nobili, la rievocazione antiquaria di grandi personaggi e imprese assumeva un significato ulteriore: si pensi alle losanghe, contenenti i ritratti di otto imperatori romani, collocate all'interno della Camera degli Sposi.

<sup>208</sup> HAUSER 1955-1956; STRONG 1987 e FRANCASTEL 2005.



spettacolo teatrale o per decorare fondali, arazzi, armature, donativi nuziali, armadi e cassapanche raffiguranti gli antichi condottieri. Le storie, i miti, gli eroi, gli dèi della classicità costituiscono delle icone – continuamente replicabili, sovrapponibili, riproducibili – che pervadono supporti e tipologie comunicative disparate<sup>209</sup>.

Così non possiamo non menzionare la realizzazione dei *Trionfi di Cesare in Gallia*, nove tele dipinte da Mantegna a Mantova (l'idea è risalente agli anni Settanta, ma l'inizio dei lavori è da collocarsi intorno al 1486) – cui si aggiungano almeno i perduti *Trionfi di Alessandro Magno*, affrescati nel 1491 presso la residenza gonzaghesca di Marmirolo – che rappresentano, secondo Amedeo Quondam, il «manifesto paradigmatico dell'economia produttiva che governa e connota la rinascita nella cultura umanistica italiana del Quattrocento, cioè il suo classicismo come riuso, consapevole e progettante della *pristina forma*»<sup>210</sup>. Tale piano non prende solo ispirazione dalle vicende più note della storia romana, perché «the model for triumphal practice adopted for the eight and ninth canvases was not the stern account of the triumph of Aemilius Paullus given by Plutarch but the much more jovial narrative of the triumph of Scipio Africanus which appears in Appian»<sup>211</sup>.

Il profondo connubio tra le rappresentazioni teatrali e la produzione di Mantegna viene esplicitato da frequenti missive: il 23 febbraio del 1501 l'ambasciatore estense Sigismondo Cantelmo informa da Mantova Ercole I circa il «sumptuosissimo et meritamente [apparato facto da questo illustrissimo signor marchese] da essere equiperato ad qual voglia temporaneo theatro delli antiqui o moderni»<sup>212</sup>. In particolare la messinscena del *Filonico*, del *Poenulus* di Plauto, dell'*Ippolito* e degli *Adelphoe* terenziani – recitati «optimamente con grandissima voluptà et plauso de spectatori» – viene accompagnata da una scenografia d'eccezione, ossia da «panni d'oro et alcune verdure, sì como le recitationi ricercavano; una delle bande era ornata delli sei quadri del Cesareo triumpho per man del singulare Mantegna. [...] D'intorno alla scena al frontespitio da bassa erano li triumphi del Petrarca ancor loro penti per man del prefato Mantegna».

Nel 1505 il maestro di camera Antonio Maria Regazzi, detto il Milanese, chiede il permesso a Francesco II di trasportare le tele di Mantegna dalla residenza di Gonzaga a Mantova in vista di una rappresentazione da tenere presso il Palazzo della Ragione<sup>213</sup>. Nel 1506, il 31 dicembre, Francesco Vigilio domanda al marchese se «li piace che si manda per li triumphi che so fuori di qui, parte a Marmirolo e parte li a Gonzaga per ornar el loco» in cui si sarebbe messo in scena il *Formicone*<sup>214</sup>. Un anno dopo, il 20 maggio, fra' Mariano Fetti scrive da Roma a Francesco II: il religioso cerca di compiacere il signore evocando le persone a lui care presenti presso la corte papale e facendo menzione del successo conseguito dai «triumphi de Andrea Mantegna» e da uno sconosciuto «quadretto che ci stava derimpetto quando se davano alla comedia»<sup>215</sup>.

3 - Occorre prendere in considerazione la struttura del *Certamen* alla luce del gusto storico-artistico e culturale maturato all'interno della corte di Francesco II: il

<sup>209</sup> In generale vd. WARBURG 1966; ALLEN 1970 e PANOFKY 1975.

<sup>210</sup> QUONDAM 2003, 74-5. Sull'artista cfr. AGOSTI 2005.

<sup>211</sup> HALLIDAY 1997, 193.

<sup>212</sup> ASMO, Cancelleria ducale, Ambasciatori, Mantova, b. 1, 48r.

<sup>213</sup> ASMN, AG b. 2465, c. 24r.

<sup>214</sup> ASMN, AG b. 2470, c. 474r.

<sup>215</sup> ASMN, AG b. 857, c. 432v.

testo si apre con una contesa tra Alessandro e Annibale, i quali discutono su chi di loro sia il «più degno in vita» (v. 1)<sup>216</sup>; l'intervento di Minosse, che Alessandro propone quale giudice, riesce a riportare l'ordine tra i contendenti (vv. 25-27: «dica ognun per suo parte e dipoi stimo / giudicar rettamente senza vitio / che sia de' duo prestanti el più sublime»), poiché i generali sono invitati a intervenire uno per volta a perorare la propria causa. Annibale inizia per primo e, dopo aver sostenuto di non essere stato inferiore ad Alessandro da un punto di vista culturale (vv. 31-36: «una cosa mi piace e leva ogni onta: / che le lettere grece interder volsi, / se per quelle a gran fama altri sormonta. // In quelle equale a lui el pregio tolsi, / per non esser men degno e da lui vinto / in età verde da' vulgari mi sciolsi»), presenta le proprie gloriose vittorie ottenute in Spagna, in Gallia e in Italia (vv. 37-60).

Segue un'invettiva contro Alessandro, reo di aver millantato origini divine, di aver ereditato un regno già esteso, accresciuto, per giunta, a spese di nemici poco preparati e progrediti, e di essersi abbandonato in modo sconveniente agli ozii e ai divertimenti (vv. 61-90). Annibale, nell'ultima parte dell'intervento, ritorna a esaltare sé stesso nonché a dimostrare l'amore e la devozione provate per la patria (es. vv. 91-99):

Ma io non fu' già mai vinto o coatto  
a voler dominar la patria anticha,  
sempre quella ubidii veloce e ratto.  
Sempre le fu la mia virtute amica,  
per che libero a lei tutto mi diedi,  
ond'io vinsi ogni stirpe a lei nimica.  
Sendo da lei chiamato, i' mossi i piedi,  
per che exercito grandò, il mar solchando,  
contro di Libia a por diversi assedi.

Alessandro risponde al contendente ricordandogli di essere riuscito sin da giovane a vendicare il padre Filippo II, ucciso da alcuni congiurati, e di aver sottomesso Tebe (140-154). Il generale macedone descrive la campagna trionfale condotta in Asia soffermandosi sulla battaglia del Granico e sulle conquiste della Cilicia, della Siria, della Cappadocia (vv. 158-181); confuta poi le critiche avanzate da Annibale (vv. 200-226) e celebra le proprie qualità umane (vv. 198-199: «perdonai ciaschuna offesa / a chi perdon chiedea del fallo sperto») e militari (vv. 227-241).

Scipione, una volta conclusa l'orazione di Alessandro, si inserisce all'improvviso nel discorso; Minosse accorda al generale romano il privilegio di partecipare al confronto e invita il personaggio a prendere la parola. Scipione pianifica le proprie argomentazioni in netta antitesi rispetto ai due interventi precedenti, perché mantiene volutamente un tono umile, privo di polemiche, distaccato (es. cfr. vv. 252-254: «intendi e odi / quel ch'io dirò non d'arroganza spinto / né per che alchun mi preferisca o lodi»). La riflessione teorica intorno alla necessità di governare in modo retto ed equilibrato è fatta seguire dal racconto della vittoria su Annibale (vv. 288-305).

In aggiunta Scipione riassume le cariche istituzionali ricoperte (vv. 324-326) e i successi bellici conseguiti (vv. 327-335). Uno spazio non esiguo viene riservato all'esposizione della propria vita da privato cittadino (vv. 336-350): ciò viene giustificato dall'esigenza di mostrare la supremazia dei Romani e, in particolare,

<sup>216</sup> Si cita da LAPACCINI 2014, 125-65.

della loro civiltà su ogni altra popolazione<sup>217</sup>. Il testo termina con il giudizio di Minosse, il quale, ammirato dai nobili propositi di Scipione, accorda il primato a quest'ultimo, mentre assegna il secondo e il terzo posto rispettivamente ad Alessandro e ad Annibale (vv. 366-378).

3 - Un'analisi formale e contenutistica del *Certamen* sembra provare la conformità del testo alle richieste dell'utenza mantovana, poiché esso attiva precisi meccanismi per soddisfarne il bisogno di divertimento, ammaestramento e celebrazione. Il *Certamen* è suddiviso in tre scene di estensione pressoché analoga (I: 127 versi, II: 124, III: 127), che restituiscono il confronto tra i condottieri attraverso una discreta immediatezza e vivacità stilistico-descrittiva: ne sono prova la terzina perentoria, rafforzata dall'inarcatura (vv. 23-24), in cui viene condensata la presunzione di Alessandro<sup>218</sup>; i versi 291-296, che spiegano la maturità precoce e l'ardore del giovane Scipione<sup>219</sup>, o l'endecasillabo 52, che restituisce la ferocia di Annibale mediante il «dente» con cui ha morso la «piana Italia».

Le continue polemiche reciproche tra Annibale e Alessandro (es. vv. 61-62, 91, 113-114, 129-130, 206-221) contribuiscono a realizzare scene animate ed energiche: Annibale, ai versi 83-84 («ritenne / quel ch'al'huomo è il fuggir più necessario»), condanna il contegno dell'avversario per mezzo di un passaggio sentenzioso; al 111 («in parte aprica o luogo aspro e silvestro») l'ambientazione selvaggia riassume la ferinità del cartaginese; la brama di potere del generale macedone trova compimento ai versi 153-154 («cercai de l'universo haver dominio, / perché l'Asia assali' per farmi eterno»); la pervicacia di Alessandro si riscontra ai versi 165-166 («si tenea / un caldo sole e m'è solubel neve»), laddove la superbia di lui viene icasticamente racchiusa nell'endecasillabo 205 («onde l'anima è qui, la fama altrove»).

Il *Certamen* pare rispettare l'orizzonte d'attesa e le indicazioni fornite a più riprese da Isabella per il teatro mantovano: il testo è breve, proprio come auspicato più volte dalla marchesa. Ricordiamo che, in una lettera del 1502, dopo aver riportato al consorte il resoconto di alcuni allestimenti, bolla le *Bacchidi* come «lunghe e fastidiose», il *Soldato glorioso* – benché «arguto, ingenuo e piacevole molto» – risulta un «fastidioso spettacolo» a causa della «lunghezza de li versi», di contro, l'*Asinaria* raccoglie i suoi favori perché non «troppo lunga». Lapaccini pare cogliere un altro suggerimento intorno all'assetto formale, che doveva diffondersi tra gli addetti ai lavori: ne abbiamo testimonianza nella missiva già citata di Niccolò Cosmico a Isabella, in cui l'autore afferma di aver seguito «il comune dire di queste parti», evitando il «parlare exquisito».

<sup>217</sup> Vd. vv. 351-362: «ma, come io dissi al cominciar del sermo, / quel ch'io t'ho referito aperto e chiaro / non sia per preferir me, anchor confermo; // ma per che grave assai m'hera e amaro / non mostrare che e' Roman sempre passorno, / per virtù d'arme e d'altro, ogn'hom preclaro. // E, sì como oprai la notte e 'l giorno / per honor della patria e pietà vera, / tal combatto qui morto el nome adorno. // Ogni altra cosa mancho stimol m'hera / che exaltar Roma e quivi era il desio / né mai tenni ochio fermo ad altra spera».

<sup>218</sup> Cfr. vv. 22-24: «ma io confermo, chiar senza sospetto, / nell'arte militare esser il primo / stato o che mai sarà nel mondo electo»).

<sup>219</sup> vv. 291-296: «ma io, giovane ancor d'ardire armato, / saltai in mezo de' vechi e col coltello, / bench'ancor da l'età fussi negato, // minaciando di morte e di flagello / che diceva lasciar la patria mai, / che nimico di lei dissi esser quello».

L'approfondimento descrittivo dei personaggi pare supportato da un preciso «materiale retorico-formale dell'emotività»<sup>220</sup>: le endiadi valorizzano la condotta impavida dei generali (es. v. 185: «passai agl'Indi e agile e leggero» e v. 349: «incorruptibil fui, constante e fermo»); la preterizione, messa in bocca ad Alessandro all'endecasillabo 183 («andai e vinsi, che tractar non spero»), delinea il carattere orgoglioso del generale; le litoti sono funzionali a rappresentare la falsa modestia di Annibale (vv. 104-105: «fui / d'ogni greca doctrina non fallace») e di Alessandro (v. 193: «vinsi di Scithia gli homeni non vili»), che controbatte all'accusa di essersi misurato con popolazioni poco evolute; infine il poliptoto del verbo «tenere», le cui due voci sono collocate in posizione enfatica, prova la morigeratezza di Scipione (v. 305: «tenni che per buono homo privato tiensi»).

Si aggiunga che alcune simmetrie, estranee ad Aurispa, hanno il compito di contrapporre le figure in tenzone: la prima battuta di Alessandro (vv. 1-3) – costruita mediante una proposizione causale che ne giustifica la supremazia, una principale in cui si dichiara meritevole della vittoria e, di nuovo, una causale – è speculare alla risposta del contendente (vv. 4-6)<sup>221</sup>. Tali scelte stilistiche sembrano adeguarsi a un sistema prestabilito, atto all'intrattenimento dell'uditorio e caratterizzato da brio e immediatezza.

Ovviamente un obiettivo del *Certamen* era di *delectare*: non a caso conserviamo alcune missive in cui Isabella esplicita questo desiderio ai suoi corrispondenti. Nella lettera citata dell'8 marzo 1498 richiede le traduzioni di tre commedie plautine, chiarendo così la sua fretta: «non havemo altro spasso». Il 3 marzo 1499 Alberto da Bologna scrive al marchese che il cognato, in visita a Mantova, «ha desiderio de vedere la Comedia che feze la S.V. e la tragedia de messer Iohanno»<sup>222</sup>.

Però la corte, secondo un'abitudine invalsa, interviene agli spettacoli non solo per osservare una rappresentazione gradevole, ma pure per essere a sua volta ammirata, concretamente e idealmente<sup>223</sup>, e trasmettere, tramite lo spettacolo, un messaggio, estetico e politico, inequivocabile. Il seguente brano, tratto da una lettera del 24 dicembre 1502 inviata a Francesco II Gonzaga da parte di Albertino Pavese, insegnante presso lo *Studium* cittadino, sembra rispondere a tale doppia finalità: «per satisfare al desiderio et volontà di la Ex.<sup>tia</sup> V. [...] habiemo posti in ordine due comedie: quella di *Menechini* qualle è molto festevole et tutta piena di dilecto, l'altra quella che si domanda il *Trinummo* che è non tanto piacevole quanto morale et molto piacerà alla S. V.ra.»<sup>224</sup>.

<sup>220</sup> La definizione, impiegata da CABANI 1988, 79 per connotare alcuni cantari quattrocenteschi, si può adattare alle caratteristiche del *Certamen*. Il linguaggio del poeta, come osservato da FACCIOLI 1962, 222, presenta infatti «una certa efficacia e in qualche tratto, come nella prosopopea di Annibale e in quella di Scipione, giunge a concentrarsi con rozza energia intorno alle figure degli interlocutori e talvolta ad investirli della loro qualità di persone sceniche».

<sup>221</sup> Cfr. ms. Pluteo 90 sup. 52, c. 43r: «A: me, o Libice, proponi decet, melior equidem sum. H: immo vero me».

<sup>222</sup> ASMN, F. II. 8, b. 2459.

<sup>223</sup> L'ambasciatore Pencaro scrive così nel 1499 a Isabella d'Este in merito alle celebrazioni del Carnevale ferrarese: «ad hore 20 la Ex. del S. et successivamente la corte, la nobiltà del popullo et apresso la plebbe andò in sala grande, dove ivi a poco gionsero le donne cum tanti e tali apparati che tutte matrone essere parevano et forsi esser credevano. Et ciertamente, Ill<sup>ma</sup> mia Signora, è cosa sumptuosissima lo appararsi delle donne in questa patria, tal che hormai el vestire veludo e brocadi è nulla, se non è uno sopra l'altro tagliato, straciato, listato, et traversato et per ogni modo e forma trassinato; et poi roboni de martori, lupi, dossi et armelini infodrati cum li zebelini al muso» (LUZIO - RENIER 1888, 184).

<sup>224</sup> LUZIO - RENIER 1888, 184. Per tale dinamica – con riferimenti a Ferrara, estendibili pure alla realtà mantovana – vd. GUNDERSHEIMER 1980, 25-33 e ROSENBERG 1980 b, 521-35.

Il *Certamen* pare soddisfare l'esigenza celebrativa della corte, esaltando, per interposta persona, la dimensione pubblica e militare di Francesco II<sup>225</sup>; nel corso del *Certamen* sono elencati con meticolosità i popoli conquistati dai personaggi, vengono descritte con attenzione le varie fasi dei combattimenti (es. vv. 46-60 e 140-205)<sup>226</sup> – in conformità allo schema del *Triumphus Famae* petrarchesco (es. I, 76-87 e 109-117; II, 22-42 e 135-153)<sup>227</sup> – mentre la competizione verbale tra Annibale e Alessandro raggiunge punte di sfida, di violenta acredine (vv. 1-6; 22-24; 34-40; 61-64; 76-126; 128-130 e 206-226)<sup>228</sup>.

Parimenti bisogna attenuare l'immagine di Francesco II quale condottiero contrapposto alla consorte e attento soltanto a guerre e tornei<sup>229</sup>; alcune lettere, oltre a quelle già citate, mostrano un marchese interessato alle manifestazioni culturali promosse all'interno dello stato e scrupoloso nel controllare i libri da possedere e da far circolare a corte. Ad esempio, in una missiva del 1501, domanda a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici la disponibilità di ricevere in prestito due codici di Lucrezio e Plauto emendati da Poliziano, «homo di tanta doctrina quanto alcun altro de li nostri tempi»<sup>230</sup>.

L'adesione ai principi umanistici e la passione per le rappresentazioni teatrali, rilevanti strumenti di legittimazione, sembrano trovare un accordo efficace nel *Certamen*: il volgarizzamento risulta maggiormente sviluppato, rispetto al testo di base, nei passaggi in cui Scipione sottolinea l'affetto per i concittadini<sup>231</sup> nonché l'importanza di aver seguito comportamenti virtuosi sin da giovane e di aver messo in pratica quanto studiato durante l'adolescenza (vv. 264-287)<sup>232</sup>. Quest'ultimo aspetto confluirà nell'orazione funebre pronunciata dall'umanista Francesco Vigilio per la morte di Francesco II (1519):

<sup>225</sup> L'avita passione dei Gonzaga per le pratiche militari è testimoniata dal ciclo cavalleresco, ispirato al *Roman de Tristant en prose*, affrescato da Pisanello (1436-1444) presso Palazzo ducale.

<sup>226</sup> In particolare i versi 297-305 costituiscono una riscrittura amplificata di Aurispa: «*quare vix quartum et vigesimum agens annum dux electus non cum magno exercitu versus Cartaginem ivi atque Annibalem secutus evici eumque in fugam turpem verti ac devicta Cartagine non rei felicitate elatus sum*» (ms. Pluteo 90 sup. 52, cc. 46r-46v). Si noti che anche in Della Viola, che spesso nella *Representazione* parafrasa Ovidio (es. cfr. vv. 265-307 con *Met* I, 504-524), dilata il modello (vv. 439-444) là dove viene messa in scena l'uccisione di Pitone da parte di Apollo.

<sup>227</sup> VECCHI GALLI 1999, 343-73 e TATEO 1999, 375-401.

<sup>228</sup> Non sembra casuale che tra i lessemi maggiormente attestati nel *Certamen* figurino i derivati di “vincere” (23 occorrenze); “gloria” (11); “patria” (9); “fama” (7); “degno” e “giusto” (6); “fortuna” e “virtù” (5). Nella *Representazione* Apollo, dopo aver sconfitto Pitone e, quindi, aver raggiunto «eterno nome / da poter coronar le bionde chiome» (vv. 102-103), si rivolge in questo modo a Cupido: «che farestu, fanciul, con le forte armi? / Queste convengon solo agli omer mei, / che posso col mio arco gloriarmi / di dar certe ferite e colpi rei. / Posso dare al nemico e vendicarmi / che da Feton sicro il mondo fèi, / al qual die' morte cum saette al passo / e poco men ch'io non vota' 'l turcasso» (vv. 121-128).

<sup>229</sup> BENZONI 1997, 772. Di contro si veda lo studio di BOURNE 2008.

<sup>230</sup> CANOVA 2010, 62.

<sup>231</sup> I versi 357-365 («e sì como oprai la notte e 'l giorno / per honor della patria e pietà vera, / tal combatto qui morto el nome adorno. // Ogni altra cosa manco stimol m'hera / che exaltar Roma e quivi era il desio / né mai tenni ochio fermo ad altra spera. // Così 'l parlar me, prompto, giusto e pio, / si è facto per la patria, o censor degno, / cossì l'accepta: questo è il voler mio!») enfatizzano il testo di Aurispa, che scrive: «*itaque ut vivus pro patria pugnavi patriaeque pietatem mihi et rebus ceteris praetuli, sic nunc apud te, o Minos, pro patria haec dicta sint*» (ms. Pluteo 90 sup. 52, c. 47r).

<sup>232</sup> Si tenga presente che Lapaccini nella canzone encomiastica *L'excelsa fama*, dedicata a Giovanni II Bentivoglio, aveva profetizzato le azioni del signore bolognese in base alle imprese compiute dal generale romano (vv. 57-58): «ma come Scipion salvò suo grege, / tu la tua salverai da morte e guerra».

Is siquidem nondum pueritiam excesserat quum a bonarum artium studiis ad arma se contulit ut nullum armorum genus praetermitteret quod non experiretur modo hasta concurrens, modo ad inferendos ac declinandos ictus gladio decertans, modo equos ferocissimos cursu ac giro agitans ac reliquis artibus insistens quibus non modo ad militarem sed ad imperatoriam quoque dignitatem sese praepararet, nullis interea laboribus parcens, non vigiliis, non inediae, quotiens conspectus est ortum cum occasu solis in continuis laboribus coniunxisse, quot noctes duxit insomnes, quas inedias perpersus, quot longa itinera vel pedes ipse perfecit ut ad castrenses labores sese redderet aptiorem<sup>233</sup>.

Gli spettatori, pertanto – come davanti alle tele di Mantegna o all'interno della *camera picta*<sup>234</sup> – avrebbero potuto accostare facilmente Francesco II al generale romano, campione delle istanze repubblicane che, per l'occasione, è investito di qualità adatte a un'efficace, duttile metamorfosi cortigiana<sup>235</sup>: lo Scipione di Lapaccini, grazie ad alcune aggiunte al testo di Aurispa – particolare di rilievo, se pensiamo alla sostanziale fedeltà del poeta fiorentino nei confronti del modello<sup>236</sup> – sembra assumere progressivamente i connotati essenziali del perfetto sovrano rinascimentale (vv. 279-287: « e però mi sforzai, prompto e ardito, / con grande aviditate, extrema cura, / ritenere ogni loro antico rito. // E con tal temperanza, ordo e misura / spesi il mio tempo, che non poca speme / di me detti alla patria esser sicura. // Né fu van lo sperar cose supreme, / perché l'effecto e lo sperar suggionse / e fu quasi in un punto e 'l frutto e 'l seme»)<sup>237</sup>, che si comporta secondo la regola

<sup>233</sup> BOURNE 2008, 295.

<sup>234</sup> CAMPBELL 2004, 94, 96 e 100: «both Mantegna's art and Gonzaga sovereignty can be defined as a project of creative emulation defined in relation to Rome, an enterprise of translation, as it were, between past and present and between political center and a peripheral rival. [...] Cesar could stand both for the moder emperor whose feudal dependents the Gonzaga were, or he could designate the imperial fantasies of the Gonzaga themselves, and thus stand as a symbolic displacement of feudal authority. [...] Mantegna's *Camera Picta* had already cast Mantua as a "New Rome" in its idealized landscape of Roman *mirabilia* and in its portraits of the Twelve Caesars rendered in simulated stucco relief in the vault».

<sup>235</sup> Francesco Vigilio non mancherà di assimilare il proprio signore ai grandi condottieri romani, tra cui Scipione, e addirittura di mostrarne la superiorità: «laudabant plurimum Romani Marcellum, qui primus Annibalem prope captum ad Nolam docuit posse vinci, sed quid ille ad hunc invictum imperatorem? [scil. Carlo VIII, sconfitto a Fornovo nel 1495 dalle truppe guidate dal marchese] [...] Fabium, quamvis gloria dignum, summis laudibus Romani efferebant, quem decantarent cunctando Romanis rem restituisse. Verum non ita restituit quin Annibal, cuius insolentia ille cunctando retuderat, paulopost luctuosissimam illam ad Cannas Romanis stragem intulerit, qua ad quinquaginta prope millia Romanorum interfecta sint. Hic sic hostem deteruit ut nihil amplius ausus sit preterquam de fuga cogitare. Scipionem etiam usque in deos referunt qui XVI annos afflictam, direptam ac oppressam ab Annibale Italiam, Poenis ad Zamam devictis, liberaverit. Verum quanto hic speciosus, qui Italiam afflictam, direptam ac oppressam non liberavit sed ne quid eorum pateretur, mature providit fanis religionem, matronis ac virginibus pudorem, viris vitam ac denique rebus omnibus faustitatem ac Italicum decorem conservando penitus illibatum. Doleo plurimum et indignor aliquando tanto imperatori de tam illustri victoria publice nullus triumphos esse decretos, nulla recta trophea, nullas statuas expositas» (BOURNE 2008, 297-8).

<sup>236</sup> RATI 2012, 184: «Lapaccini segue la versione di Aurispa con una fedeltà senz'altro maggiore di quella che quest'ultimo aveva tributato all'originale greco».

<sup>237</sup> In Aurispa – prima del noto episodio della seduta in Senato, in cui Scipione si ribella contro coloro che avrebbero voluto arrendersi ai Cartaginesi – si legge soltanto il seguente passaggio, elaborato ai versi 264-278: «iam puero mihi omne vitium displicuit et bonis artibus a primis annis deditus humanitatieque inserviens scire solum turpe putabam, sed opere semper proficere quidquid magnificum a maioribus natu aut litteris didicissem conatus sum» (ms. Pluteo 90 sup. 52, c. 46r).

aurea del giusto mezzo, cardine del sistema etico-estetico della virtù<sup>238</sup>, e amministra i propri guadagni con «libertade» e attenzione verso i sudditi (v. 343).

#### 4.5 Galeotto del Carretto (*Timon*)

1 - Galeotto del Carretto risulta il drammaturgo più prolifico della corte mantovana<sup>239</sup>. La *Comedia de Timon greco*, come si è visto, è la prima opera teatrale in nostro possesso a essere stata scritta dal poeta monferrino (1497-1498). La rappresentazione, divisa in cinque atti con prologo, argomento e commiato, è composta in ottava rima (in capitoli ternari sono soltanto l'argomento, l'epilogo e i versi 1-70 del primo atto) contro le terzine del *Timone* boiardesco.

Il dialogo di Luciano è seguito con attenzione per quanto riguarda la successione dei personaggi e l'ordine delle battute; di solito sono ridotti i monologhi troppo estesi, mentre vengono ampliati i passaggi meno dettagliati. L'analisi dei passi più fedeli all'originale hanno portato Antonia Tisconi Benvenuti a individuare, attraverso alcuni errori e fraintendimenti comuni, il possibile testo seguito come guida, ossia l'edizione latina del dialogo pubblicata nel 1494 (Venezia, Bevilacqua)<sup>240</sup>; Del Carretto, a differenza di Boiardo, non sembra essersi avvalso della versione originale in greco.

La commedia, in continuità rispetto ai volgarizzamenti ferraresi, propone una modernizzazione accentuata del dialogo: sono espunti i riferimenti ai luoghi greci o a particolari circostanze legate alla storia e agli usi antichi; in altri casi l'autore modifica il testo inserendo elementi, nomi ed episodi utili ad attualizzare la rappresentazione.

Ad esempio, l'epiteto rivolto a Giove «o re del ciel, che a noi già fusti pio» (I, 1) assimila, come in *Della Viola*, la divinità pagana a quella cristiana<sup>241</sup>; il riferimento a Salmoneo, figura minore della mitologia greca, viene sostituito con il più noto Capaneo (I, 8); la critica rivolta da Luciano contro coloro che svolgono riti religiosi solo per abitudine durante i giochi olimpici subisce una chiara modifica<sup>242</sup>; i riferimenti geografici sono omissi a I, 71-74, mentre in Luciano si legge «*quis est hic o Mercuri qui ex Attica ad Hymeti radices vociferatur totus sordidus...*» (c. 94v)<sup>243</sup>; a I, 95-110 viene eliminato l'elenco ridondante dei falsi amici che si sono approfittati della ricchezza di Timone (c. 95r); nel secondo atto la similitudine tra il cavallo da corsa e Richeza, estranea in Luciano, fornisce un'immagine quotidiana e comune<sup>244</sup>; in Luciano Timone consacra a Pan la zappa («*bidens*») e il mantello («*endromis*»), diventato una «gonna» in Galeotto del Carretto (c. 101v), laddove nella *Comedia* lo scrittore evita qualsiasi riferimento alla divinità agreste (IV, 39).

<sup>238</sup> Si noti l'insistenza sul concetto, rimarcato dal v. 282: «con temperanza, ordo e misura».

<sup>239</sup> RICCIARDI 1988, 415-9; SCRIVANO 1993, 181-92.

<sup>240</sup> BAM, INC. 722, cc. 93r-104r. Vd. DEL CARRETTO 1983, 562-3.

<sup>241</sup> DEL CARRETTO, 559-609.

<sup>242</sup> Cfr. c. 93v: «*teque o divum atque hominum rex sublato paulatim honore Saturnium esse dicunt. Quotiens iam templa tua expolarunt nonnulli quoque tibi in olympiadibus violentas iniecere manus*» con I, 40-42: «alcun far voti al nume tuo non vegio, / se non sol qualche vechie a antica usanza / et ogi è senno a far un sacrilegio».

<sup>243</sup> La medesima strategia viene impiegata a II, 1-3 (cfr. c. 99v: «*iam Atticam devenimus?*»).

<sup>244</sup> II, 11-16: «e come corre a la destinata ora / el barbaresco, dal garzone spento, / e passa gli altri senza far dimora / tanto che 'l palio col suo corso ha vento, / cossi passo io e vo cum legghier pede / che de' spectanti alcun mai non mi vede».

Di contro a IV, 105-106 non manca un riferimento preciso, familiare all'ambiente mondano degli spettatori: «sempre ti piacque el mottegiar di corte, / e delegiar li amici a securtate». A IV, 126-127 viene aggiunta una condanna contro gli avari: «non durarà mai teco, ché agli avari / el cel sempre è contrario e gran nemico»; in Luciano, Demea, rivale di Timone, lusinga il protagonista, ricordandogli di aver vinto alcune gare ai giochi Olimpici<sup>245</sup>, in Del Carretto, invece, si legge una trasposizione cavalleresca (V, 22-24: «Timon in Francia vinse già la giostra! / Timon ben canta balla salta e corre / et a luctar è forte come torre»), che permane nei versi successivi attraverso evidenti tecniche e strategie<sup>246</sup>; a V, 142, infine, il «porro e l'aglio» sono preferiti al meno comune «*cardamum*» (cardamomo) di c. 103v.

Lo scrittore segue la vicenda omettendo per giunta le innovazioni diegetiche e le peculiari interpretazioni ideologiche di Boiardo quali la disapprovazione di stampo cortese della ricerca spasmodica della ricchezza, il carattere misantropo di Timone, accentuato rispetto al testo luciano, l'inserzione della storia di Filocoro e il discorso rivolto alla corte da parte della Fama: il primo atto si apre con Timone, ridotto in miseria a causa della sua sconveniente prodigalità, che si rivolge a Giove con continui lamenti e richieste di spiegazione<sup>247</sup>.

La divinità, serena e generosa, ascolta le preghiere del personaggio e convoca perciò Mercurio, cui viene ordinato di recarsi dalla Richeza<sup>248</sup>. Il serrato confronto tra Mercurio, Giove e la Richeza si chiude alla fine del I atto con la decisione di restituire a Timone le sostanze dilapidate nel tempo (vv. 144-278). La scena risulta animata, in quanto all'insistenza di Giove che vorrebbe favorire Timone, corrisponde la fermezza della Richeza.

Le argomentazioni addotte dai personaggi, estremizzate rispetto al testo originale e al volgarizzamento boiardesco, sembrano ridicole e mirano al divertimento del pubblico: se la Richeza paragona il comportamento di Timone a quello di un marito infedele (vv. 223-238), Giove innalza in modo iperbolico il confronto, accostandolo a Tantalo o a Fineo (vv. 247-262). Il ritmo del dialogo appare veloce e incalzante grazie all'impiego di alcune strategie precise: ad esempio, è prediletto l'uso del polisindeto, che rende il fervore e l'ansia di Giove<sup>249</sup>.

Il secondo è incentrato esclusivamente su un nuovo dialogo tra Mercurio e la Richeza, in cui i personaggi si accordano su come comportarsi con il personaggio. Nel terzo Mercurio riesce a far accettare al protagonista la grazia concessagli da Giove: solo l'idea di diventare oggetto d'invidia da parte dei conoscenti che lo avevano

<sup>245</sup> c. 103r: «*Timon Echekratides colytteus vir non modo bonus atque optimus sed et prudens adeo ut nullus in Graecia per omne tempus perseverantior fuerit; agens bonum patriae pugnando et luctando et currendo in Olympia profecto curru atque biga victor evasit*».

<sup>246</sup> Cfr. vv. 37-40: «sì come armato contra turchi e ebrei / tu combatesti cum virtù decora, / e ne portasti summo onor e gloria / per l'ottenuta grande tua victoria», che adattano il periodo «*viriliter quoque se pro patria priore anno gessit versus Archaneas stravitque duas peloponnensium acies*»; il v. 78: «l sacratio già brusasti», sostituisce l'espressione «*arcem combusisti*» per designare l'acropoli a c. 103v.

<sup>247</sup> Vd. I, 55-60: «quando fui ricco et ebbi un gran tesoro / per dar soccorso ai miseri mendici / largo dispesi ogni mio argento et oro; / essendo gionto i miei giorni infelici, / io son talmenti da costor fugito / sì come fusser mei mortal nemici».

<sup>248</sup> Cfr. I. 111-118: «non è da disprezar questo Timone / che del suo stato non si lagna a torto. / L'aspra vendetta, e gran punizione / de questi adulator nel petto porto: / e posto non ho già in oblivione / de gli iuveni il cumul che m'ha sporto, / ché ancor ho ne le nare il proprio odore / de gli olocausti fatti per mio onore».

<sup>249</sup> vv. 251-254: «e fugon sempre e non può gustar loro e fame e sette sempre in corpo tene, / e mai spenger non può sua fame o sete / e far non può già mai sue voglie liete».



rovinato convince Timone a cambiare idea<sup>250</sup>. Questi, dopo aver trovato un grande tesoro nel suo campo, viene visitato da Gnato, Filiade, Demea e Trasicle, che vogliono approfittarsi della situazione e arricchirsi di nuovo a spese del protagonista, esasperato dalle continue insidie arrecategli (es. cfr. V, 193-198): «ma voglio in questa parte ritirarmi / lassando riposar la zappa mia, / e cumular gran saxi e difensarmi / contra 'sta turba fraudolente e ria; / ch'a mia salute io non voglio altre armi / finché saciato contra lor mi sia».

Il finale, con l'intervento del poeta sulla scena, chiarifica il significato ironico dell'opera (V, *finis comedie*: 1-31): bisogna pregare Dio di diventare ricchi, perché nessuno vuole frequentare i poveri; di contro, le persone facoltose sono ricercate e stimate da tutti.

2 - Rimane aperta la questione circa la possibile dipendenza della versione di Del Carretto da quella seriore, e molto diversa, di Boiardo; Antonia Tissoni Benvenuti, presentando l'opera nel *Teatro del Quattrocento*, non nutre alcun dubbio: «nessun rapporto esiste tra i due *Timoni*, anzi il Dal Carretto sembra ignorare il precedente»<sup>251</sup>. Recentemente, però, Marzia Minutelli ha avanzato alcune congetture suggestive: «ci si potrebbe spingere a ipotizzare che appunto la signora [*scil.* Isabella d'Este], per giunta dedicataria del dramma, avesse sollecitato per interposta persona l'affezionato cliente a porre mano a un'opera scenica capace di surclassare quel *Timone* che Ercole d'Este aveva anni prima commissionato a Boiardo [...] o quantomeno di rivaleggiare con quei volgarizzamenti in rima di commedie classiche di cui il padre le si mostrava irrimediabilmente avaro»<sup>252</sup>. Le osservazioni della studiosa, al pari di quelle di segno opposto di Tissoni Benvenuti, meritano di essere verificate sul testo attraverso un confronto tra le due opere.

Iniziamo a richiamare l'elemento di maggior novità della *Comedia* in rapporto ai due precedenti, ovvero la caratterizzazione del protagonista: se Luciano e soprattutto Boiardo mettono in scena un personaggio irascibile, sconsiderato e gretto, Del Carretto sceglie una soluzione di maggior equilibrio, che salvaguarda le ragioni rappresentative del testo. Già il monologo iniziale del personaggio, che pure non manca di avanzare una dura reprimenda contro Giove, rifugge dagli esiti pressoché irriverenti e collerici di Luciano (es. I, 10-18):

Che val la toa possanza, che già feo  
bassar sì presto ai validi giganti  
el vano orgoglio temerario e reo;  
e che mandò il diluvio a tutti quanti  
excepto a Pirra cum Deucalione  
che sopra i monti andàro in nave erranti?  
Tu più non teni a noi qua giù ragione  
e teni de pietà chiuse le porte  
e d'ogni mal del mondo sei cagione.

Il tono e l'argomentazione adottata nel testo latino di riferimento indicano alcune divergenze sostanziali: viene omessa la descrizione delle pene inflitte dal re

<sup>250</sup> Vd. III, 197-200: «Timon, porta tal peso per mio amore / ancor che duro e 'ntolerabil sia, / a ciò che crepi ognun ch'è adulatore / cum la sua invidia maladetta e ria».

<sup>251</sup> *IVI*, 563.

<sup>252</sup> MINUTELLI, 153.

degli dèi agli uomini e specialmente è tralasciato l'episodio del seme della malizia, conservato da Giove per recare danno al genere umano qualora fosse sopravvissuto al diluvio universale<sup>253</sup>. Da una parte l'operato di Giove – figura che in ambito cortigiano viene non di rado equiparata al *princeps* – appare in modo meno marcato e negativo, dall'altra lo stesso Timone risulta più misurato, concepito per divertire lo spettatore mediante le sue esternazioni enfatiche e non per turbarlo. Le esagerazioni e le idiosincrasie del protagonista sembrano comunque ricondotte nell'alveo di un ambito comico, anche perché lo scrittore si astiene dal sarcasmo pungente o dalla riflessione filosofica di Luciano.

Una prova ulteriore viene fornita nel terzo atto, in cui la Richeza e Mercurio si recano dal personaggio per restituirgli le sostanze perdute: l'accoglienza di Timone non si dimostra ospitale, tanto che in Luciano viene sottolineata la sua misantropia e diffidenza oltranziste nei confronti di qualsiasi visitatore<sup>254</sup>; in Galeotto del Carretto, invece, la reazione assai scomposta del protagonista viene giustificata dal riconoscimento della Richeza, che Timone non vuole più vedere a causa dei problemi patiti per colpa sua (III, 63-64: «o temerario audace omo, che vòì? / E tu, ria ceca, che la gente piantì?»).

Lungo il dialogo emerge poi un Timone saggio, riflessivo, che sviluppa le proprie argomentazioni secondo categorie stoiche (vv. 99-100: «ché sol beato è quel che si contenta / di quel c'ha per sua sorte, ancor ch'el stenta») e analizza la situazione in base alle note dicotomie città/campagna e ricchezza/povertà (vv. 117-132):

Perché la fu cagion de mei gran danni,  
ponendomi in le man d'adulatori  
e cum insidie false e occulti inganni  
grandi odii ha suscitati e gran rancori;  
et in invidie cum mortal mei danni  
m'ha posto, sempre in man de detractori;  
et in delicie et ocio m'ha nutrito  
e come falsa sempre m'ha tradito.

Ma l'optima mia sozia Povertade  
sempre in viril fatiche m'ha nutrito,  
e m'ha soccorso in la necessitade  
cum ferma fede e patto stabilito;  
e mentre ho lavorato in egestade  
m'ha sempre mai soccorso e favorito,  
mostrandomi spreciar tutto 'l soperchio  
sì che ancor porto di bon nome il merchio.

Tali spunti sono sviluppati, rispetto alle singole battute e alle impressioni episodiche del testo latino, al fine di spiegare l'atteggiamento di Timone, che – oltre ad abbandonarsi a momenti di ira e sconforto, raccontati però attraverso una prospettiva benevola – è capace nella *Comedia* di ragionare con pacatezza; ciò

<sup>253</sup> Ci riferiamo rispettivamente a c. 93v («*nulleque tibi erant feriae nunque vacabat fulmen, egis etiam quassabatur tonitrua murmurabant et fulgura ceu iacula quaedam inter consertas hostium manus sine intermissione iactabantur, motus vero terrae frequentes naviumque cumuli ac saxae grandines utque tecum grave loquar impetuosus himbres et validi spumantiaque flumina*») e c. 94r («*ut substernantibus cunctis qui submersi fuerant una vix arcula illisa littori salvaretur: favilla humani generis regenerationem maioris vicii servatura*»).

<sup>254</sup> c. 100r: «*qui estis, o maledicti, quid quaerentes huc venistis viro agricolae molestiam illaturi?*».

contribuisce, a tutta prima, a configurare un personaggio assennato, che non incolpa la divinità per le sciagure capitategli, anzi scorge nella propria mancanza di *mediocritas* le cause di un profondo disagio<sup>255</sup>. In seguito si capirà che tale caratterizzazione, presto smentita e messa in discussione, è funzionale a connotare comicamente l'atteggiamento del personaggio.

All'inizio dell'atto successivo Timone trova il tesoro promesso da Mercurio: le differenze con il testo luciano sembrano di rilievo e mirano, come già abbiamo visto, a mitigare il carattere del protagonista. La felice scoperta spinge il personaggio a elogiare Giove, elemento che non si riscontra, per ovvi motivi, in Boiardo e nel modello (IV, 19-20: «or vedo ben che Giove è grato e pio, / il qual m'ha restaurato il ben c'ho perso!»).

Inoltre viene inserita un'ottava in cui sono esaltati gli straordinari benefici che l'oro e la ricchezza comportano<sup>256</sup>. Ciò mostra il tentativo di rendere il personaggio gradito al pubblico e di adattare lo spettacolo alle esigenze della corte e della rappresentazione; non è arduo notare l'incongruenza comportamentale – che scatuisce effetti comici inediti – di un protagonista che, a seconda della circostanza, si scaglia contro la divinità e poi la magnifica, biasima la ricchezza, salvo celebrarla in seguito. Le numerose critiche sembrano perciò solo di maniera e contribuiscono a delineare un personaggio grottesco, ridicolo.

Tale volubilità viene manifestata anche nei confronti dei propri conoscenti: Timone ai versi 11-12 sostiene «o voi amici in ch'i' ho fidanza, / venite qua a veder: ohimè quanto oro!», però, nel giro di poche battute, cambia prospettiva in modo radicale quanto repentino (es. vv. 49-52): «più cum alcuno praticar non voglio / e refutar delibro ogni parente; / e come nave schifa un duro scoglio, / cossì fugir delibro ogni indigente».

In Luciano i propositi di Timone raggiungeranno le estreme conseguenze sino alla definizione orgogliosa, programmatica di «*echekratides*», di misantropo (c. 102r); Del Carretto, di contro, evita tale riferimento e pare legittimare la condotta del protagonista sulla scorta delle esperienze infauste da lui patite nel passato<sup>257</sup>. Timone sembra passare così da figura problematica, controversa in Luciano e Boiardo a personaggio stravagante, che ricerca il favore del pubblico.

Quindi, occorre che le semplificazioni, le banalizzazioni, gli sforzi di modernizzare il testo in ogni particolare – diegetico, contenutistico, formale – siano

<sup>255</sup> Cfr. c. 101r («*persuasum iri mihi crede Mercuri iterum fieri dives cupio. Quid enim pateretur qui cum diis vim inferat. Sed vide quaeso in quas res me trudas infelicem ut hactenus beate vixi tantum repente aurum quum nulli iniuriam fecerim accipiam tantarumque curarum mole praemendus sim*») con III, 189-196 («Mercurio, i' voglio far quel ch'a te piace / e d'esser ricco già mi vien desio; / e stolto è in tutto, temerario e audace / colui che vòl andar contra de Dio; / ma dammi cossa tal ch'io viva in pace / perché contento fina qui vixi io, / che se me desti più, non mi bisogna: / a me faresti danno, a te vergogna»). In Luciano la ricchezza, attribuita arbitrariamente dagli dèi agli uomini, è vista come una punizione, frutto di una colpa da espiare; nella *Comedia* è il “giusto mezzo” scelto dagli uomini a determinare, regolare la natura, positiva o negativa, della ricchezza.

<sup>256</sup> Vd. es. vv. 25-28: «l'oro ha parecchie proprietà secrete / che fanno molti effecti a chi l'ha seco: / fa le persone triunfante e liete, / fa bona vista a chiunque ha l'ochio bieco».

<sup>257</sup> IV, 65-80: «perché già mai alcun non ho trovato, / mentre che vixi in grande extremitade, / che m'abia mai soccorso et adiutato / né avesse una sol dramma de pietade, / anzi io fui da tutti abandonato / in la mia extrema e grande povertade; / ché si suol dir: – A chi Fortuna è contra / in bon parente e amico mai se incontra. – // Ma la ragione del passato tempo / fa sempre l'uomo del futuro accorto: / cossì intervène a me, ben che per tempo / el gran deffetto e ceco error ho scorto, / e ben che in gli anni andando ognor me attempo: / non son però per gran penuria morto, / anzi son ricco per mercé di Giove / e de parenti e amici ho fatto prove».

collegati con il tentativo di non rendere invisibile il protagonista, di temperarne il carattere e i comportamenti. Si badi che Timone svolge nella *Comedia* il ruolo di personaggio principale: gli intenti corrosivi, polemici e sarcastici dell'opera greca sono trasposti all'interno di un diverso genere letterario, che richiede – seppur non ancora soggetto a norme e canonizzazioni precise – almeno una distinzione morfologica, una linea di tendenza data dalla prassi, dalla convenienza: bisogna che il pubblico si diverta e apprezzi il lato leggero, disimpegnato della messinscena. La *Comedia*, pertanto, destinata a celebrare un evento lieto o a fare da corredo a una semplice festività, non può proporre tematiche troppo impegnative o, addirittura, fuori luogo.

Il confronto con Boiardo, se mai è avvenuto, si registra proprio nella totale distanza della prova di Del Carretto da quella ferrarese, nel voluto, e dovuto, rigetto di un modello troppo letterario ed elaborato. Del resto anche la maggiore brevità dell'opera (1060 versi contro i 1909 del *Timone*), la continua e sistematica disponibilità verso il gusto e la cultura media del pubblico di corte palesano una strategia compositiva meno dotta, ma certo più duttile e ricettiva verso le probabili indicazioni e l'orizzonte d'attesa della committenza.

Tali principi sono enunciati sin dal prologo che accompagna il testo. Nell'ottava, il poeta domanda agli spettatori che partecipano alla «festa» di ascoltare in silenzio la sua «commedia» (vv. 3 e 7); inoltre, egli si augura che il testo possa regalare loro «letizia, contentezza, gaudio e pace» (v. 1).

#### 4. 6 Galeotto del Carretto (*Noze*)

1 - Tali proprietà si riscontrano nelle *Noze de Psiche e Cupidine*, che raccontano, come suggerisce il titolo, la nota vicenda apuleiana di Amore e Psiche (*Met IV*, 28-VI, 24): la trama, seguita con sostanziale fedeltà, subisce un'unica forte innovazione in sede conclusiva, in cui vengono resuscitate le sorelle invidiose della protagonista, prima del matrimonio di lei con Amore. L'impiego dell'ottava rima viene spesso alternato con terzine, barzellette, strofe saffiche, endecasillabi con rimalmezzo, secondo un uso polimetrico e versatile simile a quello che sarà adottato nella *Sofonisba*. L'estensione notevole dell'opera (2441 versi) risulta un fattore distintivo importante, forse reso inevitabile dalla complessità della storia, di difficile riduzione.

La tecnica traduttoria impiegata dallo scrittore è analoga a quella analizzata all'interno della *Comedia de Timon greco*, poiché il testo pare semplificato e attualizzato al fine di permettere una più agevole fruizione. È ovvio che, in questa circostanza, vengano mantenute alcune divinità e non siano cassati gli accenni a usi e costumi antichi; la loro omissione, infatti, avrebbe comportato un eccessivo rimaneggiamento del racconto.

Tuttavia gli elementi caratteristici della religione pagana vengono sovente trasformati in conformità alla tradizione cristiana: a I, 38-39 Endilizia – madre di Psiche il cui nome, al pari del padre Cosmo, viene introdotto dal Del Carretto per chiare motivazioni sceniche – afferma: «entriamo donche ne la sacra chiesa / dove è adorato Apollo e reverito»; a I, 73 Cosmo si rimette alla volontà divina («ma poi che piace al ciel, non li renunzio»), intesa cristianamente<sup>258</sup>; a I, 217-223 il coro si esprime

<sup>258</sup> Giove assume i caratteri e le funzioni di Dio anche a I, 395 («non lassa mai perire i iusti»), che recupera Ps X.

secondo una simbologia biblica: «veni, sposa. / Qui conven che tu te scordi / la gran casa de tuo padre, / e che più non te ricordi / di sorelle, né di matre, / ché in 'ste camere legiadre / seco el sposo a star ti chiede»<sup>259</sup>; le invocazioni di Psiche a Ceres e a Giunone (III, 373-404 e 424-429) vengono ridotte, poiché sono trascurati i particolari più eruditi e peculiari quali il cenno ai misteri eleusini (*Met VI, 2*), i riferimenti a Samo, a Cartagine, al fiume Inaco, ad Argo oppure gli epiteti rivolti alla moglie di Giove (cfr. IV, 4: «*Zygia... Lucina... Iuno Sospita*»); a IV, 443-446 il coro chiude l'atto in questo modo: «per lo felice matrimonio santo / Apollo dice cum sua cetra un canto, / tal ch'ogni canto pieno fia de riso / in Paradiso. Amen».

2 - Una delle tematiche principali della rappresentazione è costituita dall'invidia delle sorelle di Psiche<sup>260</sup>; costoro, gelose per la felicità della protagonista, la convincono a scoprire la reale identità dell'amato nonostante le differenti raccomandazioni di quest'ultimo. Il tema, già espresso in Apuleio, è approfondito lungo le *Noze* in due scene significative: la prima, a I, 420-453, viene collocata alla fine dell'atto; il coro, che si avvicina per scopo e funzioni a quello della tragedia greca, commenta la vicenda sin qui narrata, fornendo considerazioni generali e di ordine morale.

Il coro si rivolge direttamente all'invidia sottolineandone la forza straordinaria (v. 420: «che non puoi?»), gli «effetti [...] / tristi» prodotti (vv. 421-422) e le violente reazioni suscitate (vv. 424-432: «aspro furore... pien de livore... furori ostili / insidiosi»). Le stanze successive della barzelletta di settenari con cui il coro si esprime si incaricano di evidenziare la sudditanza della Virtù, «puosta in scura fossa» (v. 436), rispetto alla «tua mortal possa» (v. 435); l'argomentazione, che ricorda gli *Acti* di Serafino Aquilano, viene ribadita nel resto del componimento: l'invidia – definita «guerrera antiga / et improba nemica / di quei che cum fatica / fugon gli assedii toi» (vv. 439-442) – limita con il suo livore il «bon governo» (v. 445) e perciò viene obbligata ad andarsene da «questo albergo nostro» (v. 450). L'ultimo sintagma, che potrebbe alludere alla corte, forse riprende l'*Acto scenico del Tempo* (v. 129).

<sup>259</sup> Si ravvisano echi da *Ct* (IV, 8: «*veni, sponsa, de Libano*») e da *Mt* (XIX, 5: «*propter hoc dimittet homo patrem et matrem et adhaerebit uxori suae et erunt duo in carne una*»). Le citazioni si ricavano da BIBLIA 1994.

<sup>260</sup> Ricordiamo che Mantegna, in un periodo di non agevole definizione (1458-1480), incide la *Zuffa di dei marini* (immagine 7). Nell'opera allegorica una serie di divinità, immerse all'interno di una sorta di palude e a cavallo di creature preternaturali, sono intente a combattere tra di loro. Un comportamento siffatto viene spiegato dalla presenza incontrastata sulla scena dell'invidia (collocata sul margine alto a sinistra), la quale – collerica, nuda e avvizzita – tiene in mano un cartiglio con il proprio nome.

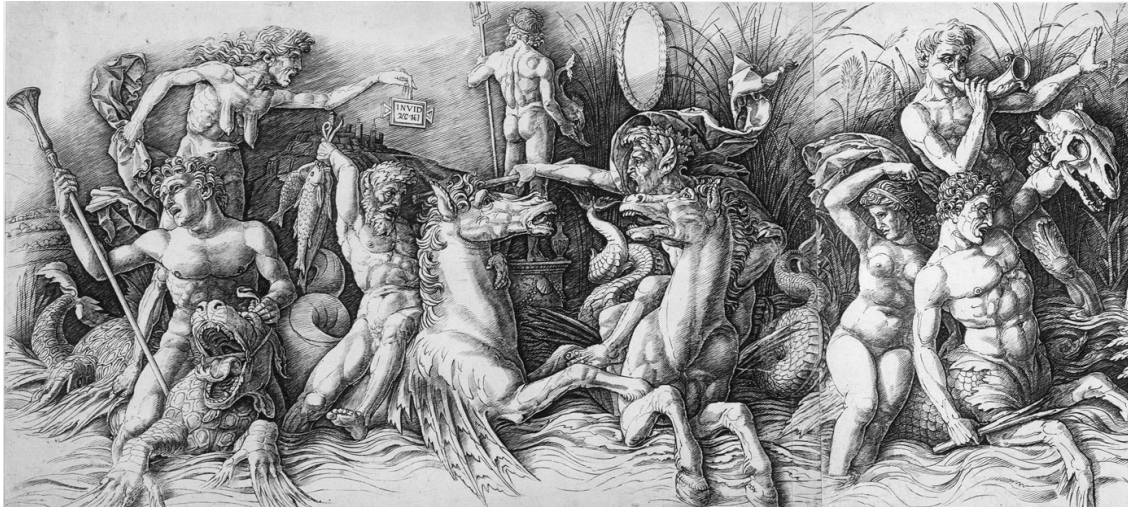


Immagine 7

L'altra scena in cui l'invidia diviene protagonista è collocata nel secondo atto: le sorelle di Psiche si confrontano dopo aver visitato la sorella; la gelosia dei due personaggi femminili arriva a deformare la verità e a spingerli a meditare una vendetta irrazionale, drammatica. I meccanismi "psicologici" e comportamentali delle sorelle, anticipati e approfonditi dal coro, sono messi in luce da Del Carretto, che traduce *ad verbum* il dettato apuleiano, ma con qualche aggiunta di rilievo (es. vd. vv. 46-60):

Sorella, i' parlerò liberamente:  
di tal fortuna e tal felicità  
quale ha costei, non puosso star paziente.

Ricordati cum quanta auctoritate  
e quanto orgoglio in noi se sia exhibita  
mostrando un puoco amor e caritate;  
e come lei, de gran tesor fornita,  
così vil cose n'abi dato in dono,  
e come accellerò nostra partita.

Benché sia donna, di cuor tanto i' sono  
che mi delibro far che questa trista  
sia puosta dal marito in abbandono.

Qui ne conven che cum mentita vista  
a pie' del patre renoviamo i pianti  
per quella, che 'l suo cor tanto contrista<sup>261</sup>.

Spicca, a confronto con l'opera latina, la specificazione circa la natura della vendetta («sia puosta dal marito in abbandono»), in Apuleio solo intuibile da parte del lettore; qui, invece, essa viene esplicitata al fine di descrivere meglio gli insani propositi delle sorelle, che parlano anche di «mentita vista» e, nelle terzine successive, di «intensa invidia e di mortal sospiri» (v. 66). Il terribile complotto trova compimento ai versi 263-301, che non trovano corrispettivi nelle *Metamorfosi*: lo

<sup>261</sup> Cfr. APULEIO 1989, V, 10: «et tu quidem soror videris quam patienti vel potius servili - dicam enim libere quod sentio - haec perferas animo: enimvero ego nequeo sustinere ulterius tam beatam fortunam allapsam indignae. Recordare enim quam superbe quam adroqanter nobiscum egerit et ipsa iactatione immodicae ostentationis tumentem suum prodiderit animum deque tantis divitiis exigua nobis invita proiecerit confestimque praesentiam nostram gravata propelli et efflari exhibilarique nos iusserit. Nec sum mulier nec omnino spiro, nisi eam pessum de tantis opibus deiecerit».

scrittore ribadisce il carattere quasi maligno delle sorelle e i risultati che l'invidia ha prodotto su di loro. Esse si recano dai genitori per comunicare loro la falsa morte della sorella, che sarebbe caduta da una rupe. I personaggi femminili, alla fine del dialogo in cui si fingono afflitti da un grande dolore, si dimostrano invece impazienti di «gabar» definitivamente «colei ch'ha i spirti soi non troppo accorti» (vv. 288 e 289); la perfidia e l'insensibilità nei confronti dei genitori (vv. 290-291: «e se i parenti nostri han gran cordoglio, / se cerchino qualcun che gli conforti») vengono giustificate dal sentimento totalizzante, inesauribile che ormai le possiede (v. 293): «e noi da invidia siamo tormentate».

L'insistenza sulle sorelle di Psiche viene confermata nel IV atto, in cui viene inscenato un dialogo, di invenzione esclusiva dello scrittore, tra i mariti delle due donne; ricordiamo che la protagonista, scoperta l'identità dell'amato, si era vendicata delle sorelle riferendo a ciascuna di loro le ultime e fasulle parole pronunciate da Amore prima di abbandonarla (III, 158): «tua sorella fia da me sposata». La cieca gelosia delle sorelle determina la triste fine di queste ultime, in quanto l'espedito escogitato per incontrare Amore, ossia gettarsi da una rupe, le porterà ovviamente alla morte<sup>262</sup>.

Il confronto tra i due vedovi mira alla caratterizzazione dei personaggi, a screditare ancor di più le due mogli, a mostrare le disastrose conseguenze dell'invidia sugli uomini. Viene evidenziata, non a caso, la falsa notizia intorno alla scomparsa del padre, inventata dalle donne per riuscire a lasciare in fretta le proprie abitazioni e incontrare Amore<sup>263</sup>. Tale menzogna si somma all'apprensione dei coniugi per le sorti delle mogli, che tardano a tornare a casa<sup>264</sup>; questo stato d'animo si contrappone all'immagine che le donne avevano fornito dei rispettivi mariti (es. II, 26-36):

A: Et io per mia fatal, infausta stella  
son moglie d'un che d'ogni ben me priva:  
è grosso in ogni parte, fuor che in quella  
ch'io lo vorei, e certa son che ognuno  
d'esto vechion più masculo se appella.

B: E io ho un marito de vigor degiuno,  
rustico, iniquo, stranio e sì geloso  
ch'al parangon di lui non glien'è alcuno,  
qual è tuto sidrato e podagroso  
coi diti torti, e cum enfii genochi,  
e quasi sempre in letto fa riposo [...].

3 - L'innovazione ideologica più significativa, conforme al palinsesto del *Cefalo*, riguarda la struttura del quinto atto, che si limita a seguire il magistero apuleiano per ottantatré versi (su un totale di 465): Venere accetta di accogliere Psiche come sua nuora alla condizione che Giove faccia resuscitare le sorelle della protagonista<sup>265</sup>. Il re degli dèi, connotato quale generoso e saggio come in *Della Viola* o nella *Comedia*

<sup>262</sup> Cfr. III, 193-196: «poi che son gionta al scoglio / precipitarmi vogliò al modo usato, / acìò che col suo fiatoel dolce vento / me porti a salvamento».

<sup>263</sup> IV, 338-341: «vero è che lei me disse che volea / andar a casa del suo patre caro / del qual, perché defunto esser credea, / cum la matre volea far pianto amaro».

<sup>264</sup> Vd. es. IV, 318-321: «se sono in vista mesto e impalidito, / se sto cum l'alma amirativa e trista, / io n'ho cagion, che per mia sorte adversa / già son più giorni che mia moglie ho persa».

<sup>265</sup> Il requisito richiesto suona paradossale, vista l'assenza di rapporti tra Venere e le sorelle.

de *Timon greco* medesima, ordina a Mercurio di recarsi «giù al mondo», in modo da «suscitare le due sorelle morte», dopodiché egli condurrà Psiche «al bel iocundo / concistor de la mia celeste corte» (vv. 92, 93, 95-96). Il finale si incarica di sciogliere ogni problematica, secondo un meccanismo elementare di espiazione della colpa e di crescita personale: le sorelle torneranno «ai luochi vostri iubilando» (v. 121) ormai pentite, redente<sup>266</sup>.

Le scene conclusive si compongono di agnizioni e continui colpi di scena, abbastanza scontati per lo spettatore: Cosmo, dichiarato defunto dalle sorelle di Psiche, è in realtà vivo (vv. 143-166); quest'ultima, creduta scomparsa dai genitori, appare all'improvviso in scena dinanzi al loro cospetto (vv. 167-253); i generi della protagonista, venuti a conoscenza della morte delle mogli (vv.254-269), scoprono nel contempo che sono state resuscitate da Mercurio.

La divinità annuncia a Psiche che Venere ha acconsentito, grazie all'intervento dell'«alto e onnipotente Giove» (v. 278), al matrimonio di lei con Amore; in seguito consiglia alla protagonista di dimostrare pietà verso le sorelle (es. vv. 299-301): «fa' che cum grato effetto e cuor benegno / tu gli perdoni el già comesso errore / poi che ti fan de penitenzia segno». Psiche, dopo averle perdonate, pronuncia tre terzine molto gioiose e cariche di speranza per il futuro che l'attende<sup>267</sup>.

La protagonista, pertanto, congedata dai parenti, giunge con Mercurio sulla vetta dell'Olimpo; la fonte apuleiana viene ripresa e ampliata per un breve passaggio, che concerne il banchetto nuziale degli dèi. Giove invita Psiche a prendere l'ambrosia, mentre predispone i preparativi per i festeggiamenti attraverso una scena vivace, animata da ripetuti consigli, disposizioni (vv. 357-372). A questo punto Apollo, su indicazione del padre, intona un canto (vv. 381-426), a guisa di epitalamio, caratteristico di molte rappresentazioni pre-classiciste: il tema conduttore del capitolo ternario riguarda le gioie che il matrimonio legittimo regala agli sposi secondo il *topos* della *laus coniugii*<sup>268</sup>.

Lo schema anaforico, assai rudimentale e ripetitivo, sottolinea e varia un numero circoscritto di concetti abusati<sup>269</sup>. Il vincolo matrimoniale permette così, a detta di Apollo, di mantenere la concordia coniugale, di estinguere qualsiasi ardore giovanile, di esaltare la pudicizia (*honestas*), di promuovere la pace, di garantire la discendenza alla propria casata (*utilitas*). Non sfugge la convenienza militare del matrimonio, che «extingue ogni rancor profano» e mantiene la «caritate fra parenti e amici» (vv. 399 e 403).

<sup>266</sup> V, 127-142: «siano noi quelle ch'eravamo avanti, / quelle sorelle piene d'error tanti, / che cum l'erranti nostre anime brute / qui sian redutte. // O caso strano cum felice sorte: / quelle noi siano ch'eravamo morte, / che per vie torte ruinando d'alto / cademmo al smalto. / La nostra falsae maladetta invidia / già non c'è valsa, né la gran perfidia / piena d'insidia, ché del nostro errore / n'è duon amore. // Tu, dio che se iqui da noi venuto, / messo di' dei ch'han così voluto, / te de l'aiuto che prestato n'hai / laudiamo asai».

<sup>267</sup> Es. si notino le espressioni ai vv. 316-317 e 320: «anzi contenta e di bon cuor gli toglio, // e lieta son che gli odii sian finiti. [...] / E più m'alegro ancor che quella dea».

<sup>268</sup> A tal proposito citiamo il *De oboedentia* (1472) e il *De amore coniugali* (1461-1486) di Pontano, il *De coelibatu* di Ermolao Barbaro (1471-1473).

<sup>269</sup> Vd. es. vv. 384-398: «questo è quel nodo bel da cui dipende / la gran concordia del perfetto amore / e che doi cuori d'un voler accende; // questo è quel giogo che col suo valore / liga ogni spirto di sincera fede / e spenge ogni lascivio e vano ardore; // questo è 'l ligame ver da cui procede / la continente pudicitia santa / qual per precetto el re del cel ne dede; // questo è quel lacio sol ch'ha virtù tanta / ch'in doi cuor crea la dilectione e pace / che dagli iusti cum onor se canta; // questo è quel uno vinculo verace / che fa multiplicar el seme umano / e che empie el mondo e fallo esser vivace».



L'esempio classico di Giulio Cesare e Pompeo tenta di comprovare l'esattezza di tale assunto: sino a quando Pompeo fu sposato con Giulia, figlia di Cesare, gli accordi sanciti tra loro rimasero saldi; dopo la morte di lei, nel 54 a.C., i rapporti tra i due diventarono sempre più tesi, sino all'insorgere della guerra civile. Ovviamente l'interpretazione risulta tendenziosa, funzionale a una legittimazione più complessa, a un'assimilazione delle pratiche del matrimonio con le scelte dei *principes*.

Il componimento, che termina stancamente attraverso la ripetizione dei concetti enunciati nella parte centrale, è fatto seguire da una barzelletta di ottonari intonata dalle tre Grazie; in essa vengono ribaditi i medesimi argomenti del canto di Apollo. Spicca in chiusura un riferimento al mito di Orfeo ed Euridice: non sfugge il cenno a un personaggio di notevole importanza per la cultura e l'iconografia politica mantovana<sup>270</sup>.

4 - Infine, per comprendere le possibili origini mantovane del testo, occorre inserire le *Noze* all'interno di un panorama letterario più vasto: a Ferrara, verso il 1479, Boiardo volgarizza l'*Asino d'oro* secondo un procedimento, che potrebbe aver influenzato Del Carretto, di riduzione di ogni elemento legato agli usi, ai costumi, alle pratiche del mondo antico<sup>271</sup>.

Boiardo, anche per quanto pertiene lo stile di scrittura, evita di restituire in italiano i preziosismi lessicali, i giochi di parole, i complessi equilibri fonici e ritmici dell'originale. Ne risulta una trama semplificata, ridotta a pura storia, pronta per essere fruita e apprezzata da un pubblico non specialistico. La discreta circolazione del volgarizzamento è comprovata da cinque testimoni di sicura identificazione che ne riportano il testo, solo due dei quali giunti sino a noi.

A Milano, invece, viene messa in scena la *Psiche* da parte di Niccolò da Correggio (1490-1491), in seguito offerta a Isabella d'Este<sup>272</sup>. Nella dedica lo scrittore afferma di aver composto l'opera già da tempo («nei miei più teneri anni») e di averla poi messa in scena; al tempo della rappresentazione però «certi astanti» avevano «raccolte» alcune stanze del componimento al fine di rielaborarle e utilizzarle per un altro spettacolo. Per questo motivo, non inusuale all'epoca (CAP. IV, 7), il poeta ha deciso di completare la *Psiche*, di fissarne una redazione definitiva d'autore e di dedicarla alla marchesa. L'opera, che lo stesso Da Correggio definisce «non senza vera allegoria contesta», si prefigge lo scopo di invitare gli amanti, contrariamente a Del Carretto, «a vivere in quieta vita».

La vicenda di Amore e Psiche è infatti inserita all'interno di una cornice narrativa che orienta e spiega l'insegnamento morale della storia, riportata senza particolari variazioni (ottave 1-38 e 169-179): il poeta, non contraccambiato dalla ninfa Florida, finge di vagare disperato per le selve; egli, sul far della sera, si mette a riposare sotto

<sup>270</sup> V, 457-465: «vivan donche fortunati / questi doi cum gaudio e pace, / né già mai fian separati / dal suo amor mutuo e verace, / ma cum fede e ardor vivace / l'uno e l'altro fidel sia / cum tal voglia e fantasia / come Euridice e Orfeo. / Io hymen hymen hymeneo».

<sup>271</sup> FUMAGALLI 1988. Il 19 giugno 1481 Federico I Gonzaga scrive così a Ercole I, ringraziandolo per avergli inviato una copia del testo: «avemo ricevuto el libro de *Aureo asino* che quella ce ha mandato secondo le richiedesemo, per el desiderio grande avevamo de poterlo legere e gustare» (ASMN, F. II. 9, b. 2898, 102, c. 39r). Nel 1512 la marchesa scriverà al ferrarese Girolamo Giglioli, al fine di richiedere «uno Apuleio volgare traducto pel conte Matheo Maria Boiardi», poiché era andato perduto l'esemplare che «donò altre volte el signor nostro Padre al signor nostro socero» (BERTOLOTTI 1888, 71). Ricordiamo che tra i libri posseduti da Isabella d'Este figura un «Apuleio vulgare scritto a mano».

<sup>272</sup> DA CORREGGIO 1969, 49-96.

un faggio e, dopo essersi addormentato, sogna Amore che gli racconta la storia di Psiche a guisa di *exemplum*.

Alla fine dell'estesa esposizione, che occupa le ottave 39-168, il poeta si sveglia e, sulla strada del ritorno, si imbatte nell'abitazione di un pastore, che si offre di ospitalo. L'innamorato riferisce il sogno al padrone di casa, il quale lo interpreta in questo modo (177, 5-8): «onde per questo a restar mi apparecchio / d'amar mai più, ché in l'amoroso prato / poche rose vi son fra molte spine, / e del viver mortal iudice è il fine». Ciò convince il poeta a non preoccuparsi più delle pene d'amore, tanto che il testo si chiude con il seguente ammonimento (179, 7-8): «fuggiti presto, di buon passo e longie, / ché 'l stral d'amor ucide e non pur pongie».

Si aggiunga che l'analisi di alcuni significativi *loci selecti* della *Psiche* e delle *Noze* dimostra, a parere di Edoardo Fumagalli<sup>273</sup>, che «sia Niccolò da Correggio sia Galeotto dal Carretto avevano ben presente il volgarizzamento boiardesco delle *Metamorfosi*»; si confrontino alcuni esempi riportati nelle tre tabelle sottostanti, in cui i due scrittori non seguono il testo latino, bensì fanno affidamento su quello boiardesco. Ciò fa supporre che la traduzione di Boiardo abbia goduto di un certo riscontro e che, contestualmente, la lettura o la rappresentazione di opere dal tema apuleiano fosse ricercata, promossa e apprezzata da vari committenti.

| <i>Metamorfosi</i>   | Volgarizzamento di Boiardo              | <i>Psiche</i>  |
|--|---|--|
| V, 11: <i>placet pro bono duabus malis malum consilium</i> | Preso questo partito le malvagie femine | XCI, 1-2: e così insieme preson per partito / ordir a la innocente mille inganni |
| V, 14: <i>solo reddidit</i>                                | nel fiorito prato le depose             | XCIV, 8: le riposò su quel fiorato prato   |
| VI, 8: <i>iamque fores eius dominae proximati</i>          | essendo già presso a le divine porte    | CXXV, 2: aproximando ale divine porte  |

Tabella 1

| <i>Metamorfosi</i>  | Volgarizzamento di Boiardo   | <i>Noze</i>  |
|---|--|--|
| Passo assente   | V, 4: né patre, né matre o sorella o patria più se ricordava                                       | I, 218-221: qui convien che tu te scordi / la gran casa de tuo padre, / e che più non te ricordi / di sorelle, né di madre |
| V, 9: <i>quovis puero pusillioem</i>                                | grosso in ogni suo parte fuor che in quelle ch'io vorrei   | II, 28-29: è grosso in ogni parte, fuor che in quella / ch'io lo vorrei  |
| V, 10: <i>plerumque detorsos et duratos in lapidem digitos eius</i> | sustengo io il puzo de la unzione che a li assidrati piedi et a le distorte mane li sono involtate | II, 34: qual è tutto sidrato e podagroso   |

Tabella 2

<sup>273</sup> FUMAGALLI, 145-50.

| <i>Metamorfosi</i>                  | <b>Volgarizzamento di Boiardo</b> | <i>Psiche</i>  | <i>Noze</i>                                |
|-------------------------------------|-----------------------------------|--|--|
| V, 28: tunc avis peralba illa gavia | quella bianca occella garulare    | CXXII, 1-2: ma la fama dil mal riportatrice / fe' la garula ucella messaggiera | III, 260: cum sua loquace e garula favella |

Tabella 3

Se la *Comedia de Timon* sembra gareggiare e riscrivere la prova di Boiardo secondo precise caratteristiche ideologiche e rappresentative, le *Noze* potrebbero importare a Mantova la *fabula* apuleiana, che, come si è visto, godeva da tempo di una vasta fortuna e rielaborazione presso le corti settentrionali. Evidentemente la versione concepita da Niccolò Da Correggio per Isabella non si prestava alla scena per motivi organizzativi (i personaggi locutori sono pochi, giacché la narrazione è demandata, in sostanza, al poeta e ad Amore) e contenutistici: la vena malinconica, pessimistica, disincantata di Da Correggio, riscontrabile pure in *Pasciute pecorelle*, non si sarebbe certo adattata a una festa, che necessita invece di propositi opposti. Inoltre, la trattazione del tema dell'invidia, approfondito con particolare cura, si collega agli *Acti* di Serafino e all'incisione di Mantegna, creando una trama coerente, circolare di riferimenti e risposdenze.

#### 4.7 Antonio Cammelli (*Panfila*)

1 - Informazioni preziose circa le origini della *Panfila* vengono fornite del suo autore in una lettera del 18 giugno 1499 alla marchesa Isabella d'Este. Antonio Cammelli le comunica l'invio di un «libretto della Tragedia nominata *Pamphila*» – finita di comporre nel corso della «quaresima passata» – nonché un «nuntio delli Sonetti faceti, ch'io in breve settimane li donerò»<sup>274</sup>. Le indicazioni di lettura aggiunte in seguito escludono una rappresentazione sulla scena, in quanto sembrano chiari gli inviti a leggere il testo durante l'estate e a farlo rilegare in modo appropriato<sup>275</sup>. Inoltre, la formula «presentai la quaresima passata» non è tanto da intendere come «feci rappresentare», anche perché durante la Quaresima non si potevano allestire rappresentazioni profane; il termine, pertanto, potrebbe essere meglio interpretato come «offrii in lettura»<sup>276</sup>.

È probabile, allora, che l'opera fosse stata dedicata in precedenza a un altro signore, forse a Ercole I d'Este, come si può desumere dal titolo aggiunto alla *princeps* che precede l'argomento: «tragedia de Antonio da Pistoia a lo ill.<sup>mo</sup> et excell.<sup>mo</sup> duca Hercule de Ferrara»<sup>277</sup>. Nell'impossibilità, allo stato attuale degli studi, di determinare la prima corte scelta da Pistoia in cui far diffondere la *Panfila*, è preferibile collegare

<sup>274</sup> D'ANCONA 1891, 375-6.

<sup>275</sup> *IBIDEM*: «questa basti per legierla talvolta la Excell.<sup>ia</sup> Vostra in villa per fuggire, o per il troppo caldo o per le noiose piogge, lo otio: e se la opera fosse per più degno poeta di me composta, la averia in carta membrana con maiuscole d'oro fatta scrivere e pingere: ma tale qual è l'opera, tal vesta porta. Quella accetti el mio volere solo, e a suo modo riscriver la faccia e nobilitarla, quanto a una tale e tanta Madonna si richiede».

<sup>276</sup> GDLI 1990, XV, *ad vocem* «presentare».

<sup>277</sup> A. Cammelli, *Tragedia de Antonio da Pistoia novamente impressa*, Venezia, Bonelli, 1508, BNBM, RARIMELZI. 004.

la tragedia al contesto mantovano<sup>278</sup>; la circolazione dell'opera presso la corte gonzaghesca, che si può solo supporre a Ferrara o in altre sedi, risulta storicamente provata.

Il consiglio di leggere il testo e di non rappresentarlo – suggerimento comune a quello che darà nel 1502 Galeotto Del Carretto con un'altra “tragedia”, la *Sofonisba* – viene giustificato dall'eccezionalità dell'opera, che si incarica di rendere lo schema, la struttura, le forme della tragedia classica<sup>279</sup>. Se nel teatro pre-classicista molti miti caratterizzati da una conclusione luttuosa vengono proposti al fine di ribaltarne l'esito mediante un sorprendente lieto fine, nella *Panfila*, invece, Cammelli non lascia spazio ad alcuna redenzione palinogenetica (*Orfeo*, *Danae*) o a miracolose resurrezioni (*Cefalo*, *Noze de Psiche*, *Pasitea*).

La trama e l'ambientazione dell'opera sono riprese dalla celebre novella IV, 1 del *Decameron*<sup>280</sup>: l'azione si trasferisce dalla Salerno medievale alla Tebe antica (città simbolo della tragedia greca); Tancredi diventa Demetrio<sup>281</sup>, mentre i due amanti sono chiamati Panfila e Filostrato<sup>282</sup>. Vengono aggiunti altri personaggi: spiccano, oltre a servitori e damigelle minori, le figure di Tindaro (servo di Filostrato nel *Decameron*) – che personifica un anziano funzionario di corte, il cui alacre servizio non ha avuto alcun riconoscimento – e del consigliere del re Pandero<sup>283</sup>.

Se nel Cinquecento gli scrittori attingeranno al *Decameron* soprattutto quale modello comico ai fini della caratterizzazione dei personaggi, della mimesi stilistico-linguistica, della scelta della prosa e della rielaborazione dei temi del gioco delle parti, della beffa, della contrapposizione ironica tra sacro e profano, Cammelli ne sfrutta la valenza tragica<sup>284</sup>.

La fedeltà con cui lo scrittore segue il palinsesto boccacciano – in particolare, durante i dialoghi tra i protagonisti – viene abbandonata in alcuni punti significativi: gli incontri amorosi di Panfila e Filostrato non sono descritti come nel *Decameron*, bensì allusi lungo alcuni monologhi (es. III, 74-94); la morte di Filostrato non viene messa in scena, ma raccontata al re da Tinolo (IV, 1-50 e 84-110).

2 - La tragedia si discosta dalla novella soprattutto per l'inserimento di una tematica inedita, ossia la riflessione intorno alla vita cortigiana. Essa è contrassegnata quale inautentica, frutto di ipocrisie, sopraffazioni, invidie. L'amore, a differenza di quanto sostiene la drammaturgia milanese (CAP. III, 3), non può essere coltivato a corte né si possono manifestare atti di lealtà, di giustizia, di saggezza e di generosità. Il ruolo del cortigiano è inutile, perché i consigli ragionevoli di Pandero non verranno ascoltati dal sovrano; Tindaro, invece, palesa come la frustrazione e il risentimento possano scatenare pericolose idee di vendetta. Sarà

<sup>278</sup> Si badi che lo scrittore nel 1497 fu rimosso a Ferrara dall'ufficio di esattore delle tasse, per essere poi riammesso a marzo del 1499 su pressione di Isabella d'Este; negli stessi anni iniziò a servire anche Giovan Pietro Gonzaga, conte di Nogarola. Per la biografia del poeta, vd. *infra* n. 287.

<sup>279</sup> Cammelli divide il testo in cinque atti e inserisce i cori al termine degli stessi.

<sup>280</sup> Sulla fortuna della novella nella letteratura e nell'iconografia quattrocentesca, vd. POLETTI 2004, 101-39 e 2007, 239-302.

<sup>281</sup> Il nome ricorda quello di Demetrio Poliorcete, le cui feroci imprese sono condensate nel *De casibus*, IV, 14.

<sup>282</sup> Nel *Decameron* troviamo Panfilo, re dell'ultima giornata e narratore sovente di novelle dal contenuto amoroso (vd. es. II, 7; V, 1; VII, 9; VIII, 2 e IX, 6) e Filostrato (il cui nome significa “vinto da amore” che, proprio nella IV giornata diviene il re della brigata).

<sup>283</sup> Nel *Filostrato* Pandaro aiuta Troiolo a ottenere l'amore della cugina Criseida.

<sup>284</sup> Cfr. almeno BORSELLINO 1974, 1-33; STÄUBLE 1975-1976, 103-17 e 2009, 37-47 e PEROCCO 2009, 23-36.

quest'ultimo, infatti, a riferire a Demetrio la storia d'amore tra la figlia e il servo Filostrato per assecondare il suo pervasivo desiderio di rivalsa sulla casata regnante. Ciò che nel *Decameron* Tancredi scopre per puro caso, nella tragedia è determinato dal raggio di Tindaro.

Già il discorso del re in apertura di tragedia introduce gli argomenti principali dell'opera<sup>285</sup>: Demetrio confessa alla figlia la fatica e la pena provate nel governare, tanto che la morte sarebbe la soluzione più auspicabile (I, 1-6). La paura per i tradimenti, le congiure e le guerre fanno rimpiangere a Demetrio di non essere stato un privato cittadino. Dopo le parole di Panfila, che confortano il sovrano, segue un elogio del servo ideale, incarnato da Filostrato (I, 105-141). La descrizione delle virtù del giovane viene accompagnata per analogia dalla lode della primavera (I, 142-175). Le immagini di rinascita e rigogliosità destano in Panfila il desiderio di amare (I, 180-221).

Nel secondo atto compare sulla scena Tindaro – forse imparentato con lo Pseudolo della *Pasitea* di Visconti – il quale espone le sue osservazioni circa l'inadeguatezza dei regnanti (II, 89-242). Il discorso affronta anche la questione della sfortuna dei servi e dell'ingiustizia della vita di corte, in cui si sperimentano l'odio, le invidie, le adulazioni smaccate, la superbia (II, 104-133).

Il terzo atto è formato da due scene speculari: nella prima Filostrato riferisce a Tindaro, che si servirà del giovane quale mero strumento di rivincita, di essere innamorato di Panfila (III, 1-132); nella seconda Demetrio – che, con un veloce passaggio narrativo, è stato informato da Tindaro – delibera al fido Pandero la punizione da infliggere a Filostrato (III, 133-223).

Nel quarto atto si giunge allo scontro tra gli amanti e il re, mentre il quinto, che aderisce in parte alle ultime sequenze della vicenda raccontata nel *Decameron*, si distingue per le esitazioni di Pandero; il servo, fedele confidente del padrone, non si esime dal criticare il re, non più capace di governare a causa dell'età avanzata (V, 1-45). Tuttavia, la ritrattazione è parziale, giacché alla fine del discorso e nell'ultima scena il servitore tornerà a giurare devozione eterna nei confronti di Demetrio (V, 363-368).

I poli antitetici in conflitto non risultano due come in Boccaccio: alla contrapposizione che separa amore e giovinezza da onore e vecchiaia si aggiunge la prospettiva di Tindaro. Sicché viene messo in scena uno scontro fatale, una «tragedia delle corti»<sup>286</sup>: l'amore dei due giovani viene osteggiato dal re, il quale è a sua volta avversato da Tindaro; egli sfrutta tale situazione in modo cinico, perché mette a frutto la propria vendetta rendendo esplicita la relazione della figlia del sovrano con il servo Filostrato. Alla fine, Tindaro scapperà dalla corte, Filostrato verrà ucciso, Panfila si suiciderà, mentre Demetrio si assumerà la colpa dell'accaduto. La conclusione mostra come il solo Tindaro sia riuscito a portare a termine i propri propositi<sup>287</sup>.

<sup>285</sup> Si cita da CAMMELLI 1983, 403-68.

<sup>286</sup> AURIGEMMA 1968, 17.

<sup>287</sup> Una rassegna intorno ai vocaboli più frequenti del testo aiuta a comprendere l'insistenza di Cammelli su tali concetti. Su 2789 forme registrate, possiamo ripartire il lessico impiegato in tre macro-ambiti: a) amore e gioventù («amor»: 33; «amore»: 25; «cuore»: 17; «cor»: 15; «giovene» e «gioveni»: 5 ciascuna; «amato»: 4; «amoroso»: 3; «giovanetto» e «gioventute»: 3); b) *forma mentis* dell'anziano tiranno, basata su un'etica «dell'onore e della vergogna» («vergogna»: 15; «vecchio»: 12; «età»: 10; «onor» e «punito»: 7; «errore»: 6; «vecchi»: 6; «crudeltà»: 5; «colpa», «sdegno» e «vecchiezza»: 4; «vecchia»: 3); c) mentalità di Tindaro («servi» e «vendetta»: 10; «servo»: 8; «corte»: 7; «regno»: 5; «invidia»: 4). Tutto ciò viene inserito entro uno sfondo in cui dominano un

3 - I temi espressi circa la corruzione e le ingiustizie che albergano dentro le corti e l'incapacità delle classi dirigenti di governare in modo retto affiorano pure nella raccolta delle rime dello scrittore, dedicata a Isabella d'Este (BAM, H 223 inf.)<sup>288</sup>. La silloge – che comprende ben 533 sonetti, un capitolo ternario in morte di Beatrice d'Este e un testo in prosa esemplato sulla scorta dei dialoghi dei morti di Luciano<sup>289</sup> – risulta attraversata da diverse tematiche (es. vita familiare, caricature di donne e di personaggi singolari, argomenti moralistici, satira anticlericale, polemiche e invettive, corrispondenza con amici, sonetti “alla burchia”)<sup>290</sup>. Risaltano con nettezza i testi di interesse storico-politico e di critica verso le corti, di cui diamo di seguito un veloce prospetto.

Nel sonetto 369 il poeta si duole perché un signore, la cui identità non viene rivelata, dà credito alle maldicenze di «qualche arpia», che gli consiglia di non fare accedere il poeta alla propria cerchia (v. 7); la forte concorrenza tra i cortigiani costringe l'io poetico a vivere di stenti (44), a guisa di un «frate osservante» (45, 11). Del resto, egli viene sovente superato da altri concorrenti (50-51). Il motivo viene rintracciato nella «troppa fede» e «nell'esser leale» (49, 10-11); questi valori sono dannosi se praticati a corte, in cui per fare carriera bisogna «simular parole», «sapere il gusto e quel ch'uom più desia» (379, 2 e 4). L'unica consolazione, quasi come il Tindaro della tragedia, risiede nella possibilità di «veder la vendetta in poco e in breve» (49, 19)<sup>291</sup>.

Gli uomini che compongono le corti si macchiano di una serie sconfinata di vizi e di azioni disoneste: presso i signori dominano le false promesse, la vane «parole», le continue «bugie», l'«invidia», gli «adulator», il «Dispetto», la «Ingiuria», il «Tradimento», l'«Avaritia» (233, 2, 6, 8, 10, 12, 13 e 14). I superbi e i detrattori formano una categoria alquanto rappresentata: tra questi, Timoteo Bendedei pare

destino inviolabile e situazioni che comportano acute sofferenze («morte»: 31; «fortuna»: 18; «morire»: 13; «morir» e «morto»: 11; «crudeltà»: 5; «pianti» e «pianto»: 5).

<sup>288</sup> Antonio Cammelli, detto il Pistoia dalla città d'origine, nasce nel 1436. Il padre era stato un politico locale di una certa rilevanza. Nel 1479 si trova alla corte di Niccolò da Correggio, dove spicca per la qualità delle sue poesie comiche e burlesche; risulta a Ferrara prima della guerra tra il ducato estense e Venezia (1482-1484). Nel 1485 viene nominato contestabile con funzione di gabellino, ovvero di esattore delle tasse, presso la porta di S. Croce di Reggio. Nel 1497 viene esautorato da tale incarico, che otterrà di nuovo due anni dopo. Le difficoltà incontrare alla corte estense, la scarsa considerazione goduta, l'impossibilità di emergere, la diffidenza e l'ostilità manifestata dagli altri cortigiani nei suoi confronti danno materia per numerosi testi poetici. Nel 1490 trascorre un breve soggiorno a Roma, in cui riceve una buona accoglienza da parte della corte pontificia. Qui scrive componimenti contro i vizi e l'immoralità del clero nonché i famosi cinque sonetti a Djem, figlio di Maometto II e prigioniero di Innocenzo VIII. I frequenti componimenti encomiastici rivolti a Ludovico il Moro e la conoscenza di personaggi dell'*entourage* ludoviciano fanno sospettare qualche possibile collaborazione occasionale con la corte sforzesca. Sono più saldi i legami con Mantova, segnatamente con Isabella d'Este cui dedica vari testi. Il poeta morirà a Ferrara nel 1502. Cfr. DE ROBERTIS 1974, 277-86 e ROSSI 2008.

<sup>289</sup> Nel *Dialogo* si finge che l'anima del poeta, una volta deceduto, raggiunga le porte dell'inferno, dinanzi alle quali incontra Caronte. I due parlano di diversi argomenti: astrologia, alchimia, medicina, religione e clero. Proseguendo il viaggio, viene mostrata allo scrittore la geografia ultramondana: la valle dello Stige, l'albero Vanegio, il Lethe, il Flegetonte, il Cocito, il recinto dei sapienti, i Campi Elisi. Alla fine, egli giunge al cospetto di Plutone, il quale, in segno di stima, gli permette di fare ritorno sulla terra. Vd. ROZZONI 2012, 74-93.

<sup>290</sup> Rimane fondamentale lo studio complessivo di PERCOPO 1913. Si citerà da CAMMELLI 1908.

<sup>291</sup> Il termine “vendetta” ricorre con insistenza (28 volte): 41, 16; 72, 5; 115, 13; 146, 17; 185, 5; 283, 11; 306, 13; 335, 4; 354, 8 e 17; 372, 3; 382, 2 e 19; 394, 6; 410, 17; 415, 8; 421, 14; 425, 19; 431, 12; 452, 14; 462, 17; 472, 18; 484, 20; 485, 16; 492, 2; 514, 4; 515, 4; 523, 6.

sempre «di rabbia pien», «in odio ha il viver suo vicioso e scelo / la terra e 'l mare, e chi l'ode e chi 'l vede» (281, 7 e 13-14). A corte non si possono stringere amicizie: ad esempio, l'io poetico stimava degne di rispetto tre persone, che, non appena hanno ottenuto incarichi importanti, si sono comportate in modo sleale nei suoi confronti (283). Ciò nonostante, il successo non costituisce un parametro affidabile per giudicare l'operato degli uomini, poiché è facile cadere in disgrazia all'improvviso (72; 184; 302; 357-358).

Non mancano frequenti attacchi rivolti ai sovrani, complici inermi della *finis Italiae*<sup>292</sup>, della perdita di indipendenza e di autonomia a seguito delle spedizioni di Carlo VIII e Luigi XII<sup>293</sup>: le divisioni tra gli stati italiani, l'inconsapevolezza della gravità della situazione, le diffidenze reciproche incoraggiano le strategie dei francesi<sup>294</sup>. Gli «italici mastin», i «crudi tyranni» si affrontano per aggiungere territori irrilevanti ai loro regni e non capiscono che, invece, occorre allearsi e difendersi dagli stranieri (461, 2).

Ludovico il Moro, elogiato lungo numerosi sonetti (vd. es. 70, 371, 378, 383, 391-392, 395-399, 413, 417-423), diviene poi il bersaglio polemico dello scrittore, in quanto la figura del duca esprime la tracotanza, l'insipienza dei regnanti italiani. Egli decide, all'interno di un sonetto di rara perfidia, di rivolgersi ai sudditi per la prima volta nel momento della perdita del dominio milanese. In questo frangente drammatico «promette il carro e' buoi, / come fa il ladro, e, campato il supplitio, / ritorna l'altra volta in maggior vizio» (495, 15-17). Lo Sforza viene raffigurato altresì quale personaggio superbo, «pusillo», «tiranno vil», che ha conquistato il potere nel 1479 solo grazie a un colpo di stato, ma è ora pronto a fuggire (497, 11 e 16)<sup>295</sup>.

L'unica eccezione, all'interno di un contesto così corrotto e compromesso, sembra costituita dall'ultimo protettore di Cammelli, il marchese Francesco II Gonzaga; questi è destinato a compiere «fatti assai più degni», giacché «a te restò lo scudo di Minerva, / e se non che la invidia ti si oppose, non serìa Lombardia vexata o serva» (525, 8 e 9-11).

4 - L'inserimento di questioni impegnative e attuali nella *Panfila*, l'ambientazione di corte, la vicenda funesta, la sostanziale vittoria impunita del servitore Tindaro sulla tirannia del re Demetrio nonché il genere stesso praticato da Cammelli dovevano trovare alcune giustificazioni, tali da consentire un'operazione così ardita e sperimentale. Innanzitutto, alcuni temi sono resi ammissibili per un pubblico cortigiano mediante calibrati accorgimenti: le responsabilità del sovrano vengono attenuate dalla sua vecchiaia e dall'intervento della Fortuna nella storia; all'infedeltà di Tindaro si contrappone l'atteggiamento leale di Pandero e Tinolo; alle

<sup>292</sup> Cfr. 529, 1-4: «io ti mando un capitol fatto adesso / de Italia, ove i pensier tuo' exaltar possi: / udiralla smembrata insino a gli ossi / col capo chino e 'l corpo genuflesso». Si vedano, inoltre, le seguenti battute contenute nel *Dialogo*: «A: [...] “dim[m]i come vivon quelli tuoi Signori hora”. S: “male, perché l'uno aita a far cader l'altro, né si accorgono che 'l primo non giunge al fondo, che 'l secondo trabocca”. A: “così va chi non mira se non quello che ha denanti alli piedi, et così andranno tutti li altri, fin che Italia sia ben disolata”».

<sup>293</sup> Vd. 526, 8-14: «piangete voi, Signor, ché 'l ve bisogna, / tenite le man sotto e l'arma ascosta, / vincavi la paüra e la vergogna. // La libertà da l'invidia è deposta, / e, se mai fia che 'l si perda Bologna, / ite pur a impiccarvi a vostra posta».

<sup>294</sup> Cfr. es. 452, 12-13: «molti occhi stanno aperti ad un tagliere, / pochi son che cognoscano i lor guai».

<sup>295</sup> I lessemi “tiranno” e suoi derivati risultano attestati nella silloge in undici occasioni (399, 7; 454, 7; 457, 7; 458, 8; 461, 2; 476, 16; 497, 16; 499, 1<sup>2</sup>; 514, 13<sup>2</sup>).

rivendicazioni di Panfila di autenticità dei propri sentimenti fanno da contraltare i consigli, enunciati in punto di morte da Filostrato, di evitare le minacce che cela Amore.

In aggiunta, lo scrittore – che, come ricordato, non concepisce la *Panfila* quale opera rappresentabile – legittima il proprio testo grazie all’elaborazione del palinsesto boccacciano e all’inserimento dell’“argomento”, fatto pronunciare da Seneca. Il filosofo – che collega *lato sensu* la storia della tragedia alla propria esperienza presso la corte neroniana<sup>296</sup> – dichiara di aver scritto la tragedia da «garzone» (v. 9) e sostiene di essere tornato sulla terra in virtù di un permesso accordatogli da Plutone (vv. 7-8 e 13-15).

L’espedito della comparsa di Seneca, la sua *auctoritas*, la finzione della composizione dell’opera da giovane permettono a Cammelli di cautelarsi, di motivare le scelte diegetiche e strutturali del testo. La presenza del tragediografo, infatti, non è dettata da una reale imitazione, da un’ispirazione diretta alle sue opere, ma soltanto da una necessità di nobilitazione<sup>297</sup>.

Inoltre, la dichiarazione esplicita della fonte serve a mettere in luce l’originalità della *Panfila*, ad affermare un primato: le tragedie dello scrittore latino, a differenza dei commediografi Plauto e Terenzio e di quanto avverrà nel pieno Cinquecento<sup>298</sup>, non avevano ancora goduto di grande fortuna. Nel secolo XV si conoscono quattro edizioni collettive delle tragedie (Ferrara, Belforti 1478; Venezia, De Suardi, 1492; Venezia, Capcasa, 1493; Venezia, Tacuino, 1498) e tre volgarizzamenti, probabilmente mai messi in scena: il primo, in terza rima dell’*Agamennone*, viene realizzato da Evangelista Fossa e stampato nel 1497 (Venezia, Monferà); il secondo, sempre in terzine dell’*Ippolito*, risulta approntato da Pizio da Montevarchi (Venezia, Pensa da Mandello, 1497); il terzo, dell’*Hercules furens*, è messo a punto dal medesimo autore e conservato in forma manoscritta presso la Biblioteca Classense di Ravenna (ms. 106)<sup>299</sup>.

Le parole di Seneca e l’episodio stesso del ritorno sulla terra al fine di recare una nuova tragedia sembrano ricalcare, oltre al *Dialogo*<sup>300</sup>, il prologo del *Timone*, recitato da Luciano di Samosata, e quello della *Pasitea*, in cui Cecilio Stazio lascia i Campi Elisi per suggerire a Gaspare Visconti il tema dell’opera. Il tentativo di competere con un modello che si era in parte posto il compito di restituire i caratteri “regolari” della commedia si spiega con il progetto conforme della *Panfila*, che cerca di imitare la tragedia classica inserendo i cori alla fine degli atti e servendosi di personaggi di nobile stirpe, della morte dei due amanti, della vendetta di Tindaro, dei contrasti ideologici tra potere e amore, tra giovinezza e vecchiaia.

Del resto, i rapporti tra Cammelli e la corte milanese risultano ben documentati: per esempio, nel sonetto 180 Cammelli chiede all’ambasciatore fiorentino Angelo Talenti di portare i saluti ad alcuni amici milanesi, tra cui figurano Visconti, Bartolomeo Calco, Antonio Peloto; parimenti, nel 273 omaggia Bramante attraverso un sonetto diretto a Visconti. Nel 314, infine, la partenza da Milano provoca tanta

<sup>296</sup> vv. 4-6: «io son di quel Morale / el spirto, a cui el corpo fe’ Nerone / morire inanzi il corso naturale».

<sup>297</sup> L’unico punto di contatto potrebbe essere istituito con l’*Octavia*, che mette in scena la feroce tirannia di Nerone; la paternità senecana della tragedia, negata dalla maggior parte della critica recente, non veniva messa in discussione ai tempi di Cammelli.

<sup>298</sup> JACQUOT 1964 b.

<sup>299</sup> ROSSETTO 1997, 24-42.

<sup>300</sup> Vd. *supra* n. 288.



malinconia in Cammelli che il suo cuore resterà sempre con il «mio messer Gasparo» (v. 4).

5 - Ci soffermiamo, quindi, sui passaggi del testo in cui risalta il conflitto tra amore-onore-vendetta; mostreremo le implicazioni ideologiche più significative e le scelte stilistiche e formali di maggior rilievo. Il primo atto, che non deriva dalla novella del *Decameron*, viene interamente occupato dal confronto tra re Demetrio e la figlia Panfila. Il sovrano, che afferma di avere «septanta anni» (v. 25), sviluppa un ragionamento circa la condizione delle persone di elevata classe sociale. In particolare «gli alti gradi de la signoria / fan molte fiato ai principi parere / la morte assai più aspra» (vv. 1-3); invece, chi versa in umili condizioni interpreta la morte come la fine «d'ogni dispiacere» (v. 6)<sup>301</sup>.

La premessa viene confutata da Demetrio stesso, in quanto la vita di un re risulta contrassegnata da «affanni» e da un continuo «dubio» (vv. 23 e 26). Egli sospetta spesso che insorga qualche «ascoso inganno», teme che i servitori siano corrotti, tanto che «io non stetti mai / un'ora al mondo senza questo obietto» (vv. 30 e 35-36). Il re si dice pronto ad abdicare, in quanto considera la vita un «lutto» e «ogni cosa è vana sotto il cielo» (vv. 43 e 49); soltanto l'«onor» (v. 45), come abbiamo visto termine chiave che marca la caratterizzazione del personaggio e le sue azioni, lo trattiene dalle intenzioni espresse<sup>302</sup>.

Segue una considerazione, che chiama in causa direttamente Panfila, di inaudita contravvenzione alle leggi della società cortigiana (vv. 52-57):

E creder dèi che una maritata  
stia molto peggio, figliola, di te,  
la quale è serva e tu sei liberata.  
O quante già ne forno e quante ne è  
che vivon serve, e 'l marito hanno seco  
qual non gli observan né patto né fé!

L'affermazione pare una sorta di controcanto della morale di corte, di indiretta conferma delle tesi, in chiave femminile, di cui Orfeo si fa portatore nell'opera di Poliziano. La risposta di Panfila, per stessa ammissione della giovane<sup>303</sup>, non può proporre una visione alternativa, una soluzione forte alle preoccupazioni del padre. Ella si limita ad augurare al re di vivere ancora a lungo, di cercare conforto nel «piacere» e di dilettersi con «canti suoni balli feste e giochi» (vv. 73 e 75). Infine, consiglia al padre di risolvere i propri problemi amando i sudditi e ricercando la fama.

<sup>301</sup> Un simile andamento ricorda il convulso inizio della *Danae*, in cui Acrisio confida al servo Siro le proprie angosce per il responso negativo fornitogli dall'oracolo di Delfi.

<sup>302</sup> Le considerazioni citate potrebbero derivare dal *De infelicitate principum* di Poggio Bracciolini (1440). Il dialogo tra Cosimo de' Medici e gli umanisti Niccolò Niccoli, Carlo Marsuppini e Poggio stesso parte dalla questione della condizione dei funzionari della corte papale, ma presto vira sulla felicità dei regnanti. Costoro, secondo Niccoli, non possono aspirare a tale condizione, poiché il potere da essi esercitato rappresenta uno strumento di corruzione, una fonte di ansie e turbamenti. Il potere rende malvagi, tanto che non vi sono differenze sostanziali tra sovrani e tiranni. Quindi, l'unica soluzione per gli intellettuali è lasciare la corte e intraprendere una vita appartata, dedicata agli studi. Cfr. BRACCIOLINI 1998.

<sup>303</sup> vv. 62-64: «la poca esperienza e 'l manco indizio / e la mia verde età non vogliono che io / sappia ancor di tal cose dar iudizio».

Tali posizioni sembrerebbero prospettare due piani incompatibili tra loro: Demetrio è gravato dall'età avanzata, delle responsabilità e delle fatiche, laddove Panfila non può capire la prospettiva del padre e risponde con argomentazioni banali, ingenue. Nondimeno, il re accoglie i consigli della figlia, di cui loda la «dotrina» (v. 99).

Demetrio, a seguito del confronto, inizia a elogiare le virtù eccelse del suo miglior servitore, ossia Filostrato. Questi si dimostra sempre «fidele e obediante», «prudente», «gentile» (vv. 109, 111, 130); in aggiunta, le numerose qualità intellettuali ed etiche sono specchio della sua bellezza. Il discorso presenta poi un brusco cambiamento, in quanto Demetrio svolge un inno alla primavera intessuto di *topoi*, di immagini petrarchesche<sup>304</sup>, di richiami mitologici (Flora, Filomela, Titone, Aurora, Cinzia, Progne, Bacco, Cerere, Apollo). Tale *excursus* (vv. 142-175) pare giustificato dal collegamento tematico con la descrizione del giovane Filostrato; di contro, sembra inopportuno, in quanto pronunciato da un personaggio anziano e che, per giunta, pochi versi addietro aveva delineato un bilancio dell'esistenza umana irrimediabile e pessimistico.

Panfila, una volta uscito il padre di scena, incolpa Demetrio di non essersi accorto dei sentimenti della giovane, la cui forte passione per Filostrato è stata accresciuta dalla discussione precedente. La ragione di questa insensibilità viene rintracciata nella vecchiaia del personaggio, incapace di comprendere i reali desideri della figlia<sup>305</sup>. La tematica viene evidenziata dal coro che, in chiusura di atto, sancisce la forza inarrestabile di Amore, cui si sono arresi in passato persino gli dèi olimpici (Giove, Sole, Ercole, Plutone, Marte)<sup>306</sup>.

6 - L'inizio del secondo atto riprende il tema amoroso del precedente, poiché Filostrato confessa di essersi innamorato di Panfila. Le sensazioni ambivalenti del personaggio, che prova nel contempo «vergogna [...] desio e paura» (v. 4), vengono presto sostituite dall'amore incondizionato e assoluto per la regina, descritta secondo stilemi tradizionali<sup>307</sup>. Tuttavia, il servo si ripromette di dimostrarsi prudente, di nascondere, almeno all'inizio, i propri sentimenti, perché «bono è guardarse de fugire / la crudeltà dei patron che son vecchi» (vv. 40-41). Sembra che Filostrato, servitore fedele e integerrimo per ammissione di Demetrio, si comporti in modo corretto esclusivamente per evitare di subire le punizioni del re. Quest'ultimo non gode del favore dei sudditi grazie alle proprie virtù, ma viene rispettato per la paura trasmessa.

Nella scena successiva compare Tindaro, il quale è contrassegnato da un linguaggio sentenzioso e apodittico. La costruzione formale e ideologica del personaggio risente in modo tangibile dei sonetti di Cammelli di critica al mondo delle corti. Tindaro, accumulabile al re per l'età avanzata, si dispera per la propria condizione (v. 92): «o vecchio disgraziato, che farai?». La sua situazione non lo rende

<sup>304</sup> Cfr. vv. 142-144 («fior frondi arbor frutti e tener erba / Zefir rinova e la sua bella Flora, / e canta el rusignol l'ingiuria accerba») con RVF CCCV, 5 e CCCX, 1-4.

<sup>305</sup> vv. 188-190: «ma gli è de' vecchi un lor commune errore: / crescendo el tempo, el cervel tanto scema / che per loro il tacer serìa migliore». Tale caratteristica è già in Boccaccio (IV, 1, 3): «Tancredi, prencipe di Salerno, fu signore assai umano e di benigno ingegno, se egli nell'amoroso sangue nella sua vecchiezza non s'avesse le mani bruttate».

<sup>306</sup> Esso è composto, come i successivi, mediante una ballata di ottonati a schema *xyyx ababbx*.

<sup>307</sup> vv. 28-33: «Venere non credo io più bella in cielo, / ne la più bella nel castallo coro, / né in più tenera età, né in più bel pelo. // Per manco bella Iove si fe' toro; / per manco bella in cigno ancor fu visto; / per manco bella si transmutò in oro!».

più appetibile ad altri signori né è ora possibile lasciare il seguito di Demetrio (v. 97: «pazzo è colui che se invecchia alla corte»).

L'afflizione del personaggio viene spiegata nelle terzine successive, in cui è offerto uno spregiudicato ritratto dell'indole dei sovrani (vv. 98-99): «tra' grandi è morta la discrezione: / non cognosce un signore amore o fede». In aggiunta, Demetrio gratifica soltanto i cortigiani «adulatori» che «ben san simular mal del compagno» (vv. 105-106). L'amore dei servi non viene ricompensato, la virtù risulta ormai un valore «stracciato e vilipeso» (v. 108), giacché la giustizia e l'attività di governo sono gestite da «ignoranti» (v. 110).

La descrizione dell'*entourage* di Demetrio viene approfondita mediante un elenco iperbolico di vizi, che sembrano costituire le vere basi su cui si fondano la vita e la morale cortigiana (vv. 113-120): «nequizia... odio extremo... certa perfidia... invidia... adulazione... accidia... ambizion, nemica del diletto... superbia». Si viene a creare così un mondo alla rovescia, iniquo, paradossale, che «i più tristi alcia, e i maggior precipizia» (v. 115). Inoltre, i cortigiani si rallegrano per le disgrazie altrui; tale condizione non viene gestita dal sovrano, cui importa solo il proprio interesse immediato: nondimeno, Tindaro – che si sente «tradito» da Demetrio, «re aspro e crudele» – è pronto a vendicarsi per il dolore provato (vv. 131 e 132).

Dopo un breve ingresso di Filostrato, che ha ricevuto da Panfila una lettera in cui ella confessa di ricambiare i sentimenti del servo (vv. 134-160), compare di nuovo Tindaro. Egli è intento a soppesare ogni ingiustizia patita e a giustificare, quindi, il suo prossimo tradimento. La condotta del personaggio viene sigillata da una terzina icastica e sconcertante per il suo messaggio sovversivo: uno «iusto sdegno», infatti, porta naturalmente a «divenir crudeli», condizione che incontra il favore di «Iove» (vv. 173, 174 e 175).

L'ulteriore ingresso in scena di Filostrato permette a Tindaro di confrontarsi con il servo e di venire a conoscenza della storia d'amore tra i due protagonisti. Alla fine Tindaro – che finge di interessarsi alla storia del giovane<sup>308</sup>, giura di non riportare a nessuno la sua confidenza<sup>309</sup> – si comporta alla stessa stregua dei cortigiani simulatori e sleali da lui disprezzati. Filostrato, di contro, non sembra un personaggio tragico, bensì assume le caratteristiche di evanescenza e di ingenuità tipiche dell'innamorato della commedia classica.

Dopo che Filostrato legge ad alta voce la lettera vergata da Panfila, nella quale si consiglia all'amato di utilizzare quale punto di ritrovo una «grotta antica» non lontana dal palazzo reale (v. 277), Tindaro sprona l'interlocutore ad accettare. Inoltre, spiega meglio al personaggio dove si trovi il luogo indicato. Il servo, una volta rimasto solo, chiarisce il suo terribile piano (vv. 322-325): «or vedi che è venuto il tempo mio; / se 'l re la mia fatica pur me invola, / de far vendetta spero ancor per Dio, / e mezzo mi serà la sua figliola».

Il coro delle sirene chiude il secondo atto: esso espone i contrasti, comuni nel Rinascimento e apprezzati a corte, tra destino e libero arbitrio, tra Fortuna e influssi astrali. La scelta delle sirene, figure ittiorfiche, è spiegata dalle metafore del mare in burrasca e dei venti marini utilizzate per riassumere la forza irrefrenabile della Fortuna.

<sup>308</sup> vv. 191-193: «tu sei palido fatto, che vuol dire? / Hai tu nulla egritudine o dolore? / Dìl, che agli amici è buon di conferire».

<sup>309</sup> vv. 215-217: «per lo dio Ercul, de tenirli sculti / secreti i toi pensier, quanto più grandi; / come se fusser sotterra sepulti».

7 - L'atto seguente si apre con un monologo di Tindaro, perplesso se realizzare sino in fondo il proprio piano. Espressioni alquanto ardite ed efficaci, che si rifanno a un linguaggio quotidiano e gergale (vd. es. v. 3: «cossì vedess'io el re 'n mezzo d'un foco!»), si alternano ai ripensamenti per aver messo gli amanti in «gran pericol» (v. 7). Il desiderio di vendetta risulta, però, superiore e spinto dal legittimo bisogno di riscattarsi e di punire il re (vv. 13-22):

Perché gli è bono a far patir chi erra;  
e bono è a tempo far la sua vendetta;  
et a quel che vòl guerra, dargli guerra.  
L'offeso che ha l'ingiuria in petto stretta,  
non se la scorda mai; e lo offensore  
ne porta pena el dì che non l'expetta.  
Or così gli avess'io cavato il core,  
come io l'ho questo giorno vergognato,  
che ancor gli parerà morte l'errore!  
Trionfa alle sue spese Filostrato.

L'ultimo verso, contraddistinto da una cieca bramosia di rivalsa, viene preceduto da un lessico preciso, a volte persino crudo («patir; erra; vendetta; guerra; ingiuria; petto stretta; pena; cavato il core; vergognato; morte; errore») e da frequenti ripetizioni («è bono... bono è; guerra... guerra; offeso... offensore»).

All'improvviso riappare Filostrato, di ritorno dalla grotta, che esprime la propria soddisfazione per i «tempi [...] felici» e i «diletti senza guai» trascorsi (vv. 74-75). L'ironia tragica della scena viene avvalorata dalla risposta di Tindaro, il quale suggerisce all'interlocutore di «parlar poco», di guardarsi dall'«invidia cortigiana» (vv. 95 e 99). La buona riuscita del progetto finale<sup>310</sup> e la falsità del personaggio, che si staglia con nettezza rispetto alla figura tanto entusiasta quanto inconsapevole di Filostrato, vengono stemperate da un linguaggio basso e da formule proverbiali<sup>311</sup>.

La scena successiva presuppone un brusco salto narrativo, poiché Demetrio è già stato informato da Tindaro circa la storia d'amore tra la figlia e il servo<sup>312</sup>. Il re si trova a colloquio con il segretario Pandero al fine di prendere un adeguato provvedimento nei confronti dei due protagonisti. Lo sdegno del personaggio per l'oltraggio subito viene condensato da numerose frasi esclamative e interrogative retoriche. Il sovrano sembra in questo frangente un corrispettivo di Tindaro, poiché invoca a sua volta il bisogno di ottenere «vendetta» (vv. 169 e 183). Il lessico impiegato mostra con nitore i pensieri del personaggio, che indica la figlia quale «iniqua» e «disleale», mentre la «macchia» patita sarà punita con la morte, evocata in ben cinque occasioni nel giro di pochi versi (vv. 160-177).

La risposta di Pandero mira a confortare il re, a consigliarlo con distacco e saggezza. Il servitore appare antitetico a Tindaro: egli afferma di essere riconoscente nei confronti del suo signore<sup>313</sup>, che lo ha gratificato nominandolo «viceré» (v. 205). Tuttavia la sua devozione verrà rettificata nell'atto conclusivo, in cui riconoscerà nell'età avanzata del re il motivo delle sciagure che hanno colpito il regno.

<sup>310</sup> vv. 130-132: «oggi è quel dì che abandono la corte / lassando al re per vendetta un capello; / ché fuggendo da lui fuggo la morte».

<sup>311</sup> Es. vv. 109-110: «temo ch'el non faccia / un dì come suol far la gatta al lardo».

<sup>312</sup> Di fatto Tindaro e il re, i due veri antagonisti dell'opera, non si incontrano mai in scena.

<sup>313</sup> vv. 202-204: «el tempo che ho con epsò mai no' l persi. / El m'ha donato, el m'ha pur fatto grande, / lui mi è reffugio ne' mei controversi».

Nella scena successiva Tindaro fugge, prendendo congedo dalla corte. Egli saluta ironicamente la «morte» e l'«insidia» che albergano a palazzo e l'«onor» del re che condannerà gli amanti (vv. 225 e 226). Il servo, come nell'atto precedente, descrive la corte con una serie di anafore, di costrutti simmetrici, di parallelismi, di aggettivi e di sostantivi elencati per accumulo e accostati secondo un ordine asindetico e paratattico<sup>314</sup>. La caratura tragica del personaggio viene amplificata dalla carica di sadismo che traspare dalle sue affermazioni: ad esempio ai versi 239-241 augura a Filostrato, che ancora non è «stracco», di giovare del «bel de la sua etade» e d'«amor empirsi el sacco». La frase sentenziosa e maligna viene evidenziata dall'anafora dell'avverbio «adesso», che dovrebbe esaltare l'importanza di cogliere nell'immediato i frutti giovanili, eventualità, per sua stessa ammissione, negata a Filostrato.

Non a caso, il coro finale dell'atto ha per protagoniste le tre parche, le quali anticipano gli sviluppi futuri della tragedia. A seguito di un ragionamento di carattere generale intorno all'ineluttabile destino cui sono riservati gli uomini, vengono sintetizzati gli avvenimenti che presto si verificheranno a corte (vv. 283-291): «questi dui giovani amanti / ne darano la sentenza; / dura fia la penitenzia. / Siavi exempio el suo fallire. // Ciascun nasce per morire. / Cruda parca, vien pur via. / O Amor fallace e rio!».

8 - Il quarto atto inizia con un discorso di Pandero affine a quello che verrà pronunciato nell'ultimo atto. La constatazione dell'«infamia», dell'«ira» spropositata del re viene accompagnata da un'apostrofe contro la «Fortuna crudel» che si è abbattuta sul giovane (vv. 2, 4, 23). Il personaggio – nonostante queste convinzioni, ribadite poi di seguito (es. v. 7: «tanto el comandamento me dispiaque») – ammette di non poter intervenire, di non essere in grado di soccorrere il protagonista. Il tono sommessissimo e l'atmosfera lugubre sono accompagnati da uno stile eterogeneo, che comprende ora battute consone con la situazione e il genere letterario tragico<sup>315</sup>, ora frasi proverbiali e appartenenti a un registro diafasico più basso<sup>316</sup>.

La scena successiva è dedicata al dialogo tra Pandero e Demetrio, che si incardina su alcune parole d'ordine e concetti precisi: Demetrio afferma di voler fornire un «exempio» tangibile attraverso la punizione dell'«excesso», del «grave errore» compiuto dai due amanti (vv. 34, 38, 39). Il desiderio di «vendetta», definita «acerba e dura» al verso 89, è motivato dalla «pena crudele», dal «gran martoro» patito dal sovrano (vv. 45 e 47); egli prova solo «vergogna» a causa della perdita dell'«onor» (vv. 48 e 49)<sup>317</sup>. Pandero, invece, sebbene riconosca la serietà della situazione, tenta di placare l'ira del re, riportandogli le possibili conseguenze che l'uccisione di Filostrato arrecherà alla famiglia reale.

Demetrio si dimostra, però, irremovibile dalle proprie posizioni e ordina di portare la figlia al proprio cospetto. Il dialogo tra i due personaggi risulta esemplato

<sup>314</sup> Vd. es. vv. 227-238: «réstati tra costor, perfida invidia; / resta, impeto del re; resta, nequizia; / sta' tra lo odio e 'l dispetto, cruda accidia. // Tu, fra' tiranni te riman, giustizia; / fede, dai detrattor rimanti presa; / virtù, trionfa pur fra la avarizia. // Servitù, resta tra gli ingrati offesa; / speranza, va' te impica per la gola; tu, carità, rimanti vilipesa. // Rimanti tra costor, lascivia, sola; / sta' tra' crapulator, re, Mida e Bacco: nelle braccie a Cupido è tua figliola».

<sup>315</sup> Es. vv. 25-27: «così il mondo pasce / sempre l'uom de fatiche, e ben si po' / chiamar felice quel che more in fasce».

<sup>316</sup> Cfr. es. vv. 13: «la carne è stata troppo a presso l'osso» e 21: «lavorar poi coi ferri del maestro».

<sup>317</sup> Cfr. PIERS - SINGER 1953 ed HELLER 1985.

con fedeltà sulla scorta dell'omologo boccacciano tra Ghismonda e Tancredi. Si vedano, per esempio, le prime battute del sovrano:

| <i>Decameron</i> (IV, 1, 26-28)  | <i>Panfila</i> (IV, 90-122)  |
|--|--|
| «Ghismonda, parendomi conoscere la tua virtù e la tua onestà. [...] Di che io, in questo poco di rimanente di vita che la mia vecchiezza mi serba, sempre sarò dolente di ciò ricordandomi. E or volesse Idio che, poi che a tanta disonestà conduder ti dovevi, avessi preso uomo che alla tua nobiltà decevole fosse stato; ma tra tanti che nella mia corte n'usano eleggesti Guiscardo, giovane di vilissima condizione, nella nostra corte quasi come per Dio da piccol fanciullo infino a questo dì allevato. [...] Di Guiscardo, il quale io feci stanotte prendere quando dello spiraglio usciva, e hollo in prigione, ho io già meco preso partito che farne; ma di te sallo Idio che io non so che farmi». | «Panfila, a me cognoscer parse già / esser in te non pur sola virtù, / ma prudenzia infinita et onestà [...] / Deh! che in questo poco rimanente / che vecchiezza mi serba, a tanto male / pensando ognora viverò dolente. / Almen volesse Idio, doppoi che a tale / disonestà giongesti, avesti preso / un ch'al tuo sangue fusse stato equale. / Ma in fra tanti qui de nobil peso, / un tolto n'hai de più vil condizione, / come n'hai sempre pel passato inteso: / alevato da noi picol garzone / in fino a questo dì, come quel angue [...] / Di te non so che partito pigliare; / de Filostrato ho già partito a pieno / qual feci questa notte impregonare». |

Tabella 1

Cammelli tende a preservare il ritmo vivo e dialogato del racconto mediante esclamazioni e interrogative retoriche, ma senza perdere la tensione della novella<sup>318</sup>. Il rispetto sostanziale del testo del *Decameron*, dilatato e accresciuto (vv. 90-239), viene trasgredito in due passaggi, che evidenziano le ragioni di Panfila: nel primo viene marcata la polemica anti-nobiliare già *in nuce* in Boccaccio<sup>319</sup>; nel secondo Demetrio non rifiuta la validità delle tesi della giovane<sup>320</sup>.

Al termine del confronto subentra il coro di Atropos, la quale sembra appoggiare la decisione del re. La convinzione secondo cui «ciascun mal sempre è punito» (v. 240) viene collegata alla storia di Panfila e Filostrato (vv. 272-273: «ecco Panfila dolente: / mal condotto è l'amatore»). L'ammonizione finale sigilla il significato del coro (vv. 279-284): «giovenetti, or vi guardate: / siavi exempio l'altrui male / a voi, donne inamorate, / fia el lor caso assai mortale. / Perché tosto fia el segnale, / alle exeque lor ve invito».

<sup>318</sup> Non mancano, però, alcune cadute di stile, ricorsive nel testo (cfr. es. vv. 155: «se di carne sei»). Ciò ha spinto AURIGEMMA 1968, 31 a parlare di un «tono da lite casalinga».

<sup>319</sup> Cfr. vv. 187-195 («nobile è quel che alla virtute attende: / benché a pochi oggi tocchi questa sorte; / di lei sol conto Filostrato rende. // E se riguardi ben per la tua corte, / non è nesun de toi qual più gentile / che questo nobil peso in spalla porte. // Ciascuno appresso lui troverai vile: / e chi 'l dice villano, o invito re, / villano è lui, e de stirpe più umile») con *Dec* IV, 1, 40-41 («e per ciò colui che virtuosamente adopera, apertamente sé mostra gentile, e chi altramenti il chiama, non colui che è chiamato ma colui che chiama commette difetto. Raguarda tra tutti i tuoi nobili uomini e examina la lor vita, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte quelle di Guiscardo riguarda: se tu vorrai senza animosità giudicare, tu dirai lui nobilissimo e questi tuoi nobili tutti esser villani»).

<sup>320</sup> La glossa del *Decameron* inserita dal narratore (IV, 1, 46: «conobbe il prenze la grandezza dell'animo della sua figliuola») viene messa in bocca direttamente a Demetrio (vv. 230-235: «io penso poi quanta fortezza d'animo / ha la mia figlia in le pronte risposte / che fan che manco contra lei me inanimato. // E a tutte le ragion ch'io gli ho proposte, / tanto ben giunte v'ha le sue parole / che par che un anno fa l'abbia composte»).

9 - L'ultimo atto recupera l'inizio del precedente, poiché Pandero svolge un nuovo monologo, che commenta l'«accerba pena» prevista da Demetrio (v. 2). Questi si comporta con tanta «crudeltà» a causa della «vecchiezza», che gli impedisce ormai di comprendere gli atteggiamenti dei giovani (vv. 4, 5); una naturale distanza dalle loro problematiche, l'invidia per la «gioventute», da tempo trascorsa e dimenticata (v. 8), motivano il risentimento e l'ostinazione del sovrano. La serietà della situazione e i ragionamenti articolati del segretario sono intervallati dalle consuete immagini metaforiche e concrete, poco conformi allo *stilus tragicus*<sup>321</sup>. Pandero, nonostante la critica al re sia profonda, non sceglie di ribellarsi al pari di Tindaro, anzi proclama la necessità di assecondare, anche contro ogni evidenza e opportunità, le indicazioni dei regnanti (vv. 22-27):

Ma perché pur lo obedire è virtute  
agli servi i patron, mal son contento  
che l'ore di costui siano compiute.  
Non conviene a bon servo esser mai lento  
di quanto gli è dal signor comandato,  
ché altro facendo, gli serìa tormento.

L'ingresso in scena di Tinolo e Pinzia interrompe il ragionamento del personaggio, il quale dà istruzioni ai servi su come uccidere Filostrato. Anche i sicari si mostrano contrari a portare a termine un tal «malfizio», pur tuttavia non possono esimersi, giacché occorre ascoltare sempre le disposizioni dei padroni (v. 46). Inoltre, costoro riducono le responsabilità del proprio signore, poiché la colpa di quanto accaduto sarà da addebitare soprattutto alla «Fortuna [...] invidiosa» (vv. 185 e 186)<sup>322</sup>.

I servi, non appena terminato il proprio compito, portano a Demetrio il cuore del personaggio e gli descrivono l'uccisione di Filostrato. Il racconto accurato dell'episodio – contraddistinto da particolari macabri<sup>323</sup> e patetici (es. v. 84: «ecco, o re, il cor del tuo servo caldissimo» e v. 107: «a trargli el cor non femmo altro che piangere») – viene completato dalle ultime parole dell'amante, ultimo messaggio che, come da tradizione, sintetizza la morale del personaggio e ne spiega il ruolo (vv. 99-101): «e quando mai d'alcuna innamoratevi, / abbiate a mente a me che a questo termine / condotto sono e per me experti fatevi». L'invito a prestare attenzione alle insidie provocate dall'amore sembra allontanarsi dalla morale del *Decameron* e dal pensiero medesimo di Panfila, che interpreta il sentimento quale forza naturale e invincibile, che è giusto seguire nonostante gli ostacoli insormontabili incontrati.

In seguito i due servitori esibiscono, come richiesto dal re, il cuore di Filostrato all'amata. Ella reagisce in modo opposto rispetto al giovane, perché rivendica le proprie scelte e decide di suicidarsi giusto in nome dell'amore eterno che la lega al

<sup>321</sup> Es. v. 15: «che dal beccaro un mansüeto agnello».

<sup>322</sup> L'attenuante era stata smentita con forza da Panfila (IV, 181-183): «tu [*scil.* Demetrio] in questo segui la gente vulgare / la Fortuna incolpando quale abassa / gli iusti, e gli iniusti fa regnare».

<sup>323</sup> vv. 85-92: «qual da per lui con le sue mani avolsessi / el drappo al collo, placato e mitissimo; // ma prima ben tra soi panni raccolsessi, / alcìo la gola, e cominciossi a stringere; / per sì, aiutando noi, la vita tolessi. // Prima el vedemo nel viso depingere / de bianco, e non vermiglio color rendersi, / qual per vergogna un talor suolsi tingere».

protagonista<sup>324</sup>. La tenacia di Panfila viene condensata nella scena successiva, in cui definisce il padre come «contento del caso occorso» nonché «causa» di quanto successo (vv. 305 e 306).

Pandero, a seguito della morte di Panfila, cerca di consolare Demetrio ricordandogli che la scomparsa di lei pare quella di Tisbe, di Didone, di Filide, di Ero. L'amore accomuna «gioveni e vecchi» e, pertanto, non deve essere oggetto di «vergogna o vitupero» (vv. 337 e 339). Il re si addossa ogni colpa per l'accaduto e ordina di seppellire la figlia accanto a Filostrato. Però, il commento finale – affidato a Pandero e che sostituisce il compito del coro di esporre l'insegnamento della tragedia – presenta una versione edulcorata, tendenziosa: il dolore provato dal padrone cancella in qualche modo ogni responsabilità. Infatti, vengono individuati nell'«Amor» e nel «mondan piacere» i motivi per cui si è «dismembrata» la casata regia (vv. 372, 373 e 375).

La «tragedia scura», come è definita al penultimo verso, si chiude non senza alcune contraddizioni, motivate dalla novità stilistica e teorica dell'operazione di Cammelli, dalla difficoltà di proporre un testo simile a un pubblico di corte: il lessico, come si è visto, non si mantiene sempre uniforme, ma ricorre non di rado a proverbi, frasi gnomiche, espressioni quotidiane tipiche della commedia<sup>325</sup>; l'impianto diegetico e ideologico, in particolare, se da una parte sembra riprodurre scene di elevata tensione emotiva e individuare personaggi colpevoli e negativi, dall'altra, riabilita la figura di Demetrio tramite continue rettifiche e correzioni.

Se all'inizio dominano la figura di Tindaro e la visione della corte quale luogo di discordie e di sofferenze, alla fine dell'opera spicca la costanza di Pandero. La vecchiaia di Demetrio diviene progressivamente da colpa e aggravante a possibile giustificazione. Dell'Amore, forza positiva e legittima nei primi atti, si evidenziano poi gli aspetti pericolosi, da rifuggire. Il peso della Fortuna aumenta sino a ricoprire un ruolo pressoché pervasivo.

L'unica figura coerente – a differenza di Filostrato che sembrerà pentirsi della sua mancata avvedutezza – sembra Panfila, la quale difenderà sino alla fine le proprie posizioni, tanto che il suicidio, come quello di Ghismonda in Boccaccio, appare quale estremo sacrificio teso ad affermare i valori in cui ella crede. Le frequenti precisazioni non cancellano, però, un dato di fondo con cui misurare l'esito complessivo dell'opera di Cammelli: per quanto la «causa» sia attribuita alla Fortuna, all'Amore, all'ingenuità giovanile di Filostrato o alla crudeltà del vecchio sovrano, Tindaro, il vero colpevole, non solo risulta impunito e vittorioso, ma soprattutto non viene mai sospettato dagli altri personaggi.

<sup>324</sup> vv. 219-225: «o molto amato core, ogni mio offizio / fatto ho, qual ho a far teco; né mi resta / se non di morte l'ultimo supplizio, // e che l'anima mia sì afflitta e mesta / con la tua si congiunga; e così passo / lieta questo amplo mar pien de tempesta. // O mondo traditore, adio, ti lasso!».

<sup>325</sup> Es. cfr. «argomento», v. 3 («la ragion dice e tace l'appetito»); I, 39 («dove è più roba son più guai»); I, 173-174 («vattene, fia, a cibarte, perch'io / conosco, essendo l'ora, el tuo appetito»); II, 103 («sempre pensa mal un che mal sède»); II, 125 («piccoli solfanelli accendon foco»); IV, 19-21 («sta male al pedestro / a cui doce l'artefice, s'el vole / lavorar poi coi ferri del maestro»).



#### 4. 8 Galeotto del Carretto (*Sofonisba*)

1 - La *Sofonisba* viene dedicata a Isabella d'Este nel 1502<sup>326</sup>; la scrittura di una tragedia è spiegata dalla propensione sperimentatrice del poeta – fanno fede in questo senso pure il numero cospicuo di schemi metrici impiegati (strofe saffiche e di canzone, capitoli in ottava e terza rima, endecasillabi con rimalmezzo, sonetti, endecasillabi sciolti) – e, nello specifico, è resa possibile da un'indicazione, fornita nella dedica, intorno alla fruizione del testo: Del Carretto consiglia alla marchesa di leggere l'opera «quando haverete oportunità di legerla» (c. 5v), senza fare cenno alcuno alla rappresentazione della *Sofonisba*; come per la *Panfila*, le tematiche proprie del genere tragico sono ammesse purché la ricezione rimanga privata e non collettiva.

La nota storia della regina cartaginese viene mutuata da numerose fonti, ovvero l'*Historia* liviana (XXX, 12-15), l'*Africa* di Petrarca (V, 1-773) e il *De mulieribus claris* di Boccaccio (LXX)<sup>327</sup>. Tuttavia, a dispetto del titolo e del riassunto fornito nel prologo<sup>328</sup>, la protagonista eponima compare sulla scena a metà dell'opera (c. 29v) e interviene solo in quattro delle cinquantadue sequenze che compongono la tragedia (cc. 29v, 32r-32v, 39r-40v e 47v-48v; 136 versi su 2283 totali, pari al 6%): il personaggio, a differenza del rispettivo trissiniano, non assurge, a causa della sua marginalità, a simbolo politico che lotta per salvare la libertà del proprio popolo né si fa portatore di istanze patetiche e passionali di rilievo.

La scena – che si sposta vorticosamente dalla Spagna, all'Africa, alla Sicilia e all'Abruzzo e che copre un lasso di tempo piuttosto vasto, di circa due anni – è dominata da Scipione; egli cerca con il fidato collaboratore Gaio Lelio di conquistare la Numidia del re Siface, marito di Sofonisba e coalizzato con Cartagine. Sofonisba, dopo la cattura di Siface, viene sposata da Massinissa, sovrano berbero della popolazione dei Massili; ciò nonostante Scipione, sobillato da Siface, teme che la regina possa convincere il prezioso alleato a ribellarsi contro il suo esercito e perciò ordina l'uccisione di lei. Sofonisba si suiciderà bevendo una coppa di veleno somministratale dal marito per evitare l'onta di essere tradotta in catene a Roma.

2 - Le tematiche principali della tragedia coinvolgono Sofonisba in modo indiretto; risultano particolarmente approfondite le dinamiche riguardanti l'amicizia, la *fides* tra uomini politici e la trasgressione di questi valori, generata dall'invidia e dalla slealtà; in particolare viene indagata l'inconsistenza dell'onestà di Siface, che tradisce Scipione – assurdo, come da tradizione, a modello cortese di coerenza e fermezza – dopo aver raggiunto un accordo segreto con Asdrubale. Pure Massinissa viene meno al patto siglato con il generale romano a causa dell'innamoramento per la regina della Numidia, oggetto passivo del meccanismo ideologico-diegetico della tragedia. Il protagonista, pertanto, sembra proprio

<sup>326</sup> Citiamo il testo dalla *princeps* del 1544 (BNMV, DRAMM. 0404. 005), poiché l'edizione moderna (DEL CARRETTO 1982) mostra più di una criticità, come osservato da Maria Luisa Doglio in DEL CARRETTO 1985, XV. Sulla *Sofonisba* si veda ARBIZZONI 1991, 37-59.

<sup>327</sup> Non si dimentichi la *Sofonisba* di Mantegna dipinta tra il 1495-1500, che viene ritratta nell'atto del suicidio (immagine 8). La raffigurazione dell'eroina antica è inserita entro un ciclo unitario, comprendente Giuditta, Didone e Tuccia.

<sup>328</sup> c. 6v, vv. 1-4: «Melpomene mi sprona a sonar versi / con mesti accenti e tragico boato / e dir di Sophonisba i casi aversi / et il suo acerbo e miserabil fato».

Scipione, contrapposto a Siface e Massinissa, che interpretano la proverbiale *perfidia* cartaginese, la mancanza di *ius*, di decoro nelle relazioni tra pari.



Immagine 8

L'attenzione maggiore conferita ai personaggi maschili, ai loro intrighi politici, alle fasi decisive dalla seconda guerra punica corrisponde a una prassi tragica embrionale – che non esige ancora l'apporto, letterario e tematico, delle figure femminili<sup>329</sup> – e soddisfa la nota propensione di Francesco II, vero dedicatario e referente esterno del testo, per i soggetti di argomento bellico.

Come anticipato, il protagonista reale sembra Scipione; ricordiamo che già Filippo Lapaccini aveva equiparato latamente le virtù del marchese con quelle del generale attraverso una trasfigurazione cortigiana assai calibrata. È difficile e, in un certo senso, poco prudente cercare di stabilire contatti diretti tra le due opere, poiché lo scrittore dimostra di aver ricavato informazioni sull'episodio generale e, nello specifico, sulla vita, sulle imprese e sul carattere di Scipione da altre fonti più complete e sistematiche, cui si aggiungano almeno il *Somnium Scipionis* ciceroniano e la traduzione di Aurispa del XII *Dialogo dei morti* di Luciano.

Tuttavia – al fine di comprendere certi riusi culturali e meccanismi celebrativi – pare sufficiente segnalare la centralità di tale personaggio nonché la ripresa di alcune sue caratteristiche morali, attribuite a Francesco II, nella storia della letteratura e del teatro pre-classicista mantovano. Nell'opera di Del Carretto il

<sup>329</sup> I personaggi femminili assumeranno nel pieno Cinquecento un'importanza decisiva: in particolare, per autori quali Rucellai, Alamanni e lo stesso Trissino, incardinare la propria opera sull'esaltazione di una protagonista significa rimuovere in parte il problema ideologico – inconciliabile con la dottrina cristiana – della morte orrorosa, di certe situazioni, fisiche e morali, estreme. Sull'argomento vd. BIANCHI 2007 e SPERA 2007, 51-69.

personaggio viene descritto secondo qualità consuete di valore, virtù e morigeratezza; ad esempio alle cc. 8r-8v Massinissa introduce Scipione in questo modo (I, 1-8):

La ben sonora e gloriosa fama  
a nostre orecchie vien da molti canti  
del gran roman, che Scipion si chiama,  
qual col valor de suoi gran gesti tanti  
vinto ha la Spagna, tal che con gran brama  
ogniun il segue e, per suoi modi santi,  
i vinti Hispani tengonsi felici  
d'esser di Roma sudditi e amici.

Spicca la commistione, tipica in Del Carretto, di motivi classici con elementi cristiani del tutto anacronistici (v. 6: «modi santi»). La prima apparizione di Scipione viene fatta seguire dalle parole del sovrano berbero, che esalta la bontà del generale romano; questi, a colloquio con Lelio, mostra alcuni aspetti evidenziati già lungo il *Certamen* e peculiari della sua iconografia: le vittorie conseguite in Spagna non sono state ricercate per prestigio personale, bensì per rafforzare il «poter del roman stato» (c. 8v, III, 4); la sconfitta di Cartagine non ha affatto «smontato» il generale (v. 6), il quale ha procurato «terror [...] a tutta Spagna / quando trascorse l'ampia sua campagna» (vv. 7-8).

Scipione si distingue poi grazie al suo ingegno strategico: siccome tra Siface e i cartaginesi corre «qualche invidia» (c. 9r, II, 8), appare propizio agire mediante la «vertute, l'ingegno» e il «valor de la virtù» (III, 5 e 8)<sup>330</sup>. Insomma Scipione si prefigge di mettere in pratica la proverbiale strategia politica del *divide et impera*, esercitata con sapienza nel corso della tragedia.

Non a caso il generale ordina a Lelio di liberare Massiva, nipote di Massinissa imprigionato dai Romani dopo la battaglia di Baecula (208 a.C.), e di convocare gli oratori del sovrano per fissare un incontro diretto con lui; contemporaneamente Lelio si reca da Siface per conoscere le richieste del re dei Numidi e la sua eventuale disponibilità a schierarsi contro Cartagine: il confronto tra i due personaggi si risolve, in realtà, in un monologo di Scipione, il quale espone un preciso programma di alleanze, fondato sulla *fides* e sul reciproco riconoscimento<sup>331</sup>.

Il protagonista sostiene di aver lasciato Massiva in libertà non per ottenere un lauto riscatto (c. 13v, III, 4-5: «né d'or né d'argento hebbi concetto, / né morto 'l volsi, ma disciolto e vivo»), bensì per coerenza verso la propria condotta di vita, secondo cui «non le gemme splendido né l'oro / rendono l'huom, ma l'immortal lavoro» (III, 7-8). In particolare, il fine dell'uomo è di «procacciarsi amici / e non guardar a quel che vien servito / e ne' miseri casi e infelici / dar braccio a chi si trova a mal partito» (IV, 1-4)<sup>332</sup>. In seguito i due personaggi concludono un accordo di massima, che sembra essere stato raggiunto anche da Lelio, il quale aveva incontrato l'«amicizia» di Siface definita, «unico thesoro» (c. 12r, III, 7).

<sup>330</sup> Cfr. il testo in LAPACCINI 2014, vv. 264-266: «ne l'età mia più verde ogni lavoro, / ogni cura, ogni studio, ogni pensiero / puosi in seguir virtù, fido thesoro».

<sup>331</sup> Il coro, a c. 12v, III, 1-5, anticipa i temi trattati: «un beneficio di sua sponte fatto / da un nobil spirito liberal, cortese / al misero da lui non conosciuto / è degno e gentil atto / e il donatore è d'ogni lode degno».

<sup>332</sup> Vd. in LAPACCINI i vv. 309-311: «le richeze e' thesori co' buoni giudici / non ne l'oro stimai, ma in fare acquisto / di huomini casti, sobrii e pudici».

La debolezza di questi patti viene presto verificata da Lelio, che sospetta dell'invidia provata da Asdrubale per la «gran gloria» di Scipione (c. 16v, III, 2); la capacità del generale cartaginese di escogitare una «nuova insidia», mossa da «fasto e boria» (vv. 3 e 6), viene ottimisticamente contrapposta alla «prudenza» e all'«honor» di Siface (c. 17r, I, 6 e 7). Ciò nondimeno quest'ultimo, concluso un nuovo incontro positivo con Lelio e poi direttamente con Scipione<sup>333</sup>, deciderà di negoziare con Asdrubale.

Questi – preoccupato per via del tradimento di Siface e delle qualità politiche e diplomatiche di Scipione – è però convinto di far cambiare idea al sovrano numida, offrendogli in moglie la figlia Sofonisba; questo sarà l'espedito, il «modo sagace» con cui verrà sciolto ogni accordo con Roma (c. 24r, I, 3). La regina, nominata per la prima volta, viene annunciata come motore dell'azione, il personaggio in grado di cambiare il corso degli eventi attraverso la sua attività e presenza in scena<sup>334</sup>. Tuttavia la sua figura rimarrà in disparte, sullo sfondo e non inciderà direttamente come le parole di Asdrubale farebbero intendere.

L'accordo tra i due personaggi, in cui risalta l'ambivalenza di Siface e l'abilità retorica di Asdrubale<sup>335</sup>, viene fatto seguire da un sonetto, recitato dal coro, che sviluppa il tema dell'invidia, argomento cardine della drammaturgia di Del Carretto. Il componimento, il quale si snoda secondo modalità e stilemi che ricordano *per differentiam* la lirica amorosa, dimostra che «invidia a cuor gentil sempre è nimica», giacché «per dolor de l'altrui ben si rode» (c. 27r, II, 1-2).

Essa, dotata di un potere sconfinato, alimenta l'«ingordo cuor» di pensieri malvagi e agisce «con nova arte e con coperta frode» (vv. 5 e 6). Se le quartine svolgono una funzione teorica di presentazione dell'invidia e dei suoi poteri, nelle terzine il poeta si scaglia direttamente contro il «fier maligno e velenoso mostro» (v. 9), pone domande retoriche di biasimo e chiude con un verso sentenzioso (v. 14): «che, dov'è il tuo veleno, è odio eterno».

Asdrubale conduce poi la figlia presso il futuro marito, esplicitando il ruolo strumentale del personaggio, che viene sottolineato dall'anafora e dalla doppia metafora «calamita/catena»<sup>336</sup> (c. 29r, III, 1-2 e 5-7): «tu sarai la possente calamita / che il voler di Siphace a te trarrai. [...] Tu sarai la catena ben gradita / onde il suo cuor con noi legato homai / fia sempre nostro e non giamai d'altrui». Sofonisba, infine, interviene per una sola ottava, in cui manifesta la propria devozione e deferenza verso il padre e la patria<sup>337</sup>. L'attenzione, dopo una scena di raccordo che vede protagonista Lelio, torna sulla futura regina, che parla per la prima volta a Siface di argomenti esclusivamente politici: la richiesta avanzata a Siface di

<sup>333</sup> Il tradimento del personaggio viene reso empio, ingiustificato da affermazioni quali «m'accetto tuo confederato / e così giuro su le sagre carte» (c. 20r, III, 5-6).

<sup>334</sup> Vd. c. 23v, IV, 5-8: «ell'è sì vaga e sì possente, ogni atto / mostra nel ragionar e ne l'aspetto, / che non ho dubbio non ne resti preso / e per lei tutto in mille fiamme acceso».

<sup>335</sup> Si vedano rispettivamente i seguenti passaggi a c. 25v, II, 1-4 («non creder ch'in me sia cotanto poco / antiveder d'ingegno e così inico / che prender deggia il mal futuro in gioco / di voi, de' quai fui sempre e sono amico») e a c. 26v, I, 1-8 («pensato ho fra me, dunque, ove ti piaccia, / darlati in sposa e non senza effetto, / perché l'amor, che i nostri cuori allaccia, / più gli restringa in un medesimo petto. / Che questa è la catena che più abbraccia, / come si vede, e che più tien ristretto / l'amor tra noi mortali e ne fa insieme / sembrar gli usciti d'un istesso seme»).

<sup>336</sup> Si noti che Siface definirà la donna impiegando un'immagine analoga (c. 30r, I, 4): «ella sia sostegno, ella colonna».

<sup>337</sup> Es. cfr. vv. 6-8 a c. 29v, I: «sì che far puoi di me quel che più versa, / s'egli è destino ove m'hai destinato: / pace a la mente tua, tregua al tuo stato».

svincolarsi «dal roman nodo» (c. 31r, III, 2) viene giustificata dal pericolo che l'intesa con Scipione recherà a Cartagine e soprattutto dalla possibilità che Massinissa miri a conquistare, in accordo con i Romani, il regno della Numidia; il sovrano, dunque, viene convinto dalla donna, alla quale annuncia di aver accettato di formare una nuova alleanza con il padre e lo zio Annibale.

La rinnovata concordia tra Cartagine e la Numidia viene commentata dal coro nel corso di un capitolo ternario bipartito, che si ricollega al sonetto sull'invidia: se la prima parte espone i benefici che reca la fedeltà attraverso un procedimento rigido e macchinoso (ogni terzina, in sé conclusa e avulsa dalle altre, principia con il lessema «fede» e ne approfondisce una caratteristica)<sup>338</sup>, la seconda lamenta la mancanza nel mondo di tale virtù. L'andamento dell'argomentazione ricorda, se non riprende addirittura in modo intenzionale, il discorso della Virtute di Serafino Aquilano (cc. 33r-33v, 25-26 e 1-11):

ver'è che molta gente la conquassa  
con varii crolli per mandarla al fondo,  
ma non è forza che la tenga bassa.  
E 'l tempo è tal, che a dirlo io non m'ascondo,  
ove il suo nome di nequitia privo  
poco s'appregia nel perverso mondo.  
E tutto avien ch'abominata a schivo  
è la virtù dal secol corrotto,  
u' 'l vitio de' viventi è l'idol divo.  
Se l'appetito la ragion tien sotto,  
se l'alma fede e si baratta e vende,  
a che lagnarsi s'alcun patto è rotto,  
poi che l'infamia per honor si spende?

La narrazione prosegue con la preparazione della guerra da parte dei due schieramenti e accentua la contrapposizione tra i discorsi pronunciati da Scipione e Annibale alle rispettive truppe. Il generale romano sprona il proprio esercito facendo ricorso alla «fè», che sempre ha contraddistinto la sua condotta (c. 36r, I, 4)<sup>339</sup>, mentre Annibale, pronto a «spregiar di fortuna ogni disdetto» (c. 36v, II, 8), si caratterizza per la consueta superbia. Questo *excursus* non sembra episodico, perché all'interno della tragedia non mancano sintesi storiche (es. cc. 8v-9v), resoconti di battaglie (es. cc. 37r-39v), di ambasciate (es. cc. 10r e 34v-35r), biografie dei generali e dei sovrani (Asdrubale, cc. 10v-11v; Massinissa, cc. 21v-22v; Scipione, cc. 27v-28v).

Tali digressioni sono poco efficaci da un punto di vista drammaturgico e risultano più affini alle forme, alle modalità narrative dell'epica e dei cantari di argomento cavalleresco. Si ricordi, d'altronde, che Galeotto del Carretto nel 1493 aveva composto e presentato al marchese Bonifacio III Paleologo una *Cronaca degli*

<sup>338</sup> Es. vd. vv. 1-6 a c. 33r, II: «fede è un ben sacro che dal ciel procede / da cui bear si veggono e prudenti / che sol mover si san con dritto piede. // Fede è thesor onde arrichir le genti / sogliono ogni hor; se tal qual ognun vede, / misura il pregio suo con occhi intenti».

<sup>339</sup> La fedeltà politica viene rivendicata da Scipione come propria prerogativa; cfr. vv. 4-8: «amica / fu sempre a' valorosi e ch'io pregai / dal dì ch'io nacqui; né perché vel dica / vi paia ch'io lodar voglia me stesso / che per giovar altrui gli è ben permesso». In Lapaccini vv. 351-356 si legge il medesimo attestato di modestia: «ma come io dissi al cominciar del sermo, / quel ch'io t'ho referito aperto e chiaro / non fia per preferir me, ancor confermo; // ma perché grave assai m'hera e amaro / non mostrare che e' Roman sempre passorno / per virtù d'arme e d'altro ogn'hom preclaro».

*illustrissimi principi del Monferrato* in ottava rima<sup>340</sup>, che probabilmente – insieme al gusto di Francesco II per simili tematiche e alla porosità del genere tragico – ha influenzato la particolare struttura dell'opera, attraversata da numerose inserzioni di carattere storico-militare.

La sconfitta di Siface, condensata dalle riflessioni di Massinissa (cc. 37r-39v), causa la disperazione dell'eroina, la quale, lungo quattro ottave piuttosto involute, prova a convincere il sovrano vincitore a non consegnarla ai Romani. Massinissa, commosso dalla determinazione di Sofonisba e catturato dalla bellezza di lei, sceglie di rompere il patto di fedeltà con Scipione e di prendere la donna in sposa. Il gesto del personaggio, altrimenti generoso e nobile, viene stigmatizzato subito dal coro, che identifica le prossime «unite voglie» tramite una topica precisa: «misere e infelici... rio fine... aspra morte... picciol riso... lagrimosa pioggia» (c. 40r, II, 1-5).

Nelle scene successive sarà Lelio a completare il giudizio, connotando Massinissa e l'unione prospettata come «furor cieco... voglia lassiva... error... pregon d'una cattiva... mortal vergogna» (c. 41v, I, 1-3 e 8), «negli appetiti tenebroso e losco... amoroso toscò... nero carbon» (II, 4, 6, 8). Il personaggio non si esime, infine, dal contrapporre il «nostro Scipion casto e pudico» allo «stimolo d'amor vitio impudico» di Massinissa (c. 41v, III, 2 e 4).

Gli astuti ragionamenti del geloso Siface, che prendono le mosse dalla storia di Paride ed Elena per esporre i possibili risvolti del matrimonio di Massinissa e Sofonisba (cc. 43r-44r), convinceranno Scipione a intervenire. Nella scena successiva il protagonista dichiara a Massinissa il proprio profondo disappunto per il suo comportamento «impudente», tenuto per giunta «absente da me» (c. 45v, I, 2 e 45r, IV, 1-2). Il re dei Massili, che si dimostra pentito<sup>341</sup>, non risponde subito alle richieste di fedeltà da parte di Scipione. La tragedia – che, da un punto di vista tecnico, sembra iniziare solo ora – prosegue con il monologo di Massinissa, il quale prende la decisione definitiva, accompagnata da una lunga serie di domande retoriche, invocazioni, proteste, esitazioni (es. cc. 46r-46v, IV, 1-3 e I, 1-5):

Dolce e iocondo, ohimè, fu 'l cominciare,  
fu l'amor mio, ma ben amaro è 'l fine.  
Che farò dunque? Se rimedio oprare  
potrò dove io m'attenga, ov'io m'inchine?  
Debbo la fede rompere o serbare  
a Sophonisba? Ahi, luci mie meschine,  
ahi, no 'l consenta il ciel! Prima in me cada  
folgore dal ciel, ch'a l'altrui man ne vada.

Alla fine dell'intervento il sovrano convoca un servo, al quale affida il compito di consegnare alla moglie un calice di «rio velen» (c. 46v, IV, 2). Sofonisba, una volta che il servitore svolge il proprio dovere, interviene per sette ottave, sviluppando il suo discorso più esteso. Nel corso della prima stanza la donna accetta virilmente la soluzione presa dal marito, riconosciuta quale «a me ben condecante» (c. 47v, II, 2); in aggiunta chiede al servo di ringraziare il re, in quanto «meglio per me fora stato /

<sup>340</sup> DEL CARRETTO 1897, 8-45 e 127-217.

<sup>341</sup> c. 45v, III, 1-8: «se, quando errai, signor, pur alor io / havessi conosciuto esser errore, / errato non havrei, o forse il mio / minor fallo saria dove è maggiore. / Questo è difetto del mortal disio: / non conoscer l'error finché di fuore / non se ne vede e quel ch'avidò agogna / non saper se gli è honore e s'è vergogna».

esser inanzi morta e con più requie / ch'essermi ad altri data in queste essequie» (vv. 6-8).

La causa delle ultime sofferenze patite viene individuata nel matrimonio, di cui però la regina non nutre alcun pentimento, anzi «se l'error fu d'amenduo, ne lodo / il fallo insieme e 'l marital foco» (III, 5-6). La seconda ottava, di intonazione più serena e distaccata, viene fatta seguire da una stanza che individua i terribili dolori subiti (IV, 4-5): «da doppio ben, da doppio trono / son giù caduta». Tale alternanza di sensazioni positive e negative rispecchia un tipico meccanismo tragico, che sottolinea la crisi, lo scacco, il disorientamento del personaggio.

Nel corso della quarta ottava viene sviluppato un altro *topos*, ovvero quello della “sapienza del Sileno”: Sofonisba sostiene che sarebbe stato meglio morire a Cartagine ancora «libera e disciolta» che trascorrere «questa mia vita in tante doglie involta» (c. 48r, I, 2 e 4); l'unica consolazione è ricavata nell'ottava successiva in cui il personaggio afferma (II, 7-8): «quando si trova al fin degli ultimi anni, / può dir che ben morendo esce d'affanni».

Le ultime due ottave si pongono quale sigillo finale, una sorta di testamento spirituale: la sesta è costituita da un'incisiva allocuzione di Sofonisba con il veleno medesimo; la disperazione del personaggio viene marcata in passaggi intensi come il seguente (III, 1-4): «tòsco, bevanda a me dolce e soave, / ambrosia e nettare non invido a Giove, / però che nel tuo amaro è quella chiave / che m'apre l'alta via dove non piove». L'ultima ottava mira a redigere una sorta di epitaffio della protagonista, che si configura quale donna impavida, virtuosa<sup>342</sup>.

All'interno di tale ritratto spicca un'espressione, vale a dire «animo gentile», contrapposta all'invidia e alla *perfidia* di Siface e Massinissa. L'eroina, nonostante venga oscurata dalla figura preponderante di Scipione, pare assumerne i medesimi caratteri di contegno, amor patrio, fedeltà. Non a caso il coro successivo commenterà in questi termini l'estremo sacrificio del personaggio (c. 48v, II, 17-20): «ahi, nobil pellegrina, io sol ti veggio / con gli occhi de la mente e ti rimiro / come intrepida tutta e, come invitta, / ne la coppa de l'or specchi il tuo honore».

A Massinissa – dopo alcuni interventi del coro, di Asdrubale e di altri personaggi minori – è concessa la penultima scena in cui, in antitesi rispetto alle vicende storiche, sembra meditare di uccidersi a sua volta; il discorso, incentrato soprattutto sulla morte di Sofonisba e sulla necessità di riservarle esequie solenni, rimane ambiguo. Il personaggio, che in avvio pare determinato a seguire l'amata<sup>343</sup>, né ribadisce né conferma alla fine tale proposito.

La conclusione, demandata al coro, subordina l'ambito amoroso e intimo alla prova di fedeltà del personaggio (c. 52v, 3-4: «et Massinissa per costei non rompe / la fede a Scipion per tanto affanno»); anche lo stesso Massinissa pare alla fine ridimensionato, poiché il primato etico e narrativo viene concesso di nuovo al generale romano (vv. 7-8): «indi hoggi ei fia da Scipion locato / seco in gran trono standogli da lato».

<sup>342</sup> cc. 48r-48v, IV, 1-3 e I, 1-2: «qui giace Sophonisba, ch'ebbe a vile / questa vita mortal per gire a morte / e per spogliarsi l'habito servile / bevve il veleno, sì che la sua sorte / sia esempio a qualunque animo gentile».

<sup>343</sup> Cfr. c. 51v, II, 1-2: «tempo è ben da morir, poi che dal mondo / hoggi la donna mia s'è dipartita».

#### 4. 9 Publio Filippo Mantovano (*Formicone*)

Se la *Sofonisba* può rappresentare insieme alla *Panfila* un primo tentativo di misurarsi con il genere tragico, il *Formicone*, messo in scena nel 1503, precorre alcune direttive proprie della commedia classicista; l'opera, esile e divisa in cinque atti, non viene prodotta secondo le dinamiche consuete e la dialettica committenza/cortigiano, perché è elaborata all'interno dello *Studium* cittadino. Ricordiamo che alla fine del XV secolo il maestro Pietro Marcheselli da Viadana aveva promosso un sistema pedagogico fondato sulla traduzione e la messa in scena, da parte degli allievi, delle commedie di Plauto e Terenzio<sup>344</sup>.

Alla sua morte (1502), il successore, Francesco Vigilio, prosegue i metodi e le strategie educative di Marcheselli: l'anno successivo, invero, viene rappresentato il *Formicone*, scritto probabilmente, se ci si attiene all'"argomento", da uno studente rimasto sconosciuto, ossia «Publio Filippo adolescente»<sup>345</sup>.

La commedia mostra numerose qualità, formali e culturali, significative: ad esempio è scritta in prosa, a differenza della quasi totalità dei testi che formano il *corpus* drammatico pre-classicista; tale aspetto, già di per sé singolare, è spiegabile con la definizione di «esercitazione» fornita all'inizio dell'"argomento" (33, 4). Evidentemente non contava che lo studente dimostrasse particolari capacità poetiche e versificatorie; importava che egli riconoscesse gli elementi caratterizzanti della commedia latina e li sapesse combinare in modo armonico. La corte non costituisce il referente essenziale, l'interlocutore da soddisfare e con cui dialogare; il *Formicone*, benché rappresentato al cospetto di Isabella d'Este e Sigismondo Gonzaga (CAPP. IV, 2 e 4), va interpretato innanzitutto quale elaborazione emanata dallo *Studium* con finalità didattiche.

La trama viene rinvenuta da un'esile storia raccontata nel corso del IX libro delle *Metamorfosi* di Apuleio (§ 4-7). L'opera latina si conferma una fonte di ispirazione imprescindibile per il teatro mantovano; però in questo caso il riuso apportato risulta più coerente da un punto di vista drammaturgico rispetto alle profonde modifiche introdotte nelle *Noze* da Del Carretto.

La vicenda di un fabbro, tradito dalla moglie davanti ai suoi occhi senza che questi se ne accorga, viene proposta dall'autore attraverso una serie di variazioni e ampliamenti: è introdotta la figura del servo, *Formicone* appunto, utile non solo ad aggiungere un personaggio principale a un episodio altrimenti troppo ridotto, ma pure a collegare la trama apuleiana alla tradizione comica plautina, che si avvale in modo strutturale di schiavi e aiutanti; oltretutto sono inseriti *ex novo* altri "tipi" assai connotati al pari del parassita Licopino, il quale incoraggia Filetero, innamorato della moglie del protagonista, a conquistare la donna. Non si dimentichino altri personaggi minori (un ragazzo e un'ancella di cui non vengono esplicitati i nomi e i servi Geta e Dromo), necessari ad articolare le scene tra loro e a formare divertenti situazioni comiche o momenti di *suspense*.

In aggiunta, se in Apuleio il protagonista tradito dalla moglie è un fabbro, Barbaro svolge la professione di mercante ad Ancona, dove vive insieme a una concubina di nome Polifila: questi mutamenti sembrano funzionali a spostare l'azione comica da un passato classico piuttosto vago a un mondo contemporaneo più concreto; il ruolo del mercante poi, se si pensa soprattutto al genere novellistico,

<sup>344</sup> DAVARI 1876.

<sup>345</sup> MANTOVANO 1980, 33, 3.



si presta a una descrizione caricaturale e soddisfa le esigenze diegetiche che vogliono Barbaro a lungo fuori scena; la sostituzione della moglie in favore della concubina evita di creare un intreccio sconveniente dal punto di vista morale e collega perciò il *Formicone* alle scelte di Plauto e Terenzio, i quali avevano escluso l'adulterio femminile dalla topica comica – tema privilegiato, invece, nella novellistica volgare – in ossequio al prestigio sociale riconosciuto alla *matrona* nella società romana.

La commedia inizia subito a mostrare i personaggi nei loro ruoli canonici: Barbaro è un uomo inconsistente, si esprime in modo ampolloso, si rivela sciocco, perché crede che la concubina sia disperata per la sua prossima partenza (34, 1-4): «orsù, la mia Polifila, cessa ormai de piagnere, che certo queste lagrime, che da li tuoi occhi cascano, me paiono del mio sangue e tutti questi gemiti sono saette al mio cuore».

Formicone riecheggia il profilo del *servus callidus*, che deride il padrone e ordisce inganni contro di lui; la prova di questo atteggiamento viene fornita già durante la seconda scena del I atto, in cui Formicone, attraverso alcuni doppi sensi e giochi di parole arguti, mette in difficoltà il mercante e gli attribuisce intenzioni non sue. A Barbaro, che si raccomanda con il servo di proteggere Polifila da eventuali uomini importuni, risponde:

F: Anzi, padrone, non la abandonarò mai né di né notte.

B: Non mi curo che la notte tu stia seco. Fa pur che tu la custodisci bene il giorno, che de notte conserverassi bene da sua posta. Fa che nanti ch'el sole tramonti la porta sia chiavata.

F: Farò che la serà chiavata da uomo de bene.

B: E tutte le finestre sian serrate. Non voglio che vi entri pure una mosca.

F: Mo, padrone, qualcuno potrebbe forse romper la finestra e intrar drento. Meglio è che io vi stia ancor la notte.

Formicone eredita anche in parte le proprietà del *servus currens*, che si agita e affanna in scena in modo irrazionale, perché è gravato dalle pressanti richieste del padrone; nel primo atto il dialogo del personaggio con un'ancella si basa proprio su tale espediente, poiché il vorticoso movimento sul palco di Formicone è accompagnato da una divertente critica contro gli ordini eccessivi di Barbaro<sup>346</sup>. Ciò viene riproposto nella scena successiva (e a II, 3), in cui il protagonista ferma e perquisisce chiunque cerchi di avvicinarsi alla padrona, anche le persone che formano la servitù<sup>347</sup>.

Nel secondo atto Filetero incontra al mercato il parassita Licopino: quest'ultimo, simile a Gastrinio dell'*Eutichia* (CAP. III, 5. 4), ricalca la figura cinica dell' approfittatore, che sfrutta qualsiasi occasione pur di arricchirsi. Egli viene altresì contraddistinto da una voracità implacabile, che giustifica comicamente il suo

<sup>346</sup> I, 3, 39, 54-60: «voi sapete ben dire “Formicone fa così, Formicone sta qui, Formicone va in là, Formicone va in qua”, ma non dicete mai “Formicone accetta questo”, se non fossero qualche bastonate. Allora bene el diresti! Più presto me caveresti gli occhi con le ditte».

<sup>347</sup> Cfr. es. II, 3, 46-7: «F: vien fuori, ribalda, vien fuori te dico, che voglio veder se porti qualche cosa fuor di casa. Ogni volta che queste femine ribalde vengono qua, portano via ciò che doveressimo mangiar noi. Non vanno mai vote a casa, sempre portano via qualche cosa, o pane, o vino, o farina e ciò che li viene alle mani lo rapiscano. Hanno le mane impegolate e ciò che toccano se gli attacca. C: Orsù, il mio Formicone, non sai tu che sono amica de la casa? Non farei queste cose. F: No, no, non starò già per questo che non te compagni fino a casa».

continuo bisogno di mendicare il cibo<sup>348</sup>. Filetero, invece, rispecchia in avvio l'immagine dell'innamorato inconcludente delle commedie latine, che deve giovare del sostegno degli altri personaggi, senza i quali non riuscirebbe a risolvere alcuna situazione<sup>349</sup>.

Licopino si dice disponibile ad aiutare il giovane, a patto di ricevere un anticipo di dieci ducati; questa somma, destinata per convincere Formicone a prendere parte al raggio di Barbaro, sarà, invece, riscossa per metà dal parassita. Però Formicone, nonostante l'impegno dei due personaggi, non cede alle richieste di far incontrare Filetero con Polifila.

Lo stallo si sblocca nell'atto seguente, in cui un ragazzo racconta a Formicone che il suo padrone ha appena ceduto l'amata Sirisca, amata dal servo, per cinque ducati. Il panico del personaggio, la sua impossibilità a reagire determinano la vigorosa presa di posizione del ragazzo (52, 63-65): «cerca, rubba, scaca, assassina, fingi qualche fallacia, inganna el tuo padrone, se altrimenti non puoi fare». La comicità di queste fasi hanno anche la funzione di condizionare il comportamento del servo, poco tempo addietro fermo e incorruttibile (es. II, 3, 49: «orsù, non mi rompere più il capo con queste tue favole. [...] Non farò per Dio. Non voglio, a posta de dieci ducati, perder la grazia del padron mio»), ora costretto ad accordarsi con Filetero e il parassita.

Tuttavia la scaltrezza di Licopino – il quale finge con un linguaggio greve e diretto che ormai Filetero non è più interessato alla donna<sup>350</sup> – mettono in crisi Formicone e lo costringono ad accettare solo cinque dei dieci ducati promessi in precedenza. Sicché il personaggio, che potrà riscattare Sirisca, concede all'innamorato di trascorrere la notte con la padrona.

Nel quarto atto, composto da due sole scene, Barbaro torna ad Ancona anzitempo, a causa delle condizioni atmosferiche proibitive che scoraggiavano la navigazione; Formicone cerca in ogni modo di prendere tempo, facendo finta di non trovare più le chiavi di casa e di non riuscire ad aprire la serratura (IV, 1, 58: «non ritruovo la chiave. [...] Non ritruovo el bugio»). Dall'altra parte Filetero, non appena si ricorda di aver dimenticato le scarpe vicino al letto di Polifila, si accorge dell'arrivo del mercante.

Il giovane riesce a uscire di casa in fretta senza essere visto da nessuno grazie alla presenza di due servi, Geta e Dromo, ubriachi e in lite tra loro; la scarsa lucidità dei due, la confusione generata dai loro litigi – divertenti, espressivi, costruiti con serie continue di “botta e risposta” e riprese lessicali, che restituiscono lo stato di

<sup>348</sup> II, 1, 42: «dalla prima luce del giorno sin a questa ora son stato al porto per vedere se alcun vi venisse per comprar pesci, né mai ho visto uomo che ci sia venuto. [...] Quello [*scil.* la vista di un rombo] impose tanta fame nel mio corpo che non sapevo dove mi fussi e tanto lo guardai che ancor gli occhi me dolgono e tanta saliva ho mandata nel mio corpo che doveria essere sazio per uno anno. Ma adesso me vedo più affamato che mai». Su tale “carattere”, tipico nel Quattrocento (es. *Morgante* di Luigi Pulci, *Macaronea* di Michele Odasi), si vedano altresì alcuni sonetti di CAMMELLI 1908 (es. 28, 176-178).

<sup>349</sup> II, 1, 43: «già gran tempo ho amato questa Polifila e, mentre lei era con sua madre, sempre son stato in piacer seco. Ma da poi che per povertà è stata data a costui, mai non ho avuto commodità de parlare. So' ben certo che lei seria contenta de compiacermi, secondo che posso comprendere per li cenni e atti che ella spesse fiata mi fa stando alla finestra».

<sup>350</sup> III, 2, 54, 49-53: «ben be', ma Filetero s'è pentito. Dice non voler spendere dieci ducati a posta de una femina de merda. E poi lei li ha mandato a dire che la troverà ben comodità de pigliar piacere insieme per mezzo de una certa sua comare».

confusione e torpore degli interlocutori<sup>351</sup> – danno l'occasione a Filetero di scappare di corsa dall'abitazione.

L'ultimo atto si apre con un efficace colpo di scena, poiché Barbaro ha intuito dal comportamento ambiguo di Formicone che il servo non è stato rispettoso dei suoi doveri. Il padrone medita, quindi, di flagellare «da capo a piedi» il servo (63, 2); il provvedimento sarebbe rispettato se non intervenisse sulla scena Filetero, che sopraggiunge in casa all'improvviso e accusa Formicone di avergli rubato le scarpe presso i bagni dove si era recato per lavarsi. Il servo si incolpa prontamente del furto e afferma che le calzature si trovano «su la banca del letto sane e salve» (64, 27); questo episodio assai futile distrae Barbaro dalla punizione che aveva meditato e consente a Formicone, e quindi anche a Filetero e Polifila, di salvarsi. La commedia si conclude con la gioia del servo, che simboleggia la felicità di tutti i personaggi dell'opera (66, 1-6):

O Dio, quanto bene oggi m'è accaduto! Io non credea mai più uscir di tanti affanni, ma Filetero con suo ingegno pulitamente me ha liberato. Adesso la madonna è allegra e Barbaro in tutto è uscito di sospetto e io ancor sono allegro.

L'espediente trovato da Publio Filippo Mantovano appare innovativo, in quanto le funzioni tradizionali svolte dal servo e dal padrone da lui aiutato a un certo punto si invertono: in questa circostanza il servo, insolitamente in pericolo e impacciato, viene soccorso grazie a una brillante soluzione escogitata dall'innamorato. Formicone, a differenza dei plautini Tranione o Sosia, aveva palesato una scarsa capacità di ragionamento già nelle scene del terzo atto.

L'amore pare interpretato come una forza che impedisce alle persone coinvolte di agire con intelligenza e distacco: Barbaro, innamorato di Polifila, non si accorge di ciò che accade in scena né sa comprendere le reali intenzioni provate dalla donna nei suoi confronti; Filetero deve ricorrere all'ausilio di vari personaggi, anche se, dopo aver giaciuto con l'amata, riesce a risolvere l'intreccio finale; Formicone ha bisogno dei consigli di un ragazzo per riscattare Sirisca. Si noti infine che le figure femminili svolgono sì un ruolo indiretto di notevole importanza, ma, di fatto, non compaiono quasi mai sulla scena<sup>352</sup>.

#### 4. 10 Conclusione

L'esame delle opere rappresentative mantovane – da collegare all'analisi delle raccolte librerie e della produzione a stampa, al confronto con i testi latini e volgari elaborati dai maggiori scrittori del marchesato, alla verifica dei dati biografici e dell'attività mecenatistica di Francesco II e Isabella d'Este, al raffronto con l'architettura e la pittura – pare mostrare un panorama d'insieme piuttosto coerente. La corte gonzaghesca – benché sia più debole, politicamente e militarmente, di altri centri, incline a privilegiare le arti figurative e meno interessata a predisporre un

<sup>351</sup> IV, 2, 61, 96-104: «G: io te n'incaco e non te ne sarò ubligato. D: Poco me curo de questa tua ubligazione. G: Orsù, va. Deh, non cianciar più. D: Cianciano li poltroni come tu sei tu. G: Tu devi essere imbracio. D: Sì tu sei imbracio! G: Orsù, caricati D: Càricati tu, che sei uno asino. Non voglio fare cosa che tu me comandi».

<sup>352</sup> Sirisca è presente solo nei vagheggiamenti di Formicone, Polifila viene fatta parlare a I, 1.

piano celebrativo sistematico – riesce comunque a caratterizzarsi e a distinguersi in materia di letteratura umanistica e volgare.

Gli elementi di debolezza, come la difficoltà dello *Studium*, che soffre la concorrenza delle Università vicine, o le ridotte possibilità economiche, sono affrontati con intelligenza: i rapporti con gli scrittori, se non è possibile organizzare una corte stabile e organica, vengono mantenuti ed esercitati a distanza; ciò determina la dimensione eterogenea del *corpus* letterario mantovano, spesso frutto di importazioni da differenti realtà culturali.

Testimoniano tale peculiarità la scrittura, se non la copia *tout court*, di molti volgarizzamenti di stampo ferrarese oppure la richiesta delle *Noze* e della *Comedia de Timon greco* a Del Carretto per adeguare tramite il teatro il gusto della corte mantovana alla moda apuleiana e luciana, maturata da tempo presso Milano e Ferrara. Del resto lo stesso *Orfeo* di Poliziano, sentito dalla corte mantovana come confacente alle proprie esigenze e simbologie, deve la sua scrittura alla committenza del cardinale Francesco Gonzaga.

Nonostante il carattere discontinuo e variegato è possibile classificare i testi rappresentativi entro tre categorie, ovvero quella delle traduzioni (es. *Comedia de Timon*), delle rielaborazioni innovative, già per certi versi “regolari”, della tradizione comica e tragica (*Formicone*, *Panfila* e *Sofonisba*) e delle opere di carattere encomiastico (es. *Acti* di Serafino, *Representazione di Febo e Fetton*, *Certamen*). L'insieme dei testi mostra alcune trame tematiche e caratteristiche comuni: pensiamo all'esaltazione di Francesco II quale invitto uomo d'arme e al rapporto tra aspetti culturali, immagini iconografiche (*Orfeo*, *Sofonisba*, *Invidia*) e rappresentazioni.

L'eterogeneità del *corpus*, infine, è comprovata da altri due fattori, ossia lo sdoppiamento della corte, il suo policentrismo dovuto al non trascurabile contributo di Gazzuolo – dove sono rappresentate alcune traduzioni di commedie antiche – e la funzione produttiva e non sporadica dello *Studium*, da cui nascono diversi volgarizzamenti e il *Formicone*, ultimo testimone dell'ibridismo, dell'assetto centrifugo del teatro mantovano pre-classicista.

## 5. Urbino tra celebrazione e difesa del suo “mito”

### 5.1 Giovanni Santi (*Amore al tribunale della Pudicizia*)

1 - Il componimento di Giovanni Santi risulta mutilo nei primi versi, che possiamo ricostruire grazie al contesto e ai passaggi successivi<sup>1</sup>: Amore, colto in flagrante mentre si era addentrato negli Inferi per rapire Proserpina e riportarla sulla terra, viene catturato e portato a giudizio. La divinità è incatenata da sei personaggi femminili – storici, letterari, mitologici – che sostengono l'accusa contro di lui. Tali figure sono costituite da Cleopatra, sorta di portavoce del gruppo, da Biblide e Canace, nominate ai versi 1-9 e 10-18. Le altre tre, probabilmente passate in rassegna nel segmento andato perduto, non possono essere identificate con certezza<sup>2</sup>.

Come detto, Cleopatra risulta la portavoce delle donne ostili nei confronti d'Amore e cerca di persuadere il giudice, il medesimo Federico d'Aragona, a deliberare contro il dio<sup>3</sup> (vv. 1-58). In seguito prende la parola Amore, il quale prova a difendersi (vv. 59-116): egli dichiara che non è una sua colpa se le donne che lo contrastano si sono macchiate di condotte lussuose e scorrette, bensì delle loro scelte sconvenienti. Poi interviene Penelope, che annuncia l'ingresso in scena di alcune testimoni d'eccezione (vv. 117-159). Sicché Cleopatra e Amore intervengono a vicenda per ingraziarsi le donne – ovvero Nicostrata Carmenta, Zenobia, Artemisia, Didone, la regina di Saba e Tomiri – lungo due interventi abbastanza diseguali: alla regina egizia sono concesse alcune terzine (vv. 160-207), laddove Amore recita un sonetto (vv. 208-221).

A questo punto prende la parola Nicostrata, che svolge un'estesa e, alla luce degli interventi precedenti, sproorzionata perorazione in difesa di Amore (vv. 222-534). L'orazione di Nicostrata, persuasiva e inoppugnabile stando agli esiti della rappresentazione, riesce a piegare le argomentazioni delle accusatrici. Il testo, una volta liberato Amore, si conclude con una canzone (vv. 539-672) e un commiato in terzine pronunciato dalla stessa Nicostrata e volto a omaggiare l'ospite aragonese (vv. 673-694).

L'opera inizia, in base al testo trådito, con le parole di Cleopatra, intenta a presentare le proprie compagne. Costoro sono indicate quali vittime d'amore, che le ha traviate e illuse con promesse di felicità e false lusinghe: Biblide, innamorata del

<sup>1</sup> Si cita da SANTI 1920, 180-236.

<sup>2</sup> Può aiutare una terzina in cui si afferma (vv. 71-73): «l'una ebbe imperio e l'altra oriental regno; / l'altre fuôr tutte de gran Re figliuole, / da porre in gran fortuna stabil regno». Nell'*Ibis* Ovidiano si riscontra un passo simile (vv. 357-360): «Byblidos et Canaces, sicut facit, ardeat igne, / nec nisi per crimen sit tibi fida soror. / Filia si fuerit, sit quod Pelopea Thyestae, / Myrrha suo patri, Nyctimeneque suo» (OVIDIO 1957). Nel *Tr Cup*, invece, si legge (III, 70-79): «vedi come arde in prima, e poi si rode, / tardi pentito di sua feritate, / Marianne chiamando, che non l'ode. // Vedi tre belle donne innamorate, / Procri, Artemisia, con Deidamia, / ed altrettante ardite e scelerate, // Semiramís, Biblí e Mirra ria: / come ciascuna par che si vergogni / de la sua non concessa e torta via!». L'attributo “scelerate” viene impiegato anche da Giovanni Santi nella didascalia a p. 232.

<sup>3</sup> Investire il sovrano-spettatore del ruolo di *arbiter* – un procedimento analogo viene introdotto a Urbino nell'*Operetta* di Angelo Galli – costituirà un espediente praticato anche nel teatro aragonese; non è da escludere che la rappresentazione di Santi sia un importante precedente per tale accorgimento drammaturgico. All'*Amore al tribunale della Pudicizia* si potrebbe ispirare, limitatamente all'intreccio narrativo, la farsa *Io facio manifesto et declarato* di Antonio Ricco (CAP. III, 6.5).

fratello Cauno, aveva raggiunto un grado così elevato di follia che, durante la ricerca dell'amato, «mangiava l'erbe per le selve urlando» (v. 5); parimenti, Canace viene indicata quale «discinta d'ogni onore e impoverita» per aver amato il fratello Macareo (v. 12).

Cleopatra si rivolge poi all'«inclito Duca» (v. 19)<sup>4</sup>: gli esempi appena esposti – cui si aggiungono le sanguinose vicende della guerra di Troia, conseguenza dalla storia affettiva tra Elena e Paride – dimostrano la pericolosità d'Amore. La divinità, per giunta, si è recata presso gli Inferi «per dispregio / de chi per lui lagiù in eterno piagne» e merita perciò di essere condannata (vv. 47-48). La regina si appella all'«alto ingegno» e all'«intelletto» del signore aragonese, capaci di dirimere la questione e sollevare «tal nebbia» (vv. 54, 56 e 57).

La replica di Amore principia con l'invito diretto al giudice, chiamato «itallico splendore, inclito Sire» (v. 59), perché lo assolva. Il ragionamento dell'accusato poggia su tre capisaldi: Amore non è una divinità crudele o infida, poiché diffonde nel mondo un sentimento positivo e naturale<sup>5</sup>; se esso eccede in «libidine» (v. 97), ciò deve essere imputato alle singole persone che lo interpretano in modo sbagliato<sup>6</sup>; infine, il personaggio contrappone la violenza delle accusatrici alla pacatezza delle sue ragioni. Amore ha buon gioco a stigmatizzare la crudeltà delle donne che avevano chiesto «vendetta» (v. 56) e si limita a invocare «giustizia» e «clemenza» per sé e il proprio operato (vv. 110 e 111).

2 - All'improvviso, come informa la didascalia che accompagna il testo, entra in scena Penelope «vestita de panni d'oro cum la corona in testa e cun le chiome sparte per le spalle; e da la man destra teneva Ipolito vestito de panno d'oro, cun una facella de fuoco in mano e da la sinistra teneva Ioseph vestito de panni d'argento» (220)<sup>7</sup>.

La moglie di Ulisse, esempio di vita «casta e pudica» (v. 151), prima svolge un encomio dell'ospite, nel corso del quale viene definito, ad esempio, «principe illustre glorioso e degno, / o fama altera, o fulvido splendore [...] cor gentil» (vv. 117-118 e 128); in seguito, il personaggio preannuncia l'arrivo sul palco di «sei gram Regine antiche donne e oneste» (v. 136). Costoro, contrassegnate da «regio aspetto ognuna alegro e santo, [...] abito onorando e regal veste» (vv. 137-138), sono pronte a omaggiare il signore e a lasciare la loro testimonianza.

Cleopatra, dopo l'uscita di scena di Penelope, cerca di orientare il giudizio di Federico d'Aragona e dei testimoni; il personaggio, non a caso, è sicuro che «le sante e sage donne benedette» (v. 162) diano torto ad Amore: «vengan le sante ellette Alme divine / ché per lor noi speriam che 'sto fanciullo / del suo mal fare eterne discipline // avrà, da noi pigliandone trastullo» (vv. 171-174). Dopo aver pronunciato queste parole, si sentono risuonare alcuni strumenti ed entrano in scena un gruppo di ninfe seguite da Penelope, dalla Pudicizia<sup>8</sup>, da due spiritelli e dalle sei donne: Nicostrata

<sup>4</sup> Ovviamente non ci si riferisce a Federico III, perché il termine viene impiegato in senso etimologico.

<sup>5</sup> Es. vd. vv. 80-86: «l'eterne lege a mia celestial corte / voglion che i nostri fuochi ognun ne senta, / se adolescenza fuge fusca morte. // Perché di nostra fiamma l'alma centa / al corpo per natura terreo e vile / legiadre inprese avante gli apresenta».

<sup>6</sup> Cfr. vv. 98-100: «non donin dunque el lor difetto a noi / ché l'uso lor sapean ch'era inonesto / e cusi el vidder nante quel da poi».

<sup>7</sup> L'accostamento dei personaggi rimonta al *Tr Pud* (v. 193): «fra gli altri vidi Ippolito e Joseppe». Ippolito e Giuseppe rappresentano la capacità di resistere alle brame amorose, rispettivamente della matrigna Fedra e della moglie di Putifarre.

<sup>8</sup> Ella è così descritta nella didascalia (222): «cun uno camiscio di tela de Ren sottilissimo, cun uno calzare d'oro fino: da la cintura in su avea uno mantelino d'armelini: in testa avea una corona d'oro

Carmenta sfoggia «una tavoletta in mano cun sedice lettere d'oro in campo azzurro»; Zenobia porta con sé «una celata coverta d'argento indorato, cun una aquila sopra de essa»; Artemisia si presenta con «uno sepulcro storiato de figure tutte messe d'oro fino cun una piramide de sopra e tre dalfini d'oro, sopra la quale era uno idolo che teneva uno caso d'oro in mano» (223); Didone reca «una spada insanguinata»; la regina di Saba «da man destra avea arboscelli de balsamo, e da la sinistra avea uno libro bellissimo», mentre Tomiri spicca per «la testa de lo re Cirro in mano cun uno vaso de sangue».



Immagine 1

piena de gioie, cun i capegli bianchissimi insino a la cintura, e seco menava uno alicorno incatenato; e da la man destra avea uno spiritello cun una insegna d'armelino in campo verde [scil. simbolo aragonese], dalla sinistra avea similmente un altro cun una tortola viva [scil. animale legato alla Pudicitia] in una festa de fronde seche in una asticiola». Tale immagine iconografica si riscontra nel già citato ms. Vit. 22-1, appartenuto a Federico III da Montefeltro, che spicca per le miniature dei *Triumphus* petrarcheschi. In quella dedicata al *Triumphus Pudicitiae* (immagine 1) si scorge un carro trainato da due leocorni; sopra di esso una figura femminile regge una palma e sottomette un fanciullo nudo, l'Eros sensuale, che si trova legato a una colonna. Sul fondo della pagina sono impresse le sigle ducali *FD*.

Cleopatra, in seguito all'ingresso trionfale, introduce il gruppo di accusatrici come «donne al mondo tanto acese / del fuoco d'esto altier signor Cupido, / che al sesso femminil fen grande ofese» (vv. 178-180). La regina invoca le sei testimoni e mira ad accostarle al proprio drappello; esse, difatti, conoscono e hanno esperito «le terribil some / che questo traditore al cor ne cinse, / vituperando nostre sacre chiome» (vv. 190-192). I toni adottati dal personaggio risultano alquanto accesi: il tentativo di convincere le testimoni, le calunnie rivolte ad Amore, l'idea che le donne abbiano subito un torto comune precedono l'invito a condannare l'imputato<sup>9</sup>.

Amore, di contro, risponde alle accuse con un sonetto, in cui afferma che le donne appena entrate riconosceranno la sua innocenza, giacché esse personificano un «venerando, eterno, [...] sacro esempio / d'incorrotta virtude» (vv. 207-208). In effetti, già le prime battute di Nicostrata Carmenta – mitica inventrice dell'alfabeto latino nonché protettrice a Roma delle puerpere – orientano il suo articolato ragionamento: il personaggio si incarica di dimostrare la «colpa» delle donne che, dotate di scarso «intelletto», si sono fatte trasportare dal «gram fuoco» delle passioni (vv. 221, 224, 225).

Amore non è certo «quel fier Cupido che la gente / cieco depinge» (vv. 231-232), bensì «quel bel Signor pel qual se sente / infinita dolceza bene amando» (vv. 234-235). L'Amore virtuoso permette di compiere «atti onesti» (v. 248), mentre l'ignoranza trasforma il sentimento in un «vil piacer» (v. 256). Contro a tali appetiti e comportamenti dissoluti esiste un «ferreo scudo», un argine, rappresentato dal «cor pudico» (vv. 263 e 264). La divinità mostra due possibili strade agli amanti, ovvero un «dolce sentier» e un passaggio «aspro e crudo» (v. 268); spetta a ogni individuo scegliere se preferire la proposta che comporta «dilletto e gloria» o quella destinata a finire «in pianto» (vv. 276 e 277).

Nicostrata si rivolge alle cinque compagne al fine di confutare qualsiasi accostamento con le accusatrici, in precedenza maldestramente proposto da Cleopatra. Se le donne pudiche hanno interpretato l'amore con «onestà felice», quelle lascive hanno vissuto «fra balli, canti, cibo, ozio e diletto» e con «fuoco ardente al petto» (vv. 281, 285, 287). Il personaggio richiama l'attenzione di Cleopatra per ricordarle che ella non deve attribuire colpe ad Amore, il quale «stilla et infonde / quel che natura unisce in suo valore» (vv. 315-316).

3 - Segue una parte didascalica in cui Nicostrata racconta per esteso la biografia delle sei testimoni: questo passaggio, piuttosto monotono e inadeguato da un punto di vista scenico (vv. 320-528), mira a compiacere il gusto della corte, che dalla rievocazione di tali figure ricava pretesti di legittimazione, modelli di condotta da assimilare e da promuovere<sup>10</sup>. Ci limitiamo a riportare un sunto, che segnali gli elementi ideologici più significativi. In generale il personaggio tende a mostrare le qualità morali e intellettuali delle donne pudiche, che, spesso investite di compiti politici e di governo, sono l'esempio perfetto di virtù muliebre.

Nicostrata sintetizza la sua condotta «integra e sana» (v. 322): dopo la morte del marito Pallante cresce da sola il figlio Evandro, cui indicherà con «alto ingegno» di «impore l'ale» nell'«ausoni[c]o sito» (vv. 329 e 332). Evandro, infatti, sarà alleato di

<sup>9</sup> Es. vv. 193-195: «donne eravamo e 'l traditor ne vinse; / el fin fu crudo, el viver disonesto: a tanto error ciascuna di noi strinse».

<sup>10</sup> Il testo seguito da Santi potrebbe essere il *De mulieribus claris* di Boccaccio, in cui a Nicostrata è dedicato il capitolo XXVII, a Didone il XLII, alla regina di Saba il successivo, a Tomiri il XLIX, ad Artemisia il LVII e a Zenobia il C.



Enea nella guerra contro i Rutuli. Inoltre la donna, grazie al suo «sacro e santo / intelletto profondo, alto e divino» (vv. 341-342), porterà in dono ai Romani, un tempo «popol rozo e duro» (v. 337), le lettere dell'alfabeto latino.

Zenobia (242-275 d.C.), invece, si era mantenuta casta sino al matrimonio con Odenato, re della Palmiria. Dopo la scomparsa del consorte, «quasi cangiando el feminil suo sesso» (v. 373), decide di espandere i confini del proprio regno con l'occupazione dell'Egitto e della Bitinia e di sottrarsi al controllo di Roma. I meriti militari della donna non vanno disgiunti dalla sua «vertù» e dall'interesse per la cultura e lo studio delle lettere «latine, greche e arabe e caldee» (vv. 396 e 399).

Didone, che nella letteratura medievale viene sovente indicata quale *exemplum* di lussuria (cfr. es. *Inf* V, 61-62), sembra riabilitata, in quanto non si segue la versione dell'*Eneide*, bensì quella proposta da Giustino e poi da Boccaccio; il cambiamento di paradigma marca una svolta culturale. La regina, in seguito all'uccisione del marito Sicheo da parte del fratello Pigmalione, lascia Tiro e giunge sulle coste dell'odierna Tunisia; qui ottiene dal re Iarba il permesso di fondare una nuova città.

Tuttavia la regina viene richiesta in moglie da vari principi numidi; ella, «casta e sapiente» (v. 401), decide di non risposarsi e rispettare sino alle estreme conseguenze il lutto per il defunto marito (vv. 426-430): «per ciò se mise / la spada al petto e non per brutto vizio: / questo fu el fin per cui a gram fama asise / l'inclita Dido e no 'l corrotto nome / per la partita del figliuol d'Anchise».

Artemisia († 350 a.C.) manifesta lo straordinario dolore provato dopo la morte di Mausolo, principe di Caria, bevendo un infuso con le ceneri ancora ardenti del marito; Nicostrata non celebra solo il «chiar santo pudico amor verace» del personaggio (v. 453), ma ne menziona altresì il coraggio militare, dimostrato nel corso delle battaglie combattute contro le flotte di Rodi.

La mitica regina di Saba, benché vissuta tra «roza gente inetta e scioca» (v. 458), si contraddistingue per «disciplina», «viver morale», «amor delle scienze», «intelletto altissimo e profondo» (vv. 461-465). Viene ovviamente ricordato il pericoloso viaggio intrapreso per conoscere di persona il re d'Israele Salomone, segnale delle «vertù excelse» di lei (v. 463).

Infine, Tomiri (VI sec. a.C.), regina dei Massageti, viene rammentata per la guerra combattuta contro la Persia di Ciro il Grande; questi, dopo aver catturato il figlio della donna attraverso una vile «malizia» (v. 500), subisce la vendetta della regina; ella, una volta sconfitto il sovrano nemico, decide di giustiziarlo e di immergergli il capo in un recipiente di sangue, dopo aver pronunciato le seguenti parole (vv. 506-508): «ahi crudel Re e superbo langue, / sangue bramasti e uso versar sei: / ora te sazia in questo otre de sangue!».

4 - Nicostrata, conclusa questa estesa rassegna, elenca una serie un po' confusa e incongruente di filosofi greci – tra cui si ricordano Pitagora, Gorgia, Empedocle, Aristotele, Platone, Socrate, Solone, Demostene – che avrebbero trattato i temi toccati lungo l'orazione.

La didascalia informa che Nicostrata, allontanate le accusatrici «scelerate» dalla scena (p. 232), scioglie Amore dalle catene. A questo punto, la divinità, la Pudicizia e «dui altri sovrani», di cui non si specifica l'identità, intonano un canto intitolato «Jam pris Amor» – forse ispirato al brano per musica *J'ay prins amours a ma devise*

– che loda la Pudicizia e il «santo amore» (v. 4)<sup>11</sup>. Non appena la canzone viene iniziata, dodici ninfe si pongono in cerchio intorno alla Pudicizia e si inginocchiano, mentre le sei regine danzano una “bassadanza”, popolare ballo di corte di origine borgognona. In seguito viene musicato un nuovo componimento, «Giente de cors», probabilmente il celebre *Gente de corps, belle aux beaulx yeux*.

Alla fine prende di nuovo la parola Nicostrata, la quale, dinanzi al duca di Urbino, recita una canzone di stampo epidittico in onore dell’ospite napoletano. I versi recuperano molti *topoi* encomiastici assai praticati nelle corti italiane centro-settentrionali e sviluppano alcuni argomenti elativi (es. potere della Fama e ruolo delle profezie) che si radicheranno nella lirica e nel teatro aragonese (vd. CAP. II, 6. 3). Per ogni stanza viene affrontata una tematica particolare: nella prima è introdotto il «Sire illustre» da omaggiare (v. 541), che gode della protezione divina di Giove. Nella seconda vengono elencati i propositi del testo: il personaggio non si concentrerà su «antiche egregie alme corone» (v. 562), ma esalterà Federico d’Aragona, che ha già raggiunto somma fama nel mondo.

Nella terza si espongono le origini del *laudatus*: la bellezza del principe palesa la sua parentela con i «Re de Spagna» (v. 571); infatti, l’«avo suo», cioè il nonno Alfonso V, aveva lasciato l’«antica prole» per trasferirsi nel regno di «Partenope» (vv. 575 e 576). Questi era riuscito a creare uno stato forte e glorioso, secondo solo a Roma per storia e grandezza.

Nella quarta e quinta stanza proseguono gli elogi genealogici: in questa occasione si omaggia il padre di Federico, Ferdinando I, alle dipendenze del quale Federico III da Montefeltro prestava servizio. Nella sesta e settima stanza si concentrano le lodi sull’ospite, cui si augura di cogliere i doni che Minerva e Marte gli hanno offerto. Nell’ultima viene svolta una sorta di previsione iperbolica circa le imprese del personaggio: egli raggiungerà lo «scetro inperial [...] / empiendo el mondo pien de meraviglia» (vv. 659-660); conquisterà «popul[i] stran» (v. 662) ricalcando le orme di Giulio Cesare. Nel congedo Nicostrata avvisa le compagne che è giunto il momento di lasciare la sala e di salutare il principe.

Tuttavia, il personaggio si ripresenta dopo l’ultimo ballo per recitare alcune terzine, in cui prende definitivamente commiato dagli spettatori e prega Dio perché protegga «questo Prenze illustre e chiaro» e renda «la sua vita felice e fama eterna» (vv. 686 e 687).

## 5. 2 Pietro Bembo e Ottaviano Fregoso (*Stanze*)

1 - Il soggiorno urbinato di Bembo (1506-1512) costituisce una tappa di rilievo all’interno della maturazione culturale e letteraria dell’autore<sup>12</sup>. In particolare, egli elabora a Urbino buona parte della sua produzione in volgare: oltre ai *Motti* e alle *Stanze*, progetta il nucleo originario del canzoniere lirico offerto a Elisabetta Gonzaga (ms. Marc. It. IX. 143 [6993], la cosiddetta “forma Montefeltro”)<sup>13</sup>, scrive la canzone in onore del fratello Carlo, scomparso nel 1503, e avvia la stesura dei primi due libri delle *Prose*; tra il 1508 e il 1511 compone in latino il *De Urbini ducibus*, che verrà stampato nel 1530.

<sup>11</sup> Ricordiamo che il motto *J’ay prins amours* appare nello studiolo di Federico da Montefeltro. Vd. GUIDOBALDI 1995, 49-59.

<sup>12</sup> GORNI 1980, 175-90; DILEMMI 2000; DIONISOTTI 2002; MARCHESI 2010, 19-35 e VAGNI 2010, 733-59.

<sup>13</sup> VELA 1988, 163-251.

L'approdo presso la città marchigiana rappresenta certo un ripiego, una sosta intermedia rispetto all'obiettivo di stabilirsi presso la Curia pontificia<sup>14</sup>; nondimeno, la corte feltresca dà l'occasione di intrattenere significative relazioni professionali e personali, come testimonia il sonetto XXVII («*Io ardo*» *dissi, e la risposta invano*), di sottrarsi alle insidie della corte ferrarese, che aveva frequentato nei primi anni del secolo, di dimenticare gli insuccessi politici e diplomatici patiti a Venezia<sup>15</sup>. La meta urbinata – sconveniente per un membro della società patrizia veneziana, come alcuni amici fidati, specie Vincenzo Querini, cercheranno di far intendere a Bembo<sup>16</sup> – non si configura come rifugio, ma serve da occasione propizia per la scrittura<sup>17</sup>.

È altresì vero che questa situazione favorevole e, in alcuni testi, addirittura idilliaca (es. *Alma cortese; Verdeggi a l'Appennin la fronte e 'l petto; Io stava in guisa d'huom*) si scontra ben presto con la realtà: il declino del dominio feltresco, la morte di Guidubaldo I, l'esclusione di Elisabetta dal governo della città dopo l'avvento di Francesco Maria I Della Rovere sono episodi oltremodo destabilizzanti per le pretese del futuro cardinale, che non a caso, alla prima opportunità disponibile, seguirà a Roma Giulio de' Medici.

Egli grazie a questa esperienza complessa e, a volte, sofferta, contraddittoria<sup>18</sup> sembra comprendere, come illustrato da Carlo Dionisotti<sup>19</sup>, che l'identità di un uomo di lettere non poteva fondarsi soltanto sull'eredità familiare, sul ceto sociale, bensì pretendeva di essere completata da norme, da indicazioni, da codici che definissero lo statuto, sociale e culturale, dello scrittore: da una parte, occorre che il letterato sia

<sup>14</sup> Nel maggio del 1506 lo scrittore esprime così a Elisabetta Gonzaga e a Emilia Pia il suo desiderio di raggiungere Urbino: «se io rimango qui [*scil.* a Venezia], due mali grandissimi me ne seguono, ciascun de' quali la mia quiete e ogni mia sodisfazione mi toglie: l'uno è che io vo a rischio di prendere un dì moglie, [...] la qual cosa ho diliberato che mai non sia; l'altro, che [...] gitterò via e disperderò il mio tempo in cose noievoli, lasciando gli studi che sono il cibo della mia vita [...]. Perciò che vivendo io qui, e come ora vivo, [...] non bisogna che io pensi di studio e di lettere se non s'è debolmente, che men male sarebbe lasciarle del tutto, e ostinatamente libro né penna non toccar mai. [...] Per che ho diliberato senza fallo alcuno di partirmi non solo in tutto dalle nostre ambizioni, ma ancora di queste contrade, e nascondermi in alcuna parte dove ozio a gli studi non mi manchi: vada nel rimanente la mia vita come può. Ora, e perché in Roma, la qual stanza mi sarebbe più cara che tutte l'altre, vivere onoratamente io per me non posso, e disonoratamente non voglio [...] ché se ben picciola fortuna ho, non posso però aver picciolo ancor l'animo, almeno in sì grande et illustre luogo, e perché a questo tempo andar lontano da voi [*scil.* da Venezia] e dalle occasioni delle Romane cose, potendo avvicinarvi, non mi parrebbe ben fare, ho diliberato, se senza sinistro di voi io posso avere stanza nella Badia della Croce dall'Avellana [...] venirmi a stare con due serventi non solo qualche mese, ma ancora qualche anno» (BEMBO 1987, 217-8).

<sup>15</sup> BEMBO 2008, XXIV, 12-14: «così con l'alma solitaria e schiva / assai tranquillo e riposato vivo, / sprezzando 'l mondo, e molto più me stesso».

<sup>16</sup> La risposta di Bembo, che afferma di «aspettar miglior fortuna», sarà però netta: «il primo e più intenso desiderio mio è sempre stato di poter vivere in commoda e non disonorevole libertà, affine di mandare innanzi gli studi delle lettere, che sono in ogni tempo stati il più vital cibo del mio pensiero» (BEMBO 1987, 217).

<sup>17</sup> *Ivi*, 219: «che si può meglio fare che queta e riposata menarne e passar la vita che c'è data, senza rancori d'animo e senza maninconia? Massimamente quando alla quiete s'aggiugne qualche onorata impresa come è quella delle lettere, la quale quanto più è abondevole d'ozio, tanto più caro frutto rende di sé a' suoi possessori, e più grazioso? Seppeselo quel valoroso Tosco [*scil.* Petrarca] che noi ora cotanto amiamo e onoriamo, il quale tra tutte le parti della sua vita di nessuna tanto si sodisfece, né tanto frutto ne colse, quanto di que' diece anni che egli a Sorga solitariamente dimorando, si stette. Per che se io altri diece ne facessi all'Avellana, arei chi seguire».

<sup>18</sup> Vd. BEMBO 2008, XCVIII, 1-4: «in poca libertà con molti affanni, / di là 'v'io fui gran tempo, al dolce piano, / che cesse in parte al buon seme Troiano, / venni già grave di pensieri e d'anni».

<sup>19</sup> DIONISOTTI 1967, 55-88.

in grado di ricercare autonomia e *otium* artistico; dato che la corte – dotata di riti, meccanismi produttivi, regole restrittive e vincolanti – non assicura questa condizione, è bene puntare sulla carriera ecclesiastica, garanzia, invece, di stabilità economica e ridotti obblighi<sup>20</sup>. Dall'altra, è bene che l'eredità poetica e linguistica delle corti del Quattrocento, conosciuta da vicino e praticata direttamente, venga superata in nome di nuovi strumenti, modelli e referenti.

2 - Tali concetti – ossia la diffidenza nei confronti delle corti come centri duraturi di cultura nonché la scarsa consonanza con la stagione letteraria quattrocentesca – vengono ribaditi nella lettera prefatoria delle *Stanze*, scritte (e recitate) da Bembo per il Carnevale del 1507 con la collaborazione di Ottaviano Fregoso<sup>21</sup>. La missiva – che compare nella *princeps* delle *Rime* (Venezia, da Sabbio, 1530) quando era urgente spiegare la scelta di accostare un componimento cortigiano a un *corpus* lirico omogeneo e già classicista – assume una funzione apologetica<sup>22</sup>.

La rivendicazione programmatica appare cogente: Bembo doveva giustificarsi per un testo non ancora codificato, scritto in ottava rima e, pertanto, appartenente a un genere non illustre; inoltre, le *Stanze* si presentavano a metà strada tra la lirica quattrocentesca e il teatro. Le tematiche del testo – come per esempio la lode delle donne di corte, l'ostentazione del *servitium* cortigiano, l'invito ad accogliere le gioie d'Amore – mal si attagliavano alla figura di bibliotecario della Marciana, di storiografo ufficiale della Repubblica di Venezia e di ex segretario di Leone X in procinto di ottenere il cardinalato.

Lo scrittore, che si rivolge nella lettera giusto a Fregoso, afferma che le *Stanze* erano state «ordite» dall'amico e da lui «tessute»<sup>23</sup>: Bembo esplicita subito il differente ruolo svolto nel corso del processo di scrittura, quasi per prenderne le distanze; se Fregoso ha deciso l'impalcatura, la struttura del testo (*inventio* e *dispositio*), Bembo ha avuto una responsabilità minore, perché, partendo dalle indicazioni di Fregoso, si è limitato a lavorare sul versante formale (*elocutio*). Lo scrittore aggiunge un elemento ulteriore, ma canonico, alla metafora della tessitura, che concerne il tempo breve di composizione («frezzolo subbio»).

Inoltre, Bembo contestualizza le *Stanze* all'interno del loro ambito primigenio, secondo una modalità che rimonta all'*Orfeo*: egli parla dei «dì piacevoli che per antica usanza si donano alla licentia et alle feste», ricorda la funzione dell'opera («affine che si recitassino per giuoco de mascherati [...] secondo il sentimento della fition»), menziona le due dedicatarie, Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pia. Ciò serve per introdurre il tema del «pesce fuori dell'acqua»: un testo scritto dalla corte e per la corte in un momento preciso («in quella guisa et in quella stagione può per avventura star bene et dilettrar cosa») risulta sgradito, qualora venga portato «fuori dell'occasione et del tempo». La ricezione e la circolazione delle *Stanze* per mezzo

<sup>20</sup> Cfr. GAETA 1982, 253-4: «il petrarchismo di Bembo non fu soltanto d'indole letteraria, ma fu un petrarchismo anche politico-sociale, con il suo vivere nell'area cortigiana e col suo contemporaneo aspirare a defilarsi in un'agiatezza tranquilla e "oziosa" per le lettere. [...] La scelta ecclesiastica e romana di Bembo era stata, in un certo senso, una scelta di avanguardia e il percorso Venezia-Urbino-Roma-Padova era un percorso esemplare per un uomo d'eccezione».

<sup>21</sup> Sul personaggio vd. BRUNELLI 1998, 422-7.

<sup>22</sup> L'importanza e l'impellenza dell'operazione è determinata pure da una motivazione editoriale: le *Stanze* sono pubblicate per la prima volta in appendice a un volume non autorizzato degli *Asolani* (Venezia, Bartolomeo Zoppino, 1522). La lettera, composta tra il 1528 e il 1529 in vista della *princeps*, nasce come logica cautela dopo la stampa pirata di otto anni prima.

<sup>23</sup> BEMBO 2003, 3.

della stampa non permette al lettore di capire appieno che «elle siano state dettate in brevissimo spatio fra danze et conviti ne' romori et discorrimenti che portano seco quei giorni».

Nonostante ciò Bembo decide di pubblicare il proprio «isconciamento» e di datare la lettera: «in Casteldurante il giorno della Cenere MDVII». In questo modo lo scrittore anticipa la sua resipiscenza all'anno medesimo di elaborazione delle *Stanze* e, nello specifico, al primo giorno della Quaresima, ossia il mercoledì delle Ceneri. Gli eccessi del Carnevale sono ricondotti all'interno di un periodo eccezionale, per il quale si è pronti a fare penitenza.

3 - Il disconoscimento della passata esperienza appare, però, provvisorio; lo scrittore non rinnega l'opera *in toto*, ma la recupera, la corregge nel corso degli anni, la nobilita inserendola all'interno di un canone riconosciuto: le *Stanze*, a seguito di una lunga elaborazione, possono così assurgere a palinsesto da imitare<sup>24</sup>.

L'edizione critica di Alessandro Gnocchi mostra in modo evidente l'evoluzione genetica dell'opera: da una versione iniziale ( $\alpha$ ), probabilmente vicina alla rappresentazione del 1507 e stabilita sui manoscritti più autorevoli (B1 e x), si passa a due fasi intermedie ( $\beta$ , anteriore al 1522 e  $\gamma$ , che si colloca a ridosso della *princeps*); nell'edizione si dà conto anche dei testi a stampa del 1530 (Ve1), del 1535 (Ve2), delle correzioni autografe dell'autore (W) apportate nel triennio 1543-1545 e della definitiva redazione postuma del 1548 curata da Carlo Gualteruzzi (D).

Per lo studioso  $\alpha$  e D costituiscono di fatto due «opere distinte»<sup>25</sup>, tanto che, aggiungiamo noi, l'ultima edizione del 1548 non necessita di una lettera prefatoria prudente, circospetta, assolutoria; al contrario, essa diviene breve, impersonale, priva di cenni autobiografici e di reticenze sui tempi di composizione e sulla trama<sup>26</sup>. I maggiori cambiamenti tra  $\alpha$  e D riguardano l'assetto formale: Bembo, in virtù delle proprie convinzioni poetiche e linguistiche manifestate nelle *Prose*, limita i riferimenti alla letteratura dei secoli XIV-XV (Dante, Poliziano, Lorenzo), alla produzione strambottistica e canterina sostituendoli in D con rimandi, allusioni, passaggi più sostenuti e ricavati dalla tradizione petrarchesca.

Non mancano gli interventi morfologici e fonetici, tesi a eliminare la patina centro-settentrionale del testo. In aggiunta, egli mira a stemperare le tracce dell'iniziale destinazione cortigiana: ad esempio, il vocativo «duchessa» dell'ottava XV (v. 1) viene sostituito con il generico «donna» (da  $\beta$  in poi); il coinvolgimento diretto dello scrittore-personaggio (XXVIII, 3: «et fa di noi sì doloroso scempio») viene evitato in W («et fa d'altrui»).

4 - Le *Stanze* della versione  $\alpha$ , da cui si cita, mirano a esaltare la corte di Urbino e il suo nuovo «mito», incarnato da Elisabetta Gonzaga e, in subordine, pure da Emilia

<sup>24</sup> Una grande innovazione di Bembo sarà di piegare una forma metrica descrittiva e narrativa ormai consolidata in termini lirici. Non è casuale che le *Stanze di diversi illustri poeti* raccolte da Ludovico Dolce (Venezia, Giolito, 1553) si aprano con l'opera di Bembo. Nell'antologia figurano autori come Molza, Poliziano, Benivieni, Bernardo Tasso, Claudio Tolomei, Alamanni, Ludovico Martelli, Veronica Gambara.

<sup>25</sup> *Ivi*, CXXXVIII-IX.

<sup>26</sup> *Ivi*, 5: «Stanze di M. Pietro Bembo recitate per giuoco da llui et dal S. Ottaviano Fregoso mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere mandati a Mad. Lisabet. Gonzaga Duchessa d'Urbino et Madonna Emilia Pia sedenti tra molte nobili donne e signori: che nel palagio della detta città danzando festeggiavano la sera del Carnassale MDVII».

Pia. L'opera, composta da cinquanta ottave, può essere divisa in sette parti<sup>27</sup>: nella prima (stanze I-XIV) si racconta che Venere organizza un'ambasciata formata da due uomini diretta a Urbino al fine di persuadere le donne di corte ivi presenti a cambiare il loro atteggiamento ritroso; una volta giunti a destinazione i diplomatici iniziano a rivolgersi alle donne di corte con l'aiuto di un interprete. Nella seconda (XV-XVI) vengono invocate le donne protagoniste e sono formulate alcune domande preliminari (*exordium*). Nella terza (XVII-XXIII) sono esposte le qualità d'Amore, che si caratterizza quale fondamento universale della vita umana, del progresso civile, della poesia (*narratio*).

Nella quarta (XXIV-XXIX) viene proposta una sorta di *digressio* intorno alle virtù di Elisabetta e della sua corte; nonostante ciò le donne si dimostrano insensibili verso i richiami d'Amore. Nella quinta (XXX-XXXIII) si dichiara che i doni elargiti dalla divinità sono fugaci e bisogna dunque farne uso durante la giovinezza. Questa sezione, che corrisponde all'*argumentatio*, viene sorretta da alcuni *exempla* lungo le ultime tre ottave. Nella sesta, invece, (XXXIV-XLVIII) si cerca di dimostrare come Amore favorisca un sentimento naturale, positivo, che si contrappone all'eccessivo pudore; la divinità, inoltre, permette agli uomini e alle donne di perfezionarsi e completarsi. Infine, nell'ultima parte (XLIX-L) sono richiamati i temi essenziali dell'orazione, mentre i diplomatici prendono congedo dal consesso feltresco (*peroratio*).

La prima sezione inizia con la presentazione del regno di Venere, straordinario *hortus conclusus* localizzato «ne l'odorato et lucido oriente, / là sotto 'l vago et temperato cielo / de la felice Arabia» (I, 1-3). L'*incipit* petrarchesco (RVF CCCXXXII, 2), la descrizione paesistica indeterminata, il cenno più preciso alla leggendaria *Arabia felix* connotano un ambiente aurorale, idealizzato; nei passaggi successivi si specifica la natura di tale luogo, in cui non si conosce «mai caldo né gelo» e vi dimora una «riposata et lieta gente» (vv. 4-5). Le popolazioni che abitano questa regione vivono tra di loro in perfetta armonia grazie al volere dell'«alma Citherea» (v. 8). La divinità è venerata da «servi et devoti» (II, 1), i quali erigono templi, fanno sacrifici in suo onore, eleggono sacerdoti e rispettano «tutta la legge / che le belle contrade amica et regge» (vv. 7-8).

L'ambito sacrale e solenne dell'opera prosegue nelle ottave successive. Nella terza strofa si afferma che Venere ha consegnato agli uomini un'unica norma, da rispettare con grande dedizione (III, 1-2): «ch'ogniun viva / in tutti i suoi pensier' seguendo Amore». A chi trasgredisce tale regola e si dimostra «schivo» viene spiegato «quanto grave è questo errore» (vv. 3-4). La quarta stanza ribadisce i concetti precedenti: gli adepti onorano la dea con «pura fede» (IV, 2); ognuno la adora «senza questionare» e riceve in cambio «mercede» (vv. 4 e 6). La devozione dei fedeli giustifica l'epifania seguente: Venere appare dinanzi a due uomini e, dopo un'ottava dedicata a presentarsi e a lodare la costanza dei due prescelti, esplicita la propria richiesta. Ella domanda agli uomini di trasferire le «insegne sante» (VI, 1) in altri paesi, affinché il suo messaggio venga ascoltato da chi «per usanza mai non s'inamora» (v. 8).

Nella settima la divinità indica con chiarezza il luogo che gli ambasciatori dovranno raggiungere, ossia Urbino. La focalizzazione della città feltresca si appunta su due particolari, uno storico, l'altro geografico: gli uomini si recheranno «là, dove 'l

<sup>27</sup> In merito cfr. CALITTI 1993, 619-31; CURTI 2006, 151-68; BARTUSCHAT 2011, 177-204; CAMPEGGIANI 2012, 443-75 e MARCHESI 2013, 45-66.

mio buon Romano / casso di vita fe' l'un duce Mauro» (VII, 1-2) e dove scorre il «bel Metauro» (v. 4). I cenni ad Asdrubale, ucciso nel corso della battaglia del Metauro, e, appunto, al fiume che lambisce Urbino diventano più precisi, perché Venere individua i soggetti che ostacolano il suo dominio<sup>28</sup>. L'ottava stanza si incarica di presentare le due avversarie di Amore (VIII, 1-2): «l'una ha 'l governo in man de le contrade, / l'altra è d'onor e sangue a lei compagna». Elisabetta Gonzaga viene introdotta quale reggitrice *de facto* dello stato, poiché Guidubaldo I, che morirà l'anno seguente, era ormai impossibilitato a governare; Emilia Pia, invece, si configura quale parente di Elisabetta – essendo stata sposata con Antonio da Montefeltro, fratellastro del duca – e sua intima sodale.

Nella nona stanza Venere riassume il pensiero delle donne (IX, 1-4): «e vanno argomentando che si deve / castitate pregiar più che la vita, / mostrando ch'a Lucretia non fu greve / morir per questo, onde ne fu gradita». Il raffronto con Lucrezia compare anche nel sonetto XXIII *Del cibo, onde Lucrezia e l'altre han vita*, in cui la duchessa – definita, mediante richiami lessicali alla stanza in esame, «donna più che mortal, saggia e gradita» (v. 4) – viene elogiata per la pudicizia<sup>29</sup>. Tale rinvio sembra palesare una possibile chiave di interpretazione del testo: sarebbe stato sconveniente, come pare emergere a tutta prima, additare le due donne quali ritrose e insensibili verso Amore; del resto Elisabetta Gonzaga era sposata con Guidubaldo I, da tempo malato, ed Emilia Pia era vedova da sette anni<sup>30</sup>.

È ipotizzabile, allora, che le Stanze puntino a dimostrare *per contrarium* la virtù delle due donne; le protagoniste, nonostante la forza d'Amore e le sue ragioni, decidono di rimanere fedeli alla Pudicizia e ai rispettivi mariti, di governare lo stato al loro posto, di mantenersi pure, incorrotte. Come si è avuto modo di osservare, tali caratteristiche informano la lirica urbinata del periodo; e non a caso nel *Cortegiano* la duchessa verrà celebrata per la sua costanza e la fedeltà provate nei confronti del consorte<sup>31</sup>, mentre lo stesso Bembo nel *De Urbini Ducibus* elogerà la scelta di vita della donna, pronta a rinunciare ad avere figli, ai propri diritti di moglie pur di rispettare «*pudicitia castitatasque*»<sup>32</sup>. Si ricordi che nel 1502, a seguito dell'ingresso a Urbino di Cesare Borgia, l'impotenza di Guidubaldo I era diventata di pubblico dominio, mentre

<sup>28</sup> VII, 5-8: «ivi son donne, che fan via più vano / lo stral d'Amor, che quel di Giove il lauro, / sol per cagion di due che la mia stella / ardîr prime chiamar bugiarda et fella».

<sup>29</sup> Si ricordi che Lucrezia compare lungo la rassegna delle donne caste dell'antichità del *Triumphus Pudicitiae* (v. 132); il personaggio femminile risulta l'unico a poter essere avvicinato a Laura (RVF CCCLX, 97-100: «et a costui di mille / donne electe, excellenti, n'elessi una, / qual non si vedrà mai sotto la luna, / benché Lucretia ritornasse a Roma»). Si cita da BEMBO 2008.

<sup>30</sup> Il motto inciso da Adriano de' Maestri sulla medaglia raffigurante Emilia Pia risulta non a caso «CASTIS CINERIBUS». Vd. SAPIENZA 2007, 187-9.

<sup>31</sup> CASTIGLIONE 1981, III, 49, 324: «non posso pur tacere una parola della signora Duchessa nostra, la quale, essendo vivuta quindici anni in compagnia del marito come vidua, non solamente è stata costante di non palesar mai questo a persona del mondo, ma essendo dai suoi proprii stimolata ad uscir di questa viduità, elesse più presto patir esilio, povertà ed ogn'altra sorte d'infelicità, che accettar quello che a tutti gli altri pareva gran grazia e prosperità di fortuna».

<sup>32</sup> BEMBO 2010, 194-5, XXVI, 5: «itaque cum suscipiendae prolis atque liberorum spei, quam iam animo conceperat, cuiusque rei cura ad reges maxime atque Reginas pertinet (habent enim ipsi regna, quae quidem uti liberis relinquere dulcissimum suavissimumque est, ita exteris alienisque molestissimum) tum iis, quas ex coniugio foeminae in tota vita capiunt voluptates, pudicitiam castitatemque forti atque constanti animo praetulit, ad quas quidem voluptates et natura illam uti omnes, et deliciarum affluentia propter familiae amplitudinem splendoremque praeter caeteras, et institutio vitae ad virum capiendum, demum iam capti atque in sinum recepti consuetudo usus non modo illam excitare, sed plane accendere atque inflammare penitus debuerunt».

si andava diffondendo la voce di un imminente divorzio tra il duca ed Elisabetta, propiziato dallo stesso Guidobaldo I. Egli aveva proposto ad Alessandro VI di diventare cardinale in cambio della totale recessione dai suoi diritti sul ducato. Il papa era pronto ad accogliere la proposta, ma Elisabetta aveva rifiutato tale soluzione, preferendo condividere il talamo maritale<sup>33</sup>.

Questo risulta lo stesso messaggio della rappresentazione di Giovanni Santi: il vero Amore – personificato dalle sette vedove dell'antichità e della mitologia, divenute per necessità "donne di stato" – si sperimenta attraverso una condotta onesta e virtuosa; gli esseri umani devono così cercare di elevarsi da un sentimento prettamente sensuale a uno spirituale.

Insomma, l'Amore descritto dagli ambasciatori sarà rispondente – pur con le semplificazioni richieste all'interno di una rappresentazione teatrale rivolta a un vasto pubblico – a quello sostenuto da Gismondo nel II libro degli *Asolani*<sup>34</sup>; la duchessa e la sua dama di compagnia, di contro, personificano uno stadio più maturo, contrassegnato dalle qualità dell'Amore esposte da Lavinello<sup>35</sup>. Riscrivere gli *Asolani* sotto una veste parodica non sembrerebbe un'operazione troppo azzardata, in quanto il trattato era ben conosciuto a corte: si ricordi che lo scrittore, sin dai primi anni urbinati, aveva stretto intorno a sé un gruppo di amici, poi ricordati nel *Tirsi* di Castiglione, intenti a cercare una forma di poesia che, senza rinunciare alla dimensione conviviale e galante, mirasse a un aggiornamento culturale di forme e contenuti<sup>36</sup>.

5 - Nelle stanze successive, Venere ribadisce il desiderio di mandare l'ambasciata a Urbino e convincere finalmente le donne; la divinità mette a disposizione il proprio potere e vari mezzi al fine di garantire ai diplomatici un viaggio sereno e veloce (XI). Lo spostamento – che comporta l'attraversamento dell'Egitto, di Rodi, di Creta, dell'Italia meridionale – viene condensato alle ottave XII-XIII. Nella stanza XIV, invece, si sostiene che gli ambasciatori non conoscono l'italiano e perciò le loro parole verranno tradotte dalla voce narrante che sin qui ha raccontato la vicenda.

La seconda parte si apre con l'omaggio dei personaggi stranieri alla duchessa: ella è chiamata «in questa etate al mondo sola» (XV, 1), mentre le sue qualità – ovvero la bellezza, il «valor», la cortesia (v. 4) – le conferiscono fama imperitura. Tuttavia, il

<sup>33</sup> LUZIO - RENIER 1893 a.

<sup>34</sup> Come ha ben osservato BARTUSCHAT 2011, 183: «les *Stanze* sont très proches du deuxième livre des *Azolains*, de sa célébration de l'amour heureux et de sa défense de la passion comme don naturel. Le poème est alors analysable comme une façon de présenter une facette de l'enseignement des *Azolains* à un public de cour dans une forme qui permet à l'auteur d'exploiter les modalités que l'événement et le cadre de récitation lui offraient, comme l'immédiateté, la légèreté de ton, etc. L'expérimentation littéraire par laquelle Bembo reprend à sa manière un genre aux connotations populaires pour l'intégrer dans le langage pétrarquiste, acquiert tout son sens devant cette situation de communication. La relative simplicité du poème, qui est loin de la richesse des implications philosophiques des *Stanze* de Politien, est un choix bien calculé, analogue à celui qui guidait l'écriture des *Azolains*: il ne s'explique pas seulement par les circonstances, mais aussi par le public visé: les femmes et le public de cour».

<sup>35</sup> Potrebbero essere riformulate le considerazioni di DIONISOTTI 2002, 42 per cui: «questa dipendenza delle *Stanze* da una dottrina che negli *Asolani* era in ultimo confutata e respinta dimostra che il Bembo non si sentiva legato alle conclusioni filosofiche dell'opera sua, era anzi pronto a metterle da parte e di fatto a smentirle». Pare piuttosto che le argomentazioni di Lavinello non siano negate, bensì vengano incarnate dal comportamento di Elisabetta ed Emilia Pia. Sull'opera vd. almeno SABBATINO 1988, 13-45; BERRA 1996; FINOTTI 2004 e BOLZONI 2006, 9-27.

<sup>36</sup> FORTINI 2004, 105-16.



riferimento più significativo giunge al verso 7: «donna gentil dignissima d'impero». L'espressione, che riprende VIII, 1, si incarica di sottolineare il ruolo politico della donna; la duchessa, a causa della infermità del marito, svolge una funzione di guida, costituisce un punto di riferimento ineludibile. L'ultima allusione circa le doti straordinarie di Elisabetta, meritevole di essere cantata da Omero, inserisce la figura all'interno di una galleria in cui la sua identità si sovrappone ai personaggi femminili del mondo classico. Non sarà casuale che Cesare Gonzaga, dopo una rassegna di donne antiche e leggendarie (tra cui sono citate Tomiri e Zenobia), celebri nel III libro del *Cortegiano* le capacità «miracolose» di Elisabetta di resistere «alle battaglie d'amore» (50, 325).

La stanza successiva, basata su alcune domande retoriche rivolte alle interlocutrici, serve a introdurre la terza parte; gli ambasciatori, per bocca dell'interprete, cercano di esporre i motivi per cui conviene seguire Amore (XVII):

Amor è gratiosa et dolce voglia,  
che i più selvaggi et più feroci affrena;  
Amor d'ogni viltà l'anime spoglia,  
et le scorge a diletto e trahe di pena;  
Amor le cose humili ir alto invoglia,  
le brevi et fosche eterna e rasserena;  
Amor è seme d'ogni ben fecondo,  
et, per dir breve, è quel che regge il mondo.

Il sentimento – la rilevanza del quale è marcata dalle anafore, chiara eco dantesca (*Inf* V, 100-108) – viene inteso quale forza universale, civilizzatrice<sup>37</sup>; l'accezione sensuale, il dominio delle passioni sembrano prevalere sulla “Venere celeste”. Amore diviene, come nell'*incipit* del primo libro del *De rerum natura* lucreziano, il principio che regola e anima gli elementi e la vita sulla terra; la sua potenza fecondatrice costituisce la legge cardine dell'Universo<sup>38</sup>. In aggiunta, le creature angeliche, «che senza madre già nacquer di Giove» (XIX, 4), sono rese «felici, leggiadrette, pure et snelle» dall'intervento di Venere (v. 5).

Gli ambasciatori arrivano a formulare una considerazione contraria a quanto si apprende negli *Asolani*, poiché dichiarano che dall'amore sensuale si possa passare direttamente a quello spirituale<sup>39</sup>: l'Amore, in conformità alle ottave XVIII-XIX, rappresenta il principio grazie al quale le anime riescono a vincere dopo la morte «il lor destin [...] et la lor sorte» (XX, 8).

<sup>37</sup> Vd. *Asolani* II, 20: «né pure il nascere solamente dà a gli uomini Amore, o donne, che è il primo essere et la prima vita, ma la seconda anchora dona loro medesimamente, né so se io mi dica che ella sia pure la primiera, ciò è il bene essere et la buona vita, senza la quale per aventura vantaggio sarebbe il non nascere o almeno il subitamente morire. Perciò che anchora errarebbono gli huomini, sì come ci disse Perottino che essi da prima facevano, pe' li monti et per le selve ignudi et pilosi et salvatichi a guisa di fiere, senza tetto, senza conversazione d'huomo, senza dimestichevole costume alcuno, se Amore non gli havesse, insieme raunando, di comune vita posti in pensiero». Si cita dall'*editio princeps* di BEMBO 1991, siglata 1.

<sup>38</sup> XVIII, 1-5: «però che non la terra solo e 'l mare, / et l'aere e 'l foco et gli animali et l'erbe, / et quanto sta nascosto e quanto appare / di questo globo, Amor, tu guardi et serbe / et, generando, fai tutto bastare».

<sup>39</sup> BARTUSCHAT, 190: «l'amour n'est plus conçu comme une purification progressive qui doit dépasser le monde matériel pour atteindre les sphères divines et la connaissance pure [...], mais l'amour sensuel de la créature humaine est en lui-même une participation au divin».

Questa peculiare concezione dell'amore sensuale aveva ispirato i poeti dell'antichità (XXI) e quelli moderni (XXII), assimilati indistintamente attraverso un processo – si ricordi il tipo di pubblico cui è destinata l'opera – che tende alla banalizzazione sincretica di alcuni concetti: accostare il «dolce ragionar» di Catullo (XXI, 1), Ovidio, Properzio (nato probabilmente ad Assisi e quindi «di questo paese»), Tibullo e Gallo con Cino da Pistoia, Dante e Petrarca appare un'operazione azzardata. La concezione dell'amore proclamata dai poeti latini, infatti, risulta inavvicinabile a quella stilnovistica o petrarchesca<sup>40</sup>. Un accordo tra questi poeti è possibile solo nel *Triumphus Cupidinis*, in cui, di contro, essi vengono menzionati perché rappresentano indistintamente gli «infelici e miseri conservi» d'Amore (v. 6)<sup>41</sup>.

L'avventata dimostrazione degli ambasciatori, funzionale a contrastare la pudicizia di Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pia, raggiunge il culmine alla stanza XXIII, in cui si ricorda la figura di Laura, che, se si fosse dimostrata «acerba» nei confronti di Petrarca (XXIII, 4), sarebbe «hor cinta di silentio eterno», quasi come una «pianta secca in herba» (vv. 1-2). Questa considerazione, affermano i personaggi, si applica «non men [al]l'altre illustri» (v. 5). Spicca in modo palese la forzatura interpretativa degli oratori, che concepiscono l'Amore solo nella veste sensuale (Immagine 2)<sup>42</sup>; di conseguenza, i rapporti tra i poeti e le loro amate seguono tale direttrice, invero infondata e parodica.

Il richiamo a Laura apre la quarta parte, in cui si staglia, per converso, la figura di Elisabetta: in questa sezione sono esposte, ricorrendo a motivi e stilemi cari allo stilnovo, le potenzialità della donna. Si pensi al tema della purezza dell'incontro (XXV, 1-2: «cosa dinanzi a voi non può fermarsi, / che d'ogni indignità non sia lontana»), della nobiltà (v. 4: «fa gentil d'alma villana»), dello sguardo insostenibile (vv. 5-6: «et se potesse in voi fiso mirarsi, / sormonteriasì oltra l'usanza humana») e del «saluto» (v. 8). Nella persona di Elisabetta si concentra ciò che esiste di più «vago e dolce» nel mondo (XXVI, 2). La descrizione non si discosta dalle immagini della tradizione: il viso pare formato da «rose bianche et vermiglie», le labbra e i denti ricordano «care perle et rubini», il sorriso viene equiparato a una «vaga primavera», laddove «l'accoglienza, il senno et la virtute / potrebbon dar al mondo ogni salute» (XXVII, 1, 3, 6, 7-8).

<sup>40</sup> Si notino, a margine, le varianti registrate in  $\alpha$  e D nel definire Dante e Petrarca: se gli «stili» di Dante in  $\alpha$  sono «più leggiadri e tersi», in D cambiano in «maggior' lumi» (v. 4); Petrarca, invece, di cui in  $\alpha$  si evidenziava l'originalità (vv. 6-7 «novi et diversi / contenti»), in D viene investito delle qualità attribuite in precedenza a Dante: «sì leggiadri et tersi / contenti».

<sup>41</sup> Cfr. *Tr Cup IV*, 19-24 e 31-35: «Virgilio vidi, e parmi intorno avesse / compagni d'alto ingegno e da trastullo, / di quei che volentier già 'l mondo lesse: // l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo, / l'altro Properzio, che d'amor cantaro / fervidamente, e l'altro era Tibullo. [...] ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia, / ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo, / che di non esser primo par ch'ira aggia; // ecco i duo Guidi, che già fur in prezzo, / Onesto bolognese, e i ciciliani, / che fur già primi, e quivi eran da sezzo».

<sup>42</sup> Nella miniatura urbinata, che introduce *Tr Cup I* (BNEM, ms. Vit. 22-1, c. 156r), sono raffigurati un fanciullo, Amore, bendato con l'arco in mano. Egli è posto sopra una colonna, contornato da faci e torcere accese; sotto di lui alcune figure danzanti circondano un gruppo di personaggi legati alla colonna in quanto schiavi delle passioni. Il carro è trainato da due coppie di cavalli bianchi.

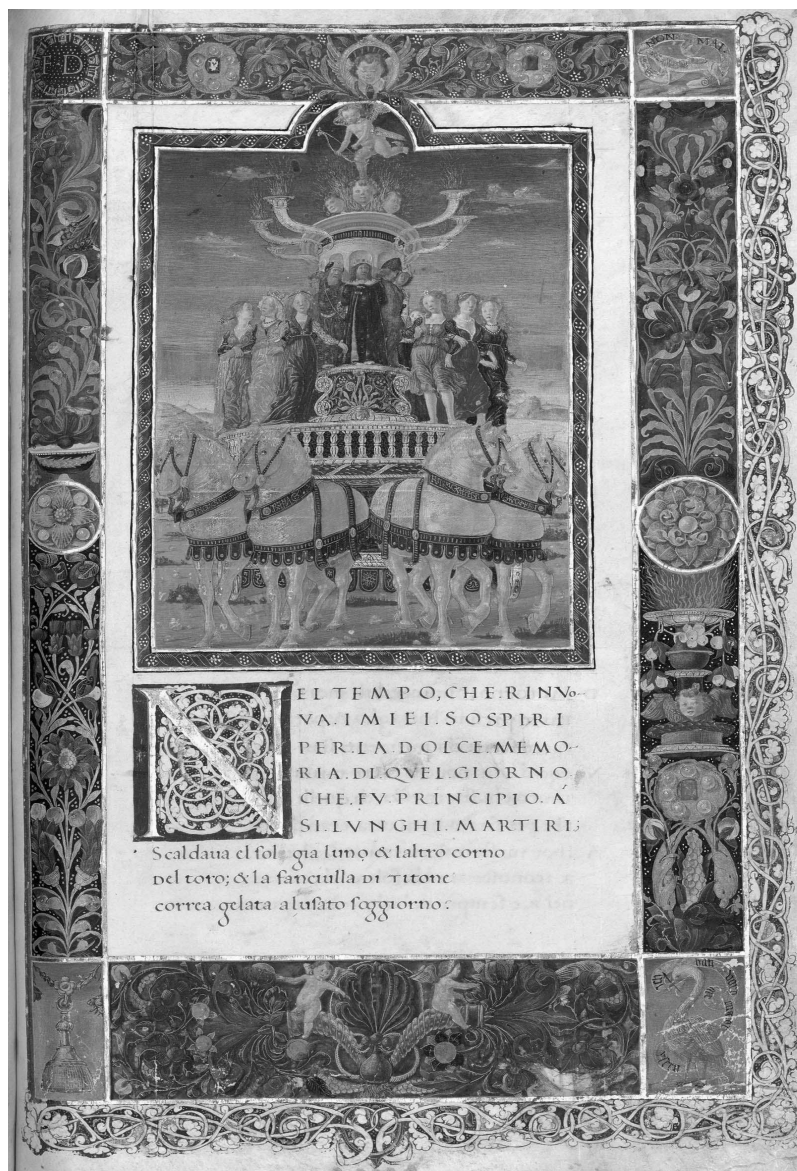


Immagine 2

Nondimeno il tono dell'orazione muta all'improvviso nelle due ottave successive, giacché gli ambasciatori accusano Elisabetta e la sua corte di nutrire un «pensier crudele et empio» nei confronti d'Amore (XXVIII, 1); il pessimo esempio offerto dalla duchessa ai sudditi viene paragonato, come in Dante (*Purg* III, 79-84), al pastore che si smarrisce abbandonando il «gregge simplicetto» (v. 6). Il «largo et cupo et lento orgoglio» dimostrato addolorano gli ospiti stranieri più di quanto la morte di Fetonte abbia afflitto il padre Apollo (XXIX, 2); l'unica consolazione consiste nella forza persuasiva dei precetti che verranno presto elencati (v. 8: «Amor mi detta, quanto a voi ragiono»; cfr. *Purg* XXIV, 53-54).

La quinta parte viene sorretta da argomentazioni sul *tempus edax* del tutto antitetiche rispetto ai concetti stilnovistici espressi in precedenza: non bisogna serrare l'«entrata a i piacer» dell'amore né mostrarsi ostili, perché «non basta il campo haver lieto et aprico, / se non s'ara et sementa et miete poi: / giardin non coltivato divien selva, / et fassi lustro ad ogni augello et belva» (XXX, 2 e 5-8). La metafora viene sviluppata all'interno della stanza successiva, in cui la bellezza delle donne viene paragonata a un «orto» nei mesi di aprile e maggio (XXXI, 1).

L'immagine raggiunge le estreme conseguenza nei versi successivi: il «signor», ossia l'amante «valoroso, accorto et saggio», si reca nell'orto per «gioia et per diporto» solo se quest'ultimo non è stato rovinato dal sole o dal freddo (vv. 3-4). Questo passaggio si distingue per il messaggio esplicito, elevato, per giunta, dal riuso mimetico della *iunctura* «signor valoroso, accorto et saggio» (RVF LIII, 3). Ma, se nella canzone di Petrarca il personaggio indica Dio o un' indefinita personalità illustre, a seconda delle varie interpretazioni, qui il contesto appare radicalmente variato.

Alle ottave XXXII-XXXIII risulta di nuovo mutato il tono dell'argomentazione, che diviene enfatico, declamatorio: si evidenzia, attraverso l'elenco di alcuni *exempla*, la colpa commessa da chi possiede i mezzi per amare, ma stenta a sfruttarli<sup>43</sup>. La giovinezza e la «beltà» vengono paragonate, in osservanza a un *topos* consolidato, a una gemma che il proprietario decide di nascondere (v. 7).

6 - La sesta parte principia con l'ottava XXXIV, la quale ribadisce l'importanza d'Amore per la sopravvivenza e la crescita della specie<sup>44</sup>; le donne della corte feltresca si pongono in una prospettiva destinata a essere sconfitta e contraddetta<sup>45</sup>. Nella stanza XXXVI viene ribaltata la liceità della Pudicizia mediante alcuni raffinati riusi, che esibiscono un controcanto dei *Triumph*:

Il pregio d'honestate, amato et colto  
da quelle antiche poste in prosa e 'n rima,  
et le voci, che 'l vulgo errante et stolto,  
di peccato et disnor, sì gravi estima,  
et quel lungo rimbombo indi raccolto,  
che s'ode risonar per ogni clima,  
son fole di romanzi et sogno et ombra,  
che l'alme simplicette preme e 'ngombra.

I testi letterari che celebrano le antiche eroine in virtù della loro condotta integerrima sono da considerare «fole di romanzi»: la medesima espressione ricorre in *Tr Cup* IV, 65-66 («ben è 'l viver mortal, che sì n'aggrada, / sogno d'infermi e fola di romanzi»), in cui, per converso, i poeti classici, trobadorici e italiani sono indicati quali mendaci e pericolosi; se il «vulgo errante et stolto» si lascia influenzare dalla Pudicizia, nei *Triumph* è raffigurato al pari di un'entità indistinta che dà credito a

<sup>43</sup> Es. cfr. XXXII, 1-4: «ahi quanto indegni son di lor fortuna / quei c'hanno i scettri in man né sanno usarli. / A che spalmar i legni, se la bruna / onda del porto dêe poi macerarli?».

<sup>44</sup> Cfr. *Asolani* II, 19: «perciò che se Amore due separati corpi non congiugnesse, atti a generar lor simili, non ci se ne genererebbe né ce ne nascerebbe mai alcuna. Che quantunque per viva forza comporre insieme si potessero et collegare due viventi, potenti alla generazione, pure se Amore non vi si mescola et gli animi d'amendue a uno istesso volere non dispone, eglino potrebbero così starsi mill'anni, che essi non genererebbono giamai. Segue per le guizzevoli onde ne' suoi tempi il pesce maschio la bramevole femmina et ella lui, et così danno modo, medesimamente volendo, alla propagatione della spetie loro. Seguonsi per l'ampio aria e vaghi uccegli l'un l'altro. Seguonsi per le nascondevoli selve et per le loro dimore le vogliose bestie similmente. Et con una legge medesima eternano ciascuno la lor brieve vita, tutti amando tra 'lloro. Né pure gli animanti soli, che hanno il senso, senza amore venire a stato non possono né a vita, ma tutte le selve de gli alberi luogo né forma non hanno né alcuna qualità senza lui».

<sup>45</sup> XXXIV, 5-8: «se fosse stata ad ogni priego dura / ciascuna madre, hor voi dove sareste? / Il mondo tutto, in quanto a sé, distrugge / chi le paci amorose adombra et fugge».

storie amorose vane e illusorie<sup>46</sup>. In aggiunta le «alme simplicette» che confidano nella Pudicizia si contrappongono ai «semplicetti cori» che l'amore «invesca» durante il periodo primaverile, quando «'l verno e l'aer si rinfresca» (*Tr Cup* IV, 125 e 127). Quindi se Petrarca critica la vanità dell'Amore e ne mette in mostra le contraddizioni e le false promesse, gli ambasciatori, invece, partono dalle considerazioni del poeta al fine di ribatterne gli esiti.

Inoltre, vengono contestate le scelte di Penelope – simbolo, pure nell'*Amore al tribunale della Pudicizia*, di fedeltà coniugale e saggezza – mediante una rilettura insolita del mito di Ulisse: la donna viene chiamata addirittura «sciocca» (XXXVII, 2), perché ha atteso per venti anni il ritorno dello sposo, che, come racconta l'ottava successiva, nel frattempo «a molte donne del suo amor fe' parte / et lieto si raccolse loro in seno» (XXXVIII, 3-4). La critica contro Penelope, la difesa spregiudicata della condotta del coniuge, il fraintendimento intorno al sacrificio della donna (v. 7: «a se stessa ogni ben tolse») – volto in prima istanza a difendere il proprio regno e a onorare il nome del marito – sembrano chiari indizi della parzialità della visione degli oratori.

Si avvicinano una serie di stanze ripetitive e scontate, che ribadiscono la necessità naturale di seguire Amore: nella XL si riassume l'empito amoroso che si impossessa della vegetazione quando «Phebo a noi ritorna» (v. 1); nella XLI è descritta l'attrazione che Amore esercita sugli animali; nella XLII si sostiene che le ricchezze, il potere politico, la fama, la bellezza siano insufficienti se si giace «nel letto fredde et sole» (v. 8); la stanza XLIII risulta costruita in antitesi alla precedente, giacché viene chiesto quali siano i motivi per cui non si debba ricercare un compagno e vivere con lui «i desir', le paure, i risi, i pianti, / et l'ira et la speranza, e 'l falso e 'l vero» (vv. 3-4). Gli ambasciatori propongono una visione dell'Amore incentrata sull'incontro, sulla collaborazione tra persone<sup>47</sup>: ancora una volta siamo in presenza di una riscrittura della poesia petrarchesca, che viene contrastata in uno dei suoi temi caratteristici<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> *Tr Cup* III, 79-81: «ecco quei che le carte empion di sogni: / Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti, / ove conven che 'l vulgo errante agogni».

<sup>47</sup> Es. vd. XLIV, 1-4 «quanto esser vi dêe caro un huom, che brami / via più la vostra, che la propria gioia? / Ch'altro che 'l vostro nome unqua non chiami? / Che sol pensando in voi tempri ogni noia?» e XLV, 5-6: «come due faccie un sol color dipinga / come spesso due voglie regga un freno». Negli *Asolani* (II, 31) si giunge alle medesime conclusioni: «né famiglia, né sergenti, né cavallo, né barchetta, né tetto, né campo, né giardino hanno essi, che non paia piagnere altresì come fanno e loro signori. Essi non hanno amicitie, essi non hanno compagnie. Né sono giovati da altri, né essi giovano altrui. Né dalle cose, né da gli huomini pigliano o danno frutto alcuno. Fuggono le feste, fuggono le piazze, fuggono e conviti, ne' quali se pure alcuna volta si ritruovano dalla necessità o dalla loro sciagura portati, né costume, né parlare, né accoglienza, né motteggio, né giuoco hanno essi, che villano et salvatico non sia. Né di prosa sovien loro, né di verso. Veggono, ascoltano, pensano tutte le cose et ad un modo. Et in brieve, sì come essi vivono di fuori pieni sempre di mentecattaggine et di stordigione, così vive l'anima in loro. A' quali se voi dimandaste chenti sono le dolcezze che essi sentono del loro vivere di per di, essi si maraviglierebbono che voi parlaste in questa maniera, et risponderiebbonvi che voi havete buon tempo, ma che essi già altro che noie et rincrescimenti et asprezze non sentirono della lor vita giamai [...]».

<sup>48</sup> BARTUSCHAT, 198: «les strophes 43-46 offrent un condensé de nombreux motifs de la poésie pétrarquiste, mais leur sens est inversé: l'amour n'est plus souffrance solitaire, mais bonheur partagé. Cela revient à renverser la logique communicative de la poésie pétrarquiste: au lieu du monologue solitaire du poète-amant qui s'adresse à une femme inaccessible, nous trouvons l'évocation de sentiments destinés à trouver leur correspondance dans les sentiments de la femme».

Ciò prelude alla stanza XLVII, che pare condensare gli argomenti esposti da Gismondo nel II libro degli *Asolani* intorno al mito platonico dell'androgino:

Però che voi non sète cosa integra,  
né noi, ma è ciascun del tutto il mezzo:  
Amor è quello poi, che ne rintegra  
et lega et strigne come chiodo al mezzo;  
onde ogni parte in tanto si rallegra,  
che suoi diletti et gioie non han mezzo:  
et s'huom durasse molto in tale stato,  
compitamente diverria beato.

L'idea dell'amore come completamento di due parti imperfette, di strumento necessario per migliorarsi e giungere alla felicità non proviene da una concezione spirituale dell'Amore, anzi si fonda su un dato concreto<sup>49</sup>. Tale questione viene sintetizzata nell'ultima parte della rappresentazione: l'«alma bellezza» che contrassegna le donne deve essere sfruttata finché giungerà la «faticosa e debile vecchiezza» (XLIX, 4 e 6). Questi concetti sembrano suggerire per l'ultima volta l'infondatezza delle tesi degli oratori, che finiscono inconsapevolmente per elogiare e legittimare la condotta delle donne: parlare di *tempus edax* per Elisabetta, ormai quasi quarantenne, ed Emilia Pia, più anziana della duchessa di circa dieci anni, pare un'ennesima forzatura, che scopre e prova il trionfo della Pudicizia.

L'amore, come dimostrano Nicostrata nella rappresentazione di Santi e Lavinello nel III libro degli *Asolani*, può essere «et buono et reo» a seconda del fine (§ 3); quello sensuale, lodato da Gismondo e dagli ambasciatori, non pare positivo, poiché è «di bellezza disio» (§ 6): all'apprezzamento di tale aspetto bastano la vista, l'udito e il pensiero. Gli uomini amano rettamente, in modo autentico solo quando seguono la ragione, mentre la vecchiaia è da preferire alla giovinezza, poiché libera l'animo dalla schiavitù dei sensi (§ 13-14)<sup>50</sup>.

Le *Stanze*, pertanto, sembrano configurarsi quale operazione carnevalesca, palinodia delle teorie d'amore più nobili e riconosciute presso le corti, *lusus* letterario, decodificazione di sistemi e principi invalsi; le argomentazioni degli oratori, non di rado estreme e apodittiche, esibiscono *in nuce* il modello che cercano di superare. Tuttavia il fallimento del loro tentativo evidenzia, di conseguenza, la validità di quegli stessi fondamenti contestati e delle donne che, novelle Penelopi come Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pia, se ne fanno portatrici.

<sup>49</sup> Cfr. questo passaggio degli *Asolani* (II, 11): «noi non siamo intieri né il tutto di noi medesimi è con noi, se soli maschi o sole femine ci siamo. Perciò che non è quello il tutto, che senza altrettanto non può stare, ma è il mezzo solamente et niente più, sì come voi, donne senza noi huomini et noi senza voi non possiamo».

<sup>50</sup> Si badi che Bembo diventerà il rappresentante di queste tesi nell'ultimo libro del *Cortegiano*.

### 5.3 Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga (*Tirsi*)

1 - L'apprendistato letterario di Castiglione risulta alquanto differente rispetto a quello di Bembo: nato nella piccola Casatico, nei pressi di Mantova, dal 1490 si trasferisce a Milano, dove segue le lezioni di Calcondila e di Merula. Qui Castiglione, oltre allo studio dei classici, compila una breve silloge, a uso personale, di scrittori volgari dei secoli XIV e XV; conosce i maggiori intellettuali e poeti ludoviciani e partecipa alla vita mondana del ducato. Nel 1499, a causa della caduta del Moro, si sposta a Mantova; nel 1503 si reca a Urbino, in cui trova come compagno di corte il cugino Cesare Gonzaga, già al suo fianco a Milano<sup>51</sup>.

Se per Bembo il soggiorno feltresco offre l'occasione, temporanea e strumentale, di saggiare la consistenza di particolari relazioni umane e sperimentare forme di comportamento e modalità di comunicazione a lui poco note, per Castiglione si tratta di una scelta duratura, che verrà messa in discussione solo nel 1516: il colpo di mano compiuto da Leone X contro Urbino, che avrebbe portato alla destituzione di Francesco Maria I Della Rovere e all'insediamento di Lorenzo de' Medici, costringeranno lo scrittore a cercare nuove destinazioni.

È ben documentata l'attività diplomatica e culturale svolta a Urbino da Castiglione, che si intreccia con le mansioni adempiute dal cugino Cesare Gonzaga: il primo si reca in Inghilterra (1505), a Milano (1506), a Napoli (1510) e a Roma (1513) in qualità di ambasciatore e diventa il referente per l'organizzazione di feste e spettacoli (1511); il secondo, invece, interviene come testimone alla cerimonia d'adozione di Francesco Maria I (1504) e partecipa alle sporadiche missioni militari portate a termine da Guidubaldo I<sup>52</sup>.

Tale rapporto – non solo professionale, ma di sincera amicizia e collaborazione<sup>53</sup> – sfocia nel 1508 con la rappresentazione del *Tirsi*<sup>54</sup>. Il componimento, costituito da cinquantacinque ottave, si apre con il lamento dell'innamorato pastore Iola, respinto dalla ninfa Galatea (I-XVII); al suo canto risponde Tirsi, il quale ha lasciato la patria per poter incontrare e venerare la dea del luogo (Elisabetta Gonzaga). I due pastori discutono sul tema della poesia praticata nelle rispettive patrie (XVIII-XXIX). Dopo una canzonetta intonata da Iola (XXIX bis), fa la sua comparsa il pastore Dameta, che scorterà Tirsi dinanzi al corteo delle ninfe e dei pastori che rende onore alla dea (XXX-LV).

La struttura del *Tirsi* esibisce una strategia letteraria alternativa alla proposta di Bembo, più radicata all'interno della produzione cortigiana e del sistema teatrale pre-classicista: Castiglione prosegue la tradizione dell'egloga rappresentativa, che a Milano aveva goduto di un discreto successo; Bembo, per converso, volge l'ottava rima – tipica dei cantari, dei poemi cavallereschi, dei poemetti descrittivi – a scopi discorsivi e lirici. Inoltre se le *Stanze* presuppongono una complessa lettura su più livelli (riscrittura parodica, affermazione dei valori negati, trattazione “filosofica”), il *Tirsi* mira, come la maggior parte delle opere del teatro quattrocentesco, a un elogio

<sup>51</sup> MUTINI 1979, 53-68.

<sup>52</sup> Sul personaggio, uno dei protagonisti del *Cortegiano*, vd. TAMALIO 2001, 698-700.

<sup>53</sup> Castiglione, una volta giunto a Urbino, andrà ad abitare presso il cugino, come riferisce alla madre Luigia Gonzaga in una lettera. I due dimoreranno nella stessa abitazione anche durante il soggiorno trascorso a Roma nel 1505: «nui, cioè M. Cesare et io, siamo alogiati qui in San Pietro, ne la casa del Cardinal da Est. M. Cesare nostro se racomanda a la M. V.» (CASTIGLIONE 1978).

<sup>54</sup> GUIDI 1977, 141-86; BIGI 1989, 317-38; VELA 1998, 244-92; CURTI 2006, 168-75 e VAGNI 2013, 733-58.

più diretto dei personaggi celebrati e a fornire «*une image savamment édulcorée de la réalité*»<sup>55</sup>.

In passato si era creduto che l'opera fosse stata scritta nel 1506 e precedesse, quindi, le *Stanze*. Tuttavia, le convincenti argomentazioni di Claudio Vela hanno dimostrato l'opposto: il testo presenta due riferimenti chiari, uno *ante quem* (1508) – in quanto si parla di Guidubaldo I come ancora in vita (L-LI) – l'altro *post quem*, giacché viene indicato Bembo come autore di *Alma cortese* (XL), composta, in base ad alcune missive che ne testimoniano la genesi, nel 1507. Il *Tirsi*, dunque, sembra risalire al Carnevale del 1508, in cui la corte si era trasferita a Fossombrone, sperando in un miglioramento delle condizioni del duca, il quale, invece, morirà in aprile.

Il nome degli autori è legato pure alla silloge composta per Elisabetta Gonzaga e formata da sei testi<sup>56</sup>: i primi tre sono contrassegnati dalle tematiche dell'ineffabilità amorosa e dell'indifferenza dell'amata nei confronti dell'io poetico (*Se al veder nel mio volto hor fiamma ardente; Quando fia mai ch'io vi riveggia ed oda e Molti gravi sospiri in debol core*); il quarto e il quinto ribadiscono il concetto della freddezza della donna (*Amor, s'altro non son ch'esser mi soglia e Mentre fu nel mio cor nascosto el fuoco*), mentre l'ultimo ripercorre le vicende e le modalità della raccolta (*Amor, poi che 'l pensier, per cui sovente*). L'omogeneità dei testi, le risposdenze circolari nel lessico e nella forma, la ripresa del modello petrarchesco e bembesco sembrano segnalare un progetto macrotestuale definito<sup>57</sup>.

2 - Il *Tirsi*, come si è accennato, è divisibile in due parti, diverse da un punto di vista formale e diegetico: la prima è formata dal monologo del protagonista (I-XVII), la seconda spicca per il dialogo tra i pastori e la sezione propriamente encomiastica. Inoltre, a una fase iniziale in cui risalta la figura di Iola (I-XXIX), se ne contrappone una finale, in cui emerge Dameta (XXX-LV)<sup>58</sup>.

Tale disomogeneità – in parte negata da Cesare Gonzaga, che nel manoscritto Urb. Vat. Lat. 8203 offerto a Elisabetta Gonzaga definisce l'opera «stanze pastorali [...] pastoralmente recitate»<sup>59</sup> – ha dato adito ad alcune interpretazioni: è ipotizzabile che la prima sezione dell'opera sia da attribuire alla mano del Castiglione; Claudio Vela ha considerato che «la parte veramente bucolica del *Tirsi* è la parte iniziale, il lamento di Iola»; in esso «si rivela un controllo umanisticamente perfetto», mentre

<sup>55</sup> GUIDI, 160.

<sup>56</sup> CASTIGLIONE 2012, 280-315.

<sup>57</sup> Giacomo Vagni ha così commentato: «i sei componimenti sono legati dal lessema *mercé/mercede*, che si ripete in ogni poesia. Il tradizionale servizio d'amore non corrisposto si innerva così sulla polisemia del termine-chiave, legando insieme pietà e grazia, misericordia e ricompensa, e canta la potenza della virtù dell'amata, origine di ogni condizione in cui l'amante si trovi a vivere. Tale linea ben si adatta alla figura di Elisabetta, per cui la dimensione superiore della donna è tratteggiata con una variazione – come anche, su un livello “letteratissimo”, le *Stanze* del Bembo – sul tema topico della sua spietata freddezza, ipostatizzata dalla figura della “Scorpione” che essa porta in fronte (*Cort.* I, 9) ed emblema paradossale della sua infrangibile virtù» (CASTIGLIONE 2012, 280).

<sup>58</sup> Tale forte cesura tra le due sezioni è stata definita come «non perfettamente riuscita», perché «le reminescenze letterarie diminuiscono per lasciare il posto all'elogio di una contingenza da cui il testo, pur arioso, non riesce a staccarsi» (CURTI, 174). Tuttavia, questa interpretazione sembra analizzare l'opera secondo criteri classicisti e aristotelici non del tutto pertinenti: Castiglione, invece, pienamente in linea con la prassi del teatro pre-classicista di corte, non si prefigge lo scopo di elaborare una rappresentazione “regolare” e avulsa dall'occasione festiva, bensì di esaltare la corte, di divertirla attraverso una trasfigurazione idealizzante.

<sup>59</sup> VELA 1998, 288.



«nel seguito questa mirifica interferenza dei classici latini e greci ricreati nel volgare si stempera»<sup>60</sup>. La paternità di Castiglione delle prime ottave sembra confermata da un'analisi comparativa con l'egloga latina *Alcon*<sup>61</sup>. È più difficile dimostrare se la seconda sezione, o una parte di essa, sia stata elaborata esclusivamente dal cugino.

Le ottave I-XVII, che recuperano innanzitutto la lezione teocritea e virgiliana, sono attraversate da alcuni temi precisi come il lamento/invettiva contro l'insensibilità della donna (I-III); il ricordo, momentaneamente positivo, dell'apparizione della ninfa e dell'innamoramento (IV-V); la descrizione morale e fisica dell'amata (VII-VIII); l'invito disperato rivolto a Galatea perché corrisponda il pastore (XII); l'elenco dei regali che il personaggio è pronto a donarle (XIII-XIV); il consiglio di godere gli anni migliori della giovinezza (XV-XVI) e l'apparizione del pastore Tirsi (XVII).

Il testo principia con la disperazione di Iola, talmente intensa che presto la propria «roca cetra» inizierà a lamentarsi per il «dolor» del padrone (I, 1 e 2)<sup>62</sup>. Il paradosso viene amplificato nei versi successivi, che recuperano *RVF CCLXXXVIII*, 9-14: ormai la condizione del pastore è nota agli alberi, ai sassi, ai monti stessi dove dimora. Solo la «ninfa crudel» non ascolta e non si cura del canto di Iola (v. 7). L'immagine tradizionale del pastore tormentato dalle pene d'amore trova riscontro lungo le ottave successive: nella seconda si afferma che lo smarrimento del personaggio vede compartecipare gli animali e gli uomini<sup>63</sup>.

Nella III stanza il discorso si trasferisce sulla ninfa: ella viene apostrofata in modo molto risentito come «dura», «sorda», «aspra e sdegnosa», «del sangue ingorda», «mobil più che al vento foglia» (III, 2-8). L'asprezza dei toni viene sorretta dalla *climax* ascendente e dall'accumulazione di epiteti e aggettivi. La presentazione di Galatea, che si avvale del modello teocriteo (VI e XI) e di *Met XIII*, 778-897, risulta accentuata: se nei precedenti classici Polifemo aveva individuato alcune caratteristiche positive dell'amata<sup>64</sup>, qui vengono sottolineati solo gli aspetti negativi, motivo dello sconforto inconsolabile di Iola.

Le stanze IV e V si configurano come una parentesi di nostalgia e illusione: il pastore afferma di aver visto per la prima volta Galatea lungo un fiume, in procinto di cogliere alcuni fiori. L'improvvisa quanto fugace promessa d'amore della ninfa (IV, 3-6: «o caro Iola mio, / tu sei più bello tra tutti i pastori, / e sol come tu fai cantar disio, / che i sassi col cantar par che inamori») viene sancita dal dono di una corona di arbusti e rose<sup>65</sup>. Nondimeno la malinconia pare prendere il sopravvento sul

<sup>60</sup> *IVI*, 263-4.

<sup>61</sup> PARENTI 1996, 207: «di tutta la produzione latina è [...] il testo più retoricamente impostato e letterariamente perfetto, certo il più fortunato nel tempo, e tale da non sfigurare, per ambizione di propositi e precisione di risultati, accanto al *Tirsi* [...]. Il dominio della letteratura bucolica è, in entrambi, totale. [...] *Tirsi* e *Alcon* sembrano i termini ultimi ai quali approda la bucolica rinascimentale nelle specializzazioni dell'ecloga amorosa e della funebre».

<sup>62</sup> Si cita il testo da CASTIGLIONE 2012, 316-81.

<sup>63</sup> Cfr. II, 1-4: «spesso per la pietà del mio dolore / scordan le matri dar latte agli agnelli, / e veggendo languire el suo pastore / non seguiton l'armento i miei vitelli».

<sup>64</sup> Es. cfr. *Met XIII*, 789-797: «candidior folio nivei Galatea ligustri, / floridior pratis, longa procerior alno, / splendidior vitro, tenero lascivior haedo, / levior adsiduo detritis aequore conchis, / solibus hibernis, aestiva gratior umbra, / mobilior damma, platano conspectior alta, / lucidior glacie, matura dulcior uva, / mollior et cycni plumis et lacta coacto, / et, si non fugias, riguo formosior horto».

<sup>65</sup> Su questi versi si potrebbe ravvisare una doppia eco dantesca (*Pg XXVII* 97-102: «giovane e bella in sogno mi pareva / donna veder andar per una landa / cogliendo fiori; e cantando dicea: / "sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi

ricordo del piacevole episodio: i «sassi» che il pastore animava grazie ai suoi canti, ora sono costretti a sentirne i lamenti disperati. L'ottava seguente si apre con un'osservazione positiva, ma la situazione assume subito risvolti che generano sofferenza (V, 5-8): «d'ombrese selve più non ho diletto, / di vivi fonti, o prati, né harò mai; / non so più manigiar la marra o 'l rastro, / né parmi de l'armento esser più mastro». Il regresso del personaggio, che non riesce più a svolgere il suo lavoro quotidiano, è evidenziato a partire dal rinvio con le *Stanze* di Poliziano (I, 19, 1 e 5-6), in cui, invece: «or delle pecorelle il rozo mastro / si vede alla sua torma aprir la sbarra / [...]. / Or si vede il villan domar col rastro / le dure zolle, or maneggiar la marra».

La stanza VI evidenzia di nuovo lo stato d'animo del personaggio, il quale sostiene che le lacrime versate hanno formato una fonte, mentre non è rimasta in corpo nemmeno una «dramma» di sangue che non sia «conversa in foco e fiamma» (vv. 7 e 8). Le immagini tradizionali del pastore disperato, che fanno leva su passi danteschi e petrarcheschi<sup>66</sup>, vengono amplificate tramite un'ulteriore descrizione dell'amata: se alla stanza III erano riportate le caratteristiche negative della ninfa, qui si riscontra una diversa struttura, poiché ella è sì «bella fuor», ma «dentro» si dimostra «crudele, acerba e dura» (VII, 3-4); la donna, quindi, è definita ingannatrice, ambigua. La pericolosità del personaggio risulta preoccupante, giacché «le fiere aspetto han paventoso e strano, / e tu l'animo fiero e il volto humano» (7-8).

Alla stanza VIII sono riportate le caratteristiche fisiche di Galatea; in questo passaggio Castiglione non sembra discostarsi dalla tradizione, in quanto emergono riusi della poesia bucolica e della lirica petrarchesca e cortigiana piuttosto scoperti e lineari. Notiamo solo il legame di *capfinidura* tra l'ultimo verso dell'ottava precedente e il primo della seguente (VII, 8: «e tu l'animo fiero e il volto humano» e VIII, 1: «humano è il volto tuo, anzi divino») nonché il possibile riferimento a un passaggio degli *Asolani*:

| <b>Tirsi (VIII, 3-8)</b>   | <b>Asolani (II, 22)</b>   |
|--|---|
| Le fresche rose còlte nel giardino<br>d'amor, fanno le guancie tenerelle,<br>la bocca sparge odor di gelsomino,<br>duoi fior' vermiglii son le labra belle,<br>la gola e 'l mento e il delicato petto<br>son di candida neve e latte stretto | Vede doppio questi le morbide guancie, la loro tenerezza et bianchezza con quelle del latte appreso assomigliando, se non in quanto alle volte contendono con la colorita freschezza delle matutine rose. Né lascia di veder la sopposta bocca, di picciolo spatio contenta, con due rubinetti vivi et dolci, haventi forza di raccendere disio di basciargli in qualunque più fusse freddo et svogliato. Oltre acciò quella parte del candidissimo petto riguardando et lodando, che alla vista è palese [...] |

Tabella 1

una ghirlanda» e XXVIII 37-41: «e là [scil. dal rivo] m'apparve / [...] / una donna soletta che si già / e cantando e scegliendo fior da fiore») e polizianesca (*Orfeo*, 104-111): «ma io ho visto una gentil donzella / che va cogliendo fiori intorno al monte. / I' non credo che Vener sia più bella, / più dolce in acto o più superba in fronte: / e parla e canta in sì dolce favella / che i fiumi isvolgerebbe inverso il fonte; / di neve e rose ha 'l volto e d'or la testa, / tutta soletta e sotto bianca vesta».

<sup>66</sup> Vd. *RVF* CLXI, 4: «ohi occhi miei, occhi non già, ma fonti»; *Pg* XXX 46-48 «men che dramma / di sangue m'è rimaso che non tremi: / conosco i segni de l'antica fiamma» e *RVF* CXV, 12-13 «et non lascia in me dramma / che non sia foco et fiamma».

Nella stanza IX il personaggio afferma di non potersi liberare dal legame amoroso che lo avvince alla ninfa; tale sentimento viene poi connotato come innaturale, perché, se «le fiere ai boschi pur tornan la sera», gli alberi si «riveston di foglie a primavera» e «l'autunno l'uva fa matura e nera», Iola soffre lungo tutto l'arco dell'anno (X, 1, 3 e 5): la ripresa di alcuni elementi delle stanze III e V, come i boschi e le fiere, dimostrano l'ineluttabilità della sofferenza amorosa, che si concentra ossessivamente sui medesimi temi e soggetti.

Tale difficoltà insormontabile è esplicitata nell'ottava XI attraverso l'utilizzo del repertorio classico degli *adynata*: i giorni «obscuri» diventeranno sereni, qualora la donna si dimostrerà sensibile verso il pastore (XI, 1); i «boschi e i fonti», di nuovo evocati, appariranno «ameni», posto che la ninfa deciderà di dimorarvi insieme al personaggio (v. 3); il latte scorrerà dai fiumi, ove Galatea contraccambierà l'amante; infine, se ciò si verificherà, i canti di Iola faranno invidia a «Orpheo e Lino» (v. 8).

Nel passaggio successivo, attraversato da numerosi raffronti con i classici, il pastore chiama a sé Galatea; egli prega la ninfa di non preoccuparsi di vivere nei boschi, perché anche Venere «accompagnar soleva / el suo amante» (XII, 3-4), ossia Adone, mentre la luna «un pastorello [*scil.* Endimione] per amor seguiva» (v. 5). La richiesta viene sostenuta da alcuni doni che Iola è pronto a elargirle: l'elenco dei regali è comune nella poesia bucolica e costituisce un *topos* imprescindibile. Castiglione decide di apportare una precisa distribuzione: nella stanza XIII sono evocati soprattutto doni di ordine animale (vv. 5-6: «l'armento e il gregge mio, per compiacerti, / e 'l cane e l'asinel tutti son tuoi»), nella successiva di carattere vegetale (XIV, 1-2: «un canestro di pomi t'ho già còlto, / uno altro poi di prune e sorbe insieme»).

L'ottava XV serve da raccordo tra il tema dell'invio dei doni e la tematica del *carpe diem*, estranea alla tradizione dell'egloga classica: il pastore finge di vedere alcune ninfe, che recano una corona di rose e «d'altri fiori» preparata in onore di Galatea (v. 1); i monti risuonano «di fistole e sampogne di pastori» (v. 4), là dove i fiori, appena spuntati, emanano finalmente «dolci odori» (v. 6). Ciò risulta un segnale palese di trasformazione, di rigenerazione della natura, che legittima un cambiamento di vita del pastore (vv. 7-8): «deh vieni homai, che null'altro ci resta, / se non goder l'età fiorita in festa»<sup>67</sup>.

Tale concetto viene ribadito nella stanza successiva: è vero che «si spogliano i serpenti la vechiezza / e rinovan la scorza insieme e gli anni», tuttavia «fugge e non ritorna la bellezza / in noi per arte alcuna, o novi panni» (XVI, 1-4). La constatazione circa l'inesorabile trascorrere del tempo spinge Iola a formulare i consueti appelli (vv. 5-6): «mentre adunque sei tal che ogniun t'aprezza, / deh vieni a ristorar tanti miei danni»<sup>68</sup>.

L'ultima ottava, che chiude la prima sezione del testo, dovrebbe essere dedicata all'invocazione di Galatea; però, il pastore viene interrotto nel suo proponimento,

<sup>67</sup> Vd. *Orfeo*, 70-75: «digli, zampogna mia, come via fugge / cogli anni insieme suo bellezza snella / e digli come 'l tempo ne distrugge, / né l'età persa mai si rinovella: digli che sappi usar suo forma bella, / che sempre mai non son rose e viole» e la seconda redazione del *Corinto* di Lorenzo de' Medici (vv. 190-193): «vana cosa è il giovenil fiorire: / nostro solo è quel che è presente, / né 'l passato è più, e l'altro è ancor niente. / Cogli la rosa, o ninfa, or ch'è bel tempo».

<sup>68</sup> Per un riscontro puntuale cfr. Poliziano, *Rime* XXVII, 6, 1-8 «tu sei de' tuoi belli anni ora in sul fiore, / tu sei nel colmo della tua bellezza; / se di donarla non ti fai onore, / te la torrà per forza la vecchiezza: / ché 'l tempo vola e non si arreston l'ore / e la rosa sfiorita non si apreza. / Dunque allo amante tuo fanne un presente: / chi non fa quando può, tardi si pente».

poiché, a un certo punto, nota che le fronde dinanzi a lui si muovono in modo sospetto. Spera che si tratti dell'amata, ma, dopo aver nutrito brevemente tale aspettativa, si accorge che sta entrando in scena un pastore, che sembra non conoscere (XVII, 8: «esterno»).

3 - La seconda parte della rappresentazione inizia con l'arrivo di Tirsi, che prenderà la parola sino all'ottava XXIV; dopo la replica di Iola (XXV-XXVII), seguirà la canzonetta *Queste lacrime mie, questi sospiri* (XXIX bis). Appare evidente la distanza dalla tipica situazione pastorale: Tirsi non chiederà conto a Iola, come d'abitudine, dei propri lamenti amorosi, ma inizierà subito a introdurre l'argomento portante del testo, ovvero la celebrazione del "mito" di Urbino e delle sua corte. Sicché la sezione encomiastica pare, da un certo punto del testo, sostituire quella bucolica, che, come nel teatro milanese, assume una valenza strutturale e formale. Il palinsesto pastorale non è portatore di contenuti caratterizzanti e specifici, bensì serve da impalcatura diegetica al fine di mettere in scena la «*félicité onirique*», l'«*image constamment transfigurée*» della corte<sup>69</sup>.

Nella stanza XVIII il pastore si presenta e omaggia l'innamorato, definito «nobile e raro» (v. 1), giacché il suo canto pare tanto armonioso e soave da lenire le fatiche del viaggio appena affrontato da Tirsi<sup>70</sup>. Il personaggio afferma di essersi recato in quei luoghi, perché i pastori che vi soggiornano sembrano godere di notevole dignità poetica, sottolineata dall'iperbolico riferimento al Parnaso<sup>71</sup>. Inoltre costoro sono governati da una «dea» di cui «tanto si noma» (v. 6); Tirsi ringrazia poi Pan, protettore dei pastori e dei boschi, per essere giunto in un luogo tanto straordinario. Dietro all'allusione alla «dea», che verrà chiarita e resa esplicita in seguito (XXII-XXIII), si cela Elisabetta Gonzaga. Tirsi racconta di aver lasciato volentieri il «patrio albergo» (XX, 2) per conoscere di persona la «fama» della meta di destinazione (v. 1)<sup>72</sup> e per dimenticare una «*nympha crudel*» (v. 3), proprio come Galatea.

Il personaggio dichiara inoltre di essere stato «tra i pastor' del mio paese / di qualche grido et honorato assai» (vv. 5-6)<sup>73</sup>. Il pastore, al fine di corroborare tale auto-proclamazione, ricorda di avere sfidato Menalca, «fra tutti i pastori [...] sì nomato» (XXI, 2), a una gara poetica. L'esito della sfida viene tratteggiato in modo innovativo, in quanto se Tirsi viene acclamato come da tradizione<sup>74</sup>, la reazione di Menalca risulta ben lungi dalle norme di comportamento del mondo bucolico, incentrate sulla solidarietà e sull'amicizia tra pastori (vv. 3-6): «cantai cum lui e a me l'honor fu reso, / sì che per tutto "Tirsi!" era gridato: / onde ei di doglia e di furore acceso / roppe la cetra, e fu di ciò biasmato».

<sup>69</sup> GUIDI, 161 e 167.

<sup>70</sup> Il tema tradizionale viene sviluppato nell'*Arcadia* di Sannazaro. Cfr. II, 4: «fa che io alquanto goda del tuo cantare, se non ti è noia; ché la via e 'l caldo ne parrà minore» e II, 1 «e per men sentire la noia de la petrosa via, ciascuno, nel mezzo de l'andare sonando a vicenda la sua sampogna, si sforzava di dire alcuna nuova canzonetta». Si cita da SANNAZARO 2004.

<sup>71</sup> XIX, 1-4: «e se tali son quei che a queste fonti / fanno agli armenti suoi la sete doma, / non ha Parnaso i più honorati monti, / né le sue selve più lodata chioma».

<sup>72</sup> In un sonetto di Serafino Aquilano per la duchessa (XXIII, 9) si legge: «da che tua fama sì lontan mi punge». SERAFINO AQUILANO 2005.

<sup>73</sup> I suoi recuperano Virgilio (*Ecl* IX, 32-34: «*et me fecere poetam / Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt / vatem pastores*»).

<sup>74</sup> Vd. *Ecl* VI 43-44: «Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret» e V 63-64: «ipsae iam carmina rupes, / ipsa sonant arbusta: "deus, deus ille Menalca!"».

Nelle ottave successive Tirsi sostiene di non curarsi più delle «fistule roche di quel lido», ma di voler accedere al «vero et honorato nido» (XXII, 2)<sup>75</sup>; la curiosità del pastore è accresciuta dopo aver sentito cantare Iola, «certo te sol tra i più lodati el primo» (vv. 7-8). Tirsi, in aggiunta, che non domanda nulla al pastore intorno alla propria condizione sofferente, chiede di essere aiutato. La prassi bucolica richiederebbe l'opposto: Iola dovrebbe essere sostenuto a causa della ritrosia di Galatea, invece qui Tirsi prega il personaggio di accompagnarlo a «ritrovar costei» (XXIII, 7). L'unico riferimento a un possibile *remedium amoris* viene fornito alla fine della stanza XXIV, in cui Tirsi, un po' per convincere il pastore a scortarlo dinanzi alla dea, assicura che nella nuova corte l'«armento» di Iola vivrà sempre sicuro, mentre Galatea sarà «ognihor te [...] presente» (vv. 1 e 7).

La risposta del personaggio risulta positiva: Iola sostiene di non meritare lodi eccessive né di venire accostato ai pastori della corte, poiché «i sassi fan de la pietate accendere» (XXV, 4); inoltre, i suoi canti non possono essere apprezzati, perché ora egli «sol piange e sospira» (v. 8). Iola si incarica di accompagnare il personaggio, ma solo sino a un certo punto: infatti, desidera soffrire in disparte, in un luogo isolato, contraddistinto da «muggi, balati, augei, rivi, echo e vento» e lontano dalla felicità edenica della corte. Intanto, prima di partire, chiede a Tirsi di fermarsi per prendere ristoro (XXVI, 8). La descrizione idilliaca del paesaggio prefigura l'ambientazione della corte feltresca<sup>76</sup>. Tirsi prende la parola per una stanza: ringrazia Iola, gli domanda se sia possibile nel frattempo intonare qualche «soave canto» e lo lusinga, giacché non si capacita di come Galatea «a udirti fuor non esca» (XXVIII, 6).

Il pastore acconsente alla richiesta di Iola e annuncia il componimento che pensa di recitare; si tratta di «una canzon scritta in quel sasso, / ch'ella talhor nascosta a leger viene; / et io per ben mirare el suo bel volto / mostro non la veder» (XXIX, 5-8). Il testo, una ballata grande definita «canzonetta» e il cui schema metrico ricalca RVF XIV, recupera una prassi introdotta da Poliziano, che nell'*Orfeo* inserisce una «canzona» ai versi 54-84. La ballata, di quattordici versi, esprime di nuovo il contrastato amore del personaggio per Galatea, la quale, come una «nemica» (XXIX bis, 2), si nutre delle «lacrime», dei «sospiri» dell'innamorato (v. 2).

4 - Terminato il canto, i due pastori si mettono in cammino; prende avvio l'ultima parte del *Tirsi*, in cui verranno dipanate le velature bucoliche e approfondita la sezione elativa. All'ottava XXXI Iola, dopo aver lodato la corte di Urbino<sup>77</sup>, si rivolge a Dameta. Il pastore definisce il personaggio, appena comparso in scena, autore di «degne imprese» e amico dei pastori, che «honora et ama» (vv. 5 e 6). In seguito lo prega di diventare «fido compagno» di Tirsi, perché «servire è gran guadagno» (v. 8). Il tema del *servitium* cortigiano viene legittimato quale condotta di vita remunerativa e nobilitante. Tuttavia le sofferenze di Iola sembrano eccessive, tanto da non poter nemmeno essere placate a corte: egli immagina di errare «per queste selve intorno»

<sup>75</sup> Sembra scoperta la citazione di *Asolani* II, 28, 14-15: «et fora il mio bel nido / di più famoso et honorato grido».

<sup>76</sup> XXVII, 5-8: «qui murmura un bel fonte, ameno è il loco, / e soffia el ventolino un fresco fiato. / Castagne e noci harai, latte e bon vino, / e credo anchor qui havere un marzollino».

<sup>77</sup> XXXI, 1-4: «Tirsi, non ha pastor questo paese / che meglio dar ti possa ciò che brami; / questo è caro a ciascun, perché è cortese / e ben governa armenti, greggi e sami». La presentazione della corte quale luogo pacifico, ben governato e felice è comune alle egloghe rappresentative milanesi di Sanvitale, di Bellincioni e di Da Correggio.

e di trovare sollievo solo durante la notte, quando Galatea «spesso a consolarne in sogno viene, / acioché un sogno sia el mio summo bene» (XXXII, 1 e 7-8)<sup>78</sup>.

Inizia così il discorso di Dameta, che proseguirà sino alla stanza XLVII; il pastore congeda Iola, che non vuole varcare i confini della corte, e accoglie Tirsi. L'avvicendamento della guida sembra marcare una differenza etica tra i personaggi, già sottolineata in *Pasciute pecorelle* di Da Correggio: Tirsi non è degno di accedere alla corte, in quanto proteso completamente verso un amore terreno da cui non otterrà mai soddisfazioni; Dameta, invece, simboleggia il buon cortigiano, che ha deciso di prestare servizio presso Elisabetta Gonzaga.

Non a caso all'ottava XXXIV si celebra il territorio bagnato dal «vago e bel Metauro», ove si aggira «questa dea» accompagnata da alcune ninfe (vv. 1 e 2). Esse sono contrassegnate da tanta leggiadria e grazia, che «dal mare indo al mauro / non è chi possa lor gir paregiando» (vv. 3-4)<sup>79</sup>. La stanza successiva è dedicata a Emilia Pia, che si staglia nel gruppo di ninfe devote alla divinità (XXXV, 5-8): «una tra tutte lor vi è dolce e pia, / che a canto de la dea sempre si vede: / questa non porta mai seco arme in caccia, sol col dolce parlar le fiere allacia». Il *senhal* posto in rima al verso 5, marcato dalla dittologia e dal rimando petrarchesco (RVF CCVI, 17-18: «né mai più dolce o pia / ver' me si mostri») svela l'identità della donna, che viene indicata quale compagna fedele della dea e dotata di abilità oratorie notevoli; tali aspetti verranno messi in luce nel *Cortegiano* (es. II, 44-45, 99 e III, 52-53).

Seguono tre ottave in cui sono descritti gli straordinari poteri di Elisabetta Gonzaga: le capacità preternaturali e miracolose della duchessa che «tutte l'altre avanza» (XXXVI, 7-8: «florido fa el terren, là ove ella el tocchi, / E tien sereno el ciel sol coi belli occhi»)<sup>80</sup>, si accompagnano ad alcune virtù, segnatamente la prudenza, l'amore e l'onore<sup>81</sup>. Le caratteristiche della “dea”, affermate *per contrarium* nelle *Stanze* e celebrate nel *Cortegiano* e nel *De Urbini ducibus*, trovano un'ulteriore e univoca conferma. È possibile che il “sacro onore” portato sulla fronte (XXXVII, 8) sia il gioiello a forma di “S” e/o di scorpione con il quale Elisabetta viene ritratta nel dipinto di Raffaello conservato presso la Galleria degli Uffizi (Immagini 3-4). Nel *Cortegiano* (I, 9, 30-31) Bernardo Accolti propone agli astanti di interpretare a turno il significato di:

quella lettera S, che la signora Duchessa porta in fronte; perché, avvenga che certamente questo ancor sia un artificioso velame per poter ingannare, per avventura si gli dirà qualche interpretazione da lei forse

<sup>78</sup> L'espedito del sogno è ricorsivo nella lirica cortigiana. Vd. es. DE' CONTI 1933 (XCIX, 1-2: «tornami spesso in sogno, et di lontano / mi viene a consolar l'alma felice»), TEBALDEO 1992 (DLI, 9-10: «vien' talhor da la celeste corte / a consolarne in sogno al tristo letto») e SERAFINO AQUILANO 2005 (LX, 1-2: «quella che suol da me lontana starse / è qui venuta in sogno a consolarne»).

<sup>79</sup> La “gara” letteraria ingaggiata con le *Stanze* per la lode della corte si avverte in questi versi, che sembrano rielaborare CII, 211-213: «là 've parte le piaggie il bel Metauro, / di cui non vive dal mar indo al mauro, / da l'orse a l'austro simil né seconda».

<sup>80</sup> Sembrano chiari i rinvii alle *Stanze* di Poliziano. Vd. I, 55, 1-2 e 7-8: «poi con occhi più lieti e più ridenti, / tal che 'l ciel tutto asserenò d'intorno, / [...] / Ma l'erba verde sotto i dolci passi / bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi» e I, 44, 1-4: «folgoron gli occhi d'un dolce sereno, / [...] l'aier d'intorno si fa tutto ameno / ovunque gira le luci amorose». Nella stanza successiva tali riferimenti verranno amplificati (XXXVII, 1-4): «par che la terra e il fiume e il bosco rida, / ove el suo santo piede el passo piglia, / e l'aria intorno el suo bel nome grida, / ove ella volge le honorate ciglia».

<sup>81</sup> XXXVII, 7-8: «tanto è prudente et ha in sé tanto amore, / portando sempre in fronte el sacro honore». Ai versi 5-6 non sfugge la rappresentazione della corte come ingranaggio armonico: «a questa ogniuno i suoi pensieri affida / e sempre ha ben chi seco si consiglia».

non pensata, e trovarassi che la fortuna, pietosa riguardatrice dei martiri degli omini, l'ha indutta con questo piccol segno a scoprire non volendo l'intimo desiderio suo, di uccidere e seppellir vivo in calamità chi la mira o la serve.

Il gioco galante, sebbene Emilia Pia consenta di intervenire solo al proponente, sembra facilmente spiegabile<sup>82</sup>: il poeta intravede nel gioiello il simbolo della pudicizia della donna, capace di «uccidere e seppellir vivo in calamità chi la mira o la serve»<sup>83</sup>.

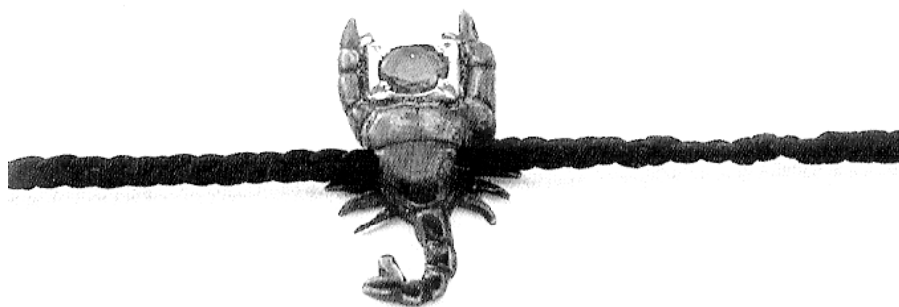


Immagine 3

5 - L'ottava XXXVIII inaugura l'*excursus* sulla letteratura feltresca: a Urbino si pratica una poesia incentrata sulla lode della duchessa; i risultati artistici sembrano di buon livello (vv. 1-2: «le lode di costei son tanto chiare, / che lor uopo non è di roca tromba») anche perché vi contribuiscono tutti i “pastori” (vv. 3-4: «né bastante son io la fama alzare / di questa pura e candida colomba»). Pertanto, l'«opre [...] divine e rare» della signora sono propagate in tutto il mondo (v. 5)<sup>84</sup>. Nello specifico la “dea” è in grado di placare gli uomini in lite e rendere solidali tra loro le «fiere orrende» (v. 8)<sup>85</sup>. Nell'ottava successiva Dameta vede raccolta un'«onorata schiera» di cinque poeti (XXXIX, 8)<sup>86</sup>, che andrà a descrivere nelle stanze seguenti: la critica si è a lungo interrogata sull'identità degli scrittori citati; di alcuni sono forniti indizi sufficienti per un sicuro riconoscimento, di altri sono state formulate diverse ipotesi<sup>87</sup>.

<sup>82</sup> Si veda la nota *ad locum* a CASTIGLIONE 1981. Il gioco mondano sembra godere di discreta fortuna, in quanto appare anche in un sonetto di Antonio Ricco. Il poeta aragonese interpreta la “L” «lavorata de oro» che l'amata porta sulla fronte come segno della di lei natura divina («perché sei luna del celeste loco»). Ciò rappresenta il motivo per cui «l'amante se lamenta con Amor de la soa ingratitudine» (BLFUT, T00E115149, cc. B 4r-4v).

<sup>83</sup> Un significato analogo sembrerebbe esprimere una medaglia di Adriano Fiorentino del 1495 che ritrae sul recto la duchessa, mentre sul verso Danae è intenta a proteggersi dalla pioggia d'oro di Giove con l'aiuto di due redini. Cfr. SETTIS 1985, 207-37.

<sup>84</sup> La stanza riprende il sonetto CLXXXVII dei RVF, in cui Alessandro Magno, in visita alla tomba di Achille, rimpiange di non aver trovato un poeta degno di cantare le sue imprese. Castigliore recupera e riusa alcuni sintagmi quali «chiara tromba», «pura e candida colomba», «poco rimbomba» (vv. 3, 5, 7).

<sup>85</sup> Tali abilità sono tradizionalmente attribuite a Orfeo. Es. vd. Orazio *Ars Poetica* (vv. 391-393): «*silvestris homines sacer interpresque deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigris, rabidoque leones*».

<sup>86</sup> La *iunctura* è petrarchesca; cfr. *Tr Fam II*, 159: «costor chiudean quella honorata schiera».

<sup>87</sup> VAGNI 2013, 733-58.



Immagine 4

Nell’ottava XL è presentato Pietro Bembo: la posizione di apertura concessagli costituisce una costatazione del prestigio di lui. Il «pastore», chiamato «fra tutti gli altri assai famoso e degno», proviene dal «sino d’Hadria» e ha concentrato tutte le sue attenzioni sull’elogio della duchessa (vv. 1 e 2). Ciò non rappresenta solo uno scontato omaggio a Elisabetta Gonzaga, in quanto corrisponde alla reale produzione dello scrittore: Bembo dal 1506, anno del suo arrivo a Urbino, al 1508 aveva composto infatti le *Stanze, Alma cortese* (ricordata al v. 8) e alcune rime di stampo cortigiano. La scelta di Bembo di «habitar questo paese» senza preoccuparsi di «lassare il patrio regno» è legittimata dallo «splendor» della “dea” (vv. 5, 6 e 7).

È la volta di un altro pastore, la cui figura rimane incerta: Dameta afferma che egli giunge dal «Mintio» – probabilmente, per sineddoche, da Mantova – e risulta aver conseguito già «honor» e «fama» (vv. 1 e 2). Egli è apprezzato nella patria d’origine, dove sembra che Tirsi l’abbia conosciuto (vv. 3-6): «questo è sì noto nel paese vostro, / che ogni pastor di là l’honora et ama; / so c’hai veduto del suo sacro inchiostro / là ove si duol d’amore e mercé chiama». Infine viene riportato l’*incipit* di un componimento, ovvero *Dolce e amaro destin, che mi sospinse*, che il poeta «cantò l’altr’hieri» e con cui «tutti gli altri vinse» (v. 8).

L’ipotesi che il poeta sia Ludovico di Canossa – nativo di Verona, ma imparentato con i Castiglione e i Gonzaga – è stata messa in secondo piano da Giacomo Vagni, perché non si hanno notizie circa la presunta attività poetica del personaggio. Lo studioso propone, invece, di identificare il “pastore” in Castiglione medesimo<sup>88</sup>; il

<sup>88</sup> VAGNI 2013, 744: «egli infatti, oltre ad essere senz’altro mantovano, all’altezza del 1508 aveva alle spalle un’educazione letteraria di primo livello, e nella composizione di versi latini e volgari aveva già raggiunto esiti degni di nota: i sonetti *Superbi colli* e *Cesare mio* – dedicato proprio al Gonzaga – sono stati autorevolmente datati al 1503; a questi stessi anni risale l’elegia de Elisabetta Gonzaga canente, in lode della duchessa di Urbino e a gara con quella – di argomento analogo ma con protagonista Isabella d’Este – di Evangelista Maddaleni da Capodiferro, *Elisa Fausti ad Baldass.*



capitolo ternario *Dolce e amaro destin, che mi sospinse* è incluso dallo studioso nel *corpus* poetico dello scrittore<sup>89</sup>.

Rimangono, però, alcuni dubbi, riconosciuti dallo stesso critico, che non esclude un'allusione al mantovano Giovanni Muzzarelli, il quale dedica tra il 1506 e il 1508 l'*Amorosa opra* a Elisabetta Gonzaga (vd. CAP. II, 4. 3); tuttavia, non esistono prove sicure che documentino la presenza a Urbino del poeta. Bisogna poi aggiungere che *Dolce e amaro destin, che mi sospinse* sarebbe l'unico capitolo ternario, per altro di scarsa qualità<sup>90</sup>, scritto da Castiglione. Il riferimento preciso fornito ai versi 3-4 («sì noto nel paese vostro, / che ogni pastor di là l'honora et ama») lascerebbe supporre che Tirsi sia stato rappresentato giusto da Cesare Gonzaga o da Castiglione, mantovani come il poeta di cui si fa menzione.

L'abitudine invalsa nelle corti di far recitare una parte agli scrittori delle rappresentazioni, ne sono testimoni Bembo e Fregoso, potrebbe aver coinvolto anche i due autori del *Tirsi*<sup>91</sup>. Insomma, sarebbe lecito identificare il poeta di questa ottava con Castiglione, se Tirsi fosse stato portato in scena dal Gonzaga; altrimenti si verificherebbe una situazione abbastanza paradossale e di contravvenzione del principio, inserito nel *Cortegiano* (I, 18, 48), per cui conviene «sempre mostrando fuggir le proprie laudi». Riteniamo, pertanto, che, allo stato attuale degli studi, non esitano prove certe di attribuzione, ma solo utili indizi, non sempre concordi tra loro, e da verificare ancora a fondo.

Un problema analogo insorge con la stanza XLII, in cui è presentato un «pastore antico» onorato da tutti, che «del sacrato allor porta corona» (vv. 1 e 2). Egli suona la «cheli», strumento musicale simile alla lira, con tale padronanza che «di lui ben si ragiona» (vv. 3 e 6). Il pastore, saggio e premuroso, dispensa consigli agli amici, in quanto «provò d'amor el fiero artiglio» (v. 8). I critici hanno desunto da questa descrizione la fisionomia di Morello da Ortona, anziano personaggio del *Cortegiano*; tale accostamento viene però messo in dubbio da Stephen Kolsky<sup>92</sup>. Anche per il caso in oggetto, dunque, non è consigliato sbilanciarsi.

La stanza XLIII, invece, non lascia adito a dubbi: viene indicato un «saggio e docto pastore in ciascuna arte» giunto dall'«Hetruria» (vv. 1 e 2); egli viene elogiato per la versatilità poetica (vv. 3-4: «non son piaggie qui atorno o rive o fonti, / che non intendan le sue lode sparte»), mentre, all'ultimo verso, viene citato il titolo di un suo componimento, ossia *Se fosse el passo mio così veloce*. Il testo, un sonetto di tema amoroso, rientra nel *corpus* lirico di Giuliano de' Medici (LXXI). Questi, figlio di Lorenzo e futuro duca di Nemours, è altresì un personaggio del *Cortegiano* (partecipe

*Castilionem Camillum Patritium Mantuanum*; il capolavoro latino, l'ecloga *Alcon*, fu composto fra il 1505 e il 1507. L'impegno e la qualità di alcuni di questi testi renderebbe un poco meno iperbolica, nel contesto encomiastico delle ottave pastorali, l'affermazione secondo cui il pastore mantovano «...cantò l'altr'hieri, e tutti gli altri vinse» (ott. 41, 8)».

<sup>89</sup> CASTIGLIONE 2012, 154-64.

<sup>90</sup> *IVI*, 154: «il componimento, soprattutto nella seconda parte, è di fattura frettolosa e poco attenta, come attestano le diverse ripetizioni (in particolare, ai vv. 9 e 26 il primo emistichio è replicato, senza che sia visibile alcuna strategia espressiva) e una chiarezza sintattica non sempre inoppugnabile».

<sup>91</sup> Secondo SERASSI 1760, 57: «sotto la persona di Jola il Conte Baldessare nasconde se stesso, e il Gonzaga nascondesi sotto quella di Dameta». La tesi, che non si basa su prove certe, deve essere comunque tenuta da conto.

<sup>92</sup> KOLSKY 1998, 331: «two problems can be noted here in relation to his depiction in the later dialogue. One is that the *Cortegiano* specifically prohibits the older courtier performing music in public. The second is that in the later work Morello does not accept that his lovemaking days are over. And no one in the *Cortegiano* is particularly eceptive to his commentary and would be advice».

soprattutto alle discussioni del III libro) e delle *Prose* (sostenitore del volgare fiorentino)<sup>93</sup>.

L'ottava XLIV non consente interpretazioni pacifiche: viene indicato un «giovinetto / pastor» (vv. 1-2), prostrato dalle pene amorose, che sfoga ogni giorno la propria tristezza con versi quali *Io son forzato, Amore, a dire hor cose / A te di poco honore, a me noiose* (vv. 7-8). La critica ha intravisto la figura di Roberto da Bari, in quanto il personaggio, presente nel *Cortegiano*, era effettivamente uno dei più giovani a corte. I due versi riportati fanno parte di una canzone adespota (*Perché di lachrimar son stanco homai*, vv. 10-11) contenuta nel codice Magliabechiano VII, 727 (cc. 144r-147r). Nel manoscritto il componimento è preceduto da un capitolo ternario (*Amaro stimol d'amor m'ha l'alma accesa*, cc. 142r-143r) e da un sonetto (*Vo fugendo d'amor li occulti inganni*, c. 143v), attribuiti da Giacomo Vagni a Cesare Gonzaga: la contiguità dei testi con la canzone e alcune spie lessicali e stilistiche comuni fanno sospettare che pure *Perché di lachrimar* sia da assegnare allo scrittore.

Questi elementi – già non molto solidi, come, d'altronde, non possono essere sicure le attribuzioni di testi ad autori poco noti e prolifici<sup>94</sup> – costituiscono buone e utili congetture, ma non sembrano prospettare prove dirimenti: rimane il problema dell'attributo «giovinetto», in quanto Cesare Gonzaga, nato nel 1475, aveva trentatré anni al momento della scrittura del *Tirsi*, quattro in più del «saggio e dotto» Giuliano de' Medici. È possibile pensare a una sorta di *topos* di modestia, comprovato dal fatto che in questa ottava non si verifica alcuna lode del poeta. È altresì possibile un'altra candidatura: Gaspare Pallavicino si adatta alla “parte” del giovane – nel 1508 aveva circa ventidue anni – duramente turbato da un amore infelice; il «grave dispetto» (v. 3) che Amore gli infligge potrebbe leggersi *ex post* sulla base dell'accesa misoginia che lo caratterizza nel III libro del *Cortegiano*. Inoltre il sonetto LXXXIII di Bembo a lui dedicato lascia supporre che anche Pallavicino avesse scritto alcune poesie.

Comunque sia, le ottave XL-XLIV – cui si aggiunga la stanza seguente, dove è ricordato il musicista Giacomo Sansecolo<sup>95</sup> – mirano a mettere in scena la «gran schiera folta» (XLV, 2) degli uomini di lettere come una comunità coesa, felice (XLVI, 1: «lieta et honorata gente»), che gravita intorno alla duchessa. Elisabetta Gonzaga diviene il soggetto dei poeti feltreschi, la promotrice delle loro opere nonché una lettrice attenta e competente. Non a caso, dopo la rassegna dei pastori-poeti, segue la presentazione della “dea”: ella, cui viene dedicato un tempio «pieno [...] di voti e d'ornamenti», ha il potere di «risanar li armenti» (XLVI, 7 e 8). Nelle *Stanze*, di contro, gli uomini avevano «posto più d'un tempio [...] / et fanno sacrifici et porgon voti» a Venere (II, 2-3). All'ottava XLVII Dameta comunica a Tirsi che a breve inizierà una sorta di processione, di trionfo presso il tempio della “dea” (vv. 3-6): «tosto vedrai venir d'ogni contorno / col sacrificio in man molti pastori, / che le sue lode canteran qui intorno / empiendo il bosco di soavi odori».

La gioia di Tirsi, che prende la parola per due ottave, si manifesta tramite espressioni iperboliche: il pastore sostiene che la corte procuri il «viver lieto» (XLVIII, 3) – *iunctura* dantesca, riferita al Paradiso (*Pd* XXVII, 43) – e allontani ogni male; inoltre, essa si configura quale un «dolce albergo» (v. 5; cfr. *Tr Mort* II, 74), in grado di ospitare quanti più «pastor' saggi e cortesi» (v. 6). Per tale motivo Tirsi è

<sup>93</sup> TABACCHI 2009, 81-4.

<sup>94</sup> Vagni individua in CASTIGLIONE 2012, 231-79 nove componimenti riferibili a Cesare Gonzaga.

<sup>95</sup> LXV, 5-8: «un vi è tra loro il qual cantando spesso / la nostra dea cum le sue nymphes ascolta: / detto è il secundo, ma tra tutti è il primo / cum la sua voce, e so che 'l vero estimo». Il personaggio è menzionato nel *Cortegiano* (II, 45).

pronto a trasferirsi e vivere «sotto questa santa legge» (v. 8)<sup>96</sup>. In aggiunta, egli afferma di essere affranto per aver trascorso i migliori anni della propria vita lontano dalla corte feltresca e di voler recuperare il tempo perduto conoscendo la “dea” «prima che nel mar s’atuffi el sole» (XLIX, 3).

Dameta inizia così ad additare Guidubaldo I a Tirsi: il duca, sin qui nemmeno alluso, viene descritto come colui che «governa / i campi lieti e le contrade sante» (L, 4); egli garantirà al pastore la «pace eterna», in quanto ha la capacità di «sprezzar le insidie tante» dei lupi (vv. 1 e 2). Il «buon pastore» (v. 3) è presentato con attributi sacrali: si pensi alle espressioni «contrade sante»<sup>97</sup>, «pace eterna», ai lupi (animali spesso presenti nelle metafore della Bibbia), al riferimento al «buon pastore», che riprende il «*pastor bonus*» di *Io X*, 11. La caratterizzazione del personaggio prosegue nella stanza successiva:

Dirti el tutto di lui mai non potrei:  
è docto e saggio, e qui tra noi è un sole,  
clemente ove si puote, e iusto ai rei,  
splendido, e il nostro ben procura e vòle.  
Mille e mille opre sue narrar saprei,  
ma tempo è di dar fine ale parole,  
percioché di lontan, s’io non m’inganno,  
scorgo i pastor’ che al sacrificio vanno.

Il mancato riferimento al rapporto con la “dea”, la citazione fuggevole relegata alla fine del testo, la doppia preterizione/reticenza (LI, 1 e 5-6) – come si è visto nel *De Urbini ducibus* e nella lettera di Castiglione al re d’Inghilterra espediente non insolito per connotare il duca – nonché gli attributi topici e riferiti, per giunta, già ad altri personaggi (la coppia «docto e saggio» viene utilizzata per indicare Giuliano de’ Medici a XLIII, 2) fanno capire che la vera e indiscussa protagonista della rappresentazione resta Elisabetta; Guidubaldo I sembra menzionato – nelle *Stanze* del resto non appare mai – solo per dovere d’ufficio. In effetti la sua presenza non svolge neanche una funzione diegetica particolare; anzi, questo *excursus* viene subito interrotto dall’arrivo del coro dei pastori, che si rivolgono alla “dea”.

Costoro pregano la duchessa, «discesa da’ celesti chori» (LII, 1), di ascoltare i «devoti prieghi» dei fedeli e di accettarne il «piccio dono» (vv. 3 e 5); i pastori, che osservano con devozione le «sante leggi» della dea, domandano di ricevere in cambio la protezione del gregge (v. 7). Il duopolio Elisabetta/Venere creato con le *Stanze* pare sciolto in via definitiva: se in Bembo si avvertiva una netta antitesi e un confronto tra due posizioni diverse (Amore terreno/Pudicizia), qui la duchessa assurge a unica dea legittima e riconosciuta, le cui leggi universali rendono i pastori sicuri e contenti. I termini riconducibili entro la sfera del sacro, già espressi per connotare Guidubaldo I, offrono un ulteriore indizio: pensiamo ai «celesti chori», ad «alma beata» (v. 2; cfr. *Par IV*, 95), a «devoti prieghi» (vd. *Par XXXIII*, 42), all’espressione «esser lodata» (v. 4), a «sante leggi».

Tirsi dichiara di essere rimasto ammirato da «tanta dolcezza» e dall’«harmonia» prodotta dalle preci dei pastori (LIII, 1 e 2); il tema della poesia, che domina l’intera

<sup>96</sup> Bembo nelle *Stanze* (XVI, 3) aveva parlato delle «sante leggi» d’Amore che le donne di Urbino trasgrediscono quotidianamente. Anche in questo caso sembra di essere di fronte a una riscrittura, a una dialettica poetica con la fonte.

<sup>97</sup> Nelle *Stanze* (VIII, 1) Elisabetta «ha ’l governo in man de le contrade».

opera, torna a informare i passaggi seguenti, in cui il desiderio di cantare emoziona a tal punto il pastore che non riesce quasi a trattenersi (vv. 5-6: «e parmi che a me stesso i' faccia offesa, / che de ire ad honorarli homai più resti»). Dameta consiglia al personaggio di non essere precipitoso e di guardare piuttosto un «maggior miracolo» (LIV, 3); infatti, il pastore annuncia l'ingresso in scena di un gruppo di ballerini travestiti da animali feroci e satiri che daranno vita a una moresca (LIV):

Magior cosa vedrai, magior miracolo  
di genti horrende in viso e spaventevoli,  
che sogliono qui intorno al santo oracolo  
far lieti balli e giochi sollacievoli.  
Né dèi, né fauni son, ma per miracolo  
d'arbor' son nati e son tra lor piacevoli;  
e già parmi d'udir che escan del bosco,  
perché a l'usato suon ben li conosco

Ai pastori non resta che lasciare il palco alle danze; come di consueto nella poesia bucolica, recuperata nei suoi canoni condivisi giusto per la conclusione, l'arrivo della sera suggerisce ai personaggi di ricondurre il gregge all'ovile. L'ultima battuta, in cui Dameta si offre di ospitare Tirsi – come del resto Cesare Gonzaga aveva fatto con il cugino, non appena era giunto a Urbino – sigilla la concordia provata tra i pastori, la loro spontanea e genuina generosità, infusa dalla presenza salvifica della “dea” (LV, 8): «a cena e albergo poi meco verrai»<sup>98</sup>.

#### 5. 4 Nicola Grasso (*Eutichia*)

1 - La commedia di Nicola Grasso, autore di cui si possiedono scarse informazioni<sup>99</sup>, è ambientata a Mantova nel 1513, lo stesso anno della sua prima messa in scena: il nobile Ocheutico viene allontanato dalla città feltresca dopo l'avvento di Cesare Borgia (1502). Durante tale circostanza perde due figli, un maschio e una femmina. A Mantova, dove trova rifugio e svolge l'attività di precettore e maestro di grammatica, si innamora di Eutichia, figlia presunta di Filossena; tuttavia l'età non più giovane di Ocheutico e la sua pedanteria ne fanno un pretendente poco appetibile.

Inoltre la protagonista è corteggiata dal giovane Milichio, di cui ricambia le attenzioni. L'ingenuità di Ocheutico viene dimostrata dalle beffe che i servi e il parassita Gastrinio ordiscono a suo danno. Intanto giungono a Mantova tre spagnoli, la cui vera identità darà avvio a una serie di riconoscimenti e agnizioni: un personaggio, Diaponzio, risulta il figlio di Filossena, da lungo tempo disperso; un

<sup>98</sup> In Virgilio, Titiro invita Melibeo con queste parole (*Egl* I, 79-81): «*hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem / fronde super viridi. Sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis*». Tuttavia, come commenta Massimo Gioseffi, di fronte allo sfogo di Melibeo, cui sono state espropriate le terre, «Titiro può solo offrire rifugio per una notte, ma non consolazione e forse neppure vera simpatia» (GIOSEFFI 2005, 4).

<sup>99</sup> Carlo d'Arco nelle *Notizie delle Accademie, dei Giornali, delle Tipografie che furono in Mantova e di circa mille scrittori mantovani vissuti nel sec. XVIII fino al presente (sec. XIX), esclusi i viventi, coll'indicazione di molte loro opere tanto stampate che inedite* suppone fosse mantovano (ASMN, Doc. Patrii, Mss. n. 224-227, ad vocem). Invece Giovanni Filoteo Achillini nel *Viridario* (Bologna, di Plato, 1513) lo ricorda quale esule a Roma insieme a Bibbiena e a Giuliano de' Medici.

altro, Anfibio, figlio del protagonista rapito a Urbino durante l'ingresso in città delle truppe di Cesare Borgia, ha raggiunto in Spagna grande onore e prestigio; l'ultimo, Ferengio, si rivela il soldato che nel 1502 aveva portato Eutichia a Mantova. Ella viene riconosciuta come la figlia di Ocheutico, il quale concede a Milichio di sposarla.

Come si è detto, l'antefatto è incentrato sui tumulti e sulle sofferenze, collettive e personali, che il cambio di regime a Urbino aveva comportato<sup>100</sup>. Tutti i personaggi subiscono sconvolgenti conseguenze in seguito a tale avvenimento: Ocheutico è costretto all'esilio, i figli vengono rapiti; Filossena crede di aver perduto per sempre Diaponzio. Undici anni appresso, però, è possibile un felice ritorno alla normalità. Il rientro a Urbino dei legittimi regnanti, in realtà risalente al 1503-1504, viene posticipato al 1513: le recenti fortune politiche del ducato dei Della Rovere creano una sorta di continuità storica con il periodo del dominio feltresco, di cui l'interregno di Cesare Borgia rappresenta soltanto una dolorosa quanto breve eccezione.

L'insistito ingresso della storia nella rappresentazione è documentato altresì dal parallelismo che si può instaurare tra le vicende capitate a Guidubaldo I durante l'esilio e la storia raminga di Ocheutico: quest'ultimo, di origini nobili, si trasferisce da Urbino a Ferrara e Mantova proprio come il duca; inoltre il protagonista afferma di aver perso, oltre ai figli, tutte le sue «facoltà» (I, 1), particolare che si attaglia alla biografia di Guidubaldo I<sup>101</sup>.

La città gonzaghesca pare ricoprire un ruolo di rilievo all'interno della commedia: a IV, 5, 113 il regalo del re di Spagna a Francesco II di «quattro de' più belli giannetti» allude alla passione del signore per i cavalli di razza e al prestigio internazionale della scuderia di lui<sup>102</sup>; a V, 2, 118, invece, Ocheutico elogia le leggi che vengono fatte rispettare dal marchese nel dominio («una cosa mi conforta, che essa giustizia per ancora non è partita di questa città, perciò, così com'io per tutti i luochi del mondo ho inteso dire, in questo signore, in questo principe invittissimo ella ha fatto suo albergo»). Ciò non rispecchia solo un'esigenza realistica e le probabili origini dello scrittore – il quale stava tentando di realizzare un elogio duplice, particolarmente remunerativo – ma manifesta anche gli stretti rapporti politici, dinastici, culturali tra le due corti.

2 - L'*Eutichia* aderisce da un punto di vista formale al nuovo teatro “regolare”, come attestano le beffe subite da Ocheutico, la caratterizzazione dei personaggi (giovane innamorato e inconcludente; donna amata; anziano goffo e impacciato; parassita approfittatore), il riuso di tecniche e scene classiche, la ricerca di uno specifico registro e linguaggio comico. Nondimeno l'intento politico così connesso alla festa e all'occasione della celebrazione per l'acquisizione di Pesaro suggerisce di non escludere la commedia dal panorama pre-classicista. Sono testimoni di un orizzonte consimile, oltre agli intermezzi di cui si è discusso (CAP. II, 5. 4), i frequenti

<sup>100</sup> Sono forniti precisi riferimenti circa la data di svolgimento dell'opera a II, 1, 72: «questo Diaponzio a cui tue belle fattezze assomiglio è uno mio figliuolo quale già sonno, ahimè, undecce anni che da me per ischifezza di molte battiture ch'io gli diedi un giorno se ne fuggì, né mai da quell'ora sin qui ho visto né inteso nuova di lui, e di questo mi doglio»; a IV, 5, 112: «già sonno undeci anni, arrivai e sin qui nella Corte del re visso» e a V, 2, 119: «odi pur. Egli, già undeci anni fugito di qua in Spagna, mutato or questo or quel altro padrone». Si cita da GRASSO 1978.

<sup>101</sup> Egli, in una lettera da Mantova del 28 giugno del 1502, confessa di aver esaurito gran parte del proprio patrimonio. Vd. LEONI 1605, 14-22.

<sup>102</sup> NOSARI 2005.

richiami alla morale della corte, ai precetti che ogni buon cortigiano deve seguire: per esempio il monologo di Paresia, serva di Filossena, a III, 4 e il dialogo tra Milichio e il servo Calodaneo svolgono un'attenta analisi intorno alla morale cortigiana.

L'intrinseca ambiguità e la doppia natura del testo, in cui si ravvisano elementi propri della commedia cinquecentesca e altri rispondenti a un gusto più attardato, sono subito rese esplicite nel prologo: lo scrittore si propone di offrire una commedia che dia «solazzo» e punti al «piacere» attraverso una «moderna favola o istoria», composta in «toscana lingua» e «in prosa». La consapevolezza della novità dell'operazione, la precisa scelta linguistica e formale segnalano un'adesione quasi definitiva della stagione “regolare”.

Pure il cenno al *Decameron*, inserito all'interno di un passaggio teso a sviluppare le consuete cautele e affermazioni di modestia («purché la nostra trasfigurazione sia non come quelle che di Martellino e di frate Alberto ne le novelle del Boccaccio»), palesa un modello volgare imprescindibile per il teatro del XVI secolo<sup>103</sup>. Con tutto ciò, l'impianto già classicistico viene accompagnato da un colloquio diretto dell'attore in scena con le spettatrici. Tale espediente galante, che si incarica di celebrare le donne di corte, di divertirle, di adularle, di trattarle con toni bonari e ironici è distintivo del teatro pre-classicista, specie aragonese:

Adunque, donne, di grazia atendete a noi e non vogliati oggimai più ragionare se questa di voi è più di quella di bellezze o di ricchi ornamenti pomposa o qual sia la ricetta ottima a far lisci o quella (che molto più importa) da farsi amar dal marito o ch'el non sia geloso ma lo astringa a fidarsi di voi. E lasciate per ora il ragionare se quel giovine è più grazioso o più savio de l'altro, né vi movete più ornai. Già séte tutte asetate, tutte séte belle per certo, massime quella (debb'io dire quale ell'é?) io non vo' dirlo per ora acciò qualcuna altra non lo se reputasse ad offesa. Ma se Dio vi conserva le molte vostre bellezze, siate contente che le finestre stiano serrate acciò che se per disgrazia piovesse il teatro non ne sia contaminato, nel quale s'ha lungo spazio d'ora a dimorare. [...] E voi serve andatene presto a casa a rasettare bene e letti, che li patroni e le madonne hanno a voltare e rivoltar questa notte insieme, dico il suo giudizio sopra la nostra comedia. Certo io mi sono quasi vergognato su queste ultime parole pensandomi che qualcuna di voi donne pensi quel ch'io non ho pensato de dire<sup>104</sup>.

3 - Il primo atto principia con il monologo del parassita Gastrinio; il nome “parlante” del personaggio, prassi ereditata da Plauto (es. nel *Miles gloriosus* si incontrano Pirgopolinice, “espugnatore di torri e di città” e Artotrogo, “roditore di pane”), indica nella voracità la sua caratteristica comica distintiva<sup>105</sup>. Gastrinio, che esordisce lamentandosi per la «gran fame» (I, 1, 57), cerca di fare da tramite tra Milichio, Ocheutico ed Eutichia. Il parassita è disinteressato dall'esito del

<sup>103</sup> Vd. almeno BORSELLINO 1974, 1-33 e SEGRE 1984, 15-26.

<sup>104</sup> GRASSO 1978, 54-5.

<sup>105</sup> La fame insaziabile di Gastrinio viene comprovata dall'elenco iperbolico dei cibi mangiati poco prima di entrare in scena. Vd. I, 1, 57: «ma feci pur anco buona collazione con Licno cuoco avanti ch'io uscissi di casa, una lonza di vitella ch'egli iersera si scordò di mandare in tavola, un petto di anetra, una groppa di pavone, due pernici, una buona gallina, un cervellato, doi pezzi di torta e una suppa».

corteggiamento dei rivali in amore, tanto che serve senza problemi entrambi i pretendenti.

A un certo punto il parassita incontra Ocheutico; lo sconforto ancora vivo del protagonista per essere stato esiliato dalla patria e per aver perso i figli viene mitigato da Gastrinio, il quale, lusingando oltremodo il pedagogo, afferma che Eutichia: «ti ama più che se stessa e te solo brama né mai d'altro ragiona se non della buona tua grazia, di tua gentilezza, della dottrina e di mille altre doti di natura in te largamente collocate» (58). La menzogna raccontata non ha certo lo scopo di tranquillizzare l'interlocutore, bensì di convincerlo a ricompensare Gastrinio; inoltre, la concorrenza di Milichio, promette il parassita, è stata superata grazie al sonetto che Ocheutico ha mandato all'amata.

Il protagonista narra poi in modo disteso la propria triste vicenda: solo l'ospitalità provvidenziale offerta dalla città di Mantova, l'«esercizio di grammatica» e la conoscenza delle «lettere di umanità» gli hanno permesso di cominciare un'altra vita (59). I toni patetici impiegati e gli improvvisi innalzamenti di registro danno l'occasione allo scrittore di organizzare un divertente scambio di battute tra i personaggi, giocato sull'eccessiva pedanteria del maestro e sull'ignoranza e la malcelata perfidia di Gastrinio (59-60):

O: Sapess'io dove ritrovargli [*scil.* i figli], che sino a Tule così vecchio come tu mi vedi per solamente vederli caminarei.

G: Tullio non è egli quel che vende le foleghe [*scil.* foleghe, uccelli acquatici] e caponi qui in piazza?

O: Che Tullio? Ti dico Tule.

G: Che diavolo di nome nuovo è questo? Dove l'hai tu spolverizzato?

O: Pover'uomo, non sai tu che Tule è l'ultima di tutte l'isole che siano oltre la Britania, nell'Oceano, intra la settentrionale e occidental plaga?

G: Non t'intend'io né so che cena e piaghe tu dichi.

O: Vah, piglia Solino, Dionigio, Plinio, Strabone.

G: Queste cose sonno elle buone da mangiare?

O: Che mangiare? Sonno approbatissimi autori, ma eccoti Vergilio nel primo della sua *Georgica* dove parlando ad Augusto dice: «Tibi serviat ultima Thule, Teque sibi generum Tethis emat omnibus undis».

G: Domine ita, ergo bibamus. Hai tu ancora mangiato questa matina?

L'affettazione di Ocheutico – che non sa adeguarsi alla cultura dell'interlocutore, anzi motiva la sua argomentazione con riferimenti dotti – e, di contro, il pensiero ossessivo di Gastrinio per il cibo contrassegneranno la caratterizzazione dei due personaggi; non a caso il parassita riesce a ottenere «dui soldi» per acquistare qualche salsiccia. Lo stupore in negativo di Gastrinio, che si aspettava una somma più ingente, in modo da comprare anche una «lonza», la «mostarda» e il «persciutto», viene presto mitigato da Ocheutico. Egli, per mezzo del servo Nepizio, è costretto ad accontentare il personaggio in virtù del servizio di intermediario svolto presso Eutichia, ma in realtà solo millantato.

Nella seconda scena Nepizio si lamenta per la condotta di Gastrinio; questi pone in discredito il servo quando parla con Ocheutico, ciò nondimeno, se si intravede la possibilità concreta di ottenere qualche vantaggio, è sempre disposto ad adularlo. La rassegna di difetti e comportamenti sconvenienti riportati, per buona parte

imputabili al parassita medesimo, puntano a un chiaro effetto parodico<sup>106</sup>. Dopo tale sfogo, il servo incontra Milichio; egli, che sta cercando Gastrinio per chiedergli di interpretare un sogno fatto la notte precedente, domanda a Nepizio se sappia dove trovare il parassita. La scena, ironica e assai veloce<sup>107</sup>, si conclude con l'ingresso sul palco del personaggio.

Milichio, alla stregua di Ocheutico, risulta concentrato sullo stratagemma da utilizzare per conquistare Eutichia, mentre Gastrinio pensa solo al cibo. Il confronto tra i due è contraddistinto da diverse esigenze: l'innamorato cerca il conforto del parassita e gli chiede di ascoltare il racconto del suo sogno; Gastrinio, invece, si preoccupa di soddisfare i suoi istinti, dato che «se non fosse stato il presciutto del mastro ora sarei morto» (I, 3, 64). La scena, basata come nelle precedenti su fraintendimenti, sulle pressanti richieste del parassita<sup>108</sup>, su alcune battute oscene<sup>109</sup>, si conclude con la stravagante interpretazione del sogno di Milichio (67):

Questo è puoco egli, due parole ti faranno chiaro del tutto. Quel ch'era ne l'acqua ero io che punto da la fame mi dolea e gridavo forte. E serei morto se non fossero stati li naviganti che eri tu, che mi portasse sotto l'albero, cioè a casa tua, e mi medicasse con l'erba, id est con buoni savoretti e mill'altre galanterie mi desse mangiare, onde fui salvo dormendo sotto quell'ombra con l'erba in seno, riposandomi sotto la gentilezza tua con animo di spesso sovenirmi con tuoi buoni pasti. Andiamo adunque.

L'ultima scena dell'atto spicca per il litigio parodico tra Nepizio e Gastrinio; le battute sticomitiche riservate ai personaggi, la violenza verbale, il linguaggio espressivo, le allusioni maliziose mirano al divertimento del pubblico<sup>110</sup>. Inoltre, la precisione della descrizione di Mantova – viene nominata, ad esempio, la contrada Cantarana, localizzabile nei pressi dell'odierna via Valsesia – e il richiamo a botteghe, osterie, empori servono a rendere partecipe il pubblico verso le vicende della commedia.

4 - Il secondo atto si apre con il dialogo tra Eutichia – che, a dispetto del titolo dell'opera, compare sul palco solo in cinque scene (II, 1-2; III, 1-3) – e la matrigna Filossena; la donna confessa di non essere la madre biologica della protagonista e che il suo vero figlio, Diaponzio, manca da casa da undici anni. Eutichia era stata affidata

<sup>106</sup> I, 2, 61-2: «e dice ch'io son balordo, ch'io non fo mai una imbasciata dirittamente, e ch'io non so caminare per la strada, e che non ho altro pensiero se non scherzare con Chiappino, e ch'io son goloso, che mangio la salsa con le dita nel mortaio, e ch'io mi gratto el capo a tavola, e ch'io mi mangiarci un cesto di ricotte salate».

<sup>107</sup> I, 2, 63: «diavolo, non mi si ricorda, egli si nomina a punto come tu dicesti dianzi, cachino, cacone, capone, scrinio o castrone; un nome di diavolo, a punto fatto come esso».

<sup>108</sup> Es. I, 3, 65: «già ognuno di questa città è andato a disinare, non è ora da sognare adesso, andiamo a casa».

<sup>109</sup> *IBIDEM*: «Ocheutico prevede di breve lavorare un suo pezzo di terra a sue man proprie. [...] Questa matina, ragionando io di te con esso lui, ei mi confessò che tue bellezze gli piacevano molto e secondo il parlare lascierebbe la vitella per il capretto».

<sup>110</sup> Es. vd. I, 4, 68: «N: Scempio e balordo sei tu, brutta bestai ingorda e insaziabile. G: Avicinati un poco a me, viene più inanzi schiena da bastone. N: Fa' che me espetti, non ti movere pezzo di poltrone. G: Ah polmone da mosche, ah scopa da scudelle! N: Ah trippa da vermi, arca da pappardelle! G: Deh, guarda corpo da molino! N: Deh, guarda бага da vino! G: Se me t'appressi ti romperò il mustaccio con queste pugna, matto incantato. N: Se tu m'aspetti ti spezzare la testa con questo orcio, imbrociato sfacciato».



a Filossena da un soldato spagnolo, di nome Ferengio, perché preso a compassione dalla sofferenza della donna per la sparizione di Diaponzio. La scena successiva è dedicata al monologo di Eutichia, incentrato sulle canoniche espressioni patetiche ed enfatiche dei personaggi femminili: l'accumulo di frasi interrogative, di esclamazioni, le ripetizioni di alcune espressioni che ritornano in modo insistente, il pensiero rivolto alla Fortuna, ai parenti informano questa scena di ascendenza tragica<sup>111</sup>.

In seguito l'attenzione si trasferisce su Ocheutico, il quale discorre con il servo Nepizio intorno all'alterco precedente. La definizione dei personaggi appare accurata, in quanto le figure del protagonista – capzioso, inconcludente – e di Nepizio vengono precisate. Si prendano come riferimento l'estesa, quanto ampollosa, preghiera a Dio di Ocheutico e la risposta assurda del servo<sup>112</sup>. I doppi registri impiegati, già di per sé comici, vengono messi in reciproco contatto tra loro, formando un dialogo incomprensibile, surreale: i vocaboli ricercati e solenni («arcipotente», «lai»), i superlativi assoluti, i verbi posti alla fine del periodo, gli iperbati entrano in contrasto con dialettalismi («rezzuola», «vicolo») ed espressioni senza senso («turlurù la capra mozza, doh, mi compar Zambon»).

L'arrivo di Piraterio, servo di Filossena, è funzionale ad animare ancora di più la scena: questi confida a Ocheutico che Eutichia ha letto e apprezzato il sonetto inviatole. L'euforia del maestro, reazione poco conveniente per un uomo ormai anziano, le continue domande poste a Piraterio, le consuete espressioni peregrine, le citazioni dei classici (Properzio, II, 1, 57-58), vengono ridicolizzate dai commenti caustici di Nepizio<sup>113</sup>.

Proprio la scena successiva, che vede protagonista Piraterio, si incarica di sottolineare quanto innamorarsi sia «veramente cosa da sciocchi», specie per una persona di mezza età (II, 4, 78). Il personaggio evidenzia l'instabilità di questo sentimento, le insidie e le sofferenze che comporta; per converso, Nepizio, che afferma di aver conosciuto Amore «novantadodece volte» (79), offre un'interpretazione caricaturale delle sembianze di Eros (78):

Che credi tu che sia questo Amore? Egli è un certo fraschetta [*scil.* volubile], uno imbratto [*scil.* ingannatore], un figatello [*scil.* temerario] nudo che l'invernata si deve morir di freddo, senza scarpe, senza calze, con una bendacela aviluppata a torno agli orecchi che par ch'el voglia

<sup>111</sup> Es, cfr. II, 2, 73: «misera me, ch'ho io inteso ora? Che mi ha narrato questa donna? È possibile ch'io fuori della mia patria in questa guissa sia d'i mei parenti priva? È possibile ch'alle mani di cotai crudeli uomeni su' miei primi anni così disaventurosamente sia venuta? Oh Fortuna, oh sorte, oh mio fiero destino! Come avete voi mai questo in me consentito? Che potei io in così tenera età su quei di commettere di peccato perché me avesti a ponere in tanta disgrazia, in cossi grave pericolo? Oh cara, oh affanata mia matre! Quanti sospiri hai tu dunque gettati? [...]».

<sup>112</sup> II, 3, 74-5: «O: Deh arcipotente Signore, per la cui strada come a te è piaciuto caminando tant'anni già ne porto e piedi ignudi, trafitto il cuore da' tuoi strali, il petto d'ardentissime fiamme pieno, e gli occhi pregni d'amarissime lagrime, fa' che almeno io sia conosciuto e come mia servitù merita, in parte guiderdonato da chi di me seco ne porta la maggior parte. Insegna, se non a me, a questo fanciullo ch'ora aspetto, via e modo che io ne venghi tratto fuori di tanti lai. N: Olà, chi è qua? O di casa, passando per una rezzuola di questa terra, di questa terra, doh, tienti a l'ora. E quando, quand'anderastu al monte, e quando, o, o, olà, dormeti voi? Turlurù la capra mozza, doh, mi compar Zambon».

<sup>113</sup> II, 3, 77: «O: Dunque quella carta è stata di tanta grazia ornata? Che ne fece ella di poi? N: Se ne forbì il naso. [...] O: Omnes humanos sanat medicina dolores Solus Amor morbi non amat artificem. N: Rectis as es a, chi nasce matto non guarisce ma'. Va' pur là».

gioccare alla gatta cieca e porta uno arco in mano come s'el fusse bene un gran schioppetiero.

Alla riflessione, ora seria ora canzonatoria, segue l'ultima scena dell'atto, in cui Piraterio si imbatte in Gastrinio ubriaco<sup>114</sup>. Il linguaggio mimetico, le frasi farneticanti, le ripetizioni delle parole che non riescono a essere pronunciate correttamente, le allucinazioni, l'improvviso cambiamento d'umore, l'instancabile voglia di bere e mangiare connotano il personaggio in tutta la sua veste comica.

5 - Il terzo atto inizia con il dialogo tra Piraterio ed Eutichia; Ocheutico ha incaricato il servo di consegnare un nuovo componimento poetico all'amata. Piraterio, nonostante le informazioni riportate da Gastrinio, è sicuro che la giovane «sprezza e ha in odio tutte le cose» del maestro, il quale si affida a una «tossicosa e aspra disciplina» (III, 1, 83). La netta presa di posizione di Eutichia, che definisce il pretendente un «brutto vecchiccio», non scoraggia il servo: questi descrive le sofferenze amorose di Ocheutico – «continuamente si lagna e ardentissimi sospiri manda dall'infiamato suo petto, da tale parole accompagnati che potriano placare ogni crudel fiera e qual se sia vie più che diamante indurato sasso spezzare» (83-84) – e recita il sonetto composto per la giovane.

Il testo, che risulta acrostico (EVTICOIA - SOL - AMO), si basa sulla bellezza, sul portamento, sulla grazia di Eutichia, tale da far soffrire «gravose pene» all'innamorato, addirittura prossimo alla «morte» (85, vv. 3 e 4). La canonica richiesta di provare pietà e, contestualmente, la dichiarazione d'amore e di totale dipendenza nei confronti della donna caratterizzano le terzine. Il sonetto, pur mediocre, non riprende elementi di affettazione e di artificiosità dimostrati sin qui dal personaggio. La veemente reazione della giovane chiarisce in via definitiva le intenzioni di lei.

La seconda e la terza scena amplificano lo sdegno di Eutichia e di Filossena per i continui corteggiamenti molesti di Ocheutico<sup>115</sup>; l'episodio vivace, il rapido scambio di battute, le accuse rivolte al servo e i tentativi di difendersi di quest'ultimo conferiscono di nuovo un ritmo incalzante e sostenuto. Alla fine Filossena ordina di punire Piraterio, che si era limitato, però, a riferire i pensieri del maestro. La quarta e la quinta scena, invece, interrompono tale andamento, in quanto si incaricano di sviluppare alcuni concetti precisi: nella quarta Paresia recita un monologo intorno alla vita dei servitori (e dei cortigiani); nella quinta Ocheutico si lamenta per la sorte capitata a Piraterio.

<sup>114</sup> II, 5, 79-81: «oh oh oh, quan quanti barbagianni, potta de l'Antecristo, le belle pecore, o tu, me menami un poco il ca ca cane braccolevriero, ah ah ah ah! Ve ve vedi un poco quelle fé fenestre co come saltano forte. Io vorei fo forare quelle impa impana impanate co co coglion coglionghie. Que que questa è una gran cosa, sta' sta' sta' su, pò potta della natura, non son già imbracciato, mi mi mira un poco come ca ca cantano bene quelle ranochie, tan tante lumache più de nonantadieci. Oh, co come volano bene quegli asini! Eh eh eh! Piglia para piglia piglia. [...] Ah falsatore, barro, roffiano, ladro, traditore! Tu m'hai fatto ca ca cadere. Aspetta, su su, oh e tre eh eh eh, su su, eh eh eh, su su, vedi vedi, bene sta, do dove è questo poltrone? Deh, s'io monto su quel muro vi farò vedere il più bello cu cu cucco del mondo. Oh, io ho la gran bocca in sete. Voglio andare a bere. Donne, mo mo mostratimi un pò pò poco la pò pò porta della piazza. Oh, ben la veggo, ben la veggo. Mi raccomando a voi, buona sera».

<sup>115</sup> III, 2, 86: «di questo fraschetta di Piraterio che non mi lascia vivere e è tanto ardito che mi voi suadere ch'io me inamori in quel malfatto decrepito del suo maestro e con mille ciancette e mille lettere lo mi viene ogni giorno a raccomandare e non mi giova di cacciarlo tanto ch'egli non vada maggiormente tentandomi e oltre di questo ora ha pigliato prosonzione di volermi basciare».

Paresia, prendendo come spunto quanto appena successo, deplora il potere della Fortuna e l'«ineguale norma di natura», in quanto fanno sì che «in un momento minima cosa ne spegne così di leggero le fatiche e sudori di una età» (III, 4, 89). L'unico modo proficuo per servire un padrone viene individuato nell'«assentazione», ovvero nell'adulazione. Principi universali e riconosciuti quali «vertù, fede, verità» non sono utili se impiegati nei confronti di uomini «ignoranti e vili», i quali si circondano di persone che «con parole gli facciano più magnanimi e eccellenti». Questo sfogo è legittimato dalla fonte allusa nel testo, cioè l'*Amphitruo*, e dalla critica rivolta esclusivamente ai pessimi sovrani, che si circondano di «frappatori, buffoni e assentatori».

Nella quinta scena pare trasgredito di nuovo, dopo il sonetto, lo statuto linguistico e ideologico di Ocheutico, che si lamenta per la triste vicenda occorsa a Piraterio. I toni e le strategie retoriche e formali sembrano aderire a un registro patetico conveniente ai personaggi femminili<sup>116</sup>.

Il ritmo lento e involuto dell'atto viene ulteriormente rallentato a causa dell'esteso monologo di Milichio, che pronuncia un'invettiva contro la crudeltà d'Amore (III, 6. 91-92). Pure in questo caso non pare rispettato il profilo "regolare" del personaggio, il quale si esprime mediante un linguaggio composito: le consuete espressioni di struggimento amoroso (es. «lasso», «fuoco», «martire»), le interrogative retoriche (es. «a quale istremità, a qual condizione son io gionto? Che per divina beltade io arda e mi consumi, né sia chi mi creda?»), le apostrofi rivolte ad Amore (es. «dura legge d'Amore obliqua e aera! Ah lusinghiero ingannatore d'i creduli mortali, quant'io di te mi dovrei ramaricare!»), le dichiarazioni di impotenza (es. «ora io me n'anderò, io me ne ritornerò privo più che mai di salute e di disio pieno») risultano accompagnate da espressioni confacenti al linguaggio di Ocheutico. Ne sono prova i riferimenti a Tizio, Sisifo, Tantalo e Prometeo nonché una scoperta citazione petrarchesca («quasi favola del populo divenuto», cfr. *RVF I*, 9-10).

La monotonia di questa sezione viene interrotta dal monologo di Paresia, la quale racconta un episodio appena capitato: un fabbro, interpellato al fine di acquistare le catene per la punizione da infliggere a Piraterio, aveva cercato di convincere la donna a entrare nella sua bottega, dove «diceva avere di molte più belle, più pulite e più dure catene»; inoltre «sopra di ciò ch'egli stesso ficarebbe il cavechio ne l'anello in modo che non mi spicerebbe e starebbe saldo e fermo» (III, 7, 93). Tale andamento divertente e parodico viene replicato nella scena successiva, in cui Calodaneo, servo di Milichio, e Gastrinio tramano di ordine una beffa ai danni di Ocheutico. Il parassita ha scoperto che Ocheutico nasconde in casa una collana da regalare a Eutichia; pertanto domanda a Calodaneo di travestirsi da Ocheutico e fare irruzione nell'abitazione per rubare il prezioso oggetto.

6 - All'inizio del quarto atto sono rappresentati i preparativi del piano: il consueto stratagemma del travestimento viene associato a una riflessione metaletteraria di stampo plautino<sup>117</sup>. La soddisfazione di Gastrinio per l'esito positivo della missione

<sup>116</sup> III, 5, 90: «ahi, quanto amaro nunzio ora mi ha portato costei! Ahi Fortuna, a' miei mali tanto presta! Ah fidele e a me tanto ossequente Piraterio! Tu ora per mia causa sei chiuso in stretto e oscurissimo carcere? Tu ora per me servire aspetti gravi e asprissime catene?».

<sup>117</sup> IV, 1, 97-98: «G: Io rido perché mi pare proprio che vogliamo recitar in comedia. Tu ne vai sul trentasette a punto come se fussi suso un proscenio in presenza d'un populo. C: Pur ch'io reciti bene Ocheutico, io non curo più comedie né prosceni [...] G: Il primo atto è stato assai buono, purché il resto gli corresponda».

viene espressa mediante un monologo esteso e impreziosito, di nuovo, di riferimenti dotti ad Anfitrione e a vari personaggi antichi (Ettore, Aiace, Achille, Pirro, Ercole) e medievali (Orlando). Ancora una volta il linguaggio del maestro viene impiegato da altre figure che in precedenza erano state caratterizzate in modo antitetico.

Il cenno ad Anfitrione anticipa gli esiti delle scene successive, perché, come nella vicenda mitica messa in scena da Plauto, il travestimento del personaggio crea una serie di incomprensioni ed equivoci comici tra il vero Ocheutico e il servo Nepizio, che si era imbattuto poco prima in Calodaneo (cfr. es. IV, 2, 101-102):

O: Perduta la chiave io? Eccola qui.

N: Dunque sei pur fuori di te, che avendola a canto n'andasti a rompere la tua cassa.

O: Rompere la mia cassa io?

N: Vedi mo' che vai sognando tu?

O: Di', a che effetto?

N: Oh oh oh: Quasi ch'el non avesse memoria, poverello! Se non guardass'io questa casa tu staresti fresco. Che hai fatto della tua collana? Come è stata accetta a quella fanciulla?

O: La collana deve essere nella mia cassa a buona ragione.

N: Ah ah ah! Eh eh eh! Oh Dio, non poss'io già stare che non scoppi de la risa. Vai bene fernetizzando, tu! Non sai che adesso adesso l'hai portata fuor di casa e dicevi de volerne far dono alla tua Ortica [scil. storpiatura di Eutichia]?

O: Ch'io l'ho portata fuori di casa? Tu mi pare un balordo, o che sei imbrocato e cerchi di fare il compagno matto. Vieni meco, ch'io ti voglio fare toccare con mano ch'hai sognato tutte queste cose.

Nella terza scena Milichio scopre il furto di Calodoneo e si adira con il servo per non essere stato avvisato dell'iniziativa. Il personaggio prova a discolarsi ricordando la «longa servitù» e la «fidelità» dimostrate verso il padrone e i suoi genitori (IV, 3, 103). Calodoneo chiede perdono in nome dei «sudori» sparsi in nome della famiglia di Milichio e dei «buoni esempi, buoni consigli e ammaestramenti» sempre dispensati.

La riflessione intorno al ruolo del cortigiano si completa di un ulteriore tassello: se Paresia aveva individuato nell'adulazione il mezzo per servire i pessimi padroni, qui si dimostra, di contro, che i signori onesti esigono un comportamento corretto e irreprensibile da parte dei sottoposti. L'insistita riflessione sullo statuto del cortigiano non sembra causale, anzi risulta motivato da precise finalità: l'elogio, mediato e indiretto di Francesco II Gonzaga e di Francesco Maria I Della Rovere, passa pure dalla formulazione di alcune norme comportamentali fondamentali e inderogabili. La celebrazione del "mito" della corte perfetta viene affidata a ogni suo componente, dagli intellettuali sino ai più umili servitori.

La quarta scena si incentra su Ocheutico, che dimostra di essere disperato a causa dell'imbroglio subito, del rifiuto di Eutichia e della punizione impartita a Piraterio per sua responsabilità. Il monologo riportato all'inizio dell'episodio non si discosta dall'invettiva precedente di Milichio: il lamento per la sorte avversa, le frequenti esclamazioni e il proposito di suicidarsi variano la serie di *deprecationes* disseminate lungo l'intera opera. L'aspetto "regolare" dei personaggi osservato nei primi atti viene progressivamente trasgredito e sostituito da un presupposto differente:

sembrano le situazioni, sovente comuni a più figure, a determinare le reazioni dei protagonisti, non il loro statuto tradizionale.

La quinta e la sesta scena avviano la serie di agnizioni che fisseranno la conclusione positiva della commedia; tali passaggi risultano significativi anche grazie alla marcata specificità linguistica dei personaggi sul palco. Nella quinta scena Milichio e Gastrinio incontrano Anfibio, Diaponzio e Ferengio, giunti da poco in città. Gastrinio intuisce che gli ospiti sono stranieri e inizia a rivolgersi loro in diverse lingue<sup>118</sup>. La scena è connotata da un doppio registro linguistico, che crea malintesi tra gli interlocutori ed esibisce il modesto spessore dei personaggi. Il commento involontariamente ironico di Milichio – «tu sei molto più virtuoso ch'io non me credevo» – riferito alle scarse competenze di Gastrinio nelle lingue straniere, tra cui viene incluso il bergamasco, palesa il canovaccio che verrà impiegato durante la vicenda.

L'elogio di Francesco II Gonzaga formulato in spagnolo da Anfibio non viene compreso dai mantovani, che avvertono però l'origine dei personaggi. Milichio, come Farinata con Dante (*Inf* X, 25-27), afferma che «l'abito, i gesti e la loquela» rendono chiara la loro provenienza (110). All'inserito parodico ripreso dalla *Commedia* seguono alcune battute sarcastiche: Gastrinio è scettico che gli ospiti siano spagnoli perché non hanno ancora utilizzato l'imprecazione «pesa deos», storpiatura di *pese a dios* (“perdio”). Egli si offre poi come traduttore; ciò nondimeno si rivolge agli spagnoli in un latino approssimativo, non capisce, per giunta, le risposte fornitegli e si lascia scappare impropri e insulti (111-112):

G: O vos, cuius generis?

A: Respondelde vos, Ferengio.

F: Yo no lo entiendo.

G: Vos setis spagnolos?

F: Sì señor, por hazer todo lo que mandare Vuestra Merced.

G: Sì, bene, bonos viaggios, bonos viaggios.

M: Che dicono?

G: Sono Spagnoli e quello dice che vengono da Todo e vanno cercando per questo paese la mercé; io credo che vadano a Loreto, pur interrogare meglio. Giura deos, andates a Loretos o a Gallicias?

F: Yo no lo entiendo, por dios, habláis vos con él Diaponzio, por vuestra vida.

D: ¿Qué loritos, qué Gallicias? ¡Borrachos!

G: Vah, non l'intenderla l'intelligenza questa cosa.

M: Perché Gastrinio? Che vuol dire?

G: Quello dice che qui cercano la mercé e quest'altro dice che vogliono del boragio [*scil.* borragine, pianta erbacea], ei crede forse che noi siamo ortolani.

M: Dimandagli meglio, informati meglio di quello che cercano, abbiasi rispetto a' forastieri.

G: Giura deos, che volete voi? Che volis tu?

D: ¿Que queréis vos saber lo que quiere?

G: Oh oh oh!

M: Che hai?

<sup>118</sup> IV, 5, 108-109: «non è linguaggio in Italia o volsi dire nel mondo che io non intenda. Se pariaranno bergamasco e io “al cor dol pissa sang cet voi mi gra bé”, se todesco e io: “Ist der vin gut, io, io”, se francese e io: “Ale bon ami leti vo bon compagno”, se spagnolo e io “giura deos che sonos da benes”».

G: Adesso voleva del boragio e mo' dice che vuol cacare  
 D: Tirte allà villano. Y no veis cómo habla el vellaco discortés.  
 G: Va' là, venga pur a te.  
 M: Che ha egli detto?  
 G: Ei biastemmia come uno traditore.  
 M: Non lo adirare più, mandalo a qualche commodo luoco.  
 G: Giura deos, andates al bordellos vos<sup>119</sup>.

A questo punto interviene Diaponzio, che inizia a parlare in italiano; egli spiega di provenire da Mantova, ma di essere fuggito dalla «disciplina» della madre per vivere a corte del re di Spagna; invece, l'altro personaggio, Anfibio, è nativo di Urbino. Questi consiglia ai compagni di esprimersi in italiano, al fine di evitare spiacevoli «intoppi» come quello appena verificato. Ferengio risponde sprezzante di sapere bene l'italiano, tuttavia «il parlare di questo matto non pareva né italiano né spagnolo né todesco a me, però non gli sapevo rispondere» (113). Nella sesta scena si concretizza l'agnizione di Diaponzio, il quale si presenta a casa della madre, cui rivela di essere il figlio. La gioia di Filossena viene descritta con toni enfatici, che anticipano il clima di festeggiamento dell'atto conclusivo<sup>120</sup>.

7 - In effetti l'ultimo atto non aggiunge molto rispetto alla trama complessiva, né è capace di interessare gli spettatori sino alla fine, di costruire una *suspense* crescente e progressiva. Lo scioglimento può essere già individuato nel quarto atto, quando si capisce che Anfibio è il figlio di Ocheutico ed Eutichia, stando alle parole di Ferengio<sup>121</sup>, la figlia. Lo scopo sembra sancire il trionfo dell'amicizia, della gratitudine, del perdono.

I personaggi, forse escluso solo Gastrinio, risultano alla fine positivi e mostrano, come ha commentato Luigina Stefani, un «repertorio di modelli e di valori dedotti dall'etica e dall'ideologia cortigiana»<sup>122</sup>. La compartecipazione dell'opera alle celebrazioni per il Carnevale e per la conquista di Pesaro si fonda anche sull'impianto diegetico, sul sistema dei personaggi, sui messaggi espressi, che convergono sul tema della celebrazione della corte mantovana. Lo scrittore elogiando la città lombarda, fedele alleata di Urbino, vuole indirettamente provare la grandezza del dominio feltresco.

La solidarietà tra i personaggi si esplica nella prima scena con Milichio, che si propone di recarsi da Ocheutico, di chiedergli perdono e di restituirgli la collana rubata. Nella seconda scena spicca la felicità di Paresia, la quale è stupita per l'intervento così propizio della Fortuna in casa di Filossena<sup>123</sup>. Ocheutico, disperato

<sup>119</sup> Tale inserto si potrebbe spiegare con quanto scrive Urbano Urbani sulla preparazione culturale del duca di Urbino: «parlava e leggeva singolarmente bene in lingua francese e spagnola, delectandosi particolarmente dilla castigliana» (BAV, Urb. Lat. 1037, c. 222r).

<sup>120</sup> IV, 6, 116: «egli è pur desso, in verità. Oh figliolo, quanto sei stato aspettato, quanto bramato da questa povera tua matre! Che resta più da felicitarmi? Certo niente. Oh felice giorno, oh felice ora! Entriamo, entriamo omai. Oh bene venturata casa! Eccoti alfine, eccoti il tuo patrone, il tuo sostegno».

<sup>121</sup> IV, 6, 114: «io mi ricordo (oh, ell'è pur dessa!) esservi stato altre volte al tempo del duca di Valenza e feci (ell'è questa per certo) dono d'una bella figliolina ch'io menai da Urbino a una matrona che qui abitava».

<sup>122</sup> GRASSO, 37.

<sup>123</sup> V, 2, 118: «come va il mondo! Adesso in casa nostra erano romori, costioni e malinconie e ora giochi, pace e allegrezze; qui dentro se iubila, quivi sonno abbracciamenti, quivi contentezze di animo. Per certo vari sonno e cieli e vario è il volere di Fortuna. Chi averia mai pensato che

sino a poco tempo prima, elogia il marchese Francesco II, che fa rispettare con rigore e serietà le leggi. Il maestro si abbandona alla gioia quando viene a sapere del ritorno del figlio e della reale identità di Eutichia.

Tali sentimenti sono intensificati, se possibile, nelle scene successive, in cui Ocheutico incontra Nepizio e lo stesso Anfibio, che riconosce il padre da un neo posto sul palmo di una mano. Ferengio chiede scusa all'uomo e si discolpa in parte, sostenendo di aver obbedito agli ordini, ma si dichiara pronto ad accettare qualsiasi pena prevista. Ocheutico non solo perdona il soldato spagnolo, anzi paradossalmente lo ringrazia, perché «s'ella [*scil.* Eutichia] non veniva a voi non gli mancavano rapine d'altre mani» (V, 4, 124).

Nella quinta scena Filossena interpreta le liete circostanze quali segnali evidenti per rappacificarsi con Ocheutico. La donna si proclama colpevole per aver punito Piraterio, mentre il maestro di grammatica, a sua volta, afferma di avere le responsabilità maggiori, poiché è stato lui a far consegnare il sonetto a Eutichia per mano del personaggio. Invece, nella sesta e ultima scena Ocheutico scagiona Milichio, Gastrinio e Calodaneo dal furto della collana; inoltre, offre la mano della figlia a Milichio medesimo. Anche i personaggi minori dimenticano i rancori passati e si apprestano a festeggiare (V, 6, 128):

G: Non più abbracciamenti, no, in casa, in casa e lì si concluderà il tutto e che ce si alzi el fianco a piè pari per allegrezza.

F: In casa, dunque.

N: Gastrinio, fratello, e io te dimando perdonanza di quelle sculacciate che dianzi mi desti. Facciamo di grazia la pace.

G: Vienni, vienni, in cucina se riparleremo. Oh di fausto e ameno!

N: Oh traditora, perché non me vustu ben?

G: Brigate, non aspettate più che se ritorni fuora, dentro faremmo le nozze, siate invitati tutti a casa vostra. Valete.

Sul proposito conclusivo espresso da Gastrinio si salda il rapporto tra *factio* e realtà, tra personaggi teatrali e spettatori; la simbiosi operata finisce per mitigare i difetti dei protagonisti, esaltandone le virtù. Se Ocheutico si dimostra per larghi tratti ridicolo e goffo, rimane pur sempre un esule urbinato, che riscatta le proprie manchevolezze permettendo il matrimonio di Eutichia e Milichio. Quest'ultimo commette sì alcuni gravi errori, però sembra pronto ad assumersi le proprie responsabilità. Filossena appare una matrona autoritaria e superba, salvo poi cambiare atteggiamento nei confronti del servo e del precettore. Gastrinio, la figura di certo meno edificante, riesce comunque ad appianare le incomprensioni con Nepizio e, forse non a caso, pronuncia il saluto che prende congedo dal pubblico.

La Fortuna che ha coinvolto e aiutato i personaggi della commedia e ha permesso loro di migliorarsi e risolvere problemi insolubili risulta la medesima che influisce sulla prosperità politica e militare del ducato. E ritornano alla mente le parole di Castiglione (I, 2): «pur di tanto avuto ha il cielo favorevole, che intorno il paese è fertilissimo e pien di frutti». Sicché la felicità per il lieto fine che tutto svela e risolve si infonde negli spettatori, che assistono, probabilmente per l'ultima volta, all'utopia in scena del "mito" di Urbino.

Filossena avesse a rivedere Diaponzio di questi dì? Oh fati, oh stelle, possanza divina! E più che non solo Filossena ha ritrovato il figliolo, ma il gentiluomo urbinato sua sorella».

## 5.5 Conclusione

Il teatro feltresco risente delle peculiari strategie letterarie di promozione e di legittimazione del ducato, della sua corte, dei suoi protagonisti. Se l'*Amore al tribunale della Pudicizia* di Giovanni Santi impiega lo schema invalso dei trionfi, le *Stanze* e il *Tirsi* prendono come riferimento le tradizioni della pastorale e dell'ottava rima, informate di elementi innovativi ed eterogenei.

L'*Eutichia*, invece, rispecchia solo in parte la definizione di commedia "regolare", in quanto mostra caratteristiche e stilemi tipici delle opere pre-classiciste. Il componimento di Santi sembra da rivalutare e riscoprire, poiché alcuni riferimenti, soprattutto quello intorno alla Pudicizia, potrebbero essere stati presi come spunti parodici da Bembo e Fregoso. Castiglione e Cesare Gonzaga, invece, dialogano con le *Stanze* e ne propongono una variante che ha l'obiettivo di celebrare Elisabetta Gonzaga e la sua corte poetica.

In generale, la stagione teatrale promossa nel dominio feltresco, di cui è rimasta una parte esigua dei documenti e dei testi effettivamente prodotti, dimostra alcune rilevanti linee di tangenza con le rappresentazioni delle altre corti: la moda per l'egloga – e la sua trasgressione morfologica, visibile, da quanto si può desumere, pure nelle due opere disperse del 1511 – caratterizza il teatro milanese; l'uso dell'ottava recupera il modello che discende dall'*Orfeo*; il palinsesto trionfale contraddistinguerà il teatro aragonese; l'elaborazione della commedia "regolare" proviene dall'esperienza estense di Ariosto e dal *Formicone* mantovano.

L'accostamento delle prove teatrali urbinati con quelle organizzate durante le feste delle realtà limitrofe, Pesaro e Rimini, ha permesso di individuare forti legami: la sfilata delle divinità, i messaggi allegorici sottesi, il modello del trionfo attraversano altresì la lirica encomiastica in favore di Federico III.

Il "mito" di Urbino viene pertanto alimentato concretamente sulla scena e ostentato all'esterno tramite le sue maggiori specificità: la forza politica del ducato, che resiste alle minacce delle grandi potenze nonostante la propria debolezza, trova compimento nell'*Eutichia* e nella perduta commedia su Cesare Borgia; la grandezza, l'unicità dei sovrani diventano capisaldi ineludibili nelle *Stanze*, nel *Tirsi* e in molte opere, come quella di Santi del 1488, di cui ci rimane solo la sintesi; la trasfigurazione mitica, che prende avvio con l'*Amore al tribunale* diviene, infine, cifra stilistica, strutturale di un paradigma fortunato e duraturo.



## 6. Napoli e la specificità delle farse e degli gliommeri

### 6. 1 Jacopo Sannazaro (farse)

1 - Le sei farse di Sannazaro sono state pubblicate da Alfredo Mauro nel volume che raccoglie le *Opere volgari* del poeta<sup>1</sup>. Possiamo suddividere i componimenti in due gruppi a seconda dei motivi, delle forme, degli scopi dominanti: la *Farsa di Venere che cerca il figliuolo amore*, *La giovane e la vecchia*, *La predica de' XII eremiti* sono attraversate dal tema del *carpe diem*, declinato con diverse soluzioni. I testi menzionati, i cui titoli sono attribuiti dall'editore moderno, appartengono, quindi, a un filone ludico-ricreativo.

*La presa di Granata* e *Il Triunfo della Fama* sono scritte, come informa lo stesso poeta nella presentazione in prosa delle due farse, per celebrare la vittoria spagnola sugli arabi del 1492. Esse, seppur non prive di elementi volti al diletto, fanno parte di una categoria più politica e ideologica. A metà strada tra queste due partizioni sembra collocarsi l'*Ambasceria del soldano*, che mette in scena il monologo di un ambasciatore musulmano, recatosi a Napoli per confessare l'amore del proprio signore nei confronti di una donna di corte.

2 - Prendiamo in considerazione il primo gruppo di farse, di cui non è possibile indicare una data di composizione precisa<sup>2</sup>: la *Farsa di Venere* – trådita alle cc. 115r-116v del più volte citato ms. ital. 1543 della BNF – principia con un esteso prologo (66 versi) che dovrebbe introdurre l'“azione”; tuttavia questa seconda parte si limita a un intervento di Venere (49 versi), che commenta e sviluppa quanto anticipato in precedenza. Si noti che se il prologo è composto in endecasillabi con rimalmezzo, le parole di Venere sono pronunciate secondo lo schema del capitolo ternario. A parte l'*Ambasceria del soldano* (80 versi), risulta la farsa più breve di Sannazaro; quelle più estese, *La presa* e *il Triunfo*, contano rispettivamente duecentoquarantasette e duecentosei versi.

Il prologo può essere suddiviso in almeno tre sequenze: nella prima (vv. 1-30), che si apre con una citazione petrarchesca (v. 1: «voi che attenti ascoltate»), l'attore invita il pubblico a fare silenzio, sviluppando tale motivo su più versanti. La tradizionale richiesta di ascolto (vv. 1-4) viene accompagnata da alcune indicazioni circa la fruizione del testo (vv. 5-9), da notazioni umoristiche da galateo mondano ironico e compiaciuto (vv. 10-30). Il personaggio consiglia al pubblico di prendere «ad una ad una le parole / come rose e viole per le piagge» (vv. 5-6) e di conservare quelle più utili. Quest'ultimo avvertimento dà l'occasione di intrattenere un dialogo sarcastico con il pubblico (vv. 10-15):

serrate ben li denti e gli occhi aprite,  
e se pur quel <che> uditeve è piacere,

<sup>1</sup> SANNAZARO 1961. Sulle farse sannazariane, cfr. BERSANI 1982 a, 89-99 e b, 506-29; BOILLET 1987, 233-56; ACQUARO GRAZIOSI 1988, 117-22; NOCILLI 2007, 167-88 e BIANCHI 2009, 59-69.

<sup>2</sup> Mauro in SANNAZARO 1961, 476-7 le colloca approssimativamente tra il 1488 e il 1490, seguendo le informazioni di LEOSTELLO 1883, 188: «27 dicembre 1488: [a Castel Nuov] se danzò et fecense farse et festa» e 353: «25 luglio 1490: finita missa feceno la festa et triumpho grande ut moris erat illorum. Post hec se ne andoro con la cita a casa del cito et ibe cenarunt et fu facta festa et grande con danze et soni et farse».

piacciavi di tacere, e in mezo al riso  
non recagnate il viso, che è vergogna;  
ché qui pur vi bisogna star onesti,  
con bei costumi e gesti non legeri.

L'espedito viene ribadito nei versi seguenti, in cui l'attore raccomanda agli astanti di stare calmi, di ridere a bassa voce, di non muoversi «né con testa o con mano» (v. 25) e di non provare ad alzarsi. Infine coloro che non apprezzano «tal follie» (v. 28) sono esortati a lasciare la sala e ad andarsene in giro per la città.

È ovvio che le esagerazioni assurde esposte in questo ultimo passaggio hanno l'obiettivo di dimostrare il carattere canzonatorio del prologo; rivolgersi poi a tutti i presenti, e non certo a singole personalità, costituisce un motivo che rende evanescente e spiritosa l'accusa dell'attore. Mauro Bersani sostiene che il tono utilizzato non possa «essere realistico e aderente all'ambiente in cui avveniva la rappresentazione. [...] Se d'altra parte fosse stato il re in persona a mostrare disinteresse, sarebbe stato alquanto temerario intimargli di andarsene fuori a fare un giro (vv. 28-30)»<sup>3</sup>; un simile atteggiamento, a detta dello studioso, potrebbe essere motivato soltanto dall'esistenza di una fonte letteraria imitata da Sannazaro, individuata in Plauto.

Tuttavia, il raffronto è posto soltanto alla fine della sequenza umoristica<sup>4</sup>; inoltre, pare difficile che ogni uomo di corte, sovrano in testa, sapesse riconoscere il riferimento plautino e ammettere così l'irriverenza sannazariana. Più banalmente, dobbiamo pensare che questi toni, anche piuttosto forti e bruschi, fossero normalmente accettati, come del resto confermano i primi tre libri del *De sermone* di Pontano, in cui il dibattito sulla facezia, sui motti arguti, purché retti dalla *mediocritas*, rientra senza alcun problema – anzi quale sostanza costitutiva – all'interno delle dinamiche dialogiche e conviviali di corte<sup>5</sup>.

Lungo la seconda sequenza (vv. 31-57), l'attore si incarica di presentare al pubblico il personaggio che interverrà, il luogo scenico e i temi principali del testo: l'utilizzo dei deittici serve al personaggio a illustrare la scenografia, di cui vengono svelati i particolari più minuziosi<sup>6</sup>; ciò serve a introdurre la dea Venere, che abita giusto nella dimora descritta. La divinità viene raffigurata secondo i consueti attributi, anche se è colta in un momento di ansia e insicurezza, poiché il figlio Amore, «ingrato e disleale» (v. 44), sembra fuggito. Il prologo non solo anticipa l'antefatto del testo che il pubblico vedrà rappresentato, ma indica pure le modalità con cui la dea proverà a ritrovare il figlio (vv. 46-51):

sua madre  
con tre altre legiadre damiselle,  
quasi in mezo tre stelle un chiaro sole,  
con suave parole uscirà fòre,  
per dimandar d'Amore a queste donne;  
le qual, se fra le gonne ascoso l'hanno,

<sup>3</sup> BERSANI, 519.

<sup>4</sup> Cfr. vv. 28-30: «a chi non piace udire tal follie / Nappoli ha tante vie da passezare, che potrà soddisfare al suo appetito» con il prologo dei *Captivi*, vv. 10-13: « iam hoc tenetis? Optume est. / Negat hercle ille ultimus. Accedito. / Si non ubi sedeas locus est, est ubi ambules, / quando histrionem cogis mendicariet».

<sup>5</sup> Cfr. es. PONTANO 2002, 103-7 e 235-9.

<sup>6</sup> Vd. vv. 36-38: «questa casa sì bella e questo ospizio, / che dal suo frontespizio e dalle bande / è cinto de ghirlande e de corone».

gran cortesia faranno dirlo a lei.

Spicca, oltre alla scoperta citazione petrarchesca (cfr. v. 48 con *RVF CCXXV*, 2 e *Tr. Mort.* I, 25) e al tono ilare, il rapporto diretto instaurato tra l'attore e il pubblico femminile.

Gli ultimi versi del prologo, che costituiscono la terza parte (vv. 58-66), sono dedicati ad alcune raccomandazioni finali: le donne devono ascoltare con attenzione il testo recitato da Venere – definita la «più benigna», in quanto garantisce «onore e gloria / e trionfo e vittoria» a coloro che la seguono (vv. 53 e 54-55) – perché imparino a non provarne le stesse pene. L'attore prende commiato dimostrando la solita bonarietà, giacché avverte gli spettatori di stare attenti e di non perdersi nemmeno una battuta, «perch'io mi vo a spogliare 'sti vestiti» (v. 65).

L'intervento di Venere, che domanda alle donne se hanno visto passare Amore, può essere diviso in due passaggi: nel primo la dea descrive le qualità e le caratteristiche del figlio (vv. 67-99), nel secondo viene riassunta la “morale” dell'opera con la quale si invitano le donne a evitare l'amore, cagione di sofferenze e insoddisfazione (100-115). I quasi cinquanta versi, come detto, sono organizzati in terzine con alcune parole rima sdruciole, in conformità alla tradizione bucolica toscana, di cui la famosa raccolta delle *Bucoliche elegantissime* (Firenze, Miscomini, 1482) rappresenta l'archetipo.

Il poeta traduce, in aggiunta, un idillio di Mosco, a sua volta riscritto in latino da Poliziano e in volgare da Girolamo Benivieni. Si verifica altresì la validità della direttrice Firenze-Napoli, paradigma imprescindibile per il teatro pre-classicista aragonese. Dietro a un testo occasionale e teso, nella prima parte, a schernire il pubblico, si nasconde un livello più elevato di elaborazione e raffinatezza. Vale, in questo caso come in altri, un doppio registro comunicativo: per la corte e i numerosi ed eterogenei spettatori viene offerto un canovaccio divertente, imperniato su messaggi e temi piuttosto comuni e immediati; per la cerchia ristretta dei dotti è messo a disposizione un piano ulteriore di confronto, una possibile lettura di secondo grado<sup>7</sup>.

Segnaliamo, sulla scorta dell'indagine intertestuale compiuta da Mauro Bersani<sup>8</sup>, alcuni versi che evidenziano il probabile contatto (vv. 67-99)<sup>9</sup>:

| Poliziano  | Sannazaro   |
|--|---|
| 1) vv. 2-3: si quisquam in triviis errantem vidit Amorem. / Hic fugitivus, ait, meus est               | 1) vv. 69-71: quel fugitivo mio dolce Cupidine. / S'alcun, per sorte, in questa turba, errando, / veduto l'ha |
| 2) vv. 15 e 20: membra quidem nudus, mentem velatus. [...] Parva pharetra olli dependet et aurea tergo | 2) vv. 76-77: la mente inviluppata e 'l corpo ignudo, / et poi le spalle una faretra orrebile                 |

<sup>7</sup> A tale proposito è opportuno citare l'aneddoto raccontato da un anonimo autore all'interno del commento della canzone *Io te canto in discanto*, per cui vd. NASELLI 1955, 322-35. Lo scrittore sostiene di essersi trovato da giovane a una festa offerta nel 1496 da Ferdinando II; all'interno delle celebrazioni viene recitato un «epitalamio villanesco» incardinato sulla storia di Peleo e Teti. Tuttavia il vero significato, che suscita il riso della corte, viene inteso solo dai poeti presenti: «la canzone diede da ridere al Re, et alla Regina, et a suoi corteggiani per la vaga ruzzezza delle parole di che era tessuta, benché il vero senso di lei non fusse inteso da veruno fuorché dal Sannazaro, e dal Pontano e dal Caracciolo» (*IVI*, 323).

<sup>8</sup> BERSANI, 516-8.

<sup>9</sup> Per la versione latina citiamo da POLIZIANO 1867, 525-7.

|   |   |
|---|---|
| 3) vv. 18-19: arcum habet exiguum, sed et arcu imposta sagitta est / parva sagitta quidem, sed coelum fertur adusque  | 3) vv. 79-80: e benché l'arco simplicetto e debile / para a vederlo, insino al ciel arriva  |
| 4) v. 7: non est candidulus, verum ignem imitatur   | 4) vv. 88: bianco non già, ma acceso in vivo foco   |
| 5) vv. 8, 10-11 e 24: mala mens suavissima verba. [...] fallax, / Fraudator, mendax: ludit crudele puellus. [...] Parvula fax olli, solem tamen urit et ipsum | 5) vv. 91-96: garzon bugiardo, acerbo, inesorabile, che sotto amene e candide parole / asconde il cor superbo et implacabile! // In summa ognun di lui si lagna e dole, / ma più di quella ardente e viva facula, / la quale è tale che alluma e 'nfiamma il sole |

Tabella 1

Parimenti nel secondo passaggio (vv. 100-115), Sannazaro riusa con fedeltà gli ultimi otto versi della traduzione polizianesca: l'unica differenza è costituita dall'interlocutore; se Poliziano si rivolge a un *tu* generico, lo scrittore aragonese riprende il dialogo con le donne, la cui centralità viene richiamata in posizione incipitaria (v. 100: «Donne voi <che> vedete i dolor mei»).

3 - Il filo diretto con il pubblico viene mantenuto anche ne *La giovane e la vecchia*; la farsa, tramandata sempre dal ms. ital. 1543 (cc. 116v-118r), è composta da due parti distinte: nella prima prende la parola il personaggio meno maturo (vv. 1-58), nella seconda quello più anziano (vv. 59-121). I due, però, non si contrappongono tra di loro né esprimono antitetiche visioni del mondo, perché convergono su un'unica conclusione – ovvero la crudeltà del tempo e delle illusioni create dalla bellezza – pur partendo da due diverse prospettive umane e biografiche. La farsa, dal tono e dalle argomentazioni meste e disincantate, non sembra indicata per un contesto festivo. Il testo, alquanto esile e strutturalmente semplice, pare sorretto da numerose tessere di derivazione laurenziana, polizianesca e petrarchesca, segnalate da Bersani nel saggio più volte citato.

La giovane inizia a rivolgersi alle destinatarie del testo, cioè alle «care e belle compagne» intente ad ascoltarla (v. 1). Ammonisce subito le interlocutrici a non lamentarsi per la fortuna avversa o per la morte, perché non «han colpa alcuna a' nostri danni» (v. 4); la vera responsabilità della sofferenza è da attribuire alle donne medesime, che non si rendono conto di quanto la vita sia breve e, di conseguenza, di come sia importante non disperderne neanche un momento.

I versi successivi marcano il concetto e lo declinano secondo varie gradazioni: in particolare emergono la repentinità con cui la «tranquilla pace» si può trasformare in «angoscia e noia» (vv. 15 e 18) e l'ottusità che impedisce di non sfruttare ogni occasione propizia (vv. 28-30): «come ceche andamo vers'el fine / per mezzo delle spine, e non cogliamo / le rose». Questa immagine viene contrapposta a quella delle foglie che, una volta staccatesi dagli alberi, giacciono a terra «senza pregio» (v. 33).

La giovane quando vede le viole dischiudersi, non appena sono lambite dal sole, ed emanare il proprio profumo nell'aria, ricade nell'errore cui è soggetta e afferma (vv. 38-39): «or chi me vieta esser superba, / in questa etade acerba ond'io mi trovo?». Tuttavia il personaggio si deve ricredere durante la sera, in cui le capita di vedere i fiori ormai appassiti: questa definitiva spiegazione porta la giovane a deprecare la propria condizione, a interrogarsi sulla fragilità della bellezza e sulla precarietà dell'esistenza medesima. La desolazione risulta così radicale che la

giovane riesce soltanto a constatare: «qual sarò fatta, quando il mio chiar viso / de la gente sarò dispregio e risol!» (vv. 57-58).

La vecchia prende la parola, quasi chiamata in causa dalle battute finali del primo monologo e racconta la propria esperienza, sicuramente più profonda e significativa. L'anziana ricorda di quando, «giovinetta» e «altera» (vv. 64 e 66), disprezzava gli amanti, di cui rifiutava le profferte amorose. Ella, pur pensando che «la vecchiezza più tardasse / e più tempo durasse mia stasone» (vv. 76-77), non si era dimostrata sempre dura e insensibile verso l'amore. Ciò nondimeno, il personaggio si dice comunque sconsolato perché la vita passa inesorabile e non concede di soddisfare i propri desideri: dominano il senso di impotenza, il pentimento, la consapevolezza di aver vissuto a lungo nell'«errore» (v. 88).

Segue un passaggio argomentativo diverso, in cui la vecchia si rivolge direttamente alle giovani, rammentando loro che la bellezza dura «come neve posta al sole» (v. 97): come il primo personaggio, consapevole ma insicuro, non era stato in grado di proporre un rimedio, un'alternativa, anche il secondo, benché dotato di una maggiore consapevolezza, non sa avanzare alcuna soluzione. Anzi, riesce solo a consigliare alle astanti – idea, d'altronde, già venuta alla giovane – di guardare un prato fiorito e immaginare che presto si trasformerà in fieno. Segue un serrato passaggio, in cui la donna si affligge, attraverso il *topos* dell'*ubi sunt*, per l'avvenenza di un tempo, ormai triste e patetico ricordo (vv. 105-110):

Ov'è il mio capo biondo, ove le ciglie,  
o' le gote vermiglie e il fresco viso,  
ove il suave riso legiadretto,  
ove il tenero petto e le mammelle,  
gli occhi come due stelle relucente,  
che facean molta gente sospirare?

La contrapposizione tra un passato irrecuperabile e il presente viene esplicitata a partire dall'endecasillabo 111, che aumenta il senso di amaro disincanto: la solitudine e l'impotenza non trovano nemmeno consolazione in una vita domestica appartata, serena e nella contemplazione, distante ma partecipe, dei giovani<sup>10</sup>. Essi sono visti quali persone incapaci di sfruttare le proprie naturali potenzialità. L'inadeguatezza della donna nel fornire risposte pratiche trova concretizzazione nell'ultimo passaggio, in cui il pianto del personaggio e la domanda rivolta al pubblico segnano il sigillo definitivo di un'irrimediabile sconfitta (vv. 118-121): «io piango el danno vostro in questa etate; / ma noi altre malnate a che valemo, / se non sino all'estremo ad esser mediche / e solo pedetare per le prediche?».

4 - La *predica de' XII eremiti*, confluita anch'essa nel ms. ital. 1543 (cc. 118r-120r), è costruita in modo speculato al componimento precedente, tanto che potrebbe essere stata rappresentata a stretto contatto con l'altra farsa. In questa, che completa l'indagine intorno al tema del *carpe diem* e del *tempus edax*, viene presentata la prospettiva degli uomini. Essa risulta meno pessimistica rispetto a quella suggerita dalle due donne; pertanto, potrebbe avere la funzione di stemperare i toni marcati, quasi sconvenienti della farsa precedente; in aggiunta sembrerebbe costituire un

<sup>10</sup> vv. 111-114: «et or, figlie mie care, intorno al foco / solo mi parlo e gioco con la gata, / tal che alcuna fiata per la via / piango vostra follia».

espediente – che, tra l'altro, sperimenterà Serafino Aquilano a Mantova – per cui un componimento si pone come spiegazione positiva di un altro.

La fonte primaria che determina la struttura del testo sembra da rintracciare nella tradizione dei canti carnascialeschi; per esempio si riscontrano contatti puntuali con il *Canto di romiti d'amore* di Bernardino della Boccia, in cui si invitano le donne a concedersi agli amanti<sup>11</sup>. Se, però, il *Canto* si risolve in quarantasei versi, la *Predica* amplia e varia alcune tematiche con esiti non sempre apprezzabili.

La farsa è suddivisibile in due parti fondamentali, segnalate dalle didascalie medesime: nella prima, «thema» (vv. 1-19), viene immesso una sorta di prologo, che anticipa gli argomenti trattati lungo la seconda, chiamata «enarratio» (vv. 20-137)<sup>12</sup>. Il prologo, che si apre con un'invocazione a Venere, mira a ottenere il sostegno della dea, cui il personaggio sulla scena si proclama fedele servitore. Di contro, egli non ha mai ricevuto una ricompensa adeguata alla sua dedizione, giacché «hai fatto mei desiri sempre vani» (v. 16). Per questo motivo, l'attore chiude l'intervento rivolgendosi direttamente agli spettatori (vv. 17-19): «omini e donne umani, state attenti / e teneti co' denti la favella, / ché, si parlati, io me ne torno in cella».

L'*enarratio* si apre con la solita invocazione rivolta alle donne (vv. 20-25); il personaggio prega di essere ascoltato, dopo aver svolto una lode sulle qualità del genere femminile (es. vv. 22-23): «esemplo de costumi e de beltade, / fior de nostra etade, o 'celse stelle». La richiesta avanzata alle interlocutrici viene spiegata in un breve passaggio (vv. 26-33): è definito un «piacere» (v. 27), e non un fastidio di cui farsi beffe, poter ascoltare i lamenti degli innamorati, che si struggono sino a diventare «pura cenere» (v. 33).

La sofferenza degli amanti spinge il personaggio a iniziare un'invettiva contro Venere e il figlio Cupido (vv. 34-43) che enumera le colpe che le due divinità hanno nei confronti degli amanti. Venere non si cura di «quel che iace in vivo foco, / pigliando sempre in gioco l'altrui male» (vv. 36-37); inoltre, si presenta in modo ambiguo dinanzi agli uomini, perché «or mostri un lieto viso or l'occhi vaghi» (v. 39).

L'attenzione è poi trasferita sugli amanti medesimi, destinati a soffrire come, del resto, insegnano illustri precedenti dell'antichità: il modello dei *Triumph* viene trasposto nella farsa, perché sono passati in rassegna gli esempi di infelicità di Didone, di Medea, di Tisbe (vv. 44-54). In seguito il personaggio arriva finalmente a presentarsi (vv. 55-75): egli sostiene di far parte di un gruppo di altri undici eremiti che, esasperati dall'amore non corrisposto di una donna insensibile, hanno deciso di condurre una vita raminga tra i «boschi» (v. 60). Le caratteristiche della donna, crudele e infida, vengono sintetizzate agli endecasillabi 61-69, in cui sono recuperati stilemi e termini consueti, che alludono soprattutto al Dante petroso e all'Orazio lirico:

Prava e diva,  
più che una pietra viva dura e altera,  
aspra crudele e fera, el nostro pianto  
molte volte ad un canto avendo intiso,  
ma' se mutava in viso, ma più dura  
mostrava sua figura; per cantare  
nostro né lacrimare si moveva,

<sup>11</sup> BRUSCAGLI 1986, 88-90.

<sup>12</sup> Spicca, a differenza che nella *Farsa di Venere*, la proporzione equilibrata tra spazio concesso al prologo e quello destinato alla rappresentazione.

ma più rigida e sceva, nel suo gesto  
crudel ma' per onesto si mostrava!

Però, gli uomini sono tornati da circa un mese in città dopo una lunga lontananza e si sono stupiti di rivedere l'amata, un tempo bellissima, ora sfiorita; la descrizione del corpo della donna, di cui si rimarcano nello specifico i cambiamenti radicali sul viso e sulla fronte, segna una degenerazione non solo fisica (vv. 75-90). Segue un'apostrofe diretta contro la donna, cui si rinfaccia la condotta ritrosa (vv. 91-109): non serve pentirsi ormai, poiché «un tempo eri la norma de bellezza. Ma ognun te disprezza che te guarda!» (vv. 108-109).

Il confronto virtuale con la singola amata si estende idealmente a un discorso rivolto all'universo femminile (vv. 110-134): l'invito canonico a non disprezzare l'amore viene motivato dall'incontrastabile scorrere del tempo, che trasforma la bellezza «in tempo breve» e la «squaglia come neve al sole» (vv. 124 e 125). Le interlocutrici, oggi «belle, / splendide più che stelle» (vv. 121-122), diventeranno presto anziane e disprezzate dagli uomini.

La farsa si chiude con quattro versi sentenziosi (vv. 134-137), che sigillano il messaggio morale degli eremiti. Il verso conclusivo (v. 137: «cruda voglia in gentil cor non regna») riprenda circolarmente il motto latino posto in esergo: «*nil durum in pulchra nobilitate cadit*».

5 - Le due farse dal chiaro intento politico sono rappresentate a distanza di pochi giorni, il 4 e 6 marzo del 1492 per festeggiare la cacciata degli arabi dal suolo spagnolo (2 gennaio)<sup>13</sup>. Non bisogna approfondire quanto l'avvenimento potesse essere significativo per il potere aragonese, dai tempi di Alfonso V strenuo oppositore dei turchi nonché imparentato con la dinastia spagnola: presentare la stirpe aragonese quale prescelta dal destino per salvare la cristianità ed eliminare la minaccia musulmana costituisce l'obiettivo delle farse.

Esse risultano più elaborate rispetto alle altre, come testimoniano, del resto, l'estensione dei testi stessi (247 e 206 versi), le due lettere di accompagnamento accluse dal poeta e le note esegetiche sparse lungo l'opera. Le lettere sono scritte a Isabella del Balzo, principessa d'Altamura, che non aveva potuto assistere all'allestimento. La volontà di dedicare le farse a Isabella e di spiegare i riferimenti, le allegorie, i significati profondi dei testi prova l'importanza dei componimenti, che evidentemente lo scrittore reputava degni di memoria<sup>14</sup>.

La *Presa di Granata* viene introdotta dalle informazioni fornite dal poeta, che, in seguito all'omaggio di rito alla dedicataria, afferma di voler descriverle le farse, rappresentate «con sumptuosissima pompa, benché con basse parole, [...] in le feste de l'Ill.mo S.re Duca de Calabria e dello Ser.mo Infante tuo marito»<sup>15</sup>. Sannazaro, oltre al consueto *topos* di modestia, aggiunge alcune notizie circa l'allestimento scenico: in mezzo alla sala maggiore di Castel Capuano viene predisposto un «templo bellissimo,

<sup>13</sup> La dissoluzione dell'ultimo regno arabo in Europa, contrastato da Ferdinando d'Aragona (il Cattolico) e Isabella di Castiglia sin dal 1482, aveva provocato grandi festeggiamenti: ricordiamo, ad esempio, che a Roma il cardinale Raffaele Riario aveva patrocinato la composizione della *Historia boetica* di Carlo Verardi, dramma rappresentativo latino sulla conquista di Granata. Il nipote dello scrittore, Marcellino, metterà in scena a sua volta una tragedia, il *Fernandus servatus*, intorno alla fallita congiura ordita ai danni del monarca spagnolo. Vd. BEYER 2012.

<sup>14</sup> Non a caso la *Presa* è tradita da cinque testimoni, tra cui spicca il ms. ital. 265 (cc. 32r-39v).

<sup>15</sup> SANNAZARO 1961, 276.

fatto a modo antiquo, sopra vinte colonne, con multi ornamenti dintorno» (277); dopo un forte strepito che dà avvio alla farsa appare in scena Maometto «vestito alla moresca, come cacciato a forza». Sopra il tempio, mentre il personaggio inizia a parlare «con voce compassionevole e tremante», viene issata una «croce con la bandiera de Castiglia». Si noti che Maometto viene contrapposto ai simboli del potere spirituale, il tempio, e di quello temporale, le effigie spagnole.

Il personaggio, che interverrà per i primi quarantatré versi, esprime il proposito di lasciare per sempre Granata pur di non vedere il proprio popolo «sobiugato» (v. 2); l'impiego dell'aggettivo «dolente» (v. 1) e l'accumulo del verbo fuggire (utilizzato tre volte in altrettanti versi) rendono l'idea dell'umiliazione patita da Maometto<sup>16</sup>. Questi non riesce a reagire alla terribile sconfitta e, pertanto, incolpa la Fortuna che lo ha inspiegabilmente ingannato; allo spettatore più avvertito non poteva sfuggire che la Fortuna esercita sì una forza straordinaria, tuttavia i sovrani aragonesi avevano dimostrato, durante la guerra contro gli angioini, le congiure baronali e la battaglia di Otranto, che la *virtus* può avere la meglio su di essa.

Il profeta, che non è stato capace di indicare ai propri fedeli la giusta strada da percorrere, si limita a rimpiangere il passato: egli ricorda sconcolato quando «un tempo avesti / tutto quello che volesti» (vv. 6-7), mentre ora osserva l'antico tempio da cui è stato espulso venire conquistato dai cristiani (vv. 11-15).

La disperazione di Maometto raggiunge l'*acme* nei passaggi successivi, in quanto il personaggio teme che neppure il continente africano possa costituire un riparo sicuro; infatti «il gran Leone di Castiglia», che distende «per molte miglia le sue branche» (vv. 27 e 28), non pare domo, anzi è pronto a incalzare gli islamici sino a quando «discacciato m'arranno» (v. 31). Non esiste più luogo in cui nascondersi, né foresta né caverna, giacché lo «iugo e le saette» (v. 34), simboli dei re cattolici, sono prossimi a riversarsi sul profeta. Egli così, dopo aver sentito tremare la terra, intuisce che la Fede sta giungendo e decide di scappare definitivamente.

Questo espediente serve per introdurre il secondo personaggio in scena, che prenderà la parola per ben centotrentanove endecasillabi (vv. 44-183). La Fede sviluppa le proprie argomentazioni in otto diverse sequenze: nella prima, specularmente al discorso di Maometto, viene festeggiata la vittoria conseguita (vv. 44-52); nella seconda si presenta al pubblico in conformità ad alcune caratteristiche consuete (vv. 52-61); nella terza vengono celebrate le sue imprese del passato (vv. 61-73); nella quarta, invece, è descritto il terribile nemico appena battuto (vv. 73-91); nella quinta il personaggio interpella le donne in sala, invitandole a festeggiare (vv. 91-117); nella sesta è introdotto l'encomio di Ferdinando il Cattolico, cugino di Ferdinando I, per mezzo di un raffronto con le grandi figure dell'antichità romana (vv. 118-139), là dove la penultima mira a elogiare Ferdinando I (vv. 140-174); l'ultima, infine, si chiude con una profezia benaugurale e il congedo dagli spettatori (vv. 175-183).

La prima sequenza si apre mediante toni entusiastici: dopo «tanti e tant'anni» (v. 45) – si noti la ripetizione che marca la felicità del personaggio attraverso le medesime modalità, ma con esiti opposti, del monologo di Maometto – sono terminate le avversità della Fede, in grado di vendicarsi della «gente maledetta, che con fraude / tutta l'antica laude m'avea tolta» (vv. 48-49). Ella si presenta successivamente come la Fede «vera e santa» (v. 53), la quale, senza aiuto alcuno di

<sup>16</sup> L'*accumulatio* risulta una strategia stilistica efficace per rendere la crisi del profeta (vv. 18-19): «Maumetto, oimè, son io, Maumetto antico, / preda del mio nemico, preda, preda».



Marte, ha conquistato un tempo «tutte le terre» grazie alla «virtù divina» (vv. 56 e 57).

Le gesta del personaggio, trasposte nella terza sequenza, vengono segnalate da uno schema elementare, che prevede l'utilizzo dell'esclamazione "oh" davanti alla serie "aggettivo + sostantivo", a volte variata e amplificata<sup>17</sup>. Inoltre, la superiorità della Fede sulle qualità espresse dai Greci e dai Romani viene indicata da un altro passaggio piuttosto monotono, ossia attraverso parallelismi e anafore (es. vv. 66-67: «con sudori e con guai, con sangue e morte, / con gente armata e forte»).

È chiaro che gli effetti della lettura di questi banali espedienti siano differenti rispetto agli esiti, declamatori ed enfatici, della recitazione. La contrapposizione con i popoli antichi, riproposta in seguito per sottolineare la supremazia dei Trastàmara, viene esplicitata dagli elementi distintivi della Fede (vv. 70-73): «io, scalza e disarmata, ignuda e sola, / col suon de la parola e con la voce / sol signando la croce, a me conversi / lignaggi sì diversi».

La quarta sequenza si incarica di descrivere il nemico più ostile contro cui il personaggio si sia mai misurato: l'estensione considerevole del racconto è funzionale ad avviare un chiaro processo catartico e soprattutto a mostrare la grandezza del vincitore (Ferdinando I), che verrà presto chiamato in causa. Il popolo musulmano viene equiparato a un'«astuta volpe», che con i suoi denti ha morso a tal punto la preda da tramortirla (v. 74). Maometto – accostato anche a un serpente, altro animale tradizionalmente pericoloso e interpretato allegoricamente *in malo* – era riuscito a ridurre la presenza cristiana in Europa in modo significativo, tanto che la Fede aveva subito «delegi e le rampogne, / e l'onte e le vergogne» (vv. 83-84).

Lo scoramento del personaggio, ribadito lungo i versi seguenti<sup>18</sup>, è funzionale a preparare la sequenza successiva, da cui si accede alla parte propriamente elativa della farsa: la Fede, non a caso, stabilisce un contatto diretto con le donne di corte e le invita a non soffrire per le pene passate, bensì a esultare con «giochi e feste e plauso e riso / sì come in paradiso» (vv. 95-96). L'ennesima rievocazione della «perfida grege» islamica e della «moresca rabia» (vv. 102 e 103) non impediscono al personaggio di ricordare con gioia il momento della vittoria (vv. 108-111): «oh qual tremore / me sentii dentro il core, quando io vidi, / con sì devoti gridi, alzar l'insegna / vittoriosa e degna!». Non sfugge il parallelismo che collega lo sconforto di Maometto – il quale si era dovuto allontanare dalla scena dopo aver sentito arrivare il «gran Leone di Castiglia» e «tremar» la terra – con la felicità della Fede.

Tale sentimento viene esplicitato nella sesta sequenza, che inizia ai vv. 118-119 con una proposizione solenne, elevata, sostenuta da rimandi danteschi (*Inf* XXV, 94-99) e petrarcheschi (*Tr Pud*, 157). I personaggi illustri della storia romana repubblicana, in parte evocati anche nella canzone *Nexun pensieri ad le tue laude adiunge* di Rustico Romano, vengono sopravanzati da colui che ha «vinti e destrutti l'infedeli» (v. 120). L'invettiva contro gli islamici si prolunga sino al verso 124: i caratteri terribili attribuiti a «l'inimici crudeli de pietate» (v. 121) si contrappongono alla «forza et ingegno» di Ferdinando il Cattolico, cui il poeta, come da prassi, domanda a Dio di concedere «longa vita» (vv. 125 e 131).

<sup>17</sup> Es. vv. 61-64: «oh grande imperio, / oh celeste misterio, oh grazia rara, / oh potenza preclara et inaudita / oh virtù infinita, alta e superna».

<sup>18</sup> vv. 85-91: «io vidi guasti / gli altari santi e casti, e con brutture / le devono figure a terra sparse, / le mura rotte et arse; e peggio ancora / ch'io vidi in breve d'ora convertite / le mie chiese in meschite, e tolte via / l'imagin de Maria».

Il panegirico di Ferdinando I, accostato a stretto contatto con l'illustre esponente della dinastia Trastàmara, si fonda su un elemento distintivo della poesia encomiastica aragonese, ovvero sulla profezia: Sannazaro pronostica al suo signore, che darà «ai Turchi eccidio» (v. 140), di celebrare uno straordinario trionfo. Il passaggio successivo, che prosegue sino all'endecasillabo 174, viene ripreso dai *Tristia* ovidiani (IV, 2): il poeta di Sulmona, esiliato a Tomi, si immagina il trionfo di Augusto, vittorioso contro le popolazioni germaniche nell'11 d.C. Solo la *mens* e la poesia consentono a Ovidio di descrivere la magnificenza dei festeggiamenti ufficiali nonché di sfuggire al divieto dell'imperatore e fare ritorno in patria con l'immaginazione.

La sfilata trionfale proposta da Sannazaro è esemplata sul modello classico e non sui capitoli petrarcheschi: per il poeta aragonese non si tratta di vagheggiare un trionfo allegorico, bensì di prepararne uno che avverrà realmente sulla base delle procedure di quello latino; inoltre, il trionfo che la farsa prospetta distingue debitamente vinti e vincitori, a differenza dei *Triumph* in cui le anime sono accomunate da uguale sorte.

Sannazaro inizia l'*excursus* dall'immagine del sovrano «vittorioso / sopra un carro pomposo, in alta sede, / gir spargendo col pede argento et auro, / coronato di lauro» (vv. 142-145). Segue la processione dei nemici con le mani legate e lo sguardo mestamente rivolto a terra; intanto il popolo accorso in strada si domanda, al pari di Ovidio (vv. 19 e 25-26), chi siano, tra i musulmani sconfitti, i personaggi più in vista (vv. 152-168):

vedi qul che si copre ognor la fronte?  
 Quel prese Negroponte e la Morea.  
 Quest'altro qui tenea l'Anatolia;  
 quel corse in la Russia et in Ciaffà;  
 quest'altro era <un> bascià molto superbo;  
 vedi ch'ancora acerbo se dimostra  
 verso la gente nostra. -- E poi col dito  
 dirrà: -- Quel s'è smarrito nella faccia,  
 che porta in su le braccia tanti nodi,  
 puse l'assedio a Rodi; e quello appresso,  
 che par c'odii se stesso e vien s'è piano,  
 andò contra 'l Soldano, e 'n poche notte  
 ebe doe o tre rotte; e finalmente  
 questo che da più gente è accompagnato,  
 e viene incatenato, in vista smorta,  
 né de lacrime porta gli occhi asciutti,  
 era il signor de tutti<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. *Tr* IV, 2, vv. 25-46: quorum pars causas et res et nomina quaeret, / pars referet, quamvis noverit illa parum: / "hic, qui Sidonio fulget sublimis in ostro, / dux fuerat belli, proximus ille duci. / Hic, qui nunc in humo / lumen miserabile fixit, / non isto vultu, cum tulit arma, fuit. / Ille ferox et adhuc oculis hostilibus ardens / hortator pugnae consiliumque fuit. / Perfidus hic nostros inclusit fraude locorum, / squalida promissis qui tegit ora comis. / Illo, qui sequitur, dicunt mactata ministro / saepe recusanti corpora capta deo. / Hic lacus, hi montes, haec tot castella, tot amnes / plena ferae caedis, plena cruoris erant. / Drusus in his meruit quondam cognomina terris, / quae bona progenies, digna parente, tulit. / Cornibus hic fractis viridi male tectus ab ulva / decolor ipse suo sanguine Rhenus erat. / Crinibus en etiam fertur Germania passis, / et ducis invicti sub pede maesta sedet, / collaque Romanae praebens animosa securi / vincula fert illa, qua tulit arma, manu"». Per il testo si segue OVIDIO 1915.

Il trionfo si chiude con una calibrata *Ringkomposition*, che trasferisce di nuovo l'attenzione sul re, il quale salirà sul carro insieme ai propri eredi; la casata sarà scortata «per li seggi», come avvenuto nel 1443 ad Alfonso V (v. 170); i sudditi accorreranno da tutto il regno, mentre il carro riceverà «mille onuri, / sotto la pioggia di fiuri e de ghirlande» (vv. 173-174)<sup>20</sup>.

L'ultima sequenza si incarica di certificare «questa pompa sì grande e questa gloria, / questa bella vittoria» (vv. 175-176); la sconfitta degli ottomani è ormai prossima, poiché il loro arretramento sul continente non rimonta alla *Reconquista* spagnola, ma alla vittoria di Otranto da parte di Alfonso duca di Calabria, omaggiato nei versi finali. Questi, quasi un epigono di Ferdinando il Cattolico, è stato in grado per primo di vendicare «le mie e vostre offese» (v. 183); la Fede può così confidare nel «presente», radioso e felice, e lasciare la scena (v. 178).

L'intervento della Letizia (vv. 184-247) viene preceduto da una glossa esegetica del poeta, il quale rammenta che il personaggio è accompagnato da «tre altre ninfe» (282): una suona la cornamusa, la seconda una «violetta ad arco», la terza un flauto; ciò immerge gli spettatori all'interno di un'atmosfera arcadica, cara alla poesia pastorale. La Letizia risulta «riccamente vestita e lucente per molto oro, coronata de fiure, con una bellissima mascara e sopra quella uno velo suttilissimo di cambraia».

Ella, che si toglierà la maschera dopo il verso 221, inizia il proprio discorso, articolandolo in quattro passaggi fondamentali: nel primo viene omaggiata la casata aragonese, di cui sono indicati gli esponenti giunti alle celebrazioni (vv. 184-198); nel secondo si invitano gli astanti a festeggiare per la vittoria su Maometto (vv. 198-211); nel terzo il personaggio si presenta al pubblico (vv. 212-221), mentre nell'ultimo viene annunciato l'inizio dell'"età dell'oro" (vv. 222-247).

La Letizia principia con un elogio dell'avvenenza delle donne in sala, che viene collegato alla «presenza» della «real potenza» e alla meravigliosa «etade» presente (vv. 186 e 187). Ciò fa sì che «ciascun s'allegria e ride e 'l ciel ringrazia» (v. 189) per la partecipazione alle feste del «re possente / signor di tanta gente» (vv. 190 e 191), della «regina / angelica e divina» (vv. 191 e 192), del «glorioso / duca vittorioso e d'onor degno» (vv. 192 e 193), del «principe benigno, un ammirante» (v. 194) e della «legiadra infante, in cui natura / per sua lieta ventura ha poste insieme / le bellezze supreme di sua madre / con gran valor del padre» (vv. 195-198).

Il riferimento a Ferdinando I, alla moglie Giovanna d'Aragona e ai figli (Alfonso, Federico ed Eleonora) fa da tramite con il passaggio successivo, in cui il personaggio domanda il motivo di tanta gioia: la descrizione delle donne vestite in modo elegante e degli splendidi apparati festivi serve a omaggiare gli ospiti della festa, che da celebranti diventano a loro volta celebrati attraverso un gioco di rimandi continui, di legittimazioni reciproche assai ponderato<sup>21</sup>. In seguito, il personaggio comprende che l'atmosfera solenne e di giubilo è determinata dalla vittoria sul «crudo / Maometto inerme ignudo» (vv. 204 e 205); la Letizia, pertanto, augura alla corte di continuare a festeggiare e di essere sempre protetta dal cielo da «casi strani e da mestizia» (v. 211).

Il personaggio, allora, si presenta dinanzi agli spettatori: le sue caratteristiche consuete – grazie alle quali porta la gioia tra gli uomini (vv. 212-215) – saranno ora palesate. La Letizia, come accennato dal poeta, si toglie la maschera a questo punto

<sup>20</sup> Vd. *Tr.*, vv. 47-50: «*hos super in curru, Caesar, victore veheris / purpureus populi rite per ora tui, / quaque ibis, manibus circumplaudere tuorum, / undique iactato flore tegente vias*».

<sup>21</sup> vv. 198-202: «*or dunche, o donne, / perché sì ricche gonne indosso avete? / Perché state sì liete? O signor mio, / qual volontà de Dio, qual grazia è questa, / che fate or sì gran festa e sì pomposa?*».

della rappresentazione, e infonde ogni suo beneficio sul Regno di Napoli. Non a caso nel passaggio finale si preannuncia l'arrivo dell'"età dell'oro"; questa ennesima profezia, elemento comune pure in altre corti, ricorre spesso nella poesia volgare aragonese: ad esempio, essa viene preconizzata nella *Pascha* di Cariteo, nella canzone XIV delle *Rime* di Sannazaro, da Phylemone nell'egloga XVI del *Perleone* di Rustico Romano; nel *Triunfo* di Rogeri de Pacienza la protagonista, ancora Isabella del Balzo, sarà in grado di «reformare e restaurare tutto / el secul prisco et onorar questo empio, / che 'l rivo de castità era rassutto» (vv. 187-189).

La descrizione dell'ambiente circostante mostra la profonda trasformazione già in atto<sup>22</sup>. La palingenesi si trasferisce sul comportamento umano: gli inganni non sono più conosciuti, i vizi sembrano vinti, laddove le invidie, la «moresca perfidia» e le guerre risultano debellate per sempre (v. 232). Per questo motivo, conclude la Letizia, la corte deve continuare a festeggiare, a godere di un momento storico di eccezionale valore (vv. 244-247): «o lieta schiera, / ecco qui primavera, ecco qui fiori, / ecco soavi odori, ecco diletto; ridete voi e pianga sol Maumetto».

La fine della farsa dà modo di fornire ulteriori notizie: Sannazaro comunica che il personaggio, dopo aver terminato di recitare, sparge fiori e «ramaglietti odoriferi» (284); in seguito il principe di Capua entra danzando sul palco al suono di una «trombetta». Egli è accompagnato da cinque mimi e «folle davante, tutti vestiti nobilissimamente con robe longhe alla francesca de damasco verde e giboni e borricchi pagonazzi, che sono i colori del S. or de Castiglia» (285). Gli abiti, inoltre, sono decorati con il giogo e le frecce «tutte fatte de oro», come si è visto simboli della corona spagnola. Sul capo i ballerini portano «cappelli bellissimi de fina grana con certi rami de palma indorati in segno de vittoria». Terminato il ballo, «la festa per quella notte ebe fine».

6 - Il *Triunfo della Fama*, confluito nel ms. 265 di Monaco di Baviera (cc. 23v-31v), è preceduto da una doppia didascalia: nella prima, molto breve, il poeta, che si rivolge alla moglie, dichiara il titolo del componimento e l'occasione di scrittura; nella seconda viene ripreso il discorso interrotto con la farsa precedente. Evidentemente nella lettera originaria, spedita da Sannazaro a Isabella del Balzo, non c'era bisogno di ribadire l'argomento del testo; l'operazione sarà sembrata necessaria, invece, in vista della fruizione "spicciolata" del *Triunfo*. Non a caso nel ms. ital. 265 l'ordine di comparizione delle farse appare invertito.

L'opera, che vede protagonisti Minerva, la Fama e Apollo, prosegue lo scopo perseguito nel testo messo in scena due giorni prima; si ravvisa, però, una prospettiva differente, giacché l'attenzione viene incentrata soprattutto sullo strumento, la poesia, in grado di elevare le imprese dei sovrani aragonesi. I personaggi chiamati in causa sono collegati in modo costitutivo ai temi della gloria poetica. Sannazaro, pertanto, traspone anche nella farsa l'argomento principe della lirica volgare aragonese: il raggiungimento della fama per uno scrittore è vincolato alla materia politica e all'encomio dei propri signori, i quali, a loro volta, possono sperare di ottenere onori imperituri grazie alla forza eternatrice delle Lettere.

Il poeta, lungo la prima glossa esplicativa, fornisce due indicazioni di rilievo: in mezzo alla sala era posto un «arco triunfale, fatto con colonne e con le sculture

<sup>22</sup> La «terra impara a mezo inverno / de fiorir, e in eterno si riveste» (vv. 222-223), il mare non conosce più le tempeste, il cielo è «rassereno d'ogn'intorno» (v. 225), la notte pare convertita in giorno, là dove i pianeti e gli elementi della natura sono «più benigni e più lieti» (v. 228)

all'antiqua, con una iscrizione che conteneva le laude delli Ser.mi S.ri Re e Regina de Castiglia» (286). All'interno si scorgeva un «panno grande», recante nel centro le armi tipiche della casata castigliana e, ai lati, le frecce e il giunco. L'arco, emblema di vittoria imprescindibile, viene nascosto per tutto il giorno da «drappi de rasa per ogni canto» e mostrato agli astanti dopo cena: «apparve como cosa nova e maravegliosa».

A un certo punto della serata viene fatta uscire dall'arco «una bellissima donna, la quale era la Dea Pallas, vestita multo ricca e pomposamente, con una veste de seta verde, tutta piena e seminata de ramoscelli de olive de oro» (287); sopra la veste portava una corazza antica dorata e un «manto indosso de seta pagonazza, rivoltato con multe pieghe, como se vede tenere alle statue, [...] attorniato tutto de belli frisi de oro». Inoltre la divinità indossava una maschera e teneva in una mano un «dardo inaurato», nell'altra «uno scudo puro de oro» con l'effigie di Medusa.

Il personaggio, che imbastirà un discorso simmetrico a quello successivo della Fama, inizia così a parlare «con voce audace e sonora». Le argomentazioni addotte si distribuiscono in quattro parti: nella prima avviene una presentazione dinanzi al pubblico (vv. 1-21); nella seconda è lodata la corona spagnola per la recente vittoria (vv. 21-36); nella terza si celebra Ferdinando il Cattolico (vv. 36-48), mentre nell'ultima viene omaggiata la casata aragonese di Napoli (vv. 49-59).

Minerva si mostra al pubblico riportando alcune caratteristiche tradizionali, scelte tra quelle più confacenti all'ideologia aragonese (vv. 6-8): «sono collei / che con consigli mei, con la prudenzia / esalto ogni potenza, e col valore / accendo in tanto ardore i mei sequaci». La *prudenzia* e la *virtus* costituiscono, come si è visto, due elementi cardini per i sovrani napoletani, grazie ai quali governare con equilibrio e domare l'arbitrarietà della sorte. Il personaggio, inoltre, si proclama «amica / di quei che con fatica cercan fama» e, in seguito, «invitta, armata / prudente e litterata» (vv. 13-14 e 17-18). Il richiamo alla ricerca della gloria militare, politica e poetica – visto come un tutt'uno complementare, osmotico – sarà ribadito nei versi successivi<sup>23</sup>.

Tale specificazione ulteriore è chiarita nella seconda parte, in cui il tema universale viene declinato in base alle vittorie spagnole; la sconfitta degli arabi non viene, quindi, sostenuta soltanto dalla Fede, ma sembra propiziata dalle divinità pagane e ispirata ai valori che esse esprimono (vv. 21-25): «Ispagna il mostra, / ove la gente vostra al duro assalto / suspinsi e posi in alto, e da diversi / pericoli copersi, combattendo / con questo volto orrendo di Medusa». Uno spazio non esiguo risulta concesso al diletto di Maometto, al quale si augura di raggiungere presto gli inferi<sup>24</sup>.

La terza parte recupera l'invettiva precedente e la riferisce all'elogio di Ferdinando il Cattolico: il profeta islamico proverà all'inferno un «doppio terrore» (v. 38), poiché si ricorderà delle pene subite non appena sentirà pronunciare il nome del sovrano spagnolo. L'invocazione del re apre così una doppia sequenza, che si articola, come spesso avviene nelle farse di Sannazaro, lungo un duplice livello temporale “passato-presente/futuro” (vv. 40-48):

Ferrando il puse in bando di Siviglia;  
Ferrando di Castiglia or l'ha cacciato;  
Ferrando è ancor serbato a far vendetta

<sup>23</sup> vv. 18-21: «ognun che scrive / invoca le mee dive; ognun c'armeggia, / senza fallo guerreggia inerme e ignudo, / se nol copre il mio scudo».

<sup>24</sup> vv. 33-36: «ma vada a' soi paesi, alla sua propia / Arabia, all'Etiozia, e poi circonde / tutta la terra e l'onde, e, se gli agrada, / a l'inferno ancor vada!».

Della gente maledetta; e questo nome,  
non dico quando e come, avrà corona  
in Grecia, in la Valona, in la gran sede  
c'ogge il Turco possede; e 'n la Soria,  
in India, in Barbaria, in ogni parte  
ove Maumetto ha sparte le sue spine.

Nella prima sequenza (vv. 40-43), di stampo elativo ed evidenziata dal nome del re in triplice anafora, si descrive la vittoria sul nemico musulmano, mentre nella seconda viene lasciato spazio a un'iperbolica profezia (vv. 43-48).

La quarta parte si incarica di omaggiare la casata aragonese, emanazione diretta di quella spagnola; l'utilizzo dell'anafora viene riproposto al fine di indicare la fortuna dei sovrani, che si estende, con chiari rimandi petrarcheschi (RVF LXI, 1), a quella del regno (vv. 49-52): «felice e peregrine anime degne! / felice quelle insegne e quella guerra! / Felice il ciel, la terra, e 'l giorno e l'anno / che tanto ben vedranno». L'annuncio di una futura età straordinaria viene connesso al ricordo che gli «spirti grandi» – ovvero gli «Alfonsi» i «Ferrandi», i «Federichi», accumulati indistintamente e indicati al plurale, in modo da segnalare la continuità ciclica e valoriale della stirpe – dovranno serbare degli «antichi» (vv. 52, 53 e 54).

L'intervento della divinità viene concluso con l'annuncio di un nuovo personaggio, la Fama, la quale, giusta la puntuale descrizione sannazariana, si presenta in scena scortata da giganti «molto alti, armati al modo antiquo» (289). Questi conducono due elefanti, che tirano un «carro grande et alto circa sedice palmi [scil. poco più di tre metri] con quattro rote, indorato tutto e carrico de armature e de trofei»<sup>25</sup>. Sopra il carro siede la Fama, «molto pomposamente vestita», che «avea sotto le braccia due ale grande [...] de oro con molto occhi et orecchie e lingue depente fra le penne». Ella porta «uno grandissimo manto rivoltato indietro», mentre in testa sfoggia «una corona de lauro», segno inequivocabile di vittoria e gloria poetica, nonché «di certo fiore che li antiqui chiamavano amaranto, però che non secca mai»<sup>26</sup>.

Il monologo della Fama, elaborato in capitoli ternari secondo lo schema che seguirà anche Serafino Aquilano per la *Rappresentazione allegorica*, risulta analogo al discorso di Minerva: nella prima parte si assiste alla presentazione del personaggio (vv. 60-86); nella seconda viene elogiata la vittoria spagnola (vv. 87-119), nell'ultima è innalzata la casata aragonese nel suo ramo napoletano (vv. 120-135).

La prima parte dipende dalla nota raffigurazione virgiliana della Fama (*Aen IX*, 173-188); tuttavia, se il poeta latino non cela la mostruosità del personaggio<sup>27</sup>, Sannazaro ne offre una versione semplificata, edulcorata. La tipica mendacità della

<sup>25</sup> Non sfugga il significato simbolico particolare degli animali, centrali nell'iconografia trionfale aragonese.

<sup>26</sup> Il fiore in questione, confuso dagli antichi con il crisantemo, viene così descritto nella *Naturalis historia* (XXI, 168): «*helichrysum alii chrysanthemum vocant: ramulos habet candidos, folia subalbida, habrotono similia, ad solis repercussum aureae lucis in orbem veluti corymbis dependentibus, qui numquam marcescunt; qua de causa deos coronant illo, quod diligentissime servavit Ptolemaeus Aegypti rex*» (PLINIO 1985).

<sup>27</sup> Cfr. vv. 174 («*malum qua non aliud velocius ullum*») e 181-183 («*monstrum horrendum, ingens cui quot sunt corpore plumae, / tot vigiles oculi subter (mirabile dictu), / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris*»).

Fama dell'*Eneide* – che a volte annuncia il vero, altre volte il falso – non poteva certo attagliarsi alla celebrazione irenica della presa di Granata<sup>28</sup>.

Pertanto le caratteristiche terribili del personaggio diventano meravigliose e, da un punto di vista scenografico, sbalorditive, laddove la sua ambiguità viene risolta attraverso un slittamento semantico “verità/falsità – bene/male” (vv. 63-65): «sotto le penne delle mee grand’ale / orecchie, occhi e lingue son nascoste, / cussi nuncie de ben come de male». Si noti che, all’altezza del verso 63, Sannazaro inserisce una postilla, in cui avverte che in questo punto l’attore alza le ali, coperte in precedenza. Gli endecasillabi seguenti amplificano in modo piuttosto scontato e ripetitivo le qualità della Fama, la quale conosce ogni attività umana ed è in condizione di propagare la propria voce «quanto più avvien che me allontani o ande» (vv. 86).

La seconda principia con il ricordo della sconfitta di Maometto, sempre premessa a ogni celebrazione successiva; se tra gli arabi domina il «pianto» (v. 90), «dall’altra parte con tripudio e festa / triunfar vidi quella gente magna» (vv. 91-92). Il ragionamento della Fama si articola in base a diverse sequenze: il personaggio ringrazia la «potenzia del ciel» (v. 93) per aver esaltato «chi per te piglia impresa alta et onesta» (v. 95) e sostiene che una «sì grande e memorabile vittoria» non si sia mai verificata (v. 96).

A conferma di tale primato vengono evocati alcuni grandi generali della Roma repubblicana, ossia «Cesare, Scipion, Camillo e Mario» (v. 106), i quali, benché «non de gloria privi» (v. 105), non avevano raggiunto un risultato così eccezionale: gli spagnoli, invece, sono riusciti dopo tanti secoli a riscattare le sconfitte patite dai cristiani e fare «vendetta de’ passati danni» (v. 113). L’argomentazione viene conclusa da una nuova profezia, secondo la quale non passeranno molti anni dalla conquista dell’Africa da parte delle truppe iberiche.

L’iperbolica premonizione prepara la lode finale degli aragonesi: una prima terzina di ordine generale, strutturata mediante l’anafora di «godi» (vv. 10-121), mira a celebrare l’intera casata composta da un’«invitta inclita gente» (v. 120). Dopo questa introduzione lo scrittore si concentra su Ferdinando il Cattolico e sul cugino Ferdinando I, i quali renderanno «gloriosa» la stirpe dei Trastàmara (v. 126), che, a sua volta, sarà «sempre immortal in versi e ’n prosa» (v. 128). Sicché il nome della famiglia, «c’ogge qui rimbomba / pien di tutte virtù, di tutte grazie», si innalzerà definitivamente (vv. 129-130); il prestigio degli aragonesi è tanto elevato che la Fama, nel concludere, ringrazia il cielo che le ha dato la possibilità di diffondere per il mondo la gloria della casata.

La Fama, pertanto, inizia a sviluppare il ragionamento, poi concluso da Apollo (vv. 136-206), intorno alla funzione eternatrice della poesia<sup>29</sup>. Inoltre, l’insistenza sul nome dei personaggi palesa uno dei *topoi* della lirica sannazariana: l’allusione al nome diviene sovente espressione dell’essenza dell’individuo, collettore simbolico e sacrale di doti morali e intellettuali. Il *laudatus* viene definito a partire dal nome che gli è stato imposto, simbolo concreto del ricordo terreno; la sua memoria garantisce l’immortalità delle virtù e delle imprese da lui compiute<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Vd. vv. 187-188: «*magnas territat urbes, / tam ficti praviq̄ue tenax quam nuntia veri*».

<sup>29</sup> vv. 99-101: «*tal che collor, che in mille e ’n mille carte / per me son celebrati e son sì chiari / seguendo l’orme mie per ogni parte*».

<sup>30</sup> Cfr. es. la canzone LXXXIX, vv. 18-19 («*lassar la carne e l’ossa / sepolte in terra, e ’l nome alzarsi a volo*») e 35-38 («*or mi vorrei levar con altri vanni, / per potermi di lauro ornar le chiome / e con più saldo nome / lassar di me qua giù memoria eterna*»). Nel sonetto VII, forse dedicato a Lorenzo de’ Medici, si legge il seguente proposito (vv. 9-14): «*e se destin mi alzasse in quella parte / ove*

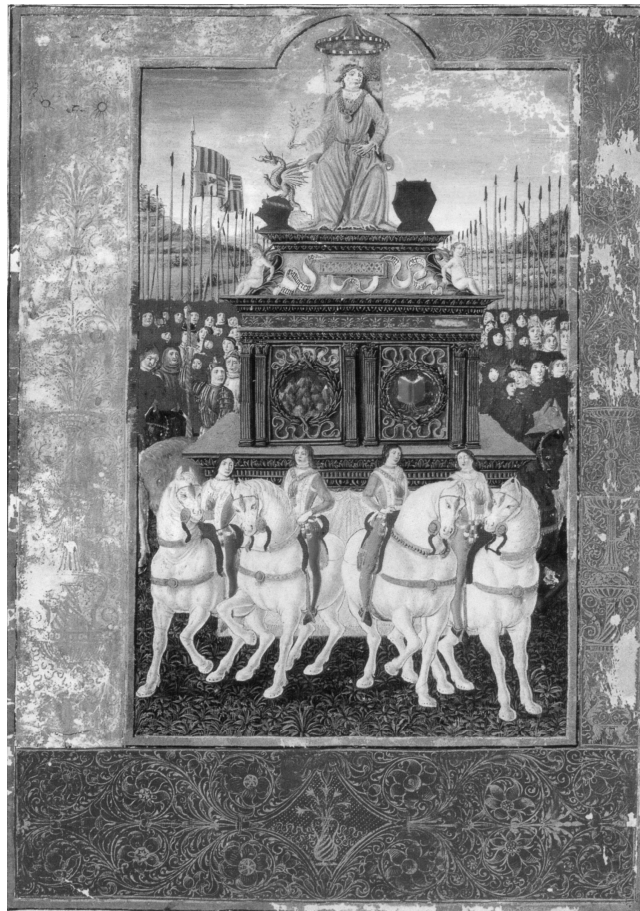


Immagine 1

Apollo, una volta che la Fama esce di scena accompagnata dai giganti e dagli elefanti, fa il suo ingresso «multo leggiadramente vestito» (292); egli porta una «bella maschera», ha i «capelli biondi e lunghi», mentre fa sfoggio di una «laurea corona». Il monologo della divinità, che ritorna a essere composto in endecasillabi con rimalmezzo, si distribuisce in otto brevi passaggi, in cui, dopo la sua presentazione (vv. 136-155), sono omaggiati Ferdinando il Cattolico (vv. 156-165), Giovanna d'Aragona (vv. 166-177), Ferdinando I (vv. 177-183), Alfonso duca di Calabria (vv. 184-192) e l'infante Ferdinando (vv. 192-202); chiude la farsa un'invocazione canonica rivolta alle Muse (vv. 202-206).

Il testo, che risulta mutilo nel primo verso, inizia a chiarire la straordinaria funzione di Apollo e, fuor di metafora, della poesia: le grandi imprese, difatti, rischiano di rimanere «occulte e sconosciute» (v. 137) se non sono illuminate «con un splendor che mai non sente notte» (v. 141). Egli, nello specifico, per mezzo della musica, del canto e della letteratura è in grado di eternare le vicende umane (vv. 146-151):

Ippocrene versa il sacro fiume, / per cui grazia si acquista, ingegno et arte, / farei di te cantando tal volume, / che fusse il nome tuo per mille carte / memoria al mondo sempiterna e lume». Nel XIII, rivolto a Federico, viene detto ai vv. 12-14: «e con più colti stil, giudizio et arte / Fedrigo lodando in ogni luogo, / lasci eterno il bel nome in mille carte!». Infine nella canzone XI si omaggia così l'infante Ferdinando (vv. 29-38): «questi che qui dal ciel per grazia venne / sotto umana figura a far il mondo / di sue virtuti e di sua vista lieto, / empirà di sua fama a tondo a tondo / l'immensa terra, e di sé mille penne / lascerà stanche e tutto il sacro ceto; / sì che Parnaso mai nel suo laureto / non sentì risonar sì chiaro nome / né far d'uom vivo mai tanta memoria, / né con tal pregio, onor, trionfo e gloria».



ogne gran cosa,  
quantunca gloriosa et eccellente,  
quantunca tra la gente sia pregiata,  
si non è illustrata in chiaro stile  
d'un bel parlar gentile in la mia corte,  
sùbito sente morte.

Per questi motivi Apollo rende lieti gli storici e gli scrittori, i cui grandi «affanni» (v. 152) sono premiati con la gloria eterna. Tuttavia è necessario che i poeti cantino gesta straordinarie per raggiungere tale scopo; occorre che alcuni uomini riescano a distinguersi e a imprimere il proprio «nome vivo» nella storia (v. 158). È il caso, per esempio, di Ferdinando il Cattolico, che ha superato il «barbaro furore» e stornato la «moresca furia» (vv. 161 e 163); egli, non a caso, merita di vedere la propria vicenda celebrata «in [...] carte» (v. 165).

Il terzo passaggio punta a omaggiare la moglie di Ferdinando I, nonché sorella di Ferdinando il Cattolico, Giovanna d'Aragona: Apollo domanda alla regina se ella potrà frenare le lacrime di gioia quando sentirà celebrare le imprese del fratello. La divinità continua a rivolgersi alla regnante e la invita a guardare il «caro sposo» (v. 178), che prestò potrà vedere «glorioso, altiero e forte / e lieto in lieta sorte trionfare / de la terra e del mare» (vv. 179-181). Anche per costui Apollo riserverà un encomio speciale, contraddistinto da uno «stile alto e superbo e più sonoro» (v. 182). Insieme al sovrano non mancherà di essere ricordato il figlio Alfonso, denominato «invitto alto e possente / terror dell'oriente» (vv. 184-185); le guerre intraprese dal duca e le imprese conseguite «in così poca etate» saranno ricordate in numerosi versi poetici (v. 189).

Segue la celebrazione dell'infante Ferdinando, «novo Ferrando» (v. 193), il cui «valore» fa prevedere già la conquista di molti «trofei» (vv. 193 e 195). L'ultimo passaggio è dedicato alle Muse, che, abituate a lodare «in dolci accenti / li principi eccellenti e l'opre magne» (vv. 203-204), vengono invocate al fine di consacrare «in lunga fama i nomi eccelsi» dei sovrani aragonesi (v. 206).

La fine della farsa viene accompagnata da ulteriori notizie, riportate dal poeta con estrema precisione: Apollo, una volta terminato il suo discorso, inizia a suonare una viola o «lira da braccio» e a cantare «versi in laude di tal vittoria» (294); dall'arco fuoriesce un altro personaggio, ovvero un «matto», il quale intrattiene gli spettatori con alcune danze. In seguito entra sul palco lo «Ill. mo S.r. vostro sposo» Federico con «quattro soi creati», che portano sulla testa «la cimera della casa, cioè *rotta pennada*». In aggiunta «tanto li mimi quanto li trombettieri, li pifari e tamburi e li paggi» erano vestiti come Federico, l'organizzatore della festa, che sfoggiava un vestito «pagonazzo e nero», in onore ai colori della casata di Castiglia.

A un certo punto, dopo balli e danze di diverso tipo, esce dall'arco un nuovo personaggio, una donna «vestita a la francese» (295); ella porta in testa un cesto pieno di frutta, mentre in mano reca un «gran corno de divizia similmento pieno de persiche e de uva». Dopo aver proferito «certe parole in castigliano», la donna fa scoppiare dal cesto e dal corno «cento fòlgori con lo maggior strepito del mondo». In seguito vengono riprese le danze finché «la festa se finio».

7 - *L'Ambasceria del soldano*, come si è già osservato, pare condividere entrambe le caratteristiche essenziali dei gruppi tematici, ludico-ricreativo e politico, che abbiamo segnalato. La farsa – tramandata da quattro codici, tra cui si ricordano il

Riccardiano 2752 (cc. 27r-28r) e il monacense 265 (cc. 1r-3v) – risulta la meno estesa del *corpus* sannazariano, in quanto consta di ottantatré versi. Una delle particolarità del testo risiede nella doppia fase redazionale: la prima viene ravvisata da Alfredo Mauro nel manoscritto Riccardiano, la seconda è testimoniata, con qualche normale oscillazione, nelle restanti raccolte. Si contano in tutto non più di una ventina di varianti, per lo più adiafore, tra cambiamenti lessicali, delle parole rima, aggiunte o soppressioni di versi, inversioni: però, almeno un passaggio da una versione all'altra, di cui si darà conto (v. 42), sembra chiarire il possibile significato ideologico del testo.

La trama del componimento, messo in scena nel Carnevale del 1490<sup>31</sup>, risulta alquanto esile: un ambasciatore musulmano viene mandato a Napoli, perché il suo signore si è innamorato di una donna appartenente alla corte aragonese. Per dimostrare la serietà del proprio sentimento, il sultano ordina all'ambasciatore di portare tre regali in Italia, che manifestano metaforicamente il suo stato d'animo: essi sono un'ampolla piena di lacrime, un contenitore, «pivetto» (v. 40), di incensi profumati, che simboleggia il cuore del sultano che arde d'amore, e la polvere di Cipro, ultimo stadio della consunzione dell'uomo.

L'ambasciatore domanda alla donna se sia disposta a ricambiare il sentimento del sultano; è probabile che l'attore rivolgesse veramente la domanda a una delle astanti, perché nell'ultimo passaggio egli ringrazia comunque l'amata, la cui risposta risulta negativa. Come si vede, l'elemento dialogico e addirittura l'intervento diretto di uno spettatore informano la struttura della farsa.

Il testo non manca, a dispetto della banalità dell'intreccio, di basarsi su riferimenti letterari preziosi, peregrini, cari alla cultura cortigiana: l'innamoramento per fama del sultano potrebbe riprendere, *per contrarium*, l'episodio occorso al trovatore Jaufré Rudel, il quale, secondo la nota *vida*, si sarebbe innamorato della contessa di Tripoli senza mai averla vista di persona. All'interno di questo contesto tradizionale si innesta il tema dell'omaggio alla donna, che attraversa buona parte dei canzonieri quattrocenteschi: ma, ai consueti oggetti quotidiani scambiati tra gli amati (es. guanti, specchi, fiori, libri, animali), si sostituisce un certo gusto per l'esotico e per il concettoso.

La farsa inizia con la lode della donna, chiamata «inclita mia madonna» e «d'ogni virtù colonna e di valore» da parte dell'ambasciatore (vv. 1-2); segue la presentazione del signore orientale, il quale, nonostante sia lontano dalla donna, si dimostra perduto innamorato. La descrizione delle sensazioni provate dal personaggio fanno ricorso a immagini erotiche topiche e a evidenti riprese dell'amor cortese: pensiamo alla figura dell'amata scolpita nel cuore (v. 5), alla doppia condizione dell'uomo che sembra morto «essendo vivo» (v. 8), al dolore che «strugge» e «consuma» (v. 12), al fuoco che lo tormenta (v. 13). Queste ragioni motivano la presenza del personaggio e la consegna dei tre doni menzionati: il primo risulta

<sup>31</sup> L'informazione si può cavare da una cedola di tesorerie in cui si trova scritto: «dinari pagati per misser Iacobo stendardo quisto Carnevale per allogatura de vestiti et altre cose per servitio del illmo S.P.: gabbari (alloghati). Per una maschera comperata: I tari, X grani. A di XXVI per allogatura de due maschere per doi dy uno tari, dico I tari. Ad doi mori de lo ambaxciatore del Soldano, che andarno un dì cum lo Illustrissimo S. principe stravestiti per Napoli: uno ducato e dece grani, dico I d. e X gr. A di ultimo per allogatura de un cine et un manto de ciecho uno tari, dico I t. Per due faccie incarnate comperate. Per un'altra maschera. Profumi comprati da Berardino, che fa li profumi, che sta ad Sancto Dominico» (BARONE 1884, n. 130).

un'ampolla contenente le lacrime del sultano<sup>32</sup>; è poi la volta degli incensi<sup>33</sup>, cui segue la polvere cipriota, simbolo dell'«ardore / che li consuma il core» (vv. 52-53).

A questo punto l'ambasciatore arriva a formulare la delicata domanda alla donna (vv. 64-69); alla ripresa del testo la risposta negativa è sottintesa (vv. 70-72): «queste vostre parole / rare e nel mondo sole, alma mia Diva, / saran cagion che viva il signor mio». Il componimento termina con gli ultimi dieci versi del personaggio, il quale riassume la condizione sofferente e disperata del sultano (vv. 71-83):

sol del gran disio se nutre e pasce,  
e, morendo, rinasce nel dolore,  
e, rinascendo, more, in van sperando;  
e vasse lamentando per li boschi,  
per luochi oscuri e foschi e per campagne,  
per valle e per montagne, e 'ndarno grida,  
movendo con sue strida i tronchi e i sassi;  
con gli occhi umidi e bassi e con sospiri  
dimostra i soi martiri ad onne gente,  
e con voce dolente morte brama,  
e col mancante spirto ognor ve chiama.

Se è indubbia la ricerca del divertimento del pubblico e, come nella *Farsa di Venere*, di una veste letteraria più ambiziosa da conferire a un testo esile, rimane difficile riconoscere se sia nascosto nel testo qualche riferimento allusivo. È curioso che Sannazaro, dopo aver composto una serie di farse in cui veniva predicata l'importanza del *carpe diem* e di accogliere gli inviti degli amanti, metta in scena un rifiuto, per altro con protagonista una donna, che idealmente avrebbe dovuto assistere alle altre rappresentazioni ed essere chiamata in causa in prima persona.

Non deve stupire, per converso, che un sultano, seppur nemico del Regno, possa entrare in contatto con un parigrado aragonese; nel *Novellino*, ad esempio, i musulmani sono sì sinonimo di brutalità, di dissolutezza<sup>34</sup>, ma, nelle novelle della quinta e ultima parte, dedicate alle «materie notevoli e de gran magnificentie da gran Principi usate»<sup>35</sup>, vediamo in scena personaggi arabi valorosi, gentili (XLVI, XLVIII, XLIX), perché nobili e dotati di un codice di comportamento cortese, valido universalmente. Si pensi, in aggiunta, che una delegazione turca parteciperà all'incoronazione di Alfonso II del 1494 (immagine 2).

Tuttavia alcuni indizi testuali sembrano indicare che per la donna di corte aragonese non fosse inopportuno respingere l'amante straniero: ai versi 18-19 l'ambasciatore afferma che il suo signore «manda questo privato suo messaggio, / lo qual non sa il linguaggio italiano». La necessità di rivolgersi a un intermediario e l'ignoranza della lingua dell'amata indicano una condizione di inferiorità, di dipendenza da parte del sultano. Inoltre nella seconda versione identificata da Mauro è inserita un'espressione, assente nella prima, che sembra contrassegnare una differenza etica incolmabile tra la donna e l'uomo; essa potrebbe suggerire

<sup>32</sup> vv. 33-35: «convien, per sfogarse, che vi mande / le lacrime che spande a mille a mille / per l'amorose e tacite faville».

<sup>33</sup> vv. 44-49: «per ventura se 'l bruciate, / imaginar possate, quando fuma, / che così se consuma l'alma stanca / e consumando manca a dramma a dramma, / ne l'amorosa fiamma ardendo, amando, / fuor de speranza in pene desiando».

<sup>34</sup> PAPIO 2007, 235-52.

<sup>35</sup> MASUCCIO SALERNITANO 1990, 473.

l'esistenza inevitabile di due polarità da tenere isolate (v. 42): «l suo voler ingordo a tal lo aduce».

La mancanza di *mediocritas* del sultano, ammessa dall'ambasciatore medesimo, non risulta confacente con la perfezione delle nobildonne aragonesi. D'altronde, la proverbiale misoginia riscontrabile lungo il *Novellino*, trova un'eccezione nell'elogio delle regine napoletane, «esenti dalla feminea plebe e consortio»; costoro risultano «piene di onesta modestia e leggiadria», in quanto albergano presso il «sacrario della pudicizia» (316-7)<sup>36</sup>; nell'*Esopo* di Francesco Del Tuppo, infine, la violenta vena misogina non riguarda le donne «illustrissime de virtù, de sangue e de ogni politico vivere»<sup>37</sup>.

## 6. 2 Jacopo Sannazaro (gliommeri)

1 - Si prenderanno in considerazione i due gliommeri attribuiti a Sannazaro e il testo scritto in risposta al poeta da un autore anonimo, sul quale non è possibile, allo stato attuale degli studi, proporre un'identità precisa. I tre componimenti, assai coesi da un punto di vista contenutistico, metrico e strutturale, sono sorretti da una sottile trama diegetica entro cui è inserito il discorso più propriamente politico e comico. Lo gliommero *Eo non agio figli né fittigli*, attribuito da Giovanni Parenti a De Jennaro, è stato riconosciuto da Nicola De Blasi come di paternità sannazariana: la proposta avanzata dallo studioso si basa su un numero elevato di corrispondenze formali e metriche con *Licinio, se l mio inzegno fusse ancora* (tràdito nel ms. ital. 1543, alle cc. 113v-115r). Il componimento anonimo, edito in passato da Francesco Torraca<sup>38</sup>, è tramandato dal manoscritto Riccardiano 2752 (cc. 78r-81v), in cui è trascritto pure *Eo non agio* (cc. 75r-79r).

2 - *Licinio, se l mio inzegno fusse ancora* è composto da tre parti distinte: nella prima e nell'ultima (vv. 1-14 e 110-145) – che fungono da premessa e conclusione, da “cornice” allo gliommero vero e proprio – lo scrittore si rivolge al suo corrispondente in volgare italiano; nella seconda (vv. 14-109) l'io poetico riporta in dialetto napoletano alcune lamentele e considerazioni circa la vita nel regno. Il netto stacco linguistico tra le tre sezioni pare segnalare l'antitesi tra la mentalità dello scrittore e quella del personaggio che si esprime in dialetto e di cui Sannazaro si limita a riportare il pensiero.

Nella prima parte – piuttosto criptica, in quanto lo gliommero sembra iscritto all'interno di una corona di testi responsivi tra Sannazaro e l'ignoto Licinio, di cui non si hanno notizie – il poeta confessa all'interlocutore che, se la sua capacità poetica fosse rimasta intatta, egli avrebbe fatto suonare la «lyra [...] cun tal dilecto / che t'ingombrarà il pecto di dolceza» (vv. 7-8)<sup>39</sup>; il motivo di un simile disagio è da rinvenire, in conformità a un *topos* assai praticato, nei tormenti amorosi che angustiano il poeta – ormai non più «nel fior de [...] primi anni» (v. 4) – e che gli impediscono di scrivere ed esprimersi in modo appropriato. Allora l'amico, che desidera che Sannazaro soddisfi la «sua proposta» (v. 12), si dovrà accontentare di una «breve risposta [...] come il tempo comanda» (vv. 13 e 14). L'ultima espressione

<sup>36</sup> MAFRICI 2012.

<sup>37</sup> DEL TUPPO 1968, *conclusio nov.* LI.

<sup>38</sup> TORRACA 1925, 374-82. Si citerà il testo direttamente dal codice 2752.

<sup>39</sup> SANNAZARO 1999.

risulta ambigua, dato che potrebbe indicare il tempo, necessariamente rapido, richiesto per scrivere il componimento oppure un periodo preciso dell'anno, magari il Carnevale, in cui il genere dello gliommero era richiesto a corte.

La risposta di Sannazaro principia al verso 14 con la rievocazione dei gusti culinari di re Andrea d'Angiò (1327-1345): egli amava molto la «suppa 'naurea» (v. 16), a base di mandorle, fegatelli e mele, e spesso assaggiava la «gelletina» (v. 17), la salsa «gamillina» (v. 18), le «zandelle» (v. 18: piccole cialde dolci), i maccharoni (v. 20: dolci ricoperti di zucchero e cannella) con i capponi «sotterati» (v. 21), ovvero cotti sotto la brace; come antipasto, invece, gradiva piedi di volatili lessati nell'aceto (vv. 22-23).

Le abitudini gastronomiche consolidate durante il regno angioino sono contrapposte a quelle importate dagli aragonesi: una volta non si cucinava il «mirasto» (v. 24), piatto di origine catalana (*mirrause*) a base di piccioni, o polli, guarniti con mandorle, zenzero, zucchero, sugna. È implicita, quindi, una contrapposizione tra Angiò e Trastàmara, che si basa sulla civiltà, sulla cultura dei due popoli a confronto. In aggiunta i sudditi ora sono avari e fanno preparare pietanze di poco conto (v. 26: «vidandelle»), tra cui sono citate le «mordoch» (v. 28) – specialità catalana (*meritoch*), una sorta di brodo di gallina – le quali «vono delegiare Dio e lo mondo» (v. 30).

Il procedimento da *laudator temporis acti* procede nei versi successivi, giacché il pensiero dei cibi modesti del presente richiama subito alla mente lo splendore del passato: un tempo bastava il colore «biondo» delle pastiere a «saturare» (v. 32: “saziare”) gli invitati; la «masescha» (v. 33), cioè la carne affumicata, era prelibata; la zuppa francese (gallina con mandorle e pane), accompagnata con la trippa, poteva essere cucinata a Pasqua per la regina da una donna del popolo, «madamma Pippa»<sup>40</sup>.

Il paragone impari con l'attualità viene proposto nei passaggi successivi (39-47):

Ma lo mondo se allascha quanto puote  
ch'eo nde chiango alle bote a llataniro  
et iecto uno sospiro como guayo.  
Che[l]le pighe de mayo cun li fiori  
cose de gran signori e de baroni!  
Ma fanno li melloni et le cotogne,  
cun poco de ansogne, anatrella  
et una pectolella aravogliata:  
na cosa sbombocata et senza mèle<sup>41</sup>.

Il gusto assai discutibile degli aragonesi, le scelte culinarie infelici, che non possono essere limitate alla gastronomia, il confronto perdente non solo con gli Angiò, ma anche con i baroni (v. 43), mostrano una chiara presa di posizione. Questi temi sono ripresi e chiariti in modo insistente: gli uomini da nulla (v. 48: «fitichi»)

<sup>40</sup> Il parallelismo con il governo angioino potrebbe costituire un motivo parodico ulteriore se prendiamo in considerazione la *Canzone morale per lo malo stato di Napoli* di Landolfo di Lamberto, composta probabilmente negli anni Venti. In essa il poeta rimpiange la cultura angioina trecentesca poiché ai tempi in cui si studiavano Giustiniano, Avicenna, Galeno Aristotele, vigevano leggi sicure e venivano praticati a corte giochi divertenti. Vd. COLUCCIA 1971, 191-218.

<sup>41</sup> “Ma il mondo va a rotoli così tanto che io alle volte piango come in una litania ed emetto un sospiro per lamentarmi. Quei ripieni di maggio con i fiori erano cose da gran signori e da baroni! Ma ora fanno ripieni con meloni e mele, aggiungendo poca sugna e anatrella; il tutto viene messo in una sfoglia: una cosa vomitata e senza miele”.

sfornano pasticci insoddisfacenti e alla maniera moderna che, per giunta, non hanno nulla a che fare con le galline imbottite di una volta; ora sembra di stare nel deserto, perché non è possibile preparare il «lacerto» (v. 56), ovvero il muscolo della coscia vaccina, se viene arrostito senza prima bollirlo. Il personaggio si chiede poi quale sapore possa avere un pollo cotto nel lardo che prima non sia stato messo a bagnomaria nel brodo (vv. 58-59).

Ma il rammarico maggiore viene provato quando si è ospiti di un signore, il quale, credendo di offrire un banchetto sontuoso, mette in tavola due albicocche ammaccate, che si possono solo «inbrossinare per la bocha» (v. 62: “strofinare sulle labbra”), un paio di fichi secchi e quattro olive. La scena, divertente e colorita, ripropone una situazione letteraria topica, che rimonta a Catullo (XIII) e al genere comico-realistico volgare; tuttavia essa potrebbe riferirsi, per paradossale, all’attualità.

La critica ai banchetti organizzati in età contemporanea sembra costituire un pretesto assurdo per accusare il potere aragonese, il quale, invece, come si è mostrato, si era servito di tali contesti per rafforzare il proprio prestigio<sup>42</sup>. La ricchezza dei pranzi rappresenta uno strumento di rilievo al fine di ingraziarsi il favore dei sudditi. Pertanto, l’esagerazione delle insinuazioni e delle lamentele, il rimpianto di un’epoca remota di cui i contemporanei non avevano neppure esperienza appaiono spie significative, che orientano l’interpretazione ironica, sarcastica del testo.

Si aggiunga che il parametro di valutazione del personaggio, incentrato sulla quantità dei cibi, si oppone all’abitudine da parte degli accademici pontaniani di organizzare cene frugali, semplici: ad esempio, il giurista Alessandro d’Alessandro<sup>43</sup> fa cenno nei *Geniales dies* (Roma, Mazzocchi, 1522) ai conviti offerti da Sannazaro ai suoi sodali dell’Accademia. Oltre agli argomenti trattati durante questi incontri, che spaziano da temi impegnati a «*sermones lepidissimi*», l’autore del trattato – che segue il modello delle *Noctes Atticae* di Gellio e dei *Saturnalia* di Macrobio – scrive: «*nonnumquam festivissimis aepulis et letiore convictu cenaque non vulgari nec protrita, sed aut veteris cucurbitae ferculo cum lactucae thyrsos, minutim ceso et acino uvae passae insperso; aut olentibus pomis, anni frigore servatis et ficu sicca sinuessana cum rosaceo*»<sup>44</sup>. Non sfugge il possibile riferimento autoironico che completa, per converso, la caratterizzazione grottesca e rozza del personaggio dello gliommero.

Non a caso il testo prosegue, seguendo un percorso argomentativo differente, a riportare e ridicolizzare le credenze del popolo: il personaggio sostiene di aver visto presso porta Donnorsò una levatrice anziana che, mentre si avviava a Piedigrotta, era rimasta tramortita dopo aver incontrato il fantasma dell’«*hoste d’Archia*» (v. 69). A Licinio, che ricopre il ruolo di «*secreto*» (v. 74), ovvero di funzionario addetto alle pubbliche entrate, chiede di informarsi sull’apparizione dell’anima di Sisto IV; inoltre una persona della corte della Vicaria ha raccontato che messer Stratiere è stato posseduto dal diavolo; un altro conoscente, di cui non si riporta il nome, sembra sia stato morso da una tarantola (v. 84: «*actarantato*»).

<sup>42</sup> Si vedano i frequenti passaggi del *De conviventia* in cui Pontano loda la magnificenza di Alfonso V nell’elargire banchetti al popolo. Es. vd. PONTANO 1999, 256-8: «*institutum etiam fuit regum Neapolitanorum annis singularis, statis quibusdam diebus, parare nobilitati epulum ad aedem Mariae Coronatae, adhibitis etiam praestantissimis matronis; quod ab Alfonso summo cum splendore servatum meminimus. Mirum, quam haec res nobilium animos conciliaret! Quin etiam popularium, cum ex eius convivii apparatu reliquisque liberalissime distributis urbs ipsa saturaretur*».

<sup>43</sup> DE NICHILLO 1985, 729-32.

<sup>44</sup> BNCR, 7. 9. L. 31, c. H 2v.

In città si è sparsa poi la voce che da un gallo, di proprietà di un tedesco risiedente nei pressi della chiesa di S. Agrippino a Forcella, sia nato un basilisco, «notricato cun lo lacte» (v. 99) – così il personaggio ha sentito dire nella zona della Dogana – prodotto da una fata di S. Arcangelo a Baiano. Il basilisco, tuttavia, maltratta la donna, la quale, di contro, è riverita dagli abitanti del quartiere che le preparano ogni giorno la «piza cun lo mèle» (v. 102). Infine il calzolaio Raffaele afferma che al molo circoli la voce dell'introduzione di una nuova tassa relativa ai bagni termali di Salviata; un barone «molto forte de moneta» (v. 107), sebbene sembri aver già concordato con il re l'appalto per la riscossione della gabella, non vuole che la notizia sia diffusa, perché teme le possibili reazioni di «Stefano Porcazo» (v. 109).

La parte dialettale dello gliommero, che si è chiusa con la parodia dei pettegolezzi, delle superstizioni popolari, viene fatta seguire da un congedo in volgare italiano, in cui il poeta si scusa con l'interlocutore per aver finito troppo in fretta il componimento. Ciò è reso inevitabile dall'amore che perseguita il poeta sino allo stremo, come manifesta l'*adynaton* finale (vv. 143-145): «et pria mi vedrai morto all'onde stigie / che 'l dolor che me affligie sia mai spe(n)to / se 'l ciel non ha pietà del mio tormen(t)o».

3 - *Eo non agio figli né fittigli*, supportato anch'esso da una cornice "paratestuale", si estende per 215 versi, suddivisibili in quattro sequenze<sup>45</sup>: nella prima (vv. 1-73) il personaggio racconta a un interlocutore – che non chiama per nome, ma sollecita e interpella in più occasioni – una disavventura cittadina capitatagli; nella seconda (vv. 74-176) egli, prendendo spunto dall'esperienza negativa raccontata in precedenza, biasima la decadenza del presente, che si ravvisa nell'abbigliamento dei signori, una volta magnifico ed elegante, ora specchio del degrado della società contemporanea; nella terza (vv. 177-200) il discorso si estende a un'indagine generale, che concerne la qualità della vita, da tempo ridotta, e la scarsa onestà delle persone, di cui non ci si può più fidare; nell'ultima (vv. 201-215), che si ricollega alla prima, il personaggio torna a rivolgersi all'interlocutore chiedendogli il proprio sostegno.

La prima parte – movimentata e piacevole grazie alle scene colorite descritte dal personaggio e al linguaggio mimetico ed espressivo utilizzato – principia con una premessa: il protagonista, come è dichiarato nel verso incipitario, non ha né figli né preoccupazioni, mentre i famigli che lo servono si accontentano di un compenso piuttosto economico. A questo punto, egli inizia a raccontare la vicenda che lo ha visto coinvolto: il personaggio si trovava appartato in un vicolo, perché colto da un improvviso bisogno fisiologico. Tuttavia viene notato da un suo conoscente, che, non rendendosi conto della situazione imbarazzante, lo saluta da lontano (vv. 17-20): «prode te poza fare, frate mio, / stàmete con Dio, ca me nde vao, / c'agio uno longo spao da cerare, / che me besogna andare a Somma Chiazza».

Le parole dell'amico destano la curiosità dei passanti, i quali iniziano a insultare il protagonista, imbarazzato e confuso su come reagire<sup>46</sup>. Interviene, inoltre, da una casa a fianco una donna anziana – definita con un'espressione scurrile «pocca

<sup>45</sup> Si segue il testo fornito in DE BLASI 2009, 43-9, in cui sono proposte alcune congetture all'edizione di PARENTI 1978, 321-65.

<sup>46</sup> vv. 21-26: «affazzava una pazza vaniosa / e dice: "o bella cosa! E loco cache?" / Eo me alzava le brache chiano chiano, / con la codetta [*scil. pene*] i[n] mano tucta infusa [*scil. bagnato*] / per farne la scusa guacto guatto: "madamma, non è fatto a mala fine"».

gagliarda» (v. 30) – la quale si rivolge all'uomo con termini triviali, ma dal sicuro effetto comico (vv. 31-36):

Statte, statte, quest'è osanza:  
cento anni de perdonanza pozi avere.  
Accostate, messere, ad asta conochya  
E basame ste donochia ca te scorpo:  
lo gire de lo corpo è sanitate<sup>47</sup>.

Il malcapitato, inoltre, viene inseguito da alcuni abitanti del rione, che lo insultano chiamandolo «traditore, ingioynazo» (v. 39: “sostenitore degli angioini”); il personaggio si accorge di essere rincorso da uomini muniti di pendagli da forca, che cercano di tirarlo per il colletto della sopravveste (v. 42: «per canna la giorneya»), per il mantello (v. 43: «cappa»).

Egli, giunto presso il quartiere di Pendino, prova a rivolgersi al capitano di giustizia; tuttavia l'eccessiva coda spinge il protagonista a scappare verso il tribunale minore di S. Paolo. Anche tale proposito deve essere rinviato, poiché un carretto (v. 53: «maleditto stragolo») che trasportava una botte si era fermato in strada a causa della rottura dei cerchioni. Per fortuna il personaggio si imbatte in un amico, cui domanda di recarsi dal viceammiraglio a raccontargli l'accaduto.

La paura e lo sconforto per quanto successo spingono l'uomo ad avanzare alcune considerazioni intorno alla città di Napoli: il popolo viene ormai umiliato (vv. 74-75: «adesso nuy meschini popolani / simmo como ad cani straciati»), non viene mai applicata la legge (v. 88: «mai se nce ajuta uno bono homo»), è sempre più avvertibile la distanza rispetto ai tempi di Luigi II (1377-1417). In quegli anni la magnificenza del re e la ricerca del lusso permettevano all'economia di crescere<sup>48</sup>; gli abiti del sovrano erano di seta sfarzosa, proveniente dal Marocco o dalla Spagna. Invece ora «tante belle divise son perdute / e quelle robbe guarnute che se usâro, / con france allo collaro e li maute / con quilli manicuni alla cintura / per onne cosetura frappe verde» (vv. 129-133).

Re Carlo II d'Angiò (1285-1309), di contro, si vestiva durante le feste con abiti scarlatti, mentre indossava le calze con suole e occhielli alle stringhe. Le calze utilizzate oggi (v. 140: «ad cento maglie intorniate»), che si portano con i lacci e hanno bisogno di funi per essere indossate, non venivano messe da re Renato d'Angiò (1438-1442). In aggiunta le perle per gli orecchini, che oggi non si usano più, in quanto sono considerate fuori moda (v. 154: «ca mò son cose vechie»), un tempo valevano «tutto quello de lo Cayro» (v. 156).

Appare chiara l'impostazione risibile dell'argomentazione: innanzi tutto risulta opinabile, come nel precedente gliommero, segnalare il regresso politico e morale di un regno a partire dalla moda o da abitudini culinarie. Tale aspetto sembra ancora più stravagante se andiamo a verificare i termini di raffronto utilizzati dai personaggi, giacché sono chiamati in causa sovrani, specie Carlo II, che avevano regnato su Napoli in tempi remoti.

Richiamarsi alla superiorità degli abbigliamenti di centosessant'anni prima sembra un'operazione goffa, volta al divertimento degli spettatori. In aggiunta non è

<sup>47</sup> “Sta' buono, questa è l'usanza: che tu possa avere cent'anni di indulgenza! Avvicinati, signore, a questa vulva e baciami queste ginocchia, che ti discolpo: andare di corpo è segno di buona salute”.

<sup>48</sup> Cfr. vv. 101-103: «de questo se nde accat[t]a lo lavore, / quillo era uno singniore liberale / e facea alla riale queste spese».



da dimenticare la possibile operazione politica che soggiace a questo genere teatrale: non solo esso serve a screditare i sudditi più umili, ma anche a dimostrare, con senso assolutorio da parte del potere, la labilità delle loro istanze; esse sono sì prese in considerazione, ma in quanto utili mezzi di svago, di catartico ludibrio.

Come abbiamo già detto, durante il regno di Ferdinando I erano stati apportati significativi investimenti nel campo tessile, sostenuti da una forte domanda di beni di lusso: Lanciano diventa un importante centro per la produzione di ricami, Foggia era rinomata per la fiera della lana, i possedimenti calabresi del principe di Bisignano erano famosi grazie alle piantagioni di canna da zucchero, Amalfi, Cava e Catanzaro si distinguevano per la produzione della seta. Pare ancora più strana e facilmente contestabile, quindi, la teoria secondo la quale durante il governo degli angioini fosse incentivata l'economia grazie alla fastosità della corte. Sembra, al contrario, che gli gliommeri prendano di mira proprio gli aspetti della vita aragonese (conviti, lusso) più difficilmente criticabili al fine di incrementare il senso del ridicolo, il diletto verso le pretese dei protagonisti.

Questo andamento è confermato nella terza parte, in cui «messere Mincillo» (v. 177), incontrato dall'io poetico al mercato, viene evocato quale *auctoritas*: egli sostiene che la situazione sia insostenibile, ma che i giovani siano rassegnati<sup>49</sup>. Le persone poi non sono più oneste, in quanto una volta si poteva andare a Chiatamonte, nella zona del quartiere di Chiaia, senza alcun problema, ora è diventato pericoloso. In aggiunta, gli artigiani potevano permettersi una vita agiata, adesso sono disperati (vv. 194-198): «havea uno dinaro l'artiano, / se llo mectea in mano in punta l'ognie, / tutto tornava insogna allo gaudere; / mò me pare de vedere pianto e 'pizzo [*scil.* gente afflitta], / ogni rizo [*scil.* riccio] a suo paglizo se nasconde».

Il testo si chiude con il riepilogo dei tratti salienti della disavventura capitata al protagonista; questi svela finalmente il motivo del proprio racconto, poiché domanda all'interlocutore di recarsi presso il reggente per raccontargli quanto accaduto ed esigere immediatamente giustizia. Il personaggio, che si dice pronto a sporgere denuncia, desidera una punizione cruenta per chi lo ha offeso (210-215):

faciamoli frostare per le chiacze  
e più de mille maze li donamo,  
e de po' le chiavamo a lo criminale  
e da l'ufficiale agiamo carta,  
che mai più non le parta de ste ceppe  
per fin che non chiova passe e fico secche<sup>50</sup>.

L'insolita violenza espressa, per giunta lungo il passaggio più rilevante del testo, la pena spropositata prevista per i calunniatori, l'*adynaton* posto in *clausula* dimostrano la dimensione insulsa, contraddittoria del personaggio, che invita il pubblico alla risata e a una forte presa di distanza.

4 - In *Iacobo Sannazaro*, tu partuto confluiscono temi e motivi affini a quelli sin ora presi in esame: lo gliommero risulta tripartito, poiché nella prima sequenza l'io

<sup>49</sup> vv. 178-179: «loco tanto è votato alle persune / e dicono li garzune ca li piace».

<sup>50</sup> «Facciamoli frustare nelle piazze e gli diamo più di mille mazzate e poi li mettiamo sottochiave nel carcere criminale e dall'ufficiale otteniamo una dichiarazione scritta, che mai più non li tolga dai ceppi finché non piovano uva passa e fichi secchi».

poetico racconta all'interlocutore, Sannazaro appunto, di aver fatto visita a un medico, di nome Stratiere, intento a preparare pozioni e sortilegi (vv. 1-97); nella seconda (vv. 98-179) vengono riportate alcune considerazioni intorno alle continue discordie tra cittadini, aspetto sconosciuto durante il regno di Ladislao I (1386-1414) e Renato d'Angiò (1435-1442); nella terza, assai breve, viene riferita la ricetta per preparare un rimedio contro i disturbi articolari (vv. 180-188).

La prima sequenza prende avvio con il racconto della visita dell'io poetico a «messer Stratieri, quale stava / colcato e studiava in un stromento / per trovare lo anguento de la rasca [*scil.* clistere]» (c. 78r, vv. 3-5)<sup>51</sup>. Il personaggio – forse il medesimo Stratiere di *Licinio, se 'l mio inzegno* (v. 84), che era stato posseduto dal diavolo – confida al poeta di essere stanco a causa dei calcoli affannosi condotti per determinare il giorno dell'apocalisse; inoltre il medico non versa in buone condizioni fisiche, dato che «non pote stare assitto all'asettata», a causa di una «supposta», ossia di un tumore (vv. 15 e 17).

Il dottore si dimostra in collera con Sannazaro, il quale lo aveva interpellato per guarire la sua gatta; tuttavia, il poeta si era allontanato dimenticandosi di retribuirlo. L'amico si scusa in sua vece per il comportamento del poeta e lo ammonisce con un verso ironico e perentorio, che evidentemente avrà avuto ironizzare sulla scarsa generosità dell'amico (c. 78v, v. 22): «quanto ve sape spendere lo denaro!».

Il medico, nonostante la situazione di salute precaria, mostra all'ospite alcune pozioni da lui escogitate, che si succedono con ritmo incalzante e suscitano un effetto divertente: ad esempio, viene esposta la «potencia» curativa della «malva» (v. 26); si descrive un rimedio, a base di soli olio e aceto, contro la rogna e la pellagra; una «polletra [*scil.* “puledra”] magra in un brodetto» permette di ritrovare gli oggetti che si pensavano perduti (v. 33).

Il dottore, per smuovere il personaggio dal suo iniziale scetticismo, dichiara di aver guarito molti pazienti dal mal di denti e dal mal di gola somministrando loro uva ed erba. Il testo prosegue con prescrizioni stravaganti: in particolare il medico assicura che il momento migliore per andare di corpo sia a «mezo giorno, / quando tra Capricorno et Scorpione / uno grosso babioni s'adoctora» (vv. 67-69). Inoltre, vengono spiegati i procedimenti assurdi, che dovranno rimanere segreti, per preparare un infuso antico, dalle proprietà miracolose (c. 79v, vv. 83-93):

piglia tre cauze d'arre et †di ua lat  
 et la ut re mi fa d'uno stantore<sup>52</sup>  
 et sei drame d'odor d'uno arusto  
 e de caudo de agusto dui tarpisi<sup>53</sup>.  
 Poi piglia dece pisi de parole  
 con li pincieri de chi vole oge stare bene  
 et trentasette pene. Et tutti insieme  
 fa che presto la sprieme e poi la cola  
 con suco de viola et malva vesca  
 et ungete la ventresca<sup>54</sup> allo mangiare,  
 che te farà vacuare uno bon curso.

[+ 3]  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
 [+ 1]

<sup>51</sup> BRF, ms. Riccardiano 2752.

<sup>52</sup> Forse dal napoletano “stantero” (stipite).

<sup>53</sup> Unità di misura.

<sup>54</sup> Parte pregiata del tonno, ricavata dalla cavità addominale.

La lunga preparazione, gli ingredienti bizzarri, la richiesta di non divulgare la ricetta raggiungono un risultato comico evidente al verso 93, sorta di *fulmen in clausula*, in cui si scopre che il “male” da curare risulta una banale stipsi. Infine, bisogna tener presente l’insegnamento di «messer Micillo» (v. 95) – da non confondere con l’omonimo personaggio di *Eo non agio* (v. 177), incontrato dall’io poetico al mercato – il quale aveva mostrato dinanzi a papa Onorio (forse Onorio IV, 1285-1287) una medicina paradossale contro l’asma, costituita da un «surzo de latte de froncillo» (v. 94: “fringuello”).

La seconda parte, con cui si esplicita il messaggio politico dello gliommero, inizia mediante una constatazione dell’io poetico, il quale ravvisa il vero problema di Napoli nella pazzia dei suoi abitanti: non a caso «l’una e l’altra chiaza [*scil.* i Sedili o Seggi, ovvero le istituzioni amministrative della città] non si intende» (c. 80r, v. 100); i residenti del rione di Scalesia offendono i vicini di «Pritare» (v. 101) – vicolo dove si fabbricavano le “parrette” (munizioni) per le balestre – laddove la popolazione in piazza dei Banchi «c’ha dinare e n’ha pensieri», quella della Pelletteria «poco cura» e quella di «rua Francesca [...] sende dole» (vv. 102, 103 e 104).

In aggiunta, se uno «iovene vole esser valente» (v. 105), viene subito fermato in modo violento da un «regente» (v. 106) senza che nessuno protesti. Minichiello de Iacomella, che l’io poetico afferma sia conosciuto anche da Sannazaro, si aggira per Napoli con una «cortella genoesca, o spata, in mano», anche se non deve sfidare alcun «catalano» (vv. 112 e 113). Soltanto «lo povero Ranaudo de la Ceca» (v. 114) un tempo aveva il coraggio di mostrarsi ardito; ora, invece, «persona nata non t’aiuta» (v. 118).

Il personaggio si duole perché «tutte son soterra li buoni homini / e pochi so gentilomini da bene» (vv. 121-122); di contro, a Napoli sono giunti molti «forestieri» (v. 124), frutto della crescita economica degli anni Sessanta, che possono girare indisturbati per la città «con spata e brochiri [*scil.* scudi]» (v. 125). All’affermazione perentoria per cui «nullo contento sta napolitano» (c. 80v, v. 130), segue la prova di tale assunto: per esempio, Antonio Sagliano «piange per doglia, / vedendo tanta foglia allo Pendino [*scil.* quartiere nella zona del porto]» (vv. 131-132); Loise Agozino è disperato, perché al mercato non si vendono più le uova e il materiale per conciare le pelli; due personaggi, «Iuliano Cimolare e Triccamutto», (v. 137) ricordano con rammarico quando si potevano dedicare le serenate alle amanti.

Un tempo, giusta la testimonianza di un anziano conoscente dell’io poetico, di nome «Patromo» (c. 81r, v. 155), i sovrani partenopei come Ladislao I conquistavano Roma (1408) e favorivano la nobiltà di sedile (vv. 157-158): «tanto fo cortese ad questi segi, / che fece homini egregi suso e suso». Viene ricordata anche la liberalità dei nobili, incarnata da Artusio Pappacoda, il quale – gran siniscalco del regno e consigliere personale del re – aveva fatto edificare nel 1415 la cappella di famiglia dedicata a San Giovanni Evangelista<sup>55</sup>.

Non è possibile, inoltre, equiparare il governo di re Renato, che si serviva dell’aiuto di «magna gente» (v. 166), con quello degli aragonesi, contraddistinto da «fame», «guerra» e «pinsieri» (vv. 162 e 163). Durante il regno angioino si portavano «excellente zoppe» (v. 167: “giubbe”) con «quelli manicuni aracamati, / con quelle cauze solate» (vv. 168-169); al contrario, adesso «tucto dice, et io me accoro, / che senza cauzaturo è mal cauzare» (vv. 170-171). Inoltre, un tempo non si imparava a

<sup>55</sup> vv. 159-161: «ià de messer Artuso se favella, / che fece la capella tanto ornata, / che sempre è nomenata a ’sto riame».

cantare come oggi dall'altrimenti sconosciuto «Iohanne de la Bangnara» (v. 177), bensì si intonavano canti molto belli e ormai «despersi» con cui si «chiamava o doce amore» (vv. 178 e 179).

Nell'ultima parte, che si ricollega alla prima in modo brusco e senza alcun preavviso, si consiglia un nuovo rimedio a chi soffre di «dolor de iunture» (c. 81v, v. 180): il personaggio, che non fa più cenno al medico, ma parla in prima persona, suggerisce di cospargersi di vischio, di maggiorana, di lentisco alla presenza di «Carlo Zaffarana» (v. 184); infine, è bene prendere acqua bollente dall'acquedotto di Bolla e aggiungervi trecento midolla di «cestunia» (v. 186: “carapace”, ma, in senso osceno, indica l'apparato genitale femminile); il tutto va amalgamato, sino a ottenere una sorta di «puina» (v. 187: “ricotta”).

Anche questo gliommero – sebbene si soffermi con minore insistenza su un aspetto preciso della vita da rimpiangere – si muove tra la nostalgia del passato e la delusione per il presente; alcune critiche sembrano, però, più incisive e credibili, poiché riflettono un disagio sociale verisimile, causato dall'incontrollata crescita urbana di metà secolo: pensiamo al discorso circa la disunione, l'indifferenza dei cittadini o l'ostilità nutrita verso gli stranieri.

Tuttavia la figura grottesca del medico e del personaggio che gli dà credito, il dialetto da loro usato per esprimersi, le restanti accuse (es. al mercato non si vendono più uova, non si possono cantare le serenate, non esistono più uomini valorosi e generosi, un tempo ci si vestiva meglio) hanno la funzione strategica, programmatica di screditare anche le istanze più sensate, di relegarle in secondo piano, di equipararle a quelle più ridicole: nel contenitore magmatico e multiforme dello gliommero, da intendere proprio in senso etimologico di “gomitolo”, le rivendicazioni legittime sono confuse con quelle più insolite, l'elemento serio e impegnato viene coperto, dimenticato dalla risata liberatoria, fragorosa degli spettatori.

### 6.3 Pier Antonio Caracciolo (*Magico*)

1 - La biografia di Pier Antonio Caracciolo risulta vaga e lacunosa<sup>56</sup>: figlio del celebre poeta Giovan Francesco, autore dei canzonieri *Amori* e *Argo*, nasce probabilmente negli anni Sessanta. A lungo confuso con Marcantonio Epicuro o il Notturmo Napoletano, compone una vasta serie di farse, di cui sono rimasti tramandati soprattutto i titoli e le occasioni di recitazione<sup>57</sup>: i soggetti preferiti sembrano essere i mercanti, i medici, i turchi che, come negli gliommeri, costituiscono categorie da biasimare e deridere. Del poeta sono conservati tre testi: la farsa del *Magico*, trasmessa nel ms. monacense 265 (cc. 40r-52v), e recentemente edita da Cristiana Anna Addesso<sup>58</sup>; la *Farsa dello sposo risanato* pubblicata da Benedetto Croce dal ms. Riccardiano 2752 (cc. 82v-85v)<sup>59</sup> e la *Farsa dove se introduce una Cita*, composta nel 1514<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> PARENTI 1976, 442-3; SANTAGATA 1979, 31-3; NEVOLA 1995 a, 59-68 e ADDESSO 2012, 92-7.

<sup>57</sup> Cfr. CAP. II, 6, n. 98.

<sup>58</sup> ADDESSO, 110-7. Una precedente edizione si trova in TORRACA 1884, 427-44.

<sup>59</sup> CROCE 1992, 307-13. La *Farsa* – assai più breve (165 versi) e dall'argomento differente rispetto al *Magico* – è incentrata sulla vicenda di un uomo, il quale si rivolge a messer Baglivo perché suo genero soffre di un problema venereo; per risolverlo i due interpellano lo Mastro, che consiglia l'amputazione di un testicolo. Tuttavia risulta decisivo l'intervento provvidenziale di Marchionna,

La farsa del *Magico*, su cui concentreremo la nostra attenzione, è rappresentata al cospetto di Ferdinando I, la cui scomparsa (28 gennaio 1494) costituisce il *terminus ante quem* di scrittura. L'opera, formata da 576 versi, riprende lo schema narrativo e l'impianto dei *Dialoghi dei morti* di Luciano: ovviamente Caracciolo si limita a recuperare la struttura diegetica del palinsesto e rimodulare la componente moralistica, tralasciando però l'intento sarcastico e dissacratorio dello scrittore greco; tale aspetto, fondamentale in Luciano, viene sostituito dall'esaltazione encomiastica del sovrano.

Questo processo di rifunzionalizzazione è tipico della letteratura teatrale di corte pre-classicista, che tende a svuotare di senso i modelli di cui si serve per riempirli di contenuti confacenti alla propria ideologia e cultura: il procedimento impiegato da Caracciolo risulta affine a quello che, negli stessi anni, metterà in pratica Lapaccini con il *Certamen*.

Il *Magico* si snoda attraverso alcuni estesi monologhi, come da prassi nel teatro aragonese: un negromante presentatosi a corte vuole che si riconoscano le proprie doti, tanto straordinarie da riuscire a riportare sulla terra le anime di Aristippo, Diogene di Sinope e Catone il censore (vv. 1-223); i tre personaggi, giunti in scena sulla barca di Caronte, espongono le loro teorie filosofiche e i diversi stili di vita seguiti. Diogene afferma che la virtù, che ha cercato invano di raggiungere, è incarnata nel sovrano aragonese (vv. 224-313); Aristippo, giusta la dottrina della scuola cirenaica da lui fondata, esalta il potere terreno di Ferdinando I (vv. 314-413).

Catone consiglia al re di adottare alcuni principi di buon governo, incardinati su importanti assunti etici; egli completa il discorso con una galleria di eroi classici repubblicani, che si sono distinti per le azioni compiute (vv. 414-516). Il succinto intervento di Caronte ha lo scopo di porre fine al confronto e di introdurre le battute conclusive del mago (vv. 518-526); quest'ultimo, dopo aver rivendicato il valore superiore della propria arte, termina con un encomio del regnante, di cui si prevedono grandi gesta e fama imperitura (vv. 527-576).

Prima di esaminare il testo è opportuno chiarire la natura, le finalità della farsa: di recente Matteo Soranzo ha proposto di interpretare l'opera secondo categorie ficiniane e neoplatoniche<sup>61</sup>. Lo studioso sostiene che Ficino fosse conosciuto a Napoli e mostra perciò alcune prove, che richiamiamo: a) due lettere indirizzate dall'umanista fiorentino al cardinale Giovanni d'Aragona risalenti al triennio 1478-1481; b) alcune copie manoscritte delle opere di Ficino realizzate a Napoli tra il 1490-1493 da parte di Francesco Pucci, Ippolito Lunense e Matteo Felice; c) l'influenza della filosofia ficiniana riscontrabile nell'*Arcadia*, nell'*Endimione* e nell'*Actius* di Pontano.

Gli argomenti addotti da Soranzo, se hanno il merito di avvalorare l'ipotesi di coloro che sottolineano la diffusione non trascurabile delle teorie ficiniane nella Napoli aragonese<sup>62</sup>, non sembrano dimostrare, però, che questi principi abbiano

che propone una soluzione farmacologica. Il testo è contrassegnata da rapidi scambi di opinioni e brevi battute, quasi sticomitiche.

<sup>60</sup> TORRACA 1884, 70-3. L'opera presenta una trama molto semplice, distribuita lungo novantanove versi: una donna è innamorata di un giovane, ma non sa come poterlo sposare; l'aiuto di Mattalena e di un notaio permetterà la felice unione.

<sup>61</sup> SORANZO 2011, 27-46. In particolare si sostiene che «Caracciolo's *imagico* [*sic*] promises to reveal the secret of human happiness after positing himself in a lineage of ancient philosophers that seems to recall, albeit loosely, the ideas about the existence of a *prisca theologia* that circulated in Quattrocento Florence» (IVI, 28).

<sup>62</sup> BRANN 2002. Di parere opposto risulta l'ancora utile SAITTA 1961.

effettivamente influenzato Caracciolo: le opere riportate all'ultimo punto (c) sono state completate, come è noto, ben oltre il 1494. Le trascrizioni dei testi (b) si collocano in un periodo in cui la farsa poteva già essere stata scritta, mentre pare difficile provare la conoscenza delle missive inviate a Giovanni d'Aragona da parte dello scrittore (a).

Occorre chiedersi, inoltre, se a un poeta di livello poco più che mediocre, sicuramente non un raffinato umanista, e autore, per giunta, di farse destinate a un pubblico eterogeneo, fosse possibile velare la propria opera di riferimenti di così alto valore culturale. La conoscenza di Ficino a Napoli, come si è visto, inizia a penetrare a corte negli anni Novanta; tuttavia, la scrittura di una farsa imperniata su fitti riferimenti filosofici si sarebbe mal armonizzata con il vero obiettivo del testo, ossia quello politico. È difficile credere che la preparazione dei fruitori, spesso numerosi, fosse tale da permettersi un'operazione analoga. Si è visto, invece, come il teatro pre-classicista napoletano, proprio perché fondato sul bisogno di legittimare il potere, tenda a banalizzare alcuni concetti, a semplificarli, al fine di proporre un messaggio diretto e univoco agli spettatori.

Bisognerebbe avanzare una distinzione netta tra l'adesione documentata e precisa di uno scrittore alla filosofia neoplatonica e l'allusione estemporanea. Inoltre, come sostiene Beatrice Barbiellini Amidei, analizzando gli elementi ficiniani nell'*Endimione*, «il “dato” neoplatonico dovrà dunque essere considerato, anche nel caso del Cariteo, come parte di una cultura, assai complessa e affascinante, viva e ricca di risvolti etici, religiosi e anche politici, che possiamo definire in modo ampio come Umanesimo»<sup>63</sup>.

Ad esempio i riferimenti astrologici e astronomici del *Magico* riflettono il noto interesse a Napoli per tali tematiche, di cui i testi di Giovanni Abioso, Angelo Catone e l'*Urania* e le *Meteore* di Pontano sono validi testimoni<sup>64</sup>; le figure di Diogene e Aristippo erano conosciute a Napoli grazie alla pubblicazione della traduzione del *Libro della vita dei filosofi e delle loro elegantissime sentenzie* di Diogene Laerzio (Napoli, Del Toppo, 1485-1490); infine i possibili e fuggevoli cenni all'ermetismo non presuppongono necessariamente una lettura approfondita di Ficino né una sua complessa elaborazione<sup>65</sup>.

2 - Esaminiamo, dunque, la farsa, che viene preceduta da una significativa didascalia: oltre all'informazione circa la presenza di Ferdinando I in sala, sappiamo che lo stesso Caracciolo aveva impersonato la parte del negromante «togato con faccia et barba antiqua». Egli viene accompagnato sulla scena da quattro allievi vestiti di bianco, che portano «uno ramo de oro in segno de quello [che] hebe da Sybilla Enea»<sup>66</sup>; un libro di magia; «un vase grande da poner foco e incenzo»; un coltello con il quale «formar i circuli».

Il discorso del mago inizia mediante una *Priamel*<sup>67</sup>, in cui il negromante afferma con forza la propria scelta di vita e professionale: alcune persone studiano teologia, filosofia, astrologia, matematica, la cabala e la sofistica, egli ha preferito la «vera

<sup>63</sup> BARBIELLINI AMIDEI 1999, 48.

<sup>64</sup> PONTANO 1975.

<sup>65</sup> LUCENTINI 2003.

<sup>66</sup> Nell'*Eneide* il protagonista, su consiglio della Sibilla cumana (VI, 136-147), riesce ad accedere all'Ade grazie al ritrovamento di un ramo d'oro presso una selva protetta da Proserpina. L'episodio viene richiamato nella farsa ai vv. 145-149.

<sup>67</sup> RACE 1982.

Nigromantia» (v. 17). Tale scelta, benché abbia comportato «assai diversi affanni» e viaggi «fine a lo extremo fondo de lo Egipto» (vv. 12 e 14), gli ha permesso di conoscere «tutte scentie intere, arte et doctrine» (v. 18). Il potere straordinario acquisito dal personaggio consente, per esempio, di sapere se il mondo sia «eterno» (v. 23) e se l'anima sia immortale.

L'elenco delle facoltà straordinarie del negromante si distende per molti versi, che si alternano tra qualità profetiche<sup>68</sup> e poteri preternaturali, proposti attraverso numerose amplificazioni e variazioni<sup>69</sup>. Il procedimento adottato, che da un punto di vista teatrale disperde inevitabilmente il *pathos* e l'incisività dell'azione, mira a soddisfare la curiosità della corte per i riti magici e le pratiche divinatorie.

Al verso 80 inizia un'invettiva contro coloro i quali mettono in dubbio le qualità del personaggio, definiti «ignari sosurrone presuntuosi / de mal parlar sempre usi et pien' d'invidia» (vv. 83-84). Costoro non solo negano che la negromanzia sia un'arte, ma la confondono malignamente con le attività praticate da fattucchiere e stregoni: tali figure, ridicolizzate nelle farse di Caracciolo e negli gliommeri, vengono descritte sino all'endecasillabo 130. Ovviamente, l'inserito ha il compito di divertire il pubblico, che riconosceva nelle situazioni riportate alcuni comportamenti tenuti dai maghi contemporanei e derisi nella letteratura aragonese (vv. 95-111):

né faccio come alcuna affactochiara,  
fingendo esser yanara et li diavoli  
passarnola per tavoli et per mura,  
et fa poi soa affactura con lo sale  
de nocte de Natale baptizato,  
o che tenga legato ne le canne  
de dì de San Joanne un fior de cardo.  
Altre a Ponte Rezardo se ne vanno  
Et loco insieme fanno intorno un ballo,  
perfin che canta il gallo e arditamente  
una, la più valente, in su la forca  
'nde saglie et là se corca a la buchune,  
Et taglia poi la fune et fa cascare  
L'inpisi a le yanare et prestamente  
Chi lloro stirpa un dente, a chi le lingue,  
et chi a llor taglie li pingue et chi i denochij,  
et chi llor cava l'occhij et chi i capillj.

Il personaggio ribadisce in seguito la propria serietà riportando le *auctoritates* cui si ispira (vv. 134-139): sono passati in rassegna i nomi di Zarathustra, dello storico Ermippo, di Euclide, di Salomone e dei filosofi greci Speusippo, Anassagora, Empedocle, Pitagora, Platone. Al verso 160, dopo aver spiegato i fondamenti della geometria euclidea, si rivolge alla corte, cui offrirà un saggio della propria grandezza:

<sup>68</sup> Es. cfr vv. 40-44, in cui il personaggio dichiara di saper interpretare: «tutti li signi ancora et lor nature, / le lor stranie figure triste e lete, / de Tauro, d'Ariete et Scorpione, / Cancro, Virgo, Leone, Piscie, Aquario, / Gemini, Sagittario et Capricorno».

<sup>69</sup> Vd. es. vv. 60-65 («et faccio incontinente et in punto / movere uno defunto et ragionare. / All'inde in mezo mare do firmeza, / a la nocte chiareza, al dì silentio, / dolce gusto a lo assentio et a lo mele / sapor de amaro fele») e 71-77 («convertio in foco il gielo et le fiamme leve / in fredo marmo et greve, et ogne cosa / io so maravegliosa adoperare. / Et più si voglio andare in Alamagnia, / in la Franza, in la Spagna o in Suria. / in Grecia, Barbaria o in Egipto, / non l'ho sì presto dicto che ze arrivo»).

egli riporterà in vita tre spiriti di uomini illustri che esportano a turno la propria vita. Il negromante, come in un prologo, invita il pubblico a prestare attenzione prima che intervenga Diogene (vv. 167-170): «or ascoltate / attenti et non parlatem ch'al mal dire / sole pregio sequere et qu'il che tace / cerca vivere in pace [...]».

Per consentire le straordinarie apparizioni, il personaggio invoca Ecate, alla quale offre incenso e mirra. In particolare chiede alla dea psicopompa di bloccare il movimento del cielo e di ogni altro elemento per richiamare sulla terra Caronte. Il negromante individua i suoi illustri precedenti nel profeta Giosuè, il quale fermò il corso del sole, in Anfione, che «col suo dolce sermone i saxi spense / perfin che Tebe cense d'alte mura» (vv. 191-192), e in Orfeo, in grado di arrestare grazie alla sua poesia «i fiumi e le montagne» (v. 195).

Le anime così, dopo essere comparse in scena, vengono interpellate dal mago che, riprendendo le tipiche allocuzioni lucianee, spiega a Diogene e Aristippo il motivo della loro chiamata (vv. 214-216: «denanzi al sacro aspetto io v'ò chiamatj / ché ambidui me dicati senza lite / qual fôr le vostre vite»); inoltre Catone giudicherà, salvo poi cambiare ruolo (da arbitro a contentente), chi «debia più lodare» (v. 218).

La disputa tra i due filosofi risale direttamente a Diogene Laerzio, il quale, nel capitolo delle *Vite* dedicato ad Aristippo (II, 8, 68), racconta che un giorno Diogene di Sinope aveva rinfacciato al filosofo il suo rapporto di collaborazione con i sovrani (specie Dionisio I di Siracusa). La critica di Diogene intorno all'eccessiva contiguità del contendente con il potere, poi ripresa da Orazio (*Ep* I, 17), verrà in qualche modo mutata in Caracciolo: la celebrazione di Ferdinando I diventerà, anche per Diogene, il massimo compito cui un filosofo possa aspirare.

3 - L'intervento del personaggio prende avvio con l'omaggio alle facoltà del mago (v. 224: «tien tu tanta possanza in la tua arte») e con una galleria di filosofi – da Cleante, Anassimandro, Crisippo a Zenone, Platone, Aristotele – che popolano gli inferi (vv. 225-234). Diogene spiega poi il proprio pensiero filosofico, contraddistinto dal disprezzo dei beni materiali e della vita in società: egli riferisce di aver rinunciato a «tutte divitie al fondo et voluptate» (v. 238); viene menzionata la lite con Aristippo, di cui si ricordano l'«iniusto adulare» e il comportamento «gentile» verso il «tyranno» (vv. 242 e 246)<sup>70</sup>; si rammentano i cibi consumati (v. 248: «ghiande, herbe et radice»).

La mentalità di Diogene prevede una condotta umile, semplice, tesa a proseguire la virtù senza l'ambizione, come viene chiarito ai versi 256-265, di voler conoscere il motivo per cui il mare è salato o di stabilire il movimento degli astri, dei pianeti. Gli uomini, «nati de molle limo et corruptibile», non possono comprendere i fenomeni terreni e celesti «inperceptibili et latentis» (vv. 266 e 267). Il personaggio, rifacendosi al pensiero socratico, invita infatti ogni uomo a «cognoscere se stesso» (v. 281): il vero filosofo si deve limitare a praticare la virtù e ad attendere il giudizio divino (vv. 284-290).

Tali precetti vengono sconfessati *ex abrupto* dall'elogio finale di Ferdinando I (vv. 291-314): il «sereno volto e 'l sacro Nume» (v. 291) del sovrano inducono il personaggio a lamentarsi per la sua triste sorte; se fosse vissuto nel presente, avrebbe potuto trovare incarnata nel re «quella virtù rara» cercata così a lungo (v.

<sup>70</sup> Si noti che qui, a differenza che nel greco in cui *tyrannos* designa genericamente il monarca, l'impiego del lessema “tiranno” indica un sovrano dispotico; ciò serve a stemperare la critica radicale del filosofo contro qualsiasi cooperazione tra intellettuali e potere politico.



300). Il filosofo pare addirittura rinnegare il proprio stile di vita, sin qui difeso con estrema convinzione, e rimpiangere di non essersi comportato diversamente (vv. 302-314):

et mia mente affannata havria riposo,  
né serria stato ascoso le più volte  
tra silve ombrose et folte et per spelunchi,  
né sopra acuti junchi, stechi et spine  
queste spalle meschine e 'l tristo pecto  
havriano un duro lecto cognosciuto,  
né come fiera hirsuto, atroce et squalido  
havria col volto pallido habitato  
per loco inusitato et parte oscure,  
né per le sepulture havrei chiamato  
uno homo et recercato d'ogne torno  
con vulcano rechiuso dentro al corno.

Risulta sorprendente, a dispetto di chi ravvisa in Caracciolo l'adesione a una precisa corrente filosofica, la duttilità con cui lo scrittore si è servito della biografia di Diogene: il personaggio – lungi dal concedere nella prima parte del suo discorso alcuna deroga al rapporto tra filosofi, mondo terreno e società – cambia idea in modo repentino grazie alla figura del sovrano aragonese. Tale scelta non matura dopo un processo articolato o una riflessione puntuale, bensì avviene in modo improvviso, quasi fosse stata imposta da un'entità divina.

La vita di Diogene di Sinope, oltre ad appagare la curiosità della corte e degli intellettuali, sembra funzionale alla successiva celebrazione del re: come gli scrittori aragonesi dichiarano nelle loro opere di voler raggiungere la fama poetica grazie all'encomio dei propri signori, così il filosofo vede in Ferdinando I un modello di virtù verso cui tendere. L'altrimenti complessa teoria elaborata e concretamente sperimentata da Diogene viene sottoposta a un processo di attualizzazione, che si incarica di dimostrare il potere pressoché sovranaturale del *princeps*.

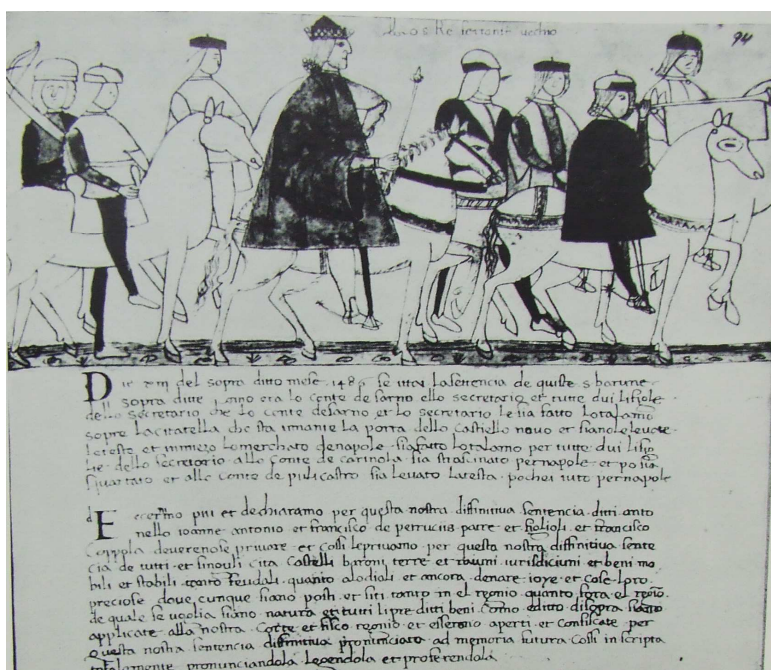


Immagine 2

4 - Tale schema viene ribadito nell'intervento di Aristippo, il quale avvia il proprio monologo a partire dal ringraziamento del negromante, la cui arte lo ha portato via dai «lochi / dove so' eterni fochi senza luci / et dove orribil vuci, pianti e guai / resonan sempre mai for d'ogni aiuto» (vv. 314-316). Segue la *laus* di Ferdinando I, che appare un «sacro aspecto, un dio terreno» (v. 322): egli viene elogiato per il «freno» con cui riesce a governare e mantenere l'equilibrio tra i vari stati (v. 323), per la «virtù» e la «potenatia» esercitate nel mondo (vv. 324 e 325).

Successivamente Aristippo dedica il proprio tempo, in conformità al palinsesto luciano, a criticare le scelte di Diogene ed esporre, per converso, la sua personale teoria filosofica: la confutazione avviene mediante un tono collerico, che tende a screditare il contendente; questo procedimento risulta adatto al contesto comico, ludico della farsa<sup>71</sup>. Il personaggio espone poi la propria dottrina, incardinata su motivi edonistici: afferma di essere cresciuto in una famiglia povera, ma di aver cercato di raggiungere il piacere in ogni sua forma, dall'abbigliamento (vv. 354-355: «serico, traponto, oro et argento / era mio vestimento»), allo stile di vita (vv. 360-361: «fugendo ogni acra cura, ogni fatica / del riposo nimica et de quiete»). Egli sostiene la necessità di non sprecare il tempo, in modo da non pentirsi da anziani per l'età «fugita» (v. 368).

Su quest'ultimo tema si innesta un *excursus*, caro alle farse di Sannazaro (vv. 382-402): il filosofo si rivolge direttamente al pubblico femminile, cui chiede di non lasciare il proprio cuore «de neve» (v. 385). Non vi è modo di apprezzare la «tenace guerra de una Vecchia, / che misera se specchia trasformata, / causa che n'è più amata» (vv. 388-390), ma bisogna ormai godere della vita e dilettersi delle opportunità offerte.

Il motivo del *carpe diem* si collega con l'ultimo passaggio argomentativo, che concerne la lode dell'arte venatoria, allusione a una delle passioni preferite di Ferdinando I<sup>72</sup>. Il sovrano pare celebrato indirettamente attraverso un raffinato sillogismo: se «piacer dolce è la caccia ad chi 'l sapora» (v. 403), ne discende che il re incarna gli ideali filosofici di Aristippo; inoltre un'occasione di piacere, che evidentemente vede coinvolto il regnante, è contrassegnata dalla possibilità di «conquistare / provintie et dominare gran citate» (vv. 404-405). Anche il pensiero filosofico del personaggio, interpretato in modo quantomeno libero e spregiudicato, pare funzionale alla celebrazione di Ferdinando I, che assurge a esempio inarrivabile di virtù.

5 - L'intervento di Catone il censore, che, stante gli ordini del negromante (vv. 214-223), avrebbe dovuto decidere a quale contendente concedere la vittoria, si configura in modo diverso: egli, che non sembra aver apprezzato i due interventi, propone un encomio autonomo di Ferdinando I. Il personaggio si presenta dinanzi agli spettatori richiamando le proprie origini e i compiti politici svolti in vita (vv. 414-418); inoltre egli comunica agli astanti che non riescono a identificarlo di osservare la sua «graveza» (v. 426), indice sicuro di riconoscimento.

Dopo la presentazione iniziale segue l'elogio del sovrano: alcuni attributi propri di Ferdinando I – quali la «suprema alteza e la presentia», l'«invicta [...] potentia», il «senno grave», il «bel parlar soave, honesto et saggio» (vv. 427-430) – suscitano

<sup>71</sup> Es. cfr. vv. 338-342: «et sempre ognor te piaque essere absente / de citate, da gente et frequentavj / per boschi e lochi cavi, et le formiche / te erano care amiche et compagni / tenivi i sportoglioni e i pedochij».

<sup>72</sup> RYDER 1996, 174-89.

reazioni eccessive nel personaggio, soprattutto se si pensa che si sta parlando di un'anima<sup>73</sup>. L'iperbolica caratterizzazione di Ferdinando I raggiunge esiti non particolarmente apprezzabili, in quanto inverosimili anche nella *factio* letteraria. Comunque, il discorso prosegue nei versi successivi, in cui si sostiene che la fama del regnante circoli per il mondo intero (es. vd. vv. 436-438): «non credo sia remaso loco o parte / che scripti ad parte ad parte toi costumi / non siano già in volumi più de milli».

Viene proposto in seguito un giudizio sui monologhi precedenti, intercalato da nuovi elogi e riflessioni personali: prima di tutto soltanto la virtù – e non certo «stella, cielo, o luna» (v. 451) – è in grado di garantire «il vivere felice» (v. 452). Ciò viene comprovato da Ferdinando I medesimo, la cui esistenza porta a definire «beata l'età vostra che tal duce / ve mena» (vv. 455-456). Vengono accusati i due filosofi, poiché la virtù non si raggiunge con «vivande / né me[n] con aqua et ghiande» (vv. 477-478), bensì attraverso «ogne acto honesto et puro effecto» (v. 480). Catone consiglia al re di abbandonare i vizi e le «divitie / perché sono delitie senza freno» (vv. 493-494) e di studiare i testi degli antichi, testimonianza di «degn et alta historia» (v. 498).

Catone, dopo un simile ammonimento, chiede a Ferdinando I di contemplare la propria spada, su cui vedrà idealmente impresse le vicende dei condottieri romani dell'età repubblicana (vv. 500-516): il personaggio non solo propone al re di imitare grandi personalità (es. Scipione, Cesare, Marco Furio Camillo, Marco Claudio Marcello, Lucio Cecilio Metello), ma gli indica di seguire il principio del *carpe diem*, poiché costoro ormai «van per li silvagij et antri boschi» (v. 510). Per conseguire la fama eterna è necessario ispirarsi ai generali del passato e seguire in fretta le loro orme, giacché «come ad morte corre peregrina / la vita che sì breve il tempo affina» (vv. 515-516).

La chiosa di Caronte, che avverte ormai di essere richiamato «con lamento al tristo lito» (v. 518), serve a far uscire di scena i tre contendenti, la cui disputa si conclude senza alcun vincitore; spetta al negromante, allora, terminare la farsa attraverso un epilogo, suddivisibile in due parti distinte: nella prima il personaggio si proclama sicuro di essere riuscito a dimostrare la superiorità della propria arte, da non confondere con le «fabulecte et mensognie» raccontate da altri maghi (v. 538); nella seconda propone un ultimo elogio del sovrano.

Tale passaggio (vv. 541-576) è contraddistinto dalla profezia del negromante sul regno di Ferdinando I: il personaggio non desidera «narrare a lo presente» le imprese del re (v. 541), salvo ricordarle vagamente con una rapida preterizione, ma di voler «dimostrarte e dirte cose / che te son forse ascose» (vv. 551-552). Un compito simile sembrerebbe agevole per un negromante in grado di richiamare in vita le anime dei defunti; il pronostico, nella finzione letteraria, risulta veritiero e di sicuro affidamento: le stelle sono talmente propizie che il sovrano è destinato a vivere ancora molti anni, mentre la fortuna non «ha più forza alcuna né potencia / contra la tua prudentia» (vv. 557-558). Una sorte affine spetterà pure alla regina; Marte, inoltre, «che tien la dextra parte» (v. 566), offrirà a Ferdinando I il «dominio de la Terra» (v. 567), ponendo fine, contemporaneamente, alle guerre, alle carestie, alle invidie che angustiano il mondo.

<sup>73</sup> Catone dichiara che le qualità del sovrano «che fanno un cor selvaggio mansueto, / me insegnano star quieto et mie parole / ià sono al caldo sole un frezo giacchio, / in modo ch'io me aiaccio, tremo et sudo» (vv. 430-433).

#### 6. 4 Giosuè Capasso (farse)

1 - Come per Caracciolo, si possiedono poche informazioni intorno alla vita dello scrittore: la famiglia dei Capasso, di origini francesi, è presente a Napoli già alla fine del secolo IX. I genitori di Giosuè, Loise Capasso – commissario regio nelle province di Citra e di Ultra – e Diana d’Alessandro, si erano sposati nel 1465, data che rappresenta il *terminus post quem* per collocare la data di nascita del poeta.

Di Capasso il ms. 265 tramanda un trionfo in due capitoli, un lamento e due farse<sup>74</sup>: la prima, adespota e acefala, è dedicata a Beatrice d’Aragona (cc. 15r-18v); la sua paternità è stata riconosciuta da Milena Montanile, in base all’esame di alcuni rilievi interni, comuni con il *corpus* delle opere dello scrittore. La seconda, intitolata *Farsa del Bene e del Male* (cc. 53r-60r), è messa in scena dallo stesso poeta, secondo quanto riporta la didascalia iniziale, dinanzi al re Federico I e, quindi, tra il 1496 e il 1501.

2 - Nella farsa per Beatrice d’Aragona – portata probabilmente in scena nel 1501, in occasione del ritorno a Napoli della donna dalla Boemia, dopo essere stata ripudiata dal secondo marito, Ladislao II – si alternano quattro personaggi: il primo, forse un nunzio celeste, introduce i temi dell’allestimento, laddove gli altri tre (Pulchritudo, Honestà e Apollo) si incaricano di elogiare la destinataria.

Il componimento, di 188 versi, principia con le parole del nunzio, il quale afferma di essere stato mandato sulla terra da un «gran dio» (v. 4) a esaltare Beatrice, la cui fama «rimbomba» (v. 5) in ogni parte del mondo. La donna, chiamata «degnà d’ogni merto e d’ogni gloria, / d’ogni famosa historia» (vv. 2-3), è amata dagli dèi per l’avvenenza e le «virtù supreme» che la contraddistinguono (v. 16). In seguito il personaggio rivela alla dedicataria che proprio la Bellezza è pronta a farle visita.

Il discorso di quest’ultima (vv. 37-87) si può ripartire in cinque sezioni: la prima è dedicata a una rapida presentazione (vv. 37-44); nella seconda si celebra lo splendore di Beatrice (vv. 45-59); nella terza vengono elencati i doni elargiti alla donna da alcune divinità (vv. 60-70); nella quarta si esplicita il motivo della discesa della Bellezza sulla terra (vv. 71-81), mentre nell’ultima viene ringraziato il cielo per le infinite virtù di cui Beatrice è dotata (vv. 82-87).

Nella presentazione la Bellezza afferma di essere giunta dinanzi alla principessa al fine di mostrarle quanto sia «sopra d’ogni altra bella e sì perfecta» (v. 42); la prova di tale assunto viene fornita nei versi successivi, in cui – attraverso una costruzione per *amplificatio*, formata dalla ripetizione del verbo “mirare” – si invita la dedicataria a convincersi circa la superiorità della propria condizione<sup>75</sup>. Nella terza sezione si rammentano gli omaggi elargiti da varie divinità, secondo lo schema del *Paradiso* di Bellincioni: la presentazione generale secondo cui «ad te il ciel propitio, ad te fortuna, / ad te il sol, la luna, ad te le stelle, / tucte pianete belle e li elementi / forno di te contenti» (vv. 60-63) viene seguita da riferimenti più precisi; Mercurio garantisce alla principessa un «felice augurio» (v. 64), Marte e Giove si sforzano di esaltare il personaggio, Venere le dona un «cor benegno» (v. 67).

Inoltre la Bellezza dichiara di essersi voluta presentare presso la corte per poter ammirare personalmente la donna celebrata, di cui «nel bel collegio si ragiona» (v.

<sup>74</sup> CAPASSO 1990.

<sup>75</sup> Es. vd. vv. 45-50: «mira le treze bionde e quello ameno / fronte bello e sereno che dimonstra / tanta bellezza vostra, mira il viso / specchio del paradiso che riluce / de una amerosa luce e mira quello / naso regale e bello e quelle ciglie».

73). Il primato di Beatrice è proclamato in modo evidente (vv. 74-78): «mai stella / nel ciel fo tanto bella, né figura / produxe mai natura cossì electa, / tanto conpita e necta como hor vedo, / tal che appena lo credo». L'elogio iperbolico raggiunge, come nel *Magico*, vette abbastanza paradossali; infatti, alla fine dell'intervento la Bellezza chiede a Beatrice, invertendo i ruoli di "divinità/fedele - superiore/sottoposto", di poterle baciare la mano, gesto che nel cerimoniale cortese rappresenta un chiaro segno di deferenza (vv. 84-87): «onde ti prego / non mende far dinego, anzi te degna / porger la man benegna qual basata / più che Donna del ciel serrò beata».

L'intervento dell'Honestà, suddivisibile in tre parti, si sovrappone quasi a quello della Bellezza (vv. 88-137): nella prima il personaggio espone i propositi della sua visita (vv. 88-100); nella seconda viene proposta una galleria di personalità femminili antiche di cui Beatrice risulta superiore (vv. 101-120); nell'ultima l'Honestà estende l'elogio alle donne di corte (vv. 121-137).

Le prime parole del personaggio sono rivolte all'«ingegno preclaro e tanto honesto» (v. 90) della principessa, che le consente di sopravanzare ogni altra donna del passato. L'Honestà, quindi, giustifica la propria presenza con la necessità di dimostrare un simile primato: mediante la ripetizione del verbo "tacere" viene marcata la prevalenza di Beatrice sulle «antique e nove gloriose / donne al mondo famose che han mostrate / tanto llor honestate» (vv. 101-103). L'espedito formale, come abbiamo visto di origine dantesca e petrarchesca e impiegato da Sannazaro nella *Presa*, viene applicato alle figure di Lucrezia, moglie di Collatino, di Giuditta, di Virginia e della stessa Diana<sup>76</sup>.

Nell'ultima parte l'omaggio a Beatrice viene rivolto a tutte le donne partenopee, definite «pudiche» (v. 126), caratteristica che, come si è osservato con le opere di Masuccio Salernitano e di Francesco Del Tупpo, contraddistingue una delle virtù principali della *nobilitas* femminile. Inoltre vengono donate direttamente alle donne una ghirlanda e un'insegna; l'Honestà, si noti l'ennesima amplificazione, si dice «avanzata [...] superata da vui sola» (vv. 130 e 131). L'intervento si conclude con una preghiera del personaggio a Dio perché trasmetta il proprio volere nel mondo attraverso Beatrice (vv. 133-137).

L'ultimo monologo, recitato da Apollo (vv. 138-188), può essere anch'esso distinto in tre sezioni tematiche: nella prima la divinità si presenta e spiega i motivi della propria presenza (vv. 138-173); nella seconda viene mostrato il dono, ovvero la Fama, offerto alla principessa (vv. 174-181), là dove nell'ultima si invitano gli astanti a festeggiare (vv. 182-188).

Apollo dichiara di aver lasciato il proprio «segio excelso» (v. 140) al fine di conoscere di persona Beatrice: se la Bellezza e l'Honestà hanno glorificato la principessa e certificato la «victoria de tante / donne» (vv. 145 e 146), ora il dio non solo desidera contemplarne lo splendore, ma punta a offrire omaggi ulteriori. Egli, poiché riconosce nella donna «pregio, norma e fiore / d'ogni excelso valore» (vv. 155 e 156), si sente addirittura smarrito<sup>77</sup>. Sfruttando il significato etimologico del nome del soggetto lodato, Apollo sostiene che ella sia la «vera Beatrice» (v. 167), la cui luce illumina così tanto il mondo da meritare di essere ricordata con «tanto honore e tanta fama» (v. 170).

<sup>76</sup> vv. 115-120: «e Diana ancor si taccia / né sequitar più cazia li convieni / poi che di ten sono pieni tucti i monti, / le valle, selve e fonte, che mai fiera / fo si presta e legiera qual sequire / baste col chiaro ardire e con victoria».

<sup>77</sup> vv. 160-162: «il cor mi vien mancando e col pensare / ià mi sento abagliare l'intellecto / et offuscare il petto».

Per questo motivo la divinità ha portato con sé dall'Olimpo la sua lira, grazie alla quale verrà eternato il nome del personaggio. Il ruolo di Apollo, analogo a quello svolto nel *Triunfo* di Sannazaro, non viene circoscritto all'encomio, pur significativo, di Beatrice, bensì viene investito di un compito più generale, ossia dare avvio a una fase successiva della festa: egli afferma di essere stato scortato presso la corte da una «brigata» (v. 183), che, dopo aver finito di ammirare la principessa, inizierà a suonare e cantare con «suave harmonia» (v. 187).

3 - La *Farsa del Bene e del Male*, formata da 342 versi, esalta le caratteristiche allocutive e monologanti del genere: il testo è strutturato in modo semplice, poiché è composto da un prologo (vv. 1-45), che riassume le fasi principali del testo, dall'intervento del Male (vv. 46-193) e, infine, del Bene (vv. 194-342). Durante la farsa, le due personificazioni si affrontano e disputano intorno al tema della donna, impostato secondo il modello del contrasto medievale e luciano: il Male mette in luce gli aspetti negativi del genere femminile, il Bene, naturalmente, quelli positivi. Al re Federico I medesimo spetta dirimere il dibattito e decidere, pertanto, quale posizione sia la più condivisibile. Tale schema non recupera soltanto una prassi letteraria consolidata, comune all'*Amore* di Santi, ma asseconda e traspone, in un contesto ludico e rappresentativo, le tipiche *disputationes* tra umanisti.

Il prologo inizia giusto con un elogio del sovrano, che giustifica la richiesta di intervento dell'attore<sup>78</sup>; le qualità straordinarie attribuite al *princeps*, ribadite in più riprese (vv. 12-26), sono di certo sufficienti per assegnargli il compito di giudice della contesa. L'espedito di proporre al proprio signore il ruolo di *arbiter* – comune alla letteratura quattrocentesca, si pensi all'egloga rappresentativa di Sanvitale, all'*Operetta* di Angelo Galli o alla poesia pastorale latina di Boiardo – serve a esaltare la centralità di Federico I, a mostrarne l'imprescindibilità politica e culturale. Il sovrano, la cui fama si aggira nel mondo intero, viene indicato quale «perfecto e singulare» per un simile incarico (v. 21). La funzione che spetterà al sovrano viene illustrata nei passaggi successivi, in cui, come è prevedibile, vengono accumulati vari elogi.

L'intervento del Male, da leggersi in modo speculare al seguente, si svolge in cinque parti: nella prima il personaggio si presenta al re e al pubblico (vv. 46-62); nella seconda viene esposta la tesi su cui poggerà l'*argumentatio* (vv. 62-77); nella terza si cerca di provare, tramite alcuni *exempla*, la validità della sua tesi (vv. 78-133); nella quarta vengono descritti i vizi peggiori che contraddistinguono le donne (vv. 134-178); nell'ultima si riassumono le motivazioni portate all'attenzione degli astanti (vv. 178-193).

La prima parte principia con una ripresa del prologo attraverso l'omaggio al re, la cui capacità di giudizio viene riconosciuta «iusta, sagia, sincera, munda, necta / [...] perfecta» (vv. 48 e 49). La tesi viene subito introdotta con chiarezza, poiché il personaggio afferma di voler dimostrare «quanto sia vile / n'animo femminile» (vv. 65 e 66); inoltre viene anticipata la presentazione di numerosi elementi, i quali proveranno che le donne rappresentano la «vera causa e radice in ogni loco / di ruina e di foco» (v. 75).

La terza parte, che risente in modo palese della tradizione trionfale e di alcuni canti della *Commedia* (es. *Inf* V), si configura come una rassegna articolata di

<sup>78</sup> Es. vv. 1-4: «invicto e glorioso, / prudente, gratioso almo e benegno / sacro, suave e degno re clemente, / il cui saper si extende in ogni lato».

personaggi femminili negativi (della storia, della mitologia, della letteratura, della religione cristiana). Essi, quindici in totale, incarnano la lussuria delle donne, la loro intrinseca volubilità. Ad aprire la rassegna viene posta Eva, il cui cedimento dinanzi alle proposte del serpente nel Paradiso terrestre «donò morte ai vivi» (v. 82); un'esponente perfetta dell'«infamia de lo sexo feminimo» (v. 87) viene individuata in Semiramide, la quale non viene nemmeno chiamata per nome, ma attraverso una perifrasi con cui è evocato il marito (v. 88: «moglie di Nino»); la leggendaria regina babilonese è ricordata, come in Dante, per il rapporto incestuoso con il figlio e per la regolamentazione, attraverso una legge apposita, dei suoi comportamenti dissoluti.

Seguono alcuni personaggi della mitologia pagana: Pasifae «sfocò tanta affamata e lorda voglia» con un toro (v. 96); la «inpudica [...] matta voluntate» di Elena determinano la caduta di Troia (v. 100); Fedra viene citata come esempio di «cruda matregna» (v. 104); Biblide «fo fora di ragione» per essersi innamorata del fratello Cauno (v. 108); Mirra, piena di «fantasia ribalda e trista», «iacer volse col patre» (vv. 116 e 115); Clitemnestra diventa un simbolo di follia. Infine la giustapposizione del nome di altri personaggi forma una sorta di elenco, che idealmente può proseguire all'infinito (es. vv. 129-130): «Heriphile, Dyanira con Medea, / Tamar di gente ebra, Cylla e Canace».

La quarta parte si concentra sui difetti, sulla natura degradata delle donne, che finiscono per rovinare gli uomini; viene portato un unico caso, ossia quello biblico di Sansone, ingannato dalla moglie Dalila. Ciò consente al Male di affermare che gli unici frutti prodotti dalle donne comportano «doglia, affanni e stenti, / infamie, tormenti, pianti e lutti» (vv.142-143). Si insiste, in aggiunta, sulla natura mendace del sesso femminile, che «col pintare / se sforza[no] ingannare i sciocchi amanti» (vv. 158-159), e sulla sua incostanza (v. 172: «sono assai del vento più legiere»).

In conclusione, il Male elenca ogni effetto negativo suscitato dalle azioni intraprese dalle donne<sup>79</sup>, per terminare con una supplica rivolta al sovrano affinché giudichi la contesa «col tuo pien de valore, altero e degno, / sacro e divino ingegno» (vv. 185-186).

L'intervento del Bene, diviso in cinque sezioni, ricalca *per contrarium* le argomentazioni del contendente: nella prima vengono elencati i propositi del discorso (vv. 194-199); nella seconda sono espressi i temi che verranno toccati (vv. 200-220); nella terza sono proposti alcuni *exempla* di donne virtuose, incompatibili con quelli proposti dal Male (vv. 220-281); nella quarta si descrivono le qualità tipiche del sesso femminile (vv. 281-319) e nell'ultima il personaggio ribadisce la validità della tesi iniziale (vv. 319-342).

<sup>79</sup> vv. 180-184: «dico tutte ruine acerbe e forte, / danni, fatiche, morte, questiune, / guerre, rebbliune, tradimenti, / fame, sete, tormenti, aspre pregiune, / donne ne son cagiune».

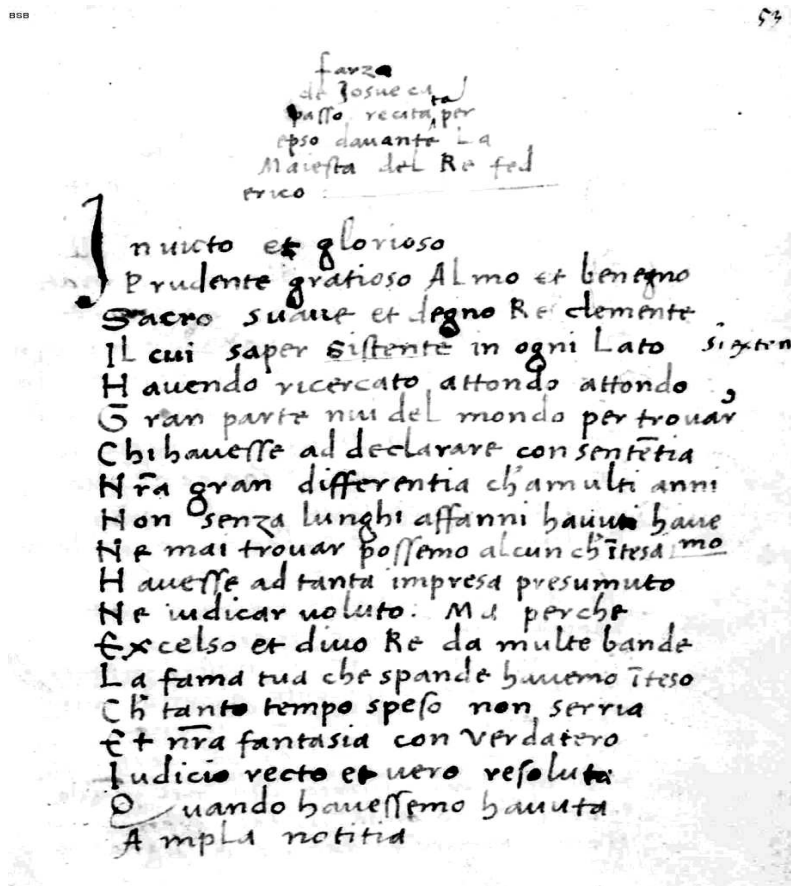


Immagine 3

L'incipit del Bene è dedicato a omaggiare il re e a esporre in breve la finalità del suo ragionamento, ossia «pugnare e far difesa / contra di tanta accesa, irata voglia» (vv. 198-199). Il personaggio preannuncia che la difesa del sesso femminile prevederà la presentazione di molti esempi, i quali proveranno che le donne «sonno assai più chiare e sesblendente / de stelle relucente» (vv. 209-210).

La terza sezione, simmetrica a quella del Male, si incarica di passare in rassegna quindici personalità femminili virtuose<sup>80</sup>: Lucrezia ha scelto la morte pur di fuggire a «cotando horrendo dishonore», provocato dallo stupro subito da Sesto Tarquinio (v. 224); Giuditta ha affrontato Oloferne; Penelope, che «copre, nasconde e cela il suo dolore» (v. 236), rappresenta, invece, la fedeltà coniugale; la moglie di Romolo, Ersilia, contrapposta a Elena, «con sue dolce parole chiude e serra / la incominciata guerra [scil. dei Sabini] con Romani» (vv. 242-243); Rea Silvia viene ricordata in omaggio alle sacerdotesse della dea Vesta; Porzia preferisce morire che «sentire l'aspra sorte / e la dolente morte del suo Bruto» (vv. 258-259).

Il catalogo prosegue – prospettando, per accumulo e senza alcun ordine, personaggi storici, mitologici e biblici – con la storia di Ipermnestra, la quale sposa Linceo e si rifiuta di ucciderlo come le aveva imposto il padre Danao; Ipsicratea, regina del Ponto, «se sforza in ogni parte sequitare / per possere dimostrare il grande amore / che porta al suo Signore Mitridati» (vv. 265-267); Sulpicia viene menzionata in quanto «de summa pudicitia perfecta» (v. 270). In seguito, come avvenuto nella precedente rassegna, sono ricordate velocemente altre donne celebri,

<sup>80</sup> Un precedente, oltre ai *Triumphs*, può essere rinvenuto nella rassegna dei beati dell'Empireo (*Par XXXII*).



ovvero la Camilla virgiliana, Orizia, moglie di Borea, le amazzoni Melanippe e Antiope (vv. 274-279).

Nella quarta sezione il Bene espone le virtù delle donne; dopo un ragionamento di ordine particolare, è ora possibile trarre alcune conclusioni generali. Le donne, in antitesi rispetto alla visione misogina del Male, sono «cagione / de pace et unione» (vv. 288 e 289), interrompono le guerre, perfezionano gli uomini, infondono coraggio nelle persone, tanto che «veramente beato se po' dire / chi vol costor servire» (vv. 299-300). Alla volubilità e alla falsità del genere femminile si oppongono qualità di segno contrario (310-319):

Queste pien di consiglio, de sapere,  
d'amor, de ben volere, di belleze,  
constantia, fermeza e castitate,  
pien di tanta honestate e di doctrina,  
che dir si po' divina ognun de loro  
e del celesto choro in terra degna,  
chiascun tanto benegna e gratiosa,  
prudente e valerosa e liberale,  
che son facte immortale per lor fama,  
che ognun veder brama.

Gli attributi esposti dal personaggio qualificano la donna rinascimentale perfetta, dotata di specificità distintive (es. bellezza, castità, pudicizia, onestà, grazia, “doctrina”, prudenza); l'insieme armonico e bilanciato di tali caratteristiche viene rappresentato – è sottointeso – dalle cortigiane del regno, secondo quanto era stato programmaticamente dichiarato da Masuccio Salernitano e da Francesco Del Tuppo: ciò determina la “fama” potenziale delle donne celebrate, che può essere messa in atto grazie alla celebrazione poetica.

L'ultima sezione si incarica di persuadere il giudice d'eccezione con tecniche più elaborate e convincenti rispetto a quelle impiegate dal Male. Il personaggio, che ha ascoltato l'intervento precedente, confuta difatti le tesi opposte alle sue<sup>81</sup>. Evidentemente il poeta mira a orientare la decisione, già resa manifesta dal vantaggio concesso al Bene: nella tradizione bucolica, ad esempio, il pastore che interviene per ultimo durante una disputa ha la meglio sul contendente, perché conosce in partenza le argomentazioni dell'avversario.

Il favore garantito al Bene non è soltanto dialettico, ma anche morale: riconoscere il successo definitivo di quest'ultimo per mano di Federico I ha, come è facile immaginare, alcune ricadute teleologiche, finalistiche sulla legittimità e la forza del governo aragonese. L'ultimo verso, infine, con cui il Bene chiede al sovrano di farlo vincere per guadagnare «tanta gloria» (v. 342) costituisce l'ennesimo procedimento iperbolico attraverso il quale sono invertiti i ruoli dei soggetti coinvolti nella celebrazione.

<sup>81</sup> vv. 328-334: «e se alcun dice / che son di mal radice io li respondo / che non porriase il mondo substantare, / vivere o generare senza lloro; / però, se di costoro mal dicemo, / nui stessi ne offendemo, ché disciesi / habian lor carne presi».

## 6.5 Antonio Ricco (farse)

1 - La letteratura aragonese, lo ricorda Carlo Dionisotti, «si era sviluppata come un rampicante sul traliccio della corte. Non era questione di mecenatismo, era questione di un linguaggio sperimentale che trovava la sua ragion d'essere e il suo successo in quel particolare tipo di società cortese»<sup>82</sup>. Antonio Ricco – la cui biografia rimane incerta e legata alle scarse e vaghe informazioni che si ricavano dai suoi componimenti – rappresenta uno dei tanti «esuli, ormai sradicati senza rimedio, costretti a campare e scrivere in altro ambiente» da quello napoletano dopo il cambio di regime del 1501<sup>83</sup>.

Lo scrittore, che si trasferisce a Cremona e a Venezia, nella raccolta poetica intitolata *Fior di Delia* (Venezia, Bonelli, 1508) dimostra di intrattenere un rapporto ancora saldo con la città natale, con alcuni personaggi e i generi letterari richiesti presso la corte aragonese<sup>84</sup>.

Ricco non precorrerà la carriera di un altro probabile emigrato aragonese, ossia il Notturmo Napoletano<sup>85</sup>: quest'ultimo, di cui non si conoscono particolari notizie biografiche, scriverà traduzioni di opere latine (*Distica Catonis* e vita di Celestino V), rime, egloghe, testi odeporici, drammatici, encomiastici (in morte di Gian Giacomo Trivulzio e di Francesco II Gonzaga). Il successo della sua produzione si spiega proprio con la capacità di adattarsi a un pubblico ampio, variegato, bisognoso di continue novità e sollecitazioni<sup>86</sup>. Il *Fior di Delia* si configura, invece, quale opera proiettata verso un mondo remoto e ormai finito, rispondente solo in parte ai gusti, alle attese dei lettori dell'Italia settentrionale.

2 - Se Napoli viene citata nella silloge – composta da cento sonetti, dodici capitoli ternari, un'egloga, tre barzellette, diciassette strambotti e, in particolare, da due farse su cui concentreremo la nostra attenzione – quale città felice, in cui Ricco è cresciuto sereno durante l'adolescenza, Cremona si configura quale città ostile; nel comune lombardo, infatti, vive Delia, amata dal poeta e caratterizzata dal canonico comportamento ritroso, che reca dolore e sconforto<sup>87</sup>. Tale atteggiamento è palesato nel sonetto caudato a c. G 2v, costruito sulle contrapposizioni binarie tra passato

<sup>82</sup> DIONISOTTI 1963, 194-5.

<sup>83</sup> *IVI*, 196. Su Ricco cfr. NEVOLA 1995 b, 69-81 e ADESSO 2013, 9-22.

<sup>84</sup> BLFUT, TOOE115149. L'opera sarà pubblicata in altre quattro occasioni (Venezia, Rusconi, 1514; Milano, Da Ponte e Da Valle, 1518 e Venezia, Sessa, 1520).

<sup>85</sup> Nato intorno al 1470, è costretto ad abbandonare la propria città natale dopo la caduta della dinastia aragonese; egli intrattiene lunghe peregrinazioni nell'Italia settentrionale, in cerca di protezioni e riconoscimenti letterari ed economici. Soggiorna a Milano, dove tenta di avvicinarsi all'influente famiglia Trivulzio, a Mantova, nella Repubblica di Venezia e a Bologna, in cui stringe rapporti di conoscenza e amicizia con numerosi poeti locali. Morirà probabilmente non molto oltre il 1530. Vd. ZAMPIERI 1976, 107-87 e ROZZONI 2014 b, 707-21.

<sup>86</sup> Dal 1517 al 1530 verranno stampati a suo nome centoventicinque volumi; se ne contano novantacinque, esclusi i testi con datazione incerta, se prendiamo in considerazione l'apice della sua fortuna, collocabile tra il 1517 e il 1520. Le opere del Notturmo, inoltre, circolano all'interno dei centri tipografici più importanti dell'Italia settentrionale: Milano-Pavia (33), Bologna (19), Venezia (7). Sono da segnalare, infine, le venti stampe perugine del 1520 di Cosimo Bianchini, pari a quasi il 40% dell'intera offerta del tipografo, attivo dal 1513 al 1531. Si ricavano i dati da *EDIT* 16.

<sup>87</sup> Vd. c. A 4v, I, vv. 9-14: «io nacqui in Napol et lì vixi laeto. / Hor son vexato d'un crudel dolore / et son diviso per tre horrende parte: // la Patria ha i sensi con assiduo meto, / Cremona il corpo, la mia Diva il core / e un fiume ho facto de lacryme sparte».

(felicità) e presente (esilio), Napoli e Cremona, appagamento amoroso e insoddisfazione<sup>88</sup>.

Spesso il ricordo di Napoli è dettato dalla nostalgia per le persone scomparse, come nel caso di Michele, padre dello scrittore. Egli pare aver condotto un'esistenza difficile, costellata di fatiche e preoccupazioni (c. D 4v, I, vv. 4-5 e 10: «talhor le spalle / al giugo porsi de 'sto secul egro» e «sempre hebi tema de l'eterno danno»). Anche in due sonetti consolatori indirizzati all'amico Giovanni Antonio Scorna per la morte del padre vengono menzionate le delusioni attribuite a «questo secol pien d'amaro fletto» (c. E 3r, I, v. 4)<sup>89</sup>.

Tali elementi contrassegnano pure il sonetto dedicato al nobile Giovanni Antonio Dentice, forse protettore della famiglia Ricco: questi, come ci ragguaglia il cappello introduttivo premesso al componimento, morì mentre cercava di difendere Castel Nuovo, assediato dagli spagnoli (cfr. c. D 4v, II, v. 9: «la fè mi uccise, ma non l'impia morte»)<sup>90</sup>.

I temi della dominazione straniera, della sconfitta della dinastia dei Trastámara informano alcuni testi significativi: un sonetto dialogato tra lo scrittore e Capua punta a sottolineare la triste sorte capitata alla città (c. E 73r, II). La «terra», un tempo «felice», è stata trasformata in una «debel cagna», prossima preda di un «lion aspro» e di «fieri lupi» (vv. 2-4); la disperazione è acuita dall'impossibilità di reagire, poiché «ognun del secol ha riposto il scuto / pel gran timore del caval baiardo [scil. francese]» (vv. 13-14).

In seguito, viene presentato un capitolo ternario «contra il regno de Napole», elaborato «per amor et non per odio» (cc. H 3r-4r). Il testo risulta attraversato da toni mutuati dalle invettive dantesche (es. c. H 3r, vv. 1-3: «or piangi regno sventurato et lasso, / regno, non regno già, ma vil armento, / che d'ogni honor e di valor sei casso»), da disamine «storiche» (es. c. H 3v, vv. 4-6: «da' Galli fusti preso, hor sei de Hispani / et anco ti ricordi de' Todeschi, / de' Goti, de' Polacchi e Catalani»), da argomentazioni di stampo moralistico (vv. 10-12: «in te non vegio più prodeza o fede, / in te non vegio nulla forza o ingegno, / ognun ti pela, ognun ti struge et lede»), da genuine speranza di riscossa (c. H 4r, vv. 7-9: «e si io non voglio per dolor il vero / cantar in versi del tuo van desire, / ancor nel saggio tuo iuditio spero»), dall'invocazione a Giova perché «mantegna in pace» la città (v. 14).

Sembra significativa l'egloga, in terzine sdruciole, tra i pastori Damon e Menalca (cc. L 2v - M 2r); il testo viene rivolto *post mortem* a Dentice, che viene chiamato «dignissimo nobile parthenopeo». Il genere bucolico, come si è notato uno dei più praticati a Napoli, viene scelto per esprimere, sotto il velame pastorale, un messaggio politico e ideologico. Damon esorta Menalca a tornare in patria, ma questi si dimostra scettico; egli è stato costretto a fuggire in esilio, vagando «per alpe, per campagne et per monticuli» (L 2v, v. 21).

Il personaggio offre specificazioni temporali e geografiche ulteriori (L 3r, vv. 7-9): «due anni son passati che con furie / tal lupi a li terren de Cuma nacquero, / che par che de l'Inferno sian le furie». Quindi, l'egloga potrebbe essere ambientata nel 1503-

<sup>88</sup> Vd. vv. 4-8 e 15-17: «non son in quella dolce regione, / anci mi trovo da la patria fora / et sono in loco che 'l dolor mi accora / col capo basso per assai ragione. [...] / Et quando son in Napole / scriver io voglio de mia donna cara / de sopra ai tecti de la diva clara».

<sup>89</sup> Non disponiamo di notizie precise sul personaggio.

<sup>90</sup> L'episodio risale al giugno del 1503: Giovanni Antonio Dentice, aveva cercato di fermare le truppe spagnole sul ponte levatoio del Castello che i soldati napoletani non erano riusciti ad alzare. Cfr. PIERI 1952, 21-69.

1504 e, se come sembra il poeta è da identificare con Menalca, è ipotizzabile che Ricco vantasse alcuni possedimenti nel contado cumano<sup>91</sup>; si aggiunga che la minacciosa presenza dei “lupi” appare ricorsiva nelle poesie pastorali di De Jennaro e Sannazaro.

La situazione, del tutto tradizionale ed esemplata su quella virgiliana (*Buc* I), risulta in parte riscattata grazie all'intervento di un «gran Pastore velocissimo», di cui non è possibile stabilire l'identità, che ha offerto protezione a Menalca e ad altri suoi conoscenti quali Uranio, Titiro e Melibeo (v. 23). Questi racconta poi i suoi frequenti e avventurosi spostamenti compiuti lungo tutta l'Italia (Roma, Gaeta, Toscana, Liguria, Lombardia) sino al raggiungimento di una meta più stabile (c. L 4r, vv. 28-29): «condussemi [*scil.* il fato] ad un loco che mi macera / il cor, ove vicin l'è quel Eridano».

La città di Cremona si distingue, alla stregua di quanto avviene nei sonetti, per la sofferenza amorosa che reca al personaggio. Tuttavia il pastore viene di nuovo «scacciato da li lupi et da cupidine» (c. L 4v, v. 14); allora, si sposta «per l'alpe tanto altissima» presso un luogo in cui credeva di trovare – ed evidentemente non sarà così – «erba verdissima» (vv. 13 e 15)<sup>92</sup>. Damon riprende il discorso interrotto in precedenza e gli consiglia così di far ritorno a Napoli, perché pare che «li lupi voracissimi / la pace con l'agnelli dimandavano» (c. M 1r, vv. 20-21)<sup>93</sup>.

La risposta di Menalca, di contro, risulta netta, perché è ingenuo attendersi che i nuovi dominatori accolgano gli esuli senza conseguenze alcune né richieste particolari<sup>94</sup>. Damon è pronto a congedarsi dall'amico in quanto richiamato dai canti di Amarille, laddove Menalca preferisce rimanere in esilio. La soluzione del confino, di certo estrema, si prospetta la più saggia, giacché l'alternativa sarebbe presentarsi «como victima» (v. 26), umiliazione che il personaggio non è disposto a prendere in considerazione.

Non mancano occasioni più liete, in cui il poeta si rivolge ad amici e scrittori napoletani per esporre le proprie convinzioni letterarie: indichiamo solo un sonetto, a c. F 2r, II, in cui l'autore si rivolge a un certo «Iacobo» (v. 12). Il nome del personaggio e l'argomento della discussione (la «debel musa» e il «basso stile» di Ricco, evocati ai vv. 6 e 11) suggeriscono – ma è solo una congettura purtroppo ardua da provare – che l'interlocutore possa essere Sannazaro o, al limite, Pietro Iacobo De Jennaro.

Risultano sporadici, e non sempre positivi, i cenni e gli spunti dettati dalla nuova realtà cremonese e veneziana: lo scrittore, nel sonetto dialogato con Cremona a c. D

<sup>91</sup> Non ci si può sbilanciare sull'eventuale rappresentazione dell'egloga. I riferimenti interni, come l'uso di deittici o di alcune spie testuali più precise (es. vd. c. M 1v, v. 12: «et prendete da mi questo ricordio»), costituiscono elementi formali canonici e non per forza vincolanti. Inoltre, il carattere marcatamente locale del componimento avrebbe reso alquanto forzata una riproposta in contesto settentrionale.

<sup>92</sup> Si potrebbe ipotizzare alla contea del Maine, presso la quale si era insediato Federico I e la sua corte, oppure a Rouen, dove era arcivescovo Georges d'Amboise, dedicatario dell'*Elegia de pace serenissimorum regum Ludouici XII Galliarum christianissimi ac Ferrandi Hispanie Sicilieque catholici* (Cremona, De Luere, 1506) scritta da Ricco.

<sup>93</sup> Il riferimento potrebbe andare all'Armistizio di Lione (1504) tra Luigi XII e Ferdinando il Cattolico, che sanciva la divisione dell'Italia in due sfere di influenza (francesi a nord e spagnoli a sud). Ricco aveva parlato del patto nell'*Elegia de pace*.

<sup>94</sup> c. M 1v, vv. 14-20: «io son del tuo parlar cotanto erroneo, / inutile, incredibile et damnifero. // Et resto con ragione malanconico, / che persi habi li sensi col ingenio. / Hor odi quel ch'adesso ti comonico: // di creder questa pace e vilipenio / de' lupi con agnelli che è impossibile».

1r, II, sostiene che la crudeltà dell'amata Delia corrisponda a quella della città; un discorso simile viene impostato al sonetto di c. G 3v, I, dove Cremona rappresenta la sede da cui Delia «struge e sface» il poeta (v. 14). Venezia compare sullo sfondo nel sonetto a c. E 1r, I, indirizzato a un anonimo conoscente.

Ricco nella stessa dedica della raccolta – rivolta a Enea Furlano, detto Cavriano de' Gonzaga<sup>95</sup> – si colloca entro un orizzonte letterario preciso. L'opera, che contiene «inculti et ruginosi versi, composti più presto per amorosa incitatione», manifesta il proprio debito nei confronti di uno scrittore, suddito aragonese e napoletano di formazione, dalla notevole rilevanza per la lirica cortigiana, ossia il «dignissimo poeta» Serafino Aquilano.

3 - Le due farse che chiudono la silloge testimoniano, più di ogni altro componimento, la natura eterogenea del *Fior di Delia*: testi incardinati, da un punto di vista formale e contenutistico, all'interno di un contesto letterario alquanto diverso da quello veneziano, rispondenti a un orizzonte d'attesa e a referenti non certo repubblicani, trasmessi secondo regole e meccanismi cortigiani valicano le esigenze originarie e si propongono quali prodotti esportabili e passibili di riuso. E ciò appare ancora più indicativo se consideriamo che la farsa *Io facio manifesto et declarato* viene rappresentata, come riporta la didascalia, il 12 febbraio del 1507 «in la casa del magnifico misser Mario Malipiero per la nobile compagnia de' Fausti» (c. P 3r)<sup>96</sup>.

La civiltà drammaturgica veneziana, in parte viene affermato dalla didascalia medesima con il cenno alla “compagnia de' Fausti”, si basa su differenti presupposti rispetto a quella sorta “sul traliccio delle corti”<sup>97</sup>: tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo vengono rappresentate preferibilmente egloghe, intermezzi, pantomime, allegorie, brevi scene e recite supportate da balli e da musiche; la tipologia delle *momarie* (dal latino *momus*, “spettacolo mascherato”) risulta la più apprezzata<sup>98</sup>; gli spettacoli sono organizzati da compagnie private di giovani aristocratici (la più importante delle quali è quella della “Calza”; Martin Sanudo ne conterà ben trentaquattro) o da professionisti al pari di Cherea (CAP. IV, 7); non esistono – o meglio, appaiono in modo sporadico – figure di scrittori funzionari; le

<sup>95</sup> Il personaggio, spregiudicato servitore di Francesco II Gonzaga, verrà incarcerato nel 1506 a Mantova per aver rapito Teodora, sorella del marchese. Nel 1509 egli riuscirà a evadere e arruolarsi nelle truppe veneziane. Sulla vita del condottiero vd. BUSOLINI 1998, 779-81. Sorprende che i due sonetti posti in calce alla dedica siano indirizzati al Cavriano e a Francesco II (c. A 2r). Dato il contenuto dei due testi – in particolare al Cavriano si consiglia di condurre «cose alte e nove / col to signore mantuan marchese» e di seguire «i gesti bellicosi et feri / del tuo signore generoso e degno» (vv. 5-6 e 9-10) – si può ipotizzare che l'operazione di Ricco sia volta, su commissione del detenuto, a rappacificare i due signori.

<sup>96</sup> La notizia è confermata da SANUDO 1882, 100.

<sup>97</sup> In merito vd. almeno BRANCA 1980, 467-82; MURARO 1981, 315-41; PADOAN 1982; GUARINO 1995 e AMBROSINI 1996, 441-520.

<sup>98</sup> Non è possibile stabilire una morfologia di genere precisa; una delibera del 1508 del Consiglio dei Dieci così le definisce: «*comoediae et representationes comediarum, in quibus per personatos sive mascheratos dicuntur et utuntur multa verba et acta turpia, lascivia et inhonestissima*» (BRANCA, 470). All'epoca di Marin Sanudo le *momarie* erano profondamente radicate nel costume veneziano: le prime attestazioni risalgono agli anni Quaranta del XV secolo. Tra i soggetti più amati figurano quelli mitologici. Altre varianti non incontravano il favore degli spettatori, forse perché gravate da sottili allusioni simboliche di non immediata perspicuità: per esempio, il giovedì grasso del 1526 – in piazza San Marco, alla presenza del doge – l'attore Cherea metterà in scena una momaria ispirata al rinnovarsi del mondo, che verrà giudicata «bruttissima» da Sanudo, in quanto troppo ambiziosa e lontana dagli interessi del pubblico (SANUDO 1894 a, 789-90).

feste celebrate a Venezia possono essere scaturite da diversi motivi, ora religiosi (Carnevale), ora privati (matrimoni di singole personalità, patrizie e “borghesi”), ora pubblici (entrata di una delegazione straniera, festeggiamento di vittorie politiche o diplomatiche, investitura del doge); al teatro si aggiunga la passione dei veneziani per feste acquatiche, cacce al toro, esibizioni ginniche e coreografiche. L’obiettivo degli spettacoli diverge dal fine elativo cortigiano: «lo scopo di queste feste non era di passar messaggi, quanto di creare momenti di aggregazione totale in cui ogni cittadino, anche il diseredato, si sentisse prima di ogni altra cosa Veneziano»<sup>99</sup>.

Pertanto, occorre considerare un’operazione di rilievo l’adattamento a una nuova realtà di un genere radicato nelle dinamiche letterarie e culturali della corte aragonese e, per giunta, deputato costitutivamente alla scena. Le due farse proposte nel *Fior di Delia* prospettano una trama semplice e un numero di personaggi ridotto, anche se maggiore rispetto alla norma aragonese: nella prima, *Quel almo Giove, tuo fratel sacro* (cc. N 1r - O 1v), Atena si affida a Giunone perché favorisca l’unione di due giovani; la regina degli dèi le consiglia di rivolgersi a Venere. Sicché la divinità, dopo aver sentito anche il parere dell’oracolo di Apollo, rivolge una preghiera a Venere, la quale ascolta e soddisfa i desideri di Atena; ella invita Cupido a colpire i due giovani, che, presi dalla passione amorosa, inizieranno a ballare sulla scena. La trama esile e improbabile – Atena non si reca subito da Venere; non si fida del tutto di Giunone e decide di ricorrere pure al giudizio di Apollo – sembra volta all’intrattenimento senza alcuna implicazione ulteriore.

La seconda, *Io facio manifesto et declarato* (cc. O 2r - P 3r), si apre con il prologo recitato da Mercurio: la scena si svolge in tribunale, dove la Virtù è chiamata a giudicare l’operato di Amore, accusato da un amante di averlo colpito così tante volte da averlo condotto a pazzia. Cupido sostiene che i suoi strali possono ferire solo le persone vili, non certo chi è dotato di un animo gentile; quindi, l’accusatore risulta inattendibile e tendenzioso.

Ciò nondimeno la Virtù delibera di condannare Amore e di costringerlo per punizione a vagare nel mondo privo di arco e frecce. Il notaio dà lettura del giudizio, laddove Cupido esprime la sua tristezza e l’amante chiede a tutti gli uomini, ora finalmente svincolati dal giogo amoroso, di intonare lodi alla Virtù. Si badi che nella pratica del teatro aragonese le donne spiccavano quali protagoniste indiscusse; qui, invece, l’invito fuori scena è indirizzato agli uomini. Se nella società cortigiana le donne sono parte essenziale della festa, nella Venezia del primo Cinquecento vige un diverso ordine gerarchico<sup>100</sup>.

Come si può osservare, il carattere monologato e dialogico rimane pressoché identico; tuttavia, manca qualsiasi riferimento alla realtà contemporanea, a personalità illustri, mentre gli attori non intrattengono scambi di battute – adulatorie o celebrative – con gli spettatori. Certo, la disputa allegorica in *Io facio* tra Amore e Virtù e le dinamiche processuali rimontano alle *quaestiones* medievali, rivisitate da Caracciolo e da Capasso; gli argomenti amorosi ricordano il filone ludico-ricreativo delle farse sannazariane.

Però, sebbene *Io facio* sia stata messa in scena e *Quel almo Giove* si adatti a una festa nuziale, vengono sfumati alcuni elementi caratteristici della farsa aragonese, quali la prevalenza della rimalmezzo – inframezzata da capitoli ternari, ottave, barzellette,

<sup>99</sup> MURARO, 334. Sui rapporti politici, economici e culturali tra Napoli e Venezia nel Quattrocento, cfr. JACOVIELLO 1992.

<sup>100</sup> CHOJNACKI 2000; BELLAVITIS 2001 e WINTER 2004.

sonetti – l'allusione alla vita politica, il ricorso alla mitologia greca e alla storia romana come fonte di *exempla*. Ricco procede “per via di levare”: egli – alla stessa stregua dei poeti napoletani, e cortigiani in generale, nei confronti del modello dei *Triumphs* – omette ogni possibile riferimento troppo connotato; lo scrittore fornisce solo l'impalcatura essenziale della farsa e attenua qualsiasi elemento, formale e contenutistico, tipico della civiltà aragonese<sup>101</sup>.

Ciò risulta una scelta obbligata al fine di poter immettere la propria silloge all'interno del circuito tipografico veneziano e ricercare un riscontro vasto di lettori: del resto, Manfredo Bonelli (cfr. CAP IV. 5), editore del *Fior di Delia*, aveva improntato il suo catalogo su «testi [...] di comune lettura tra il pubblico di media cultura e tra quello ancor meno esigente»<sup>102</sup>. Non a caso, il volume di Ricco risulta stampato in un formato piccolo (in 8<sup>o</sup>), con caratteri romani e gotici, giusto in conformità alle tipiche caratteristiche dei volumi “popolari”<sup>103</sup>.

3 - *Quel almo Giove* ha goduto di una curiosa fortuna: la farsa, composta da un autore napoletano a Venezia, verrà tradotta in croato e confluirà nel famoso *Canzoniere raguseo*; la silloge, esemplata nel 1507 da Niccolò Ragnina (Nikša Ranjina), contiene più di ottocento liriche di diversi autori dalmati, che testimoniano soprattutto il radicamento del crescente fenomeno del petrarchismo nei paesi balcanici<sup>104</sup>. Un testo sicuramente marginale, modesto da un punto di vista estetico conosce comunque una complessa trasmissione e fruizione, che passa attraverso vari passaggi storici e culturali.

Il componimento inizia, come anticipato, con il dialogo tra Atena e Giunone: la prima figura recita undici terzine, la seconda risponde mediante una singola ottava, schema metrico ripreso nella replica di Atena. Il personaggio comincia a elogiare Giove (vv. 1-9); segue una lode, abbastanza irrelata con la parte precedente, di un «perfecto e bon signore», cui bisogna conferire «fama et anco merto» (c. N 1v, vv. 10-12).

Questa terzina, sospetta reminiscenza cortigiana, potrebbe adattarsi pure al contesto del patriziato veneziano, anche se il concetto di “fama” è tipico della società aragonese. Tale passaggio viene interrotto, ancora una volta, in modo brusco: Atena domanda a Giunone di poter favorire un «stabile coniungo et eterno» tra due giovani (c. N 1v, v. 5). Ciò garantirà alla divinità gloria «infinita», secondo un procedimento iperbolico in uso nel teatro napoletano (v. 8): Giunone non dovrebbe ricevere onore nel permettere l'unione tra i due soggetti, ma viceversa.

<sup>101</sup> Il Notturmo Napoletano non apparirà più così legato alla tradizione della farsa. Il *Gaudio d'amore*, scritto in terzine e animato da ben tredici personaggi, si apre con il prologo di Minerva, che presenta «una comedia nova / misteriosa e colma di eccellentia, / inella qual per modi assai si prova / quanto sagace sia l'arte amorosa / e come agrada, spiace, noce e giova» (Venezia, Stampono, 1526, BTM, Triv. L 1089/1, cc. A 2r-2v, vv. 26-27 e 1-3). La *Tragedia dil maximo e dannoso errore in che è avvolupato il fragil e volubile sexo femineo*, infine, polimetrica (terzine e ottave), principia con le parole di Mercurio, intento a mostrare agli ascoltatori «le forze grande e le pene diverse / degli miseri amanti e il lor dispreggio, / il stratio, il stento e le fatiche perse», dovute alle pene amorose e al comportamento delle donne, «sempre ne lo error summerse» (Pavia, Borgofranco, 1518, BTM, Triv. L 1651/10, c. A 1v, vv. 10-12 e 14).

<sup>102</sup> CIONI 1969, 765.

<sup>103</sup> Per il XVI secolo sono da intendere come popolari i testi rivolti principalmente a un pubblico numeroso, non specializzato, formato da classi sociali intermedie (artigiani, mercanti, bottegai, commercianti, studenti). Cfr. GRENDLER 1992, 211-35; CHARTIER 1995, 317-35; SANTORO 2008, 95-188.

<sup>104</sup> REŠETAR 1900, 215-29 e 613-7 e CRONIA 1927.

L'interlocutrice manifesta sì la propria gioia per la possibilità di sancire un «pacto eterno» tra gli amanti (v. 1), però sostiene che questo sia un compito più indicato per Venere; Atena accoglie il consiglio e si affretta a rivolgere «tanti preghi» alla divinità (v. 7). Venere, riflette, si dimostra spesso «presta» alle sue sollecitazioni (v. 4), ciò nonostante è opportuno evitare di coglierla in un momento sfavorevole.

Ella non cela i propri dubbi circa la fedeltà e la costanza degli amanti<sup>105</sup>; perciò decide di chiedere un suggerimento ulteriore all'oracolo delfico di Apollo. La divinità, secondo quanto riporta la didascalia, entra nel tempio, svolge un sacrificio, si inginocchia e invoca Apollo. Si noti l'astrusità dell'intera situazione, che rende involontariamente comica la scena: l'incertezza continua della dea, l'atteggiamento deferente tenuto nei confronti di un'altra divinità documentano una struttura diegetica poco attenta e calibrata. Atena cerca un chiarimento definitivo, che viene fornito in un distico elegiaco: «*coniunctis tandem sacris te preside Thedis, / protinus eternus inde sequetur honos*» (c. N 2v, vv. 5-6).

L'avvertimento sprona finalmente Atena a rivolgersi a Venere: la supplica, che si sviluppa su trentatré endecasillabi con rimalmezzo, principia con un panegirico con protagonisti la dea e Cupido. In particolare viene esaltata la forza invincibile delle divinità, in grado di trasformare «in trita cenere» i sensi umani (v. 1). Atena riporta i propri propositi: ella, avendo conosciuto la potenza dell'amore, intende farne dono a un suo «servo fido et degno» (v. 11). Per tale motivo, dopo essersi confidata con Giunone, spera nel provvidenziale intervento di Venere<sup>106</sup>. Infine, viene ripetuto l'elogio della divinità – altro elemento che fa apparire Atena come una donna mortale, non certo una dea olimpica al pari di Venere – e la richiesta di rendere «contenti sempre» i giovani (v. 15).

La dea dell'amore interviene subito e, attraverso ventidue endecasillabi con rimalmezzo, esprime la propria adesione all'idea «iustissima et honesta» di Atena (v. 4). Il personaggio si incarica di chiamare Cupido, perché riesca nell'intento di far innamorare i veneziani e, in un secondo momento, di «far tanto [...], con solazo et canto, festa et gioco» (c. N 3v, v. 6).

Il figlio viene avvisato mediante un capitolo ternario, in cui l'attenzione si appunta sui giovani da colpire. Il pretesto della descrizione dei veneziani perché Cupido riesca a riconoscerli consente allo scrittore di elogiare i futuri sposi. Questa spia conferma il carattere d'occasione e rappresentativo del testo (vv. 4-18):

Qui presso fra questi arbori ze regna  
una nympha sì ligiadra et anco bella, [+1]  
che merta de vagheza haver l'insegna.  
Il viso più li splende che una stella,  
compagna per bellezza de mi stessa,  
del ben amica e d'ogni mal ribella.  
Ciascun atorno quella sì la pressa,  
l'offusca con li raggi del splendore,  
che Phebo non dà luce quanto ad essa.

<sup>105</sup> c. N 2r, vv. 1-8: «quando penso et ripenso / con l'intellecto e il senso de 'sta cosa, / mi pare dubiosa che forse che / la fral o ferma fede de questi amante. / Non scio si[a] fia costante o si sincero / serà il coniungio vero, o se per sorte / li dividesse morte, o si natura / mostrasesi a lor dura». Ricco ricorre per la prima volta alla rimalmezzo; si noti il risultato letterario, non certo apprezzabile, e per di più gravato da un periodare faticoso e involuto.

<sup>106</sup> c. N 3r, vv. 2-7: «[...] tu poi / i cor de tutti doi, a poco a poco, / accendere d'un foco tanto et tale / che senza alcuno male con ardore / congiunti per amore lor seranno / con dolce et leto affanno».



Ancor pien de virtude e di valore  
 intorno questa valle è un zovinecto,  
 condegno assai di merto et poi d'honore.  
 Per stirpe è generoso et ben perfecto  
 e qual de quella diva et con ingegno  
 ligiadro et per bellezza mio subiecto.

Cupido, mentre si prepara a svolgere tale compito, recita alcuni capitoli ternari in cui magnifica la propria potenza (c. N 4r, vv. 3-5): «posso tutto il mondo haver offeso. // Nissun contra de mi serà diffeso / dal ciel né da la terra né da gente». Una volta giunto a destinazione, si apposta vicino alla giovane, che colpisce con una freccia d'oro.

La donna, sofferente per la ferita e incredula per la passione provata all'improvviso, si profonde in un esteso monologo: la struttura anaforica insistita, che rende l'agitazione, il turbamento del personaggio (c. N 4v, vv. 1-3: «ahymè, che è quel che mi distrugge il core / ahyme, che è quel ch'è nel mio pecto fero? / Ahy che gran poena! Ahy che focoso ardore!»), il racconto delle inusitate pene fisiche e morali provate (vv. 16-18: «ahyme, ch'io sono per calor accesa, / ahyme ch'io rugio qual piagata fera, ahyme ch'io sono sol al pianto resa!»), il ricorso alla mitologia, al fine di tratteggiare l'inevitabile situazione (vv. 25-30: «si Phebo hebbe tormento et anco tedio / dal cieco fanciulin como se intende / né Giove fugir puote tal assedio, // si Marte per amor ancor si accende, / incauta feminella a lui mi dono, / che ramo iovenil presto si stende») sfociano progressivamente nella felicità della donna.

I sentimenti di paura e di scetticismo sono presto stornati e fanno posto all'adesione, sincera ed entusiastica, della vita amorosa. L'inserzione di un celebre verso virgiliano, ripetuto due volte a mo' di ritornello e intercalato con uno di invenzione di Ricco, sigilla la nuova realtà scelta dalla protagonista (c. O 1r, vv. 10-15): «io prendo ogni gran pena sol ad gioco, / contenta son de tanti dolci ardori / adesso ad ogni tempo et ogni loco: // *omnia vincit amor et nos cedamus amori, / vincit amor iuvenes desectaue corpora sensi, / omnia vincit amor et nos cedamus amori*»<sup>107</sup>.

Lo stesso procedimento viene replicato per il futuro sposo, che viene raggiunto dai dardi di Cupido. La figura maschile si esprime attraverso patetismi non minori: le immagini tradizionali del giogo amoroso, del fuoco della passione, della morte, delle ferite si accompagnano a una citazione ripresa da Virgilio e da Dante<sup>108</sup>. Il giovane scorge in lontananza la ninfa e decide di seguirla e di convincerla a non fuggire; il solito procedimento enfatico prevede l'impiego di anafore, di ripetizioni, di esclamazioni, di domande retoriche e di un verso latino atto a innalzare il dettato (c. O 1v, vv. 10-19):

Deh nympha, non voler farmi morire!  
 Aspectami mia diva, ch'io mi moro,  
 aspectami mia diva, non fugire!  
 Non vedi che per ti tutto m'accoro?  
 Non vedi che per ti son quasi morto?  
 Non vedi ch'io ti bramo et ch'io t'adoro?  
 Hor porgi a queste fiamme alcun conforto,

<sup>107</sup> Ovviamente gli esametri non rispettano la misura metrica dell'endecasillabo; viene mantenuta la rima, sebbene tra *amori* e *amori* si verifichi una rima identica.

<sup>108</sup> Cfr. vv. 4-5: «conosco a li segni che l'amore / m'ha facto» con *Aen* IV, 23 («*agnosco veteris vestigia flammae*») e *Purg* XXX, 48 («conosco i segni de l'antica fiamma»).

mercede a la mia pena et mei dolori.  
Languir più non mi far, o nymha, a torto,  
*nam sola infando potes miserere labori.*

L'imitazione dell'episodio dell'inseguimento di Euridice da parte di Aristeo trova un esito opposto a quello tradizionale e raccontato nell'*Orfeo* (vv. 128-140). La giovane, infatti, che confessa di essersi innamorata del personaggio, si dichiara «ben sicura» di tale scelta e pronta a baciare l'amato come «signal de fede pura» (vv. 7 e 9). Il testo può chiudersi così in modo lieto e, secondo quanto sostiene la didascalia, con musiche, canti e balli.

4 - La farsa *Io facio* sembra tratta dalla canzone CCCLX dei RVF (*Quel'antiquo mio dolce empio signore*). In Petrarca il poeta depone contro Amore (vv. 1-75) a causa delle pene terribili subite, mentre l'imputato cerca di discolarsi (vv. 76-147). Il giudizio finale però, che spetta alla Ragione, non favorisce nessuno dei contendenti, poiché «più tempo bisogna a tanta lite» (v. 157). In Ricco, invece, che recupera un modello già rappresentativo *in nuce*, si completa il dibattimento giudiziario, perché, come anticipato, Amore sarà riconosciuto colpevole a tutti gli effetti.

La teatralità del testo, rispetto alla fonte petrarchesca, viene fissata dal prologo, recitato in ottave da Mercurio. Questi, a differenza della prassi aragonese, non dialoga con il pubblico, bensì si limita a presentare l'antefatto – Amore è in procinto di entrare in scena per essere giudicato dalla Virtù – e ad ammonire gli ascoltatori secondo le prescrizioni canoniche. Costoro sono invitati a rimanere «tutti quanti ad ascoltare» (c. O 2r, v. 14); l'esito della recita viene in qualche modo suggerito dai versi conclusivi, che assicurano agli amanti di stare «gioiosi [...] et ben constanti» (v. 16).

L'intervento dell'accusa inizia con l'esteso capitolo ternario concesso all'amante (115 versi); tale sproporzione – Amore parlerà per soli ventidue endecasillabi – non segue il palinsesto dei RVF ed è indicativa della posizione sostenuta dall'autore. L'amante si rivolge in avvio alla Virtù, dimostrando rispetto e deferenza; le anafore di alcune espressioni («alma Virtù» viene replicata in posizione incipitaria lungo le prime tre terzine) e le accumulazioni asindetichiche degli aggettivi (c. O 2v, vv. 2-3: «più ch'altra degna et anco più / beata, sagia, honesta, magnanima, divina») evidenziano la solennità della situazione da un punto di vista retorico.

In seguito, l'amante riporta cinque terzine in cui si concentra sulla propria sfortunata condizione: in questo caso l'anafora della formula «io son colui che» introduce le rinunce (vv. 11-12: «per dolor l'ingegno / ho perso, l'intellecto e le parole») e le privazioni (v. 17: «non tengo l'alma col mio corpo unita») che Amore gli ha imposto. L'ultimo richiamo si collega con la sezione successiva: il personaggio introduce il proprio avversario, definito «fanciullo cieco et senza fede, / crudel, iniquo, perfido et tyranno» (c. O 3r, vv. 5-6), e ne sintetizza la condotta spietata (cc. O 2v - 3r, vv. 27 e 1: «vivo mi fa et son de vita spento / et viver morto a tempo mi assicura»).

Viene riportato un elenco delle azioni negative che Amore esercita sull'uomo: la divinità si avvale di un «nodoso lacio» per immobilizzare e tenere a sé il personaggio (v. 13), gli sottrae gradualmente «d'ogni vena / il freddo sangue» (vv. 22-23), gli procura «stento et guai» (v. 25), gli nasconde dalla vista «li fulgenti rai / del sol» (vv. 27-28). La rassegna si protrae stancamente mediante continue modulazioni e variazioni: il personaggio, debilitato e inerme, si lamenta perché sembra impossibile ribellarsi o scappare da un dio «sempre con l'arco e la pharetra al fianco», da un

«tyranno» insensibile verso qualsiasi preghiera e che «sempre si mostra col so gran furore» (c. O 3v, vv. 8, 16 e 18).

La sofferenza dell'uomo viene resa da frequenti avverbi di tempo, che ne sigillano l'incontrovertibile destino, e da ripetizioni di concetti già affrontati; tali immagini ripercorrono circolarmente le punizioni e le angosce patite. Simili tecniche appaiono abusate, eccessive da un punto di vista letterario, ma possono, di contro, assumere una discreta incisività nella recitazione. Il ricorso all'anafora, non a caso, ritorna nel passaggio conclusivo che riassume la vita assurda, senza scampo alcuno condotta dall'innamorato (c. O 4r, vv. 7-15):

Se io vo fugendo con veloce pede,  
lui fuge meco né giamai si parte,  
se io non mi movo, lui con mi si sede.  
Se io forse scrivo, lui volge le carte,  
se io poso ad lecto, lui si posa meco,  
se io guerra bramo, lui diventa Marte.  
Se io miro in cielo, lui non è più cieco,  
se io bramo morte, lui colei diventa  
e vivo et morto mi conduce seco.

L'unica alternativa possibile risiede nella clemenza della Virtù, cui si domanda comprensione e sostegno; la perorazione dell'amante – più una preghiera che un'arringa forense – termina con una dichiarazione di devozione nei confronti della divinità (vv. 22-23: «sai bene che giamai fui avaro / de ben servirti in ogni tempo et hora»), motivo per cui è lecito chiedere in cambio una ricompensa, ovvero la condanna del potente nemico<sup>109</sup>.

Tale concezione dell'amore rimonta ai moduli e agli stilemi della lirica trecentesca e, in particolare, di quella cortigiana di fine Quattrocento<sup>110</sup>. Essa affiora, con esiti affini alla farsa, in numerosi componimenti del *Fior di Delia*: ad esempio, l'immagine della vita che continua nonostante il «corpo occiso» dell'io poetico attraversa numerosi testi (es. c. B 4v, II, v. 14); Amore viene contrassegnato sovente quale «tyran iniquo et senza lege» (II, v. 10), «superbo et fero», «tiran, ingrato, rigido et altero» (c. A 3r, I, vv. 4 e 8); la divinità, durante il percorso diegetico della raccolta, inganna l'amante (c. E 4v, I), lo tormenta (c. F 3v, I), lo conduce con sé «como cane al lascio» (c. C 1v, I, v. 2), lo imprigiona senza rimedio (c. D 2r, II), lo fa soffrire fisicamente (cc. H 1r-1v), tanto che l'io poetico sembra trovare nel suicidio l'unica soluzione di riscatto (cc. H 1v-2v). Gli appelli accorati contro il suo potere incoercibile sono vani (c. F 3v, I); l'unica speranza viene demandata all'intercessione di San Cristoforo (c. G 4r, I) o della Vergine (c. G 4v, I).

Dopo l'intervento dell'amante, prende la parola la Virtù, giudice della contesa. La divinità – per la prima volta nella farsa un personaggio si esprime in endecasillabi con rimalmezzo – sostiene di aver ascoltato con interesse gli episodi di «gran doglia» che tormentano l'accusatore (c. O 4v, v. 3); tuttavia quest'ultimo non si deve preoccupare, perché la Virtù ha già disposto di porre fine a «tante lite» (v. 7).

<sup>109</sup> Il discorso e le argomentazioni dell'innamorato risultano differenti da quelle espresse in Petrarca. Se qui la crudeltà di Amore si esplica nella forza del sentimento, che non riesce e non può essere appagato, nei *RVF* la colpa è individuata nei fondamenti stessi dell'amore, nella sua natura, che fa «men amare Dio» (v. 31). La sofferenza fisica e psicologica costituisce solo un elemento accessorio rispetto al traviamiento dei precetti cristiani che Amore costringe a infrangere.

<sup>110</sup> Cfr. almeno ROSSI 1980 e CARRAI - SANTAGATA 1993.

L'imparzialità dell'*arbiter* pare alquanto sospetta, anche se nelle battute conclusive è in parte rivista la promessa appena accordata (v. 13-16): «de questo cieco amore la risposta / de quel che lui dimostra sentir voglio / et poi senza cordoglio dar sententia / senza haver clementia».

Interviene, allora, Amore, che, in seguito a un elogio preliminare dell'«*excelsa dea*» (v. 1), si scusa se adotterà un procedimento difensivo inconsueto: egli non si discolpa dalle accuse appena mosse, bensì cerca di porre in discredito l'amante. Questi – chiamato «ingrato, iniquo et desliale», in modo da rinfacciare i capi d'accusa (c. P 1r, v. 5) – spicca per «sciocheza insulsa» e «durezza» d'animo (vv. 6 e 7); le carenti qualità morali e intellettuali del personaggio, tutt'altro che un «cor gentile», anzi «de vil sangue nato» (vv. 9 e 11), ne determinano la sofferenza. La responsabilità, dunque, è da attribuire all'amante, che non segue un'«amorosa pista» rettilinea, bensì predilige farsi strada lungo uno «stran sentiero», ove è naturale procurarsi soltanto «dolor con scorso et guai» (vv. 14-16)<sup>111</sup>.

La Virtù, che recita altri sei endecasillabi, affida la lettura della sentenza a un notaio, il quale, sempre ricorrendo alla rimalmezzo, ordina di sequestrare l'arco e le frecce ad Amore e di bandirlo dal suo stesso regno. Egli, non più meritevole di «tener corte», sarà soggetto al trascorrere del tempo e alla morte come tutti gli uomini (c. O 1v, v. 18). Inoltre, viene prevista una sorta di contrappasso (vd. es. vv. 19-32):

ancora volemo  
che con dolor extremo et crudo stracio  
giamai si vegia sacio de cridare  
et ben se lamentare de sua sorte  
del mal horrendo et forte che li preme.  
Volemo che più speme mai non habia  
de andar per liti o sabia, ma d'ardore  
con eterno dolore fia vexato  
e a dito mostrato per il mondo  
et mai non fia iocondo né fia grato,  
ma che in dolente stato la sua vita  
le sia di poi finita in miser stento  
con continuo tormento et con affanno,  
come homo pien d'inganno qual è lui<sup>112</sup>.

Amore, ascoltata la sentenza di condanna, recita un sonetto, prima tappa della sua pena: se gli amanti scrivono poesie sulla loro condizione sfortunata, il personaggio è costretto a seguire il loro comportamento. Il testo si incarica di segnalare al pubblico, coinvolto con l'anafora insistita dell'imperativo «mirate» (vv. 1-5, 7-8), la «malvagia et trista sorte» di Amore (c. P 2r, v. 1); egli, una volta felice e ricoperto di onori e trionfi, si ritrova adesso «disfacto como al vento nebia» e «scarco» dei suoi oggetti distintivi, ossia «de stral, de l'arco e de pharetra» (vv. 13-14).

La *pars destruens* viene seguita subito dalla gioia dell'innamorato. L'invito del personaggio rivolto agli amanti perché celebrino insieme l'avvento di una nuova stagione, libera dal giogo delle passioni, viene concretizzato in una barzelletta finale,

<sup>111</sup> Amore in Petrarca adotterà una strategia diversa, improntata sull'elenco delle gioie, dei motivi di perfezionamento, delle conquiste – intellettuali e materiali, non da ultima la poesia – che tale sentimento ha garantito all'innamorato.

<sup>112</sup> v. 19 ancora] ancoa.

che funge da sigillo e, insieme, da avvio delle danze e delle musiche (vd. es. c. P 2v, vv. 1-10)<sup>113</sup>:

Gratie rendo ad te mia dea,  
che m'hai privo di dolore  
et ad quel tyran Amore  
hai donato sorte rea.  
Più ch'ogn'altro fui già servo,  
hor son libero et disciolto  
et ad quel Amor protervo  
ogni tuo vigor li è tolto,  
per letitia vengo stòlto  
del figliol de Citharea.

Anche in questo momento conclusivo, analogo per entrambe le farse, si avvertono le dissonanze tra le esperienze aragonesi e quelle veneziane: le prime traevano dal finale “felice” una sorta di legittimazione, di fiabesca e mitologica palingenesi; le seconde cercano piuttosto di favorire il divertimento e di lasciare un messaggio di buon augurio per la situazione celebrata. Perciò la farsa di Ricco può abbandonare il “traliccio della corte” e provare ad aprirsi, seppur con contraddizioni e ostacoli, a nuove richieste e committenze. Come Amore al termine di *Io facio* viene esiliato e privato dei suoi caratteri distintivi, così le farse di Rico si trovano fuori dalla patria di elezione e scevre di ogni elemento originario e fondativo.

## 6. 6 Conclusione

Il 27 marzo del 1501 Mattia de' Canali, ambasciatore estense a Roma, informa Ercole I che «el re di Napoli ha invitato Fedria comico [scil. l'attore Tommaso Inghirami, detto Fedra] cum la sua scola per representare comedie et egloghe alle nozze de la regina iovene et duca di Calabria»<sup>114</sup>. Il regno aragonese cadrà definitivamente il 31 luglio, con Federico I che scioglierà i sudditi dall'obbligo di giuramento. Le rappresentazioni teatrali sembrano così aver scandito la vita della corte e della città sin dagli anni Quaranta: si pensi che la propaganda angioina aveva cercato di contrastare Alfonso V proprio attraverso lo spettacolo luciano del 1441 e che il sovrano si insedierà sul trono giusto in seguito all'entrata solenne del 1443.

Il teatro, pertanto, assume importanti risvolti politici, in quanto permette di diffondere messaggi, allegorie, simboli tra una larga platea di spettatori; esso si adatta a un contesto culturale e letterario che privilegia la convivialità, la socializzazione. Il gusto teatrale si forma, infatti, all'interno di una corte in cui l'aspetto performativo occupa un posto imprescindibile: l'osmosi con gli altri generi letterari si registra a partire dal carattere recitativo di alcuni testi, specie egloghe, strambotti e frottole, e dall'orizzonte ideologico e strutturale comune. La particolare rilettura di alcuni avvenimenti storici, la tendenza a profetizzare grandi vittorie ai propri signori, la trattazione di temi fissi (fama, fortuna, virtù), l'impiego di modelli collaudati come il trionfo qualificano tanto il teatro quanto la lirica volgare.

<sup>113</sup> La barzelletta, in ottonari, presenta il seguente schema rimico: xyyx ababbx.

<sup>114</sup> ASMO, Cancelleria ducale, Ambasciatori, Roma.

L'interesse spiccato per la drammaturgia ha forse favorito la nascita di due forme distinte (farsa e gliommero), deputate costitutivamente alla scena; esse condividono l'impostazione metrica (endecasillabi con rimalmezzo), il carattere ricreativo e propagandistico, la struttura monologante e dialogica. Tale natura peculiare costituisce un punto di partenza, un presupposto fondamentale per interpretare il rapporto del teatro napoletano con quello praticato e promosso nelle altre corti italiane: se le diversità sono di certo assai accentuate (es. indifferenza verso le commedie latine e l'*Orfeo*), risulta tuttavia possibile individuare alcuni punti di tangenza, il più evidente dei quali è costituito dal riuso del palinsesto luciano e trionfale.

Questo raffronto *per differentiam* permette di individuare nella letteratura toscana contemporanea il vero paradigma su cui si fonda il teatro aragonese: dalle sacre rappresentazioni potrebbe essere penetrata la tendenza al monologo, dalla poesia polizianesca, laurenziana e dai canti carnascialeschi viene tratta materia per l'elaborazione di alcune tematiche (es. *carpe diem*), mentre la "satira del villano" sembra subire un processo di riuso negli gliommeri.

La conservazione di solo quindici testi non consente un'indagine sistematica: non deve sfuggire, però, l'esistenza di elementi comuni, di tematiche ricorsive, di forme e moduli caratterizzanti. Alludiamo, per esempio, all'utilizzo dello schema trionfale (*Triunfo, Farsa del Bene e del Male*), al dialogo intrattenuto con gli spettatori (*Farsa di Venere, farsa per Beatrice d'Aragona di Capasso*), al programma elativo e propagandistico perseguito (*Ambasciaria, Magico, Presa*), alla portata comica e ironica delle farse (soprattutto quelle di Caracciolo) e degli gliommeri.

## IV. PER UN'ANALISI DELLA RICEZIONE

## 1. Premessa

1 - Il carattere delle rappresentazioni teatrali pre-classiciste, strutturalmente organiche alla vita di corte, ha favorito la circolazione di molte notizie su di esse tramite le cronache cittadine, i dispacci degli ambasciatori e le lettere private scambiate tra regnanti, notabili e intellettuali. I documenti menzionati occupavano una posizione privilegiata all'interno del sistema comunicativo delle corti: ad esempio le missive degli ambasciatori erano uno strumento imprescindibile per avvisare i propri signori sulla vita, sulle particolarità geopolitiche e amministrative degli stati vicini e stranieri<sup>1</sup>.

I dispacci – in una fase storica in cui i centri maggiori, dopo la pace di Lodi (1454), avevano trovato un equilibrio fragile, contraddistinto da tensioni continue e alleanze mutevoli<sup>2</sup> – comprendevano anche notizie sulla politica culturale della corte visitata: in questo periodo le rivalità e le gelosie politiche, dinastiche ed economiche si estendono in modo inedito, per proporzioni e intensità, pure al campo del prestigio artistico e mondano<sup>3</sup>.

Ricordiamo che il teatro di corte risulta inserito nel vasto ambito della festa, anche se nel secolo XVI la sua funzione tenderà progressivamente a specificarsi in maniera autonoma, acquisendo indipendenza estetica: il suo porsi come fatto sociale e di ampia risonanza giustifica l'ostentazione della ricchezza, del lusso e della cultura quale manifestazione di potenza<sup>4</sup>. Ne consegue che le pratiche teatrali abbiano goduto di particolari attenzioni da parte di quella composita categoria di diplomatici, ambasciatori residenti e oratori, che popolava le corti durante gli avvenimenti pubblici e privati più significativi (CAP. IV, 4).

Le cronache, invece, prodotte all'interno della corte, avevano lo scopo di registrare gli episodi in grado di fornire il successo del potere politico, svelando gli elementi costitutivi che i sudditi avrebbero dovuto prendere a modello<sup>5</sup>. Gli spettacoli rientravano all'interno di tale progetto, in cui la corte poteva rispecchiarsi, autocontemplarsi<sup>6</sup> e, di concerto, proporsi all'esterno mediante prodotti confacenti alla propria visione del mondo (CAPP. IV, 5-6).

Tali testi, in parte conservati e giunti sino a noi, sono stati utili soprattutto per ricostruire l'impianto scenografico e spettacolare, per stabilire le occasioni in cui le opere erano state messe in scena, per individuare gli autori e gli attori<sup>7</sup>. Per esempio, si deve rispettivamente a una lettera di Jacopo Trotti ad Ercole I d'Este<sup>8</sup> e alla cronaca

<sup>1</sup> DUPRÉ THESEIDER 1945; MATTINGLY 1962; CERIONI 1970; RINALDI 1993 a, 849-81; FUBINI 1994; SENATORE 1998 e VALERI 2010, 781-5.

<sup>2</sup> PONTIERI 1962; BARON 1970; PILLININI 1970 e 1973 e BARBADORO 1988.

<sup>3</sup> JACQUOT 1956-1975 e CHIABÒ - DOGLIO 1987.

<sup>4</sup> Se CASTIGLIONE (1981, I, 5, 25) sostiene che presso la corte di Urbino «sempre poeti, musicisti e d'ogni sorte omini piacevoli e li più eccellenti in ogni facoltà che in Italia si trovassino, vi concorrevano», CALMETA (2009, 77), come già osservato, afferma che la Milano sforzesca era «de homini in qual se voglia virtù et exercitio copiosa, e sopra tutto de musicisti e poeti».

<sup>5</sup> MUIR 1994, 483-89.

<sup>6</sup> FERRONI - QUONDAM 1978, XXIX: «la corte [è una] specifica forma del potere che si manifesta, si mette in gioco [...] nella rappresentazione di sé come scena, sulla sua scena, come articolato / continuo manifestarsi di una complessiva ideologia della rappresentazione e del segno». Sulle corti italiane vd. almeno HOLLINGSWORTH 1994 e COLE 1995.

<sup>7</sup> PORRO 1882, 483-529; LUZIO 1886; LUZIO - RENIER 1888, 177-89; 1899 b, 1-62 e 1900, 325-49; ROSSI 1889, 305-15; D'ANCONA 1891; TURBA 1971, 95-169 e LOPEZ 2008.

<sup>8</sup> SOLMI 1904, 86-9.



di Bernardino Zambotti<sup>9</sup> se possiamo disporre di ragguagli precisi circa le scenografie realizzate da Leonardo da Vinci per la *Festa del Paradiso* di Bellincioni (1490) e se possiamo datare con sicurezza al 1486 la composizione dei *Menichini* ferraresi.

Ciò nonostante le fonti sembrano ancora più importanti, in quanto, permettendo di andare oltre il pur indispensabile scavo documentario, possono informarci sul gusto del pubblico (non sempre soddisfatto del risultato finale degli spettacoli) e sulle richieste della committenza e aiutano di riflesso a conoscere le ragioni delle scelte operate dagli scrittori (CAP. IV, 2)<sup>10</sup>. Proponiamo così di non considerare più simili testi come accessori, ma di inserirli entro i circuiti comunicativi e i dibattiti teorici ed estetici del tempo<sup>11</sup>. È ormai riconosciuto il contributo significativo del volgare cancelleresco per la formazione di una *koinè* linguistica padana<sup>12</sup>; dalla nostra prospettiva, invece, dobbiamo cercare di esaminare se gli scritti dei diplomatici abbiano incentivato e diffuso anche una cultura teatrale omogenea tra le corti.

L'analisi terrà conto della credibilità e dell'attendibilità da attribuire agli oratori e ai cronachisti; tuttavia anche, e forse soprattutto, le cautele, i fraintendimenti, le omissioni, le dimenticanze, le allusioni criptiche possono essere sintomatiche per capire una certa prospettiva<sup>13</sup>; di contro, non si deve dimenticare che il compito di un leale ambasciatore fosse di raccontare la "verità al principe", per citare ancora Castiglione, e restituire un'immagine quanto più fedele della realtà<sup>14</sup>. Pertanto, ove possibile, si proverà a sovrapporre e incrociare più fonti che trattino del medesimo avvenimento al fine di comprendere gli interessi e i motivi che hanno spinto a prediligere una determinata interpretazione.

2 - In aggiunta, esamineremo le dediche con le quali gli autori erano soliti mostrare l'aderenza della propria opera al modello prescelto dalla corte o, viceversa, giustificare una parziale o netta trasgressione (CAP. IV, 4)<sup>15</sup>. Muovendoci nel solco delle analisi di André Stegmann, affermiamo che «la corte è un'entità geografica, politica, spirituale, culturale e sociologica, luogo rappresentativo delle componenti

<sup>9</sup> ZAMBOTTI 1934, 171-2 e COPPO 1968, 44-6.

<sup>10</sup> L'analisi ai CAPP. IV, 2-6 deve tenere conto di alcuni dati: non si potrà estendere la panoramica a tutte le corti maggiori, in quanto il materiale documentario in nostro possesso comprende soprattutto le realtà di Ferrara e Mantova. I CAPP. IV, 4 e 5, invece, grazie alla natura ampia e variegata delle fonti, garantiscono di presentare un discorso più organico.

<sup>11</sup> Come ha notato FOLIN 2001, XVI: «nel campo della letteratura come in quello delle forme di culto, nel campo delle arti figurative come in quello dei riti civici, non sarebbe forse opportuno valutare gli esiti dei programmi di prestigio non solo per i risultati spettacolari cui essi diedero luogo, ma anche considerandone l'eco suscitata in una società politica straordinariamente interattiva, pronta a decretare con le proprie reazioni il successo o meno delle proposte del sovrano?».

<sup>12</sup> VITALE 1953; BRUNI 1992 e SANGA 1990.

<sup>13</sup> Si tengano da conto le affermazioni del personaggio di Ludovico di Canossa nel *Cortegiano* (CASTIGLIONE 1981, I, 13, 38-9): «spesso la verità sta occulta [...] ché non solamente a voi po parer una cosa ed a me un'altra, ma a me stesso poria parer or una cosa ed ora un'altra».

<sup>14</sup> Il 14 gennaio 1496 Floriano Dolfo scrive così a Francesco II Gonzaga: «essendo usanza mia, senza menzogna, menando universalmente equale la misura, in biasimare et mordere la vita et costumi da(m)nabili de tutti li Principi e Signori de ogni sorte, io non tasso né tocho in occulto o publico la Vostra Signoria, anzi da me sempre è exceptuata da la regola malèdica: che a dir pur lo vero senza adulatione tanti sono smesurati li defecti innumerabili de li altri et tanto abominevoli che li vostri sono per nulla reputati» (DOLFO 2002, 73, 14-21).

<sup>15</sup> GENETTE 1989; TERZOLI 2004 e 2012; PAOLI 2009.

della collettività secondo l'immagine che ne crea il "Principe", in accordo con l'idea che si augurano i soggetti»<sup>16</sup>.

Sarebbe riduttivo, nondimeno, sostenere la totale dipendenza dei drammaturghi dal mecenatismo, esaminando così ogni soluzione letteraria quale unica risposta a un'ideologia preconcepita e spiegandola in base alle particolari condizioni storiche di partenza. Alcune opere non sono del tutto circoscrivibili entro l'alveo cortigiano; in più non bisogna dimenticare l'autonomia estetica e intellettuale dell'opera letteraria nonché la sua capacità di rielaborare i dati del reale con codici e leggi proprie.

Se è poi vero che la comunicazione cortigiana può sembrare simulata, artefatta, endogena – poiché il mittente, il messaggio e il destinatario coincidono spesso con la corte medesima, i suoi protagonisti – è forse altrettanto legittimo ritenere che l'intellettuale cortigiano fosse «convinto del carattere "pieno" degli oggetti che si trovava a manipolare, persuaso [...] che la sua produzione [fosse] di lavoro concreto»<sup>17</sup>.

Ricordiamo che, se l'assunto esposto sull'autoreferenzialità cortigiana può valere per il pieno Cinquecento – in cui tra l'altro gli scrittori si servivano di generi letterari che avevano raggiunto una maggiore codificazione<sup>18</sup> – ciò appare meno penetrante per il periodo in esame: il recupero, per tentativi ed errori, di una forma drammatica antica da riadattare alle proprie inclinazioni, alla propria lingua e *forma mentis*, costituiva per gli autori una sfida di rilievo<sup>19</sup>.

Non mancano gli attriti tra letterati e regnanti in merito alla realizzazione di alcune opere (es. Ercole I e Battista Guarini), né è rara la scrittura di testi lontani dalle indicazioni del potere politico, sino ad arrivare a soluzioni volutamente anti-cortigiane (es. *Panfila* di Cammelli). Inoltre il pubblico cinquecentesco, ormai avvezzo alle pratiche festive, diverge da quello tardo-quattrocentesco, integrato entro un sistema eterogeneo e in evoluzione<sup>20</sup>.

Pertanto intendiamo servirci delle fonti al fine di mostrare gli elementi complessi e dinamici della dialettica cortigiana: sposteremo in alcuni casi l'attenzione dall'autore e dal suo rapporto con il *princeps* allo spettatore<sup>21</sup>, cercando di cogliere lo scambio reciproco e l'interazione tra le diverse esigenze, di individuare l'adattamento delle opere alle concezioni dei destinatari, di proporre una cronologia dell'espansione e della maturazione delle pratiche teatrali e di valutare la diffusione dei testi attraverso pubblici differenti nel tempo e nello spazio<sup>22</sup>. Insomma, agiremo

<sup>16</sup> STEGMANN 1978, XXI.

<sup>17</sup> FERRONI - QUONDAM, XXXVII.

<sup>18</sup> CARRAI 1999 e BOLZONI 2012, 269-89.

<sup>19</sup> La lettura dei prologhi della *Pasitea* (vv. 1-32) della *Panfila* (vv. 1-58) o del *Timone* (vv. 1-24) testimoniano un entusiasmo insolito per prove affascinanti quanto ardue da progettare.

<sup>20</sup> Valga lo stupore dell'ambasciatore Pencaro per il *Trinumo*, rappresentato a Ferrara nel 1499 (LUZIO - RENIER 1895, 184): «era più bello a l'occhio e più grato a l'orecchio». Di contro si veda la descrizione fatta da Stazio Gadio alla marchesa di Mantova di alcune rappresentazioni, sentite ormai come un rito dovuto e accessorio, offerte da Giulio II nel 1512 ai legati giunti da Parma (LUZIO 1886, 500): «facendo far nanti cena et doppo comedie, egloghe, moresche, musiche et attezare, molto pomposamente ogni cosa».

<sup>21</sup> UBERSFELD 1981, 303: «il est [*scil. le spectateur*] le destinataire du discours verbal et scénique, le récepteur dans le procès de communication, le roi de la fête; mais il est aussi le sujet d'un *faire*, l'artisan d'une pratique qui s'articule perpétuellement avec les pratiques scéniques».

<sup>22</sup> Precisiamo che non sarà possibile – vista l'esiguità dei documenti – giungere a risultati sicuri; nondimeno si ritiene che le fonti siano almeno sufficienti per scorgere alcune linee di tendenza.

nella convinzione che «l'identità e lo *status* del principe si fondavano [...] su un continuo dialogo fra i produttori e i fruitori dello stile di corte»<sup>23</sup>.

Vedremo poi come all'interno di una stessa tipologia entrino in gioco spettatori socialmente e culturalmente eterogenei con sensibilità ed esigenze differenti<sup>24</sup>, laddove opere con finalità di intrattenimento e di encomio si alternano ad altre rispondenti ad ambizioni artistiche maggiori; in non pochi casi le due polarità sono confuse in un unico testo. Come si è esaminato (CAP. III), i generi della tradizione classica – tragedia, commedia, dramma satiresco – si intersecano con quelli volgari (novellistica, egloghe, recite allegoriche, modelli lirici e canterini) e si combinano a loro volta, mentre scrittori di alta raffinatezza e autocoscienza (es. Poliziano, Bembo, Boiardo, Visconti, Castiglione) si confrontano con tale realtà ora ricercando esiti ambiziosi, ora soddisfacendo soprattutto il gusto del pubblico e della committenza. Quindi, pur ritenendo il *corpus* del teatro di corte pre-classicista lungi dall'essere monolitico e monocentrico, tratteremo una prospettiva d'insieme, basandoci proprio sul complesso rapporto tra i testi drammaturgici e i diversi pubblici.

3 - Infine l'oggetto dell'attenzione si sposterà sulla stampa (CAP. IV, 7); valuteremo cioè la ricezione cinquecentesca delle rappresentazioni pre-classiciste attraverso l'analisi delle edizioni prodotte, degli editori coinvolti e delle premesse con cui venivano presentate le opere ai futuri lettori<sup>25</sup>. Lo sforzo di invogliare alla lettura una *readership* non prevista dagli autori<sup>26</sup>, larga, indistinta e con pretese divergenti rispetto all'ambiente di corte dimostra in modo indiretto alcune peculiarità del teatro pre-classicista e, contestualmente, spiega i motivi del suo declino nonché del breve successo editoriale. Tale “patto narrativo”<sup>27</sup> *sui generis*, stipulato ora sulla base della lettura ricreativa ora della curiosità erudita, rivela

<sup>23</sup> GRUBB 1994, 469.

<sup>24</sup> Sebbene sia incerto e variabile il numero degli spettatori che assistevano alle rappresentazioni, non possiamo sottovalutare alcune testimonianze a riguardo, le quali, anche se forse eccessive, parlano di un pubblico esteso. Marcantonio Altieri, nel descrivere il teatro in cui saranno messe in scena le rappresentazioni romane del 1511, afferma: «questo piano e gradi al giuditio e d'intelligenti studiosi architetti si tenevano capaci di molto maggior numero che di tre mila sopra persone» (CRUCIANI 1968, 9). Si prenda un altro esempio: Pencaro sostiene, in due missive spedite a Isabella d'Este nel 1499: «ad hore 20 la Ex. del S. et successivamente la corte, la nobiltà del popullo et apresso la plebbe andò in sala grande. [...] El numero delle donne nell'altra giornata fu per me scripto, ma hoggi vedendo tanto popullo cominciai a chieder varij iudicij quanti huomini esser puotevano: li quali variamente rispondendo, chi sei, chi septe, chi octomillia huomini vi extimava; onde io vedendo tale extima essere a caso et senza fundamental iudicio facto mi accostai cum Zoanne de Jasone; el quale cum molte ragioni me costrinse a credere che passassero nove millia huomini. Io non scio quanti fussero, ma conoscendo costui uno altro Archimede overo Euclide gli prestai indubitata fede, tuctavia io lasso ad ogni huomo la sua parte del credere. Questo ben vidi io, el popullo tanto stretto che apena si puoteva uno mettersi la mano al naso se già le braccia non teneva sopra le spalle al suo vicino» (LUZIO - RENIER 1888, 184 e 186). Sembra, quindi, da estendere pure al teatro del XV secolo la considerazione di GURVITCH 2011, 30: «in ogni rappresentazione teatrale vi sono degli spettatori che formano il pubblico, o piuttosto “i pubblici”, i cui gesti, esigenze e provenienza sociale sono spesso diversi». Noteremo, infatti, una fruizione “popolare” – che apprezza lo sfarzo, i colori, gli abiti, i fondali – e una “colta” ed elitaria, in grado di cogliere le allegorie, le allusioni, i messaggi subliminali.

<sup>25</sup> GENETTE 1989.

<sup>26</sup> AUERBACH 2007, 24-67.

<sup>27</sup> ROSA 2008.

complessi procedimenti dialettici di riqualificazione<sup>28</sup>, insufficienti però a riscattare testi ormai superati dalle teorizzazioni di Bembo, dallo studio delle norme aristoteliche, dalle prove di Ariosto, Bibbiena, Machiavelli e Trissino e dall'inevitabile trasformazione delle corti dopo le prime fasi della «calamità universale delle guerre della Italia» (1494-1530)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> ISER 1987, 26: «l'opera letteraria non va considerata come una registrazione documentaria di qualcosa che esiste o è esistito, ma come la riformulazione di una realtà precedentemente formulata, che porta alla luce qualcosa che prima non esisteva».

<sup>29</sup> CASTIGLIONE 1981, I, 2, 18. Sul versante storico vd. PELLEGRINI 2009, su quello culturale e letterario ci limitiamo a segnalare DIONISOTTI 1967, 47-73 e 2002; BARATTO 1975; FERRONI 1980 a; RUFFINI 1983 e 1986; PIERI 1989; PADOAN 1996 e PROCACCIOLI 2011, 170-4.

## 2. Il potere mantovano promotore e fruitore delle rappresentazioni teatrali

1 - Il controllo esercitato a Mantova sulle rappresentazioni teatrali sembra andare oltre la semplice necessità di governare la politica culturale dello stato, poiché occupa i regnanti in scambi regolari e confronti reciproci. Né basta la nota propensione di Isabella per la musica, la letteratura e le attività mondane a spiegare una passione tanto radicata, che coinvolgerà pure il marito<sup>1</sup>.

Francesco II Gonzaga, rappresentato forse a torto dalla storiografia come uomo poco avvezzo agli svaghi di corte<sup>2</sup>, si rivelerà, invece, un valido alleato di Isabella nel favorire la maturazione di un gusto teatrale riconoscibile e ben caratterizzato (vd. i tentativi di mettere in scena l'*Orfeo* nei primi anni Novanta, CAP. II, 4. 3). Ricordiamo come tappe rilevanti, lungo la creazione di una via drammaturgica originale, l'incremento del lavoro dello *Studium* cittadino, la collaborazione con la corte ferrarese e l'ingaggio di artisti, letterati (Del Carretto, Della Viola, Lapaccini, Serafino Aquilano), attori e buffoni. Aggiungiamo, infine, l'apporto della non trascurabile attività culturale che, a soli venti chilometri da Mantova, veniva animata a Gazzuolo dal vescovo Ludovico Gonzaga.

Uno dei primi esempi della pratica drammaturgica – non ancora, però, autonoma da Ferrara – viene testimoniato da una lettera di Battista Guarini a Isabella (3 gennaio 1498), in cui l'umanista ferrarese afferma di essere stato raggiunto dall'invito di rendere «la Fabula de *Trinummo* in vulgare»<sup>3</sup>. Pochi giorni dopo, il 7 gennaio, la medesima interlocutrice riceve una missiva di Niccolò Lelio Cosmico, il quale dichiara di essersi attenuto alle linee guida delineate; il volgarizzatore si è limitato a «interpretare le sententie, et adattarle ad questo vulgare», riducendo le espressioni elevate e valorizzando il «comune dire di questa parte»<sup>4</sup>.

Segue uno stilema tipico della lettera giustificatoria – che contraddistingue sovente il rapporto tra signori e drammaturghi (CAP. IV, 4) – attraverso il quale lo scrittore si scusa, se l'opera non risulterà rispondente alle attese, a causa del tempo troppo breve concessogli<sup>5</sup>. Niccolò Cosmico, comunque «cupido di servire», non solo ribadisce il concetto dell'eccessiva fretta, sostenendo di non essere riuscito a ricontrollare il testo, ma addebita alcune eventuali cause di insuccesso all'opera *tout court*, che «per essere solamente morale, non ha parte molto delectevole»<sup>6</sup>.

Il passo sembra significativo per due questioni: l'autore ha piena consapevolezza dell'aleatorietà dell'operazione, tanto da non prevedere una rilettura, e soprattutto esprime un giudizio estetico negativo sulla commedia stessa per discolarsi e per palesare una dicotomia tra le proprie preferenze personali e quelle della committenza<sup>7</sup>. Inoltre lo scrittore affida la revisione del testo a Isabella – sottolineando così il ruolo completo e totalizzante della marchesa nel processo teatrale (promotrice, lettrice, correttrice e, infine, spettatrice)<sup>8</sup> – e dà conto di minimi, eppure indicativi, interventi sul testo:

<sup>1</sup> BREGOLI RUSSO 1997, 7-21.

<sup>2</sup> BENZONI 1997, 771-83.

<sup>3</sup> D'ANCONA, II, 372.

<sup>4</sup> *IBIDEM.*

<sup>5</sup> BARUCCI 2009.

<sup>6</sup> D'ANCONA, 373.

<sup>7</sup> Per il dibattito umanistico sul problema della traduzione cfr. FOLENA 1991 e LUBELLO 2011.

<sup>8</sup> Vd. la seguente lettera di Bernardino Prosperi (8 febbraio 1500), in cui la marchesa viene informata dettagliatamente circa la preparazione delle feste ferraresi: «il prafato Sig. vostro padre ordina de

Se io havesse avuto più tempo, io la haveria traducta che seria parsa nova, perché tutti li nomi che vi sono, perché son greci, tutti significano al proposto de la Comedia, et chi l'interpretasse per farli vulgari et mutare li lochi che si nominano, non pareria antiqua, et crede che pareria melgio. Io li ho mutato il nome, et facto vulgare, et così al proposito come quello di Plauto: così si faria de li nomi de quelli che vi parlano<sup>9</sup>.

Appare evidente una certa insofferenza del volgarizzatore, che non vorrebbe accontentarsi di riproporre un testo antico, anzi sente la necessità di creare un prodotto diverso dal modello, anche solo mediante un riadattamento topo- e onomastico. Ciò potrebbe dimostrare che gli intellettuali più avveduti, a neanche quindici anni dal tentativo pionieristico dei *Menichini*, vivessero con fastidio una condizione professionale frustrante, contrassegnata da lavori su commissione faticosi, sbrigativi e poco gratificanti.

Ciò rientra nella polemica degli scrittori contro la vita di corte<sup>10</sup>, aggravata dall'età avanzata dell'umanista, nato nel 1420<sup>11</sup>; ma forse nel nostro caso Niccolò Cosmico sottolinea un malessere specifico, che è possibile rintracciare nella contrapposizione canzonatoria espressa da Bellincioni e Visconti tra i drammaturghi milanesi, liberi di cercare soluzioni innovative, e quelli ferraresi o mantovani, costretti a tradurre le opere latine. Il commiato, infatti, pare avvalorare il risentimento del mittente: «io credo che la non piacerà alla V. S., ma non è perché io non habia facto quello che mi è stato imposto: et tutto quello che posso fare, è dedito et dedicato ad quella»<sup>12</sup>.

2 - Una lettera significativa viene inviata da Isabella il 17 febbraio dello stesso anno, la quale aveva affidato a Francesco Castelli, medico e letterato al servizio di Ercole I, un incarico piuttosto delicato, ovvero spedire a Mantova l'*Amphitrione* e il *Menichino* «senza saputa dell'Ill.<sup>mo</sup> S. nostro padre»<sup>13</sup>. È nota la gelosia del duca nei confronti delle opere prodotte all'interno della propria corte, segnale di piena consapevolezza del prestigio letterario acquisito da Ferrara<sup>14</sup>. Il protezionismo del signore, che negherà a lungo di far conoscere le commedie volgarizzate anche al cognato Francesco Gonzaga, aveva il duplice scopo di rendere esclusiva la propria operazione culturale e, nel contempo, di accrescere la curiosità e l'interesse delle altre corti. La lettera a Castelli manifesta altri dati di rilievo, là dove Isabella afferma di desiderare le rappresentazioni: «attento che sono rapresentate et stampate in rime; ma noi più dilecta la prosa da legere»<sup>15</sup>.

Intuiamo che l'attrattiva per tali testi prescindesse dalla loro effettiva rappresentazione scenica, in quanto erano apprezzati anche nella dimensione

fare questo Carnevale quatro comedie cioè recitare un'altra fiata lo *Eunucho*, fare li due *Captivi*, la *Asinaria* et il *Mercadante*. Cussì me afferma maestro Francesco Castello lo quale [...] scia el tutto. Et le brigate sono adietro ad impararle» (ASMO, Particolari, b. 1094).

<sup>9</sup> D'ANCONA, 372

<sup>10</sup> BENZONI 1978; GAETA 1982, 149-255.

<sup>11</sup> RICCIARDI 1984, 72-7.

<sup>12</sup> D'ANCONA, 373.

<sup>13</sup> *IVI*, 374.

<sup>14</sup> ROSITI 1968, 1-29; COPPO 1968, 39-59 e STEFANI 1979, 61-75.

<sup>15</sup> D'ANCONA, 373.

squisitamente letteraria; per di più viene indicata una precisa distinzione tra le opere pensate per la scena, per le quali è prediletta la poesia, e quelle per la lettura privata, che dovrebbe prevedere la prosa. La sollecitudine della marchesa viene evidenziata da un'altra lettera a Castelli (8 marzo), in cui sprona l'interlocutore a inviare le opere richieste: per affrettare i tempi la mittente consiglia di mandare tutto ciò che è stato copiato sino a quel momento nonché gli originali medesimi, promettendo di trascriverli e restituirli a stretto giro di posta.

La regolarità con la quale Isabella prendeva contatto con i letterati ferraresi viene testimoniata di nuovo da una missiva di Guarini del 7 settembre 1499; in questa occasione l'umanista si dice pronto a soddisfare i «comandi» della marchesa, ossia di volgarizzare lo *Pseudolo* di Plauto<sup>16</sup>. I vari ruoli assunti da Isabella imponevano pure di mantenere rapporti con gli attori: non a caso abbiamo una missiva del 24 gennaio 1498, in cui Battista Stabellino, soprannominato Pignatta, declina l'offerta di «intervenire ad certa Comedia», in quanto la salute precaria e le pressanti mansioni da svolgere presso Ferdinando d'Este ne impediscono la partecipazione.

Alcune indicazioni preziose sono fornite pure dai resoconti fatti da Isabella al marito; Francesco II, non di rado assente dalla corte per questioni politiche e militari, viene raggiunto con costanza dalle lettere della moglie, la quale descrive gli spettacoli con dovizia di particolari. Ad esempio il 26 giugno del 1499 racconta al coniuge:

La Exc.<sup>tia</sup> del S.<sup>r</sup> mio padre volse domenica dimostrarmi in triumpho una de le sue Comedie facte questo carnevale, che fo lo *Eunucho*. [...] Poi circa meza hora de nocte, fo principiata la Comedia, et al fine del primo acto, fo facto uno intermezo de la Fortuna cum gioveni, giovene et uno Matto, che seguivano a tempo de uno sono dicta Fortuna volendola pigliare, quale finalmente fo pigliata da dicto Matto, et condotta via cum acti de tristitia et de desperatione de li altri. Al secondo, furono alcune damiselle temptate de innamoramento de crti giovani et alcuni vecchj, li quali prima scazati da epse, poi cum dinari se condusserono a ballare cum loro: ma tirati le borse di dinari ad epse, furono spinti et abbandonati, adherendosse al fine cun li dicti giovani. Al terzo acto, ne venne una musica de cinque persone, cantando in liuti un dolce et bello canto directo a cinque damiselle. Al quarto, fo facto una morescha de XII persone, cum torce longe circa 4 bracia, accese de ogni capo, che fo uno bello et mirabile vedere, per la destrezza de quelloro che li manegiavano l'uno contra l'altro, cum gesti assai belli et a tempo, senza lisione de alcuno. Et al quinto acto fo finita cum uno capitoletto recitato, tanto morale<sup>17</sup>.

Spicca l'orgoglio di Ercole I per i propri allestimenti, tanto da voler offrire alla figlia – che, malgrado le sollecitazioni di Francesco Castelli e Bernardino Prosperi<sup>18</sup>,

<sup>16</sup> *IVI*, 373.

<sup>17</sup> *IVI*, 376-7.

<sup>18</sup> Il primo l'8 gennaio scrive: «ill.<sup>ma</sup> patrona et fiola amantissima. Havendosi a far questo Carnevale per el S. V. padre tre comedie, quale si faranno la zobia inanti a li tri ultimi di de Carnevale et le altre duo la dominica et el marti, me parse dar aviso a la S. V., la quale quando deliberasse venire, el S. Vostro padre ne invitaria a pigliarne piacere assai». Il secondo incalza l'invitata il 3 febbraio: «Zobia se farà la prima comedia de *Trinomo* et credo li venirà la ill.<sup>ma</sup> vostra madama Lucretia da Bologna, ma il Sig. patrone mio et tuti nui altri signori de la S. V. desiderasimo veder lei per ornamento di queste feste et consolatione de tuta questa città, per che non gli essendo capo fare a le

non aveva partecipato al Carnevale ferrarese (CAP. IV, 4) – un saggio della loro magnificenza. Osserviamo poi la predilezione di Isabella per le rappresentazioni brevi e vivaci e dal messaggio etico marcato e riconoscibile: la marchesa non descrive la commedia, forse nota al marito, bensì preferisce indugiare sulle scene allegoriche, sugli intermezzi e sulle moresche, dimostrando indirettamente la fortuna di questi sottogeneri<sup>19</sup>.

Nel 1501 si ripete la medesima situazione: il 2 febbraio Isabella è presente alla messinscena dei *Captivi* e del *Mercadante*, mentre il 3 assiste all'*Asinaria* e all'*Eunucho*. La lettera della marchesa rende l'idea di una prassi teatrale consolidata e quantitativamente importante; la sua impressione, però, non cela alcuna perplessità, poiché se è vero che le rappresentazioni «sono state multo dilectevole et de riso et piacere assai, maxime per la voce accomodata et optimi gesti», tuttavia «sono state piene de parole vane et de qualche erubescencia»<sup>20</sup>.

Ella sembra accordare un giudizio positivo solo alla prestazione degli attori, mentre resta delusa dal lato drammaturgico: ritorna il parere sul linguaggio (e sul contenuto), che deve evitare esiti sia troppo elevati sia triviali<sup>21</sup>, mentre si afferma la predilezione per rappresentazioni concise ed efficaci.

Nel 1502 Isabella è spettatrice delle feste organizzate in occasione del matrimonio tra il fratello Alfonso, vedovo di Anna Maria Sforza, e Lucrezia Borgia. Il 29 gennaio racconta un particolare sopralluogo tenuto insieme al padre, che ci informa di nuovo circa la meticolosità di Ercole I nel curare le celebrazioni: «el signor mio padre me condusse veder la sala dove se farano le Comedie»<sup>22</sup>. Isabella, a seguito di una diligente descrizione della sala, degli apparati e degli spalti, prende congedo dal marito promettendogli che «quanto altro vederò a la giornata, ne farò partecipa»; in effetti il 3 febbraio la moglie si preoccupa di «rendere conto a la Excellentia Vostra di la giornata de hozi»<sup>23</sup>: costei non manca di evidenziare la sontuosità degli allestimenti (*Epidico*, *Bachide*, *Soldato glorioso*, *Asinaria*, *Casina*), indugiando specialmente sugli abiti degli attori. Se il primo testo «de voci et versi non fu già bello», le moresche rappresentate durante gli atti «comparsero molto bene et cum grande galanteria».

Le migliori sono riassunte con cura, mentre quelle meno riuscite, come ad esempio una caratterizzata dalla sola musica, sono pressoché ignorate: «fu [...] così trista, che non merita adviso»<sup>24</sup>. Le feste proseguono nei giorni seguenti, tanto che il 5 febbraio Isabella pare essersi stancata: «a le vintitre hore et meza si principiò la

brigade che veneno cossa possi andar compita de piacere. Credo che mai fosse facto la più magnifiche demonstratione, quante serano queste. Et per quanto intendo, il ge soe de veste da moresche circa centonovanta, tucte de secta, senza le altre che se representano in dicte comedie. Et per el iudicio de chi intende, la spesa de questo apparatò montarà più de ducati triamillia» (ASMO, Particolari, b. 1115 e 1094).

<sup>19</sup> L'interesse maggiore conferito agli intermezzi dagli scrittori e dagli ambasciatori, che ne riportavano la trama ai propri signori, si spiega con la loro funzione che non consisteva tanto «nel soddisfare la curiosità del pubblico con balli ricchi di figure, preziosi costumi e trovate ingegnose. Gli intermezzi – moresche, pantomime allegoriche e mitologiche – erano piuttosto il genere specifico di cui si servivano i principi per l'ostentazione del loro prestigio» (GUTHMÜLLER 1997, 173). Vd. anche NIGGESTICH-KRETMANN 1968 e MITCHELL 1975, 117-31.

<sup>20</sup> D'ANCONA, 379-80.

<sup>21</sup> Niccolò da Correggio, nella dedica a Isabella d'Este della *Fabula de Psiche et Cupidine*, affermerà: «le vergognose ed erubescence rime vengono adunque ala Excellenzia Vostra» (DA CORREGGIO 1969, 50).

<sup>22</sup> D'ANCONA, 383.

<sup>23</sup> *IBIDEM.*

<sup>24</sup> *IVI*, 384.



comedia de la *Bachide*, quale fu tanto longa et fastidiosa et senza balli intramezzi, che più volte me augurai a Mantua».

Pure in questa occasione viene indicato un elemento di forte debolezza nella lunghezza eccessiva dei testi. Anche le pur brevi moresche rappresentate in seguito non suscitano l'approvazione della marchesa, che chiarisce come la sua opinione non fosse dettata da un capriccio, anzi condivisa dagli astanti: «a l'ultimo non gli fu se non sbadacchi et querelle de li spettatori, perhocché erano quattro hore et meza»<sup>25</sup>. Infine, il giorno 9 si lamenta per la *Casina*, definita «lasciva et disonesta quanto si possa dire»<sup>26</sup>.

Sembra utile anticipare il discorso sulle cronache (CAPP. IV, 5-6) per mostrare le differenti opinioni tra Isabella e il *Diario ferrarese* di Bernardino Zambotti: è chiaro che in una lettera privata la marchesa potesse manifestare ogni riserva sugli spettacoli; un buon cronachista di corte quale Zambotti, invece, doveva mantenersi entro confini definiti.

È importante, però, andare oltre simili considerazioni per cercare di capire quale fosse il reale giudizio del pubblico. Infatti, le omissioni e le attenuazioni presenti nelle cronache – e che emergono come tali proprio grazie al confronto con altre fonti – rivelano spesso il tentativo di difendere feste non meritevoli o rappresentazioni poco riuscite. È il caso, per esempio, dei testi drammatici messi in scena nel 1502; se Isabella non era persuasa dal risultato finale degli spettacoli del 3 febbraio, Zambotti utilizza toni entusiastici, rimarcando la corale approvazione degli spettatori:

se representò una comedia de Plauto intitolata *Epidico*, e tuta la brigata sedeva suxo tribunali alti de dece gradi in foza de theatro coperto de panno de più colori a divixa, che in uno tracto, da uno lato del palazo, se vedeva tuta turba de madame e signori e zintilhomini. E durò dicta festa insino ad hore 5 de nocte con tanti lumere e dupieri che per tuto se vedeva a la minuta. E fu recitato con tanto silentio e piacere che a niuno rencresciè il stare tardi andare a cena, e fu lodata da tuti li homini docti e zentili dicta representatione, e fu de grandissima spexa, benché al duca non ge habia rencresciuta<sup>27</sup>.

La maggiore divergenza di opinioni si riscontra in occasione delle celebrazioni del 4 e 5 febbraio, per le quali la marchesa aveva notato il fastidio dei presenti, a causa dell'eccessiva prolissità e lunghezza; Zambotti, invece, appare di avviso opposto:

a dì 4, de vegneri. Recitata fu la sira un'altra comedia in lo sopradicto palazo, in presentia de tuti li sopradicti signori e madame, con demonstratione iocose e belle e signorine, de gran spexa. E durò dicta

<sup>25</sup> *IVI*, 385.

<sup>26</sup> *IVI*, 386. L'impressione viene condivisa dal segretario Benedetto Capilupi, che, scrivendo a Francesco Gonzaga, sostiene (*IBIDEM*): «ne la spurcissima comedia de heri fu notata tanta venustà et displicentia in lei [*scil.* Isabella] per ognuno, che la lauda d'essa è stata sua, et la vergogna del S.<sup>r</sup> Duca, certificando V. Ex. che la non volse che alcuna delle sue ancelle gli venesse». In effetti la *Casina*, ultima opera di Plauto, si basa sul alcuni espedienti, come il ribaltamento delle posizioni sociali o l'ambientazione greca, atti a giustificare alcune scene audaci: si pensi solo all'ultimo atto, in cui Calino viene travestito da Casina e mandato a casa di Alcesimo, dove sapeva che sarebbe arrivato Lisidamo per godere dei favori della fanciulla; alla fine si sviluppa una scena grottesca, al termine della quale Lisidamo e Olimpione vengono presi a bastonate da Calino.

<sup>27</sup> ZAMBOTTI 1934, 315, 18-25.

representatione insino ad hore 5 de nocte con moresche e scilento, senza schandalo alchuno, con piacere de tuta la brigada. [...] A dì dicto, dapo' dextenare [*scil.* 5 febbraio]. Se ballò in sala grande, con presentia de tuti li ambascatori e signori con la prefata spoxa e madame e zintildone in gran moltitudine, a son de trombe e pifare. Da posa la sira tuti andòno in lo palazo soprascripto da la Raxone, dove fu recitata una altra comedia piacevole, con moresche, canti e melodie de diverse sorte, laudabile e dilectevole: la quale comedia hè *Miles gloriosus*<sup>28</sup>.

Dal brano riportato si distinguono alcuni elementi significativi: l'osservazione sulla «gran spexa» vuole dimostrare la magnificenza del signore ferrarese, pronto a proporre tutti i giorni spettacoli e divertimenti sempre più complessi, costosi ed elaborati<sup>29</sup>. Ma soprattutto notiamo l'*excusatio non petita* nel pubblico che osserva con partecipazione gli spettacoli «senza schandalo alchuno, con piacere de tuta la brigada»; questa affermazione potrebbe proprio voler smentire indirettamente gli «sbadacchi et querelle de li spettatori» denunciati da Isabella, che non sembrano il frutto dell'irritazione episodica della marchesa.

Lo scandalo per la rappresentazione della *Casina* viene così attenuato da Zambotti (316, 33-35): «da posa se intrò in lo palazo de la Raxon sopradicto e se recitò la comedia de Plauto, chiamata la *Cassina*, con le feste solite e in acti jocosì intermedii, de gran piacere, che durò insino ad hore 4 de nocte». L'imbarazzo del cronachista pare avvertirsi nell'insolita sbrigatività con cui descrive la commedia e gli spettacoli a essa connessi e nella formula cristallizzata e fugace utilizzata per riassumere il favore del pubblico.

Riconosciamo, quindi, una netta divaricazione non solo tra le tipologie e i contesti comunicativi, ma pure tra il gusto stesso e la sensibilità artistica: se Isabella si concentra in particolare sul versante drammaturgico, riflettendo sulla durata, sullo stile e sul contenuto degli allestimenti, Zambotti tende a cogliere il dato esteriore, ossia il loro costo economico e la sontuosità degli apparati<sup>30</sup>. Per di più la lettura contrastiva, sebbene ridotta e applicata a una sola occasione, conferma le inclinazioni formali (testi brevi e composti in uno stile medio) e tematiche (scritti adatti all'intrattenimento e alla divulgazione di materie edificanti) predilette dalla corte gonzaghesca.

3 - Passiamo ora ad analizzare l'attività di Francesco II Gonzaga; il primo documento in nostro possesso, datato 5 febbraio 1496, vede il suocero Ercole I negargli alcune commedie richieste: «in risposta gli dicemo che ne ricresce non potere satisfare al desiderio suo»<sup>31</sup>. La scusa pare poco veritiera, in quanto il duca sostiene che «quando nui facessimo recitare dicte Comedie, il fu dato la parte sua a cadauno di quelli, che li havevano a intervenire, acciocch'imparassero li versi a

<sup>28</sup> *IVI*, 315, 32 e 316, 1-3 e 13-17.

<sup>29</sup> Secondo il *De liberalitate* (1498) di Giovanni Pontano l'uomo liberale deve essere disposto a donare con assiduità: «quae res illud efficit, cum et saepe et multis liberalis ipse commodus sit, ut quam maxime carus acceptusque sit omnibus» (PONTANO 1999, 98).

<sup>30</sup> Per Pontano la liberalità si esercita essenzialmente spendendo ingenti somme di denaro: «itaque, ut fortitudini pericula, temperantiae dolores ac voluptates, sic liberalitati materies quasi quaedam pecunia subiecta est; in qua utenda erogandaque qui sponte gratuitoque versatur, illud iure assequitur, ut liberalis viri nomen adipiscatur cum summo etiam tum civium, tum peregrinorum testimonio ac rei publicae, in qua versetur, utilitate» (PONTANO 1999, 44).

<sup>31</sup> D'ANCONA, 369.

mente». Ercole I sembra prendersi gioco di Francesco II, in quanto afferma: «nui non avessimo cura di farle ridurre altramente insieme, né tenerne copia alcuna».

Dichiara poi che l'unico modo per recuperare le commedie sarebbe di rintracciare gli attori, i quali, però, si trovano in «Franza, parte a Napoli, et alcuni a Modena et a Reggio». Ancora una volta il protezionismo si lega all'esibizione della superiorità culturale della corte di Ferrara, che non si cura nemmeno dei testi prodotti ed esporta gli attori per l'Italia e l'Europa. Tuttavia Ercole non vuole deludere del tutto il cognato e si impegna a far pervenire a Mantova «alcuna de dicte Comedie in prosa», dimostrando la netta difformità, di genere e valoriale, tra testo scritto per la lettura (in prosa) e libretto composto per la recitazione (in versi). Da un'altra lettera dell'8 febbraio veniamo a sapere che le commedie in questione sono i *Captivi* e il *Mercadante*: la concessione sembra elargita in via straordinaria, poiché, come si è visto, la marchesa pregherà due anni appresso Francesco Castelli di inviarle altre commedie all'insaputa del padre.

Il marchese, che nel 1499 chiederà il permesso a Ercole I di chiamare a Mantova il musico ferrarese «Michiol»<sup>32</sup>, restituisce il favore due anni più tardi: il duca, infatti, aveva domandato l'attore Manuccio Lucchese in occasione delle commedie da recitarsi in onore della regina d'Ungheria. L'informazione, forse non banale, potrebbe testimoniare che anche la corte di Mantova si era dotata di una compagnia teatrale più solida.

In effetti nel febbraio 1504 una missiva di Aloisio de Advocatis ringrazia da Brescia il marchese «de la concession facta de i dicti representatori, i quali se sono deportati tanto eccellentemente quanto dir si possa in representar dicta comedia, dove ne havemo receputo più honor che de niuna altra cosa». Supponiamo che la dipendenza da Ferrara si potesse essere attenuata, giacché Mantova sembra passare da corte importatrice di rappresentazioni e attori a più autonoma promotrice.

Non stupisce, allora, che nel 1502 Francesco II si prodigasse a organizzare le feste per il Carnevale: il 25 gennaio sollecita l'attore Rodolfo Casastro perché reciti «certe comedie» che si stavano allestendo<sup>33</sup>; il 4 febbraio annuncia a Luigi Marcello il proposito di «representare alcune comedie et fare certe altre feste, de le più belle et onorevole, che ancor mai facessimo»; il 20 contatta la marchesa di Gazzuolo chiedendole di mettere a disposizione tappeti e paramenti preziosi.

Le feste di quell'anno possono simboleggiare a buon diritto uno spartiacque nella storia del teatro mantovano: Sigismondo Cantelmo, ambasciatore ferrarese, dà conto a Ercole I di spettacoli «sumptuosissimi et meritamente da essere equiparati ad qual se voglia temporaneo theatro delli antiqui o moderni»<sup>34</sup>. Il mittente inserisce poi un appunto che rende l'idea dell'importanza dell'avvenimento: «non dubito V. Ex.<sup>a</sup> per più vie harà inteso l'essere del spectaculo quale sia stato: non di meno ancor mi non voglio mancare dal offitio della mia debita servitù».

In effetti il resoconto è esteso e particolareggiato, indicazione che le celebrazioni presso la corte di Mantova erano riuscite a impressionare un uomo pur abituato a tali occorrenze: «certificandola scrivo la verità, quantuncha tanta magnificentia recerchasse chi sapesse meglio scrivere, et exprimendo pengere la nobiltà et excellentia del prefato spectaculo». La prima parte della lettera è dedicata alla descrizione della sala, dei capitelli, che «representavano alla mente un edificio

<sup>32</sup> COPPO, 53.

<sup>33</sup> D'ANCONA, 387.

<sup>34</sup> *IVI*, 381.

eterno ed antiquo, pieno de delectatione», degli archi dalla «prospectiva mirabile» e dei pannelli realizzati dal «singolare» Mantegna<sup>35</sup>. Segue l'attento resoconto degli scalini, dei palchi, delle statue e, in particolare, degli apparati scenici:

Fra loro [*scil.* le colonne] 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 artificiata 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, regnavj, regnabo*: in mezo resideva la dea aurea con un sceptro con un delphin. Dintorno alla scena la frontespicio de basso era li triumphj del Petrarcha, ancor loro penti per man del p.<sup>o</sup> Mantegna: sopra eran candelierj vistosissimi deaurati tucti: nel mezo era un scudo colle arme per tucto della C.<sup>a</sup> M.<sup>à</sup>; sopra l'aquila aurea bicapitata col regno et diadema imperiale: ciascheuno teneva tre doppiieri; ad ogni lato era le insegne.

La sintesi degli spettacoli rappresentati chiude la lettera: per prima cosa Cantelmo avvisa che «le recitationi sonno state belle et delectevole, [...] da persone docte recitate optimamente con grandissima voluptà et plausi de spectatorj». E soprattutto l'ambasciatore riporta i titoli delle opere messe in scena: non mancano i volgarizzamenti plautini, *Penulo*, e terenziani, *Adelphi*, in ossequio alla tradizione e alla volontà di ricercare il favore del pubblico; nondimeno due opere (*Philonico* e *Hippolito*) si segnalano per originalità rispetto al modello ferrarese. È arduo capire a quali testi l'ambasciatore stia alludendo: risulta difficile pensare che l'*Hippolito* sia il volgarizzamento di Francesco Pizio da Montevarchi, poiché progettato in un contesto singolare come quello veneziano e pensato per la sola lettura<sup>36</sup>. Visto l'ampio pubblico, pare altrettanto improbabile che il testo in questione fosse in latino al pari di quello recitato a Roma nel 1486 da Tommaso Inghirami. Per lo stesso motivo non riteniamo plausibile che il *Philonico* possa essere ricondotto, come ipotizzato da D'Ancona<sup>37</sup>, alla commedia umanistica *Stephanium* di Giovanni Armonio Marso<sup>38</sup>.

Comunque sia, è indicativo che Mantova avesse intrapreso consuetudini teatrali non coincidenti con quelle ferraresi, dalle quali le ultime opere citate avrebbero potuto distanziarsi sensibilmente. Se aggiungiamo tali allestimenti alla *Fabula di Febo e Feton*, alla *Comedia del Timon Greco*, alle *Noze de Psiche e Cupidine* e alle prove di Serafino Aquilano del 1495 possiamo renderci conto di un panorama variegato, definito in parte dai gusti caratteristici della corte gonzaghesca nonché consapevole della propria dimensione concorrenziale con i risultati ferraresi.

Il 24 dicembre dello stesso anno Mantova pare aver trovato un canale autoctono persino nell'"arte" dei volgarizzamenti: Albertino Pavese traduce, grazie all'aiuto degli allievi dello *Studium* cittadino, e offre a Francesco II i *Menechini*, commedia «molto festevole et tutta piena de diletto» e il *Trinummo*, «non tanto piacevole quanto morale». L'interlocutore sembra soddisfare appieno le richieste della corte

<sup>35</sup> *IVI*, 382. Sul contributo dell'artista durante il suo soggiorno mantovano vd. CAP. III, 4. 4.

<sup>36</sup> La *princeps* della traduzione, in capitoli ternari e strofe di settenari, rimonta al 1497 (Venezia, De Pensi). Vd. ROSSETTO 1997, 25-42.

<sup>37</sup> D'ANCONA, 381.

<sup>38</sup> La commedia era stata rappresentata nel 1499 a Venezia, presso il chiostro dei frati eremitani in S. Stefano; essa, suddivisa in cinque atti e composta in senari giambici, presenta situazioni e intrecci cavati dal teatro plautino (*Aulularia*) e terenziano (*Andria*). In merito vd. VECCE 1995, 253-64.

mantovana: i *Menechini*, da una parte, puntano all'intrattenimento, mente, dall'altra, il *Trinummo* si presta meglio a un discorso di carattere etico ed edificante. Si tenga presente poi la natura competitiva dell'operazione, poiché i *Menechini*, vanto di Ercole I, costituivano il primo volgarizzamento ferrarese da un testo plautino, replicato in più riprese.

Lo *Studium* gonzaghese continua la propria attività nel 1503, quando Isabella informa il marito di aver accompagnato il figlio Federico a vedere «una Comedia, che havevano cavata da Apuleio»<sup>39</sup>. L'opera è molto probabilmente il *Formicone* di Publio Filippo Mantovano<sup>40</sup>, riconosciuta dalla marchesa «per el subjecto, compositione et recitanti bellina». L'appellativo non entusiastico potrebbe essere giustificato, se veramente l'opera in questione fosse il *Formicone*, dal carattere innovativo e sperimentale della rappresentazione, dagli elementi già “regolari”, dall'utilizzo di un *auctor* poco frequentato quale Apuleio<sup>41</sup>: è significativo, del resto, che il *Formicone* chiuda *de facto* la stagione mantovana del teatro pre-classicista.

È palese come i noti problemi politici sorti in quegli anni con la terza fase delle Guerre d'Italia abbiano rallentato l'attività culturale e drammatica gonzaghese: Francesco II, in seguito alla sconfitta contro la Repubblica di Venezia nella battaglia di Casaloldo del 1509, viene catturato e tenuto come ostaggio per circa un anno; tra il 1511 e il 1512 il mantovano è terreno di scontri tra le truppe francesi e la Lega Santa; mentre il marchese, debilitato dalla sifilide, è costretto a interrompere le proprie uscite in pubblico.

Ma non sono soltanto tali vicende a limitare l'attività teatrale: Francesco II, difatti, risponde con acredine alla missiva della moglie del 1503, perché il figlio primogenito dovrà ricevere un'educazione politico-militare e imparare «poche litere»<sup>42</sup>. Nondimeno ipotizziamo che la reazione scomposta nasconda altre motivazioni: sono noti il sospetto del marchese nei confronti dei principali docenti dello *Studium*<sup>43</sup>; si può forse ritenere che la creazione di un circuito culturale e teatrale parzialmente indipendente preoccupasse Francesco, abituato a servirsi di opere già collaudate e verificate a Ferrara.

Inoltre il governo della moglie sulla struttura accademica – ricordiamo che Isabella nomina nel 1502 il successore del defunto rettore Pietro Marcheselli contro il parere degli allievi – poteva creare a corte imbarazzi e conflitti di competenze: dopo la morte di Marcheselli, un gruppo di studenti interpella Francesco II per favorire la nomina di Giovanni de Cavalara, ma, come detto, Isabella, cui spetta l'ultima parola, gli preferisce Francesco Vigilio. Questi forse si era spinto troppo oltre con la ricerca teatrale, incorrendo nelle critiche del marchese, che evidentemente stimava sconveniente il genere comico<sup>44</sup> – possono essere indicative a riguardo le critiche di Isabella alla *Casina* – e pericoloso, in quanto di non diretta emanazione del potere centrale.

<sup>39</sup> *IVI*, 388.

<sup>40</sup> STEFANI 1980, 9-30 offre prove abbastanza sicure.

<sup>41</sup> MORESCHINI 1977, 457-76. Sigismondo Gonzaga sembra avere un parere diverso: «heri andai cum la ill.<sup>ma</sup> Madonna nostra insieme cum il S.<sup>re</sup> Federico a la scola di M.<sup>ro</sup> Francesco, qual fece recitare una comedia, che fu molto bella et a nui tutti piacque assai» (LUZIO - RENIER 1899 b, ).

<sup>42</sup> LUZIO 1886, 580.

<sup>43</sup> STEFANI, 10-9.

<sup>44</sup> Vittorino da Feltre, secondo la testimonianza del Platina, leggeva con passione le opere di Plauto e Terenzio, «eorum tamen lasciviam nocere ingeniis non bene constitutis affirmabat» (GARIN 1958, 686).

Non è casuale che, dalle fonti in nostro possesso, il ruolo dello *Studium* si riduca, mentre le rappresentazioni teatrali subiscono una netta battuta d'arresto: è pur vero che il *Formicone* viene replicato nel 1507 e nel 1508<sup>45</sup>, che l'opera ferrarese di *Jacob e de Ioseph* di Pandolfo Collenuccio è messa in scena nel 1504 e che un volgarizzamento dell'*Andria* è presentato nel 1513; ciò nonostante le opere – ora riproposizioni, ora importazioni ferraresi – non sembrano più partecipare alla costruzione di un gusto proprio, anzi sono l'indice di una graduale rarefazione.

4 - La corte di Gazzuolo, gravitante intorno al vescovo di Mantova Ludovico Gonzaga<sup>46</sup>, merita un ultimo richiamo. Benché il centro in questione sia di ridotte dimensioni rispetto alla vicina Mantova, supponiamo che la fervida attività drammatica in essa promossa partecipasse alla formazione di un gusto riconoscibile: Ludovico, quintogenito del marchese Ludovico III Gonzaga e di Barbara di Hohenzollern, diventa vescovo di Mantova nel 1483. Tuttavia sul finire del 1487 viene coinvolto, insieme ai fratelli Gianfrancesco e Rodolfo, in una presunta congiura contro il nipote Francesco II Gonzaga. In conseguenza di ciò, il vescovo preferisce esercitare il ministero episcopale lontano dal centro cittadino: così dal 1489 al 1496 risiede presso la dimora di Quingentole, intraprendendovi costosi lavori di restauro e raccogliendo attorno a sé una corte raffinata e sfarzosa, composta tra gli altri da Giovanni Muzzarelli, Niccolò Cosmico, Timoteo Bendedei, Giovanni Bonavoglia, Niccolò Tebaldeo.

Dal 1501 sposta la propria residenza a Gazzuolo, dove non tradisce una notevole devozione nelle arti, nelle lettere e negli allestimenti teatrali. Infatti, giusta la testimonianza di Matteo Bandello, riportata nella dedica della celebre novella I, 8 «l'illustrissimo e reverendissimo monsignore Lodovico Gonzaga, vescovo di Mantova, qui in Gazuolo abitava, che egli sempre vi tenne una corte onoratissima di molti e virtuosi gentiluomini, come collui che si diletta de le virtù e molto largamente spendeva»<sup>47</sup>.

Grazie ai documenti raccolti da Umberto Rossi siamo in grado di comprendere meglio la qualità della corte e le propensioni di Ludovico, che sembrano compenetrarsi con le richieste della corte mantovana: il 25 gennaio 1501 Ludovico scrive a Pietro de Viteliana pregandolo di mandargli «per lo presente nostro corero uno Plauto cum comento illis noviter stampati, che adoperato ve lo remanderemo e charicamovi ce lo mandati omnimodo»<sup>48</sup>.

Il 5 marzo, invece, il vescovo si rivolge direttamente all'*entourage* di Ercole I, giacché chiede a Timoteo Bendidio di fargli avere «due delle comedie di Plauto traducte per m. Baptista Guarino». Il mittente incalza il destinatario, sostenendo che «ne siamo de quelle in expectatione; perhò vi charicamo ce le mandati cum più presto porreti, aut che ne cavati de expectatione ita che non possendosi havere a fine procuramo haverle per altra via». Evidentemente il rigido sistema di protezione ferrarese non ammetteva eccezioni neanche nei confronti del religioso, poiché il 27 marzo una nuova missiva raggiunge Bendidio: «rendemoni certi non siati manchato di exacta diligentia per farmi havere la traductione delle comedie et dato che usque

<sup>45</sup> Il 30 dicembre del 1506, difatti, il marchese scrive a Francesco Vigilio: «ni terrà gratissimo che faciati prova di metter ad ordine la comedia di Formicone per domenica sera da essere recitata a questi reverendissimi cardinali in la sala dil palazzo di la Ragione» (ASMN, AG b. 2914, c. 54r).

<sup>46</sup> TAMALIO 2002, 801-3.

<sup>47</sup> BANDELLO 1992.

<sup>48</sup> ROSSI, 309.

nunc non habeati potuto conseguire, non restareti però di sollicitare opportune et forse haretì migliore fortuna».

Tuttavia Ludovico, giacché la domanda appare ancora inevasa, cambia strategia e il 20 aprile invita Bendidio a rivolgersi direttamente a Ercole: «sel vi piacerà expedito, vorressimo che vi exhibessive in nome nostro cum la alligata dala Excellentia del S. Duca, supplicandoli che la sia contenta compiacerne de Minichino et che ben ne havemo visto de questi traducti in sonetti, ma che molto ne saria a caro haverlo nel mo' et forma è stà traducto per Baptista Guarino»<sup>49</sup>.

Nello stesso giorno Ludovico decide di intraprendere una strada parallela e commissiona la traduzione dell'*Asinaria* a un interlocutore rimasto anonimo: «ve dignarati adunque per amor nostro tradurne la *Assinaria* di Plauto in terzo vulgare cum la solità facilità vostra, aciò habiamo che lezer questa invernata et exercitare lo inzegno de molti sotto il nome vostro».

Dalla missiva si intende che l'opera non è destinata alla recitazione, come invece vedremo per le opere menzionate in seguito, bensì alla lettura. Il 29 maggio il vescovo interpella un letterato di professione, Paride Ceresara (CAP. II, 4. 2), cui affida il volgarizzamento di un'altra commedia; dopo aver lodato il poeta per i suoi sonetti, prega di «tradurme la *Ullularia* comedia di Plauto da presentare, secondo il stilo della alligata traducta per il conte Matheo Maria Bojardo, e mandarmela traducta»<sup>50</sup>.

Il 22 giugno il lavoro risulta già compiuto e inviato a Ludovico, il quale non manca di esprimere la propria gratitudine: «la traduction de la *Aulularia* mi è tanto grata ut non supra: tanto mi è piaciuto il principio suo, qual o cominciato a lezer, sperò mi piacerà ancor il mezo, il fine, né dubitopuncto trovarli cosa mutanda. [...] Seguitarò in lezerla et al tempo ch'io la vorò representare, invitarovi, aciò piliati anchora vui piacer et fructo delle fatiche vostre».

La collaborazione riprenderà nei mesi successivi, tanto che il 7 settembre il vescovo riscrivere così a Ceresara «mandovi el libro me ricerchati qual preghovi me rimandati anchor lui cum qualche adiuncta qual sia quella comedia grecha traducya perché questa mia infirmità me ha lassato in tale desiderio di bere et darmi piacere, ch'io non penso se non a vino e representar comedie»<sup>51</sup>.

I frutti dell'alacre occupazione sembrerebbero colti in occasione dei festeggiamenti per il Carnevale del 1502, durante il quale si allestirono due commedie, che potremmo ipotizzare nella *Aulularia* e nell'indefinibile «comedia grecha». Sappiamo anche che erano stati fatti arrivare da Mantova abiti per gli attori, arazzi e tappeti, sintomo di contatti non sporadici e di collaborazione<sup>52</sup>.

Non è forse episodico che il periodo più fulgido del teatro mantovano e l'anno di maggiore attività di Gazzuolo coincidano. Pare che le due corti non debbano essere analizzate separatamente, perché esibiscono un atteggiamento affine nel concepire le rappresentazioni teatrali e il loro senso estetico, culturale e politico. Anche i volgarizzamenti ferraresi, sentiti da principio quali vincolanti, sono superati attraverso la ricerca di soluzioni più o meno innovative.

<sup>49</sup> *IVI*, 310.

<sup>50</sup> *IVI*, 311.

<sup>51</sup> *IVI*, 312.

<sup>52</sup> *IBIDEM*.

### 3. Lettere tra cortigiani e regnanti e dediche

1 - Le dediche delle opere letterarie o gli scambi epistolari tra gli scrittori e i propri protettori sono spesso gravati da ossequi, formule cristallizzate, prudenze, opacità, che non rendono perspicuo il senso effettivo di alcune scelte e affermazioni. Nel nostro caso, pare comunque utile indagare tali documenti e segmenti paratestuali, perché – se collocati all'interno dei dibattiti intorno al teatro, che iniziavano ad animare le corti<sup>1</sup> – possono mostrarci i conflitti, le indicazioni di gusto, le politiche culturali cortigiane, i compromessi tra le esigenze del mecenatismo politico e quelle dei drammaturghi. Inoltre, benché siano da evitare generalizzazioni, riteniamo plausibile cogliere alcune distinzioni tipologiche operate, osservare le modalità con cui i testi circolavano e passavano dalla scrittura alla rappresentazione e conoscere il significato e il valore letterario attribuito alle diverse opere.

Le celebri lettere inviate da Battista Guarini a Ercole I (18 e 26 febbraio 1479) per difendere la qualità delle proprie traduzioni valgono da caso paradigmatico, in quanto vediamo scontrarsi due concezioni differenti intorno al recupero dell'antichità. Guarini inizia la prima missiva riportando quanto riferitogli da «Misser Augustino», il quale «disse come la V. Ex. non voria che io me despartisse da la sententia di Plauto et questo perché in la *Aulularia* dicevase che io haveva posto de molte cose che non erano in Plauto»<sup>2</sup>.

L'umanista, figlio di Guarino Veronese, era cresciuto in una scuola che insegnava l'abbandono di una pedissequa traduzione letterale, al fine di armonizzare l'originale con l'essenza del testo e la sua interpretazione; importava rendere innanzitutto il senso, il messaggio dell'opera, perché, come aveva espresso il padre a Leonello d'Este, «*nec verbum ex verbo sed sensa tantisper exprimes, quasi corpus non membra circumscribas*»<sup>3</sup>. Tale convinzione viene legittimata nel passaggio argomentativo seguente:

Ad che io rispondo che non credo essere per niente lontanato dal sentimento di Plauto né anchora da li vocabuli. Et se ho posto moschio et zibetti el gi è però in lo testo venditori de odori da ongerse per sapere da buon. Ma parevami molto melgiore translatione nominare li ditti odori et ridurre la cosa ad la moderna, che volendo esprimere de parolla in parolla fare una translatione obscura et puocho saporita.

In Guarini si avverte un'esigenza estetica che prevale sul rispetto del testo letterario, almeno nei punti in cui quest'ultimo potrebbe appesantire il volgarizzamento o comprometterne la fruibilità<sup>4</sup>; di contro, sembra che secondo Ercole I la superiorità culturale di Ferrara si conquistò per mezzo di un'operazione

<sup>1</sup> Ricordiamo soltanto che il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti viene stampato postumo, con dedica a Poliziano e a Lorenzo il Magnifico, nel 1486 da Giovanni Sulpizio da Veroli a Roma; i commenti dell'*Ars poetica* di Orazio sono elaborati da Cristoforo Landino (1482) e Iodoco Badio (1498); Lorenzo Valla traduce in latino la *Poetica* di Aristotele nel 1498 (SABBADINI 1905); le prime edizioni di Plauto e Terenzio escono a Venezia nel 1472 e nel 1476; una copia del *Commento* di Donato a Terenzio viene fatta acquistare da Ercole I nel 1485 (BERTONI 1903, 107); infine, Prisciani attende agli *Spectacula* tra il 1486 e il 1501.

<sup>2</sup> LUZIO - RENIER 1888, 177.

<sup>3</sup> GUARINO 1915-1919, II, 670. Sull'argomento cfr. PIACENTE 1982, 67-82 e LIPANI 2009, 225-56.

<sup>4</sup> Si tenga presente quanto sostenuto dall'umanista nel *De ordine docendi ac studendi*: «*erit autem illud perquam utile ut in his regularum declamationibus consuescant ornate componere*» (GUARINI 2002, 36, 6).



mimetica. Lo splendore dell'antichità latina può essere restituita solo mediante una traduzione che ricalchi fedelmente le parole dei drammaturghi latini: vediamo concretizzato uno iato culturale e ideologico tra chi si serve della classicità come prestigio mondano<sup>5</sup> e tra chi, invece, guarda alla tradizione come mezzo per accedere al mondo antico. Tale disputa doveva essere ineludibile, poiché Guarini torna a discolarsi nel corpo della lettera con ulteriori esempi e prove in suo favore<sup>6</sup>. Alla fine, l'umanista rivendica con forza le proprie posizioni, non senza dimostrare, come da prassi, una certa apertura e accondiscendenza verso le decisioni che prenderà il duca:

Molti altri vocabuli sonno in quello luogo li quali significano et colori de tintura et generatione di scarpette et abiti, le quale mi parse di convertire ad la consuetudine nostra per fare lo sermone più delectevole perché in vero ad volere seguire de parolla in parolla se faria, secondo lo mio iudicio, cosa goffa et che harebbe puocho del piacevole et bisogna alcune fiate adiungere et minuire et ridurre in forma de lo usitato parlare quelle cose antiche. Niente di meno in questa faconda non è altro lo mio designo se non di compiacere ad la V. Ex., di lo resto non ne facio una cura al mondo. Siché et in quella fabula et in le altre dica pure la V. S. quello la vuole che se facia. Tuttavia non mi partirò dal dire di Plauto sicome anche per lo passato credo haver fatto et cossì troverà la V. Ex. se la farà exponere li vocabuli da chi intende<sup>7</sup>.

Tuttavia affiora la volontà di seguire le proprie convinzioni – frutto dell'esperienza di studioso, traduttore («anche per lo passato credo haver fatto») e lettore («fare lo sermone più delectevole») – e di poter persuadere Ercole I, invitato a consultarsi con altri intellettuali. È facile desumere il fallimento nell'immediato di tale proposito, giacché Guarini è costretto la settimana seguente a chiarire la metodologia impiegata per soddisfare un altro incarico:

Adesso mando la qui alligata fabula chiamata *Curculio* et se ad la V. Ex. parerà che la non sia cossì piacevole come lei desiderarebbe, sarà da imputare ad lo auctore et non ad mi. Io mi forcio andare dietro ad le parolle dil testo, benché in certi luogi mi pare melgio pilgiare lo tenore et formargli un buono soprano. Niente di meno starò sempre ad obediencia perchè questa cosa se fa per la V. Ill.<sup>ma</sup> S. et non per altri<sup>8</sup>.

In questa occasione il traduttore si dimostra in apparenza più cauto; ma, come si è già esaminato nella lettera di Niccolò Cosmico a Isabella, non manca di polemizzare con Ercole I: la colpa per le eventuali carenze dell'opera, attribuite all'«auctore» stesso, sarebbero in parte da condividere con il duca, il quale non ha permesso una traduzione libera e raffinata, che avrebbe mitigato i difetti della commedia. Guarini conferma ancora quale sia la direzione da perseguire, anche se, un po' sardonicamente, professa obbedienza alle linee guida tracciate dal suo signore.

<sup>5</sup> DONATO 1985, 95-152.

<sup>6</sup> LUZIO - RENIER, 177: «io dissi anche di passatempo et mongili et veste assetate et pecti di seta, le qual cose tutte sono in Plauto, se li vocabuli saranno bene exposti ad la V.S., peroché quella parolla la quale dice patagiarij se expone da li auctori nostri quelli che fanno veste le quali se metteno sopra le altre veste. Non è questo ad dire passatempo et mongili?».

<sup>7</sup> *IVI*, 177-8.

<sup>8</sup> *IVI*, 178.

2 - Anche Francesco II dimostra di essere stato un committente piuttosto pretenzioso; ciò è attestato da una lettera del 28 gennaio del 1501, in cui contatta direttamente Niccolò da Correggio per domandargli la collaborazione alle feste del Carnevale imminente. Prima di tutto il marchese ringrazia il cortigiano per il servizio svolto in passato<sup>9</sup>; ma lo ammonisce, comunicandogli che l'opera sottoposta la volta precedente non era stata adatta alle attese:

quella Fabula di Calisto non m'è reuscita secundo 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 la vogli scider tutto quello che spectata a quella Fabula et reimpire el capitulo de qualche altra inventione, sì che el se possi recitare.

È ipotizzabile che la vicenda di Callisto (ninfa consacrata a Diana, ma unitasi carnalmente con Giove, tramutato per l'occasione proprio nella dea della caccia) non abbia subito gli adattamenti e le riletture drammaturgiche necessarie – quali un finale felice convincente<sup>10</sup>, l'attenuazione delle responsabilità di Giove e dell'amore saffico – per ottenere il pubblico gradimento; invero, l'espressione del marchese, che parla esplicitamente di un esito negativo e che informa lo scrittore circa la decisione di non mettere più in scena l'opera, suona assai netta. Inoltre l'opportunità migliore per rappresentare la storia di Callisto – forse un matrimonio, con l'accento posto sul motivo del *carpe diem* – pare ormai sfumata.

Francesco II consiglia poi di apportare alcune aggiunte e adeguamenti: ciò spiega in modo chiaro l'aspetto effimero della rappresentazione, pronta, come le scenografie, gli addobbi o le gradinate, a essere modificata, rivista o letteralmente “consumata” nel giro di poche settimane a seconda dell'evenienza. Segnaliamo anche il tempo esiguo concesso allo scrittore, poiché nel 1501 l'ultimo giorno utile per festeggiare il Carnevale (Martedì Grasso) sarebbe stato il 23 febbraio. In conclusione il marchese ordina un testo più conforme alle proprie esigenze, suggerendo la trama da sviluppare: «apresso, ne voressimo uno altro, nel quale fusse introducto 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 generose in disputatione».

La tematica politica, la disputa – che termina con un esito favorevole per la corte, la fazione o l'idea sostenuta – il carattere dialogato – che favorisce lo scontro tra posizioni e ideologie contrapposte – e la *brevitas* costituiscono indicazioni di gusto e valoriali irrinunciabili, che ritroviamo pure in opere appartenenti a contesti geografici diversi. Avvertiamo inoltre uno stretto contatto tra la scrittura e le indicazioni drammaturgiche del principe, il quale concede uno spazio esiguo all'autonomia del poeta; tale caratteristica sembrerebbe condivisa con l'atteggiamento di Ludovico il Moro nei confronti delle pratiche teatrali milanesi, che attuano «strategie di significazione e strategie di comunicazione-manipolazione, miranti non soltanto a *far sapere* (e cioè a veicolare informazioni, significati,

<sup>9</sup> D'ANCONA 380: «la S.V. si è tanto affaticata per noi, et tanto volenter, in ciò che è bisognato per questa nostra festa, che la mi dà animo securamente di operarla di novo senza tema di affaticarla troppo».

<sup>10</sup> Secondo il mito Diana (o Giunone) trasformò la ninfa in un'orsa dopo averla cacciata; in seguito Giunone convinse Diana a uccidere Callisto con una freccia. E, infine, dopo la morte, Giove la trasformò nella costellazione dell'Orsa Maggiore (GRAVES 1963, 22 h e 72 i).

messaggi), ma anche, e soprattutto, a *far credere* e a *far fare* [...], e cioè a modificare l'universo intellettuale e affettivo dello spettatore»<sup>11</sup>.

La risposta dello scrittore, datata 5 febbraio, pare significativa, in quanto è tesa a chiedere al marchese in che modo rivedere la rappresentazione e in quale momento della festa collocare la messinscena; difatti Niccolò da Correggio afferma che, prima di qualsiasi variazione, sia indispensabile conoscere «dopo quale comedia el vole fare recitare [*scil.* il capitolo da estrapolare dal *Callisto*], o in mezo, o in che modo, a ciò ch'io sappia remetterli qualche cosa a proposito».

Capiamo così che gli intermezzi potevano avere precise valenze e distinzioni morfologiche in base alla posizione occupata e al tipo di spettacolo da accompagnare: per abitudine negli intermezzi iniziali e finali prevalevano la musica, le danze, gli *artificia* spettacolari, mentre quelli centrali potevano puntare maggiormente sul recitato. Allo stesso modo il cortigiano appronterà una versione dell'allestimento «che la vole che parli de Italia» a seconda «se ha ad essere semplicemente uno Capitulo fuora de le comedie, o se pur ha ad intravenire o in prima o dopoi ne le feste».

L'attenzione di Francesco II per manifestazioni congeneri viene ribadita per via indiretta da una lettera di Antonio Cammelli. Come abbiamo visto il marchese richiede il servizio di Niccolò da Correggio, ma rifiuta, nel medesimo periodo, qualsiasi intervento di Cammelli: se il primo si era dimostrato un servitore affidabile e fedele, quest'ultimo non sembra godere della stima del principe.

Lo scrittore invia una lettera il 10 gennaio da Novellara, in cui sostiene di essere venuto a conoscenza dell'intenzione da parte del marchese di «fare alcune comedie»<sup>12</sup>; pertanto, credendo di sfruttare tale opportunità, ne manda una appena composta: «se vole la Exc. V. presentarla per quel medesimo spettacolo, senza far altra spesa, mandarne a diri, ch'io serò pronto, non con altro presente che dello amor suo, perché più di honore che d'oro avido sono. Sarà una amorosa, nova et piacevol comedia: quella l'accetti piacendoli»<sup>13</sup>.

Tuttavia la risposta di Francesco II assume toni sdegnati e sprezzanti<sup>14</sup>, spiegabili con l'irritazione per un'altra missiva, forse troppo pretenziosa, vergata il giorno medesimo, in cui il poeta domandava al marchese di punire un medico spagnolo per il presunto omicidio del figlio<sup>15</sup>. Ricordiamo anche che Francesco II era da tempo in contrasto con Giovan Pietro Gonzaga, conte di Nogarola, sotto la cui protezione pare si fosse riparato Cammelli.

È noto il carattere irrequieto e polemico del personaggio<sup>16</sup>; ipotizziamo, però, si possano comprendere meglio le ragioni di tale ostilità, basandoci su due lettere del 1499 mandate dallo scrittore ai sovrani mantovani. Nella prima (20 febbraio) il poeta offre al marchese una «nuova Comedia amorosa *de Amicitia*», la quale, curiosamente, sembra condividere caratteri simili con l'opera ordinata da Francesco II a Niccolò da Correggio: «dove per interlocutori paliatamente la vita di V. Ex.<sup>ia</sup> si parlerà, e

<sup>11</sup> DE MARINIS 1988, 93.

<sup>12</sup> D'ANCONA, 377.

<sup>13</sup> *IVI*, 378-9.

<sup>14</sup> *IVI*, 379: «Pistoja, essendo tu nel loco ove sei, non potresti farmi offerta de cosa che fosse bona, né che mi piacesse: sì che tienti pure la tua Comedia per te».

<sup>15</sup> ROSSI 2008, 66-7.

<sup>16</sup> DE ROBERTIS 1974, 277-86; PALLONE 1975 e ROSSI.

conclusive si farano noze: che veramente sarà non solum grata a quella, ma a qualunque la noterà»<sup>17</sup>.

Spicca la qualità allusiva ed encomiastica del testo («paliatamente la vita di V. Ex.<sup>ia</sup> si parlerà»), elaborato per accompagnare un'eventuale festa di matrimonio, nonostante l'occasione nuziale non sembri imminente e il Carnevale sia appena trascorso: anche in questo caso l'opera drammaturgica si configura quale contenitore potenziale di *topoi* e di codici cui attingere a seconda dell'avvenimento prescelto; il testo è duttile, in quanto può essere montato, trasformato e, supponiamo, anche proposto, quasi contemporaneamente e con lievi modifiche del caso, a diversi signori.

L'operazione persuasiva di Cammelli continua nei passaggi seguenti, in cui viene addotto un nuovo punto di forza della commedia: «et in questa vi mostrerò che la poterete fare e con poca e con assai spesa; e in uno e in l'altro, grande honore ne nascerà». Evidentemente il motivo economico assumeva un certo peso nella stesura finale del programma festivo, ma il poeta, con furbizia, si tiene aperto alla possibilità di organizzare uno spettacolo semplice e discreto o di puntare su maggiori effetti e artifici scenici.

Inoltre si dice disponibile ad anticipare e leggere al marchese il testo, al fine di intervenire e correggerlo in base ai gusti di quest'ultimo: «or quella si degni o del sì o del no farmi una risposta, perché, piacendo alla Ex.<sup>ia</sup> Vostra, alla sua venuta gliene legerò dui atti, e dove parerà che quella manchi o troppo dichi, la emenderò».

Non possediamo la risposta di Francesco II, ma il silenzio calato sulla commedia, in anni in cui sono pervenute numerose notizie intorno al teatro della corte gonzaghesca, può essere indicativo sull'esito della "trattativa". Inoltre stiamo parlando di un testo non estemporaneo – come gli intermezzi, che potevano sfuggire ed essere dimenticati – bensì di una "commedia", che superava per giunta i due atti.

Comunque, se permangono incertezze riguardo alla lettera di febbraio, non abbiamo dubbi sul risultato conseguito dalla missiva seguente (18 giugno); lo scrittore, attendista e calcolatore con il marchese, adotta un atteggiamento più confidenziale con Isabella d'Este, del resto sua protettrice già da alcuni anni. Egli le comunica l'invio di un «libretto della Tragedia nominata *Pamphila*, la quale presentai la quaresima passata» nonché un «nuntio delli Sonetti faceti, ch'io in breve settimane li donerò»<sup>18</sup>. In aggiunta fornisce alcune indicazioni di lettura per far buon uso dell'opera teatrale:

Questa basti per legierla talvolta la Excell.<sup>ia</sup> Vostra in villa per fuggire, o per il troppo caldo o per le noiose piogge, lo otio: e se la opera fosse per più degno poeta di me composta, la averia in carta membrana con maiuscole d'oro fatta scrivere e pingere: ma tale qual è l'opera, tal vesta porta. Quella accetti el mio volere solo, e a suo modo riscriver la faccia e nobilitarla, quanto a una tale e tanta Madonna si richiede.

Come si è già esaminato (CAP. III, 4. 7), pare che nelle intenzioni, almeno iniziali, dello scrittore non ci fosse spazio per una rappresentazione sulla scena: sono segnali indicativi i riferimenti alla natura ricreativa dell'opera, da leggersi durante l'estate, alla rilegatura del libro, alla sua *facies* grafica e a una possibile riscrittura e digrossamento del testo. E così non crediamo, come sostenuto da alcuni critici, che

<sup>17</sup> D'ANCONA, 375.

<sup>18</sup> D'ANCONA, 375-6.

l'espressione «presentai la quaresima passata» sia da intendere come “feci rappresentare”: durante la Quaresima non si potevano allestire rappresentazioni profane e poi il termine può essere meglio inteso come “offrii in lettura, dedicai”<sup>19</sup>.

Ma, soprattutto la tragedia sarebbe stata irrepresentabile a causa degli evidenti spunti anti-cortigiani: è difficile immaginare come lo scrittore sperasse di compiacere i signori mantovani proponendo una «tragedia scura» (V, 382), ambientata in una corte corrotta, pericolosa e i cui personaggi principali, cavati da *Decameron* IV, 1, sono un principe dispotico e un cortigiano avvilito e sfruttato<sup>20</sup>. Presumiamo, in ogni modo, che pure l'esperimento tragico, benché non vincolato dalla messa in scena, non abbia prodotto gli effetti sperati, anzi potrebbe aver contribuito a isolare maggiormente Cammelli e ad accelerarne il declino professionale: la perdita della protezione sforzesca dopo la caduta del Moro (settembre 1499), la morte del figlio (1501) e lo scambio epistolare con il marchese mantovano figurano tra le ultime testimonianze note, prima della morte avvenuta il 29 aprile del 1502.

3 - Iniziamo ad analizzare, in ordine cronologico, le dediche di cui siamo a conoscenza; Baldassar Taccone offre in dono a Lucida Chiariella la *Comedia di Danae*, «recitata in casa del Signor Conte di Caiazzo al illustrissimo signore Duca e popolo de Milano a dì ultimo de genaro 1496»<sup>21</sup>. I toni impiegati per la presentazione non si discostano dai consueti *topoi* di modestia, che vedono nel testo appena approntato un lavoro misero e non all'altezza del dedicatario<sup>22</sup>. In effetti l'esordio della lettera non lascia margini di dubbio circa la sua impostazione retorica:

Avea fra me stesso facto proponimento, Madonna mia, da tenere questa comedia nella polve e ruggine de le altre mie carte un tempo, perché, conoscendo io el mio stile essere ruvido e basso, e avere bisogno de più severa lima, non mi pareva concedergli licenzia che così inculta venesse al vostro venerando cospecto. Ma poi che così vi piace, per ubidienza la mando.

Inoltre il magistero di Poliziano, sicuramente determinante per l'opera di Taccone (CAP. III, 3. 5), potrebbe aver influenzato anche la tipologia argomentativa della dedica, poiché alla decisione di non rendere pubblico il testo, a causa della presunta inadeguatezza formale di quest'ultimo, segue, come nell'*Orfeo*, la respicenza, motivata dal decisivo intervento del dedicatario / committente<sup>23</sup>.

Ciò nondimeno Taccone si discosta dal possibile esempio di Poliziano, là dove si rammarica per la mancata presenza di Chiariella tra gli spettatori, in quanto «de simile cose l'ochio è miglior iudice de l'orecchio»: notiamo una matura consapevolezza nelle potenzialità del teatro, capace, nel suo insieme spettacolare, di valorizzare ogni singola componente (testo, musiche, canti, balli, scenografie, apparati). Infine lo scrittore si fa garante della correttezza e della fedeltà del testo proposto alla dedicataria, «le parole furono come qui de sotto se legge recitate»,

<sup>19</sup> GDLI 1990, XV, *ad vocem* «presentare».

<sup>20</sup> CAMMELLI 1983.

<sup>21</sup> TACCONI 1983, 293.

<sup>22</sup> CURTIUS 1992, 97-104 e LAUSBERG 1998, 472.

<sup>23</sup> Vd. POLIZIANO 2000, 136.

mentre la lettura sarà agevolata dalla divisione in atti e da alcune «annotate postille»<sup>24</sup>.

Insomma dalle osservazioni di Taccone sembra emergere una doppia e non scontata interpretazione dei testi teatrali: da una parte, essi assumono una valorizzazione maggiore grazie al momento della recitazione e della rappresentazione, però, dall'altra, mantengono intatta la loro peculiarità in quanto opere letterarie, di cui occorre garantire la circolazione.

4 - Tematiche differenti vengono veicolate all'interno delle dediche di Galeotto Del Carretto alla *Sofonisba* (1502) e al *Tempio d'amore* (1525). Lo scrittore, nella prima opera, pubblicata postuma nel 1544 a Venezia da Gabriel Giolito de Ferrari, si rivolge a Isabella d'Este, asserendo che sia «lodevole cosa [...] l'accomodarsi a' tempi, e secondo l'occorrenza de' casi hor lieti, hor tristi, saper dispensare il vivere nostro con qualche esteriore segno»<sup>25</sup>. Sicché Del Carretto, secondo l'antica teoria degli stili<sup>26</sup>, sostiene che, in un periodo di «guerre, di travagli e di mestitia e di mille altri infortuni pieno»<sup>27</sup>, non si possa non parlare di argomenti che rispecchino la situazione corrente.

L'accostamento con la realtà può spingersi oltre, perché dalla descrizione dell'eroina eponima Sofonisba, «la quale più tosto elesse di bere il veleno di Massinissa suo novo sposo mandato, che perdendo libertade andar cattiva in servitù de' Romani»,<sup>28</sup> segue un parallelismo con il coraggio e la saggezza di Isabella.

L'opera costituisce la sperimentazione tragica pre-classicista più rispondente ai canoni antichi; è inoltre evidente il legame politico e ideologico tra il testo proposto (dominazione romana a Cartagine) e la storia italiana del periodo, in cui i regni apparentemente più importanti e solidi della Penisola – il Ducato di Milano, Firenze e il Regno di Napoli su tutti – stavano cedendo alle avanzate francesi con impressionante facilità. Non si deve poi dimenticare che Mantegna giusto a Mantova aveva realizzato un dipinto (1495-1500) in cui Sofonisba, intesa come allegoria della Fede e colta in un istante drammatico, è intenta a bere l'ultimo sorso di veleno<sup>29</sup>.

Il raffronto tra la marchesa e Sofonisba viene recuperato successivamente in un passaggio lambiccato, in cui si sottolinea pure l'indipendenza creativa del poeta, *topos* anch'esso consolidato, che verrà sfruttato da Ariosto<sup>30</sup>: Galeotto Del Carretto, come si leggerà nella dedica del *Principe* di Machiavelli, sostiene di non poter mandare a Isabella d'Este regali degni della sua magnificenza, quali «oro ed argento»; ciò nonostante, lo scrittore chiede alla dedicataria di accogliere con benevolenza il lavoro, «quantunque rozzo»<sup>31</sup>, frutto del proprio ingegno e autonomia:

Ricordandole in questa [*scil. opera*] quanto è da stimare la bella e pietosa libertà, la quale né per oro né per gemme né manco per stati si può vendere né commutare, e sì stimando voi esser una di quelle, a cui tal

<sup>24</sup> TACCONI, 294.

<sup>25</sup> BNMV, DRAMM. 0404. 005, c. 5r.

<sup>26</sup> LAUSBERG, 504-50.

<sup>27</sup> BNMV, DRAMM. 0404. 005, c. 5r.

<sup>28</sup> *IBIDEM*.

<sup>29</sup> PHILLIPS-COURT 2011, 81-2.

<sup>30</sup> Vd. ad es. ARIOSTO 1987, I, vv. 262-265: «or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro / Cardinal comperato avermi stima / con li suoi doni, non mi è acerbo et acro / renderli, e tòr la libertà mia prima».

<sup>31</sup> BNMV, DRAMM. 0404. 005, c. 5v.

privilegio sopra ogni thesoro piace, leggetela dunque quando haverete oportunità di leggerla.

Registriamo come una delle strategie impiegate da Galeotto Del Carretto per evitare ordini e richieste pressanti e per provare a scrivere un testo ambizioso sia, pur mantenendosi fedele alla celebrazione dei propri protettori, di sperimentare un'inedita via espressiva (si pensi alla *varietas* metrica: ottave, strofe saffiche, decasillabi, endecasillabi sciolti) e contenutistica (recupero di Livio XXVII-XXX e della forma tragica).

Ciò è possibile anche grazie alla specializzazione, in antitesi con Taccone, del testo teatrale in senso letterario, destino che incontrerà la tragedia "regolare"<sup>32</sup>; essa raggiunge una maggiore autosufficienza e liceità nel momento in cui si sottrae dal circuito festivo e spettacolare e viene destinata a un pubblico di lettori selezionati.

Tale processo è ancora più evidente nel *Tempio d'amore*, che, stampato nel 1518 (De Legnano, Milano), nel 1519 (De Gorgonzola, Milano), nel 1524 (Zoppino, Venezia) e nel 1525 (Faelli, Bologna), è offerto a Bonifacio II, marchese del Monferrato. Nella dedica lo scrittore indica che l'opera è destinata alla sola lettura, dato abbastanza scontato, vista la natura proteiforme e imponente del *Tempio*, costituito da 7574 versi organizzati in terzine, endecasillabi sciolti e frottolati, strofe saffiche, zingaresche, ottave, barzellette<sup>33</sup>.

Il testo si fa carico di uno scopo pedagogico preciso, giacché potrà far «imparare molte cose morali» al marchese; il *Tempio*, inoltre – con i suoi quarantatré personaggi, l'impianto allegorico, la divisione in parti dialogate e narrative, il *pastiche* compositivo, le numerose ecfraasi – ha l'obiettivo di formare una *summa* "didattico-cortigiana" di stampo tardo-gotico. Il *Tempio*, difatti, viene paragonato nella sua struttura a un essere vivente e, nello specifico, al corpo stesso del dedicatario e a quel particolare organismo che è la corte:

ricordandoti che non come lui in te, né in casa tua, siano simili effetti in aver nel Tempio tuo Perfidia, Frode, Simulatione et Oblivione di meriti riceuti, ma escluderle in tutto e non tener Giustizia esclusa né, qual sprezzata donna, in abbietta stanza e da te lontana collocata; la quale a piè di lui, per accidenza d'animo essendo mal veduta, nel sonnolento morbo di subetia profundata e sommersa trovasi, ma da te nella tua corte e nel paese tuo benegnamente sia raccolta et apprezzata, avendogli sempre a lato la pungente Sinderesa che, con acuto stimolo di Conscientia, la tenga risvegliata e desta; e parimente la Discretion che, con lippicati occhi dal gran fumo accecata, dal suo indiscreto coro e da lui resta bandita, sia nel Tempio del tuo corpo con acuta e ben esaminata vista, con sublime honore collocata, tenendogli sempre appresso la memoria della Miseria sua medica la quale, con ottimi compensi e salubri esempi de' passati, de' presenti, de' futuri tempi, la conservi sana<sup>34</sup>.

Chiude la dedica un avvertimento politico, che precisa quanto sostenuto in modo velato nel passaggio precedente<sup>35</sup>; il poeta inserisce il *Tempio* all'interno di una

<sup>32</sup> DOGLIO 1960; HERRICK 1965; ARIANI 1974; MASTROCOLA 1998; DI MARIA 2002 e GALLO 2005.

<sup>33</sup> DEL CARRETTO 1997, 3: «la quale opera leggendo». Sul testo vd. BENEDETTI 1995, 151-76 e 1998, 29-63.

<sup>34</sup> DEL CARRETTO, 4.

<sup>35</sup> *IBIDEM*: «l'arme, le lettere e la prudenza col giusto compasso ti siano assidue e fide compagne, avendo sempre avanti agli occhi della mente, per specchio notabile e stimolo dolce al ben fare,

tipologia comica – «mi è parso anchora di comporre la presente opera a guisa di comedia» – avvertita ancora dantescamente quale contenitore letterario multiforme e aperto entro cui introdurre «molte persone et interlocutori, per meglio isprimere e dichiarare la presente materia e, secondo la diversità de' soggetti che in essa si esplicano, così di varie rime ornarla».

Possiamo verificare meglio la peculiare e articolata concezione teatrale di Del Carretto mediante la lettura di alcune missive, indirizzate a Isabella d'Este tra il 1497 e il 1499. In esse pare emergere una duplice visione, che comprende l'attenzione al dato letterario e a quello spettacolare delle rappresentazioni. Ad esempio, il 17 agosto del 1497 lo scrittore comunica alla marchesa di aver terminato una «nova comedia»<sup>36</sup>; tuttavia, non essendo «anchor corretta né scritta in bona forma», si riserva di sottoporla a Isabella nell'immediato futuro<sup>37</sup>. Oltretutto il poeta anticipa l'argomento dell'opera, che sarà la «comedia [...] de Timon [...] cavata da Luciano, libro a noi altri venuto a notitia da pochi anni in qua».

Del Carretto invia la commedia il 2 gennaio dell'anno successivo, accompagnandola con una succinta premessa: «gli mando etiam la comedia de Timon composita per me et tradutta de greco et latino in rima. Se havesse havuto tempo glie ne haveria mandata una altra mia intitulata già a lei Ill.ma quondam Madama vostra sorella, ma non l'ho potuta far trascrivere; una altra volta io glielo mandarò»<sup>38</sup>. La sollecitudine dello scrittore e l'attenzione singolare per la rispondenza dell'opera alle ultime volontà autoriali vengono corroborate da un'altra lettera (14 gennaio), in cui si interpella la marchesa al fine di ovviare a un svista, neanche troppo grave, nella trascrizione:

A li dì passati mandai a la S(ignoria) V. per uno mio famiglio una mia comedia de Timon, et perché non ebbi tempo de rivederla per haverla fatta trascrivere da uno novo scriptore, trascorrendo poi l'exempio mio originale che ho appresso di me, ho trovato uno errore nel capitulo che recita Timon lamentandosi di Giove, che è nel principio de la comedia. El principio del capitulo comincia: «O re del ciel che a noi già fosti pio». L'errore che è in esso capitulo è in quel tercietto dove dice: «Altre fiate davi morte dura col fier tuo dardo ai validi giganti», et deve dir: «col fier tuo dardo ai perfidi viventi» et non «ai validi giganti» perché già l'ha detto sopra; e poi la desinentia sarebbe falsa, per il che prego la S(ignoria) V. che se degni farlo racconciare per uno de li soi et mi perdoni de l'error commesso perché è stato per non riveder questa comedia, ché non ho auto tempo<sup>39</sup>.

quelli eccellentissimi Principi tuoi progenitori de' quali i gloriosi gesti fanno con tante degne lodi andar la fama tanto sublime e con sua tromba sì ben sonante, che al secolo faranno gloriosi et immortali».

<sup>36</sup> TURBA 1971, 107.

<sup>37</sup> Si veda quanto scriverà Ariosto a Francesco II Gonzaga in merito alla divulgazione dell'*Orlando furioso*: «io, bono e deditissimo servitore de Vostra Signoria, alla prima richiesta le haverei satisfatto et hauto de gratia che quella si fusse degnata legere le cose mie, s'el libro fusse stato in termine da poterlo mandare in man sua. Ma, oltra ch'el libro non sia limato né fornito anchora, come quello che è grande et ha bisogno de grande opera, è anchora scritto per modo, con infinite chiose e liture e trasportato di qua e de là, che fôra impossibile che altro che io lo legessi: e de questo la Illustrissima Signora Marchesana sua consorte me ne pò far fede, alla quale (quando fu a questi giorni) a Ferrara io ne lessi un poco» (ARIOSTO 1965, 12, 25, 2-3).

<sup>38</sup> TURBA, 108.

<sup>39</sup> *IVI*, 109.



Si distinguono gli ennesimi richiami al tempo insufficiente a disposizione per rivedere il testo, evidenziati all'inizio e alla fine del brano; ciò non ha però impedito a Del Carretto di ricontrollare l'opera, fatta trascrivere da un collaboratore<sup>40</sup>, e di trovare un errore. Quest'ultimo, discusso con criteri propri della moderna ecdotica, viene segnalato con acribia (atto I, scena I, vv. 11 e 29)<sup>41</sup>.

Notiamo così una differenza di fondo con i volgarizzamenti, sentiti a tratti come incombenze mortificanti. I traduttori mantovani e ferraresi dichiarano spesso di non essere riusciti a curare e riguardare il testo, ma di ciò non sembrano crucciarsi troppo, anzi ne fanno una scusante valida per discolparsi; Del Carretto, di contro, si premura di rivedere l'opera, di presentarla, di farla ricopiare ed emendare, poiché forse intravede in essa un elaborato autonomo, realizzato con finalità letterarie.

Allo scrupoloso *labor limae* corrisponde un'altrettanto diligente attività da organizzatore teatrale: egli, ad esempio, informa Isabella (23 giugno 1499) di aver preparato l'allestimento per la «comedia de Beatrice, quale altre volte mandai a la S(ignoria) V.»<sup>42</sup>; esso prevede alcuni intermezzi, in cui si «cantaranno certe cancone nove per me fatte, che se non vi fussero costoro noi restassemo impazati, et credo se farà l'ultimo dì di giugno».

Due mesi dopo, il 23 agosto, Galeotto Del Carretto è impegnato in un compito più umile – segno del ruolo di funzionario, di «servitor discreto», per richiamare Ariosto<sup>43</sup>, assunto da un cortigiano di secondo piano – eppure condotto con la medesima attenzione. Lo scrittore, infatti, sarà incaricato di prendere contatto con un musicista, chiamato nella lettera alla marchesa «S(igno)re Costantino», al fine di farsi prestare da costui tre viole, «doppo che havemo principiato ad imparare a sonarle».

5 - Un'ultima dedica di rilievo, che forma una sorta di sintesi del percorso sinora tracciato, è inserita negli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, «retore, storico, poeta, professore allo studio di Ferrara, uomo dottissimo nell'età sua e grande amatore di libri»<sup>44</sup>. Il trattato, offerto a Ercole I, espone i canoni che dovrebbero presiedere alla costruzione degli edifici atti alle rappresentazioni.

L'umanista, per assolvere a tale scopo impegnativo, impronta il proprio testo traducendo alcuni passaggi del VII libro del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti e integrandolo esplicitamente con Vitruvio (*De architectura*; cfr. es. pp. 20, 22, 24, 26, 32, 38, 42, 48, 62, 64, 68, 86), Plinio (*Naturalis Historia*; cfr. es. pp. 44 e 46) e Flavio Biondo (*Roma instaurata*; cfr. es. p. 26)<sup>45</sup>. Si badi che l'operazione di Prisciani non si limita a una trattazione teorica o a un recupero filologico – come avvenuto con Alberti, Bramante (*Opinio super Domicilium seu Templum Magnum*, 1488), o con l'*editio princeps* di Vitruvio (da Veroli, Roma, 1486)<sup>46</sup> – anzi pare rispondere a un intento

<sup>40</sup> ARIOSTO 1965, 22, 41, 1-3: «illustrissimo et excellentissimo Signor mio [scil. Federico II Gonzaga]. Più presto per ubidire a quanto Vostra Signoria mi comandò, le mando la mia *Capsaria*, che perché la reputi cosa degna di andarle in mano. Ho tardato alquanto a mandarla, perché non ho havuto così presto chi me la trascriva. Qualunque ella si sia, vostra excellentia la accetti con quella benignità con la quale è solita di vedere le altre mie sciocchezze».

<sup>41</sup> DEL CARRETTO 1983 a.

<sup>42</sup> TURBA, 114.

<sup>43</sup> Cfr. ARIOSTO 1987, II, vv. 160-271.

<sup>44</sup> BERTONI 1903, 28-9. Sull'umanista vd. ROTONDÒ 1960, 69-110; SANTORIO 2010, 110-21; TORELLO HILL 2010, 4-10 e LIBONI 2011, 119-32.

<sup>45</sup> BEUM, Lat. 466 = α X. 1. 6, cc. 17v-40r e PRISCIANI 2010, 12-108.

<sup>46</sup> MOLINARI 1971, 30-47; RUFFINI 1982, 365-429 e 1983; TUOHY 1996 e ROSENBERG 1997.

pratico, finalizzato all'effettiva progettazione presso Ferrara di strutture destinate a ospitare gli *spectacula*: ciò viene confermato dall'atteggiamento critico con cui Prisciani struttura le proprie argomentazioni<sup>47</sup>, dall'uso diversificato delle fonti, dagli adattamenti apportati rispetto al testo albertiano di riferimento, dall'importanza conferita all'esperienza personale<sup>48</sup> (Immagine 1).

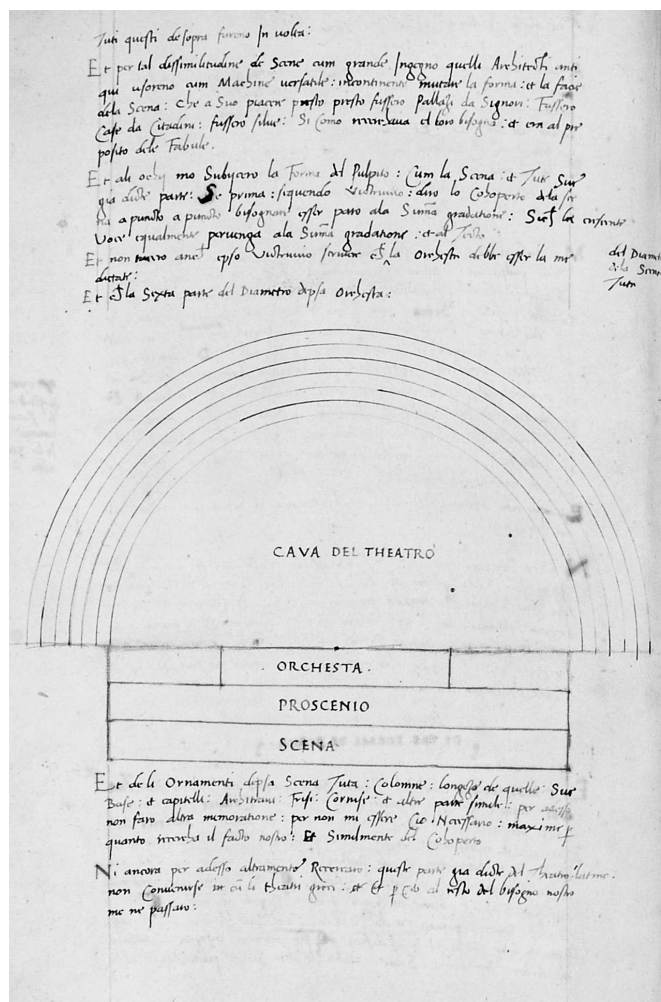


Immagine 1

Gli *Spectacula* rappresentano «nella letteratura estense, la prima opera in cui gli spettacoli costituiscono, fin dal titolo, degli oggetti di studio in quanto tali, e non in quanto emanazione di un più vasto discorso morale volto a disciplinarne le condizioni di legittimità»<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> PRISCIANI, 20: «ma quelli che usoreno le curve dice Baptista de Alberti designoreno tuto el circulo perfecto et dal tuto abscindevano et tagliavano la quarta parte et tuto el resto lassavano al theatro. Ma Victruvio lui più minsteriosamente pone questo dicendo che se descriva el circulo perfecto posto el circino nel medio del centro et in epso circulo se descriva quatro trianguli de pari lati et intervalli contingenti la linea dela circinatione [...]».

<sup>48</sup> Cfr. gli accenni ai rilievi e alle misurazioni effettuate personalmente sul campo (PRISCIANI, 18, 22, 24 e 26) o i disegni di mano dell'autore (cc. 3v, 4v, 5v, 6v, 7v, 10r, 11v, 15r, 16r-17r, 18r, 19r, 21v, 22r e 24r).

<sup>49</sup> LIBONI, 128.

L'autore nella dedica sembra voler assimilare l'esigenza concreta del suo trattato, mostrandone la necessità storica, con l'esaltazione del governo di Ercole I<sup>50</sup>. L'esordio prospetta le rappresentazioni quali *instrumentum regni*, valvola di sfogo sociale, mezzo di propaganda:

Quelli vechioni et sapientissimi Greci prima, et doppo li Itali, instituireno li spectaculi in le citate non solamente per festegiare et dare piacere a li populi, ma per utilitate ancora, et non piccola certamente, de le loro republice<sup>51</sup>.

In più il riferimento incipitario alle pratiche antiche serve a presentare il duca di Ferrara come una figura di restauratore, che supera i contemporanei e si colloca alla pari dei sovrani latini e greci. Non pare casuale il successivo rimprovero di Prisciani agli «illustrissimi signori nostri passati» – espresso non senza una sintomatica accortezza («se vero è che rationabilmente li subditi mai se possano dolere de li loro signori optimi») – perché rei di aver posto «in oblivione cusì notabile et utile istituto».

Le motivazioni di questi assunti e l'importanza civile degli spettacoli sono ravvisati nella natura stessa degli uomini, «sopra tuti li altri gregali animali maximamente nasciuti a la societate». Il passaggio viene avvalorato da una prevedibile citazione, cavata da Aristotele, e dalla conclusione per cui «poche altre cose et operatione in le citate sono più apte a tal dolce et naturale desiderio del homo cha epsi spectaculi». Prisciani, dopo una riflessione di carattere teorico, passa così a fornire un precedente storico e culturale su cui basare i propri ragionamenti (cfr. Alberti, VIII, 7):

Et per questo li populi de Arcadia, essendo da natura austeri et duri, acioche mitigasseno li animi de loro cittadini studiorenno li regenti al ritrovare ioci et tali spectaculi, li quali possa missi da parte, in tanto indurireno li animi di quella gente, como scrive Polibio, che in tuta la Grecia erano reputati execrabili et maledicti.

Un'affermazione congenere si propone di difendere il proprio sovrano da eventuali critiche – svelando l'errore di chi reputò «execrabili et maledicti» gli spettacoli – ma soprattutto sostiene e auspica l'intervento da parte dell'autorità statale in vista di

<sup>50</sup> Del resto Pontano scriverà nel *De magnificentia* (1498) che «qui magnifici sunt in illis praecipue versentur operibus, quae diutius sint permansura. Quo enim diuturniora, eo praeclariora sunt, et eorum quidem usus quo diuturnior, eo magis et opera et auctores ipsos commendat» (PONTANO 1999, 184-6).

<sup>51</sup> PRISCIANI, 14. Una riflessione affine è presente nel *Cortegiano*: «e perché noi amiamo que' che son causa di tal nostra recreazione, usavano i re antichi, i Romani, gli Ateniesi e molt'altri, per acquistar la benivolenza dei populi e pascer gli occhi e gli animi della moltitudine, far magni teatri ed altri pubblici edifizii; ed ivi mostrar novi giochi, corsi di cavalli e di carrette, combattimenti, strani animali, comedie, tragedie e moresche; né da tal vista erano alieni i severi filosofi, che spesso e coi spectaculi di tal sorte e conviti rilassavano gli animi affaticati in quegli alti lor discorsi e divini pensieri; la qual cosa volentier fanno ancor tutte le qualità d'omini; ché non solamente i lavoratori de' campi, i marinari e tutti quelli che hanno duri ed asperi esercizi alle mani, ma i santi religiosi, i prigionieri che d'ora in ora aspettano la morte, pur vanno cercando qualche rimedio e medicina per recrearsi. Tutto quello adunque che move il riso esilara l'animo e dà piacere, né lascia che in quel punto l'omo si ricordi delle noiose molestie, delle quali la vita nostra è piena» (CASTIGLIONE 1981, II, 45, 187).

una reintroduzione delle rappresentazioni, veicolo di raffinamento ed educazione dalle notevoli potenzialità.

Infatti Prisciani, a partire da Alberti (VIII, 7), distingue due tipologie di *spectacula*, che assolvono scopi distinti e complementari: alcuni (rappresentazioni drammatiche) sono progettati per la «delectatione dela pace et ocio» e accrescono l'«ingeno», il «vigore de mente» e la «forza de intellecto»; altri (giochi e manifestazioni sportive), invece, puntano «al studio dela guerra et dele facende», grazie ai quali migliorare la «forza de animo» e la «valentigia del corpo».

Entrambi gli *spectacula* si integrano a vicenda, aprendo una «certa et constante via, la quale grandissimamente conferisca adornato, belleza et salute de la patria». Quindi non solo le attività proposte genereranno benefici per il corpo e la mente della popolazione, finalmente pacificata e istruita, ma gioveranno allo stato in quanto esempio celebrativo.

Un ulteriore prova circa la validità degli *spectacula* viene fornita dalla confutazione delle tesi ostili espresse, con ragioni e intenti differenti, da Cassiodoro, Boezio e Seneca: secondo Prisciani non è giusto opporsi agli spettacoli, poiché anche «in li templi de Dio et de sancti et nel meglio de sacri mysteri spesse fiate se commettano de li incesti, adulterii et crudelitate».

Insomma non è la sede che rende legittima o meno un'attività, quanto le motivazioni e le modalità con cui essa viene svolta. In aggiunta, l'umanista sgombra il campo da qualsiasi possibile critica di ordine religioso, citando il caso di Mosè, il quale, ancora sulla scorta di Alberti (VIII, 7), viene indicato come il primo ad aver insegnato al suo popolo l'uso di riunirsi per socializzare e mangiare insieme<sup>52</sup>. Pertanto Ercole I viene associato al personaggio biblico, giacché incarna la figura del perfetto *princeps* che educa e diletta i sudditi:

Et questo acioche per il convenire insieme, stare, ragionare et cibarsi li animi loro se facessero più miti, più dolci et più prompti et parechiati al fructo de la amicitia, non mancho nui dovere laudare Vostra Celsitudine, la quale cum tanti et tanto ordinati spectaculi congregi questo suo fidissimo et dolce populo, lo delecti, lo amaestri in questo suo mundano vivere, lo inciti al studio et al farsi docti homini, ad honore et beneficio non mediocre de tucta la republica<sup>53</sup>.

Il parallelismo iperbolico che collega la figura del duca con quella di Mosè viene arricchito da una galleria di accostamenti storici e mitologici; Ercole I non è soltanto colui che, a guisa di Mosè, riunisce il suo popolo, bensì ha riportato alla luce le pratiche agonali e drammatiche come «Dionysio» e ha promosso la scrittura di testi teatrali in Italia, come «Hercule» aveva fatto in Grecia<sup>54</sup>. Inoltre al ruolo di riscopritore drammaturgico presto sarà da aggiungere – novello Lucio Mummio Acaico, Ificle o Pompeo – quello di promotore per la costruzione di edifici adeguati agli *spectacula*:

In questo modo, Vostra Illustrissima Signoria ne necessita al ricercare le antiche memorie de tal spectaculi de li ioci et de li edificii necessarii a

<sup>52</sup> *IBIDEM*: «Moyse fu lodato fra le altre eccellente cose facte per lui, per haver instituto che in uno templo tuta le gente de soi dovesse convenirse a certi solemni tempi et lie insieme confabulare et mangiare».

<sup>53</sup> *IVI*, 14-6.

<sup>54</sup> Non sfugge l'abusato connubio tra Ercole I d'Este e l'eroe mitologico.

ciò, et como Dionysio fu el primo che institui saltatione et ioci et Hercule (del quale si como el triumphante nomi ancora gloriosi gesti assai representa Vostra Celsitudine) primo haver ritrovato li certamini et lo Agone presso lo Olympo esser sta exagitato da Etholi et Epei doppo che retornnonno dalla impresa de Troia. Et Dionyso Leneo si como primo inventore de chori tragoali in Grecia cusì primo ordinatore de sede da spectaculi. Et in Italia Lucio Mummio primamente haver facto ludi theatrali in triumpho ducento anni prima che Nerone principe et alhora da Etrusci in Roma essere devenuti histrioni. Li certamini de cavalli da Tyri et tuto el resto quasi de ioci esser stati reportati da Asia in Italia. Et Yolao figliolo de Ipsicleo [*scil.* Ificle] primo haver ordinato sul isola de Sardegna le sede a gradi. Ancora che li Theatri antiquamente se facevano de lignami come semper insino a qui facto Vostra Signoria et facte le feste, ioci se levavano et per ciò esser stato incusato Pompeo che facesse el theatro suo perpetuo<sup>55</sup>.

Spicca, allora, una concezione eminentemente politica della rappresentazione teatrale, in grado di indirizzare la popolazione a seconda degli orientamenti culturali dominanti. Il teatro diventa il luogo fisico entro cui questa particolare *paideia* si esplica; esso funge da «visorio, nel quale stando grandissima turba dala longa ancora senza impedimento alcuno vedesse et potesse anche esser vista»<sup>56</sup>. Il popolo dei sudditi si trasforma in pubblico di spettatori, che guarda ed è visto, che è protagonista e insieme fruitore dello spettacolo; essi fanno così parte di un medesimo organismo guidato dal principe e si riconoscono come appartenenti a una stessa comunità.

Il signore diviene a sua volta il garante di questo procedimento, che stabilisce e mantiene l'*ordo* morale e sociale. Il mecenatismo artistico e letterario degli *spectacula* si evolve così nello strumento attraverso cui si consente (o meglio, si finge di consentire) a ogni singolo individuo di realizzare appieno la propria naturale dimensione cittadina di *homo politicus*, indicata da Prisciani in antitesi a quella separata dal consorzio civile: «*hominem solitarium aut bestiam dici oportere aut deum utpote bestia paucis egente rebus deo autem nulla*»<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> *IVI*, 16. Non si dimentichino le indispensabili «minuzie», che il personaggio di Cesare Gonzaga indica come necessarie nel *Cortegiano* per formare un buon principe: «dovesse essere liberalissimo e splendido e donar ad ognuno senza riserva, perché Dio, come si dice, è tesauriero dei principi liberali; far conviti magnifici, feste, giochi, spettacoli pubblici; aver gran numero di cavalli eccellenti, per utilità nella guerra e per diletto nella pace; falconi, cani e tutte l'altre cose che s'appartengono ai piaceri de' gran signori e dei populi. [...] Cercherei ancor d'indurlo a far magni edifici, e per onor vivendo e per dar di sé memoria ai posteri» (CASTIGLIONE 1981, IV, 36, 406).

<sup>56</sup> PRISCIANI, 16.

<sup>57</sup> *IVI*, 14. Sul rapporto tra città e campagna lungo il Rinascimento vd. PLAISANCE 1986, 583-634 e ISOTTI ROSOWSKY 2003.

#### 4. Il ruolo degli oratori, degli ambasciatori e dei diplomatici di corte

1 - Il capitolo – che allargherà il perimetro delle corti maggiori prese a modello – esaminerà una serie di testimonianze riguardanti Ferrara, Mantova, Bologna, Milano, Roma e Urbino. Si è estesa la panoramica al fine di dimostrare l'interscambio tra i vari stati, tra corti signorili e quella pontificia. Come in parte si è già anticipato, le relazioni degli ambasciatori sono state considerate in passato dalla critica quali fonti di dettagli e informazioni.

È verosimile che tali testi abbiano ricoperto un ruolo importante, ossia diffondere e divulgare le novità drammaturgiche e spettacolari tra le corti e, di riflesso, incoraggiare i diversi signori a seguire le mode correnti e aggiornare quelle desuete<sup>1</sup>. In più occorre domandarsi il motivo della scrittura di lettere così minuziose intorno agli allestimenti, alle trame, alla recitazione e agli attori. Insomma giova capire perché i diplomatici, durante una fase storica di instabilità per le corti italiane<sup>2</sup>, indugiassero tanto a lungo su simili elementi<sup>3</sup>.

Come si è detto in sede di premessa, le feste e le rappresentazioni costituivano una novità di rilievo all'interno della società e della cultura cortigiana: primeggiare sulle realtà vicine e offrire spettacoli grandiosi erano ritenuti obiettivi prioritari per il principe<sup>4</sup>. Ipotizziamo che il parere del pubblico venga riportato dagli oratori non solo per trasmettere il risultato di una festa, ma anche perché il signore e il suo gabinetto politico riflettano se un'opera sia meritevole o meno di essere presa in considerazione ed eventualmente di venire messa in scena; si descrivono con cura gli apparati e la scenografia affinché possano venire replicati; si sintetizzano le trame al fine di richiedere opere analoghe ai drammaturghi di corte; si segnalano gli attori migliori con l'obiettivo di chiamarli presso di sé.

Pertanto i dispacci stilati dagli ambasciatori in merito alle rappresentazioni, per quanto differenti tra loro e provenienti da diverse realtà, sembrano omologati da precisi moduli descrittivi, a metà strada tra le moderne recensioni teatrali e i dispacci riservati. Tutto questo aiuta a comprendere la complessità e la serietà che l'argomento iniziava ad assumere presso le corti più avvedute e competitive e a delineare il compito svolto dai diplomatici nella formazione di un gusto definito, quasi omogeneo, e nella circolazione delle esperienze teatrali.

<sup>1</sup> CASTIGLIONE 1981, I, 1, 16: «onde talor procede che i costumi, gli abiti, i riti e i modi, che un tempo son stati in pregio, divengono vili, e per contrario i vili divengon pregiati».

<sup>2</sup> Sembra emblematica una missiva del 1501, in piena occupazione francese del Regno di Napoli, in cui un oratore veneziano presso la corte papale si lamenta perché Alessandro VI non presta ascolto agli ambasciatori, ma preferisce assistere ad alcune rappresentazioni (D'ANCONA, 73): «ozi (17 febbraio) fu' dal Papa per la crociata et dito molte parole al Papa, quel stava a un balcon a veder mascare... Eri sera (19) il Papa stè a veder comedie fin ore do di note... Si sta a' piaceri di far mascare, e il Papa non dà audientia».

<sup>3</sup> Il 16 marzo 1500 Giovanni Pencaro, addetto alla corte di Ercole I, afferma a Isabella d'Este di essere addolorato per la scomparsa di una lettera, elaborata «doppo le sei hore di nocte cum grandissimo somno d'occhj» (LUZIO - RENIER 1888, 180), in cui aveva riassunto gli spettacoli appena visti. In particolare Pencaro avrebbe descritto «gli tramezi suoi [scil. dell'*Asinaria*] per ordine; et como uno di essi tramezi fu presentato nel fine e doppo il fine di essa comoedia, acciò che fusse freno a ritenere il popullo che cum tanto tumulto non sorgiesse a disordinato rumore come suole».

<sup>4</sup> CASTIGLIONE 1981, III, 1, 259: «potete chiaramente conoscer quanto la corte d'Urbino fosse a tutte l'altre della Italia superiore, considerando quanto i giochi, li quali son ritrovati per recrear gli animi affaticati dalle facende più ardue, fossero a quelli che s'usano nell'altre corti della Italia superiori».

2 - Una missiva di Stazio Gadio diretta ai marchesi di Mantova del 6 luglio 1511 può essere riportata come esempio emblematico: l'ambasciatore scrive da Roma che i «S<sup>ri</sup> Senatori et Conservatori di Roma hanno dato disnato in Capitolio al S<sup>r</sup> Federico et fattoli veder una bella comedia di Plauto, recitata latina, quella di *Menechmi*»<sup>5</sup>. È chiara la solerzia con cui Gadio tranquillizza i signori mantovani circa il primato ancora indiscutibile del loro teatro: «alcuni recitatori sono boni, ancuni no: un servo et una donna hanno detto et fatto in excellentia, e poi la galante lingua che hanno li fa comparere, pur anchor non mi pare che vincano mantuani».

In questo caso è difficile spiegare se l'ambasciatore stia dicendo la verità oppure se voglia rassicurare gli interlocutori, che, a partire dal 1503, avevano fortemente ridotto le feste e gli spettacoli a causa di gravi vicende politiche e di alcuni dissidi sorti tra Francesco II e lo *Studium* gonzaghese. Pur tuttavia un'altra missiva (22 settembre 1513), inviata da Roma a Isabella da parte dell'oratore Carlo Agnello, può farci propendere per la seconda ipotesi: «el teatro, apparato et abiti non furono da comparare a quelli de V. Ex. in conto alcuno»<sup>6</sup>. Lo stesso anno (26 gennaio), d'altronde, Isabella, a Milano per festeggiare il ritorno degli Sforza al governo della città, aveva scritto così al consorte: «ma vostra excellentia sii certa che chi è già intervenuto in le comedie sue, et visti li nobilissimi apparati suoi, di questa ha sentito più fastidio che piacere, et sopra questo molte cose si sono dette in grandissima exaltatione et laude di la excellentia vostra»<sup>7</sup>.

3 - Non è difficile immaginare che il suocero Ercole I tenesse in modo particolare a venire ragguagliato intorno agli allestimenti tenuti nelle altre corti; menzioniamo una missiva degli ambasciatori Giovan Luca Pozzi e Gerardo Saraceno – inviata il 2 gennaio del 1502, in occasione delle feste romane in onore di Lucrezia Borgia e Alfonso d'Este – in cui l'interlocutore pare rassicurato.

I diplomatici avvisano il loro signore che il figlio Alfonso ha assistito la sera stessa ad una recita dei *Menechini*; è perspicuo il giudizio sulla prestazione degli attori e sulla scenografia<sup>8</sup>. L'attenzione poi si sposta su una rappresentazione in latino, che trae spunto dai *Triumphs* di Petrarca:

Inanti a la recitatione de la Comedia fu facta questa Representatione, che prima comparse uno puto, vestito da donna, representante la Virtù, et un altro representante la Fortuna: et facta contentione fra epse quale fosse superiore, sopraggionse la Gloria sopra un carro trionfale, la quale avea il mondo sotto li piedi, et gli erano scripte queste parole: *Gloria Domus Borgie*. La Gloria, la quale etiam se chiamava Luce, preferite la

<sup>5</sup> LUZIO 1886, 579.

<sup>6</sup> LUZIO 1906, 480. Non si dimentichi l'esordio di una lettera di Baldassar Castiglione a Federico II Gonzaga (Roma, 1521): «le feste sono passate non con molta bellezza né caldezza» (LUZIO - RENIER 1893 a, 325). Si aggiungano poi altri commenti conformi di Stazio Gadio circa le pratiche del teatro romano (19 gennaio 1513): «quella sala era tutta piena de gente, e più delle due parte erano spagnoli, et più putane spagnole vi erano che homini italiani, perché la commedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delectò al S.<sup>r</sup> Federico. [...] Il disnar fu assai pomposo, durò molto: levate le tovalie venero attezatori, buffoni et musiche, che con piacer spassò assai bene il tempo. Si fecero due comedie, una in latino, l'altra in vulgare non molto belle» (LUZIO 1886, 560).

<sup>7</sup> D'ANCONA, 396.

<sup>8</sup> GREGOROVIVS 1874, 114: «ma li Menechini non dixerò con multa gratia: erano senza mascare, et non gli era scena alcuna, perché la camera non era capace».

Virtù a la Fortuna, dicendo che Cesare et Hercule aveano con virtù superata la Fortuna, referendo multi nobili facti de lo Ill.<sup>mo</sup> signor Duca di Romagna. Poi comparse Hercule vestito de la pelle del leone, et cun la clava: contra del quale Junone mandoe la Fortuna, et cumbatendo Hercule con la Fortuna, la vinse, prese et ligete; et venuta Junone a pregare Hercule per la liberatione de la Fortuna, lui come clemente et magnanimo, la concesse a Junone cun questa lege, che né l'una né l'altra mai facesse contra la casa d'Hercule, né contra la casa Borgia de Cesaro: et cossì promiseno, et più ultra promise Junone de favorire il matrimonio contracto tra diete case. Di poi venne Roma suso uno carro trionfale, et si dolse che Alexandro, che tene il loco de Jove, ge facesse questa iniuria de levarli la Ill.<sup>ma</sup> Madonna Lucretia, commendandola grandemente, et demonstrando che la fusse il refugio de tutta Roma. Apresso venne Ferrara senza carro trionfale, la quale allegava che Madonna Lucretia non andava in loco degenerare, e che Roma non la perdeva. Sopraggiunse Mercurio, mandato da li Dei, e fosse concordia tra Roma e Ferrara, concludendo la volontà degli Dei essere che Madona Lucretia venisse a Ferrara, e fece ascendere Ferrara suxo uno carro trionfale a la parte più digna. Tute queste cose furono recitate in verso eroico multo elegante. Celebrando sempre multo la coniunctione tra Cesare et Hercule. Cun voler anche manifestamente inferire che in seme dovessero far gran facti contra li nimici de Hercule per modo che se li effecti respondesseno a questi pronostici le cose nostre veniriano a multo bon termine.

Non sfuggono i riferimenti celebrativi, impreziositi e legittimati dall'impianto mitologico e storico-classico, dalla presenza in scena delle divinità pagane e dalle personificazioni allegoriche: la disputa sulla preminenza tra la Virtù e la Fortuna è funzionale al racconto delle gesta di Ercole I; il combattimento tra Ercole e la Fortuna innalza il duca su un piano preternaturale e serve a dimostrarne in seguito la magnanimità e l'amore per la casata dei Borgia.

Allo stesso modo la seconda parte dello spettacolo punta a esaltare la concordia tra Roma e Ferrara, la quale, stando alle glosse conclusive dei diplomatici, permetterà di vincere i nemici comuni (Francia di Luigi XII e Repubblica di Venezia) che minacciavano la stabilità del ducato e della Penisola al tempo della Seconda Guerra d'Italia (1499-1504).

4 - Ercole I è il destinatario di un'altra lettera, in questa occasione spedita da Milano da parte dell'ambasciatore Giacomo Trotti (13 gennaio 1490), che descrive la *Festa del Paradiso* il cui testo, come è noto, fu ideato da Bernardo Bellincioni, mentre la parte scenografica fu curata da Leonardo da Vinci (CAP. II, 3. 3). Le cerimonie entro cui la *Festa* è inserita mirano a celebrare le nozze di Gian Galeazzo Maria e Isabella d'Aragona, che si erano sposati per procura il 21 dicembre 1488; tuttavia la morte improvvisa della madre di Isabella (e zia di Gian Galeazzo), Ippolita Maria Sforza, aveva costretto la proroga dei festeggiamenti.

La realizzazione della *Festa* deve essere connessa strettamente alle particolarità politiche e istituzionali del ducato di Milano: non si dimentichi che Ludovico il Moro aveva preso il potere adottando una spregiudicata strategia a danno dei membri della propria casata, laddove sul fronte esterno era costantemente minacciato dalla Francia, da Venezia e dai Confederati svizzeri. Pertanto il Moro con le celebrazioni del 1490 coglie l'occasione per affermare la propria potenza, cercando di stupire la



corte e gli invitati; la festa si configurava così quale strumento per rafforzarsi e salvaguardare i propri interessi.

Il resoconto dell'ambasciatore, stando ai toni della descrizione, pare dar ragione al lavoro della propaganda sforzesca. Cercheremo di sintetizzare la dettagliata descrizione di Trotti, soffermandoci in particolare sui punti in cui risalta il suo stupore: lo spazio destinato alla rappresentazione è la sala Verde del Castello di Porta Giovia, sul cui lato sinistro sono collocate le gradinate, mentre al centro viene posto il tribunale d'onore che accoglie i notabili<sup>9</sup>.

L'ampia scenografia occupa il secondo lato corto della sala, in corrispondenza con l'altare della cappella; il Paradiso progettato da Leonardo ha forma ovale, rivestito d'oro all'interno, «con grandissimo numero de lume»; tali luci fungono da stelle e sono inserite in alcune nicchie da dove agiscono gli attori, che simboleggiano i pianeti del sistema solare; costoro creano un'atmosfera «galante et bel vedere», intonando canti «molto dolci et suavi»<sup>10</sup>. Infine, sulla parte superiore della struttura, sono posizionati dodici cerchi di vetro illuminati e decorati con i dodici segni zodiacali.

Trotti continua l'esposizione, scandendo l'ordine dei festeggiamenti, riportando il nome delle autorità presenti e il relativo abbigliamento sfoggiato, riferendo le tipologie di balli visti e i riti mondani messi a punto<sup>11</sup>: verso le «hore XXIIIJ 1/2», scende all'improvviso un «panno de raso, che era dinanti al Paradiso» e sale sul palco un attore vestito da angelo ad annunciare l'inizio dello spettacolo principale. Al termine del prologo il sipario viene fatto cadere a terra, scoprendo totalmente un «sì grande hornamento et splendore che parse vedere nel principio uno naturale paradix, et così ne lo audito, per li suavi soni et canti che v'erano dentro»<sup>12</sup>. Allora entra in scena Giove, il quale celebra la duchessa Isabella «con alchune accomodate et bone parole».

Da ciò discende l'esile trama dell'opera, in quanto Apollo si lamenta con il padre per aver dato vita a una «più bella et formosa creatura di lui». Giove sostiene invece di essersi riservato da tempo la possibilità di foggiare una creatura superiore, che perciò tenterà di onorare in modo adeguato<sup>13</sup>: infatti «discese dal Paradiso con tutti li altri pianiti, et andò in vetta de uno monte, et de grado in grado ditti pianiti se li poseno a sedere apreso».

In seguito il re degli dèi invia Mercurio da Isabella, perché le preannunci la venuta delle divinità che le faranno dono delle «tre gratie» e delle «sette virtù». Nel contempo i pianeti del sistema solare, non appena vengono a sapere della presenza di una donna straordinaria quale Isabella, ringraziano Giove e offrono alla duchessa «la [loro] virtù et posanza»<sup>14</sup>. Alla fine si organizza una spedizione capeggiata da Apollo, che ha come compito la consegna di questi omaggi, cui viene aggiunto un «libretto, nel quale contene tutte le parole che sono ditte in ditta rappresentazione».

<sup>9</sup> SOLMI 1904, 80-1: «la quale sala haveva uno ciello de sopra, da uno capo all'altro, factto de verdura a feste, et zascuno festo haveva dentro la sua arma, la quale erano tutte le ducale et de quisti Ill.<sup>mi</sup> S.<sup>ri</sup> Sfortischi et de la sagra M.<sup>tà</sup> del Re Ferdinando. Atorno atorno al cielo de ditta sala era una cornisce a verdura pur con ditte feste et arme. Le mure de sopto de dicta cornixe erano tutte coperte de rasi con molte cose de quelle che fece lo Ill.<sup>mo</sup> et Ex.<sup>mo</sup> S.re duca Francesco».

<sup>10</sup> *IVI*, 86.

<sup>11</sup> *IVI*, 81-6.

<sup>12</sup> *IVI*, 87.

<sup>13</sup> Si riscontrano similitudini puntuali con la *Volaterrais* di Naldi (CAP. II, 5. 2).

<sup>14</sup> *IVI*, 88.

Chiude la *Festa* l'ennesima lode di Isabella, espressa prima dal coro delle Grazie e poi da quello delle Virtù; l'eloquente commento di Trotti suggella la buona riuscita delle celebrazioni, conferma la soddisfazione degli astanti e assegna a Ludovico il Moro i meriti maggiori dell'organizzazione:

la quale [*scil. festa*] fu tanto bella et bene hordinata quanto al mondo sia possibile a dire: di che tutti quilli che si sono trovati presenti a vedere ditta festa ne hanno a refferire gratie al nostro S.<sup>re</sup> Dio et lo Ex.<sup>mo</sup> S. M. L[udovico], che li ha dato tanta gratia et piacere de havere visto una tanta festa così triumphante et bella<sup>15</sup>.

Grazie alla testimonianza di Tristano Calco, contenuta nelle *Nuptiae Mediolanensium ducum*<sup>16</sup>, veniamo a conoscenza di uno spettacolo allegorico messo in scena nel 1489 per salutare l'incontro, a Tortona, dei futuri sposi<sup>17</sup>. Calco – bibliotecario dell'Università di Pavia dal 1478, addetto al riordinamento degli archivi viscontei (1496) nonché storico ufficiale di corte dopo la morte di Giorgio Merula (1494)<sup>18</sup> – scrive nella dedica al Moro un elogio preciso, che tenta di legittimarne la politica; inoltre lo storico si augura che nessuno dimentichi l'impeccabile organizzazione delle feste, volute e dirette dal suo signore, in realtà offerte agli ospiti da Bergonzio Botta, Maestro delle entrate ordinarie del ducato:

Multa praeclate et immortali nomine digna gessisti Ludovice Pricceps Excellentissime, cum caetero omni vitae tuae curriculo, tum postea quam rerum nostrarum gubernacula et moderationem sustines. Neque ea satis pro re laudari posse arbitror, quae paterna pietate sunctus Nepotis Principis curae praestare non desinis. Regnum enim per se quidem opulentum, sed tempestatibus et procellis agitatam, ita quietum tranquillumque reddidisti, adeoque extulisti, ut nec maiori unquam foris auctoritate, nec domi opibus et aedificiorum magnificentia magis floruerit. [...] Et hae igitur Nuptiae tuarum laudum non postrema in parte memorabuntur. Quarum imago etiam ne periret<sup>19</sup>.

È sintomatico, quindi, che un'opera con simili prerogative e dalla notevole meticolosità – il libello descrive i festeggiamenti lungo ventisei pagine – scelga di riassumere la festa del 1489 (e non quella più completa e ufficiale dell'anno seguente) e descriva con cura un componimento di ordine allegorico e mitologico, che utilizza la cultura classica quale occasione di elogio e di *lusus* raffinato: in esso sembrano succedersi paratatticamente le storie di Giasone alla ricerca del Vello d'oro, di Apollo e Admeto, di Atteone e Diana, di Orfeo, di Atalanta e Meleagro; seguono alcune scene di impianto sincretico, in cui sono chiamati in causa pastori, divinità agresti, Virgilio, personaggi storici e letterari (Penelope, Elena, Medea, Cleopatra, Lucrezia, Porzia)<sup>20</sup>. Il giudizio del pubblico è unanime: «*haec, summa arte et venustate acta, iucundissime*

<sup>15</sup> *IVI*, 89.

<sup>16</sup> CALCO 1644, 59-85.

<sup>17</sup> Alla fine del 1489 un numeroso corteo, composto da quattrocento persone, si imbarca alla volta di Genova, da pochi mesi ricongiunta al ducato milanese, per accompagnare Isabella dal marito. Però gli sposi, a causa dell'indisposizione della donna, si incontrano a Tortona, anziché a Milano, come in un primo tempo concordato. Sulla festa si veda BENPORAT 2001, 257 e VAGLIENTI 2004, 609-15.

<sup>18</sup> PETRUCCI 1973, 537-41.

<sup>19</sup> CALCO, 61.

<sup>20</sup> *IVI*, 75-7.

*voluptate astantes affecerunt. Sed, absumpta per haec magna noctis parte, cubitum cuncti discretis cubilibus concesserunt»<sup>21</sup>.*

Evidentemente la cultura umanistica di Calco aveva spinto lo scrittore a elogiare le capacità di coordinamento del Moro attraverso la relazione di un testo che rievocasse grandi imprese e personaggi antichi. E soprattutto ciò permetteva alla corte di identificarsi con i modelli proposti e di incarnarli. In aggiunta non è da sottovalutare che, agli occhi di Calco, la *Festa*, che ha come protagonista indiscussa Isabella d'Aragona, avrebbe potuto relegare il Moro in secondo piano. Comunque, pensiamo anche di intravedere un netto disaccordo tra il gusto del pubblico di corte e quello degli intellettuali: un discorso affine verrà esplicitato da Paolo Giovio nel *Dialogus de viris litteris illustribus* (1527), in cui si rimpiangono le rappresentazioni latine presso la corte romana, soppiantate da rozzi spettacoli in volgare<sup>22</sup>.

La magnificenza<sup>23</sup> dell'apparato scenico della *Festa*, il suo pieno successo e le scene allegoriche non sono però segno di maturità teatrale, poiché l'attività spettacolare ambrosiana sembra crescere in modo decisivo solo tra il 1491 e il 1497, quando verranno realizzate la *Ripresentazione*, la *Pasitea*, la *Comedia di Danae*, la *Silva*, l'*Atteone*. L'arretratezza del teatro sforzesco potrebbe essere palesata dalle feste per gli sposalizi del Moro con Beatrice d'Este e di Anna Maria Sforza con Alfonso d'Este (1491), in quanto, pur all'interno di un contesto alquanto sontuoso, non sarà previsto alcun allestimento scenico, ma solo apparati sfarzosi, svaghi prettamente femminili (danze, 24 gennaio) e maschili (giostra d'armi, 27 gennaio).

Le lettere di Giacomo Trotti a Ferrara raccontano le celebrazioni milanesi, descrivendo eminentemente gli addobbi e le stanze lussuose; si osservi un passaggio esemplare:

Hogi poi è celebrata la festa de donne cum quella dignità et apparato quale recerca la conditione de lo stato nostro in el matrimonio et nuptie de una nostra sorella. De la quale cosa etiam ne è parso dare notitia a Vostra Reverentia maxime per l'ornamento del loco nel quale la festa è celebrata, perché la sala grande de la Balla è stata preparata ad questo uso con ornamenti: l'uno nel sufficto ornato de stelle d'oro in campo azzurro a similitudine del cielo, l'altro nelle paratie coperte de pictura poste in tela, ne la quale havevamo per questa festa facto mettere tutte le victorie et gesti memorabili de lo Ill.mo Signore nostro avo [scil. Francesco I Sforza], cum le effigie sua da uno capo contro la porta, a cavallo sotto un arco triumphale<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> *IVI*, 77.

<sup>22</sup> «Sed cur hodie doctorum ora aut conticescant aut satis inepte veterum vocem, gestum, ac totam huius subtiliores artificii rationem aemulentur, ut diligenter explices postulamus. Ad haec, ego inquam, ut coniectura facile adsequimur, id duabus de causis arbitror evenisse. Primo quoniam iocundissima illa studia Theatralium recitationum, veterumque praesertim comaediarum, quae per ingenuos, et patritios adolescentes nuper agebantur apud romanam iuventutem penitus fuerint intermissa, irrumpentibus in scenam vernaculis histrionibus in gratiam, ut putamus, foeminarum, ac indocte multitudinis, quae quum latina obesis aureis non attingat, hetrusca demum scurrarum et Samniorum scommata, Terentianis et Plautinis salibus anteponunt, a quibus priscae puritatis authoribus adolescentes, tamquam ab incunabulis tenerioris eloquentiae expedita, et salutari quadam disciplina ad pleniorum et grandiorum latini oratoris habitum celeriter evadebant» (CRUCIANI 1968, XXX-I). Sull'argomento vd. PESTARINO 2004, 1-58.

<sup>23</sup> Per Pontano (*De magnificentia*, 1498): «cum a magnis faciendis nomen sit inditum, in magnis ea versari sumptibus par est; neque enim tenui impensa fieri magna possunt» (PONTANO 1999, 166).

<sup>24</sup> LOPEZ 2008, 84-5.

La missiva dell'ambasciatore estense può essere integrata con un'altra cronaca coeva prodotta da Tristano Calco (*Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum*)<sup>25</sup>; in particolare, riportiamo una parte della descrizione dei balli e del torneo:

Tum tibicinibus altius inflantibus Viri varie personati, singuli singulis puellis adiuncti, excepere ludum: nec minus gesticulis et incondito motu placebant, quam ipsis scenici ornatus indumentis. Quippe hos videre erat Gallis, Hispanis illos habitu simillimos: alii Pannonios referebant: et Aegyptia Turcensisque vestis plurima internoscebatur. In noctem res processit; cum deinde accensis funalibus e candida cera mauricam pauciores egere: quae, ut summae industriae et agilitatis laudem meruit.

Hactenus muliebris fere consortii et umbratilis operae res fuit. Martia nunc et bellicae imaginis erit. Septimus ad Calendas Februarias dies agebatur, quo hasticum certamen conductum erat. Quo describendo haud sane lectorem iis involvam technis, quibus plerique abuti solent, cum aut res sigillatim laudanda non subent, aut ipsi verba rerum significantia non inveniunt; ut nil splendidibus, nil collucentius, aut magnifice magis unquam, ne a Caesaribus quidem ipsis, cogitatum fuisse iantent<sup>26</sup>.

Invece, in seguito alle cerimonie milanesi, gli sposi Anna e Alfonso si recheranno dal 1 febbraio a Ferrara, dove spicca, forse in risposta alla *Festa* dell'anno prima, un folto programma di volgarizzamenti e intermezzi<sup>27</sup>; a darne testimonianza sono giusto due ambasciatori milanesi d'eccezione, ovvero Hermes Sforza, nipote del Moro, e il celebre diplomatico Giovan Francesco Sanseverino<sup>28</sup>. La loro missiva, indirizzata in data 14 febbraio 1491 a Gian Galeazzo, deve essere messa a raffronto con la cronaca di Zambotti<sup>29</sup>; supponiamo che tale confronto mostri "competenze"<sup>30</sup> differenti: se infatti gli ambasciatori descrivono con cura la trama delle rappresentazioni, perché forse sconosciute al destinatario, il cronachista, all'opposto, riporta uno scarno resoconto.

Fatte conto le evidenti differenze comunicative ed espressive tra i due generi, possiamo accorgerci dell'esistenza di due pubblici diatopicamente distinti: forse quello milanese, ancora poco avvezzo alle opere teatrali e plautine, aveva bisogno di dettagli precisi, mentre quello ferrarese, che padroneggiava una discreta cultura teatrale, pare non richiedere "guide alla lettura" ulteriori.

I due ambasciatori milanesi, dopo aver dato conto delle celebrazioni religiose, dei balli e della cena, parlano della commedia «de Menechino et fratello et in che modo dovevano accognoscere l'uno dal'altro»<sup>31</sup>: la reazione del pubblico sembra positiva<sup>32</sup>,

<sup>25</sup> CALCO, 86-98.

<sup>26</sup> *IVI*, 92 e 93.

<sup>27</sup> Il 23 febbraio 1491 Beatrice d'Este risponde così alla sorella Isabella, appena ragguagliata circa le rappresentazioni ferraresi: «et sono certissima che quelli apparati et trionphi siano facti cum quello magisterio et galanteria che me scrive la Ex. V., perché essendo stati pensati et ordinati da lo Ill.<sup>mo</sup> S. nostro patre, non è dubio alcuno che 'l tutto sarà stato mensurato cum summa sapientia et perfectione, essendo così costume de la Ex. sua» (LUZIO - RENIER 1888, 178).

<sup>28</sup> CERIONI 1970, 224-5.

<sup>29</sup> ZAMBOTTI 1934, 220, 22-31.

<sup>30</sup> PAVIS 2004, 313.

<sup>31</sup> GHINZONI 1884, 752.

<sup>32</sup> *IBIDEM*: «fu rappresentata con tanto modo et gratia che de tutti fu commendata».

anche perché il finale viene attualizzato e personalizzato per l'occasione<sup>33</sup>. La missiva non manca nemmeno di riepilogare i tre intermezzi messi in scena:

Se fecino dentro [*scil.* alla sala] tre intermesse molto belle; la prima fu de certi che feceno una morescha con le topie in mano; la secunda fu Apolo con la lira che cantò alcuni versi eligi et dreto luj erano le nove muse quale cantarono alcune canzone col leguto, con tanta concordia at suavità de voce che non se porria dire meglio; la terza furono certi, vestiti pur ornatamente in forma de villani, che havevano in mane zape, vanghe, badili, ventorali et rastelli, quali al sonno d'uno tamborino fecino un'altra morescha, mo' zugando fra loro ad scrima, mo' lavorando, et sempre batevano el tempo; poj nel partire se deteno sulle spalle per modo che feceno ridere ogniuno<sup>34</sup>.

5 - Otto anni dopo la corte ferrarese è di nuovo al centro dell'attenzione degli oratori per le celebrazioni del Carnevale: Giovanni Pencaro (esperto di teatro e, saltuariamente, attore) descrive, lungo quattro estese missive dirette a Isabella d'Este, le rappresentazioni dell'*Eunuco*, del *Trinumo* e di altre commedie volgarizzate.

Nella prima lettera del 9 febbraio l'ambasciatore si scusa con la marchesa per la fretta con cui scrive, perché sostiene di essere appena arrivato a destinazione: «parmi Ill.<sup>ma</sup> mia signora et patrona, esser mio debito, essendo gionto hoggi nella patria nostra dare adviso a V. S. de casi in epsa occorsi, et maxime circa le Comoedie»<sup>35</sup>. Sicché il mittente passa a illustrare la sala entro cui si tengono le feste e a parlare della rappresentazione messa in scena: «sopra a dicti tribunali condizionato el popullo, al suo opposto si cominciò zobia proxima passata la comoedia di lo *Eunucho* di la qual più oltre non è da parlare perché nel proprio auctore ognun la vede».

Spicca ancora una volta l'interesse preminente di Isabella per gli spettacoli teatrali, tanto che il diplomatico promette di soffermarsi su di essi; viene espresso anche il proposito di non dare molto peso alla commedia che, paradossalmente, costituiva il momento più significativo della serata. Infatti Pencaro chiosa in seguito che «lo apparato suo fu tale che merita qualche adviso»; dalla missiva non sembra tanto contare il testo drammaturgico in sé, conosciuto e sicuramente visto recitare più volte dai due interlocutori, quanto il suo allestimento<sup>36</sup> e i quattro intermezzi di raccordo<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> *IBIDEM*: «el fine de la comedia fu che essendosi recognosciuti Menechino et fratello, et volendo ritornare con lui a casa, epso Menechino fece mettere alla crida tutti li soj beni dicendo volerli dare per millesettecento onze d'oro con la moglie sopra el pretio; et qui epso trombeta confortò ogniuno che avesse moglie retrosa et che non li piacesse, a fare el medesimo, et fu fornita la festa che era circa 5. hore».

<sup>34</sup> Sono chiare le divergenze con la sintesi di Zambotti: «a dì 13, la domenega matina. [...] Poi dapò dextrare se baiò suxo la sala grande ornatissima de le cortine grande d'oro e de seda, e le done stavano suxo tribunali eminentissimi. La sira ad una hora de nocte fu facta in sala la representatione de li Menechini con altre feste intermedie a li acti, de più raxone, belle e piacevole. Durò insino ad hore 4 de nocte, poi se cenò splendidissimamente e, facta la cena, la spoxa se compagnò con lo spoxo in le camere predictae, dove soleva habitare il duca nostro verso il castello. El spoxo hera de anni quatordecime e mixi sei, la spoxa de anni quindex, zoveni beletissimi e de nobil sangue».

<sup>35</sup> LUZIO - RENIER 1888, 182.

<sup>36</sup> *IBIDEM*: «primo longo el tribunale passeggiò tucti quelli che havevano a representar tucte le comoedie, che furono centotrentatre, vestiti tucti di vesti nove facte a posta, chi di raso, chi

Questi ultimi sono riportati in modo dettagliato: nel primo dieci attori vestiti da contadini danno vita a balli e canti gioiosi e articolati; nel secondo si tiene una moresca «gagliarda e bellissima»<sup>38</sup>; nella terza viene organizzata una scena allegorica di argomento amoroso, che oppone ninfe «alegre et libere» a giovani «dogliosi... cum catene a guisa di servi»; nell'ultima viene allestita una rappresentazione, simile a quella messa in scena a Pesaro nel 1473 (CAP. II, 5. 4), in cui un orso feroce semina il panico in un bosco, ma viene alla fine incatenato.

Il giorno successivo Pencaro torna a scrivere a Isabella per rendere conto della «Comoedia del *Trinum*»<sup>39</sup>; il rituale festivo viene inquadrato mediante un episodio significativo, per cui a corte il «farsi vedere» conta quanto il «vedere»<sup>40</sup>. Dopo questo particolare, l'ambasciatore sorvola sul volgarizzamento e si appunta ancora una volta sugli intermezzi. Per brevità riportiamo solo il primo, che appare il più complesso ed evocativo:

Compito el primo acto, uscite el tramezo nel quale primo comparse un tamburino e uno folle dietro due damigielle leggiadramente adorne, danzando fino a mezo la scena, dove se posero a sedere suso una banchetta apresso una casa: et in quello istante gli sopragionsero dui vecchij innamorati ben petinati cum brette alla borsescha, zornioni dalle frappe et calze aperte cum camise pendenti, et uno poco di verdura ne' bretoni facti a bataglie; et cum acti amatorij et cum summissa riverentia acareciando le donne nulla gli valse. Sopragionti deci giovani leggiadramente vestiti, le donne levate cum lieta cera, tolte da li gioveni in mezo, danzando erano iocundamente festeggiate, ma esse ad ognuno dando passo et speranza li pascevano di vento pur cum loro danzando. Tornati e' vecchij per altra via, come e' maghi, comincioro ad intrare in danza e dando alle donne dinari assai cum loro le condussero in uno ballo da gioveni separate: quando le donne cum loro danzato uno poco nel viso riguardandoli e rivoltate a' lassati gioveni giettorono gli receputi

zambelotto, chi cendado, chi panni et chi subtilissime tele, habiti formati a diversi costumi, chi greci schiavi, chi servi, chi patroni, chi mercanti et chi femine secondo e' casi. Appresso a questi comparseno quelli da li tramezi, che furono centoquarantaquattro, vestiti similmente cum habiti tucti novi, chi villani, chi paggi, chi nimphe, chi buflfoni et chi parassiti, et benché in qualche acto sia comparso uno più che una volta, non è però comparso habito alcuno più che una volta; tale che a voler sumare serano habiti tucto ducento octantasepte, tucti novi habiti per la più parte venerabili et gravi et di gran spesa».

<sup>37</sup> Una testimonianza significativa degli stessi spettacoli viene rilasciata da Bembo, il quale, il 1 marzo 1499, si rivolge in questi termini ad Angelo Gabriel: «non fuit tanti comitiis et foro interesse, ut ludis nostris careres. Nam ut scias quibus te voluptatibus defraudaveris, tres fabulae actae sunt per hos dies: Plautinae duae, *Trinum* et *Penulus*, et una Terentii, *Eunuchus*; quae quidem ita placuit, ut etiam secundo et tertio sit relata. Itaque quinque dies habuimus pulcherrimorum ludorum; ad quos cum magnus numerus confluxisset nostrorum civium – nosti etiam morem civitatis –, et ego singulos de te percunctarer, omnes mihi respondebant magnum civem te esse factum» (BEMBO 1987-1993, I, 32, 1-9).

<sup>38</sup> LUZIO - RENIER, 183.

<sup>39</sup> *IVI*, 184.

<sup>40</sup> *IBIDEM*: «ad hore 20 la Ex. del S. et successivamente la corte, la nobiltà del popullo et apresso la plebbe andò in sala grande, dove ivi a poco gionsero le donne cum tanti e tali apparati che tutte matrone essere parevano et forsi esser credevano. Et ciertamente, Ill<sup>ma</sup> mia Signora, è cosa sumptuosissima lo appararsi delle donne in questa patria, tal che hormai el vestire veludo e brocadi è nulla, se non è uno sopra l'altro tagliato, straciato, listato, et traversato et per ogni modo e forma trassinato; et poi roboni de martori, lupi, dossi et armelini infodrati cum li zebellini al muso».

dinari per terra, e lassati e' vecchij amanti lietamente ne' gioveni saltate cum loro disparsero. E' vecchij dolorosi rimasti se ripartiron dolenti et forsi biastemando<sup>41</sup>.

Non è difficile cogliere nelle descrizioni di Pencaro una sorta di schema abituale, che notiamo pure nella maggior parte degli altri ambasciatori, quasi come se – stile cancelleresco a parte – il gusto dell'interlocutore determinasse a priori i particolari su cui indugiare<sup>42</sup>.

Ciò si verifica anche nelle missive dei giorni seguenti: l'11 febbraio Pencaro non riporta nemmeno il titolo della commedia in oggetto, ma passa bruscamente a spiegare gli intermezzi: «cominciossi la comoedia de giorno, facta nocte cum chiuse finestre et accesi lumi. Finito el primo acto uscite una fortuna alla quale ognuno stava attento, quietato el popullo costei cum octo versi pronuncioe chi lei fusse e gli effecti suoi»<sup>43</sup>.

Pencaro è distaccato, succinto e poco enfatico quando riassume la reazione del pubblico<sup>44</sup>, mentre è abbastanza conciso nei commenti. Un'unica eccezione pare emergere nella sintesi del terzo intermezzo, in cui alcuni giovani sono catturati dal fascino delle loro coetanee e liberati infine da un anziano, il quale raccomanda «che mai più non dovessero stare nanti a li archi delle belle donne quando saectano». Il messaggio moralistico, troppo rigido e banale, spinge l'ambasciatore ad abbandonare la consueta imparzialità: «ma cierto io non scio vedere come da gioveni possa esser tenuto questo vecchio consiglio, che chiunque puote non volere una bella donna o non volere esser per lei ferito, overo che costui è morto o che è saxo o è più de huomo».

Il quarto e ultimo giorno, il 13 febbraio, Pencaro continua ad attenersi alla prassi descrittiva sin qui adottata. Cerca, però, di attenuare la monotonia dei riassunti, avvertendo Isabella che «benché spesso se dica uno tamburino et uno pazzo intrare in scena, non è però quel che l'altre volte, né quelli acti, né quel suono, ma sempre mutando inventiva, habiti et suono»<sup>45</sup>.

Citiamo, infine, il terzo intermezzo, poiché pare il più gradito dall'ambasciatore, che, a discapito della compostezza dimostrata, si sbilancia e lo definisce uno dei migliori mai visti; è significativo che la scena manchi totalmente di testo drammaturgico, forse avvertito nell'economia degli intermezzi quale scontato e ridondante, e punti soltanto sulle danze coreografiche:

Finito el terzo acto uscite la compagnia de doppieri quale cum tanta vagheza et ordine et misura passoe, che io non credo mai che per tramezo alcuno megliorare se possi, imperò che quello incrociare de lumi rapresentando stelle et altre figure rendeva di nocte vaghezza et braura assai, et facte le loro volte fiammeggiavano d'ognintorno; mutato tempo e suono presero e' doppieri hor sotto mano hor sopra, et cum essi a guisa de dardi ferendo dierono un'altra volta, che fu bellissimo. Presero poi e' doppieri l'uno l'altro a guisa di catena, andorono danzando fino a l'altro capo, dove facto uno pergolato cum dicti lumi accesi se ne uscirono et cominciassi el quarto acto.

<sup>41</sup> *IVI*, 185.

<sup>42</sup> QUONDAM 1981.

<sup>43</sup> LUZIO - RENIER, 186.

<sup>44</sup> Es. *IVI*, 187: «fu questa alegra rapresentatione et grato spectaculo».

<sup>45</sup> *IVI*, 188-9.

L'importanza delle celebrazioni del 1499 viene indirettamente comprovata dall'esistenza di altre due testimonianze: nella prima Prospero (8 febbraio) riassume gli spettacoli alla marchesa, concentrandosi su particolari diversi da quelli messi in luce da Pencaro, e dando per giunta un giudizio contraddittorio circa la fruizione dell'*Eunuco*; nella seconda Francesco Bagnacavallo ragguaglia in due occasioni Sigismondo d'Este, ultimo figlio legittimo di Ercole I, fornendo una versione discordante rispetto ai colleghi (8 e 18 febbraio). Pare un'occasione di rilievo poter mettere a confronto le missive e cogliere le oscillazioni, le ragioni di sfumature a tratti contrastanti.

Prospero, infatti, sembra appuntarsi sulla magnificenza della festa, simbolo del potere e della qualità organizzativa di Ercole I, sugli apparati e, al pari di Pencaro, sui vestiti e i gioielli indossati dalle donne di Ferrara, ennesima spia del primato del regno estense:

Her sira se fece la comedia de Eunucho preposta prima per novo ordine facto dal Sig. vostro padre, la quale duroe circa quatro hore et fo piacevole et festiva assai: ma de quanti apparati ha facto mai il prefato Sig. V. padre, questo ha avanzato tuti; il tribunale intorno alla sala ornatissimo, cioè da li capi et verso le cusine ad octo gradi, et quasi ascendevano al soffitto de la sala cum verdure et tapezarie composte cum quello ordine che scia far fare sua Ex. [...] In vero comparsino onorevolissime non cum più passatempo, ma cum roboni et sbernie tute et per mio ricordo, mai vidi le done de Ferrara andare cum più pompa quanto vano mo<sup>46</sup>.

L'*Eunuco* non viene riassunto, anche se sono esposti i suoi «intermecci»; tuttavia stupisce che la missiva, dopo un elogio su più livelli, smentisca in parte quanto dichiarato in apertura, poiché «in vero la festa fo bella ma longa et fastidiosa ad alcuni per uno pezo». Se Pencaro è reticente circa questa lamentela – la durata eccessiva delle feste era un problema generalizzato e viene espresso anche dalla stessa Isabella (CAP. IV, 2) – Prospero non cela del tutto l'accaduto alla marchesa.

Forse Isabella – appassionata di teatro e figura di notevole influenza e potere – non era l'interlocutrice più adatta cui confessare l'eventuale fallimento di una festa predisposta dal padre. Le perplessità circa l'esito degli spettacoli aumentano se confrontiamo le due missive precedenti con quelle vergate da Bagnacavallo a Sigismondo, all'epoca diciannovenne. L'oratore racconta le feste al giovane e, per tutelarsi, sostiene di non aver partecipato alle rappresentazioni, in quanto «in [...] convalisenza»; però assicura di riportare i pareri che ha potuto «retrare da cui gli è stato presente»<sup>47</sup>.

I passaggi, con cui Bagnacavallo comunica a Sigismondo i pensieri del pubblico, sono contraddistinti da continue accortezze e attenuazioni<sup>48</sup>: coloro «che hano intexo bene la cossa» e «che se intendono de comedie» hanno giudicato l'*Eunuco* un'opera «bella et degna»; di contro, «le gente grosse et machanica, che non intendono» non lo hanno apprezzato. Segue una precisazione indicativa e meticolosa, che, per paradosso, dà ragione alle «gente grosse» e mette in dubbio la

<sup>46</sup>ASMO, Particolari, b. 1094.

<sup>47</sup>IVI, b. 1012.

<sup>48</sup>Del resto è necessario che un buon cortigiano «sia cauto, e ciò che dice o fa sempre accompagni con prudenzia» (CASTIGLIONE, 1981, II, 7, 127).



stessa supposta assenza del mittente: «vero è che alcuni delli recitanti fue falito li versi cioè che se dimenticorno et forno pur etiam delli deputati sufecienti et boni componitori et pur erano nel dire de parechi et assai versi».

Chiude la lettera una descrizione colorita, quasi da *cena Trimalchionis*, intorno al deflusso dalla sala da parte degli spettatori, che si oppone all'immagine di ordine e armonia offerta dai precedenti ambasciatori. Se le donne erano state indicate come eleganti e «onorevolissime», frutto di una nuova raffinata civiltà, ora vengono colte in una scena che mette in luce la volgarità e gli aspetti più bassi della «vita di corte»; parimenti, se l'organizzazione di Ercole I era parsa impeccabile, ora se ne segnalano limiti e lacune:

Et cossì durò la festa della comedia fino alle 5 hore passate, ma l'è ben vero che il non fue livero de partire tucte le gente de salla che l'era quaxi horre 7 per la tanta calcha de gente, che erano in quella salla, che per lo gran calore tramortiti delle persone da più de dieci: ma partito ognuno de salla li remaxe una tal puza de tanpho et de pisso del tanto pissare che haveno fatto quelle donne per modo che tucto hogi lo Ill.<sup>mo</sup> S. D. ha bisognato [...] perfumare la dicta salla.

La seconda lettera, scritta dieci giorni dopo, tocca aspetti diversi che interessano comunque la ricezione teatrale: Bagnacavallo avvisa Sigismondo che l'indomani il fratello Alfonso, trasferitosi per qualche settimana presso la «villa a Fossa d'Albero»<sup>49</sup>, tornerà a Ferrara perché «hogi è giunto le lettere, como la Illu.<sup>ma</sup> Madonna Marchisana Vostra sorella [scil. Isabella] venne domane de sira a cena a Ferrara et a stare a piacere qua alcuni giorni».

L'ambasciatore, sempre misurato, ritrae parzialmente quanto asserito poco prima, affermando che «dicissi cossì per la corte, ma non se sa per ciò per vero». Nondimeno i *rumores* che si aggirano tra gli «addetti ai lavori» sembrano abbastanza insistenti, se è vero che «lo Ill.mo S. D. vostro patre vuole fare un'altra volta tucte le tre comedie facte in questo Carnevale passato, a ciò che Madama Marchisana le veda et habia piacere». Ciò non fa che confermare la rilevanza delle rappresentazioni teatrali presso il ducato estense.

Nei passaggi successivi emerge di nuovo la cautela del mittente, che ribadisce lo stato incerto della situazione<sup>50</sup>; al termine della missiva, però, Bagnacavallo sembra prendere posizione e fornire una propria interpretazione: «et quaxi che dubito che la si farà, per che mi pare intendere che alcuno fue che alla prexentia del S. vostro patre che disse che queste copie delle comedie erano adimandate a Mantova con molto desiderio per haverle».

Dopo le domande, lecite o meno, degli anni precedenti da parte dei coniugi gonzagheschi di poter avere i testi dei volgarizzamenti (1496 e 1498) veniamo a sapere che la medesima circostanza si era venuta a ripresentare. Non è sbagliato immaginare l'esito negativo della richiesta, in quanto «lo S. D. cossì intendendo come se sub pene indignationis sue celsitudinis che non fusse homo ardito a darne fuora verso et dede la custodia a Joan Benedecto de Pistoia»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> ASMO, b. 1012.

<sup>50</sup> *IBIDEM*: «questo non scrivo io già a V. S. per vero, ma pur multi dicono cossì et che il se farà et maxime che il S. D. non n'ha ancora facto disfare nulle cosse in salla grande del preparamento».

<sup>51</sup> Un altro caso analogo rimonta al 1488, quando Lorenzo de' Medici domanda al duca di poter ricevere in prestito un codice di Dione Cassio, posseduto da Battista Guarini. Ercole I, solo dopo una

6 - Una missiva circostanziata viene scritta anche dal magistrato Paolo Palliolo di Fano al fine di raccontare a Lucrezia Zanchini, moglie del senatore romano Giacomo Bovio, le celebrazioni tenute a Roma (13-14 settembre 1513), in occasione del conferimento della cittadinanza capitolina a Giuliano (figlio di Lorenzo il Magnifico) e Lorenzo de' Medici (nipote di Giuliano) da parte del neoeletto pontefice Leone X (Giovanni, fratello di Giuliano)<sup>52</sup>. Non ci soffermiamo sui minuti dettagli circa le motivazioni della festa o la descrizione del teatro, delle gradinate, dei cortili, degli invitati, della messa, del banchetto<sup>53</sup>, ma spostiamo l'attenzione direttamente sugli spettacoli.

Le portate del convito, durate dalle 14 alle 23, vengono inframezzate da alcune rappresentazioni in latino: nella prima «una venusta Madonna», che simboleggia la città di Roma, viene accompagnata da due ninfe mentre recita un'orazione, composta da Antonio De Zoccoli, in cui viene celebrato il papa<sup>54</sup>; nella seconda, un'egloga scritta dal giovane studente Blosio Palladio, due uomini si lamentano per le malversazioni subite da parte di «soldati» «ladri» e «sbirri», ma alla fine ritrovano la speranza di recuperare i beni perduti grazie alla presenza a Roma della famiglia dei Medici<sup>55</sup>.

Segue una nuova recita, in cui entra in scena il «monte Tarpeio», ossia la Rupe Tarpea, che «arrivato in mezzo el proscenio se aperse, onde uscì el Dio Capitolino con barba et capilli canuti, coperto di una veste lunga, di colore quasi verde, tanto dura che non se piegava. Sopra l'homero destro teneva il tempio de Jove, nel petto lo asylo di Romulo, in mano un gran tronco»<sup>56</sup>. La divinità, impersonata da «Laurentio Grana Romano», recita una sorta di panegirico in favore dei Medici e di Roma<sup>57</sup>.

Il medesimo tema viene sviluppato da un altro carro trionfale, che asseconda il tipico gusto fiorentino, caro quindi ai personaggi celebrati<sup>58</sup>: sopra di esso siedono Roma «in habito di donna, de oro vestita, con celata il capo, il tropheo in mano, il scuto a l'homero sinistro», la Giustizia «con spada et bilanci» e la Fortezza «circondata da una pelle di leone col tronco et diamante in mano», mentre otto soldati «armati alla usanza antiqua» e molte ninfe hanno il compito di trainare i passeggeri<sup>59</sup>. La parte finale dello spettacolo viene accompagnata dalle musiche e da alcuni canti, che preannunciano l'ingresso del carro di Cibele; la divinità porta con sé

laboriosa intermediazione dell'ambasciatore Aldobrandino Giuidoni, durata tre mesi, si risolve a donare una copia del manoscritto, specificando però «che noi non volessimo che detto libro si mettesse fuori, né che fosse fatto a stampa» (BERTONI, 58-9).

<sup>52</sup> CRUCIANI 1968, 21-67.

<sup>53</sup> *IVI*, 21-45.

<sup>54</sup> *IVI*, 45-6.

<sup>55</sup> *IVI*, 47-8. Francesco Chierigati, ambasciatore mantovano, scrive a Isabella d'Este che l'opera «fu tanto piacevole et ridicula et così ben representata [...] che ogniuno crepava per el riso» (*IVI*, XLVIII).

<sup>56</sup> *IVI*, 48.

<sup>57</sup> Vd. per es. la conclusione: «vivite felici, et se l'ultime parole della nostra bocca ve moveno, per voi la mia Roma faccia gli edili curruli, le securi Italiane torneno a' suoi segni, et lo antiquo campo di Marte rinove gli suffragii. Così se conviene alli veri Medici, così el vostro nome se inalzerà al cielo et la fama della vostra generatione sempre sarà celebrata per eterni anni. Ottima virtute è de un Principe riconoscere gli suoi et allora desiderii dare l'animo benigno» (*IVI*, 50).

<sup>58</sup> PINELLI 1985, 292-335.

<sup>59</sup> CRUCIANI, 50.

una «gran palla inante, fatta alla similitudine del mondo», dalla quale fuoriesce Roma<sup>60</sup>.

Segue l'arrivo di Firenze «in forma di donna a cavallo sopra uno grandissimo leone, turbata, sconsolata et piena de indignazione», perché «la chiara stirpe di Medici» si è allontanata da lei, preferendo Roma<sup>61</sup>. Tuttavia lo sconforto di Firenze viene subito placato da Cibele, grazie all'augurio per cui «o Romano et Thoscano, sotto le medesme leggi sia el vostro un medesimo amore, una mente et una voluntate»<sup>62</sup>.

I numerosi intermezzi si protraggono per tutta la notte, rendendo necessario il rinvio al giorno successivo dello spettacolo allegorico più complesso: in esso sono racchiusi e sintetizzati gli argomenti encomiastici espressi la sera precedente mediante la prosopopea sulla scena di Clarice Orsini (madre di Giuliano e Leone X) «da cielo discesa, vestita de oro, con la spoglia della testa de uno dracone in capo» e dei fiumi Tevere e Arno, «ambo con barba bianca et capelli canuti, nudi tutti»<sup>63</sup>.

La donna, morta nel 1488, esordisce giustificando la propria sorprendente presenza: «son mossa per la salute vostra et della patria. Roma desidera havere raccolti nel suo beato grembo et havere fatti suoi: de natura siete Thoscani, ma il privilegio vi faccia Romani»<sup>64</sup>. In seguito loda il figlio, cui augura di portare stabilità politica e religiosa all'Italia e al mondo.

Successivamente prendono la parola l'Arno e il Tevere: il primo colloca la stirpe medicea entro una genealogia divina e la inserisce all'interno di un disegno teleologico<sup>65</sup>, laddove il secondo elenca il programma politico che il pontefice dovrà realizzare<sup>66</sup>. Chiudono il componimento una replica di Clarice, la quale approfondisce ulteriormente il discorso del Tevere, e una serie di interventi delle ninfe, che invitano a ballare, cantare, divertirsi e onorare il papa.

Infine, «dopo molti suoni di trombe et pifare», viene recitata la commedia plautina *Penulo*, «non tradotta vulgare ma latina»<sup>67</sup>. La puntualizzazione può essere

<sup>60</sup> *IVI*, 52. L'esordio dell'orazione è il seguente: «qual nova luce nasce in terra? Quale stella non veduta prima né conosciuta dal senso humano si subito nello aere turbato è apparsa illuminosa?».

<sup>61</sup> *IVI*, 53.

<sup>62</sup> *IVI*, 54.

<sup>63</sup> *IVI*, 55.

<sup>64</sup> *IVI*, 56.

<sup>65</sup> *IVI*, 57: «nato fra gli lauri di Apollo et gigli, qua dove la florida gioventute de Lidia adornò de mura, tempii et costumi la citade che è fiore della gente italiana, onde Cosmo, patre della patria, ritornò in cielo et hora, con fervente amore et pietate di essa, incende gli suoi nepoti. Quali, si ottengono gli primi luoghi, meraviglia non è, perché similmente a Saturno successe la sua prole: Jove ottenne el cielo, Nettuno el mare, Pluto la terra, gli altri minori Dei hebbeno ciaschuno la sua potestate. El Padre Onnipotente ha lassati gli suoi doni a questi, gli ha ricevuti alle suo mense et commendato che se pascano di ambrosia insieme con el X Leone, el quale regge et governa gli freni dello imperio, et ha cura delle cose divine et humane».

<sup>66</sup> *IVI*, 57-8: «costui darà a gli Italiani pace eterna et acquieterà gl'istanti tumulti: gli Re mandaranno a ricercarli pace et volere seguire gli suoi commandamenti; gli verranno a basiare gli piedi le genti non solo dal mare Hadriano, Siculo et Jonio, ma dal ultimo Oceano. Gli Pannonii sparsi per l'Alpi et vicini al mare Getico, et gli Spagnoli. [...] et purgarà Asia Felice col nostro fiume, et anchor Babilonia mondarà dalla sua sceleratezza, et la vana superstitione serà gettata per terra, et la gente Africana se bazzarà».

<sup>67</sup> *IVI*, 59. L'accoglienza dell'opera sembra buona, in quanto Palliolo sottolinea che «la conclusione de la comedia fu il plauso dato con ogni favore et meritamente» (*IVI*, 65). Il dato è confermato dalla lettera citata di Chierigati a Isabella d'Este, in cui emerge che la recitazione è stata condotta «cum tanta gratia che si crede che al tempo de Plauto non fusse ditta meglio» (*IVI*, XLVIII). Su Chierigati, cfr. FOA 1980, 674-81.

significativa, in quanto fa capire che la pratica dei volgarizzamenti era diventata maggioritaria presso le corti. Il mittente, prima di analizzare lo spettacolo, scrive un riassunto della trama, forse testimonianza ulteriore che le traduzioni dei drammi antichi non erano penetrate a Bologna con l'intensità degli altri centri circostanti. L'attenzione di Palliolo si concentra quasi esclusivamente sugli abiti degli undici attori, esposti con acribia<sup>68</sup>.

Oltretutto loda la scelta dei «maestri dela comedia» – ovvero i “registi”, tra cui figura Tommaso Inghirami<sup>69</sup> – di far impersonare le parti degli avvocati e dei testimoni corrotti da Milfione a giovani attori (III, vv. 504-577): tale espediente, «non solo scostato ma al tutto partito dalla verisimilitudine», ha migliorato la fruizione del testo, poiché «non pareva conveniente in tanta publica allegrezza, essendo il populo tutto di gaudio et letitia inenarrabile ripieno, conturbare gli animi con atroce spettacolo di empio latrone et de litigiosi advocati»<sup>70</sup>.

Pertanto, l'attenzione quasi esclusiva sugli abbigliamenti e l'approvazione del riadattamento sembrano presentarci una consuetudine con le rappresentazioni diversa rispetto a quella dei regnati e dei cortigiani ferraresi o mantovani. Ciò viene giustificato non solo dall'appartenenza della mittente a una posizione della scala sociale e culturale meno rilevante, ma anche al *milieu* felsineo, poco ricettivo sul lato teatrale<sup>71</sup>.

7 - Ritorniamo ora in ambiente mantovano, esaminando una lettera, in parte differente da quelle sinora prese in considerazione, in cui Floriano Dolfo descrive a Francesco II un'opera messa in scena giusto a Bologna (8 luglio 1496). La testimonianza risulta rilevante, in quanto scritta da un uomo di elevata preparazione – Dolfo, laureato in diritto canonico e teologia, fu lettore legista presso lo *Studium* bolognese – e in rapporti quasi confidenziali con il marchese, frutto di un'intensa collaborazione in qualità di informatore<sup>72</sup>.

Dolfo non cerca di adulare l'interlocutore, anzi parla in modo franco, senza celare la superiorità delle feste bolognesi su quelle mantovane. Inoltre la buona qualità narrativa e formale della missiva permette di conservare un resoconto perspicuo della rappresentazione, che chiarisce gli interessi degli spettatori colti del tempo.

<sup>68</sup> Si prenda come esempio la descrizione dell'attore che interpreta Agorastocle, il quale portava una «lucente girlanda de oro in capo: havea una pomposissima camisa de velo di seta con virgule de oro; le maniche erano di larghezza mirabile, in le extremitati ornate di fiocchi di seta negra. Portava un saglio di tela de oro, coperto di damasco bianco tagliato in varii luoghi acciocché lo oro si vedesse tralucere. El suo manto era di damasco turchino foderato di broccato de oro, portavalo anodato sopra la spalla et ributtato adietro, per modo che più del roverso che dritto si vedea et le braccia et maggior parte del saglio restava discoperta. Suoi socci erano di perle et pretiose gemme più che gli altri copiosi» (CRUCIANI, 62).

<sup>69</sup> Nato a Volterra nel 1470 da una ricca famiglia patrizia, si trasferisce a Roma nel 1483. Quivi si mette in luce per la sua attitudine allo studio e segue l'attività culturale promossa dall'Accademia Romana guidata da Pomponio Leto. Partecipa alla messa in scena di commedie e tragedie in latino e, in virtù del successo conseguito con l'Ippolito di Seneca (1487) gli viene imposto il soprannome “Fedra”. Negli anni successivi si afferma come poeta e oratore, tanto da ricevere nel 1497 il diploma di conte palatino e poeta laureato, grazie a un decreto dell'imperatore Massimiliano I. Sul personaggio vd. da ultimo BENEDETTI 2004, 383-7.

<sup>70</sup> CRUCIANI, 64-5.

<sup>71</sup> Sulle esigue esperienze teatrali felsinee, cfr. PEZZAROSSA 1984, 35-113; FAZION 1984, 115-33; BREGOLI RUSSO 1988, 93-102 e MUSSINI SACCHI 1998, 173-212. Vd. anche CAPP. IV, 5-6.

<sup>72</sup> STOPPELLI 1991, 449-51 e DOLFO, XI-LXXIX.

La lode del protonotaro Antonio Galeazzo Bentivoglio, tra l'altro dedicatario delle *Cose vulgare del Politiano* (Bologna, Benedetti, 1494), e l'accenno, tramite un'elegante e forse ironica litote, all'invidia di Francesco sono inserite nella prima parte della lettera<sup>73</sup>; l'apparato, invece, viene riassunto con maestria: all'accurata esposizione del luogo scenico discendono i paragoni con le piazze mantovane e bolognesi, il raffronto con le feste organizzate dai Gonzaga per il Carnevale appena trascorso, un sunto dei *Captivi* messi in scena a Mantova, per poi riportare l'attenzione sugli spazi entro cui si erano tenuti i festeggiamenti:

Ordinò una legiadra farsa cum uno apparato – tuto di verde il pavimento et le mura dintorno, cum lo coperto di azurro stellato – che né pictore né sculptore né ingegno humano saperebe né pensare né far il più bello: assai maggiore che tuta la piazza di Mantua et di Bologna; più in bellezza et maggior de richeza che non fu il vostro splendidissimo ornamento (che mai non fu visto il più bello e più richo di quello), quando nel Carnevalle passato a representare li plautini *Captivi* fu constrecta Vostra S.<sup>ria</sup> da lo ardentissimo caldo amorevole del quale abrusavano li duo cori de li amanti, appalegiati di fori per diversi de l'uno et l'altro acti exteriori; cum palchi grandissimi, non facti per arte o magisterio de' nostri marangoni, dove commodamete haveriano potuto senza impedimento alcuno stare più de vinticinquemillia persone. Questo loco è ben cognito a la ill.<sup>ma</sup> vostra consorte et per lei iudicato aptissimo et commodissimo (si a iudicio di donna si può credere)<sup>74</sup>.

Si desume dal brano che i *Captivi* erano stati veramente rappresentati a Mantova nel 1496 e, quindi, la promessa, fatta da Ercole I al genero di consegnargli la versione in prosa dei *Captivi*, era stata mantenuta (CAP. IV, 2). Sebbene non sia dimostrabile che la lettera di un consigliere, pur così influente e intimo di Francesco II, abbia contribuito a spronare il marchese nell'organizzare feste sempre più impegnative, è certo che l'incremento dell'attività teatrale gonzaghesca si collochi a partire da questi anni, in cui Mantova sembra ancora attardata rispetto ad altre corti centro-settentrionali.

L'ultima parte della lettera viene dedicata a una meticolosa sintesi della “farsa”<sup>75</sup>, che proponiamo, giusta la divisione in atti proposta da Dolfo:

*I*: dopo lo annuntiatore dil festivo argomento si appresentò uno mathematico cum uno suo discepolo, et, insieme dicte molte sententie circa la commendatione de la scientia astrologica, la quale havea dimostrato la nativitate de uno gigante che le nostre parte havea invaso et molti soi sinistri eventi, arrivando uno frate de lo ordine de Sancto Domenico, dopo la sua salute conveniente domandando di novelle che ne li lontani dove lui veniva paesi si vulgavano, dicto de la sevitia et potentia del novo gigante, veneron a le mano et disputatione de la veritate de la astrologia; per la qual il philosopho et compagno

<sup>73</sup> DOLFO, 79-80, 28-40: «il nostro Reverendo Protonotario Bentivoglio, homo, como sa Vostra Excellentia, de ingegno acutissimo, de animo audacissimo, di forza invictissimo, de lingua possente et de conscientia moderato, per dare piacere a li soi amici et a quisti mag.<sup>ci</sup> di Venetia et de Milano ambasciatori, (non senza invidia di Vostra Ill.<sup>ma</sup> Signoria [...]) ordinò una legiadra farsa».

<sup>74</sup> *IVI*, 80, 40-54.

<sup>75</sup> Il termine utilizzato da Dolfo non indica con precisione il genere letterario della farsa, bensì pare impiegato in senso generico.

combatendo, et lo frate per lo contrario dicendo tale arte esser fallace periculosa et falsa, factoli digna risposta, inde confuso ne partì cum acre villanie et detestabile rampogne et malediche conclusionone de la simulata vita et damnabili costumi de li religiosi: che fu cosa docta et substantievole et cosa da audire peregrina. Et questo fu il primo acto.

*II:* Dove, partiti li primi doi per gir al Studio a scrupare la origine et ascendente del gigante, uno pastore gionto lì et de la vita pastorale et de soa pace et bon tempo et di soi armenti molto contentandosi et sopra ciò sparse molte argute stantie, ecco uno pastore, fuggendo tuto smarito et affannato, agiungendo lì a la improvvisa raccontò como a la soa stalla era arivato uno gigante al quale lui havea dati capreti et agnelli, acìo li scampasse la vita, et, abandonato lo armento et la mandria, era fugito da la horrible vista del novo et paventoso nimico [...].

*III:* Finito cum gran festa de li auditori lo secondo capitolo, soggiunse uno vechiarello, che [...] fu da doi giovani pastori adimandato del suo iudicio circa la venuta dil novo gigante. Il bolso vechio [...] li respone che secondo lui il gigante non era creatura humana, ma uno Dio silvano simile a' Fauni, Pani et Satiri [...].

*IV:* A la quarta sena uno nochiere cum uno pezo de uno remo arivò, pieno di suspecto et ti[mo]re, pieno de lamenti et cordolio che la soa barcheta li fosse suto tolta dal novo gigante et persa la soa compagnia; et, in tante lacrimose querelle, sopragionse un homo cieco da imo cagnolo menato, che de soa iniqua sorte, de la privatione visiva mestamente condolendosi, il nochieri addusse in meglio il suo infortunio maggiore.

*V:* Et, cossì disputando l'uno et l'altro di soa iniqua fortuna expedito questo quarto acto, ne la ultima comedia, overo egloga, ne veneron uno pastore citaredo cum una soa dilecta nimpha, dove, per la amenitade del sito pigliando reposito [...]. Ecco il gigante fori del boscho furiosamente arivare et cum impetuoso corso assaltare li amanti; et presa la nimpha et in spalla via portatila [...]. Il grande murmurio de le dolenti parolle audito da li pastori circu(n)vicini et descendendo a loco dove piangea il pastore, intesa la causa del iusto lamento, per pietate mossi, cum unanime loro consiglio et consenso uniti insieme, seguiron cum soe arme el ladrone gigante et, cum lui facta ciuffa, fu ritolta la fanciulla da li pastori; et uno pastore barbato vestito a la turchesca prese la rapta donna et al suo amante la restituì, et, dolutosi assai che non haveano preso il gigante havendo quello potuto pigliare, de la rescossa nimpha feceron gran feste et canti [...].

Questa fu la representatione [...], el nòciuolo et lo senso alegorico lasso a voi interpretare<sup>76</sup>.

In questo testo alquanto denso sembrano riuniti, in una sorta di *summa*, molti temi cari alla cultura cortigiana del tempo, che confluiranno o che erano stati immessi in diversi allestimenti e opere letterarie: per esempio distinguiamo la passione per l'astrologia e la magia (*Lo Magico* di Caracciolo o *L'acto scenico de Tempo* di Serafino Aquilano)<sup>77</sup>; la diffidenza verso le istituzioni ecclesiastiche e gli ordini mendicanti (*Novellino* di Masuccio Salernitano)<sup>78</sup>; l'allegoria politica (*Atteone e Comedia di Danae* di Taccone); il riadattamento della tradizione bucolica (*Mosso da*

<sup>76</sup> *IVI*, 80-82, 55-127.

<sup>77</sup> VASOLI 1977, 469-94; 1980 e 1988.

<sup>78</sup> AUBENAS - RICHARD 1972 e NIGRO 1983.

*grande amor*); il fascino per i giganti e i mostri (*Morgante* di Pulci)<sup>79</sup>; i motivi del *tempus edax*, del *carpe diem* (farse di Sannazaro)<sup>80</sup>, della riproposizione dei miti classici, del potere del canto e della musica (*Orfeo*)<sup>81</sup>.

Pertanto pensiamo che l'opera, che riscuote un buon successo («finito cum gran festa de li auditori lo secondo capitolo. [...] Finita, furon dal delectevole spettacolo li spectatori licentiati»), ricerchi principalmente il gradimento dell'utenza, là dove evoca argomenti di notevole richiamo e d'attualità; compiace il potere politico attraverso l'impianto allegorico, che probabilmente faceva in modo di equiparare i signori bolognesi ai liberatori della pastorella dalle mani del gigante, dietro cui si intravedeva una minaccia riconoscibile<sup>82</sup>; infine lo spettacolo punta a soddisfare il pubblico elitario degli ambasciatori milanesi e veneziani<sup>83</sup>, grazie alla commistione di temi e testi classici e volgari e alla magnificenza degli apparati e dell'allestimento.

8 - La passione per le rappresentazioni allegoriche trova prove ulteriori in due missive di diversa provenienza e destinazione<sup>84</sup>. Il 16 febbraio 1488 l'ambasciatore mantovano Benedetto Capilupi comunica da Urbino a Maddalena Gonzaga, sorella di Francesco II, che «mercori si fece una bellissima representazione»<sup>85</sup>.

Essa consiste in una messinscena mitologica, in cui «70, forse 80 homini vestiti con li spiritelli» circondano «Jove con tutti li dei et dee celeste finti dai poeti, vestiti con la allegoria sua con le insigne in mane»<sup>86</sup>. A turno le divinità prendono la parola, recitando «diverse fictione»: la più significativa – visto il contesto festivo per le nozze di Guidubaldo I da Montefeltro con Elisabetta Gonzaga, sorella di Maddalena – pare quella tra Giunone e Diana, le quali «contesino un pezo con rime ellegantissime qual fusse miglior vita o la matrimoniale o la virginale, et de l'una et l'altra fu alegato efficacissime rasone nanti Jove»<sup>87</sup>. La descrizione si fa progressivamente più approfondita; l'oratore spiega quale divinità abbia avuto la meglio, riportando le motivazioni addotte da Giove, giudice della contesa:

<sup>79</sup> KAPPLER 1983.

<sup>80</sup> GARIN 1961 e 1967 b.

<sup>81</sup> ORFEI 1969; PIRROTTA 1984 e LORENZETTI 2003.

<sup>82</sup> Proponiamo, seguendo in parte MAZZUCHELLI, 388-9, di identificare i due scienziati con gli allievi di Girolamo Manfredi – filosofo, astrologo e medico, attivo presso l'ateneo felsineo – mentre il gigante, sulla cui figura pesa forse anche il ricordo dantesco (*Purg XXXII*, 148-160), sembra impersonificare Carlo VIII; sotto il frate domenicano potrebbe celarsi Savonarola, in polemica proprio con Manfredi, ispiratore delle *Disputationes adversus astrologos* (Bologna, Faelli, 1496) di Pico della Mirandola e invisso dal 1493 alla corte bentivolesca per alcune critiche mosse ai regnanti; invece nei pastori è possibile intravedere Giovanni Bentivoglio e Piero de' Medici, nel «bolso vechio» il doge Barbarigo, nel «nochiero» il duca Federico d'Aragona, nel «cieco» Alfonso V, nel pastore «tuto stupido et timoroso» Ludovico il Moro, cui era stata sottratta la «diletta nimpha», ossia Novara, recuperata grazie all'aiuto dei «pastori circu(n)vicini» (Lega di Venezia) e del «pastore barbato» (Francesco II Gonzaga) dopo la battaglia di Fornovo del 1495.

<sup>83</sup> Si tratta probabilmente di Antonio Vinciguerra e Francesco Tranchedino, che tentarono di convincere Giovanni II ad aderire alla Lega di Venezia.

<sup>84</sup> Dalla lettura di CASTIGLIONE (1981, I, 5, 23) si comprende come nella corte medesima siano connaturati linguaggi e codici allegorici: «talor si proponeano belle questioni, talor si faceano alcuni giochi ingenuosi ad arbitrio or d'uno or d'un altro, ne' quali sotto varii velami spesso scoprivano i circostanti allegoricamente i pensier sui a chi più loro piaceva».

<sup>85</sup> LUZIO - RENIER 1893 a, 20. Vd. anche CAP. II, 5. 4.

<sup>86</sup> *IVI*, 21.

<sup>87</sup> Sul tema lungo il Quattrocento vd. KOHL 1978, 179-230.

[Jove] poi dette la sententia in favore de Junone, reducendola in honore, de questi Ill<sup>mi</sup> s<sup>ri</sup> sposi et la aprobò con molte rasone, tra quale questa fu per l'ultima che se ogununo servasse verginità mancharia la generatione humana et saria contra la institutione divina: *crescite et multiplicamini*, ecc. et per consequens mancharia la virginità, et allegando molti pericoli de la fragilità nostra oncluse più sicura et laudabile essere la vita matrimoniale.

La tipologia della rappresentazione nuziale risulta canonica: sempre a Urbino era stato messo in scena nel 1474 l'*Amore al tribunale della Pudicizia*; nel 1487 viene proposto un testo affine a Bologna in occasione del matrimonio di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este: la vittoria della tesi matrimoniale serviva a legittimare il potere costituito, invitandolo a rafforzarsi e accrescere la stirpe<sup>88</sup>. Per di più la disputa tra due personaggi storici o mitologici soddisfaceva il gusto antiquario<sup>89</sup> e ludico-cavalleresco<sup>90</sup> del tempo.

La lettera si conclude con alcuni rilievi significativi, ossia la lunga durata dell'allestimento, «dalle XXI hore fino alle II de notte per molte altre che in questa sola furono inserte», e la constatazione dello scrivente di non poter raccontare tutte le rappresentazioni con la medesima attenzione: «non me bastaria un quinterno de carta». Tuttavia Capilupi promette a Maddalena, evidentemente appassionata di teatro al pari della cognata Isabella, di rintracciare l'autore del testo – che scopriamo essere Giovanni Santi – e realizzare con il suo aiuto un «compendio» dell'opera.

8 - La seconda missiva in esame è scritta il 25 gennaio 1495 da Giovanni Gonzaga, fratello minore di Francesco II, alla cognata Isabella. Alla marchesa, che si era recata a Milano, viene offerto una preciso ragguaglio circa una rappresentazione «assai bella» messa in scena da Serafino Aquilano, benché il poeta l'abbia dovuta preparare «molto acceleratamente»<sup>91</sup>. Nel corso della lettera Giovanni descrive con cura gli attori, tra cui compare lo stesso Serafino Aquilano<sup>92</sup>; ricorda la scenografia, che comprende carri trionfali e giovani comparse<sup>93</sup>; ma soprattutto sottolinea il significato politico e allegorico:

l'uno de li quali [*scil.* carri] era per lo illustrissimo signor Duca di Calabria, et l'altro rapresentava la persona de l'excellentissimo signor

<sup>88</sup> SPAGNOLETTI 2003.

<sup>89</sup> MALACARNE 2002. Ciò viene confermato da un'altra lettera di Capilupi di pochi mesi successiva, 26 luglio, in cui Francesco II viene informato che presso la corte di Casteldurante (LUZIO - RENIER, 44): «fu condotto [dal palazzo fino a la piazza] un carro triumphale sopra il quale in triangulo sedevano Cesare, Scipione e lo duca Federico, cum armature indosso dorate et facte a l'antiqua». Non si dimentichi che «le théâtre mythique, la représentation d'un mythe ne fait pas seulement assister à un drame sacré, mais contraint le spectateur lui-même, la renvoie à son expérience du monde, fait du mythe un *principe d'organisation du monde*» (UBERSFELD 1981, 323).

<sup>90</sup> Una lettera di Capilupi a Isabella (Milano, 4 giugno 1498) sembra dimostrare lo scarso interesse della marchesa verso tali pratiche: «doppo disnare se fece una giostra a scudi travati. [...] L'ordine de la ghiostra et chi habia havuto el precio vostra signoria lo intenderà per la lettera al mio signore» (GRATI - PACINI 2003, 335).

<sup>91</sup> D'ANCONA, 366.

<sup>92</sup> *IBIDEM*: «[Serafino] assai lascivamente vestito, come a la Voluptà si conviene, cum el leuto in brazo [iniziò a recitare]»; poi fu la volta del «magnifico Maso Antonio Ranzone, ambasciatore de l'illustrissimo signor Duca di Calabria, rappresentando la Virtù in abito leggiadrissimo e severo».

<sup>93</sup> *IBIDEM*: «[comparve] la Fama sul trionfale curro cum digna arte fabricato, essendo tirato da due gioveni armati tutti cum spade in mano».



Marchese; et essa Fama decentissimamente ornata cum l'ale e due trombe in mano, cum li pennoni aragonesi e gonzagheschi [esaltava i due signori].

È perpicuo il senso di tali allestimenti che – sebbene cambi il contesto festivo, la corte, la qualità del pubblico, gli autori e gli attori – mantengono numerosi punti saldi, quali la celebrazione politica sotto il velame allegorico, la sinergia tra lo spettacolo scenografico e il testo drammaturgico, il carattere dialogato e il contrasto tra vari principi e valori. Il risultato delle testimonianze degli ambasciatori – alla luce delle accurate descrizioni, dell'interesse dimostrato dai sovrani e del giudizio favorevole degli spettatori<sup>94</sup> – colloca le rappresentazioni allegoriche e mitologiche tra le tipologie di maggiore fortuna del teatro pre-classicista<sup>95</sup>.

Le rappresentazioni allegoriche descrivono con fedeltà il mondo cortigiano: grazie alla proiezione simbolica degli avvenimenti e dei personaggi presenti entro un cronotopo ideale, contribuiscono efficacemente a quel mito della corte come finzione autolegittimante, come mondo alternativo, segreto: «la scena della Corte rimuove, traveste, esorcizza la “scena reale”, la maschera con attributi e cadenze tra il meraviglioso e il misterioso, l'eccezionale e l'esoterico, ne tenta il seppellimento (la sublimazione) attraverso la sua teatralizzazione continua, ripetitiva, tautologica, ne pratica la trasformazione in spettacolo»<sup>96</sup>.

9 - Una tipologia intermedia – e vicina per certi aspetti alle rappresentazioni allegoriche, non a caso spesso confusa con esse – è caratterizzata da quella bucolica. Una lettera scritta da Ferrara da parte di Bernardino Prospero per Isabella d'Este (febbraio 1506) può aiutare a definire meglio le caratteristiche delle egloghe a seconda della reazione del pubblico.

In più il comportamento ambivalente del funzionario, che non sembra colpito dallo spettacolo, pone il problema della ripetitività di certe rappresentazioni, della loro adesione compatta a certi stilemi: una simile informazione appare importante, perché, da una parte, contribuisce a segnare il passaggio dal teatro tardo quattrocentesco e primo cinquecentesco a quello pienamente classicista, dall'altra, mostra come le tipologie teatrali non fossero eterogenee e indefinibili, anzi è possibile intravedere alcune norme e linee di tendenza<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Cfr. pure i commenti positivi di Giovanni Gonzaga intorno alla seconda rappresentazione della serata: «Zafarano nostro [scil. il celebre attore Ettore Albergati, cfr. CAP. III, 4. 4] introe in sala cum un'altra Representatione per lui, et di sua famiglia composta tutta, perché nel trionfale curro della Pudicizia aveva quattro filioli, dui maschi e due femine, essendo la sua figliola maggiore ne la sumità del curro, collocata tra dui unicorni: qual conducta a la presentia de li convivanti recitoe alcuni versi latini, cum bona audatia, gran modestia et ottima pronuntia, subiungendo poi alcune rime vulgare, tutte in laude del prefato signor mio Patrone composte, che non poco dilectoe ad ogni brigata. Se rinfrescoe depoi el ballare, che duroe fin dopoi le VIII ore, cum gran piacere de ogniuno, perché il nostro Fritelino [scil. guitto di corte] fue guidatore del ballo, facendo tutti li atti che 'l scia fare, maxime nel dare del cappello, ligarsi el collo, scovarsi a scambio, e a colgare li omeni in terra col corpo in giuso, mandanddoli le donne cum li pedi a dosso: facendo quasi tutti li solazzi, che quando è alegro sole fare» (*IBIDEM*).

<sup>95</sup> CRUCIANI 1968, XVIII-XIX.

<sup>96</sup> FERRONI - QUONDAM, XXXIV.

<sup>97</sup> PIERI 1983, 19: «l'imageria tardo-quattrocentesca si fonda su un codice cerimoniale e gestuale che presuppone una mimesi esaltata ed espressionistica, avulsa da sfondi scenografici [...] e che raccoglie entro il medesimo spazio pittorico elementi di diversissima rilevanza secondo gerarchie prospettiche ancora non realistiche».

L'ambasciatore afferma di aver seguito, come richiesto dalla padrona, una rappresentazione: «luni a sera nanti cena fo facto et recitato l'Egloga quale me condussi a vedere per poterne scrivere qualche cosa a la S. V. in summario»<sup>98</sup>. Questo esordio illustra ancora una volta il compito preciso che i diplomatici dovevano assolvere e, contestualmente, palesa la centralità delle pratiche teatrali all'interno del mondo cortigiano.

Gli spettacoli di accompagnamento si succedono in tempi sostenuti, in quanto prima è prevista una «sonata di piffari», poi entra in scena un «mato» a ritmo di «tamburino», e infine chiude il trittico una rappresentazione allegorica. In essa Mercurio afferma che Alcide riposa ora in cielo con le altre divinità e quindi suo figlio deve governare sereno, anche perché sono pronosticati anni di pace, senza carestie e pestilenze. In aggiunta omaggia la moglie del personaggio e promette «come verace pronosticatore uno novo Alcide».

Non è difficile immaginare che l'Alcide – patronimico di Ercole assunto dal nonno paterno putativo Alceo – appena scomparso sia Ercole I, morto il 25 gennaio 1505; il figlio è ovviamente il successore Alfonso I, che la moglie Lucrezia Borgia, incinta di qualche mese, renderà padre per la prima volta nell'agosto di quell'anno. Il breve componimento, quindi, non solo omaggia il compianto duca, ma celebra il nuovo signore e la dinastia che da costui discenderà, in conformità al gusto invalso della trasfigurazione allegorica e della nobilitazione classica<sup>99</sup>.

Finalmente giunge il momento dell'allestimento principale, minutamente riepilogato da Prospero: il componimento principia in modo tradizionale con un pastore «imberbe», che dileggia Cupido e le sue «force», e un altro che controbatte alle tesi dell'amico. Lo stallo viene interrotto dal passaggio di una ninfa assai avvenente, che fa cambiare idea al pastore riottoso: «fo preso talmente de l'amor suo che abandonete il compagno et la cura de la grege sua et andoe errando gran tempo per monti et boschi per ritrovare dicta Nimpha». Il personaggio però viene redarguito dal saggio e anziano padre, che sprona il figlio ad abbandonare tale impresa e a compiere un sacrificio agli dèi.

Il secondo atto inizia con il pastore disperato, poiché, dimenticati i consigli del padre, cerca invano di raggiungere l'amata: il genitore torna ostinatamente ad ammonire il figlio, prospettandogli una soluzione, ovvero di bere una pozione, «havuta da una incantatrice», capace di «liberarlo dal dicto amore et passione». Il pastore questa volta ascolta gli avvertimenti e, dopo aver sorseggiato la «bevanda», cade «in terra et adormentosse». Allora sopraggiunge una maga, la quale completa il sortilegio, non prima di aver raccontato al pubblico «multe cose de l'arte sua et dove et in che modo l'haveva imparata»<sup>100</sup>.

Dalla descrizione dell'ambasciatore crediamo che il sortilegio della donna sia stato funzionale anche ad attuare alcuni spettacolari effetti scenici: «cum scongiuramenti gittoli in faccia et supra il focho de la compositione che lo teniva in

<sup>98</sup> LUZIO - RENIER 1893 a, 263. La passione della marchesa, lo spirito competitivo delle corti e la pratica del *servitium* cortigiano sono ben sintetizzati da una lettera di Battista Stabellini (20 febbraio 1513), il quale, pur di compiacere la padrona, scrive: «havendomi scritto un mio amico da Roma copiosamente de le feste e triomphi se sono fatti là oltra questo Carnevale ho existimato doverli esser soave se, ricordato del debito mio verso quella, gli ne mando una copia, ad ciò ch'ella possi fare comparatione da li triomphi di Roma ad quelli di Melano, et ancho per esser più fedele referendario ho usata diligentia in transcrivere le lettere de l'amico mio di punto in punto» (LUZIO 1906, 52).

<sup>99</sup> QUAZZA 1960, 332-7.

<sup>100</sup> ZAMBELLI 1996.

mano, quale subito butoe focho for del corpo et salite in piedi laudando Dij et lei d'esser liberato». Il messaggio morale viene espresso poi dal pastore rinsavito, là dove ringrazia la maga e ammonisce gli spettatori «a non intrare in tal passione et da lui pigliare exemplo».

Chiude il secondo e ultimo atto una scena che, a giudizio dell'ambasciatore, risulta oscura e poco riuscita, poiché «lo sogetto de questo non lo intesi»<sup>101</sup>. Prosperi, in seguito, dà conto anche degli intermezzi rappresentati tra gli atti: il primo «fo de lire grande sonate da octo persone», il secondo, più coinvolgente, è composto da «flauti cum una callata infine quale ballete uno cum acti moreschi et cum tochar de multi sonagli che 'l teniva intorno cum tanta misura et gallantaria quanto pensar se possa»<sup>102</sup>.

La lettera viene poi terminata con due importanti precisazioni, ossia la reazione del pubblico e il nome dell'autore dei componimenti o, più in generale, del responsabile dell'organizzazione delle feste. Non è sicuro che le rappresentazioni abbiano goduto di grande favore; di solito sono riportati numerosi segni di approvazione o, di contro, si sottolinea la delusione degli spettatori per la conclusione. Qui, invece, ci si limita a osservare che «le brigate convidate al spectaculo andorno a cena a casa loro, l'altre da ballare restorno a pigliare piacere fina presso al dì».

Come abbiamo anticipato, non è facile capire se il mittente dica la verità o meno, se l'attenui e di quanto. Tuttavia la parziale omissione della reazione del pubblico, le riserve espresse circa l'ultima scena dell'egloga e la fugacità con cui viene riassunto il primo intermezzo possono essere ritenuti segnali validi di per sé.

Per di più la menzione esplicita dell'autore, ossia Niccolò da Correggio, aiuta a comprendere certe cautele. Ricordiamo infatti che lo scrittore era imparentato con gli Este (la madre Beatrice era figlia illegittima di Niccolò III) e godeva della protezione della marchesa di Mantova<sup>103</sup>, la quale ne seguiva e sosteneva da tempo la carriera poetica. La missiva è chiusa da un commento, che però riesce soltanto in parte a stemperare le perplessità del diplomatico; questi, alla fine, non si dice nemmeno sicuro circa le reali responsabilità compositive dello scrittore: «questa cosa fu governata per m. Nic.º da Correzo et credo anche composta per la magior parte per lui perché in vero in quelle force de amore passione et vanità recitate ge era moralità et notabili dicti assai».

Quindi, benché non sia possibile esprimere generalizzazioni troppo perentorie, la lettera di Prosperi pare situarsi sul crinale di due fasi teatrali distinte, in cui il pubblico, che sembra avvertire la ricorsività di certe rappresentazioni, presto sarebbe stato appagato da un nuovo modo, dal lato architettonico, scenografico e drammaturgico, di concepire il teatro.

A una generazione di scrittori e poeti formatasi negli anni Sessanta-Novanta (es. Cammelli, 1436-1502; Boiardo, 1441-1494; Da Correggio, 1450-1508; Del Carretto, 1455-1530; Visconti, † 1499;), succederanno nel giro di pochi anni Machiavelli (1469-1527), Bibbiena (1470-1520), Ariosto (1474-1533) o Trissino (1478-1550). In aggiunta,

<sup>101</sup> LUZIO - RENIER 1893 a, 263: «intratanto vene uno Apollo sonando la lira, quale lo sequia uno leone, uno orso et un altro animale artificiosamente facti. Et mentre sonava usite alcune Nymphe quali lo percossino et retirolo fra loro».

<sup>102</sup> *IVI*, 263-4.

<sup>103</sup> Isabella definisce Niccolò «più atilato de rime et cortesie erudito cavagliere et barone che ne li tempi suoi se ritrovasse in Italia», mentre lo scrittore ricambiava chiamandola «la prima donna del mondo» (LUZIO - RENIER 1900a, 234).

sul versante della produzione e della ricezione, a spettatori cortigiani in senso lato, si potrà accompagnare un pubblico indeterminato di lettori: pensiamo alle opere drammaturgiche di Aretino, progettate per la stampa, che indicheranno una nuova strada “editoriale” percorribile<sup>104</sup>.

Altrimenti con Ruzante si affiancherà a un pubblico tradizionale un’altro diastraticamente differente<sup>105</sup>. Inoltre l’attività di alcune accademie e istituzioni, come i Rozzi e gli Intronati a Siena, proporrà un sistema innovativo di concepire il circuito teatrale<sup>106</sup>. E in più i regnanti che avevano promosso il teatro pre-classicista o saranno sostituiti proprio in questo periodo dai discendenti e da nuove classi dirigenti (es. morte di Ercole I, 1505; di Guidubaldo I da Montefeltro, 1508; di Francesco II Gonzaga, 1519) oppure i loro stati saranno profondamente segnati dagli «atrocissimi accidenti», per ricordare la definizione di Guicciardini<sup>107</sup>, causati dalle prime fasi delle Guerre d’Italia (es. caduta di Ludovico il Moro a Milano nel 1499, dei Trastàmara a Napoli nel 1501 e dei Bentivoglio a Bologna nel 1506)<sup>108</sup>.

10 - Non sembra accidentale che l’atteggiamento degli spettatori di fronte alle opere di Bibbiena e Ariosto muti in modo tangibile. Se è vero che la presentazione formale delle rappresentazioni rimane pressoché immutata, mediante il continuo inserimento di intermezzi allegorici, sono altrettanto evidenti le innovazioni portate dalle scenografie e dalla scrittura drammaturgica. Baldassar Castiglione, organizzatore dell’apparato e degli intermezzi per la *Calandria* urbinata del 6 febbraio 1513 («Calandro di Bernardo nostro, il quale è piaciuto estremamente»)<sup>109</sup>, scrive al conte Ludovico di Canossa una lettera minuziosa, in cui dà conto inizialmente del rinnovato allestimento scenografico:

Le nostre Comedie sono ite bene, massime il *Calandro*: il quale è stato honoratissimo d’un bello apparato [...]. La scena era finta una contrada ultima tra il muro della terra e l’ultime case [...]. Dalla banda dove erano li gradi da sedere, era ornato delli panni di Troia: sopra li quali era un cornigione grande di rilievo, et in esso lettere grandi bianche nel campo azzurro, che fornivano tutta quella mità della sala. E dicevano così: BELLA FORIS, LUDOSQUE DOMI / EXERCEBAT ET IPSE / CAESAR: MAGNI ETENIM EST / UTRAQUE CURA ANIMI. Al cielo della sala erano attaccati pallottoni grandissimi di verdura: tanto che quasi coprivano la volta, dalla quale ancor pendevano fili di ferro per quelli fori delle rose che sono in detta volta. E questi fili tenevano dui ordini di candelabri da un capo all’altro della sala, che erano tredici lettere, perché tanti sono li fori, che erano in questo modo: DELICIE / POPULI. Et erano queste lettere tanto grandi, che sopra ciascuna stavano da sette fin in dieci torce: tanto che facevano un lume grandissimo. La scena poi era finta

<sup>104</sup> FERRONI 1977 e QUONDAM 1980.

<sup>105</sup> FERGUSON 2000 e SCHIAVON 2005.

<sup>106</sup> ALONGE 1967 e BORSSELLINO 1974.

<sup>107</sup> GUICCIARDINI 1981.

<sup>108</sup> Tale netta cesura risulta palmare nella dedica del *Cortegiano* (CASTIGLIONE 1981, 4), ambientato nel 1506, ma pubblicato per la prima volta nel 1528, in cui il fulgido passato della corte urbinata è stato ormai segnato da lutti, crisi politiche, lacerazioni: «così, per eseguire questa deliberazione cominciai a rileggerlo; e subito nella prima fronte, ammonito dal titolo, presi non mediocre tristezza, la qual ancora nel passar più avanti molto si accrebbe, ricordandomi la maggior parte di coloro, che sono introdotti nei ragionamenti, esser già morti».

<sup>109</sup> BIBBIENA 1986. Sulla rappresentazione cfr. CAP. II, 5. 4.

una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere: et ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito, che con tutte l'opere del Stato d'Urbino non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi [...]. Da un de' capi era un arco triomfale, lontano dal muro ben una canna, fatto al possibil bene<sup>110</sup>.

Invece nel 1519 vengono rappresentati a Roma *I Suppositi* ariosteschi; l'oratore ferrarese Alfonso Paolucci ragguaglia il suo signore Alfonso I circa la buona riuscita dell'allestimento (8 marzo). Anche in questa occasione viene descritta la scenografia, ideata apposta da Raffaello:

et il Papa mirando con il suo occhiale la scena, che era molto bela, de mane de Rafaele, et rappresentavasi bene per mia fe' Ferrara de prospective, che molto forno laudate, et mirando anchora el cielo, che molto si representava belo, et poi li candeleri, che erano formati in lettere, che ogni lettera substenea cinque torche et diceano: *Leo X pon. Maximus*<sup>111</sup>.

In seguito Paolucci non manca di avvertire il duca intorno alla ricezione del testo e agli intermezzi predisposti<sup>112</sup>. Le reazioni scandalizzate degli ambasciatori francesi e di monsignor Lanfranco Spinola – sorpreso «che alla presentia di tanta Maestà si recitassero parole che non fossore oneste; et invero in quel principio gli sono alcune parole reumatiche»<sup>113</sup> – possono essere indicative di una qualità comica e comunicativa nuova rispetto al recente passato ed esclusiva delle corti italiane<sup>114</sup>.

Tali impressioni trovano riscontro in resoconti antecedenti. Ad esempio, è palmare l'entusiasmo e il trasporto con i quali Prospero riassume a Isabella d'Este la "prima" della *Cassaria* e de *I Suppositi* (1508 e 1509):

Luni sera il Cardinale fece fare una comedia composta per m. Lud.<sup>ico</sup> Ariosto suo familiare et traducta in forma de barzeleta o sia frotola, la

<sup>110</sup> *IVI*. VASARI (1986, 687-8) così descriverà la scenografia dell'opera, realizzata da Baldassarre Peruzzi per le feste romane del 1515: «fece [scil. Peruzzi] nel tempo di Leone, in Campidoglio di Roma per recitare una comedia, uno apparato et una prospettiva, nel qual lavoro si mostrò quanto di perfezzione e di grazia fosse nell'ingegno di Baldassarre dal cielo infuso; né mai si può pensare di vedere i palazzi, le case et i tempii nelle scene moderne, quanto di grandezza mostrasse nella piccolezza del sito dall'ingegno di sì gran prospettivo fatto, le stravaganti bizzarrie di andari in cornici e di vie, che con case parte vere e finite ingannavano gli occhi di tutti, dimostrandosi essere, non una piazza dipinta, ma vera; e quella sì di lumi e di abiti nelle figure de gli istrioni fece propri et al vero simili, che non le favole recitare parevano in comedia, ma una cosa vera e viva, la quale allora intervenisse».

<sup>111</sup> CATALANO 1930, 195. A riprova del successo della messa in scena, ricordiamo una missiva (16 gennaio 1520), in cui Ariosto dona al papa il *Negromante*: «havendomi Galasso mio fratello a' di passati fatto intendere che V. Santità haveria piacere ch'io mandassi una mia comedia» (ARIOSTO 1965, 27, 49, 1).

<sup>112</sup> *IVI*, 195-6: «et bischizò sopra il titolo della comedia, che è de *Suppositi*, de tal modo che 'l Papa ne rise assai gagliardamente con li astanti et per quanto intendo se ne scandalizorno Francesi alquanto sopra quelli *Suppositi*. Se recitò la comedia et fu molto bene pronuntiata, et per ogni acto se li intermediò una musica de pifari, de cornamusi, de dui corneti, de viole et leuti, de l'organetto che è tanto variato de voce».

<sup>113</sup> D'ANCONA, 90.

<sup>114</sup> FERRONE 1976, 209-42.

quale dal principio al fine fo de tanta elegantia et de tanto piacere, quanto alcun altra che mai ne vedessi fare, e da ogni canto fo molto comendata. Lo suggieto fu bellissimo, de due innamorati in due meretrici conducte a Tarantho da uno ruffiano, dove ge andoe tante astutie et ingani et tanti novi accidenti et tante belle moralità et varie cose, che in quelle de Terentio non ge n'è a mezo: poi fo ornata de honorevoli et boni recitatori, tuti di fuori, de vestimento bellissimo et dolce melodie de intermecì, et de una moresca de cochi scaldati de vino, cum pignate cinte inanzi, che battevano a tempo cum canne di legno del sono de la musicha del Cardinale. Ma quello che è stato il meglio in tutte queste feste et representationi, è stato tute le sene, dove si sono representate, quale ha facto uno M.<sup>re</sup> Peregrino [*scil.* Pellegrino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele] depintore, che sta con il Sig.<sup>re</sup>; ch'è una contrada et prospettiva di una terra cum case, chiesie, campanili et zardini, che la persona non si può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno et bene intese, quale non credo se guasti, ma che la salvarano per usarla de le altre fiate.

Marti sera il Rev.<sup>mo</sup> Cardinale fece la sua [*scil.* *I Suppositi*] composta per D. Ludovico Ariosto, comedia invero per moderna, tuta delectevole et piena de moralità et parole et gesti de riderne assai cum triplice fallacie o sia sottopositione. Lo argomento fo recitato per lo compositore, et è bellissimo et multo accomodato a li modi et costumi nostri, perchè il caso accadete a Ferrara, secundo lui finge, come credo forse che V. S. ne habii noticia, et per questo non me extendo a narargela altrimenti.

Anche in questo caso pare che l'elemento drammaturgico trovi una collocazione ideale e assuma nuove potenzialità e significati grazie alla scenografia di ambientazione cittadina. Benché simili espedienti fossero stati sperimentati già in passato a Ferrara<sup>115</sup>, essi sono sfruttati in quanto tali solo da Ariosto («lo argomento è bellissimo et multo accomodato a li modi et costumi nostri»), poiché, come è noto, nella *Cassaria* prevale uno sfondo urbano mosso e concitato, mentre ne *I Suppositi* si impone uno scenario studentesco e “borghese”.

L'*imitatio* discontinua dei classici e la rarefatta connotazione cronotopica delle operazioni precedenti lasciano spazio ad ambientazioni concrete e a storie all'avanguardia, pienamente classiciste di cui Prospero sottolinea a più riprese l'eccezionalità («lo suggieto fu bellissimo... tante astutie et ingani et tanti novi accidenti et tante belle moralità... moderna, tuta delectevole et piena de moralità et parole et gesti de riderne assai cum triplice fallacie»).

<sup>115</sup> POVOLEDO 1969, 335-460; 1974, 115-38 e ZORZI 1977.

## 5. Le cronache: elogi, omissioni, mistificazioni nella festa pre-classicista

Non vi meravigliate che non si sappino le cose delle età passate, non quelle che si fanno nelle provincie o luoghi lontani: perché, se considerate bene, non s'ha vera notizia delle presenti, non di quelle che giornalmente si fanno in una medesima città; e spesso tra 'l palazzo e la piazza è una nebbia sì folta o uno muro sì grosso che, non vi penetrando l'occhio degli uomini, tanto sa el popolo di quello che fa chi governa o della ragione perché lo fa, quanto delle cose che fanno in India. E però si empie facilmente el mondo di opinione erronee e vane<sup>1</sup>.

1 - Il giudizio acuto di Guicciardini circa l'opacità del potere, che distorce le informazioni e orienta l'"opinione pubblica", può in parte adattarsi alle cronache che prenderemo in esame. Tali testi, nati all'interno delle classi dirigenti, pongono programmaticamente le cerimonie e le feste al centro dell'attività della corte: le cronache, scritte soprattutto da cortigiani e lette da un gruppo di fruitori omogeneo, parlano della corte nel momento in cui essa definisce la propria identità e ribadisce il proprio ordine costituito. Spicca, ancora una volta, il carattere chiuso e autoreferenziale della particolare dialettica cortigiana.

Tuttavia i cronachisti, come vedremo per le realtà estensi e bentivolesche<sup>2</sup>, scrivono «di eventi pubblici e raramente [anno] cenno a ciò che accadeva quotidianamente» nei palazzi<sup>3</sup>. Insomma, ciò che avveniva all'interno della corte non era destinato a far parte dell'immaginario comune; in modo del tutto comprensibile, i signori, i funzionari, i consiglieri, gli intellettuali erano soggetti alla cronaca solo nella misura in cui apparivano in pubblico ed entravano temporaneamente in contatto con la comunità cittadina.

Se con le lettere ci si può addentrare nel cuore della vita cortigiana – indagando, nel nostro caso, il gusto teatrale del pubblico, le dinamiche produttive e normative, i conflitti, le divergenze diatopiche e diastratiche – con le cronache ne rimaniamo ai margini.

Malgrado ciò riteniamo che quest'altra modalità comunicativa, integrandosi specularmente con le testimonianze sin qui analizzate, sia altrettanto rilevante al fine di comprendere l'impatto sulla collettività delle differenti tipologie teatrali e spettacolari: infatti le cronache rappresentano ciò che si poteva e andava detto intorno alla vita mondana e teatrale, laddove le missive circolavano tra privati e sarebbero dovute rimanere riservate.

Alla luce delle testimonianze soggettive delle lettere, a volte contraddittorie e tra loro divergenti, cerchiamo di comprendere quale fosse, di contro, l'immagine pubblica, univoca, compatta, che si voleva dare delle rappresentazioni e quali potessero essere gli elementi di maggior valore autocelebrativo su cui era bene che il cronachista indugiassero. Inoltre, a differenza delle missive, il cronachista storicizza la materia trattata e diventa la voce ufficiale della corte, che ne tramanda e ne modella le pratiche, i costumi, le fogge, i comportamenti.

<sup>1</sup> GUICCIARDINI 2009, 141.

<sup>2</sup> Ci limiteremo a prendere in considerazione alcuni testi paradigmatici prodotti a Ferrara e Bologna, perché, a differenza di altri centri, documentano con precisione le rappresentazioni teatrali inserite all'interno del contesto festivo.

<sup>3</sup> GRUBB 1994, 471. Sulle cronache si vedano QUAQUARELLI 1993; FOLIN 2000, 459-92 e 2001.

2 - Iniziamo a prendere in considerazione l'opera fondativa del teatro estense, ovvero il volgarizzamento plautino dei *Menechini* del 1486, seguendo le cronache elaborate da Bernardino Zambotti, Ugo Caleffini e Girolamo Maria Ferrarini<sup>4</sup>. Il brano di Zambotti, la cui fedeltà alla causa estense è già stata anticipata, dimostra una piena aderenza ai canoni cronachistici ed encomiastici:

A dì 25 [*scil.* gennaio], de mercoledì, in la festa de San Paulo. Fu recitata la comedia di Menichini che fu beletissima e piacevole, in lo cortile novo de la Corte ducale, suxo uno tribunale novo in forma de una citade de asse con caxe depinte, dove vene dui de una similitudine vestiti, ma uno ne vene in una galea con vela de longinque parte, e dispotòno asay qual de loro nera il vero Menechino, intervenendoge il marito e molgie, balie, meretrice e schiave con molte deceptione. E lo duca e lo marchexe con la duchessa, con li altri zintilhomini, stavano a vedere suxo uno tribunale de verso la capella de la Corte, perchè da l'altro lado herano li representanti. E durò insino a l'avemaria, zoè 4 hore, e infine fu facto fogo in uno arboro o zirandola, che in uno medemo tempo butò più razi de foco in aere, alti, con gram strido e vampa stupendissima. E cusì cum letitia, applauso e commendatione se finì la comedia, dove intervene de le persone dexemilia a vedere con taciturnità<sup>5</sup>.

Non sfuggono le enfatiche sottolineature sulle novità della rappresentazione, del luogo scenico e della scenografia («in lo cortile novo de la Corte ducale, suxo uno tribunale novo») e sulla cifra degli spettatori («dexemilia»). Il riassunto segue uno schema razionale e preciso, che si muove dalla presentazione degli apparati e della trama della commedia, alla reazione del pubblico e alla disposizione sulle tribune dei notabili.

La durata della festa è segno di magnificenza e liberalità, princìpi etici grazie ai quali è possibile completare ed esaltare la rappresentazione con spettacoli pirotecnici<sup>6</sup>. L'attenzione del pubblico, malgrado la partecipazione numericamente imponente, e il gradimento dimostrato suggellano il testo, certificando la qualità di questo avvenimento inedito.

Caleffini arricchisce la cronaca di ulteriori particolari, che contribuiscono a definire Ercole I come *dominus* del teatro e dello stato ferrarese: l'allestimento, invero, viene predisposto con meticolosità dal duca, il quale «se ne andava in maschera ogni zorno per Ferrara et davase piacere»<sup>7</sup>. L'atteggiamento affabile descritto mira a presentare il sovrano, a pochi anni dalla sconfitta militare contro Venezia e, soprattutto, dalle terribili conseguenze economiche e igieniche da essa scaturite (CAP. II, 2), come guida ferma e serena. Le sue indubbie capacità organizzative sono accentuate con toni insistiti<sup>8</sup>:

<sup>4</sup> Si citeranno i testi rispettivamente da ZAMBOTTI 1934; CALEFFINI 2006 e BEUM, it. 178, α F. 5. 18.

<sup>5</sup> ZAMBOTTI, 171, 28-9 e 172, 1-10.

<sup>6</sup> Tale momento cattura l'interesse di Ferrarini (BEUM, c. 173v), che lascia sullo sfondo la trattazione della commedia, al fine di raccontare meglio gli effetti dei fuochi artificiali: «una zirandola con mulineli era in dicto cortile apresso le scale piene de razi, li qual razi erano pieni di polvere da bombarda et in cima la zirandola li era uno homo facto di carte cunzò con bon modo. [...] Fornita fu la festa qualiter zirandola fu imprexa et tuti li razi se impioni et li mulinelli andavano in volta che fu certo bello la festa et tal zirandola a vedere».

<sup>7</sup> CALEFFINI, 667.

<sup>8</sup> Il consueto desiderio di coinvolgere i propri parenti e alleati nelle feste è corroborato da una lettera a Francesco II Gonzaga (sabato 21 gennaio), non ancora sposato con la figlia Isabella: «lo è tornato



et per darselo anchora più [scil. piacere], havendo ordinato de fare la demonstrazione de Menagin e Domenagin [sic] fratelli de la quale in uno comedia de Plauto pare che faci mentione, ordenò et in lo suo cortile de palatio suo de piazza verso lo stantio di suoi factori generali soto la tore de relogio uno tribunale.

Si aggiunga poi l'alacrità con cui vengono presi gli ultimi accorgimenti («tutavia se lavorava di et nocte et de altri di per fare altre zentileze») e riportato il costo economico della festa, tangibile prova di potenza, di generosità verso la popolazione, di disinteresse per l'accumulo delle ricchezze: «lo quale apparato ut dicevano li soprastanti, veniva sou meritava da setecento ducati et più».

La cronaca informa il lettore in modo assai meticoloso intorno alla qualità del volgarizzamento, approntato «de verbo ad verbum», «in rima vulgariter» e recitato integralmente («in canto disseno [scil. gli attori] tuti li versi de la dicta comedia»). Le indicazioni di gusto perseguite dalla corte trovano una perfetta corrispondenza nelle parole di Caleffini, che registra ed esalta la nuova moda teatrale.

Chiudono il brano una rassegna scrupolosa dei partecipanti («il Duca, il marchese de Mantua, misser Nicolò da Corezo, et la madre, la Duchessa de Ferrara, el Vicedomino et altri terreri et forastieri») e due glosse significative circa il numero impressionante dei presenti, tanto che «non ge potea stare più», e la ricezione dello spettacolo: «fu cum risi assai et piacere».

L'anno successivo la corte estense torna a festeggiare il Carnevale e le doppie nozze di Giulio Tassoni con Ippolita Contrari e di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este, proponendo due allestimenti, ossia la *Fabula de Cefalo* di Niccolò da Correggio e l'*Amphitruo* di Pandolfo Collenuccio. Ci concentreremo solo sulla prima opera, poiché il testo di Collenuccio, con le relative testimonianze cronachistiche, è già stato preso in esame.

Se l'*Amphitruo* non riscuoterà il successo sperato, un discorso affine sembra possa essere avanzato per la *Fabula*. Una lettura contrastiva del testo di Zambrotti con quello prodotto per commentare i *Menechini* palesa fattori, probabilmente non casuali, ma abilmente nascosti, di divergenza:

A di 21, la dominica. Lo eccellentissimo duca nostro fece representare la fabula de Cephalo in lo cortile novo de la Corte, da hore 21 insino ad hore 24, suxo uno tribunale de legno e d'asse depinto cum caxe in fogia de castello e citade posto de verso li officii; e da l'altro lado, suxo uno tribunale con schalini adornati de razi e brochati d'oro, gè hera lo illustrissimo duca nostro, il marchexe de Mantoa, Fracasso fiolo del signore Roberto Sanseverino e dui ambasatori del duca de Milano e molti altri cavaleri e zintilhomini forastieri, e anche cittadini e doctori e scholari. Dal lato de sopra, a le fe[ne]ste de le camere e suzo il pozolo novo, gè hera la illustrissima madona nostra e zintildonne con soi noli e fiole, e madona Bianca da la Mirandola. E tal festa fu facta con soni de

Sigismondo nostro dal quale havemo inteso come la V.S. non può venire a la festa nostra de quella representatione et a la caccia de cengiari, secundo che l'avevamo facta invitare, se non marti proximo, volendo nui differire la festa sin al mercori, dove la se dovea fare domane ch'è dominica» (ASMN, b. 1184). La presenza del marchese, testimoniata dalle cronache, attesta che i *Menechini*, messi in scena proprio mercoledì 25, erano stati spostati forse proprio al fine di permettere al marchese di seguirli.

diversi instrumenti intermedii a li atti, perché fu facta in modo de sciena o tragedia. E la concludione per exemplo de le donne che non siano ziloxe de li loro maridi, che fu bel vedere e oldire. Tal spectacolo fu factu per letitia de le noze del magnifico cavaleto messer Julio Tassone, il quale ha questo dì ad tuore spoxa la nobilissima zovene madona Hippolita, fiola che fu del magnifico messer Nicolò di Contrarii e de madona Beatrice de Rangoni. E cusì la nocte sequente in Castello Vecchio se acompagnò<sup>9</sup>.

Risaltano sì i consueti meriti attribuiti al duca («fece representare») – figura totalizzante, cardine dello stato<sup>10</sup> – gli elogi per la bellezza e lo splendore delle scenografie e degli apparati («con schalini adornati de razi e brochati d'oro»), o la galleria di personalità celebri, che comprende ospiti diastraticamente differenziati («e anche cittadini e doctores e scholari»), locali e provenienti da altre corti<sup>11</sup>.

Il cronachista non dimentica di ricordare l'occasione celebrata – il matrimonio tra Giulio di Giacomo Tassoni, gentiluomo modenese e ciambellano di Ercole I con una figlia del cavalier Niccolò di Uguccione Contrari, Ippolita, nobile ferrarese imparentato con il duca – parziale indizio che le rappresentazioni teatrali iniziavano ad assumere un ruolo significativo nell'economia delle celebrazioni ferraresi. In più Zambotti accenna all'impiego degli intermezzi, che arricchiscono l'allestimento e offrono un ulteriore segnale di consapevolezza organizzativa e autonomia delle pratiche teatrali.

Nondimeno – a parte il commento piuttosto sbrigativo («fu bel vedere e oldire»), limitato al messaggio morale dell'opera, che invita le donne a non essere gelose nei confronti dei propri mariti come Procri con l'amato Cefalo – viene tralasciato qualsiasi riferimento inerente la reazione del pubblico. Tale dato, si badi, non è accessorio, anzi risulta una spia determinante per far comprendere al lettore il gradimento di un testo, con tutto ciò che ne consegue (lode indiretta del promotore, della corte, del drammaturgo, degli attori). La sua omissione pare eloquente e, ipotizziamo, serve al cronachista quale strumento di attenuazione della verità.

<sup>9</sup> ZAMBOTTI, 178, 5-19.

<sup>10</sup> Tale modulo connota il duca pure durante la preparazione delle rappresentazioni religiose: a) 20 aprile 1481: ZAMBOTTI 1934, 88, 1-7 («la Excellentia del duca nostro messer Hercule Da Este questa matina, dapo' la predica, in la capella soa de Corte fece fare parte de la passione de Christo, che fu certo una gran divotione. Dove gè hera factu denanti a l'altaro grande uno tribunale alto quatro pedi e da uno cho' gè hera constructa una testa de dracone ala' e larga sei pedi e lunga, depinta, che se apriva e serava, ne la quale hera il Limbo de' Sancti Padri aprovo uno monte, vegnando prima Maria Magdalena al Crucifixo digando alchune parole devote, poi sancto Zoanne e infine Maria Verzene acompagnata da le donne»); Ferrarini, BEUM, c. 68r («tra le altre cose havea factu fare uno solaro de asse eminente denante lo altare, che de longeza era tanto quanto è larga dicta capella de uno muro a lo altro, largo convenientemente»). Dove lì era una testa de serpente grande di legno, che se apriva et serava). b) 13 aprile 1489: ZAMBOTTI 1934, 205, 9-14: («se representò suxo uno tribunale, in mezo la Piazza, denanzi al palazzo del podestà, comò Christo dette cena a li Apostoli e gè lavò li pedi e comò fu data la sententia de la morte de Christo, facta la disputatione fra li Zudei denanti a Pilato e li altri pontilici. E durò insino ad hore 3 de nocte, con lumère, spectante lo illustrissimo duca nostro e soa consorte a li pozoli de marmoro, a spexe e de ordinatone de soa Excellentia»); Ferrarini, BEUM, c. 264v («lo duca nostro di Ferrara lo tribunale [che] haveva factu fare dietro le bolete e lo officio del Collecteralo fece disfare a gran furia 'nanti dextenare e lo fece fare verso el palazzo del podestà di Ferrara a la lunga de dicto palazzo»).

<sup>11</sup> In Ferrarini si afferma che «dicto tribunal era pieno et cargo di zente, nobili et magnati. [...] Et io fui suso dicto tribunal et il tutto vidi et tante persone lì era che oltre li tribunali erano cargi et le fenestre et pozoli de dicto cortile ducale, ancora in terra lo cortile era pieno» (BEUM, c. 190v).

L'esame incrociato delle tre cronache può contribuire a chiarire la situazione; Ferrarini, all'inizio della sua sintesi, aggiunge un particolare, trascurato non a caso da Zambotti, che non depone a favore della fruibilità dell'opera: «la qual [fabulla di Zefallo e Procri] comenzò a recitarse dopo hore 20 et durò infino dopo hore 24». In aggiunta la postilla sulla precisa occasione di festeggiamento, che avrebbe dovuto ispirare la scrittura drammaturgica («questo ha facto messer Nicolò de Corezo, perché questa proxima nocte messer Iulio Tassone cavaliere et favorito del duca nostro dè consumare il matrimonio con la sua spoxa et molgiera»)<sup>12</sup> si contrappone a una rappresentazione che, malgrado le tematiche cortigiane e la resurrezione finale della protagonista per mano di Diana, si mantiene lugubre per ampi tratti (CAP. III, 2. 3).

Infine il parere sintetico, ma scaltro, della cronaca di Caleffini dipana le ultime esitazioni: «lo magnifico messer Nicolò de Correzo predicto fece fare una demonstratione de una comedia de Plauto, che non piaque troppo al populo vedere». Si notano tre dati importanti: se in Zambotti la responsabilità dell'organizzazione era stata interamente attribuita al duca, qui l'insuccesso viene riversato sul poeta, il quale, però viene in parte scagionato grazie alla falsa notizia per cui il testo proposto sia un volgarizzamento e non un'opera originale.

E soprattutto, come farà Bagnacavallo in una missiva diretta a Sigismondo d'Este (CAP. IV, 4), viene sì registrato, attraverso un'attenta cautela, il mancato gradimento del pubblico; tuttavia esso, circoscritto in modo preciso («populo»), viene sconfessato e delegittimato, in quanto irrimediabilmente distinto dalla corte e dalla cerchia dei notabili<sup>13</sup>.

3 - Il 1491 costituisce una data di rilievo per il teatro estense, in quanto sono messi in scena ben tre volgarizzamenti (*Menechini*, *Andria* e *Amphitruo*) per festeggiare il matrimonio di Alfonso con Anna Maria Sforza<sup>14</sup>. Abbiamo confrontato il commento di Zambotti ai *Menechini* con la relazione di Hermes Sforza e Giovan Francesco Sanseverino; Caleffini, invece, inizia il suo riassunto descrivendo il luogo scenico e fornendo alcune precise considerazioni: «et in dicto zorno [scil. 11 febbraio] fu scoperto li tribunali et archivolti facti alla romana more antiquo in piazza da S. Francesco da Schifanoia et suso la Giara, che fu bellissima cossa et apparato, la sala grande de corte et giesa de corte notabilissimamente de dignissime tapezarie contrato sia in Italia»<sup>15</sup>.

Spicca, oltre ai superlativi e alle aggettivazioni enfatiche, un'osservazione decisiva intorno al recupero e all'imitazione delle fogge latine («alla romana more antiquo») e al proposito di aderire a un gusto ormai condiviso, ma non ancora regolato e disciplinato. Avvertiamo sicuramente – nello scritto di Caleffini e, di conseguenza, negli intenti di Ercole I e del suo gruppo dirigente – il forte e pervicace influsso della cultura rinascimentale, cioè di quella «discontinuità primaria, originaria, fondativa», grazie alla quale si individuano nuovi modelli culturali, nuove pratiche di vita, nuovi sistemi di regole e di comportamento.

<sup>12</sup> *IVI*, cc. 191r-191v.

<sup>13</sup> CALEFFINI, 684. Ben diverso sarà il parere contenuto nel manoscritto *Divo Herculi Ludovicus Carrus amoris et ingeniorum excitationis gratia* (CAP. II, 2. 1; BEUM, Lat. 70 = α. P. 7. 14, c. 5r, vv. 3-14).

<sup>14</sup> PONTANO 1999, 206: «iure igitur nuptiae et a principibus et a privatis hominibus tam antiquis quam nostris temporibus magno in honore sunt habitae, iure in illis celebrandis singularis quidam splendor et magnificentia adhibenda».

<sup>15</sup> CALEFFINI, 779.

Pur tuttavia essa, all'altezza del periodo storico analizzato, rimane ancora priva di «un sistema organico, stabile e forte, adulto e responsabile» (il Classicismo, la «discontinuità secondaria», che si consoliderà nel primo Cinquecento), capace di sistematizzare e concretizzare le conquiste della “rinascenza”<sup>16</sup>. Infatti – a Ferrara il primo sforzo di una teorizzazione con fini pratici verrà compiuto dagli studi di Prisciani – se è avvertita l'esigenza di tornare a una *pristina forma*<sup>17</sup>, a una grandezza, anche architettonica e scenotecnica, perduta, tale proposito non è compiutamente realizzato: soltanto con Ariosto e Bibbiena la scenografia diventerà un supporto integrato e funzionale al testo drammaturgico, mentre solo con i primi teatri stabili, autonomi, che supereranno qualsiasi soluzione ibrida e provvisoria (il teatro nelle piazze, nei palazzi, nei cortili, nei giardini, nelle chiese), sarà possibile portare a maturazione un laborioso processo di *renovatio* (Teatro del Campidoglio, 1513; Teatro Olimpico, Vicenza, 1585; Teatro Mediceo, 1589; Teatro all'Antica di Sabbioneta, 1590)<sup>18</sup>.

Concludiamo con il 15 febbraio, giorno in cui viene allestito l'*Amphitruo*, riadattato e rivisto<sup>19</sup> dopo l'insuccesso di quattro anni prima. Zambotti si profonde in un dettagliato ragguaglio:

Se ballò tuto hozi con gran triumpho suxo la sala in presentia de tuti li signori e ambasatori, e gè hera dintorno a la sala tribunali in foza de theatri. Ad hore 23 lo illustrissimo duca nostro fece venire a son de trombe suxo la sala una bella collatione in piati grandi d'arezeno, portati da più de 100 scuderi: e voltata che la fu una volta per la sala per bona mostra, dove hera più diversi animali de zucharo e castelli con quantità grande de altri confecti, tuti forno ad uno tempo buta' in grembo a le madame zintildonne e signori, e infine ogni cosa fu sacomanata da tuti li astanti. Da posa fu representata la comedia de Plauto de Amphitrione e de Alchmena, con uno celo se aprì in tondo in la sumitade de la sala, dove herano li pianeti e soni e canti anzelici, con altre feste intermedie a tuti li acti, beatissime. E durò la festa insino ad hore 6 de nocte con laude.

La festa viene descritta cogliendo la complessità e la centralità dell'avvenimento<sup>20</sup>: essa diventa un'occasione per divertirsi («se ballò tuto hozi con gran triumpho»), per mettersi in mostra («in presentia de tuti li signori e ambasatori»), per concorrere con la classicità («gè hera dintorno a la sala tribunali in foza de theatri»), per ostentare la propria ricchezza e raffinatezza dinanzi a un

<sup>16</sup> QUONDAM 2005, 86.

<sup>17</sup> QUONDAM 2003, 101: «modello perfetto del necessario rapporto tra arte e natura; economia comunicativa fondata sulla sua imitazione e riuso in quanto paradigma di perfezione formale e morale e repertorio esemplare di immagini e di storie».

<sup>18</sup> JACQUOT 1964 a; CRUCIANI 1968; CARPEGGIANI 1975, 101-18; RUFFINI 1983; MAZZONI - GUAITA 1985; MAMONE 1991; GUARINO 1995; MAZZONI 1997.

<sup>19</sup> Crediamo che il testo sia stato modificato, poiché se nel 1487 la rappresentazione era durata più di sei ore, quella del 1491 risulterà più breve.

<sup>20</sup> GUTHMÜLLER 1997, 167: «le feste a corte nell'Italia del Rinascimento svolgono [...] una doppia funzione. Da una parte soddisfano il bisogno di raffinato divertimento e di prestigio nella società cortigiana, che nella festa partecipa dello splendore e dei privilegi del principe (la festa ha in questo senso una funzione integrativa), d'altra parte la festa serve ad accrescere il culto del principe, serve alla sua autorappresentazione, che vuole sempre essere – nello stesso tempo – dimostrazione della legittimità del suo potere». Cfr. pure ANGIOLILLO 1996.

ampio consesso («bella collatione in piati grandi d'arezento, portati da più de 100 scuderi [...] diversi animali de zucharo e castelli con quantità grande de altri confecti») <sup>21</sup>, per primeggiare negli allestimenti drammatici (scanditi da volgarizzamenti, scenografie, intermezzi) e, infine, per ricercare approvazione («beatissime [...] con laude») <sup>22</sup>.

L'universo della festa si configura così quale spazio ideale, in cui la *natura* e la realtà sono spogliate di ogni pericolo e ostacolo, vengono modificate (fuochi d'artificio, portate dei banchetti), modellate *more antiquo* (edifici, scenografie, opere drammaturgiche), attraverso un rituale in cui la corte afferma la propria sapienza, palesa il dominio sulla «gran machina del mondo» <sup>23</sup> e ribadisce il controllo sul proprio destino <sup>24</sup>.

4 - Passiamo alle nozze bolognesi di Annibale Bentivoglio, erede di Giovanni II, con Lucrezia d'Este, figlia naturale di Ercole I, nata dalla relazione con Ludovica Condolmieri: tale matrimonio (28 - 30 gennaio 1487), già celebrato a Ferrara con la rappresentazione dell'*Amphitruo*, viene accompagnato da celebrazioni adeguate all'avvenimento; uno stato instabile al pari di quello felsineo, governato dallo stesso signore da venticinque anni e costantemente minacciato dalle pressioni pontificie ed estensi aveva l'urgenza di saldare le proprie alleanze, preparare l'ascesa della futura discendenza e fornire una grandiosa immagine di sé verso l'esterno <sup>25</sup>.

Non è casuale che le cronache coeve e posteriori siano concordi nel definire lo spozalizio quale fatto nodale della storia della Bologna bentivolesca <sup>26</sup>; né stupisce che, anche in seguito all'occasione festiva, la macchina propagandistica felsinea abbia incentivato la scrittura di cronache, in prosa e in versi – elaborate da intellettuali del valore di Filippo Beroaldo, Angelo Michele Salimbeni e Giovanni Sabadino degli Arienti (CAP. IV, 6) <sup>27</sup> – nonché la produzione di opere pittoriche ispirate all'avvenimento <sup>28</sup>.

La festa, preparata ovviamente nei massimi dettagli, vede Giovanni II Bentivoglio, come il consuocero Ercole I, al centro di ogni decisione organizzativa:

<sup>21</sup> CALEFFINI (784) sostiene che «fugli estimà da sei in sette milia persone».

<sup>22</sup> Caleffini (*IBIDEM*) concorda nell'asserire che «piauque molto ad ogni persona dicta festa». Il 24 febbraio Ercole I scriverà al quintogenito Ippolito: «la sala nostra grande era tuta adornata de le coltrine d'oro e de seta ricamate e altre tapezarie, cum alcuni tribunali alti in modo de theatri [espressione che ricalca «in foza de theatri» e «alla romana more antiquo» dei cronachisti], che era troppo bello adornamento et comodità de li signori che li furono per vedere tre rapresentatione [...] che furono recitate cum buona gratia et tuti li astanti ne receveteno summa consolatione et gratissimo piacere per essere procedute cum gran ordine» (ASMN, b. 1026). Peccato che, secondo CALEFFINI (785), non ci fu «grande ordine» sugli spalti: «a molte persone fu tayato burse, carniroli, scarselle, mazi de tesuti et tolto dinari et fu facto molto male da tristi ribaldi».

<sup>23</sup> CASTIGLIONE 1981, IV, 58, 435.

<sup>24</sup> Per DUVIGNAUD 1974, 9: «la società ricorre al teatro ogni volta che vuole affermare la sua esistenza o compiere un atto decisivo che la metta in causa».

<sup>25</sup> CAZZOLA 1979, 14-38; BASILE 1984 e BORTOLETTI 2007, 199-226.

<sup>26</sup> Faremo riferimento ai seguenti testi: NADI 1886; GHIRARDACCI 1915; *CORPUS* 1924 e ALBERTUCCI DE' BORSELLI 1911-1929.

<sup>27</sup> F. Beroaldo, *Nuptiae Bentivolorum*, in *Orationes multifariae*, Bologna, Faelli, 1500, BCAB, cod. 16. Q. IV. 37, cc. G 1r- H 4v; A.M. Salimbeni, *Ephitalamium*, Bologna, Faelli, BCAB, cod. 16. Q. IV. bis 8 e G.S. Degli Arienti, *Hymeneo*, BPP, Cod. H. H. I. 78, 1294.

<sup>28</sup> Lorenzo Costa, a tre anni dal corte nuziale, realizza il *Trionfo della morte* e il *Trionfo della fama* – in cui è possibile riconoscere Isotta e Laura Bentivoglio, Ginevra Sforza e Giovanni II – presso la Cappella Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore a Bologna (OTTANI CAVINA 1967, 117-31 e NEGRO - ROIO 2001).

Haveva il signor Giovanni disposto et ordinato di condurre a Bologna Lucretia figliuola naturale del duca Ercole da Este sposa di Annibale il figliuolo, et di già haveva posto a ordine tutte le cose per honoratamente riceverla, quando si gionse al seguente anno. [...] Disponendo, come è detto, il signor Giovanni le cose per ricevere la sposa del figliuolo, egli fa rinovare li banchi et botteghe di legno che erano intorno la piazza de' signori, et molto la tenevano occupata, talmenteché ella restò libera e spaciosa; rimosse ancora li banchi di legnami che erano per le strade et rendevano le vie anguste et impedita, opera veramente bella e laudevole. Poscia fece rovinare molte case avanti il suo palagio per farli una bella et spaciosa piazza, soddisfacendo a pieno li possessori di esse. Insomma abbellì di tal maniera le strade della città, che era cosa da tutti molto lodata, et pareva Bologna al doppio bella et dilettevole<sup>29</sup>.

La solerzia del signore, il suo gusto estetico e architettonico («disponendo... fa rinovare... rimosse... fece rovinare») permettono non solo di predisporre un immenso “teatro all’aperto”, all’interno del quale dare sfoggio della propria magnificenza<sup>30</sup>, ma anche di migliorare l’aspetto urbanistico della città, «al doppio bella et dilettevole», regalo disinteressato e maestoso elargito alla popolazione<sup>31</sup>.

Nel *Corpus* troviamo ulteriori elementi di grandezza, accentuati dalla contrapposizione tra un passato fatiscente e degradato e un presente, contrassegnato da eleganza e decoro:

in prima feze tore via li banchi e boteghe de lignamo che erano in piazza, et remaxe molto spasioxa la piazza cha prima pareva una chosa strania; et anchora feze tore via li banchi de lignami ch'erano in le Chiavadure e in altre logho donde inpedivano i quali astrenzevano le strade: e questa fu una bela chosa perché prima pareva una porchita. Et anchora fe' butare xoxo molte chaxe per fare una piazza denanze a chaxa soa, et anchora feze fare molte altre bele chose per Bologna, como se vede al pregente, perché el ditto messer Zoanne era vero zintilomo e tutto pieno de pulideza e de gintileza, como anpiliamente se po' vedere et sapere<sup>32</sup>.

Successivamente Giovanni II ordina di invitare un numero consistente di autorità, al fine di «alloggiarli con ogni maniera di honore et pompa» e di predisporre doni da offrire a «tutti li gentilhuomini, cittadini, artefici et arti, come dalle castella, ville et comuni del contà di Bologna»<sup>33</sup>. La magnificenza del principe

<sup>29</sup> GHIRARDACCI, 235, 23-5 e 33-40. Anche Beroaldo scriverà (c. G 1r): «Is [scil. Iohanes Bentivolus] nuptias filii primogenitii Hannibalis celebraturus ut essent omnium nuptiarum magnificentissimae».

<sup>30</sup> Secondo PONTANO 1999, 168, 176 essa è costituita dalla giusta misura nell'intraprendere grandi spese («ea mediocritas quaedam est in sumptibus, et quidem magnis, cum delectu faciendis») e dall'onestà («magnificentiae propositum esse debet»).

<sup>31</sup> BETTINI 2004, 10-31.

<sup>32</sup> CORPUS, 486, 21-8.

<sup>33</sup> GHIRARDACCI, 235, 42 e 44-5. In ALBERTUCCI DE' BORSELLI, 120, 10-2 leggiamo: «palatium pretoris, sive potestatis, ex latere platee iam vetustate ruinosum, lapidibus massicinis ac in modum rosarum sculptis restaurari ceptum est, domino Iohanne Bentivolo secundo principante». Sull'importanza di accogliere gli ospiti si veda PONTANO 1999, 210: «in accipiendis etiam hospitibus, cum hospitalitas ipsa iure data sit laudi magnumque civitati ornamentum afferat, non solum vivendum id est, ut liberales in eos simus, verum etiam ut magnifici».

gratifica l'intera popolazione, senza distinzione alcuna, con un gesto di liberalità non scontato.

Inoltre Ghirardacci ricorda che sarà impiegata lungo i cinque giorni di festeggiamento una quantità impressionante di cibi, elencati (con relative spese) allo scopo di eternare lo splendore raggiunto e di poterlo raffrontare con le occasioni festive celebrate presso le altre corti<sup>34</sup>.

I cronachisti, dopo aver descritto i preparativi febbrili, iniziano a raccontare l'“entrata”<sup>35</sup> della sposa a Bologna nelle vicinanze di Porta Galliera (28 gennaio)<sup>36</sup>. La pioggia battente non impedisce l'accoglienza<sup>37</sup>, come da protocollo, dei magnati<sup>38</sup> e i primi omaggi di rito:

E con lei [*scil.* Lucrezia d'Este] era el marchexe de Mantoa con una squadra de stradiotti inanzo vestide de raxo cremexin a la turchesca, e drieto a li stradioti erali una squadra de balestrieri tutti vesti' de raxo verde, et cridavano: «Turcho turcho»; et era con lore 150 tronbeta. Et atorne al chavallo de la spoxa erali 8 stafieri fioli de boni cittadini tutti gioveni li quali aveano tutte le chalze a la dovixa di Bentivogli con rechame molto richo, zoè uno falchon che n'esiva del nido con perle e altre zoglie con gholane al chollo d'oro tutti vestì de panne d'ariento lungho insino al zenochio, e aveano brete de roxado in chapo con penne bianche dentre rechamade de perle<sup>39</sup>.

È evidente la necessità di non dimenticare nulla, di registrare qualsiasi particolare minuto; anche il dato più insignificante contribuisce all'elogio di una “festa totale”, in cui la raccolta paratattica, accumulativa delle singole parti forma e valorizza il “tutto”<sup>40</sup>. Non si dimentichi che l'autorevolezza del principe<sup>41</sup> passa attraverso il suo stile di vita, il vestiario, i palazzi, le opere iconografiche e letterarie

<sup>34</sup> Es. GHIRARDACCI, 236, 7-13: «tortore, quaglie, piccioni para 1000, caprioli para 13, porci cignali numero 18, olio di oliva libbre 1555, candele di sego libbre 145, anatre, agnelli, capretti capi 200, ove 2525, porchette numero 18, vitelli 380, argenti in più opere libbre 300, crediti della camera lire 19 000, carra di legna grosse 300, malvasia corbe 70, 10, pavoni capi 50; la compagnia de' muratori gli donò un bronzo d'argento di onze 26 e tre quarti di valuta di scudi 95; era massaro Piero da Cento, furono seco a fare il presente Marsilio Tagliapreda, Giovanni Campana, Gaspare de' Nadi et Battista Panigo».

<sup>35</sup> MITCHELL 1986 e CHROŚCICKI 1998, 193-216.

<sup>36</sup> GHIRARDACCI, 35-7: «era la sposa, che essi [*scil.* gli ambasciatori] incontrarono, vestita di broccato d'oro rizzo sopra un caval bianco tutto copertato dell'istesso broccato».

<sup>37</sup> In Beroaldo ciò è stato possibile solo grazie all'intervento di Giovanni II (G 4r): «gliscente in horas pluvia nullamque pausam faciente, Bentivolus sibi curam sumit ut cuncti ordine et sine tumultu pompabiliter incedant». Si ricordi, inoltre, che «i riti connessi all'accoglienza degli stranieri di rango sono riti nei quali il potere, che vuole essere espressione della *civitas*, mette in campo le proprie risorse formali per sostenere il confronto con gli ospiti portatori di culture e sensibilità diverse» (CASINI 1996, 185).

<sup>38</sup> GHIRARDACCI, 236, 21-35 enumera l'intervento di ben ventidue personalità. Si veda come esempio la prima parte della rassegna: «il vescovo di Urbino ambasciatore del pontefice Innocentio, il vescovo di Brama et il signor Giovanni Francesco San Severino per il re Fernando di Napoli, il conte di Guizza et Antonio Trotto per il duca di Milano [...]».

<sup>39</sup> CORPUS, 487, 20-8.

<sup>40</sup> Beroaldo sembra voler ribadire tale concetto, quando sostiene (G 7v): «sunt haec frivola, nec inficior, sed curiositas nihil recusat et ex frivolis plerumque graviora pensitamus».

<sup>41</sup> QUONDAM 2007 e 2010 b.

promosse, i banchetti elargiti, la capacità di *renovare* il mondo antico<sup>42</sup>. Attraverso l'iterazioni di cerimonie, rituali e comportamenti fortemente regolati e normati – e perciò ripetibili ed esportabili<sup>43</sup> – è possibile affermare l'adesione a una ristretta cerchia culturale, che ha il compito di costruire un progetto omogeneo ispirato a modelli classici e di tendere verso valori assoluti e oggettivi quali la bellezza, l'imponenza, la dignità<sup>44</sup>.

Segue la descrizione della prima rappresentazione in programma, dove vengono condensati, in modo simultaneo e dinamico, elementi visivi e uditivi, artistici, culturali, iconografici, musicali e spettacolari, secondo un gusto – sincretico, antiquario, celebrativo – tipico del Rinascimento<sup>45</sup>. Del resto l'“entrata” si caratterizza come rituale che coinvolge ogni ceto sociale e le istituzioni cittadine, disciplinando e ribadendo i doveri reciproci del principe e dei sudditi:

Et così condotta dentro la porta di Galliera, ritrovò un portone fatto all'antica<sup>46</sup>, sopra il quale eravi un fanciullo vestito da donna in segno della speranza, il quale cantò alcuni versi della speranza. Poi ella gionse al secondo sopra di cui era la carità et sopra il terzo la temperanza. Alla bocca della via delle Scodelle eravi la giustitia, che con la mano dimostrava il palagio de' signori antiani et del podestà, ove la giustitia si tiene; poi si trovava il portone, ove era la prudenza; nel quinto et nel sesto della torre degl'Asinelli all'entrata della via di strà San Donato la fede dimostrava col dito il paio lazzo dello sposo; il settimo, sopra del quale era la fortezza, dove erano le forze di Ercole dipinte, la quale con voce intelligibile molti versi recitò. Dove giongendo la sposa, furono sbarrate molte bombarde che fra il loro rimbombo et lo strepito delle campane dalla torre di San Jacomo pareva che il mondo andasse sossopra. Erano questi archi fatti con mirabile artificio finti a marmi et ornati di verdura, che recavano contento agl'occhi<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> CASTIGLIONE 1981, IV, 36, 406: «dovesse essere [scil. il principe formato dal cortigiano] liberalissimo e splendido e donar ad ognuno senza riserva, perché Dio, come si dice, è tesauriero dei principi liberali; far conviti magnifici, feste, giochi, spettacoli pubblici; aver gran numero di cavalli eccellenti, per utilità nella guerra e per diletto nella pace; falconi, cani e tutte l'altre cose che s'appartengono ai piaceri de' gran signori e dei populi. [...] Cercherei ancor d'indurlo a far magni edifici, e per onor vivendo e per dar di sé memoria ai posteri». Nel *De splendore* di Pontano (1498) l'umanista descrive le suppellettili, gli oggetti ornamentali, il corredo, gli abbigliamenti, le collezioni di gemme e perle, i giardini, le ville che un *homo splendidus* deve possedere (PONTANO 1999, 222-42).

<sup>43</sup> BERTELLI - CRIFÒ 1985.

<sup>44</sup> PONTANO 1999, 178-180: «videre etiam oportet non modo ut honesti gratia sumptus suscipiantur, careantque iniustitia, verum ut in ea conferantur opera, quorum usus tum utilis ac necessarius videatur, tum ratio cur suscepta fuerint probari iure possit. [...] Multa tamen a principibus civitatum ac regibus fiunt, non tam utilitatis atque commodorum gratia, quam ipsius ornatus. [...] Cum igitur magnificentia in sumptibus magnis illis quidem faciendis versetur necesse est hanc ipsam magnitudinem cum primis sumptuosam esse, etiam cum dignitate, sine qua nec admirationi esse, nec commendari recte potest».

<sup>45</sup> STRONG 1987 e FRANCASTEL 2005.

<sup>46</sup> Nel *Corpus* (487 36 e 41-2) leggiamo: «era una porta fata a antigha. [...] Queste porte erano fate a una fozia che pareva che fuse milli anni che fuseno state fate». Beroaldo è ancora più preciso (c. G 2v) nell'individuare i termini della *pristina forma*: «subdio sub porticibus per intercolumnia coronae ex herbis virentibus consertas suspendere; vestibula myrto lauro hederaque vestire».

<sup>47</sup> GHIRARDACCI, 237, 3-15.



Spicca la programmatica definizione di *pristina forma* urbanistica («fatto all'antica»), modellata e riprodotta sulla scorta delle strutture classiche («finti a marmi et ornati di verdura»)<sup>48</sup>; *l'itinerarium* allegorico, che permette di associare le sette virtù cardinali ai luoghi più evocativi della zona nord-orientale di Bologna (Speranza, all'avvio del percorso, presso Porta Galliera; Carità, a ponte Reno; Temperanza, davanti alla chiesa della Madonna di Galliera; Giustizia, in piazza Maggiore, nei pressi delle sedi, il Palazzo del Podestà e degli Anziani, ove il potere giudiziario viene esercitato; Prudenza, in piazza della Mercanzia; Fede presso la chiesa di S. Giacomo, a indicare il patto di fedeltà dei coniugi davanti a Dio; Fortezza, a palazzo Bentivoglio, collegata a un dipinto raffigurante Ercole, che, ovviamente richiama al padre della sposa), viene accompagnato dalla recitazione didascalica di alcune ottave, affidate a giovani attori: lo spettacolo organizzato nelle strade mostra di nuovo al mondo intero i benefici che il principe potrà garantire al regno grazie alla sua forza e qualità. Chiudono la sequenza due elementi sonori distinti, ovvero il rintocco delle campane e il suono delle bombarde, che salutano in modo amplificato, quasi assordante, l'ingresso degli sposi davanti alla "Domus aurea" – Palazzo Bentivoglio<sup>49</sup>, fatto distruggere nel 1506 da Giulio II – dove si trasferiranno le celebrazioni.

Il sontuoso banchetto di nozze è il primo avvenimento degno di nota accaduto nelle sale del palazzo<sup>50</sup>. Le pietanze, prima di essere servite, sono «portate con grandissimo onore intorno la piazza del palazzo per istendere con ordine li servi et anche per farne mostra al popolo, accioché egli vedesse tanta magnificenza»<sup>51</sup>.

Per un istante anche il «popolo», secondo il *Corpus* accorso con tale trasporto che «non se poseva andare» sulle strade<sup>52</sup>, può essere partecipe della liturgia profana della corte, che si apre all'esterno per essere ammirata. In seguito i cronachisti si approfondono in una rassegna abbacinante e dettagliata delle portate, che si sviluppa seguendo un ritmo quantitativo vertiginoso («e durò questo pasto 7 hore el qualo comenzò a le 20 hore e durò insino a 3 hore de notte»)<sup>53</sup>:

pignocati indorati, cialdoni et malvasia dolce et garba et moscatelli in vasi d'argento [...] piccioni arrostiti, fegatelli, tordi, pernici, con ulive confette et uva in 125 piatti d'argento [...] una cesta dorata con il pane

<sup>48</sup> Sulla cultura umanistica dei Bentivoglio vd. FAIETTI - OBERHUBER 1988.

<sup>49</sup> *CORPUS*, 488, 2-4: «et anchora era taselada d'asse tutta la ditta piazza e lo palazo suo adobato con tanti paramenti de raza e d'altri cholori che seria longho a dire; e mai non fu fato tale adobamente né parecchio in Bologna como fu questo».

<sup>50</sup> Beroaldo anticipa la magnificenza del convito per mezzo della descrizione dei vestiti degli ospiti, del palazzo, degli apparati (es. c. G 5v): «idem omnibus ornatus, idem vestimenti genus: omnes principatu digni videri, omnes incessu maiestatem quadam praesse ferre».

<sup>51</sup> GHIRARDACCI, 238, 14-6.

<sup>52</sup> *CORPUS*, 487, 44. Beroaldo insiste in più occasioni su tale soggetto, rendendolo protagonista della festa (c. G 4r): «omnis aetas, sexus, ordo viam Galeriam agminatim compleverant studio visendi exoptatissimam sponsam sponsaeque apparatus. Vix locus quamvis latus et longus capax erat tantae multitudinis catervatim confluentis. Civitas omnis, peregrini omnes mira densitate cuncta stipaverant: multi columnis implexi, non pauci e fenestris semiconspicui, plerique subdio inter imbres perspectabant; tanta est mortalibus insita cupiditas novitatis».

<sup>53</sup> *CORPUS*, 489, 13-4. Per NADI, 122: «no poria chontave e vivande che li fo portade a le dite tavole fono 28 vivande». Del resto Pontano prescrive nel *De conviventia* che, durante i festeggiamenti nuziali «cum primis curandum est ut opipare, large, laute, splendideque agantur atque ministrentur omnia; maxime tamen consulendum est copiae, quoniam ea maxime ab avaritiae suspitione liberat, in iis praesertim conviviiis» (PONTANO 1999, 258).

distribuendolo a ciascuno delle mense [...] un capriolo et uno struzzo, dietro alli quali vennero li pasteletti coperti, teste di vitello con il collo in piatti d'argento dorati, capponi alessi, petti et lonze di vitelli, capretti, salciccioni, piccioni, minestra et saporì, pure ne' vasi d'argento dorati<sup>54</sup>.

L'effetto più sorprendente viene conferito da cibi monumentali, effimeri, artisticamente combinati, che non puntano a soddisfare il commensale soltanto da un lato culinario, ma cercano anche di divertirlo, incuriosirlo e appagarlo visivamente<sup>55</sup>:

fu portato un castello di zuccaro con li merli e torri molto artificiosamente composto pieno di uccelli vivi; il quale come fu posto nel mezzo della sala, uscirono fuore volando tutti gl'uccelli con gran piacere et diletto de' convitati. [...] Poi appresentorono pavoni vestiti con le loro penne a guisa che facessero la ruota, et a ciascuno de' signori ne fu presentato uno, havendo uno scudo al collo con l'arme sua. Poi mortadelle, lepri vestiti con la lor pelle, che stavano in piedi, come vivi, con caprioli parimente con la lor pelle. Erano cotti in guazzetto questi animali e tutti gl'animali et uccelli che furono portati in tavola cotti, erano tanto artificiosamente fatti et addobbati con le loro penne et pelli che si mostravano vivi. Dietro a questo vennero le tortore, fagiani, che dal becco loro ne uscivano fiamme di fuoco, accompagnati con pomi di Adamo et di naranze et saporì. Vennero poi le torte di zuccaro con amandole, giuncate insieme con biscotti; addussero poi teste di capretti, tortore, pernici arrosto et poi un castello pieno di conigli, il quale posato nella sala, uscirono fuore correndo chi qua et là con risa et piacere de' convitati<sup>56</sup>.

Il culmine spettacolare viene raggiunto al termine del convito, poiché «tutti li serviduri», dopo essersi cambiati di abito (dalle «turche d'argento» si vestono «de cremexino da pelo»), entrano nella sala, resa buia per l'occasione, e portano un «belo chastelo molto bene lavorato», dentro al quale «li era uno porcho vivo che guardava a li merli e perché non poseva usire fuora chridava e muxeva forte e solo meteva la testa fuora de li merli»<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> GHIRARDACCI, 238, 17-25.

<sup>55</sup> BENPORAT 1996 e 2001; MASCI 2006 e MERLOTTI 2013. Questo aspetto è icasticamente segnalato da Beroaldo (c. G 6v): «*primis serculis duobus aut summum tribus exempta est fames esurientium; reliquia magnificentiae causa sunt illata*». Lo scrittore non si esime da confronti con l'antichità (c. G 7r: «*legimus in Heliogabali convivii [...] legimus Antonii et Cleopatrae cenas [...] legimus luxuriosissimas Vitelli patinas*») né si esime dal portare la descrizione alle estreme conseguenze: «*omnes [scil. post cenam] fere poti distesi oscitantes simillimique hallucinantibus [scil. sunt]*». La situazione, che ricorda certi brani impietosi di Seneca (*Dial XII, 10, 3*) o di Giovenale (*Sat V, 24-155*) sul "consumismo" della società romana, non vuole essere critica, ma sottolineare l'opulenza del banchetto, indizio di una riconquistata grandezza.

<sup>56</sup> GHIRARDACCI, 238, 21-36. L'ultima portata, con i conigli che scappano, sembra ricordare una caccia, attività prediletta e costitutiva dell'aristocrazia.

<sup>57</sup> CORPUS, 489, 35-40. Dobbiamo considerare che questa pratica conviviale «si situa [...] nel contesto di una progressiva trasformazione della società rinascimentale italiana e in particolare delle corti principesche che si aprivano negli stessi anni [scil. negli ultimi decenni del XV secolo] alle consuetudini dei festosi banchetti mediatici, quando nasce l'esigenza di proporre modelli alternativi di comportamento, alla ricerca di un nuovo equilibrato rapporto tra piacere della tavola e salute» (BENPORAT 2001, 58). Non a caso il *De re coquinaria* di Apicio è trådito da dieci codici del XV secolo (APICIO 1990, L), mentre nel 1474 viene stampato a Roma il *De honesta voluptate et valitudine*, scritto a partire dall'inizio degli anni Sessanta dell'umanista Bartolomeo Sacchi, detto il Platina,

In seguito al banchetto, viene recitato un epitalamio in latino scritto dal cortigiano Lorenzo Rossi, mentre gli ambasciatori donano, a nome dei propri signori, regali nuziali alla sposa<sup>58</sup>; la lunga giornata viene conclusa da una rappresentazione allegorica (accompagnata da musiche e danze), accennata fuggacemente da Ghirardacci e dal *Corpus*, ma oggetto di attenzioni più approfondite da parte di Degli Arienti e Salimbeni<sup>59</sup>. È ipotizzabile che gli scrittori abbiano apprezzato maggiormente – e, quindi, valorizzato – il testo drammaturgico, laddove i cronachisti di professione preferiscono appuntare la propria attenzione sugli elementi più vistosi.

La seconda giornata di festeggiamenti (29 gennaio), così come le restanti, viene descritta con meno rigore: tutta la mattina è impiegata a organizzare un fitto corteo, che accompagnerà gli invitati a messa, presso la chiesa di S. Petronio. Il potere mostra il suo lato devoto, non senza l'intento di «fare una bela mostra de robbe rechisima»<sup>60</sup>; in effetti le vesti preziose dei fedeli, ricoperte d'oro, il numero imponente del seguito, degli strumentisti e dei servitori impressiona il lettore, che viene coinvolto in una processione dal chiaro significato rituale, politico e simbolico:

Prima andavano avanti 20 trombetti a piedi, dietro a' quali seguitavano molti nobili cittadini a due a due vestiti di broccato d'oro et di argento, poi li piffari, trombetti, cornamusi et altri stromenti suonando, et dietro loro seguitavano tutti li servitori de' scalchi, che erano 75 coppie, li quali la sera havevano servito alle tavole del convito vestiti di drappo di seta, seguitando li scalchi con le vesti di argento a due a due. Poi venivano da 100 trombetti suonando, et dietro loro li staffieri della sposa vestiti di argento con le collane d'oro al collo; poscia li scalchi generali pure con veste di argento et collane d'oro et dardani dorati in mano; poi il senato seguitato dalli signori et cavalieri con veste di broccato d'oro. Ne veniva poi la sposa tutta vestita di broccato d'oro et di velluto<sup>61</sup>.

Il corteggio, al termine della funzione, fa ritorno «con l'istesso ordine che era[no] andato» a Palazzo Bentivoglio, dove gli invitati «lautissimamente convitorno»<sup>62</sup>; non vengono riportate le pietanze come per il giorno precedente, forse perché meno

che – più volte pubblicato (1475, 1480, 1487, 1494 e 1498) – verrà tradotto in italiano, francese e tedesco e servirà da modello per il *Liber de homine* di Girolamo Manfredi (1474), per il *Liber cibalis et medicinalis pandectarum* di Matteo Silvatico (1474), per i *Consilia* di Antonio Cermisone (1476) e per i *Florida coronae medicinae* di Antonio Gazio (1491). Il volume del Platina avanza il concetto fondamentale di *honestum* in cucina, da intendersi come qualità che ogni gentiluomo profonde nel rispetto delle regole del buon vivere civile: l'uomo, lungi dalle costrizioni dietetiche del Medioevo, deve trovare giovamento e buona salute dalla propria nutrizione, scegliendo ciò che più gli piace e gli si addice con gusto ed equilibrio (PLATINA 1985).

<sup>58</sup> Es. *CORPUS*, 490, 3-5: «in prima el re Feranto de Napulo li donò una peza de brochato d'oro; el ducha de Milano li donò una peza de veludo cremexino in doi pili [...]». Sui *munera* nuziali si veda PONTANO 1999, 212-6.

<sup>59</sup> *CORPUS*, 490, 17-9: «ultimamente, esendo finito li prexenti, si fe' una bela festa con certi giochi; e poi balono con grandissimi trionfi»; GHIRARDACCI, 239, 22-4: «finiti li presenti, si cominciò a suono di piffari et altri stromenti a danzare».

<sup>60</sup> *CORPUS*, 490, 36.

<sup>61</sup> GHIRARDACCI, 239, 27-35.

<sup>62</sup> *IVI*, 38 e 39.

cospicue, né si descrivono le danze e le musiche di accompagnamento e successive al pasto<sup>63</sup>.

Tuttavia l'attenzione dei cronachisti si concentra su una nuova pratica festiva, ossia sul duello per la conquista di un guanto, cui partecipano quaranta giovani. L'agone ha la funzione di esprimere in termini spettacolari e ludici il ruolo del signore quale *rex* e *dux*, guida politica e militare, campione di virtù cortesi e cavalleresche<sup>64</sup>:

Poi giunsero nella piazza avanti il palazzo 40 giocatori di spada tutti vestiti a cappa di scarlato di un medesimo intaglio con le calze alla divisa de' Bentivogli et celate in capo et tutti ad un segno gettarono per terra le dette cappe, et parte di loro ne rimase vestiti di giacchetti di seta verde et parte di seta alessandrina. Et divisi un due parti, secondo erano divisi di veste colorate, fu gettato nel mezzo loro un guanto di ferro, che come il videro in terra, subito con li ramari et brocchieri vi azzufforno insieme, ciascuno forzandosi di guadagnare il guanto; et sendo per buona pezza di tempo durata la scaramuccia, alla fine ottenne il guanto Poll'Antonio et Matteo fratelli di Giosia<sup>65</sup>.

I cronachisti danno un giudizio positivo sullo spettacolo; in particolare nel *Corpus* si loda l'abilità dei contendenti e la loro capacità di coinvolgere il pubblico<sup>66</sup>. Ma il ritmo della festa non lascia spazio a pause, giacché «non sì tosto ebbero questi la lor tenzone finita, che comparve la fortuna sopra di un cavallo bianco»<sup>67</sup>.

Anche in questo caso, se il *Corpus* e Ghirardacci non si soffermano sul testo recitato dalla personificazione della Fortuna, Degli Arienti ne darà conto in modo dettagliato. Comunque la divinità, che si presenta «in suxo uno chavallo bianco»<sup>68</sup>, fa il suo ingresso nella sala del palazzo al fine di annunciare l'arrivo di una squadra di «calcio fiorentino», i cui sessanta componenti sono «tutti vestiti di seta alessandrina ad uno intaglio»<sup>69</sup>. Successivamente interviene la Prudenza, che accompagna la formazione avversaria, indossando un abito in seta verde. Le due squadre, allora, dopo aver svolto un giro del campo da gioco, si posizionano una di fronte all'altra per iniziare la partita, avviata dalla Fortuna:

<sup>63</sup> La necessità di esibire il corredo di casa, di adornare sale e balaustre, di ricoprire i pavimenti, di disporre ogni cosa «*ut domus ipsa rideat*», di vestire i servitori con abiti egregi e costosi, di servire pietanze rare e raffinate in modo sontuoso sono caratteristiche imprescindibili dei conviti organizzati «*splendoris gratia*» (PONTANO 1999, 260-2).

<sup>64</sup> CASTIGLIONE 1981, I, 3, 21: «tanto la grandezza dell'animo suo [*scil.* di Guidubaldo I da Montefeltro] lo stimulava che, ancor che esso non potesse con la persona esercitar l'opere della cavalleria, come avea già fatto, pur si pigliava grandissimo piacer di vederle in altrui; e con le parole, or correggendo or laudando ciascuno secondo i meriti, chiaramente dimostrava quanto giudizio circa quelle avesse; onde nelle giostre, nei torneamenti, nel cavalcare, nel maneggiar tutte le sorti d'arme, medesimamente nelle feste, nei giochi, nelle musiche, in somma in tutti gli esercizi convenienti a nobili cavalieri, ognuno si sforzava di mostrarsi tale, che meritasse esser giudicato degno di così nobile commercio». Sull'argomento si veda BERTELLI 1990.

<sup>65</sup> GHIRARDACCI, 239, 40-8.

<sup>66</sup> *CORPUS*, 491, 4-5: «e questa fu una bela chosa a vedere perché tutte queste erano gente che sapevano zughare molto ben».

<sup>67</sup> GHIRARDACCI, 239, 48-9.

<sup>68</sup> *CORPUS*, 491, 7.

<sup>69</sup> GHIRARDACCI, 239, 50.

rimirandosi amendue le parti, ecco ne volò nel mezzo la fortuna et vi gettò una grossissima palla da giuocare et poscia velocemente si fuggi via, mostrando non voler esser da niuno veduta. Ora, veduta la palla, ognuno vi si scagliò addosso per percuoterla et cacciar fuori la parte contraria della piazza. Durò la battaglia quasi un' hora con molto diletto et piacere de' circostanti senza che niuna parte fosse né vincitrice, né perdente; et così con questi giuochi si giunse alla sera<sup>70</sup>.

Il calcio, importato da Giovanni II Bentivoglio a Bologna nel 1480<sup>71</sup>, era diventato un motivo di vanto per la città felsinea, che aveva saputo impadronirsi di un *ludus novus*, caratteristico della civiltà festiva fiorentina. Si badi che Lorenzo de' Medici – a differenza della maggior parte di regnanti e signori, i quali avevano mandato ambasciatori in propria vece – presenza direttamente al matrimonio<sup>72</sup>; scegliere un gioco tipicamente fiorentino – espressione di virtù cortesi, di forza, di valore, di sfarzo<sup>73</sup> – offre l'occasione per omaggiare il potente alleato e, contestualmente, dimostrare l'alto livello, culturale, ludico, spettacolare raggiunto dalla signoria<sup>74</sup>.

Il 30 gennaio, ultimo giorno di festeggiamenti, principia con una messa a S. Giacomo Maggiore, cui segue una “collatione”<sup>75</sup>, particolare forma conviviale durante la quale «furono tutti li signori presentati di varie maniere di cose fatte di zuccaro, le quali furono portate tre volte intorno la sala dalli servitori per maggior dilettazione di ciascuno»<sup>76</sup>.

I cronachisti non mancano di segnalare quale manufatto di “ingegneria culinaria” – che riproduce un edificio caratteristico, un animale metaforico, un personaggio mitologico – sia associato a ciascuna autorità: ad esempio Lucrezia d'Este è accompagnata da un «charo trionfante», il commissario papale dal «chastelo de Santo Agnole», l'ambasciatore milanese dal «chastelo de Pavia», Francesco II Gonzaga da un «Erchole», Giovanni Sforza, conte di Pesaro, da un «charo con molti ghanbari suxo»<sup>77</sup>.

<sup>70</sup> *IVI*, 240, 3-9.

<sup>71</sup> *IVI*, 222, 10-20: «il signor Giovanni, per dar sollazzo et trastullo al popolo di Bologna, elegge da 50 gioveni disposti et gagliardi et gli divide in due classi, vestendo e una di verde et l'altra di rosso, tutti ad uno intaglio. Egli della parte verde si fece capitano et della rossa ne fece capitano il conte Nicolò Rangone, et radunate amendue le parti in piazza, una dalla parte di sopra et l'altra dalla parte di sotto, fu nel mezzo di loro gettato un grosso pallone; corsero ambe le parti a travagliarlo per gettarlo alli termini della parte contraria. Erano le leggi che chi 10 volte portava il detto pallone alli termini del nemico, acquistava 20 ducati d'oro. Ciascuno adunque si forzava hor contra l'uno hor centra l'altro passare a forza a termini del nemico, et quando credeva esservi giunto, tosto ne era urtato, et così ciascuno era intento ad acquistarne la vittoria, l'honore et il premio. Durò questa dilettevole scaramuzza meglio di tre bore con molto piacere et contento della città, et fu l'honore della parte verde»; ALBERTUCCI DE' BORSELLI, 104, 45 e 105, 1-3: «in platea civitatis dominus Iohannes Bentivolus ludum novum celebrari voluit. Nam centum iuvenes constituit, quinquaginta viridi veste, totidem purpura ornatos, qui pilam magnam ad metam ducerent et ille honorem consequeretur, qui illam pluribus vicibus ad metam duceret. Viridibus datus est honor».

<sup>72</sup> GHIRARDACCI, 236, 29-31: «il magnifico Lorenzo de' Medici [*scil.* partecipò] per li Fiorentini, il quale haveva una tanto nobile tortura di perle che fu istimata di infinito prezzo».

<sup>73</sup> BREDEKAMP 1995.

<sup>74</sup> L'importanza e la novità del gioco vengono comprovate da Beroaldo, che ne elenca anche le regole fondamentali (c. H 1r).

<sup>75</sup> BENPORAT 2001, 93-9.

<sup>76</sup> GHIRARDACCI, 240, 15-7. Una descrizione si trova anche in PONTANO 1999, 262, per cui le pietanza «*non solum ad gustum conficiuntur, verum ad oculorum ac spectantium voluptatem*».

<sup>77</sup> CORPUS, 491, 17-37.

Beroaldo, in aggiunta, fissa i dati essenziali di questa colazione *sui generis*: i dolci puntano a raffigurare con verosimiglianza la *natura* (c. H 1v: «*quae nemo a veris internoscere posset; adeo ingeniosa est natura mortalium ad cuncta quae velit imitanda*»); essi hanno una finalità estetica, visiva, non certo gastronomica (*ibidem*: «*omnia haec importata fuere magis visui quam esui accomodata, magis oculos satiatura quam stomachum*»); l'esigenza di cibarsi per sopravvivere, tipica del popolo, viene soddisfatta concedendo gli avanzi alla cittadinanza (*ibidem*): «*bellaria atque tragemata omnis generis pro ientaculo inferruntur, quorum magna pars in vulgus pro missilibus sparsa*».

I magnati, dopo l'iperbolica colazione<sup>78</sup>, si trasferiscono in piazza al fine di assistere a una giostra, ennesimo sfoggio di potenza da parte del signore ospitante<sup>79</sup>; la breve ma efficace presentazione di Ghirardacci mette in campo tutti gli elementi in gioco (presenza della popolazione, valore militare dei partecipanti, qualità dei cavalli, splendore delle armature e delle armi, favore del pubblico):

Et frattanto, sendo radunato tutto il popolo, cominciarono a comparire gli animosi guerrieri pomposamente vestiti, ponendosi ciascuno ai luoghi loro convenienti. Erano tutti sopra feroci et possenti cavalli tutti armati di arme fine con sopraveste di broccato d'oro et di argento et chi di velluto di varie sorti con diverse imprese sopra li cimieri, che era cosa molto dilettevole a vedere<sup>80</sup>.

I cronachisti riferiscono pure il nome di ogni concorrente e arbitro, tuttavia non descrivono lo svolgimento della giostra, di cui sappiamo solo il vincitore, ossia il marchese di Mantova. Ghirardacci, però, riporta un retroscena significativo, che innalza la figura di Giovanni II a *iudex* autorevole, rispettato, incontrovertibile: a Francesco II viene assegnato il primo premio («un palio di broccato di argento in cremisino») dai «giudici» e, perciò, viene condotto «da tutti li signori et baroni et dal signor Giovanni al suo palagio con suoni di trombe et di piffari», secondo un rituale che permette alla corte, ancora una volta, di esibirsi davanti ai cittadini. Nondimeno Gaspare, figlio di Roberto da Sanseverino – detto, forse non senza motivo, il «Fraccasso» – non appena il corteo giunge a Palazzo Bentivoglio, contesta il primato del marchese, «dicendogli non haver guadagnato il palio». Il litigio viene sedato dal solo Giovanni II, il quale riesce a pacificare i due rivali e vidimare la vittoria di Francesco II Gonzaga<sup>81</sup>.

Infine, terminati balli consueti, vengono predisposti fuochi d'artificio con grande dispiegamento di mezzi:

ad un' hora di notte si accese il fuoco con artificio fatto nel mezzo della piazza del signor Giovanni et con tanto ingegno, dove erano molte serpi artificiosamente fatte, che sostenevano una gran palla piena di artificiose canne piene di polvere di bombarde, dette girandole. Et essendoli acceso il fuoco, cominciarono tosto ad uscirne fiamme di fuoco con tanti raggi accesi, che per ogni parte salivano, che pareva quivi fosse un Mongibello; laonde furono a molti guaste le vesti<sup>82</sup>.

<sup>78</sup> GHIRARDACCI, 240, 34-5: «erano, come si è detto, tutte queste cose di zucchero, con tanta maestria et artificio fatte, che rendevano a ciascuno non poca meraviglia».

<sup>79</sup> AA. VV. 1986 e BALESTRACCI 2001.

<sup>80</sup> GHIRARDACCI, 240, 37-42.

<sup>81</sup> *IVI*, 241, 11-5.

<sup>82</sup> *IVI*, 241, 16-21.

Le informazioni circa l'*artificium*, il tentativo di imitare la natura e superarne gli effetti («serpi... canne... Mongibello»), viene reso in modo amplificato, tanto da raccontare anche gli spiacevoli inconvenienti («furono a molti guaste le vesti») <sup>83</sup>. Gli ospiti, conclusi gli spettacoli pirotecnici, tornano nella sala, dove sarà servito l'ultimo banchetto. Infatti l'indomani «li [tremila] forestieri presero il loro viaggio ai luoghi loro», commiatandosi così delle più «belle [scil. feste] che mai se feseno in Bologna, et quaxe per tutta Italia» <sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Beroaldo predilige soffermarsi sull'attesa e sullo *stupor* del popolo (c. H 3r): «iam sublato tentorio reductisque velis avidissime praestolabatur populus numerosus condictum tempus conflagrationis. [...] Fuitque plenum horroris cum voluptate spectaculum, quod novissimum inter nuptiales lusus exhibitum haud quamquam displicuit novitate blandiente, quae semper fere solet esse gratissima, cum ad nova homines libentissime veniant, ad nova concurrant».

<sup>84</sup> *IVI*, 241, 22 e *CORPUS*, 492, 10-1. In Beroaldo gli ospiti se ne vanno (c. H 3v) «imbuti hac persuasione, ut Iohannem Bentivolum magnificentissime ornatum se vero honorificentissime acceptos arbitrarentur crederentque reliquos Italiae principes facilius Bentivolorum nuptias imitatuos quam superatuos». Invece, secondo NALDI (123), le feste si protraggono per un altro giorno: «adi primo de febraro se fé uno zuogo de spada feno a dui e dui e de po' feno doe parte de diti zugaduri che fono vinte per parte e feno a chi più poseano e chome uno iera tocho ne sia fuora e durò chosì un grandisinio pezo e di po' feno al balon zuvani ordinadi vestidi chome è dito di sopra e di po' zugo al dito balon cierti signiuri digni li quali sono el marchesse de mantoa e quello da chamarino e quello da piumbino e quello de pessarò e altri signiuri».

## 6. L'*Hymeneo Bentivoglio* di Giovanni Sabadino degli Arienti

1 - La carriera letteraria di Giovanni Sabadino degli Arienti (1455-1510) è legata strettamente alle corti dei Bentivoglio e degli Este<sup>1</sup>: dopo gli studi notarili, compone la sua prima opera in prosa volgare, il *De civica salute* (1467-1468), in cui, tracciando una storia di Bologna dal punto di vista bentivolesco, elogia il conte Ludovico Bentivoglio, appartenente a un ramo collaterale dell'illustre casata. Verso la fine del 1468 indirizza a Egano Lambertini, cavaliere felsineo esiliato dalla città, il cosiddetto *Libro consolatorio*. Nella primavera del 1471, invece, dedica a Giovanni II Bentivoglio un libello in cui è descritto un torneo organizzato il 4 ottobre del 1470<sup>2</sup>.

Le prime opere encomiastiche sembrano aver dato buoni frutti, poiché nel 1471 Degli Arienti diventa segretario del conte Andrea Bentivoglio, figlio di Ludovico; nel 1478 viene nominato gonfaloniere del popolo per il quartiere di Porta Piera e poi massarolo dei pegni. In questo periodo completa la sua opera più importante, ossia le *Porretane*, una raccolta di sessantuno novelle, che si fingono narrate lungo cinque giorni (estate del 1475) da un gruppo di persone, riunito ai bagni della Porretta attorno ad Andrea Bentivoglio e alla sua famiglia; l'opera, compiuta negli ultimi mesi del 1478, è dedicata al duca di Ferrara Ercole I d'Este<sup>3</sup>.

Nel 1487 scrive il *Trattato della pudicizia*, in ricordo della moglie, scomparsa due anni prima, e l'*Hymeneo Bentivoglio*. Per Ginevra, consorte di Giovanni II Bentivoglio, traduce la *Storia del tempio di Loreto* dalla versione in latino di Battista Spagnoli (1489); alla donna offre anche una serie di trentatré elogi di figure femminili, raccolti nel 1490 sotto il titolo di *Gynevera de le clare donne*, che recupera il palinsesto boccacciano del *De mulieribus claris*.

Intanto svolge il compito di informatore politico per conto degli Este e, dopo la morte di Andrea Bentivoglio nel 1491, stringe contatti ravvicinati con la corte di Mantova: nel 1492 inizia una fitta corrispondenza con Isabella d'Este, nel 1493 conosce Francesco II Gonzaga, mentre nel 1496 collabora con il vescovo Ludovico Gonzaga<sup>4</sup>. Nel 1491 Ercole I prende lo scrittore al suo servizio come "cameriero secondo" in vista delle nozze del figlio Alfonso con Anna Sforza, la cui morte prematura viene compianta nel 1498 nella *Vita di Anna Sforza*.

In seguito dedica a Isabella la *Descrizione del giardino della Viola* (1501), ovvero della dimora di Annibale Bentivoglio e di Lucrezia d'Este, ed elabora il *Quoloquium ad Ferrariam urbem*, pensato in occasione delle seconde nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia<sup>5</sup>. Al momento della caduta dei Bentivoglio, la sua carriera non sembra aver subito particolari contraccolpi, tanto che nel 1507 gli viene rinnovata dal governo pontificio la carica di gonfaloniere, che svolgerà sino alla morte.

Numerose opere dell'autore, si è visto dalla biografia, possono essere ricondotte direttamente all'interno dei gusti e dei bisogni culturali della corte, celebrata in molteplici fasi e situazioni, da quelle luttuose (epitaffio per Anna Sforza), a quelle festive, di semplice svago (*Porretane*). Inoltre la corte diventa direttamente protagonista nelle opere di Degli Arienti, grazie alla raffinatezza dello stile di vita in

<sup>1</sup> GHINASSI 1962, 154-6; JAMES 1996 e QUAQUARELLI 2004, 9-27.

<sup>2</sup> DEGLI ARIENTI 1888.

<sup>3</sup> MINUTELLI 1990 e CARAPEZZA 2010, 351-75.

<sup>4</sup> DEGLI ARIENTI 2001.

<sup>5</sup> BASILE - SCALCHI 2008, 95-109 e FOLIN 2008, 133-83.



essa condotto (*Descrizione del giardino*) e alla magnificenza dei suoi componenti (*Gynevra*).

2 - *L'Hymeneo* pare comprendere questi elementi, che, nel corso dell'esteso rendiconto del matrimonio tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este<sup>6</sup>, vengono trattati in trentacinque ampi paragrafi, suddivisi in base ai temi e ai vari momenti del festeggiamento: dopo un proemio in cui lo scrittore dedica l'opera a Giovanni II e riepiloga la grandiosità del matrimonio, che si configura quale avvenimento collettivo, sentito come fondamentale dalla stessa popolazione (cc. 1r-1v), Degli Arienti passa a legittimare la propria operazione letteraria, resa necessaria dall'eccezionalità dell'avvenimento (c. 2r). Sono poi elogiate le stirpi degli Estensi (cc. 2v-4v) e, in particolare, dei Bentivoglio (cc. 5r-8v), le cui origini sono fatte risalire all'epoca dell'Impero romano e vengono raccontate, attraverso i secoli e le personalità più significative, sino alla contemporaneità.

*L'Hymeneo* presenta, in aggiunta, la decisione del giorno delle nozze da parte delle due famiglie (cc. 8v-9v), gli ordini iniziali e le disposizioni previste per organizzare la festa (cc. 9v-10v) nonché gli interventi urbanistici studiati per l'occasione (cc. 10v-12r). L'attenzione dello scrittore indugia su Palazzo Bentivoglio, la "Domus aurea", di cui sono minutamente riportate le sale, le camere (con i relativi ospiti accolti), le suppellettili (cc. 12v-16v). Successivamente si narra il viaggio di Annibale a Ferrara per consegnare l'anello nuziale alla futura sposa (cc. 16v-17v), mentre non manca un elenco delle vivande predisposte in vista dei banchetti (cc. 17v-18r). *L'Hymeneo* prende poi in considerazione la celebrazione vera e propria, attraverso una relazione circa l'arrivo degli invitati e la relativa accoglienza riservata a Lucrezia (cc. 18v-23v).

Inoltre lo scrittore passa in rassegna l'entrata a Palazzo da parte dei festeggiati (cc. 31r-31v), il pranzo (32v-36v), i doni elargiti alla sposa da parte di notabili e ambasciatori (36v-37v). Non mancano di essere ricordati il sontuoso corteo che raggiunge la Chiesa di S. Petronio per la messa del 29 gennaio (cc. 44v-47r) né la colazione del giorno successivo (cc. 50v-55v). L'attenzione si trasferisce, infine, sulle varie fasi del torneo del 30 gennaio, che vengono riferite con acribia (cc. 55v-69v); l'opera si conclude con i fuochi artificiali (cc. 70r-71r), con le ultime attività svolte il 31 gennaio (cc. 71r-73r) e con un epilogo, in cui lo scrittore prende commiato dal dedicatario (cc. 73r-73v).

Analizzeremo, al fine di integrare il discorso del capitolo precedente, i particolari meno approfonditi dalle cronache bolognesi e metteremo in evidenza le differenze, spesso di rilievo, tra queste ultime e *L'Hymeneo*. In generale Degli Arienti, come in parte si è già riscontrato per altre occasioni in cui è possibile mettere a confronto due o più testimonianze, rivela un'attenzione minore per le cene e gli spettacoli più esteriori e appariscenti, laddove indugia con particolare riguardo sugli allestimenti teatrali e sugli agoni sportivi (duelli, gioco del calcio, tornei).

Addirittura l'autore riporta i testi poetici delle rappresentazioni, scegliendo una strategia celebrativa precisa, che riconoscere in esse – ed evidentemente non nei banchetti o negli spettacoli pirotecnici – una specificità per cui le nozze (e, di conseguenza, anche *L'Hymeneo*) sono memorabili e degne di fama.

<sup>6</sup> BPP, Cod. H. H. I. 78, 1294. Il testo è tramandato anche da un altro codice, ossia il ms. B. 4602 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Le rappresentazioni sono state pubblicate in ZANNONI 1891, 414-27.

3 - La prima rappresentazione illustrata dallo scrittore concerne l'omaggio che le Virtù cardinali e teologali, ognuna delle quali recita due ottave, offrono a Lucrezia durante il suo arrivo a Bologna (cc. 23v-31r). L'ingresso della sposa in città, che adotta le modalità caratteristiche dei trionfi di epoca romana, viene realizzata secondo un procedimento sincretico: se l'allestimento e l'intervento delle Virtù risulta di stampo medievale, attraverso l'utilizzo di *tableaux vivants* e di artifici propri delle sacre rappresentazioni<sup>7</sup>, la rielaborazione dell'antico (nell'architettura, nel messaggio ideologico, nel rapporto tra mito e allegoria) persegue un gusto rinascimentale ben riconoscibile<sup>8</sup>.

Dai primi passaggi si desume il registro stilistico distintivo di Degli Arienti, che punta a una descrizione enfatica ed esornativa: la pioggia, che contrassegnerà l'intera festa, è «continua [...] come fusse stata manna dal ciel cadente» (c. 23r); nondimeno Lucrezia monta senza problemi un «candido cavallo fallerato di sella, de fornimenti e di briglia de brocato d'oro cum richo focho in fronte de auro filato», scortato «da octo belli et generosi gioveni per paranimphi vestiti de brocato argento cum colone d'oro al collo» (c. 22v).

A un certo punto, Lucrezia e il suo seguito raggiungono Porta Galliera, dove si imbattono in un arco<sup>9</sup> – lavorato in legno al fine di riprodurre l'aspetto di una superficie marmorea e decorato con alloro, edera e «cum arme et divise bentivoglie, sforcesche et estense ducale» (c. 23v) – la cui presenza serve a introdurre l'allegoria della Speranza. Improvvisamente «aparve ad alto una regina vestita di seta verde de coronata d'oro, dicendoli che era la Speranza, la quale havea aspettata la sua virtù per contento della cittade». Lo scrittore riporta allora le due ottave, recitate «cum sonante e dolce voce», e composte «famigliarmente per l'erudito ingegno de Laurentio Rosso», di cui non si possiedono notizie ulteriori:

I

Alta madonna al mondo dal ciel data  
per illustrare la casa Bentivoglia: [ +1]  
questa è Bologna tanto nominata,  
ch'in te sperando ha posto ogni sua voglia;  
questa è Bologna che per ogni strata  
per ti se adorna cum gran festa e zoglia;  
questa è Bologna col bisone unita,  
al tuo comando sempre mai fornita.

II

Ben sia venuto el gratioso giorno,  
che per un tanto tempo è sta' sperato.  
Mirar possiamo il tuo bel viso adorno,  
che come sole è d'ogne lume ornato.  
Italia tutta e l'altra gente intorno  
col ciel se alegra de tal parentato.  
Hor vien felicemente e passa inante,  
viva la casa estense et la segante!  
(cc. 23v-24r)

<sup>7</sup> VECCHI 1951-1953, 283-92.

<sup>8</sup> SEZNEC 1940 e ALLEN 1970.

<sup>9</sup> DE MARIA 1984, 443-59.

Il testo, oltre ai temi encomiastici consueti, sembra significativo, in quanto punta a far conoscere alla sposa le specificità morali e culturali della città; esso allude altresì al riassetto urbanistico, ideato in vista del matrimonio (I, 5-6), e accompagna le decorazioni e i simboli che ornano la Porta con riferimento agli Sforza (I, 7)<sup>10</sup>, agli Este e ai Bentivoglio, il cui simbolo è una “sega” (II, 8), non senza incorrere, viste le condizioni atmosferiche proibitive, in un incidente piuttosto imbarazzante (II, 6).

La sposa, prima di lasciare Porta Galliera, recupera un cappello con il quale poter riparare «le sue trezze aurate et bianche, ornate de preciose margarite et il suo dilicato viso» (c. 24r); dopo pochi metri, però, incontra «una porta [fabricata] de ligname in fogia antiqua aconcia de foglie di hedera che pareano pincte cum certi festoni cum insegne bentivoglie, sforcesche et estense».

In aggiunta gli astanti ammirano che, «per amore del duca [scil. Ercole I], era figurato sopra questa porta il figliuolo de Iove et de Almena, quando ocise el ferocissimo leone [scil. nemeo]»; in cima è posta una «Regina», ovvero la Carità, «di crimisino vestita [...] cum corona d’auro in capo». La virtù, «in questa forma cum alta e suave ponuntia», inizia a esclamare:

I

Tu sei, madonna, a la secunda entrata,  
la qual sarai piena d’ogni honore.  
Questa di novo tutta s’è adornata  
per dimostrarte il suo fervente amore.  
Quanto felice e quanto sei beata,  
sculpita ogn’hom te porta nel suo core:  
viva Lucretia et Hannibal segante,  
viva el bisone e viva lo diamante!

II

Io sono la Carità, che t’ho donato [+1]  
Bologna unita cum casa Vesconte.  
Io son colei che sempre ho discaciato  
ogni odio e sdegno cum alegra fronte.  
Io son colei che sempre m’ho forciato  
de far contra d’ogni aqua un forte ponte  
de ti e di colei che porta la codogna: [+1]  
viva Ferrara, Milano e Bologna!  
(c. 25r)

Il legame dinastico che unisce i tre casati, celebrati ora direttamente ora attraverso i rispettivi simboli (sega: Bentivoglio; biscione: Visconti e Sforza; diamante: Este), viene rinsaldato mediante l’intervento di una virtù teologale, che, in tale circostanza, simboleggia un chiaro programma di governo: il messaggio celebrativo e politico risulta veicolato dalla rappresentazione, che si accompagna in modo indissolubile all’immagine iconografica proposta, al manufatto artistico, «di novo tutto [...] adornato» (I, 3), secondo la nota formula oraziana «*ut pictura poësis*».

Concluso «l’effectuale sermone», viene varcata l’entrata, oltre la quale si può apprezzare un «deliciano Paradiso», ricolmo di mirto, alloro, di rami di ginepro, di ulivo, di edera, che «abracia et avitacia li grossi ulmi che proprio pareo de aprile et di

<sup>10</sup> Ricordiamo che Annibale I Bentivoglio (1413-1445), padre di Giovanni II, sposò nel 1441 Donnina Visconti, figlia di Filippo Maria, ultimo duca visconteo a reggere Milano.

magio, che me meraviglia come lo auctonno havesse a queste fronde più che a l'altre nel tempo del suo regno servato pace» (c. 25v). La descrizione dell'ambiente e delle strade circostanti prosegue con le insegne, con tappeti e vari ornamenti sfarzosi, che catturano lo sguardo stupito della popolazione. Dopo qualche minuto viene raggiunta la terza porta, presidiata dalla Temperanza, «presso il novo templo extructo in reverentia de la Regina di cieli, dove sono signi de infinite gratie» (c. 26r).

L'entrata risulta, secondo Degli Arienti, «più che l'altre [...] ornata di fronde cum sole de auro fra epse et arme e divise bentivoglie, estense e sforzesche», mentre «di sopra in una sedia sotto uno piccolo padiglione era una regina vestita di seta»<sup>11</sup>. Ella, «vedendo essere firmata la sponsa per essersi clausa la porta, se levò de la sedia e cum alta voce a lei in questa forma dolcemente disse, mostrandoli cum la mano de la vergene il novo templo»:

I

Questa è la terza porta, ove te expecta  
tuta la gente cum devotione.  
Quella che fu da Dio vergene ellecta  
per adempire nostra redemptione  
quivi se adora cum la mente necta,  
cum preghi nudi e iuste oratione,  
acioché Dio conservi in pace e gloria  
la sega e casa de Este cum victoria.

II

Io son la Temperantia che mantegno  
tutte le cose iuste e misurate.  
Io sono colei che ad ogn'hom insegno  
servare modestia ne le cose usate. [ +1 ]  
Io son colei che fermo ogni altro regno  
e l'opere tute per me son laudate. [ +1 ]  
Hora ho drizato per mio confalone  
la sega, lo diamante e lo bisone.  
(cc. 26r-26v)

Lo schema utilizzato dal poeta è analogo a quello già adottato in precedenza e si mostra alquanto ripetitivo, poiché viene ribadito alla fine di ogni ottava l'elogio delle tre casate, mentre all'inizio della prima si ricorda a quale entrata Lucrezia sia giunta; nella seconda la virtù di turno si presenta, dopo aver spiegato la propria funzione con moduli e formule ricorsive e abusate, spesso poste in posizione anaforica.

Non dimentichiamo, nondimeno, che il testo, seppur di basso livello letterario, svolge un ruolo importante, non a caso evidenziato da Degli Arienti, ossia veicolare e delucidare un messaggio morale diretto, semplice, cui assistevano i numerosi accompagnatori di Lucrezia – tra i quali sono citati, nel corso della trattazione, Francesco II Gonzaga e il «signore de Arimino» (c. 24r) – gli oratori, i cortigiani (Niccolò da Correggio, c. 24v) e la stessa cittadinanza: pure in questo caso, infatti, la virtù pare da interpretare secondo un'accezione pratica e politica, in particolare essa esprimerebbe la regola aurea del “giusto mezzo”, paradigma di buon governo e di retta condotta civile.

<sup>11</sup> Probabilmente lo spettacolo era stato allestito da Ercole Albergati (CAP. III, 4. 4), in base alla descrizione fornita da una cronaca anonima ferrarese (ASFE, misc. F. n. 8, c. 7v).

Il coinvolgimento è potenziato – grazie all'unione tra immagine e poesia, tra racconto allegorico e rimando concreto, tra produzione della *pristina forma* (naturale e artificiale) e invocazione di forze divine – attraverso un'operazione, solo all'apparenza immediata, di legittimazione del potere felsineo e, insieme, di esaltazione degli influenti alleati<sup>12</sup>.

La sposa, terminato lo spettacolo, si sposta verso un'«adorna strata» (c. 26v), che porta su un'«ampia piazza, ovvero publico foro, dove era una bellissima porta facta in altra maniera de l'altre». La specificità dell'entrata consiste nella presenza di «rose d'oro cum ducal diamanti», di «due grande coperte [...] cum legami de carta pincte di colore zallo et nero, che davano molta vagheza ale fronde».

Sopra si scorge «una regina vestita de drappo crimisino, coronata de auro», la quale «in la mano dextra teneva una vibrante spada e ne la sinistra la bilanza» (c. 26v). La personificazione della Giustizia, non appena finisce di mostrare alla sposa «il palazzo senatorio e quello del pretore, in li quali per varii officii se amministrava la iustitia al bolognese populo», riferisce le proprie «virtù preclare» (c. 27v):

#### I

Questa è la quarta porta più severa,  
ove resede tuto el magistrato.  
Iustitia quivi se mantien sincera  
da signoria pretura e tribunato.  
Quivi Bologna driza la bandera  
de lo suo excelso e potente senato.  
Qui sta de libertà lo confalone,  
servato dala sega e gran bisone.

#### II

Io son Iustitia, che conservo il mondo  
e che governo in pace ogni persona.  
Io son colei che d'alto mando al fondo  
chi lassa de virtù la mia corona.  
Io son colei che exalto e fo iocundo  
chi forte ten la spada e la corona.  
La casa bentivoglia e la sforcesca  
per ti m'han facto la girlanda fresca<sup>13</sup>.  
(cc. 27r-27v)

Concluse le ottave, «le grade de la porta furono cum grande presteza e vigore dali rubustissimi homini aperte» (c. 27v); ma la festeggiata non fa a tempo a superarla che «per la gloria del triumpho furono le sorte [del] carcere aperte e li molti incarcerati usirono fuori cum palme in mano de verdigiante ulivo, gridando per gaudio: “sega, sega, Lucretia et Hannibale!”». La sposa, attraversata la piazza, giunge presso «la via dove dimora li mercanti al tempo de le loro imprese», in cui si trova una «bella et grande porta de ligname fabricata cum grande arte e misura» e «picta a fronde antique».

Ad accompagnare i consueti emblemi delle tre casate vengono aggiunte le «arme di gloriosi Medici florentini»: l'omaggio, volto a rinsaldare i rapporti commerciali tra

<sup>12</sup> Non è un caso che tra le parole più ricorrenti delle sette rappresentazioni figurino «sega» (10), «casa» (8), «porta» (7), «Bologna» (6), «bisone» e «diamante» (4).

<sup>13</sup> v. 5 = rima imperfetta: v. 6 = rima identica.

i due stati, non pare casuale, giacché la rappresentazione avviene in piazza della Mercanzia; inoltre ciò sembra legato alla personificazione della Prudenza, che verrà proposta in questa quinta tappa: l'evocazione della virtù, indispensabile per Firenze, che favoriva la dottrina dell'equilibrio nella penisola italiana, potrebbe essere, quindi, un riconoscimento del principio promosso dalla famiglia Medici<sup>14</sup>.

La porta, continua Degli Arienti, è sormontata da una scritta «antiqua» in lettere d'oro (c. 28r), in cui è possibile leggere la parola «Prudentia»; come nelle occasioni precedenti, compare una donna «de bianco vestita e velata cum summa honestate e cum una corona de auro in capo», la quale recita la parte seguente:

I

Questa è la quinta porta ove dimora  
 el tribunal de ciaschun mercante.  
 Quivi se fa alegrezza e festa ogn' hora  
 a laude de la sega e del diamante.  
 De qui la fama tua se sparge ancora  
 per tuto l'Occidente e lo Levante,  
 de ti se alegra ogni città e paese,  
 ma sopra gli altri el populo bolognese. [ +1]

II

Io sono Prudentia, che non lasso fare  
 al mondo cosa alcuna de pentire.  
 Io son colei che ogni hom fo drizare  
 a la iustitia tuto el suo volere. [ +1]  
 Io sono colei che insegno de acquistare  
 richeze et honoranza cum piacere.  
 Io son colèi che cum gran solazo  
 la casa da Este cum la sega abrazo<sup>15</sup>.

La sposa, in seguito al rituale consueto di apertura dell'entrata e al suo successivo passaggio, arriva in «piazza Ravignana», dove (c. 28v):

nel megio del grosso legno che sostenea il padiglione era uno pogiolo  
 ornato de celesti panni et di fronde sopra il quale erano sonaturi che  
 sonavano pifare, tibie e zalamelle.

Dietro alla piazza visitata si trova la sesta porta, contraddistinta da due scudi presenti sui festoni, lungo i quali sono «pincte l'arme del duca di Ferrara e del duca de Milano et del principe Bentivoglio». Invece, sopra gli scudi sono raffigurate «da uno lato [...] la superba Idra et dal'altro era come Hercule nele sue bracia fece crepare il forte Anteo»; la figura di Ercole, che fin dall'età antica e medievale simboleggia la fede cristiana, nel Rinascimento incarna le virtù della nuova *urbanitas*: ma non sfugge l'ennesima *aequivocatio* onomastica, che permette di assimilare Ercole e le sue imprese al duca estense<sup>16</sup>. Infine «nel megio sopra la porta era in una sedia coperta et

<sup>14</sup> Sulla politica dinastica, culturale ed estera di Giovanni II si vedano DE CARO 1966, 622-32; ADY 1967; RAIMONDI 1972 e 1987 e BASILE 1984.

<sup>15</sup> v. 2 = rima imperfetta.

<sup>16</sup> TISSONI BENVENUTI 1993, 773-92.

ornata una regina vestita de auro in figura de la Fede», che comunica agli astanti il seguente pensiero:

I

Questa è la sexta porta stretta e forte,  
che la tua fama in ogni lato canta.  
Quivi non teme alcun l'aspra morte,  
ma d'animo e di fede più se vanta.  
Quivi ciascuno ad ogni crudel sorte  
spargeria el sangue per la sega santa.  
Qui stan li forti più che in aqua scogli,  
cridando «sega sega» e «Bentivogli»!

II

Io son la Fede che facio osservare  
ogni provision infra la gente.  
Senza di me niuno se può salvare,  
ogni gran stato duraria niente.  
Io son colei che la sega regnare  
per sua virtù facio firmamente.  
Casa Ragona, Vesconte e segante  
hora ho ligata col tuo diamante.

(c. 29r)

Dopo il ricordo dei Medici, viene citata la «casa Ragona» (II, 7): sebbene i Bentivoglio non avessero rapporti diretti con i Trastàmara, occorre ricordare che Ercole I era sposato con Eleonora d'Aragona; Ippolita Maria Sforza, figlia di Francesco I Sforza, era moglie di Alfonso II d'Aragona, mentre Gian Galeazzo Maria Sforza si sarebbe unito due anni appresso, ma il matrimonio era concordato dal 1472, con la cugina Isabella d'Aragona.

Lucrezia alla fine della recita percorre la strada, addobbata come fosse una «nova primavera» (c. 29v); la sposa, «da infiniti occhi mirata», prosegue – accompagnata dalle urla giubilanti della popolazione e dal suono di tube, campane e dai colpi delle spingarde – sino a raggiungere l'ultima entrata, prima di fare ingresso nella “Domus aurea”. L'entrata, «de ligname ordita» (c. 30r), viene coperta ai lati da un telo bianco, sopra il quale «erano girlande de bussio non tonde né triangolari né quadrate», recanti gli emblemi delle famiglie alleate.

Sulla sommità della volta «erano posti capi cum ale de spirtelli aurati»; in aggiunta, «erano figurate naturalmente cum magne figure tre fatiche di Hercule: come il latro Caco furava una iuvenca e come l'ocise; da l'altro lato era l'Idra, la quale ocise ne la palude Lenea, come squarciava la boca al ferocissimo leone» (cc. 30r-30v). Repentinamente si apre la porta e fa il suo ingresso «una regina vestita de ferea vestimenta in figura de la Forteza, la quale cum altissima voce in questa forma ala sponsa» così si rivolge agli spettatori:

I

Questa è l'ultima porta ove io te expecto,  
o singular conforto del mio core.  
Ben venga la speranza e mio dilecto,  
la excelsa gloria et lo mio summo honore.  
Questo è il palazzo ove la sega in pecto

manten iustitia e fede cum amore.  
Questo è il palazzo dove ogni homo corre  
al son dela campana de 'sta torre.

II

Io son Forteza, ch'el mio gran valore  
quivi dimostro cum l'armata gente.  
Questa è la roca mia senza timore,  
ove te expecta el tuo Hannibal ardente.  
Qui sta la sega in cui repone el core  
questa cità de ti e de lei servente.  
Hor desiderata vieni in casa franca,  
ove soccorso e forza mai non manca.

[+1]

(cc. 30v-31r)

L'ultima rappresentazione abbandona le strategie encomiastiche sin qui adottate, poiché si concentra solo sui Bentivoglio e sul loro simbolo, ovvero il Palazzo, sede in cui sono praticate direttamente alcune virtù (I, 6). In aggiunta la stessa Fortezza dichiara di riconoscere nella "Domus aurea" la propria dimora elettiva (II, 3), punto di riferimento imprescindibile per i bolognesi, dove poter trovare «soccorso e forza» (II, 8).

4 - Degli Arienti, dopo aver descritto l'ingresso di Lucrezia a Palazzo, racconta la funzione religiosa svolta presso l'ala principale della "Domus aurea", il banchetto nonché la consegna dei doni alla sposa da parte di notabili, ambasciatori e sovrani; lo scrittore, a differenza dei cronachisti non si trattiene a lungo su questi particolari, ma preferisce appuntare la propria attenzione su una nuova rappresentazione, quasi ignorata nelle altre testimonianze<sup>17</sup>. Durante tale allestimento viene messa in scena una *fabula*: una ninfa si trova alle prese con le proposte di Venere e quelle contrapposte di Diana; la prima dea invita la giovane, sotto la cui figura è possibile vedere Lucrezia d'Este medesima, a non sposarsi e a godere i piaceri della vita, la seconda sprona il personaggio a difendere la propria castità. Tuttavia il risolutivo intervento di Giunone riesce a convincere la ninfa e a spingerla a cedere alle profferte dell'amato (Annibale).

La questione viene sciolta felicemente, dimostrando la necessità di percorrere una simile scelta, incoraggiata dalla regina dell'Olimpo. Il processo di allegorizzazione sottinteso, la celebrazione dei miti e dei riti fondativi della corte, la rievocazione di un patrimonio classico condiviso, la fusione di danza, musica, testo drammaturgico e apparati scenografici contribuiscono a realizzare un processo comunicativo articolato: la corte sembra veder sintetizzata in questo momento dei festeggiamenti la propria ideologia, esibita all'interno di una manifestazione culturale di primaria importanza, in cui i propri principi costitutivi di maggior forza e pregnanza sono definiti e attivati all'unisono.

Questa consapevolezza è subito manifestata da Degli Arienti, il quale sostiene (c. 36v): «spazata la sala, le clarissime donne [...] se redussero al tribunale, sopra li cui

<sup>17</sup> BORTOLETTI 2007, 208: «è singolare l'attenzione che egli rivolge ai diversi momenti performativi, scandendo i tempi e i ritmi che caratterizzarono la rappresentazione, indicando in successione le entrate delle scenografie mobili, dei personaggi e la loro distribuzione sulla scena; descrivendo scrupolosamente lo svolgimento delle azioni; registrando l'intervento della musica e delle coreografie».



gradi a sedere se posseno, che bellissimo spectaculo era ad vedere». Lo spettacolo non viene rappresentato come d'abitudine durante il convito<sup>18</sup>, ma sembra acquistare una dimensione autonoma: se il luogo del banchetto e della rappresentazione rimane il medesimo, esso viene però riorganizzato per accogliere una diversa fase della festa, che si basa su presupposti differenti e punta a stimolare, mettere in luce aspetti e discorsi più complessi. Il tribunale – rialzato con al centro la famiglia Bentivoglio, secondo quanto asserisce lo scrittore<sup>19</sup> – è pensato in modo da rilevare l'onnipresenza e l'inevitabile centralità del potere signorile.

Gli ospiti, in seguito alla distribuzione dei regali a Lucrezia, odono una «dolce armonia», emessa da un «tamburino et zufoli» (c. 36v), che annuncia l'inizio della rappresentazione: una «florentina fanzuleta de anni sei», accompagnata da un uomo, inizia a ballare con tale maestria e grazia da stupire gli astanti, «come a cosa miracolosa». Dopo questa prima esibizione, entra sul palco un «homo peloso come silvano vestito cum irsuta barba et lunga et capilli horrendi cum uno tronco in mano» (c. 37r); il personaggio si serve del «tronco» per far spostare gli spettatori e favorire l'ingresso in sala di una «torre de legno», che viene trasportata a ritmo di danza. In questa struttura «era la dea Iunone cum dui legiadri gioveni, di quali uno presentava la persona del nobilissimo sponso»<sup>20</sup>.

Successivamente, dopo essere entrato «ballando», si posiziona sul palcoscenico un palazzo, residenza di Venere, Cupido e di due donne, ovvero l'«Infamia», «grande cum due grande ale e di bruto viso», e la «Geloxia», «de passionato aspecto e vestita de vestimenta piena de infiniti occhi». È poi la volta di «quattro imperatori», accompagnati ciascuno da una «bellissima donna», di una «montagna de bosco, nel cui corpo era a modo una spelonca, dove Diana con octo nimphe dimorava» e, infine, di un «saxo», contenente «una bella giovene cum octo a fogia moresca vestiti» (c. 37v).

La danza sembra assumere un ruolo significativo, giacché non solo rende complessa e gradevole la coreografia, ma serve anche a far cogliere allo spettatore il valore simbolico dei personaggi; oltretutto l'ingresso in sala degli edifici mobili esibisce alcune somiglianze con i tipici carri trionfali fiorentini e gli «ingegni» sperimentati durante le feste di S. Giovanni<sup>21</sup>: non dimentichiamo che Lorenzo de Medici era presente direttamente ai festeggiamenti bolognesi; allora, la particolare coreografia allestita potrebbe essere un omaggio al Magnifico e, ovviamente, un tentativo di dimostrare la magnificenza e la maturità degli spettacoli teatrali felsinei. Si badi, in aggiunta, che le immagini itineranti che interagiscono fisicamente con la trama, benché predomini lo sfondo mitologico, sono ancora legate alle configurazioni dello spettacolo medievale.

<sup>18</sup> AA. VV. 1983.

<sup>19</sup> cc. 13v-14v: «dal capo della sala era fabricato per la spona uno tribunale che per septi gradi se ascendea coperto de tapeti. Et sopra li era una mensa parata de uno finissimo tapeto cypriano. Dal canto di sotto dela sala era una grande credentia in triangulo parata di panno verde, carica de bellissimi richi, vari et diversi vasi de argento et de auro [...] Era dal canto di sotto de la sala, entrando dentro a dextra mano, per li sonaturi constructo uno poggiolo, che havea colonne de pietra viva coperte de burnito argento».

<sup>20</sup> Pare che immedesimarsi in un personaggio eminente, per giunta davanti al suo cospetto, non costituisse un'operazione insolita o azzardata, purché costui fosse giovane – Annibale nel 1487 aveva ventun anni – e non ricoprissi ancora una posizione politica di primo piano.

<sup>21</sup> Sulle peculiari caratteristiche della feste fiorentine nel Quattrocento, cfr. VENTRONE 1992 e CAREW-REID 1995.

Dopo che gli attori e le scenografie si dispongono correttamente e il pubblico torna a prestare attenzione<sup>22</sup>, prende avvio la rappresentazione, scritta dall'«erudito et humano poeta Domenico Fusco, ariminense»<sup>23</sup>:

Nimpha fra le compagne honeste electa,  
a me più cara che le gemme o l'oro,  
tu vedi come io son d'affanno strecta.

Hor vatine a quel magno concistoro  
dove che de virtù si vero hospitio,  
come dimostra l'amplo e bel lavoro.

Da Phebo, mio fratello, ho preso auspicio,  
come ivi haver potrò dolce conforto  
né turbata serò per alcun vitio.

Di che fra loro io chiegio aver diporto  
et che li mando questa alpestra belva,  
perché render si de' merto per merto:

presto retorna a me per questa selva!<sup>24</sup>  
(cc. 37v-38r)

Diana, angustata e in difficoltà nelle quattro terzine riportate da Degli Arienti, manda una ninfa, la cui immagine nel Rinascimento risulta topica<sup>25</sup>, presso un «magno concistoro», sede di felicità e virtù, dove dovrà presentarsi con una «alpestra belva». Lo scrittore aggiunge, in una sorta di didascalia, che la ninfa accetta di buon grado il compito assegnatole e, uscita dalla montagna – simbolo della castità, della contemplazione, dell'ascesa a Dio – cattura, grazie all'aiuto della divinità, un attore travestito da «ferocissimo leone, che certo faceva atti e salti da proprio leone per la sala».

Appare abbastanza scoperto, alla luce anche della rappresentazione precedente della Carità e della Fortezza, il rapporto mitologico e le possibili allusioni allegoriche tra la ninfa (Lucrezia, figlia di Ercole I) e il leone (nemeo, ucciso da Ercole nel corso della prima fatica). Il personaggio sopraggiunge «al tribunale» senza incontrare ostacoli e prende la parola, recitando due ottave:

Signor mi manda a voi la gran Diana,  
sol de le caste vera imperatrice,  
sendo affannata per la selva strana.  
In cercar colli piani e gran pendice,  
vedendo gente quivi più che humana  
impetrar vol quel che bramar si lice:  
che senza offesa qui prenda ristoro  
col faticato suo pudico coro.

Lei per non essere di tal gratia ingrata  
vi dona questa fera iniqua e rea:  
ella cum le sue man l'ha qui pigliata,  
ben che sia nata in la selva nemea.  
Hor quanto sia prestante e presiata

[+1]

<sup>22</sup> c. 35v: «fu facto pore silentio al grande numero deli astanti, del cui parlare per la venuta de li edifici forte la sala rimbombava».

<sup>23</sup> ARBIZZONI 1997, 433-5.

<sup>24</sup> v. 12 = rima imperfetta.

<sup>25</sup> CONTARINI - GHELARDI 2004, 32-45.

vedreti e che forteze in lei si crea.  
Cognoscereti quanto ella è proterva,  
se sua ferocità tra voi riserva.  
(cc. 39r-39v)

La ninfa, svolta l'orazione, riceve immediatamente un parere positivo e, così, ritorna «iocunda a Diana» (c. 39v), cui racconta quanto accaduto:

Inclita donna, che per tua clementia  
degn mi fai de la tua sacra schiera,  
lieta me veni fra tanto excellentia,  
dove è sol de virtù la palma vera.  
Receverai da lor grata acoglienza  
quanto la tua honestate e bontà spera.  
Tu troverai un loco a noi tranquillo,  
dove potrai spiegare el to vexillo.

La gioia della dea e delle ninfe per aver ottenuto l'ospitalità tanto desiderata si esprime in una nuova danza, una «cacia»<sup>26</sup>, avviata da «sei cantori posti sopra il poggiolo dove io era». Si noti la precisazione, niente affatto pleonastica, circa la presenza dello scrittore – normale visto il numero di dettagli e di indicazioni che fornisce l'*Hymeneo* – ma, di certo, determinata dalla volontà di inserirsi all'interno del mondo descritto e di essere partecipe della grandezza e della magnificenza celebrate.

La scenografia e i costumi paiono assai curati, poiché «si sentì la voce del canto che Diana cum le sue nimphe vestite di seta et cum legiadri veli e cum archi, pharetre e dardi e cornitti al collo da chiamare li cani ala cacia» (cc. 39v-40r). Anche il ballo assume un valore significativo, in quanto il passaggio da una situazione lieta a un repentino colpo di scena viene comunicato dal passaggio dalla «cacia» alla «bassadanza», che segna lo sconvolgente ingresso sul palco di Cupido. Il figlio di Venere, «bindato, concioché proprio nudo pareo», si avvicina «cum due ale d'oro e d'ardi e cum passi tardi et lenti nel cerchio dele nimphe ocultamente»<sup>27</sup> e inizia a sferzare i suoi dardi «a sorte», colpendo «la felicissima Lucretia, gloriosa spona».

La gestualità degli attori pare inequivocabile, giacché lo scrittore afferma che, in seguito all'accaduto, «l'altre nimphe, spaventate per la ferita loro compagna, subito ad la silva fugirono lassando la feruta nimpha, la quale atonita, dimostrando non sapere a la silva retornare, incominciò doppo alquanto dimorata cum flebile doglienza» a recitare una quartina:

Hora come sonno io quivi rimasta  
isconsolata, afflicta e scognosciuta,  
perdendo la mia dea prestante e casta?  
Più presto non l'havesse io mai veduta!

Dalle informazioni che si possono ricavare pare che le danze, le coreografie, la musica e i costumi rappresentino un progetto narrativo coeso, che prevede il concorso e l'unione di varie forme spettacolari. Esse non si limitano a commentare o

<sup>26</sup> Probabilmente un genere musicale e coreografico che si prestava a celebrare l'amore e le gioie quotidiane della vita (CATTIN 1975, 180-215).

<sup>27</sup> Si noti il tentativo di innalzare il dettato tramite la citazione petrarchesca (RVF XXXV, 2).

accompagnare l'azione e il testo drammaturgico, bensì diventano parte integrante dell'allestimento, intervengono nello sviluppo della vicenda e marcano i passaggi di maggior *pathos*.

Dopo il disperato sfogo di Lucrezia, compare Venere, la quale – «nuda pareo cum una camisa de sutilissimo velo sopra le dilicate carne et havea le bianche e lunghe trece gioso le spalle e cum la divitia in mano che come lumera getava flamme» (c. 40v) – viene accompagnata dall'infamia e dalla Gelosia e raggiunge la ninfa per «redurla a la sua amorosa lege». La scena viene vivacizzata dalla fuga della giovane e dal contestuale sforzo da parte della dea di blandirla e di convincerla a militare nella propria «corte»:

O nimpha afflicta, mesta e sbigotita,  
per che ne vai cum lacrimosa vista,  
per che te spiace già la dolce vita?

Donde il tuo cor tanto dolor aquista?  
So che hai perduta qualche cosa cara,  
però venuta sei turbata e trista.

Volgeti a me, se in la tua sorte amara  
cerchi riposo cum consiglio e forza,  
sappi che al mondo è la mia gloria chiara.

El celo ancor per me talor si sforza,  
gli homini e gli animali, fructi, herbe e fiori,  
ogni alma vil per me sempre rinforza.

[+1]

Io sonno un foco negl'humani cori  
di piacic, gentileza e cortesia,  
a me si danno de infiniti honori.

Se mia possanza a te più nota fia,  
altri non seguiresti hor poi che fugge,  
li venti portan mie parole via.

E tu fugendo sempre più te strugge,  
però mi sdegno teco e fo silenzio,  
per che 'l tuo danno dentro al cor mi rugge.

Hor vai che proverai l'amaro asenzo!  
(cc. 40v-41r)

Il capitolo ternario – pressoché privo di qualità letterarie, in linea del resto con gli altri testi poetici citati da Degli Arienti – è comunque significativo, perché, esponendo i temi, di certo non casuali, del *tempus edax* e della potenza inarrestabile di Amore, esemplifica il percorso di crescita e pedagogico della ninfa (e della corte)<sup>28</sup>. Il dramma non pare solo costruito sulla scorta dei contrasti medievali (Pudicizia, Lussuria, Onore), che mostravano valori antitetici e indicavano alla fine un vincitore netto e inconfondibile; esso adotta anche i modelli di “Ercole al bivio” – tema classico, dalla valenza allegorico-morale intorno alla scelta tra vizio e virtù<sup>29</sup> – e dei *Triumphs* petrarcheschi, caratterizzati, appunto, da una maturazione progressiva, da un processo etico in evoluzione<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Si tenga presente che il sostantivo più utilizzato nella rappresentazione è «consiglio» (quattro attestazioni).

<sup>29</sup> PANOFSKY 2006.

<sup>30</sup> BERTOLANI 2001.

Spicca, ancora una volta, l'elemento pre-classicista che comprende e sfrutta liberamente il patrimonio medievale e le riscoperte della "rinascenza": la ninfa, pur non privilegiando lo stile di vita praticato da Venere, non tornerà da Diana, ma sceglierà un alto compromesso ispirato dalla *mediocritas*, vale a dire il matrimonio.

La risposta negativa della Lucrezia/ninfa – sottintesa dalle affermazioni contrariate di Venere (vv. 19-22) e poi resa chiara dal suo comportamento<sup>31</sup> – incentiva, come detto, l'intervento di Giunone. La divinità, «de brocato d'oro vestita come singular regina», lascia la propria torre «solinga» – a differenza di Venere, che viene accompagnata da Gelosia e Infamia – per andare a consolare Lucrezia «cum gratioso aspecto» (c. 41r). La giovane appare confortata dall'improvvisa apparizione e perciò presta ascolto «cum atentione» alle proposte della divinità:

Figliuola il tuo gran pianto hor mi comove,  
onde io venuta sono a consolarte,  
sorella e donna del possente Iove.

Io so che vai cercando in queste parte  
la tua persa Diana ai folti boschi  
né la poi ritrovare cum alcuna arte.

[+1]

E so che Venere cum so amari tòschi  
cercato ha trarti a sé, mostrando il mele:  
hora m'ascolta a cio che il ver cognosci.

[+1]

Ella è dea di piacere aspro e crudele,  
Superbia e Invidia seco regna in pari,  
un poco dolce asconde in molto fele.

Chi segon lei son diventati avari  
di consiglio, virtù, bontate e fede:  
li boni son soi, per che li bon son rari.

[+1]

Ella fu sempre del coltello herede  
e di venen furor, tormento et ira  
e tutto è vanità ciò che possede.

Hora cum gli occhi de la mente mira,  
vedi che Infamia e Gelosia son seco  
e lassiar non la ponno ovunque gira.

El figlio che ha più caro è in tuto ceco,  
d'ogni virtute instabile e veloce  
dir si po' ben, però non iurai meco.

La lege Diana è troppo atroce,  
Vener sequendo, aquistarai vergogna,  
acostarsi a gli extremi sempre noce.

Dirte de mia virtute hor non bisogna,  
tu sai che 'l matrimonio è cosa degna,  
però, sel piace a te la gran Bologna,  
seguir porai la maritale insegna!<sup>32</sup>

(cc. 41r-42r)

La critica a Venere viene condotta secondo argomentazioni lontane da quelle tradizionalmente addotte da Diana: il rifiuto degli «extremi» non nega la liceità del sentimento amoroso *tout court*, bensì lo rende possibile, sicuro e scevro da

<sup>31</sup> c. 41r: «non havea ancora finito Venus le sue parole, che la nympha li volse le spalle partendose da lei, per che non curava le sue parole».

<sup>32</sup> v. 9 = rima imperfetta.

condizionamenti e da radicalità «aspre e crudeli». Pure la castità professata da Diana, «troppo atroce», non è ammissibile e non può certo darsi come alternativa valida ed efficace. La soluzione intermedia e di virtuoso equilibrio prospettata da Giunone prevede, quindi, il «matrimonio» – unica soluzione valida, tra l'altro, per chi voglia proteggersi dalle insidie della vita e non sappia «a la silva retornare» (c. 40r) – e, più nello specifico, di seguire la «maritale insegna» bolognese.

Il cammino di Lucrezia, tuttavia, non è elementare o scontato, poiché il “finale felice” e la celebrazione cortigiana devono (o meglio, devono dare l'impressione di) scaturire da una scelta autonoma, convinta. La ninfa, non a caso, sentiti i propositi di Giunone, «non consentì et ancora non dimostrò le dispiacessero» (c. 42r). Come in *Mosso da grande amor* di Sanvitale, il matrimonio, in realtà combinato, sembra sancito da un accordo tra Ludovico il Moro e Tirenzia, in questa *fictio* si simula una giustificazione divina, nobilitante, frutto di una saggia elaborazione intellettuale; si palesa un aspetto importante dell'ideologia cortigiana, basato sull'apparenza che regola e dirige nell'*hortus conclusus* della corte i rapporti interpersonali, la vita, le condotte, le valutazioni politiche.

Lucrezia, dunque, si allontana da Giunone, tanto che si volge spontaneamente da Diana; nondimeno la giovane non viene accolta con favore, giacché ormai la sua «fede titubante» ha sciolto il patto di lealtà con la dea, che la respinge in modo veemente:

Io ben cognosco ogni tua mente e fede,  
però rivolta in dietro i tristi passi,  
a Venere e Iunone et Amor riede.  
So che consiglio lì per te già fassi,  
vattine iniqua e non firmare il piede,  
poi che per altrui lo mio imperio lassì:  
depon qui l'arco, la faretra e 'l dardo  
et non t'aproximare al mio stendardo!  
(c. 42r)

Il superamento delle posizioni care a Diana, la quale individua le nuove guide della ninfa in «Venere e Iunone et Amor», viene manifestato dal gesto liberatorio di Lucrezia, che getta via «l'arco, la faretra et il dardo», osservando:

Che degio far nel dol che mi trasporta?  
Diana ho visto cum turbato ciglio,  
caciata sono e nullo me conforta  
e per me stessa ho preso ogni consiglio.  
Vener cum so piacer mi fa la scorta,  
Iunon mi prende cum più iusto artiglio:  
donar mi voglio a lei, forse che Iove  
questa influentia sopra di me move.  
(c. 42v)

La sofferta decisione della ninfa non esclude del tutto Venere, che continua a lusingarla e ad attrarla; l'accettazione di Giunone viene motivata dall'«influentia» di Giove, simbolo del potere, dell'autorità, dietro cui è spesso possibile intravedere latamente il signore stesso. Le ultime parole del personaggio, che si reca presso la

torre della divinità, sancisce il perfezionamento della giovane, decisa a prestare giuramento ai principi coniugali:

Vera consorte de lo gran tonante  
fammi posar sotto tua grande insegna.  
Io sempre a ti serò ferma e costante,  
pur che mi facci de tua gratia degna.  
(c. 42v)

Giunone, dopo questa promessa, «subito l'acceptò gratiosamente dentro la torre» – con riferimento forse alla città di Bologna – dalla quale escono i due attori che personificano Annibale e Lucretia. Ancora una volta la danza, chiamata «vivolieta» (c. 43r), serve a delimitare un forte stacco diegetico, a sancire la scelta della ninfa e festeggiare il matrimonio<sup>33</sup>. Tale unione viene celebrata da Cupido, il quale, lasciata la torre della madre, recita un capitolo ternario «cum sonante dire»:

Victorioso in ciascaduna impresa  
sempre son stato, ben che hor m'habbia vincto  
Lucretia, che è tra noi dal ciel discesa.  
Questi, che hano la fronte e 'l capo cinto  
d'oro e di lauro, sonno imperatori  
et ogn'hom a lor per me fu ad amar spinto. [ +1]  
E quelle, dove han posto i loro amori,  
sonno in par seco e vengono sequendo  
li mei stendardi cum alegri cori.  
Qualunca è a me ribello sempre offendo  
e contra mei nimici io fo vendecta,  
cum la mia forza in ciel ancora ascendo.  
La forma del gran Iove fu constrecta  
pigliar varie figure e modi et arte,  
tristo colui che lo mio colpo aspecta!  
Ligar feci di ferro il fiero Marte  
insieme cum mia matre, onde che 'l celo  
tutto ne rise in ciascaduna parte.  
Io non voglio hora raccontare a pelo  
come di Daphne Phebo fu trastullo  
e come fu pastore al caldo e 'l zelo.  
E non guardi nisun ch'io sia fanciullo:  
el mio valore è più che altri non pensa,  
di senso meco ogniuno è nudo e brullo.  
Cum voi lo mio furore non si compensa, [ +1]  
però ch'esser non posso dispiacevole,  
poi che concordia el tuo piacer dispensa.  
Vedo una turba tanto solacevole,  
che d'ogni crudeltà martire e noglia  
voglio esser privo per farmi piacevole.  
Cum l'adamante casa bentivoglia  
piaceme esser agiunta e che Hannibale  
sia de Lucretia resplendente zoglea.  
Io non li voltarò giamai le spalle,

<sup>33</sup> CASTELLI - MINGARDI - PADOVAN 1987.

sempre Hercule amarà lo gran ginepro,  
congiungeransi insieme i monti e valle  
senza sentir d'affanno un picol vepro<sup>34</sup>.  
(cc. 43r-43v)

Cupido – che si pone quale divinità invitta, capace, pur se «fanciullo», di piegare al proprio volere e rendere indifesi imperatori e dèi olimpici (Giove, Marte, Apollo) – confessa di essere stato sconfitto da Lucrezia, donna dalle qualità superiori rispetto alla norma, stilnovisticamente «dal ciel discesa». La divinità, dimostrando una completa confusione tra le posizioni di Giunone e Venere, affida la giovane ad Annibale, che dovrà rappresentare la sua «resplendente zogia». In questo modo gli Este ameranno per sempre – e sotto la protezione di Cupido medesimo («non li voltarò giamai le spalle») – il «gran ginepro», senza sentire il peso del «picol vepro»<sup>35</sup>.

Al termine dell'allestimento, la divinità volge le spalle al «sereno tribunale» e scaglia «un amoroso dardo al palazo», da cui si allontanano «li quatri imperatori cum le loro dame», che iniziano «legiadramente» a ballare una danza definita «travasamondo». Gli elementi musicali e spettacolari prendono il sopravvento sul testo drammaturgico, in quanto da un «saxo» colpito da Cupido fuoriesce «al suono de uno tamburino et altri dolci instrumenti [...] una giovane, gentilmente vestita de habito vago cum uno fiore in mano et una pomaranza», la quale avvia le danze «a la moresca» (c. 44r).

La fanciulla è poi seguita da otto ballerini «cum face nere, chiome bianche e vestimente moresche de candida tela, de stelle de auro adorne et haveano a le gambe cerchi de bellissimi sonagli». Non sfugge che la «pomaranza», ossia il *malum citrinum* (mela cotogna), è il frutto sacro a Venere, simbolo della fertilità, né che la moresca, forma d'intrattenimento comune nelle feste di corte, esprime un esplicito contenuto erotico e sensuale<sup>36</sup>. La celebrazione del rito nuziale, a questo punto, diviene collettiva e coinvolgente, poiché lo spettacolo non rimane più solo da ammirare, ma da animare direttamente: la rappresentazione allegorica si spinge all'interno della corte, la proiezione del modello ideale prende corpo nella società, la finzione si fa reale, gli spettatori occupano il centro della scena e si trasformano in attori<sup>37</sup>.

5 - Il giorno seguente – dopo la messa a S. Petronio, il pranzo e alcune danze – proseguono i festeggiamenti con una gara sportiva per la conquista di un guanto e con una partita di calcio fiorentino, entrambe accompagnate da brevi recite e spettacoli estemporanei. Degli Arienti racconta che, durante i balli pomeridiani, fanno ingresso nella sala principale del palazzo «cinquanta gioveni calciati tutti ala divisa bentivola e haveano celatine in capo cum torchi di seta et una penna di sopra il fronte e in mano spade et scudi» (c. 47r).

<sup>34</sup> v. 32 = rima imperfetta.

<sup>35</sup> Ricordiamo che uno degli stemmi dei Bentivoglio era inquartato con quello primitivo degli Sforza di Pesaro entro losanghe di rami di ginepro intrecciati. Il «picol vepro» indica, invece, il “vepre”, ossia in araldica un pruno selvatico – sradicato, di sette rami, ognuno terminante in un frutto – anch'esso afferente alla simbologia bentivolesca.

<sup>36</sup> PONTREMOLI - LA ROCCA 1987; BARRAND 1991; FORREST 1999 e SPARTI 1999.

<sup>37</sup> cc. 44r-44v: «ne venne molte copie de gioveni del Consorcio di Bechari amicissimi per antiquo dela famiglia bentivoglia. [...] Facto questo danzare se danzò per gentil homini cum le magnifice donne alcune danze; et per quella sera altro non se fece».



Per questo motivo vengono interrotte le attività precedenti e «a le magne finestre del palazzo corse ogni uno ad vedere»; non appena gli uomini si dispongono in due squadre di venticinque uomini ciascuna, sopraggiunge «il figliuolo de Marte», che presenta la gara agli astanti e ha il compito di incoraggiare i contendenti a «combattere per gloria et fama in honore di preclari sponsi»:

El gran mio patre rubicondo Marte  
hor lietamente sopra de voi mira  
per darvi fama in ciascaduna parte.

E la sua gloria, che per tuto gira,  
in favor di Lucretia et de Hanniballe  
a vostri ingegni cum forteza aspira.

Vergogna serà qui voltar le spalle  
e cedere al nimico in tanta impresa,  
hor de virtù segueti el dritto calle.

Qui virilmente ogn'hom faccia difesa,  
mostrando per victoria el suo valore,  
né tema negli assalti alcuna offesa.

Non per viltade mai s'aquista honore,  
ma cum dolor, tormento, affanno e noglia,  
così ascende ogni gelato core.

Per l'admante e casa bentivoglia  
ciascuno arditamente hoggi mai s'arme  
per domandarli cum l'alma la sua spoglia:

or su gioveni forti a l'arme, a l'arme!

(cc. 47r-47v)

[+1]

La fine del capitolo ternario, composto ancora dal «poeta Fusco ariminense» (c. 47r), dà avvio alla «più bella bataglia del mondo» (c. 47v), che termina dopo un'ora di gioco con l'affermazione, per abbandono di Nicolò Bazano (c. 48r: «essendo già molti usiti del bellicoso ioco per essere stati percossi»).

Dopo una breve celebrazione del vincitore, entra in scena la Fortuna, «vestita di drappo alexandrino cum corona d'oro sopra le lunghe trezze ad cavallo parato di brocato d'oro» con in mano «una grande palla» (c. 48v). La Fortuna precede una squadra formata da sessanta «calciati a la divisa bentivoglia et vestiti piccoli di seta azura et in capo berette rosate cum penne di struzzo azure».

A un certo punto entra in campo la Prudenza «cum una palla grande verde in mano», rivestita «di drappo verde, coronata d'auro sopra le bianche trezze ad cavallo coperto de brocato d'oro verde» e anch'essa accompagnata da sessanta calciatori. Terminati i cerimoniali abituali, la Fortuna inizia a incitare la propria squadra attraverso un'ottava scritta da Andrea Magnano, anzi «Magnanimo veramente de corte e de virtute», come bonariamente glossa lo scrittore (c. 49r):

O fortunati, in cui virtù si serra,  
armativi di forza et di valore  
per aquistar di questa nuova guerra  
premio, fama in mortal gloria et honore.  
Hoggi è quel dì che getarete a terra  
el nome de prudentia et il suo valore,  
se ogni nostra virtude ad un se accoppia,

che de nulla altra cosa havete inopia<sup>38</sup>.  
(cc. 48v-49r)

L'aspra contrapposizione e le espressioni di sfida del «gagliardo conforto» servono a calare gli spettatori nel contesto agonale, cavalleresco e a determinare la replica della Prudenza, che sprona in questo modo i propri giocatori:

Vince prudentia ogni fortuna et sorte  
né teme stelle o forza de gl'humani,  
onde a voi, che sequiti la mia corte,  
prometto dar victoria intro le mani,  
se cum prudentia et cum animo forte  
adoprarete i vostri pecti sani.  
Or su, ognun de voi prompto et gagliardo  
sia in aquistar di fama el bel stendardo.  
(c. 49r)

In conclusione, segue la cronaca della partita, che non termina in tempo per problemi di visibilità, causati dell'arrivo della sera, ma viene raccontata comunque da parte di Degli Arienti:

chi li dava calci [*scil.* al pallone] et chi fieri pugni a le volte caciandolo in alto et alcuna volta lo reduceano fra tanti loro calci, che de quelli non poteva usire e pedi et mane per essere avidiciati le parte insieme. Poi, non so in che modo, come viva anguilla stretta da le mane del pescatore usiva de li forti calci e quello ad alto cum calci e pugni mandando; le risa de lo astante populo per il piacere recevea erano altissime. Questo vedere era de tanto ardente solazo, che quilli che lo vedeano cum tutti li spiriti et tutto il core iucavano come ostendeano in le loro facie col stringere di denti in forma, che quasi contenere se potevano non curressero in ioco. Or chi correva, or chi saltava e chi correa a drieto e chi acti de grande dextreza facea et chi stava saldo e a chi se fermava, or quinci or quindi, spectando quello per darti, che certo non credo mai vedere in simile ioco più politi e strenui gioveni inanimati spesso dal suono delle tube. Et quella parte che l'altra superava con liete gride di «Sega! Segal!» faceano egregi salti, come volesseno volare al cielo.  
(cc. 49v-50r)

Lo spazio riservato al gioco si spiega con il favore generale ottenuto, in quanto un'altra partita – che vede protagonisti, tra gli altri, Francesco II Gonzaga, Annibale Bentivoglio, Gaspare da Sanseverino, Sigismondo Cantelmo (cc. 71v-72v) – verrà disputata durante l'ultimo giorno di festeggiamenti. Essi sono contrassegnati da numerosi spettacoli e rappresentazioni, momenti imprescindibili per unificare tra loro banchetti, giochi, tornei, danze, sfilate, per veicolare messaggi e stili di vita caratterizzanti, per ostentare ricchezza e potere.

<sup>38</sup> v. 5 è quel di che] è quel di di che: vv. 1-6 = rima identica.

## 7. Il teatro pre-classicista in tipografia

1 - Le rappresentazioni di corte pre-classiciste possiedono caratteristiche costitutive in parte antitetiche rispetto a quelle proprie dalla civiltà teatrale italiana dopo il consolidamento della stampa, collocabile nei primi decenni del XVI secolo<sup>1</sup>. Le opere tardo-quattrocentesche sono collegate a una committenza e a un pubblico determinato, per quanto a volte numeroso, a un'ideologia di corte precisa, che definisce tipologie e strutture diegetiche, e a un ambito festivo che regola le scelte compositive.

Sebbene la corte rimarrà a lungo un polo aggregativo prevalente, un referente centrale, organizzato secondo regole chiare e durature<sup>2</sup>, con l'alternativa della stampa, progressivamente in ascesa, tali aspetti peculiari tenderanno a perdere il loro primato, a modificarsi: la scrittura di un testo per la stampa, infatti, viene realizzato per essere letto e non più ascoltato; il pubblico risulta potenzialmente molto più vasto – ma anche composito, non più circoscrivibile al microcosmo gravitante intorno alla corte – l'opera può non instaurare legami diretti con la committenza, se non nelle eventuali sedi paratestuali, mentre non intrattiene alcun rapporto con il contesto celebrativo (intermezzi, scenografie, musiche)<sup>3</sup>. Sarà sempre più avvertibile, dunque, lo scarto definito da Aristotele (*Poet* 1453b) tra testo scritto (*lexis*) e spettacolo (*opsis*).

Ciò nonostante il teatro pre-classicista non viene immediatamente sostituito sotto la spinta di questa innovazione, anzi pare godere di un nuovo, ultimo, successo proprio grazie alle politiche editoriali adottate dalle tipografie cinquecentesche. Infatti il passaggio epocale dalla stagione teatrale quattrocentesca a quella cinquecentesca non viene marcato da una cesura netta, bensì, come proveremo a illustrare, sembra accompagnato da una breve quanto significativa coabitazione, favorita e incentivata dalla stampa.

La letteratura teatrale tardo-quattrocentesca e primo-cinquecentesca, non a caso, pare incarnare, all'interno di un mercato incerto e instabile, un genere utile agli stampatori, perché soddisfa numerose esigenze, economiche e culturali: spesso gli autori erano anonimi (si pensi ai volgarizzamenti) o da tempo deceduti (Boiardo, Collenuccio, Poliziano, Cammelli) e quindi non ci sarebbe stato bisogno di richiedere privilegi di stampa, di dividere i ricavi con gli scrittori e di scendere a compromessi sulle tirature, sulla veste tipografica, sulle tempistiche di distribuzione, sui canali di vendita prescelti<sup>4</sup>; inoltre opere simili potevano garantire un discreto guadagno,

<sup>1</sup> FEBVRE - MARTIN 1977; QUONDAM 1983, 555-686; EISENSTEIN 1986; SANTORO 1990 e 2008; ZAPPELLA 2001-2004; NUOVO 2003 e BRAIDA 2005.

<sup>2</sup> RINALDI 1993 b, 1514-23, 1993 c 1803-25 e FERRONE 1996, 909-1009.

<sup>3</sup> DI FILIPPO BAREGGI 1988; ANDREWS 1991, 75-94; RICHARDSON 2004, 108-43 e RICCÒ 2008.

<sup>4</sup> A volte si potevano verificare veri furti con il concorso di attori ed editori; si pensi alla denuncia di Ariosto nel prologo della *Cassaria* in versi del 1529: «ma non ne riportò già degno premio, / che data in preda agli importuni et avidi / stampator fu, li quali laceraronla / e di lei fèr ciò che lor diede l'animo. / E poi per le botteghe e per li publici / mercati a chi ne volse la venderono / per poco prezzo; e in modo la trattarono / che più non pareva quella che a principio / esser solea. Se ne dolse ella e fecene / con l'Autor suo più volte querimonia» (ARIOSTO 2007, vv. 6-15). Il concetto verrà ripreso nel 1532 in due lettere inviate al duca di Mantova («due ci sono che non credo che quella habbia più vedute; l'altre, anchora che sieno a stampa per colpa di persone che me le rubaro, non sono però nel modo in che io le ho ridutte, massimamente la *Cassaria*, che tutta è quasi rinovata») e a Guidubaldo della Rovere: «ma sappia vostra excellentia ch'io non mi trovo haver fatto se non

poiché, al pari della lirica<sup>5</sup>, andavano a soddisfare la richiesta, in costante crescita, di letteratura volgare, di intrattenimento e potevano pure trovare il riscontro favorevole dei lettori più esigenti e istruiti, degli “addetti ai lavori”.

2 - Un primo riscontro può essere condotto partendo dagli esiti di questo processo, andando a scandagliare quali testi teatrali pre-classicisti fossero noti ai lettori del pieno Cinquecento: Marin Sanudo (1466-1536) – famoso diarista, uomo politico, erudito veneziano – fu anche un formidabile collezionista di volumi a stampa e manoscritti<sup>6</sup>. La biblioteca di Sanudo, secondo il testamento da lui vergato il 4 settembre del 1533, comprendeva «più de 6500 [scil. libri]»<sup>7</sup>; tra questi spiccano alcune opere teatrali, registrate da Sanudo in un elenco su fogli originariamente volanti, e raccolte sotto la significativa definizione di «libri vulgari in versi piccoli».

Tale lista, pubblicata da Giorgio Padoan<sup>8</sup>, pare rilevante, dato che offre indicazioni preziose provenienti da un uomo di cultura, vissuto nel centro editoriale più importante dell'epoca e appassionato, a sua volta, di testi rappresentativi. In aggiunta la rassegna – oltre a enumerare opere disperse e sconosciute, ulteriore segnale che ci informa circa l'aleatorietà di numerosi testi e autori – abbraccia con estrema elasticità egloghe, dialoghi, farse, strambotti, “commedie”, composizioni di media e ridotta estensione e, in particolare, di diversa provenienza geografica, prova, per quanto episodica, di una circolarità comunicativa dalle implicazioni non trascurabili.

Riportiamo sinteticamente l'elenco dei ventisei titoli trascritti da Sanudo, escludendo le commedie in lingua originale di Fernando de Rojas (e sua traduzione italiana) e di Bartolomé de Torres de Naharro; si dà conto del titolo dell'opera, dell'autore, del periodo di rappresentazione e/o di uscita della prima stampa veneziana (se attestata) e del “genere” più prossimo di appartenenza con, eventualmente, la specificazione della fonte rielaborata; non seguiremo l'ordine che si trova nei fogli manoscritti, bensì, per garantire una maggiore chiarezza espositiva, abbiamo privilegiato una sistemazione cronologica.

| Opera            | Autore               | Rappresentazione / pubblicazione          | Genere/ Tipologia               |
|------------------|----------------------|---|---------------------------------|
| <i>Virginia</i>  | Accolti              | 1493 (Siena) / 1515 (Venezia, Zoppino)    | commedia ( <i>Dec III, 9</i> )  |
| <i>Hippolito</i> | Pizio da Montevarchi | 1497 (Venezia, De Pensis)                 | volgarizzamento senecano        |
| <i>Formicone</i> | Mantovano            | 1503 (Mantova) / 1527 (Venezia, Dal Gesù) | commedia ( <i>Asino d'oro</i> ) |
| <i>Asinaria</i>  | Anonimo              | 1508, 1512, 1515 (Venezia) / 1515         | volgarizzamento plautino        |

quattro comedie, de le quali due, i *Suppositi* e la *Cassaria*, rubatemi da li recitatori, già vent'anni che furo rapresentate in Ferrara, andaro con mia grandissima displicentia in stampa» (ARIOSTO 1965, 199, 360, 2-3 e 213, 383, 3). Vd. RONCHI - CASELLA 1976, 331-45; RICCÒ 1996, 210-66 e RICHARDSON, 87-100.

<sup>5</sup> DANZI - LEPORATTI 2012.

<sup>6</sup> Vd. da ultimi COZZI 1997, 87-108 e CARACCILO ARICÒ 2008, 351-90.

<sup>7</sup> BNMV, ms. it. VII, 375 (= 8954).

<sup>8</sup> PADOAN 1978, 68-93.

|                                     |  |  |                                       |
|-------------------------------------|--|--|---------------------------------------|
|                                     |  | (Venezia, s.t.)  |                                       |
| <i>Cassaria</i>                     | Ariosto  | 1508 (Ferrara) / 1525 (Venezia, Zoppino)                 | commedia                              |
| <i>Suppositi</i>                    | Ariosto  | 1509 (Ferrara) / 1525 (Venezia, Zoppino)                 | commedia                              |
| <i>Calandria</i><br>(due esemplari) | Bibbiena   | 1513 (Urbino), 1522 (Venezia) / 1522 (Venezia, Dal Gesù) | commedia                              |
| <i>Eutichia</i>                     | Grasso   | 1513 (Urbino) / 1527 (Venezia, Dal Gesù)                 | commedia (Plauto e Terenzio)          |
| <i>Mandragola</i> (due esemplari)   | Machiavelli  | 1518 (Firenze), 1522 (Venezia) / 1522 (Venezia, Bindoni) | commedia                              |
| <i>Pietà d'amore</i>                | Mariano Maniscalco da Siena (pseud. di Francesco Mariano Trinci) | 1518 (Siena, Di Niccolò)                                 | componimento drammatico in terza rima |
| <i>Sirena</i>                       | Notturmo Napoletano  | 1518 (Pavia, Borgofranco)                                | egloga in terza rima                  |
| <i>Polifemo e Galatea</i>           | Angelo Bondimier   | 1520 (Venezia, Stefani)                                  | opera dispersa                        |
| <i>Filolauro</i>                    | Bernardo Filostrato  | 1520 (Bologna, Benedetti)                                | commedia (atto unico)                 |
| <i>Aristippia</i>                   | Anonimo  | 1523 (Venezia, Dal Gesù)                                 | commedia (Plauto e Terenzio)          |
| <i>Floriana</i>                     | Anonimo  | 1523 (Venezia, Dal Gesù)                                 | commedia                              |
| <i>Tempio d'amore</i>               | Del Carretto   | 1524 (Venezia, Zoppino)                                  | dramma allegorico                     |
| <i>Errori d'amore</i>               | Marco Guazzo   | 1525 (Venezia, Zoppino)                                  | commedia                              |
| <i>Plebana</i>                      | Vincenzo Puzio   | 1525 (Perugia, Cartolari)                                | egloga                                |
| <i>Perugina</i>                     | Agostino Pennacchi   | 1526 (Venezia, Stampone)                                 | commedia in cinque atti               |
| <i>Penolo</i>                       | Anonimo  | 1526 (Venezia) / 1526 (Venezia, Bindoni-Pasini)          | volgarizzamento plautino              |
| <i>Bicchieri contro l'avarizia</i>  | Mariano Maniscalco Da Siena                                      | 1526 (Venezia, Pinardo)                                  | componimento drammatico in terza rima |
| <i>Commedia di cinque disperati</i> | Niccolò Alticozzi  | 1526 (Venezia, Pinardo)                                  | componimento in ottava rima           |
| <i>Gaudio d'amore</i>               | Notturmo Napoletano  | 1526 (Venezia, Stampone)                                 | commedia in terza rima                |
| <i>Motti di fortuna</i>             | Mariano Maniscalco Da Siena                                      | 1527 (Venezia, Garrone)                                  | componimento drammatico in terza rima |
| <i>Vizio Muliebre</i>               | Mariano Maniscalco Da Siena                                      | 1527 (Venezia, Garrone)                                  | componimento drammatico in terza rima |

|   |         |      |                      |
|---|---------|------|----------------------|
| <i>Comedia di dua contadini, intitolata Beco et Fello</i> | Anonimo | s.d. | egloga in terza rima |
|---|---------|------|----------------------|

Tabella 1

Su ventisei opere solo quattro appartengono al teatro classicista propriamente detto (*Cassaria*, *Suppositi*, *Calandria* e *Mandragola*); a questo gruppo ristretto possiamo includere, nonostante la notevole differenza qualitativa, almeno l'*Aristippia*, basata su un'intricata vicenda amorosa, risolta dall'agnizione finale, e sulle beffe che Menalia e il suo amante Vappido riservano ripetutamente al marito geloso<sup>9</sup>.

Seguono – se è lecito proseguire una distinzione tipologica delle opere secondo varie linee di tendenza, temi, strutture e registri formali – i testi nati essenzialmente per la stampa e non in vista di una rappresentazione scenica; questi ultimi sembrano già far parte di una civiltà letteraria che vede nella tipografia – e non più nella corte – il referente principale, se non esclusivo: possiamo accludere a tale categoria i componimenti assai variegati del Notturmo Napoletano o gli *Errori d'amore* di Marco Guazzo<sup>10</sup>, in cui lo studente padovano Filarco sceglie di abbandonare gli studi per seguire Amore, salvo ricredersi nel finale dopo aver saggiato la disonestà dell'amata. La sezione più interessante degli *Errori* risiede negli intermezzi rusticali in pavano; non a caso i testi dialettali e, nello specifico, bucolici di origine toscana – quali la commedia di Agostino Pennacchi, le prove di Mariano Maniscalco da Siena, l'anonima *Comedia di dua contadini* o la *Commedia di cinque disperati* di Alticozzi<sup>11</sup> – costituiscono la maggioranza dei titoli in elenco.

È significativo, però, che insieme a questi testi, alcuni d'avanguardia, altri comunque rispondenti a esigenze e mode piuttosto aggiornate, convivessero con una certa resistenza anche opere pre-classiciste: segnaliamo la presenza dei volgarizzamenti senecani e plautini, dimostrazione di una prassi teatrale ancora diffusa a Venezia<sup>12</sup>, della fortunatissima *Virginia* di Bernardo Accolti e, soprattutto, di tre scrittori (Publio Filippo Mantovano, Nicola Grasso e Galeotto Del Carretto), in stretta relazione con il mondo cortigiano tardo-quattrocentesco: è vero che il *Tempio* rappresenta un'anomalia difficilmente catalogabile entro il *corpus* del teatro pre-classicista e che l'*Eutichia* e il *Formicone* anticipano in parte gli esiti della commedia "regolare"; ma grazie alla loro natura ibrida – capace, di riflesso, di intercettare le richieste del nuovo pubblico di lettori – è stato possibile rimanere a lungo all'interno di un'importante biblioteca cinquecentesca, continuamente aggiornata, modificata, curata per stessa ammissione del suo possessore<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Riportiamo l'argomento della commedia: «Aristobula Hilea, figliola de Pantheo, doppo la morte del patre, piccola, da Venetia in Urbino è condotta da Euranio e Chrisotele, sua moglie, e data per figliola adottiva a Malachino Calcophilaco e Menalia, ad esso per matrimonio congiunta. Cresciuta, se innamora de Pennalione, nobile urbinato; Menalia ama Vappido e, per potere con quello senza suspecto convenire, con volontà de Malachino li dà per sposa Aristobula, Aristippia dal vulgo chiamata. Pennalione stimolato da Flogio, servo de Malachino, spaventa Vappido con l'arme e dice Aristippia essere sua. Essendo turbato el tutto, per intervento de Thaumantio Rhodiano, si trova Aristippia essere cugina di Vappido e per suo consenso si dà a Pennalione per sposa. Menalia, pudica, fede al marito ha servata e con honore e guadagno le nozze in perfetta tranquillità si celebrano» (Roma, Calvo, BNCR, 69. 7. A. 32, c. A 1v).

<sup>10</sup> Sui due autori vd. ZAMPIERI 1976, 107-87 e GIRIMONTI GRECO 2003, 530-4.

<sup>11</sup> ASOR ROSA 1960, 558-9.

<sup>12</sup> Ne sono testimoni, ad esempio, le traduzioni dello *Stichus* e dello *Pseudolus*, che risalgono ai primi anni del Cinquecento. Vd. STICHUS e PSEUDOLUS 1996, 7-87.

<sup>13</sup> PADOAN 1978, 68.

3 - Un'altra testimonianza di rilievo può essere colta osservando l'esperienza poliedrica dell'attore Francesco de' Nobili, soprannominato Cherea dall'omonimo personaggio dell'*Eunuchus* di Terenzio<sup>14</sup>: nato a Lucca, fu attivo nella prima metà del Cinquecento nelle corti di Mantova, Ferrara e soprattutto a Venezia, dove, con la rappresentazione dei volgarizzamenti plautini e terenziani (es. *Menechini*, *Truculentus* e *Asinaria*), sembra ripercorrere presso la Serenissima gli esordi ferraresi del teatro volgare.

Il 10 settembre del 1508 Cherea dichiara di aver «cum spesa, verdù et travaglio raccolte et traducte de greco et latino in vulgare a comodità et satisfactione de qualunque persona [...] tragedie et comedie, egloghe» e avanza, pertanto, una richiesta di privilegio di stampa al Senato veneziano, da cui riceve esito positivo<sup>15</sup>. Benché tale privilegio non venga utilizzato – forse a causa dello scoppio della guerra della Lega di Cambrai (1508-1516) e del contestuale divieto deciso dal governo della Signoria di recitare «comedie, tragedie et egloge»<sup>16</sup> – il documento che lo attesta permette di ricostruire il repertorio dell'attore, che assume una funzione considerevole di tramite tra la cultura cortigiana e il mondo spettacolare veneziano.

L'elenco comprende, in particolare, testi pre-classicisti: *El mago*, attribuibile a Pier Antonio Caracciolo; *l'Historia di Iacob e Ioseph* di Pandolfo Collenuccio; *La tragedia di Demetrio re*, ossia la *Panfila* di Antonio Cammelli, detto il Pistoia, quattro egloghe e ben quindici volgarizzamenti plautini. A parte il componimento di Caracciolo, che non risulta dato alle stampe, le altre opere godranno di buona fortuna a Venezia: la *Historia* verrà pubblicata otto volte dal 1523 al 1564, la *Panfila* di Cammelli tre (1508-1518), mentre i volgarizzamenti, come vedremo, vanteranno un discreto successo lungo il secolo XVI.

Come detto, l'attore è costretto ad abbandonare i propositi editoriali: il progetto, pur se solo abbozzato, costituisce comunque un avvenimento significativo di per sé, in quanto un esperto in materia teatrale aveva deciso di intraprendere un'attività imprenditoriale pionieristica, economicamente rischiosa, presentando, per giunta, un catalogo preciso, connotato, di soli titoli pre-classicisti e, nella maggior parte dei casi, cortigiani<sup>17</sup>.

Quindi Cherea, dopo i numerosi ostacoli incontrati, entra al servizio di Gasparo Sanseverino, di cui diventa segretario, e si trasferisce con lui a Roma, forse a partire dal 1510: l'esperienza capitolina dell'attore risulta abbastanza vaga e priva di notizie documentate, anche se è molto probabile che sia riuscito a conoscere il noto collega "Fedra" Inghirami e a vedere rappresentate alcune commedie senesi, la *Calandria*, i *Suppositi* e la *Mandragola*. Cherea, in seguito alla morte del proprio protettore e di Leone X, rientra a Venezia nel 1521 e riprende la precedente professione: nel 1522 mette in scena la *Mandragola*, nel 1523 *l'Historia di Iacob e Ioseph*, nel 1525 la *Cecaria* di Marcantonio Epicuro<sup>18</sup> – componimento dialogato di argomento amoroso i cui

<sup>14</sup> MURARO 1981, 315-41; PADOAN 1982; GUARINO 1987, 29-52 e 1995.

<sup>15</sup> PADOAN 1982, 38.

<sup>16</sup> SANUDO 1880, 701.

<sup>17</sup> FERRONE 1996, 952: «Cherea probabilmente si accorse che a Venezia esisteva un vasto mercato per i testi destinati alla recitazione e che questo sarebbe stato tanto più reattivo quanto più tali testi fossero stati collegati alla fama di interpreti e attori. Perciò da attore cortigiano si fece mercante: decise di vendere i copioni da lui recitati avanzando sopra di essi un diritto di esclusiva e di paternità teatrale. In questo modo egli inoltre allargava la sua area di sfruttamento economico dalla "stantia" di San Cassiano ai lettori».

<sup>18</sup> FOÀ 1993, 19-22.

personaggi sono tre uomini ciechi (un vecchio, un geloso e un «terzo», come viene definito dalle didascalie) e una guida – nel 1526 i *Menechini*.

Questo prospetto pare dimostrare verso quale direzione il gusto dell'attore e, di conseguenza, del pubblico si sia diretto: non prevalgono più le opere pre-classiciste, ma ad esse sono affiancati successi moderni (la *Cecaria* verrà stampata ventidue volte, dal 1526 al 1594).

È significativo, però, che i primi riscontri negativi (es. fallimento delle celebrazioni per il Carnevale del 1527)<sup>19</sup> – forse spia definitiva che il repertorio di Cherea, privo della duttilità necessaria per interpretare la *renovatio* in corso nella società veneziana<sup>20</sup>, stava iniziando a esaurire la propria forza – convincono l'attore a ritornare al servizio dei Sanseverino (questa volta diviene cancelliere di Roberto, conte di Caiazzo) e a lasciare, probabilmente per sempre, la propria carriera originaria.

4 - Pare utile – se gli esempi di Sanudo e Cherea, circoscrivibili soprattutto dall'inizio del secolo agli anni Venti, hanno mostrato una certa sopravvivenza del teatro pre-classicista, per quanto gradualmente in declino – prendere come riferimento la *Libreria* di Anton Francesco Doni, uscita per la prima volta nel 1550 (Venezia, Giolito; successive edizioni accresciute nel 1551 Venezia, Marcolini e nel 1557 Giolito) e redatta da un assiduo collaboratore – nelle vesti di editore, traduttore e, appunto, autore – dei tipografi veneziani più importanti dell'epoca (Giolito, Pincio e Marcolini)<sup>21</sup>.

La *Libreria*, che nella versione definitiva è composta da tre trattati, si propone lo scopo di fornire un panorama e una “storia” della letteratura in volgare secondo un ordinamento sistematico. Il primo trattato è dedicato alle opere a stampa e viene diviso in sei parti, contenenti a) i profili degli autori e l'elenco con le rispettive opere; b) i volgarizzamenti; c) una suddivisione per generi (umanità, dialoghi, commedie, tragedie, rime, lettere, romanzi, storie); d) una classificazione dei volgarizzamenti (sacre scritture, storie, epistole, commedie, tragedie e medicina); e) una tavola generale riepilogativa e f) una rassegna degli autori e dei testi musicali, ripartiti secondo la tipologia del componimento (madrigali, mottetti, ricercari, messe). Il secondo, invece, si occupa dei libri manoscritti, che vengono citati, però, in modo arbitrario, parodico, mentre il terzo è dedicato alle accademie.

L'obiettivo dello scrittore – in un'epoca in cui la stampa aveva offerto sì la possibilità di preservare meglio le opere letterarie e di renderle facilmente reperibili<sup>22</sup>, ma, in cui iniziava a sorgere il problema di non poter più controllare la

<sup>19</sup> Già l'anno precedente Giovanni Manetti aveva scritto così a Machiavelli (28 febbraio): «per adempire el desiderio di V.S. de l'intendere del recitare de la sua *Comedia de Calimaco*, fo intendere a V.S. quella eser stata recitata con tanto ordine e buon modo, che un'altra compagnia [*scil.* gestita da Cherea secondo SANUDO 1894 b, 785] di gentilomini che a concorrenza de la vostra in quella sera medesima etiam con spesa grande ferno i *Menecmi* di Plauto vulgari, la qual, per comedia antica, è bella e recitata da asai boni recitanti, niente di meno fu tenuta una cosa morta rispetto alla vostra» (MACHIARELLI 1984, 575-6). La lettera, al netto dell'adulazione, evidenzia un cambiamento di gusto, un passaggio di consegna ineludibili.

<sup>20</sup> TAFURI 1984, 9-55.

<sup>21</sup> RIVOLETTI 2003 e MASI 2008.

<sup>22</sup> DONI 1972, 85: «la eternità, accortasi di questo [*scil.* della difficile conservazione delle opere antiche], trovò il mezzo de le stampe, le quali, con maraviglia di chi è venuto dopo, hanno fatto apparer vive e intere le immagini di tali che non saranno senza fama, se prima non si dissolve l'universo».



produzione tipografica, accresciuta a livelli esponenziali<sup>23</sup> – è di proporre una classificazione, al fine di avere «cognizione [di] quante e quali opere siano in luce», e di valutare così i testi meritevoli di essere ricordati e di escludere quelli destinati all'oblio<sup>24</sup>.

L'operazione di selezione, di certo meno drastica rispetto a quella avviata da Pietro Bembo<sup>25</sup>, rimane comunque assai eloquente: come osserva Amedeo Quondam, «l'occhio del Doni è integrato [...] nel sistema letterario che si è costituito con forza, tra regole e interdetti, con la sua grammatica e il suo dominio»<sup>26</sup>. Insomma, soltanto una parte esigua degli autori in elenco (176) appartiene alla civiltà letteraria dei secoli XIII-XV: insieme alle tre corone figurano, ad esempio, Villani, Guido delle Colonne e i quattrocenteschi Leon Battista Alberti, Sannazaro, Degli Arienti, Cornazzano, Masuccio Salernitano, Tebaldeo, Poliziano, Lorenzo de' Medici.

Il resto rispecchia il primato inequivocabile e inattaccabile della letteratura contemporanea, di cui la *Libreria* si fa indiretto e mediato elogio. Ciò nondimeno non sono solo le note categorie di gusto, normative e culturali ad aver determinato la decisiva cesura tra Classicismo e letteratura quattrocentesca, solo avvertita in Sanudo e Cherea e ormai completata negli anni della *Libreria*, ma pesa pure una selezione più dura e spietata, ovvero quella operata dal tempo: «molti bei libri mi son venuti alle mani stampati cinquanta, sessanta e settanta anni sono, che non se ne ritruovano anzi non si ricordano pure infra le altre cose»<sup>27</sup>.

Nello sparuto gruppo di scrittori del XV secolo spiccano, pur tuttavia, sei autori di teatro: Niccolò da Correggio, Bernardo Accolti, Matteo Maria Boiardo, Angelo Poliziano, Galeotto Del Carretto e Pandolfo Collenuccio. Doni si limita a riportare le opere di Del Carretto (p. 109: *Sofonisba* e *Tempio d'amore*), di Da Correggio (p. 149: *Aurora* e *Psiche*) e di Collenuccio (p. 160: *Iacob e Ioseph*) senza accompagnarle ad alcun commento biografico o critico, mentre celebra il valore delle opere di Bernardo Accolti (p. 87: «i popoli l'ammiravano e i principi della sua poesia stupivano»), che

<sup>23</sup> *IVI*, 127-8: «la molta comodità de' libri e gran quantità [...] ci hanno oggi mai fatta una selva inestricabile sugli occhi dell'intelletto. [...] La pania del diletto che altri ha di leggere infinite cose e sempre nuove, è stata cagione che molti uccellacci v'hanno invescate l'ale, sì che la fama loro, che in altra guisa avrebbe volato al cielo dell'immortalità con l'ali della gloria, è rimasa tarpata dalli artigli della ignoranza e da l'unghie del vituperio».

<sup>24</sup> *IVI*, 61. Tale analisi è anticipata di qualche anno nel *Discorso in lode della stampa*: «né vale a dir che la stampa sia stata cagione di multiplicar troppo i libri, e scemar la dottrina; e che non manco siano in numero li libri cattivi che li boni, e di ciò è cagione la stampa. Perciocché il buon campo e grasso produce da sé molte cose cattive, più che non fa il magro e sterile; e ciò è segno della bontà della sua natura: che bisogna dunque fare? Bisogna che lo agricola il lavori, e lo purghi delle cose cattive, e lo semini delle bone. Così la stampa, la quale come fertilissimo artificio della scrittura può da sé moltiplicare di male erbe, dee esser regolata dal principe, e lavorata in tal modo che purgata delle immondizie produca solo le bone cose» (SPERONI 2001, 11).

<sup>25</sup> BEMBO 1989, I, 20: «se di questo dubbio voi mi potete, messer Carlo, così caminando far chiaro, ditemi: quando alcun fosse, il quale nello scrivere, né a quella antica toscana lingua, né a questa nuova in tutto tenendosi, delle quali disputato avete, ma dell'una e dell'altra le migliori parti pigliando, amendue le mescolasse e facessene una sua, non lo lodereste voi più che se egli non le mescolasse? - Io - disse mio fratello - il loderei, quando egli tuttavia facesse in modo che la sua mescolata lingua fosse migliore, che non è la semplice antica. Ma ciò sarebbe più malagevole affare, che altri per avventura non istima; con ciò sia cosa che il men buono aggiunto al migliore non lo può miglior fare di quello che egli è, men buono sì il fa egli sempre; ché il pane del grano non si fa miglior pane per mescolarvi la saggina. Perché io per me non saprei lodare, messer Ercole, questo mescolamento».

<sup>26</sup> QUONDAM 1983, 623.

<sup>27</sup> DONI, 144.

purtroppo risultano quasi irrimediabili («alla stampa se ne trova una miseria»). Sono poi menzionati il *Timone* di Boiardo quale prova della versatilità del poeta (pp. 142-143) e l'*Orfeo* di Poliziano, che, come le *Stanze*, si legge poco perché «non sono in quella perfetta correzione che si converrebbe» (p. 75).

A ciò si aggiunge che, all'interno del "canone" proposto di sessantotto commedie e tredici tragedie (seconda parte del I trattato, pp. 183-186) – dimostrazione, data la notevole quantità di testi, che i due generi avevano raggiunto una certa stabilità tassonomica e dignità artistica<sup>28</sup> – vengono comprese solamente quattro commedie (*Amphitruo* e *Iacob e Ioseph* di Collenuccio, *Eutichia* di Grasso e *Formicone* di Mantovano) e nessuna tragedia pre-classicista.

È significativo che, tra gli otto testi drammatici ricordati nei profili biografici della prima parte, sia stata unicamente recuperata la *Comedia* di Collenuccio; d'altronde tali opere si sarebbero adattate in modo disarmonico a un confronto di genere con, ad esempio, le commedie regolari di Ariosto, Machiavelli, Bibbiena, Piccolomini, Aretino, Parabosco, Lorenzino de' Medici, Belo e, persino, con l'*Aristippia* o la *Vaccaria* di Ruzante.

Con tutto ciò, sembra altrettanto importante sottolineare la "lunga durata", magari carsica, discontinua, di certo non sporadica, delle opere pre-classiciste, portate come esempio paradigmatico da Doni, ben salde nella biblioteca di Sanudo (*Iacob e Ioseph*, *Eutichia*, *Formicone*) e nel repertorio di Cherea. Non stupisce, quindi, che Giulio Cesare Croce – nella riscrittura parodica della *Libreria* (Bologna, Rossi, 1592), che si finge essere, come recita il sottotitolo, un «convito universale, dove s'invita grandissimo numero di libri tanto antichi, quanto moderni» – inserisca, in coabitazione con le commedie più famose di fine secolo, «l'Eutichia, l'Amaranta, Anfritrone, / l'Aristippa, la Flora [scil. la *Flora* di Luigi Alamanni o la *Floriana*] e l'Formicone» (vv. 241-242)<sup>29</sup>. È evidente che l'effetto dissacratorio, ironico dei due versi citati – che, non a caso, chiudono e sigillano con una *pointe* corrosiva l'elenco per generi dell'opera – potesse essere suscitato ove i testi riportati fossero stati riconosciuti, anche solo per nome, dai lettori.

5 - Giova, dopo uno sguardo panoramico su tre "lettori" veneziani d'eccezione, verificare l'effettiva dimensione assunta dalle rappresentazioni pre-classiciste all'interno della stampa cinquecentesca: un conteggio preliminare mostra che, dal 1503 al 1565, anno della prima e dell'ultima stampa, sono pubblicati, a nostra conoscenza, settantatré testi, un numero di certo apprezzabile<sup>30</sup>. In particolare possiamo distinguere due fasi differenti di produzione, una prima (1503-1530) di discreta vitalità e di presenza costante sul mercato editoriale, in cui sono prodotte cinquantotto "unità bibliografiche"<sup>31</sup> e una seconda (1531-1565), di sostanziale marginalità, in cui si pubblicano quindici volumi, per giunta tutti ristampati, a parte *Li sei contenti* e la *Sofonisba* di Galeotto Del Carretto.

<sup>28</sup> I «dialoghi» proposti sono venticinque, le «rime» cinquantadue, i «romanzi» quarantanove, le «storie» sei.

<sup>29</sup> CROCE 1977.

<sup>30</sup> I dati che verranno utilizzati vanno accolti e gestiti con estrema cautela, perché sono in alcuni casi il risultato di un censimento, di una ricerca parziale. Inoltre sono soggetti a una riserva di fondo, motivata dal fatto che essi scaturiscono da quanto è giunto sino a noi, che verosimilmente non corrisponde a quanto è stato prodotto nel passato. Basti pensare che «è possibile congetturare che lo *Short-Title* rappresenti la metà delle edizioni di grandi protagonisti del libro antico [...] e un quarto delle edizioni minori» (QUONDAM 1983, 578-9).

<sup>31</sup> Sull'espressione cfr. GHILLI - GUERRINI 2001.

Forniamo, allora, una tabella riassuntiva in cui sono inserite le opere, gli autori e gli anni di pubblicazione<sup>32</sup>:

| Anno | Numero opere | Autori e opere   |
|------|--------------|--|
| 1503 | 2            | Boiardo, <i>Timone</i> ; Poliziano, <i>Orfeo</i>   |
| 1504 | 3            | Boiardo, <i>Timone</i> <sup>2</sup> ; Poliziano, <i>Orfeo</i>  |
| 1505 | 1            | Poliziano, <i>Orfeo</i>  |
| 1507 | 1            | Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i>   |
| 1508 | 1            | Cammelli, <i>Panfila</i>   |
| 1510 | 1            | Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i>   |
| 1511 | 1            | Cammelli, <i>Panfila</i>   |
| 1512 | 1            | Accolti, <i>Virginia</i>   |
| 1513 | 6            | Accolti, <i>Virginia</i> <sup>3</sup> ; Boiardo, <i>Timone</i> ; Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i> ; Poliziano, <i>Orfeo</i>  |
| 1514 | 1            | Accolti, <i>Virginia</i>   |
| 1515 | 2            | Accolti, <i>Virginia</i> ; Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i>  |
| 1516 | 2            | Cammelli, <i>Panfila</i> ; Poliziano, <i>Orfeo</i>   |
| 1517 | 1            | Boiardo, <i>Timone</i>   |
| 1518 | 7            | Accolti, <i>Virginia</i> ; Boiardo, <i>Timone</i> ; Cammelli, <i>Panfila</i> ; Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i> <sup>2</sup> ; Del Carretto, <i>Tempio</i> ; Poliziano, <i>Orfeo</i> |
| 1519 | 4            | Accolti, <i>Virginia</i> ; Cammelli, <i>Panfila</i> ; Del Carretto, <i>Tempio</i> ; Poliziano, <i>Orfeo</i>  |
| 1520 | 3            | Cammelli, <i>Panfila</i> ; Del Carretto, <i>Psiche e Cupidine</i> <sup>2</sup>   |
| 1521 | 1            | Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i>   |
| 1523 | 2            | Collenuccio, <i>Ioseph</i> <sup>2</sup>  |
| 1524 | 4            | Accolti, <i>Virginia</i> ; Del Carretto, <i>Tempio</i> ; Grasso,   |

<sup>32</sup> Dal computo totale si sono inclusi soltanto i testi in cui la componente teatrale sia riconoscibile; pertanto abbiamo accolto l'*Orfeo* di Poliziano, là dove pubblicato insieme alle *Stanze* sotto l'etichetta *Cose vulgare*, ma non, ad esempio, gli "atti scenici" di Serafino Aquilano, immessi, con un peso minoritario, entro raccolte complessive comprendenti molti generi e componimenti lirici (vd. GIUSTINIANI 1965, 101-17 e SERAFINO AQUILANO 2005); una scelta analoga è stata fatta per le *Stanze* di Bembo e il *Tirsi* di Castiglione (cfr. BEMBO 2003 e VAGNI 2012). Si è, invece, conteggiata la *Virginia* di Bernardo Accolti, qualora non contenuta nell'*Opera nova*, che, nonostante sia scritta per festeggiare un matrimonio a Siena, rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per il teatro pre-classicista di corte, con il quale condivide alcune caratteristiche: Accolti oltretutto operò nelle corti di Napoli, Milano, Urbino e Mantova. Sulla "commedia", cfr. ACCOLTI 1989. Abbiamo inserito, infine, solo i volgarizzamenti non anonimi, ovvero quelli di Berardi e di Guarino, destinati in origine a una fruizione cortigiana. I dati sono stati raccolti consultando le banche dati elettroniche *ISTC*, *EDIT 16*, *SBN* e *USTC* e i seguenti annali tipografici e repertori: BONGI 1890-1895; *IGI* 1943-1981; SERRA ZANETTI 1959; KRISTELLER 1965-1989; SANDAL 1977-1981; GALLAZZI 1980; CURI NICOLARDI 1984; ZAPPELLA 1984; *Ei* 1985-; *BIBLIA* 1996; GASPERONI 2009; BALDACCHINI 2011.

|      |   |  |
|------|---|--|
|      |   | <i>Eutichia; Mantovano, Formicone</i>  |
| 1525 | 2 | Collenuccio, <i>Ioseph</i> ; Del Carretto, <i>Tempio</i>   |
| 1526 | 1 | Mantovano, <i>Formicone</i>  |
| 1527 | 2 | Grasso, <i>Eutichia</i> ; Mantovano, <i>Formicone</i>  |
| 1528 | 1 | Guarino, <i>Menechini</i>  |
| 1530 | 8 | Accolti, <i>Virginia</i> ; Berardi, <i>Cassina, Mustellaria e Asinaria</i> ; Collenuccio, <i>Amphitruo</i> ; Grasso, <i>Eutichia</i> ; Guarino, <i>Menechini</i> ; Mantovano, <i>Formicone</i> |
| 1534 | 1 | Mantovano, <i>Formicone</i>  |
| 1535 | 1 | Accolti, <i>Virginia</i>   |
| 1537 | 1 | Mantovano, <i>Formicone</i>  |
| 1542 | 1 | Del Carretto, <i>Li sei contenti</i>   |
| 1544 | 1 | Del Carretto, <i>Sofonisba</i>   |
| 1545 | 1 | Del Carretto, <i>Psiche e Cupidine</i>   |
| 1546 | 1 | Del Carretto, <i>Sofonisba</i>   |
| 1547 | 1 | Collenuccio, <i>Ioseph</i>   |
| 1553 | 2 | Accolti, <i>Virginia</i> ; Collenuccio, <i>Ioseph</i>  |
| 1554 | 2 | Collenuccio, <i>Ioseph</i> ; Grasso, <i>Eutichia</i>   |
| 1555 | 1 | Collenuccio, <i>Ioseph</i>   |
| 1564 | 1 | Collenuccio, <i>Ioseph</i>   |
| 1565 | 1 | Accolti, <i>Virginia</i>   |

Tabella 2

Ricaviamo dalla tabella che, dopo un avvio stentato, eccezion fatta per gli anni 1503 e 1504 (con due e tre edizioni a testa) – forse da attribuire, come per il caso di Cherea, alla guerra della Lega di Cambrai, che limitò in generale la produzione libraria<sup>33</sup> – si registra un picco nel 1513 (sei edizioni), cui segue un consolidamento effettivo negli anni successivi: dal 1510 al 1530 non sono stampate opere teatrali pre-classiciste soltanto nel 1522 e nel 1529; in questo periodo vengono pubblicati cinquanta testi con una media di 2, 5 all'anno. Sono da segnalare alcune annate particolarmente prolifiche: nel 1530 escono otto libri, nel 1518 sette, nel 1519 e 1524 quattro, nel 1520 tre, nel 1515, 1516, 1523, 1525 e 1527 due.

<sup>33</sup> Dal 1501 al 1508 la produzione veneziana si attesta costantemente al di sopra delle cento unità bibliografiche annue con punte di centocinquasette nel 1502 e di centocinquatuno nel 1508; dopo la sconfitta della battaglia di Agnadello (1509) la produzione si dimezza (1509: 84; 1510: 61) sino a una progressiva ripresa, segnata dalle centosei stampe nel 1513. Vd. BALDACCHINI 2011, 11.

### Opere pre-classiciste a stampa (1501-1566)

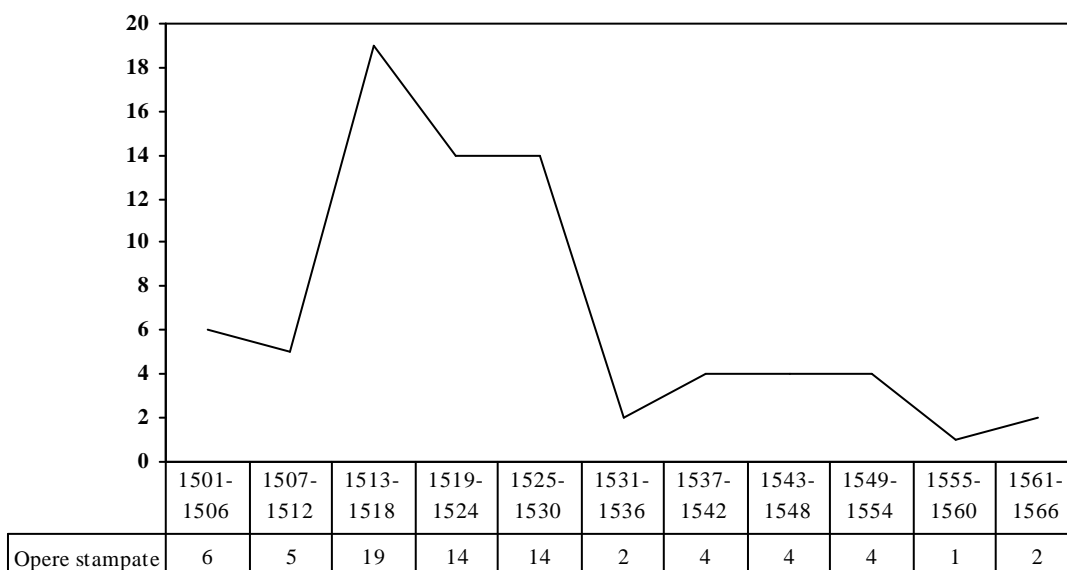


Grafico 1

L'anno più significativo sembra essere il 1530, poiché, in seguito a una crescita di produzione rilevante, che coincide giusto con quella data, si avverte un brusco quanto netto calo: sino al 1534 non vengono più stampate opere teatrali pre-classiciste; solo nel biennio 1553-1554 ne verranno pubblicate più di una. In aggiunta l'elenco degli autori e delle opere dimostra un cambiamento di gusto palmare: dal 1534 al 1565 figurano soltanto quattro autori (Mantovano, Accolti, Del Carretto e Collenuccio, non a caso tutti citati da Doni), contro gli undici del periodo, di durata pressoché speculare, 1503-1530. Se poi lungo gli anni Quaranta e Cinquanta rimane ancora attiva, anche se ridotta e occasionale, la stampa di alcuni volumi, dalla seconda metà degli anni Sessanta la pubblicazione si arresta completamente.

Tuttavia è bene proporre qualche raffronto al fine di chiarire il valore quantitativo della produzione pre-classicista: se il *Timone* di Boiardo viene stampato sei volte (1503-1518), nello stesso periodo l'*Innamorato* può vantare sette edizioni (ma 41 se prendiamo l'arco cronologico che si estende dalla prima stampa cinquecentesca all'ultima: 1505-1588) e se l'*Orfeo* non viene quasi mai proposto autonomamente, le *Stanze*, invece, escono da sole in nove occasioni (1512-1544); nel cinquantennio 1510-1560 le commedie di Ariosto vengono stampate in quarantadue occasioni, stesso dato per l'*Arcadia* di Sannazaro; il *Decameron* viene proposto quaranta volte, il *Cortegiano* trentasei, le opere volgari di Dante ventotto.

Certo appare improponibile il confronto con i generi e gli scrittori di maggior rilievo – il *Furioso* conta novantaquattro edizioni, il Petrarca e il Bembo volgari rispettivamente centoquattordici e settantasei, mentre i poemi cavallereschi sono rappresentati con cifre notevoli e in continua ascesa (1501-1510: 28; 1511-1520: 51; 1521-1530: 55; 1531-1540: 72; 1541-1550: 80; 1551-1560: 79)<sup>34</sup> – pur tuttavia ricordiamo che il teatro di Machiavelli (*Andria*, *Clizia*, *Mandragola*) totalizza quattordici stampe, la *Calandria* di Bibbiena sedici, la *Sofonisba* di Trissino nove. Per quanto riguarda i classici antichi, distinguiamo settantatré pubblicazioni latine e nove traduzioni delle

<sup>34</sup> ALFANO 2011, 31-56.

commedie terenziane, contro le undici in lingua originale e tredici traduzioni dei testi plautini.

|                                      | 1501-1510 | 1511-1520 | 1521-1530 | 1531-1540 | 1541-1550 | 1551-1560 | Totale |
|--------------------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|--------|
| Opere pre-classiciste                | 9         | 28        | 21        | 3         | 5         | 5         | 71     |
| Commedie di Ariosto                  | 0         | 2         | 7         | 23        | 6         | 4         | 42     |
| Commedie e tragedie di Aretino       | 0         | 0         | 0         | 18        | 15        | 5         | 38     |
| Commedie e tragedie di Dolce         | 0         | 0         | 0         | 0         | 13        | 16        | 29     |
| Commedie di Ruzante                  | 0         | 0         | 0         | 0         | 1         | 22        | 23     |
| Commedie e tragedie di Parabosco     | 0         | 0         | 0         | 0         | 6         | 11        | 17     |
| Dovizi da Bibbiena, <i>Calandria</i> | 0         | 0         | 7         | 4         | 2         | 3         | 16     |
| Commedie di Machiavelli              | 0         | 2         | 2         | 4         | 2         | 4         | 14     |
| Commedie di Piccolomini              | 0         | 0         | 0         | 0         | 3         | 9         | 12     |
| Trissino, <i>Sofonisba</i>           | 0         | 0         | 5         | 1         | 1         | 2         | 9      |

Tabella 3

La tabella soprastante, che accosta singoli testi e produzioni complessive, si propone soltanto l'obiettivo di segnalare due elementi indicativi, ovvero l'evidente prevalenza del teatro pre-classicista sulle opere rappresentative "regolari" sino al 1530 e, successivamente, l'affermazione decisa di queste ultime; un capitolo a parte meriterebbe la fortuna clamorosa di Ruzante, il quale gode di ben ventidue edizioni nell'ultimo decennio preso in considerazione<sup>35</sup>. Il calo individuato già in precedenza del teatro quattrocentesco, circoscrivibile appunto a partire dal 1530, può essere giustificato con l'avvento e il consolidamento editoriale e culturale del teatro classicista, con l'assimilazione, da parte di scrittori e stampatori, del progetto delle *Prose* di Bembo e con la circolazione e lo studio, sempre più vasto e approfondito, della *Poetica* aristotelica (sei edizioni e commenti tra il 1536 e il 1550). Si ricordi, a margine, che nel 1530 sono pubblicate le raccolte poetiche volgari di Bembo e Sannazaro e la seconda edizione degli *Asolani*, laddove nel 1532 esce l'ultima revisione del *Furioso*.

6 - Dopo aver delineato un profilo prettamente quantitativo e aver distinto le scansioni temporali principali di sviluppo e di declino del teatro pre-classicista in tipografia, concentriamo ora l'attenzione sulle singole opere e sugli autori pubblicati:

| Autore          | Opera                       | Edizioni   |
|-----------------|-----------------------------|--|
| 1) Accolti (13) | <i>Virginia</i> (1512-1565) | 1) Siena, Nardi-Landi, 1512; 2) Firenze non prima del 1513, s.t.; 3) Non prima del 1513, s.n.t.; 4) Firenze, Rosselli, 1513; 5) Firenze, 1514, s.t.; 6) Venezia, Zoppino, 1515; 7) |

<sup>35</sup> FERGUSON 2000.

|                      |  |  |
|----------------------|--|--|
|                      |  | Firenze, 1518, s.t.; 8) Venezia, Zoppino, 1519; 9) Firenze, 1524, s.t.; 10) Venezia, Zoppino, 1530; 11) Venezia, Zoppino, 1535; 12) Venezia, Cesano, 1553; 13) Venezia, Mammello, 1565                         |
| 2) Del Carretto (10) | a) <i>Tempio de Amore</i> (4: 1518-1525)   | 1) Milano, Da Legnano, 1518; 2) Milano, Gorgonzola, 1519; 3) Venezia, Zoppino, 1524; 4) Bologna, eredi di Benedetto Faelli, 1525   |
|                      | b) <i>Sofonisba</i> (2: 1544-1546)         | 1) Venezia, Giolito, 1544; 2) Venezia, Giolito, 1546   |
|                      | c) <i>Psiche e Cupidine</i> (3: 1520-1545) | 1) Milano, Da Legnano, 1520; 2) circa 1520, s.n.t.; 3) Milano, Borgo, 1545   |
|                      | d) <i>Li sei contenti</i> (1: 1542)        | Casal Monferrato, Guidoni  |
| 3) Colenuccio (9)    | a) <i>Iacob e Ioseph</i> (8: 1523-1564)    | 1) Venezia, Bindoni, 1523; 2) Venezia, Zoppino, 1523; 3) Venezia, Zoppino, 1525; 4) Venezia, Torti, 1547; 5) Venezia, Pagano, 1553; 6) Venezia, Pagano, 1554; 7) Venezia, Pagano, 1555; 8) Venezia, 1564, s.t. |
|                      | b) <i>Amphitruo</i> (1: 1530)              | Venezia, Zoppino   |
| 4) Poliziano (8)     | <i>Orfeo</i> (1503-1519)                   | 1) Bologna, Bazalieri, 1503; 2) Venezia, Bonelli, 1504; 3) Venezia, Bonelli, 1505; 4) Venezia, Rusconi, 1513; 5) Venezia, Sessa, 1516; 6) Venezia, Rusconi, 1518; 7) Milano, Da Legnano, 1519                  |
| 5) Da Correggio (7)  | <i>Psiche e Cefalo</i> (1507-1521)         | 1) Venezia, Bonelli, 1507; 2) Venezia, Rusconi, 1510; 3) Venezia, Rusconi, 1513; 4) Venezia, Rusconi, 1515; 5) Venezia, Rusconi, 1518; 6) Venezia, Torti, 1518; 7) Venezia, Zoppino, 1521                      |
| 6) Boiardo (6)       | <i>Timone</i> (1503-1518)                  | 1) Bologna, Bazalieri, 1503; 2) Venezia, Bonelli, 1504; 3) Venezia, Bonelli, 1504; 4) Venezia, Tacuino, 1513; 5) Venezia, Tacuino, 1517; 6) Venezia, Rusconi, 1518   |
| 6) Cammelli (6)      | <i>Panfila</i> (1508-1520)                 | 1) Venezia, Bonelli, 1508; 2) Firenze, Benvenuto, non prima del 1511; 3) Venezia, Sessa, 1516; 4) Venezia, Rusconi, 1518; 5) Milano, Castiglione, 1519; 6) Milano, Da Valle, 1520                              |
| 6) Mantovano (6)     | <i>Formicone</i> (1524/1525-1537)          | 1) Roma, Calvo 1524/1525; 2) Rimini, Soncino, 1526; 3) Venezia, Dal Gesù, 1527; 4) Venezia, Zoppino, 1530; 5) Venezia, Sessa, 1534; 6) Venezia, Bindoni-Pasini, 1537   |
| 9) Grasso (4)        | <i>Eutichia</i> (1524-1554)                | 1) Roma, Calvo, 1524; 2) Venezia, Dal Gesù, 1527; 3) Venezia, Zoppino, 1530; 4) Venezia, Pagano, 1554  |
| 10) Berardi (3)      | <i>Volgarizzamenti</i> (1530)              | 1) Cassina, Venezia, Zoppino; 2) <i>Mustellaria</i> , Venezia, Zoppino; 3) <i>Asinaria</i> , Venezia, Zoppino  |
| 11) Guarino (2)      | <i>Menechini</i> (1528-1530)               | 1) Venezia, Penzio, 1528; 2) Venezia, Zoppino, 1530  |

Tabella 4

L'opera di maggior successo risulta la *Virginia* di Bernardo Accolti, che rielabora la novella III, 9 di Boccaccio (Giletta di Nerbona), al fine di celebrare le nozze del senese Antonio Spannocchi con la figlia di Neri d'Aldello Placidi, nobile e politico locale. La "commedia" gode di una circolazione singolare e distintiva: accede, infatti, al mercato toscano – piuttosto refrattario, vedremo, a pubblicare il teatro cortigiano e pre-classicista in generale – per una questione di connotazione municipale (un volume senese, cinque fiorentini)<sup>36</sup>, ma riesce, contestualmente, a ottenere il favore dei tipografi veneziani (sei stampe e tre editori diversi: Zoppino, Cesano e Mammello). I tredici volumi si concentrano prevalentemente negli anni Dieci (5), per poi continuare, malgrado un forte rallentamento, ad essere stampati sino al 1553 e al 1565.

Galeotto Del Carretto, invece, risulta lo scrittore con il maggior numero di opere stampate, ben quattro, tre delle quali si spingono oltre la data spartiacque del 1530: se l'edizione Borgo (Milano, 1545) della *Psiche* sembra un'operazione attardata, senza particolari interessi letterari e ideologici, e quella de *Li sei contenti* (Casal Monferrato, Guidoni, 1542) è dettata soprattutto da motivi esterni, geografici e politici – ricordiamo che il poeta, era figlio del marchese Teodoro, signore di Millesimo, consigliere dei Paleologi di Monferrato – la *Sofonisba* (1544, 1546), di contro, è l'unico testo pre-classicista stampato da Giolito. Torneremo alla fine del capitolo sulla straordinaria "collana editoriale" di opere teatrali promossa dallo stampatore veneziano (89 dal 1543 al 1587); ora conta rilevare l'inclusione, il riconoscimento e la promozione della *Sofonisba*, scritta nel 1502, nel catalogo classicista di Giolito, altrimenti assai selezionato<sup>37</sup>.

Le stampe del *Tempio d'amore* (Zoppino, 1524) e della *Sofonisba* sono ragguardevoli per la presenza di dediche al lettore da parte degli editori, che forniscono alcune indicazioni e segnalazioni utili<sup>38</sup>: il titolo apposto da Zoppino alla prefazione del *Tempio* recita «Nicolao Zopino e Vicentio [scil. Vincenzo Di Paolo, libraio e cantastorie, collaboratore di Zoppino dal 1513 al 1524] librari solerti e curiosi a li studiosi e candidi lettori felicitate»<sup>39</sup>.

Viene individuato subito un pubblico preciso e, nello stesso tempo, diversificato, poiché l'opera pare rivolta agli specialisti, ai lettori dotti, ma può anche addirsi, è l'auspicio del tipografo, a una fruizione più vasta<sup>40</sup>. La prima parte della dedica si incarica di connotare l'operazione dello stampatore quale "riscoperta"; infatti Zoppino esordisce riportando le seguenti affermazioni: «essendomi a questi giorni pervenuto ne le mane il venustissimo *Tempio de amore*, [...] mi è parso convenevole

<sup>36</sup> Non è casuale che tutte le edizioni toscane titolino in modo quasi identico dal seguente: *Comedia del preclarissimo messer Bernardo Accolti aretino scriptore apostolico e abbreviatore, recitata nelle solemne noze del magnifico Antonio Spannocchi nella inclita ciptà di Siena* (Firenze, 1514, s.t.); invece il riferimento al matrimonio è espunto dai tipografi veneziani.

<sup>37</sup> Anche il titolo dell'opera, d'altronde, non offre alcuna rettifica o contestualizzazione particolare: *La Sophonisba tragedia del magnifico cavaliere e poeta messer Galeotto Carretto*.

<sup>38</sup> RICHARDSON 2004, 75-87; TERZOLI 2004; IACONO - MARINI 2011 e PROCACCIOLI 2013.

<sup>39</sup> BNBM, RACC. DRAM. 3429, c. 1v.

<sup>40</sup> Tale strategia viene spesso impiegata dal tipografo; si pensi, per portare un esempio, alla dedica de *I dilettevoli dialogi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano philosopho*, 1525, cc. I 2v-3r: «Luciano [...] oltre ad ogni altro scrittore è più piacevole e ridicolo. E quello che con i suoi delettevoli dialogi con le vere narationi e argute epistole a te lettore a grado e in piacere te sia et, certamente, tal degno auttore da huomini valorosi, da giovani leggiadri, da donne gentili, da vecchi annosi e parimenti da teneri fanciulli può essere letto e studiato» (BNBM, TT. 0157).



non tenere celato e sepulto un sì pretioso thesauro, quasi invido a li elevati spirti, anzi mandarlo in la pubblica luce, a commune diletto de studiosi servi d'amore».

Inoltre vengono forniti alcuni ragguagli di ordine tipologico, «poema tersissimo», mentre sono riportate le qualità migliori del testo, cioè l'«invention piacevoleissima», le «gioconde fabulationi» e le «lepiditati», che si collegano al «commune diletto» di cui potranno godere gli «studiosi» e i lettori comuni. L'attenzione viene posta poi sul «facundissimo e leggiadro» autore e sul problema della mancanza di una dedica a qualche illustre personalità nella sede paratestuale preposta. Zoppino, se, da una parte, si dimostra rispettoso del testo – «io l'ho voluta lasciare in libertà vagare, accioché senza rispetto al suo fattore liberamente mandare la potesse e a cui gli piacerà ello dedicare la possa» – dall'altra, suggerisce di volerlo offrire personalmente al marchese di Monferrato, «unico di nostra etate refugio, presidio e asilo de sbandite virtuti» (cc. 1v-2r).

L'atteggiamento del tipografo, di certo non sporadico al tempo<sup>41</sup>, viene in parte mitigato dalle insistite rassicurazioni circa la fedeltà e la correttezza del volume: «solo ho curato che la impressione [...] sia corretta e castigata» (c. 2r). Il lavoro è stato assai impegnativo, poiché risulta «male agevole [...] schifare che qualchi errori de inversioni e traslogationi de littere [...] ivi non se trovino». Ciò è determinato dalla scorrettezza della stampa presa a modello, composta da «rozzi e avari impressori», da cui Zoppino copiava il testo: l'affermazione, che affronta un problema reale, più volte trattato dal tipografo nelle dediche ai lettori<sup>42</sup>, rappresenta innanzitutto una strategia collaudata di autopromozione<sup>43</sup>.

La prefazione della *Sophonisba* per l'edizione Giolito – rivolta al nipote dell'autore, Alberto – viene approntata da un letterato d'eccezione, Niccolò Franco. È chiaro che lo stampatore avesse l'esigenza di giustificare la propria scelta editoriale, che giungeva venti anni dopo la tragedia di Trissino.

L'intera dedica di Franco mira a confutare le eventuali obiezioni che i lettori avrebbero potuto porre: lo scrittore cerca di spiegare, attraverso una metafora culinaria, che un'offerta maggiore e più ricca di opere letterarie non deve essere interpretata come negativa, anzi ciò può «invogliare» i lettori<sup>44</sup>. È vero, continua Franco, che la «tragedia di Sophonisba è stata altre volte mostrata in rima», ma questo non pare un ostacolo: è stato Galeotto Del Carretto il primo a scrivere una tragedia incentrata sulle vicende della regina cartaginese, come dimostra l'«epistola fatta nel fronte» per Isabella d'Este (CAP. IV, 4); però, è altrettanto vero che l'autore avrebbe potuto conquistare un primato effettivo soltanto se avesse pensato di «darla fuori»<sup>45</sup> a tempo debito.

Comunque secondo Franco non importa se egli «sia stato il primo», poiché «non si toglie di loda alla libertà di poeti gareggiare in quelle cose che essi in altra guisa, che scritte sono si mettono a scrivere»<sup>46</sup>. In aggiunta il testo mostra alcune «novità» che non potranno «annoiare i lettori», i quali conosceranno «il mirabile caso della dolente reina» sotto una diversa versione e «allargaranno quella cognizione, ch'essi primieramente forse ristretta ne haveano»<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> FAHY 1988; TROVATO 1998 e JOHNS 2011.

<sup>42</sup> SEVERI 2009, 241-54 e 387-401.

<sup>43</sup> TROVATO 1991, 19-49.

<sup>44</sup> BNMV, DRAMM. 0404. 005, c. 2v.

<sup>45</sup> c. 3r.

<sup>46</sup> cc. 3r-3v.

<sup>47</sup> c. 4r.

Appare evidente lo sforzo di legittimare una “tragedia” composta più di quarant’anni prima, inserita all’interno di un gusto di corte preciso, formalmente e metricamente composita nonché ormai superata da un punto di vista estetico. Se Zoppino può fare ancora leva su criteri quali il diletto e l’interesse erudito, Franco e Giolito si pongono in posizione subalterna e si collocano di necessità entro una prospettiva debole, in quanto possono puntare esclusivamente sulla curiosità dei lettori di conoscere informazioni e dettagli trascurati da Trissino, il cui nome non viene mai citato. Insomma l’esperimento di Del Carretto, nell’ottica del curatore, non possiede una piena autonomia, ma serve quasi da integrazione, da supporto vicario al capolavoro trissiniano con il quale viene evitato ogni confronto<sup>48</sup>.

Anche i testi di Pandolfo Collenuccio conquistano uno spazio significativo; sebbene l’*Amphitruo*, volgarizzamento evidentemente troppo connotato in senso cortigiano a causa dell’ampia celebrazione finale di Ercole I (CAP. III, 2. 1), venga stampato solo in un’occasione, per contro, *Iacob e Ioseph*, oltre a dimostrare un discreto apprezzamento complessivo (otto esemplari), è pubblicato con maggior frequenza negli anni Quaranta (1547) e Cinquanta (1553, 1554, 1555), rispetto al periodo antecedente al 1530 (1523, 1525).

È probabile che le conseguenze editoriali, culturali e politiche determinate dalla Controriforma abbiano fornito una seconda veste all’opera, non più sentita come aderente all’ideologia cortigiana ferrarese, bensì presentata quale lettura edificante, utile strumento utilizzato dai tipografi (Torti, Pagano) per rivedere e aggiornare il proprio catalogo in conformità alle nuove esigenze post-tridentine<sup>49</sup>. Del resto, il titolo stesso attribuito all’opera nei diversi esemplari pare attestare un netto slittamento semantico<sup>50</sup>: se Bindoni pubblicizza la propria edizione sfruttando la recente recita di Cherea, Zoppino preferisce puntare sulla letterarietà del testo – specificandone la struttura formale (terza rima), la provenienza (corte ferrarese) – e sulla veste editoriale («istoriato»), laddove Torti e Pagano inseriscono come elemento principale l’argomento biblico («Vecchio Testamento»)<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Angelo Ingegneri, cinquantquattro anni dopo la *princeps* giolitianiana, scrive nel celebre *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (Ferrara, Bindoni, 1598): «il che [scil. l’ambientazione dell’azione drammatica all’interno di un campo militare] mi fa ricordare d’una tragedia di Sofonisba, fatta in ottava rima da un poeta di cui non mi sovviene il nome, ma l’ho veduta alla stampa né credo che vi sia gran pena a ritrovarne, la quale inchiude nella sua scena non solo Cirta, Cartagine e la patria di Massinissa, ma la città di Roma e la reggia di Tolomeo in Egitto e diverse altre parti del mondo, dall’una all’altra delle quali i personaggi fanno tragitto a lor beneplacito, sì però che quando occorre uno di così fatti passaggi (per dargli per avventura verisimilitudine di tempo) si fornisce l’atto. Di maniera che la favola è divisa in quindici o venti atti, con una rarità d’esempio maravigliosa» (INGEGNERI 1989, 17-8).

<sup>49</sup> ROTONDÒ 1982, 1397-1492; GRENDLER 1983; LONGO 1985, 965-999 e FRAJESE 2008.

<sup>50</sup> *La vita de Iosep figliolo de Iacob, recitata in la inclita città di Venetia per misser Francesco Cherea de’ Nobili da Luca del anno MDXXIII* (Venezia, Bindoni, 1523); *Comedia de Iacob e de Iosep composta dal magnifico cavaliere e dottore messere Pandolpho Collenuccio da Pesaro ad instantia de lo illustriss. et excellentissimo sig. duca Hercole de Ferrara in terza rima istoriato* (Venezia, Zoppino, 1523); *Comedia diletta raccolta nel Vecchio Testamento. Nuovamente ristampata, nella quale si ragiona de Iacob, e de Ioseph composta dal magnifico caualiero et dottore, messere Pandolpho Collenuccio* (Venezia, Torti, 1547) e *Comedia diletta raccolta nel Vecchio Testamento, novamente ristampata, nella quale si ragiona de Iacob, e de Ioseph. Composta per il magnifico caualiero, e dottore, messer Pandolpho Collenuccio. In terza rima, historiata* (Venezia, Pagano, 1554).

<sup>51</sup> Siamo di fronte, pertanto, a una conversione radicale di obiettivi e registri, a complessi procedimenti dialettici di riqualificazione: «l’opera letteraria non va considerata come una registrazione documentaria di qualcosa che esiste o è esistito, ma come la riformulazione di una

L'*Orfeo* di Poliziano viene stampato insieme alle *Stanze* – ad eccezione di un'edizione fiorentina probabilmente degli anni Settanta, in 4<sup>o</sup>, di sei carte, suddivise in due colonne, in caratteri romani e accompagnata da tre silografie, secondo le tipiche caratteristiche delle stampe a larga circolazione, “popolari”<sup>52</sup> – mentre le ottave in onore di Giuliano de' Medici godono di una maggiore indipendenza. I volumi cinquecenteschi che tramandano la *Fabula* sono concentrati in poco più di un quindicennio (1503-1519) e palesano una provenienza geografica più variegata rispetto alla media (Bologna, Venezia, Milano).

Come per il caso di Poliziano, pure la *Psiche* e il *Cefalo* di Niccolò da Correggio vengono stampati insieme, probabilmente per la contiguità tematica delle due rappresentazioni – che seguono il filone «dell'ottava rima e della favola mitologica e pastorale»<sup>53</sup> – e per ragioni, banalmente, di costi dovuti alla lunghezza ridotta dei testi, che difficilmente avrebbero potuto essere pubblicati singolarmente. In antitesi rispetto all'*Orfeo*, i tipografi sono tutti veneziani (quattro: 1507-1521).

Il *Timone* – la cui *princeps* (Scandiano, Pasquali e Crivello) è pubblicata nel 1500 – viene stampato sei volte, entro un periodo abbastanza breve (1503-1518); a parte l'edizione bolognese, a cura di Bazalieri (1503), le restanti cinque provengono da tipografie veneziane (due Bonelli e Tacuino, una Rusconi).

La *Panfila* di Cammelli registra lo stesso numero di volumi, ma presenta due particolarità: gli editori sono più differenziati (Venezia: Bonelli, Sessa, Rusconi; Firenze: Benvenuto; Milano: Castiglione, Da Valle) e il titolo dell'opera oscilla da *Tragedia de Antonio da Pistoia novamente impressa* (1508-1516) a *Operetta nova de doi nobilissimi amanti Philostrato et Pamphila. Composta in tragedia per Antonio da Pistoia* (1518-1520).

Appare perspicua la strategia degli ultimi editori di porre l'attenzione sul diletto, sul dato patetico, trascurando l'indicazione di genere («composta in tragedia» non corrisponde pienamente alla semplice «tragedia»): è probabile che l'ultima definizione («tragedia»), troppo diretta, fosse avvertita quale fuorviante e controproducente per un testo composito, che riusa l'infelice storia di Ghismonda e Guiscardo (*Dec IV*, 1) al fine di veicolare una critica al potere cortigiano.

realtà precedentemente formulata, che porta alla luce qualcosa che prima non esisteva» (ISER 1987, 26).

<sup>52</sup> Sono da intendere come popolari, per i secoli di cui ci occupiamo, i testi rivolti principalmente a un pubblico vasto, non specializzato, formato da classi sociali intermedie (artigiani, mercanti, bottegai, commercianti, studenti). Questa particolare circolazione viene favorita dall'aumento dell'alfabetizzazione, dalla diminuzione progressiva del costo di produzione del libro e dalla sua presenza in punti di vendita (piazze, fiere, librai, piccoli centri) sempre più numerosi. Cfr. GRENDLER 1992, 211-35; CHARTIER 1995, 317-35; SANTORO 2008, 95-188.

<sup>53</sup> DIONISOTTI 1959, 149.

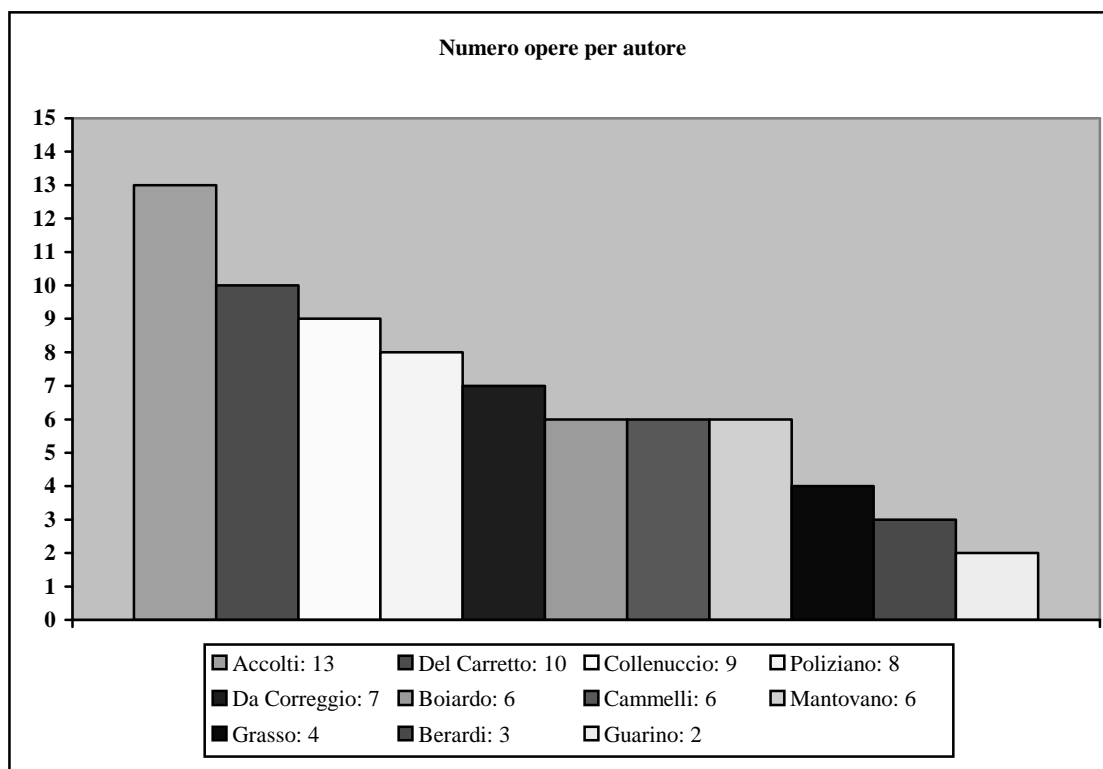


Grafico 2

Le sei stampe del *Formicone* (1524/1525-1537) si distribuiscono tra Roma, Rimini e Venezia: l'impianto "regolare" – realizzato mediante un singolare connubio tra Apuleio (*Met IX*, 4-7) e Plauto e testimoniato indirettamente dal soprannome classicheggiante, Publio Filippo, del suo misterioso autore – ha favorito la circolazione tarda dell'opera (Venezia, 1527, 1530, 1534, 1537), menzionata da Doni e posseduta da Sanudo; un discorso analogo può essere avanzato per l'*Eutichia* di Nicola Grasso, scrittore dalla biografia altrettanto oscura. L'opera, messa in scena a Urbino nel 1513 insieme alla *Calandria*, è collezionata da Sanudo, entra a far parte nel canone delle sessantotto commedie della *Libreria* e viene proposta in quattro occasioni, nonostante la natura politica e ideologica abbastanza scoperta: nel 1524 (Roma, Calvo), nel 1527 (Venezia, Dal Gesù), nel 1530 (Venezia, Zoppino) e nel 1554 (Venezia, Pagano).

Chiudono la rassegna i volgarizzamenti di Berardi e Guarino: è bene sottolineare che questa particolare produzione sembra ad appannaggio di Zoppino, il quale pubblica nel 1530 la *Cassina*, la *Mustellaria* e l'*Asinaria* di Berardi, mentre ristampa i *Menechini*, usciti due anni prima presso Penzio.

7 - La ricorsività del nome di alcuni stampatori, come nell'ultimo caso, suggerisce di spostare l'attenzione direttamente all'interno della tipografia cinquecentesca; nello specifico potrebbe essere utile esaminare se il teatro pre-classicista abbia costituito una tipologia aleatoria e casuale oppure se sia servito in quanto tale per completare un preciso piano editoriale.

È indubbio che i testi teatrali non abbiano goduto, almeno sino a una fase avanzata, di particolare prestigio<sup>54</sup>: per la maggior parte dei tipografi rappresentavano un genere di intrattenimento a costo ridotto e perciò venivano

<sup>54</sup> PIERI 1992, 245-67.

stampati su carta di bassa qualità, in formato piccolo, “da bisaccia”, per richiamare una celebre definizione<sup>55</sup>; i testi mancavano di cura editoriale (punteggiatura, lettere maiuscole, separazioni tra atti, numerazioni); spesso erano accompagnati da silografie semplici e stilizzate, che illustravano la storia raccontata; non di rado erano impaginati a mezza colonna e composti con caratteri gotici o romani, tipici dei libelli destinati a una fruizione “popolare”, ed erano privi di margini, in quanto non necessitavano di particolari commenti<sup>56</sup>.

Ciò nondimeno una disamina approfondita, non solo materiale, consiglia ulteriori vie di interpretazione, poiché su sessantasei volumi (sette non riportano indicazioni tipografiche, per un totale di settantatré) solo diciannove sono stampati da un tipografo che non ripete, ristampe escluse, la scelta di proporre altri testi teatrali pre-classicisti: tra questi figura anche Giolito con l’edizione eccezionale della *Sofonisba*. I restanti quarantasei libri sono ripartiti nel modo seguente:

| Editore e luogo di pubblicazione | Numero opere pubblicate | Autori e opere   |
|----------------------------------|-------------------------|--|
| 1) Zoppino, Venezia              | 15                      | Accolti, <i>Virginia</i> , 1515, 1519, 1530, 1534; Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i> , 1521; Collenuccio, <i>Iacob e Ioseph</i> , 1523, 1525; <i>Amphitruo</i> , 1530; Del Carretto, <i>Tempio</i> , 1524; Grasso, <i>Eutichia</i> , 1530; Guarino, <i>Menechini</i> , 1530; Mantovano, <i>Formicone</i> , 1530; Berardi, <i>Cassina, Mustellaria e Asinaria</i> 1530 |
| 2) Rusconi, Venezia              | 8                       | Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i> , 1510, 1513, 1515, 1518; Poliziano, <i>Orfeo</i> , 1513, 1518; Boiardo, <i>Timone</i> , 1518; Cammelli, <i>Panfila</i> , 1518  |
| 3) Bonelli, Venezia              | 6                       | Boiardo, <i>Timone</i> , 1504 <sup>2</sup> ; Poliziano, <i>Orfeo</i> , 1504, 1505; Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i> , 1507; Cammelli, <i>Panfila</i> , 1508  |
| 4) Pagano, Venezia               | 4                       | Collenuccio, <i>Iacob e Ioseph</i> , 1553, 1554, 1555; Grasso, <i>Eutichia</i> , 1554  |
| 5) Sessa, Venezia                | 3                       | Cammelli, <i>Panfila</i> , 1516; Poliziano, <i>Orfeo</i> , 1516; Mantovano, <i>Formicone</i> , 1534  |
| 5) Da Legnano, Milano            | 3                       | Del Carretto, <i>Tempio</i> , 1518; Poliziano, <i>Orfeo</i> , 1519; Del Carretto, <i>Nozze</i> , 1520  |
| 7) Calvo, Roma                   | 2                       | Grasso, <i>Eutichia</i> , 1524; Mantovano, <i>Formicone</i> , 1524   |
| 7) Torti, Venezia                | 2                       | Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i> , 1518; Collenuccio, <i>Iacob e Ioseph</i> , 1547   |
| 7) Bazalieri, Bologna            | 2                       | Boiardo, <i>Timone</i> , 1503; Poliziano, <i>Orfeo</i> , 1503  |
| 7) Dal Gesù, Venezia             | 2                       | Grasso, <i>Eutichia</i> , 1527; Mantovano, <i>Formicone</i> , 1527   |

Tabella 5

<sup>55</sup> PETRUCCI 1969, 295-313. Su settantatré libri reperiti, ben sessantasette sono in 8°, sei in 12°.

<sup>56</sup> CHARTIER 1994; MONTECCHI 1994 e 2005; MCKENZIE 1999 e RICHARDSON 2004, 165-233.

Spiccano subito, integrando le informazioni con la “Tabella 4”, alcuni dati ben visibili: Venezia, come è prevedibile, detiene il primato delle unità bibliografiche (50 su 71 identificabili), Milano segue molto staccata con sette, Firenze ne conta sei, chiudono l’elenco Bologna (3), Roma (2), Rimini, Casale e Siena (1)<sup>57</sup>.

Risulta significativa, oltretutto, l’assenza di un centro vivace e produttivo come Napoli, mentre Firenze, nonostante il prestigio e la fiorente attività editoriale, appare refrattaria al teatro pre-classicista – assai distante dalle autoctone sacre rappresentazioni, dai trionfi, dai canti carnascialeschi – soprattutto se si pensa che, delle sei edizioni citate, cinque appartengono alla *Virginia* di Accolti<sup>58</sup>. Invece l’assenza del teatro pre-classicista dalle tipografie napoletane, benché l’attività spettacolare sotto i Trastàmara dimostri una notevole fortuna, è facilmente spiegabile con il passaggio dalla corona aragonese al vicereame spagnolo (1501); il nuovo governo scoraggiò di certo qualsiasi forma di celebrazione del precedente regime<sup>59</sup>. Roma è rappresentata solo da Calvo; delle tre edizioni bolognesi due sono da attribuire a Bazalieri; Milano ha in Da Legnano lo stampatore più attento ai testi teatrali pre-classicisti.

A parte Torti, le cui edizioni di Da Correggio e Collenuccio sono separate da ventinove anni, gli altri stampatori sembrano maturare un progetto meno fortuito: anche coloro che stampano poche opere propongono le proprie edizioni teatrali entro un arco cronologico ristretto, mai superiore ai due anni (Bazalieri, 1503; Da Legnano, 1518-1520; Calvo, 1524; Dal Gesù, 1527; Pagano, 1553-1554). Ovviamente nell’elenco proposto risaltano i profili di tre stampatori veneziani: Zoppino (che pubblica, dal 1515 al 1530, il 22% delle sessantasei opere attribuibili), Rusconi (12%, 1510-1518) e Bonelli (9%, 1504-1508).

<sup>57</sup> Riportiamo schematicamente il numero dei testi stampati nei centri di maggior produzione tra il 1501 e il 1560: Venezia (12261, media annua: 207); Roma (2663: 45); Milano (1499: 25); Firenze (1325: 22); Bologna (1023: 17); Napoli (438: 7). Per queste cifre vd. BARBIERATO 2010, 686-93.

<sup>58</sup> BASTIANONI - CATONI 1988 e PERINI 1992, 429-60.

<sup>59</sup> DE BLASI - VARVARO 1988, 235-325; TOSCANO 1992 e GARZYA 2006. Un possibile indizio viene fornito da Antonio de Ferrariis, detto il Galateo, il quale osserva nell’*Esposizione del Pater noster* (1504-1508) che i lettori «di più alto ingenio chi desiderano parer più belli e dissenvolti ed omeni de palagio, disprezano lo greco e lo latino, e Dante, e Petrarca, Sannazaro e Cariteo, omeni dottissimi; se metteranno ad solazar nel dolce romanzo, leggeranno Joan de Mena lo Omero spagnolo, la Coronazione con lo suo comento y las Trincientas» (GALATEO 1868, 201).

### Publicazione opere per città

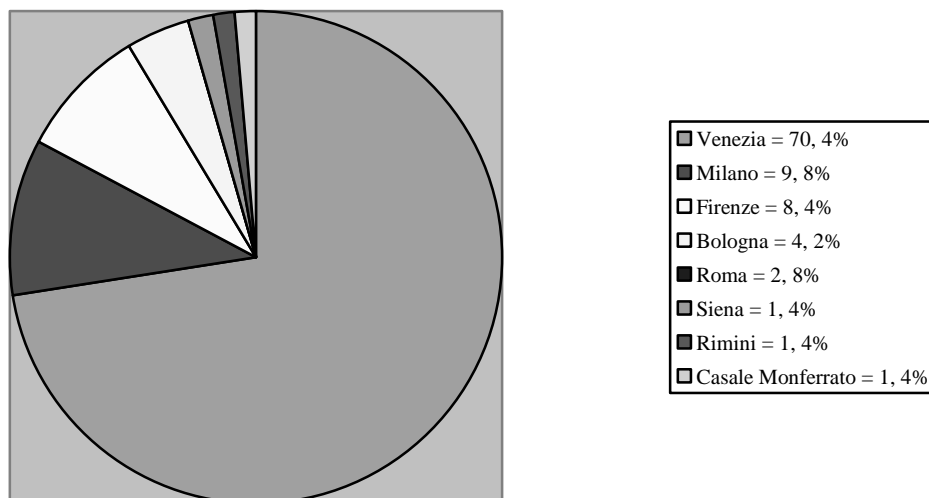


Grafico 3

8 - Proponiamo una rassegna che valuti le strategie operate dai tipografi elencati<sup>60</sup>: i fratelli Niccolò e Domenico Sandri, incisori, librai ed editori in affari a Venezia dal 1505 al 1527, avevano bottega alle Mercerie presso Campo San Zulian, all'insegna del Gesù, da cui trassero il soprannome<sup>61</sup>. La loro ridotta produzione, che conta trenta volumi, vede quasi equamente distribuita la letteratura volgare (13 titoli) e quella latina (17: di argomento in prevalenza religioso): in particolare i testi in italiano sono – eccetto il *Convivio*, due traduzioni della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze e una del *Pronosticatio* dell'astrologo tedesco Johann Lichtenberger – teatrali e confezionati in formati molto piccoli (Bibbiena, *Calandria*, 1522, in 8<sup>o</sup>, 1523, 1526, in 12<sup>o</sup>; *Aristippia* 1523, in 12<sup>o</sup>; *Floriana*, 1523, 1526, in 16<sup>o</sup>; Ariosto, *Suppositi*, 1526, in 16<sup>o</sup>; Grasso, *Eutichia*, 1527, in 12<sup>o</sup>; Mantovano, *Formicone*, 1527, in 12<sup>o</sup>)<sup>62</sup>.

Appare chiaro il progetto, comune ad altri stampatori, di realizzare in breve tempo (1522-1527) un catalogo specialistico, atto a soddisfare le esigenze di un pubblico preciso: le opere pre-classiciste in cui è apparentemente meno visibile l'aderenza alle norme estetiche e ideologiche di corte sono accostate a commedie regolari, per quanto l'*Aristippia* e soprattutto la *Floriana*<sup>63</sup>, possedute da Sanudo, non

<sup>60</sup> Condividiamo la prospettiva individuata da SEVERI 2009, 12: «accedere [...] ai programmi editoriali di quegli anni [scil. dell'inizio del Cinquecento] vorrà dire prima di tutto accedere alla storia letteraria dei vinti, degli scrittori cioè inghiottiti dalla storia. Su un piano più vasto, vorrà dire mettere a fuoco che l'insieme della letteratura cortigiana e plurilinguistica, pigramente definita anticlassicista, quasi sia essa a costituire eccezione a un fronte crescente di classicismo e non il contrario, è semplicemente la letteratura dei primi decenni del Cinquecento, nutrita da un capillare e perdurante gusto per la commistione tra codici letterari e linguistici, e trionfante sul palco dell'editoria e nella risposta dei lettori fino almeno al 1530».

<sup>61</sup> ASCARELLI - MENATO 1989, 348.

<sup>62</sup> Ricordiamo che «la fisionomia di un libro è tale da indicare l'intento e il pubblico a cui il detto libro aspira» (GRENDLER 1992, 211).

<sup>63</sup> Commedia divisa in cinque atti, polimetrica (capitoli ternari, ottave, frottole di settenari), in cui Florio, nonostante la rivalità di Lio e Dario, riesce a conquistare l'amata Litia. L'opera, dall'impianto ingenuo e schematico, si conclude con l'improvviso ricongiungimento tra Litia e il padre Lutio, il

possano essere confrontate con le prove di Bibbiena e Ariosto; ma questa ulteriore distinzione sarà operata solo dagli stampatori attivi verso la seconda parte del secolo, capaci di un capitale finanziario e umano ingente e realmente volti a incentivare una particolare domanda di libri e costruire, per certi versi, il proprio lettore ideale<sup>64</sup>.

Caligola Bazalieri, nato a Bologna nel 1476, fratello dello stampatore Bazaliero, esercita in proprio dal 1492 al 1512<sup>65</sup>. Il lavoro dei Bazalieri – sostenuto da un ambiente «opulento e ricco», sollecitato da un'Università «celebre per docenti e molto frequentata» e, sino al 1506, dal mecenatismo dei Bentivoglio – «aveva trovato condizioni favorevoli per prosperare»<sup>66</sup>.

La produzione di Caligola Bazalieri consta di quarantasei unità bibliografiche: ventisette incunaboli (dati dello *STC*, ventuno per *Igi*) e diciannove cinquecentine, di cui ventiquattro in latino (16 + 8) e ventidue in volgare (11 + 11). Il catalogo latino è contraddistinto da alcuni classici (Calpurnio Siculo, Persio, Cicerone, Ovidio), da opere grammaticali e religiose, laddove quello italiano appare rivolto a un pubblico meno dotto e, in particolare, alla ricerca di letture di intrattenimento: pensiamo agli opuscoli (*Storia della Bianca e della Bruna*, 1495; Pucci, *Contrasto degli uomini e delle donne*, 1496/1497; *Buovo di Antona*, 1497; *Contrasto del denaro e de l'homo*, 1500) «che venivano acquistati dai cantambanchi per spacciarli dopo averli recitati per le piazze di Bologna»<sup>67</sup> o alle *Collettanee in morte de Serafino Aquilano* (1504), autore a sua volta presente con due edizioni delle *Opere* (1503).

In aggiunta spiccano, in stretta contiguità con il *Timone* e l'*Orfeo* (1503, in 8<sup>o</sup>), le sacre rappresentazioni di *Abramo e Isacco* di Belcari (1496/1498), di *S. Lorenzo* e di *S. Agata* (volumi di otto e dieci carte ciascuno, stampati nel 1505, in 4<sup>o</sup>). Un progetto simile, di carattere locale e comunale, può essere spiegato con una serie di rapporti e relazioni: le sacre rappresentazioni riflettono gli stretti contatti tra Bologna e Firenze, il *Timone* – la cui *princeps*, ricordiamo, è stampata a Scandiano – manifesta la prossimità tra la città felsinea e Reggio Emilia, dove i Bazalieri condurranno la propria attività per un periodo limitato (1495-1498), mentre l'*Orfeo*, è noto, viene pubblicato per la prima volta a Bologna nel 1494 (*Cose volgare del Poliziano*, Platone Benedetti).

Parimenti, risulta significativa l'offerta teatrale di Francesco Giulio Calvo, umanista, tipografo, editore e libraio, originario di Menaggio (Como) nonché fratello di Andrea, il quale possedeva librerie a Pavia e varie botteghe a Milano in Piazza dei Mercanti<sup>68</sup>. Francesco, che si faceva chiamare Minizio dal paese nativo, opera a Milano e Roma; nella città capitolina insedia la propria bottega nel rione Parione e usufruisce del titolo di “impressore apostolico” a partire dal 1524.

Prima del 1519 viaggia in Europa alla ricerca di codici latini (Inghilterra, Spagna, Francia, Germania, Ungheria), conosce Erasmo, Andrea Alciati, Jean Grolier, Johann Froben e Beato Renano, collabora con l'editore romano Silber, stringe relazioni con il

quale benedice il matrimonio tra i due personaggi ed esorta i servi a preparare i festeggiamenti: «presto su, servi mei, le mense intorno / con cibi al gusto inusitati e novi! / Trovasi a Litia un vestimento adorno / et a Florio d'altre veste se rinovi. / Qui canti, balli et suoni siano tutto el giorno / et varii giochi e, chi ne sa, ne trovi / ogni anno questo giorno de letitia: voglio che si faccia in memoria de Litia» (*Floriana*, Venezia, Dal Gesù, 1523, BNBM, RACC. DRAM. 1943, c. H 3v, vv. 9-16).

<sup>64</sup> QUONDAM 1989, 51-104.

<sup>65</sup> ASCARELLI - MENATO 1989, 51-2.

<sup>66</sup> CIONI 1970, 312.

<sup>67</sup> *IVI*, 313.

<sup>68</sup> BARBERI 1974, 38-41 e 1983, 77-97; BLASIO 1988 e MENATO - SANDAL - ZAPPELLA 1997, 233-7.



mondo protestante – basti pensare che introduce in Italia per primo alcuni opuscoli di Lutero (1518) – e apre una propria stamperia nel 1523. Dopo il Sacco di Roma la sua attività prosegue, anche grazie all'appoggio del vescovo spagnolo Gabriele Cassador, sino al 1534. Dal 1539 al 1541, invece, pubblica a Milano diciassette libri di carattere religioso, morale e di interesse locale.

La produzione romana di Calvo risulta assai prolifica, poiché in otto anni egli stampa centosettantasette unità bibliografiche (141 in latino e 36 volgari); molte di queste, tuttavia, sono costituite da opuscoli, da dispacci di due o quattro carte di natura proto-giornalistica, che fornivano ragguagli circa l'attualità politica e militare<sup>69</sup>.

Nel catalogo dello stampatore sono inserite numerose bolle papali (18) e regolamenti pontifici (6); sono, inoltre, di contenuto religioso l'*Enchiridion locorum communium adversus lutheranos* di Johann Eck – strenuo oppositore di Lutero, segno di un netto e obbligato cambiamento di politica culturale da parte del tipografo – opere di S. Atanasio, di Sadoletto, del vescovo polacco Krzycki. Non sembrano frequenti, a dispetto della formazione culturale di Calvo, i testi classici e umanistici: oltre al *corpus* ippocratico, si segnalano l'*Ars medicinalis* di Galeno; cinque esemplari di Plutarco; brevi commenti alle *Georgiche* di Virgilio e alle *Odi* di Orazio; la *Lamia* di Poliziano; un elogio dell'eloquenza latina di Liburnio; il *De partu Virginis* di Sannazaro e alcune opere di Paolo Giovio.

Sul fronte della letteratura volgare figurano il celebre *Della eccellenza et dignità delle donne* di Galeazzo Flavio Capella (1525); il *Filotimo* di Collenuccio (1525); il *Dialogo contra i poeti* e il *Capitolo del gioco della primiera* di Berni (1526) e le *Epistole* e i *Ritratti de le bellissime donne d'Italia* di Trissino (1531). Come si vede, le opere proposte sono legate da precisi filoni tematici, argomentativi e strutturali (solo il *Capitolo* non è in prosa); gli autori sono tutti, Collenuccio escluso, di formazione romana e contemporanei.

Un secondo progetto può essere individuato proprio nella letteratura teatrale: infatti Calvo, tra il 1524 e l'anno successivo, stampa sette commedie, accomunate dalla veste grafica (identico formato in 12<sup>o</sup> e in caratteri romani molto piccoli, senza indicazioni tipografiche) e dalla comune natura tipologica di stampo “regolare”, ovvero l'*Eutichia*, il *Formicone*, l'*Aristippia*, la *Mandragola*, la *Calandria*, i *Suppositi* (1524) e la *Cassaria* (1525). Questa collezione – forse incentivata dall'apprezzamento per le rappresentazioni teatrali durante il pontificato di Leone X (la *Calandria* viene messa in scena nel 1514, i *Suppositi* nel 1519, la *Mandragola* nel 1520; vd. CAP. IV, 4) e dalla pubblicazione della *Sofonisba* di Trissino (Roma, Degli Arrighi, 1524) – sorprende per la coesione dei titoli prescelti, che sono spesso accostati, dalla biblioteca di Sanudo, all'operazione classicista della *Libreria*, ai cataloghi di Zoppino e Dal Gesù.

Il “canone” (commedia, in volgare, di matrice terenziana e plautina, dotata di un prologo) viene costruito e segnalato anche dalla veste editoriale, dall'impaginazione, dalla distribuzione del testo, dagli spazi dettati dalla divisione in atti, dall'elenco dei personaggi, dalla segnalazione delle battute. Il tentativo di Calvo, infine, sembra meritorio anche per il sostanziale disinteresse dell'editoria romana nei confronti del teatro, se si pensa che, dal 1501 al 1560, verranno pubblicate, oltre alle sette opere in questione, soltanto diciassette commedie e tre tragedie (su 2297 testi in totale, pari al

<sup>69</sup> Es. *L'intrata del duca de Urbino in Cremona*, 1526; *Historia nova de la morte de svizeri e de la presa di capitani francesi fatta in la vale de Agosta*, 1526.

1%; a Venezia – nello stesso periodo, pur a fronte di un'offerta ben maggiore, 12381 stampe – la percentuale sale al 3%)<sup>70</sup>.

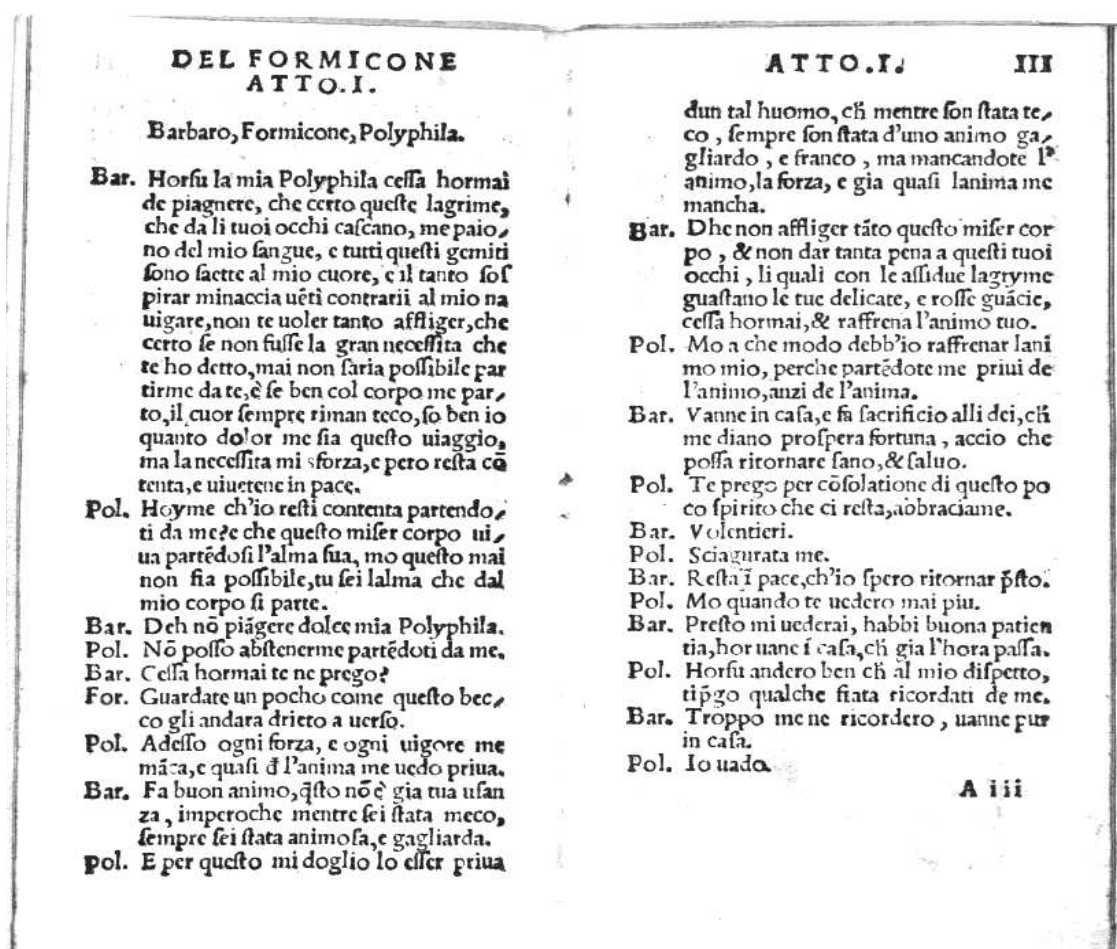


Immagine 1

I tre fratelli milanesi Giovanni Giacomo, Bernardino e Giovanni Antonio, eredi del capostipite Giovanni Da Legnano (1480-1502), lavorano in un periodo simile a quello dei Sandri (1502-1525), tuttavia hanno al loro attivo una mole di libri stampati ben diversa (386)<sup>71</sup>. Il contributo dei Da Legnano alla diffusione della cultura nella città di Milano è da considerarsi notevole, anche perché occupa più di un terzo dell'intera produzione tipografica ambrosiana: il catalogo mostra una sproporzione tra i testi volgari (81) e latini (305). I Da Legnano, in continuità rispetto alla politica editoriale paterna, offrono in prevalenza i classici antichi (Ovidio, Orazio, Virgilio, Cicerone, Sallustio, Boezio, Cesare, Claudiano, Persio, Giovenale, Lucano, Valerio Massimo, Terenzio, Plinio il Giovane).

È significativo, invece, che i testi italiani non siano pubblicati secondo la medesima strategia di prestigio e di importanza letteraria: ad esempio, non viene stampata alcuna opera di Boccaccio; Dante è presente nel catalogo solo per una raccolta miscellanea di canzoni (1518); Petrarca viene proposto in due circostanze (1507, 1512); Boiardo non figura, mentre è edito un *Furioso* nel 1524. Ciò esibisce la

<sup>70</sup> FALLETTI 1999, 13-36.

<sup>71</sup> GALLAZZI 1980 e ASCARELLI - MENATO 1989, 144.

ricerca di un pubblico differenziato rispetto a quello latino, di medio livello: ne sono prova le undici edizioni delle opere del Notturmo Napoletano, realizzate tutte nel 1518, dalla fine di settembre a novembre (traduzione dei *Distica Catonis*; *Comedia nova*; *Egloga nova*, *Tragedia nova* e sette ristampe dell'*Opera nova*); i sei e i quattro volumi collettanei della produzione, rispettivamente, di Serafino Aquilano (1503-1523) e di Tebaldeo (1515-1523); i sei libri dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli (1505-1521); la letteratura romanzesca e canterina<sup>72</sup>; i *Sonetti* di Cornazzano (1503, 1519) e quattro volumi dedicati alle opere di Pulci (1506-1519).

All'interno di tale progetto, le rappresentazioni pre-classiciste contribuiscono a completare l'offerta della letteratura contemporanea<sup>73</sup>. Pare rilevante, infine, che i Da Legnano, che non pubblicano commedie regolari né dimostrano una particolare propensione per il teatro, stampino il *Tempio*, l'*Orfeo* e le *Nozze de Psiche e Cupidine* (in 8°, 1518-1520) giusto in concomitanza con l'uscita della *Comedia nova*, dell'*Egloga nova* e della *Tragedia nova* del Notturmo<sup>74</sup>.

La produzione del veneziano Melchiorre Sessa (1505-1562) sembra di grande rilievo per comprendere i cambiamenti di prospettiva, i progetti diversificati che una lunga attività inevitabilmente comporta<sup>75</sup>. Melchiorre, in seguito alla morte del padre, Giovan Battista il vecchio, eredita l'attività e stampa da solo sino al 1516, per poi mettersi in società con Pietro Ravani. Sessa, sciolta la collaborazione nove anni appresso, riprende a stampare in proprio o affiancato occasionalmente da altri tipografi (Da Sabbio, Bindoni, Rampazetto). Il suo considerevole successo è comprovato dal fiorentino commercio librario, che consta di trecentottantatré titoli (253 latini e greci e 130 volgari). Spicca il nutrito numero di classici, che include, oltre ai più noti, anche Eschine, un'antologia di componimenti greci, Aristofane, Aristotele, un *Nuovo Testamento* in greco, Catullo, Erodoto, Omero, Igino, Oribasio, Teocrito, Rutilio Lupo, Isocrate, Filostrato, Galeno.

Il criterio più esigente, antiquario in alcuni casi, di scelta dei testi antichi si riflette sulla valutazione della letteratura volgare, stampata specialmente negli anni Trenta: sono poco rappresentati, infatti, i romanzi, i cantari, i generi di intrattenimento, poiché prevalgono titoli di maggior qualità e, non di rado, di scarsa circolazione<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> *Storia di Florio e Biancifiore*, 1505; *Attila*, 1508; *La Spagna*, 1512; *Aspramonte*, 1516; *Mambriano*, 1517; *Aiolfo del Barbicane*, 1519; *Innamoramento de re Carlo*, 1519.

<sup>73</sup> CANNATA 1996.

<sup>74</sup> All'interno della nutrita produzione dello scrittore si possono trovare almeno quattro testi "rappresentativi" che non abbiano un carattere estemporaneo e una lunghezza ridotta: ricordiamo due egloghe – una (*Egloga*) con interlocutori Mitio e Acario, l'altra (*Egloga nova*), dedicata al condottiero Prospero Colonna, con protagonisti Notturmo e Sirena – e soprattutto una *Comedia nova*, intitolata anche *Gaudio d'amore* e una *Tragedia dil maximo e dannoso errore in che è avolutato il fragil e volubile sexo femineo*. Il *Gaudio d'amore*, scritto in terzine e animato da ben tredici personaggi, si apre con il prologo di Minerva, che presenta «una comedia nova / misteriosa e colma di excellentia, / inella qual per modi assai si prova / quanto sagace sia l'arte amorosa / e come agrada, spiace, noce e giova» (Venezia, Stampone, 1526, BTM, Triv. L 1089/1, cc. A 2r-2v, vv. 26-27 e 1-3). La tragedia, infine, polimetrica (terzine e ottave), principia con le parole di Mercurio, intento a mostrare agli ascoltatori «le forze grande e le pene diverse / degli miseri amanti e il lor dispreggio, / il stratio, il stento e le fatiche perse», dovute alle pene amorose e al comportamento delle donne, «sempre ne lo error summerse» (Pavia, Borgofranco, 1518, BTM, Triv. L 1651/10, c. A 1v, vv. 10-12 e 14).

<sup>75</sup> CURI NICOLARDI 1984.

<sup>76</sup> Es. *Marco Polo de Veniesia de le maravegliose cose del mondo* (1508); *Opere di Calmeta* (1515); *De re militari* di Cornazzano (1526); *Orlando Furioso* (1530, 1533); *Orlandino* di Folengo (1530, 1539); *Novellino* di

In particolare occorre osservare che il catalogo teatrale del tipografo, se prima del 1530 annovera soltanto la *Panfila* e *l'Orfeo* (1516, in 8<sup>o</sup>), in seguito include dodici titoli, tutti in 8<sup>o</sup>: ne fanno parte il *Dialogo di tre ciechi* di Epicuro (1531, 1532); la traduzione della *Celestina* di Rojas (1531); i *Cinque disperati* (1531) del senese Niccolò Alticozzi<sup>77</sup>; le ariostesche *Cassaria*, *Suppositi*, *Lena*, *Negromante* (1532-1536); la *Commedia di amore* e *l'Egloga di amicizia* dei poeti e attori senesi Mariano Trinci e Bastiano di Francesco (1531); la *Commedia nova* del Notturmo Napoletano (1531); la *Calandria* e il *Formicone* (1534).

In questa silloge eterogenea – che racchiude una rappresentazione pre-classicista di corte, commedie regolari, un volgarizzamento dal castigliano, tre opere rusticali<sup>78</sup>, le prove composite del Notturmo e di Epicuro – emerge il gusto di Sessa per la ricerca, da un lato, di titoli “forti” e di prestigio, dall’altro, di autori che godevano di un buon riscontro presso il pubblico.

Una seconda fase di promozione delle opere teatrali sarà sostenuta dai figli di Melchiorre, Giovanni Battista e Giovanni Bernardo, i quali dal 1578 al 1600 (ultimo anno di attività) stamperanno trenta volumi. Ci permettiamo di valicare il limite cronologico che abbiamo fissato solo per delineare alcune peculiarità importanti, i cui esiti saranno già visibili *in nuce* nell’offerta teatrale di Matteo Pagano e Giovanni Giolito: per prima cosa occorre rilevare che non viene proposto alcun autore inserito nel “catalogo” del 1531-1536, ma solo scrittori contemporanei; in secondo ordine, il formato, che si riduce ancora di più, passa, tranne che nel caso dell’*Altea* di Giovanni Sinibaldi (1588), al 12<sup>o</sup>.

Infine risultano eloquenti i criteri produttivi e ideologici perseguiti – in ossequio alle norme aristoteliche e controriformistiche<sup>79</sup> – mediante i quali viene rivista la nuova collana: non a caso vengono proposti scrittori quali, ad esempio, Nicola Angeli (*Amor pazzo*, 1596, 1600)<sup>80</sup>, Borso Argenti (*La prigioniera*, 1587)<sup>81</sup>, Raffaello Borghini (*La donna costante*, 1589; *L’amante furioso*, 1597)<sup>82</sup>, Cristoforo Castelletti (*I torti amorosi*, 1581, 1585, 1591; *Le stravaganze d’amore*, 1587)<sup>83</sup>, Sforza Degli Oddi (*Erofilomachia*, 1578,

Masuccio Salernitano (1531, 1535, 1541); *Sonetti* di Burchiello (1532); *Rime e Arcadia* di Sannazaro (1532, 1538); *Convivio*, *Porretane* di Degli Arienti (1531); *Opere* di Luigi Alamanni, *Rime* di Ludovico Martelli e *Tresor* di Brunetto Latini (1533); *Discorsi* di Machiavelli (1537, 1538); *Le tre fontane* di Liburnio (1538).

<sup>77</sup> Scritti in ottave e divisi in cinque atti, in cui è narrata la storia di cinque malviventi, che, ridotti appunto alla disperazione, si ritirano in eremitaggio, ma non resistono, salvo il più virtuoso, alle tentazioni provocate dal demonio. Vd. ALTICOZZI 1968.

<sup>78</sup> Intorno al successo della produzione senese in ambito veneziano vd. MURARO 1971 e 1981, 314-51; SERAGNOLI 1980 e PADOAN 1982.

<sup>79</sup> MANSI 1992; FALLETTI 1999 e BARBERI SQUAROTTI 2006.

<sup>80</sup> Poeta e accademico, nato a Montelupone (Macerata) nel 1535. Compie gli studi di legge a Bologna, dove comincia a comporre rime amorose di stampo petrarchesco. Diventa poi a Genova lettore dell’*Etica* e della *Poetica* di Aristotele. Entra in seguito al servizio del cardinale Felice Peretti, che segue a Roma quando diviene papa col nome di Sisto V. Nel 1588 entra a far parte dell’Accademia dei Catenati di Macerata. Vd. BUIATTI 1961, 199-201.

<sup>81</sup> Nato a Ferrara intorno alla metà del secolo XVI, amico di letterati famosi, tra cui Torquato Tasso, consegue il dottorato in diritto canonico (1593). Dopo aver servito gli Este, abbraccia la carriera ecclesiastica, divenendo arciprete del duomo di Ferrara. Cfr. QUATRUCCI 1962 a, 117.

<sup>82</sup> Nato forse nel 1537 a Firenze, da cui è costretto ad allontanarsi attorno al 1572-1575 per oscuri motivi, compone opere poetiche (*Rime* e *La Veglia amorosa*, poemetto allegorico-pastorale), traduzioni, commedie e il *Riposio*, un trattato in forma dialogica intorno alla pittura e alla scultura. Vd. CESERANI 1971, 677-80.

<sup>83</sup> Trascorre la sua vita a Roma, dove prende gli ordini religiosi e svolge un’intensa attività teatrale. Nel prologo dei *Torti amorosi* espone la teoria secondo cui una commedia deve essere «dilettevole»,

1582, 1586; *I morti vivi*, 1578, 1582)<sup>84</sup> e Bernardino Pino da Cagli (*Gli ingiusti sdegni*, 1581, 1585, 1592, 1597; *I falsi sospetti*, 1588, 1597)<sup>85</sup>.

Matteo Pagano, operante a Venezia tra il 1543 e il 1563, fa parte di una generazione successiva rispetto a quella dei tipografi sin qui analizzati<sup>86</sup>. Il suo catalogo, che conta ottantatré unità bibliografiche, è orientato in modo preciso, giacché annovera testi volgari (a parte due volumi in latino), sovente di carattere popolare e locale: pensiamo alle *Stanze* di Giovanni Battista Dragoncino (1547), alla *Canzonetta delle massarette* (dopo 1550), alle *Facezie* del Piovano Arlotto (dopo 1555), all'*Historia de Hippolito e Lionora* (1556), al *Primo canto de Orlando furioso in lingua venetiana* (1557), alla *Historia de Milon e Berta* (1558), all'*Attila* e alla *Historia del re de Pavia* (s.d.), adattamento del canto XXVIII del *Furioso*. Alle tipologie letterarie consuete è bene aggiungere una produzione, più cospicua in proporzione rispetto alle stampe del recente passato, di opere religiose e devozionali<sup>87</sup>.

La composita collezione "teatrale", che comprende undici testi in 8<sup>o</sup> (pari al 13% della produzione totale), sembra inserirsi giusto entro le due categorie illustrate. Possiamo individuare almeno cinque tipologie principali: a) commedie rusticali senesi (Risoluto, *Calindera*, s.d.; Strascino, *Magrino*, s.d.); b) commedie regolari e classiciste (Lorenzino de' Medici, *Aridosia*, 1550; Volpino, *Comedia di Ricino*, s.d.); c) opere pre-classiciste (Collenuccio, *Iacob e Ioseph*, 1554<sup>2</sup>, 1555; Grasso, *Eutichia*, 1554); d) sacre rappresentazioni (*La devota rappresentatione de Ioseph figliolo di Ioseph*; Roselli, *La rappresentatione di Sansone*, s.d.); e) mariazi (*Mariazo alla pavana con duoi altri bellissimi mariazi*, s.d.). Pare da rimarcare la resistenza delle opere pre-classiciste rispetto a un'offerta che si era progressivamente ampliata e modificata a partire dagli anni Trenta; in particolare risalta l'operazione di riuso di Collenuccio, la cui commedia, ristampata tre volte, assolve, al pari delle sacre rappresentazioni, un duplice obiettivo, commerciale e ideologico, ben congegnato.

Con l'attività di Manfredo Bonelli (1491-1516), invece, risaliamo agli albori della stampa<sup>88</sup>; il tipografo, di origini astigiane, è famoso per le ricche edizioni illustrate (es. nella *Vita di Esopo* del 1492 compaiono, in quarantadue carte, ben ventitré immagini; il *Legendario de Sancti historiato*, del medesimo anno, presenta centottantotto vignette, distribuite su duecentosessantasei carte), però «non fu un editore per gli eruditi; i testi da lui editi erano quasi tutti già a stampa e di comune

«utile» e «honesta» per «ritrarre gli huomini dall'ampia strada de' vitii e guidarli per lo stretto sentiero della virtù» (Venezia, Sessa, 1581, BNBM, RACC. DRAM. U. 032, cc. 5-9). Muore nel 1596. Vd. PATRIZI 1978, 671-3.

<sup>84</sup> Originario di Perugia, diventa membro dell'Accademia degli Insensati, mentre ottiene la cattedra di giurisprudenza all'Università di Perugia (1569), di Macerata (1583), di Pisa (1590), di Pavia (1592), di Padova (1599) e di Parma (1600). Elabora voluminose compilazioni giuridiche e, a partire dagli anni Settanta, opere teatrali in prosa. Cfr. COLLER 2007, 27-44.

<sup>85</sup> Nato, forse a Osimo (Ancona), tra il 1520 e il 1530, si addottora a Roma in teologia; dopo aver preso i voti, segue a Ravenna il cardinale Giulio Della Rovere (1566). In contatto con Torquato Tasso, Annibal Caro e Girolamo Muzio, scrive un trattato di comportamento (*Il galantuomo*), le *Lettere istruttorie* e alcune commedie. Nel 1569 diventa abate di S. Angelo de Sorticulo, carica che ricopre sino alla morte (1601). Vd. PINO DA CAGLI 2003, 7-84.

<sup>86</sup> ASCARELLI - MENATO 1989, 383.

<sup>87</sup> Ne sono prova la *Parthenia, libro novo di cose spirituali* di Baldassarre Olimpo da Sassoferrato (1554), le *Rime spirituali* di Giulio Bonnuccio (1558), *Lo Alphabeto delli villani con il Pater nostro*, la *Disputa contra li hebrei*, *Le devote meditationi di Giovanni Gerson de le imitationi di Christo Giesù*, l'*Opera utilissima a qualunque fidel christiano intitulata Specchio de la santa matre ecclesia* (s.d.).

<sup>88</sup> ASCARELLI - MENATO 1989, 344.

lettura tra il pubblico di media cultura e tra quello ancor meno esigente; le sue edizioni non sono corrette, anzi talune peccano di trascuratezza»<sup>89</sup>.

Secondo i dati dell'ISTC, su centoquarantatré testi pubblicati, ottantaquattro sono incunaboli (6 bilingui, 57 in italiano, 21 in latino)<sup>90</sup>, cinquantanove le cinquecentine (3 bilingui, 50 in italiano, 6 in latino). Risalta immediatamente la preponderanza del catalogo volgare, che comprende, già nel primo periodo di attività, frequenti volgarizzamenti (da Lucano, Jacopo da Varazze, Esopo), libelli di carattere panflettistico<sup>91</sup> e sporadici testi letterari: il *Morgante* (1494), il *Decameron* (1498), *Opere* di Tebaldeo (1500).

In seguito, grosso modo verso il 1502, notiamo un cambiamento di strategia: alla diminuzione dei testi latini, consegue un aumento apprezzabile dell'offerta della letteratura volgare contemporanea; in particolare su cinquanta opere ventuno sono raccolte di lirica cortigiana (Serafino Aquilano, otto edizioni, 1502-1508; Tebaldeo sette, 1503-1510; Cornazzano, tre, 1502-1508, Antonio Ricco e Calmeta, una, 1508; Cariteo, una, s.d.). Distinguiamo poi – oltre a tre volumi pulciani, a titoli di umanità e religiosi di minor peso – otto stampe “di consumo”<sup>92</sup> e, appunto, sei opere teatrali pre-classiciste (Boiardo, *Timone*, 1504<sup>2</sup>; Poliziano, *Orfeo*, 1504, 1505; Da Correggio, *Psiche* e *Cefalo*, 1507; Cammelli, *Panfila*, 1508), in 8<sup>o</sup>, tranne la prima stampa dell'*Orfeo* in 4<sup>o</sup>, che si integrano con la raccolta lirica e romanzesca e concorrono alla costruzione di un'offerta univoca e precisa.

<sup>89</sup> CIONI 1969, 765.

<sup>90</sup> L'IGI reperisce cinquantacinque unità bibliografiche, cui si aggiungono dieci attribuzioni di TURA 2002, 199-208.

<sup>91</sup> *La morte del duca Galeazzo*, 1493; *Ballate e sonetti sulla fuga di Ludovico Sforza*, *Storia della rotta e della presa del Moro e di Ascanio*, *Pianto e lamento di Ludovico Sforza*, *Storia di come Ludovico partì da Milano*, *Opera in lode del Senato di Venezia* tra il 1499 e il 1500.

<sup>92</sup> *Discordia de tutti quanti li fati che sono stati in Italia* e Francesco Allegri, *La convocatione de gli signori de la christianitade contra el turco*, 1501; *Innamoramento di Carlo Magno*, 1507; il poemetto cavalleresco di Buovo D'Antona, 1508; Angelo Giovanni Franci, *Libro chiamato el Troiano in rima historiado*, 1509; *Altobello, bataglie de li baroni di Franza*, 1514; *La vita de Merlino e Tractato de la superbia et de la morte*, 1516.



Immagine 2

Il catalogo teatrale del milanese Giorgio Rusconi ricalca quello proposto da Bonelli, con cui collabora nel 1500, poiché figurano i medesimi autori e titoli. Ciò conferma una particolarità dell'editore, che basa la propria proposta «essenzialmente su riedizioni di opere già stampate da altri tipografi, in alcuni casi di copie pressoché identiche»<sup>93</sup>. Operante a Venezia tra il 1500 e il 1522, stringe un sodalizio nel 1511-1520 con Zoppino e Vincenzo Di Paolo<sup>94</sup>; la produzione censita del tipografo consta di duecentoquarantanove testi, la maggioranza dei quali, circa il 66%, in volgare. Come per Bonelli, la strategia editoriale adottata sembra abbastanza chiara e circoscrivibile: il settore della lirica contemporanea viene ampliato dai *Sonetti* di Burchiello (1504, 1508, 1521, 1522); dalle *Cose volgari* di Giovanni Bruni (1506, 1517, 1522); dall'*Opera nova* di Alessandro Caperano, di Cesare Torti, di Giovanfrancesco Straparola (1508); dall'*Opera nova* di Accolti, dalle *Stanze* di Lorenzo de' Medici (1515); dalle *Cose vulgare* di Colantonio Carmignano, dall'*Opera nova* di Marco Rosiglia (1516); dall'*Opera nova* di Francesco Cei (1518); un notevole spazio viene concesso ai volumi religiosi, tra cui distinguiamo opere legate alle pratiche di culto, agiografiche, devozionali, di meditazione e di poesia<sup>95</sup>. Spicca, inoltre, una particolare attenzione al genere romanzesco<sup>96</sup> e alle "historie" (es. Pietro Dolfino, *Vita di Merlino*, 1507; *Historia della regina Stella et Mattabruna*, *Historia di Octinelo e Iulia*, 1510).

<sup>93</sup> GASPERONI 2005, 45.

<sup>94</sup> GASPERONI 2009.

<sup>95</sup> Es. *Colletanio de cose nove spirituale*, 1510, 1513; *Triumpho, sonetti, canzone, stantie et laude de Dio e de la gloriosa Vergine Maria composta da diversi autori*, 1517; Cornazzano, *La vita de Christo in terza rima*, 1517<sup>2</sup>, 1518; *Vita della gloriosa Vergine in terza rima*, 1517, 1518.

<sup>96</sup> HARRIS 1987, 35-100. Ricordiamo soltanto il *Persiano* di Francesco da Firenze (1506), la *Spagna* (1507), il *Danese* e il *Troiano* di Girolamo Tromba (1511), il *Mambriano* di Francesco Bello (1511, 1513) l'*Orlando furioso* (1524), l'*Inamoramento de Orlando* (1505, 1506, 1511, 1513) e le sue continuazioni scritte da Niccolò Agostini e Raffaele Valciéco (1514).

Le attinenze, i contatti con Bonelli non devono essere disgiunti dalle differenze che separano i due tipografi: per questo motivo la presenza delle opere pre-classiciste – che continuano a formare un micro-genere cui lo stampatore fa ricorso al fine di completare e migliorare il proprio progetto – non sembra irrilevante. Rusconi, in rapporto agli altri editori, non integra le rappresentazioni pre-classiciste, tutte in 8<sup>o</sup>, con le commedie regolari o senesi e con i nuovi prodotti elaborati per la stampa (es. *Notturmo*, Guazzo)<sup>97</sup>: e anche tale soluzione può segnalare una tendenza da rimarcare. Nello stesso tempo, è da porre in risalto un altro aspetto, che traccia, in filigrana, il declino della stagione teatrale cortigiana di fine Quattrocento e di inizio Cinquecento: è vero che le rappresentazioni resistono nel catalogo, tuttavia pare altrettanto legittimo avvisare un arretramento, che si manifesterà con forza nei decenni successivi.

Se, rispetto a Bonelli, la lirica e soprattutto il comparto religioso e romanzesco crescono in modo costante, quello teatrale, che rimane invariato per numero di titoli (Da Correggio, *Psiche* e *Cefalo*, 1510, 1513, 1515, 1518; Poliziano, *Orfeo*, 1513, 1518; Boiardo, *Timone*, 1518; Cammelli, *Panfila*, 1518), sembra costituire un'utile e sicura risorsa cui attingere, senza però che il tipografo allarghi l'offerta e proponga ulteriori rappresentazioni pre-classiciste.

9 - Di contro, l'analisi del catalogo teatrale di Niccolò di Aristotele de' Rossi detto Zoppino, sul cui profilo si sono recentemente intensificate le attenzioni della critica<sup>98</sup>, porta a formulare considerazioni opposte. Sono molteplici i fattori che hanno reso Zoppino, originario di Ferrara, uno dei tipografi più importanti del XVI secolo<sup>99</sup>: la lunga carriera, quarantuno anni (1503-1544), e la vasta offerta (438 libri)<sup>100</sup> permettono di tracciare un bilancio complessivo e preciso sul suo lavoro, che attraversa anni di straordinario fervore culturale e letterario. Si aggiunga che le scelte editoriali marcate e distintive prese da Zoppino, alcune ancora da indagare a approfondire – quali la quasi esclusiva predilezione, di per sé epocale, per il volgare<sup>101</sup>; la posizione linguistica di *medietas* tra le proposte di Fortunio (1516) e di Bembo; il rapporto diretto con gli autori (Rosiglia, Calmeta, Aretino, Degli Agostini, Guazzo); il confronto con il pubblico, interpellato nelle numerose dediche rivolte ai lettori; l'investimento nel libro contiguo agli ambienti riformistici; l'elaborazione delle prime antologie sacre e liriche (dieci dal 1507 al 1518); la decisione di

<sup>97</sup> Del *Notturmo* viene proposta solo l'*Operetta nuova amorosa nella qual si contiene strambotti, sonetti, capitoli, epistole et una disperata* (1518).

<sup>98</sup> SEVERI 2009 e BALDACCHINI 2011.

<sup>99</sup> Nato a Ferrara tra il 1477 e il 1480, inizia la propria attività a Bologna (1503), collabora con il milanese Mantegazza (1504), ma si trasferisce presto a Venezia (1505), pur mantenendo forti legami commerciali con l'area romagnola. Socio del librario e cantastorie Vincenzo di Paolo (1513-1524), con cui pubblica almeno centoquaranta edizioni, di Giorgio Rusconi e dei suoi eredi (27), apre alcune botteghe librerie a Ravenna e Faenza e pubblica, oltre che a Venezia, anche a Perugia e ad Ancona. Alla sua morte, la società viene rilevata per un breve periodo dal figlio Sebastiano.

<sup>100</sup> Gli anni più prolifici sono i Venti e i Trenta (dal 1521 al 1531 si contano 204 edizioni, alla media di 17 all'anno). Gli ultimi anni vedono una contrazione dell'attività con riprese nel 1537 e 1540. La media di pubblicazioni, assai ragguardevole per il periodo, è di dieci ogni anno. Se, dal 1503 al 1544, vengono prodotte in Italia 14554 unità bibliografiche, Zoppino da solo occupa il 3% del totale, mentre la percentuale, al confronto con la produzione veneziana (1505-1544: 6697), raddoppia al 6, 5%.

<sup>101</sup> Secondo BALDACCHINI, 12-3 la produzione volgare a Venezia raggiunge simili percentuali: 1501 (17%), 1507 (33, 6%), 1510-1511 (30%), 1524 (48%), 1528 (61%), 1535 (52%), 1544 (50%).



imperniare il proprio catalogo su alcuni generi mirati – costituiscono un capitolo non secondario della letteratura italiana del Cinquecento.

È inoltre importante osservare almeno due fasi culturali e ideologiche precise di produzione: la prima, che si conclude intorno al 1524, vede al centro dell'interesse la poesia cortigiana<sup>102</sup>; la seconda (1525-1544), invece, segnata dalla Riforma e dai mutamenti determinati dalle *Prose* di Bembo, è contrassegnata dal progressivo rarefarsi dell'offerta cortigiana e dall'attenzione maggiore conferita alla ricerca della correttezza ortografica, linguistica ed editoriale dei testi<sup>103</sup>.

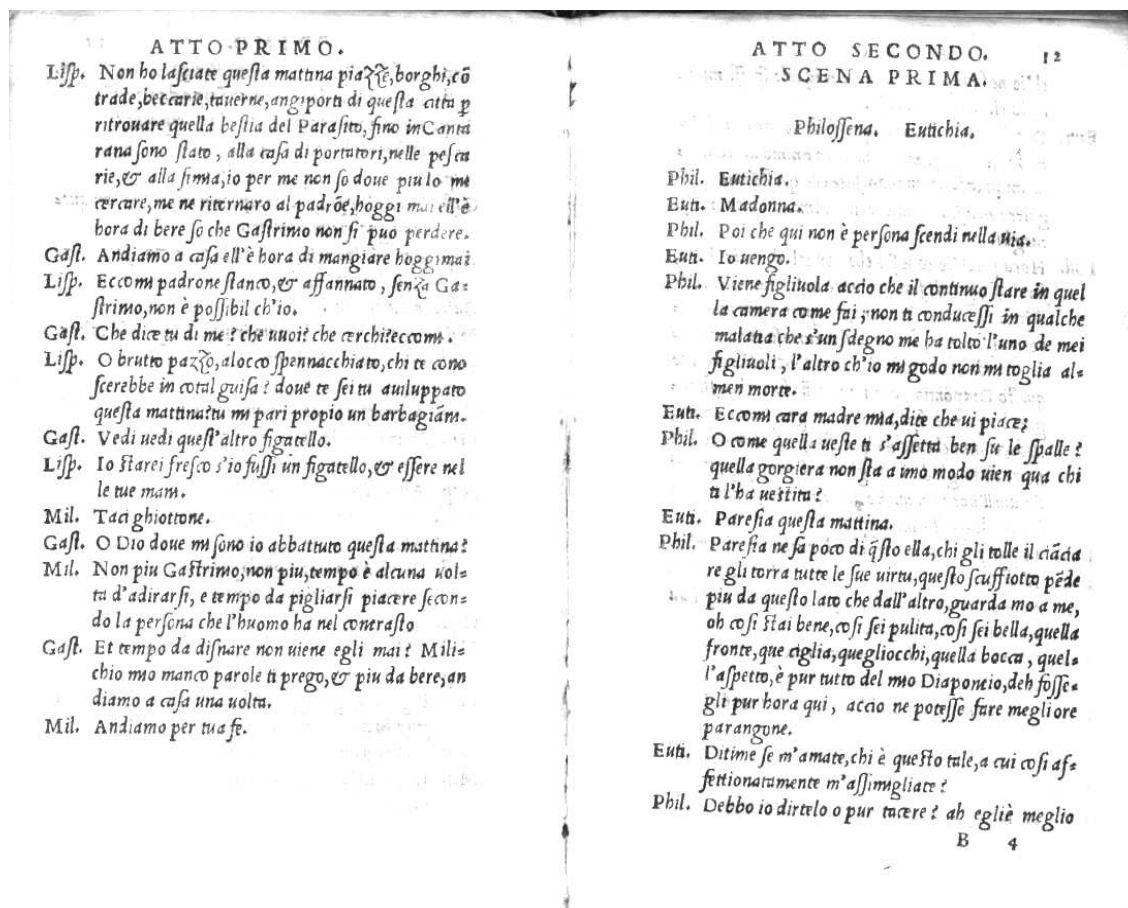


Immagine 3

Tuttavia proponiamo che la bipartizione di Lorenzo Baldacchini possa essere interpretata in modo mobile, a seconda della tipologia letteraria in esame: per il teatro, ad esempio, la linea di separazione sembra rimanere il 1530, data che, non a caso, è da tempo segnalata come decisiva per l'affermazione del Classicismo propriamente detto<sup>104</sup>.

<sup>102</sup> SEVERI 2009, 16 arretra la fine della prima fase al 1516. BALDACCHINI, 44 fornisce, su un totale di centosessantadue edizioni censite, la seguente partizione tipologica: a) produzione letteraria in versi (98 = 61%); b) cultura popolare e pratica (12, 5%); c) traduzioni (6, 8%); d) poemi cavallereschi (6%); e) letteratura in prosa (5%); f) opere devozionali (5%); g) testi latini (1, 8%); h) testi erasmiani e riformistici (1%).

<sup>103</sup> BALDACCHINI, 44-5 su duecentosessantadue edizioni registra una situazione più equilibrata: a) 33, 6%; b) 13, 8%; c) 16%; d) 13%; e) 6%; f) 9%; g) 3%; h) 4%. Da notare il peso rilevante, prima trascurabile, assunto dal teatro (11%).

<sup>104</sup> DIONISOTTI 1967; RENUCCI 1974, 1085-1466; MAZZACURATI 1985 e QUONDAM 2002, 111-75.

Il genere drammatico, che diventa «tanto espansivo da diventare addirittura trainante»<sup>105</sup>, pare scaturire da una pianificazione alquanto sorvegliata; il catalogo evita i titoli troppo umili (è indicativa l'esclusione del Notturmo), è incardinato su un nucleo forte – rappresentato dalle commedie di Ariosto (9), dai testi cinquecenteschi nati per la stampa (Guazzo, Epicuro, Volpino, Casali), dalle rappresentazioni pre-classiciste (15, di cui 5 volgarizzamenti), dalle opere “regolari” (7) – e su una compattezza materiale, che conferisce coesione e riconoscibilità alle stampe: il frontespizio punta alla semplicità, al richiamo immediato (uso della capitale e del corsivo, ricorso all'inchiostro rosso, assenza sostanziale della cornice); il formato è in 8°, il testo delle opere è in corsivo, disposto su una colonna con ampi margini; i paratesti non sono aggiunti, salvo casi sporadici; è rispettata la divisione in atti, mentre viene fornita la numerazione progressiva delle carte.

È importante osservare la revisione linguistica delle opere, là dove avvenga un passaggio da un'edizione a un'altra (es. *Virginia* di Accolti, 1515 e 1530), o da un tipografo estraneo (es. *Eutichia* di Calvo, 1524) a Zoppino (1530): lo stampatore ferrarese, come anticipato, promuove un processo di correzioni assai impegnativo, in nome del quale vengono, con le oscillazioni e le incongruenze del caso, normalizzati i nessi latini (-ct- e -bt-> -tt-; x- > s-), regolarizzate le *h* etimologiche e diacritiche, assestate le consonanti geminate e aggiornato il piano ortografico<sup>106</sup>.

Diamo conto nella tabella seguente dei quarantuno testi teatrali dati alle stampe (1515-1538), pari al 9, 3% dell'intera produzione zoppiniana:

| Anno | Autore e opera  | Incidenza sulla produzione annuale |
|------|---|------------------------------------|
| 1515 | Accolti, <i>Virginia</i>  | 1 / 9 = 11%                        |
| 1519 | Accolti, <i>Virginia</i>  | 1 / 12 = 8%                        |
| 1521 | Da Correggio, <i>Psiche e Cefalo</i>  | 1 / 23 = 4%                        |
| 1523 | Del Carretto, <i>Tempio</i> ; Collenuccio, <i>Iacob e Ioseph</i>  | 2 / 9 = 22%                        |
| 1524 | Del Carretto, <i>Tempio</i>   | 1 / 21 = 4, 7%                     |
| 1525 | Ariosto, <i>Cassaria e Suppositi</i> ; Collenuccio, <i>Iacob e Ioseph</i> ; Guazzo, <i>Errori</i> ; Volpino, <i>Ricino</i>  | 5 / 28 = 17, 8%                    |
| 1528 | Guazzo, <i>Errori e Discordia</i> ; Rucellai, <i>Rosmunda</i>   | 3 / 17 = 17, 6%                    |
| 1530 | Accolti, <i>Virginia</i> ; <i>Aristippia</i> ; Bibbiena, <i>Calandria</i> ; Mantovano, <i>Formicone</i> ; Grasso, <i>Eutichia</i> ; Volgarizzamenti plautini (Collenuccio, <i>Amphitruo</i> ; Berardi, <i>Casina, Mustellaria</i> ; Asinaria; Guarino, <i>Menechini</i> ; anonimo, <i>Penolo</i> ); Rucellai, <i>Rosmunda</i> | 12 / 31 = 38%                      |
| 1531 | Machiavelli, <i>Mandragola</i>  | 1 / 22 = 4, 5%                     |
| 1532 | Epicuro, <i>Cecaria</i> ; Volgarizzamenti da Terenzio (anonimo, <i>Eunuco</i> ) e da Plauto (anonimo, <i>Penolo</i> )   | 3 / 21 = 14%                       |
| 1535 | Accolti, <i>Virginia</i> ; Ariosto ( <i>Lena, Negromante</i> ); Epicuro, <i>Cecaria</i>   | 4 / 16 = 25%                       |
| 1536 | Bibbiena, <i>Calandria</i>  | 1 / 6 = 16, 6%                     |
| 1537 | Ariosto, <i>Lena</i>  | 1 / 17 = 5, 8%                     |
| 1538 | Ariosto ( <i>Cassaria, Lena, Negromante, Suppositi</i> ); Casali, <i>Amaranta</i>   | 5 / 10 = 50%                       |

Tabella 6

<sup>105</sup> SEVERI, 349.

<sup>106</sup> SEVERI, 351-5.

Su quarantuno esemplari, quindici (il 36%) sono rappresentati da opere pre-classiciste: in particolare dal 1515 al 1524 figurano solo testi tardo-quattrocenteschi (6), mentre dal 1525 al 1538 il rapporto si sbilancia (10 a 25); dopo il 1530 viene ripubblicata solo la *Virginia*, ma il catalogo continua a espandersi verso una direzione precisa, per cui viene abbandonata la linea cortigiana in favore della commedia regolare (Ariosto, Machiavelli, Bibbiena, *Aristippia*). Se in una prima fase prevalgono opere strettamente legate all'esperienza di corte (Del Carretto, Da Correggio, Collenuccio), dal 1530 in poi il teatro pre-classicista è proposto solo quale fucina di traduzioni dei testi antichi (Collenuccio, Berardi, Guarino) oppure nella veste di anticipatore di quello regolare (Grasso, Mantovano).

La strada già segnata da Calvo viene percorsa mantenendo una peculiare autonomia editoriale: viene sfruttato l'apprezzamento veneziano per i volgarizzamenti, ignorati dal tipografo romano; il teatro pre-classicista rimane, almeno sino al 1530, il cardine dell'offerta complessiva; Ariosto gode di un primato indiscusso; la collana viene accresciuta anche con titoli indicati per lettori colti, come la *Rosmunda* di Rucellai, la cui *princeps* risale al 1525 (Siena, Michelangelo), e con autori (Guazzo, Epicuro, Volpino, Casali) più consoni a un pubblico medio<sup>107</sup>. Nel complesso, pare risaltare il progetto di Zoppino, che non si limita, al pari di Rusconi, a proporre edizioni facilmente reperibili, anzi cerca con costanza di aggiornare la propria offerta e di variarla a seconda del pubblico prescelto.

I dati sull'incidenza della produzione annuale, però, sembrano mostrare un andamento altrettanto eloquente, ma opposto: dopo il 1530, anno di massima espansione, il comparto teatrale fatica a mantenere il ritmo degli anni precedenti. Le riedizioni rappresentano una parte cospicua delle unità bibliografiche in esame (9 su 15); sfuma l'impianto eterogeneo dei titoli, presupposto che aveva distinto la raccolta zoppiniana, poiché Ariosto con le sue sette edizioni ricopre quasi la metà dell'intero catalogo; inoltre osserviamo come, dal 1538 al 1544, non venga più pubblicata alcuna opera teatrale. Forse anche questo è il segno che il modello linguistico e letterario veicolato e difeso da Zoppino stava perdendo prestigio e che, di conseguenza, un assetto diverso iniziava a imporsi, anche in tipografia, e a promuovere i propri generi, la propria lingua.

Il canone classicista – come abbiamo ricordato in apertura con il passo di Bembo (I, 20), cui possiamo aggiungere le forti riserve presenti nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (che sia attribuito o meno a Machiavelli qui poco importa) intorno alle commedie in prosa di Ariosto<sup>108</sup> – non può, per sua stessa natura costitutiva,

<sup>107</sup> L'*Amaranta* di Casali, ad esempio, edita da Zoppino per la prima volta (rimane un altro esemplare del 1548, stampato dal veneziano Ruffinelli), narra, in un'alternanza di ottave e capitoli ternari, l'avventurosa vicenda del pastore Partenio e della ninfa Amaranta, che, pur ostacolati dalla madre della giovane, riescono a convolare a nozze grazie all'aiuto della serva Lucina.

<sup>108</sup> MACHIAVELLI 1982, 62-4: «io voglio che tu leggi una comedia fatta da uno delli Ariosti di Ferrara; et vedrai una gentil compositione et uno stilo ornato et ordinato; vedrai un nodo bene accomodato et meglio sciolto; ma la vedrai priva di quei sali che ricerca una comedia; tale non per altra cagione che per la detta: perché i motti ferraresi non li piacevano, et i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò stare. Usonne uno comune, et credo ancora fatto comune per via di Firenze, dicendo che un dottore dalla berretta lunga pagherebbe una sua dama di *doppioni*. Usonne uno proprio, per il quale si vede quanto sta male mescolare il ferrarese con il toscano: ché, dicendo una di non volere parlare dove fussino orecchie che l'udissino, le fa rispondere che non parlassino dove <fussino> i *bigonzoni*; et un gusto purgato sa quanto nel leggere et nell'udire dire *bigonzoni* è offeso. Et vedesi facilmente et in questo et in molti altri luoghi con quanta difficoltà egli mantiene il decoro di quella lingua ch'egli ha accattata».

accogliere le esperienze della stagione appena trascorsa e così faticosamente superata<sup>109</sup>.

Nella nuova ottica, le opere di Ariosto, Machiavelli e Bibbiena sono legittime se accostate alla letteratura contemporanea, di cui sono un nobile progenitore, non certo un *continuum* delle rappresentazioni quattrocentesche<sup>110</sup>. Svanisce, quindi, il progetto di alcuni scrittori, pur molto diversi tra loro, e degli editori attivi a cavaliere tra queste due stagioni polari (Calvo, Rusconi, Sessa, Da Legnano, Zoppino), di creare un contatto, una commistione tra generi alti e bassi, tra commedie regolari e testi pre-classicisti di corte.

10 - Si impone, invece, forse non a caso giusto alla fine dell'attività di Zoppino, il catalogo teatrale di Giolito (1543-1587), che propone sessantacinque commedie e ventiquattro tragedie (52 inedite; 8, 7% sulla produzione globale di 1019 stampe; il 20% sulla produzione letteraria)<sup>111</sup>.

| <b>Autore</b>                      | <b>Opera e anno</b>   |
|------------------------------------|---|
| Accademia degli Intronati di Siena | <i>Sacrificio</i> , 1559  |
| Pietro Aretino (4)                 | <i>Filosofo</i> 1546, 1549 <sup>2</sup> ; <i>Ipocrito</i> , 1553; <i>Marescalco</i> , 1553  |
| Ludovico Ariosto (11)              | <i>Cassaria</i> 1546, 1560, 1570; <i>Lena</i> 1551, 1562; <i>Negromante</i> 1551, 1562; <i>Scolastica</i> 1553, 1562; <i>Suppositi</i> , 1551; <i>Commedie</i> , 1562   |
| Paolo Sereno Bertolucci (4)        | <i>Speranza</i> , 1584, 1585, 1586, 1587  |
| Giovanni Guglielmo Bazzano         | <i>Usura</i> , 1565   |
| Ercole Bentivoglio (7)             | <i>Fantasm</i> 1544, 1545, 1547; <i>Geloso</i> 1544, 1545, 1547, 1560   |
| Francesco Bozza                    | <i>Fedra</i> , 1578   |
| Giovanni Maria Cecchi (7)          | <i>Assiuolo</i> , 1550; <i>Dissimili</i> , 1550; <i>La dote</i> , 1550; <i>Incantesimi</i> , 1550; <i>La Moglie</i> , 1550, 1556; <i>La Stiava</i> , 1550   |
| Lorenzo Comparini (2)              | <i>Comedie (Pellegrino, Ladro)</i> , 1554   |
| Galeotto Del Carretto (2)          | <i>Sofonisba</i> , 1544, 1546   |
| Ludovico Dolce (26)                | Commedie (10): <i>Capitano</i> , 1545, 1547, 1560 <sup>2</sup> ; <i>Fabrizia</i> , 1560; <i>Il Marito</i> , 1547, 1551; <i>Il Ruffiano</i> , 1551, 1560; <i>Commedie</i> , 1560<br><br>Tragedie (16): <i>Didone</i> , 1560; <i>Ecuba</i> , 1543, 1549, 1560; <i>Ifigenia</i> , 1551, 1560; <i>Marianna</i> , 1565; <i>Medea</i> , 1557, 1558, 1560; <i>Tieste</i> , 1543, 1547; 1560; <i>Troiane</i> , 1566, 1567; <i>Tragedie</i> , 1560 |
| Bernardo Dovizi da                 | <i>Calandria</i> , 1553, 1562   |

<sup>109</sup> MAZZACURATI 1967, 1977 e 1985.

<sup>110</sup> L'esempio più chiaro è costituito dalla silloge, dalla forte impronta normativa, delle *Comedie elette*, curata da Girolamo Ruscelli nel 1554 (Venezia, Pietrasanta), comprendente, in singoli volumi, la *Calandria*, la *Mandragola*, *Il sacrificio* e *Gli Ingannati* degli Accademici Intronati di Siena nonché *l'Alessandro* e *l'Amor costante* di Piccolomini. Cfr. TROVATO, 241-97 e RICCÒ 2008, 173-94.

<sup>111</sup> Riportiamo un consuntivo delle opere teatrali stampate per decennio (1541-1550: 27; 1551-1560: 41, 21 su 66 nel 1560; 1561-1570: 15; 1571-1580: 3; 1581-1590: 4), che mostra l'intensa attività nel periodo 1541-1561, rallentata negli anni 1561-1570, e poi fortemente contratta dal 1571, a causa delle diverse strategie adottate dal tipografo al fine di adeguare la propria offerta alla temperie post conciliare. Cfr. QUONDAM 1989, 53-104 e NUOVO - COPPENS 2005.

|                            |   |
|----------------------------|---|
| Bibbiena (2)               |   |
| Agnolo Firenzuola (2)      | <i>Lucidi</i> , 1560; <i>Commedie</i> , 1561  |
| Vincenzo Gabiani (2)       | <i>I Gelosi</i> , 1551, 1560  |
| Giraldi Cinzio (3)         | <i>Orbecche</i> , 1551, 1558, 1572  |
| Girolamo Parabosco (11)    | <i>I Contenti</i> , 1549, 1560; <i>L'Ermafrodito</i> , 1549, 1560; <i>Il Marinaio</i> , 1560; <i>Il Pellegrino</i> , 1560; <i>Il Viluppo</i> , 1547, 1560, 1567, 1568; <i>Commedie</i> , 1560 |
| Alessandro Piccolomini (3) | <i>Alessandro</i> , 1553, 1562; <i>Amor costante</i> , 1559   |
| Bernardino Pino da Cagli   | <i>Ingiusti sdegni</i> , 1560   |
| Ruzzante (2)               | <i>Piovana</i> , 1548, 1552   |
| Sperone Speroni            | <i>Tragedia</i> , 1562  |
| Terenzio                   | <i>Volgarizzamento degli Adelphi</i> , 1554   |
| Gian Giorgio Trissino (3)  | <i>Sofonisba</i> , 1562, 1585, 1586   |

Tabella 7

Un rapido sguardo ai titoli presentati mostra icasticamente la “negazione delle origini”, per richiamare ancora Mazzacurati, la chiusura definitiva della stagione teatrale quattrocentesca, che, grazie alla stampa, era riuscita a superare le contingenze della corte, le sue regole produttive e la sua circolazione ristretta; ma le rappresentazioni pre-classiciste, dopo il 1530, anche per via del ruolo pervasivo della stampa nella comunicazione letteraria – che, per dirla con Speroni, «a guisa di sole che in uno istante spande i suoi raggi per tutto 'l mondo, ella spande i suoi libri in diverse parti»<sup>112</sup> – devono definitivamente cedere il passo al teatro “dei moderni”.

<sup>112</sup> SPERONI 2001, 10.



## V. CONCLUSIONI

1 - La prospettiva storico-geografica adottata ha permesso di analizzare le singole corti segnalandone le specificità culturali, politiche e letterarie nonché le particolari modalità con cui le rappresentazioni teatrali vengono in esse concepite e organizzate. All'esame tradizionale delle corti padane più significative (Ferrara, Milano, Mantova) si è affinato quello di due realtà di rilievo (Urbino, Napoli). Lo scopo di tale approccio è stato fornire una descrizione ampia del fenomeno teatrale, che si consolida e diffonde lungo tutta la Penisola a partire dagli anni Settanta del XV secolo.

L'impostazione descritta ha altresì consentito di illustrare i nessi tra letterati e politica, tra gruppi di intellettuali e istituzioni, tra opere e sistemi produttivi. Il complesso sistema della festa, la centralità della corte quale luogo di elaborazione culturale e celebrativa, il discorso multidisciplinare sulla politica, sull'arte, sullo spettacolo hanno informato il nostro orientamento.

2 - La prima corte esaminata è stata quella di Ferrara: la *renovatio* teatrale proclamata dagli intellettuali estensi è stata messa a confronto con le contestuali opere di ammodernamento artistico e architettonico promosse durante il governo di Ercole I (1471-1505). Il teatro diviene motivo di prestigio nei confronti dei centri stranieri, di *magnificentia* e di controllo sociale dopo il tentativo di colpo di stato di Niccolò d'Este (1476) e la guerra con Venezia (1482-1484). Le rappresentazioni profane sono state collegate con quelle religiose, attraverso le quali Ercole I cerca di superare i drammi sacri fiorentini e assolvere un preciso programma culturale.

La precocità degli spettacoli ferraresi si manifesta nella forma teatrale prediletta, ovvero quella dei volgarizzamenti, che rispecchia il carattere concreto, operativo e militante della letteratura estense di fine Quattrocento. Ciò nonostante il teatro ferrarese non si basa soltanto sulle traduzioni delle commedie plautine e terenziane, ma esibisce una realtà mossa e sperimentale. Queste proprietà però non rimontano solo alla stagione erculea, ma anche a quelle precedenti, in cui spiccano lo studio dei drammaturchi antichi presso il circolo guariniano, le teorizzazioni confluite nel *De politia litteraria* di Decembrio, la scrittura di opere drammaturgiche in latino (mascherata mitologica di Marrasio, 1433; la *Comediola* di Zilioli, 1439; l'*Isis* di Francesco Ariosto, 1444; il *De captivitate ducis Iacobi* di De' Nobili, 1465) e i primi spettacoli in volgare (Malatesta Ariosto, 1453). La *renovatio* ferrarese, pertanto, è stata misurata secondo un arco cronologico più ampio rispetto a quanto fatto in passato dalla critica e considerata quale frutto di numerose "stagioni" e "discontinuità".

Il teatro milanese risente in modo evidente della movimentata storia politica di Milano: il colpo di stato di Ludovico il Moro (1479), il tentativo del duca di legittimarsi dinanzi ai propri sudditi e al consesso internazionale, la necessità di motivare l'allontanamento dal potere del legittimo pretendente sono questioni cogenti della letteratura ludoviciana nel suo complesso. A dimostrazione di ciò è stato proposto un raffronto costante tra l'iconografia, le rappresentazioni milanesi e la produzione encomiastica, di cui le *Rime* di Bellincioni, il poema *De Paulo e Daria amanti* di Visconti, la *Coronazione* di Taccone risultano gli esempi più fulgidi.

Il teatro sforzesco presenta una forte tensione polemica nei confronti di quello estense, criticato per l'eccessiva prolissità dei volgarizzamenti; i contatti tra le due corti sono altresì testimoniati dalla celebre *tournee* teatrale di Ercole I a Pavia del 1493. Gli scrittori sforzeschi proclamano così un modello alternativo, che trae spunto dal *Cefalo* di Niccolò da Correggio, attivo prima Ferrara e poi trasferitosi a Milano



(1491-1497). La grandiosità degli allestimenti predisposti da Leonardo da Vinci, la proclamazione di una tipologia drammaturgica innovativa sono state verificate nelle testimonianze testuali e nei documenti dell'epoca. In particolare, si è posto in evidenza l'approccio molto libero adottato verso le fonti antiche e volto a un preciso piano ideologico, che distorce la realtà contemporanea, reinterpreta la storia e la mitologia *sub specie Mori* sino a rendere il duca stesso un personaggio operante sulle scene.

A Mantova il contesto culturale e politico risulta differente; un centro meno influente di Milano e Ferrara riesce comunque a distinguersi per una stagione letteraria e teatrale articolata. L'analisi dell'attività tipografica, dei corsi tenuti presso l'Università cittadina, delle biblioteche private possedute da Gian Francesco Gonzaga e da Isabella d'Este sono servite per descrivere un panorama vivo, non privo però di contraddizioni e debolezze. La rassegna intorno agli scrittori mantovani più importanti del periodo (Aldegati, Arrivabene, Spagnoli, Ceresara, Nuvoloni e Suardi) ha mostrato le difficoltà sorte a Mantova nel formare una corte stabile di scrittori e intellettuali.

Soltanto l'attività mecenatistica di Francesco II Gonzaga e di Isabella d'Este consente di competere con gli altri centri (1490-1519). Il teatro gonzaghesco viene incentivato grazie al confronto serrato con Ferrara, all'organizzazione progressiva di spettacoli e feste, alle collaborazioni dirette con la "corte satellite" di Gazzuolo e con lo *Studium*. Nonostante questi sforzi, il teatro mantovano si configura come fenomeno di importazione dall'esterno delle mode e dei testi più aggiornati; ciò comporta un'offerta meno legata all'ideologia di corte e più eterogenea, ma non per questo episodica o estemporanea. Ne sono prova il duplice coinvolgimento dei marchesi nell'allestimento di opere rappresentative nonché la consapevolezza della centralità dell'*Orfeo* di Poliziano, avvertito come prodotto peculiare della cultura gonzaghese.

Il teatro di Urbino si collega in modo indissolubile al "mito" della corte e dei regnanti feltreschi. Esso – strumento elativo per nobilitare e difendere un ducato costantemente minacciato dalle mire espansionistiche del papato e di Firenze – viene celebrato già in favore di Federico III (1444-1482); l'esame della produzione artistica e della letteratura encomiastica per onorare il duca quale valente condottiero e umanista è servita per spiegare una tendenza letteraria e culturale di lunga durata. Nello specifico, si sono presi come riferimento l'*Operetta* di Angelo Galli e alcuni poemetti in terzine, tra cui risalta *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino* di Giovanni Santi, autore, per giunta, della rappresentazione *Amore al tribunale della Pudicizia*.

Il figlio di Federico III, Guidubaldo I, non potrà più incarnare tale paradigma di *virtus* intellettuale e guerriera, in quanto uomo malato e debole. La celebrazione encomiastica viene trasferita sulla corte e soprattutto su Elisabetta Gonzaga, la quale, simbolo di pudicizia e virtù, diventerà il referente principale delle opere teatrali urbinati. L'attenzione si è focalizzata poi sulle pratiche festive predisposte a corte, avvenimenti di rilievo al fine di illustrare una consuetudine spettacolare ben radicata, non priva di una propria autonomia e insieme di significativi contatti con le varie realtà settentrionali.

Lo spettacolo a Napoli – come si registra per Milano, ma con esiti ancora più maestosi e radicati nel tempo – diventa uno strumento di legittimazione, di diffusione di messaggi celebrativi, di codici valoriali. Ne sono una prova perspicua l'ingresso in città di Alfonso V dopo la vittoria sugli Angiò (1443) e il viaggio da Lecce

a Barletta di Isabella del Balzo (1497). Il teatro presso il regno dei Trastámara trova un terreno fertile: l'esame di alcuni aspetti caratteristici della letteratura volgare aragonese – quali la coesione dei vari scrittori, la centralità imprescindibile della corte, la consuetudine di recitare i testi poetici presso i circoli o nelle sale dei palazzi signorili – hanno mostrato elementi in comune con le pratiche teatrali. Inoltre, la poesia encomiastica e politica esibisce punti di contatto palesi con la drammaturgia.

Il capitolo su Napoli è concluso da una disamina intorno alle due tipologie teatrali distintive del teatro aragonese, ovvero quella della farsa e dello gliommero. Entrambe condividono uno stile e una struttura peculiare, che le distinguono da ogni altra rappresentazione centro-settentrionale. Si è proposto così di non esaminare il teatro napoletano solo sulla scorta delle esperienze cortigiane, ma di rintracciare nella letteratura fiorentina i riferimenti più prossimi al gusto aragonese.

3 - L'analisi delle singole realtà non ha fatto perdere di vista le caratteristiche affini, unitarie e le occasioni di scambio, di contatto tra le corti: il caso di Napoli mostra come, se il peso della cultura toscana può essere significativo, non mancano però punti di tangenza e interessi comuni con le altre realtà. L'elaborazione dei *Dialoghi* di Luciano, che caratterizzano non poche rappresentazioni mantovane e ferraresi, influiscono sulla scrittura del *Magico* di Caracciolo, mentre il modello dei *Triumphs*, essenziale per Sannazaro e Capasso, risulta imprescindibile per i drammaturghi centro-settentrionali. La moda delle farse napoletane, inoltre, valica i confini aragonesi sino ad arrivare a Mantova con Serafino Aquilano e a Venezia con Antonio Ricco.

A Ferrara, invece, è chiaro, nelle operazioni del *Cefalo* e dell'*Orphei Tragoedia*, l'intento di gareggiare con l'*Orfeo* polizianesco, mentre l'*Historia* di Collenuccio compete con le sacre rappresentazioni fiorentine; a sua volta, a Mantova sono ineludibili i rapporti assidui con le altre corti, segnatamente Milano e Ferrara. Si aggiunga, inoltre, che Antonio Cammelli, legato agli Estensi, manda a Isabella d'Este la tragedia *Panfila*; Niccolò da Correggio le invia la *Fabula de Psiche* e l'egloga *Pasciute pecorelle* dopo averle composte a Milano; Galeotto Del Carretto, attivo soprattutto a Milano e a Casale, produce numerosi testi teatrali per la corte mantovana senza mai averla frequentata con costanza.

Infine, se nella corte sforzesca spicca la polemica contrapposizione alle opere ferraresi, a Urbino si verifica un fenomeno di aggregazione e sincretismo delle pratiche festive e spettacolari. Il raffronto tra le realtà di Rimini, Pesaro e appunto Urbino ha permesso di esaminare nel loro insieme corti legate da una *koinè* di valori e forme ben connotata.

4 - L'analisi delle opere – particolarmente analitica al fine di esplicitare le trame, i personaggi e i passaggi diegetici essenziali nonché fornire una campionatura quanto più esaustiva dei procedimenti formali, retorici, stilistici e metrici impiegati – ha avuto il compito di inserire i testi all'interno di un contesto determinato. La possibilità di analizzare in sequenza un *corpus* di opere preciso entro un ambito definito ha consentito di cogliere le caratteristiche specifiche e costitutive delle rappresentazioni teatrali scritte in ogni singola corte, di “illuminarle” tra loro, ma anche di riscontrare elementi di distinzione, di discontinuità.

L'esame del teatro ferrarese ha mostrato una serie di aspetti stilistici, strutturali, letterari e ideologici comuni: i volgarizzamenti tendono ad amplificare il testo di base, ad attualizzare l'originale, a produrre modifiche di ordine moralistico in favore

di un pubblico vasto. Anche l'*Orphei tragoedia*, il *Timone* e il *Cefalo* ricorrono all'*amplificatio*, all'adeguamento del testo o della storia imitata al fine di compiacere la committenza e di differenziarsi dalla tradizione mediante scelte sperimentali. La medesima *Historia* di Collenuccio non cela un'evidente spinta emulativa nei confronti delle sacre rappresentazioni fiorentine con cui instaura un rapporto competitivo.

A Milano il teatro esibisce una compattezza ancora maggiore: si è sottolineata la forte adesione dei drammaturghi sforzeschi alla causa del ducato. Le rappresentazioni in esame offrono un'immagine edulcorata e mitica della corte ludoviciana; la figura del Moro risalta quale legittima, generosa, saggia a discapito di ogni evidenza storica. Sono frutto di un'elaborazione calibrata la presenza del duca quale personaggio e soprattutto l'innovativo messaggio trasmesso dai finali, convertiti da luttuosi a lieti nelle egloghe di Bellincioni e Sanvitale, nella *Danae*, nella *Pasitea*, nella *Silva*.

Il teatro mantovano è formato da un panorama più mosso e dipendente da altre corti: testimoniano tali peculiarità le richieste delle *Noze* e della *Comedia de Timon greco* a Del Carretto per adeguare il gusto della corte gonzaghesca alla moda apuleiana e luciana maturata da tempo a Milano e a Ferrara. Nonostante il carattere variegato, i testi rappresentativi sono stati raggruppati entro tre categorie, ovvero quella delle traduzioni (*Comedia de Timon*), delle rielaborazioni innovative, già per certi versi "regolari", della tradizione comica e tragica (*Formicone*, *Panfila* e *Sofonisba*) e delle opere di carattere encomiastico (es. *Acti* di Serafino, *Representazione di Febo e Fetton*, *Certamen*). L'analisi dei testi ha mostrato alcune trame diegetiche e strutturali analoghe, come l'esaltazione di Francesco II quale invitto uomo d'arme e il connubio tra aspetti culturali, immagini iconografiche (*Orfeo*, *Sofonisba*, *Invidia*) e rappresentazioni.

Il teatro feltresco risente, invece, delle strategie letterarie di promozione e di legittimazione del ducato, della sua corte, dei suoi protagonisti. Se l'*Amore al tribunale della Pudicizia* di Giovanni Santi impiega lo schema invalso dei trionfi, le *Stanze* di Bembo e il *Tirsi* di Castiglione prendono come riferimento le tradizioni della poesia pastorale e dell'ottava rima, informate di elementi eterogenei. L'*Eutichia* rispecchia solo in parte la definizione di commedia "regolare", in quanto mostra stilemi tipici dei testi del Quattrocento. Le opere analizzate sembrano attraversate da elementi affini: ad esempio, i riferimenti alla Pudicizia contenuti nel componimento di Santi potrebbero essere stati ripresi come spunti parodici da Bembo, laddove Castiglione dialoga con la raffinata operazione delle *Stanze* e ne propone una variante che celebra in modo più diretto la duchessa Elisabetta e la sua corte.

L'interesse spiccato per la drammaturgia sembra aver favorito a Napoli la nascita di due forme distinte (farsa e gliommero), deputate costitutivamente alla scena; esse condividono l'impostazione metrica (endecasillabi con rimalmezzo), il carattere ricreativo e propagandistico, la struttura monologante e dialogica. Tale natura costituisce un punto di partenza, un presupposto fondamentale per comprendere il rapporto del teatro napoletano con quello praticato e promosso nelle altre corti italiane. La conservazione di solo quindici testi non ha consentito un'indagine sistematica: non sfugge però l'esistenza di tematiche ricorsive, di forme e moduli caratterizzanti. Alludiamo all'utilizzo dello schema trionfale (*Triunfo*, *Farsa del Bene e del Male*), al dialogo intrattenuto con gli spettatori (*Farsa di Venere*, farsa per Beatrice d'Aragona di Capasso), al programma elativo perseguito (*Ambasciaria*, *Magico*, *Presa*), alla portata comica e ironica delle farse e degli gliommeri.

5 - Si sono operate precise distinzioni tra testi di raffinata elaborazione – che hanno svolto un ruolo di modello, di paradigma imprescindibile e sembrano da accogliere a pieno titolo nella civiltà letteraria quattrocentesca (es. *Orfeo*, *Cefalo*, *Pasitea*, *Timone*) – e altri meno significativi da un punto di vista estetico, ma assai utili per delineare una panoramica complessiva. L'analisi “per corti” è servita nel contempo a segnalare la natura centripeta del teatro quattrocentesco: si è prestata attenzione agli elementi di similitudine tra opere provenienti da centri diversi, mentre sono state rimarcate le influenze reciproche, i rapporti di tensione polemica e agonistico-competitiva.

Se l'impostazione dei volgarizzamenti ferraresi viene imitata nelle *Noze* di Galeotto del Carretto, il modello dell'*Orfeo* di Poliziano porta a differenti soluzioni. A Ferrara è ingaggiato un confronto con l'*Orphei tragoedia* o una riscrittura sperimentale (*Cefalo*). Il *Timone* di Boiardo viene ripreso a Mantova dalla *Comedia di Timon* di Del Carretto. Non mancano i tentativi di emulazione, come nella *Pasitea* di Visconti. A sua volta il *Cefalo* sembra incoraggiare la “svolta” delle opere sforzesche, le quali riscrivono i miti (Danae, Piramo e Tisbe, Atteone) e rielaborano le proprietà fondamentali di alcuni generi letterari (egloga) secondo modalità alquanto libere.

Le rappresentazioni impiegano altresì diverse tipologie, inserite sincreticamente insieme ad altre e modificate in base a esigenze strutturali e diegetiche: la novellistica serve a Cammelli per dare forma alla propria tragedia; la ferrarese *Commedia di Ippolito e Lionora* utilizza un racconto fiorentino, elaborato secondo il modello canterino. Le egloghe milanesi – avvertite come testo autonomo o inserite in opere più complesse – sono profondamente adeguate all'ideologia ludoviciana al fine di soddisfare un chiaro principio ideologico e letterario, di superamento di ogni convenzione e schema collaudato; Castiglione con il *Tirsi* sembrerà in parte adottare un simile approccio.

Risulta nutrito anche il gruppo di testi che puntano a una maggiore uniformità e regolarità: si è fatto riferimento al *Formicone*, alla *Panfila*, alla *Sofonisba* (Mantova), all'*Eutichia* (Urbino), alla *Pasitea* (Milano), che esibiscono però forti legami con la corte e con le sue regole. Mettere in scena una tragedia a corte diviene un'operazione assai ardua e contraddittoria, ma non più eludibile: ciò nondimeno, le operazioni di Galeotto del Carretto (*Sofonisba*), di Antonio Cammelli (*Panfila*) e dell'*Orphei tragoedia* mettono a punto calibrate strategie pur di evitare esiti sconvenienti o poco graditi. Le farse, invece, smettono di essere un prodotto esclusivo della drammaturgia aragonese allorché Serafino Aquilano le propone a Mantova sul finire del secolo e Antonio Ricco le esporta a Venezia.

Non mancano gli autori di riferimento, più volte imitati e interpretati a seconda delle diverse esigenze: ad esempio, le opere di Luciano sembrano costituire un palinsesto aperto, polisemico. Nel *Timone* di Boiardo lo scrittore greco viene inteso come un filosofo morale, che insegna e fornisce norme etiche agli spettatori; in Lapaccini la sarcastica contesa tra Annibale e Alessandro Magno offre lo spunto per una celebrazione di Francesco II Gonzaga; nella *Silva* milanese di Da Correggio e nel *Magico* di Caracciolo lo schema del dialogo infernale dà materia per rappresentazioni encomiastiche.

6 - Il capitolo incentrato sulla ricezione del teatro di corte ha preso in considerazione le lettere scambiate tra regnanti, scrittori e ambasciatori, le dediche delle opere rappresentative, le testimonianze sugli spettacoli contenute nelle cronache, i dati bibliografici e tipografici.

Si è cercato di indagare i documenti come fonti dirette circa il gusto del pubblico (non sempre soddisfatto del risultato finale delle rappresentazioni) e le richieste della committenza. Abbiamo così proposto di non considerare simili testi come accessori, ma di inserirli entro i circuiti comunicativi e i dibattiti teorici ed estetici del tempo.

Ci siamo serviti delle fonti al fine di mostrare gli elementi complessi e dinamici della dialettica cortigiana: abbiamo spostato l'attenzione dall'autore e dal suo rapporto con il *princeps* allo spettatore, cercando di cogliere lo scambio reciproco e l'interazione tra le diverse esigenze, di individuare l'adattamento delle opere alle concezioni dei destinatari, di proporre una cronologia dell'espansione e della maturazione delle pratiche teatrali e di valutare la diffusione dei testi attraverso pubblici differenti nel tempo e nello spazio.

Si è osservato come all'interno di uno stesso "genere" entrino in gioco spettatori socialmente e culturalmente eterogenei con sensibilità ed esigenze differenti, laddove opere con finalità di intrattenimento e di encomio si alternano ad altre rispondenti ad ambizioni artistiche maggiori; in non pochi casi le due polarità sono confuse in un unico testo. I generi della tradizione classica – tragedia, commedia, dramma satiresco – si intersecano con quelli volgari (novellistica, egloghe, recite allegoriche, modelli lirici e canterini) e si combinano a loro volta, mentre scrittori di alta raffinatezza e autocoscienza (es. Poliziano, Bembo, Boiardo, Da Correggio, Del Carretto, Visconti, Castiglione) si confrontano con tale realtà ora ricercando esiti ambiziosi, ora soddisfacendo soprattutto il gusto del pubblico e della committenza. Ciò consente di tracciare una prospettiva d'insieme, che si fonda proprio sul complesso rapporto tra i testi drammaturgici e i diversi pubblici.

L'oggetto dell'attenzione si è poi spostato sulla stampa, valutando la ricezione cinquecentesca delle rappresentazioni di corte del Quattrocento attraverso l'analisi delle edizioni prodotte, degli editori coinvolti e delle premesse con cui venivano presentate le opere ai futuri lettori. Lo sforzo di invogliare alla lettura una *readership* non prevista dagli autori, larga, indistinta e con pretese divergenti rispetto all'ambiente di corte dimostra in modo indiretto alcune peculiarità del teatro del secolo XV e, contestualmente, spiega i motivi del suo declino nonché del breve successo editoriale. Tale "patto narrativo", stipulato ora sulla base della lettura ricreativa ora della curiosità erudita, rivela complessi procedimenti dialettici di riqualificazione, insufficienti però a riscattare testi ormai superati dalle teorizzazioni di Bembo, dallo studio delle norme aristoteliche, dalle prove di Ariosto, Bibbiena, Machiavelli e Trissino e dall'inevitabile trasformazione delle corti dopo le prime fasi delle Guerre d'Italia.

7 - Tale prospettiva ha acconsentito di concentrarsi da vicino sulle dinamiche e sulle norme che caratterizzano la corte e di selezionare criteri stabili con cui definire il *corpus* delle opere rappresentative da analizzare. Si sono, infatti, inclusi soltanto i testi che sono stati scritti o previsti per una corte determinata.

Il criterio seguito chiama in causa non solo la corte, ma anche il concetto stesso di "opera rappresentativa" assunto nel Quattrocento: alla proposta stringente di analizzare solo i testi scritti per una specifica realtà, ne segue una meno vincolante. Sono state incluse tutte le varietà tipologiche avvertite dai drammaturghi del secolo XV come "teatrali" e che esibiscono caratteristiche adatte alla scena. A Ferrara i volgarizzamenti delle commedie plautine convivono con l'*Historia* di Collenuccio, che

recupera in chiave umanistica il palinsesto della sacra rappresentazione, o con la *Commedia di Ippolito e Lionora*, elaborazione di una novella toscana.

A Milano le numerose egloghe di Bellincioni, Sanvitale, Da Correggio sono state accostate con i canti carnascialeschi di Gaspare Visconti; presso la corte gonzaghesca si mettono in scena l'*Orfeo*, il *Certamen* di Lapaccini, che riprende un dialogo luciano, e il *Formicone*, ispirato a un racconto inserito nelle *Metamorfosi* di Apuleio. A Urbino l'elementare prova di Giovanni Santi, esemplata sul palinsesto trionfale, sembra dare uno spunto alle opere raffinate di Bembo e di Castiglione. Infine, a Napoli la letteratura teatrale risulta assai fiorente e complessa grazie agli gliommeri e alle farse di Sannazaro, Capasso e Caracciolo.

Tale ampio parametro di selezione sembra il più adatto per dare conto di un corpus di testi a volte disomogeneo e variegato, che la critica in passato ha definito con notevoli incertezze e imbarazzi: perciò non si è usato il termine "genere" teatrale – che presuppone una codificazione, l'aderenza di un'opera a regole tassonomiche condivise e riproducibili secondo i principi del riuso e dell'*imitatio* – bensì abbiamo preferito parlare di "tipologia". Il vocabolo indica con maggior esattezza una realtà contrassegnata da sperimentazioni, da soluzioni eclettiche e sincretiche, da innovazioni ardite, da combinazioni polimorfe e difficilmente schematizzabili.

Una prospettiva ampia, che comprende cinque corti e circa cinquanta opere, ha permesso di delineare una panoramica complessiva e di cogliere caratteristiche precise: la polimetria, il pluristilismo e il plurilinguismo, la riscoperta dell'antico mediata da istanze di legittimazione ed encomio del *princeps*, l'inserimento del testo nel vasto ambito della festa, il largo canone di autori e di fonti eterogenee seguite hanno mostrato una realtà assai differente da quella cinquecentesca. Questa si avvale, per converso, di parametri "regolari" e classicisti, di modelli assai selezionati, di supporti, come quello della stampa, alternativi alla corte, di maggiore autonomia dalle istanze di legittimazione della politica signorile.

Abbiamo, pertanto, proposto una nuova definizione al "teatro del Quattrocento": la precedente dicitura è apparsa imprecisa, perché in verità la stagione del teatro di corte non caratterizza buona parte del secolo, ma si sviluppa solo dagli anni Settanta e ha come testi fondativi l'*Orfeo* (1480) e il volgarizzamento estense dei *Menechini* (1486). Inoltre, il teatro continuerà ad assumere forme e peculiarità "quattrocentesche" anche nel primo Cinquecento: ne sono una prova tangibile opere di rilievo come le traduzioni plautine di Berardi (forse 1502-1503), la *Sofonisba* di Del Carretto (1502), il *Formicone* (1503), l'*Historia* di Collenuccio (1504), le *Stanze* di Bembo (1507), il *Tirsi* di Castiglione (1508).

È possibile porre una vera cesura, mai rigida e anzi da applicare in modo flessibile a ogni singola corte, a partire dalle opere di Ariosto e di Trissino; si pensi che ancora nel 1513 la *Calandria* di Bibbiena, uno dei capolavori della commedia "regolare", viene rappresentata a Urbino insieme a due commedie – di cui rimane solo il testo dell'*Eutichia* – aderenti al gusto del teatro del Quattrocento. La stagione quattrocentesca si afferma e si consuma nel giro di pochi decenni, che – solo per fornire qualche indicazione approssimativa – collochiamo tra il 1470 e il 1515.

Oltre alla datazione delle rappresentazioni – tardo quattrocentesche e primo cinquecentesche – dovremmo ogni volta specificare con perifrasi o formule troppo poco economiche e laboriose la loro natura volgare, profana e di corte. Si è proposto, dunque, una definizione sintetica di queste esperienze, che non vuole comprendere altri fenomeni letterari coevi al di fuori del nostro oggetto di studio.

Abbiamo così chiamato tale stagione “teatro di corte pre-classicista”: con tale espressione si è voluta fornire una doppia indicazione, temporale – ciò che precede immediatamente il Classicismo – e morfologica. La locuzione descrive un fenomeno a stretto contatto e vicinanza con il teatro “regolare”, ma, di concerto, a esso alternativo e separato da uno iato incolmabile. Il teatro pre-classicista non risulta funzionale a quello del maturo Cinquecento, poiché verrà presto superato e condannato a una sorta di *damnatio memoriae*. I fattori di diversità sono assai accentuati, tanto che il teatro pre-classicista non ricopre una posizione intermedia o indistinta, non istituisce un anello di congiunzione tra i drammi umanistici, le sacre rappresentazioni, le commedie e le tragedie regolari. Esso si sviluppa invero in modo autonomo, da analizzare, riconoscere, chiamare *iuxta propria principia*.





## INDICE ICONOGRAFICO

## CAP. II, 2

- 1: A. Malatesta, *Il duca Ercole I in atto di esaminare i disegni per il teatro di Ferrara*, Sipario del Teatro comunale di Modena, (10 x 16 m), 1841.
- 2: BEUM, Lat. 70 = α. P. 7. 14, c. 2r.
- 3: CNI X, 19 (Ag, 27 mm x 7, 57 g).
- 4: CNI X, 5-6 (Au, 25 mm x 5, 14 g).
- 5: Rubinetto di Francia, *Pietà*, (97 x 206 cm), Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, 1475.
- 6 : Iacopo Lixignolo, *Ritratto di Borso d'Este e Paesaggio con unicorno*, (Pb, Ø 8 cm, 1460), National Gallery of Art (Washington DC), Inv. 1957. 14. 627.

## CAP. II, 3

- 1: BNF, Rés. Vél. 724, C. Landino, *Historia delle cose facte dallo invictissimo duca Francesco Sforza*, c. A 3r.
- 1 bis: BNW, Inc. F. 1378, C. Landino, *Historia delle cose facte dallo invictissimo duca Francesco Sforza*, c. A 3r.
- 2: L. Da Vinci, *Schizzo per la Comedia di Danae*, Metropolitan Museum, New York, 1496.

## CAP. II, 4

- 1: S. Savelli, Medaglia raffigurante Francesco II Gonzaga a cavallo con alcuni soldati (rovescio), National Gallery of Art, Washington DC, Samuel H. Kress Collection, 1957. 14. 724. b.
- 2: A. Mantegna, *Madonna della Vittoria*, (280 x 166 cm), Musée du Louvre, Paris, 1496.

## CAP. II, 5

- 1: *Ritratto di Federico III nelle vesti di umanista*, Palazzo ducale, Urbino.
- 2: Benedetto da Maiano (?), *Tarsia dallo studiolo di Federico III da Montefeltro*, Palazzo ducale, Urbino.
- 3: BAM, INC. 422, cc. II 4r-4v.
- 4: Piero della Francesca, *Il trionfo di Federico da Montefeltro*, (47 x 33 cm), Galleria degli Uffizi, Firenze, 1465-1472.
- 5: Giusto di Gand (?), *Ritratto di Federico e Guidubaldo di Montefeltro*, (134, 5 x 75, 5 cm), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, 1475.
- 6: BAV, Urb. Lat. 899, c. 11r.

## CAP. II, 6

- 1: *Cancionero de Stúñiga*, BNEM, Vitr / 17 / 7, c. 41r.
- 2: Arco inferiore, particolare del rilievo dell'attico, Castel Nuovo, Napoli.
- 3: Museo Civico Archeologico di Bologna, MCA-NUM-16002.
- 4: *Cronaca del Ferraiolo*, Preparativi per la liberazione di Otranto, PMLNY, ms. M. 801, c. 81v.

## CAP. III, 2

- 1: BNBM, AB. 08. 0033/04, frontespizio.
- 2: BNBM, TT. 0157, cc. A 1r

## CAP. III, 3

- 1: F. Gaffurio, *Theorica Musicae*, Milano, Mantegazza, 1492, frontespizio.
- 2: Transetto sinistro della Certosa di Pavia (particolare).
- 3: BTM, Triv. ms. 2168.

#### CAP. III, 4

- 1: Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi* (parete ovest), Palazzo ducale, Mantova, 1465-1474.
- 2 a-c e 3: Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, parete nord (particolare), Palazzo ducale, Mantova, 1465-1474.
- 4: I. Tintoretto, *Battaglia del Taro*, (422 x 270 cm), Alte Pinakothek, München, 1578-1579.
- 5: A. Mantegna, *Occasio e Poenitentia*, (168 x 146 cm), Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, Mantova, 1500.
- 6: BCM, VET. L. VET. 478, L. Gaurico, *Tractatus astrologicus*, Venezia, Navò, 1552, c. 51r.
- 7: A. Mantegna, *Zuffa di dei marini* (28, 3 x 82, 6 cm), Chatsworth Collection, Chatsworth (particolare).
- 8: A. Mantegna, *Sofonisba*, (72,1 x 19,8 cm), National Gallery, London, 1495-1500.

#### CAP. III, 5

- 1: BNEM, ms. Vit. 22-1, c. 162v.
- 2 : BNEM, ms. Vit. 22-1, c. 156r.
- 3: Gioiello a forma di scorpione esposto nel corso della *Mostra documentaria* tenuta a Urbino (Palazzo Ducale, Sala dei Banchietti, 13 agosto - 10 ottobre 2010).
- 4: Raffaello Sanzio, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, olio su tavola (52, 5 x 37, 3 cm), Galleria degli Uffizi, Firenze, 1504-1505.

#### CAP. III, 6

- 1: SMB, Senofonte, *Ciropedia*, (Trionfo di re Ferdinando I), 8 C 24 F, c. 1v.
- 2: *Cronaca del Ferraiolo*, Cavalcata di Ferdinando I, PMLNY, ms. M. 801, c. 94r (particolare).
- 3: BSB, Cod. ital. 265, c. 53r.

#### CAP. IV, 3

- 1: BEUM, Lat. 466 =  $\alpha$  X. 1. 6, c. 22v.

#### CAP. IV, 7

- 1: P.F. Mantovano, *Formicone*, Roma, Calvo, 1524, cc. A 2v-3r.
- 2: M.M. Boiardo, *Timone*, Venezia, Bonelli, 1504, c. I 1r.
- 3: N. Grasso, *Eutichia*, Venezia, Zoppino, 1530, cc. B 3v-4r.



# BIBLIOGRAFIA

## 1. Tavola delle abbreviazioni

Si adottano le seguenti sigle per indicare monografie, collane editoriali, enciclopedie, riviste, atti accademici, vocabolari più frequentemente citati:

ACQ = *Alberti e la cultura del Quattrocento. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Firenze 16-17-18 dicembre 2004)*, 2 voll., a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Polistampa, Firenze, 2007.

AION = «Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"».

ALI = *Atlante della letteratura italiana*, 3 voll., a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010-2013.

AMDSR = «Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le Province della Romagna».

AOFL = «Annali OnLine di Ferrara – Lettere».

AR = «Archivum Romanicum».

ASI = «Archivio Storico Italiano».

ASL = «Archivio Storico Lombardo».

ASPN = «Archivio Storico per le Province Napoletane».

BCI = «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura "Andrea Palladio"».

BHR = «Bibliothèque d'humanisme et Renaissance».

BI = «Bollettino di Italianistica».

BISIME = «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo».

BME = *Il Boiardo e il mondo estense nel '400. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 14-17 settembre 1994)*, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Antenore, Padova, 1998.

BT = «Biblioteca teatrale».

BTC = *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*, Atti del Convegno di Scandiano 15-16 maggio 2005, a cura di G. Anceschi e W. Spaggiari, Interlinea, Novara, 2010.

CIFM = «Contributi dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Serie terza: Storia del teatro».

CL = «Critica letteraria».

CNI = *Corpus Nummorum Italicorum*, 20 voll., 1910-1943, Accademia dei Lincei-Tipografia Cecchini, Roma.

COM = *Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca*, 16 voll., a cura di F. Leverotti, Ministero per i beni e le attività culturali, Roma, 1999-.

CORTI FARNESIANE = *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, 2 voll., a cura di M.A. Romani, Bulzoni, Roma, 1978.

CR = «Carte romanze».

CS = *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, 3 voll., a cura di G. Papagno e A. Quondam, Bulzoni, Roma, 1982.

DBI = *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1960-.

DIARII = M. Sanudo, *I Diarii*, 58 voll., Visentin, Venezia, 1879-1903.

FC = «Filologia e Critica».

- FÊTE = *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie (1450-1530). Colloque international, France, Espagne, Italie (Aix-en-Provence, 6-7-8 décembre 1985)*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987.
- FDM = *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 voll., a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini e P. Floriani, Bulzoni, Roma, 1986.
- FM = *Florence and Milan: comparisons and relations. Acts of two conferences at Villa I Tatti in 1982-1984*, a cura di H. Smyth e G.C. Garfagnini, La Nuova Italia, Firenze, 1989.
- GAMBARA = *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985)*, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini ed E. Sandal, Olschki, Firenze, 1989.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., a cura di S. Battaglia e G. Barberi Squarotti, UTET, Torino, 1961-2009.
- GIF = «Giornale italiano di Filologia».
- GSLI = «Giornale Storico della Letteratura italiana».
- IMU = «Italia Medioevale e Umanistica».
- IPL = *Iconography, propaganda, and legitimation*, a cura di A. Ellenius, Clarendon Press, Oxford.
- IS = «Italian Studies».
- JCP = «Jahrbücher für classische Philologie».
- LC = *Il libro a corte*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma, 1994.
- LD = *Ludovicus dux*, a cura di L. Giordano, Diakronia - Società Storica Vigevanese, Vigevano, 1995.
- LI = «Lettere italiane».
- LIE = *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1982-1991.
- LIMC = *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 16 voll., Zürich-München, Artemis, 1981-1997.
- LS = M. Mazzocchi Doglio (a cura di), *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Electa, Milano, 1983.
- MEMORIA = *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, II, Einaudi, Torino, 1985.
- MLM = *Milano nell'età di Ludovico il Moro: atti del Convegno internazionale, 28 febbraio-4 marzo 1983*, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Milano, 1983.
- MN = *Mantova: la storia, le lettere, le arti*, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, Mantova, 1958-1965.
- NDSR = *Nuovi documenti per la storia del Rinascimento*, a cura di T. De Marinis e A. Perosa, Olschki, Firenze
- NRLI = «Nuova Rivista di Letteratura Italiana».
- ORFEI = N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, ERI, Torino, 1969.
- PASSARE = *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, 2 voll., Salerno editrice, Roma, 1993.
- PC = *Phaeton's Children: The Este Court and Its Culture in Early Modern Ferrara*, a cura di D. Looney e D. Shemek, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, 2005.
- POESIA PASTORALE = S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Antenore, Padova, 1998.
- PRINCIPE = *Il principe e la storia. Atti del Convegno (Scandiano, 18-20 settembre 2003)*, a cura di T. Matarrese e C. Montagnani, Interlinea, Novara, 2005.

PS = *Principi e Signori. Le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*, a cura di G. Arbizzoni, C. Bianca e M. Peruzzi, Accademia Raffaello, Urbino.

PT = «La Parola del Testo».

QdI = «Quaderns d'Italià».

QI = «Quaderni d'Italianistica».

RIM = «Rivista italiana di Musicologia».

RIS<sup>1</sup> = *Rerum Italicarum scriptores*, a cura di L.A. Muratori, Typographia Societatis Palatinae, Milano, 1723-1751.

RIS<sup>2</sup> = *Rerum italicarum scriptores*, nuova ed. riveduta ampliata e corretta, con la direzione di G. Carducci, Lapi, Città di Castello, 1900-1975 [successivamente a cura di V. Fiorini e P. Fedele].

RL = «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei».

RLI = «Rivista di letteratura italiana».

RLT = «Rivista di letteratura teatrale».

RM = «Reti Medievali».

RPL = «Res Publica litterarum: studies in the classical tradition».

RQ = «Renaissance Quarterly».

SANNAZARO = *Iacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento. Convegno internazionale di studi, Napoli 27-28 marzo 2006*, a cura di P. Sabbatino, Olschki, Firenze.

SB = «Studi sul Boccaccio».

SCLI = *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di G. Barberi Squarotti, UTET, Torino, 1990-1996.

SDLI = G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 10 voll., Molini Landi, Firenze, 1805-1812.

SF = *Storia di Ferrara*, VII, *Il Rinascimento. La letteratura*, a cura di W. Moretti, Librit Ferrara, 1994.

SFI = «Studi di Filologia italiana».

SFORZA = *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli Stati italiani ed europei (1450-1535)*, Convegno internazionale (Milano, 18-21 maggio 1981), Cisalpino, Milano, 1982.

SI = *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, 25 voll., UTET, Torino, 1972-2008.

SIC = *La stampa in Italia nel Cinquecento: atti del Convegno (Roma, 17-21 ottobre 1989)*, a cura di M. Santoro, Bulzoni, Roma.

SLIG = *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano, 1965-1969.

SLIS = *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Salerno editrice, Roma, 1995-2005.

SPCT = «Studi e Problemi di Critica testuale».

SR = «Studi rinascimentali».

SU = «Schede Umanistiche».

TIR = *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Edizioni di Comunità, Milano, 1980.

Triumph = *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Cisalpino, Milano, 1999.

TQ = *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e M.P. Mussini Sacchi, UTET, Torino, 1983.



TS = «Teatro e Storia».

TUVT = *Il teatro umanistico veneto: la tragedia*, Longo, Ravenna, 1981.

## 2. Regesto bibliografico

### 2.1 Manoscritti, incunaboli e stampe cinquecentesche

Si riportano solo i volumi da cui si sono ricavate citazioni o riportate immagini.

BAM = Biblioteca Ambrosiana, Milano

- Codice Atlantico: 96, 317.
- H 97 sup: 74.
- H 223 inf: 112, 332.
- INC. 36/1: 83.
- INC. 422: 633.
- INC. 661: 83-91, 94, 270, 284, 288, 297-298.
- INC. 1109: 79.
- INC. 1337: 356.
- S. R. 518/1-2: 93.

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana, Stato città del Vaticano.

- Urb. Lat. 223: 127.
- Urb. Lat. 899: 147, 633.
- Urb. Lat. 1037: 446.
- Urb. Lat. 1384: 127.

BCAB = Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.

- cod. 7. T. VI. 018: 298.
- cod. 16. Q. IV. 37: 565.
- cod. 16. Q. IV. bis 8: 565.

BCAF = Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara.

- Classe I, Cl. I. 2, Lat. 2: 56.

BCM = Biblioteca Centrale, Milano (Palazzo Sormani).

- VET. L. VET. 478: 634.
- VET. R. VET. 98: 164.
- VET. S. VET. 100: 321, 325, 332.

BCTM = Biblioteca Comunale Teresiana, Mantova.

- ms. 72 (A. III. 8): 76.
- ms. 124 (A. IV. 30): 114, 117, 317, 343.
- ms. H. III. 31: 102.

BEUM = Biblioteca Estense Universitaria, Modena.

- $\alpha$ . &. 2. 28. 3: 34.
- It. 178 =  $\alpha$  F. 5. 18: 46, 212, 560.
- It. 731 =  $\alpha$  G. 8. 29: 61.
- Lat. 70 =  $\alpha$  P. 7. 14: 35, 563, 633.
- Lat. 227 =  $\alpha$  W. 2. 12: 48.
- Lat. 422-423 = V.G. 12/13: 67.
- Lat. 466 =  $\alpha$  X. 1. 6: 529, 634.

BLFUT = Biblioteca di Lettere e Filosofia "Arturo Graf", Università degli Studi di Torino.

- TO 0E 115149: 431, 490-501.

BMLF = Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.

- Pluteo 64. 01: 319.
- Pluteo 90 Sup. 52: 358, 364-366.

BIBM = Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

- 25. 13. K. 3/1: 143.
- AB. 08. 0033/02: 224, 229-232.
- AB. 08. 0033/03: 37, 212.
- AB. 08. 0033/04: 224-229, 633.
- AC. X. 32: 72, 74.
- RACC. DRAM. 1943: 616.
- RACC. DRAM. 3429: 608.
- RACC. DRAM. U. 032: 621.
- RARIMELZI. 004: 379.
- TT. 0157: 247, 608, 633.

BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

- MAGL. 3. 5. 212: 273.
- RIN. M. 171. 3: 99, 104.

BNCR = Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Roma.

- 7. 9. L. 31: 470.
- 9. 2. E. 32: 139.
- 34. 9. A. 11. 2: 193.
- 69. 7. A. 32: 598.
- 71. 5. G. 47: 290.
- Sessoriano 413: 296.

BNEM = Biblioteca Nacional de España, Madrid.

- Vit. 22-1: 138, 407, 418, 634.
- Vitr / 17 / 7 : 633.

BNFP = Bibliothèque Nationale de France, Paris.

- ms. Italien 1542: 289.
- ms. Italien 1543: 272-273, 289, 293, 449, 452-453, 468.
- Rés. Vél. 724: 80, 633.

BNMV = Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

- DRAMM. 0404. 005: 393-399, 526, 609.
- INC. 801: 147, 318.
- INC. V. 0188: 206-232.
- INC. V. 0240: 139.
- ms. it. VII, 375 (= 8954): 596.

BNW = Biblioteka Narodowa Warszawa.

- Inc. F. 1378: 80, 633.

BRF = Biblioteca Riccardiana, Firenze.

- ms. Riccardiano 2752: 468, 474-476.

BSMNC = Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Casamari, Roma.

- M. 1. C. 27: 190.

BPP = Biblioteca Palatina, Parma.

- Cod. H. H. I. 78, 1294: 565, 577-594.
- PAL. 40721: 112.

BSBM = Bayerische Staatsbibliothek München.

- Clm 28316: 139.
- Cod. ital. 265: 195-197, 455, 460, 466, 476, 484, 634.
- VD. 16. B. 1315: 162.

BTM = Biblioteca Trivulziana, Milano.

- Triv. Inc. B 22: 270.

- Triv. Inc. C 40: 79, 96, 116, 270, 282, 286-287, 289, 295-296, 298.
- Triv. Inc. C 188: 95, 309-312.
- Triv. Inc. C 202: 181.
- Triv. Inc. C 245: 259.
- Triv. Inc. D 109: 278.
- Triv. H 2336/3: 144.
- Triv. L 1651/10: 495, 619.
- Triv. L 1089/1: 495, 619.
- Triv. ms. 1093: 94.
- Triv. ms. 2168: 633.

BUB = Biblioteca Universitaria, Bologna.  
 -- Ma. 2716: 20.

IDF = Institut de France, Paris.  
 -- Codice C: 96.

PMLNY = Pierpont Morgan Library, New York.  
 -- ms. M. 801: 634.

SMB = Staatliche Museen zu Berlin.  
 -- Kupferstichkabinett, 78 C 24 F: 634.  
 -- Kupferstichkabinett, 78 C 27 (già Hamilton 681): 83.

## 2. 2 Documenti archivistici

ASFE = Archivio di Stato, Ferrara.  
 -- misc. F. n. 8: 580.

ASMI = Archivio di Stato, Milano.  
 -- Archivio ducale Visconteo-Sforzesco, Autografi 98, fasc. 16: 312.  
 -- Carteggio interno: 278.  
 -- Potenze estere, 661: 73.  
 -- Potenze estere, Mantova, 397: 320.  
 -- Potenze estere, Napoli, febbraio 1482: 186.  
 -- Potenze estere, Roma, c. 80: 330.  
 -- Potenze sovrane, 1464: 79, 268.  
 -- Potenze sovrane, 1569: 284.

ASMN = Archivio di Stato, Mantova.  
 -- AG b. 857: 361.  
 -- AG b. 1141: 330.  
 -- AG b. 2440: 113, 359.  
 -- AG b. 2465: 361.  
 -- AG b. 2470: 361.  
 -- AG b. 2896: 321, 332.  
 -- AG b. 2904: 113, 359.  
 -- AG b. 2914: 518.  
 -- Copialettere marchese Francesco, 133: 117.  
 -- Copialettere marchese Francesco, 2961. 350.  
 -- Dipartimento Affari Esteri, b. 1026: 565.  
 -- Dipartimento Affari Esteri, b. 1026 e 1184: 561.  
 -- Doc. Patrii, Mss. n. 224-227: 436.  
 -- F. II. 8, b. 2459: 364.  
 -- F. II. 9, b. 2898: 377.

ASMO = Archivio di Stato, Modena.  
 -- Cancelleria ducale, Ambasciatori, Ferrara, b. 4: 262.  
 -- Cancelleria ducale, Ambasciatori, Mantova, b. 1, 48: 361.  
 -- Cancelleria ducale, Ambasciatori, Roma: 501.  
 -- Carteggi con principi esteri, Correggio, 1010: 93.  
 -- ms. 129: 37.

- Particolari 1012: 544.
- Particolari b. 1094: 510, 512, 544.
- Particolari b. 1115: 512.

## 2.3 Cataloghi, repertori e banche dati telematiche

### EDIT 16

*Edit 16 censimento delle edizioni italiane del XVI secolo*: <http://edit16.iccu.sbn.it>

### ISTC

*Incunabula Short Title Catalogue*: <http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html>

### MOL

*Manus On-Line. Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane*: <http://manus.iccu.sbn.it>

### SBN

*Opac SBN del Libro antico*: <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/antico.jsp>

### USTC

*Universal Short Title Catalogue*: <http://ustc.ac.uk/index.php>

## 2.4 Testi

### ACCOLTI 1989

B. Accolti, *Virginia*, a cura di A.G. Calise, Ann Arbor, UMI.

### BIBBIENA 1986

B. Dovizi da Bibbiena, *Calandra*, a cura di G. Padoan, Antenore, Padova.

### BELLINCIONI 1983 a

B. Bellincioni, *Egloga o vero Pastorale*, in *TQ*, pp. 263-275.

### -- 1983 b

*Ripresentazione di Pavia*, in *TQ*, pp. 298-334.

### BEMBO 2003

P. Bembo, *Stanze*, a cura di A. Gnocchi, Società editrice fiorentina, Firenze.

### BOIARDO 2009

M.M. Boiardo, *Timone e Orphei tragoedia*, a cura di M. Acocella e A. Tisconi Benvenuti, Interlinea, Novara.

### -- 1983

*Timone*, in *TQ*, pp. 471-555.

### CAMMELLI 1983

A. Cammelli (detto il Pistoia), *Panfila*, in *TQ*, pp. 399-468.

### CAPASSO 1990

G. Capasso, *Le farse, il trionfo, il lamento*, a cura di M. Montanile, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale, Napoli.

### CASTIGLIONE 2012

B. Castiglione, *Tirsi*, in *Rime e Tirsi*, Tesi di dottorato di G. Vagni, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2012, pp. 316-381.

### CEFALO E PROCRIS 1983

*Fabula de Cefalo e Procris*, in *TQ*, pp. 35-44.

### DA CORREGGIO 1969

N. da Correggio, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di A. Tisconi Benvenuti, Laterza, Bari.

- DA CORREGGIO 1983  
*Fabula de Cefalo*, in TQ, pp. 201-255.
- DEL CARRETTO 1982  
 G. Del Carretto, *Sofonisba*, a cura di M. Bregoli Russo, Turanzas, Madrid.
- 1983 a  
*Comedia de Timon greco*, in TQ, pp. 559-609.
- 1983 b  
*Noze de Psiche e Cupidine*, in TQ, pp. 611-725.
- 1985  
*Li sei contenti*, a cura di M.L. Doglio, Centro studi piemontesi, Torino.
- 1997  
*Tempio d'amore*, a cura di C. Caramaschi, La Fenice, Roma.
- DELLA VIOLA 1983  
 G. Della Viola, *Representazione di Febo e di Fetton*, in TQ, pp. 47-73.
- LAPACCINI 2014  
 M. Bosisio (a cura di), *Scipione a corte: Filippo Lapaccini volgarizzatore della Comparatio di Giovanni Aurispa*, «CR», II, pp. 125-165.
- GRASSO 1978  
 N. Grasso, *Eutichia*, a cura di L. Stefani, D'Anna, Firenze-Messina.
- MANTOVANO 1980  
 P.F. Mantovano, *Formicone*, a cura di L. Stefani, Bovolenta, Ferrara.
- MENECHINI 1983  
*Menechini*, in TQ, pp. 77-167.
- POLIZIANO 2000  
 A. Poliziano, *L'Orfeo del Poliziano*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Antenore, Padova [I ed. 1986].
- PRISCIANI 2010  
 P. Prisciani, *Spectacula*, a cura di E. Bastianello, «Engramma», LXXXV, pp. 12-108.
- SANTI 1920  
 G. Santi, *Amore al tribunale della Pudicizia*, in A. Saviotti, *Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474*, «Atti e memorie della Real Accademia Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti in Arezzo», I, pp. 180-236.
- SANVITALE 2013  
 M. Bosisio (a cura di), «*Mosso da grande amor verso te movomi*»: *un'egloga rappresentativa inedita di Gualtiero Sanvitale*, «Per Leggere», XXIV, pp. 37-56.
- SERAFINO AQUILANO 2002  
 S. Aquilano, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Guanda, Parma.
- 2005  
*Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Bulzoni, Roma.
- STICHUS e PSEUDOLUS 1996  
*Lo Stichus e lo Pseudolus di Plauto: volgarizzamenti rinascimentali*, a cura di L. Rossetto, Longo, Ravenna.
- TACCONE 1983  
 B. Taccone, *Comedia di Danae*, in TQ, pp. 293-334.
- 1988 a  
*Egloga pastorale*, in CASTAGNOLA 1988, pp. 156-158.
- 1988 b  
*Atteone*, in CASTAGNOLA 1988, pp. 161-163.

TRAGOEDIA 1983

*Orphei tragoedia* (attribuibile a Boiardo), in TQ, pp. 171-198.

VISCONTI 1983

G.A. Visconti, *Pasitea*, in TQ, pp. 342-96.

## 2. 5 Testi accessori

AA. VV. 1928

*Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*, a cura di G. Pardi, in RIS<sup>2</sup>, XXIV, 7, 1.

ALIGHIERI 1966-1967

D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori.

ALBERTI 1973

L.B. Alberti, *Opere volgari*, 3 voll., a cura di C. Grayson, Laterza, Bari.

-- 1975

*Rime e versioni poetiche*, a cura di G. Gorni, Ricciardi, Milano-Napoli.

ALBERTUCCI DE' BORSELLI 1911-1929

G. Albertucci De' Borselli, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie*, in RIS<sup>2</sup> XXIII. 2, a cura di A. Sorbelli, Lapi, Città di Castello.

ALOISIO 2006

G. Aloisio, *Il Naufragio*, a cura di M. Milella, Tesi di dottorato, A.A. 2003-2006, Università degli Studi di Napoli Federico II.

ALTICOZZI 1968

N. Alticozzi, *I cinque disperati*, a cura di C. Pavolini, Centro studi origini teatro italiano, Cortona

AMICO DEL BOIARDO 2012

"Amico del Boiardo", *Canzoniere Costabili*, a cura di G. Baldassari, Interlinea, Novara.

ANNALI 1883-1885

*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente: Appendice I*, Brigola, Milano, 1883; *Appendice II*, Tipografia Sociale Reggiani, Milano, 1885.

APICIO 1990

Coelius Apicius, *L'arte culinaria*, a cura di G. Carazzali, Bompiani, Milano.

APULEIO 1989

Apuleius, *Metamorphoses*, a cura di J.A. Hanson, Harvard University Press, Cambridge-London.

ARIENTI 1888

G.S. Degli Arienti, *Il torneo fatto in Bologna il 4 ottobre 1470*, a cura di A. Zambigi, Battei, Parma.

-- 1972

*Art and life at the court of Ercole I d'Este: the De triumphis religionis*, a cura di W.L. Gundersheimer, Droz, Genève.

-- 1987

*The Letters, 1481-1510*, a cura di C. James, Olschki, Firenze.

ARIOSTO 1965

L. Ariosto, *Lettere*, a cura di A. Stella, Mondadori, Milano.

-- 1987

*Satire*, a cura di C. Segre, Einaudi, Torino.

- 2007  
*Commedie*, a cura di A. Gareffi, UTET, Torino.
- ARRIVABENE 1738  
 G.P. Arrivabene, *Gonzagidos*, in *Vitae summorum dignitate et eruditione*, III, a cura di J.G. Meuschen, Steinmarck, Coburg, pp. 1-75.
- ARZOCCHI 1995  
 F. Arzocchi, *Egloghe*, a cura di S. Fornasiero, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- BALDI 1821-1824  
 B. Baldi, *Vita e fatti di Federigo di Montefeltro duca di Urbino*, 3 voll., Ceracchi [poi Salvioni], Roma.
- BANDELLO 1992  
 M. Bandello, *La prima parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BEMBO 1961  
 P. Bembo, *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Sansoni, Firenze.
- 1987-1993  
*Lettere*, a cura di E. Travi, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- 1989  
*Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, TEA, Milano.
- 1991  
*Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze.
- 2008  
*Le rime*, a cura di A. Donnini, Salerno editrice, Roma.
- 2010  
*I duchi di Urbino*, a cura di V. Marchesi, I libri di Emil, Bologna.
- BIBLIA 1994  
*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, a cura di R. Weber, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart.
- BISTICCI 1970  
 V. da Bisticci, *Le vite*, a cura di A. Greco, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze.
- BOCCACCIO 2013  
 G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Rizzoli, Milano.
- BOIARDO 1937  
 M.M. Boiardo, *Tutte le opere*, II, a cura di A. Zottoli, Mondadori, Milano.
- 1999  
*L'innamoramento de Orlando*, 2 voll., a cura di C. Montagnani e A. Tissoni Benvenuti, Ricciardi, Milano-Napoli.
- 2005  
*Pastorali*, a cura di S. Carrai e M. Riccucci, Guanda, Parma.
- 2008  
*Historia imperiale*, a cura di A. Rizzi, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma.
- 2010  
*Pastoralia, Carmina ed Epigrammata*, a cura di S. Carrai e F. Tissoni, Interlinea, Novara.

- 2014  
*La Pedia de Cyro*, a cura di V. Gritti, Interlinea, Novara.
- BRACCIOLINI 1998  
 P. Bracciolini, *De infelicitate principum*, a cura di D. Canfora, Storia e Letteratura, Roma.
- BURCHIELLO 2010  
 D. De Giovanni (detto il Burchiello), *Le poesie autentiche*, a cura di A. Lanza, Aracne, Roma.
- CAGNOLA 1842  
 G.P. Cagnola, *Storia di Milano*, a cura di C. Cantù, «ASI», I, pp. 1-215.
- CALCO 1644  
 T. Calco, *Residua*, Malatesta, Milano.
- CALEFFINI 2006  
 U. Caleffini, *Croniche: 1471-1494*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara.
- CALMETA 1959  
 V. Calmeta, *Breve compendio sopra Ovidio de arte amandi*, in *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. Grayson, Commissione per i testi di lingua, Bologna, pp. 98-117.
- 2004  
*Triumph*, a cura di R. Guberti, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- 2009  
*Vita del facondo poeta vulgare Seraphino Aquilano*, in *Collettanee in morte di Serafino Aquilano*, a cura di A. Bologna, Libreria musicale italiana, Lucca.
- CAMMELLI 1908  
 A. Cammelli (detto il Pistoia), *Sonetti faceti secondo l'autografo ambrosiano*, a cura di E. Percopo, Jovene, Napoli.
- CANTARI 2002  
*Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, 2 voll., a cura di E. Benucci, R. Manetti e F. Zabagli, Salerno editrice, Roma.
- CARACCILO 1935  
 T. Caracciolo, *Opuscula historica*, in *RIS*<sup>2</sup> XXII, 1.
- CARITEO 1892  
 B. Gareth (detto il Cariteo), *Le rime*, a cura di E. Percopo, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, Napoli.
- CASTIGLIONE 1978  
 B. Castiglione, *Le Lettere*, a cura di G. La Rocca, Mondadori, Milano.
- 1981  
*Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Garzanti, Milano.
- 2004  
*Rime e giochi di corte*, a cura di M. Fantato, Eurograf, Canneto sull'Oglio.
- 2006  
*Vita di Guidubaldo duca di Urbino*, a cura di U. Motta, Salerno editrice, Roma.
- CERESARA 2004  
 P. Ceresara, *Rime*, a cura di A. Comboni, Olschki, Firenze.
- CIAI 1886  
 B. Ciai, *Lettera e capitolo in terza rima*, in *Il sacco di Volterra nel 1472*, a cura di L. Frati, Romagnoli, Bologna, pp. 93-105.



- CLAUDIANO 1969  
 Claudius Claudianus, *De raptu Proserpinae*, a cura di B. Hall, Cambridge University Press, Cambridge.
- CLEMENTINI 1627  
 C. Clementini, *Raccolto storico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite de' Malatesti*, 2 voll., Simbeni, Rimini.
- COLLENUCCIO 1929  
 P. Colenuccio, *Opere*, 2 voll., a cura di A. Saviotti, Laterza, Bari.
- 1998  
*Apologhi in volgare*, a cura di G. Masi, Salerno editrice, Roma.
- CORIO 1978  
 B. Corio, *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, UTET, Torino.
- CORPUS 1924  
*Corpus Chronicorum Bononiensium*, in *RIS*<sup>2</sup>, XVIII. 1. 4, a cura di A. Sorbelli, Zanichelli, Bologna.
- CORRER 1981  
 G. Correr, *Progne*, in *TUVT*, a cura di L. Casarsa, pp. 99-236.
- CRIVELLI 1731  
 L. Crivelli, *De vita rebusque gestis Sfortiae bellicosissimi ducis et initiis Filii eius Francisci Sfortiae Vicecomitis Mediolanensium ducis commentarius ab anno circiter MCCCLIX usque ad MCCCXXIV*, in *RIS*<sup>1</sup>, XIX, pp. 628-732.
- CROCE 1977  
 G.C. Croce, *La Libreria*, a cura di M. Calore, AMIS, Bologna.
- DA BISTICCI 1970  
 V. Da Bisticci, *Le vite*, a cura di A. Greco, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze.
- DECEMBRIO 1925  
 P.C. Decembrio, *Vita Francisci Sfortiae IV Mediolanensium ducis*, in *RIS*<sup>2</sup>, XX, 1, pp. 441-989.
- DECEMBRIO 2002  
 A.C. Decembrio, *De Politia litteraria*, a cura di N. Witten, Saur, München-Leipzig.
- DE' CONTI 1933  
 G. De' Conti, *Il Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Carabba, Lanciano.
- DEL TUPPO 1968  
 F. Del Tuppo, *Aesopus*, a cura di C. Fede, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, Napoli.
- DEGLI ARIENTI 1888  
 G.S. Degli Arienti, *Il torneo fatto in Bologna il 4 ottobre 1470*, a cura di A. Zambiasi, Battei, Parma.
- 1972  
*Art and life at the court of Ercole I d'Este: the De triumphis religionis of Giovanni Sabadino degli Arienti*, a cura di W.L. Gundersheimer, Droz, Genève.
- 1987  
*The Letters, 1481-1510*, a cura di C. James, Olschki, Firenze.
- DE JENNARO 1894  
 P.J. De Jennaro, *Pastorale*, in E. Percopo, *La prima imitazione dell'Arcadia*, Pierro, Napoli.
- 1956  
*Rime e Lettere*, a cura di M. Corti, Commissioni per i testi di lingua, Bologna.

- DEL CARRETTO 1897  
G. Del Carretto, *Cronaca del Monferrato*, a cura di G. Giorcielli, «Rivista di storia, arte, archeologia della provincia di Alessandria», VI, pp. 8-45 e 127-217.
- DE LIGNAMINE 1796  
G.F. De Lignamine, *Incltyti Ferdinandi Regis vita et laudes*, in *Nuova raccolta di opuscoli di autori siciliani*, VIII, Solli, Palermo, pp. 149-197.
- DE' MEDICI 1977 a  
L. De' Medici, *Lettere*, II, a cura di R. Fubini, Barbera, Firenze.
- 1977 b  
*Lettere*, III, a cura di N. Rubinstein, Barbera, Firenze.
- 1991 a  
*Canzoniere*, a cura di T. Zanato, Olschki, Firenze.
- 1991 b  
*Comento de' miei sonetti*, a cura di T. Zanato, Olschki, Firenze.
- DE PACIENZA 1977  
R. de Pacienza di Nardò, *Opere*, a cura di M. Marti, Milella, Lecce.
- DE PETRUCIIS 2013  
G.A. De Petrucciis, *Sonetti*, a cura di E. Picchiorri, Salerno editrice, Roma.
- DE TUMMULLILLIS 1890  
A. De Tummullillis, *Notabilia temporum*, Vigo, Livorno.
- DOLFO 2002  
F. Dolfo, *Lettere ai Gonzaga*, a cura di M. Minutelli, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- DONATO 1902  
A. Donatus, *Commentum Terenti*, a cura di P. Wessner, Teubner, Lipsia.
- DONI 1972  
A.F. Doni, *La Libreria*, a cura di V. Bramanti, Longanesi, Milano.
- EUNUCO 2011  
*Eunuco: un volgarizzamento anonimo in terza rima*, a cura di M. Favaretto, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- FACIO 2004  
B. Facio, *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, a cura di D. Pietragalla, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- FERRAILOLO 1987  
Ferraiolo, *Cronaca*, a cura di R. Coluccia, Accademia della Crusca, Firenze.
- FORCIANI 1970  
G. Forciani, *Poemetto in lode di Ferrante I*, in *NDSR*, pp. 211-216.
- GALATEO 1868  
A. De Ferrariis (detto il Galateo), *Esposizione del Pater noster*, in *La Giapigia e varii opuscoli*, III, a cura di S. Grande, Garibaldi, Lecce, pp. 149-238.
- GALEOTA 1986 e 1988  
F. Galeota, *Canzoniere ed epistolario (dal Cod. XVII.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli)*, a cura di G.B. Bronzini, «ASPN», CIV, pp. 17-156 e CVI, pp. 33-149.

- GALLI 2006  
A. Galli, *Operetta*, a cura di E. Ardissino, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- GALLO 1973  
Filenio Gallo, *Rime*, a cura di M.A. Grignani, Olschki, Firenze.
- GAUGELLI 1905  
G. Gaugelli, *De vita et morte illustris D. Baptistae Sfortiae Comitissae Urbini*, a cura di A. Cinquini, De Propaganda Fide, Roma.
- 1991  
*Viaggio de Sam Iacomo de Gallicia*, a cura di A. Sulai Capponi, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- GELLIO 1903  
A. Gellius, *Noctium Atticarum libri XX*, a cura di C. Hosius, Teubner, Lipsia.
- GIOVIO 1812  
P. Giovio, *Dialogus de viris litteris illustribus cum in calce sunt additae Vincii, Michaelis Angeli, Raphaelis Urbinatis Vitae*, in *SDLI*, VII, 4, pp. 1718-1719.
- 1885  
*Lettere inedite*, a cura di A. Luzio, Segna, Mantova.
- 1978  
*Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Bulzoni, Roma.
- GHIRARDACCI 1915  
C. Ghirardacci, *Della Historia di Bologna. Parte terza*, in *RIS<sup>2</sup> XXXIII. 1*, a cura di A. Sorbelli, Lapi, Città di Castello.
- GRAZIANI 1850  
*Cronaca detta Diario del Graziani*, in *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal 1150 al 1563*, I, Viesseux, Firenze.
- GUARINO 1915-1919  
Guarino Veronese, *Epistolario*, a cura di R. Sabbadini, Tipografia Emiliana, Venezia.
- GUARINI 2002  
B. Guarini, *La didattica del greco e del latino*, a cura di L. Piacente, Edipuglia, Bari.
- GUICCIARDINI 1981  
F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, a cura di E. Lugnani Scarano, UTET, Torino.
- 1998  
*Storie fiorentine dal 1378 al 1509*, a cura di A. Monteverocchi, Rizzoli, Milano.
- 2009  
*Ricordi*, a cura di G. Palumbo, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- INGEGNERI 1989  
A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Panini, Modena.
- LANDINO 1974  
C. Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Bulzoni, Roma.
- 1980  
*Disputationes Camaldulenses*, a cura di P. Lohe, Sansoni, Firenze.

- 2012  
*In Quinti Horatii Flacci artem poeticam ad Pisones interpretationes*, a cura di G. Bugada, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- LANDUCCI 1883  
 L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, a cura di I. Del Badia, Sansoni, Firenze.
- LANZA 1973-1975  
 A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, 2 voll., Bulzoni, Roma.
- LEONI 1605  
 G.B. Leoni, *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere IV duca d'Urbino*, Ciotti, Venezia.
- LISCI 2006  
 B. Lisci, *Libellus de direptione suae patriae*, a cura di P. Pontari e S. Marcucci, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- LUCREZIO 1947  
 Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*, a cura di C. Bailey, Clarendon Press, Oxford.
- MACHIAVELLI 1982  
 N. Machiavelli, *Discorso intorno alla nostra lingua*, a cura di P. Trovato, Antenore, Padova.
- 1984  
*Le lettere*, a cura di F. Gaeta, UTET, Torino.
- 1994  
*De Principatibus*, a cura di G. Inglese, Istituto Storico Italiano, Roma, 1994.
- MAIO 1956  
 I. Maio, *De maiestate*, a cura di F. Gaeta, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- MASUCCIO SALERNITANO 1990  
 Tommaso Guardati (detto Masuccio Salernitano), *Novellino*, a cura di S.S. Nigro, Rizzoli, Milano.
- MUZZARELLI 1986  
 G. Muzzarelli, *Una nuova redazione dell'Amorosa opera*, a cura di G. Hannüss Palazzini, Arcari, Mantova.
- NADI 1886  
 G. Nadi, *Diario bolognese*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi Della Lega, Romagnoli - Dell'Acqua, Bologna.
- NALDI 1974  
 N. Naldi, *Bucolica, Volaterrais, Hastiludium, Carmina varia*, a cura di W.L. Grant, Olschki, Firenze.
- NOTAR GIACOMO 1845  
 Notar Giacomo, *Cronica*, a cura di P. Garzilli, Stamperia Reale, Napoli.
- NUVOLONI 2009  
 F. Nuvoloni, *Dyalogo d'amore*, a cura di S. Cracolici, Olschki, Firenze.
- OMERO 1931  
 Homerus, *Ilias*, a cura di T.W. Allen, Clarendon Press, Oxford.
- ORAZIO 1927  
 Quintus Horatius Flaccus, *Odes et epodes*, a cura di F. Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris.
- ORAZIO ROMANO 1970  
 O. Romano, *Persuasio contra Turcum*, in *NDSR*, pp. 105-114.
- OVIDIO 1915  
 Publius Ovidius Naso, *Tristium libri quinque*, a cura di S.G. Owen, Clarendon Press, Oxford.
- 1957  
*Ibis*, a cura di A. La Penna, La Nuova Italia, Firenze.

- 1977  
*Metamorphoses*, a cura di W.S. Anderson, Teubner, Leipzig.
- PALTRONI 1966  
 P. Paltroni, *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico duca d'Urbino*, a cura di W. Tommasoli, Accademia Raffaello, Urbino.
- PARTENOPEO 1970  
 Partenopeo (A. Alamanni), *Lettera*, in *NDSR*, pp. 97-104.
- PASSERO 1785  
 G. Passero, *Storie in forma di Giornali*, Orsino, Napoli.
- PELLEGRINO 2007  
 G. Pellegrino, *Historia Alphonsi primi regis*, a cura di F. Delle Donne, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- PETRARCA 1996 a  
 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano.
- 1996 b  
*Trionfi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Mondadori, Milano.
- 2005  
*Invective contra medicum*, a cura di F. Bausi, Le Lettere, Firenze.
- PINO DA CAGLI 2003  
 B. Pino da Cagli, *Lo Sbratta: commedia del XVI secolo*, a cura di S. Termanini, Longo, Ravenna.
- PISANI 1982  
 U. Pisani, *Repetitio magistri Zanini coqui*, a cura di P. Viti, Antenore, Padova.
- PLATINA 1887  
 B. Platina, *Divi Ludovici marchionis Mantuae somnium*, a cura di A. Portioli, Segna, Mantova.
- 1985  
*Il piacere onesto e la buona salute*, a cura di E. Faccioli, Einaudi, Torino.
- PLAUTO 2007-2009  
 Plautus Titus Maccius, *Komödien*, a cura di P. Rau, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- PLINIO 1985  
 Plinius Secundus Gaius, *Storia naturale*, III, 2, a cura di G.B. Conte, Einaudi, Torino.
- POLIZIANO 1867  
 A. Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite ed inedite*, a cura di I. Del Lungo, Barbera, Firenze.
- 1909  
*Epistole inedite di Angelo Poliziano*, a cura di L. D'Amore, Stabilimento Tipografico M. d'Auria, Napoli.
- 1958  
*Coniurationis Commentarium*, a cura di A. Perosa, Antenore, Padova.
- 1978 a  
*Commento alle Selve di Stazio*, a cura di L. Cesarini Martinelli, Sansoni, Firenze.
- 1978 b  
*Miscellaneorum centuria secunda*, a cura di V. Branca e M. Pastore Stocchi, Olschki, Firenze.
- 1979  
*Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, a cura di M. Martelli, Tallone, Alpignano.
- 1985  
*Commento inedito alle Satire di Persio*, a cura di L. Cesarini Martinelli e R. Ricciardi, Olschki, Firenze.

- 1996  
*Silvae*, a cura di F. Bausi, Olschki, Firenze.
- 1997  
*Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Vecchiarelli, Manziana.
- PONTANO 1975  
 G. Pontano, *I poemi astrologici*, a cura di M. De Nichilo, Dedalo libri, Bari.
- 1999  
*I libri delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Bulzoni, Roma.
- 2002  
*De sermone*, a cura di A. Mantovani, Carocci, Roma.
- 2003  
*De principe*, a cura di G.M. Cappelli, Salerno editrice, Roma.
- PRENDILACQUA 1871  
 F. Prendilacqua, *Intorno alla vita di Vittorino da Feltre: dialogo*, a cura di G. Brambilla, Franchi, Como.
- RINUCCINI 1953  
 A. Rinuccini, *Lettere ed orazioni*, a cura di V.R. Giustiniani, Olschki, Firenze.
- ROMAN DE LA ROSE 2014  
 G. de Lorris e J. de Meun, *Romanzo della Rosa*, a cura di M. Liborio e S. De laude, Einaudi, Torino.
- SALVIATI 1972  
 G.B. Salviati, *Fridericus, de animae regni principe*, a cura di Z.C. Sojat, LIEF, Vicenza.
- SANNAZARO 1961  
 J. Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Laterza, Bari.
- 2004  
*Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Le Belles Lettres, Paris.
- 2009  
*Lo gliommero napoletano «Licinio se 'l mio inzegno»*, a cura di N. De Blasi, Dante & Descartes, Napoli.
- SANUDO 1880  
 M. Sanudo, *DIARII*, IV.
- 1881  
*DIARII*, V.
- 1882  
*DIARII*, VII.
- 1894 a  
*DIARII*, XXXIX.
- 1894 b  
*DIARII*, XL.
- SER GUERRIERO 1902  
 Ser Guerriero da Gubbio, *Cronaca dall'anno 1350 all'anno 1472*, a cura di G. Mazzatinti, in *RIS*<sup>2</sup>, XXI, 4.
- SERASSI 1760  
 P.A. Serassi (a cura di), *Poesie volgari e latine del conte Baldessar Castiglione*, Pagliarini, Roma.

- SIGNORINI 2009  
S. Signorini (a cura di), *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (Urbino 1488-1526)*, Ets, Pisa.
- SIMONETTA 1932  
G. Simonetta, *Rerum gestarum Francisci Sfortiae Mediolanensium ducis commentarii*, a cura di G. Soranzo, in *RIS*<sup>2</sup>, XXI, 2.
- 1962  
*I Diari*, a cura di A.R. Natale, Giuffrè, Milano.
- SPAGNOLI 2010  
B. Spagnoli, *Adolescentia*, a cura di A. Severi, BUP, Bologna.
- SPERONI 2001  
S. Speroni, *Discorso in lode della stampa*, a cura di D. Chiodo, «Lo Stracciafoglio», II, 1, pp. 3-11.
- STAZIO 1992  
P.P. Statius, *Silvae*, a cura di D. Courtney, Clarendon Press, Oxford.
- STROZZI 1977  
T.V. Strozzi, *Borsias*, a cura di W. Ludwig, Fink, München.
- SUMMONTE 1675  
G.A. Summonte, *Historia della città di Napoli*, Bulifon, Napoli.
- TEBALDEO 1992  
A. Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile e J.J. Marchand, Panini, Modena.
- TERENZIO 1958  
A.P. Terentius, *Comoediae*, a cura di O. Skutsch, Clarendon Press, Oxford.
- VALAGUSSA 1964  
*Giorgio Valagussa umanista del Quattrocento*, a cura di G. Resta, Antenore, Padova.
- VASARI 1986  
G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino.
- VIRGILIO 1969  
Publius Vergilius Maro, *Opera*, a cura di R.A.B. Mynors, Clarendon Press, Oxford.
- ZAMBOTTI 1934  
B. Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. Pardi, in *RIS*<sup>2</sup>, XXIV, 7, 2.
- ZILIOLI 1975  
Z. Zilioli, *Comediola Michaelida*, a cura di W. Ludwig e M. Lorch, Fink, München.
- ZUPPARDO 1990  
M. Zuppardo, *Alfonseis*, a cura di G. Albanese, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo.

## 2. 6 Studi

- AA. VV. 1968  
*Atti del convegno sul tema: la poesia rusticana nel Rinascimento (Roma 10-13 ottobre 1968)*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma.
- AA. VV. 1970  
*Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano - Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969)*, a cura di G. Anceschi, Olschki, Firenze.
- AA. VV. 1974  
*Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti: atti del convegno di studi (Mantova, 25-26 aprile 1972)*, Biblioteca comunale, Mantova.
- AA. VV. 1983  
*Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo.
- AA. VV. 1990  
*La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441-1598). Atti del convegno internazionale di Copenaghen, maggio 1987*, Panini, Modena.
- AA. VV. 1986  
*Giostre e tornei nell'Italia di antico regime: la società in costume*, Edizioni dell'Arquata, Foligno.
- AA. VV. 1993  
*L'età dei Visconti: il dominio di Milano fra XIII e XV secolo*, La storia, Milano.
- AA. VV. 1996-2000  
*Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo: la collezione della Banca agricola mantovana*, 8 voll., Banca agricola mantovana, Mantova.
- AA. VV. 2000  
*Storia di Ferrara, VI, Il Rinascimento: situazioni e personaggi*, a cura di A. Prosperi, Corbo, Ferrara.
- ACOCELLA 2001  
M. Acocella, *L'Asino d'oro nel Rinascimento: dai volgarizzamenti alle figurazioni pittoriche*, Longo, Ravenna.
- 2007  
*Appunti sulla presenza di Luciano nelle Intercenales*, in ACQ, I, pp. 81-139.
- 2008  
*Matteo Maria Boiardo, Timone, I, 1-11*, in *Filologia e storia letteraria: studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 105-116.
- 2010  
*Acquisizioni sul Timone boiardo: contaminatio e nuove fonti*, in BTC, pp. 81-99.
- ACQUARO GRAZIOSI 1988,  
M.T. Acquaro Graziosi, *La conquista di Granata nelle farse del Sannazaro: storia e allegoria*, «AION», XXX, pp. 117-122.
- ADDESSO 2012  
C.A. Addesso, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Olschki, Firenze.
- 2013  
*«Portano i latron pieni i lor saini»: elementi della teatralità aragonese nella produzione egloghistica e farsesca di Serafino Aquilano e Antonio Ricco*, «RLT», VI, pp. 9-22.
- ADY 1967  
C. Ady, *I Bentivoglio*, Dall'Oglio, Milano.
- AFFÒ 1776  
I. Affò, *L'Orfeo tragedia di messer Angelo Poliziano tratta per la prima volta da due vetusti codici*, Vitto, Venezia.



- 1791  
*Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, III, Stamperia reale, Parma.
- AGOSTI 2005  
 G. Agosti, *Su Mantegna I*, Feltrinelli, Milano.
- AIRALDI 1982  
 G. Airaldi, *L'eco di Milano sforzesca nella storiografia del tempo*, in *SFORZA*, pp. 43-64.
- ALBONICO 1999  
 S. Albonico, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *LD*, pp. 66-91.
- 2005  
 (a cura di), A. Luzio e R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano.
- ALFANO 2011,  
 G. Alfano, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in *ALI*, II, pp. 31-56.
- ALFONZETTI 1989  
*Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Mucchi, Modena.
- 2008  
 B. Alfonzetti, *Drammaturgia della fine: da Eschilo a Pasolini*, Bulzoni, Roma.
- ALLEN 1970  
 D.C. Allen, *Mysteriously meant: the rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Hopkins, Baltimore-London.
- ALTIERI BIAGI 1980  
 M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna.
- ALONGE 1967  
 R. Alonge, *Il teatro dei Rozzi a Siena*, Olschki, Firenze.
- AMBROSINI 1996  
 F. Ambrosini, *Cerimonie, feste, lusso*, in *Storia di Venezia*, V, a cura di A. Tenenti e U. Tacci, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 441-520.
- AMENDOLA 2011  
 G. Amendola, *L'architettura come strumento di legittimazione*, «Cheiron», LV-LVI, pp. 75-80.
- ANDREWS 1991  
 R. Andrews, *Written texts and performed texts in Italian Renaissance comedy*, in *Writers and performers in Italian drama from the time of Dante to Pirandello*, a cura di J.R. Dashwood e J.E. Everson, The Edwin Mellen Press, Lewiston, pp. 75-94.
- ANDRIOLI - CAMERINO - RIZZO - VITI 2000  
 P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo e P. Viti (a cura di), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento: atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, Congedo, Galantina.
- ANGERMEIER 1982  
 H. Angermeier, *Die Sforza und das Reich*, in *SFORZA*, pp. 165-192.
- ANGIOLILLO 1979  
 M. Angiolillo, *Leonardo: feste e teatri*, Società editrice napoletana, Napoli.
- 1996  
*Feste di corte e di popolo nell'Italia del primo Rinascimento*, SEAM, Roma.
- ANSELMINI 2008  
 G.M. Anselmi, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Carocci, Roma.

- ANTONIOLI 2003  
G. Antonioli, *Il De felicitate Ferrarie di Ludovico Carbone*, «Schifanoia», XXIV-XXV, pp. 7-27.
- ANTONELLI, 1998  
G. Antonelli, *Aspetti linguistici della commedia italiana del Cinquecento*, «Verba», XXV, pp. 31-69.
- ANTONELLI 2011  
R. Antonelli, *De Sanctis e la storiografia letteraria italiana*, «QdI», XVI, pp. 31-51.
- APOLLONIO 1938  
M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, I, Sansoni, Firenze.
- ARATO 2002  
F. Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, ETS, Pisa.
- ARBIZZONI 1991  
G. Arbizzoni, *Esperimenti quattrocenteschi di teatro tragico volgare*, in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Union Printing, Viterbo, pp. 37-59.
- 1994  
*Il teatro in età umanistica*, in *SF*, pp. 265-96.
- 1997  
*Domenico Foschi*, in *DBI*, XLIX, pp. 433-435.
- 1998  
*Tito Livio de' Frulovisi*, in *DBI*, L, pp. 646-650.
- ARCANGELI 2000  
L. Arcangeli, *Ludovico tiranno*, in *Io son la volpe dolorosa: il ducato e la caduta di Ludovico il Moro, settimo duca di Milano (1494-1500)*, a cura di E. Saita, Comune di Milano, Milano, 2000, pp. 29-38.
- ARIANI 1974  
M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Olschki, Firenze.
- ASCARELLI - MENATO 1989  
F. Ascarelli e M. Menato, *La tipografia del '500 in Italia*, Olschki, Firenze.
- ASOR ROSA 1960  
A. Asor Rosa, *Niccolò Alticozzi*, in *DBI*, II, pp. 558-559.
- 2009  
*Storia europea della letteratura italiana*, 3 voll., Einaudi, Torino.
- 2011  
*Su storia, geografia e... letteratura*, «BI», VII, pp. 5-21.
- AUBENAS - RICHARD 1972  
R. Aubenas e R. Richard, *La Chiesa e il Rinascimento: 1449-1517*, SAIE, Torino.
- AUERBACH 2007  
E. Auerbach, *La court e la ville*, in *La corte e la città: saggi sulla storia della cultura francese*, Carocci, Roma, pp. 24-67.
- AURIGEMMA 1968  
M. Aurigemma, *La Panfila di Antonio Cammelli e la posizione storica del teatro dell'ultimo Quattrocento*, in *Studi sulla letteratura teatrale ed eroica del Rinascimento*, Signorelli, Roma.
- 1970  
*Il Timone di M.M. Boiardo*, in *AA. VV. 1970*, pp. 29-60.
- AZZOLINI 2012  
M. Azzolini, *The Duke and the Stars: astrology and politics in Renaissance Milan*, Harvard University Press, Cambridge-London.

- BABINGER 1960  
F. Babinger, *Laudivius Zacchia, Erdichter der Epistolae Magni Turci*, «Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften», XI, pp. 3-42.
- BALDACCHINI 2011  
L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, Vecchiarelli, Manziana.
- BALDASSARRI 1986  
G. Baldassarri, *Alle origini del "mito" feltresco. La Vita di Federico di Vespasiano da Bisticci*, in *FdM*, III, pp. 393-406.
- BALESTRACCI 2001  
D. Balestracci, *La festa in armi: giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari.
- BALLARIN 2010  
A. Ballarin, *L'iconografia ducale nei transetti della Certosa, in Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio, prima della pala Casio*, I, Aurora stampa, Verona, pp. 341-425.
- BALLISTRERI 1971  
G. Ballistreri, *Ognibene Bonisoli*, in *DBI*, XII, pp. 234-236.
- BARATTO 1975  
M. Baratto, *La commedia del Cinquecento*, Neri Pozza, Venezia.
- BARBADORO 1988  
I. Barbadoro (a cura di), *I secoli del primato italiano: il Quattrocento*, in *Storia della società italiana*, Teti, Milano.
- BARBERI 1974  
F. Barberi, *Francesco Giulio Calvo*, in *DBI*, XVII, pp. 38-41.
- 1983  
*Tipografi romani del Cinquecento: Guillery, Ginnasio Mediceo, Calvo, Dorico, Cartolari, Olschki*, Firenze.
- BARBERI SQUAROTTI 2000 a  
Giov. Barberi Squarotti, *Da Bacco a Orfeo. Vino, uva ed ebbrezza nella letteratura dell'età laurenziana*, in *Favole antiche: modelli, imitazioni, riscrittura*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 9-52.
- 2000 b  
*Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Marsilio, Venezia.
- BARBERI SQUAROTTI 2006  
Giorg. Barberi Squarotti, *La letteratura instabile: il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Santi Quaranta, Treviso.
- BARBIELLINI AMIDEI 1999  
B. Barbiellini Amidei, *Alla luna: saggio sulla poesia del Cariteo*, Nuova Italia, Firenze.
- BARBIERATO 2010  
F. Barbierato, *La stampa del Cinquecento*, in *ALI*, I, pp. 686-693.
- BARBIERI 2008  
A. Barbieri, *Alberti e Leonello: astrologia alla corte estense di Ferrara*, «Schifanoia», XXXIV-XXXV, pp. 45-50.
- BARON 1970  
H. Baron, *La crisi del primo Rinascimento italiano: umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, Sansoni, Firenze.
- BARONE 1884-1885  
N. Barone, *Le cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*, «ASPn», IX, pp. 5-34, 205-248, 387-429, 601-637 e X, pp. 5-47.

- BARTALI 2014  
S. Bartali, *Principi, gemme, vermi e orologi: dall'encomio rinascimentale a quello barocco nella lirica italiana*, Tesi di dottorato, A.A. 2013-2014, Eberhard Karls Universität, Tübingen.
- BARTUSCHAT 2011  
J. Bartuschat, *Le Triomphe de Vénus et de la poésie: autour des Stanze de Pietro Bembo*, «Italique», XIV, pp. 177-204.
- BARRAND 1991  
A.G. Barrant, *Six fools and a dancer: the timeless way of the Morris*, Harmony, Plainfield Northern.
- BARUCCI 2007  
G. Barucci, *L'autore in scena, gli attori dietro la scena. Mutazioni del Prologo nella commedia rinascimentale*, «Stratagemmi», IV, pp. 107-140.
- 2009  
*Le solite scuse: un genere epistolare del Cinquecento*, Angeli, Milano.
- BARUFFALDI 1713  
G. Baruffaldi (a cura di), *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi e moderni*, Pomatelli, Ferrara.
- BATTISTINI 2000  
A. Battistini, *Critica e storiografia letteraria*, «Poetiche», I, pp. 7-36.
- BAUER-FORMICONI 1967  
B. Bauer-Formiconi, *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila: Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden XV Jahrhunderts*, Fink, München.
- BASILE 1984  
B. Basile (a cura di), *Bentivolorum magnificentia: principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- BASILE - SCALCHI 2008  
B. Basile e S. Scalchi, *Un autografo di Giovanni Sabadino degli Arienti: l'opuscolo per le nozze di Lucrezia Borgia e Alfonso d'Este*, «FC», XXXIII, pp. 95-109.
- BASTIANONI - CATONI 1988  
C. Bastianoni e G. Catoni, *Impressum Senis: storie di tipografi, incunaboli e librai*, Accademia senese degli Intronati, Siena.
- BAYLEY 1961  
C.C. Bayley, *War and society in Renaissance Florence: the De militia of Leonardo Bruni*, University of Toronto Press, Toronto.
- BECHERUCCI 2014  
I. Becherucci, 'Teatralità' dell'Arcadia: prima ed ultima scena, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma, pp. 1-11.
- BELAUBRE 1996  
J. Belaubre, *Dictionnaire de Numismatique médiévale occidentale*, Le Léopard d'Or, Paris.
- BELLAVITIS 2001  
A. Bellavitis, *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle*, École Française de Rome, Roma.
- BELLONI 1908  
A. Belloni, *Un lirico del Quattrocento a torto inedito e dimenticato Giovan Francesco Suardi*, «GSLI», LI, pp. 147-206.
- BELTRAMI 1991  
P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna.
- BENEDETTI 1995  
S. Benedetti, *Un Parnaso in versi del primo Cinquecento: la rassegna dei poeti di Galeotto Del Carretto*, «FM. Annali del Dipartimento di Italianistica», II, pp. 151-176.

- 1998  
*Fra dramma e poema. Per una lettura del Tempio d'Amore di Galeotto Del Carretto*, «RLI», XVI, pp. 29-63.
- 2004  
 Tommaso Inghirami, in *DBI*, LXII, pp. 383-387.
- 2008  
 «*In fynere illvstrissimi principis Gvidobaldi*»: Ludovico Odasi e l'orazione per la morte di Guidubaldo da Montefeltro, «*Humanistica*», III, pp. 15-33.
- BENEVOLO 1986  
 L. Benevolo, *Il Palazzo e la Città*, in *FdM*, II, pp. 9-29.
- BENPORAT 1996  
 C. Benporat, *Cucina italiana del Quattrocento*, Olschki, Firenze.
- 2001  
*Feste e banchetti: convivialità fra Tre e Quattrocento*, Olschki, Firenze.
- BENTINI 1985  
 J. Bentini, *San Giorgio e la Principessa di Cosmè Tura*, Nuova Alfa editoriale, Bologna.
- BENTIVOGLI 1994  
 G. Bentivogli, *La poesia in volgare*, in *SF*, pp. 174-213.
- BENTLEY 1995  
 J.H. Bentley, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Guida, Napoli.
- BENZONI 1978  
 G. Benzoni, *Gli affanni della cultura: intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano.
- 1995  
*Federico da Montefeltro*, in *DBI*, XLV, pp. 722-743.
- 1997  
*Francesco II Gonzaga, Marchese di Mantova*, in *DBI*, XLIX, pp. 771-783.
- 1998  
*Francesco Maria I Della Rovere*, in *DBI*, L, pp. 47-55.
- 2004  
*Guidubaldo I da Montefeltro*, in *DBI*, LXI, pp. 470-480.
- 2007  
*Ludovico (Ludovico Maria) Sforza, detto il Moro, duca di Milano*, in *DBI*, LXVI, pp. 436-444.
- BERNARDO 1962  
 A.S. Bernardo, *Petrarch, Scipio, and the «Africa». The Birth of Humanism's Dream*, The Johns Hopkins Press, Baltimore.
- BERNARDONI 2007  
 A. Bernardoni, *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza*, Giunti, Firenze.
- BERRA 1996  
 C. Berra, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, La nuova Italia, Firenze.
- BERSANI 1982 a  
 M. Bersani, *Un contributo allo studio della lingua di Sannazaro: le farse*, «*Studi di grammatica italiana*», XI, pp. 89-99.
- 1982 b  
*Alla ricerca dello specifico testuale nelle «Farse» del Sannazaro*, «*LI*», XXXIV, pp. 506-29.

- 1983  
*Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese*, «SPCT», XXVI, pp. 59-77.
- BERTELLI - CRIFÒ 1985  
 S. Bertelli e G. Crifò, *Rituale, cerimoniale, etichetta*, Bompiani, Milano.
- BERTELLI - CARDINI - GARBERO ZORZI - ACANFORA 1985  
 S. Bertelli, F. Cardini, E. Garbero Zorzi ed E. Acanfora (a cura di), *Le corti italiane del Rinascimento*, Mondadori, Milano.
- BERTELLI 1987  
 S. Bertelli, *La corte italiana del Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Electa, Milano, pp. 497-506.
- BERTELLI - PAOLUCCI 2007  
 C. Bertelli e A. Paolucci (a cura di), *Piero della Francesca e le corti italiane*, Skira, Milano.
- BERTELLI 1990  
 S. Bertelli, *Il corpo del re: sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- BERTINI 2005  
 F. Bertini (a cura di), *Pandolfo Collenuccio: atti del Congresso tenuto in occasione del V centenario della morte (1504-2004)*, Istituto internazionale di studi piceni e Società pesarese di studi storici, Sassoferrato-Pesaro.
- BERTOLANI 2001  
 M.C. Bertolani, *Il corpo glorioso: studi sui Trionfi del Petrarca*, Carocci, Roma.
- BERTOLINI 2004  
 L. Bertolini (a cura di), *Leon Battista Alberti: censimento dei manoscritti*, Polistampa, Firenze.
- BERTOLOTI 1888  
 A. Bertolotti, *Varietà archivistiche e bibliografiche*, «Il Bibliofilo», IX, pp. 70-73.
- BERTONI 1903  
 G. Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Loescher, Torino.
- 1918-1919  
*Lettori di romanzi francesi nel '400 alla corte estense*, «Romania», XLV, pp. 117-122.
- 1921  
*Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara (1429-1460)*, Olschki, Ginevra.
- 1926  
*La Biblioteca di Borso d'Este.*, «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», LXI, pp. 705-728.
- BERTOZZI 1994  
 M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara 5-7 marzo 1992)*, Università degli studi, Ferrara.
- BESSI 2004  
 R. Bessi, *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Olschki, Firenze.
- BESTOR 2005  
 J.F. Bestor, *Marriage and Succession in the House of Este: A Literary Perspective*, in *PC*, pp. 49-83.
- BETTINI 2004  
 S. Bettini, *Politica e architettura al tempo di Giovanni II*, in *Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*, Edisai, Bologna, pp. 10-31.
- BETTINZOLI 1987  
 A. Bettinzoli, *Rassegna di studi sul Poliziano (1972-1986)*, «LI», XXXIX, pp. 53-125.

- 1993  
*Rassegna di studi sul Poliziano (1987-1993)*, «LI», XLV, pp. 592-648.
- BEYER 2012  
 H. Beyer, *Carlo and Marcellino Verardi's Fernandus servatus and the Poem Supra casum Hispani regis by Petrus Martyr. Drama and Diplomacy in Papal Rome under Alexander VI*, Brill, Leiden.
- BIANCA 1986  
 C. Bianca, *L'Accademia del Bessarione tra Roma e Urbino*, in *FdM*, II, pp. 61-79.
- 2004  
*La presenza degli umanisti ad Urbino nella seconda metà del Quattrocento*, in *Francesco di Giorgio Martini alla corte di Federico da Montefeltro. Atti del Convegno internazionale di studi (Urbino, 11-13 ottobre 2001)*, a cura di F.P. Fiore, Olschki, Firenze, pp. 127-145.
- BIANCARDI 1993  
 G. Biancardi, *La Coronatione di Bianca Maria Sforza. Un poemetto in ottave di Baldassarre Taccone*, «Studi e fonti di Storia lombarda. Quaderni milanesi», XIII, 43-121.
- BIANCHI 2007  
 A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, UNICOPLI, Milano.
- BIANCHI 2009  
 P. Bianchi, *Le farse di Iacopo Sannazaro: sondaggi linguistici e tracce intertestuali*, in *SANNAZARO*, pp. 59-69.
- BIANCO 2009  
 G. Bianco, *Francesco De Sanctis: cultura classica e critica letteraria*, Guida, Napoli.
- BIBLIA 1996  
*Biblia: biblioteca del libro italiano antico*, a cura di A. Quondam, Bibliografica, Milano.
- BIGI 1960  
 E. Bigi, *Angelo Ambrogini detto il Poliziano*, in *DBI*, II, pp. 691-702.
- 1962  
*Giovanni Aurispa*, in *DBI*, IV, pp. 593-595.
- 1982  
*Umanità e letterarietà nell'Orfeo del Poliziano*, «GSLI», CLIX, pp. 183-215.
- 1988  
 rec. ad A. Tissoni Benvenuti, *Orfeo del Poliziano*, «GSLI», CLXV, pp. 463-469.
- 1989  
 «Semplicità» pastorale e «grazia» cortigiana nel Tirsi, in *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Morano, Napoli, pp. 317-338.
- BIGNAMI 1937  
 L. Bignami, *Francesco Sforza (1401-1466)*, 2 voll., Ceschina, Milano.
- BIGNAMI 1976  
 P. Bignami, *Il "teatro" ad Urbino nel Rinascimento*, «BT», XV-XVI, pp. 249-275.
- BIONDI 1982  
 A. Biondi, *Angelo Decembrio e la cultura del principe*, in *CS*, pp. 637-657.
- BISANTI 1996  
 A. Bisanti, *La Fabula de Cefalo e Procris e la Orphei tragoedia: note di lettura*, «SU», II, pp. 55-79.
- 2000  
*Bernardo Bellincioni e il Geta di Vitale di Blois*, «SU», I, pp. 35-65.

- BLASIO 1988  
M.G. Blasio, *Cum gratia et privilegio: programmi editoriali e politica pontificia, Roma 1487-1527*, Roma nel Rinascimento, Roma.
- BLOCH 1969  
M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino.
- BOILLET 1975  
D. Boillet, *L'usage circonspect de la "beffa" dans le Novellino de Masuccio Salernitano*, in *Formes, fonctions et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance* (deuxième série), a cura di A. Rochon, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 65-169.
- 1987  
*La participation d'un humaniste aux spectacles de la court des aragonais de Naple: le farces de J. Sannazaro*, in *FÊTE*, pp. 233-256.
- BOILLET - PONTREMOLI 2007  
D. Boillet e A. Pontremoli (a cura di), *Il mito d'Arcadia. Pastori e amori nelle arti del Rinascimento: atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 14-15 marzo 2005*, Olschki, Firenze, 2007.
- BOILLET - GRASSI 2011  
D. Boillet e L. Grassi (a cura di), *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, Pacini Fazzi, Lucca.
- BOLOGNA 1981  
G. Bologna (a cura di), *Milano e gli Sforza: Francesco e Galeazzo Maria, 1450-1476*, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Milano.
- BOLOGNA 2009  
A. Bologna, *Le Collettanee dell'Achillini e la dedica a Elisabetta Gonzaga Montefeltro*, «Humanistica», IV, pp. 65-69.
- BOLZONI 2006  
L. Bolzoni, *Les Asolani de Pietro Bembo, ou le double portrait de l'amour*, «Italique», IX, pp. 9-27.
- 2012  
*Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Guida, Napoli.
- BOMBIERI 1985  
G. Bombieri, *Osservazioni sul Prologo ai Menecmi di Angelo Poliziano*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica: per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini, Bulzoni, Roma, pp. 489-506.
- BONAVIGO 1985  
C. Bonavigo, *Antonio Cornazzano: verso il nuovo letterato di corte*, in *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo: Biondo e Cornazzano*, a cura di M. Tommassini e C. Bonavigo, CLUEB, Bologna, pp. 81-119.
- BONGI 1890-1895  
S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma.
- BONGRANI 1983  
P. Bongrani, *La poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro*, in *MLM*, pp. 215-229.
- 1986  
*Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca: una raccolta di studi*, Università degli studi-Istituto di filologia moderna, Parma.
- BORRARO - D'EPISCOPO 1978  
P. Borraro e F. D'Episcopo (a cura di), *Masuccio novelliere salernitano dell'età aragonese*, Congedo, Galatina.
- BORSELLINO 1974  
N. Borsellino, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Bulzoni, Roma.
- 1984  
*Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, in *CHIABÒ - DOGLIO 1984*, pp. 53-65.



- BORTOLETTI 2007  
F. Bortoletti, *Danza poesia e musica in fabula: Bologna 1487 – nozze Bentivoglio-Este*, «AOFL», I, pp. 199-226.
- 2008  
*Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- BOSISIO 1994  
P. Bosisio, *Teatro e spettacolo nella corte estense*, «Il Castello di Elsinore», XX, pp. 51-70.
- BOTTARI 1980  
G. Bottari, *Marcantonio Aldegati, poeta latino del Quattrocento*, Il vespro, Palermo.
- BOTTONI 2005  
L. Bottoni, *Il Poliziano dell'Orfeo. La scena tra mito e metamorfosi orfica*, in *La messinscena del Rinascimento*, I, Angeli, Milano, pp. 41-55.
- BOUHOURS 1687  
D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit: dialogues*, Mabre-Cramoisy, Paris.
- BOURNE 2008  
M. Bourne, *Francesco II Gonzaga. The Soldier-Prince as a Patron*, Bulzoni, Roma.
- BRAGANTINI 1996, 681-754  
R. Bragantini, "Poligrafi" e umanisti volgari, in *SLIS*, IV, pp. 681-754.
- BRAGGIO 1884  
C. Braggio, *L. De Nobili: De Captivitate ducis Iacobi*, «Giornale linguistico di archeologia, storia e letteratura», II, pp. 50-76 e 111-132.
- BRAIDA 2005  
L. Braida, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Laterza, Roma-Bari.
- BRANCA 1980  
V. Branca, *Suggestioni veneziane nell'Orfeo del Poliziano*, in *TIR*, pp. 467-482.
- 1996  
*L'Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, «SB», XXIV, pp. 193-208.
- BRANN 2002  
N. Brann, *The Debate over the origin of Genius during the Italian Renaissance*, Brill, Leiden.
- BREDEKAMP 1995  
H. Bredekamp, *Calcio fiorentino: il Rinascimento dei giochi. Il Calcio come festa medicea*, Il Melangolo, Genova, 1995.
- BREGOLI RUSSO 1980  
M. Bregoli Russo, *Tecnica di contrasto e fini moraleggianti nel Timone di M.M. Boiardo*, in *TIR*, pp. 361-379.
- 1993  
*La scenografia de la Fabula de Cefalo di Niccolò da Correggio*, «Rivista di studi italiani», XI, pp. 28-38.
- 1988  
*La rappresentazione bolognese del 1475: Tommaso Beccadelli solo attore o anche autore?*, «SPCT», XXVI, pp. 93-102.
- 1997  
*Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este*, Peter Lang, New York.
- 1998  
*Matteo Maria Boiardo e Niccolò da Correggio*, in *BME*, pp. 481-487.
- BRONZINI 1971  
G.B. Bronzini, *Serventesi, barzellette e strambotti del Quattrocento dal codice vat. lat. 10656*, Adriatica, Bari, 1971.

BROWN 1982

R.G. Brown, *The politics of magnificence in Ferrara, 1450-1505*, Ph. D. Thesis, University of Edinburgh.

BROWN 2002

C.M. Brown, «*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*»: documents for the antiquarian collection of *Isabella d'Este*, Bulzoni, Roma.

-- 2005

*Isabella d'Este in the Ducal Palace of Mantua. An overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Bulzoni, Roma.

BRUNELLI 1993

G. Brunelli, *Leonello d'Este*, in *DBI*, XLIII, pp. 374-380.

-- 1996

*Ferdinando II d'Aragona*, in *DBI*, XLVI, pp. 189-194.

-- 1998

*Ottaviano Fregoso*, in *DBI*, L, pp. 422-427.

BRUNI 1980

F. Bruni, *Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale (con una critica della categoria del carnevalesco)*, «*Strumenti Critici*», XIV, pp. 1-59.

-- 1992

*L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, UTET, Torino.

BRUSCAGLI 1983

R. Brusccoli, *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa.

-- 1986

(a cura di), *Trionfi e canti carnascialeschi del Rinascimento*, Salerno editrice, Roma.

BUIATTI 1961

A. Buiatti, *Nicola Angeli*, in *DBI*, III, pp. 199-201.

BUSOLINI 1998

D. Busolini, *Enea Furlano*, in *DBI*, L, pp. 779-781.

BUTCHER 2013

J. Butcher, *La silloge bucolica come panegirico del principe: la celebrazione di Ercole d'Este nei Pastoralia di Matteo Maria Boiardo*, «*RLI*», XXXI, pp. 173-184.

CABANI 1988

M.C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pacini Fazzi, Lucca.

CACCIA 1907

N. Caccia, *Luciano nel Quattrocento in Italia. Le rappresentazioni e le figurazioni*, Tipografia galileiana, Firenze.

CALITTI 1993

F. Calitti, *Letteratura e svaghi di corte: le Stanze di Pietro Bembo*, in *PASSARE*, II, pp. 619-631.

CALVI 1859-1869

G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, 3 voll., Ronchetti, Milano.

CALZONA - VOLPI GHIRARDINI 1994

A. Calzona e L. Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Olschki, Firenze.

CALZONA - FIORE - TENENTI - VASOLI 2002

A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli (a cura di), *Il Principe architetto. Atti del Convegno internazionale (Mantova 21-23 ottobre 1999)*, Olschki, Firenze.

CAMPANA - MEDIOLI MASOTTI 1986

A. Campana e P. Medioli Masotti (a cura di), *Bartolomeo Sacchi il Platina (Piadena 1421-Roma 1481): atti del Convegno internazionale di studi per il V centenario (Cremona, 14-15 novembre 1981)*, Antenore, Padova.

CAMPBELL 1997

S.J. Campbell, *Cosmè Tura of Ferrara: style, politics and the Renaissance city, 1450-1495*, Yale University Press, London.

-- 2004

*Mantegna's Triumph. The cultural politics of imitation «all'antica» at the court of Mantua*, in *Artists at court*, Isabella Stewart Gardner Museum, Chicago, pp. 91-105.

CAMPEGGIANI 2012

I. Campeggiani, *Sulle Stanze per in carnevale: Bembo, Castiglione e l'utopia*, «LI», LXIV, pp. 443-475.

CANNATA 1996

N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530): tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Bagatto, Roma.

CANOVA 2007

A. Canova, *L'Inamoramento de Orlando da Mantova a Urbino (con una postilla mantegnesca)*, «LI», XLIX, pp. 226-235.

-- 2008

*Letteratura, tipografia e commercio librario a Mantova nel Quattrocento*, in *Studi in memoria di Cesare Mozzarelli*, I, Vita e Pensiero, Milano, pp. 75-105.

-- 2010

*Le biblioteche dei Gonzaga nella seconda metà del Quattrocento*, in *PS*, pp. 39-66.

CANOVA - DI VIESTI 2014

A. Canova e P. Di Viesti (a cura di), *La tipografia a Mantova nel Quattrocento*, Paolini Mantova.

CAPPELLI 2010

G. Cappelli, *Prolegomeni al De Obedientia di Pontano. Saggio interpretativo. «Rinascimento meridionale»*, I, pp. 47-70.

CARACCILO ARICÒ 2007

A. Caracciolo Aricò, *Il mito di Orfeo nel mondo aragonese*, «CL», CXXXVII, pp. 627-649.

-- 2008

*Marin Sanudo il giovane: le opere e lo stile*, «Studi Veneziani», LV, pp. 351-390.

CARAPEZZA 2007

S. Carapezza, *I «piacevoli e aspri casi d'amore» delle Porretane di Giovanni Sabadino degli Arienti*, «PT», XIV, pp. 351-375.

-- 2010

*Novelle e novellieri: forme della narrazione breve nel Cinquecento*, LED, Milano.

CARELLA 1988

A. Carella, *Urbino e le Marche*, in *LIE*, II, 1, pp. 473-520.

CAREW-REID 1995

N. Carew-Reid, *Les fêtes florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*, Olschki, Firenze.

- CARPEGGIANI 1975  
P. Carpeggiani, *Teatri e apparati scenici alla corte dei Gonzaga tra Cinque e Seicento*, «BCI», XVII, pp. 101-118.
- 1986  
*La città sotto il segno del Principe: Mantova e Urbino nella seconda metà del '400*, in *FdM*, II, pp. 31-46.
- CARRAI 1990  
S. Carrai, *Implicazioni cortigiane nell'Orfeo di Poliziano*, «RLI», VIII, pp. 9-23.
- 1998  
*La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, «Rinascimento», XXXVIII, pp. 345-404.
- 1999  
*I precetti di Parnaso: metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Bulzoni, Roma.
- 2002  
*Poliziano, Orfeo e il teatro profano*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia, pp. 21-29.
- CARRAI - SANTAGATA 1993  
S. Carrai e M. Santagata, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Angeli, Milano.
- CARRARA 1905  
E. Carrara, *La poesia pastorale*, Vallardi, Milano.
- CASADEI - SANTAGATA 2007  
A. Casadei e M. Santagata, *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*, Laterza, Roma-Bari.
- CASINI 1996  
M. Casini, *I gesti del principe: la festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Marsilio, Venezia.
- CASSIANI - FIGORILLI 2014  
C. Cassiani e M.C. Figorilli (a cura di), *Festina lente: il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- CAST 1974  
D. Cast, *Aurispas, Petrarch and Lucian: An Aspect of Renaissance Translation*, «RQ», XXVII, pp. 157-173
- CASTAGNOLA 1988  
R. Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, «Schifanoia», V, pp. 101-182.
- CASTELLI 1986  
P. Castelli, «*Quella città che vedete è Roma*». *Scena e illusione alla corte dei Montefeltro*, in *FdM*, II, pp. 331-348.
- CASTELLI - GERUZZI 2005  
P. Castelli e S. Geruzzi (a cura di), *Lo stato e il valore: i Montefeltro e i Della Rovere. Assensi e conflitti nell'Italia tra '400 e '600*, Giardini, Pisa.
- CASTELLI - MINGARDI - PADOVAN 1987  
P. Castelli, M. Mingardi e M. Padovan, *Mesura et arte del danzare. Guglielmo ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Gualtieri, Pesaro.
- CATALANO 1930  
M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki.
- CATALANO 1956  
F. Catalano, *L'età sforzesca dal 1450 al 1500*, in *Storia di Milano*, VII, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano, pp. 1-519.

- 1983  
*Francesco Sforza*, Dall'Oglio, Milano.
- 1985  
*Ludovico il Moro*, Dall'Oglio, Milano.
- CATALANO 1930  
 M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Olschki, Genève.
- CATTIN 1975  
 G. Cattin, *Canti e canzoni a ballo nelle maccheronee di Teofilo Folengo*, «RIM», X, pp. 180-215.
- CATTINI - ROMANI 1982  
 M. Cattini e M.A. Romani, *Le corti parallele: per una tipologia delle corti padane dal XIII al XVI secolo*, in CS, pp. 47-78.
- CATUCCI 2008  
 M. Catucci, *Pier Jacopo Martello*, in DBI, LXXI, pp. 77-84.
- CAVAGNA 1994  
 A.G. Cavagna, *Libri in Lombardia e alla corte sforzesca tra Quattro e Cinquecento*, in LC, pp. 89-137.
- CAZZOLA 1979  
 G. Cazzola, «Bentivoli machinationes». *Aspetti politici e momenti teatrali di una festa quattrocentesca bolognese*, «BT», XXIII-XXIV, pp. 14-38.
- CECCHINI 1977  
 E. Cecchini, *Recensione a Zilioli Ferrariensis Comediola Michaelida*, «Gnomon», XLIX, pp. 471-477.
- CENTANNI 2007  
 M. Centanni, *Fabula di Cefalo e Procri: drammaturgia del mito nel Quattrocento*, «Musica e Storia», XV, pp. 37-56.
- CERBONI BAIARDI 2006  
 G. Cerboni Baiardi (a cura di), *Seminario di studi su Bernardino Baldi Urbinate (1553-1617)*, Accademia Raffaello, Urbino.
- CERIONI 1970  
 L. Cerioni, *La diplomazia sforzesca nella seconda metà del Quattrocento e i suoi cifrari segreti*, Il centro di ricerca, Roma.
- CERONE 1902 e 1903  
 F. Cerone, *La politica orientale di Alfonso d'Aragona*, «ASPN», XXVII, 1902, pp. 3-93 e XXVIII, 1903, pp. 154-212.
- CESERANI 1971  
 R. Ceserani, *Raffaello Borghini*, in DBI, XII, pp. 677-680.
- 2007  
*La lirica*, in *Storia letteraria d'Italia: Il Cinquecento. La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, a cura di A. Balduino, Piccin Nuova Libreria Padova, pp. 663-731.
- CHAMBERS 1984  
 D.S. Chambers, *Giovanni Pietro Arrivabene (1439-1504)*, «Aevum» LVIII, pp. 397-438.
- 1992  
*A Renaissance Cardinal and his worldly goods: the will and inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, The Warburg institute - University of London, London.
- 1995  
*Francesco II Gonzaga, marquis of Mantua, "liberator of Italy"*, in *The French descent into Renaissance Italy*, a cura di D.S.H. Abulafia, Variorum, Aldershot, pp. 217-229.
- 2007  
*A Condottiere and His Books: Gianfrancesco Gonzaga (1446-96)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXX, pp. 33-97.

CHARTIER 1994

R. Chartier, *L'ordine dei libri*, Il Saggiatore, Milano.

-- 1995

*Letture e lettori "popolari" dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia delle letture nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Laterza, Roma-Bari, pp. 317-335.

CHASTEL 1961

A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique: études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Presses Universitaires de France, Paris.

CHELES 1986

L. Cheles, «Topoi» e «serio ludere» nello Studiolo di Urbino, in *FdM*, II, pp. 269-300.

CHERCHI - DE ROBERTIS 1990

P. Cherchi e T. De Robertis, *Un inventario della biblioteca aragonese*, «IMU», XXXIII, pp. 109-347.

CHIABÒ - DOGLIO 1984

M. Chiabò e F. Doglio (a cura di), *Origini del dramma pastorale in Europa (Convegno di studi, Viterbo, 31 maggio - 3 giugno 1984)*, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo.

-- 1987

(a cura di), *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al Rinascimento (Convegno di studi, Roma 29 ottobre - 1 novembre 1987)*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo.

CHIAPPINI 1967

L. Chiappini, *Gli Estensi*, Dall'Oglio, Milano.

-- 1971

*Borso d'Este*, in *DBI*, XIII, pp. 134-143.

-- 2001

*Gli Estensi: mille anni di storia*, Corbo, Ferrara.

CHIESA 2002

M. Chiesa, *Poemi biblici fra quattro e cinquecento*, «GSLI», CXIX, pp. 161-192.

CHITTOLINI 1986 a

G. Chittolini, *Stati regionali e istituzioni ecclesiastiche nell'Italia centro-settentrionale del Quattrocento*, in *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, Einaudi, Torino, pp. 149-193.

-- 1986 b

*Su alcuni aspetti dello stato di Federico*, in *FdM*, I, pp. 61-102.

-- 1996

*Alcune note sul Ducato di Milano nel Quattrocento*, in *Principi e città alla fine del medioevo*, a cura di S. Gensini, Pacini editore, Pisa, pp. 413-432.

CHOJNACKI 2000

S. Chojnacki, *Women and men in Renaissance Venice. Twelve essays on patrician family*, John Hopkins University Press, Baltimore.

CHROŚCICKI 1998

J. Chrościcki, *Rituals and Ceremonies*, in *IPL*, pp. 193-216.

CIANFLONE 1955

G. Cianflone, *Francesco Galeota: strambottista napoletano del '400*, Conte, Napoli.

CICCUTO 2005

M. Ciccuto, *Storie di immagini eroiche dall'antichità alla corte di Federico da Montefeltro*, in *PRINCIPE*, pp. 299-306.

- CIERI VIA 1985  
C. Cieri Via, *L'ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona del ms. Urb. Lat. 899*, in *La città dei segreti. Magia astrologia e cultura esoterica a Roma (XV-XVIII secolo)*, a cura di F. Trocarelli, Angeli, Milano, pp. 185-197.
- 1986  
*Ipotesi di un percorso funzionale e simbolico nel Palazzo Ducale di Urbino attraverso le immagini*, in *FdM*, II, pp. 47-64.
- CIOCIOLA 2001  
C. Ciociola (a cura di), *La tradizione dei testi*, in *SLIS*, X.
- CIONI 1969  
A. Cioni, *Manfredo Bonelli*, in *DBI*, XI, pp. 763-765.
- 1970  
*Bazaliero e Caligola Bazalieri*, in *DBI*, VII, pp. 312-313 e 313.
- CLOUGH 1975  
C.H. Clough, *Lodovico Canossa*, in *DBI*, XVIII, pp. 186-192.
- 1993  
*Federico da Montefeltro e l'Umanesimo*, «RPL», XVI, pp. 120-143.
- COCCIA 1960  
E. Coccia, *Le edizioni delle opere del Mantovano*, Institutum Carmelitanum, Roma.
- COCCO 1985  
M. Cocco, *Il sacrificio di Orfeo nell'Orfeo di Poliziano*, «QI», VI, pp. 31-51.
- COCKRAM 2013  
S. Cockram, *Isabella d'Este and Francesco Gonzaga. Power Sharing at the Italian Renaissance Court*, Ashgate, Farnham.
- CODAZZI 1967  
A. Codazzi, *Francesco Berlinghieri*, in *DBI*, IX, pp. 121-124.
- COLE 1995  
A. Cole, *La Renaissance dans le cours italiennes*, Flammarion, Paris.
- COLLARETA 2009  
M. Collareta, *Le Delizie estensi nel De triumphis religionis di Giovanni Sabadino degli Arienti*, in *Delizie estensi*, a cura di F. Ceccarelli e M. Folini, Olschki, Firenze, pp. 137-143.
- COLLER 2007  
A. Collier, *Ladies and Courtisans in Late Sixteenth-Century Commedia grave: Vernacular Antecedents of Early Opera's Prime donne*, «IS», LXII, pp. 27-44.
- COLUCCIA 1971  
R. Coluccia, *Un rimatore politico della Napoli angioina: Landolfo di Lamberto*, «SFI», XXIX, pp. 191-218.
- COLUCCIA 2001  
G. Coluccia, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, Manni, Lecce.
- COMBONI 1989  
A. Comboni, *Paride Ceresara, mantovano*, in *GAMBARA*, pp. 263-291
- COPPO 1968  
A.M. Coppo, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, «CIFM», I, pp. 30-59.
- CORDARO 2006  
M. Cordaro, *La camera degli sposi di Andrea Mantegna*, Electa, Milano.
- CORSARO 1998  
A. Corsaro, *Intorno al Timone. Aspetti della scrittura satirica nella cultura estense*, in *BME*, pp. 723-753.

- CONTARINI - GHELARDI 2004  
S. Contarini e M. Ghelardi, «Die verkörperte Bewegung»: la ninfa, in Aby Warburg. *La dialettica dell'immagine*, «Aut aut», CCCXXI-CCCXXII, pp. 32-45.
- COSTA 1972  
G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Laterza, Bari.
- COSTOLA 1996  
S. Costola, *Storia di un pellegrinaggio. Momenti fra il sacro e il profano nella vita culturale ferrarese ai tempi di Ercole I d'Este*, «TS», XVIII, pp. 205-240.
- COTTIGNOLI 1987  
A. Cottignoli, *Muratori teorico: la revisione della Perfetta poesia e la questione del teatro*, CLUEB, Bologna.
- COVINI 1998  
M.N. Covini, *L'esercito del duca: organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Istituto Storico Italiano, Roma.
- 2001  
*Feste e cerimonie milanesi tra città e corte. Appunti dai carteggi mantovani*, «Ludica», VII, pp. 122-150.
- COZZI 1997  
G. Cozzi, *Marin Sanudo Il Giovane- Dalla cronaca alla storia*, in *Ambiente veneziano, ambiente veneto*, Marsilio, Venezia, pp. 87-108.
- CRACOLICI 2009  
S. Cracolici, *In margine al Dante mantovano (1472): Filippo Nuvoloni (1441-1478) tra Colombino Veronese e Alessandro Agnelli*, «Paratesto», VI, pp. 9-35.
- CREMONINI 2010  
S. Cremonini, *Sacre rappresentazioni al nord: riflessioni e presenze*, in *BTC*, pp. 101-127.
- CRESCIMBENI 1689  
G.M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Chracas, Roma.
- CRESPI 2013  
C. Crespi, *La commedia di Ippolito e Lionora*, «CR», I, pp. 29-92.
- CREVATIN 1977  
G. Crevatin, *Scipione e la fortuna di Petrarca nell'Umanesimo*, «Rinascimento», XVII, pp. 3-30.
- CRIMI 2012  
G. Crimi, *Naldo Naldi*, in *DBI*, LXXVII, pp. 669-671.
- CROCE 1916  
B. Croce, *Uno gliommere inedito del Quattrocento*, «ASPN», XLI, pp. 138-145.
- 1932  
*Il secolo senza poesia*, «La critica», XXX, pp. 161-184.
- 1992  
*I teatri di Napoli: dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano.
- CRONIA 1927  
A. Cronia, *Il Canzoniere reguseo del 1507*, Società Dalmata di Storia Patria, Zara.
- CROUZET-PAVAN 2012  
E. Crouzet-Pavan, *Rinascimenti italiani (1380-1500)*, Viella, Roma.



CRUCIANI 1968

F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Edizioni il Polifilo, Milano.

-- 1976

(a cura di), *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, «Biblioteca teatrale», XV-XVI.

-- 1983

*Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni.

CURI NICOLARDI 1984

S. Curi Nicolardi, *Una società tipografico-editoriale a Venezia nel secolo XVI: Melchiorre Sessa e Pietro di Ravani, 1516-1525*, Olschki, Firenze.

CURTI 2006

E. Curti, *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Gedit, Bologna.

-- 2008

*Un divertissement urbinato di Pietro Bembo: i Motti*, «Humanistica», III, pp. 55-59.

-- 2010

«Per vostra utilitate e per diletto»: la Comedia di Iacob e Ioseph di Pandolfo Collenuccio fra teatro di corte e sacra rappresentazione, in *BTC*, pp. 129-144.

CURTIUS 1992

E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Scandicci.

CUSIN 1936

F. Cusin, *L'impero e la successione degli Sforza ai Visconti*, «ASL», LXIII, pp. 3-116.

D'AGOSTINO 1998

G. D'Agostino, *Per una storia di Napoli capitale*, Liguori, Napoli.

DALL'ORCO 2005

S. Dall'Orco, *Il principe, la storia e la retorica: Giovanni Albino e Alfonso II d'Aragona*, in *PRINCIPE*, pp. 357-368.

D'ANCONA 1872

A. D'Ancona (a cura di), *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV-XVI*, 3 voll., Le Monnier, Firenze.

-- 1891

*Origini del teatro italiano*, 2 voll., Loescher, Torino.

DANELONI 2009

A. Daneloni, *Giorgio Merlani (Merula)*, in *DBI*, LXXIII, pp. 679-685.

DANZI - LEPORATTI 2012

M. Danzi e R. Leporatti (a cura di), *Il poeta e il suo pubblico: lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento. Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008)*, Droz, Ginevra.

D'ARCO 1842

C. D'Arco, *Notizie di Isabella estense Gonzaga*, «ASI», Appendice, II, pp. 206-326.

DAVARI 1876

S. Davari, *Notizie storiche intorno allo studio pubblico ed ai maestri del secolo XV e XVI che tennero scuola in Mantova tratte dall'Archivio storico Gonzaga di Mantova*, Segna, Mantova.

DEAN 1990

T. Dean, *Terra e potere a Ferrara nel tardo Medioevo: il dominio estense (1350-1450)*, Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi, Modena-Ferrara.

-- 1993

*Ercole I d'Este*, in *DBI*, XLIII, pp. 97-107.

- DE BLASI 1993  
N. De Blasi, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in *PASSARE*, I, pp. 129-159.
- 1995  
*Per il testo dello gliommero di Sannazaro*, «ASPN», CXXIII, pp. 127-149.
- 2009  
*A proposito degli gliommeri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in *SANNAZARO*, pp. 29-57.
- DE BLASI - VARVARO 1988  
N. De Blasi e A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *LIE*, I, pp. 235-325.
- DE CARO 1966  
G. De Caro, *Giovanni Bentivoglio*, in *DBI*, VIII, pp. 622-632.
- DEGRADA 1983  
F. Degrada, *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *MLM*, pp. 409-416.
- DE LA MARE 1986  
A.C. De La Mare, *Vespasiano da Bisticci e i copisti fiorentini di Federico*, in *FdM*, III, pp. 81-96.
- DELLA GUARDIA 1910  
A. Della Guardia, *La Politia litteraria di Angelo Decembrio e l'Umanesimo a Ferrara nella prima metà del secolo XV*, Tipografia Blondi e Parmeggiani, Modena.
- DELLE DONNE 2001  
F. Delle Donne, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno d'Italia: la cronachistica del secoli XII e XV*, Carlone editore, Salerno.
- 2011  
*Il trionfo, l'incoronazione mancata, la celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo*, «ASI», CLXIX, pp. 447-476.
- 2012  
*La letteratura encomiastica alla corte di Alfonso il Magnanimo*, «BISIME», CXIV, pp. 221-239.
- DE LISIO 1973  
P.A. De Lisio, *Studi sull'umanesimo meridionale*, Fratelli Conte, Napoli.
- 1980  
*La cultura umanistica nell'Italia meridionale: altre verifiche*, Società editrice napoletana, Napoli.
- DEL BO 2011  
B. Del Bo, *Le corti nell'Italia del Rinascimento*, «RM», XII, pp. 1-33.
- DEL LUNGO 1897  
I. Del Lungo, *Florentia*, Barbera, Firenze.
- DELMARCEL 2010  
G. Delmarcel (a cura di), *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento: da Mantegna a Raffaello e Giulio Romano*, Skira, Milano.
- DEL NOCE 2009  
G. Del Noce, *L'epistola di dedica dei Feretrana di Giovambattista Valentini, detto il Cantalicio, ed il suo significato programmatico*, «SR», VII, pp. 17-29.
- DE MARIA 1984  
S. De Maria, *L'Arco di Rimini nel Rinascimento. Onori effimeri e antichità ritrovata*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, a cura di P. Delbianco, Maggioli, Rimini, pp. 443-459.
- DE MARINIS 1952  
T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Hoepli, Milano.

- DE MARINIS 1988  
M. De Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, La casa Usher, Firenze.
- DE NICHILLO 1985  
M. De Nichilo, *Alessandro d'Alessandro*, in *DBI*, XXXI, pp. 729-732.
- 2000  
*Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*, Palomar, Bari.
- DE RÉNOCHE 1902  
E. De Rénoche, *Le favole mitologiche della fine del sec. XV*, «Giornale storico e letterario della Liguria», III, pp. 161-190.
- DE ROBERTIS 1974  
D. De Robertis, *Antonio Cammelli*, in *DBI*, XVII, pp. 277-86.
- 1978  
*Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano.
- DE SANCTIS 1975  
F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Einaudi, Torino.
- DE VECCHI 1983  
P. De Vecchi, *Committenza e attività artistica alla corte degli Sforza negli ultimi decenni del Quattrocento*, in *MLM*, pp. 503-14.
- DI BELLA 2009  
S. Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle*, Éditions Honoré Champion, Paris.
- DI BENEDETTO 1974  
A. Di Benedetto, *Un primo sguardo su Niccolò da Correggio*, in *Stile e linguaggio*, Bonacci, Roma, pp. 33-56.
- DI DIO 2009  
A. Di Dio, *Tipologie tematiche di sonetti amorosi. Il canzoniere di De Jennaro*, «LI», LXI, pp. 177-219.
- DI FILIPPO BAREGGI 1988  
C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato a Venezia nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- DILEMMI 2000  
G. Dilemmi, *Dalle corti al Bembo*, CLUEB, Bologna.
- DI MARIA 2002  
S. Di Maria, *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, Lewisburg Bucknell University Press London: Associated University Presses, Cranbury-London-Mississauga.
- DINA 1894  
A. Dina, *Lodovico Sforza detto il Moro e Giovan Galeazzo Sforza nel canzoniere di Bernardo Bellincioni*, «ASL», XXI, pp. 716-740.
- DIONISOTTI 1959  
C. Dionisotti, *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, «Studi di filologia italiana», XVII, pp. 135-188.
- 1962  
*Leonardo uomo di lettere*, «IMU», V, pp. 183-216.
- 1963  
*Appunti sulle rime del Sannazaro*, «GSLI», XCL, pp. 161-211.
- 1965  
*Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, I, Sansoni, Firenze, pp. 333-378.

- 1967  
*Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino.
- 1985  
*Appunti sul Quadrio*, in *L'Età dei Lumi. Studi storici sul Settecento europeo in onore di F. Venturi*, Jovene, Napoli, pp. 839-861.
- 1998  
*Ricordi della Scuola storica*, Edizioni di Storia e di Letteratura, Roma.
- 2002  
*Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Einaudi, Torino.
- DOGLIO 1960  
 F. Doglio, *Il teatro tragico italiano*, Guanda, Parma.
- 1980  
*Una tragedia alla corte di Ferrara: De Captivitate ducis Iacobi*, in *TIR*, pp. 241-260.
- DOGLIO 1977  
 M.L. Doglio, *Mito, metamorfosi, emblema dalla Favola di Orfeo del Poliziano alla Festa del lauro*, «LI», XXIX, pp. 148-70.
- DONATO 1985  
 M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *MEMORIA*, pp. 95-152.
- DU CANGE 1762  
 C. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, Tournes, Basel.
- DUPRÉ THESEIDER 1945  
 E. Dupré Theseider, *L'arte della diplomazia nel Quattrocento*, Marzorati. Como.
- DUVIGNAUD 1974  
 J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, Officina, Roma.
- Ei 1985-  
*Le edizioni italiane del XVI secolo: censimento nazionale*, ICCU, Roma.
- EISENSTEIN 1986  
 E.L. Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita*, il Mulino, Bologna.
- ERSPAMER 1986  
 F. Erspamer, *Il "lume della Italia": alla ricerca del mito feltresco*, in *FdM*, III, pp. 465-484.
- ESCH - FROMMEL 1995  
 A. Esch e C.L. Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Einaudi, Torino.
- FABBRI 2005  
 R. Fabbri, *Le ecloghe di Battista Spagnoli il Mantovano*, in *Letteratura, verità e vita. Studi in ricordo di Gorizio Viti*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 245-255.
- FACCIOLI 1962  
 E. Faccioli (a cura di), *L'esperienza umanistica, l'età isabelliana, autunno del Rinascimento mantovano*, in *MN*, II, 2.
- 1975  
 (a cura di), *Il teatro italiano. Dalle origini al Quattrocento*, Einaudi, Torino.
- FAHY 1988  
 C. Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Antenore, Padova.
- FAIETTI - OBERHUBER 1988  
 M. Faietti e K. Oberhuber (a cura di), *Bologna e l'Umanesimo: 1490-1510*, Nuova Alfa, Bologna.

- FAINI 2008  
M. Faini, *Un sole «docto e saggio». Aspetti del mito di Guidubaldo da Montefeltro*, «Humanistica», III, pp. 35-43.
- FALCIONI 2003  
A. Falcioni, *Guerriero da Gubbio*, in *DBI*, LX, pp. 660-663.
- FALLETTI 1983  
C. Falletti, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *AA. Vv.* 1983, pp. 269-280.
- 1987  
*Le feste per Eleonora d'Aragona tra Napoli e Roma nel 1473*, in *FÊTE*, pp. 257-276.
- 1990  
*Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508*, «TS», V, pp. 301-310.
- 1994  
*Ercole I e la sperimentazione del teatro*, «TS», XVI, pp. 131-167.
- 1999  
*Il teatro in Italia*, II, Studium, Roma.
- FALZONE 2004  
P. Falzone, *Filippo Lapaccini*, in *DBI*, LXIII, pp. 693-695.
- FANTATO 2008  
M. Fantato, *Baldassarre Castiglione. Rime e giochi di corte*, «Humanistica», III, pp. 45-54.
- FANTONI - QUONDAM 2008  
M. Fantoni e A. Quondam (a cura di), *Le parole che noi usiamo. Categorie storiografiche e interpretative dell'Europa moderna*, Bulzoni, Roma.
- FANTONI - GORSE - SMUTS 2009  
M. Fantoni, G. Gorse e M. Smuts, *The Politics of Space: European Courts (ca 1500-1750)*, Bulzoni, Roma.
- FANTONI 2002  
M. Fantoni, *Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*, Bulzoni, Roma.
- FARENGA 1983  
P. Farenga, *Niccolò Postumo da Correggio*, in *DBI*, XXIX, pp. 466-474.
- FARNETTI 2005  
M. Farnetti, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- FAVA 1980  
F. Fava, *Storia di Milano: dalle origini alla caduta dei Visconti*, Libreria Meravigli, Milano.
- FAZION 1984  
P. Fazion, «*Nuptiae Bentivolorum*». *La città in festa nel commento di Filippo Beroaldo*, in *BASILE* 1984, pp. 115-133.
- FEBVRE - MARTIN 1977  
L. Fabvre e H.-J. Martin, *La nascita del libro*, Laterza, Roma-Bari.
- FENLON 1989  
I. Fenlon, *Music and Spirituality in Florence and Milan*, in *FM*, pp. 287-302.
- FENZI 1971  
E. Fenzi, *Scipione, Annibale e Alessandro nell'«Africa» del Petrarca*, «GSLI», CXLVIII, pp. 481-518.
- 2006  
*Isabella o Lucrezia? Una proposta per le rime di Niccolò da Correggio*, «Humanistica», I-II, pp. 145-160.

- FERA 1999  
V. Fera, *Il problema dell'imitatio tra Poliziano e Cortesi*, in *Vetustatis indagator. Scritti offerti a Filippo Di Benedetto*, a cura di V. Fera e A. Guida, Università degli studi di Messina, Messina, pp. 155-181.
- 2004  
*L'«imitatio» umanistica. Il latino nell'età dell'Umanesimo. Atti del Convegno. Mantova, 26-27 ottobre 2001*, a cura di G. Bernardi Perini, Olschki, Firenze, pp. 17-33.
- FERENTE 2005  
S. Ferente, *La sfortuna di Jacopo Piccinino. Storia dei bracceschi in Italia 1423-1465*, Olschki, Firenze.
- FERGUSON 2000  
E. Ferguson, *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzzante). Text, Context and Performance*, Longo, Ravenna.
- FERRÀ 2005  
G. Ferrà, *Proposta storiografica e percorsi esemplaristici in volgarizzamenti-epitomi per i re aragonesi di Napoli*, in *PRINCIPE*, pp. 397-414.
- FERRARI 1988  
G. Ferrari, *La corte degli dei: la ripresa del mito di Ercole nella Ferrara di Ercole I d'Este (1471-1505)*, in *Famiglia del principe e famiglia aristocratica*, a cura di C. Mozzarelli, Bulzoni, Roma, pp. 695-710.
- FERRONE 1976  
S. Ferrone, *Le commedie in prosa dell'Ariosto tra cronaca cittadina e ideologia di corte*, «Il Ponte», XXXII, pp. 209-242.
- 1996  
*Il teatro*, in *SLIS*, IV, pp. 909-1009.
- FERRONI 1977  
G. Ferroni, *Il testo e la scena: saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- 1978  
*Il doppio senso erotico nei canti carnascialeschi fiorentini*, «Sigma», XI, pp. 233-50.
- 1980 a  
*Le voci dell'istrione: Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Liguori, Napoli.
- 1980 b  
*La scena, l'autore, il signore nel teatro delle corti padane*, in *TIR*, pp. 537-570.
- FERRONI - QUONDAM 1978  
G. Ferroni - A. Quondam, *Dialogo sulla scena della corte*, in *CORTI FARNESIANE*, I, pp. XXVII-XXXVIII.
- FINOTTI 2004  
F. Finotti, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Olschki, Firenze.
- FINZI 2004  
C. Finzi, *Re, baroni, popolo: la politica di Giovanni Pontano*, Il Cerchio, Rimini.
- FIORENZA 2001  
G. Fiorenza, *Pandolfo Collenuccio's Specchio d'Esopo and the portrait of the courtier*, «I Tatti Studies», IX, pp. 63-87.
- FLAMINI 1891  
F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Nistri, Pisa.
- 1892  
*Francesco Galeota, gentiluomo napoletano del Quattrocento e il suo inedito canzoniere*, «GSLI», XX, pp. 1-78.
- FLEMING 1969  
J.V. Fleming, *The Roman de la Rose: a Study in Allegory and Iconography*, Princeton University Press, Princeton.

- FOA 1980  
A. Foa, *Francesco Chierigati*, in *DBI*, XXIV, pp. 674-681
- FOÀ 1993  
S. Foà, *Marcantonio Epicuro*, in *DBI*, XLIII, pp. 19-22.
- FODALE 2004  
S. Fodale, *Isabella del Balzo*, in *DBI*, LXII, pp. 623-625.
- FOLENA 1991  
G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino.
- FOLIN 2000  
M. Folin, *Le cronache a Ferrara e negli Stati estensi (secoli XV-XVI)*, in *AA. VV.* 2000, pp. 459-492.
- 2001  
*Rinascimento estense*, Laterza, Roma-Bari.
- 2006  
Leon Battista Alberti e Pellegrino Prisciani, «Schifanoia», XXX-XXXI, pp. 295-316.
- 2007  
Borso d'Este a Schifanoia. *Il Salone dei Mesi come speculum principis*, in *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. Settis e W. Cupperi, Panini, Modena, pp. 9-50.
- 2008  
*Sul Quoloquium ad Ferrariam urbem splendidissimam di Giovanni Sabadino degli Arienti*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia: l'editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Donzelli, Roma, pp. 133-183.
- FONTANA 2007  
A.C. Fontana, *Adeodato Malatesta*, in *DBI*, LXVIII, pp. 8-11.
- FONTES-BARATTO 1974, 45-79  
A. Fontes Baratto, *Les fêtes à Urbin en 1513 et la Calandria de B. D. da Bibbiena*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, a cura di A. Rochon, II, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 45-79.
- FORNI 2010  
G. Forni, *Rifacimenti e riscritture di Luciano nel teatro settentrionale dell'ultimo Quattrocento*, in *BTC*, pp. 65-80.
- FORTINI 2004, 105-16  
L. Fortini, *Tra Venezia e Roma: intorno a Bembo, Trifon Gabriele e altri*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno internazionale di Studi*, a cura di Stefano Colonna, De Luca, Roma, pp. 105-116.
- FORREST 1999  
J. Forrest, *The History of Morris dancing, 1438-1750*, University of Toronto Press, Toronto.
- FÖRSTER 1876  
R. Förster, *Zur Schriftstellerei des Libanios*, «JCP», XXII, pp. 209-225.
- FRAJESE 2008  
V. Frajese, *Nascita dell'Indice: la censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Morcelliana, Brescia.
- FRANCASTEL 2005  
P. Francastel, *Guardare il teatro*, Mimesis, Milano, 2005.
- FRANCESCHETTI 1987  
A. Franceschetti, *Ispirazione comica e dimensione umana nel Timone del Boiardo*, «Yearbook of Italian Studies», VI, pp. 75-89.

- 1996  
*Turpino e il suo libro nell'Orlando innamorato*, «Esperienze Letterarie», III, pp. 3-20.
- FRANGIONI 1989,  
 L. Frangioni, *La politica economica nel dominio di Milano nei secoli XV-XVI*, in *FM*, pp. 117-136.
- FRANZOI 1984  
 A. Franzoi, *Battista Guarino e il Poema divo Herculi*, in *The Renaissance in Ferrara and the European horizons*, a cura di J. Sulmons e W. Moretti, Edizioni del Girasole, Ravenna, pp. 191-198.
- FRIGGÈ 1994  
 D. Friggè, *Redazioni e tradizione della Politia litteraria di Angelo Decembrio*, «IMU», XXXVII, pp. 27-65.
- FRIZZI 1796  
 A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, IV, Pomatelli, Ferrara.
- FUBINI 1994  
 R. Fubini, *Italia quattrocentesca: politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Angeli, Milano.
- FUMAGALLI 1985  
 E. Fumagalli, *Da Nicolò Leonicensi a Matteo Maria Boiardo: proposta per l'attribuzione del volgarizzamento in prosa del Timone*, «Aevum», LIX, pp. 163-77.
- 1988  
*Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'Asino d'oro*, Antenore, Padova.
- FURLAN - VENTURI 2010  
 F. Furlan e G. Venturi (a cura di), *Leon Battista Alberti. Actes du Congrès International Gli Este e l'Alberti: tempo e misura (Ferrara, 29 novembre - 3 dicembre 2004)*, Serra, Pisa.
- FURLOTTI - REBECCHINI 2008  
 B. Furlotti e G. Rebecchini, *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, Los Angeles, Getty Publications.
- FURNO 1915-1922  
 E. Furno, *Il dramma allegorico nelle origini del teatro italiano*, «Studi di letteratura italiana», XI, pp. 276-432 e XII, pp. 1-133.
- GABOTTO 1891  
 F. Gabotto, *Bartolomeo Manfredi e l'astrologia alla corte di Mantova: ricerche e documenti*, La Letteratura, Torino.
- GABOTTO - BADINI CONFALONIERI 1893  
 F. Gabotto e A. Badini Confalonieri, *Vita di Giorgio Merula*, Jacquemod, Alessandria.
- GAETA 1982  
 F. Gaeta, *Letteratura e potere. Dal comune alla corte rinascimentale*, in *LIE*, I, pp. 149-255.
- GALASSO 1992  
 G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il mezzogiorno angioino e aragonese*, XV, 1, in *SI*.
- GALINSKY 1972  
 G.K. Galinsky, *The Herakles Theme: the adaptations of the hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Blackwell, Oxford.
- GALLAZZI 1980  
 C. Gallazzi, *L'editoria milanese nel primo cinquantennio della stampa: i Da Legnano (1480-1525)*, Bustrino, Busto Arsizio.
- GALLI 1977  
 R. Galli, *Ludovico Carri*, in *DBI*, XX, pp. 744-745.
- GALLO 1992  
 F.A. Gallo, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, il Mulino, Bologna.



- GALLO 2005  
V. Gallo, *Da Trissino a Giraldi. Miti e topica tragica*, Vecchiarelli, Manziana.
- GARATTINI 2005  
E. Garattini, *Giovan Francesco Suardi rimatore quattrocentesco*, «Atti dell'Ateneo di scienze lettere ed arti di Bergamo», LXVIII, pp. 207-230.
- GARBERO ZORZI 1986  
E. Garbero Zorzi, *Festa e spettacolo a corte*, in *FDM*, II, pp. 301-329.
- 1989  
*Le forme dello spettacolo in due città-stato del Rinascimento: Firenze e Milano*, in *FM*, pp. 271-286.
- GARDNER 1968  
E.G. Gardner, *Dukes & poets in Ferrara : a study in the poetry, religion and politics of the fifteenth and early sixteenth centuries*, Haskell House, New York [1 ed. 1904].
- GARIN 1956  
E. Garin, *La cultura milanese nella seconda metà del XV secolo*, in *Storia di Milano*, VII, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano, pp. 547-608.
- 1958  
*Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Sansoni, Firenze.
- 1961  
*La cultura filosofica del Rinascimento italiano: ricerche e documenti*, Sansoni, Firenze.
- 1967 a  
*La cultura del Rinascimento: profilo storico*, Laterza, Roma-Bari.
- 1967 b  
*Lo zodiaco della vita: la polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari.
- 1983  
*La cultura a Milano alla fine del Quattrocento*, in *MLM*, pp. 21-28.
- 1989  
*Umanisti e filosofi nel Quattrocento a Firenze e a Milano. Convergenze e contrasti*, in *FM*, pp. 3-16.
- GASPERONI 2005  
L. Gasperoni, *Giorgio Rusconi stampatore ed editore (Venezia, 1500-1522)*, «Bibliotheca», II, pp. 39-79.
- 2009  
*Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Vecchiarelli, Manziana.
- GARZELLI 1986  
A. Garzelli, *I miniatori di Federico*, in *FDM*, II, pp. 113-130.
- GARZYA 2006  
A. Garzya (a cura di), *Per la storia della tipografia napoletana nei secoli XV-XVIII: atti del Convegno internazionale (Napoli 2005, 16-17 dicembre)*, Accademia Pontaniana, Napoli.
- GENETTE 1989  
G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, Einaudi, Torino.
- GERI 2011  
L. Geri, *A colloquio con Luciano di Samosata. Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Bulzoni, Roma.
- GHERPELLI 1992  
G. Gherpelli (a cura di), *1841-1991. Un teatro, una storia. Centocinquanta anni di spettacoli al Teatro Comunale di Modena*, Edizione del Teatro Comunale di Modena - Stamperia del Comune, Modena.

- GHILLI - GUERRINI 2001  
C Ghilli e M. Guerrini, *Introduzione a FRBR: functional requirements for bibliographic records*, Bibliografica, Milano.
- GHINASSI 1962  
G. Ghinassi, *Giovanni Sabadino degli Arienti*, in *DBI*, IV, pp. 154-156.
- 2006  
*Dal Belcalzer al Castiglione: studi sull'antico volgare di Mantova e sul Cortegiano*, a cura di P. Bongrani, Olschki, Firenze.
- GHINZONI 1884  
P. Ghinzoni, *Nozze e commedie alla corte di Ferrara nel Febbraio 1491*, «ASL», XI, pp. 749-753.
- 1887  
*Trionfi e rappresentazioni in Milano (secolo XIV e XV)*, «ASL», XIV, pp. 820-831.
- GIANNETTO 1981  
N. Giannetto (a cura di), *Vittorino da Feltre e la sua scuola: Umanesimo, pedagogia, arti*, Olschki, Firenze.
- GILLIO 2012  
P.G. Gillio, *Pietro Napoli Signorelli*, in *DBI*, LXXVII, p. 749.
- GIL ROVIRA 1992  
M. Gil Rovira, *Il Cansonero del conte di Popoli. Ms. ital 1035 de la Biblioteca Nacional de Paris*, Tesi di dottorato, A. A. 1991-1992, Universidad Complutense de Madrid.
- GIORDANO 1991  
L. Giordano (a cura di), *B.F. e il Maestro di Paolo e Daria: un codice e un problema di miniatura lombarda*, 2 voll., Associazione ricreativa e culturale Cassa rurale ed artigiana, Binasco.
- 1999  
*Politica, tradizione e propaganda*, in *LD*, pp. 94-117.
- 2009  
*Beatrice d'Este, 1475-1497*, ETS, Pisa.
- GIOSEFFI 2005  
M. Gioseffi (a cura di), *Virgilio, Bucoliche*, CUEM, Milano.
- GIRIMONTI GRECO 2003  
G. Girimonti Greco, *Marco Guazzo*, in *DBI*, LX, pp. 530-534.
- GIUSTINIANI 1965 a  
V.R. Giustiniani, *Serafino Aquilano e il teatro del Quattrocento*, «Rinascimento», XVI, pp. 101-117.
- 1965 b  
*Alamanno Rinuccini, 1426-1499: Materialen und Forschungen zur Geschichte des florentinischen Humanismus*, Graz-Böhlau, Köln.
- GORNI 1980  
G. Gorni, *Il mito d'Urbino dal Castiglione al Bembo*, in *La corte e il Cortegiano*, I, a cura di C. Ossola, Bulzoni, Roma, pp. 175-190.
- 1993  
*Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna.
- GOSMAN - MACDONALD - VANDERJAGT 2003-2005  
M. Gosman, A. Macdonald e A. Vanderjagt (a cura di), *Princes and princely culture: 1450-1650*, 2 voll., Brill, Boston.
- GRATI - PACINI 2003  
A. Grati e A. Pacini (a cura di), *COM*, XV: 1495-1498.

- GRAVES 1963  
R. Graves, *Miti greci*, Longanesi, Milano.
- GRAYSON 1983  
C. Grayson, *La letteratura e la corte sforzesca alla fine del Quattrocento*, in *MLM*, pp. 651-659.
- GRENDLER 1983  
P.F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia, 1540-1605*, Il Veltro, Roma.
- 1992  
*Il libro popolare nel Cinquecento*, in *SIC*, pp. 211-235.
- GREGOROVIVUS 1874  
F. Gregorovius, *Lucrezia Borgia: secondo documenti e carteggi del tempo*, Le Monnier, Firenze.
- GRITTI 1998  
V. Gritti, *Per una lettura teatrale dell'Orlando Innamorato*, in *BME*, pp. 371-385.
- GRUBB 1994  
J. Grubb, *Corte e cronache: il principe e il pubblico*, in *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra Medioevo ed Età moderna*, a cura di G. Chittolini - A. Molho - P. Schiera, il Mulino, Bologna, pp. 467-482.
- GUARINO 1987  
R. Guarino, *Cherea, o le commedie nella città*, «BT», V-VI, pp. 29-52.
- 1995  
*Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, il Mulino, Bologna.
- GUELFI CAMAJANI 1940  
P. Guelfi Camajani, *Dizionario araldico*, Hoepli, Milano.
- GUGLIELMETTI 2007  
R.E. Guglielmetti, *I testi agiografici latini nei codici della Biblioteca Medicea Laurenziana*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- GUIDI 1977, 141-86  
J. Guidi, *Thyrsis ou la cour transfigurée*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, II, a cura di A. Ronchon, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 141-186.
- GUIDOBALDI 1995  
N. Guidobaldi, *La musica di Federico: immagini e suoni alla corte di Urbino*, Olschki, Firenze.
- GUNDERSHEIMER 1980  
W.L. Gundersheimer, *Popular Spectacle and the Theatre in Renaissance Ferrara*, in *TIR*, pp. 25-33.
- 1988  
*Ferrara estense: lo stile del potere*, Panini, Modena.
- GURVITCH 2011  
G. Gurvitch, *Sociologia del teatro*, a cura di M. Serino, Kurumuny, Calimera (Le).
- GUTHMÜLLER 1997  
B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- 2007  
*La Historia de Orpheo: modelli e tecniche narrative*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, a cura di M. Picone e L. Rubini, Olschki, Firenze, pp. 301-337.
- 2009  
*Ercole e il leone nemeo. Bucolica e politica nelle Pastorali di Boiardo*, in *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze, pp. 55-70.

- HALLIDAY 1997  
A.S. Halliday, *The literary sources of Mantegna's «Triumphs of Caesar»*, in *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna, 1450-1550. Atti del Convegno (Londra 6-8 marzo 1992-Mantova 28 marzo 1992)*, a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko e L. Ventura, Bulzoni, Roma, pp. 187-195.
- HARRIS 1987  
N. Harris, *L'avventura editoriale di Orlando innamorato*, in *I libri di Orlando innamorato*, Panini, Modena, pp. 35-100.
- HAUSER 1964  
A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino.
- HELLER 1985  
A. Heller, *Il potere della vergogna*, Editori riuniti, Roma 1985.
- HERRICK 1965  
M.T. Herrick, *Italian Tragedy in the Renaissance*, University of Illinois Press, Urbana.
- HOFMANN - MONREAL - SCHINDLER 2005  
H. Hofmann, R. Monreal e C. Schindler, *Neulateinische Dichtung am Hof von Federico da Montefeltro, «Neulateinisches Jahrbuch»*, VII, pp. 121-181.
- HOLLINGSWORTH 1994  
M. Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the early Sixteenth century*, Murray, London.
- HOUBEN 2008  
H. Houben (a cura di), *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito. Atti del convegno internazionale di studio Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007*, Congedo, Galatina.
- IACONO 2009  
A. Iacono, *Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte*, «Rassegna storica salernitana», LI, pp. 9-57.
- IACONO - MARINI 2011  
A. Iacono e P. Marini (a cura di), *Girolamo Ruscelli: dediche e avvisi ai lettori*, Vecchiarelli, Manziana.
- IANZITI 1988  
G. Ianziti, *Humanistic historiography under the Sforzas: politics and propaganda in fifteenth-century Milan*, Clarendon press, Oxford.
- IERMANO 2012  
T. Iermano, *La prudenza e l'audacia. Letteratura e impegno politico in Francesco De Sanctis*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli.
- IGI 1943-1981  
*Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria dello Stato, Roma.
- IMBRUGLIA 2012  
G. Imbruglia, *Ludovico Antonio Muratori*, in *DBI, LXXVII*, pp. 443-452.
- ISELLA 1979  
D. Isella, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curti e compagni*, in *Miscellanea in ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Il Saggiatore, Milano, 1979, 146-159
- ISER 1987  
W. Iser, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna.
- ISOTTI ROSOWSKY 2003  
G. Isotti Rosowsky (a cura di), *La campagna in città: letteratura e ideologia nel Rinascimento. Scritti in onore di Michel Plaisance*, Cesati, Firenze.
- JACOVIELLO 1992  
M. Jacoviello, *Venezia e Napoli nel Quattrocento: rapporti fra i due Stati ed altri saggi*, Liguori, Napoli.

- JACQUOT 1956-1975  
 J. Jacquot, *Les fêtes de la Renaissance*, 3 voll., CNRS, Paris.
- 1964 a  
 (a cura di), *Le lieu théâtral à la Renaissance. Colloque international (Royaumont, 22-27 mars 1963)*, CNRS, Paris.
- 1964 b  
 (a cura di), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, CNRS, Paris.
- JAMES 1996  
 C. James, *Giovanni Sabadino degli Arienti: a Literary Career*, Olschki, Firenze.
- JOHNS 2011  
 A. Johns, *Pirateria: storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, Bollati Boringhieri, Torino.
- JOSSA 2009  
 S. Jossa, *Ariosto*, il Mulino, Bologna.
- 2014  
*Intervista con Gabriele Pedullà sull'Atlante della letteratura italiana*, «IS», LXIX, pp. 301-310.
- KAPPLER 1983  
 C. Kappler, *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Sansoni, Firenze.
- KRISTELLER 1965-1989  
 P.O. Kristeller, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, The Warburg Institute, London.
- KOHL 1978  
 B.J. Kohl, *Francesco Barbaro*, in *The Earthly Republic*, a cura di B.J. Kohl e R.G. Witt, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 179-230.
- KOLSKY 1998  
 S.D. Kolsky, *Old Men in a New World: Morello da Ortona in the Cortegiano*, «Italica», LXXV, pp. 330-347.
- LAIATICO SCARAVAGLIO 1940  
 G. Laiatico Scaravaglio, *Rappresentazioni drammatiche alla corte dei Montefeltro (1488-1513)*, «Rivista italiana del dramma», VI, pp. 309-329.
- LARGAIOLLI 2010  
 M. Largaiolli, *Addendum calmetiano: un testimone ritrovato del Breve Compendio sopra Ovidio De Arte Amandi (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, VIII 2 Membr.). Con un'edizione dei versi recuperati*, «Filologia italiana», VII, pp. 57-80.
- LAUSBERG 1998  
 H. Lausberg, *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*, Brill, Leiden.
- LAW 1982  
 J.-E. Law, *Un confronto tra due stati "rinascimentali": Venezia e il dominio sforzesco*, in SFORZA, pp. 397-414.
- LAZZARINI 1994  
 I. Lazzarini, *Gerarchie sociali e spazi urbani a Mantova dal Comune alla Signoria gonzaghesca*, GISEM-ETS, Pisa.
- 1999  
 (a cura di), *COM*, I.
- 2000  
 (a cura di), *COM*, III.
- 2001  
*Francesco Gonzaga (cardinale)*, in *DBI*, LVII, pp. 756-60.

LEOSTELLO 1883

G. Leostello, *Introduzione alle effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria: 1484-1491*, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, Napoli.

LEVEROTTI 1983

F. Leverotti, *La crisi finanziaria del ducato di Milano alla fine del Quattrocento*, in *MLM*, pp. 585-632.

LEVI 1899

A. Levi, *Per le bene auspiccate nozze Levi-Sottocasa*, Tipografia Calderini, Reggio nell'Emilia.

LIBONI 2011

G. Liboni, *Gli Spectacula e il loro pubblico: riflessioni dell'Umanesimo ferrarese sul mecenatismo del principe*, in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento, Atti del XXI Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 20-23 luglio 2009)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 119-132.

LIMENTANI 1961

A. Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «LI», XIII, pp. 20-77.

LIPANI 2007

D.G. Lipani, «*Con sanctissima pompa*». *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1429-1505)*, Tesi di dottorato, A.A. 2005-2007, Università degli Studi di Ferrara.

-- 2009

*La lingua letteraria di Guarino Veronese e la cultura teatrale a Ferrara nella prima metà del XV secolo*, «AOFL», II, 225-256.

LONGO 1985

N. Longo, *La letteratura proibita*, in *LIE*, V, pp. 965-999.

-- 2005

*Critica letteraria e Storiografia della letteratura*, Loffredo, Napoli.

LOONEY 2005

D. Looney, «*Fragil arte*»: *tradurre e governare nei volgarizzamenti boiardeschi ad Ercole I d'Este*, in *PRINCIPE*, pp. 123-136.

LOPEZ 2008

G. Lopez, *Festa di nozze per Ludovico il Moro: fasti nuziali e intrighi di potere alla corte degli Sforza, tra Milano, Vigevano e Ferrara*, Mursia, Milano.

LORCH 1980

M. Lorch, *La Michaelida di Ziliolo Zilioli: commedia o tragedia?*, in *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'umanesimo. Atti del IV convegno di studio (Viterbo, 15-16-17 giugno 1979)*, Union printing, Viterbo, pp. 135-158.

LORENZETTI 2003

S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*, Olschki, Firenze.

LOUIS 1976

R. Louis, *Le Roman de la Rose*, Champion, Paris.

LUBKIN 1994

G. Lubkin, *A Renaissance court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, University of California Press, Berkeley.

LUBELLO 2011

S. Lubello (a cura di), *Volgarizzare, tradurre, interpretare nei secoli XII-XIV: Atti del Convegno Internazionale di Studio (Salerno, 24-25 novembre 2011)*, Bibliothèque de Linguistique Romane, Zurich.

LUCCHINI 1990

G. Lucchini, *Le origini della scuola storica: storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, il Mulino, Bologna.

LUCENTINI 2003

P. Lucentini (a cura di), *Hermetism from late antiquity to humanism = La tradizione ermetica dal mondo tardo-antico all'umanesimo: atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 20-24 novembre 2001*, Brepols, Turnhout.

LUZIO 1886

A. Luzio, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, «R. Società Romana di storia patria», IX, pp. 509-582.

-- 1906

*Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-1515*, «ASL», XXXIII, pp. 99-180 e 454-489.

LUZIO - RENIER 1888

A. Luzio - R. Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1499*, «GSLI», XI, pp. 177-181.

-- 1889

*Del Bellincioni*, «ASL», XVI, pp. 703-720.

-- 1890 a

*Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, «ASL», XVII, pp. 74-119, 346-399 e 619-674.

-- 1890 b

*Francesco Gonzaga alla battaglia di Fornovo*, «ASL», VI, pp. 205-246.

-- 1893 a

*Mantova e Urbino. Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Roux & C., Torino-Roma.

-- 1893 b

*Niccolò da Correggio*, «GSLI», XXI, pp. 65-119 e 205-264.

-- 1899 a

*La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, «GSLI», XXXIII, pp. 1-62.

-- 1899 b

*La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga: gruppo mantovano*, «GSLI», XXXIV, pp. 1-97.

-- 1900 a

*La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga: gruppo ferrarese*, «GSLI», XXXV, pp. 193-257.

-- 1900 b

*La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga: gruppo lombardo*, «GSLI», XXXVI, pp. 325-349.

-- 1901 a

*La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga: gruppo veneto*, «GSLI», XXXVII, pp. 201-245.

-- 1901 b

*La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga: gruppo emiliano*, «GSLI», XXXVIII, pp. 41-70.

-- 1902 a

*La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga: gruppo dell'Italia centrale*, «GSLI», XXXIX, pp. 195-251.

-- 1902 b

*La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga: gruppo meridionale*, «GSLI», XL, pp. 289-334.

MAFFEI 1723

S. Maffei, *Teatro italiano*, Vallarsi, Verona.

MAFRICI 2012

M. Mafri (a cura di), *Alla corte napoletana: donne e potere dall'età aragonese al vicereame austriaco, 1442-1734* Fridericiana editrice universitaria, Napoli.

MAIONE 2011

C. Maione, *Lo spazio del sacro nel teatro di Ercole I d'Este*, «Schifanoia», XL-XLI, pp. 147-155.

- MALACARNE 2002  
G. Malacarne, *Le feste del principe: giochi, divertimenti, spettacoli a corte*, Il Bulino, Modena.
- 2010  
*I Gonzaga di Mantova: una stirpe per una capitale europea*, Il Bulino, Mantova.
- MALAGUZZI VALERI 1915-1929  
F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, 4 voll., Hoepli, Milano, 1915-1929.
- MAMONE 1991  
S. Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Mursia, Milano.
- MANICA 1986  
R. Manica, *Il sistema della dedica*, in *FdM*, III, pp. 441-464.
- MANSI 1992  
F. Mansi, *Il genere comico nella Controriforma: tra Bernardino Pino e Sforza Oddi*, Rutgers University Press, Ann Arbor.
- MARANI 1982  
P.C. Marani, *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, «Raccolta vinciana», XXI, pp. 103-120.
- 1998  
*Ritratti di corte*, in *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, Skira, Milano, pp. 269-273.
- MARCHESI 2010  
V. Marchesi, *Pietro Bembo a Urbino (1506-1512). Tracce di una memoria petrarchesca*, «Testo», XXXI, pp. 16-35.
- 2013  
*Bembo e Castiglione (1507-1530): implicazioni urbinati tra latino e volgare*, «RLI», XXXI, pp. 19-35.
- MARCOZZI 2009  
L. Marcozzi, *Storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis*, in «BI», VI, pp. 173-198.
- MARI 1999  
M. Mari, *Il genio freddo: la storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*, CUEM, Milano.
- MARINI 1979  
L. Matini, *Lo stato estense*, in *SI*, XVII, pp. 3-214.
- MARRI 1983  
F. Marri, *Lingua e dialetto nella poesia giocosa ai tempi del Moro*, in *MLM*, pp. 255-276.
- MARSH 1994  
D. Marsh, *Guarino of Verona's translation of Lucian's Parasite*, «BHR», LVI, pp. 419-444.
- MARTELLI 2006  
C. Martelli, *Il "Petrarca" miniato da Bartolomeo della Gatta per Federico da Montefeltro e lo scriptorium del duca attorno al 1480*, «Prospettiva», CXIX-CXX, pp. 2-22.
- MARTELLI 1988  
M. Martelli, *Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana*, «Interpres», VIII, pp. 7-40.
- 1994  
*Lucrezia Tornabuoni*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen âge et à la Renaissance: actes du colloque international (Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992)*, a cura di G. Ulysse, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, pp. 51-86.
- 1995  
*Angelo Poliziano. Storia e metastoria*, Conte Editore, Lecce.
- MARTELLO 1735  
P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, Della Volpe, Bologna.



- MARTINELLI 1989  
B. Martinelli, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gasparo Visconti*, in *GAMBARA*, pp. 213-261.
- MASCI 2006  
S. Masci, *Leonardo da Vinci e la cucina rinascimentale: scenografia, invenzioni, ricette*, Gremese, Roma.
- MASI 2008  
G. Masi (a cura di), «Una soma di libri». *L'edizione delle opere di Anton Francesco Doni. Atti del seminario (Pisa, Palazzo Alla Giornata, 14 ottobre 2002)*, Olschki, Firenze.
- MASTROCOLA 1998  
P. Mastrocola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- MATARRESE 1988  
T. Matarrese, *Sulla lingua volgare della diplomazia estense. Un memoriale ad Alfonso d'Aragona*, «Schifanoia», V, pp. 51-77.
- 1998  
*Il volgare a Ferrara all'epoca del Boiardo: dall'emiliano "illustre" all'italiano "cortigiano"*, in *BME*, pp. 611-645.
- 1999  
*Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letteratura e arti figurative*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Olschki, Firenze, pp. 191-202.
- 2006  
*Scrivere di architettura a Ferrara: gli Spectacula di Pellegrino Prisciani*, «Schifanoia», XXX-XXXI, pp. 289-294.
- 2010  
*Lo spettacolo del cantastorie*, in *BTC*, pp. 145-156.
- MATTINGLY 1962  
G. Mattingly, *Renaissance diplomacy*, Cape, London.
- MATTIODA 1994  
E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Mucchi, Modena.
- MATTIOLI 1980  
E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli.
- MAXWELL 1992  
H. Maxwell, «Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra»: *il trionfo aragonese del 1423*, «ASI», LX, 1992, pp. 847-875.
- MAZZACURATI 1966  
G. Mazzacurati, *Girolamo Berardi*, in *DBI*, VIII, pp. 761-762.
- 1967  
*Misure del Classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli.
- 1977  
*Conflitti di culture nel Cinquecento*, Liguori, Napoli.
- 1985  
*Il Rinascimento dei moderni: la crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna.
- MAZZOLDI 1961  
L. Mazzoldi, *Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca*, in *MN*, I, 2.
- MAZZONI 1906  
G. Mazzoni (a cura di), *La favola di Orfeo e Aristeo*, Alfani e Venturi, Firenze.
- MAZZONI 1997  
S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze.

- MAZZONI - GUAITA 1985  
S. Mazzoni e O. Guaita, *Il teatro di Sabbioneta*, Olschki, Firenze.
- MAZZOTTA 2000  
G. Mazzotta, *Neoplatonismo e politica nell'Orfeo del Poliziano*, «Italian Quarterly», XXXVII, pp. 151-164.
- MCKENZIE 1999  
D.F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Sylvestre Bonnard, Milano.
- MCLAUGHLIN 1995  
M.L. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Clarendon Press, Oxford.
- MEGNA 2009  
P. Megna, *Le note del Poliziano alla traduzione dell'Iliade*, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina.
- MELE 2012  
V. Mele, *La creazione di una figura politica: l'entrata in Napoli di Ippolita Maria Sforza Visconti d'Aragona, duchessa di Calabria*, «QI», XXXIII, pp. 27-75.
- MELFI 1982  
E. Melfi, *Pandolfo Collenuccio*, in *DBI*, XXVII, pp. 1-5.
- 1985  
E. Melfi, *Lancino Curti*, in *DBI*, XXXI, pp. 487-488.
- MENATO - SANDAL - ZAPPELLA 1997  
M. Menato, E. Sandal e G. Zappella (a cura di), *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani*, I, Bibliografica, Milano.
- MENGALDO 1963  
P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Olschki, Firenze.
- MENNITI IPPOLITO 1998  
A. Menniti Ippolito, *Francesco Sforza, duca di Milano*, in *DBI*, L, pp. 1-15.
- MERLOTTI 2013  
A. Merlotti (a cura di), *Le tavole di corte tra Cinquecento e Settecento*, Bulzoni, Roma.
- MEROLA 1984  
N. Merola, *Giovan Mario Crescimbeni*, in *DBI*, XXX, pp. 675-679.
- MESCHINI 1995  
S. Meschini, *Uno storico umanista alla corte sforzesca: biografia di Bernardino Corio*, Vita e Pensiero, Milano.
- MICHELINI TOCCI 1986 a  
L. Michelini Tocci, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in *FdM*, III, pp. 9-18.
- 1986 b  
*Federico da Montefeltro e Ottaviano Ubaldini della Carda*, in *FdM*, I, pp. 297-344.
- MIGLIO 1996  
M. Miglio, *L'immagine del principe e l'immagine della città*, in *Principi e città alla fine del Medioevo*, a cura di S. Gensini, Pacini, Pisa, pp. 315-332.
- MILANO 1996  
E. Milano, *Genealogia e genealogie. Documenti per una storia della casa d'Este*, in *Commentario al codice Genealogia dei principi d'Este*, Il Bulino, Modena, pp. 17-48.
- MINEO 2008, 713-40,  
N. Mineo, *Della letteratura, della critica e dello studio storico della letteratura*, «Le forme e la storia», I-II, pp. 713-740.

- MINUTELLI 1990  
M. Minutelli, «La miracolosa aqua»: lettura delle Porretane Novelle, Olschki, Firenze.
- 2004  
Poesia e teatro di Galeotto Dal Carretto. Riflessioni in margine al carteggio con Isabella d'Este, «NRLI», VII, pp. 123-78.
- MIRANDA 2003  
R. Miranda, *Il Perleone di Giuliano Perleoni: un canzoniere del secondo Quattrocento napoletano*, «AION», LXV, pp. 545-585.
- MITCHELL 1975  
B. Mitchell, *Les intermèdes au service de l'Etat*, in JACQUOT 1975, III, pp. 117-131.
- 1986  
*The majesty of the State. Triumphal progresses of foreign sovereigns in Renaissance Italy, 1494-1600*, Olschki, Firenze.
- MODIGLIANI 2000  
A. Modigliani (a cura di), *Patrimonium in festa, Cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo (secoli XV-XVI). Atti del Convegno di Orte, 3-4 novembre 1995*, Ente Ottava medievale di Orte, Orte.
- MOLINARI 1971  
C. Molinari, *Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro*, «BT» I, pp. 30-46.
- MONDELLO 1988  
E. Mondello, *Mario Apollonio*, in DBI, XXXIV, pp. 155-158.
- MONDUCCI - BADINI 1997  
E. Monducci e G. Badini (a cura di), *Matteo Maria Boiardo: la vita nei documenti del suo tempo*, Aedes Muratoriana, Modena.
- MONTAGNANI 2005  
C. Montagnani, «Queste historie di fabulosi sogni son dipincte»: Boiardo, Ariosto e la genealogia degli Este, in PRINCIPE, pp. 130-150.
- 2006  
*La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Bulzoni, Roma.
- MONTECCHI 1994  
G. Montecchi, *Il libro nel Rinascimento*, La storia, Milano.
- 2005  
*Il libro nel Rinascimento 2: scrittura, immagine, testo e contesto*, Viella, Roma.
- MORANTI 1986  
M. Moranti, *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in FdM, III, pp. 19-49.
- MORDENTI 2007  
R. Mordenti, *L'altra critica*, Meltemi, Roma.
- MORESCHINI 1977  
C. Moreschini, *Sulla fama di Apuleio nel Medioevo e nel Rinascimento, Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di G. Varanini e P. Pinagli, II, Antenore, Padova, pp. 457-476.
- MORISI 1973  
A. Morisi, *Bernardino Caimi*, in DBI, XVI, pp. 347-349.
- MORONI STAMPA 1982  
L. Moroni Stampa, *Francesco I Sforza e gli Svizzeri (1450-1466)*, in SFORZA, pp. 599-608.
- MOTTA 1977  
E. Motta, *Musici alla Corte degli Sforza: ricerche e documenti milanesi*, Minkoff Reprint, Genève.
- MOTTA 2003  
U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino: studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Vita e Pensiero, Milano.

- 2004  
*Per Elisabetta. Il ritratto della Duchessa di Urbino nel Cortegiano di Castiglione*, «LI», LVI, pp. 442-461.
- 2011  
*Spazi (e luoghi) nelle scritture letterarie del primo Rinascimento*, «Cheiron», XXVIII, pp. 223-245.
- MOZZARELLI - ORESKO - VENTURA 1997  
 C. Mozzarelli - R. Oresko - L. Ventura (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna, 1450-1550: Atti del Convegno (Londra 6-8 marzo 1992-Mantova 28 marzo 1992)*, Bulzoni, Roma.
- MOZZARELLI 1983  
 C. Mozzarelli (a cura di), *La corte nella cultura e nella storiografia. Immagini e posizioni tra Otto e Novecento*, Olmi, Roma.
- 2004  
 (a cura di), *L'antico regime in villa*, Bulzoni, Roma.
- MUIR 1994  
 E.W. Muir, *Extraterritorialità e integrazione nelle corti del tardo Medioevo*, in *Origini dello Stato: processi di formazione statale in Italia fra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. Chittolini, A. Molho e P. Schiera, il Mulino, Bologna, pp. 483-89.
- MULAS 1999 a  
 P.L. Mulas, *Le cerimonie e gli spettacoli*, in *LD*, pp. 48-57.
- 1999 b  
*Il monumento di Francesco Sforza*, in *LD*, pp. 126-131.
- 1999 c  
*I Commentarii del Simonetta*, in *LD*, pp. 132-141.
- MURARO 1971  
 M.T. Muraro, *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Olschki, Firenze.
- 1981  
*La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le Momarie*, in *Storia della cultura veneta*, III, 3, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Neri Pozza, Vicenza, pp. 315-341.
- MURATORI 1706  
 L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Solani, Modena.
- 1740  
*Delle antichità estensi ed italiane*, II, Stamperia ducale, Modena.
- MUSSINI SACCHI 1979  
 M.P. Mussini Sacchi, *La Orphei Tragoedia e il suo autore*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a cura di F. Alessio e A. Stella, Il Saggiatore, Milano, pp. 132-145.
- 1998  
*La finzione teatrale in un prosimetro pastorale rappresentativo del primo cinquecento*, in *POESIA PASTORALE*, pp. 173-212.
- MUSUMECI 1990  
 A. Musumeci, *L'Orfeo del Poliziano: celebrazione in cerca di un evento*, «RSI», VIII, pp. 1-21.
- MUTINI 1979  
 C. Mutini, *Baldassarre Castiglione*, in *DBI*, XXII, pp. 53-68.
- NASELLI 1955  
 C. Naselli, *L'antica canzone napoletana di Capodanno lo te canto in discanto*, in *Studi in onore di Salvatore Santangelo*, Università di Catania, Catania, pp. 322-335.
- NATALE 2007  
 M. Natale (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa: l'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Ferrara arte, Ferrara.

- NEGRI 1968  
R. Negri, *Giovanni Vincenzo Biffi*, in *DBI*, X, pp. 381-383.
- NEGRO - ROIO 2001  
E. Negro e N. Roio, *Lorenzo Costa: 1460-1535*, Artioli, Modena.
- NEWBEGIN 1983  
N. Newbegin (a cura di), *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- 1996  
*Politics in the Sacre rappresentazioni of Lorenzo's Florence*, in *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics*, a cura di M. Mallett e N. Mann, The Warburg Institute and University of London, London, pp. 116-130.
- 2007  
«L'occhio si dice ch'è la prima porta»: *seeing with Words in the Florentine sacra rappresentazione*, «Medievalia», XXVIII, pp. 1-22.
- NEVOLA 1995 a  
M.L. Nevola, *Le farse di Pietro Antonio Caracciolo*, in *Il silenzio di Manzoni e altri saggi*, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni, pp. 59-68.
- 1995 b  
*Le farse di Antonio Ricco. Un episodio di teatro aragonese*, pp. 69-81.
- NIGGESTICH-KRETZMANN 1968  
G. Niggstich-Kretzmann, *Die Intermezzi des italienischen Renaissancetheaters*, Urlaub, Göttingen.
- NIGRO 1983  
S.S. Nigro, *Le brache di San Griffone: novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari.
- NOCILLI 2007  
C. Nocilli, *La presa di Granata e il Triunfo de la fama, musica e politica nelle farse di Jacopo Sannazaro (1492)*, in BOILLET - PONTREMOLI 2007, pp. 167-188.
- NOSARI 2005  
G. Nosari, *I cavalli Gonzaga della raza de la casa: allevamenti e scuderie di Mantova nei secoli XIV-XVII*, Lui, Reggiolo.
- NOVARO 1951  
B.M. Novaro, *L'Orphei Tragoedia e la questione della sua attribuzione*, in *Scritti vari a cura della Facoltà di Magistero dell'Università di Torino*, Torino, pp. 207-261.
- NUOVO 2003  
A. Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Angeli, Milano.
- NUOVO - COPPENS 2005  
A. Nuovo e C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Droz, Genève.
- ORLANDO 1966  
S. Orlando, *Note sulla Fabula di Orfeo di Angelo Poliziano*, «GSLI», CXLIII, pp. 503-517.
- ORSI 1703  
G.G. Orsi, *Considerazioni sopra un famoso libro francese*, Pisarri, Bologna.
- ORVIETO 1979  
P. Orvieto, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, «Interpres», II, pp. 7-104.
- 1996 a  
*Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano*, in *LIS*, III, pp. 363-386.
- 1996 b  
*Angelo Poliziano*, in *LIS*, III, pp. 457-516.

- 2007  
*Riletture - e ammende - polizianee*, «FC», XXXII, pp. 27-58.
- OTTANI CAVINA 1967  
 A. Ottani Cavina, *La Cappella Bentivoglio*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. Volpe, Officine grafiche, Bologna, pp. 117-131.
- PADOAN 1978  
 G. Padoan, *La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Antenore, Padova, pp. 68-93.
- 1982  
*La commedia rinascimentale veneta, 1433-1565*, Neri Pozza, Vicenza.
- 1996  
*L'avventura della commedia rinascimentale*, Piccin nuova libreria, Padova.
- PADOVAN 1983  
 M. Padovan, *La danza al tempo degli Sforza*, in *LS*, pp. 77-86.
- PACCAGNINI 1972  
 G. Paccagnini, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Electa, Milano.
- PAGANINI 1983  
 C. Paganini (a cura di), *Ludovico il Moro. La sua città e la sua corte (1480-1499)*, New Press, Como.
- PALLONE 1975  
 R. Pallone, *Anticlericalismo e giustizie sociali nell'Italia del '400: l'opera poetica e satirica di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, Trevi, Roma.
- PANOFSKY 1975  
 E. Panofsky, *Il Padre Tempo*, in *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, pp. 89-134.
- 2006  
*Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Quodlibet, Macerata.
- PANTANI 2002  
 I. Pantani, «*La fonte d'ogni eloquenza*»: *il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Bulzoni, Roma.
- PAOLETTI 1976  
 L. Paoletti, *Ludovico Carbone*, in *DBI*, XIX, pp. 699-703.
- PAOLETTI - RADKE 2005  
 J.T. Paoletti e G.M. Radke, *Art, Power, and Patronage in Renaissance Italy*, Pearson, London.
- PAOLI 2009  
 M. Paoli, *La dedica: storia di una strategia editoriale*, Fazzi, Lucca.
- PAPAGNO - QUONDAM 1982  
 G. Papagno e A. Quondam, *La corte e lo spazio*, in *CS*, pp. 823-838.
- PAPIO 2000  
 M. Papio, *Keen and Violent Remedies: social Satire and the Grotesque in Masuccio Salernitano's Novellino*, Peter Lang, New York.
- 2007  
*Il pericolo che viene dal mare: il Novellino di Masuccio Salernitano tra xenofobia e misoginia*, in *Mediterraneopoesis*, a cura di R. Morosini e C. Perissinotto, Salerno editrice, Roma, pp. 235-252.
- PARENTI 1976  
 G. Parenti, *Pietro Antonio Caracciolo*, in *DBI*, XIX, pp. 442-443.
- 1978  
*Un gliommero di P. J. De Jennaro «Eo non agio figli né fittigli»*, «SFI», XXXVI, pp. 321-365.

- 1979  
«Antonio Carazolo desamato». *Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, «SFI», XXXVII, pp. 119-279.
- 1996  
*Per Castiglione latino*, in *Per Cesare Bozzetti*, a c. di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Mondadori, Milano, pp. 185-218.
- PARI 2005  
V. Pari, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia nel 1453 e l'immaginario trionfale nella Ferrara del Quattrocento*, «TS», XXVI, pp. 33-63.
- PARRONI 1990  
P. Parroni, *La cultura letteraria a Pesaro sotto i Malatesti e gli Sforza*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. Valazzi, Marsilio, Venezia 1990, pp. 203-222.
- PASETTI 2007  
M. Pasetti (a cura di), *Umanesimo a Mantova da Vittorino da Feltre ad Andrea Mantegna: atti del convegno 11-12 maggio 2006*, Ca' Gioiosa, Mantova.
- PASQUAZZI 1994  
S. Pasquazzi, *La poesia in latino*, in *SF*, pp. 100-156.
- PASTORE 1988  
L.R. Pastore, *La fortuna della congiura dei baroni*, Levante, Napoli.
- PÁSZTOR 1970  
E. Pásztor, *Beatrice d'Este, duchessa di Milano*, in *DBI*, pp. 349-352.
- PATRIZI 1978  
G. Patrizi, *Cristoforo Castelletti*, in *DBI*, XXI, pp. 671-673.
- PAVIS 2004  
P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino.
- PEARSON 1986  
P.J. Pearson, *A Fifteenth-Century Dialogue on Literary Taste: Angelo Decembrio's Account of Playwright Ugolino Pisani at the Court of Leonello d'Este*, «RQ», XXXIX, pp. 613-643.
- PEDRETTI 1964  
C. Pedretti, *Dessins d'une scène exécutés par Leonardo da Vinci pour Charles d'Amboise (1506-1507)*, in *JACQUOT 1964 a*, pp. 25-34.
- PEDULLÀ 2010  
G. Pedullà, *Scipione e i tiranni*, in *ALI*, I, pp. 348-355.
- 2012  
*Letteratura e geografia: la via italiana*, in *Letteratura e geografia: atlanti, modelli, letture*, a cura di C. Solivetti e F. Fiorentino, Quodlibet, Macerata, pp. 45-91.
- PELLEGRINI 2009  
M. Pellegrini, *Le guerre d'Italia, 1494-1530*, il Mulino, Bologna.
- PELLIZZER 1993  
S. Pellizzer, *Elisabetta Gonzaga*, in *DBI*, XLII, pp. 494-499.
- PERCOPO 1913  
E. Percopo, *Antonio Cammelli e i suoi sonetti faceti*, Giannini, Roma.
- PERETTI 1841  
A. Peretti, *Cenni descrittivi del nuovo teatro dell'illustrissima comunità di Modena*, Vincezi e Rossi, Modena.

- PERINI 1992  
L. Perini, *Firenze e la Toscana*, in *SIC*, pp. 429-460.
- PERNICONE 1963  
V. Pernicone, *La tradizione manoscritta dell'Orfeo del Poliziano*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Mondadori, Milano, pp. 362-371.
- PEROCCO 2009  
D. Perocco, *Boccaccio (comico) nel teatro (comico) di Machiavelli*, in «QdI», XIV, pp. 23-36.
- PEROTTO SALI 1978  
L. Perotto Sali, *L'opuscolo inedito di Giorgio Merula contro i Miscellanea di Angelo Poliziano*, «Interpres», I, pp. 146-183.
- PERUZZI 1986  
P. Peruzzi, *Lavorare a Corte: "ordine et officij". Domestici, familiari, cortigiani e funzionari al servizio del Duca d'Urbino*, in *FDM*, I, pp. 225-296.
- PERUZZI 2004  
M. Peruzzi, *Cultura potere immagine: la biblioteca di Federico da Montefeltro*, Accademia Raffaello, Urbino.
- PESTARINO 2004  
R. Pestarino, *Incolumis pudor. Tra latino e volgare da Flaminio a Tasso*, «Quaderni di critica e filologia italiana», I, pp. 1-58.
- PETRUCCI 1969  
A. Petrucci, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, «IMU», XII, pp. 295-313.
- PETRUCCI 1973  
F. Petrucci, *Tristano Calco*, in *DBI*, XVI, pp. 537-541.
- PEZZAROSSA 1984  
F. Pezzarossa, «Ad honore et laude del nome Bentivoglio». *La letteratura della festa nel secondo Quattrocento*, in *BASILE 1984*, pp. 35-112.
- PHILLIPS-COURT 2011  
K. Phillips-Court, *The Perfect Genre: drama and painting in Renaissance Italy*, Ashgate, Farnham.
- PIACENTE 1982  
L. Piacente, *Tirocinio e attività esegetica dell'umanista Battista Guarini*, «GIF», XXXIV, pp. 67-82.
- PIACENTINI 1980  
P. Piacentini, *Angelo Decembrio e la sua scrittura*, «Scrittura e civiltà», IV, pp. 247-277.
- PIANA 1982  
C. Piana, *L'evoluzione degli studi nell'osservanza francescana nella prima metà del '400 e la polemica tra Guarino e fra Giovanni da Prato a Ferrara (1450)*, «Studi francescani», VII, pp. 249-289.
- PICOTTI 1955  
G.B. Picotti, *Ricerche umanistiche*, La Nuova Italia, Firenze.
- PIERI 1952  
P. Pieri, *La guerra franco-spagnola nel Mezzogiorno (1502-1503)*, «ASPN», XXXIII, pp. 21-69.
- PIERI 1983  
M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova.
- 1985  
«Sumptuosissime pompe»: *lo spettacolo nella Napoli aragonese*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, I, Salerno editrice, Roma, pp. 39-82.



- 1989  
*La nascita del teatro moderno in Italia tra il XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 1992  
*Fra scrittura e scena: la Cinquecentina teatrale*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, a cura di E. Cresti, N. Maraschio e L. Toschi, Bulzoni, Roma, pp. 245-267.
- 2011  
*Raccontare e rappresentare: Boiardo e il palcoscenico di Ercole*, in *Boiardo a Scandiano dieci anni dopo. Atti del convegno (Scandiano 21 maggio 2011)*, a cura di A. Canova e G. Ruozi, Interlinea, Novara, pp. 97-118.
- PIERS - SINGER 1953  
 G. Piers e M.B. Singer, *Shame and guilt. A psychoanalytic and a cultural study*, Thomas, Springfield (Illinois).
- PIGNATTI 1997  
 F. Pignatti, *Giovanni Mario Filelfo*, in *DBI*, XLVII, pp. 626-631.
- PILLININI 1970  
 G. Pillinini, *Il sistema degli stati italiani, 1454-1494*, Libreria universitaria editrice, Venezia.
- 1973  
*Storia del principio di equilibrio*, Libreria universitaria editrice, Venezia.
- PINELLI 1985  
 A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *MEMORIA*, pp. 292-335.
- PIRROTTA 1984  
 N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- PISTILLI 2003 a  
 G. Pistilli, *Guarino Guarini (Veronese)*, in *DBI*, LX, pp. 357-369.
- 2003 b  
*Battista Guarini*, in *DBI*, LX, pp. 339-345.
- PITTALUGA 2002  
 S. Pittaluga, *La scena interdotta*, Liguori, Napoli.
- PLAISANCE 1986  
 M. Plaisance, *Città e campagna (XII-XVII secolo)*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, V, Einaudi, Torino, pp. 583-634.
- 2008  
*Festa, teatro e politica nella Firenze del Rinascimento*, Pacini Fazzi, Lucca.
- POLETTI 2004  
 F. Poletti, *Fortuna letteraria e figurativa della Ghismonda (Dec. IV, 1) fra Umanesimo e Rinascimento*, «SB», XXXII, pp. 101-139.
- 2007  
*Fortuna letteraria e figurativa della Ghismonda (Dec. IV 1)*, «SB», XXXV, pp. 239-302.
- POLLERROSS 1998  
 F. Pollerross, *From the exemplum virtutis to the Apotheosis. Hercules as an identification figure in portraiture. An example of the adoption of classical forms of representation*, in *IPL*, pp. 37-62.
- PONTARI 2009  
 P. Pontari, «*Patris Phederici immortalia gesta*»: *storiografia umanistica alla corte di Guidubaldo di Montefeltro*, «Humanistica», IV, pp. 33-46.
- PONTIERI 1962  
 E. Pontieri, *L'età dell'equilibrio politico in Italia (1454-1494)*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli.

- 1974  
*Storia di Napoli aragonese*, in *Storia del Regno di Napoli*, IV, 1, Società editrice Storia di Napoli, Napoli.
- PONTREMOLI - LA ROCCA 1987  
 A. Pontremoli e P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano.
- PORRO 1882  
 G. Porro, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza. Documenti copiati dagli originali esistenti nell'Archivio di Stato di Milano*, «ASL», XI, pp. 483-534.
- POVOLEDO 1969  
 E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, in *ORFEL*, pp. 335-460.
- 1974  
*La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, «BCI», XVI, pp. 115-138.
- PRETE 2008  
 C. Prete, *Arte e collezionismo alla corte di Guidubaldo*, «Humanistica», III, pp. 29-43.
- PRIZER 1999  
 W. Prizer, «Una virtù molto conveniente a Madonne»: *Isabella d'Este as a Musician*, «The Journal of Musicology», XVII, pp. 10-49.
- PROCACCIOLI 1991  
 P. Procaccioli, *Pietro Domizi*, in *DBI*, XL, pp. 701-702.
- 2011  
*La diffusione della Poetica di Aristotele nel Cinquecento*, in *ALI*, II, pp. 170-174.
- 2013  
*Francesco Marcolini: scritti, lettere, dediche, avvisi ai lettori*, Vecchiarelli, Manziana.
- PROVASI 2011  
 M. Provasi, *Il popolo ama il duca? Rivolta e consenso nella Ferrara estense*, Viella, Roma.
- PUDDU 1986  
 R. Puddu, *Lettere e armi: il ritratto del guerriero tra Quattro e Cinquecento*, in *FdM*, I, pp. 487-512.
- PYLE 1976  
 C. Pyle, *Politian's Orfeo and other Favole Mitologiche in the context of late Quattrocento Northern Italy*, Columbia University, New York.
- 1980  
*Towards Vernacular Comedy: Gaspare Visconti's Pasithea*, in *TIR*, pp. 349-360.
- 1991  
*Per la biografia di Baldassare Taccone. Con un'appendice di documenti nuovi*, «ASL», CXVII, pp. 391-413.
- 1993  
*Towards the Biography of Gaspar Ambrogio Visconti (with a new document and an Appendix of contemporary namesakes)*, «BHR», LV, pp. 565-582.
- 1997  
*Milan and Lombardy in the Renaissance: essays in cultural history*, La Fenice, Roma.
- QUAGLIO 1986  
 A.E. Quaglio, *Donne di corte e di provincia*, in *FdM*, II, pp. 273-326.
- QUATTRUCCI 1962 a  
 M. Quattrucci, *Borso Argenti*, in *DBI*, IV, p. 117.
- 1962 b  
*Francesco Ariosto*, in *DBI*, IV, pp. 169-171.

- 1962 c  
*Malatesta Ariosto*, in *DBI*, IV, pp. 188-90.
- QUAZZA 1960  
 R. Quazza, *Alfonso I d'Este, duca di Ferrara*, in *DBI*, II, pp. 332-337.
- QUAQUARELLI 1993  
 L. Quaquarelli, *Censimento delle Cronache bolognesi del Medioevo e del Rinascimento*, Il Nove, Bologna.
- 2004  
*Clara gente e camere pinte: Giovanni Sabadino degli Arienti voce della Bologna cortese*, «SU», XVIII, pp. 9-27.
- QUATREBARBES 1844  
 C. de Quatrebarbes, *Oeuvres complètes du roi René*, I, Cosnier et Lachèse, Angers.
- QUONDAM 1980  
 A. Quondam, *Nel giardino del Marcolini: un editore veneziano tra Aretino e Doni*, «GSLI», CLVII, pp. 75-116.
- 1981  
 (a cura di), *Le carte messaggere. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- 1983  
*La letteratura in tipografia*, in *LIE*, IV, pp. 555-686.
- 1989  
 «Mercanzia d'onore» / «Mercanzia d'utile». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, a cura di A. Petrucci, Laterza, Roma-Bari, pp. 51-104.
- 1990  
*La virtù dipinta. Noterelle (e divagazioni) guazziane intorno a Classicismo e "Institutio" di Antico Regime*, in *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione*, a cura di G. Patrizi, Bulzoni, Roma, pp. 227-395.
- 1994  
*Le biblioteche della corte estense*, in *LC*, pp. 7-38.
- 2000  
 «Questo povero Cortegiano»: *Castiglione, il Libro, la Storia*, Bulzoni, Roma.
- 2001  
*L'identità (rin)negata, l'identità vicaria. L'Italia e gli italiani nel paradigma culturale dell'Età Moderna*, in *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, a cura di G. Rizzo, Congedo, Galatina, pp. 127-149.
- 2002  
*Il Barocco e la letteratura*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco. Atti del Convegno internazionale di Lecce (23-26 ottobre 2000)*, Roma, Salerno editrice, pp. 111-175.
- 2003  
*Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Donzelli Editore, Roma.
- 2005  
*Classicismi e Rinascimento: forme e metamorfosi di una tipologia culturale*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, I, a cura di M. Fantoni, Colla, Treviso, pp. 71-102.
- 2007  
*Forma del vivere: l'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, il Mulino, Bologna.
- 2010 a  
*Morfologia e metamorfosi del Classicismo: la tipologia culturale di Antico Regime*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, Bulzoni, Roma, pp. 11-78.
- 2010 b  
*Tutti i colori del nero: moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Colla, Castabissara.

- RACE 1982  
W.H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Brill, Leiden.
- RAIMONDI 1972  
E. Raimondi, *Politica e Commedia*, il Mulino, Bologna.
- 1987  
*Codro e l'Umanesimo a Bologna*, il Mulino, Bologna.
- RAPP 2007  
F. Rapp, *Maximilien d'Autriche*, Tallandier, Paris.
- RATI 2012  
M.S. Rati, *Problemi di variazione in un poeta tardoquattrocentesco: Filippo Lapaccini e il «Certamen inter Hannibalem et Alexandrum ac Scipionem Africarium»*, in *La variazione nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali. Atti dell'XI Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Napoli, 5-7 ottobre 2010)*, a cura di P. Bianchi, N. De Blasi, C. De Caprio, F. Montuori, Cesati, Firenze, pp. 181-190.
- REFINI 2006  
E. Refini, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», XXXV, pp. 61-86.
- REINHARDT 2004  
V. Reinhardt, *Il Rinascimento in Italia*, il Mulino, Bologna.
- RENIER 1886  
R. Renier, *Gaspere Visconti*, «ASL», XIII, pp. 509-562 e 777-824.
- RENUCCI 1974  
P. Renucci, *La cultura*, in *SI*, II, 2, pp. 1085-1466.
- REŠETAR 1900,  
M. Rešetar, *Das ragusanische Liederbuch aus dem Jahre 1507 e Der Hochzeitsschwank im ragusanischen Liederbuch vom J. 1507*, «Archiv für Slavische Philologie», XXII, pp. 215-229 e 613-617.
- RESTA 1983  
G. Resta, *La cultura umanistica a Milano alla fine del Quattrocento*, in *MLM*, pp. 201-214.
- RICHARDSON 2004  
B. Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Sylvestre Bonnard, Milano.
- RICCIARDI 1984  
R. Ricciardi, *Niccolò Lelio Cosmico*, in *DBI*, XXX, pp. 72-77.
- 1988  
*Galeotto Del Carretto*, in *DBI*, XXXVI, pp. 415-419.
- 2010  
*La polemica fra Angelo Poliziano e Giorgio Merula: ricerche e documenti*, Società di Storia Arte e Archeologia Accademia degli Immobili, Alessandria.
- RICCÒ 1996  
L. Riccò, *Testo per la scena - testo per la stampa: problemi di edizione*, «GSLI», CLXXIII, pp. 210-266.
- 2008  
«*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Bulzoni, Roma.
- RICCUCCI 2001  
M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio*, *Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Liguori, Napoli.
- RIGO 1991  
P. Rigo, *Girolamo Donà*, in *DBI*, XL, pp. 741-753.

- RILL 1968  
G. Rill, *Bianca Maria Sforza*, in *DBI*, X, pp. 24-26.
- RINALDI 1990  
R. Rinaldi, *Apparati, mitologie e musica nel teatro volgare*, in *SCLI*, II, 1, pp. 544-572.
- 1993 a  
*Smontare la storia: frammentazione del discorso umanistico nelle scritture diplomatiche e private*, in *SCLI*, II, 2, pp. 849-881.
- 1993 b  
*Per un modello leggero di commedia*, in *SCLI*, II, 2, pp. 1514-1523.
- 1993 c  
*La commedia in crisi: linguaggi, attori, apparati*, in *SCLI*, II, 2, pp. 1803-1825.
- 2010  
*Rinascimenti: immagini e modelli dall'Arcadia al Tassoni*, Angeli, Milano.
- RIPOSIO 1989  
D. Riposio, *Nova comedia v'appresento: il prologo nella commedia del Cinquecento*, Tirrenia Stampatori, Torino.
- RIVOLETTI 2003  
C. Rivoletti, *La metamorfosi dell'utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Pacini Fazzi, Lucca.
- ROCCA 1984  
G. Rocca, *Lettura della Fabula de Orfeo*, in *CHIABÒ - DOGLIO* 1984, pp. 257-285.
- ROECK - TÖNNESMANN 2009  
B. Roeck e A. Tönnemann, *Federico da Montefeltro: arte, stato e mestiere delle armi*, Einaudi, Torino.
- RONCHI - CASELLA 1976  
G. Ronchi e A. Casella, *Le Commedie e i loro stampatori*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di C. Segre, Feltrinelli, Milano, pp. 331-345.
- RONDINELLI 2013  
P. Rondinelli, *Filippo Nuvoloni*, in *DBI*, LXXIX, pp. 31-33.
- ROMAGNANI 2006  
G.P. Romagnani, *Scipione Maffei*, in *DBI*, LXVII, pp. 256-263.
- ROMAGNOLI 1993  
S. Romagnoli, *Per una storia della critica letteraria: dal De Sanctis al Novecento*, Le lettere, Firenze.
- ROMANI 1982  
V. Romani, *Colombino Veronese*, in *DBI*, XXVII, pp. 155-157.
- ROMBALDI 1998  
O. Rombaldi, *Lo stato estense e Matteo Maria Boiardo*, in *BME*, pp. 549-606.
- ROSA 1960  
M. Rosa, *Ercole Albergati*, in *DBI*, I, p. 617.
- ROSA 2008  
G. Rosa, *Il patto narrativo: la fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Il Saggiatore, Milano.
- ROSENBERG 1980 a  
C.M. Rosenberg, *Art in Ferrara during the reign of Borso d'Este: 1450-1471. A study in court patronage*, Ann Arbor, London.
- 1980 b  
*The Use of Celebration in Public and Semi-Public Affairs in Fifteenth-Century Ferrara*, in *TIR*, pp. 521-535.

- 1982  
*Courtly decorations and the decorum of interior space*, in CS, pp. 529-544.
- 1990  
 (a cura di), *Art and politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, University of Notre Dame Press, Notre Dame.
- 1997  
*The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- ROSITI 1968  
 F. Rositi, *La Commedia Rinascimentale e le prime traduzioni di Plauto alla corte di Ercole d'Este*, «CIFM», I, pp. 1-30.
- ROSSETTO 1997  
 L. Rossetto, *Un capitolo della fortuna di Seneca nel '400, l'Hyppolitus e l'Hercules furens nella traduzione di Phytio da Montevarchi*, in *Tra commediografi e letterati. Rinascimento e Settecento veneziano*, a cura di T. Agostini ed E. Lippi, Longo editore, Ravenna, pp. 25-42.
- ROSSI 1889  
 U. Rossi, *Commedie classiche in Gazuolo dal 1501 al 1507*, «GSLI», XIII, pp. 305-315.
- ROSSI 1899  
 G. Rossi, *Il codice estense X\* 34. Appendice III: Gualtiero Sanvitale e le sue rime*, «GSLI», XXXIII, pp. 265-290.
- ROSSI 1933  
 V. Rossi, *Il Quattrocento*, Vallardi, Milano.
- ROSSI 1980  
 A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Morcelliana, Brescia.
- ROSSI 2008  
 C. Rossi, *Il Pistoia spirito bizzarro del Quattrocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- ROTONDÒ 1960  
 A. Rotondò, *Pellegrino Prisciani*, «Rinascimento», XI, pp. 69-110.
- 1982  
*La censura ecclesiastica e la cultura*, in SI, V, pp. 1397-1492.
- ROZZONI 2012 a  
 A. Rozzoni, *Satira politica e anticlericale nel Dialogo di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, «AOFL», VII, pp. 74-93.
- 2012 b  
*Il canzoniere di Francesco Galeota tra etica amorosa e precettistica politica*, «CL», CLVI, pp. 419-435.
- 2014 a  
*La poesia politico-encomiastica aragonese: modelli, generi, temi*, Tesi di dottorato, A.A. 2012-2013, Università degli Studi di Milano.
- 2014 b  
*Viaggi fantastici e viaggi reali al tempo delle scoperte geografiche: Viaggi e Cosmographie de dua peregrini, l'uno in stanze, l'altro in canzone di Notturmo Napoletano*, in *Viaggi, Itinerari, Flussì Umani. Il Mondo attraverso narrazioni, rappresentazioni e popoli*, a cura di A. Gimbo, M.C. Paolicelli e A. Ricci, Nuova Cultura, Roma, pp. 707-721.
- RUBBI 1785  
 A. Rubbi, *Teatro antico, tragico, comico, pastorale, drammatico*, Zatta, Venezia.
- RUBINO 1987  
 M. Rubino, *Echi di teatro plautino in Matteo Maria Boiardo*, «Studi umanistici piceni», VII, pp. 297-303.
- RUFFINI 1982  
 F. Ruffini, *Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I*, in CS, pp. 365-429.

- 1983  
*Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra umanesimo e rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- 1986  
*Commedia e festa nel Rinascimento: la Calandria alla corte di Urbino*, il Mulino, Bologna.
- 1987  
*Preliminari per un'analisi dei Menaechmi ferraresi del 1486*, «Schifanoia», III, pp. 125-135.
- 1994  
*Vitruvio e la città ferrarese*, «TS», XVI, pp. 167-177.
- RUGGIO 2011  
 L. Ruggio, *Repertorio bibliografico del teatro umanistico*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- RUSSO 2012  
 E. Russo, *Giovanni Muzzarelli*, in *DBI*, LXXVII, pp. 626-629.
- RYDER 1990  
 A. Ryder, *Alfonso the Magnanimous: king of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Clarendon Press, Oxford.
- 1996  
*Ferdinando I d'Aragona*, in *DBI*, XLVI, pp. 174-189.
- SABBADINI 1886  
 R. Sabbadini, *Guarino Veronese e gli archetipi di Celso e Plauto*, Giusti, Livorno.
- 1890  
*Biografia documentata di Giovanni Aurispa*, Tipografia Zammit, Noto.
- 1893  
*Il commento di Donato a Terenzio*, Bencini, Firenze-Roma.
- 1905  
*Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Sansoni, Firenze.
- 1931  
*Carteggio di Giovanni Aurispa*, Tipografia del Senato, Roma.
- SABBATINO 1988  
 P. Sabbatino, *Gli Asolani. La letteratura sulla scena del giardino di corte*, in *La «scienza» della scrittura. Dal progetto del Bembo al manuale*, Olschki, Firenze, pp. 13-45.
- SABATINI 1975  
 F. Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- SAITTA 1961  
 G. Saitta, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, I, Sansoni, Firenze.
- SALVADOR MIGUEL 1987  
 N. Salvador Miguel (a cura di), *Cancionero de Estúñiga*, Alhambra, Madrid.
- SANDAL 1977-1981  
 E. Sandal, *Editori e tipografi a Milano nel cinquecento*, Koerner, Baden-Baden.
- SANGA 1990  
 G. Sanga (a cura di), *Koinè in Italia dalle origini al Cinquecento. Atti del Convegno di Milano e Pavia (25-26 settembre 1987)*, Lubrina, Bergamo.

- SANTAGATA 1979  
M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Antenore, Padova.
- 1986  
*La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, in *FdM*, II, pp. 219-272.
- SANTORIO 2010  
A. Santorio, *Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara*, «Engramma», LXXXV, pp. 110-121.
- SANTORO 1968  
C. Santoro, *Gli Sforza*, Dall'Oglio, Milano.
- SANTORO 1984  
Marco Santoro, *La stampa a Napoli nel Quattrocento*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale, Napoli.
- 1990  
(a cura di), *Il libro a stampa: i primordi*, Liguori, Napoli.
- 2005  
(a cura di), *Le carte aragonesi: atti del convegno, Ravello, 3-4 ottobre 2002*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma.
- 2008  
*Storia del libro italiano: libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio*, Bibliografica, Milano.
- SANTORO 1956  
Mario Santoro, *La polemica pliniana fra Leonicensis e il Collenuccio*, «Filologia romanza», III, pp. 165-205.
- SAPIENZA 2007  
V. Sapienza, *Adriano de' Maestri*, in *DBI*, LXVII, pp. 187-189.
- SCAFI 2007  
A. Scafì, *L'enigma di un musicista: Aby Warburg e l'iconografia musicale*, «Musica e Storia», XV, pp. 163-203.
- SCARSELLA 2009  
A. Scarsella, *Tra testo e immagine dell'Hypnerotomachia Poliphili: in margine alla dedicatoria di Leonardo Grassi a Guidubaldo da Montefeltro*, «Humanistica», IV, pp. 47-52.
- SHERGOLD 1967  
N.D. Shergold, *A history of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Clarendon Press, Oxford.
- SCHERILLO 1888  
M. Scherillo, *Arcadia di Jacobo Sannazaro, secondo i manoscritti e le prime stampe*, Loescher, Torino.
- SCHIAVON 2005  
C. Schiavon (a cura di), *In lingua grossa, in lingua sottile. Studi su Angelo Beolco, il Ruzzante*, Esedra, Padova.
- SCOGLIO 1965  
E. Scoglio, *Il teatro alla corte estense*, Biancardi, Lodi.
- SCRIVANO 1970  
R. Scrivano, *Bernardo Bellincioni*, in *DBI*, VII, pp. 687-689.
- 1993  
*Dalla letteratura al teatro: Galeotto del Carretto*, in *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Liguori Editore, Napoli, 1993, pp. 181-192.



- SEGRE 1963  
C. Segre, *Lingua, stile e società: studi sulla storia della prosa italiana*, Feltrinelli, Milano.
- 1984  
*Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino.
- SENATORE 1998  
F. Senatore, *Uno mundo de carta: forme e strutture della diplomazia sforzesca*, Liguori, Napoli.
- SERAGNOLI 1980  
D. Seragnoli, *Il teatro a Siena nel Cinquecento: progetto e modello drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Bulzoni, Roma.
- 2003  
*Il Compianto sul Cristo morto e la sacra rappresentazione ferrarese*, in Guido Mazzoni. *Il Compianto sul cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara*, a cura di A.M. Visser Travagli, Centro Di, Firenze, pp. 23-48.
- SERIANNI 2009  
L. Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma.
- SERRAI 2002  
A. Serrai, *Bernardino Baldi. La vita, le opere, la biblioteca*, Sylvestre Bonnard, Milano.
- SERRA ZANETTI 1959  
A. Serra Zanetti, *L'arte della stampa in Bologna nel primo ventennio del Cinquecento*, Comune di Bologna, Bologna.
- SETTIS 1985  
S. Settis, *Danae verso il 1495*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», I, pp. 207-237.
- SEVERI 2009  
L. Severi, «*Sitibondo nel stampar de' libri*»: Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua, Vecchiarelli, Roma.
- SEZNEC 1940  
J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, The Warburg Institute, London.
- SICA 1991  
F. Sica, *Poesia volgare a Napoli tra Quattro e Cinquecento: testi di G. Cosentino, Anonimo, G. Britonio*, Edisud, Salerno.
- SGARBI 2006  
C. Sgarbi, *Il teatro vitruviano dopo il De re aedificatoria negli Spectacula e nel Vitruvio ferrarese*, «Schifanoia», XXX-XXXI, pp. 279-287.
- SIGNORINI 1983  
R. Signorini, *Note marginali al mito di Orfeo*, in *Nel bimillenario della morte di Virgilio*, Accademia nazionale Virgiliana di scienze lettere ed arti, Mantova, pp. 115-132.
- 1985  
«*Opus hoc tenue*»: la camera dipinta di Andrea Mantegna. *Lettura storica, iconografica, iconologica*, Banca agricola mantovana, Mantova.
- 2006  
(a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo.
- 2007  
*Fortuna dell'astrologia a Mantova: arte, letteratura, carte d'archivio*, Sometti, Mantova.
- ŠKLOVSKIJ 1968  
V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, pp. 73-94.

- SMITH 1939  
G. Smith, *Jesuit thinkers of the Renaissance*, Marquette University Press, Milwaukee.
- SOLDI RONDININI 1982  
G. Soldi Rondinini, *Milano, il Regno di Napoli e gli Aragonesi (secoli XIV-XV)*, in SFORZA, pp. 229-290.
- 1983  
*Ludovico il Moro nella storiografia coeva*, in MLM, pp. 29-56.
- SOLMI 1904  
E. Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, «ASL», XXXI, pp. 75-89.
- SOMAINI 2010  
F. Somaini (a cura di), *La signoria e il principato*, in *La grande storia di Milano*, UTET, Torino.
- SORANZO 2011  
M. Soranzo, *Reception of Marsilio Ficino in Quattrocento Italy. The Case of Aragonese Naples*, «QI», XXXII, pp. 1-20.
- 2014  
*Poetry and Identity in Quattrocento Naples*, Ashgate, Farnham.
- SPAGNOLETTI 2003  
A. Spagnoletti, *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, il Mulino, Bologna.
- SPARTI 1999  
B. Sparti, *The Moresca and Mattaccino in Italy - circa 1455-1630*, in *Continents in Movement: The Meeting of Cultures in Dance History*, a cura di D. Tercio, FMH, Oeiras, pp. 189-199.
- SPERA 2007  
F. Spera, *Modelli femminili nel tragico cinquecentesco*, in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, a cura di D. Maestri e L. Pradi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 51-69.
- STALLINI 2011  
S. Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au XV<sup>e</sup> siècle. Une histoire sociale des formes*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- STÄUBLE 1968  
A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze.
- 1975-1976  
*La brigata del Decameron come pubblico teatrale*, «SB», IX, pp. 103-117.
- 2009  
*Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, «QdI», XIV, pp. 37-47.
- STEFANI 1977  
L. Stefani, *Le ottave d'Italia del Castiglione e le feste urbinati del 1513*, «Paragone», CCCXXXII, pp. 67-83.
- 1979  
*Sui volgarizzamenti plautini a Ferrara e a Mantova nel tardo Quattrocento*, «Paragone», CCCLVIII, pp. 61-75.
- STEGMANN 1978  
A. Stegmann, *La Corte, saggio di definizione teorica*, in CORTI FARNESIANE, I, pp. XXI-XXVI.
- STEINITZ 1970  
K. Steinitz, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste*, Barbera, Firenze.
- STENDARDO 1936  
G. Stendardo, *L'Iside di Francesco Ariosto*, «AR», XX, pp. 114-132.

- STIMATO 2008  
G. Stimato, *Alberti e Leonello tra cultura, corte e potere: proposte per una lettura critica del Theogenius, «Schifanoia»*, XXXIV-XXXV, pp. 143-151.
- STOPPELLI 1991  
P. Stoppelli, *Floriano Dolfo*, in *DBI*, XL, pp. 449-451.
- STORINI 2009  
M.C. Storini, *La storiografia letteraria fra secondo e terzo millennio: suggerimenti teorici e bibliografici*, «BI», VI, pp. 93-110.
- STORNAJOLO 1895  
C. Stornajolo, *Codices urbinates latini*, 3 voll., Biblioteca Vaticana, Roma.
- STRACUZZI 2013  
R. Sracuzzi, *Una mano pudica. Di alcune rime e della Silva di Nicolò da Correggio*, «Griseldaonline», XIII, pp. 1-26.
- STRAPPINI 1986  
L. Strappini, *Alessandro D'Ancona*, in *DBI*, XXXII, pp. 388-393.
- STRONG 1987  
R. Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento (1450-1650)*, Il Saggiatore, Milano, 1987.
- TABACCHI 2009  
S. Tabacchi, *Giuliano de' Medici*, in *DBI*, LXXIII, pp. 81-84.
- TAFURI 1984  
M. Tafuri, «*Renovatio urbis*»: *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Officina, Roma.
- TAMALIO 2001  
R. Tamalio, *Cesare Gonzaga*, in *DBI*, LVII, pp. 698-700.
- 2002  
*Ludovico Gonzaga*, in *DBI*, LVII, pp. 801-803.
- 2004  
*Isabella d'Este*, in *DBI*, LXII, pp. 625-633.
- TANDA 1988  
N. Tanda, *Pandolfo Collenuccio e il dramma della saviezza*, Bulzoni, Roma.
- TATEO 1990  
F. Tateo, «*Questioni d'amore in teatro*»: *l'esempio di Orfeo nel Poliziano*, «CL», XVIII, pp. 169-185.
- 1994  
*Guarino Veronese e l'Umanesimo a Ferrara*, in *SF*, pp. 16-55.
- 1999  
*Sulla ricezione umanistica dei Trionfi*, in *Triumphs*, pp. 375-401.
- 2007  
*Sulla funzione teatrale del dialogo bucolico*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)* a cura di P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo e P. Viti, Congedo Editore, Galantina, pp. 21-30.
- 2007  
*La prefazione originaria e le ragioni del De fortuna di Giovanni Pontano*, «Rinascimento», LXVII, pp. 125-163.
- TAVONI 1984  
M. Tavoni, *Guarino e l'ambiente ferrarese*, in *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Antenore, Padova, pp. 73-104.

TEDESCHI 1925

E. Tedeschi, *La Rappresentazione d'Orfeo e la Tragedia d'Orfeo*, in «Atti e memorie della Reale Accademia virgiliana di Mantova», XVII-XVIII, pp. 47-74.

TERZOLI 2004

M.A. Terzoli (a cura di), *I margini del libro: indagine teorica e storica sui testi di dedica: Atti del Convegno internazionale di studi (Basilea, 21-23 novembre 2002)*, Antenore, Roma.

-- 2012

*Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008)*, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Droz, Genève, pp. 37-62.

TESTA 2004

A. Testa, *Sallustio e Poliziano: l'impronta dello storico latino nella cronaca della congiura dei Pazzi*, «Levia Gravia», IV, pp. 39-54.

THOMSON 1976

I. Thomson, *Guarino's views on history and historiography*, «Explorations in Renaissance culture», III, pp. 49-69.

TINTORI 1983

G. Tintori, *La musica al tempo di Leonardo*, in *LS*, pp. 17-19.

TISSONI BENVENUTI 1970

A. Tisconi Benvenuti, *La fortuna teatrale dell'Orfeo del Poliziano e il teatro settentrionale del Quattrocento*, in *Culture regionali e letteratura nazionale. Atti del VII Congresso (Bari, 31 marzo - 4 aprile 1970)*, Adriatica editrice, Bari, pp. 397-416.

-- 1978

*La Comediola Michaelida di Ziliolo Zilioli e il Lamento di Giovanni Peregrino da Ferrara*, «Romanistisches Jahrbuch», XXIX, pp. 58-76.

-- 1981

*Il viaggio d'Isabella d'Este a Mantova nel giugno del 1480 e la datazione dell'Orfeo del Poliziano*, «GSLI», CLVIII, pp. 368-383.

-- 1983

*Il teatro volgare della Milano sforzesca*, in *MLM*, pp. 333-351.

-- 1987

*Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di Orlando innamorato*, Panini, Modena, pp. 13-33.

-- 1989 a

*I modelli fiorentini e la letteratura a Milano all'epoca degli Sforza*, in *FM*, pp. 41-56.

-- 1989 b

*Nicòl da Correggio e la cultura di corte nel Rinascimento padano*, Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, Correggio.

-- 1990

*La letteratura dinastico-encomiastica a Milano nell'età degli Sforza*, in *Milano e Borgogna. Due Stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di J.-M. Cauchies e G. Chittolini, Bulzoni, Roma, pp. 195-205.

-- 1993

*Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Programma, Padova, pp. 773-792.

-- 2007

*Alberti a Ferrara*, in *ACQ*, I, pp. 267-291.

-- 2010

*La ricezione delle Silvae di Stazio e la poesia all'improvviso nel Rinascimento*, in *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, III, a cura di L. Bertolini e D. Coppini, Polistampa, Firenze, pp. 1283-1324.

- TOFFANIN 1936  
G. Toffanin, *Il teatro del Rinascimento*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di S. D'Amico, Bompiani, Milano, pp. 61-102.
- TOMMASOLI 1978  
W. Tommasoli, *La vita di Federico da Montefeltro (1422-1482)*, Argalia, Urbino.
- TORELLO HILL 2010  
G. Torello Hill, *Gli Spectacula di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara*, «Engramma», LXXXV, pp. 4-10.
- TORRACA 1884  
F. Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Vigo, Livorno.
- 1925  
*Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Il solco, Città di Castello.
- TOSCAN 1981  
J. Toscan, *Le carnaval du langage: le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Presses universitaires de Lille, Lille.
- TOSCANO 1992  
T.R. Toscano, *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento: 1503-1553*, Ente regionale per il diritto allo studio universitario Napoli 1, Napoli.
- TOSCANO 2010  
G. Toscano, *Le biblioteche dei sovrani aragonesi di Napoli*, in *PS*, pp. 163-216.
- TOMASSI 2011  
G. Tomassi, *Luciano di Samosata. Timone o il misantropo*, Walter de Gruyter, Berlin-New York.
- TRAMONTANA 2008  
A. Tramontana, *Giovanni Marrasio*, in *DBI*, LXX, pp. 706-711.
- TREVISANI 2006  
F. Trevisani (a cura di), *Andrea Mantegna e i Gonzaga: Rinascimento nel castello di San Giorgio*, Electa, Milano.
- TRIFONE 2000  
P. Trifone, *L'italiano a teatro*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma.
- TRISTANO 2005  
R. Tristano, *The Istorica imperiale of Matteo Maria Boiardo and Fifteenth-Century Ferrarese Courtly Culture*, in *PC*, pp. 129-168.
- TROVATO 1991  
P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, il Mulino, Bologna.
- 1998  
*L'ordine dei tipografi: lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- TUFANO 2013  
L. Tufano, *Tristano Caracciolo e il suo "discorso" sulla nobiltà. Il regis servitium nel Quattrocento napoletano*, «RM», XIV, pp. 211-261.
- TURA 2002  
A. Tura, *Contributi agli annali tipografici di Manfredo Bonelli*, «La Bibliofilia», CIV, pp. 199-208.
- TURBA 1971  
G. Turba, *Galeotto Del Carretto tra Casale e Mantova*, «Rinascimento», XI, pp. 95-169.
- TUOHY 1996  
T. Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este (1471-1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge University Press, Cambridge.

- UBERSFELD 1981  
Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Éditions sociales, Paris.
- UBERTI 1985  
M.L. Uberti, *I Menechini di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, Longo, Ravenna.
- UGOLINI 1859  
F. Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, 2 voll., Grazzini, Firenze.
- USSING 1972  
J.L. Ussing, *Commentarius in Plauti Comoedias*, Olms, Hildesheim-New York.
- VAGLIENTI 1998  
F.M. Vaglienti, *Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano*, in *DBI*, LI, pp. 398-409.
- 2000  
*Gian Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano*, in *DBI*, LIV, pp. 391-397.
- 2004  
*Isabella d'Aragona, duchessa di Milano*, in *DBI*, LXII, pp. 609-615
- VAGNI 2010  
G. Vagni, *Da Venezia a Urbino. Ideali e valori del giovane Bembo*, «Aevum », LXXXIV, pp. 733-759.
- 2013  
*L'“honorata schiera” della duchessa Elisabetta. Ipotesi attributive sul Tirsi di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, «Aevum», LXXXVII, pp. 733-758.
- VALERI 2010  
E. Valeri, *I letterati ambasciatori nel Rinascimento*, in *ALI*, I, pp. 781-785.
- VALORI 1983  
M. Valori, «*Venite, dico Athene hoggi Milano ove è il nostro Parnaso Ludovico*», in PAGANINI 1983, pp. 105-128.
- VARANINI 1995  
G.M. Varanini, *Federico I Gonzaga*, in *DBI*, XLV, pp. 701-710.
- VARANO 2013  
V. Varano, *Giovan Gioseffo Felice Orsi*, in *DBI*, LXXIX, pp. 602-605.
- VARESE 1961  
C. Varese, *Pandolfo Collenuccio umanista*, in *Storia e politica della prosa del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1961, pp. 149-278.
- VARESE 1994  
R. Varese, *Giovanni Santi*, Cassa di Risparmio, Pesaro.
- VASOLI 1977  
C. Vasoli, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in AA. VV., *Il Rinascimento nelle corti padane: società e cultura*, De Donato, Bari, pp. 469-494.
- 1980  
*La cultura delle corti*, Cappelli, Bologna.
- 1988  
*Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Guida, Napoli.
- VECCE 1995  
C. Vecce, *Lo Stephanium di Giovanni Armonio Marso*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo*, a cura di G. Oliva e V. Moretti, Bulzoni, Roma, pp. 253-264.
- VECCHI 1951-1953  
G. Vecchi, *Le sacre rappresentazioni delle compagnie dei Battuti in Bologna nel secolo XV*, «AMDSR» IV, pp. 283-292.

- VECCHI CALORE 1980 a  
M. Vecchi Calore, *Rappresentazioni sacre a Ferrara ai tempi di Ercole I*, «Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia patria», XXVII, pp. 157-185.
- 1980 b  
*Rappresentazioni sacre rinascimentali negli stati estensi: espressione di una collettività o manifestazioni di potere*, in *TIR*, pp. 507-519.
- VECCHI GALLI 1999  
P. Vecchi Galli, *I Triumphi. Aspetti della tradizione quattrocentesca*, in *Triumph*, pp. 343-373.
- VELA 1988  
C. Vela, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, «SFI», XLVI, pp. 163-251.
- 1998  
*Il Tirsi di Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *POESIA PASTORALE*, pp. 245-292.
- VENTRONE 1992  
P. Ventrone (a cura di), *Le temps revient, 'L tempo si rinnova: feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- 1988  
*Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. Guarino, il Mulino, Bologna, pp. 195-225.
- 2008 a  
*Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, ISU-Cattolica, Milano.
- 2008 b  
*Politica e attualità nella sacra rappresentazione fiorentina del Quattrocento*, «Annali di storia moderna e contemporanea», XIV, pp. 319-348.
- 2012  
*'Philosophia. Involucra fabularum': la Fabula di Orpheo di Angelo Poliziano*, in *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, a cura di F. Bortoletti, Mimesis, Milano, pp. 225-266.
- VENTURI 1997  
G. Venturi, *Cultura e società da Leonello a Borso*, in *La Bibbia di Borso d'Este. Commentario al Codice*, I, Panini, Modena, pp. 73-114.
- 2005  
*Magnificencia e cultura alla corte estense: una genealogia fantastica tra Boiardo e Ariosto*, «Letteratura e arte», III, pp. 11-22.
- VERGA 1892  
E. Verga, *Saggio di studi su Bernardo Bellincioni*, Cooperativa editrice italiana, Milano.
- VERHEYEN 1971  
E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York University Press, New York.
- VESCOVO 2006 a  
P. Vescovo, *L'Alberti, il Prisciani e il teatro ferrarese*, «Schifanoia», XXX-XXXI, pp. 317-325.
- 2006 b  
*Il teatro del Rinascimento. Il mito e la favola cortigiana*, in *Il mito nella letteratura italiana*, I, a cura di G.C. Alessio, Morcelliana, Brescia.
- VIGILANTE 1981  
M. Vigilante, *Serafino Ciminelli*, in *DBI*, XXV, pp. 562-566.
- VILLANI 1996  
G. Villani, *L'Umanesimo napoletano*, in *SLIS*, III, pp. 709-762.

- VILLORESI 1994  
M. Villoresi, *Da Guarino a Boiardo: la cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Bulzoni, Roma.
- 2010  
*Brevi note e qualche considerazione sul teatro classico al tempo del Boiardo*, in *BTC*, pp. 14-27.
- VISSIERE 2001  
L. Vissière, *Capitale malgré elle? Aigueperse au temps des Bourbon-Montpensier (v. 1415-1505)*, in *Le duché de Bourbon, Actes du colloque de Moulins (5-6 octobre 2000)*, Bleu autour, Saint-Pourçain-sur-Sioule, pp. 153-168.
- VITALE 1953  
M. Vitale, *La lingua volgare della cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*, Cisalpino, Varese-Milano.
- VITALE 1999  
G. Vitale, *Araldica e politica. Statuti di ordini cavallereschi nella Napoli aragonese*, Carlone editore, Salerno.
- 2002  
*Modelli culturali nobiliari nella Napoli aragonese*, Carlone editore, Salerno.
- 2006  
*Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Laveglia, Salerno.
- VITALETTI 1919  
G. Vitaletti, *Benedizioni e maledizioni in amore*, «AR», III, pp. 206-239.
- VITALINI 1969  
M. Vitalini, *A proposito della datazione dell'Orfeo del Poliziano*, «GSLI», CXLVI, pp. 245-251.
- VITI 1983  
P. Viti, *Spettacolo e parodia nella Repetitio magistri Zanini coqui di Ugolino Pisani*, in *AA. VV. 1983*, pp. 243-259.
- 1986  
*Ugolino Pisani da Parma: note sulla lingua della Repetitio magistri Zanini coqui*, in *Parma e l'Umanesimo italiano*, a cura di P. Medioli Masotti, Antenore, Padova, pp. 145-171.
- 1987  
*Angelo Camillo Decembrio*, in *DBI*, XXXIII, pp. 483-488.
- WALTER 2009  
I. Walter, *Lorenzo de' Medici*, in *DBI*, LXXIII, pp. 113-124.
- WARBURG 1966  
A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze.
- WEAVER 2002  
E.B. Weaver, *Antonia Pulci e la sacra rappresentazione al femminile*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia, pp. 3-19.
- WELCH 1995  
E. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, Yale University Press, New Haven.
- WIND 1948  
E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Harvard University Press, Cambridge.
- WINTER 2004  
S. Winter (a cura di), *Donne a Venezia: vicende femminili fra Trecento e Settecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- WOODS-MARSDEN 1988  
J. Woods-Marsden, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian frescoes*, Princeton University Press, Princeton.
- ZAFARANA 1976  
Z. Zafarana, *Roberto Caracciolo*, in *DBI*, XIX, pp. 446-452.



- ZAGO 2008  
G. Zago, *Vittorino da Feltre e la rinascita dell'educatore*, Pensa, Lecce.
- ZAMBELLI 1996  
P. Zambelli, *L'ambigua natura della magia: filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Marsilio, Venezia.
- ZAMPIERI 1976  
A. Zampieri, *Il Notturmo Napolitano. Catalogo delle edizioni*, «La Bibliofilia», LXXVIII, pp. 107-187.
- ZANATO 2007  
T. Zanato, *Alberti e Boiardo lirico*, in ACQ, II, pp. 719-745.
- ZANCAN 2005  
M. Zancan, *Letteratura, critica, storiografia. Questioni di genere*, «BI», II, pp. 5-32.
- ZANLONGHI 2011  
G. Zanlonghi, *Corte, spazi teatrali e drammaturgia nel Cinque e Seicento*, «Cheiron», XXVIII, pp. 173-196.
- ZANNONI 1890  
G. Zannoni, *Trionfo delle lodi di Federico da Montefeltro duca d'Urbino*, «Il Propugnatore», III, pp. 162-187.
- 1891  
*Una rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487*, «RL», IV, 7, pp. 414-427.
- 1892  
*Strambotti inediti del secolo XV*, «RL», V, 1, pp. 371-387 e 626-642.
- 1894 a  
*Il sacco di Volterra: un poema di N. Naldo e un'orazione di B. Scala*, «RL», V, 3, pp. 222-244.
- 1894 b  
*I due libri della Martiados di Giovan Mario Filelfo*, «RL», V, 3, pp. 557-572 e 650-671.
- ZAPPELLA 1984  
G. Zappella, *Tipografia campana del Cinquecento: centri e stampatori*, Accademia Pontaniana, Napoli.
- 2001-2004  
*Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, Bibliografica, Milano.
- ZAPPERI 1974  
R. Zapperi, *Carlo Canale*, in DBI, XVII, pp. 686-687.
- ZATTI 2006  
S. Zatti, *Turpin's role: poetry and truth in the Furioso*, in *The quest for epic. From Ariosto to Tasso*, a cura di D. Looney, University of Toronto Press, Toronto, pp. 60-94.
- ZORZI 1977  
L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.