

la rivista di **en**gramma  
novembre **2018**

**160**

## **Città come teatro**

La Rivista di Engramma  
**160**

La Rivista di  
Engramma

**160**

novembre 2018

# Città come teatro

a cura di  
Elisa Bastianello e Marianna Zannoni

*direttore*

monica centanni

*redazione*

sara agnoletto, mariaclara alemanni,  
maddalena bassani, elisa bastianello,  
maria bergamo, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,  
simona dolari, emma filipponi,  
francesca filisetti, anna fressola,  
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,  
matias julian nativo, nicola noro,  
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,  
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,  
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,  
christian toson

*comitato scientifico*

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
victoria cirlot, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,  
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,  
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**160 novembre 2018**

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@egramma.it](mailto:edizioni@egramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-83-4

ISBN digitale 978-88-94840-55-1

finito di stampare novembre 2019

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

## Sommario

- 7 *Città come teatro. Editoriale*  
Elisa Bastianello e Marianna Zannoni
- 11 *Città come teatro. Presentazione delle giornate di studi*  
Maria Ida Biggi, Monica Centanni e Maurizio Ghelardi
- 15 *Le feste a Venezia nel '400*  
Elisa Bastianello
- 35 *Sull'ingresso a Siena di Carlo V (1536) e altre questioni*  
Stefano Mazzoni
- 47 *Venezia, la 'Festa Mobile': per un atlante in fieri*  
Francesca Bortoletti, Beatrice Gobbo, Tommaso Elli,  
Giuseppe Gerbino e Paolo Ciuccarelli
- 89 *La festa, il banchetto e il canto in un inedito poema*  
*di Lorenzo Valla*  
Antonietta Iacono
- 113 *Nascita del teatro alla Veneziana*  
Caterina Soranzo
- 123 *Feste fallite: un'altra faccia del Rinascimento fra Italia*  
*e Francia*  
Giovanni Ricci
- 141 *Pellegrino Prisciani umanista e ufficiale della corte estense*  
Riccardo Pallotti



# Città come teatro. Feste e processioni tra '400 e '500

Editoriale di Engramma n. 160

Elisa Bastianello, Marianna Zannoni



Cesare Vecellio, *Perspettiva della prima piazza di San Marco*, da *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due*, In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590, I, c. 39r.

Il teatro e le feste nel Rinascimento sono uno dei temi di ricerca cruciali negli studi warburghiani. L'occasione per parlarne in questo numero parte dalle giornate "Città come Teatro: feste e processioni tra '400 e '500" promosse dal Centro studi ClassicA dell'Università Iuav di Venezia in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini e la Scuola Normale Superiore di Pisa. L'incontro si è svolto il 28 e 29 giugno nella splendida cornice dell'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, dove opera l'Istituto per il Teatro e il Melodramma, uno degli otto centri di ricerca della Fondazione Giorgio Cini. Sotto la direzione della prof.ssa Maria Ida Biggi, dal 2007 l'Istituto promuove la ricerca storica in ambito teatrale e musicale dal Rinascimento all'età contemporanea. Il convegno è stato dedicato a uno degli studiosi più importanti nella valorizzazione della

cultura delle corti del Rinascimento Italiano, Jacob Burckhardt (1818-1897), di cui ricorrono i duecento anni dalla nascita. Le giornate sono state particolarmente fitte di interventi e di spunti, come si può ricavare dalla locandina e dalla Presentazione fatta dai curatori del convegno, Maria Ida Biggi, Monica Centanni, Maurizio Ghelardi.



Gli interventi hanno attraversato vari aspetti degli studi, che si muovono sul piano cronologico proponendo analisi diacroniche di eventi – è il caso delle Feste fallite proposto da Giovanni Ricci – ma si estendono anche sul piano geografico, percorrendo trasversalmente l'Italia delle corti da Venezia a Napoli, passando per Ferrara, Siena e Firenze. Sul piano metodologico, è emersa tutta l'importanza dell'interdisciplinarietà con cui il fenomeno degli spettacoli e delle feste va affrontato: da una parte le possibilità, non sempre soddisfacenti, offerte dalle delle fonti archivistiche, con il caso delle Feste veneziane nel '400 (rimandiamo per questo al contributo di Elisa Bastianello) dall'altra la complessa analisi delle fonti indirette e letterarie, come la corte aragonese descritta nel poema *Novencarmen* di Lorenzo Valla presentato da Antonietta Iacono, che ci offre un'anteprima dell'operetta inedita. L'interesse si sposta da grandi eventi, come lo studio dell'ingresso a Siena di Carlo V narrato da Stefano Mazzoni, che spesso assumono una maggiore rilevanza grazie alla quantità di informazioni, cronache e descrizioni, anche grafiche, disponibili, ai piccoli eventi che coinvolgono l'intero ambito cittadino. La festa come fenomeno capillare e diffuso nella innervatura della città è uno dei *focus* su cui si è appuntata l'attenzione degli studiosi: il gruppo rappresentato da Francesca Bortoletti ci aggiorna sul progetto per la creazione di un atlante su cui si stanno mappando e integrando le informazioni provenienti da tutte le fonti disponibili su una piattaforma interattiva, in un progetto dedicato alla 'Festa Mobile' che vede Venezia al centro degli studi. Sempre alla città lagunare è dedicato lo studio di Caterina Soranzo, che si concentra sulla nascita del teatro *alla Veneziana* e sulla evoluzione degli edifici stabili per gli spettacoli alla fine del Cinquecento.

Il tema portante delle giornate di studio alla Fondazione Cini ci ha dato lo spunto per ricordare, in questo stesso numero, Pellegrino Prisciani (c1435-1518) del quale sono in corso le celebrazioni per il cinquecentenario dalla morte. Astronomo, archivista, storico, politico e molto altro, le sue opere sono passate quasi sotto silenzio per secoli, fino a quando Adolfo Venturi prima, ma soprattutto Aby Warburg non hanno riaperto l'interesse degli studiosi sul suo ruolo nella corte estense, corte che è stata evocata negli interventi di molti dei relatori. A questo umanista ferrarese la rivista di Engramma ha dedicato numerosi articoli, sia nella sua veste di ideatore del complesso schema astronomico che si

cela dietro alle raffigurazioni del Ciclo dei mesi di Schifanoia – a cui sono stati dedicati, fra gli altri, i numeri monografici 102 e 105 e l'analisi della Tavola 27 del Mnemosyne Atlas – che in quella di esperto di teatro all'antica quale autore del trattato *Spectacula* – che è stato per la prima volta reso disponibile in una trascrizione digitale con immagini a fronte nel numero numero 85 di Engramma. Per questo motivo ci è parso giusto ospitare in appendice ai contributi di “Città come teatro” la presentazione, a firma di Riccardo Pallotti, della mostra e dei convegni organizzati, nel corso del 2018, in onore di *Pellegrino Prisciani umanista e ufficiale della corte estense*, che traccia l'attuale stato degli studi. Anche su questo tema, Engramma ha in programma di tornare presto con altre interessanti novità.



# Città come teatro

## Presentazione delle giornate di studi

Maria Ida Biggi, Monica Centanni, Maurizio Ghelardi



Giacomo Franco, *Il nobilissimo teatro deto Il Mondo [...]*, tratto da *Habiti d'huomeni et donne venetiane [...]*, Venezia 1597.

Architetture effimere, monumenti e città 'travestite' all'antica, fogge dei costumi e accessori alla moda ispirati a una idea di classico spesso del tutto fantasiosa ma vivace e variopinta. Il primo scenario della rinascita della passione l'antico, già alla fine del XIV secolo, sono le cerimonie pubbliche e le feste del calendario liturgico e profano: una reinvenzione vitale e originale, ibridata con retaggi cavallereschi medievali. È proprio in quella cornice, come capitolo imprescindibile del nuovo genere di ritualità

civile della festa, rinasce anche il teatro. Un teatro che reinventa *ex novo* testi ma anche spazi e soluzioni drammaturgiche, ma che tuttavia si vuole programmaticamente collegato a una ripresa del teatro antico.

La festa – ci ha insegnato Jacob Burckhardt – è il modo in cui, nelle città italiane, insorge e si concretizza in costumi, corpi, architetture (spesso effimere), figure l'idea di un Rinascimento dell'antico. Anche Aby Warburg cita più volte come paradigmatica la celebre definizione di Burckhardt: “Le più alte manifestazioni di festa in Italia costituiscono un autentico trapasso dalla vita all'arte” (Warburg, *Grundlegende*, 23 marzo 1899, 133). Il termine “Festwesen” costituisce per Warburg una parola chiave. Come mostrano i numerosi appunti conservati sotto questa denominazione lo studioso amburghese, come aveva già inteso Burckhardt, indica quel processo che a partire dal Rinascimento ha permesso di oggettivare in una seconda natura ‘artistica’ la tendenza antropomorfa:

Le feste si differenziano dalle altre arti drammatiche poiché è necessaria la connessione della creazione artistica con l'occasione pratica (lo stimolo sociale mimico). Il corteo, la processione, il trionfo che ha come scopo l'offerta sacrificale (Warburg, *Grundlegende*, marzo 1901, 147).

Lo stile assume per Warburg una doppia e complementare valenza: come stile di vita che è capace di superare la fobia antropomorfa, e come stile artistico, cioè come codice dell'espressione figurativa. Warburg ha esemplificato schematicamente in due frammenti rispettivamente del 1901 del 23 marzo 1899 la connessione tra festa e creazione di un nuovo stile rinascimentale:

Da Darwin, attraverso Filippino fino a Botticelli, attraverso Carlyle e Vischer, alle feste e agli Indiani [Hopi], e attraverso i Tornabuoni con Ghirlandaio di nuovo alla ninfa (Burckhardt [1860] 2006, 310).

Certo, per Warburg, Burckhardt ha sì “riportato alla luce la festa” ma ciò lo “ha costretto a riflettere su un frammento della vita elementare” al quale “temeva veramente di dar forma”, percependo la pericolosità della propria vocazione.

E ancora: "Lotta Festa Trionfo Cerimonia Regola Stile". Mentre resta ancora inesplorato quel grosso fascicolo (di circa 200 pagine) intitolato "Festwesen" in cui Warburg aveva approfondito e articolato nel corso di diversi anni le sue riflessioni sul rapporto tra festa, sacrificio, cerimonia, regola e emergenza del nuovo stile artistico rinascimentale.

Ma la festa è anche qualcosa di ulteriore: è il dispositivo attraverso il quale la città si mette in scena, inventa le sue laiche liturgie, ridisegnando la pertinenza degli spazi pubblici e privati. In questo senso la festa è un esperimento primo di non solo di reinvenzione di modi e temi ispirati all'antico, ma di loro rielaborazione in senso vitale.

Il tempo della festa non è, come spesso si ripete, una sospensione della regolarità dei ritmi quotidiani, quanto piuttosto una intensificazione di quei ritmi e del sentimento stesso del tempo. Nella festa la ripresa di stilemi antichi è riattivazione di engrammi, richiamati alla vita dai repertori del passato – prima di tutto dagli archivi di Mnemosyne – per prestare le loro forme e i loro colori all'attualità. E il piacere della festa non è 'divertimento', non è vacuo e assoluto edonismo, ma esperienza corale e vitale di un entusiasmo che insegna la lezione della cittadinanza attiva. Di qui il suo legame costitutivo con la civiltà e la religiosità greca arcaica e classica.

"Prodotto della seconda natura umana", la festa è realtà intensificata che pare seguire e rispettare le cadenze del calendario liturgico, ma che 'disegna anche la città, lo spazio in quanto mette in crisi la partitura religiosa del tempo, inquietando la compostezza del rito. È il precipitato di quella convivenza di disciplina religiosa e nuovo assorbimento critico e al contempo il riemergere dell'Antico, punto centrale nella lettura che Aby Warburg – ma già in parte Jacob Burckhardt – avevano dato del Rinascimento.

E se il trionfo è la prima festa dionisiaca, proprio quel delirio dalla processione rituale che in antico era il corteo dionisiaco è il primo modello – faceto e insieme serissimo – delle prime feste all'antica nelle città italiane. Solo nel clima della festa che invade e fisicamente riveste/traveste la città, l'antico trova, in embrione, un campo di realizzazione, un accesso non erudito al suo spirito. La festa si fa, naturalmente teatro, perché

innesca nella città non già l'evocazione di eruditi fantasmi dell'antico ma, come il teatro, l'impressione viva di una realtà aumentata. Come il teatro che dalle messe in scena all'antica trarrà i modi per la sua rinascita, la festa occupa lo spazio pubblico e lo risemantizza: è politica al grado superlativo.

---

## **Bibliografia**

Burckhardt [1860] 2006

J. Burckhardt, *La Civiltà del Rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione* [*Der Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860], a cura di M. Ghelardi, Torino 2006.

Warburg, *Grundlegende*

A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, ed. crit. a cura di S. Müller, trad. it. di M. Ghelardi, Pisa 2011.

---

## **English abstract**

The city as a theater. Festivals and processions in Italian cities and courts, between the fourth and sixteenth centuries. On the occasion of the second centenary of the birth of Jacob Burckhardt (Basel 1818-1897). Ephemeral architectures, monuments and cities 'dressed up' as ancient ones, fashionable styles and accessories inspired by an idea of classic that is often quite imaginative, but still lively and colorful.

The first scenario of the rebirth of passion for the ancient, as early as the end of the fourteenth century, are the ceremonies and feasts of the liturgical and secular calendar: a vital and original reinvention, hybridized with medieval chivalric heritages. It is precisely in that frame, as an unavoidable chapter of the new genre of civil ritual of the feast, the theater is also reborn. A theater that reinvents ex novo texts, spaces and dramaturgy, but which often wants to be programmatically linked to a revival of ancient theater. In this panorama the case of Venice, but also the relations with the other centers of the Renaissance.

# Le feste a Venezia nel '400

## Parlare di feste attraverso gli archivi

Elisa Bastianello



1 | Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, circa 1496, Gallerie dell'Accademia.

Quando Ludovico Zorzi parla di Venezia nel saggio che dedica alla capitale lagunare all'interno del libro *Il teatro e la città*, ricorda che “una storia dei teatri di Venezia [...] non è ancora stata scritta né progettata”, citando tra gli altri la dispersione e la scarsa funzionalità alla ricerca in oggetto che il materiale documentario veneziano presenta (Zorzi 1977, 238-291).

Rispetto alle altre due città studiate da Zorzi nei due capitoli precedenti del volume, Ferrara e Firenze, l'ambito cronologico preso in considerazione dallo studioso non include il Quattrocento e gli accenni al Cinquecento si limitano alle condizioni socio-politiche che saranno poi alla base delle successive evoluzioni. Dalla data di questo importante saggio, gli studi sul teatro veneziano si sono fortunatamente arricchiti, grazie a studi sistematici come quelli portati avanti all'interno della serie *Teatri del Veneto* (Mancini, Muraro, Povoledo 1995; per quanto riguarda in



particolare i teatri stabili, rimando ai recenti aggiornamenti di Caterina Soranzo, in questo stesso numero di Engramma – Soranzo 2018).

In questa cornice, questo contributo si concentra più specificamente sul Quattrocento e sposta il focus dai teatri nella città alla città come teatro. Lo spunto è dato da Marin Sanudo (1466-1536), quando ne *Le vite dei Dogi* parla del ‘teatro’ evocato da Sebastiano Ziani (1102-1178):

Questo doxe fe far atorno la piazza di san Marco caxe con colone alle fanestre, che si andava atorno come un theatro et fe salizar di piere la piazza, dove prima era orto (Sanudo, *Vite* 302).

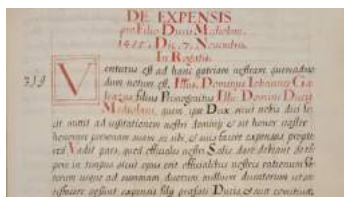
L’immagine della piazza principale della città che viene interpretata, con la sua sequenza di arcate e colonne, come un teatro è quella che, negli stessi anni in cui Sanudo è all’opera, Gentile Bellini raffigura nella sua celeberrima *Processione in Piazza San Marco* [Fig. 1]. La Basilica marciana è la scena che fa da fondale alla processione per la Festa della Santa Croce, in occasione della quale i confratelli della Scuola Grande di san Giovanni Evangelista, committenti del dipinto, sono raffigurati in primo piano mentre scortano la reliquia della Vera Croce sotto il baldacchino. Le arcate delle Procuratie vecchie, nella versione precedente ai lavori di rinnovo che saranno iniziati di lì a poco – prive della Torre dell’Orologio costruita nel 1497 – e quelle dell’Ospizio Orseolo, che sarà demolito per fare posto alle Procuratie nuove, chiudono la scena ai lati e rappresentano il ‘teatro’ che Sanudo stesso avrebbe potuto vedere pochi anni dopo. Del tutto patente è l’essenza performativa delle processioni veneziane, sia in occasione di festività religiose, come appunto quella rappresentata, ma anche di eventi civili e politici, dall’insediamento del Doge all’accoglienza di illustri ospiti, fino al trionfo, in tempo di guerra, dei condottieri vincitori, solo per citare alcuni esempi dei quali possediamo ampia documentazione grafica o cronachistica. Tutti questi eventi pubblici, com’è noto, richiedevano grandi sforzi organizzativi e impegni economici.

La domanda che sta alla base della mia indagine è piuttosto semplice e consiste in un quesito di metodo: partendo dal dato cronachistico o iconografico che ci tramanda un avvenimento, è possibile rintracciare tracce nella documentazione archivistica, che confermino la verità storica dell’evento stesso? Esistono fonti in grado di informarci sui dettagli più

concreti, come quelli tecnici e contabili, che hanno permesso lo svolgimento della festa?



2 | Pagina dall' *Hesperis* di Basinio da Parma con il racconto del trionfo veneziano di Sigismondo. Bibliothèque de l' Arsenal, Ms-630 réserve, Paris.



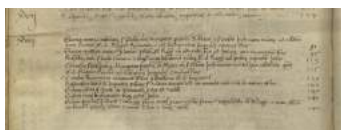
3 | Spese per il figlio del duca di Milano, 1455, ASVe, *Rason Vecchie*, r. 3bis, n. 319.

L'occasione di studio   fornita dall'attestazione della ripetuta presenza di Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1468) a Venezia, dove prestava servizio come condottiero negli stessi anni di Bartolomeo Colleoni (1395-1475). Non   questo il luogo per tracciare le alterne fortune che il Malatesta ebbe con il governo della Serenissima; voglio piuttosto soffermarmi su un possibile trionfo 'all'antica' che la citt  gli avrebbe tributato attorno al 1450. Ne parla Basinio da Parma (1425-1457) nel suo poema *Hesperis*, dedicato proprio alle imprese del condottiero riminese:

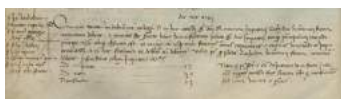
Jamque adventabant Veneti, regemque videbant,  
plurima queis auro radiabat purpura textu.  
Ut vero innumerae texerunt aequora cymbae,  
undaque spumigeris incanduit eruta tonsis,  
arrexere animum Sismundo tanta faventum  
agmina visa procul: cunctae sine more  
carinae  
tectae auro fulvis imitantur sidera velis,  
et melius clara species ea fulsit in unda  
namque videbantur tranquilli ardere profundi  
aequora, propter aquas flammis per inane  
refusis,  
nec non et fulvos prora monstrante Leones.  
Classica rauca gravi resonant vada caerulea  
cantu,  
ac laeto clamore viri; tum regia puppis,  
Centauro cui nomen erat, suscepit ovantem  
Sismundum, et multi victoris laude



4 | Dono per le nozze della figlia di Sigismondo Pandolfo Malatesta, 1456, ASVe, *Rason Vecchie*, r. 3bis, n. 329



5 | Elenco delle deliberazioni nel registro 19 relative all'imperatore, ASVe, *Secreti*, rub. 2 c. 71v (fonte progetto Divenire)



6 | Decisione per la seduta nel Bucintoro dell'imperatore, ASVe, *Secreti*, 19 c. 138v (fonte progetto Divenire)



7 | Le grazie chieste dall'imperatore al doge, ASVe, *Secreti*, 19 c. 138v (fonte progetto Divenire)

triumphum

conclamant: crebro resonant vaga caerulea  
plausu,

Tritonesque cava feriunt certamina concha;  
atque ratem placidae pepulere per aequora  
Nymphae,

donec in optato tenuit gravis anchora portu.

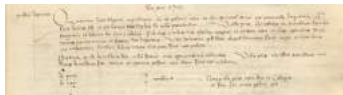
Hinc ad nobilium miranda Palatia Patrum  
pergit, et Imperii gazas miratur eas,

aurea quaeque videns fulvis laquearia tignis  
(Basinio, *Hesperis* IV, 308-329, cit. in  
Centanni 2017, 336).

Un vero e proprio trionfo navale, con doge  
e Bucintoro ("regia puppis, Centauro cui  
nomen erat") in onore del condottiero  
vincitore, con tritoni e ninfe chiamati a  
cantare le sue lodi, in quella che sembra la  
descrizione di una scenografia  
accuratamente orchestrata, riferibile forse  
a quello a cui si accenna nella *Cronaca  
Malatestiana* nel mese di aprile del 1450:

El nostro magnifico signore, capitano dela  
illustra Signoria de Venexa, venne in Venexa  
cum gram trionfo e folli fatto uno grande  
onore (*Cronaca Malatestiana*, 132,  
sull'argomento v. Centanni c.d.s.).

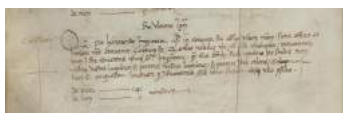
Le cronache veneziane relative al periodo  
però non sembrano fare accenno alcuno a  
'trionfi', pur segnalando numerosi episodi,  
in positivo e in negativo, della carriera del  
condottiero riminese al servizio della città.  
Per cercare conferma di un simile  
avvenimento la prima fonte a cui fare  
riferimento sembra costituita dai Registri  
Commemoriali, una sorta di memoria



8 | Acquisto di apparati “sirici”, ASVe, *Terra*, 3 c. 29r (fonte progetto Divenire)



9 | Prestito di mille ducati, ASVe, *Terra*, 6 c. 47v (fonte progetto Divenire)



10 | Divieto di “vestire vestes lugubres”, ASVe, *Terra*, 6 c. 48v (fonte progetto Divenire)

pubblica che la Cancelleria ducale redigeva per tenere in ordine tutti i rapporti di diritto nei confronti di altri, in un arco temporale che va dal 1300 al 1787. Essi sono conservati, come buona parte della documentazione ufficiale che possediamo della Repubblica Serenissima, nell'Archivio di Stato di Venezia (ASVe). Sfogliando i registri per gli anni relativi alla collaborazione del nostro Malatesta con la Repubblica (ASVe, *Commemoriali*, regg. 14 e 15), lo troviamo menzionato in molteplici occasioni. Lo stesso vale per la serie dei Secreti del Senato, dove vengono trascritti tutti gli atti che riguardano i rapporti con l'estero, o il Notatorio di Collegio. Nella maggioranza dei casi si tratta degli atti ufficiali di alleanze, o dei contratti come “capitaneus” fra la Dominante e Sigismondo Pandolfo.

Tra le annotazioni troviamo un documento del giugno 1468, pochi mesi prima della morte di Sigismondo, in cui viene nominato alleato e confederato della repubblica insieme con Isotta degli Atti e “con Roberto, Sallustio e gli altri figlio suoi” (ASVe, *Commemoriali* V, 165). Ma di feste e in particolare di ‘trionfi’ questa categoria di registri sembra non portare traccia, probabilmente perché non si tratta delle fonti deputate a registrare questo tipo di informazioni. Un'ulteriore opzione consiste nel provare a interrogare le fonti che si occupano della gestione finanziaria dello stato, senza scordare che, anche nell'ambito delle loro funzioni pubbliche, in molte occasioni i nobili veneziani e veneti spendevano del proprio e gli archivi privati di alcune famiglie, come quelli di confraternite e fraglie, sono alcune delle fonti rimaste inesplorate nell'ambito di questa ricerca.

Non è però più fortunata la ricerca nei registri delle magistrature delegate a quell'altezza cronologica a sovrintendere alle spese pubbliche. Si tratta nello specifico degli Ufficiali alle Rason Vecchie, una magistratura preposta alla revisione dei conti e all'esazione dei debiti. Sappiamo che potrebbe

essere quella la magistratura preposta a quel tipo di funzioni, perché in più occasioni troviamo indicazioni di spese riguardanti feste per ospiti di riguardo della Serenissima. Il 22 maggio 1456 troviamo l'annotazione del dono di duecento ducati d'oro in occasione delle nozze della figlia di Sigismondo Pandolfo (Margherita, illegittima) con Carlo Fortebracci (1421-1479), dono stabilito dal Consiglio dei Pregadi (che prenderà il nome di Senato qualche anno dopo) su fondi propri delle Rason Vecchie (ASVe, *Rason Vecchie*, r. 3bis, n. 329, fig. 4). Pochi mesi prima, il 7 novembre 1455, lo stesso consiglio aveva stabilito un budget fino a duemila ducati, questa volta dalle casse dei Provveditori al Sal (la magistratura preposta al gettito fiscale generato dal monopolio del sale e di fatto uno dei principali centri finanziari della Repubblica) per la venuta in visita di Gian Galeazzo (Galeazzo Maria Sforza?), figlio primogenito del magnifico Duca di Milano. La somma, una specie di 'diaria', viene stabilita perché "sit honor noster honorare personam suam ac sibi et suis facere expensam" (ASVe, *Rason Vecchie*, r. 3bis, n. 319, fig. 3), e copre dunque non soltanto i costi per il figlio del Duca, ma anche per il suo seguito. Sempre nello stesso registro, per il 14 marzo 1458 troviamo una annotazione relativa al "salario deputato alli piffari, tromboni e trombetti che nelle solennità sono obligati accompagnar il Serenissimo Principe" (ASVe, *Rason Vecchie*, r. 3bis, n. 507). Il problema principale di queste informazioni è che le annotazioni dei registri sono poche, scarse e minimali. Non possediamo purtroppo le 'filze', ovvero i fascicoli contenenti i documenti preparatori o le pezze giustificative per le deliberazioni annotate nel corso del Quattrocento.

Accantonata la speranza di trovare informazioni relative a un 'trionfo' di Sigismondo Pandolfo Malatesta nella documentazione degli accordi politici o in quella delle spese ufficiali, la tappa successiva della ricerca è la serie dei Cerimoniali, sei registri redatti dalla fine del XVI secolo ma con documentazione a partire dal 1461.

Come è ricavabile dalla stessa data, non è possibile usare questa fonte per analizzare un altro ingresso trionfale tributato dalla Serenissima a un personaggio di altissimo profilo, Federico III d'Asburgo (1415-1493; su questo v. Koller 2005), nel 1469. Federico si era già recato a Venezia una prima volta nel 1436, mentre si recava in pellegrinaggio al Santo Sepolcro e gli venne donata "una zogia di valutta di ducati 300" (Sanudo, *Vite I*,

135). Si ferma una seconda volta nel 1452, di ritorno dall'incoronazione come re d'Italia e imperatore a Roma e dal matrimonio con Eleonora di Portogallo (1436-1467).

Questa seconda venuta, predisposta accuratamente dall'ambasciatore Bernardo Giustiniani (135-140), "Fo si eccellente triompho che non se pol scriver cum pena et supera li triomphi romani" (*Cronaca Dolfin*, c. 310, cit. in Molmenti [1905] 1927, 208). In realtà l'iperbole "non se pol scrivere" non dovette scoraggiare altri cronachisti, che invece ne parlano con dovizia di particolari: qualche anno dopo Marin Sanudo, nelle *Vite dei dogi* (v. Appendice | 1), alterna la cronaca giornaliera dei festeggiamenti e della munificenza dell'accoglienza alla descrizione della guerra, che vede Sigismondo Malatesta impegnato come "Capetanio d'i Fiorentini" (Sanudo, *Vite I*, 470). Sanudo si premura di citare le magistrature coinvolte nelle decisioni e le date delle deliberazioni, per corroborare l'impressione di verità storica del suo racconto: "A di 3 marzo fo reso in Pregadi", "A di 6 april fo preso" ecc. Il riscontro non è immediato, dato che il Senato suddivide le notizie (e le parti prese) a seconda del contenuto: per esempio le note di politica estera confluiscono nella serie dei *Secreti*, dove fortunatamente esistono le rubriche con la voce "Imperator Romanorum" (ASVe, *Secreti*, rub. 2, fig. 5) che ci permette di individuare le singole deliberazioni nel registro 19. Infatti il 10 novembre 1451 troviamo l'elezione di Pasquale Malipiero, Procuratore di San Marco, e Orsato Giustiniani, incaricati di seguire l'Imperatore nel suo viaggio verso Roma (ASVe, *Secreti*, 19, c. 91r). Il 12 novembre si stabilisce di inviare altri quattro oratori (ASVe, *Secreti* 19, c. 94v). Una prima relazione dei due inviati speciali si trova alla data del 10 gennaio (ASVe, *Secreti*, 19, c. 112v), una seconda il 14 gennaio, ed è relativa alla volontà di trovare un accordo che possa fermare la guerra che in quel momento vede Venezia e Napoli unite contro Firenze e Milano (ASVe, *Secreti*, 19, c. 114v-115r). Siamo ancora lontani da informazioni propriamente riferibili ai festeggiamenti. Solo il 20 di maggio troviamo all'ordine del giorno la valutazione dell'opportunità di allestire un trono nel Bucintoro, la nave da parata del Doge, per l'Imperatore (ASVe, *Secreti* 19, c. 138v, fig. 6). Che la decisione non fosse scontata lo comprova anche il Sanudo, che rileva che "lo imperator sentò in cariega", insieme con il fratello Alberto alla destra e il Doge con gli ambasciatori da Napoli e Siena a sinistra (Sanudo, *Vite I*, 471). La presenza degli ambasciatori, che sicuramente relazionarono ai

rispettivi stati in merito agli avvenimenti a cui avevano assistito, suggerisce un altro filone di ricerche: rintracciare tra gli archivi ufficiali e quelli personali le relazioni su questi avvenimenti è sicuramente una delle possibili strade da seguire, per quanto molta di questa documentazione, relativamente al Quattrocento, sia andata dispersa.

Tornando al rapporto tra cronaca e registri ufficiali, anche l'annotazione relativa alle due richieste di grazia che chiude la descrizione del Sanudo trova conferma in data 23 maggio, con l'esatto numero di senatori di parte, contrari e 'non sinceri' (quest'ultima categoria includeva non tanto i voti degli astenuti, che non erano previsti nell'ordinamento veneziano, quanto quelli dei senatori che ritenevano di non avere sufficienti informazioni per decidere "in piena sincerità d'animo" per quale opzione esprimersi) riportata a comprova della ricerca condotta dal cronachista veneziano (Sanudo, *Vite I*, 476, ASVe, *Secreti*, 19 c.139v, fig. 7).

Altre deliberazioni di carattere più pratico si trovano invece registrate come Senato Terra, che dal 1440 raccoglie le parti di materia pertinente alla gestione dei territori dello "Stato da Terra", in opposizione ai possedimenti lungo le coste Adriatiche che costituiscono lo "Stato da Mar". Il 15 novembre 1451 si stabilisce che quando l'Imperatore e la corte passeranno in territori della Repubblica, durante la discesa a Roma, vengano spesi su fondi della Camera, con ordine ai rettori (i funzionari al governo delle singole città) di spendere quanto essi riterranno utile e necessario per l'occasione (ASVe, *Terra*, 3 c. 10r). Il 31 dicembre si stabilisce che gli ufficiali alle Rason Vecchie sborsino i fondi necessari per l'alloggio dell'Imperatore in forma degna nei territori della terraferma, annotazione che però non trova conferma nei registri delle Rason Vecchie di cui parlavamo sopra (ASVe, *Terra*, 3 c. 16r). Il 9 di maggio 1452 si stabilisce l'ordine con cui gli ambasciatori veneziani andranno ad accogliere l'imperatore per accompagnarlo verso la città, e il 13 il Collegio decide di provveder ad apparati "sirici" (in seta) degni di onorarne la presenza (ASVe, *Terra*, 3 c. 29r). Il giorno 16 si ordinano delle pezze di velluto cremisi sufficienti per tre letti (ASVe, *Terra*, 3 c. 29v). Il 20 maggio l'annotazione riguarda la necessità da parte dei nobili del Consiglio di provvedere a onorare l'illustre ospite ogni mattina e ogni sera (ASVe, *Terra*, 3 c. 30r). Purtroppo le filze del Senato Terra non corrono in parallelo ai registri sin dall'inizio, partendo solo dall'anno 1545, e non

possiamo avere informazioni più precise in merito a come i soldi furono spesi e gli apparati allestiti. Senza le pezze giustificative, le annotazioni dei registri richiedono un enorme sforzo analitico nel tentativo di ricostruire gli eventi in corrispondenza a quanto presenta il testo del Sanudo. Anche la cosiddetta *Cronaca Tiepolo* – una delle cronache veneziane che copre l’arco temporale dalle origini nel 421 fino al 1539, attribuita alla penna di Agostino degli Agostini (1530-1574) o al patriarca di Venezia Giovanni Tiepolo (1619-1631) e di cui possediamo numerose redazioni non perfettamente coerenti (v. *Cronaca Tiepolo*, Introduzione) – ci offre dettagli della visita confermati nei documenti, come ad esempio il fatto che nel Bucintoro il Doge invita l’Imperatore “à sentar nella sedia d’oro appresso di lui”, mentre su altri dettagli differisce dalla descrizione del Sanudo o la integra con nuove informazioni, come la gravidanza dell’imperatrice e il dono per il bambino: “Et per esser la Imperatrice graveda, la Signoria li fece un’altro presente, che fù un covertor da cuna, et una coverta di cremisin tutta lavorada di zoie” (*Cronaca Tiepolo*, 565; Appendice | 2).

Non è chiaro per quale ragione l’estensore dei Cerimoniali ignori gli avvenimenti della venuta di Federico III nel 1452, dando spazio invece alla descrizione della visita del febbraio 1469 (1468 m.v.). Certamente lo scopo principale era quello di illustrare i precedenti di visite illustri e fornire istruzioni pratiche sull’organizzazione formale degli eventi – ad esempio, come si è visto, la possibilità o meno di prevedere un trono per l’ospite nel Bucintoro, o, in questo caso, la disposizione dei seggi nel Salone del Maggior consiglio in presenza di più ospiti di riguardo:

Spectaculum nobile in atrio maioris consilii celebratum fuit copioso numero matronarum gemmis et unionibus splendentium cui interfuit cæsarea maiestas in eminentissima sede, ad cuius dextram in sedili eminenti, et distanti accumbebat serenissima domina Catherina Cornelia veneta regina Cypri, et ad sinistram illustrissimus princeps noster etcoetera.  
Epulum celebratum est diversorum generum ex saccharo variis formis confecto quadrupedum, volatilium, bigarum, quadrigarum, navigiorum, oppidorum, civitatum et castrorum.  
Preciosa lectisternia et aulea aurea a senatu preparata in quibus quierat cæsar, sibi sunt dono data (ASVe, *Cerimoniali*, r. 1, 28rv).



Anche in questo caso possiamo fare il confronto con il testo di Sanudo (Appendice | 3) che conferma la cerimonia nel salone del Maggior Consiglio con la presenza delle tre sedie, centrale per l'imperatore, Caterina Cornaro regina di Cipro a destra e il doge a sinistra. L'alloggio dell'imperatore, come usuale per gli ospiti di riguardo della Repubblica, avviene nella "casa del Ducha di Ferrara", che altro non è che l'attuale Fontaco dei Turchi. La Serenissima infatti aveva concesso agli Este l'uso dell'edificio sin dal 1381, in riconoscenza al contributo di Niccolò II nella guerra di Chioggia, sebbene il privilegio fosse stato in più occasioni revocato durante i conflitti con Ferrara, e definitivamente avocato nel 1509. Anche in questo caso, di fronte a una visita ufficiale di un personaggio di alto rango e con delle date precise, risulta più fruttuoso trovare riscontro degli avvenimenti tra le deliberazioni prese dal Senato. Una prima riguarda un prestito di mille ducati del 10 gennaio, fatto per fare fronte alle spese previste in occasione della visita (ASVe, *Terra*, 6 c. 47v). La seconda traccia è del 31 gennaio, quando si stabilisce, come era già avvenuto in occasione della visita del 1452, che siano vietati gli abiti da lutto, le "vestes lugubres" (ASVe, *Terra*, 6 c. 48v). La *Cronaca Tiepolo* riferisce dell'avvenimento in forma assolutamente sintetica:

In ditto millesimo venne à Venetia Federigo III Imperador, al quale fù fatto ogni honor possibile, et à Padoa fù fatta una bellissima giostra (*Cronaca Tiepolo*, 592).

Questo primo tentativo di incrocio delle fonti, senza alcuna pretesa di esaustività, consente di appurare le oggettive difficoltà che i tipi di documentazione presi in considerazione offrono a chi tenti di verificare l'effettivo svolgimento di feste di cui troviamo traccia nelle cronache. Solo personaggi di primissimo piano, come per l'appunto l'Imperatore Federico III, sono meritevoli dell'intervento diretto del Senato nella gestione della preparazione dell'ospitalità. Da notare anche che le tracce sono costituite da annotazioni sintetiche che non rendono in alcun modo conto del dibattito che quelle scelte avevano generato prima dell'approvazione, o delle effettive decisioni prese dalle persone a cui i Pregadi avevano dato mandato di coordinare l'evento. Anche cercando fra i registri delle magistrature finanziarie, come le Rason Vecchie, al massimo possiamo trovare indicazioni sull'entità degli esborsi, ma poco emerge sul modo in cui il denaro veniva impiegato. Molto potrebbe emergere da fondi di

magistrature secondarie o di singoli privati, incaricati della gestione di una specifica occasione festiva, ma la mancanza di strumenti di corredo (dei quali si auspica l'implementazione) comporta ricerche a tappeto sui diversi fonti, senza alcuna certezza di pervenire a risultati concreti. Una ricerca, insomma, tutta ancora da impostare.

---

## Appendice documentaria

### 1 | Venuta dell'imperatore Federico III a Venezia nel 1452 (Sanudo, *Vite I*, 469-476)

A dì 3 marzo (1452) fo preso in Pregadi, atento lo Imperador con la moglie nel suo ritorno di Roma voleno vegnir in questa Terra, che li sia fatto grandissimo honor et sieno eletti per Colegio tre, i qualli habino il cargo di questo, et così forno eletti questi.

A dì 6 april fo preso dar libertà al Colegio con li sopraditti deputati far ogni provision per la venutta del prefatto Imperator.

A dì 16 fo preso di comprar tanto centanin cremexin che fornischa tre letti; l'uno per lo Imperator, l'altro per la Imperatrice, il terzo per il Re di Ongaria. A dì 22 ditto fo eletto Governator in Campo al magnifico Gientil, Governator nostro, Allvise Foscarini, dotor, el qual andò.

A dì 7 mazo fo preso tuor 4 case per la venutta de l'Imperator qui, et prepararle, zioè del Marchese di Ferrara; da cha' Vituri de sier Andrea Gritti; da cha' Condrumer da San Marchuola, quella di sier Jacomo Antonio Marcello cavalier a Santo Anzollo; et quella di sier Zuane Zorzi; et quella da San Pollo; et preso in Conseio d'i X spianar a San Pollo dove si traze al bresagio; et tuor li aparati dalle case in prestido dalli nobeli, con metervi pene a chi non li vorano dar [...].

In questo mezo Federicho Imperator, havendo tolto la moglie, et a Napolli consumato il matrimonio, vene a Rom[a]. Fo da Papa Nicolla incoronato et [d]indi partito vene in questa Terra et zonse a dì 21 mazo, et errano cavalli 1200 a Treviso che lo aspetavano, et li fo fatto grandissimo honor, preparatoli XII case, zioè: quella del Marchese per soa Maestà, quella da cha' Vituri a San Stai per la Imperatrice. Fo armato 60 palaschermi, 6 ganzare et 3 galie sotil a spese delle Arte, et il bucintoro fo coperto di panno d'oro, et [el dose] andò a levar sua Maestà a San Nicolò de Lio; e lo Imperador sentò in cariega, il Re di [...], Ducha Alberto di Austria a man destra, il nostro Doxe et

li oratori del Re Alfonso [...] et d'i Senesi a man sinistra; poi il resto d'i Signori, Episcopi, Baroni et zentilomeni.

Et a dì 25 mazo zonse la Imperatrice, chiamata Lionora, fia del Re di Portogallo, la qual vene per mar con do galie, et una galia su la qual montò a Manfredonia, et con una nostra galia, Soracomito sier Cabriel Trivisan. La qual donna è di età di anni XV, vene con boche 150 et per farli honor fo fatta star 3 zorni a San Nicolò de Lido, poi li andò contra il bucintoro con la Dogaressa con cercha 200 done benissimo adornate di zogie et vestimenti d'oro e di seda, però che fo preso di suspender la parte di vestir d'oro per questa volta.

Et a dì 29 [mazo] esso Imperator fo a messa a San Marcho, poi a dì 30 fo fatto una festa in salla nuova, dove fo cercha 250 donne. Vi vene lo Imperator, la Imperatrice et il Re di Ongaria, il nostro Doxe, il Ducha di Austria e altri. Fu bellissima festa et per la Signoria fo mandato a donar alla Imperatrice una corona d'oro con gieme ornata, di valuta di ducati 2600, la qual con essa vene alla festa et, per esser gravida, li fo donato una coperta et uno copertor da cuna di cremesino lavorato con perle e zogie. Et, statto esso Imperator zorni 12 in questa Terra con gran trionfo et ben acarexato, a dì primo zugno, sua Maestà partì de qui. Il Dose lo acompagnò fino a Malgera con li piati, dove el fece cavalier sier Marco Corner da Santo Apostollo, quondam sier Zorzi, e sier Andrea Venier. E poi parti in ditto zorno la serenissima Inperatrice per Sil volse andar con barcha fino a Treviso. Fo acompagnata da alchuni zentilomeni deputati et da sier Carlo Moresini "da Lisbona", al qual lei li batixoe una fiola, et così ben sodisfata insieme con lo Imperador andò in Alemagna.

È da saper, sempre che stettero qui, a loro et tutta la compagnia li fo fatto le spese et così nelle terre per dove el pasò del Dominio nostro, et non solum in case fo preparato, ma etiam in diversi monesterij per quelli Episcopi, et in le ostarie di questa Terra.

Nel mese di zugno fono eletti do oratori a Bressa: Pasqual Malipiero, Procurator, et Orsato Zustignian, el cavalier, li qualli si volseno escusar, ma non fo accettà la scusa et conveneno andar. Nota che questi sono li honori et provision fatte per la venutta in questa Terra de l'Imperator Federicho et Imperatrice, li qual veneno di Roma, della qual venutta ho scritto di sopra: fo preso in Pregadi eleger V Provedadori a honorar tal venutta, i qualli fono: Marcho Corner, Pollo Moresini, Lorenzo Moro, Francesco Bon et Pollo Bernardo. Li do ultimi refudono tal caricho; il Moro erra amalato, sì che li do primi si exersitorno. Fo preparado nel palazzo del Ducha di Ferrara per lo

Imperador X letti benissimo adornadi, et in la casa di Vituri a San Stai altri X letti per la Imperatrice, in la casa de sier Francesco d'i Garzoni a San Pollo per il Duchà Alberto, fradello de l'Imperator, fo preparado altri letti, et cossi in diversse altre case. Fo preso far di nuovo 3 coltre, 6 cortine da letto per tre letti, di centanin cremesin.

Fo ordinato che i Giusticier Vechi facino armar et meter ben in ordine una barcha per cadauna Arte della Terr[a], che li samiteri armino una galia sotil, et cosi l'armorono, et su la poppe li posero la coverta di cremesin; che li marangoni di nave armino una fusta con adornamenti; che li calafai ne debano ancho essi armar un'altra, su la qual fo posto saracini che sonavano nachare.

Fo fatto XX paraschermi datti a X Compagnie di zoveni, con darli per la Signoria ducati 6 per uno acciò faceseno la spesa. Fo spazà la piazza di San Marco di piero vive erano li per la fabricha del Palazzo, et quelle poste in preson d'i Lioni e in Terra Nuova, acciò la piazza fosse ben expedita. Non puoté andar in bucintoro la nuora di messier lo Doxe, mogier di messier Giacomo, per il caso del marito, et per il Conseio d'i X fo terminà che 'l Doxe vadi, qual pareva recusase di andar.

Forno eletti XV senatori al zorno, i qualli fasino compagnia a mostrarli la Terra a l'Imperator, et altri 12 acompagnava suo fratello Duchà Alberto. Vene con lo Imperator il Re di Ongaria, di età di anni 24. Fo preso che tutti portavano coroto doveseno butarllò et portar veste di color per honorar tal venuta.

Forno eletti 17 oratori nobelli vadino a Chioza contro lo Imperador et condurlo fino al montar in busintoro.

Questi sono li oratori nobeli che forno mandatti a Chioza:

sier Pandolfo Contarini

sier Piero Corner

sier Zorzi Corner da San Felise

sier Marco Corner da San Samuel

sier Benetto Soranzo "dal Bancho"

sier Domenico sier Zorzi

sier Allvise Diedo

sier Domenico Diedo

sier Nicolò Moresini

sier Hieronimo Moresini da San Silvestro

sier Alban Capello

sier Francesco Manolesso da Santa Maria Formosa

sier Bernardo Donado

sier Bernardo Zustignian

sier Tadio Querini dottor, di anni 24, fé la oracion latina e volgar.

Adonque a di 21 mazo zonse lo Imperator in questa Terra per via di Chioza, et la Imperatrice zonse per mar.

A di 25 ditto stette a San Nicollò di Lido fino a di 27. Li andò contra il bucintoro con il Doxe et 60 donne et forno elette 3 done, non essendo la nuora del Doxe, qualle per nome del Dominio faceseno le parole alla Reina, le qual forno: la mogier di Zorzi Corner, dona Suor d'Amor, la mogier de sier Allvise Diedo, dona Creusa, et la mogier di sier Hieronimo Barbarigo, dona Crestina, le qual errano degne et savie donne.

[A] di 28 ditto il Doxe con done nel busintoro vene a San Stai, a levar la Imperatrice a Palaxo con [p]araschermi per Canal, poi la ditta vene con lo Imperador a messa a San Marcho. Fo posto le zogie su l'altar grando; [l'Impe]rator fece cavalieri sier Andrea Venier, nepote del Doxe et sier Marco Corner, che erra sora li honori.

Fo donà per la Signoria nostra una corona di zogie d'oro a l'Imperatrice, la qual alle calende di zugno, cioè a di primo, partì, esso Imperator per Treviso [partite]. Il Doxe lo acompagnò fino a Malgera,<sup>1</sup> et il dì seguente la Imperatrice partì per barcha e andò etiam lei a Treviso, e per tutte le nostre terre e lochi fo ordinato farlli le spese.

Nota, lo Imperador richesse alla Signoria do gracie: l'una che sier Andrea Donado, cavalier, zenero del Doxe, che fo banditto, fosse asolto; l'altra che Agustin Ciera "dal Bancho" fosse fatto del Mazor Conseio, et a di 27 ditto in Pregadi fo preso responderli con bone parole che ditte richeste è contre le legie nostre, et volendo tal gracie bisogna le passino per molti consigli. Havé la parte: 143. 10. 10 et fo ordinato al Ziera non si lassase veder più al ditto Imperador.

Numero 8: che al Serenissimo domino domino Imperator d'i Romani, a quello do cosse et cetera et sequitta.

## **2 | Venuta dell'imperatore Federico III a Venezia nel 1452 (*Cronaca Tiepolo, 565*)**

Adi 21 mazo. Fù di Domenega, venne à Venetia l'Imperador Federico III, subito misier lo Dose, et la Signoria fece metter in ordine il Bucintoro, et fù coverto tutto di panno d'oro, sopra il qual montò misier lo Dose, et la Signoria, et andorono incntra il ditto Imperador, et ricevello con grandissimo honor, il qual fù si magnifico, che oltra il Bucentoro, n'erano

quatro grandissimi navilii, li quali havevano coverte le poppe di panno d'oro, et il resto di cremesin, et dapoi di questo seguitavano galie, ganzare, palaschermi, li quali furono numeradi 120, et fù ordinado, che ogni arte di mestier faceva uno navilio adornado, per honorar il ditto Imperador dove chi armò galie, chi fuste, chi burchioni con molti edificii sopra, che era una nobil cosa da veder. Et l'Imperador era desmontado à San Clemente, et era andato in chiesa, et misier lo Dose Foscarì vecchio allegrossi con lui, et lo menò in Bucintoro, et toselo à sentar nella sedia d'oro appresso di lui, et se ne vennero con trionfo, et festa à Venetia, et andorono di compagnia fino alla casa del Duca di Ferrara à San Iacomo de Lorio, la qual era stà apparecchiada nobilissimamente ad instantia del ditto Imperador, et per la Signoria li furono fatte le spese mentre il stette in Venetia.

Dapoi alcuni zorni, che fù adi 28 mazo, zonse à San Nicolò di Lido l'Imperatrice Lionora consorte del prefato Imperador alla qual andò incontra madonna la Dogaressa con 200 donne, la mazora parte vestite di panno d'oro, le qual accettorono, et ricevetteno la Imperatrice in ditto Bucintoro, et fugli fatto tutto l'apparato, che fù fatto per l'Imperador, et zonse à Venetia festezando, le andorono in compagnia fina all'habitation, che li era stà apparecchiada, che fù la casa da Ca Vitturi à San Stai, et ogni zorno, et ogni sera li andavano li mazora zentilhuomeni di Venetia à visitar l'Imperador, et l'Imperatrice. Dapoi fù ordinato una publica festa, per la qual fù mandato à donar all'Imperatrice una corona con tre gemme dentro, la qual fù stimata doi mille, et 600 ducati, et venuto il giorno della festa, furono mandate ad invitar molte zentildonne, la qual tutte vennero, et la festa fù fatta in Palazzo in sala nuova d'oro. Et per esser la Imperatrice graveda, la Signoria li fece un'altro presente, che fù un covertor da cuna, et una coverta di cremisin tutta lavorada di zoie, et dapoi finita la festa, et assati alcuni zorni l'Imperador con la sua consorte Lionora si partirono di Venetia per andar nel suo paese, li quali dal Dose, et dalla Signoria furono honoratissimamente accompagnati.

### **3 | Venuta dell'imperatore Federico III a Venezia nel 1469 (Sanudo, *Vite II*, 109-111)**

In questo anno del mese di frever Federicho terzo Imperator d'i Romani, essendo stado a Roma per compir uno suo voto fatto per la morte della Imperatrice, et venendo per il nostro Stado, fo fatto quatro oratori ad andarli contra per invitarlo a vegnir a Venesia – et questa fo la terza volta che 'l vene con 800 persone, vene per via di Chioza – il Serenissimo li andò contra

col bucintoro et paraschermi sino a San Spirito, aloxò in la casa del Duchà di Ferrara. Le Arte adornorno li paraschermi, li fo fatto festa in sala del Gran Conseio, dove fo preparà tre sedie, l'una per l'Imperador, l'altra per la Rezina di Cipro Cornera a man zancha, poi quella del Doxe nostro, coperte tutte di panno d'oro, et sopra il soler lo Imperador fece alchuni zentilomeni cavalieri, le nostre done ballò con li baroni. Questa è la terza volta che 'l sia venutto in questa città, et sempre honorato assai: la prima quando 'l andò in pelegrinazo in Hierusalem, et erra Duchà di Austria, et andò con la galia d'i pelegrini al Zaffo; la seconda quando 'l andò a Roma a tuor la sposa, fia del Re di Portogalo, nominata Lionora, dove a Siena si scontrorno insieme – et li fo posto per memoria una colona di marmoro con letere – et andati insieme a Roma da Papa Nicola forno sposati.

Erra con sua Maestà il Duchà Alberto di Austria suo fratello, il Re di Ongaria et di Boemia, erra Doxe messier Francesco Foscari; li fo mandati quatro honorevoli oratori contra et invitarlo a vegnir in questa città, li fo fatti grandissimi aparati. Vene il bucintoro a San Clemente con il Doxe et la Dogaressa e donne vestitte d'oro, fatoli etiam festa in Palazzo et, venendo a veder Rialto, errano sopra li banchi posti assaissimi ducati et do garzoni picholi in camixa con una palla per uno in mano, che l'uno a l'altro si butavano li ditti ducati, sì come si butta il formento.

Et partido molto sodisfato per andar in Alemagna al presente poi, dal 1486 in Franchfordia fece elexer da li eletori suo fiol Maximiliano per Re d'i Romani.

Il qual Federicho moritte del 1493 di 7briò, sepolto in Viena, terra di l'Austria, et governò lo imperio anni 54. È da saper, in questi tempi il Turcho prese la Servia, la Bulgaria, la Murlachia e l'Albania, et del 1468 scazò Scandarbecho dil Stato, et scaziò el Dispo[t]i di la Morea di questa provincia, etiam aquisò la Scopia et usò gran crudeltà.

A dì 7 frever 1468 Federicho terzo Imperator andò a Roma a tuor la corona da Papa. Quello passò poi per il Dominio nostro. Li fo mandato 4 oratori per honorarlo et acompagnarlo et honorarlo assai, li qualli forno: Francesco Zustignian cavalier, Domenico Moro, Zaccaria Barbaro e Piero da Molin el dottor, et apropinquato a questa Terra, havendo deliberato di venir qui la terza volta perché de l'anno 1452 fo un'altra volta, et fo assai honorado et eletti tre sora la spesa si farà per tal venuta in Pregadi: Jacomo Morexini da San Polo, Jacomo Malipiero et Antonio d'i Priuli; et fo eletti 12 oratori d'i primi della Terra ad andarli contra a [...], et poi il Doxe con la Signoria nel bucintoro.

Hor li ditti horatori fo questi:

12 oratori contra Federicho terzo vien a Venesia

sier Andrea Contarini Procurator

sier Nicolò Marcello Procurator

sier Nicolò Soranzo Procurator

sier Francesco Zane Procurator

sier Antonio Venier cavalier

sier Marco Corner il cavalier

sier Vidal Lando dottor e cavalier

sier Nicolò da Canal dottor

sier Triadan Gritti

sier Piero Mocenigo

sier Andrea Lion

sier Andrea Bernardo

Et in luochò di do di questi, si scusorno non poter andar, forno eletti sier

Polo Moresini e sier Antonio d'i Priuli. A questo Imperador li fo fatto

grandissimo honor, et partì a dì 15 ditto et si aviò versso Alemagna. Haveva

cavali [...].

---

## Riferimenti bibliografici

### Fonti

ASVe, *Cerimoniali*

Archivio di Stato di Venezia, Collegio Cerimoniali Registri.

ASVe, *Commemoriali*

Archivio di Stato di Venezia, Commemoriali Registri.

ASVe, *Rason Vecchie*

Archivio di Stato di Venezia, Ufficiali alle Rason Vecchie Registri.

ASVe, *Secreti*

Archivio di Stato di Venezia, Senato Deliberazioni Secreti Registri.

ASVe, *Terra*

Archivio di Stato di Venezia, Senato Deliberazioni Terra Registri.

Basinio, *Hesperis*

Basinio da Parma, *Hesperis o Hesperidos libri XIII*, autografo: Biblioteca

Gambalunga, cod. 67 (ff. 2r-151v), *editio princeps* in *Basini Parmensis poetæ Opera*

*præstantiora nunc primum edita et opportunis commentarijs inlustrata. Tomus*



*primus*, a cura di I. Affò, A. Battaglini, F.G. Battaglini, Arimini: ex typographia Albertiniana, 1794, 1-289.

*Commemoriali Regesti*

*I Libri Commemoriali della Repubblica di Venezia. Regesti*, a cura di R. Predelli e P. Bosmin, Venezia 1876-1914, 8 voll.

*Cronaca Dolfin*

G. Dolfin *Cronica della nobil città de Venetia et del la sua provincia et destretto*, Biblioteca Marciana, ms. It. VII, 794 (=8503).

*Cronaca Malatestiana*

*Cronaca Malatestiana del secolo XV*, Biblioteca Gambalunga cod. 72, edizione a cura di A.F. Massera, *Rerum Italicarum Scriptores*, 2 15.2, Firenze 1922-1924.

*Cronaca Tiepolo*

*Cronaca veneta attribuita al patriarca G. Tiepolo*, edizione critica a cura di E. Aleo, Tesi di Dottorato in Lingua e Letteratura Greca, Università di Bologna, Bologna 2012.

Sanudo, *Vite*

M. Sanudo, *Vite dei dogi* a cura di G. Monticolo, *Rerum Italicarum Scriptores*, 2 22.4, Città di Castello 1910-1911.

Sanudo, *Vite I*

M. Sanudo, *Vite dei dogi 1423-1474, II 1423-1456*, a cura di A. Caracciolo Aricò, Venezia 1999.

Sanudo, *Vite II*

M. Sanudo, *Vite dei dogi 1423-1474, II 1457-1474*, a cura di A. Caracciolo Aricò, Venezia 2004.

## **Bibliografia critica**

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasma dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Centanni c.d.s.

M. Centanni, *Bellum Italicum. Ancient-style Feasts and Triumphs in honor of Sigismondo Malatesta*, negli atti del convegno *The Power of Art, the power of Fame. Sigismondo Pandolfo Malatesta, Lord of Rimini*, UCLA, Los Angeles 2018, in corso di pubblicazione.

Koller 2005

H. Koller, *Kaiser Friedrich III*, Darmstadt 2005.

Labalme 1999

P.H. Labalme, *Bernardo Giustiniani: A Venetian of the Quattrocento*, Roma 1999.

Mancini, Muraro, Povoledo 1995

F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I Teatri di Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia 1995.

Molmenti [1905] 1927

P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*, vol. I *La grandezza*, Bergamo [1905] 1927.

Soranzo 2018

C. Soranzo, *Nascita del teatro "alla Veneziana"*, "La Rivista di Engramma" 160 (novembre 2018).

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

---

### **English abstract**

Images and chronicles often describes feasts and ceremonies that occurred in Venice during the XV century. Is it possible to prove the reality behind those descriptions through the official sources in the Venice State Archives? In this article we explore some actual possibilities and the limits that the government's registers, where we find transcript of all official decisions, set in retrieving details about some of the most astounding events of the second half of the century.



# Sull'ingresso a Siena di Carlo V (1536) e altre questioni

Stefano Mazzoni

A Massimiliano Puppi



Parmigianino, *Ritratto allegorico dell'imperatore Carlo V*, 1529-1530, olio su tela, New York, Rosenberg & Stiebel Gallery.

## 1.

Ho già avuto modo di sottolineare più volte che nei tempi lunghi della storia dell'Europa moderna gli spazi e le forme dello spettacolo vivono nei paesaggi delle città: *urbs* e *civitas*, le pietre e i cittadini. Di più: i cittadini e gli stranieri. Città, culture, committenti, realizzatori e fruitori, idee di teatro e drammaturgie dello spazio, tecnologie e ricadute tecnologiche, forme dello spettacolo e della ricezione sono inscindibili negli orizzonti della nostra disciplina, la storia dello spettacolo. Conta, storicizzando, l'accertamento delle discontinuità, delle differenze e delle analogie caratterizzanti, nella architettura del tempo e nei diversi *milieux*, sistemi

di relazioni che hanno generato specifici contesti e spazi, processi ed eventi. Officine delle modalità di percezione e rappresentazione di sé e dell'altro, serbatoi di sapienze performative e artigianali, specchi (fedeli o deformanti) di mentalità e di orizzonti d'attesa, di miti, esperienze e idee, di simboli e valori. Costellazioni problematizzanti di un universo 'altro', ludico e metaforico, da sottoporre al vaglio dell'interpretazione rapportandole ai processi di trasmissione memoriale, alle fenomenologie del potere e della cultura, alla scena urbana e al fluire in essa della vita. Tant'è che lo storico dello spettacolo può ben dirsi, anzitutto, uno storico delle culture urbane. Si pensi alla basilare lezione di metodo di Ludovico Zorzi (Mazzoni 2014) o, su un altro versante disciplinare, a quella fecondissima di Lionello Puppi (Mazzoni 2018b). Mi preoccupa l'attuale perdita del sentimento della storia e il prevalere nella nostra società del punto di vista degli economisti con conseguenze che sono sotto gli occhi di tutti. Perdita, dicevo, che da qualche anno ha innescato un dibattito vivace tra gli studiosi (Armitage, Guldi 2014).

Per parte mia, come storico dello spettacolo, sono sempre più convinto che senza una solida conoscenza storica del teatro antico e di quello di Antico Regime, nei loro plurisecolari diversi intrecci e nelle loro multiformi ricezioni, sia più difficile interpretare anche una parte non secondaria del teatro europeo del Novecento e del nostro presente. Ogni epoca, per dirla col Warburg della conferenza su Rembrandt, "ha la rinascita dell'antichità che si merita" (Gombrich [1970] 1983, 206). Il titolo delle nostre giornate di studio "Città come teatro" è allora un 'seme' metodologico a fronte di un diffuso 'presentismo' alias 'provincialismo' che, "svuotando la nostra memoria culturale, ci toglie di mano la conoscenza storica da cui potremmo trarre saggezza e argomenti" (Settis 2017, 98). Ha osservato Andrea Carandini (e non si può che concordare):

Siamo ormai sempre più impantanati nel presentismo eclettico e nell'uniformità per i quali il futuro, più che essere preparato armonizzandolo con il passato, semplicemente accade in un grande disordine (Carandini 2017, 56-57).

Ancora. La storia del teatro, o piuttosto dello spettacolo, non è una disciplina gerarchica fatta solo di monumenti testuali o architettonici. È, invece, storia a-centrica e plurale. Storia di relazioni, di processi e di

pratiche fondata sull'interrogatorio incrociato di fonti, testi e documenti diversi; sulla reinvenzione costante dei campi d'indagine e sulla conoscenza affilata della storiografia. Storia di contesti olistici. Di donne, uomini, gruppi sociali. Storia di persone. Diffidiamo dalle griglie metodologiche 'universali', valide a tutte le latitudini e per tutte le epoche. Privilegiamo invece il dato storico concreto collegato a specifici casi e problemi. Nella convinzione che anche per disegnare i concetti generali e aprirsi alla comparazione storica per 'far mondo' occorra prender le mosse da specifici ambienti e vivi contesti. Non solo. Quando della storia del teatro non si abbia una visione letteraria 'alta' e dicotomica, ma trasversale laica e meticcata, la drammaturgia si rivela spesso, nelle sue diverse declinazioni nei tempi lunghi della storia, creazione a più mani, fluida, in divenire che elabora molteplici linguaggi artistici ed è collegata ai processi produttivi e ricettivi, alle istanze dei committenti, allo spazio scenico, agli attori e agli spettatori e alla relazione emozionale che si instaura tra costoro. Ne deriva una storia del teatro capace di non cristallizzarsi in sé stessa; di far leva su differenti punti di forza per giungere all'essenza di un fenomeno; di elaborare senza sofismi il lutto della perdita dell'oggetto ermeneutico superando così le iterate "retoriche dell'arte fuggitiva" (Guarino 2005, 5); di annullare problematiche fasulle quali il falso problema 'testo sì', 'testo no', o quello altrettanto falso della fedeltà al testo; di illuminare di nuova luce i propri densi contesti svelando le interazioni dialettiche tra *urbs*, *civitas* e spettacolo; di abbattere gli steccati disciplinari perseguendo metodi via via diversi dettati dai differenti terreni da dissodare; e, infine, questione decisiva, d'inventare, di volta in volta, le proprie fonti in modo originale facendo ricorso anche, in alcuni casi soprattutto, a documenti analogici, insospettabili ai più, messi a illuminante confronto con le fonti dirette (Mazzoni 2014, 91 e *passim*).

## 2.

Nei secoli della nascita del teatro moderno nell'Italia delle città la spettacolarità promossa dalle corti, dalle accademie e dalle compagnie nobiliari esprimeva in molti casi un progetto culturale di largo respiro che investiva un'ampia gamma di forme spettacolari scandite dal tempo della festa e della cerimonia e specchio di un ambizioso modello sociale. Lo testimoniano anche le fonti letterarie da incrociare con altre tipologie documentarie. Totalizzante, alta e classicista, quella progettualità mirava a ridisegnare le trame della realtà urbana trasfigurandole in chiave eroica e

sublime, anche con eclatanti episodi di metamorfismo, per rendere la città consona alle istanze e alle ideologie dei committenti, al tempo stesso attori e spettatori partecipi del disegno celebrativo. Città e festa, teatro e spettacolo furono la scena sfolgorante delle corti e di alcune delle più importanti e aristocratiche accademie, come quelle degli Intronati di Siena e degli Olimpici di Vicenza (Mazzoni 2000).

Scriveva nel 1569 Scipione Bargagli, che un decennio prima era stato tra i fondatori della Accademia senese degli Accesi:

Né picciolo appresso è 'l piacere, et l'honore; che sentono, et acquistano quelle città, dove sieno aperte virtuose Academie. Conciosiacosa, che secondo le varie, et nuove cagioni, che per publiche feste ivi nascano, o pel passaggio, o venuta di gran maestri, et d'illustri persone; con sollecitudine da gli spiritosi Academici in quelle s'apprestino et preparino et con accurata diligenza in opera si mettano nuovi, superbi, et ammirabili spettacoli facendo essi rappresentare in ornate, et magnifiche scene belle, et dilettevoli Comedie: dotte, et gravi Tragedie di loro veramente degni, et propri frutti. Facendo anchora uscir fuori per le publiche strade, et pe teatri Canti, Carri trionfali, machine straniere, et ottimamente intese; et altre simili a queste non men nuove, che varie, et ingegnose inventioni (Bargagli 1569, 31-32).

Alla riuscita di queste invenzioni "ingegnose", d'avanguardia in Europa, concorsero i pragmatici saperi artistico-artigianali degli artisti-apparatori e dei loro staff operativi: gli unici in grado di tragittare l'utopia spettacolare dal recinto intellettuale della mente, dei libri e delle carte al fascino di una sofisticata realtà, caratterizzata dalle forme dell'effimero, in cui celebrare riti spesso élitari e 'divinizzanti'. Senza questo apporto le utopie sarebbero rimaste, come pure è accaduto, astrazione velleitaria, esercizio libresco e 'virtuale'. Prassi e utopia, interazione di alto e di basso, compresenza di diletterantismo, semiprofessionismo e mestiere: questa la cifra del teatro e dello spettacolo accademico e cortigiano che si incardinò in quel secolo sui due filoni portanti e interagenti della cultura classicistico-vitruviana e di quella pragmaticamente 'romanza'. Alludo al 'codice' ermeneutico binario zorziano "pratica scenica 'romanza'" / "tradizione classicistica o pseudo-vitruviana", ineludibile *non* evolucionistica chiave di volta della 'invenzione' del teatro (Zorzi 1977, 170 n.-174 n.; Mazzoni 2014, 93). Non

lo si sottolineerà mai abbastanza, a fronte di una storiografia talvolta disarmante spacciata per storia dello spettacolo.

3.



1 | Veduta aerea di Siena.

Tra le capitali dello spettacolo accademico vi fu Siena con la sua dantesca gente “vana” (*Inferno* XXIX, 122), i suoi grandi mercanti e banchieri, la sua “mezzana gente”, le sue fazioni. Con la ‘partitica’ sua organizzazione agganciata a una pluralità di funzioni urbane. Con il suo esteso dominio, la spopolata Toscana senese. Con la diversa sua altissima civiltà, coincidente con la città stessa, costellata di rimandi simbolici, di alchimia, di magica propensione, di senso del sacro e di evangelica iconografia, di monumenti dedicati alla gloria cittadina. Con le sue streghe (non per caso quando il buon

conoscitore dell’Italia Cervantes offre al lettore del romanzo bizantino *Persiles* un ennesimo episodio di *ammiratio*, incardinato sulla figura di una strega, sceglie Siena come patria della donna e punto di partenza della storia intercalata). Con gli antichi suoi rituali del palio alla lunga palpitanti di vita. Con il suo labirintico spazio urbano cinetico [Fig. 1] in cui la piazza del Campo e quelle del Mercato e della Cattedrale sono rifuse dal vortice avvolgente delle strade e dei vicoli (Mazzoni 2018, 73-74, con bibliografia).

Siena nella prima metà del Cinquecento: un piccolo stato indipendente di tradizione repubblicana e antiflorentina. Alla ricerca di autorevoli protezioni politiche nel contesto internazionale per difendere la propria autonomia gestita rissosamente dall’aristocrazia e dalla ricca ‘borghesia’ cittadine incapaci di garantire una stabile *pax* interna. La vita spettacolare promossa dalla colta e nobile Accademia degli Intronati – sorta verso la metà degli anni Venti al tempo della disfatta di Francesco I nella battaglia di Pavia, dell’assassinio del novesco Alessandro Bichi e della vittoria dei popolari libertini a Porta Camollia – fu percorsa così per un periodo da una vocazione filoimperiale che, come si sa, vide nel *divus* Carlo V un emblema



di speranza e di salvezza per la città. Una incarnazione del bene e della giustizia: “Astrea veggio per lui riposta in seggio, / anzi di morta ritornata viva” (*Orlando furioso* XV, 25); “Divino è il giudizio di Carlo, e la sua mente giusta”; “mai fu la giustizia di Cesare corrotta”. Così, rispettivamente, Pietro Aretino (Aretino [1537] 1997) e Anton Francesco Doni (Doni 1550) topicamente appesi al filo della mitopoiesi.

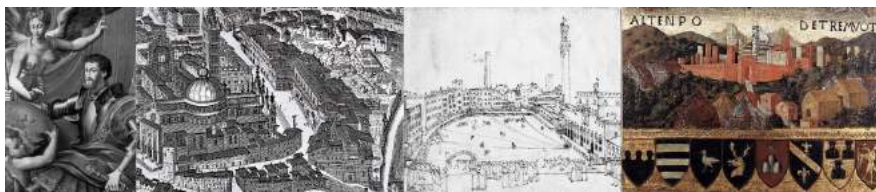
Né si scordi, in più ampie campiture cronologiche, l'imperatore *executor iustitiae* dell'Alighieri (*Monarchia* II, X 1) ché, è stato molto bene osservato, “la concezione moderna del potere si modella nel rapporto con la tradizione: la sovranità non è stata una invenzione, ma una elaborazione” (Quagliani 2014, 882-883). E l'Asburgo aveva avuto nel suo cancelliere Mercurino di Gattinara, conoscitore della dantesca *Monarchia*, il suo “primo maestro e consigliere” (Yates [1975,1978]1990, 29).

#### 4.

Si pensi adesso ai festeggiamenti indetti a Siena dal 24 al 27 aprile 1536 per accogliere degnamente l'itinerante *Dominus Mundi* reduce dall'impresa di Tunisi e dalla solenne entrata imperiale nella Roma di Paolo III (Cruciani 1983, 568-565; Carrasco Ferrer 2000, 81-101). In quel periodo, è noto, il destino geopolitico della penisola dipendeva in larga misura dall'arbitrato del vittorioso erede dei Cesari. Tutto si saprà solo quando l'imperatore arriverà a Napoli “dove comincerà a negoziare le cose d'Italia”, aveva scritto da Roma nel novembre 1535 il cardinale Ercole Gonzaga (Gonzaga [1535] 1913; Bonora 2014, 104-105) possessore di un ritratto dell'imperatore, opera del Parmigianino [Fig. 2].

Naturale che gli accademici Intronati venissero cooptati dalla Balìa per l'organizzazione dell'evento (*Deliberazioni degli ufficiali sopra l'ornato*, Archivio di Stato di Siena, d'ora in poi ASSi, *Balia* 115, in Moscadelli-Zarrilli 1990, 694-696, doc. 170-191; *Carlo V in Siena* 1884; Mazzoni 2018, 82-93, con la precedente bibliografia). E non sorprende che costoro progettassero di rappresentare in presenza di sua Maestà *L'amor costante* nella emblematica sala grande del Consiglio cittadino. Una drammaturgia imperiale. Una commedia composta per la straordinaria circostanza dal filoasburgico Alessandro Piccolomini (Piccolomini [1541] 1990).

Solo nel terzo giorno i festeggiamenti per l'imperatore – culminanti simbolicamente nel monumento equestre impennato che, sin dal “fin della piazza dello spedale” (*Carlo V in Siena* 1884, 29), dislocava Carlo nel teatro della gloria [Fig. 3] – entrarono nel Campo [Fig. 4]: *omphalos* urbano, cuore della *civitas*, immagine del sacro manto di Maria disteso a protezione di *Saena Vetus Civitas Virginis* magistralmente dipinta da Francesco di Giorgio [Fig. 5].



2 | Parmigianino, *Ritratto allegorico dell'imperatore Carlo V*, 1529-1530, olio su tela, New York, Rosenberg & Stiebel Gallery.

3 | Peter de Jode (da Francesco Vanni), *Sena Vetus Civitas Virginis*, particolare: Duomo, Palazzo del Granduca, Ospedale di Santa Maria della Scala, 1595-1600, incisione, Firenze, collezione privata.

4 | Anonimo, Siena, piazza del Campo, 1578 circa, disegno, University Library Salzburg, Graphic collection, H 21.

5 | Francesco di Giorgio, *La Vergine protegge Siena in tempo di terremoti*, 1467, tempera su tavola, Siena, Archivio di Stato, tavoletta di Biccherna n. 34.



6 | Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Sant'Iacopo sconfigge gli infedeli*, particolare, 1530, affresco, Siena, Chiesa di Santo Spirito.

Quello straordinario monumento effimero di matrice antica era stato realizzato da Domenico Beccafumi per il mancato ingresso di Carlo in Siena del 1530. Saggiamente conservato nei locali dell'Opera del Duomo, fu restaurato-completato dall'artista (ASSi, *Balia* 115, cc. 17r-18v, in Moscadelli-Zarrilli 1990, 696, doc. 187) e venne riutilizzato, come altri apparati, al momento giusto:

la statua d'un cavallo di smisurata grandezza con tutte le sue parti ben proportionate, tutto bianco, con fornimenti dorati, fermo tutto ne' piei dietro et li dinanzi in aria palleggianti con l'Imperadore armato in sella.



7 | Anonimo, *Ingresso di Cosimo I in Siena*, 1560 (?), olio su tavola, Siena, Archivio di Stato, tavoletta di Biccherna n. 64.

Così si legge in un documento del 14 aprile 1536 (ASSi, *Balia* 244, c. 14r, in Moscadelli-Zarrilli 1990, 696, doc. 192; *Carlo V in Siena* 1884, 29-30). Ancora:

un cavallo di tondo rilievo di braccia otto, tutto di carta pesta e voto dentro; il peso del qual cavallo era retto da un'armadura di ferro, e sopra esso era la statua di esso imperador armato all'antica con lo stocco in mano; [...] il cavallo in atto di saltare e con le gambe dinanzi alte in aria (Vasari [1568] 1906, 644; Leydi 1999, 134).

Così Vasari 'storico dello spettacolo' il quale, giovanissimo, aveva collaborato alla preparazione degli apparati per gli ingressi trionfali a Bologna di Carlo V e di Clemente VII. Una esperienza di formazione decisiva (Mamone 2013, 67). Né si dimentichi la vasariana implicazione negli apparati per la venuta di Carlo V a Firenze nel 1534 (Previtali 1986, XI). Si guardi inoltre, incrociando le fonti, il destriero impennato del *Sacrificio di Codro* dipinto da Beccafumi in Palazzo Pubblico nella volta della sala del Concistoro tra il 1529 e il 1535-1536 (Pinelli 2004, 90 ss.). E non sarà fuor di pertinenza ricordare, su un altro versante del gusto, il topico bianco destriero al galoppo di San Iacopo che sconfigge gli infedeli dipinto nel 1530 da Sodoma per la cappella della nazione spagnola nella senese Chiesa di Santo Spirito [Fig. 6]. Se ne intendeva di cavalli il Sodoma. Nell'agosto 1514 un suo "morello fregiato a la turchesca" aveva vinto il palio alla lunga (ASSi, *Biccherna* 974, c. 124).

A Firenze nel precedente giugno i 'nuovi' Medici per riavvicinarsi all'estranea città inquieta *post soderiniana* avevano impalcato un ben congegnato rituale propagandistico incardinato sulle strategiche feste patronali di San Giovanni, seme forte d'identità civica. In questo contesto il palio era stato ricondotto alla tradizionale data del 24 (disattesa nel 1513, con grande scandalo di una parte non secondaria della cittadinanza). Tra gli spettatori della festa, e delle forme spettacolari politicamente eloquenti a essa collegate, vi era il cardinale senese Alfonso Petrucci, elettore di Leone X (Ventrone 2016, 347-361).

Anni dopo, quando ormai Siena e le sue accademie erano state assoggettate a Firenze da una guerra crudele, un'altra visita illustre trasformò la sala del Consiglio nel più antico e insigne teatro di Siena: quello degli Intronati più volte ristrutturato e ricostruito nel corso dei secoli (Mazzoni 2018, 94 ss.). Si aggiunga che per l'ingresso trionfale di Cosimo de' Medici ed Eleonora di Toledo in Siena (28 ottobre 1560) erano stati approntati canonici apparati viari (Seragnoli 1980, 147 ss.; Testaverde 1990, 166-173 e fig. 3, Pietrosanti 1991, 40-67). L'anonima tavoletta di Biccherna [Fig. 7] dedicata all'evento mostra, con dovizia di particolari, l'inizio della entrata da Porta Camollia. Si noti, con un 'cronista' cinquecentesco, l'arco "veramente trionfale et degno di così magnanimo et glorioso principe" (Martellini 1560).

Il programma iconografico complessivo dell'entrata, reso operativo da Bartolomeo Ammannati, era stato approntato dall'accademico Travagliato Francesco Tommasi, uno dei deputati sopra l'ornato. Il principe, a differenza di Carlo V, entrò immediatamente nell'alveo inclinato del Campo. Si infrangevano in tal guisa, con quel brusco fulmineo accesso nel cuore di Siena, i "consueti percorsi dei visitatori illustri" dando vita a "un *hapax* nella tradizione senese" (Pietrosanti 1991, 60). Superfluo insistere sia sulle valenze politiche dell'*entrée* sia sul differente, speranzoso orizzonte di attesa dei senesi al tempo dell'ingresso di Carlo.

---

## Bibliografia

---

### Fonti

Aretino [1537] 1997

Lettera di Pietro Aretino al cardinal di Ravenna, Venezia, 29 agosto 1537, in P. Procaccioli (a cura di), P. Aretino, *Lettere*, Roma 1997 ("Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino", IV/1), t. I, Libro I, 260-262, n. 178.

Bargagli 1569

S. Bargagli, *Delle lodi dell'Accademie [...]*, Firenze 1569.

Doni 1550

A.F. Doni, *Sopra l'effigie di Cesare, fatta per messer Enea Vico da Parma [...]*, Venezia 1550, c.n.n.

Gonzaga [1535] 1913

Lettera (in cifra) di Ercole Gonzaga a Gian Giacomo Calandra castellano di Mantova, in A. Segre, *Un registro di lettere del cardinale Ercole Gonzaga (1535-36)*, "Miscellanea di storia italiana", s. III, t. XVI (1913), 46-47: 47, n. 38.

Martellini 1560

[Antonio Martellini], *La solenne entrata dello illustrissimo et eccellentissimo il signor duca di Fiorenza et Siena fatta a XXVIII d'ottobre MDLX in Siena*, Firenze 1560 (ed. mod. a cura di C. David).

Piccolomini [1541] 1990

*L'amor costante. Comedia del signor Stordito Intronato, composta per la venuta dell'imperatore in Siena l'anno del XXXVI [...]*, Venezia 1541 (rist. anast. con prefazione di N. Newbiggin, Bologna 1990).

Vasari [1568] 1906

G. Milanesi (a cura di), G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori [...]*, Firenze 1906, vol. V.

---

## Riferimenti bibliografici

Armitage, Guldi 2014

D. Armitage, J. Guldi, *Manifesto per la storia. Il ruolo del passato nel mondo d'oggi* [*The History Manifesto*, Cambridge 2014], introduzione di R. Camurri, traduzione di D. Scaffei, Roma 2014.

Bonora 2014

E. Bonora, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino 2014.

Carandini 2017

A. Carandini, *La forza del contesto*, Roma-Bari 2017.

Carlo V in Siena 1884

P. Vigo (a cura di), *Carlo V in Siena nell'aprile del 1536. Relazione di un contemporaneo*, Bologna 1884.

Carrasco Ferrer 2000

M. Carrasco Ferrer, *Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión*, in *Carolus*, catalogo della mostra (Toledo, 6 ottobre-12 gennaio 2001), Madrid 2000, 81-101.

Cruciani 1983

F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983.

Gombrich [1970] 1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* [*Aby Warburg. An Intellectual biography*, London 1970], traduzione di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano 1983.

Guarino 2005

R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari 2005.

Leidy 1999

S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999.

Mamone 2013

S. Mamone, *Giorgio Vasari: le vite dei più eccellenti pittori attori e cantori*, in A. Nova e L. Zangheri (a cura di), *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, Venezia 2013, 67-97.

Mazzoni 2000

S. Mazzoni, *Lo spettacolo delle accademie*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I *La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento*, Torino 2000, 869-904.

Mazzoni 2014

S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, "Drammaturgia" XI / n.s. 1 (2014), 9-137.

Mazzoni 2018a

S. Mazzoni, *"La gente de esta çidad es la más vana y loca del mundo"*. *Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)*, in S. Mamone (a cura di), C. Bino, S. Mamone, S. Mazzoni, C. Pagnini, *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico regime*, Perugia 2018, 69-141.

Mazzoni 2018b

S. Mazzoni, *Piccole storie e grande Storia: Lionello Puppi*, "www.drammaturgia.it" 6 ottobre 2018.

Moscadelli, Zarrilli 1990

S. Moscadelli, C. Zarrilli (a cura di), *Domenico Beccafumi e altri artisti nelle fonti documentarie senesi del primo Cinquecento*, appendice documentaria, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 1990), Milano 1990, 694-696, doc. 170-191.

Pietrosanti 1991

S. Pietrosanti, *Sacralità medicee*, introduzione di S. Bertelli, Firenze 1991.

Pinelli 2004

A. Pinelli, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari 2004.

Previtali 1986

G. Previtali, *Presentazione* a L. Bellosi e A. Rossi (a cura di), G. Vasari, *Le vite de' più*

*eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, Torino 1986, VII-XVII.*

Quaglioni 2014

D. Quaglioni, *Introduzione alla Monarchia*, in G. Fioravanti et al. (a cura di), Dante Alighieri, *Opere*, vol. II, Milano 2014, 809-883.

Seragnoli 1980

D. Seragnoli, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. "Progetto" e "modello" drammaturgico nell'accademia degli Intronati*, Roma 1980.

Settis 2017

S. Settis, *Cieli d'Europa. Cultura, creatività, uguaglianza*, Torino 2017.

Testaverde 1990

A.M. Testaverde Matteini, *La decorazione festiva e l'itinerario di 'rifondazione' della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo* (II), "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 34, 1/2 (1990), 165-198.

Ventrone 2016

P. Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze 2016.

Yates [1975, 1978] 1990

F.A. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* [*Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London and Boston 1975, tr. it. Torino 1978], nuova ed., introduzione di A. Biondi, traduzione di E. Basaglia, Torino 1990.

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

---

## English abstract

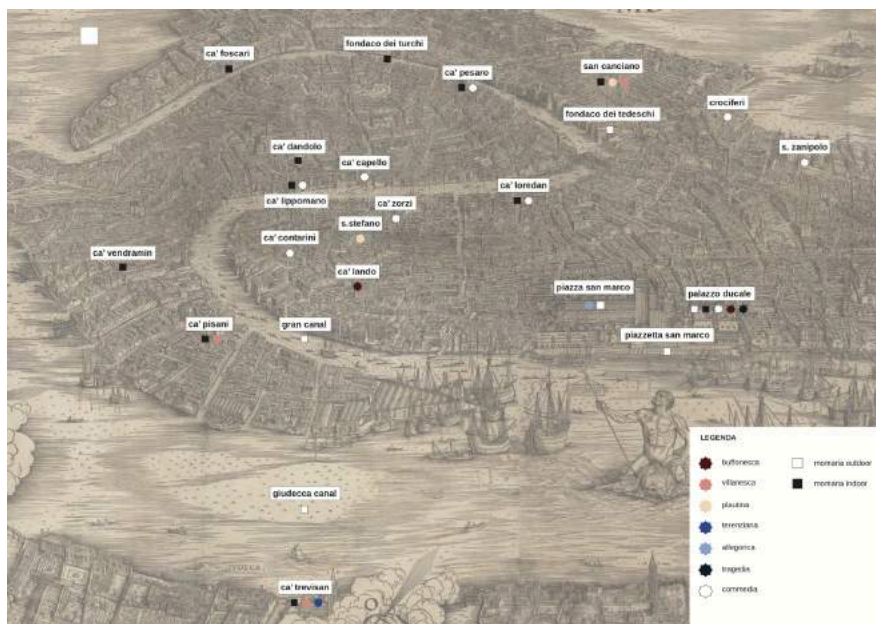
The history of parties and theatrical performances in the modern era is never the result of simple and linear analysis, but the union of multiple levels of information that bring together the places, people, interrelations between the classes, but also the technologies, to the point that the performance historian is necessarily a historian of urban cultures. With this in mind the analysis of an exceptional event is proposed, such as the arrival in Siena of Emperor Charles V. The celebrations orchestrated by the Accademia degli Intronati used the forms of the ancient celebration, following a path that, in the succession of days, moves from the Great Hall of the city Council to the Piazza di Campo, where an equestrian monument (ephemeral, papier-mache) of the emperor is placed. The guest, according to the program of events, discovers the city in successive stages.

In a different political climate, a few years later, the entry into the city of Cosimo de Medici, the new lord of the city conquered by Florence, takes place directly in the Piazza di Campo: a different approach to the city accompanies the different political perspectives.

# Venezia, la 'Festa Mobile': per un atlante in fieri

Luoghi, figure e forme della favola antica nel primo Rinascimento[\*]

Francesca Bortoletti, Beatrice Gobbo, Tommaso Elli, Giuseppe Gerbino, Paolo Ciuccarelli



## Introduzione

“Festa mobile” – prendiamo a prestito il titolo dell’ultima opera di Ernest Hemingway, sostituendo alla Parigi degli anni Venti del Novecento la Venezia degli anni di Marin Sanudo, anni che vedono la Serenissima intensificare il proprio ritmo celebrativo, promuovendo l’arte della festa nelle sedi dello spazio cerimoniale tradizionale e in nuove sedi urbane e marine.

Esisteva a Venezia una regolarità rituale, lodata ad esempio da Francesco Sansovino, all’interno della quale è possibile rintracciare i segni di iniziative personalistiche che contraddistinguevano il tempo della festa –



“nelle feste de’ privati si fanno altre cose diverse” (Sansovino 1581, c. 168r) – e che, come nota Raimondo Guarino, stabilivano una sorta di oligarchia del rituale festivo che compensavano le inflessioni monarchiche del cerimoniale (Guarino 1995, 68).

Esisteva a Venezia una fervida comunità di artisti e intellettuali che offriva il proprio supporto artistico e organizzativo e che trovava nel contesto festivo cittadino margini di sperimentazione, sui quali occorre ancora investigare per comprendere i differenti termini di valore simbolico, celebrativo o figurativo in relazione alle occasioni festive, ai luoghi contemplati dal cerimoniale pubblico e privato, e insieme alle forme disarticolate di un vibrante sapere pratico e performativo.

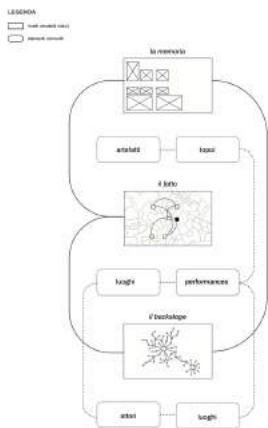
In questo vivace operare, i contenuti mitologici delle regate o delle processioni via terra e via mare si combinavano con le immagini sacre cristiane delle cerimonie per la resurrezione o l’ascensione e si arricchivano delle abilità di performer, poeti-musici e danzatori. Il rapporto con l’antico, vasto e selettivo al tempo stesso, si innestava nel tessuto cittadino misurandosi con le realtà coinvolte, che la storiografia umanistica poi reinterpretava e descriveva usando le parole e le immagini con cui gli antichi narravano di spettacoli e delle loro feste, trasfigurando, attraverso queste, le celebrazioni contemporanee in reviviscenza dei ludi civici romani (Biondo 1559). Come osservavano puntualmente Ferdinando Taviani e Fabrizio Cruciani, “raccontare una favola mitica, quindi descrivere una visione in cui compaiono le antiche immagini degli dei pagani, non è soltanto imitare ciò che avevano fatto i poeti classici, ma innanzitutto raccontare ciò che gli antichi vedevano nei teatri” (Cruciani, Taviani 1988).

All’interno di questa visione, che la scrittura umanistica narra in maniera sostanzialmente organica e coerente, si rintracciano alcuni elementi altrettanto rilevanti che, come vedremo, mettono in luce una mobilità non solo geografica della festa ma anche culturale, mirante a recuperare e reintegrare i modelli degli antichi testi latini e greci e dell’immaginario visivo contemporaneo, in una galleria di personaggi mitologici e di episodi della *favola* antica, sia essa mitica o comica, di cui non possiamo parlare senza l’aiuto di Ovidio e Virgilio da un lato e del modello plautino e terenziano dall’altro. La ricorrenza di figure dai contenuti mitologici e del repertorio comico classico si legava, infatti, a quella circolarità di forme e

temi ampiamente verificabile nell'iconografia, in letteratura, e ancora nella tipografia contemporanea, che anche attraverso la 'festa' ricadevano poi in altre forme di poesia e arte.

Ma in che modo si procedeva? "Lo storico - ammoniva Chastel nel '78 del secolo scorso - deve avere il coraggio di dire che ne sappiamo poco" (Chastel [1978] 1988). Da allora sono stati fatti molti passi in avanti grazie anche al contributo degli studi su teatro e performance [1]. Proseguendo sulle linee tracciate da Jacob Burckhardt (Burckhardt [1860] 2002) e Aby Warburg (Warburg [1932] 2004-2008) intorno all'oggetto festa inteso come un campo specifico di lettura e analisi del Rinascimento italiano ed europeo tra arte, simboli e teatro (Kernodle 1944; Panofski 1969), ravvivate a metà del secolo scorso dai volumi di Jacques Jacquot (Jacquot 1956-60; 1964), Frances Yates (Yates 1959) e dagli studi sulla sopravvivenza dei miti antichi di Jean Seznec (Seznec 1953), queste analisi sulla performance della festa misero in luce tensioni sottese all'arte del rappresentare e alle culture della festa, ampliando sensibilmente la portata dell'analisi socio-politica di questi eventi [2] e stimolando l'interesse per lo studio delle forme simboliche come parte costitutiva dell'immaginario visivo, poetico e performativo del programma festivo [3]. In particolare su Venezia, alle opere di storici e storici dell'arte [4] si accostarono ulteriori ricerche sulle relazioni tra il civico contesto della festa e la coeva cultura visiva, musicale e performativa che, andando oltre la ricomposizione del cerimoniale istituzionale su cui maggiormente la storiografia si era concentrata, sondarono modelli, processi e sistemi creativi e produttivi sfuggiti al setaccio dell'analisi delle arti dello spettacolo come riflesso della storia istituzionale. Occorre proseguire in questa direzione attraverso uno studio della festa - i suoi intermezzi, le entrate trionfali, le rappresentazioni teatrali e le performance coreutico-musicali - che in quanto insieme di *azioni viventi* - "forme intermedie tra arte e vita", come teorizzato da Warburg in ripresa della formulazione burckhardtiana (Ghelardi 2005) - riattivavano con significati diversi il modello classico trasfigurandolo nella sfera artistica, sociale e politica come efficace veicolo mnemonico di selezione, trasmissione e creazione di un nuovo sapere.

I tre livelli di analisi della festa



1 | I tre livelli della festa. Struttura relazionale dell'analisi dell'oggetto festa.

Prendendo, dunque, le mosse dal 'fatto' spettacolare, ossia dall'evento festa (primo livello della nostra inchiesta), questo saggio mira in prima istanza a proporre una preliminare ricomposizione dei luoghi della 'favola antica' nella geografia festiva e urbana della Serenissima, rintracciando la specificità e varietà delle sue performance nella mobilità della festa. Proseguiremo poi con il tracciare alcune delle reti di relazione tra le comunità degli 'attori' coinvolte nella realizzazione dell'evento festivo, quello che abbiamo chiamato il 'backstage' della festa, ossia la sua dimensione socio-politica, artistica e culturale, per comprendere la loro funzione nella società

e nella cultura veneziana (secondo livello). Identificheremo infine alcuni modelli selezionati dall'antico nell'intento di ricomporre i relativi processi di attualizzazione di questi modelli nel programma poetico-visivo e coreutico-musicale-performativo della festa e quindi la sua 'memoria' (terzo livello).

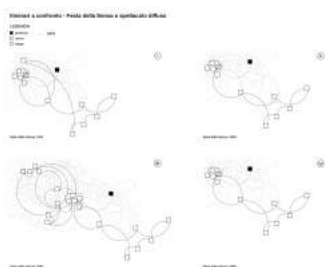
Sono queste le tre linee primarie di investigazione sulle quali in questi anni si è venuto costituendo e sulle quali stiamo progressivamente concettualizzando, a partire dagli esiti raggiunti dalla storiografia dello spettacolo, la struttura di un 'Atlante della Festa nel primo Rinascimento italiano'. Il progetto prevede la collaborazione di digital designer del Density Design Lab del Politecnico di Milano e di Giuseppe Gerbino (Columbia University) per la parte musicale e sonora, con l'intento di produrre una piattaforma digitale, il cui acronimo è FRIDA (Festivals in Renaissance Italy: Digital Atlas). Questo progetto vede anche la partecipazione dell'Italian Academy for Advanced Studies, Columbia University, che co-ospiterà l'archivio digitale una volta che sarà pronto. Progetto pilota del nostro Atlante è Venezia, cui si aggiungono anche Firenze, Roma, Napoli, e le corti del nord di Milano, Mantova e Ferrara.

Per ciascuna di queste aree geografiche è stata avviata una mappatura delle principali feste tra la metà del 1450 e la metà del 1550, che include feste civico-religiose, feste nuziali, di Carnevale, funerali, feste occasionali per passaggi di ospiti illustri, entrate trionfali, processioni, banchetti, cerimonie liturgiche, danze, musiche, tornei, giostre e rappresentazioni teatrali di commedie, farse, tragedie, in un arco temporale tale che sia possibile cogliere il valore e il senso di contiguità e desuetudini. Si sta pertanto procedendo a un lavoro di archiviazione, digitalizzazione e catalogazione di un corpus eterogeneo di fonti testuali, musicali (*poems*) e iconografiche (*artworks*) direttamente o indirettamente legate alle diverse tipologie delle feste 'mappate'.

Il corpus di testi, immagini e ancora suoni che compone il database del nostro Atlante sarà funzionale alla produzione di sistemi e percorsi di investigazione, visualizzazione e rappresentazione dell'oggetto festa, che verranno generati seguendo i tre livelli analitici sopra descritti, attraverso un serrato lavoro di co-design tra umanisti e IT designer. Per ogni livello di analisi abbiamo identificato modelli e linguaggi visivi applicabili a oggetti digitali elaborati in funzione delle specifiche esigenze di esplorazione dell'evento festivo, come rappresentato nel diagramma della Figura 1. Il diagramma descrive la struttura dell'analisi dell'oggetto 'festa' suddividela su 3 livelli differenti, tra loro connessi da elementi condivisi. Il 'fatto' (in posizione centrale) è l'evento in sé, caratterizzato da luoghi (*places*) e diverse tipologie di performance. Ogni evento festivo ha una dimensione di 'backstage' e di 'memoria': il primo descrive la rete sociale degli attori (*actors*) coinvolti in ciascun evento; il secondo riguarda l'insieme di artefatti visivi (*artworks*/immagini), testuali e sonori (*poems*/testi) direttamente o indirettamente legati all'evento festivo. Per ogni livello è stato scelto un linguaggio visivo differente elaborato sulla base delle diverse tipologie di dato disponibili: 'visualizzazione cartografica' (livello 1); 'raccolta di networks' composti da nodi interconnessi (livello 2); 'analisi associativa di testi e immagini' resa visibile attraverso la metafora della 'libreria' (livello 3).

Questi diversi livelli di indagine e rappresentazione della nostra conoscenza della festa, a partire dai quali prende forma il database del nostro Atlante, permetteranno nel proseguo del nostro progetto di ricomporre la cultura della festa rinascimentale nella sua dimensione

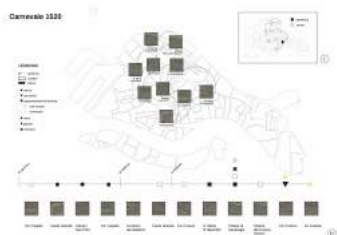
intermediale (Jensen 2008) e nella varietà collettiva o individuale di pratiche performative e funzioni artistiche, culturali e politiche. Verranno progressivamente delineate situazioni di organizzazione dello spettacolo, adozioni di parole e immagini e proiezioni di valori e simboli entro un'idea di teatro che, attraverso l'elaborazione di diagrammi, analisi visuali e rappresentazioni visive applicabili a una serie di oggetti digitali, potranno rivelare dati non visibili all'occhio dello storico e creare forme nuove di narrazione trasversale e multimediale a integrazione della tradizionale disposizione narrativa. Il fine non è quello di produrre strutture classificatorie e tassonomiche all'interno dell'arco cronologico coperto dall'Atlante, né di adottare un criterio a fine di esaustività, ma quello di generare, attraverso una mappatura selettiva e associativa, una sorta di racconto 'storico-analitico' e 'geografico-visivo' delle condizioni molteplici e costanti della festa, ricomponendo i residui di un teatro, quello politico-celebrativo e festivo, che, nutrito da un immaginario poetico-artistico composito che attingeva dalla letteratura e dalla mitologia, continuava a ripetersi dopo l'evento festa attraverso la sopravvivenza di resti nelle arti, nella poesia o nella memoria della città.



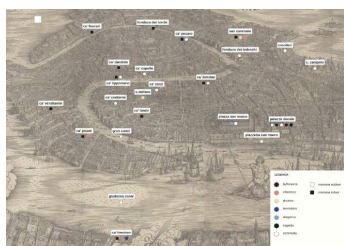
2 | Itinerari a confronto — Festa della Sensa e spettacolo diffuso. I punti sulla mappa attuale di Venezia sono stati identificati tramite Google Maps e riportati su una visualizzazione astratta della veduta de' Barbari.

### I. Il 'fatto' . I luoghi della festa. Itinerari istituzionali e spettacolo diffuso

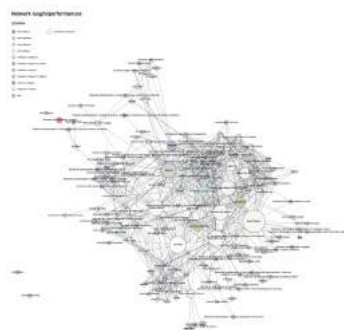
L'ambiente naturale della città di Venezia aveva permesso la realizzazione di numerose cerimonie durante le occasioni celebrative della città-stato, processioni, giostre e rituali sociali. La maestosa Piazza San Marco, la Basilica o la Piazzetta verso la laguna erano i luoghi più importanti. Erano il 'teatro' delle celebrazioni e degli spettacoli religiosi-civici pubblici, luogo per eccellenza dell'esibizione del potere repubblicano, visibile nell'ordine processionale assegnato di volta in volta alle magistrature, agli uffici dogali o ancora alle corporazioni laiche e religiose. Ne abbiamo numerose testimonianze non solo cronachistiche o nei libri cerimoniali cinquecenteschi, ma anche in celebri



3 | Itinerario e Tappe. Il Carnevale del 1520. Le singole tappe dell'itinerario sono state visualizzate attraverso singoli scorci della veduta de' Barbari.



4 | Luoghi della momaria e dello spettacolo teatrale. Visualizzazione topografica della momaria e delle performance teatrali sulla veduta de' Barbari.



5 | Network Luoghi e Performance.

rappresentazioni iconografiche: dal dipinto di Gentile Bellini, all'incisione di Matteo Pagan (Muir 1984) e alle raccolte di libri con le eloquenti immagini, rispettivamente, di Cesare Vecellio (Vecellio 1590) e di Giacomo Franco (Franco 1610), che riproducono la stessa iconografia dello stato elaborato durante i rituali festivi.

I luoghi del cerimoniale furono tuttavia a Venezia vari e numerosi, con il susseguirsi della molteplicità delle occasioni festive che accoglieva l'apporto specifico di quei gruppi (scuole, confraternite, compagnie, arti, ect.), che assumevano nuovi ruoli e motivazioni legati alla pianificazione celebrativa intrecciandosi con l'organizzazione politica e sociale e che modificavano i luoghi della città in funzione del rappresentare. Questi luoghi includevano il Bacino di San Marco, il Canal Grande e ancora la zona di Castello, il Lido fino ad arrivare alla foce dell'Adriatico ai Due Castelli, come nel caso del cerimoniale della Festa della Sensa e lo Sposalizio con il mare, descritto in più occasione nelle carte dei *Diarii* del Sanudo e celebrato dalle cronache del tempo. A partire da queste pagine e dai preziosi studi sul cerimoniale veneziano, fra gli altri di Lina Urban e Edward Muir (Urban [1968] 1998; Muir 1981), abbiamo ricostruito, sopra una rappresentazione astratta della veduta di Venezia, la sequenza di questo cerimoniale che, anche agli occhi degli spettatori stranieri del tempo, si presentava

fortemente ritualizzato: "a me pare che habiano una stampa in queste sue

cerimonie”, scriveva Isabella d’Este a proposito di questa festa (Luzio-Renier 1890).

Si tratta di un cerimoniale che, cominciato come una benedizione del mare al tempo del mandato del doge Orseolo (991-1009), si era poi trasformato in un evento assai più elaborato, che celebrava l’autorità di Venezia come potenza marittima e il suo dominio sul mare e si mostrava nel XV secolo ormai ben codificato. Proponiamo un preliminare modello di visualizzazione statica delle tappe principali del cerimoniale della Sensa [Fig. 2]: dal molo di Palazzo Ducale, a Sant’Elena, ai Due Castelli, e alla Chiesa di San Nicolò, per poi rientrare da dove si era partiti e far visita in Piazza San Marco al mercato; quindi concludere i festeggiamenti con i banchetti a Palazzo Ducale.

Nel suo ripetersi calendariale, nello scenario acquatico della laguna e con la scenografia mobile del *Bucintoro*, la festa della Sensa era tuttavia suscettibile di sia pur lievi varianti, legate a eventi contingenti, essenzialmente storici e politici – come selettivamente rappresentato nei quattro itinerari della Fig. 2 (I, II, III, IV) – ma anche, in altri casi, connesse a tentativi di trasgressione dell’uniformità dei rituali, tuttavia controllati dagli editti dei Dieci che esercitavano una ossessiva reiterazione di appelli all’uniformità dei riti e dei culti [6]. Le quattro visualizzazioni rappresentano l’itinerario di un evento festivo e ogni elemento quadrato (o punto) una sua tappa. La rappresentazione dei quattro itinerari mostra elementi di variabilità del rituale canonico della festa della Sensa, ricostruito in quattro momenti temporali diversi seguendo le parole del Sanudo.

Il Sanudo racconta, infatti, che in occasione della festa della Sensa del 1497, il corteo dogale di ritorno dal rito dell’anello al Lido si fermò a San Lio per assistere a un torneo degli Stradioti, variando in parte il suo cerimoniale, che si concluse tragicamente con la morte di uno dei cavalieri, un certo Malacassa Zorzi, che cadde da cavallo trafitto da una lancia durante il combattimento [Fig. 2(I)]. Di tono assai dimesso fu invece la Sensa del 1509 che coincise con il triste evento della disfatta di Agnadello e, questa volta, il Sanudo nota che

El principe [...] vene in chiesa di San Marco, ma vestito con manto ormexin cresmesin, che doveva vestirsi d'oro, *per mostrar haver dolor*[...] Et nota, a la Senza fo pochissima zente" poiché "tuta la terra era in moto, et la corte piena sempre, da matina, da mezo dì e da sera, per saper qualche nuova (Sanudo *Diarii*, VIII, col. 257) [Fig. 2(II)].

Questa festa vide, invece, la presenza di ospiti illustri nel maggio del 1520. Il Marchese Federico II Gonzaga, il fratello Ercole (che ritornò per la stessa occasione anche nel 1526), Eleonora, la sorella duchessa di Urbino, e suo marito, Francesco Maria della Rovere, con il seguito delle donne mantovane tra le quali c'era "una favorita dil marchese di Mantoa" – come ripete per ben tre volte Sanudo, senza tuttavia rivelarne il nome (Sanudo *Diarii*, VIII, col. 257) – presero parte alla processione via mare seguendo il regolare percorso celebrativo. Ma a quell'evento fecero seguito nei giorni successivi altri festeggiamenti, in altri luoghi e altre sedi pubbliche e private della città, che i compagni Immortali organizzarono introducendo nella cornice dello spettacolo istituzionale nuove attività di spettacolo, protratte fino al martedì di Pasqua, che rimasero impresse nella memoria della città [Fig. 2 (III)].

Dopo la messa a San Marco, "fatta dir da l'altar grandò" (Sanudo *Diarii*, XXVIII, coll. 529-530), il marchese Federico Gonzaga insieme con gli altri membri della famiglia presero infatti parte a "una triumpante festa in publico sopra campo", organizzata in loro onore dagli Immortali che avevano accolto il marchese come membro della compagnia. Per l'occasione fu anche a loro concesso il Bucintoro, animato da lussuosi banchetti e danze. Una regata di uomini e una di donne si svolse poi lungo il Canal Grande, replicata in più occasioni nelle giornate festive, seguendo essenzialmente il medesimo tragitto, in aggiunta a giostre "con palii" fatte con numerose barche. Nei giorni seguenti, una nuova festa fu organizzata sempre dagli Immortali a Ca' Foscari in San Simon, e di nuovo un'altra, coincidente con il giorno del martedì di Pasqua, a Ca' Corner de la Piscopia, riservata solo ai compagni e le loro donne invitate ("ne altri possono venir"). Fu qui costruito un solero che discese sul Canal Grande, rallegrato da altre danze e sfarzosi banchetti, per poi recarsi "a cena a la Zueccha in cha' Dandolo, ch'è signor di la festa". Quindi a San Marco. Qui sulla Piazza, per concessione del doge, furono eretti due soleri, "uno grandò per il signor e donne, et uno altro per la mumaria", diretta dal



maestro di danza Pellegrin e organizzata sempre dagli Immortali: “sicchè la festa si farà in Piazza di San Marco di note: cosa nova e inusitata”, commenta il Sanudo (Sanudo *Diarii*, XVIII, coll. 532-562). Risultato di una lunga trattativa tra i Compagni e la Signoria, lo spettacolo in Piazza San Marco era riuscito a sfuggire alle restrizioni della pianificazione cerimoniale e insinuare i festeggiamenti degli Immortali in onore del Gonzaga non solo tra le sedi periferiche aristocratiche ma anche nello scenario dogale.

La momaria, forma di spettacolo che assunse “un ruolo egemone” nel cerimoniale veneziano tardo quattrocentesco (Zorzi 1988, 66), penetrava per mano delle giovani associazioni nei luoghi pubblici e istituzionalmente forti dello spettacolo accanto ai trionfi dogali, alle processioni confraternali o alle giostre e tornei delle corporazioni locali: a San Marco, per l'appunto, ma anche nella sala del Maggior Consiglio o nel cortile di Palazzo Ducale. Così accadde, ad esempio, nel 1487 in occasione dei festeggiamenti per Alfonso d'Este, durante i quali fu realizzato dalla compagnia dei Modesti un complesso spettacolo *indoor* nella sala del Consiglio con l'avallo statale [7]. Similmente, nel 1493, in onore della visita di Beatrice d'Este ed Eleonora d'Aragona, fu realizzata sempre a Palazzo una scenografia somigliante a quella dello spettacolo di strada, accostando motivi prettamente politici a sceneggiature mitologiche: con l'uso di apparati mobili affini a quelli del corteo acquatico, fu qui messa in scena la *storia antica di Meleagro*, “qual cum balli fu rappresentata dal nascimento fino alla morte”, introducendo la favola antica nella cornice della festa [8].

I luoghi si moltiplicano, dunque, via via che inseriamo nel nostro *dataset* i diversi momenti della festa o analizziamo nuovi eventi e situazioni festive, che nel cerimoniale potevano includere anche il ponte di Rialto, o ancora San Giorgio e le altre isole, dove spesso il doge o i suoi rappresentanti andavano ad accogliere gli ospiti importanti con memorabili regate in Bucintoro e processioni via mare. Vi erano poi i campi pubblici, la loggia di Rialto, i refettori dei conventi, e ancora, gli spazi privati chiusi delle case dei nobili aristocratici, come annotato dal Sanudo sin dal primo volume dei suoi *Diarii*:

Et per far fine a questo libro con cosse piacevole, nel qual si contien le nuove di anni do, *videlicet* 1496 et 1497, fino ultimo fevrer, non senza grande faticha, con l'ajuto di lo Eterno Idio compito, non voglio restar da scriver, come in questa inclita città di Venexia, *licet* nostri fusse sta gran spesa, et esservi tutta via, niente, per gran richeza vi hèn, fo fato assassime noze, et dato gram dote; perhochè le dote, in questi anni, si dà grande, et quasi tutte più de 3000 ducati fino a 10 milia et più. Et fo uno carlevar molto dolce et tutto festoso, si de *mumarie* qual di altri piaceri, al dispeto de li nemici. Et sono fate doe feste publice, una a cha' Loredan a San Polo sul Canal Grande il zuoba di carlevar per una compagnia chiamata Modesti, et un'altra a cha' da Pexaro a San Beneto il sabato, per l'altra compagnia chiamata li Electi. Sichè tutta la terra fue in festa. E questo a eterna memoria ho voluto qui scriver, et chome si have avisi, *etiam* il re di romani in Elemagna, e 'l re di Franza a Molines, e 'l re di Napoli a Pozzuol, haveano fatto molte feste (Sanudo *Diarii*, I, col. 886).

Questo quadro, già topograficamente vario sul finire del secolo quindicesimo e fotografato dalle parole del Sanudo a inizio della sua opera, si venne intensificando nel sistema celebrativo e teatrale veneziano degli anni Venti, fedelmente riflesso anche nei volumi successivi dei *Diarii*, dove non solo appaiono diversificate le sedi pubbliche e private della festa ma, attraverso queste, anche moltiplicate le forme dello spettacolo veneziano e le proposte drammaturgiche, che videro il progressivo affermarsi degli specialisti dell'intrattenimento. In questi luoghi del cerimoniale pubblico e privato della Serenissima si catalizzavano opzioni figurative e tematiche varie, inserendo al loro interno motivi mitologici che dialogavano attivamente con altre forme dell'intrattenimento elitario e con la cultura visiva e poetica del tempo.

Ancora nel 1520, ad esempio, pochi mesi prima dei festeggiamenti per l'ascensione e in onorificenza degli illustri ospiti Gonzaga, la compagnia degli Immortali era stata promotrice, ancora una volta a Ca' Foscari in San Simon sul Canal Grande, di un altro solenne spettacolo, sempre in onore del nuovo loro illustre membro Federico Gonzaga, ma in coincidenza in questo caso con il Carnevale, cui fecero seguito altre tappe in altre sedi con nuove performance, drammaturgie, danze e lautì banchetti, come ricostruito nel nostro preliminare modello di visualizzazione sulla veduta storica del de' Barberi, fondativa di un nuovo modo di rappresentare lo

spazio urbano [9] [Fig. 3]. Ogni quadrato rappresenta una tappa. Nella zona sottostante è mostrato l'itinerario in linea retta, con indicata la tipologia di performance per ogni tappa. Questa struttura è stata predisposta in modo tale da poter comporre via via moduli narrativi che combineranno una sequenza di rappresentazioni visive, in prospettiva dinamiche, con una selezione mirata di testi, immagini e suoni del programma poetico-visivo e sonoro della festa raccolti nel database che compone l'Atlante.

Un *solero* mobile, parte coperto parte scoperto ci informa il Sanudo, poggiate su un ponte, connetteva con delle burchielle Ca' Foscari con la Chiesa di Santa Maria in Nazareth degli Scalzi, per poi muoversi lungo il Canal Grande fino alla chiesa di Cannaregio. Qui fu allestita una momaria diretta dal maestro Tonin, rappresentante quadri mitologici con la presenza del Laocoonte e, in ripresa del mito troiano, con l'edificazione di Troia, costruita sopra delle strutture mobili portate da sei facchini che ballavano insieme a un re con la figlia e uomini vestiti a *la villana*. Signore della festa era Francesco Sanudo (figlio di Angelo), accettato anch'egli come membro della compagnia insieme al marchese e ad altri due nobili veneziani: Stefano Querini (figlio di Piero) e Federico di Priuli (figlio di Francesco). Il popolo, osserva sempre il nostro cronista, era accorso ad assistere sia lungo le fondamenta che affacciato ai balconi dei palazzi e ancora via mare con piccole e medie imbarcazioni. La momaria proseguì poi via acqua arrivando sino alla chiesa del Corpus domini nel sestiere di Cannaregio per infine ritornare al ponte a Ca' Foscari, dove fu offerta una cena per 350 persone. Qui fu fatta rappresentare una commedia *alla villanesca*, in pavano, per opera di Angelo Beolco, il celebre Ruzante. Lo stesso giorno nella corte a Ca' Loredan in San Marcuola i compagni *Trionfanti* recitarono una commedia di Terenzio, gli *Adelphi*; quindi il giorno dopo la *Aulularia* (Sanudo *Diarri*, XXVIII, coll. 248, 253-256, 561).

Il mito troiano, cui Venezia faceva risalire le sue origini mitiche, era stato materia di spettacolo anche nella mirabile momaria allestita dagli *Eletti* – dopo il consueto passaggio in Bucintoro, le regate e le giostre – nella sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, in occasione delle fastose celebrazioni del 1502 in onore di Anna di Foix di Candale, narrate con stupore e ricchezza di dettagli dal patrizio umanista Angelo Gabriel [10].

Il ciclo troiano, nelle sue riviviscenze mitologiche, classiche e riprese romanze, era un tema di alto valore simbolico per la storia mitica di Venezia. Era stato proposto nuovamente nello spettacolo del 1515 in occasione dei festeggiamenti di Carnevale a Ca' Pesaro in San Benedetto, dove fu fatta "una dimostration di Paris e quelle dee a chi dete il pomo, a Venere" (Sanudo *Diarii*, XIX, col. 443). Fu preceduta dalla messinscena degli *Immortali* del *Miles gloriosus* di Plauto, dagli intermezzi comici di Zuan Polo e Domenico Tajacalze, e infine dalle coreografie di ninfe danzanti. Pochi giorni prima nel refettorio di Santo Stefano era stata fatta recitare "benissimo" anche la *Asinaria* in volgare da "alcuni homeni dotti" (Sanudo *Diarii*, XIX, col. 443)). Si ripeterà ancora il medesimo soggetto del mito troiano nella momaria del 1524 alla presenza duca di Urbino della Rovere, in quei giorni di nuovo a Venezia, con la rappresentazione *outdoor* presso le fondamenta di Cannaregio, di un "rapto de Helena per Paris", messinscena dai compagni Valorosi, e diretta, come nel Carnevale del '20, dal maestro Tonin (Sanudo *Diarii*, XXXVI, col. 459).

Vediamo, perciò, già da queste prime rapide riprese del 'fatto' spettacolare come, inseguendo i luoghi della momaria, sia tracciabile una topografia varia e articolata che muove tra il centro istituzionale del cerimoniale civico e le sedi alternative dell'intrattenimento e del tempo libero nello spazio urbano, come visualizzabile nella Fig. 4 che illustra la visualizzazione topografica sulla veduta de' Barbari della momaria *indoor* e *outdoor* e delle performance teatrali a Venezia tra Quattro e Cinquecento.

In questi luoghi diffusi della festa, il terreno anfibio dello spettacolo mitologico della momaria, che si nutriva dell'esperienza di coreografi e maestri di danza veneziani, si intrecciava con altre forme della 'favola antica' e dell'eredità comica classica, riattivate dalla cultura umanistica sin da metà del Quattrocento nelle scuole conventuali, e si alternava ad altre forme drammaturgiche - come la commedia 'alla villanesca' del Ruzante - e nuove abilità performative, come quelle dei buffoni 'eccellenti' Zuan Polo e Tajcalze [11]. Di questa varietà si componeva il programma festivo, sia esso occasionale o calendariale, nutrendo un'idea e una pratica di teatro sulla quale si componevano sequenze di immagini, parole e suoni straordinarie, contenenti le gemme di un nuovo sapere.

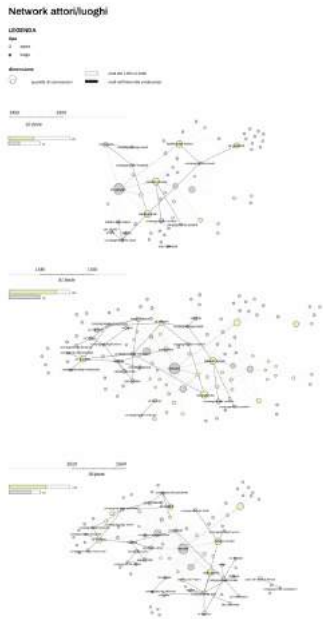
Si tratta di una preliminare mappatura che mira progressivamente a ricomporre tempi, luoghi e moduli della festa, per arrivare a sciogliere e visualizzare via via i nodi delle trame di relazione di un universo che ci appare molteplice e stratificato, come mostra la complessa struttura della Fig. 5 (I, II) rappresentante una visione d'insieme dei luoghi e delle performance relative agli eventi finora 'mappati' lungo l'arco cronologico coperto dal nostro Atlante. La rete mostra le relazioni o network tra i luoghi e le tipologie di performance e 'generi' di spettacolo che sono state via via identificati attraverso l'analisi della documentazione (manoscritta e a stampa) relativa al corpus delle feste mappate.

Questo percorso di analisi visuale applicato a oggetti digitali mirerà di volta in volta a identificare le linee nascoste di interrelazione tra l'uso degli spazi privati e pubblici e le forme di spettacolo che questi spazi, in maniera occasionale o ricorrente, conquistarono. Si sveleranno allora, come vedremo con qualche esempio a seguire, le interconnessioni tra questa varietà performativa, i luoghi e i gruppi o gli individui che in questi luoghi affermarono la propria eccellenza sociale e/o il proprio prestigio politico, proponendo nel contesto celebrativo competenze performative e organizzative specifiche.

Era una topografia geografica e culturale variegata, un insieme di palcoscenici teatrali al chiuso e all'aperto, in cui prendevano forma tipologie diverse di spettacolo, che Sanudo, il Sabellico, il Sansovino e gli altri cronisti e umanisti descrivono e che il nostro Atlante mira a ricostruire, visualizzando le loro parole in una sequenza di rappresentazioni, in prospettiva 'dinamiche', che includeranno una selezione mirata di testi, immagini e suoni del programma poetico-visivo e acustico della festa raccolti nell'Atlante, perseguendo quell'intento di ricomposizione di un racconto storico-geografico e di una narrazione intermediale della festa. Oltre ai più ovvi vantaggi che una visualizzazione geografica può fornire al ricercatore, il sistema di coordinate può consentire l'implementazione di successive rielaborazioni digitali.

Tappa dopo tappa, quadro dopo quadro, visualizzati su scorci della veduta del de' Barbari [Fig. 3(II)], si procederà pertanto nell'opera di schedatura dei luoghi e di investigazione e rappresentazione dell'evento celebrativo, delle sue funzioni politiche nel tessuto sociale e culturale, e di una visione

articolata e complessa dello spettacolo, ricomponendo i moduli performativi – verbali, coreutico-musicali e gestuali – attraverso le trasfigurazioni della scrittura umanistica, le ricorrenze delle cronache, i riferimenti alla documentazione testuale, figurativa e sonora del rituale civico-religioso o delle messinscene delle favole antiche.



6 | Network Attori e Luoghi in tre quadri temporali. La visualizzazione è relativa agli eventi mappati tra il 1450-1550.



7 | Network Attori. Feste 1520 e Ciclo troiano.

## II. Il 'backstage'. Figure e reti sociali della favola antica

Ma nelle feste de' privati si fanno altre cose diverse  
(Sansovino 1581, c. 168r).

Nello spettacolo dei privati, diceva il Sansovino come si è già visto, vi erano "altre cose diverse". Diverse, cioè, dai rituali che scandivano il tempo del calendario festivo repubblicano di cui il cronista aveva appena parlato nel suo scritto con rigore e cura. Questo commento introduce un passo assai noto e spesso citato dello storico veneziano che merita, tuttavia, di essere ancora una volta ripreso e analizzato per esteso, per il modo eloquente con cui il Sansovino ordisce il suo ritratto, parziale e stratificato al tempo stesso, di quello che doveva comporre una sezione esemplare e ideale del backstage della festa, le sue specializzazioni, la sua materia.

Queste "altre cose diverse" di cui parla il Sansovino erano forme di intrattenimento che riunivano animi differenti di scrittori, artisti, performer e danzatori che ritroviamo sovente coinvolti in un'attività festiva operante ai margini delle scadenze celebrative, come nel caso preso in esame dei festeggiamenti del 1520 organizzati

dai giovani compagni Immortali in onore dei Gonzaga, in coincidenza rispettivamente con il Carnevale e l'Ascensione. In questi luoghi dell'intrattenimento oligarchico entravano in contatto tipologie di pratiche performative diverse che includevano per l'appunto lo spettacolo mitologico *indoor* o *outdoor* entro un programma diversificato, contemplante, lo abbiamo visto, anche la riproposizione della commedia classica e altre forme 'nuove' drammaturgiche. Le stesse documentate anche nella descrizione dei 'tempi licenziosi' della 'festa privata' dal Sansovino:

Conciossiacosachè ne' *tempi licenziosi* antecedenti alla quaresima [...] si è usato da molti anni in qua di rappresentare alla città commedie: perciocchè tra i poemi immaginati dagli antichi per insegnare altrui i *precei della vita civile* sotto i velami di *favole* uno fu la *commedia*, dalla quale si traggono bene spesso regole bellissime e molto giovevoli al vivere umano. Queste hanno sempre avuto gran corso fra i nostri; quantunque *corrotte* le più volte dai recitanti *con invenzioni o personaggi ridicoli*, e rappresentate da persone *poco intendenti di queste materie* (Sansovino 1581, c. 168v).

Le parole del Sansovino denunciano una sfasatura tra l'operare teorico degli umanisti, con il loro intento di far rivivere la materia classica seguendo una funzione pedagogica e morale nella società - documentato a Venezia, ad esempio, dal noto caso di Tito Livio de' Frulovisi [12] -, e l'attualizzazione delle pratiche performative contemporanee nei luoghi dell'intrattenimento 'privato'. Là dove il modello classico era sottoposto, secondo Sansovino, al rischio di contaminazione o meglio di "corruzione" con "invenzioni e personaggi ridicoli" introdotti dai "recitanti", che in realtà della materia antica non conoscevano molto.

Uno di questi inventori fu, sempre secondo il racconto sansoviniano, Francesco de' Nobili da Lucca, detto Cherea. Tuttavia nell'introdurre il recitante lucchese il Sansovino sembra modificare il tono delle sue osservazioni, riportando la stima che questo "inventore di cose nuove", supportato anche da Leone X durante il suo periodo romano, aveva suscitato tra il pubblico di nobili signori veneziani.

Ne' tempi andati ci fu di molto nome Francesco Cherea, il quale favorito da papa Leone X in Roma, tenendo il primo luogo fra' recitanti in iscena (onde

perciò fece acquisto del cognome Terenziano Cherea) si fuggì in queste parti per lo sacco infelice di quella città sotto papa Clemente VII. Egli piacque grandemente ai nostri; ond'è inventore in queste parti di recitar commedie (Sansovino 1581, c. 168v).

Il Cherea, cancelliere, diplomatico e recitante, che conosciamo ormai bene grazie agli studi fra gli altri di Clelia Falletti e Raimondo Guarino (Falletti 1990; Guarino 1995), aveva conquistato il ruolo di promotore a Venezia dello spettacolo cortigiano attraverso un repertorio di volgarizzamenti plautini, egloghe e farse, assemblato e praticato nei luoghi dell'intrattenimento elitario delle altre corti o città-stato italiane: a Roma, dove appunto aveva anche preso il suo soprannome dalla recita della commedia plautina; a Napoli, alla corte teatrale dei Sanseverino, dove Cherea divenne probabilmente familiare del 'poeta comico regio', Caracciolo; quindi a Ferrara dove affinò materia e stile che poi utilizzò per le sue performance nelle sale patrizie e nei conventi della Serenissima sin dall'inizio del secolo. Al 1508 risale il suo primo soggiorno a Venezia, con la nota richiesta al Senato del privilegio di stampa di una lunga lista di scritture da recitare – il suo patrimonio performativo, per l'appunto – e con le notizie sulle sue performance nei luoghi periferici di San Cancian in Biri e a Ca' Corner. Quello stesso anno il Cherea tentava, ma senza riuscirci, anche la conquista di Rialto, luogo nevralgico della vita civile ed economica della città e dell'oligarchia mercantile. Infine, durante il suo secondo soggiorno veneziano, tornava a proporre la commedia al convento dei Crosechieri nel 1522, intermezzata dalle performance di Zuan Polo e il figlio, quindi interviene nei festeggiamenti del venerdì grasso del 1525 [14]. La presenza del Cherea nella lista del Sansovino apre pertanto le porte di questi circoli di artisti e di convivialità ristretta mettendoli in relazione con un'attività festiva eterogenea e varia sia sul piano topografico che drammaturgico.

Il quadro dipinto dalle parole del Sansovino si popola poi di altri volti della cultura rinascimentale veneta, altri saperi e specializzazioni attoriali: altri "nobili ingegni" che recitarono belle e onorate commedie per diletto o per affare.

Si suscitavano in quei tempi a sua persuasione diversi *nobili ingegni*, che ne recitarono di belle e onorate: perciocchè allora mise in mano a questa



impresa Antonio da Molino, cognominato Burchiella, uomo piacevole, e che parlava in lingua greca e schiavona corrotta con l'italiana, con le più ridicolose e strane invenzioni e chimere del mondo, Frate Armonio dell'Ordine de' Crocicchieri, organista di San Marco; Valerio Zuccato dal Mosaico, Lodovico Dolce ed altri diversi e fra questi fu notabilissima recitante una Polinia, che poi fu moglie del detto Valerio (Sansovino 1581, c. 168v).

Sono protagonisti noti del Rinascimento veneziano ma che, messi in fila come fa il Sansovino, amplificano la loro eloquenza grazie a una rete di relazioni e presenze nel tempo e nei luoghi della festa, che proviamo qui in parte a ricomporre. Cita allora, il Sansovino, l'Armonio, frate appartenente all'ordine dei Crociferi di formazione agostiniana, organista a San Marco e noto fra il circolo di amici colti e potenti legati al Bembo o al Sabellico per aver scritto e interpretato, nell'intento di restauro del modello classico, la commedia *Stephanium* in una delle aule del convento, trasformatasi per l'occasione, agli occhi del Sabellico, in un teatro romano [15]. A lui, Sabellico aveva destinato parole di grande stima, elogiando il pregio della sua scrittura e recitazione ed evocando attraverso l'operare del frate, sia sulle carte che sulla scena, la reviviscenza del teatro degli antichi nella Venezia elitaria contemporanea. Ai suoi commenti si erano uniti anche quelli di Paolo da Canal, dell'agostiniano Giacomo Battista da Ravenna e altri celebri umanisti ancora. Ma il suo nome e la purezza del suo operare nel recupero del teatro antico si mischiavano, a distanza di anni, nel ricordo del Sansovino con altri modelli, evidentemente considerati altrettanto esemplari, di performer, recitanti, danzatori e musicisti che, contaminando e corrompendo l'antico, lo rinnovarono.

Tra questi compare allora nella pagina del Sansovino, il Burchiella, poeta e drammaturgo plurilingue che l'Armonio conosceva bene. Insieme avevano fondato un'accademia musicale, nota e apprezzata in città, della cui attività si è tuttavia persa quasi ogni traccia. Ne troviamo testimonianza solo in una lettera di Lodovico Dolce, altro nome della breve lista del Sansovino, dedicata a Giacomo Contarini a introduzione de *I fatti e le prodezze di Manoli Blessi Strathiotto*, in cui, oltre a essergli riconosciuto il merito di aver per primo 'mutato' la commedia volgare classica in più lingue, vengono ricordate le sue qualità di performer, danzatore, musicista

e abile scrittore, tal che può competere sia con l'arte di un Roscio che con quella dei grandi maestri trecenteschi [16].

L'*overview* del Sansovino si conclude poi con la menzione al noto mosaicista Valerio Zuccato con la sua futura moglie Polonia e ancora al Dolce "e altri diversi". Impegnato in quegli anni insieme al fratello Francesco nella composizione dei mosaici della Basilica di San Marco, Valerio è qui ritratto insieme alla 'notabilissima recitante' sua sposa nella veste di attore e commediante [17]. Era figlio di Sebastiano che a Venezia aveva una delle botteghe più autorevole nella comunità artistica e sociale locale. Dagli Zuccato era giunto, giovanissimo, anche Tiziano per il suo apprendistato prima di passare alla bottega di Gentile Bellini, che in quegli anni lavorava con Carpaccio agli affreschi nella sala del Gran Consiglio, destinati a rappresentare la storia di Venezia. Lo ricorda ancora Dolce, che non dimentica di riferire di un Tiziano apprendista scalpitante, "che non poteva sofferir la via secca e stentata di Gentile", suscitando le critiche del maestro, che, da par suo, di Tiziano non gradiva l'"allargarsi" dalla sua strada.

Il zio adunque subito condusse il fanciullo [Tiziano] alla casa di Sebastiano, padre del gentilissimo Valerio e di Francesco Zuccati [...]. Ma da questo fu rimesso il fanciullo a Gentil Bellini fratello di Giovanni, ma a lui molto inferiore: che allhora insieme al fratello lavorava nella sala del gran consiglio. Ma Tiziano essendo spinto dalla Natura a maggiori grandezze, et alla perfezzione di quest'arte, non poteva sofferir di sequitar quella via secca e stentata del Gentile, ma disegnava gagliardamente e con molta prestezza. Onde gli fu detto da Gentile, che egli non era per far profitto nella pittura, veggendo che molto si allargava dalla sua strada (Dolce 1557, cc. 54v-55v, cit. in Donati 2014, 34-37).

La testimonianza del Dolce su Tiziano manifesta la medesima tensione sperimentale e vitale riconosciuta dal Sansovino a quegli "nobili ingegni" della commedia. Aveva forse a mente, il Sansovino, i convitti a cui, proprio a casa di Tiziano, prendevano parte i fratelli Zuccato insieme a Giulio Camillo, il latinista Francesco Priscianese, il Sansovino [padre: Jacopo], Jacopo Nardi, Donato Giannotti, Fortunio Spira, l'architetto Serlio e alcune donne gentili, Paola Sansovino, Giulia da Ponte, e la sua figliuola, Irene da Spilnbergo, come ricostruito da Molmenti facendo riferimento a una

lettera inserita nel trattato *Della lingua latina* di Francesco Priscianese (Molmenti 1880, 407). A questa compagnia si univa certamente anche l'Aretino i cui legami sia con Sansovino (padre) che con Tiziano sono ormai noti.

La tessitura della rete di relazioni potrebbe continuare. Varrebbe la pena aggiungere altri nomi noti o meno noti alla lista di questi applauditi commedianti, illustri umanisti e artisti, al fine di ricreare, unitamente alle funzioni e situazioni rappresentative delle collettività istituzionali, il network meno definito di comunità o individui e ricomporre così un mosaico sempre più ricco e articolato di un entourage di letterati, poeti, artisti, maestri di danza, musicisti e performer, che, nei luoghi in cui si rappresentavano le favole antiche sul modello classico, intesero corromperle, creando nuove pratiche di teatro e processi di contaminazione tra forme e figure di arti varie.

Ai diari e alle cronache di umanisti, letterati o nobili signori e signore si aggiungono allora, nel corpus del nostro Atlante, note di archivio, fonti private, editti statali (che queste pratiche miravano a controllare) e altri documenti ancora letterari e figurativi, attraverso cui tracciare le reti, i nodi e le connessioni di una viva e multipla micro-società della festa. Si procede attraverso un'analisi d'insieme di gruppi di attori o specifica su singoli attori, di volta in volta identificati e schedati, al fine di ricomporre il network sociale, artistico e culturale che attivarono nel loro operare individuale o collettivo in relazione alle forme, gli stili e i luoghi che caratterizzavano le loro proposte di spettacolo nella festa.

La nostra narrazione dell'evento-festa combinerà, pertanto, elementi acquisiti da un'analisi cartografica dei luoghi dello spettacolo identificati nel nostro *dataset* (livello 1) con un'analisi delle interconnessioni tra comunità, spazi, tipologie e forme dei cerimoniali che componevano il programma festivo (livello 2). Questo livello di analisi ha mostrato, sin da una prima fase preliminare, un significativo intensificarsi delle connessioni di rete a partire dalla fine del quattrocento, come documentato nella visualizzazione della figura 6 che distingue in tre fasi cronologiche diverse l'exkursus temporale del nostro Atlante. La rappresentazione mostra l'evoluzione del network tra attori sociali e luoghi relativa agli

eventi festivi mappati entro un arco cronologico che va dal 1450 al 1550, diviso in tre momenti temporali diversi.

Una visione più circostanziata, sebbene ancora provvisoria, di questa vibrante micro-comunità di soggetti sociali e singole abilità, pratiche e tecniche è stata elaborata a partire dagli eventi festivi del 1520 sopra descritti. Seguendo le tracce dei protagonisti di questa storia abbiamo avviato una prima ricostruzione di rete sociale che connette gli 'attori' attivi negli eventi singolarmente analizzati del 1520, rispettivamente di Carnevale e della Sensa, con altri momenti festivi.

Abbiamo cioè ricostruito il network degli attori coinvolti durante le feste del '20, proponendo uno specifico focus analitico, come mostrano le quattro viste della Fig. 7. In prima istanza abbiamo distinto le presenze specifiche dei protagonisti di queste feste da quelli che operarono anche in altre occasioni, legate in questo caso essenzialmente al dogato Loredan e Gritti [Fig. 7(I)]. Abbiamo inoltre identificato il corpus di feste in base al tipo di evento, quindi selezionato una chiave tematica con un focus sul *ciclo troiano*, mettendo in relazione il network degli attori delle feste prese in esame con le reti di connessione ad altri eventi che, come nel Carnevale del '20, usarono il mito troiano come nucleo drammaturgico della messinscena mitologica. Si è così registrata una rete di attori la cui presenza agli 'eventi troiani' del 1502, 1515, 1520 e 1524 ricorre in maniera consistente [Fig. 7(II)], come per esempio nel focus sugli Immortali, la cui presenza è registrata in quattro differenti feste [Fig. 7(III)]; o del Ruzante [Fig. 7(IV)] a partire dal quale abbiamo iniziato a creare la rete di connessione degli 'attori' a lui legati all'interno del social network originato dai partecipanti alle feste che registrano la sua presenza.

Le tracce e le reti di visualizzazioni preliminari delle feste del 1520 mostrano un fervore significativo di convivenza e contaminazione tra specializzazioni attoriali diverse, come testimoniato anche dal network ricomposto nel passo del Sansovino. Dal progressivo inserimento dei dati, che al momento segue in maniera privilegiata la fonte sanudiana [Fig. 7(I)], via via integrata con le altre fonti cronachistiche, d'archivio e letterarie, trae origine un labirinto di tracce che si configurano secondo la forma, metaforica e concettuale, della rete e che producono una mappa della

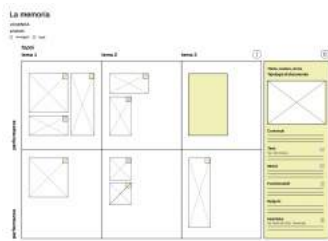
complessa circolazione di materiale culturale e umano, e delle presenze di micro-comunità o singoli individui nell'universo festivo – politico, culturale e performativo – del cerimoniale veneziano e dell'intrattenimento elitario.

Queste reti permettono via via di analizzare i nodi di connessione tra i protagonisti della nostra storia – umanisti, patrizi, dogi, performer, e ancora stampatori o comunità sociali –, le rispettive specializzazioni performative e/o organizzative e/o di leadership, le scelte tematiche che caratterizzavano la loro proposta, e ancora le loro relazioni sociali, culturali e/o politiche nel tempo del cerimoniale festivo e nei luoghi della performance.

Il sistema di analisi della rete sociale degli 'attori' su cui stiamo lavorando consente dunque di rendere visibili 'nodi' e 'archi' importanti all'interno di una mappatura, sia pur selettiva, della festa, rivelando relazioni e circuitazioni di persone, saperi e azioni non sempre percepibili in una visione d'insieme, rendendo comprensibili e accessibili fenomeni complessi attraverso l'uso del linguaggio visuale applicato al nostro oggetto festa. Le nostre prime visualizzazioni sul network sociale della festa non rappresentano l'esito finale dello studio e delle analisi di rete, ma ci permettono di cogliere alcune prime proprietà strutturali, che verranno affinate sul piano analitico, implementate sul piano quantitativo, creando altre esplorazioni di nodi e reti di relazione, e infine supportate da altri strumenti analitici e relativi linguaggi visivi complementari e integrativi sia al sistema di rete sociale che a quello cartografico.

Se la ricomposizione cartografica della festa permette di osservare l'itinerario festivo da un punto di vista visivo-geografico, ricostruendo il 'fatto-spettacolo' attraverso la mediazione tra una rappresentazione fedele della Venezia rinascimentale e un sistema moderno di coordinate geografiche; e se l'analisi del social network consente di ricostruire la forma delle relazioni di singoli individui o/e comunità, in funzione del loro ruolo, delle loro connessioni e delle rispettive funzioni artistiche, letterarie, organizzative o politiche nello scenario festivo, ossia di ricomporre il backstage della festa; tuttavia questi due sistemi di investigazione non ci consentono di affrontare questioni relative alla 'significanza', ossia ai contenuti della festa, ai suoi modelli e i suoi epigoni. La materia di dati non strutturati che il nostro corpus eterogeneo

di testi e immagini contiene è infatti fluida e ambigua per definizione. È pertanto necessaria una struttura analitica complementare che muova su un terreno interdisciplinare e consenta di ricomporre il processo di ricezione, selezione e rappresentazione dell'antico nel programma poetico, visivo e sonoro della festa attraverso il corpus di fonti eterogeneo di cui si compone in vario modo la sua memoria.



8 | La libreria della memoria della festa. Struttura del sistema di analisi associativa e modello di scheda.

### III. La 'memoria'. Le forme della *fabula* antica

Quando sul finire del Cinquecento Sansovino scriveva il suo passo sul cerimoniale e le feste veneziane relativo a un passato a lui davvero prossimo, le sue parole davano testimonianza della presenza di un profondo contrasto tra gli ideali dell'umanesimo latino e volgare e una tradizione di ricezione e fruizione dell'antico, i cui germi risalivano in realtà

alle pratiche di volgarizzazione trecentesche. In questa tesa sfasatura il cronista inseriva la tensione sperimentale di artisti, performer e drammaturghi in direzione di un rinnovamento del teatro classico, che trovava spazio nei tempi licenziosi dell'intrattenimento per poi insinuarsi, come documentato anche dagli eventi esemplificativi del 1520, nel cerimoniale cittadino intrecciandosi con la tensione politica della festa.

In questi luoghi, unitamente alla commedia pluringue del Burchiella o quelle di Ruzante, alle performance dei coniugi Zuccato o dei buffoni Tajacalze e Zuan Polo, e alle rappresentazioni cortigiane del Cherea o delle commedie classiche dei compagni della calza, apparivano le figurazioni omeriche e ovidiane, rappresentate, nella lista 'diacronica' del Sansovino, alla presenza del Dolce in una sorta di 'mitologia mobile'. Qui si esperivano pratiche performative aperte alla contaminazione senza alcun timore del precetto filologico umanistico, similmente a quanto si faceva in quegli stessi anni nelle tipografie veneziane, avviando quella "nuova fase" che elaborava nuovi prodotti letterari e tipografici a cui anche artisti come Tiziano avevano attinto per la propria arte, "incarnandola" (Chastel 1978). Tale pratica di ri-creazione (nel doppio significato che possiede questo termine) apparteneva infatti non solo alla scena teatrale e alle attività della

fiesta, ma anche a quella delle arti visive, letterarie e dell'editoria. Si andava così affermando un nuovo livello di relazione tra 'lettera', 'figura' e 'forma', sul quale lo stesso Dolce, esponente illustre della seconda fase del movimento umanistico volgare, operò con le sue *Trasformazioni* (1553). Ugualmente agli altri "novelli ingegni" della lista sansoviniana, che nei luoghi della festa privata allestivano commedie e "nuove cose" sin dall'inizio del secolo, così procedeva, lavorando direttamente sul testo latino originale, alla pratica della contaminazione creando nuova poesia.

Pertanto per ricomporre una parte importante del processo di selezione, attivazione e disseminazione dell'immaginario visivo e poetico antico di cui si componeva il programma della festa pubblica o privata, la sua significanza, di cui abbiamo fatto cenno più sopra, i suoi contenuti, la sua memoria, dobbiamo articolare una rete associativa che possa favorire l'accesso alla comprensione di una vasta e complessa elaborazione di opere, generi, forme e stili da cui scaturiva l'esito della performance nella festa per ricadere poi in nuova arte e poesia. E dobbiamo farlo riferendoci prima di tutto alla cultura figurativa e letteraria coeva di matrice classica – ovidiana, virgiliana e delle commedie plautine e terenziane *in primis* – che ancora per tutto il Quattrocento e buona parte del Cinquecento "più che alla purezza delle fonti rimandava alla contaminazione e capillare circolazione di storie antiche volgarizzate e illustrate" (Guarino 1995, 102).

Venezia è d'altronde la città che dà il via al genere tipografico dei libri illustrati offrendo una "versione figurata" dell'antico che, accanto alla riscoperta dei testi comici classici, portava l'esempio della fortuna ovidiana delle *Metamorfosi* in volgare, a partire dagli esempi trecenteschi (da cui attinse anche la ricca tradizione dei cantari) che fecero progressivamente perdere il contatto diretto con l'originale. Rinnovato dall'edizione del Giunta nel 1497 dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, scritto negli anni Settanta del Trecento da Giovanni dei Bonsignori – edizione che spostò il centro di diffusione ovidiana da Firenze a Venezia – questo sapere mediato dell'antico aveva favorito sensibilmente l'accesso dei miti classici a vasti ambiti della letteratura, della musica e delle arti figurative e performative [18].

Le glosse e la suddivisione in capitoli seguivano un'interpretazione allegorica delle *fabulae*, per parola e per immagini (*per verba cum figura*), che identificavano scene e motivi da essere illustrati, o sovente integrati di nuovi dettagli in una forma narrativa semplice ispirata in molti casi alla novella. Le illustrazioni ne caratterizzavano l'impresa editoriale, esplicitando interessi diversi che la stampa offriva al lettore, scegliendo generalmente una linea non purista di un Ovidio 'moralizzato'. In questa sfasatura tra il lavoro di riscrittura della *fabula antica* e la ricezione umanistica delle *Metamorfosi* si stabilivano interessanti nessi tra le carte e la scena, trovando nella festa la cornice elitaria e pubblica in cui proporre nuovi rifacimenti performativi e drammatici. Esempio eclatante e miliare di un nuovo teatro era stata la *Fabula di Orfeo* del Poliziano, ormai ricondotta al laborioso *entourage* mediceo degli anni Settanta del Quattrocento [19]. Fecero poi seguito sul finire del secolo e l'inizio del Cinquecento una serie di testi drammatici, ispirati alle favole ovidiane e messi in scena a celebrazione di principi e consorti e a ricreazione del pubblico di corte, rispettivamente a Ferrara, Mantova e Milano, per giungere, anche grazie all'operare di 'novelli ingegni' come il Cherea, pure a Venezia [20]. In laguna, la circolazione di questo sapere, fluido e codificato al tempo stesso, prendeva forma in 'azioni viventi' che, come abbiamo visto, contraddistinguevano la trasgressiva erudizione dei trionfi mascherati e delle *momarie* nello scenario urbano e liturgico dogale e si intrecciavano con le pratiche di un intrattenimento elitario, teso a superare le resistenze di convenzioni tradizionali.

E sempre a Venezia, a partire dagli anni Venti del Cinquecento, un'altra opera di volgarizzamento delle *Metamorfosi*, quella di Niccolò degli Agostini (1522), che sempre al Bonsignori si ispirava, confermò, unitamente all'opera del Dolce (1553), il ruolo centrale di Venezia nella moda dei temi mitologici nelle arti e nello spettacolo veneziani. Come osserva Guthmüller, "se è lecito giudicare la comparsa sul mercato di nuovi volgarizzamenti come indizio di un mutamento di gusto letterario e delle funzioni attribuite alla traduzione, la ristampa di vecchi volgarizzamenti sta invece ad indicare la continuità" (Guthmüller 2008, 189). E se l'edizione illustrata del Giunta di Bonsignori, presentata in volumi lussuosi e ben ornati, si impose come modello letterario e figurativo nella Venezia del primo Cinquecento – superando anche lo scandalo che le xilografie avevano suscitato a causa della nudità delle figure femminili 'all'antica' –



la traduzione 'in versi' di Agostini per mano di Aristotele de' Rossi, detto Zoppino, si faceva testimone di un sempre più stretto e sinergico operare tra le carte, la Piazza e le sedi privilegiate dell'intrattenimento.

Questo accadde in special modo per le parti del racconto in cui è stata riscontrata una maggiore tendenza all'innovazione. Ci riferiamo, ad esempio, alle formule di esordio e commiato, in cui, come nota ancora Guthmüller, Agostini, sul modello dei cantari popolari e cavallereschi a lui assai familiari, incastona il racconto mitico della *storia di Giasone* e la conquista del Vello d'oro, invita i suoi lettori all'ascolto e, a mo' di chiusa, introduce un suo commento o un ornamento. La *storia di Giasone* si arricchisce, inoltre, nelle pagine di Agostini, di amplificazioni rispetto al modello del Bonsignori e di nuovi racconti mitologici in occasione specialmente di "motivi come il saluto, il ricevimento, i banchetti" o ancora temi come "l'amore e la "caccia" (Guthmüller 2008, 227-228). Tale procedura si riscontra anche per altri episodi ovidiani della traduzione di Agostini, come la storia di *Perseo e Andromaca* o quella di *Meleagro* o ancora il racconto della *caduta di Troia*. Non sono molte le *fabulae* ovidiane che l'Agostini elaborò con la medesima accuratezza, ma è significativa la selezione.

Queste stesse storie i veneziani le videro 'accadere' davvero nello scenario lagunare, allestite di volta in volta nei campi, nelle sale o in Piazza San Marco e Palazzo Ducale. "Jasom, quando l'andò a tuor il *vellus aureum*" fu il tema della momaria allestita dagli Eterni in Campo San Polo in occasione delle nozze di Luca da Lezze e la figlia di Giovanni Battista Foscarini nel 1507 (Sanudo *Diarii*, VI, col. 161). A Palazzo Ducale quattro carri trionfali ognuno con quattro o cinque figuranti, fu rappresentata con danze "la vita di *Meleagro* [...] dal nascimento fino alla morte", a conclusione delle celebrazioni in onore della visita di Isabella e Beatrice d'Este nel 1493 (*Lettera di Beatrice* in Molmenti 1880, 627-630). Bellissima, "con balletti e soni mirabili", lodata da tutti gli astanti fu anche la rappresentazione della storia di *Andromaca e Perseo* nella momaria allestita dai Compagni della Calza nella corte del Palazzo per il Carnevale del 1527 e poi ripresa similmente in Piazza. Fu diretta da maestro Tonin, lo stesso che operò per le messinscena del *mito troiano* nel Carnevale del 1520 e ancora nel 1524 alla presenza del duca di Urbino.

La coincidenza tematica si fa ancora più interessante in quest'ultimo caso, se notiamo da un lato la cronologia degli eventi di spettacolo – precedenti per la maggior parte all'edizione Zoppino –, e se consideriamo dall'altro, guidati ancora una volta dalle note di Guthmüller, che l'introduzione della guerra di Troia rappresenta un'innovazione di Agostini anche rispetto al Bonsignori. Un'innovazione che forse si legava all'esperienza dello spettacolo e che certamente attingeva dalla tradizione dei cantari mitologici, che proprio queste storie tramandavano in rifacimenti in ottava rima per mano e voce di canterini e rimatori professionisti già dalla fine del Quattrocento [21]. Una tradizione, quella dei cantari, che a sua volta prendeva l'Agostino come 'repertorio' letterario da cui ri-attingere, proponendo con poche modifiche i suoi racconti nelle recite di piazza e in stampe autonome come si fosse trattato di libretti a buon mercato. L'allontanamento dall'originale latino sembrava a questo punto non avere una via di ritorno. Almeno fino al sopraggiungere delle nuove versioni delle *Metamorfosi*, tra cui spicca a metà del secolo quella per l'appunto del Dolce per mano di Gabriel Giolito [22].

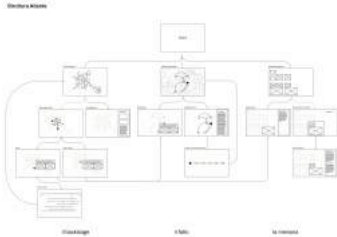
Occorre procedere in maniera mirata attraverso un accurato lavoro di schedatura della fonte letteraria (e similmente iconografica), il cui modello di scheda analitica stiamo progressivamente affinando, indicizzando come sottogruppi di *topoi* letterari e figurativi, temi, motivi, storie, personaggi, fonti, stili, categorie espressive, allegorie, presenti all'interno della singola opera, ponendoli di volta in volta in relazione con il contesto performativo della festa e, attraverso questo, con lo scenario politico, culturale e artistico che li aveva veicolati. Questo modello di scheda e relativo livello di analisi della festa, terzo e ultimo del nostro Atlante, riproduce la metafora e la forma di una 'libreria interattiva' – come riassunto nella Fig. 8 –, che consentirà all'utente di esplorare l'intero corpus documentario da diversi punti di accesso. Le opere sono posizionate nello spazio secondo una matrice (come una tabella a doppia entrata), dove l'artefatto è situato in un'area all'incrocio tra tipologia di performance e *topos* trattato (I), cui progressivamente si aggiungono altri livelli di interrelazione (II). Per ciascun artefatto l'aggiunta dell'interazione associativa permette all'utente di osservare ogni opera singolarmente ed esplorare i contenuti aggiuntivi attraverso cui sia possibile rintracciare intersezioni specifiche fra tipologie di rappresentazioni, temi trattati o altre proprietà degli eventi.

L'analisi diviene più stringente nel caso delle edizioni di libri illustrati, o ancora dei libri di emblemi (altro veicolo fondamentale su cui si concentra il nostro Atlante), là dove all'esame del materiale testuale si affianca anche quello iconografico, verificando i termini di corrispondenza tra parola e immagine all'interno del testo o fra più testi, e ancora tra i testi e il materiale documentario visivo legato alla cultura artistica coeva e al programma della festa. Come nota Piermario Vescovo, nei suoi commenti alle edizioni terenziane di questi anni: "Non si tratta, ovviamente di 'illustrazioni di spettacolo' ma di un patrimonio di immagini che nasce in un'epoca in cui la rappresentazione teatrale risultava ancora esperienza compresa e condivisa e dunque poteva servirsi nella figurazione di elementi teatrali contestuali" [23].

Similmente, il rapporto con la pittura rinascimentale veneziana (dall'impianto narrativo dei *teleri*, alle storie dei cassoni nuziali o alle più importanti committenze) e l'uso dell'antico nell'arte figurativa in genere (*artworks*), muoveva su un terreno complesso di concetti, simboli e moduli visivi comuni sia all'universo delle arti che alle elaborazioni drammaturgiche coeve, testimoniando la fecondità di una cultura mobile che proprio nella festa trovava la sua unità formalizzante e auto-referenziale [24].

La documentazione di questa circolazione sia in letteratura che nelle arti, nell'editoria o nelle pratiche della performance è pertanto materia estremamente eterogenea e fluida, che il nostro Atlante, per come è stato finora concepito, mira a ricomporre, elaborando attraverso la creazione di un 'thesaurus indicizzato' e l'identificazione di voci e keyword, un sistema di viste e associazioni visuali, che mettano in relazione tra loro le opere che compongono il corpus documentario, stabilendo di volta in volta le connessioni tra materiale testuale e quello iconografico [Fig. 8(I)]. Data questa varietà, è stato pertanto scelto di dare accesso a queste informazioni e analisi interne al singolo documento di volta in volta descritto nell'apposita scheda [Fig. 8 (II)], per poi renderle relazionabili attraverso una matrice interattiva, dinamica e configurabile, dotandola di filtri e sfaccettature che possano mettere in evidenza particolari intersezioni fra tipologie di fonti diverse, i loro contenuti o altre proprietà legate agli eventi e finalizzata a rintracciare il *meme* della festa. Si tratta di un modello analitico e narrativo, che segue la metafora della libreria, e che

si compone di schede descrittive sulle quali, unitamente a quelle sugli attori (*actors*) e i luoghi, (*places*) si sta forgiando il database del nostro Atlante.



9 | Struttura dell'Atlante.

### Epilogo: verso un Atlante della festa

L'enciclopedia di immagini, testi, uomini, ambienti e culture, di cui abbiamo visto comporsi e agire la festa, s'impose come sigillo della magnificenza e di un ricreativo e sperimentale operare nella Venezia del Quattro-Cinquecento, su cui si veniva concettualizzando e praticando la visione di un *Theatrum mundi*. Quell'idea di teatro,

che le teorizzazioni e pratiche dell'arte della memoria avevano assunto tanto come metafora che come esperienza della realtà, si materializzava – come documentato nel disegno del manoscritto di Gradenigo [Fig. 10] – nello scenario dogale, fluttuando nelle acque della laguna da Piazza San Marco lungo il Canal Grande per le occasioni speciali di celebrazione e spettacolo. Portava con sé l'idea di un complesso programma poetico e visivo e insieme politico che, nel selezionare e riattivare l'eredità del mondo antico e della materia mitologica, diventava in quegli eventi festivi e di spettacolo, un luogo anfibio di sintesi e diffrazione di una conoscenza universale, mettendo davanti agli occhi degli astanti – avrebbe detto Giulio Camillo – “tutti gli humani concetti”.

A partire da questa visione e pratica della festa e dai percorsi di investigazione via via avviati, ha preso forma la struttura del nostro Atlante, che raccoglie informazioni riferibili a cinque macro-entità (festa, persone/*actors*, opere testuali-musicali/*poem se* opere artistiche/*artworks*, luoghi/*places*) e un corpus eterogeneo di materiali letterari, fonti d'archivio, musicali, iconografici riferibili alla feste mappate. I tre livelli di analisi dell'evento festivo (il 'fatto', il 'backstage', la 'memoria') trovano infatti corrispondenza nelle tre sezioni che compongono la struttura dell'Atlante digitale e dell'interfaccia visuale, ognuna delle quali presenta modelli e linguaggi visivi elaborati per l'occasione, come schematizzato nel diagramma visivo di Fig. 9.



10 | *Theatrum mundi*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo Dolfin 49.

Questo Atlante è stato concepito come una piattaforma flessibile, in costante evoluzione, da cui si andranno componendo una serie di racconti storico-geografici e ‘viste dinamiche’, attraverso l’investigazione e ricomposizione degli itinerari festivi, le analisi di rete sociale, e un sistema di associazioni del set di dati e del corpus di testi e immagini che compongono la materia dell’Atlante. L’obiettivo di una tale struttura è di predisporre un rapido accesso alle informazioni contenute nel *dataset* degli eventi festivi, permettendo conseguentemente una efficace esplorazione visuale dei contenuti che sono stati raccolti, a partire dallo studio, la schedatura e l’analisi comparativa del documento testuale (poetico, cronachistico, archivistico o musicale) e iconografico, per infine rappresentarlo in una forma nuova di narrazione integrata a quella tradizionale. Seguendo i luoghi, la materia e la metafora stessa di questo *Theatrum mundi*, il nostro Atlante FRIDA si presenta come un laboratorio di dati, testi, immagini, suoni finalizzato a una analisi *intermediale* del rituale festivo, inteso non come ciò che scompare (come si intende l’archivio), ma come atto di sopravvivenza e contemporaneamente come

strumento di ricomparsa, investigando in questo modo, attraverso la *fiesta*, edificazioni alternative della memoria [Fig. 10].

[\*]Il presente studio ha ricevuto il supporto della Gladys Krieble Delmas Foundation e del Consortium for the Study of the Premodern World-Andrew W. Mellon Foundation's award, University of Minnesota. Un ringraziamento a Patricia F. Brown, Raimondo Guarino, Edward Muir e Paola Ventrone per i loro preziosi riscontri, e all'Italian Academy for Advanced Studies, Columbia University, dove il presente progetto FRIDA ha iniziato a prendere forma durante il periodo di residenza del primo autore come fellow nell'a.a. 2014-2015. Afferenze: Francesca Bortoletti: University of Minnesota; Paolo Ciuccarelli, Beatrice Gobbo, Tommaso Elli: Density Design Research Lab, Politecnico di Milano; Giuseppe Gerbino: Columbia University.

---

## Note

1. La bibliografia è assai ampia e ci limitiamo a rimandare a opere classiche come Tafuri 1968; 1969; Cruciani 1972, 1983; Povoledo 1975; Zorzi 1977; Mitchell 1979; Cruciani-Seragnoli-Falletti 1982; Pieri 1983; Guarino 1988; Ventrone 1992; Decroisette-Plaisance 1993; e ai più recenti Plaisance 2008; Bortoletti 2008; Ventrone 2016. E ancora agli studi promossi dalla Society for European Festivals Research (SEFR Book Series): Mulryne-Goldring 2002; Mulryne *et al* 2004; Mulryne-Aliverti-Testaverde 2015. Nell'ambito degli studi musicali si veda fra gli altri Gallo 1992; Guidobaldi 1995; Loockwood 2009; Gerbino 2009. Fonte documentaria ancora significativa rimane D'Ancona [1877] 1891.
2. Trexler [1980] 1991; Strong 1984; Tafuri 1992; Casini 1996.
3. Zorzi 1988; Ventrone, Gaffuri 2010; Ventrone 2013; Bortoletti 2018. Un importante contributo viene dagli studi sulla memoria tra i quali ci limitiamo a rimandare ai contributi di Mario Praz (1971), Salvatore Settis (1986), David Freedberg (1989), Mary Carruther (1990), Lina Bolzoni (1995) e Carlo Severi (2004).
4. Fra i numerosi studi storico e storico-artistici ricordiamo fra gli altri: Venturi 1909; Urban 1966, 1969, 1980, 1998; Chastel 1978; Puppi 1980; Ginzburg 1980; Muraro 1981, 2004; Muir 1984; Crouzet-Pavan 1992, 1999; Salzberg 2014; Infelise 2016; Matino 2017 e i preziosi lavori di Fortini Brown 1988, 1996.
5. Povoledo 1972; Padoan 1978; Branca 1983; Muir 1984; Zorzi 1977, 1988; Guarino 1995; Fenlon 2007; Vescovo 2011; Bryant-Cecchinato 2016.
6. Crouzet-Pavan 1992, 538-561 in particolare per il caso della festa delle Marie; Casini 1993, 288-294 per l'incoronazione della festa dogale.
7. Biblioteca del Museo Correr cod. Cicogna 2977.

8. Ne danno testimonianza Sabellico 1502, cc. 17v-18r e le stesse Beatrice (in una lettera trascritta in Molmenti 1880, 627-630) e Eleonora (in una lettera trascritta in Chiappini 1956, 84-85).
9. Ringraziamento il Department of Prints and Drawings del Minneapolis Institute of Art (MIA), per avere messo a disposizione una copia digitale della veduta del de' Barbari della loro collezione.
10. L'evento è stato puntualmente analizzato da Guarino 1995, 119-146. Si trova un riferimento anche in Urban 1980. Un elenco delle fonti dell'entrata di Anna di Foix si trova in Mitchell 1979, 144-145.
11. Preziose sono le tavole topografiche ricostruite da Crouzet-Pavan 1992, carte 1-18.
12. Guarino 1995, 73-86. Si veda anche King 1986, 377-387.
13. Falletti 1990, 301-310, Guarino 1995, 159-184. Si veda anche Padoan 1978, 45-46, Luzio-Renier 1899, 55-56n; Zorzi 1977, 304. Ho avuto occasione di incontrare il de' Nobili anche nei miei studi sulla produzione poetica e drammaturgica pastorale a Ferrara (Bortoletti 2008) e in area aragonese (Bortoletti 2016).
14. Sanudo *Diarii*, VII, col. 701; XIV, col. 325; XV, col. 531; XVI, col. 548.
15. Sabellico 1502, c. 52r, cc. 68r-70r; Guarino 1995, 111-118. La commedia è edita in Gentilini 1983.
16. *Lettera dedicatoria di Lodovico Dolce a Giacomo Contarino* al volume di Antonio Molino, detto Burchiella, *I fatti e le prodezze di Manoli Blessi Strathiotto*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrara, 1561.
17. Ai fratelli Zuccati scriverà una delle sue *Lettere* Andrea Calmo, ricordando il loro "bel inzegno del far de musaico" e insieme la loro abilità a "sonar, cantar, [e] recitar" (*Lettere*, 21). Si veda anche D'Ancona [1877] 1891, I, 403; II, 112n; 458; Vescovo 1996.
18. L'edizione del Bonsignori era stata preceduta di qualche anno da una nuova traduzione delle *Metamorfosi* di Lorenzo Spirito da Perugia, che tuttavia non ebbe grande diffusione tra le corti, e fu stampata solo nel 1519 in un'edizione perugina. Si veda, Guthmüller 2008, 154-175).
19. Sulla questione della datazione dell'*Orfeo* poliziano si veda Carrai 1990 e il saggio di Ventrone in Bortoletti 2012, 225-266.
20. Il corpus di testi drammatici si compone della *Fabula de Cefalo* di Niccolò da Correggio; la *Pasitea* di Gasparo Visconti, la *Danae* di Baldassarre Taccone, la *Noze de Psiche e Cupidine* di Galetto del Carretto. Si veda Tissoni Benvenuti-Mussini Sacchi (1983); Vescovo (2005).
21. Cfr. Ugolini 1933, 135 e Guthmüller 1997, 187-212.
22. Guthmüller 2008, 243-264; Dionisotti 1999, 140-155.
23. Vescovo 2016, 321. Sulla tradizione delle edizioni terenziane si vedano tra gli altri lo studio di Molinari 1999, 1-10; Guardenti 2004, 11-101.
24. Sull'uso dell'antico nell'arte rinascimentale si rimanda fra gli altri a Settis 1986.

---

## Bibliografia

---

### Fonti

Biondo 1559

F. Biondo, *De Roma triumphante libri X [...]*, Basileae, per Hieron. Frobenium et Nicol. Episcopium 1559.

Cicogna 2977

Cod. Cicogna 2977, Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

Dolce 1557

L. Dolce, *Dialogo della pittura*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

Franco 1610

G. Franco, *Habiti d'huomini et Donne Venetiane con la processione della Ser.ma Signoria et altri Particolari cioè Trionfi Feste et Cerimonie[...]*, Venezia, Giacomo Franco forma in Frezzaria all'insegna del sole 1610.

Sabellico 1502

M.A. Sabellico, *Opera Mar. Ant. Sabellici*, Impressi Venetiis : per Albertinum de Lisona Vercellensem, 1502.

Sansovino 1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare [...]*, Venezia 1581.

Sanudo *Diarii*

M. Sanudo, *I Diarii di Marino Sanuto*, a cura di R. Fulin et al., Venezia, 1879-1903.

Vecellio 1590

C. Vecellio, *Degli habitì antichi et moderni di diversi parti del mondo [...]*, Venezia, Damian Zenaro, 1590.

---

### Riferimenti bibliografici

Bolzoni 1995

L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino 1995.

Bortoletti 2008

F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma 2008.



Bortoletti 2012

F. Bortoletti (a cura di) *L'attore del Parnaso. Ritratti di attori musici e drammaturgie d'occasione*, Milano 2012.

Bortoletti 2015

F. Bortoletti *La voce dei poeti alla corte aragonese. La festa e il teatro*, "Quaderni d'italianistica", 36.1 (2015), 13-62.

Bortoletti 2018

F. Bortoletti *Emblema e festa. Le giostre mediche tra fabule, forme e figure*, in F. Bortoletti e A. Sacchi (a cura di), *La performance della memoria*, Bologna 2018.

Branca 1983

V. Branca, *Momarie veneziane e 'fabula di Orfeo'*, in Id., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983, 55-72.

Burckhardt [1860] 2002

J. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* [1860], London, 2002.

Carrai 1990

S. Carrai, *Implicazioni cortigiane nell'Orfeo del Poliziano*, "Rivista di Letteratura Italiana", 8 (1990), 9-23.

Carruthers 1990

M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990.

Casini 1996

M. Casini, *I gesti del principe: la festa politica a Firenze e Venezia in età Rinascimentale*, Venezia 1996.

Centanni 2015

M. Centanni, *Venezia/Venusia nata dalle acque*, in M. Bassani e M. Molin (a cura di), *Lezioni Marciane 2013-2014. Venezia prima di Venezia. Archeologia e mito alle origini di un'identità*, Roma 2015.

Chastel [1978] 1988

A. Chastel *Tiziano e gli umanisti*, in A. Chastel, *Favole Forme Figure* [ed. or. *Fables, formes, figures*, Paris 1978], trad. di M. Zini e M. V. Malvano, Torino 1988.

Chiappini 1956

L. Chiappini, *Eleonora d'Aragona prima duchessa di Ferrara*, Rovigo 1956.

Crouzet-Pavan 1990

É. Crouzet-Pavan, *Sopra le acque salse. Espaces, pouvoirs et société à Venise à la fin du Moyen Age*, École française de Rome, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1992.

Crouzet-Pavan 1999

É. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante, les horizons d'un mythe*, Paris 1999.

Cruciani 1972

F. Cruciani, *Per lo studio del teatro Rinascimentale: la festa*, "Biblioteca teatrale", 5 (1972), 1-16.

Cruciani 1983

F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983.

Cruciani, Taviani 1988

F. Cruciani, F. Taviani, *L'Indice fiorentino*, in Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna 1988, 339-368.

Cruciani, Falletti, Ruffini 1994

F. Cruciani, C. Falletti, F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e di Ludovico Ariosto*, "Teatro e storia", 16 (1994), 131-217.

D'Ancona [1877] 1891

A. D'Ancona. *Origini del teatro italiano*, [Firenze 1877] Torino 1891.

Decroisette, Plaisance 1993

F. Decroisette, M. Plaisance (a cura di). *Les fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance. Vérone, Florence, Sienne, Naples*, Paris 1993.

Dionisotti 1999

C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id. *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1999, 125-178.

Donati 2014

A. Donati, *Sebastiano Zuccato*, in V. Sgarbi e A. D'amico (a cura di), *San Sebastiano. Bellezza e integrità nell'arte tra Quattrocento e Seicento*, San Secondo di Pinerolo 2014, 34-37.

Falletti 1990

C. Falletti, *Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508*, "Teatro e storia", 9 (1990), 301-310.

Fenlon 2007

I. Fenlon, *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven-London 2007.

Fortini Brown 1988

P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven 1988.

Fortini Brown 1988

P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven 1996.

Freedberg 1989

D. Freedberg, *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Gallo 1992

F.A. Gallo, *Musica nel castello: Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna 1992.

Gentilini 1983

G. Gentilini (a cura di), *La commedia umanistica veneta*, Ravenna 1983.

Gerbino 2009

G. Gerbino, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*, Cambridge 2009.

Ghelardi 2005

G. Ghelardi (a cura di), *Jacob Burckhardt. Italian Renaissance Painting According to Genres*, Los Angeles 2005.

Ginzburg 1980

C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500'*, in *Tiziano e Venezia*. Convegno Internazionale di Studi (Venice 1976), Vicenza 1980, 77-94.

Gombrich 1972

E.H Gombrich, *Symbolic Images*, London 1972.

Guidobaldi 1995

N. Guidobaldi, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze 1995.

Guardenti 2004

R. Guardenti, *Teatro e iconografia: un dossier*, "Teatro e storia", 18 (2004), 11-101.

Guarino 1988

R. Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna 1988.

Guarino 1995

R. Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna 1995.

Guthmüller 1997

B. Guthmüller, *Cantari cinquecenteschi d'argomento mitologico*, in B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997, 187-212.

Guthmüller 2008

B. Guthmüller, *Ovidio Metemorphoseos vulgare*, Fiesole, 2008.

Infelise 2016

M. Infelise, *Aldo Manuzio tra storia e bibliofilia*, in *Aldo Manuzio: La costruzione del mito*, trad. di M. Infelise, Venezia 2016, 9-22.

Jacquot 1956-1960

J. Jacquot, *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 voll., Paris 1956-1960.

Jacquot 1964

J. Jacquot, *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964.

Jensen 2008

K.B. Jensen, *Intermediality*, in W. Donsbach (a cura di), *The International Encyclopedia of Communication*, Malden 2008.

Kernodle 1944

G. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago 1944.

Loockwood 2009

L. Loockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford 2009.

Luzio, Renier 1890

A. Luzio, R. Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, in "Archivio Storico Lombardo", 18 (1890), 74-103, 346-399, 619-674.

Matino 2017

G. Matino, *Il ciclo dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco: una nuova prospettiva*, in S. Settis e G. Ortalli (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, Modena, 2017, 117-133.

Mitchell 1979

B.G. Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze 1979.

Molinari 1999

C. Molinari, *La memoria del teatro nel Medioevo e il caso Terenzio*, in C. Cairns (cura di), *The Renaissance Theatre. Texts, Performances, Designa*, Aldershot, 1999, 1-10.

Molmenti 1880

P.G. Molmenti *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Torino 1880.

Muir [1981] 1984

E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento* [ed. or. *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981], trad. di E. Zambelli, Roma 1984.

Mulryne, Goldring 2002

J.R. Mulryne, E. Goldring, *Court Festivals of the European Renaissance*, London 2002.

Mulryne et al. 2004

J.R. Mulryne et al., *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Ashgate 2004.

Mulryne, Aliverti, Testaverde 2015

J.R. Mulryne, M.I. Aliverti, A.M. Testaverde (a cura di), *Ceremonial Entries in Early Modern Europe*, London 2015.

Muraro 1971

M.T. Muraro, *Studi sul teatro Veneto fra Rinascimento e età barocca*, Firenze 1971.

- Muraro 2004  
M.T. Muraro, *Scena e Messinscena* a cura di M.I. Biggi, Venezia 2004.
- Padoan 1974  
G. Padoan, *La Venexiana: Commedia di anonimo veneziano del cinquecento*, Padova 1974
- Padoan 1978  
G. Padoan, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova 1978.
- Panofsky 1969  
E. Panofsky, *Problem in Titian, mostly Iconographic*, New York 1969.
- Plaisance 2008  
M. Plaisance, *Florence. Fêtes, spectacles et politique à l'époque de la Renaissance*, Manziana 2008.
- Pieri 1983  
M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova 1983.
- Pirrotta [1969] 1975  
N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo* [1969], Torino 1975.
- Povoledo 1972  
E. Povoledo, *Scène et mise en scène à Venise dans la première moitié du XVI siècle, in Renaissance Maniérisme Baroque*, Actes de XI Stage international d'études humanistes (Tours 1972), Paris 1972.
- Povoledo [1969] 1975  
E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo* [1969], Torino 1975
- Praz 1971  
M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra letteratura e le arti visive*, Milano 1971.
- Puppi 1980  
L. Puppi, *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano 1980.
- Settis 1986  
S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in Id. *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III: *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, 373-486.
- Severi 2004  
C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino 2004.
- Seznec 1953  
J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953.

- Strong 1984  
R. Strong, *Art and Power: Renaissance Festival 1450-1650*, Berkeley 1984.
- Tafari 1968  
M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1968.
- Tafari 1969  
M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari 1969.
- Tafari 1992  
M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992.
- Trexler [1980] 1991  
R. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca, [1980] 1991.
- Salzberg 2014  
R. Salzberg, *Ephemeral city. Cheap print and urban culture in Renaissance Venice*, Oxford 2014.
- Tissoni Benvenuti, Mussini Sacchi 1983  
A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi (a cura di), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983.
- Ugolini 1933  
F. Ugolini, *I cantari di argomento classico*, Firenze 1933.
- Urban 1966  
L. Urban, *Teatri e 'teatri del mondo' nella Venezia del Cinquecento*, "Arte Veneta" 20 (1966), 137-46;
- Urban 1968  
L. Urban, *La festa della Sensa nelle arti e nell'iconografia*, "Studi veneziani" 10 (1968), 291-353.
- Urban 1969  
L. Urban, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, "Arte Veneta" 23 (1969), 145-55.
- Urban 1980  
L. Urban, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, in L. Puppi, *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano 1980.
- Urban 1980b  
L. Urban, *Le feste sull'acqua a Venezia nel sec. XVI e il potere politico*, in *Il teatro italiano del Rinascimento* a cura di M. De Panizza Lorch, Milano 1980, 483-505.
- Urban 1988  
L. Urban, *La festa e la fiera della "Sensa" dalle origini alla caduta della Repubblica*, Venezia 1988.
- Urban 1998  
L. Urban, *Processioni e feste dogali. «Venetia est mundus»*, Vicenza 1998.

Ventrone 1992

P. Ventrone, *Le Temps revient — Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Milano 1992.

Ventrone 2013

P. Ventrone, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo*, "Teatro e Storia" 34 (2013), 285-310.

Ventrone 2016

P. Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze 2016.

Ventrone, Gaffuri 2010

P. Ventrone, L. Gaffuri (a cura di), *Immagini, culti, liturgie: le connotazioni politiche del messaggio religioso*. Atti dell'atelier internazionale (Milano, 1-3 ottobre 2009), "Annali di storia moderna e contemporanea" 16 (2010).

Venturi 1909

L. Venturi, *Le Compagnie della Calza. Sec. XV-XVI*, Venezia 1909.

Vescovo 1996

P. Vescovo, *Da Ruzante a Calmo. Tra "signore commedie" e "onorandissime stampe"*, Padova 1996.

Vescovo 2005

P. Vescovo, *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la favola cortigiana*, in P. Gibellini, *Il mito nella letteratura italiana, vol. I. Dal Medioevo al Rinascimento*, Brescia 2005, 535-551.

Vescovo 2011

P. Vescovo, *La virtù e il tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia 2011.

Vescovo 2016

P. Vescovo, *Terentius cum figuris (preliminari a una ricerca)*, "Drammaturgia" 13.3 (2016), 313-346.

Warburg [1932] 2004-2008

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, vol. I, a c. di M. Ghelardi, redazione S. Müller, Torino 2004; vol. II, a c. di M. Ghelardi, Torino 2008 (Eng. ed.: A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999).

Yates 1959

F.A. Yates, *The Valois Tapestries*, London 1959.

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino 1977.

Zorzi 1988

L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola: Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino 1988.

---

## English abstract

When trying to handle historical data, it can be confusing and frustrating for the reader to view and understand the information behind the documents. This is where digital technologies can be extremely useful: the article illustrates the ongoing work of a group of scholars for the creation of the atlas “FRIDA” whose objective is to represent all the events linked to Venice in the period between 1450 and 1550, using the famous bird’s eye view of Venice, printed by Jacopo de Barbari in 1500 as a geographical base for mapping events. All information related to civic-religious feasts, wedding parties, Carnival, funerals, occasional parties for passages of illustrious guests, triumphal entries, processions, banquets, liturgical ceremonies, dances, music, tournaments, jousting and theatrical performances of comedies, farces and tragedies of which spatial information was available have been linked to places on the map. The main idea is to visualize the complexity of “mobile feasts” (a description borrowed from Ernest Hemingway), exceeding the limits of the information list. In this way it was possible to begin to identify the places of events, the movements of the processions in the city space, but also the connection of the individual performances, the network of actors and artefacts — images, poems — in the Venice of Marin Sanudo. The Venetian diarist is in fact the main source of information at the base of the mapping made in the interactive atlas which, through three different levels of analysis, manages to bring together the historical, geographical and literary, visual and sound objects that we track in the pages of the *Diarii*.





# La festa, il banchetto e il canto in un inedito poema di Lorenzo Valla

## La corte di Alfonso il Magnanimo a Gaeta nel Novencarmen

Antonietta Iacono



Sandro Botticelli, *Nozze di Nastagio degli Onesti*, Firenze, Palazzo Pucci.

Le rappresentazioni teatrali presso la corte aragonese di Napoli hanno suscitato, fin dai saggi di Francesco Torraca e Benedetto Croce (Torraca 1884; Croce 1891), un'attenzione assidua che rimane alta e costante anche nell'ambito della letteratura critica più recente, come mostrano, ad esempio, le ricerche di Nicola De Blasi sulla produzione di farse, gliommeri e sui generi conviviali diffusi in Napoli e nel Regno (De Blasi 1993, 129-159; De Blasi 2002, 577-610; De Blasi 2009, 29-57; Sannazaro 1999); gli studi di Francesca Bortoletti puntati sulla dimensione performativa dell'*Arcadia* di Sannazaro (Bortoletti 2008; Bortoletti 2016, 1-28); il saggio di Cristiana Addesso dedicato appunto a teatro e festività in epoca aragonese (Addesso 2012); e un contributo di Carmela Vera Tufano che si presenta come commento integrale alle *Ecloghe* del Pontano, ma che nella

porzione relativa alla *Lepidina* recupera la dimensione teatrale e scenica di quest'opera legandola a specifici contesti, gusti e rituali della corte aragonese di Napoli (Tufano 2015, 57-308). Questa ricca letteratura critica mostra lo sviluppo alla corte aragonese di Napoli di un gusto per il teatro e per la festa spettacolare che si diffuse in maniera capillare anche nelle corti cittadine e periferiche del regno di Napoli.

In generale i dati documentari ricchissimi sul versante della seconda metà del Quattrocento, risultano però meno significativi di quelli della prima metà del secolo e della produzione letteraria in latino. Si ricava, ad esempio, dai *Diurnali del duca di Monteleone* la notizia che nell'aprile del 1423 Alfonso d'Aragona "ordinò una magna et solemne giostra, dove fece fare uno elefante grandissimo con lo castello sopra, dove stavano diversi angeli [...] quali angeli stavano con diversi istrumenti cantando e sonando" (*Diurnali* 1958, 109). Si trattava di una giostra messa in scena per il principe all'epoca del suo primo soggiorno napoletano alla corte angioina di Giovanna II: essa prevedeva anche uno scontro tra attori travestiti da turchi e nobili del seggio di Capuana, il seggio più antico e aristocratico della città insieme a quello di Nilo/Nido. Nella stessa cronaca infatti si legge che "li gentilhomini di Capuana con volontà del gran senescalco in controversa fecero doi carra piene di foco et bombarde et circa 30 homini jostraturi a cavallo vestiti a modo de diaboli [...] per affrontare gli angeli del Re de Rahona" (Maxwell 1992, 847-875).

Quasi vent'anni più tardi, nell'ultimo giorno di dicembre del 1441 in una Napoli assediata dal principe aragonese, Renato d'Angiò volle organizzare per la sua corte uno spettacolo in cui dinanzi al tribunale ultraterreno presieduto da Minosse sfilavano per essere giudicati tre eroi della storia antica: Scipione, Annibale e Alessandro. La rappresentazione che prevedeva l'attribuzione della palma della perfezione a Scipione, giovane ed eroico, veniva spiegata - non a caso - alla fine dello spettacolo dal dotto giureconsulto Cyprien de Mer: in Scipione difensore della repubblica si ravvisava il giovane Renato d'Angiò che nella sua lotta contro Alfonso difendeva la Santa Sede, insieme coi diritti suoi sul regno di Napoli; dall'altro lato, Alfonso, invece, vecchio, perfido, astuto e sleale era rappresentato - secondo una prassi già ben consolidata - dall'altrettanto perfido Annibale (Pieri 1985, 39-82). Il soggetto tratto dal dodicesimo *Dialogo dei morti* di Luciano (Geri 2011) rinnovava, secondo il

disvelamento affidato alle parole dell'oratore, una guerra antica e nuova da condurre con coraggio perché "la fortuna gelosa degli uomini insigni gode di calcarli, sollevando il vizio ed il delitto, ma il loro coraggio non è affranto dalle avversità" e affinché la giustizia infine possa trionfare (*Oeuvres complètes du roi René* 1845, I, LIX; Faraglia 1908, 267).

Il 26 febbraio del 1443, cioè due anni più tardi, la città stremata e sfigurata dai bombardamenti si trasformava nel teatro di uno dei trionfi più mirabili messi in scena alla maniera degli antichi. L'ingresso trionfale del principe aragonese in Napoli fu uno spettacolo eccezionale che pose sulla città il segno della *magnificentia* alfonsina. Innumerevoli sono i resoconti e le cronache che rievocano l'evento: la cronaca del Panormita che va letta come ricostruzione ufficiale uscita dalla corte e destinata alle potenze estere; la citazione che ne fa Bartolomeo Facio nei *Commentarii* per Alfonso; la narrazione in versi che ne fa Porcelio de' Pandoni nel suo poemetto in tre canti intitolato *Triumphus Alfonsi regis* (Iacono 2017, 63-90); i dispacci ufficiali, o anche lettere apparentemente di carattere intimo e confidenziale, che funzionavano però da cassa di risonanza di un evento che dovette contribuire non poco alla legittimazione di Alfonso come sovrano di Napoli (Iacono 2009, 9-57; Delle Donne 2011, 447-476).

Proprio la carenza di una documentazione con pieno statuto letterario su spettacoli, feste, e momenti di relax a corte in epoca precedente la conquista alfonsina contribuisce a dare rilievo all'inedito poema di Lorenzo Valla intitolato *Novencarmen*, la cui composizione è databile ad epoca immediatamente successiva al 1439-1440 (Iacono 2016, 77-78). L'opera, infatti, composta dal Valla prima della conquista della capitale del Regno, apre uno spiraglio sulla dimensione del divertimento, del banchetto, della danza, della musica e dello spettacolo alla corte alfonsina, in un'epoca di molto precedente le grandi manifestazioni organizzate in Napoli dai principi Trastámara e la codificazione delle prassi della festa e dello spettacolo nell'ambito del mecenatismo regio operato nei tardi anni Novanta del secolo XV dal Pontano (Pontano, *Virtù*).

Il Valla stesso ricorda e documenta il suo soggiorno a Gaeta, la vita che egli conduceva al seguito del principe aragonese, spesso non priva di pericoli e di difficoltà. Ed infatti in un passaggio dell'*Antidotum in Facium* descrive la dimensione felice del soggiorno a Gaeta, festosa e scandita da

piacevoli raduni cortigiani e da passatempi anche goliardici *in ortis Caiete suburbanis*:

Ante octo hinc annos constitueramus aliquot viri, in ortis Caiete suburbanis, propter anni tempus, septimo quoque die qui dominicus erat, in orbem convivium struere [...] (Valla, *Antidotum* IV 14, 7, 396).

Otto anni fa un certo numero di persone decidemmo di apparecchiare nei giardini alla periferia di Gaeta un banchetto in ragione della stagione dell'anno e nel giorno della domenica.

Mentre in una lettera indirizzata dall'umanista al Tortelli, probabilmente nel marzo del 1441, fa emergere invece la fatica degli spostamenti richiesti dagli impegni bellici per circa quattro mesi e l'impossibilità persino di scrivere ai propri cari:

Quatuor ferme iam mensibus huc atque illuc vagatus sum, ut ad te scribere non potuerim, ne ad meos quidem, quanquam binas litteras ad te dederam Rome substitisse cognovi ex homine, qui meas cum suis litteris istuc mittebat (Valla, *Epistole* n. 14).

Per quasi quattro mesi ho vagato da un luogo all'altro senza poter scrivere a te e neppure ai miei, anche se avevo consegnato un paio di lettere per te che sono rimaste a Roma come ho saputo da un uomo che lì aveva inviato le mie lettere insieme alle sue.

Come indica il titolo, il *Novencarmen* è un componimento costituito di nove canti in cui alla voce dell'autore si alternano le voci e i canti di altri personaggi, con specifiche funzioni celebrative nei confronti di Alfonso il Magnanimo. L'avvicendamento di metri nella struttura dell'intero componimento è chiaramente vincolato alla tematica sviluppata in ogni canto: il distico elegiaco offre una vera e propria connotazione formale alle cinque *narrationes auctoris*, ed attribuisce a tale sistema metrico valore prefatorio, alla stessa stregua di certe *praefationes* in distici elegiaci istituzionalizzate nell'uso da Claudiano nelle sue opere; l'asclepiadeo minore per l'*Oratio Comitis Campibassi* equivale a una esibita formulazione oraziana (Hor. *Carm.* 1, 1) di questo momento 'oratorio' ed encomiastico della costruzione valliana; a memorie oraziane riporta anche

l'utilizzo della strofe saffica nel discorso di Matuta in quanto sistema istituzionalizzato per il canto poetico finalizzato alla celebrazione del committente-dedicatario; gli esametri della *Responsio regis* connotano col verso epico la risposta del re che è l'eroe-guerriero a cui tutti i personaggi-interlocutori di questa originale partitura valliana rivolgono i loro discorsi e i loro canti. Infine, l'intervento di *Mauron*, che chiude la sequenza di allocuzioni rivolte ad Alfonso, si presenta come *carmen* e non più come *oratio* (come invece le altre due apostrofi rispettivamente del conte di Campobasso e di Matuta); ed è una vera e propria creazione metrica, costituita da un sistema fondato sulla giustapposizione metrico-ritmica di due *cola* per ogni verso.

L'ambientazione del canto è posta in una precisa realtà geografica, Gaeta, una località di valore strategico, che fu per Alfonso anche capitale e sede provvisoria della corte itinerante. L'ambientazione a Gaeta è esaltata nella partitura del componimento da un passaggio (contenuto nella seconda *Narratio auctoris*) che inventa origini antiche e divine per il personaggio di Matuta, la dama che ha il privilegio di rivolgere al re un canto *de voluptate*. In questo passaggio, infatti, il toponimo *Caieta* è riletto dal Valla alla luce di ovvie memorie classiche come il luogo dove Enea dà sepoltura alla sua nutrice (Verg. *Aen.* VII 2; Ov. *Met.* XIV 433), innestandovi però un complesso *aition* che da Venere fa discendere Matuta e la casata, *domus Matutorum*, il cui fulcro ideologico va ravvisato nei *Fasti* ovidiani, ed in particolare nel passaggio relativo alle feste dei *Matralia* in onore appunto di *Matuta*, dea del Mattino (Ov. *Fast.* VI 475 ss.). Oggi nel Museo Campano di Capua sono esposte una serie di statue tutte rappresentanti la *Mater Matuta*: le statue furono ritrovate in prossimità dell'antica Capua in una serie di scavi archeologici seguiti ad un ritrovamento fortuito avvenuto nel 1845. Antonio Maiuri (Maiuri 1930) richiamò l'attenzione degli studiosi su questi monumenti, che testimoniano la vitalità del culto della *Mater Matuta* in quest'area nell'arco temporale che va dal VI al II secolo a.C. Il poema del Valla ambientato in una precisa area territoriale, che predilige Gaeta, ma cita anche Capua, potrebbe essere certamente nato da una suggestione suscitata da esplorazioni autoptiche e da ritrovamenti archeologici, di cui però al momento non ho notizia alcuna. Nella *Narratio altera auctoris* il poeta racconta che a Enea, nell'atto di terminare la sepoltura della sua nutrice, si presentano i due vecchi sacerdoti del tempio di Venere, *Paron* e *Thymene*, una vecchia coppia di sposi, fedeli custodi del tempio di Venere,

i quali privi di figli chiedono a Venere che conceda anche a loro l'onore della discendenza (Valla, *Novencarmen* III, 11-54, vd. Iacono 2017, 77-79):

Pauca mihi que sit Matute forma puelle / Clara quidem res est – sunt referenda prius. / Eneas postquam tellure recondidit ossa / Caiete Veneris templum ubi Matris erat, / Talibus hunc senior Paron seniorque Thymene / Lustra sacerdotes iam super octo rogant: / “Dux Anchisiades, sic, o sic numina prestant / Condere que cupiant menia posse tibi / Cum genitrice, agito, cuius delubra tuemur. / Det nobis sobolem, quippe suum est proprium hoc: / Nobis divitie, nobis stirps clara parentum / Cunctaque mortales que preciosa putant. / Tantum nulla fuit proles optantibus unquam: / Quid, si non presis huic, Venus alma, loco, / Quid prodest coluisse deos casteque pieque, / Irrita cultori si sua vota manent?” / Plura locuturi fuerant, sed ab ethere fulsit / Affarique illos taliter orsa Venus: / “Non ego vestra, mei cultores, tempore tanto / Vota repellebam, que dea dura minus. / Heu, pigeat tenuisse moras; sua munera differt, / Quo tribuat meritis uberiora deus. / Adventum nati simul opperiebar amate / Nutricis mortem; cuncta futura tenens / Pulchrius hoc nato munus presente videbam / Et quanti est quod vos alloquor ipsa Venus / Accipite ergo animis: nato nataque, Thymene, / Paronem facies, mater honesta, patrem: / Illos vos iuvenes simul ambo videbitis, ambos, / Ambos sic lepidos invidiam ut superent. / Atqui nascentur partus e stirpe virili, / Omnibus iis proles, Troia nomen erit. / Eu, matutino quia nostrum sydus ab ortu / Fulget, Matutam, mando, vocate, domum / Nemoque Caieta post hac speciosior urbe / Quam Matutorum mas erit aut mulier. / Hinc quoque nascetur longe pulcherrima cuius: / Nominis a magno est syllaba prima love, / Quam reliquas inter tanto illustrabo decore, / Ut de me genitam dicere non dubitent”. / Hec Venus, inde fides per singula queque secuta est / Atque hanc quam loquor est Vaticina Venus: / Namque deam vocitant et sunt qui numine credant / Progenitam gemino, Mercurio et Venere.

Poche cose devo prima riferire circa la bellezza della giovane Matuta / giacché si tratta di cosa ben nota / Dopo che Enea ebbe riposto le ossa / di Caieta nella terra, dove era il tempio della madre Venere, / il vecchio Paron e la vecchia Timene, / sacerdoti ormai da oltre otto lustri, lo pregano con queste parole: / “Condottiero, figlio di Anchise, così, o così gli dei ti concedano / di poter fondare le mura che essi desiderano, / insieme con la genitrice, suavia, i cui templi noi custodiamo. / Ella conceda a noi la

discendenza, giacché è questo il compito suo proprio: / per noi ricchezza,  
per noi discendenza illustre dei genitori / e tutto quanto i mortali  
considerano prezioso. / Solo noi, pur desiderandolo, mai avemmo prole  
alcuna: / perché, se tu, alma Venere, non fossi patrona di questo luogo, / a  
che gioverebbe aver venerato castamente e piamente gli dei, / se irrealizzati  
restano i voti per il fedele?". / Molte altre cose avrebbero detto, / ma Venere  
rifulse dal cielo e cominciò loro a parlare così: / "Io, miei sacerdoti, non avrei  
deluso per tanto tempo / i vostri desideri, io che sono la dea meno  
dura. / Ahimè, mi rincresce di aver indugiato: la divinità differisce a  
concedere i suoi doni, / per tributarne di maggiori a chi li  
merita. / Attendevo insieme all'arrivo del figlio la morte / dell'amata  
nutrice: conoscendo tutto il futuro, / io ritenevo più bello questo dono alla  
presenza del figlio / e quanto vale il fatto che io Venere in persona vi  
parlo, / considerate nell'animo vostro: con un figlio e con una figlia,  
Timene, / tu da madre onesta renderai padre Paron; / voi due vedrete due  
giovani insieme, / due così pieni di grazia da superare l'invidia. / Ma  
nasceranno quale frutto di stirpe eroica, / tutti costoro avranno  
discendenza, / tutti avranno il nome di Troia. / Ecco poiché la nostra stella  
rifulge / al sorgere del giorno, chiamate la casata Matuta, ve lo ordino, / e  
nessuno dopo questa nella città di Caieta sarà più bella / di quanto lo  
saranno maschio o femmina dei Matuti. / Da qui nascerà anche colei che di  
gran lunga sarà la più bella di tutte per nome: / dal grande Giove ella trae la  
prima sillaba del nome, / e tra le altre la renderò / illustre per sì grande  
bellezza / che non esiteranno a dirla da me nata". / Queste cose disse  
Venere, e da lì ne conseguì la fede per ciascuna singola cosa / e questa che  
io intendo è Venere vaticina: / infatti la chiamano dea / e c'è chi la crede  
nata / da un doppio nume, Mercurio e Venere.

La complicata trama di allusioni e di memorie culte che alimenta questi versi è funzionale, da un lato, alla nobilitazione di Gaeta, che fu senz'altro città di riferimento per la corte alfoncina negli anni precedenti la conquista della capitale del Regno; dall'altro, ha - a mio avviso - un preciso significato astronomico, dal momento che l'allusione alla discendenza doppia costituita di maschio e femmina (vv. 45-46 *Nemoque Caieta post hac speciosior urbe / Quam Matutorum mas erit aut mulier*) mi fa pensare al segno dei gemelli, che dal punto di vista astrologico, confermerebbe il legame con il mese di giugno (epoca anche delle classiche feste dei *Matralia*), mese in cui si può ipotizzare che si svolsero i fatti evocati in



questa creazione letteraria. L'autore aggiunge poi alla casata una connotazione sapienziale collocando nella discendenza dei *Matuti* una Sibilla, colei che più bella tra tutte (Valla, *Novencarmen* III, 57-58 *Hinc quoque nascetur longe pulcherrima cuius / Nominis a magno est sillaba prima love*) trae il suo nome da Zeus, si tratta di una etimologia derivata da *sios/dios bole (Iovis consilium)*, documentata, ad esempio, in Varr. *ap. Lact.* I 6, e in Uguccione, *Derivationes* B 82, 1. E poiché l'epifania della dea ai due sacerdoti che la implorano per avere una discendenza avviene sul fare del mattino, Venere sceglie come nome della casata quello di *Matuti*, derivandolo da *mane* (sulla scia di Fest., 158; 161; Non., 66). Da questa stirpe discende Matuta che guida il corteo di gran dame (Valla, *Novencarmen*, III 33).

Anche questa porzione del testo affidata alla narrazione dell'autore ha una sua intrinseca teatralità: la preghiera dei due vecchi sposi alla dea, l'epifania di Venere e il suo discorso fitto di precisazioni ed allusioni alla dama, che sta per prendere la parola, hanno - a mio avviso - il ruolo di vere e proprie *rheseis* tese a narrare eventi che si svolgono fuori dalla scena, o meglio che si sono già svolti e che quindi costituiscono un vero e proprio antefatto teso a chiarire la collocazione dell'evento (Gaeta) e l'origine del personaggio (Matuta). Allo sfondo generale rappresentato da Gaeta si aggiunge poi un preciso sfondo naturalistico costituito da giardini ameni e luoghi ombrosi: il re in persona, infatti, invita Matuta e le gentildonne del suo corteggio come commensali al banchetto che si terrà nei suoi giardini (*meos in hortos*) (Valla, *Novencarmen, Responsio regis*, VI, 66-67: *Quocirca conviva meos hinc ibis in hortos / Nullaque non comitum veniet quecunque tuarum*); e l'autore a sua volta (Valla, *Novencarmen, Narratio quarta auctoris*, VII, 11-13: *Mox et Matute paulum cunctato ad edes / Feminus teneris passibus ordo venit / Ingrediturque hortos nature ope et artis amenos ...*) rievoca l'entrata delle dame a piccoli passi nei giardini ameni per opera della natura e dell'intervento dell'uomo; e ancora allude a ombrosi giardini nell'ultimo dei suoi interventi (Valla, *Novencarmen, quinta narratio auctoris*, IX, 5-6 *Cum socia incedens hylaris Rex inter opaca / Hortorum falsos dat recipitque iocos*). Questa scenografia sembrerebbe annunciare uno spettacolo pastorale e rusticale (Pieri 2004, 189-207), ma che in realtà costituisce piuttosto uno sfondo che assume un ruolo solo con il canto di Mauron, allorché il poeta (che con le sue *narrationes* fa da anello tra storia e spettacolo) ne annuncia il canto

dall'alto di un verde albero (Valla, *Novencarmen, Narratio quarta auctoris*, VII, 41: *Interea viridi sublimis ab arbore Mauron*).

Sullo sfondo del componimento si staglia un preciso evento, l'incontro a Gaeta del re con i baroni del regno suoi alleati, seguito dal tipico banchetto rinascimentale che viene collocato in un bosco, sotto i padiglioni regali, e accompagnato da musiche e danze, puntualmente descritto nel corso della *quarta narratio auctoris* (vv. 1-44):

Dixit et egressus procerum comitante caterva / Arboreis loca adit semper  
operta comis. / Parte alia famuli pictis aulea tapetis / Regalesque thoros,  
sedula turba, ferunt / Poculaque ex auro solido distinctaque gemmis  
/ Argentumque humilis grande ministerii, / Preterea quicquid convivia regia  
poscunt, / Munera vestra super, Liber et alma Ceres. / Tybicen properat  
citharedusque atque liristes / Spectandi studio plebsque relinquit opus.  
/ Mox et Matute paulum cunctato ad edes / Feminus teneris passibus ordo  
venit / Ingredditurque hortos nature ope et artis amenos - / Sol et enim  
medium veris obibat iter. / Ipsa per eximios vultus excelsa nitebat / Qualia  
per flores lilia mixta rosis. / Cui simul assurgens procerum[que] consessus  
ad altum / Deducunt solium, Rex ubi solus erat, / Hec ubi dexterior, sic  
namque est iussa, resedit / Cetera pro merito turba locata suo. / Multifora  
hic buxus iuvenum letissima corda / Excivit choree premodulata sonos:  
/ Tum saltant comptique uiri compeque puelle. / Ex alto spectant unus et  
una loco. / At ubi per ternas est lusum temporis horas / Mirantur Salios  
plena theatra duos. / Instructis tandem sub odora arbusta paratu / Regali  
mensis qualis, o Dido, tuus / Extitit Enee ducis hospes, Cesaris hospes  
/ Extitit aut qualis, o Cleopatra, tuus, / Solvuntur toto pariter spectacula  
circo / Discubiturque iubet Architriclinus: eunt. / Formosam dextra, Rex  
Alphonse, prehensam, / Matutam tecum fers laterique locas, / Post alii iussi  
pro conditione sedere / Permixti alterna foemina virque vice. / Dat manibus  
cristallus aquam ex humore rosarum, / Exiccat lotas serica mappa manus,  
/ Auro suffumant epule, tum massica vina / Auro vel gemmis nigra vel alba  
micant. / Interea viridi sublimis ab arbore Mauron, / Mauron quem curvo  
litore Lymna parit / Ut perhibent Syrena viro commixta Sicano, / Talia felici  
voce lyraque canit.

Così parlò e uscito in compagnia di una gran folla di nobili / si reca in luoghi  
sempre coperti dal manto degli alberi. / Da una parte i servi recano le tende

dagli arazzi dipinti e, operosa turba, / i troni regali e coppe di oro massiccio  
e screziate di gemme / e una grande coppa per l'umile ufficio, / inoltre  
tutto quanto è necessario per un banchetto regale, / oltre ai vostri doni, o  
Libero e alma Cerere. / Il flautista si affretta e il citaredo e il suonatore di lira  
/ e il popolo lascia le sue occupazioni / per il desiderio di assistere a quello  
spettacolo. / Poi, dopo aver indugiato un po' presso i palazzi di Matuta, / il  
corteo delle donne a piccoli passi viene e si appressa / a quei giardini ameni  
per opera della natura e dell'arte. / Il sole infatti era giunto al mezzo del suo  
cammino di primavera. / La stessa Matuta risplendeva nel bel volto eccelsa  
/ come tra i fiori i gigli misti alle rose. / E mentre al suo cospetto si leva il  
consesso di nobili / essi si portano dinanzi all'alto trono, / dove era da solo  
il re, e in questo luogo lei siede più a destra, / giacché così le era stato  
indicato: il corteo restante viene collocato secondo il suo grado. / A questo  
punto il flauto dai molti fori eccitò / i lietissimi cuori dei giovani modulando  
melodie per danzare: / allora danzano eleganti giovani e belle fanciulle.  
/ Dall'alto soglio si godono lo spettacolo lui solo e lei sola. / I teatri pieni,  
dove per tre ore / si era svolto lo spettacolo, / guardano ammirati i due  
come Salii danzare. / Allestite infine le tavole con apparato degno di re,  
/ come fu la tua ospitalità per il condottiero Enea, / o Didone, o la tua per  
Cesare, o Cleopatra, / si concludono finalmente gli spettacoli in tutto il circo  
/ e il maggiordomo ordina di disporsi a mangiare: essi vanno. / Presa per  
mano la bella Matuta, o re Alfonso, / la porti con te e la fai sedere al tuo  
fianco, / mentre gli altri ricevono l'ordine di sedere secondo il proprio grado  
di nobiltà, / mescolati in maniera alterna un uomo e una donna. / Un  
recipiente di cristallo versa sulle mani l'acqua di rose / e le mani bagnate  
asciuga un tovagliolo di seta, / le vivande fumano d'oro e persino i vini  
massici, neri e bianchi, / risplendono d'oro e di gemme. / Allora dall'alto di  
un verde albero Mauron, / Mauron generato, come vuole la leggenda, / dalla  
Sirena Lymna unitasi ad un uomo di Sicilia, / canta tali melodie con bella  
voce e accompagnandosi con la lira.

Il banchetto coinvolge il re e il suo seguito, ma anche la città in uno spazio  
aperto che diventa spazio pubblico di rappresentazione: infatti, il corteo  
sfila per le strade di Gaeta, sotto gli occhi ammirati del popolo che lascia  
le sue occupazioni per guardare e ammirare *spectandi studio plebs  
relinquit opus*. La profusione di oggetti preziosi (arazzi dipinti, coppe di  
oro tempestate di pietre preziose, un bacile d'argento sorretto dai servi  
per il lavaggio delle mani) concorre a suscitare ammirazione e a captare

attenzione. I versi del Valla individuano – in una versione preventiva rispetto a quella teorizzata dagli umanisti di corte dopo la conquista di Napoli – i poli d’interesse di quella complessa operazione di definizione della *magnificentia*, la virtù nella quale Alfonso fu campione fino a divenirne esempio celebrato nella codificazione che di quella virtù fece il Pontano nei suoi trattati delle cosiddette virtù sociali (Pontano, *Virtù* 230-231; Pontano, *De principe* 65). Collocato in un bosco, sotto padiglioni regali riccamenti addobbati con tappeti ed arazzi il banchetto descritto dal Valla rievoca prassi ampiamente documentate per la corte alfoncina stabilmente allocata in Napoli: a tal proposito, ad esempio, si può ricordare che in anni più tardi Alfonso offrì per le nozze della nipote Eleonora, una battuta di caccia nella tenuta degli Astroni in Agnano, e volle allestire un banchetto sfarzoso in riva alla palude, sotto un padiglione coperto di arazzi, abachi, palchi ornati di rami, di nastri e di tessuti vari (Pontano, *Virtù* 234-237). L’apparato di vasellame in cristallo e argento, di tovaglioli di stoffa ricercata descritti nel poema risulta perfettamente in linea con la *magnificentia* alfoncina, ma rispecchia anche una prassi, evidentemente già istituzionalizzata, dell’apparato delle mense e dell’organizzazione del banchetto (Pontano, *Virtù* 244-258; Benporat 2001, 103-104), e delle gerarchie di corte che prevedevano una precisa collocazione *pro merito et conditione* alla tavola del re (Valla, *Novencarmen* VII, 1-4; 33-36).

Dei tre personaggi che a vario titolo rivolgono discorsi al re l’unico ad avere una fondata fisionomia storica è proprio il primo, il conte di Campobasso, Angelo Monforte, capitano e condottiero, secondo la tradizione familiare, valente nelle armi e gentile. Dalle cedole della tesoreria aragonese, infatti, risulta che il conte era tra i capitani di lance dell’esercito alfoncino già nell’anno 1437 (Minieri Riccio 1881, 8), e Tristano Caracciolo nel *De varietate fortunae* ne conferma le doti di gentilezza e nobiltà spirituale in uno splendido ritratto ricordandolo quale uomo *frugi et elegantem adeo comem et affabilem, ut nemo eum nosset quin diligeret* (Caracciolo 1935, 93-94; Croce 1989, 59-195).

Il discorso che il conte rivolge al sovrano è una vera e propria *suasoria*, perché non si sottoponga oltre alle fatiche della guerra e lasci ai suoi generali il comando di un conflitto che è ormai agli sgoccioli, lasciandosi finalmente irretire dalle bellezze di una terra, la Campania, che appare in

tutta la sua rigogliosa bellezza come luogo edenico di piacere e di *otium*. E' ovvia anche l'allusione alle bellezze del territorio che ebbe il potere di piegare la tenacia di Annibale, citato e rievocato nel corso del poema per il suo valore di modello eroico. Al contrario di Annibale il principe aragonese mostra, però, una totale devozione alla guerra di conquista, pur celebrando nella sua *responsio* la Campania come terra che non conosce *labor*, in quanto terra *felix*, dunque, e a lui predestinata (Valla, *Novencarmen* VI, 51-52: *Nam mihi Campanam, quam non labor ipse laborat, / Mira sed ubertas signat cognomine, terram*) (Quest'ultimo passaggio riutilizza precise memorie lessicografiche sulla denominazione della *Campania felix*: vd. Uguccione, *Derivationes*, C 24, 4).

Il secondo personaggio a rivolgere ad Alfonso il suo discorso è Matuta, la dama di origine semidivina che accoglie in Gaeta il sovrano e lo accompagna per la città insieme con un corteo di gentildonne. Il discorso che Matuta rivolge ad Alfonso è un discorso dotto, che la dama afferma di voler tenere in vece della moglie legittima del sovrano, Maria di Castiglia (Valla, *Novencarmen* III, 1-19):

Si decus coniux tua feminarum / Atque reginas decus inter omnes, / Seculi  
nostri decus et futuri / Solaque solo fuit, est eritque coniuge digna, / Afforet  
semper quod avemus et quod / Sepe speramus nihil attineret / Munus ad  
nostrum prece te rogari, / Forsan et nullam prece te rogari tunc opus esset:  
/ Illa nam iustas sibi comprecandi / Sumeret partes potitura voto, / Ut  
laboranti tibi temperares / Utque misceres requiem labori bella gerendo;  
/ Illa castrorum fremitum petenti, / Illa Caietam aut Capuam reverso / Daret  
amplexum, daret osculumque / Sepe nolentem quo distineret, sepe  
volentem.

Se la tua sposa, vanto delle donne / e onore tra tutte le regine, / vanto del  
nostro secolo e di quello futuro, è stata, / è e sarà l'unica degna del suo  
unico sposo, / poiché desideriamo sempre / ardentemente che sia presente  
/ e spesso speriamo che niente la trattenga / dal pregarti a nostro  
vantaggio, / e forse allora non sarebbe necessario / che alcuna ti pregasse:  
/ infatti ella assumerebbe le giuste parti nel pregarti / per esaudire il nostro  
voto, / perché tu moderi te stesso nella fatica / e mescoli il riposo alla fatica  
nel condurre le tue guerre; / ella a te che cerchi il fremito degli  
accampamenti, / volgendoti a Gaeta o a Capua, darebbe un abbraccio,

/ darebbe un bacio col quale trattenere / chi spesso non vuole, chi spesso vuole.

Si tratta di un discorso *de voluptate*, che celebra il piacere come principio cosmogonico, ma anche come elemento imprescindibile per la vita umana e per la costruzione della società, ripercorrendo in termini poetici una tematica che l'umanista aveva affrontato in anni immediatamente pregressi in una delle sue opere filosofiche di maggior diffusione, il *De vero falsoque bono*. La valutazione positiva della *voluptas* promossa da Matuta, discendente di Venere, sembra essere una vera e propria legittimazione e teorizzazione di una morale edonistica che si rivelerà poi particolarmente congeniale alla dimensione magnifica e sfarzosa della corte alfonsina. Ma essa è ancora una volta legata anche ad una visione del territorio del Regno come luogo edenico destinato ad un sovrano che è un novello Adamo, puro come Adamo prima del peccato originale (vv. 156-175):

lure nunc possunt igitur fideles / Te tue gentes ita convenire. / O qui Adam  
es prevaricante nondum / Et sub arbustis spaciante plenis  
equiperandus: / Deseres ultro loca gaudiorum, / Omnium princeps ubi te  
locavit, / Unde te nemo, Deus angelusve / Egredi cogit regredive fulvo /  
Prevetat ense? / Te ne delectat labor atque sudor / Curaque insomnis, taceo  
periculum? / Ille qui falsus fuit a colubro / Flevit eiectus sapienter optans  
usque reverti. / Desinas quare, tibi supplicamus, / Te per erumnas agitare  
belli. / Hic manes, carpes bona gaudiorum / Nec minus recte ac bene  
militarem / conficies rem.

A buon diritto dunque possono ora / le tue genti così fedeli accordarsi con  
te. / O tu che sei paragonabile ad Adamo / quando non aveva ancora  
commesso il peccato originale / e che passeggiava tra gli alberi pieni di  
frutti, / abbandonerai il luogo dei piaceri / dove il principe di tutte le cose ti  
ha collocato, / dal quale nessuno, dio o angelo, / ti costringe ad uscire o ti  
vieta / di farvi ritorno con la fulva spada? / Ti diletta la fatica e il sudore /  
e l'ansia insonne, taccio il pericolo? / Colui che fu ingannato dal serpente  
pianse / dopo che ne fu scacciato saggiamente desiderando / farvi ritorno  
per sempre; / smettila, perciò, ti supplichiamo, / di porti nelle angustie della  
guerra. / Rimani qui, cogli i beni dei piaceri / e non meno rettamente  
porterai a compimento / la tua impresa militare.

Terzo ed ultimo a rivolgersi ad Alfonso è Mauron, che canta dall'alto di un albero, come si apprende da una precisa indicazione scenografica, accompagnandosi con la lira (Valla, *Novencarmen* VII, 41-4):

Interea viridi sublimis ab arbore Mauron, / Mauron quem curvo litore Lymna  
parit, / Ut perhibent, Syrena viro commixta Sicano, / Talia felici voce lyraque  
canit.

Allora dall'alto di un verde albero Mauron, / Mauron generato, come vuole la  
leggenda, dalla Sirena Lymna / unitasi ad un uomo di Sicilia, canta tali  
melodie / con bella voce e accompagnandosi con la lira.

Figlio di una sirena e di un *Sicanus* il personaggio, da un lato, si connette ad una figura suggestiva come quella della sirena, che gli umanisti attivi alla corte di Napoli adottarono come simbolo della tradizione sapienziale legata al territorio del Regno e in particolare della sua capitale (Iacono 2012, 161-214; Iacono 2014, 105-135; Fabris 2016; Beyer 2000) e dall'altro, alla Sicilia per parte di padre, dal momento che l'aggettivo *sicanus* si rapporta agli antichi popoli di questa regione e risulta comunemente utilizzato dagli umanisti sia per indicare i suoi abitanti sia, metonimicamente, anche quelli di tutto il Regno. *Mauron* potrebbe allora rappresentare qui simbolicamente l'unificazione sotto Alfonso del Regno di Napoli con quello di Sicilia, in quanto figlio della Sirena *Lymna* e di un *Sicanus*, partorito sulla costa di Gaeta, che all'epoca in cui il Valla andava componendo quest'opera aveva un ruolo certo non marginale tra i territori già assoggettati dall'Aragonese (*Dispacci* 1444-1458, 12-13).

Il nome della sirena *Lymna* (v. 42) va interpretato, a mio avviso, in relazione al greco λιμνη 'palude, acque stagnanti', e potrebbe alludere alle paludi oggi bonificate che interessavano anche il territorio di Gaeta. In tal caso, *Lymna* sarebbe il nome della sirena legata al territorio di Gaeta che assurge a *Genius loci* con le stesse finalità simboliche con cui gli umanisti utilizzarono *Parthenope*, *Leucosia*, e *Ligeia* per la costa campana. Il nome *Mauron* contribuisce ad un'ulteriore caratterizzazione di questo personaggio: *Mauron*, infatti, va inteso come *niger*, secondo quanto si legge in Isidoro *Etym.* XII 1, 55; e nel diffuso lessico di Uguccione, *Derivationes* (M 61). È possibile allora che l'attore-canterino, che intona il suo canto dall'alto di una vera e propria struttura scenica, sia qui

mascherato da moro, figura cara all'araldica della regalità aragonese utilizzata nell'emblema dei quattro mori creato da Pietro d'Aragona per celebrare la vittoria di Alcoraz (Zurita 1967, vol. I, I 32), ed utilizzata già dall'*entourage* alfonsino nel trionfo del 1423 (Maxwell 1992, 852 e 870).

Al di là delle possibili implicazioni simboliche del personaggio, il canto di Mauron si inserisce nel banchetto secondo la prassi per cui i tempi dilatati delle imbadigioni e delle varie portate erano solitamente riempiti da vere e proprie esibizioni, talora legate alla natura e all'occasione del banchetto, in altri casi semplicemente affidate all'arte e all'inventiva di cantori, mimi, buffoni. Il personaggio accompagna il suo canto con la lira: in generale, l'immagine del canto intonato alla lira sembra recuperare il mito antico della poesia destinata alla dimensione orale, improvvisata o premeditata, e pare voler nobilitare la presenza di questo tipo di poesia permettendole così di entrare nelle sale private del principe e nella sede pubblica della festa. L'aggettivo *sublimis* colloca Mauron in alto, su un albero verde che finisce per avere il ruolo di vera struttura scenica peraltro ben congeniale all'ambientazione stessa del banchetto. Ma l'elemento più significativo risulta essere, a mio avviso, il fatto che Mauron definisca il suo stesso canto come un *carmen conviviale* al quale sono estranee tematiche luttuose (Valla, *Novencarmen* VIII, 134-135):

A conviviali carmine longe / Absit tristium mentio rerum.

Da un carne conviviale stia lontana / la menzione di argomenti tristi.

L'*inventio* del Valla ci pone dinanzi ad una costruzione provvista di intrenseca teatralità e di personaggi forniti di spessore simbolico come Matuta e Mauron. E non si mostra estranea a simili caratteristiche anche la figura del conte di Campobasso, al quale la riconosciuta gentilezza e valore (Valla, *Novencarmen*, *Narratio prima auctoris*, 23-24: *et re et nomine plane / Angelus*) aggiungono una certa aura cavalleresca. La *responsio regis*, poi, introduce nell'opera tratti dialogici congeniali ai canoni recitativi della letteratura conviviale: si tratta di una risposta unica, cioè non differenziata, ma articolata in modo da acquietare le ansie dei Baroni, e corrispondere in maniera amabile all'invito al piacere di Matuta (Valla, *Novencarmen* VI, 1-11):



Equum erat ut vobis, proceres, vobisque, puelle, / Divisim responsa darem:  
responsaque reddi / Apta viris, eadem non sunt mulieribus apta; / Sed quia  
non pulchrum vel vos preponere vel vos / Ipsaque utroque summorum testis  
amorum, / Tanquam ex composito sententia tendit eodem, / Apta viris  
responsa eadem et mulieribus apta / que reddantur erunt et erunt  
communia utrisque. / Vestra quidem, proceres, in me, dieque puelle, / Grata  
mihi pietas iocundaque, sepe periclis / Antehac in nostris spectata domique  
forisque.

Sarebbe stato giusto che a voi, nobili, e a voi, dame, / io dessi risposta in  
forma distinta e l'esser data risposta adatta / agli uomini non comporta che  
la stessa risulti adatta alle donne; / ma poiché non sarebbe stato bello  
anteporre voi oppure voi, / come pure che la stessa sia per entrambi  
documento di sommo amore, / come avviene che il giudizio sia orientato da  
quanto convenuto, / le stesse risposte risulteranno adatte agli uomini e  
adatte alle donne e / saranno pure comuni ad entrambi. / Certo mi è gradita  
e accetta la vostra pietà, / nobili e divine fanciulle, verso di me, / e mi risulta  
dilettevole quella finora saggiata, spesso nei pericoli, in patria e fuori.

L'operazione compiuta dal Valla supportata peraltro da una costante  
attenzione al territorio e da un peculiare gusto antiquario che si rivelerà  
poi tipico della cultura aragonese-napoletana, svela anche il ruolo attivo di  
questo umanista nell'organizzazione della vita culturale della corte  
alfonsina nell'epoca precedente la conquista della capitale del Regno.  
Innovativa nella sua capacità di dignificare un territorio di importanza  
strategica come Gaeta e di fornire una rappresentazione legittimante della  
regalità alfonsina nel momento decisivo dell'avanzata bellica, l'opera del  
Valla, infatti, si muove seguendo le coordinate di una retorica di  
attualizzazione del mito e del 'classico' funzionale, appunto, alla geografia  
del potere alfonsino in Campania nel momento stesso della sua  
composizione.

In questo senso, offre un esempio significativo la caratterizzazione del  
personaggio di Mauron segnata da due elementi di particolare valore  
simbolico. Il primo elemento è rappresentato dall'assunzione della  
maschera orfica del personaggio canterino: la lira che l'autore pone  
d'accompagnamento alla felice voce di Mauron costituisce un elemento di  
indubbio valore allusivo alla figura di Orfeo, personaggio quest'ultimo

ammantato dalla tradizione classica e medievale di forti tratti allegorici e sapienziali (Bettini, Spina 2007; Fabris 2016, 27-52). Senza dubbio alcuno, infatti, il Valla teneva a mente i versi virgiliani (*Aen.* VI 645-647) che collocavano Orfeo-sacerdote nei Campi Elisi; e certamente non gli poteva sfuggire l'interpretazione medievale allegorizzante del personaggio dipendente da Boezio (*De Consolatione*, III, m. 12, 1-58) che trasformava Orfeo nell'allegoria dell'uomo in cerca del sommo bene; nonché la rivitalizzazione del cantore-sacerdote operata da Boccaccio (*Geneal.* V 12, 4-7) e rilanciata - con sfumature teologiche ed epicuree - da Coluccio Salutati nel *De laboribus Herculis* (IV 495-505) (Friedman 1970; Heitmann 1963, 253-294; Affelder Newby 1987). Nè si può passare sotto silenzio l'importanza che l'umanista stesso attribuiva alla musica come piacere dell'udito in un capitolo del primo libro del *De vero bono* (I 22, 2-3), in cui affermava anche di aver amato e coltivato il canto e la musica fin da ragazzo proprio per la prossimità di queste discipline con gli studi di poetica e di oratoria (Camporeale 2002, 174-176):

Atque tantum abest, ut communis sensus a respuendo cantu, ut nulli rei nec prius nec studiosius operam videantur homines dedisse quam musicae. Nam nonnulli autores sunt, antiquissimam omnium studiorum musicam extitisse, ut appareat antiquissimum studium extitisse voluptatis. Siquidem nihil aliud musica efficit quam voluptatem. Et musicorum instrumentorum multitudo, ne ab illeteratis quidem ignorata, indicat quam vulgo hec res iucunda est, qua vel dii (si credimus) affici dicuntur. Et poetae, qui se deorum vates appellunt, semper canunt, sive diis, sive hominibus, sive utrique gratum facientes. Etiam illis antiquis temporibus iidem et musici et vates et sapientes iudicabantur. Et Plato cum in aliis tum in libris *De republica* et in *Timeo* 'musicen' civili viro necessariam existimavit. Quid alia? Non solum ad cantilenas hominum, sed ad cantum avium aures permulcentur. Taceo de suo cuiusque cantu quantopere suave est, quod experti norunt. Nam ipse huic scientie iam inde a puero impensam operam dedi, vel quod ad poeticam atque oratoriam conducere vel quod res suavissima videbatur.

L'opinione popolare risulta ben lontana dal ricusare il canto, che anzi pare che gli uomini a cosa alcuna si siano dedicati con maggior sforzo prima che alla musica. Infatti secondo alcuni autori la musica è il più antico di tutti gli studi, sicché appare chiaro che la ricerca più antica è quella del piacere. E d'altra parte la musica non suscita altro che piacere. E il gran numero degli

strumenti, non ignoto neppure agli ignoranti, mostra quanto risulti cosa piacevole per il volgo la musica, per cui persino gli dei (se vogliamo credere in essi) ne risultano affascinati. E i poeti, che si dicono vati degli dei, sempre cantano, facendo cosa gradita agli dei, e agli uomini o insieme agli uni e agli altri. Anche nei tempi antichi musicisti e vati e sapienti erano giudicati la medesima cosa. E Platone insieme con altri nelle opere *Repubblica* e *Timeo* considerava la musica attività necessaria alla vita civile. E che aggiungere? Non solo ai canti degli uomini, ma anche al canto degli uccelli l'udito trae godimento. Taccio poi quanto risulti soave il canto proprio per ciascuno, cosa che ben sanno gli esperti. Infatti io stesso sin da ragazzo mi sono dedicato a questa disciplina, non solo perché mi risultava cosa gradevolissima, ma anche perché la consideravo prossima alla poetica e all'oratoria.

Il secondo (e fondamentale) elemento è costituito dalla genealogia stessa di Mauron: il figlio della sirena Limna nel suo *carmen* realizza, evidentemente, il talento nel canto ereditato dalla madre. Proprio nel passo sopra citato del *De vero falsoque bono* l'umanista rievocava due opere di Platone (*Repubblica* e *Timeo*, con riferimento a Plat. *Rs.* II 376e, 377a; III 401d; *Tim.* 18a; cfr. anche Quint. *Inst.* I 10, 13-15) in cui il filosofo antico non solo attribuiva alla musica un ruolo prezioso nel percorso di civilizzazione dell'umanità, ma ne rivelava anche gli aspetti cosmologici. A tal proposito non si può passare sotto silenzio il fatto che proprio in uno degli snodi più celebri del dialogo *Repubblica* (X 614a-621d) attraverso il celebre mito di Er Platone rievocasse la presenza di sirene nel regno dei beati narrando di ben otto sirene che posizionate ciascuna su ognuna delle sfere che girano intorno al fuso cosmico cantano componendo variazioni sullo stesso suono. Il Valla, dunque, come lascia intendere la citazione nel *De vero falsoque bono*, conosceva i due dialoghi platonici, ed evidentemente ne condivideva la visione positiva della musica e del canto, rappresentato quest'ultimo ad un livello sublime, sapienziale e cosmico dal canto delle sirene.

Tutto questo concorre, a mio avviso, a valorizzare il canto di Mauron e a definire questa porzione del poema come il momento finale più alto della costruzione poetica ed ideologica tentata dal Valla fortemente connotato dal tema, la bellezza come potenza preziosa e dono e opera degli dei (Valla, *Novencarmen* VIII, 16-34):

Non prevalide corpore vires, / Ob quas veterum cantat heroum / Tenax  
titulos fama perennes, / Non dotes animi sive virtutes, / Ille sint sive Palladis  
artes, / Sive doctrine Mercuriales, / Seu quas auricomus fert Apollo, / Aliusve  
deum progenuisse. / Non sceptrorum summa potestas / Divini quoddam  
status exemplar. / Et enim robur admiranda / Res est et animos hominum  
pellit, / Sed non tantopere quam pulchritudo: / Se latet usquam sedetque  
tacitum, / Ni se exerceat nec diu durat / Citoque suam defatigatam /  
Dignitatem promere cessat; / Hec perpetuo nostros oculos / Indefessa pascit  
intuitu.

Non le forze eccezionali per il corpo, / per cui la fama tenace canta / le  
glorie perenni di antichi eroi, / non le doti dell'animo o le virtù, / siano pure  
esse le arti di Pallade, / o le dottrine di Mercurio, / o quelle che, come si  
dice, Apollo crinito / o un altro dio hanno generato, / non il sommo potere  
degli scettri, / copia in qualche modo della condizione di Dio. / E infatti la  
forza è cosa ammirevole / ed essa spinge gli animi degli uomini, / ma non  
tanto quanto la bellezza: / essa (la forza) si nasconde sempre e siede in  
silenzio; / se non si esercita non dura a lungo / e presto smette di  
manifestare / la sua dignità ormai spossata; / questa (la bellezza) in  
perpetuo indefessa / alimenta i nostri occhi con lo sguardo.

Anche il canto di Mauron (come già quello di Matuta) riecheggia e  
riconcinna punti derivati dal *De vero bono*, e più precisamente da alcuni  
capitoli del primo libro (I 19-20) dedicati ai *bona externa*, in cui la bellezza  
è esaltata come principale dote del corpo e come dono di Dio, ossia della  
natura. La complessa struttura metrica di questo canto, poi, lascia  
intendere una volontà di virtuosismo tecnico che tentava di avvicinare la  
declamazione al canto: si tratta di un tentativo di sperimentare una poesia  
'musicale' o 'per musica' (evidentemente supportata dagli studi di musica  
e poetica coltivati fin da ragazzo), una poesia euritmica peraltro in linea  
con i gusti di una corte che accoglieva raffinati musicisti, come Miguel Nadal,  
Pere Oriola, Phelip Romeu, Perinetto da Venezia, come i documenti della  
tesoreria e della cancelleria documentano a partire meglio dagli anni che  
vanno dal 1441 e ancora più dal 1444 (Atlas 1985).

Lontanissima risulta quest'opera dalla poesia recitata, dal momento che  
non regge il confronto con altri prodotti a me noti che meglio meritano  
tale etichetta, come ad esempio, l'*Admirabile Convivium* composto da

Porcelio de' Pandoni per il banchetto e gli spettacoli organizzati dal cardinale Pietro Riario per il passaggio a Roma della principessa Eleonora d'Aragona che andava in sposa ad Ercole d'Este (Corvisier, *Trionfo* 475-91, 629-710; Perosa 2000, 143-56; Di Meo 2014, 25-43). La struttura coerente del componimento, le porzioni narrative affidate al distico elegiaco e alla voce dell'autore, la formula oratoria e dialogica, la presenza del canto di Mauron costruiscono una *Mischung* di suggestioni ricavate dalle coeve consuetudini della poesia conviviale musicata e di memorie di matrice classica, derivate, ad esempio, dalle ardite costruzioni metriche di autori tardo-antichi come Venanzio Fortunato e Paolino da Nola, oppure da Plauto che con la struttura delle sue commedie poteva aver suggerito all'autore l'alternanza ardita tra le *orationes* (scandite però su moduli metrici) del Conte di Campobasso e di Matuta e il *carmen* di Mauron, così fortemente connotato nel senso dello sperimentalismo metrico.

---

## Riferimenti bibliografici

---

### Fonti

Corvisieri, *Trionfo*

C. Corvisieri, *Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona nel giugno del 1473*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 1, (1878), 475-91; 10 (1887), 629-710.

*Dispacci 1444-1458*

*Dispacci Sforzeschi (1444-2 luglio 1458)* (ed. a cura di F. Senatore, Napoli 1997).

*Diurnali 1958*

*I Diurnali del duca di Monteleone*, a cura di M. Manfredi, "Rerum Italicarum Scriptores" 2 serie, XXI.V, 1958.

Pontano, *De principe*

G. Pontano, *De principe*, a cura di G. M. Cappelli, Roma 2003.

Pontano, *Virtù*

G. Pontano, *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma 1999.

Salutati, *De laboribus*

C. Salutati, *De laboribus Herculis*, edidit B. L. Ullman, Turici 1951.

Uguccione, *Derivationes*

Uguccione da Pisa, *Derivationes*, edizione critica a cura di E. Cecchini et al., Firenze 2004.

Valla, *Antidotum*

*Laurentii Valle Antidotum in Facium*, edidit M. Regoliosi, Padova 1981.

Valla, *De vero falsoque bono*

*De vero falsoque bono*, critical edition by M. De Panizza Lorch, Bari 1970.

Valla, *Elegantiarum Latinae Linguae*

*Laurentii Vallae Elegantiarum Latinae Linguae libri sex*, Lugduni apud Seb. Gryphium 1543.

Valla, *Epistole*

*Laurentii Valle Epistole*, edd. O. Besomi, M. Regoliosi, Padova 1984.

Valla, *Novencarmen*

L. Valla *Novencarmen*, edizione critica, con traduzione e commento a cura di A. Iacono, in corso di revisione, dai mss. V. E. 58, cc. 167v-176v della Biblioteca Nazionale di Napoli e Fondo Rossi-Cassigoli 372, cc. 33v-42v della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

---

## Bibliografia critica

Adesso 2012

C. A. Adesso, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze 2012.

Affelder Newby 1987

E. Affelder Newby, *A Portrait of the Artist: the Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics*, New York- London 1987.

Atlas 1985

A.W. Atlas, *The Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge-London 1985.

Benporat 2001

C. Benporat, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze 2001.

Bettini, Spina 2007

M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2007.

Beyer 2000

A. Beyer, *Parthenope. Neapel und Süden in der Renaissance*, München-Berlin 2000.

Bortoletti 2008

F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento: Da Firenze alle corti*, Roma 2008.

Bortoletti 2016

F. Bortoletti, *Arcadia, festa e performance alla corte dei re d'Aragona (1442-1503)*, "The Italianist" 36/1 (2016), 1-28.

Camporeale 2002

S.I. Camporeale, *Lorenzo Valla. Umanesimo, riforma e controriforma*, Roma 2002.

Caracciolo 1935

T. Caracciolo, *Opuscoli storici*, a cura di G. Paladino, *Rerum Italicarum Scriptores*, 22, 1, 2, Bologna 1935.

Croce 1989

B. Croce, *Cola di Monforte conte di Campobasso*, in *Vite di avventure, di fede e di passione*, Milano 1989.

Croce 1891

B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli 1891.

De Blasi 1993

N. De Blasi, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in *Passare il tempo: La letteratura del gioco e dell'intrattenimento*, Atti del convegno internazionale di Pienza (10-14 settembre 1991), Roma 1993, 129-59.

De Blasi 2002

N. De Blasi, *Testimonianze scritte e lessico gastronomico campano (con riscontri per lo gliommero di Sannazaro)*, in D. Silvestri, A. Marra, I. Pinto (a cura di), *Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici*, Atti del Convegno internazionale di Napoli (13-16 ottobre 1999), II, Napoli 2002, 577-610.

De Blasi 2009

N. De Blasi, *A proposito degli gliommieri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in P. Sabbatino (a cura di), *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze 2009, 29-57.

Delle Donne 2011

F. Delle Donne, *Il trionfo, l'incoronazione mancata, la celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo*, "Archivio storico italiano" 169/3 (2011), 447-476.

Di Meo 2014

A. Di Meo, *Un poco noto componimento di Porcelio de' Pandoni e la celebrazione del Cardinale Pietro Riario nel contesto letterario della Roma quattrocentesca*, "Studi Rinascimentali" 12 (2014), 25-43,

Fabris 2016

D. Fabris, *Partenope da Sirena a Regina. Il mito musciale di Napoli*, Barletta 2016.

Faraglia 1908

N.F. Faraglia, *Storia della lotta tra Alfonso V d'Aragona e Renato d'Angiò*, Lanciano 1908.

Friedman 1970

J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Massachusetts 1970.

Geri 2011

L. Geri, *A colloquio con Luciano di Samosata. Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Roma 2011.

Hietmann 1963

K. Heitmann, *Orpheus im Mittelalter*, "Archiv für Kulturgeschichte", 45 (1963), 253-294.

Iacono 2009

A. Iacono, *Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte*, "Rassegna storica salernitana" 51 (2009), 9-57.

Iacono 2012

A. Iacono, *Geografia e storia nell'Appendice archeologico-antiquaria del VI libro del De bello Neapolitano di Giovanni Gioviano Pontano*, in G. Matino, R. Grisolia (a cura di), *Forme e modi delle lingue dei testi tecnici antichi*, Napoli 2012, 161-214.

Iacono 2014

A. Iacono, *La Laus Civitatis Neapolitanae di Zanobi Acciaiuoli tra memorie erudite e precettistica menandrea*, in G. Matino, R. Grisolia (a cura di), *Arte della parola e parole della scienza. Tecniche della comunicazione letteraria nel mondo antico*, Napoli 2014, 105-35.

Iacono 2016

A. Iacono, *L'immagine di Alfonso nell'inedito Novencarmen di Lorenzo Valla*, in F. Delle Donne, J. Torró Torrent, *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia. / La imatge d'Alfons el Magnànim en la literatura i la historiografia entre la Corona d'Aragó i Itàlia*, Firenze 2016, 77-102.

Iacono 2017

A. Iacono, *Porcelio de' Pandoni: l'umanista e i suoi mecenati. Momenti di storia e di poesia*, Napoli 2017.

Maiuri 1930

A. Maiuri *Aspetti e problemi dell'archeologia campana*, "Historia. Studi storici per l'antichità classica", pubblicazione trimestrale del *Popolo d'Italia*, 4, 1, 1930, 50-82.

Maxwell 1992

H. Maxwell, *"Uno elefante grandissimo con lo castello sopra": il trionfo aragonese del 1423*, "Archivio storico italiano" 150/3 (1992), 847-875.

Minieri Riccio 1881

C. Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso Id'Aragona dal 15 aprile 1437 al maggio 1458*, "Archivio Storico per le Province Napoletane" VI/1 (1881).



*Oeuvres complètes du roi René* 1895

*Oeuvres complètes du roi René. Avec une biographie et des notices par M. Le Comte de Quatrebarbes*, Angers 1845.

Pellegrino 2007

G. Pellegrino, *Historia Alphonsi primi regis*, a cura di Fulvio Delle Donne, Firenze 2007.

Perosa 2000

A. Perosa, *Epigrammi conviviali di Domizio Calderini*, in P. Viti (a cura di), *Studi di Filologia Umanistica. Umanesimo Italiano*, Roma 2000, vol. III, 143-56.

Pieri 1985

M. Pieri, *Sumptuosissime pompe: lo spettacolo nella Napoli aragonese*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma 1985, I, 39-82.

Pieri 2004

M. Pieri, *Selve e giardini nella scena europea di Ancien Regime*, "Italies" 8 (2004), 189-207.

Sannazaro 1999

I. Sannazaro, *Lo gliommero napoletano "Licinio se'l mio inzegno"*, a cura di N. De Blasi, Napoli 1999.

Torraca 1884

F. Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno 1884.

Tufano 2015

C.V. Tufano, *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari nelle Eclogae di G. Pontano*, Napoli 2015.

Zurita 1967

J. Zurita, *Anales de Aragón*, edición por A. Canellos, I, Zaragoza 1967.

---

## English abstract

The paper focuses on Lorenzo Valla's Work entitled *Novencarmen* and highlights its composite and dramatized structure. In fact, the poem presents itself as a *Mischung* of suggestions derived from the coeval habits of the convivial poetry and classical memories derived, for example, from the metric constructions of authors such as Venanzio Fortunato and Paolino da Nola, or from Plauto. In particular, the paper analyzes some aspects of Mauron character, which stands out for two elements of particular symbolic value: his song is accompanied by the lyre and its descent from a siren. The lyre is an element of undoubted value allusive to the figure of Orpheus, the latter character covered by the classical tradition and medieval with strong allegorical and sapiential traits. The second element is the genealogy itself of Mauron: the son of the Siren *Limna* in his song realizes, obviously, the talent inherited from the mother-Siren. The paper connects the philosophical contents of *Novencarmen* with the Valla's treatise *De vero falsoque bono*.

# Nascita del teatro “alla Veneziana”

Caterina Soranzo



Nella manualistica d'architettura, e ancor di più nell'opinione comune, è radicata l'idea che il primo esemplare di edificio teatrale della storia moderna sia il Teatro Olimpico di Palladio, inaugurato a Vicenza nel 1585.

Tuttavia Francesco Sansovino nel 1581, alcuni anni prima dell'inaugurazione del teatro palladiano, all'interno della sua *Venetia città nobilissima et singolare*, dopo aver descritto la chiesa di San Cassan a Santa Croce, ci dà una notizia che ribalta questa convinzione:



Sono poco discosto da questo Tempio due Theatri bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata e l'altro rotonda, capaci di gran numero di persone; per recitarvi ne' tempi di Carnevale, Comedie, secondo l'uso della città (Sansovino, *Venetia*, 75rv).

Francesco Sansovino fa riferimento alla radicata abitudine cittadina di mettere in scena commedie durante il periodo di Carnevale, e annota che i due edifici sono stati costruiti a questo scopo. Questa notizia, datata al 1581, è la prima che



Il giardino veneziano dove sorgeva il Teatro Tron, demolito nel 1812 (foto di Ginevra Formentini).

testimonia l'attività dei due teatri costruiti nei pressi della chiesa di San Cassan, nel sestiere di Santa Croce, uno edificato dalla famiglia Michiel, l'altro dalla famiglia Tron.

Gli studiosi Mancini, Muraro e Povoledo (Mancini, Muraro, Povoledo 1995), hanno potuto, attraverso un raffronto con le particelle catastali, attribuire al Teatro Michiel un'area di circa venti metri per venti e la forma "rotonda" menzionata dal Sansovino, mentre al Teatro Tron, che avrà una storia più longeva e gloriosa, hanno assegnato la pianta "ovata", inscritta in un lotto rettangolare. Ciascuno dei due presenta una novità assoluta, come ci conferma un'altra testimonianza, ancor più diretta, datata sempre al 1581. Si tratta di una missiva del Patron - proprietario e gestore di uno di questi due teatri - Ettore Tron; Tron si rivolge al duca Alfonso II d'Este, il quale aveva espresso il desiderio che Petrolino, uno dei comici al servizio del Tron, si recasse a Modena presso la sua corte in occasione del Carnevale:

Mi trovo haver fatto, alli comici confidenti, una spesa di molta importanza per il recitare delle comedie, con patti, et condizioni come per publico instrumento si

può vedere; et già sono passati giorni, che si è principiato a recitare, per la qual occasione, si ha scosso per capara di molti Palchi, circa Ducati mille, da diversi Nobili di questa città. Hora mò, mi è stato riferito dalla sig.a Vittoria, che V. ser.ma Alt.a vuole Petrolino al suo servizio non sapendo forse le obligationi che egli ha con esso meco, per li accordi fatti; il che veramente sarebbe la total ruina, et dissunione di questa compagnia et me

la levarebbe, oltre il danno, l'honore, et reputatione per havere accomodato la mettà de Nobili di questa città; alli quali resteria del continuo, ogni mala soddisfatione (Ettore Tron al duca Alfonso II d'Este, ASMo, Drammatica. Minute di lettere a comici. B.4438/91; cfr. Mancini, Muraro, Povoledo 1995, 126).

Da questo breve stralcio emergono diverse caratteristiche dell'assetto del teatro Tron: innanzitutto la pratica di affittare i palchi attraverso l'utilizzo di caparre, versate in anticipo rispetto all'apertura della stagione del Carnevale; in secondo luogo la scritturazione della compagnia dei Confidenti, avvenuta prima dell'apertura della stagione, pratica tipica di una vera e propria programmazione artistica, e che riporta notevoli somiglianze con le consuetudini odierne del comparto dello spettacolo.

La testimonianza del Tron è soprattutto utile a constatare una delle caratteristiche fondamentali di questo edificio: la presenza di palchi. Non ne conosciamo il numero esatto, ma, anche concedendo al Tron il dubbio di una piccola esagerazione quando dice di avere accomodato "la mettà de Nobili di questa città", possiamo ipotizzare che si trattasse di diversi ordini di palchi sovrapposti.

Anche al Teatro Michiel possiamo attribuire questa peculiarità architettonica, questa volta grazie alla testimonianza di Antonio Persio, medico e letterato materano che risiede a Venezia negli anni '90 del Cinquecento, e che ne tramanda una scandalizzata testimonianza:

Al tempo ch'io quivi dimorava si erano introdotte le comedie, in modo che per esse v'era stato fatto un edificio di gran spesa, a guisa di un anfiteatro, ove si riduceva quasi tutta la nobiltà, et v'erano nobili che pagavano i comedianti che dicessero le più grasse, per non dire più sporche cose che mai sapessero, et essi vi menavano poi le mogli et le figliole (Persio, *Trattato*).

È interessante sottolineare che Persio parli di un edificio "a guisa di anfiteatro", cioè come si diceva allora, "all'antica". Il Teatro Michiel infatti, possedeva sì i palchetti come il Tron, tuttavia la zona che oggi chiameremmo 'platea', era occupata da gradoni in legno su cui sedevano gli spettatori.

Da queste testimonianze è possibile abbozzare un'ipotesi sull'assetto architettonico delle due sale: il teatro Michiel viene descritto come una sala "in forma di anfiteatro" (Persio, *Trattato*), con gradoni in legno a formare una cavea, sovrastata da palchi; si tratta quindi di un intreccio tra l'impianto "all'antica" e la nuova invenzione dei palchetti. Il Tron invece, insediato su un lotto rettangolare e con una sala di forma ellittica, presenta una platea distribuita su un solo livello, circondata da un imprecisato numero di palchi (Mancini, Muraro, Povoledo 1995, 90 e segg.). La sala presenta fin da subito le caratteristiche spaziali che diventeranno di lì a poco paradigma del teatro pubblico prima in Italia, e poi in tutta Europa. La Repubblica non tarda a legiferare anche intorno a questi edifici, tramandando così un'altra fonte che contribuisce a rimpolpare le testimonianze intorno all'aspetto architettonico di questi edifici.

Il decreto che dal 1508 governa tutta le attività teatrali veneziane viene richiamato dal Consiglio dei X una prima volta proprio nel 1581, e una seconda volta nel 1583. Il decreto del 1581 rinnova il divieto di messa in scena per tutte le manifestazioni teatrali, causando una repentina interruzione delle attività, mentre il secondo, datato 1583, concede alcune deroghe, a patto che siano rispettate alcune caratteristiche nell'allestimento interno dell'edificio:

Che sia data licentia a quelli che recitano comedie di poterle per XV giorni solamente recitar in questa città, con conditione espressa che esse siano finite alle quattro hore di notte al più, dovendo anco esser recitate con ogni modestia e honestà. Né possano principalmente esser recitate esse comedie, se non sarà con verità riferito alli Capi di questo Consiglio, che siano stati tutti li palchi del luoco aperti dalla parte da driedo, et traversati con cantinelle, in modo che ciascuno che passerà, possi veder per dentro di essi palchi, et così debbano star aperti per tutti essi XV giorni; et non facendosi quanto è predetto, restino li comedianti immediate privi della predetta licenzia di poter recitar le comedie (ASVe, Consiglio dei X, Comune, Reg. 34, c. 184; cit. in Mancini, Muraro, Povoledo 1995, XXV).

Sulla base di questa testimonianza è possibile affermare che i palchetti del teatro fossero separati gli uni dagli altri attraverso partizioni fisse, e dotati di porte, consentendo agli spettatori un isolamento contro cui il

Consiglio dei X si pronuncia direttamente, ordinando “che siano stati tutti li palchi del luoco aperti dalla parte da driedo, et traversati con cantinelle”, cioè con assi di legno. Il Consiglio fornisce anche direttive rispetto all’orario e alla durata delle repliche, che possono andare avanti soltanto per 15 giorni.

Esistono numerosi precedenti di teatri di corte allestiti con tribune rialzate, logge, palchettoni. Tuttavia questa particolare conformazione veneziana, che consente l’isolamento del nucleo familiare all’interno del palchetto, risponde immediatamente alle esigenze del patriziato cittadino, non tardando a riscuotere un enorme successo.

Nella società veneziana, priva di corte ma governata da un cospicuo gruppo di nobili che si fregiano del titolo di patrizi, e che sono tra di loro uguali per nobiltà ma diversi per censo, il palchetto diventa rapidamente un’appendice dei possedimenti immobiliari, un lusso irrinunciabile, simbolo di uno status sociale, ma anche la sineddوحة dei possedimenti immobiliari che danno sostanza alla posizione sociale delle singole famiglie. Il palchetto è un luogo adatto a condurre ospiti di riguardo e combinare affari commerciali, compromesso perfetto tra lo spazio pubblico e quello privato. Ben presto i patrizi fanno a gara per ottenere in affitto un palco dentro ai teatri da commedia, e poi ancor di più nei teatri d’opera in musica, generando un fenomeno di costume e un flusso di denaro che costituisce la base su cui cresce rapidamente il sistema teatrale veneziano.

Dal punto di vista spaziale, a questa grande richiesta si risponde con la moltiplicazione verticale dello spazio: la crescente domanda di palchetti si scontra con la carenza di spazio disponibile a Venezia, e genera una tipologia architettonica particolarissima, modellata sulle esigenze peculiari della città, e che tuttavia diventa ben presto il modello per una serie infinita di edifici.

A fornirci una testimonianza di prima mano intorno alle consuetudini dei palchetti è Cristoforo Ivanovich, librettista e primo storiografo dell’opera in musica, che nelle sue *Memorie Teatrali* riporta molti dettagli a riguardo:

Il più certo utile, che ha ogni Teatro, consiste negli affitti de' Palchetti. Questi sono almeno in numero di cento, oltre le soffitte compartite in più ordini, e non tutti anno lo stesso prezzo, mentre questo si considera dall'ordine, e dal numero, che migliora il sito de' medemi; onde non si può precisamente assegnare l'importanza di cadauno per la varietà suddetta de' siti, che varia parimenti gli affitti medemi. Anno questi ordini di Palchetti comode ascese, illuminate sufficientemente, e ogni Palchetto ha il suo numero. La chiave hà due segni cioè il numero dell'ordine, e del Palchetto, il che serve a divertire ogni confusione e a ritrovare con la medema il suo Palchetto (Ivanovich, *Memorie Teatrali*, 402).

Ivanovich sottolinea quanto l'affitto dei palchetti sia "il più certo utile che ha ogni teatro". I palchetti hanno tutti prezzi diversi, in conformità alle loro caratteristiche e alla loro posizione rispetto alla sala: riproducendo il modello del teatro di corte, che riserva al principe il posto migliore, quello ubicato nel punto centrale rispetto al palcoscenico e poco sopraelevato rispetto alla platea, il teatro veneziano assegna ai palchi prezzi diversi rispetto alla loro posizione. Nonostante le indicazioni del Consiglio dei X, i palchetti sono rimasti spazi totalmente privati, chiusi da una chiave che il solo possessore deteneva, contrassegnata da una lettera indicante l'ordine, e da un numero indicante il palco.

Oltre diventare il luogo d'incontro e vita sociale i palchetti hanno anche un altro ruolo, che li rende un elemento essenziale nel processo di rapida diffusione di nuovi edifici teatrali a Venezia. È ancora l'Ivanovich a darcene notizia:

Sogliono dal principio, che si vuol fabricare un Teatro, praticarsi due capi d'utilità, il primo un regalo in denaro per cadaun Palchetto, e questo serve in gran parte alla spesa della fabrica, e questa è stata la causa principale, che si siano fabricati più Teatri con tanta facilità e prestezza; il secondo, si conviene in un affitto annuale, e si paga ogni volta, che in quell'anno fa recitar il Teatro.

Ecco spiegato il motivo per cui i palchettisti risultano essere figure cruciali nel fenomeno della rapida moltiplicazione dei teatri veneziani: in caso di nuova costruzione, i palchettisti erano tenuti non solo al saldo dell'affitto annuale, ma anche al versamento di un "regallo", una cifra sborsata una

tantum per partecipare alle spese della nuova edificazione. Questa cifra contribuiva sostanziosamente alle spese affrontate dall'impresario o dai proprietari, e garantiva al palchettista non il possesso, bensì il diritto di affitto.

Pur versando con una cifra che supera di circa quindici volte l'affitto annuale del palchetto, i palchettisti non erano esentati dal versamento annuale, cui dovevano aggiungere il bollettino d'ingresso, cioè il biglietto che veniva pagato dal singolo spettatore al momento di accedere al teatro. Questo sistema rende evidente da una parte il prestigio che doveva rappresentare il possesso di un palco, e più ancora l'essere conteggiati tra i partecipanti alla costruzione dell'edificio: i palchettisti guadagnano ai nostri occhi un ruolo che li avvicina ai moderni azionisti.

Col tempo, l'influenza dei palchettisti diventerà sempre più forte: costituiscono il pubblico più avvezzo al teatro e il loro giudizio può determinare il successo o l'insuccesso di una produzione, e influenzare così anche le scelte artistiche dell'impresario.

A metà Settecento, i gruppi di palchettisti accrebbero a tal punto l'influenza finanziaria e artistica sui teatri di cui fittavano i palchi, da giungere a prenderne possesso, come accade in occasione della costruzione dell'ultimo grande teatro veneziano settecentesco, La Fenice – inaugurata nel 1792 – primo teatro veneziano a essere costruito su iniziativa di un consorzio di ex-palchettisti del Teatro San Benedetto.

Il fitto dei palchetti diventa ben presto una moneta di scambio, un mezzo che i patroni dei teatri utilizzano per sanare i propri debiti: la prospettiva di affittare un palco in uno di questi teatri alla moda deve essere stata molto lusinghiera per un veneziano non nobile, poiché lo mette in condizione di occupare una posizione di prestigio nell'alveare ipergerarchizzato della sala teatrale e accedere al simbolo di un prestigio fino ad allora irraggiungibile. Emblematico è il caso del sarto Francesco Beltrame, riportato da Remo Giazotto: creditore di ben 1583, 9 ducati, costui accetta come pagamento dai Grimani, patroni dell'omonimo teatro, la cessione del fitto di un solo palco del valore di 40 ducati annui: ci sarebbero voluti 40 anni per estinguere il suo debito! È chiaro che la prospettiva di possedere il palco era per il sarto Beltrame ben più



interessante rispetto a quella di ricevere indietro immediatamente il suo denaro.

Ludovico Zorzi ne *Il teatro e la città* racconta con efficacia la mole di documenti e testimonianze generate intorno ai palchetti:

Le implicazioni e le ripercussioni del malcostume, di cui sussistono tracce macroscopiche nelle carte d'archivio (si può calcolare che almeno un terzo dei documenti superstiti intorno ai teatri veneziani si riferiscano alle liti per la proprietà e l'affitto dei palchi), acquistano proporzioni così rilevanti da trascendere il loro contenuto specifico, fino a trasformarsi in un dato esemplare degli eccessi cui può trascorrere una città capillarmente e puntigliosamente fondata sul diritto di proprietà e sui privilegi da esso derivanti. Il cumulo degli atti notarili, delle citazioni, delle ingiunzioni, dei contratti, dei conteggi percentuali; le interminabili discussioni, i litigi, e di nuovo le ripartizioni e le verifiche più cavillose e minute; e ancora le meschinità, i ripieghi, i sotterfugi di cui parlano gli scartafacci, gli esposti, le lettere, gli appunti che abbiamo avuto sott'occhio, compongono un quadro, squallido nella sua monotonia, sul quale si è depositata la polvere ridimensionatrice del tempo; ma la moltitudine stessa delle testimonianze obbliga a riflettere sulle ragioni interne del fenomeno, al di là dell'oblio cimiteriale a cui sembravano destinate queste carte, e dell'oggetto apparentemente futile del loro contendere. È indubbio che la celebrata passione per gli spettacoli che avrebbe animato gli antichi veneziani sembra trovare in tali inconsuete reliquie il suo più inoppugnabile sostegno (Zorzi 1977, 244).

Se il sistema teatrale veneziano raggiungerà nel Seicento, con l'avvento dell'opera in musica, l'apice della sua parabola di sviluppo, esso appare come costituito nelle sue caratteristiche principali già a partire dal 1581, quando i due teatri da commedia Tron e Michiel fanno la loro comparsa, mentre nel resto della penisola la ricerca architettonica giunge a episodi molto diversi, come a Vicenza, Sabbioneta e Parma.

Questi due teatri rappresentano i veri capostipiti di una tendenza tutta veneziana, che cristallizzerà la propria evoluzione nel secolo successivo, decretando la nascita di un nuovo standard architettonico, destinato ad

una longeva esistenza, quello del teatro all'italiana, che il musicologo Lorenzo Bianconi definisce più precisamente "teatro alla veneziana":

Il teatro alla veneziana – una platea, con affitto serale dei posti a sedere; due, tre, quattro e più ranghi di palchetti affittati a stagione; un biglietto d'ingresso al teatro per tutti – costituisce un vero e proprio tipo economico-architettonico che, propagatosi poi per ogni dove in Italia e all'estero, diventa il "teatro all'italiana" tout court e sopravvive – con mille aggiustamenti ma senza trasformazioni radicali – fino ad oggi (Ivanovich, *Memorie Teatrali*, 402; Zorzi 1977, 244; Bianconi 1982, 198).

---

## Riferimenti bibliografici

---

### Fonti

Ivanovich, *Memorie Teatrali*

C. Ivanovich, *Memorie Teatrali* in C. Ivanovich *Minerva al tavolino. Lettere diverse di Proposta e Risposta a varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa, & in Verso: nel fine le memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana 1681, 361-454.

Persio, *Trattato*

A. Persio, *Trattato dei portamenti della Signoria di Venezia verso la Santa chiesa*, Biblioteca Nazionale Marciana Ms. Marc. It. VII, 335 (=8232).

Sansovino, *Venetia*

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, in Venetia, Appresso Iacomo Sansovino 1581.

---

## Bibliografia Critica

Bianconi 1982

L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino 1982.

Giazotto 1967

R. Giazotto, *La guerra dei palchi*, "La nuova rivista musicale italiana" 2, (luglio/agosto 1967), 245-286.

Mancini, Muraro, Povoledo 1995

F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I Teatri di Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia 1995.

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

---

### **English abstract**

The article enucleates some of the sources that witness the early theatrical activities of Teatro Tron and Teatro Michiel, dating back to 1581, when these two Venetian buildings are proved to be in full activity as public commercial theatres, while the rest of Italy is developing a model for a new theatrical building which followed the path of classical theatres. The role of theatrical boxes owners is identified as the leading factor that will contribute to the exponential development of the theatre economy in Venice. Teatro Tron and Teatro Michiel developed a system that perfectly fit the needs of the Venetian aristocracy and that will quickly spread among the city, so that, fifty years later, the recently born melodramma will find in Venice a perfect environment for its growth.

# Feste fallite: un'altra faccia del Rinascimento fra Italia e Francia[\*]

Giovanni Ricci



*Bal des ardents*: Miniatura attribuita Philippe de Mazerolles, dal ms. Harley 4380, c. 1 (*Chroniques* di Jean Froissart), British Library, c. 1470.

## 1.

Un ideale catalogo di feste finite malamente non può che culminare nel torneo parigino del 30 giugno 1559 in cui re Enrico II trovò la morte. Si festeggiavano le nozze della figlia del re, Elisabetta, con Filippo II di Spagna a suggello della pace di Cateau-Cambrésis. Alla fine della giostra, il re volle spezzare un'ultima lancia in onore delle dame. Nello scontro il capitano della guardia scozzese, Gabriel de Lorges conte di Montgomery,

ferì gravemente il re alla testa. Seguirono fasi concitate: l'arrivo da Bruxelles del medico personale di Filippo II, il grande Andrea Vesalio; la morte del re il 1° luglio; la fuga in Inghilterra dell'involontario colpevole, terrorizzato malgrado il perdono reale (Cloulas 1985, 588-594; Saint-Martin et al. 2011, 29-45). Prevista da una immancabile quartina di Nostradamus e nel 1556 dall'astrologo Luca Gaurico (ma lo si seppe a cose fatte); caricata di significati profetici e astrologici (per il fronte asburgico era la punizione per l'alleanza ottomana della Francia, cfr. De Benedictis 2016, 525-547; Ricci 2018, 109-122), la disgrazia contribuì ad accelerare lo scoppio delle guerre di religione in Francia (Crouzet 1990, I, 131-135, 174-182).

Era andata meglio a Federico da Montefeltro duca d'Urbino, che in circostanze simili nel 1451 si era limitato a perdere l'occhio destro e ad avere il naso mutilato – quel naso che Piero della Francesca renderà celebre (Tönnemann, Roeck [2005] 2009, 4-8). E comunque non era la prima volta che la monarchia Cristianissima incappava in feste sfortunate. Nel 1521 Francesco I, padre di Enrico II, fu ferito al viso durante una battaglia a palle di neve per la conquista di un finto castello. Si era a Romorantin e i combattenti, a corto di munizioni lecite, presero a lanciarsi tizzoni ardenti che ustionarono il re. Secondo una versione tarda, influenzata forse dai fatti del 1559, sarebbe stato il conte Jacques de Lorges, padre del futuro regicida, a ferire Francesco I. Comunque fossero andati i fatti, dall'incidente derivarono strane conseguenze. Per nascondere la cicatrice il re si fece crescere la barba, dando inizio alla moda dell'uomo barbuto rispetto all'uomo glabro sin lì vigente. Facendo di necessità virtù, questa barba fu presentata come un voto di crociata ed Enrico VIII d'Inghilterra aderì all'idea rifiutando di radersi anche lui (Denisart 1805, 155; Smith 1988, in part. 214; Le Gall 2011, 30-31).

Tralasciando infortuni minori, un altro episodio saliente è il cosiddetto "Bal des Ardents", legato anch'esso a festeggiamenti nuziali. Il 28 febbraio 1393 re Carlo VI di Valois, che già dava segni dello squilibrio mentale che gli meriterà l'epiteto di Carlo il Folle, pensò di divertire gli invitati travestendosi da selvaggio insieme con altre cinque persone. Le mascherature in pelle erano fissate con pece infiammabile. Il duca d'Orléans, fratello cadetto del re, avvicinò troppo una torcia e quattro selvaggi arsero vivi, mentre Carlo VI si salvò a stento. Le critiche

all'indecoroso *charivari* regale si accompagnarono ai sospetti a carico dell'Orléans: era stata imprudenza o dolo? (Collard 2009, 291-294).

Altre solenni celebrazioni nella Francia dell'assolutismo furono funestate. Le feste di nozze del 1770 fra il delfino e futuro Luigi XVI e Maria Antonietta d'Austria costarono la vita a 132 spettatori schiacciati dalla calca. Sommandosi ai sentimenti popolari di distacco dalla monarchia, si diffusero foschi presagi sul destino della coppia – peraltro, come sappiamo, tristemente confermati durante la Rivoluzione francese (Farge 1976, 82). Col senno di poi, possiamo dire che in situazioni di assolutismo in crisi, i segni nefasti si avveravano più facilmente. Sarà il caso della Russia prerivoluzionaria, attraversata da voci incontrollate d'ogni tipo. A margine dell'incoronazione di Nicola II, nel 1896, un assembramento di popolo accorso a ricevere piccoli doni produsse un'ecatombe: 1389 morti. Sui muri di Mosca furono affissi di notte manifesti che annunciavano il malaugurio, non mancando di ricordare che qualcosa di simile, meno grave ma nello stesso luogo, era accaduto nel 1856 all'incoronazione di Alessandro II, il quale era poi morto in un attentato nel 1881 (Crocq 2013, 168-170). Quanto a Nicola II, ultimo zar, il suo destino è noto.

Tornando al torneo parigino del 1559, uno dei *tenants* di Enrico II era il giovane Alfonso d'Este, figlio del duca di Ferrara Ercole II e di Renata di Valois. Fra i primi a soccorrere il re, la sera stessa Alfonso scrisse al padre, accludendo anche un disegno della scheggia più lunga estratta dall'occhio del re (Le Fur 2009, 503-512). Alla corte di Francia Alfonso soggiornava spesso in quanto nipote di Luigi XII. Lì trovava espresso al massimo livello l'accostamento di usi cavallereschi di origine medievale feudale, come i tornei (cfr. il bilancio storiografico in Aliverti 2016, 51-67), con apparati decorativi ormai classicheggianti: due gusti e due tipi di pratiche sociali che si saldavano pur provenendo da tempi e da culture diverse. Tre anni prima del torneo parigino, nel 1556, Alfonso era stato vittima a sua volta di un incidente durante un torneo a Blois. Il cavallo del duca di Guisa lo aveva colpito, secondo un diplomatico toscano, causandogli "l'inabilità di procreare per esser rimasto offeso [...] nella virtù genitiva" (in Agnelli 1895, 296-7; cfr. Solerti 1900, XXII; Chiappini 2001, 321-2; Ricci 2007, 133-134). Da questo fatale torneo deriverà la devoluzione di Ferrara nel 1598 per mancanza di eredi legittimi di Alfonso.

## 2.

Reduce da così gravi incidenti, Alfonso d'Este tornò a Ferrara nel novembre del 1559 a causa della morte del padre Ercole. Le cerimonie della successione si svolsero con inusitata pompa. Ma ci si mise il maltempo a raffreddare gli entusiasmi e a far adombrare cattivi auspici: "la pioggia ci assassinava", dichiarò il gentiluomo Alessio Visdomini (Visdomini 1856, 22; cfr. Ricci 1998, 43). Meteorologia a parte, a Ferrara le feste fallite non erano certo una novità. Proviamo dunque a farne un elenco ragionato.

I lanci giocosi che ustionarono Francesco I a Romorantin conoscevano una sorta di equivalente ferrarese. Dal 1409 si commemorava un successo militare ottenuto nel Reggiano dal marchese Niccolò III d'Este. Per l'occasione, schiere di fanciulli si contendevano davanti a cittadelle posticce lanciandosi gusci di melone. Da qui, come è facile intuire, la festa spesso degenerava e anziché i frutti volavano le pietre. Se una palla di neve si tramutava in tizzone ardente a corte, come stupirsi di meloni diventati sassi sulla pubblica via? Ma gli eccessi dei fanciulli indussero nel 1567 Alfonso II a vietare un gioco troppo prossimo alla violenza. Se altrove, a Venezia, le battaglie giocose sui ponti durarono sino al 1705, a Ferrara il principe intervenne prima, forse perché personalmente memore dei possibili danni (*Cronica imperfetta*, c. 259r-v; cfr. Provasi 2011, 197-200).

Fin qui abbiamo incontrato comportamenti tollerati se non legali, capaci facilmente di trascendere. Lo stesso accadeva alle cosiddette violenze rituali che per tradizione si scatenavano in occasione di solenni entrate o dell'insediamento di un nuovo signore. Lì compagnie di giovani lottavano per impadronirsi di vari simboli del potere; il baldacchino, gli stendardi, la cavalcatura, i finimenti. I significati simbolici erano molteplici, dalla rivendicazione di frammenti di sovranità al culto della reliquia politica (il corpo sacro del sovrano: Winand 2014). Ma l'equilibrio fra il lecito e l'illecito era fragile. Così Ercole II d'Este durante la festa del suo insediamento nel 1534, dovette sguainare la spada per difendersi dai giovani che lo stringevano per sottrargli le rituali spoglie. "Comenciò a menare, e si dice che ne furono feriti da dui o tri", precisa il testimone Alessio Visdomini (Visdomini 1856, 13; cfr. Ricci 1998, 83; Ricci 2007, 24). Nel parapiglia, per poco non ci scappò il morto. Anche durante il viaggio di papa Giulio II verso la conquistata Bologna nel 1506, le violenze

rituali a Gubbio e a Forlì superarono largamente il livello di guardia (Visceglia 2008, 98-100).

Il disordine controllato apriva spazi a disordini incontrollati. Nel febbraio del 1502 si festeggiava Lucrezia Borgia, la figlia di papa Alessandro VI giunta sposa al futuro duca Alfonso I. Un ladro ardì penetrare nel palazzo di Schifanoia e derubare “tutta la foresteria”, cioè gli invitati ufficiali. Umiliato in un frangente così solenne, il duca Ercole I punì crudelmente il colpevole – o supposto tale, dal momento che la refurtiva non fu mai ritrovata – per mostrare agli ospiti “che siano sicuri e che non siano danneggiati”. Parola del cronista Bernardino Zambotti (Zambotti 1934-1937, 315).

Invece la confusione che regnava durante l’interregno del 1534, fra la morte di Alfonso I e il turbolento insediamento di Ercole II a cui abbiamo accennato, si tradusse addirittura in un omicidio. Fu compiuto sul percorso del funerale di Alfonso, e non ci si stupisca se inseriamo un appuntamento funerario nella nostra serie, ma la somiglianza formale con le feste è molto forte. Ecco la voce del cronista Paolo da Lignago:

Essendo portato el corpo, fu morto un giovane da un altro con una stoccata nel petto drieto alla cappella della Madonna dei Frati di San Francesco fatta nuovamente, dove fu fatto gran tumulto d’arme (*Cronica Estense*, c. 237v; cfr. Ricci 1998, 83; Ricci 2007, 22, 25).

La scomparsa degli archivi criminali ferraresi impedisce di cogliere altri dettagli dell’episodio svoltosi accanto alla fabbrica disegnata da Biagio Rossetti. Anche quando giunse a Ferrara papa Paolo III, nel 1543, qualcuno approfittò della confusione per regolare un conto privato. Il giovane Flaminio Ariosto, parente di Ludovico, fu pugnalato a morte nel corso dei festeggiamenti. Il movente non lo conosciamo. Flaminio faceva l’attore e si accingeva a recitare nella tragedia *Altile* di Giovanbattista Giraldi Cinzio, che era programmata in onore del pontefice (Giraldi, *De obitu*; cfr. Ricci 2013, 388-389). Come durante il funerale di Alfonso I, un omicidio interferì con una celebrazione.

Vengono poi gli incidenti dovuti principalmente a leggerezza. La politica estense di intrattenimento richiedeva un tributo di vite e menomazioni.



Vari feriti si ebbero nel 1548, per il crollo del palco dove si rappresentava il dramma *Antivalomeni* dedicato dal Cinzio ad Anna d'Este, la figlia di Ercole II che andava sposa in Francia a Francesco di Guisa. Nel 1559 morirono in quattro, arsi dai mortaretti sparati per celebrare l'elezione di Pio IV, e dodici furono gli "stroppiati". Nel 1569 annegarono quattro gentiluomini, nel corso del "bagordo navale" *L'isola beata* indetto in onore dell'arciduca Carlo d'Asburgo. Nel 1582 la giostra di Carnevale costò un mezzo morto e un azzoppato (Giraldi, *Dialoghi*, 38-39; Massa [1582-1585] 2004, 101, 109-110; Agostini, Bentini 2002, 56-57; Solerti 1900, CLI, CLXXX-CLXXXII). Neanche in presenza di vittime d'alto bordo lo spettacolo fu mai sospeso.

C'era da ringraziare la sorte se le cose non finivano male più spesso. È il caso di una burla narrata dal letterato ferrarese Annibale Romei. Un giorno del 1584 gli ospiti della delizia estense della Mesola si imbarcarono per assistere a una battuta di pesca. All'improvviso, da terra partirono tiri d'artiglieria a indicare l'avvistamento di corsari. Scoppiato il panico, un gentiluomo organizzò il contrattacco e i corsari furono condotti a terra incatenati. E qui si capì che sotto gli abiti turcheschi si celavano alcuni "principali cavalieri" del duca Alfonso II, che aveva ideato personalmente la burla. Di sicuro si era corso il rischio di reazioni violente, visto che erano state avvisate solo la duchessa e le signore "sospette di gravidanza"; qualcuno si lagnò anche del "ricevuto spavento" (In Solerti 1900, 35-37). Scherzi pesanti a corte.

### 3.

Più si festeggiava, più si rischiava. Se ne ebbe una conferma nel 1598, quando cessò il potere estense e il ducato di Ferrara fu devoluto alla Chiesa. Fra gioiose entrate e festeggiamenti d'ogni altro tipo, non mancarono gli incidenti.

L'8 maggio il papa prese possesso del castello di Ferrara. La mula bianca su cui viaggiava gli fu sottratta secondo il costume dei saccheggi rituali. Ma una quarantina d'anni più tardi lo storiografo Agostino Faustini aggiunse un dettaglio impagabile:

Mentre il pontefice levò il piede sinistro di staffa per ismontar da cavallo, il conte Ercole Romei, giovine di ventitré anni incirca, dalla parte opposta pose

il piè destro nella medesima staffa, e sì prestamente s'alzò che con la gamba sinistra leggermente percosse il pontefice nella mano destra, ch'essendo ferita di chiragra, se li voltò.

Dunque, nella sua fretta di inforcare la mula, il Romei diede un calcio alla mano del papa. Era una mano affetta da chiragra, una malattia prodotta da una alimentazione troppo grassa. I prelati ne erano spesso affetti e il maligno Faustini, nostalgico degli Este, lo rileva prontamente. La reazione del papa, dolorante alla mano, fu abile ed elegante insieme: "ve la do volentieri, figliolo, et lo benedi" (Faustini 1646, 167; cfr. Ricci 2013b, 349-364).

Se la pedata al papa non rovinò la festa, lo fece un grave incidente la sera dopo, secondo la testimonianza autoptica del cronista Filippo Rodi. Una "girandola" pirotecnica lanciata dal castello appiccò il fuoco a una torre. Accorsero gli spegnitori d'incendi, ma l'edificio crollò uccidendo ventitré di loro, "oltre agli altri molti che restorno storpiati e mal acconci". Intanto il papa era fuggito dal castello, "angustiato per la tema del fuoco et insospettito di qualche tradimento". Tornata la calma, le famiglie delle vittime ricevettero un donativo "abbondante" (Rodi 2000, 152-153).

Spettatore diretto in gioventù, il nostro Faustini riesaminò anche questo episodio. Secondo lui, i vigili del fuoco ferraresi furono chiusi dentro la torre da gente romana comandata da un ecclesiastico, monsignor Carlo de' Conti. Equivoco, timore di congiura, malvagio scherzo? Piuttosto che morire arso, uno dei vigili "si gettò dalla torre nella fossa ove morì annegato". E quando il tetto crollò, "sotto restorno morti e infranti tutti coloro che colà dentro empivamente erano stati racchiusi". Anche sul risarcimento alle vedove Faustini ha qualcosa da dire:

Quasi da tutte fu ricevuto, trattone una che giovine e sposa lo ricusò, dicendo che l'anima del suo marito non doveva aver altro ristoro che nelle sue orationi, né altro refrigerio che nell'acqua del suo pianto (Faustini 1646, 172).

L'insubordinazione della giovane conclude questa festa sfortunata. Nei casi estremi, erano le donne del popolo, nell'Europa moderna, a compiere gli atti di disobbedienza politica. Anche a Ferrara nel 1598 il diritto di

resistenza viene esercitata da una donna, da una vedova; e le vedove erano una componente femminile fra le più combattive (Cohn 1996; Cavallo, Warner 1999; De Benedictis 2004, 133-134). La partita si svolge sul terreno simbolico del dono e contro dono. Rifiutando il dono risarcitorio, la donna impedisce al debitore di sdebitarsi (Mauss [1923] 2002, 117) – fosse pur il Vicario di Cristo.

Dopo aver reso omaggio alla donna, Faustini commenta: “non mancarono quelli che vedendo di mal occhio la corte di Roma in Ferrara, mormorassero di lei cose enormi”. Sta di fatto che il giorno in cui si festeggiò la fondazione della fortezza papale di Ferrara, si scatenò un temporale così “torbido” che alcuni manovali “restorno su l’opra morti”. Per tutto il Rinascimento, i fulmini sulle chiese e sui prelati avevano alimentato un anticlericalismo popolare ansioso di decifrare i messaggi divini (Niccoli 2005, 51-52). A questa antica cultura, moralistica ed egualitaria, si rifaceva il letterato nostalgico degli Este. Ma non ignorava che nei nuovi tempi, clericali e gerarchici, anche l’inquietudine della natura trovava i suoi limiti. Infatti, dal temporale uscirono “salvi li due cardinali che quivi erano presenti” (Faustini 1646, 182; cfr. Peron 1990). Il conto della festa fallita lo pagarono solo i manovali.

Nel primo secolo pontificio il calendario festivo si alleggerì rispetto al memorabile anno 1598, e anche rispetto ai tempi precedenti, quando in città si esibiva la dinastia estense. Meno feste significa anche meno feste rovinare. Eppure nel 1686, festeggiandosi a Ferrara la cacciata dei Turchi da Buda, i fuochi artificiali sfuggirono di nuovo al controllo. Fu incendiato il capanno del pesce accanto al castello: le ferite subite da alcuni spettatori e il pericolo corso da tutti non guastarono l’allegria (Ricci 2002, 104-105).

#### 4.

Volendo ricercare i colpevoli dei fallimenti, il primo pensiero va alla fatalità. Innegabile in linea di principio, la fatalità assoluta opera raramente perché gli uomini esercitano comunque un ruolo. Le avversità meteorologiche si avvicinano al concetto di fatalità, ma subito sopravvivono le interpretazioni umane: il malcontento divino per la condotta del potere papale a Ferrara, nel caso del temporale sulla fortezza; e i foschi presagi, nel caso della pioggia che flagellò l’avvento del duca Alfonso II destinato a essere l’ultimo della sua dinastia.

Depotenziata la fatalità, l'ostentazione senza freni resta la prima indiziata. L'Europa della prima Età moderna è definibile come una classica "civiltà di vergogna" dominata da valori esteriorizzati di orgoglio e onore; altra cosa sono le "civiltà di colpa", capaci di distinguere fra disonore sociale e peccato morale (Ricci 1996, 89-108). All'interno della "civiltà di vergogna", la mascolinità aggressiva impera. Alla corte dei Valois essa si esprime in particolare con il linguaggio della fisicità equestre (Nye 1998, 15-30; Roche 2005, 590-600), di cui gli incidenti di Parigi e Blois furono le conseguenze.

Nel microcosmo ferrarese si aggiungevano circostanze ulteriori. L'ultimo duca, Alfonso II, manifestava passione per comportamenti chiassosi, muscolari, guerreschi - maschili - a scapito delle dimensioni private, e silenziose - femminili (Papalas 2002, 315-21; Arcangeli 2004, 58-62, 112-4). La pericolosa burla dei falsi corsari rientra in questi orientamenti, così come le gare o i tornei organizzati di frequente. Tecnicamente si ravvisa qui un'espressione di "ansia maschile", mentre l'incapacità generativa del duca dovuta all'incidente di Blois non è più occultabile e minaccia la continuità dello Stato: la genealogia in crisi produce una peculiare psicologia (Gundersheimer 1986). Il calendario festivo estense rispondeva inoltre all'esigenza di magnificare il potere e saldare i legami fra il principe e il popolo. Al riguardo si è parlato di "dispotismo rinascimentale", come variante aggiornata e minore dell'evergetismo antico (Gundersheimer [1973] 1988, 107-112; Rosenberg 1980, in part. 25-33, 521-535).

In realtà, per mascherare la carenza di risorse, si procedeva come si poteva, magari riutilizzando le stesse macchine sceniche. Gli ambasciatori della rivale dinastia medicea, povera di sangue blu ma ricca di sostanze, giravano il coltello nella piaga. A sentir loro, Alfonso II si dedica a "dar spasso a suoi sudditi con far feste, giostre, tornei, mascherate et infiniti altri giuochi"; "amplificazioni e iperboli" da riderne "fuora del decoro", visto che "se si misura dalla potenza et dallo stato suo, non è se non principe mediocre" (In Agnelli 1895, 273, 293, 299, 301; Solerti 1900, CLXXVIII-CLXXIX). In tale quadro, l'attenzione alla sicurezza non poteva che passare in subordine.

## 5.

Non si pensi che questa fosse una peculiarità della non ricchissima corte estense. A Firenze, all'opposto, i problemi potevano derivare proprio dalla ricchezza. Durante il carnevale del 1513 finanziato dai Medici, sfilò su un carro "un fanciullo tutto nudo e dorato il quale rappresentava l'Età dell'oro resurgente". L'aveva ideato il Pontormo ma, scrive il Vasari "il putto dorato [...] per lo disagio che patì per guadagnare dieci scudi, poco appresso si morì" (Vasari 1568, 479; cfr. Levin 1969, 39-40; Ruffini 1987, in part. 143-144): avvelenato o soffocato dalla doratura, antesignano di una scena di *Goldfinger* di Ian Fleming.

Spostandoci a Bologna, nel 1515 si era temuto il crollo di un pavimento, a causa della folla accorsa per assistere all'incontro tra Francesco I e Leone X. In quei giorni il giovane re di Francia, euforico per il trionfo di Marignano, aveva già rischiato parecchio durante gazzarre e giochi: a Vigevano violente partite di pallone; a Reggio, addirittura, lanci di torce accese (Rubello 2011, 32-33, 118). Un brutto vizio dei cortigiani, questi lanci, di cui il re stesso, più tardi a Romorantin, sarebbe rimasto vittima. Sempre a Bologna, la solenne incoronazione di Carlo V da parte di Clemente VII nel 1530 costò tre vite per il cedimento di un ponte di legno in piazza Maggiore su cui l'imperatore era appena transitato (Righi 2002, in part. 493-495). D'altronde, la stirpe asburgica non ignorava la maledizione delle feste. La nonna di Carlo, Maria di Borgogna, era morta nel 1482 cadendo da cavallo durante una festosa caccia col falcone presso Bruges; e sembrò quasi una beffa del destino rispetto ai ritratti ufficiali della duchessa con un falcone sulla mano, in quella corte saturata di cavalleria (Karaskova 2014, 200-216; Marchandisse, Masson 2018). E il padre di Maria, Carlo il Temerario, aveva visto la sua gioiosa entrata a Gand nel 1467 trasformarsi in una sommossa di matrice fiscale che aveva messo in pericolo la sua stessa persona (Lecuppre-Desjardins 2005, 294-302). D'altronde le entrate, lungi dall'essere gioiose, potevano catalizzare tensioni latenti, come verificarono a proprie spese i duchi di Savoia in più di un'occasione fra XV e XVI secolo (Brero 2017, 305-313). Come si vede, il nostro tema offrirebbe una casistica sterminata.

La cultura del gioco e della festa era dotata di una forza da noi difficilmente immaginabile – prima che il disciplinamento tridentino stabilisse divieti e limiti, innalzando le soglie di tolleranza (Burke 2000,

99-118). Il rituale, a sua volta, possedeva un peso poco scalfibile da principi di realtà o criteri di convenienza. Il resto lo faceva lo spirito di insubordinazione di popolazioni sempre pronte a infiammarsi quando giudicassero lese le loro prerogative. Il disordine regolato della festa degenerava facilmente in rivolte, vendette, omicidi, furti, semplici gesti sbagliati; i labili confini della disciplina sociale e del corretto funzionamento tecnico venivano facilmente travolti dall'allentamento dei freni interiori ed exteriori (Bercé [1976] 1985). A Ferrara accade durante le solenni entrate o l'insediamento dei principi, altrove può essere legato ad altre ricorrenze. L'Europa del tempo esibisce un repertorio di tragiche complicazioni di feste rituali: dal carnevale di Udine nel 1511 e di Romans del 1580 alla rivolta napoletana del 1647, innescata dal viraggio aggressivo del gioco della Madonna del Carmine (Bianco 1995; Muir 1998; Le Roy Ladurie 1981; Burke 1988, 237-258). Ma è chiaro che un potere fragile come quello estense, e impegnato in un calendario festivo necessario politicamente, offriva ancor più il fianco ai rischi.

## 6.

Con questo contributo non abbiamo voluto rovinare la festa a nessuno; e neppure rivaleggiare con i tour operator che offrono viaggi in siti colpiti da catastrofi (vedi l'inglese *DisasterTourism*). Ci interessava solo giungere a una più realistica rappresentazione delle feste rinascimentali, la cui perfezione è stata troppo celebrata (ad es. da Mitchell 1979, 28-34; Mitchell 1986, 53-54, 121-122; Ghirardo 2008, 43-73). Si sa che la storia della parola 'Rinascimento' è complicata e piena di ambiguità (Woolfson 2005). Fra il XX e il XXI secolo la parola è stata talora negata, con varietà di argomenti e di soluzioni lessicali: Controrinascimento, Antirinascimento, Pseudo-Rinascimento...(Haydn [1950] 1967; Battisti [1962] 1989; Zeri 1983, 546-572); talora, più appropriatamente, è stata specificata e circoscritta in chiave eterodossa: Rinascimento inquieto, Rinascimento in controluce, Rinascimento al femminile, Rinascimento anticlericale... (Raimondi [1965] 1994; Padoan 1994; Niccoli 1991; Niccoli 2005). In un modo o nell'altro, il Rinascimento continua a furoreggiare sul mercato delle idee e dei libri, con picchi di amore tormentato da parte degli storici americani che hanno codificato il mito della variante fiorentina (Fantoni 2000; Calvi 2001). Ma intanto le parti ombrose, conflittuali, insicure, sono emerse e non sono più occultabili: la luminosità apollinea non è più l'unica cifra del Rinascimento italiano. Se il potere ha sempre una faccia oscura, in

compenso il suo percorso è lastricato di insuccessi e imprevisti (Cantarella, Santi 1996; Décor 2007), come conferma il dossier rinascimentale che abbiamo qui raccolto.

---

## Bibliografia

---

### Fonti

#### *Cronica Estense*

Paolo da Lignano, *Cronica estense*, ASMo, Biblioteca, ms. 69.

#### *Cronica imperfetta*

G. da Marano, *Cronica imperfetta che comincia dal MCCCCLII e arriva al MDXCVIII*, BEMo, ms. It. 555.

#### Giraldi, *De Obitu*

G.B. Giraldi, *De obitu Flaminii Ariosti ad Gabrielem patrem*, Ferrariae per Franciscum Rubeum de Valentia, 1543.

#### Giraldi, *Dialoghi*

L.G. Giraldi, *Due dialoghi sui poeti dei nostri tempi*, a cura di C. Pandolfi, Ferrara 1999.

#### Massa [1582-1585] 2004

G.M. di Massa, *Memorie di Ferrara (1582-1585)*, ed. a cura di M. Provasi, "Regia deputazione di storia patria per l'Emilia e la Romagna, sezione di Ferrara, serie Monumenti" 2004, vol. XVII.

#### Vasari 1568

G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori ...*, In Fiorenza: appresso i Giunti, 1568.

---

## Bibliografia critica

#### Agnelli 1895

G. Agnelli, *Relazione dello Stato di Ferrara di Orazio della Rena (1589)*, "Atti della Deputazione ferrarese di Storia patria" VII/1 (1895).

#### Agostini, Bentini 2002

G. Agostini, J. Bentini (a cura di), *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, Gand 2002.

Aliverti 2016

M.I. Aliverti, *Elena Povoledo e gli studi sul torneo tra Rinascimento ed età barocca*, in M.I. Biggi (a cura di) *Illusione scenica e pratica teatrale*, Firenze 2016.

Arcangeli 2004

A. Arcangeli, *Passatempi rinascimentali. Storia culturale del divertimento in Europa (secoli XV-XVIII)*, Roma 2004.

Battisti [1962] 1989

E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano [1962] 1989.

Bercé [1976] 1985

Y.-M. Bercé, *Festa e rivolta, [Fête et révolte : des mentalités populaires du 16. au 18. siècle : essai]*, Paris 1976] trad. ital. P. Niutta, Cosenza 1985.

Bianco 1995

F. Bianco, *1511. La "crudel zobia grassa". Rivolte contadine e faide nobiliari in Friuli tra '400 e '500*, Pordenone 1995.

Brero 2017

T. Brero, *Rituels dynastiques et mises en scène du pouvoir: le cérémonial princier à la copur de Savoie (1450-1550)*, Firenze 2017.

Burke 1988

Burke, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari 1988.

Burke 2000

P. Burke, *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, [a Social History of Knowledge, Polity 2000] trad. di P. Peppe, Bologna 2000.

Calvi 2001

G. Calvi, *Rinascimento e fascismo a Firenze*, "Storica" VII (2001), 7-73.

Cantarella, Santi 1996

G.M. Cantarella e F. Santi (a cura di), *I re nudi. Congiure, assassini, tracolli, ed altri imprevisti nella storia del potere*, Spoleto 1996.

Cavallo, Warner 1999

S. Cavallo, L. Warner (a cura di), *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*, London-New York 1999.

Chiappini 2001

L. Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Ferrara 2001.

Cloulas 1985

I. Cloulas, *Henri II*, Paris 1985.

Cohn 1996

S.K. Cohn jr., *Women in the Street. Essays on Sex and Power in the Italian Renaissance*, Baltimore 1996.



Collard 2009

F. Collard, *Le bal des Ardents. Une «rêverie ayant tourné à folie» à la cour de France*, in P. Boucheron (a cura di), *Histoire du monde au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 2009.

Crocq 2013

L. Crocq, *Les paniques collectives*, Paris 2013.

Crouzet 1990

D. Crouzet, *Les guerriers de Dieu: la violence au temps des troubles de religion (vers 1525 - vers 1610)*, Seyssel 1990.

De Benedictis 2004

A. De Benedictis, *Una guerra d'Italia, una resistenza di popolo. Bologna 1506*, Bologna 2004.

De Benedictis 2016

A. De Benedictis, 'Peccat princeps qui...'. *Principi di governo cristiano nella letteratura politico-giuridica tedesca di fine '600*, in P. Gilli (a cura di), *La pathologie du pouvoir: vices, crimes et délits des gouvernants*, Leiden-Boston 2016.

Décor 2007

*L'envers du décor. Espionnage, complot, trahison, vengeance et violence en pays bourguignons et liègeois*, Liège 2007.

Denisart 1805

J.-B. Denisart, *Collection de décisions nouvelles et de notions relatives à la jurisprudence actuelle*, X, Paris 1805.

Fantoni 2000

M. Fantoni (a cura di), *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Roma 2000.

Farge 1976

A. Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1976.

Faustini 1646

A. Faustini, *Aggiunta alle historie del sig. Gasparo Sardi*, Ferrara, Gironi 1646.

Ghirardo 2008

D.Y. Ghirardo, *Festive Bridal Entries in Renaissance Ferrara*, in S. Bonnemaïson and Ch. Macy (eds), *Festival Architecture*, London-New York 2008.

Gundersheimer [1973]1988

W.L. Gundersheimer, *Ferrara estense. Lo stile del potere [Ferrara: the style of a Renaissance despotism*, Princeton 1973], trad. it., Modena 1988.

Gundersheimer 1986

W.L. Gundersheimer, *Burle, generi e potere. I 'Discorsi' di Annibale Romei*, "Schifanoia" 2 (1986), 9-21.

Haydn [1950]1967

H. Haydn, *Il controrinascimento*, [The Counter-Renaissance, New York 1950] trad. it., Bologna 1967.

Karaskova 2014

O. Karaskova, *Marie de Bourgogne et le Grand Héritage: l'iconographie princière face aux défis d'un pouvoir en transition*, Tesi di dottorato, Université Lille Nord de France, dir. A.-M. Legaré e R. Grigoriev, a/a 2014.

Le Fur 2009

D. Le Fur, *Henri II*, Paris 2009.

Le Gall 2011

J.M. Le Gall, *Un idéal masculin. Barbes et moustaches (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 2011.

Le Roy Ladurie 1981

E. Le Roy Ladurie, *Il Carnevale di Romans*, [Le carnaval de Romans, Gallimard, 1979], traduzione di G. Bogliolo, Milano 1981.

Lecuppre-Desjardins 2005

É. Lecuppre-Desjardins, *La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout, Brepols 2005.

Levin 1969

H. Levin, *The Myth of The Golden Age in the Renaissance*, Bloomington-London 1969.

Marchandisse, Masson 2018

A. Marchandisse, C. Masson, *L'ultime voyage de Marie de Bourgogne. Des funérailles de duc ou de duchesse?*, in *Marie de Bourgogne. Le règne, la figure et la postérité d'une princesse européenne*, dir. M. Depreter, J. Dumont, E. L'Estrange, S. Mareel, Bruxelles 2018.

Mauss [1923]2002

M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, [Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, "l'Année Sociologique", seconde série, I, 1923-1924, 31-186] traduzione di F. Zannino, Torino 2002.

Mitchell 1979

B. Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, Firenze 1979.

Mitchell 1986

B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze 1986.

Muir 1998

E. Muir, *Mad Blood Stirring. Vendetta in Renaissance Italy*, London 1998.

Niccoli 1991

O. Niccoli (a cura di), *Rinascimento al femminile*, Roma-Bari 1991.

Niccoli 2005

O. Niccoli, *Rinascimento anticlericale*, Roma-Bari 2005.

Nye 1998

R.A. Nye, *Masculinity and Male Codes of Honour in Modern France*, New York 1998.

Padoan 1994

G. Padoan, *Rinascimento in controluce*, Ravenna 1994.

Papalas 2002

A.J. Papalas, *The 'Trattato del giuoco della palla di messer Antonio Scaino da Salò' and Ferrarese cultural Ideology in the Time of Alfonso II*, in P. Castelli (a cura di), *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Firenze 2002.

Peron 1990

M. Peron, *La Fortezza del Papa. Ferrara 1598-1859*, Ferrara 1990.

Provasi 2011

M. Provasi, *Il popolo ama il duca? Rivolta e consenso nella Ferrara estense*, Roma 2011.

Raimondi [1965] 1994

E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, [Palermo 1965] Torino 1994.

Ricci 1996

G. Ricci, *Povert , vergogna, superbia. I declassati fra Medioevo e Et  moderna*, Bologna 1996.

Ricci 1998

G. Ricci, *Il principe e la morte. Corpo, cuore, effigie nel Rinascimento*, Bologna 1998.

Ricci 2002

G. Ricci, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna 2002.

Ricci 2007

G. Ricci, *I giovani, i morti. Sfide al Rinascimento*, Bologna 2007.

Ricci 2013

G. Ricci, *Tanatologia ferrarese: un'atmosfera per le tragedie del Cinzio?*, "Critica letteraria" 159-160 (2013), 387-399.

Ricci 2013b

G. Ricci, *The Pope as Conqueror. Rites of Possession, Episodes and Unexpected Events in 1598 Ferrara*, in S. Cohn Jr., M. Fantoni, F. Franceschi and F. Ricciardelli (eds), *Late Medieval and Early Modern Ritual. Studies in Italian Urban Culture*, Turnhout 2013.

Ricci 2018

G. Ricci, *Appeal to the Turk. The broken boundaries of the Renaissance*, Roma 2018.

Righi 2002

R. Righi, *Carlo V imperatore a Bologna: l'incoronazione del 1530 nelle cronache del tempo*, in E. Pasquini e P. Prodi (a cura di), *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, Bologna 2002.

Roche 2005

D. Roche, *Les pouvoirs à cheval (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, in P. Scaramella (a cura di), *Alberto Tenenti. Scritti in memoria*, Napoli 2005.

Rodi 2000

F. Rodi, *La devoluzione di Ferrara a santa Chiesa. Annali di Ferrara 1587-1598*, a cura di C. Frongia, Ferrara 2000.

Rosenberg 1980

C.M. Rosenberg, *The Use of Celebrations in Public and Semi-Public Affairs in Fifteenth-Century Ferrara*, in M. Panizza de Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano 1980.

Rubello 2011

N. Rubello, *Il re, il papa, la città. Francesco I e Leone X a Bologna nel dicembre del 1515*, Tesi di Dottorato, Dir. G. Ricci, Università degli Studi di Ferrara, 2011.

Ruffini 1987

F. Ruffini, *'Cultura della tradizione' e 'cultura colta' a Firenze tra '400 e '500*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani, D. Seragnoli, Bologna 1987.

Saint-Martin et al. 2011

P. Saint-Martin, S. Velut, J. Vons, *Le médecin et la mort du roi. Un témoignage d'André Vésale sur la mort d'Henri II*, in J. Vons et S. Velut (a cura di), *Pouvoir médical et fait du prince au début des temps modernes*, Paris 2011.

Smith 1988

M.H. Smith, *Familiarité française et politesse italienne au XVI<sup>e</sup> siècle. Les diplomates français jugent des manières de la cour des Valois*, "Revue d'Histoire diplomatique" 3-4 (1988).

Solerti 1900

A. Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto*, Città di Castello 1900.

Tönnemann, Roeck [2005] 2009

A. Tönnemann e B. Roeck, *Federico da Montefeltro. Arte, stato e mestiere delle armi*, [Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, Berlin 2005] tr. it. S. Accornero, Torino 2009.

Visceglia 2008

M.A. Visceglia, *Guerra e riti di pacificazione: le spedizioni di Giulio II a Bologna nelle pagine del cerimoniere del papa (1506-152)*", in G.M. Anselmi e A. De Benedictis (dir.), *Città in guerra. Esperienze e riflessioni nel primo '500*, Argelato 2008, 85-117.

Visdomini 1856

A. Visdomini, *Sopra l'avvenimento al seggio ducale di Ferrara di Ercole secondo e di Alfonso II*, a cura di L. Maini, Modena 1856.

Winand 2014

J. Winand, *Le Corps du Prince*, "Micrologus" XXII (2014), 1-9.

Woolfson 2005

J. Woolfson, *Burckhardt Ambivalent Renaissance*, in J. Woolfson (ed.), *Palgrave Advances in Renaissance Historiography*, Basingstoke-New York, 2005, 9-26.

Zambotti 1934-1937

B. Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. Pardi, Bologna 1934-37.

Zeri 1983

F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II-1, a cura di F. Zeri, Torino 1983.

---

## Nota

\*Una prima versione di questo testo è stata presentata a New York nel marzo 2014 al meeting annuale della Renaissance Society of America. Ringrazio Elisa Bastianello per la cura redazionale di questa versione in italiano.

---

## English abstract

The history of court parties, which are often referred to as the paradigm of Renaissance splendor, is marked by a series of fatal events that the same chronicles have handed down to us. This article traces the alternative story to the better known one of the great festivities, retracing the dramatic events that have struck the audience as well as the protagonists of jousting, theatrical performances, solemn processions or bad jokes, to the point of causing fatal accidents. From the Parisian tournament of 1559, which cost the life of King Henry II, the collapse of stages or stands, to the violence of the crowd during the processions, this list accompanies us to the discovery of the darker and lesser-known side of the history of the European Renaissance.

# Pellegrino Prisciani umanista e ufficiale della corte estense

## La sua riscoperta nel cinquecentenario della morte (1518-2018)

Riccardo Pallotti



1 | Proemio alle *Historiae Ferrariae*. Pellegrino Prisciani dona un volume dell'opera al duca di Ferrara Ercole I d'Este. (Prisciani *Historiae*, I, ms. 129, *Incipit*).

Gli splendori e i fasti della corte estense, fulcro del Rinascimento nell'Italia padana, hanno da sempre affascinato generazioni di studiosi, che hanno dedicato importanti lavori alle grandi figure di artisti e letterati che diedero lustro alla Casa d'Este tra Quattrocento e Cinquecento. Tra i grandi intellettuali attivi nella Ferrara rinascimentale va indubbiamente annoverato Pellegrino Prisciani (ca. 1435-1518), umanista di corte la cui opera, tuttavia, è rimasta per lungo tempo di fatto sconosciuta nel panorama accademico. Solo in anni recenti è iniziata una riscoperta di questo autore, che nella sua lunga carriera al servizio degli Estensi si distinse come storiografo, diplomatico, giurista e funzionario di corte ma anche come letterato, cartografo, astronomo e astrologo.

Si collocano nell'ambito di questa riscoperta dell'opera prisciana gli eventi organizzati in occasione delle celebrazioni per il cinquecentenario della morte dell'umanista (1518-2018). Ad aprire il ciclo di eventi è stato il convegno "La città come spettacolo. Pellegrino Prisciani,



2 | Decapitazione del re Corradino di Svevia e di nobili ghibellini per volere di re Carlo d'Angiò. Napoli, 29 ottobre 1268. (Prisciani *Historiae*, VII, ms. 131, 85r.).



3 | Strage ordinata da Ezzelino III da Romano (1194-1259) in Verona, nell'estate 1256. (Prisciani *Historiae*, VII ms. 131, c. 63v).



4 | Impiccagione di cittadini padovani in Verona da parte di Ezzelino III da Romano (1256). (Prisciani *Historiae*, VIII, ms. 131, c. 65v).

filosofo delle arti, e Biagio Rossetti, architetto, nella Ferrara degli Estensi” (Ferrara, 11-13 ottobre 2018), organizzato dall'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara. Le celebrazioni sono poi culminate nell'evento “Tra la corte e il mondo”. Il metodo enciclopedico di Pellegrino Prisciani, umanista e ufficiale *estense*, che ha visto la realizzazione congiunta di una mostra documentaria, inaugurata lo scorso 26 ottobre presso l'Archivio di Stato di Modena (ASMo), custode dei manoscritti prisciane, e di due convegni di studi, tenutisi rispettivamente a Modena e all'Ateneo di Bologna nelle giornate del 27 ottobre e 8 novembre 2018. Per la giornata bolognese si è scelto il titolo “Pellegrino Prisciani e la cultura dell'Umanesimo in Emilia”.

L'evento “Tra la corte e il mondo” è stato curato da Patrizia Cremonini, direttrice dell'Archivio di Stato di Modena, e da Loredana Chines e Paola Vecchi, note italianiste dell'Università di Bologna. La mostra e i due successivi convegni sono stati quindi organizzati dall'Archivio di Stato di Modena, dal Centro Studi ARCE (Archivio ricerche carteggi estensi) e dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna (in collaborazione con altre istituzioni), con l'importante sostegno del Comune di Modena, allo scopo di recuperare la memoria storica dell'umanista ferrarese e di valorizzarne l'opera, riportandola al centro del dibattito storiografico dopo secoli di oblio.



5 | Prisciani *Historiae*, VII, ms. 131, c. 19v.

L'esposizione dei manoscritti autografi del Prisciani conservati all'Archivio di Stato di Modena illustra la vasta cultura poliedrica e l'umanesimo enciclopedico dell'intellettuale ferrarese, il quale elaborò contenuti spesso innovativi nelle discipline più diverse, dalla storia e dal diritto alle arti figurative, in linea con la tradizione erudita del tempo. Il Prisciani fu attivo alla corte estense nella seconda metà del Quattrocento e nel primo Cinquecento, servendo Borso d'Este, primo duca (Chiappini 2001, Folin 2004), Ercole I, col quale collaborò strettamente per oltre un trentennio, e infine Alfonso I e Lucrezia Borgia.



6 | Pellegrino Prisciani raffigurato nel suo studio, con i suoi strumenti professionali, nel proemio alle *Historiae*. (Prisciani *Historiae*, I, ms. 129, c. 2v)

La mostra organizzata presso l'Archivio di Stato di Modena documenta le molteplici attività che Pellegrino Prisciani svolse al servizio dei signori d'Este, a cominciare da quella di ambasciatore a Venezia, ove entrò in contatto con i maggiori umanisti della Serenissima, e di podestà nel Polesine e in altri domini estensi (Donattini 2016, 85; Danesi 2001-2002). Il suo ruolo politico, diplomatico e militare trova ampia traccia nelle carte dell'Archivio Estense

esposte alla mostra, *in primis* in una lettera autografa di Ludovico il Moro in cui si fa riferimento esplicito al Prisciani quale diplomatico estense; di grande interesse è poi una lettera dello stesso Pellegrino Prisciani al duca Ercole I, in cui l'umanista, nominato podestà di Lendinara, ove erano ubicate le sue terre, le "Prisciane", lamenta tutte le difficoltà materiali legate all'approvvigionamento e alla sistemazione delle truppe in una comunità posta sul confine con Venezia, nell'ambito della Guerra di Ferrara tra gli Estensi e la Serenissima (1482-1484). Le "Prisciane", proprietà fondiaria presso Lendinara, erano state donate alla famiglia dell'umanista dal duca Borso d'Este; in coincidenza con la concessione di



tali proprietà, Pellegrino Prisciani incominciò talora a utilizzare nella propria corrispondenza, oltre al tradizionale stemma familiare con giglio nero su sfondo dorato, anche un sigillo inquartato con un biscione, insegna araldica tipicamente associata ai Visconti e agli Sforza. Nuovi spunti e riflessioni di natura araldica e genealogica sulla famiglia Prisciani (originaria probabilmente del mondo germanico, giunta a Ferrara forse da Bergamo) sono emersi nell'ambito della mostra modenese e dei successivi convegni, grazie soprattutto alle indagini condotte da Miles Nerini.

La Guerra di Ferrara si concluse con la pace di Bagnolo (1484), che sancì il dominio veneziano su gran parte del Polesine di Rovigo. L'anno successivo Pellegrino Prisciani fu inviato in missione a Venezia, e la necessità di far valere i diritti di Casa d'Este su Ferrara e sul Polesine, tutelando al contempo le proprietà immobiliari di famiglia poste in Lendinara, portarono l'umanista a produrre una vasta collazione di fonti documentarie, favorita dal suo ruolo di archivista ducale e dal suo accesso diretto alle antiche carte attestanti diritti patrimoniali e giurisdizionali. Iniziò così la redazione delle *Historiae Ferrariae* (o *Annales Ferrarienses*), la più nota opera storiografica del Prisciani, tuttora inedita, alla quale viene dato ampio risalto nell'ambito della mostra promossa dall'Archivio di Stato di Modena, ove sono conservati i libri delle *Historiae* (Prisciani *Historiae*).

Preparatori alle *Historiae* sono i volumi dei *Collectanea* (*Prisciani Collectanea*), un'ampia raccolta umanistica di *Antiquitates*, in prevalenza fonti documentarie (atti notarili, bolle papali, diplomi imperiali, talora in originale) reperite presso l'archivio ducale e fonti letterarie, autografe o trascritte da mani diverse. Il terzo libro dei *Collectanea* contiene un manoscritto autografo dell'*Epithalamium Peregrini Prisciani in Alphonsum Atestinum et Lucretiam Borgiam matrimonio recenter coniunctos*, un'orazione latina che l'umanista compose per celebrare le nozze tra Alfonso d'Este, erede del Ducato, e Lucrezia Borgia (Pandolfi 2004). Prisciani declamò l'orazione il 2 febbraio 1502, in occasione dell'ingresso solenne di Lucrezia in Ferrara. Estratti di tale orazione sono esposti alla stessa mostra.

I 3 volumi dei *Collectanea* rappresentano quindi uno 'zibaldone', una vasta ed eterogenea miscellanea che prepara e introduce le *Historiae*

*Ferrariae*, opera nella quale la cultura umanistica ed enciclopedica del Prisciani conobbe la sua massima espressione. Le *Historiae* sono una grande raccolta di testi e illustrazioni compilata nell'ultimo decennio del Quattrocento. Nella preparazione dell'opera, l'umanista utilizzò sia fonti documentarie (atti notarili, privilegi, investiture) ed epigrafiche che narrative, ricorrendo poi anche alla storiografia classica, a testi letterari, a fonti ebraiche, anteposte persino agli autori greci e latini, e agli storici del suo tempo. Le *Historiae* in origine erano costituite probabilmente da 10 libri, dei quali soltanto 6 ci sono pervenuti; 5 di essi, in originale, sono conservati presso l'Archivio di Stato di Modena. Tale opera fu il risultato di anni di ricerche negli archivi ducali finalizzate a realizzare una poderosa raccolta di fonti attestanti, sul piano giuridico, i diritti giurisdizionali di Casa d'Este sul Ferrarese [Fig. 1].

La necessità di ricercare gli atti giuridicamente fondanti la legittimità del potere estense scaturì dalle vicende della cosiddetta guerra di Ferrara (1482-1484), che videro il Polesine di Rovigo occupato dalla Serenissima, come già sottolineato. Le *Historiae Ferrariae* rappresentano quindi una grande opera storica in cui il funzionario di corte trascrisse gli atti giuridicamente comprovanti la legittima sovranità del principe. Sotto tale profilo vediamo quindi il Prisciani operare nella molteplice veste di storico, archivist, giurista e diplomatico al servizio della Casa ducale d'Este. Il Prisciani fu in tal senso un precursore di Lodovico Antonio Muratori, che duecento anni dopo ricevette dal duca Rinaldo I d'Este un incarico analogo nell'ambito del *bellum diplomaticum* con la Santa Sede per il possesso di Comacchio (1708). Il Muratori peraltro attinse dalle *Historiae* priscianee per la stesura delle sue opere più note.

Storico, quindi, ma anche giurista ed esperto di *ars notariae*, in diretta connessione con la sua carica funzionale, Pellegrino Prisciani riordinò e incrementò i *corpora* documentali estensi, in cui erano conservate le antiche carte attestanti i diritti giurisdizionali e patrimoniali di Casa d'Este; il riferimento è al grande lavoro di aggiornamento e arricchimento della serie documentale dei *Catastri delle investiture* o *Pandette estensi*, un'ampia raccolta di fonti documentarie e normative su cui si basava la legittimità del potere ducale estense (Cremonini 2013). L'implementazione di tale documentazione è attestata dal primo inventario dell'archivio ducale estense, che egli, con moderni criteri archivistici, redasse nel 1488.

Nello stesso anno fu nominato dal duca Ercole I *Conservator jurium ducalis Camerae et Communis Ferrariae* e, in quanto conservatore delle carte ducali e giurisperito di corte, l'erudito assunse anche poteri di intervento nei confronti dei feudatari estensi inadempienti ai loro obblighi verso la Camera ducale. A tal fine egli fu inviato in missione in varie terre degli Stati Estensi, come attestano anche le lettere esposte alla mostra (ASMo, *Letterati* 56).

Le finalità giuridiche della raccolta di fonti posta alla base delle *Historiae* si accompagnano all'intento celebrativo di Casa d'Este. L'elogio degli Este avviene attraverso il racconto storico delle vicende del casato e mediante la ricostruzione delle genealogie estensi, integrate dalla rappresentazione di alberi genealogici e medaglioni raffiguranti i principali esponenti della famiglia. Il Prisciani, nel suo racconto storico, riporta numerosi passi di cronache di autori medievali (Riccobaldo da Ferrara, Niccolò da Ferrara, Patrizio Ravennate, Rolandino da Padova, il modenese Bonifacio Morani, Galavano Fiamma ed altri). La narrazione delle gesta dei principi estensi si intreccia al racconto di vicende di più ampio respiro, che interessarono l'intera Penisola italiana; il Prisciani si sofferma in particolare sulla storia estense e italiana del Duecento e del Trecento, l'età di Dante (che egli non manca di citare). Trovano quindi ampio spazio nella narrazione le sanguinose vicende di Ezzelino da Romano e Federico II, le cruente lotte tra città guelfe e ghibelline, e quindi tra Svevi e Angioini; l'autore richiama quindi l'ascesa della signoria estense fra Due e Trecento, il periodo avignonese e l'occupazione pontificia di Ferrara (conclusasi con la celebre cacciata dei catalani), le discordie familiari fino alla concessione del vicariato apostolico su Ferrara e il consolidamento della signoria con Niccolò III. Va sottolineato come tali storie non vengano semplicemente descritte in forma testuale; al testo infatti si accompagna l'immagine, in quella che è una delle caratteristiche principali dell'opera del Prisciani. Il disegno si ricollega direttamente al testo, integrando il racconto e conferendo all'opera un forte impatto narrativo. I disegni delle *Historiae Ferrariae*, oggetto degli studi recenti di Sonia Cavicchioli, sono stati esposti nell'ambito della mostra modenese, che ad essi ha dedicato ampio rilievo. L'identificazione dei soggetti delle illustrazioni è stata eseguita mediante un confronto con il testo latino grazie soprattutto al lavoro congiunto degli archivisti modenesi Riccardo Pallotti, Miles Nerini ed

Alberto Palladini, del gruppo di lavoro di Loredana Chines e di Lucia Campogrande [Figg. 2-4].

Dalle *Historiae* del Prisciani, come già dalla *Polyhistoria* di Niccolò da Ferrara, emergono i legami tra la Casa d'Este e la corte ungherese degli Árpád, e quindi tra Ferrara e la dinastia degli Angiò, la quale, legata strettamente al Papato avignonese e al guelfismo, nel Trecento regnava sia su Napoli che sulla stessa Ungheria (Pallotti 2013). Si segnalano, a questo proposito, le ricerche di Patrizia Cremonini e György Domokos, direttore del progetto "Vestigia" (OTKA 81430), relativo allo studio delle fonti sul Regno di Ungheria conservate all'Archivio di Stato di Modena; tale progetto è nato grazie agli accordi tra questo Istituto, il Dipartimento di Italianistica e l'Università Cattolica Péter Pázmány di Budapest [Fig. 5: l'illustrazione raffigura con ogni probabilità la partenza dall'Oriente di Alice di Chatillon, principessa di Antiochia e sposa di Azzo VI d'Este. La principessa può essere identificata con la figura femminile posta simbolicamente al centro del disegno, su una nave crociata che pare fare rotta verso Occidente. Tale identificazione è suggerita dal confronto con i testi riportati accanto all'immagine; essi riguardano, infatti, la storia del principato crociato di Antiochia e i rapporti tra papa Innocenzo III, il Regno di Ungheria e la stessa Alice, con riferimenti a Venezia, all'Impero bizantino e alla minaccia del Saladino].

Dagli studi presentati nell'ambito dell'evento "Tra la corte e il mondo" nonché dal convegno ferrarese sono emersi significativi elementi innovativi e aspetti inediti. Di grande interesse è la scoperta, da parte di Patrizia Cremonini, di un ritratto del Prisciani raffigurato nel suo studio nel proemio delle *Historiae*, un disegno poi indagato dagli studi multispettrali di Andrea Rossi [Fig. 6].

Oltre alle ricerche condotte sulla scrittura del Prisciani da parte della paleografa Maddalena Modesti, di cui va ricordato l'importante contributo alla realizzazione della mostra e dei convegni, vanno poi sottolineate le interessanti scoperte di altri manoscritti autografi da parte della studiosa Anna Rosa Venturi. Importanti spunti sulle opere storiografiche del Prisciani sono giunti anche dall'archivista Lorenza Iannacci, coinvolta nella realizzazione degli eventi "Tra la corte e il mondo".

Le celebrazioni per il cinquecentenario, inoltre, hanno messo in luce aspetti innovativi anche in relazione agli studi del Prisciani nel campo dell'astronomia e dell'astrologia, cui dedicò il trattato astronomico *Orthopasca*. A questo proposito le studiose Manuela Incerti e Paola Foschi hanno ipotizzato che i calcoli sul sorgere del sole presenti in un volumetto ricucito all'interno del primo libro delle *Historiae* possano riguardare il progetto di un orologio solare.

Altri aspetti innovati sono emersi in relazione all'attività di geografo e cartografo che l'umanista ferrarese intraprese proficuamente. In tale veste il Prisciani realizzò una mappa della città di Ferrara, con la celebre Addizione Erculea, e una riproduzione parziale di un'antica mappa non meglio identificata, comunque simile alla cosiddetta *Tabula Peutingeriana* conservata a Vienna. Di tale mappa l'umanista riprodusse la parte raffigurante la pianura padana centro-orientale, e quindi il Ferrarese. Le ricerche di Annalisa Sabattini, illustrate nell'ambito dell'evento "Tra la corte e il mondo", hanno messo in luce come la riproduzione del Prisciani sarebbe in realtà frutto di uno spolvero che egli stesso avrebbe eseguito su un'antica mappa, conservata ai suoi giorni presso la curia vescovile di Padova. Il Prisciani stesso dichiara di averla vista esposta nell'anticamera del vescovo patavino Giacomo Zeno, una mappa donata dal papa agli ambasciatori della Serenissima durante il Concilio di Basilea. Il ferrarese era probabilmente in compagnia del veneziano Pietro Ciera. Tale episodio si inserisce nel contesto dei solidi rapporti culturali che l'erudito di Casa d'Este intrecciò nel tempo con i maggiori umanisti e diplomatici della Serenissima.

Al centro dell'interesse è anche il trattato in volgare *Spectacula*, che ben illustra le qualità del Prisciani nella veste di architetto teatrale, negli anni della riscoperta a Ferrara del teatro classico favorita dal duca Ercole I. Gli interessi del Prisciani per l'architettura richiamano subito alla mente il suo rapporto con il celebre Biagio Rossetti, cui è attribuita l'Addizione Erculea; sotto tale profilo, contenuti innovativi, riferiti anche alla stessa opera del Rossetti, sono emersi, in particolare, dal convegno ferrarese. A tale riguardo, documenti inediti relativi allo stretto rapporto professionale tra Prisciani e Rossetti sono stati scoperti da Andrea Marchesi.

Infine, le indagini condotte sui testi latini e volgari dell'autore hanno rilevato peculiarità di scrittura, lingua e stile, come evidenziato dagli studi di Loredana Chines e di altri italianisti.

Va poi ricordato lo straordinario annullo filatelico speciale in onore di Pellegrino Prisciani offerto da Poste Italiane e dal Circolo Filatelico Culturale "Alessandro Tassoni" di Modena. Le celebrazioni per il cinquecentenario dell'umanista di Casa d'Este hanno rappresentato la migliore occasione per valorizzare la preziosissima collezione filatelica austro-estense conservata all'Archivio di Stato di Modena. Fu il duca di Modena Francesco V d'Asburgo-Este che, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, promosse la produzione filatelica anche negli Stati Estensi, dopo aver stipulato un'apposita convenzione con l'imperial-regio governo di Vienna, principale *partner* della Casa d'Austria-Este. Il merito del grande ritrovamento filatelico conservato presso l'Istituto modenese va attribuito all'impegno di Giuseppe Buffagni, supportato dal personale dell'Archivio di Stato, in particolare da Patrizia Cremonini e Annalisa Sabattini. Il ritrovamento della collezione filatelica austro-estense si ricollega agli studi del Buffagni sulla storia postale modenese ed italiana, cui ha dedicato un volume presentato assieme all'On. Carlo Giovanardi al convegno modenese del 27 ottobre. Alla collezione filatelica austro-estense e all'annullo speciale in onore del Prisciani è dedicata un'apposita sezione della mostra presso l'Archivio di Stato di Modena.

---

## Nota

Gli studi qui sopra richiamati, presentati nella cornice delle manifestazioni culturali per il cinquecentenario dalla morte di Pellegrino Prisciani, hanno consentito di valorizzare l'opera di questo intellettuale rinascimentale e il suo umanesimo enciclopedico, troppo a lungo condannati all'oblio. Con la pubblicazione del presente contributo, elaborato nel quadro dell'evento "Tra la corte e il mondo. Il metodo enciclopedico di Pellegrino Prisciani, umanista e *ufficiale* estense", si è cercato di illustrare brevemente i maggiori studi prodotti recentemente, dando rilievo ad alcuni dei principali lavori svolti nell'ambito di un lavoro corale. Il presente articolo non consente, tuttavia, di

richiamare adeguatamente tutti gli importanti contributi dei numerosi studiosi che hanno appassionatamente aderito all'evento "Tra la corte e il mondo"; ci si dovrà pertanto limitare, per esigenza di brevità, a nominarli singolarmente, esprimendo loro il più caloroso ringraziamento: Gian Mario Anselmi, Pietro Baraldi, Romano Bertacchini, Adalberto Biasotti, Giuseppe Buffagni, Mauro Calzolari, Lucia Campogrande, Maria Carfi, Gianpietro Cavazza, Camilla Cavicchi, Sonia Cavicchioli, Loredana Chines, Patrizia Cremonini, Federica Danesi, Marcello Dani, Sara Fazion, Laura Federzoni, Paola Ferrari, Fausto Ferri, Francesca Florimbii, Paola Foschi, Giuseppe Gambetta, Carlo Giovanardi, Lorenza Iannacci, Manuela Incerti, Maria Antonietta Labellarte, Rosa Maria Laruccia, Andrea Marchesi, Tina Matarrese, Maddalena Modesti, Cristina Montagnani, Giorgio Montecchi, Roberta Napoletano, Vincenzo Negro, Miles Nerini, Alberto Palladini, Riccardo Pallotti, Concetta Pennuto, Veronica Renzi, Andrea Rossi, Andrea Severi, Valentina Soldani, Angelo Spaggiari, Giacomo Tamburini, Elio Tavilla, Paolo Tinti, Francesca Tomasi, Laura Turchi, Paola Vecchi, Giacomo Ventura, Anna Rosa Venturi, Pier Mario Vescovo, Gabriele Zanella, Paolo Zannini, Annafelicia Zuffrano. Un ringraziamento particolare va a Poste Italiane di Modena.

---

## Bibliografia

---

### Fonti

ASMo, *Letterati* 56

ASMo, Archivio per materie, *Letterati*, cass. 56.

Prisciani *Historiae*

P. Prisciani, *Historiae Ferrariae*, Archivio di Stato di Modena (ASMo), Manoscritti della Biblioteca, nn. 129-133.

Prisciani *Collectanea*

P. Prisciani, *Collectanea*, ASMo, Manoscritti della Biblioteca, nn. 135-137.

---

## Riferimenti bibliografici

Chiappini 2001

L. Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Varese 2001.

Danesi 2001-2002

F. Danesi, *Pellegrino Prisciani (1435 ca.- 1518) e le sue Historiae Ferrarienses*, tesi di laurea presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna, relatore prof. Massimo Donattini, a.a. 2001-2002.

Donattini 2016

M. Donattini, voce *Pellegrino Prisciani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2016.

Folin 2004

M. Folin, *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Roma-Bari 2004.

Pandolfi 2004

*Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia - Pellegrino Prisciani*, a cura di C. Pandolfi, "Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, sezione Ferrara", sez. Monumenti, vol. XVI, 2004.

Cremonini 2013

P. Cremonini, *Il più antico, compiuto, inventario dell'Archivio Segreto Estense. Pellegrino Prisciani, 4 gennaio 1488*, "Quaderni Estensi" V (2013).

Pallotti 2013

R. Pallotti, voce *Niccolò da Ferrara*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2013.

Prisciani *Spectacula*

P. Prisciani, *Spectacula*, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Ms. Lat. 466=  $\alpha$  X.1.6, cc. 17v-40v, trascrizione digitale con immagini a fronte a cura di E. Bastianello, "La Rivista di Engramma" 85 (novembre 2010).

---

## English abstract

On the occasion of the five hundredth anniversary of the death of the great Ferrarese humanist Pellegrino Prisciani (c.1435-1518), a series of meetings and study days were organized to commemorate his work and take stock of the current state of our knowledge about him. In particular, the State Archive of Modena, where his manuscripts and notes are kept for the history of Ferrara, has coordinated the exhibition dedicated to his manuscripts, which will be open until March 16, 2019.





pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • dicembre 2019

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)