

Modulo di storia del teatro moderno e contemporaneo

Età moderna, eredità classica e medievale, evoluzione delle forme nella modernità

Università degli studi "La Sapienza" di Roma

Facoltà di lettere e filosofia – aa 2010/2011

Cattedra della prof. Mara Fazio

Programma delle lezioni del corso a cura del dott. Valerio Iacobini

[teatro moderno. Dal Rinascimento ai primi anni dell'Ottocento]

Uomo nuovo: il teatro immaginato dalla modernità [parte I]

L'intellettuale umanista fra scena ideale e pratica del catafalco

Martedì 26 ottobre – h17:00 / 19:00

Aula IV

- Dove inizia il Rinascimento teatrale. La riscoperta dei classici ed il teatro neolatino.
- Dal latino al volgare: il teatro dall'umanesimo al Rinascimento e la produzione letteraria per le scene.
- Un teatro di carta. Il Rinascimento e la trattatistica dello spettacolo.
- La codifica dello spazio: verso la definizione di un teatro "all'Italiana"

Mercoledì 27 ottobre – h15:00 / 17:00

Aula I

- Dall'idea alla pratica: "regie" teatrali del Rinascimento.
- Il teatro rinascimentale come strumento di potere e visione del mondo.
- Forme diverse dello spettacolo rinascimentale: la rappresentazione del potere, il banchetto, il torneo, la festa.

Il teatro immaginato dall'Umanesimo e quello poi realizzato dal Rinascimento italiano sono di fondamentale importanza, in quanto eserciteranno una doppia pressione modellizzante sul teatro occidentale, imponendosi per secoli come esempi perfetti non solo della drammaturgia, ma anche della configurazione spaziale scenica.

Macchine, sipari, quinte e lo stesso orizzonte oggettuale del teatro iniziano da qui, in dialogo col passato classico, e formano la nuova semantica dello spettacolo che sarà messa in discussione radicalmente solo a partire dalla fine del 1800.

Le pratiche e le teorie del teatro a cavallo fra 1400 e 1500 italiano influenzeranno tutta Europa, non solo da un punto di vista estetico, ma anche politico, imponendo la civiltà teatrale come fulcro dell'immagine del potere ed autorappresentazione della società.

L'egemonia di tale modello costituirà il centro del dibattito estetico teatrale per almeno 500 anni, finanche ai nostri giorni, quando la sperimentazione teatrale è non di rado ospitata dalla struttura scenica all'italiana, nata proprio in questo periodo.

Siamo alla nascita del teatro moderno, del teatro cioè "propriamente inteso", del teatro che ancora oggi occupa buona parte della nostra immagine mentale di spettacolo dal vivo.

Parabola espressiva dell'arte drammatica rinascimentale:

1400 → [Umanesimo] preparazione filologica all'avvento della civiltà rinascimentale

1480-1530 → [Rinascimento maturo] momento di massima elaborazione sperimentale del modello rinascimentale

1530-1600 → [Manierismo] tentativo di schematizzazione nel canone, flessione della componente sperimentale

Il Quattrocento e le radici del fenomeno scenico rinascimentale

Festa profana

Il teatro come lo intendiamo noi contemporanei non esiste, è come nei secoli passati una congerie molto varia di eventi festivi, legati a particolari occasioni o ambienti. Eppure, a differenza dei secoli precedenti, inizia verso la fine del Medioevo a costituirsi un'idea, pure ancora astratta, di teatro.

In questo scorcio della sua storia il teatro resta sostanzialmente un'arte che nasce dal caso e dall'esperienza, prima che da un preciso *organon* teorico.

La figurazione medievale, prima di tutto, ma anche una idea della funzione religiosa come rappresentazione nell'attualità delle vicende sacre portano progressivamente allo sviluppo di uno spettacolo parzialmente codificato.

Nel rito religioso, ad esempio, andiamo da una fase partecipativa spontanea ad una più codificata (abbiamo visto nella nostra precedente lezione il *quem quaeritis*, [cfr. lezione precedente] l'interlocuzione dell'angelo con le donne di fronte al sepolcro del Cristo ormai risorto).

3 tipi di teatralità	→ Feste religiose	Importanza della committenza
	→ Feste profane	
	→ Rappresentazioni umanistiche	

Festa cittadina [piazza]
opposizione al potere centrale vs. immagine e celebrazione della città
principali manifestazioni, come nel medioevo: Settimana Santa e Carnevale

Con l'evoluzione degli stati italiani in signorie, la festa cittadina va concentrandosi sul potere signorile, in un processo che asseconda i cambiamenti politici in atto in questa alba della modernità.

Trionfi, tornei e testi classici si intrecciano con le singolarità cittadine.

L'aristocrazia farà le sue rappresentazioni invertendo le polarità del secolo precedente, nella trasformazione dello spazio pubblico in occasione privata.

Il trionfo è uno degli strumenti di cui le signorie si appropriano per manifestare la loro centralità politica e sociale. Si configura come una processione paganizzata, dove lo spazio consueto della città diventa straordinario e spettacolare, straniato in una finzione totale, di meraviglia a tutto tondo.

Fra i teorici del periodo Leon Battista Alberti si oppone allo sfarzo pubblico del Corteo e del Trionfo in quanto esagerate esibizioni del potere aristocratico.

- Superfluità e splendore
- Gerarchie in mostra, schematizzate in pubblico
- Esibizione del lusso

Il potere acquisisce in questi anni una più raffinata
attitudine alla teatralizzazione, che entra nelle sfere
del convito, del ballo e di tutti gli altri eventi sociali

Il carro che abbiamo visto svilupparsi nel medioevo nel contesto dei *pageant* si perfeziona e diventa il centro effimero della festa. Scene fantastiche stimolano lo sviluppo di una nuova scenotecnica.

Si delinea una prima morfologia dello spettacolo cinquecentesco,

→ da una parte con resistenze delle forme medievali (soprattutto nella idea simultanea dell'evento)

→ dall'altra con la persistenza della concezione religiosa dell'evento scenico

La danza, dal canto suo, comincia ad essere associata a degli abbozzi di situazioni narrative, e così tende lentamente alla teatralizzazione. Caso tipico in questo senso è la **moresca**, che da parata diventa danza e da danza intermezzo bellico nel contesto degli spettacoli pubblici e dei tornei.

Progressivamente la moresca si approprierà anche dell'elemento testuale introducendo canti e battute nello svolgersi delle coreografie.

Fino a Machiavelli la scrittura per le scene resta un genere subalterno e le espressioni più significative sono ancora una volta legate al mondo della teatralità spontanea di anelito ancora esplicitamente medievale.

La farsa, che in Italia si esprimeva soprattutto nella forma antica del *Mariazo* (matrimonio parodico), è l'esempio più significativo di questa letteratura che presenta ancora i caratteri della poesia drammatica, ma in lingua volgare.

È proprio nel contesto dei *mariazi* che si creano i primi abbozzi di dialogo scenico.

Il Mariazo si era sviluppato a partire almeno dal 1300, ed era figlio dei *contrast*, forme di dialogo giocoso legate a filo doppio allo sviluppo della poesia volgare (citiamo fra gli altri i due autori più noti e rappresentativi del genere: Jacopo da Lentini e Cielo d'Alcamo, che a partire dalle forme delle invocazioni e delle preghiere non disdegnano la tematica amorosa ed improntano le loro composizioni a rapidi dialoghi).

Per alcuni il contrasto di Cielo D'Alcamo (*Rosa fresca aulentissima*¹) e quello di Ciaccio dell'Anguillara potrebbero essere i prototipi più precoci della poesia drammatica italiana.

¹ «Se di meve trabàgliti, follia lo ti fa fare.
Lo mar potresti a rompere, a venti a seminare,
l'abere d'esto secolo tutto quanto a sembrare:
avere me non pòteri a esto monno;
avanti li cavelli m'aritonno».
«Se li cavelli artón[n]iti, avanti foss'io morto,
ca'n issi sí mi pèndera lo solaccio e 'l diporto.
Quando ci passo e véjoti, rosa fresca de l'orto,
bono conforto dónimi tutore
poniamo che s'ajúnga il nostro amore».
«Che 'l nostro amore ajúngasi, non boglio m'atalenti:
se ci ti trova pàremo cogli altri miei parenti,
guarda non t'arigolano questi forti correnti.
Come ti seppe bona la venuta,
consiglio che ti guardi a la partuta».
«Se i tuoi parenti trova[n]mi, e che mi pozzon fare?
Una difesa mèt[t]onci di dumili' agostari:
non mi toc[c]ara pàdreto per quanto avere ha 'n
[Bari].
Viva lo 'mperadore, grazi' a Deo!
Intendi, bella, quel che ti dico eo?»

Osceno e grottesco, come altrove in Europa, sono elementi rilevanti di queste drammaturgie ancora a cavallo fra medioevo e novità del moderno.

Il nodo lingua-dialetto configura comunque i primi generi drammatici in tutta la penisola.

Sul finire del secolo inizia il declino dell'egemonia politica italiana, sancito da un avvenimento che ha del simbolico: la campagna italiana di Carlo VIII, la cui discesa in Italia avviene nel 1494.

La reazione delle corti a questo processo di deperimento politico-economico fu infatti un incoraggiamento delle attività diplomatiche. Il potere della cultura e della parola dovevano compensare la scarsa forza militare dei piccoli stati italiani. Si sviluppò così una raffinata arte dell'eloquenza e della rappresentazione del potere.

Le corti italiane creano oculte alleanze internazionali, siglate da matrimoni e gemellaggi ufficiali; le attitudini richieste ad un principe non sono più quelle guerriere medievali, ma politiche. Il principe deve compensare il vuoto di potere creando una fitta rete di favori e di clientelismi internazionali.

Questo fenomeno investe il costume dei nuovi regnanti, che dedicano una grossa parte del proprio tempo ad attività di rappresentanza, nel cui contesto il teatro, il convito, il ballo, la festa rappresentano il culmine unitario e naturale della strategia diplomatica.

Ogni alleanza, ogni festività, ogni occasione familiare patrizia diventa occasione di ostentazione.

Anche il convivio, ad esempio, si teatralizza, articolandosi attorno a complesse simbologie, e diventando uno strumento imprescindibile di rappresentanza diplomatica.

Le vivande vengono servite come capitoli di un articolato e ricco complesso scenico.

Il banchetto di Pietro Riario

Pietro Riario, cardinale romano e figura di spicco della politica ecclesiastica, nella sua residenza di piazza SS. Apostoli era uso a cerimonie di immenso sfarzo ed irraggiungibile teatralità.

Per il marzo del 1473, in occasione della visita ufficiale di Eleonora D'Aragona ed Ercole I d'Este, in viaggio per prendere possesso dei domini napoletani e celebrare così l'unione, fa allestire una macchina spettacolare che anticipa di oltre un secolo le idee scenotecniche del Barocco teatrale berniniano.

Si tratta di un banchetto nel banchetto: i commensali siedono ad una tavola riprodotta a specchio da alcuni attori su un palcoscenico, che fingono di mangiare alla mensa del re di Macedonia². Lo scalco che serve in scena diletta il pubblico servendo all'esotica corte posticcia tredici portate con altrettanti cambi d'abito³.

Le occasioni di autoreferenzialità diventano molteplici, ed addirittura vertiginosa e pervasiva la prospettiva illusoria, allorquando un attore che interpreta un diplomatico turco accusa il vero Riario di avere incoronato il re di Macedonia; il cardinale vero viene difeso così da un Re posticcio, ed entrambi si scagliano contro il falso diplomatico, nella meraviglia e nella confusione di tutti i presenti.

Nel frattempo i passaggi delle vivande dalla rampa alla tavolata mettono in risalto lo sconfinamento dello spettacolo in realtà.

È il luogo letterario dello scambio, supremo ingrediente del teatro umanistico. Uno spettacolo sbalorditivo intessuto di tutti i *topoi* narrativi della scena, come ad esempio il *coup de théâtre* degli uccelli sguinzagliati nei saloni per i banchetti medicei allestiti dal Vasari.

² Qui l'attualità si fonde con la fantasia: è esplicita l'allusione al recente e rumoroso rientro nel gennaio dello stesso anno del cardinale Carafa con uno stuolo di prigionieri turchi. Il trucco del pubblico allo specchio ha infatti un importante esempio della sua diffusione nella rappresentazione berniniana de *I due covielli*.

³ Nel Trattato del Messisburgo abbiamo altri indizi sulla cura delle scene da parte dello scalco, egli indica sotto la voce di masserizie da cucina "Tribunale per le donne, e pifferi se si ballerà" e poi "Armi dipinte, festoni, tremola, fronde, se sarà per nozze; similmente mazze dipinte per li soprastanti. Se è tempo da maschere sarà buono mettere in ordine uno camerino con qualche abito da maschere ed ordinare uno che n'abbia cura".

Si dispiegano alla mensa principesca astuti meccanismi di suspense, come quando, a Ferrara, si servono quali portate di mezzo mille ostriche accompagnate da arance e pere, con una melodia di chiusura che fa “pensare ognuno che sia finita la cena, [...]”.

Lo scalco ha dato a tutti la sensazione che il banchetto sia concluso ma finalmente, quando tutti stanno per alzarsi, “si ritornarono le salviette bianche, i coltelli [...] [e] quindici figure, che furono otto mori ignudi e sette femmine ignude, pur more [...]”. Le nudità coperte da verdure e fiori, di queste edeniche divinità mitologiche rinnovano così la mensa per proseguire l’imbandigione fra lo stupore e l’allegrezza di tutti i partecipanti.

Le migliori menti artistiche italiane diventano su tutti i fronti gli alfieri dei principati nel mondo: su di essi confida il principe perché la sua fama faccia il giro d’Europa, egli si propone al centro di un sistema tolemaico, quale punto fisso di un universo allegorico.

L’ingresso in città avviene il 24 maggio: viene fatto – è vero - un trionfo, ma non gli si dà la centralità che aveva nelle manifestazioni di piazza in Napoli. “Piatto forte” dell’occasione è invece l’allestimento di una festa diplomatica, di carattere quasi privato, in piazza SS. Apostoli.

La morfologia della piazza è perfetta per la simulazione di un ambiente interno: stretta ed allungata, con la presenza dei portici della chiesa di SS. Apostoli e l’appoggio “logistico” del palazzo dello stesso Riario la piazza viene agevolmente trasformata in un salone nobiliare. Le ragioni per cui si sceglie la “chiusura” dello spazio esterno non sono soltanto pratiche: dietro v’è l’intento di creare una precisa relazione fra festeggiamento privato e funzione pubblica. Lo spazio della città subisce un’alterazione, diventa extra-ordinario, si rivela alla popolazione nell’orizzonte della possibilità, e rende in qualche modo la cittadinanza partecipe dei festeggiamenti. È ancora una volta una finalità ostentativa, che rappresenta un po’ il simbolo del processo di conquista dello spazio pubblico perpetrato dalla corte rinascimentale ed esemplifica in una immagine metaforica la volontà principesca di portare il pubblico in privato e viceversa.

La piazza viene completamente tappezzata; una pertica sostiene il telone che fa da soffitto, e alla base del palo v’è una fontana effimera, che fa zampillare acqua raccolta dal tetto della chiesa. Il porticato del palazzo del Riario viene chiuso in tre stanze, una delle quali ospita il convito. La piazza si riempie di altri numerosi accorgimenti: mantici per la circolazione dell’aria, fontane odorose, decorazioni e credenze di vario tipo. Il banchetto è per dieci persone e, come di rito, potrebbe veramente sfamare mezza popolazione di romani: le vivande che arrivano sulla tavola sono tutte sontuosamente apperate per celebrare il grande momento. Quaglie vive vengono liberate da preziose pastiere (ancora una volta non si rinuncia al *crudo*, alla natura), cibi che alludono al luogo letterario del banchetto degli dei e che sembrano centauri cucinati campeggiano sulla tavola, e poi confetture e confezioni tutte minuziosamente decorate. Anche gli intermezzi non mancano di stupire gli astanti, che vedono entrare nella sala effimera le più svariate apparizioni: un giovane su una montagna posticcia, Bacco, Venere, numerose immagini di Ercole, Perseo ed “Andromeda col Drago”.

Bisogna ancora aspettare qualche tempo perché la Chiesa promulghi a Roma i primi editti per contenere il lusso pubblico. Il costume degli alti prelati romani è in questo periodo ancora licenzioso, e l’ambiente ecclesiastico può permettersi di abbinare con disinvoltura l’occasione dell’accoglienza privata allo spettacolo sacro. Del resto il rito cittadino nella capitale della cristianità è legato a filo doppio agli eventi religiosi, trattati con “liberalità” mondana, quasi pagana. È così che Eleonora assiste, il 7 e l’8 giugno, ad un ciclo di sacre rappresentazioni in suo onore, che concludono il soggiorno romano.

Invasione o festa viaggiante?

Ma possiamo usare proprio la campagna militare di Carlo VIII per un viaggio nella Penisola, che riassume tutti i tratti della civiltà dello spettacolo del periodo e della valenza diplomatica che la festa nel corso del XV secolo ha assunto.

La prima campagna d'Italia sembra uno spettacolare rito di appropriazione, ove si ripete su scala nazionale il succedersi delle stazioni che caratterizza la classica entrata cittadina. Qui ogni città fa da stazione e teatro effimero: più che una parata d'armi, la dissimulazione delle corti italiane trasforma la missione militare di Carlo in una specie di enorme festa in maschera.

Una sfilata nazionale di accoglienza, laddove si annidavano più seri voltafaccia politici e l'incomprensibile broglio della politica italiana d'alleanze.

È una macchina trionfale lunghissima, un corteo che si allunga per poi contrarsi nuovamente all'interno di ogni città: le accoglienze che gli italiani avevano riservato ai propri sovrani, ora si estendevano alla nazione, in una reazione corale, nazionale, appunto, laddove la nazione politica non esisteva.⁴

Una parata lunga mezza Penisola il cui ruolo mitopoietico era chiarissimo anche al sovrano, che decide infatti di avere al seguito una corte di cronisti⁵ per narrare le imprese dell'armata, la cui presa di Napoli per diritto di successione era logica premessa ad una nuova crociata in Oriente. Rimangono numerose cronache come quadri e *roman de geste*, apparizioni o scene prese dal mondo della cavalleria; l'impresa è un fatto epico e la serie di allestimenti scenici preparati dagli italiani per l'occasione sono ben più della celebrazione che l'armata doveva aspettarsi.

Ciò che stupisce leggendo le cronache è la perfetta complementarità di tutte le parti coinvolte nell'affare spettacolare dell'entrata di Carlo: l'esercito e la sua maestà perfettamente ordinata, con la bellezza delle armature e degli stendardi; l'esibizione spettacolare dell'arme viene integrata in un ambiente che si rende a sua volta teatro di gesta.

La cultura rinascimentale valorizza e rinnova quella cavalleresca; nella mutazione effimera del tessuto urbano e nella mascherata della corte in un "theatro" totale si muta l'ordinario in straordinario e la storia diventa il copione dello spettacolo del mondo.

Così la venuta di Carlo si impegna di segni profetici, il re è una sorta di *deus ex machina* ove tutte le parti in causa vedono un tornaconto o temporeggiano per capire se possono averne: Savonarola racconta per le strade di Firenze d'un nuovo re in arrivo, un principe vendicatore; le profezie di Santa Brigitta annunciano che un re francese punirà l'alterigia fiorentina.

Torino / Asti

La cultura di Carlo, nutrita di romanzi cavallereschi la cui lettura pare coltivasse fin dall'infanzia, sembra essere assecondata dalle signorie, specie quelle del nord, che preparano ingressi trionfali alla moda cavalleresca, intessendo però il mistero francese con il gusto italiano. È il caso di Torino che riserva all'esercito un'accoglienza in stile transalpino, con tanto di sacre rappresentazioni e parate trionfali, durante le quali, Bianca di Monferrato (che accoglie personalmente il re alle porte della città il 5 settembre del 1494) esibisce uno sfarzoso vestito che provoca l'ammirazione del re.

⁴ Alcuni dettagli della spedizione che riportiamo di seguito sono ricavati dalla *Spedizione di Carlo VIII in Italia* di Marin Sanudo, opera plagiata da Marco Guazzo, che la pubblica nel 1547, per Comin da Trino di Monteferrato col titolo *Histoire de messer Marco Guazzo, oue si contengono la venuta, & partita d'Italia di Carlo Ottoauo re di Franza, & come acquisto, & lascio il regno di Napoli*. Il plagio fu smascherato da R. FULIN (1873).

⁵ Della campagna italiana Carlo VIII vorrebbe conservare una memoria indelebile: lo seguono scrittori e cronisti che realizzano ad uso di Anna e della corte un aggiornamento quasi quotidiano sulle gesta eroiche del re, poi minuziosamente trascritte e rielaborate da André de la Vigne.

André de la Vigne, *le Vergier d'honneur*, (A. SLERCA, 1981).

Pierre Desrey, *Relation du voyage de Naples*, (ARCH. CURIEUSES, s.l., t.I, pp.111-170).

Etait habillée d'un fin drap d'or frisé, travaillé à l'antique, brodé de gros saphirs, diamants, rubis et autres pierres fort riches et précieuses. Elle portait sur son chef un gros tas d'affiquets, surbrunis de fin or, remplis d'escarboucles, de balais et hyacintes avec des houppes dorées, gros fanon et bouquets d'orfèvrerie mignardement travaillés. Elle avait à son col des colliers à grand roquets garnis de grosses perles orientales, des bracelets de même en ses bras et autres parures fort rares. Et ainsi richement vêtue elle était montée sur une haquenée, laquelle était conduite par six laquais de pied, bien accoutrés de fin drap d'or broché.⁶

Ed al classico corteo francese è aggiunto un ciclo di rappresentazioni sulle gesta di Lancillotto, rievocazione tutta cortese del medioevo fantastico: una pantomima ed una scena pastorale ove si rappresentavano in allegoria la legge di natura e di grazia, con storie di Lancillotto.

Ad Asti Ludovico il Moro ed Ercole d'Este preparano l'accoglienza. Carlo esibisce la sua *devise*: *Voluntas Dei – Missus a Deo*, il sovrano francese ripete la simbologia cristiana, l'emanazione divina del potere. Al pari di Torino anche qui l'accoglienza è di stile francese; ed anche qui una donna sovrana, la moglie del Moro, Beatrice d'Este, è vestita in stile transalpino, assieme ad altre ottanta dame di corte. Il vestito non è da meno di quello di Bianca di Monferrato: il corsetto, con ampia scollatura, brilla di diamanti, perle e rubini, le maniche in merletto sono ornate di lunghi nastri di seta ed il copricapo è decorato con piume di struzzo rosse e grigie. Il sontuoso vestito è uno dei primi innamoramenti di Carlo VIII che comanda una pittura dell'abito da spedire ad Anna di Bretagna.

Monferrato

Segue un passaggio a Monferrato ove si svolgono con quattro intermediari di Ludovico il Moro le trattative per un prestito di 57.000 scudi al re con la promessa di altri 50.000 ducati per l'impresa napoletana.

Qui il mito si articola: nelle cronache leggiamo che Carlo VIII non si fida dell'offerta e nella notte dell'11 ottobre esige che le porte del castello di Mortara siano chiuse e controllate dalle sue armi, facendo lo stesso anche nel castello di Vigevano, dove tuttavia il Moro con Beatrice D'Este non avevano risparmiato le accoglienze, stando alla testimonianza dell'ambasciatore del duca D'Este, Giacomo Trotti,⁷ che si dice meravigliato delle decorazioni effimere realizzate nel castello. Ma certo il dettaglio della diffidenza, del fiuto quasi sacro del sovrano unto dal Signore, potrebbe essere stato interpolato dalla vasta pubblicista sulla prima spedizione d'Italia, dopo l'ingresso del Moro nell'alleanza antifrancese.

Pavia

A Pavia – dove Carlo viene ricevuto in pompa magna⁸ – la cronaca delle imprese del re buono trova una scena ghiotta per la propaganda: il re incontra Gian Galeazzo Sforza, gravemente malato e gli promette di trattare il figlioccio di cinque anni, Francesco, come suo.

Ad accrescere il pathos contribuisce la scena in cui Isabella, moglie di Galeazzo e figlia dell'Aragona, si getta ai piedi del re per implorarlo di salvare il padre Alfonso, allorquando Napoli sarà occupata. Il re risponde seccamente: «Madame, il ne se peut faire».

A Pavia e Piacenza il re visita la certosa ed i castelli e riceve in dono delle forme di pregiato formaggio grandi come mole, che fa spedire in Francia.

Firenze

E finalmente il corteo militare volge a Firenze, dove, a dispetto dell'armatura appena indossata,⁹ al re si nega anche la più piccola schermaglia: come è noto viene anzi raggiunto da Piero di Lorenzo de' Medici che, senza opporre resistenza, contratta per la resa e cessione di Sarzana, Ripafratta, Pisa e Livorno, favorendo così l'agonia della signoria che cederà sotto la rivoluzione savonaroliana.

⁶ *Ibidem* : p.128.

⁷ Giacomo Trotti a Ercole D'Este, in C. FOUCARD, 1879 : p.786.

⁸ Bernardino Corio, *Historia continente da lorigine di Milano tutti li gesti, fatti, e detti...*, (A. MORISI GUERRA, 1978).

⁹ In quasi tutte le cronache si apprende questo dettaglio: dopo il giro del nord Italia, in Toscana il re cambia gli speroni in legno e mette quelli di ferro, calzando l'armatura e la spada alla coscia.

Lucca e Pisa

Dopo Firenze è la volta di Lucca ed in Toscana più che altrove entrano in gioco le sottili dinamiche campanilistiche italiane, per cui il re è accolto da una folla di gente che lo acclama e che si è fatta cucire sulle camice la croce bianca di Francia; profumi vengono bruciati per le strade al grido di «Francia! Francia!»: ai militari vengono offerte libagioni, bevande ed una festa per le strade. Carlo VIII visita anche il tempietto reliquiario di Matteo Cividale e tocca il Volto Santo. Ottiene dalla repubblica 20.000 ducati e volge le armi a Pisa, dove l'antifiorentinismo si scatena con fanatismo goliardico, aizzato anche dalle notizie sulla repubblica savonaroliana, che fra l'altro invia una delegazione al re.

Le accoglienze riservate dai pisani al sovrano sono italianissime: una fiaccolata è organizzata nella città e la folla getta con spregio il Marzocco nelle acque.

Il 17 novembre il re torna a Firenze; una parte delle mura difensive è stata abbattuta per consentirgli l'ingresso agevole nella città con le truppe al seguito: uno scudo con i simboli della Francia e panni con scene allegoriche è esposto in piazza della Signoria. Un carro precede il corteo militare, sovrastato da un imponente giglio d'oro, al cui interno vi sono palme ed olivi. Segue anche la messa in scena della parabola evangelica delle donne savie e delle donne folli, riportata sul finire del Vangelo di Matteo,¹⁰ fra l'episodio dell'entrata trionfale di Gesù nella città di Gerusalemme e quello della Passione, con ovvio parallelo fra il sovrano dei cieli ed il sovrano francese. Il linguaggio dei cronisti non evoca solo la sacralità del fatto e lo stupore attonito di assistere a qualcosa di trascendente: nella cultura delle corti e delle signorie italiane s'è già da tempo installata la coscienza della classicità. Per segnare la continuità del reame con le glorie della latinità si usa la simbologia storica. La rapidità della conquista fa venire alla mente il *veni vidi vici* di Zela, Carlo è «sopra l'esempio di Giulio Cesare prima vinto che veduto».¹¹

*L'un des procédés les plus courants du style panégyrique est l'usage de la comparaison historique. Parmi les personnages traditionnellement cités, figure le plus souvent César, sorte d'étalon de base que le héros glorifié est censé surpasser. Charles VIII est également associé à Alexandre le Grand et à d'autres conquérant célèbres. Au-delà de leur aspect strictement rhétorique, ces inscriptions font ressortir deux notions essentielles : le caractère sacré de la mission de Charles VIII et la légende du monarque invaincu.*¹²

Carlo VIII contratta con il nuovo governo repubblicano i termini del controllo del territorio e lascia la città nella convinzione che Savonarola è con lui e gli resterà fedele.

Siena

Il 2 dicembre il corteo dell'arma reale muove per Siena dove la cittadinanza ha preparato un sontuoso ingresso, la cui simbologia, intrisa di mitologia e storia antica, evocava la discendenza senese dai galli: un arco di trionfo alla porta Camolia¹³ celebrava la battaglia di Montaperti del 1260 catalizzando ancora una volta l'arrivo del re nell'odio regionale, antifiorentino, campanilistico.

¹⁰ Matteo, 25, 1-13.

Parabola delle dieci vergini

Mt 24:42, 44; Lu 12:35-40; 1Te 5:1-11 (Ap 3:1-5; 19:6-9)

1 «Allora il regno dei cieli sarà simile a dieci vergini le quali, prese le loro lampade, uscirono a incontrare lo sposo. 2 Cinque di loro erano stolte e cinque avvedute; 3 le stolte, nel prendere le loro lampade, non avevano preso con sé dell'olio; 4 mentre le avvedute, insieme con le loro lampade, avevano preso dell'olio nei vasi. 5 Siccome lo sposo tardava, tutte divennero assonnate e si addormentarono. 6 Verso mezzanotte si levò un grido: "Ecco lo sposo, uscitegli incontro!" 7 Allora tutte quelle vergini si svegliarono e prepararono le loro lampade. 8 E le stolte dissero alle avvedute: "Dateci del vostro olio, perché le nostre lampade si spengono". 9 Ma le avvedute risposero: "No, perché non basterebbe per noi e per voi; andate piuttosto dai venditori e compratevene!" 10 Ma, mentre quelle andavano a comprarne, arrivò lo sposo; e quelle che erano pronte entrarono con lui nella sala delle nozze, e la porta fu chiusa. 11 Più tardi vennero anche le altre vergini, dicendo: "Signore, Signore, aprici!" 12 Ma egli rispose: "Io vi dico in verità: Non vi conosco".

13 Vegliate dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora.

¹¹ Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, I-19.

¹² A. DENIS, 1979 : p.69.

¹³ Riprendiamo da Anne DENIS (1979) questo dettaglio di Tomme di Nofrio, *Nell'ingresso fatto in Siena*, Firenze, Biblioteca Moreniana, Fondo Pecci, 54, fo. 71v.

Durante gli spettacoli pubblici una donna vestita da vergine canta un inno: sui trionfi, ovunque, scritte in latino ricordano l'origine sacra della dinastia francese e paragonano Carlo VIII a Carlo Magno. In uno slancio di benevolenza il re cambia d'avviso in merito ai 30.000 ducati che aveva reclamato in prestito dalla città e si accontenta di prendere mille misure di grano per le sue truppe. Riconoscenti, i senesi duplicano la quantità.

In Toscana la festa si fa incalzante: la marcia dell'arme è più rapida e diventa una cavalcata indisturbata verso una gloria offerta sul piatto d'argento: i diplomatici del centro Italia fanno a gara per incontrare il sovrano e dichiarargli la propria sottomissione.

La festa e la cultura come strategie diplomatiche, non per non essere schiacciati dall'enorme armata francese, ma magari anche per ricavare benefici e mercanteggiare sulle divine richieste del sovrano: è la diplomazia uno dei mezzi di propagazione della cultura spettacolare italiana, perché siffatta cultura è uno strumento della diplomazia.

Roma

Dopo essersi installato a Viterbo, il re manda le sue delegazioni nello stato Pontificio. Il papa è più intransigente e lo stesso duca di Calabria, capitano delle truppe napoletane, ha appena lasciato Roma per raggiungere il regno di Napoli.

Si fanno diverse trattative. Il re il 31 dicembre prende il controllo della città eterna, dove installerà anche due patiboli in Campo de' Fiori per far rispettare l'ordine alle sue truppe, che avevano cominciato a saccheggiare la città e le ricche residenze cardinalizie. Il re fissa i termini d'un accordo col pontefice: Cesare Borgia lo seguirà a Napoli per incoronarlo legato pontificale; all'arme francese viene consegnato il principe turco Djem, fratello del sultano Beyazed, prigioniero (o curiosità esotica) a Roma. Il re pretende anche il ripristino dei vescovi francesi ed il libero passaggio sullo stato Pontificio: in compenso il Papa riesce a conservare il Castel S. Angelo, inizialmente preteso dal regnante francese. Prima di lasciare Roma, il sovrano visita tutti i luoghi sacri principali e la leggenda vuole che fosse in grado di orientarsi perfettamente nelle strade della capitale, apprese a memoria sui libri.

Salutato dalla popolazione come nuovo imperatore, il re riceve trionfi anche fra le vestigia della latinità: André de la Vigne scrive che furono offerti giochi alla romana, di tori e cani da caccia, nei luoghi storici dell'impero e che al re fu offerto il Colosseo.

Da Sanudo apprendiamo invece che la città era punteggiata di fiaccole e fuochi, illuminata al punto da sembrare incendiata: il re resta ospite nei palazzi del Vaticano ed ostenta disinvoltura davanti al Papa, cercando di porsi come suo pari; ed infatti, nella capitale della cristianità «dans la Chapelle Sainte-Petronille, que Charles VIII, le 20 janvier 1495 avait touché environ 500 [scrofuleux], jetant ainsi, s'il faut en croire son panégyriste André de la Vigne, les Italiens, 'dans une extraordinaire admiration'». ¹⁴ Il 28 gennaio Carlo VIII lascia la capitale, ed il Borgia appena fuori Velletri scappa, facendo presagire la leggerezza degli accordi stretti con mezza Italia.

Le scaramucce che l'esercito si attendeva già dalla Toscana hanno luogo finalmente fra Garigliano e Liri dove il re assedia Monte San Giovanni, fortezza ritenuta inespugnabile e che invece subisce ingenti perdite ed è saccheggiata ed incendiata con grande impressione dei contemporanei, che verificano la potenza delle 30.000 unità al seguito del sovrano. Il regno di Napoli si empie così «di grandissimo terrore» per un «modo di guerreggiare, non usato molti secoli in Italia» ove invece si «perdona sempre alla vita degli uomini». ¹⁵

Le province del regno vogliono evitare ogni ulteriore recrudescenza militare: il 13 febbraio a San Germano, una processione è organizzata per il re, che viene riconosciuto sovrano del regno. Carlo emette editti e

¹⁴ M. BLOCH, 1983 : p.312.

¹⁵ Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, (I, XVIII).

concessioni, chiede imposte, assegna marchesati e contee¹⁶ prima ancora che le sue truppe raggiungano la capitale del regno: gli Abruzzi, ad esempio, cedono spontaneamente. «Avant son entrée dans le royaume de Naples, toutes les villes sont lui ouvertes, et le roi de Naples, Alphonse II est acculé à l'abdication, car il entend 'tuta la terra cridare : Franza, Franza'. »¹⁷

A Napoli Carlo entra trovando la città nel disordine; Alfonso è scappato, dopo una notte di tormento descritta in un celebre passo di Francesco Guicciardini.

*Quel che di questo sia la verità, certo è che Alfonso, tormentato dalla coscienza propria, non trovando né di né notte requie nell'animo, e rappresentandosegli nel sonno l'ombre di quegli signori morti, e il popolo per pigliare supplicio di lui tumultuosamente concitarsi, conferito quel che aveva deliberato solamente con la reina sua matrigna, né voluto, a' prieghi suoi, comunicarlo né col fratello né col figliuolo, né soprastare pure due o tre dì soli per finire l'anno intero del suo regno, si partì con quattro galee sottili cariche di molte robe preziose; dimostrando nel partire tanto spavento che pareva fusse già circondato da' francesi, e voltandosi paurosamente a ogni strepito come temendo che gli fussino congiurati contro il cielo e gli elementi; e si fuggì a Mazari terra in Sicilia, statagli prima donata da Ferdinando re di Spagna.*¹⁸

La popolazione attacca ebrei e marrani distruggendone le case e saccheggiandone gli averi. L'arma del re è rimasta a presidio delle fortificazioni principali, ma la situazione militare del regno è a questo punto disperata. È il 22 febbraio. In Napoli il re entra con una semplice tenuta ed un cappello di velluto nero, monta un mulo, quasi a sottolineare l'appropriazione del reame con legittima successione. Con lo stesso significato calza speroni in legno in luogo di quelli in ferro. Un valletto con due cani da caccia lo segue: al braccio il sovrano reca un falcone, dettaglio che ancora una volta ci fa rilevare questo incontro di medioevo e moderno, questa alchimia realizzata in Italia per un cambiamento della corte francese, la "passeggiata venatoria" in città (per cui «per essere galante portare tutto di uno sparvieri in pugno senza proposito») essendo per il Castiglione, appena dieci anni dopo, consuetudine «hor goffissima» benché in passato «prezzata assai».¹⁹

Cultura rinascimentale e cultura medievale a confronto: una serie di indizi sono a testimonio dei legami ancora stretti del regno francese con l'universo delle forme medievali; ma è una cultura aperta ad accogliere il rinnovamento, così il sovrano risiede diverso tempo nella città, della quale si appropria e della quale lui ed i suoi uomini restano sbalorditi.²⁰

Nella residenza di Castel Capuano, il re saccheggerà il ricco arredo, preparandosi a partire di nuovo alla volta della Francia, per non cadere nella trappola della lega antifrancese costituita su iniziativa veneziana (i veneziani del resto erano i soli che avevano accolto freddamente la calata del re) che rischiava di bloccarlo a sud con tutte le sue truppe; due navi si preparano a partire, mentre il 12 maggio del 1495 il sovrano di Francia fa una cavalcata pubblica.

I vascelli contengono fra le numerose ricchezze trafugate, i battenti di bronzo della porta fatta per il castello nuovo da Guillaume le Moine, la statua di bronzo di Alfonso e le vetrate della chiesa dell'Annunziata. Oltre ai pezzi celebri sappiamo che furono imballate e traslate diverse sculture, 130 tappezzerie, 172 tappeti, 39 stendardi in cuoio dorato e dipinto, mobili, letti da campo, credenze, bauli; opere d'arte, oggetti in avorio, mosaici, alabastri, ambre, pietre preziose d'ogni genere, carte e tavole topografiche, una dozzina di ritratti di uomini e donne italiani. Ma la cosa più importante sono 1140 volumi rilegati trafugati alla biblioteca napoletana, opere in cinque lingue, latino, greco, italiano, francese, ebraico, raffinate edizioni a stampa e

¹⁶ Concessione del ducato di Pescara (Monte San Giovanni e i castelli del marchese di Ferrara) a Giovanni della Rovere; o Fondi, che viene assegnata a Prospero e Fabrizio Colonna.

¹⁷ A. DENIS, 1979 : p.73.

¹⁸ Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, (I, XVIII).

¹⁹ È Amedeo QUONDAM (2007 : p.36) che fissa la sua attenzione sul dettaglio del falcone.

²⁰ «C'est un bon et beau pays plein de bien et de richesses. Au regard de cette cité, elle est belle et gorgiasse en toutes choses autant que ville peut être [...]. Ecrit en mon Chastel de Capouanne, en ma cité de Naples, le 22^e jour de février» LETTRES DE CHARLES VIII : t.IV, p.137.

codici manoscritti: il primo fondo della immensa collezione traslata due volte da Francesco I e divenuta la biblioteca di Fontainebleau, nucleo della Bibliothèque de France.

Ma Carlo VIII non si contenta dei semplici oggetti: assieme al vivace ricordo di questa festa viaggiante, cui cercherà di consacrare le arti dell'amato castello di Amboise egli porterà con sé i saperi e le tecniche artistiche del Rinascimento italiano, acquistando diversi artisti, architetti e maestranze, giardinieri, pittori, miniaturisti, massoni, falegnami. Le stesse personalità che circa tre anni dopo compariranno nell'état des gages.

La campagna o "viaggio" d'Italia, per Carlo fu un episodio formativo: gli stati italiani lo accolsero come un eroe salvatore e gli dedicarono celebrazioni di raffinato gusto rinascimentale. Al sovrano si svelava un modello di corte, in cui lo spettacolo del nuovo paganesimo era uno strumento politico.

Dramma mescidato:

tema e figurazione latina vengono inseriti nella struttura sacrale

→ Citiamo l'"Orfeo" di Poliziano, in cui lo schema a stanze, a tappe, proprio della Passione è trasferito su un tema pagano derivato dalle *Metamorfosi*. L'Orfeo avrà un successo notevole, benché composto con finalità assolutamente occasionali (commissione dei Gonzaga) e sarà appunto il primo di una lunga serie di drammi basati sullo stesso principio.

Bucolica Virgiliana → adattamento in senso moralistico, nasce la moda arcadica e boschereccia.

1506 → Importante testimonianza di sforzo unitario di coordinamento festivo: (relazione di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este) – Prima testimonianza di un coordinamento intellettuale della festa [evento che rispecchia la perfetta commistione del tema mitologico per stanze e tappe]

1. Favola bucolica [apparato significante]
2. Dialogo [bucolico]
3. Cornice musicale con ouverture

Plausibilità nel contesto narrativo

Conclusione mitologica

La stampa accelera il processo di diffusione di queste nuove forme, assieme anche ad una aumentata diffusione dei testi originali latini.

Spettacolo sacro

Dilatazione del lato interlocutorio delle messe

→ nascita degli "Uffici drammatici"

→ abbandono (talvolta addirittura forzato) delle chiese e ruolo crescente nel contesto dei misteri delle corporazioni cittadine.

Mansiones/sedes: ruolo spazio-temporale e loro evoluzione nell'unità del palcoscenico. Orvieto, Umbria, Abruzzi. *Autos Sacramentales* a sud e Confraternita del Gonfalone a Roma.

Quella delle sacre rappresentazioni è una storia paradossale di divieti e concessioni, per cui la Chiesa mantiene sempre un approccio ambiguo rispetto a queste manifestazioni di religiosità, da una parte impedendole per cercare di contenere i larghi spazi di autonomia che lo spettacolo concede sempre, dall'altra usandoli come strumento di propaganda.

Nascita delle confraternite cittadine che danno un ordine pratico alla consuetudine festiva.

L'azione delle confraternite si tradurrà presto in un momento privato, dando impulso alle rappresentazioni più variegate in ambito conviviale.

In seno all'evento religioso si manifestano rappresentazioni talmente curate da essere poi separate dal contesto processionale.

Tramonto e discesa dell'angelo nell'apparato del Brunelleschi

Concilio di Oriente e d'Occidente del 1439.

Brunelleschi organizza le macchinerie per la celebrazione della festa dell'Annunciazione alla SS. Annunziata.

Gli apparati scenotecnici sono meravigliosi e complessi.

[lettura: pieri, pp.47-48]

Il paradiso di Leonardo da Vinci

Il 16 dicembre 1506, in una lettera alla Signoria di Firenze, Carlo D'Amboise menzionava per la prima volta Leonardo come architetto.

Le opere egregie, quale ha lassato in Italia, et maxime in questa città, Magistro Leonardo da Vinci, vostro concittadino, hanno portato inclinatione a tutti che le hanno vedute, de amarlo singularmente, ancora che non l'havessino mai veduto. Et noi volemo confessare essere nel numero de quelli che l'amavano prima che mai per presentia lo cognoscessemo. Ma dappoi che qua l'havemo maneggiato et cum experientia provato le virtute sue, vedemo veramente che el nome suo, celebrato per pictura, è oscuro a quello che meritaria essere laudato in le altre parte, che sono in lui de grandissima virtute: et volemo confessare che in le prove facte da lui da qualche cosa che li havemo domandato, de disegni et architectura et altre cose pertinenti alla conditione nostra, ha satisfacto cum tale modo, che non solo siamo restati satisfacti de lui, ma ne havemo preheso admiratione.²¹

Poco si sa dell'attività architettonica di Leonardo per il governatore francese, ma è sorprendente scoprire che l'edificio della villa che doveva sorgere a Milano si ispirava al Poggio Reale di Napoli, quasi in continuità con quella importazione del Rinascimento napoletano che fu l'istituzione della corte delle arti ad Amboise da parte di Carlo VIII. Il progetto per la villa fu concepito valorizzando la funzione teatrale del luogo già presente nei giochi installati nella reggia aragonese, assecondando così la nota passione per le feste del committente francese. Il giardino leonardesco, come quelli che Pacello aveva fatto per Amboise, era un luogo di delizie con giochi d'acque, strumenti musicali ed una voliera: a questo contesto piacevole rimonterebbero anche i disegni meccanici ed idrici del Vinci per la realizzazione di fontane sonore²² e di

²¹ C. PEDRETTI, 1995 : p.205.

²² La villa per il D'Amboise fu progettata da Leonardo nel 1506-8. Del lavoro si conosce solo lo schizzo in due frammenti nel Codice Atlantico (fol. 231 r-b): ed una serie di disegni descrive il sistema di convogliare e far zampillare l'acqua nei giardini adiacenti. Abbiamo inoltre un modello idraulico di fontana sonora, un ponte levatoio, delle torri ottagonali ed una serie di studi sulla canalizzazione delle acque nel territorio circostante. Più tardi Leonardo riprenderà le medesime idee nel sogno di una rete idrica navigabile globale su territorio francese, dal mediterraneo alla manica, nel contesto di progettazione della già citata reggia di Romorantin.

Schizzi e calcoli piuttosto dettagliati per una fontana da feste sono sempre nel Codice Atlantico, foll. 218r-b e 247v-a, e rimontano agli ultimi anni del Quattrocento. Le «fontane di Erone» sono quelle specificamente dedicate all'addobbo del banchetto (Codice Atlantico foll.293r-b; 212r-a; 364r-b e Windsor 12690, 12691 ed infine Ms. I di Madrid, foll. 114v-115r). *Memorandum Ligny*, codice Atlantico, fol. 247r-a del '97-'99: si tratta di un alzato di parete a nicchie con una serie di spire che probabilmente dovevano manovrare tende e scenari. Nello schizzo in pianta troviamo una annotazione che conferma: «questa sia vestita di tela e poi inchiodata». Lo stesso dispositivo appare al fol. 304r-a: ove sono contenute alcune note più tarde in crittografia con una proposizione di viaggio ed il desiderio di ottenere il libro del "vitellone" («Teatro di Verona», per Carlo Pedretti). Il foglio era originariamente unito al 218r-b sul quale vediamo alcuni calcoli e schizzi relativi a una fontana a vino ed acqua per le feste.

automi per battere le ore, oltre all'uccello meccanico per la «comedia», che secondo Carlo Pedretti sarebbe riconducibile agli studi per un allestimento dell'*Orfeo* di Poliziano.

Nel 1515 Leonardo realizzava in Firenze un *arcus quadrifrons* effimero, in legno e tela, per la visita di Leone X, diretto a Bologna per incontrare, in dicembre, il sovrano Francese. Furono anni di intensi rapporti franco-italiani: prima di sottomissione militare – con la repressione di Genova nel 1507 e la vittoria di Agnadello del 1509, entrambe celebrate con sfarzo sotto la direzione del d'Amboise – poi di alleanze diplomatiche, con le corti medicee a Roma e a Firenze.²³ Gli ultimi mecenati italiani di Leonardo furono quei Medici già proiettati con le banche e la florida nazione fiorentina lionese, verso l'unione con la corona di Francia. L'incontro di Francesco I con Leone X a Bologna fu forse l'occasione in cui Leonardo conobbe il monarca, che poi gli commissionò la realizzazione della residenza reale di Romorantin, mai edificata, ma sintesi efficace delle elaborazioni architettoniche fra regno di Napoli e Francia.

Si parlava dell'inserimento di un trucco scenico leonardesco, il "Paradiso", negli eventi svoltisi nel '18 ad Amboise e Cloux. Le cronache francesi del '18 sono invero molto avide di dettagli. In compenso possiamo ricostruire l'evento attraverso i dettagli al contrario abbondanti sulla prima rappresentazione dell'evento nel Castello Sforzesco il 13 gennaio del 1490, in occasione delle nozze di Gian Galeazzo Sforza ed Isabella D'Aragona. È lo stesso autore del libretto, Bernardo Bellincioni a spiegare che la rappresentazione si chiamava così perché vi era fabbricato «con grande ingegno ed arte» di Leonardo da Vinci il «Paradiso con li sette pianeti che giravano», interpretati da attori recitanti.²⁴ Ogni manuale di storia del teatro indugia sulla rappresentazione, il cui apparato doveva in realtà essere piuttosto semplice: quello che qui ci interessa *en passant* è l'intuizione barocca, quasi operistica, di Leonardo, che incastona il *frons scenae* come un intarsio, sfruttando la scatola ottica del palco, fino a quel momento, ed ancora per molto tempo, legata ad una visione classica, architettonica, *frontale*. I personaggi della macchina scenica leonardesca si muovevano in una mezza ellisse dipinta in oro, punteggiata di stelle per effetto della trasparenza dei materiali utilizzati; attorno all'ellisse ruotavano i segni dello zodiaco, anche essi retroilluminati.²⁵

Dopo la festa del Paradiso, il 26 gennaio 1491 Leonardo organizzò un torneo in casa di Guido da Sanseverino, capitano dell'armata degli Sforza e genero di Ludovico il Moro: le note e i disegni coevi del codice Arundel (fol. 250r.) posso interpretarsi come appunti per un torneo ed altri schizzi di costumi per

²³ Giuliano sposa Filiberta di Savoia, zia di Francesco I; Lorenzo di Piero sposa la nipote del re, Maddalena de la Tour d'Auvergne.

²⁴ «La seguente operetta composta da Messer Bernardo Bellincione è una Festa ovvero presentatione chiamata Paradiso, però che v'era fabbricato con il grande ingegno ed arte di Maestro Lionardo Vinci il Paradiso con tutti li sette Pianeti che girava, & li pianeti erano rappresentati da homini in forma et habito che si descrivono dalli poeti, li quali pianeti tutti parlano in laude della Duchessa Isabella, come vedrai leggendola». Bernardo Bellincioni, *Rime*, Filippo di Mantegazi, Milano, 1493. (P. FANFANI, 1876-1878)

²⁵ Nei manoscritti leonardeschi di questo periodo non compare alcun esplicito riferimento all'allestimento del *Paradiso*, a parte gli appunti «generici relativi a sistemi di illuminazione e a decorazioni fatte di strutture temporanee con l'impiego di drappi e verdure che il Calvi aveva già posto in relazione con i preparativi per i festeggiamenti in occasione delle nozze di Gian Galeazzo con Isabella. E mancano anche gli studi dei costumi per gli attori, che pur devono essere esistiti, come quelli assai più tardi a Windsor. L'unico che, in via di ipotesi, potrebbe assegnarsi a quel progetto è il piccolo disegno di figura umana paludata all'antica nel W. 12725, un frammento estratto da un foglio del Codice Atlantico, il 18 r-b, che è databile intorno al 1490. È stato giustamente suggerito (Brizio) che la stessa decorazione della sala, con drappi e verdure a cornice delle armi sforzesche e aragonesi e con compartimenti "dove era dipinto certe ystorie antiche et molte cose de quelle che fece lo Ill.mo et Ex.mo S.re duca Francesco" può intendersi come una anticipazione dei programmi di decorazioni murali che poco dopo Leonardo aveva previsto per Vigevano e per la Sala delle Asse al Castello Sforzesco».

C. PEDRETTI, 1995 : pp.290-291.

“uomini salvatici” sarebbero legati allo stesso allestimento. Secondo Carlo Pedretti scrittura e stile suggerirebbero una data compresa fra il 1490 ed il 1495 mentre il disegno del cavallo con cavaliere ricorderebbe quello per il monumento allo Sforza. Schizzato accanto si rinviene anche uno strano copricapo, un elmo con un baldacchino applicato in cima popolato da un pavone; probabilmente uno dei costumi del torneo.

Un foglio del Metropolitan Museum contiene invece gli appunti per una messa in scena della *Danae*, favola mitologica raccontata da Baldassare Taccone, che fu rappresentata nella casa di Giovan Francesco Sanseverino conte di Cajazzo, il 31 gennaio 1496 e nella quale si impegnarono complesse macchine scenotecniche per la resa d’una “mandorla in fiamme” con dentro un’attrice, che compariva improvvisamente durante la recita.

Al foglio 231v. del codice Arundel troviamo le *dramatis personae* di una rappresentazione teatrale, con ogni probabilità di un *Orfeo* ripreso da quello di Poliziano. La didascalia lascia scarso spazio a dubbi sulla natura scenografica degli appunti: «quando si apre il Paradiso di Plutone allor sian diavoli che sonino in dodici olle a uso di boce infernali; quivi sia la morte, le furie, Cerbero, molti putti nudi che pianghino; quivi fochi fatti di varii colori... movino ballando». Carlo Pedretti ha recentemente associato queste pagine, (Arundel 231v e 224r), ad un foglio subito ribattezzato *del teatro* (f. 50, tolto al codice Atlantico) in cui si descrive una macchina scenica: in questa pagina, v’è un meccanismo a saliscendi non diverso da quello già pensato da Leonardo per le scavatrici ed abbinabile agli appunti per una montagna apribile. Lo stile del disegno e la grafia suggerirebbero una data intorno al 1508, stesso anno dei progetti della villa di Carlo D’Amboise a Milano quando Leonardo produsse anche gli appunti del Codice Atlantico ove al verso del folio 629 si può ancora vedere un uccello meccanico con la nota: “ocel de la comedia”. Un altro foglio volante dello stesso tempo²⁶ contiene lo schizzo della struttura di un palcoscenico con indicazione schematica del meccanismo del sipario al quale si riferisce la nota: «a b tirante di corda che serve nel lasciare discendere la tenda che occulta la comedia» ove appena accennato al centro della scena è il contorno nel quale si può riconoscere la sagoma di una montagna.²⁷

Sebbene non esistano fonti esplicite sulla committenza di questo *Orfeo*, la datazione al 1508 delle relative carte leonardesche lascia grande spazio alla possibilità che esso fu realizzato proprio per il governatore francese di Milano, e questo anche in ragione della coesistenza di queste note con quelle per la villa milanese dell’Amboise.

[e ne l1515 Leonardo inventerà anche un Leone meccanico, offerto in Lione a Francesco I, commissionato dalla nazione fiorentina]

Siamo ai primi germi del grande sviluppo della scenotecnica che con Torelli/Bibiena raggiungerà la sua perfezione massima.

²⁶ Codice Atlantico, fol. 131v-a.

²⁷ C. PEDRETTI, 1995 : p.294.

Nella sacra rappresentazione verranno inserite strutture della commedia tipicamente latine. Da qui la tradizione colta che investirà tutto il teatro del 1500.

Tema sacrale (vite dei santi: manicheismo / eroismo)	Meraviglia	
	Exempla	Spettacolo + dramma a stampa
	Politica	

Ma Savonarola a Firenze segna la battuta d'arresto della cultura teatrale appena apertasi.

La festa avrà così una involuzione privata, in Firenze, ad esempio andrà riducendosi ai bontempi delle compagnie giocose, fra cui, sempre il Vasari (*Vita del Rustici*), ci ricorda quella della Cazzuola, attiva nei primi decenni del XVI secolo.

Festa pubblica → festa signorile → festa esibita o elargita → politica "tolemaica"
→ festa privata nel contesto sociale mercantile

Teatro all'antica: dal latino al volgare

Il teatro umanistico coincide con un più ampio movimento di rinnovamento delle arti letterarie con gli strumenti soprattutto della filologia classica e della retorica.

Diventa dunque organico a questo processo di riscoperta del classico la messa in scena di opere antiche e volgarizzate o commedie nuove lingua latina con finalità soprattutto didattiche.

Il vero laboratorio della nuova drammaturgia, l'inizio di tutto, resta senza ombra di dubbio questo scorcio di umanesimo, primo non solo ad interessarsi al testo teatrale dell'antichità, ma anche ad affrontare con metodo il problema dei generi teatrali.

È da questo impulso che nascerà il grande trentennio della commedia regolare, e dalla sua degenerazione pedante verrà la normalizzazione manierista.

Il primo decisivo balzo verso una vera e propria scrittura per il teatro avviene nel **1429**, quando **Niccolò da Cusa scopre dodici commedie plautine fino a quel momento ignote**.

Quattro anni più tardi **Giovanni Aurispa** scopre il **commento di Donato a Terenzio**.

E così, già nel 1426 Leon Battista Alberti è autore del *Philodoxus*, e nello stesso periodo (1433) Leonardo della Serrata [ma attr. a Pietro Aretino e Leonardo Bruni] scrive la sua *Poliscena*, di poco più tarde (anni '90) la *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini e l'anonima *Aetheria*, stese nello stesso periodo in cui Poliziano teneva le sue lezioni sull'*Andria* di Terenzio (edite a cura di R. Lattanzi Rosselli, *La commedia antica e l'Andria di Terenzio*, Firenze, 1973).

E arriviamo anche ad un primo abbozzo di recupero performativo della classicità quando **Tito Livio Frulovisio** (de' Frulovisi), allievo di **Guarino Guarini**, fra il 1433 ed il '35 fa recitare ad i suoi alunni le proprie commedie neolatine. Si tratta di

- *Corollaria*,
- *Claudi Duo*,
- *Emporia*,
- *Symmachus*,
- *Oratoria*.

Queste recite che sollevarono un tale polverone di polemiche da costringerlo ad emigrare alla corte di Gloucester, dove non mancò di comporre altre due terenziane, *Peregrinatio* ed *Eugenius*.

Comincia una stagione esaltante, in cui la cultura umanistica di Ferrara sembrerebbe aver raggiunto un equilibrio perfetto, nella realizzazione del retroterra classicheggiante in operazioni spettacolari di vasta risonanza.

Per un abbondante cinquantennio i volgarizzamenti di Terenzio e Plauto, ad arte rimaneggiati ed adattati al pubblico, mostrano tutta la vitalità dell'antico, attuando quel progetto di continuità col passato cui tutto l'umanesimo anelava.

La cultura dell'antico era disponibile finalmente a confrontarsi col presente. La prima recita con un "pubblico di massa" è quella dei *Menechini* (Menaechmi), data nel 1486 in onore di Eleonora D'Aragona, andata in sposa ad Ercole D'Este. Fino al 1493 è un susseguirsi di eventi meravigliosi, e la realizzazione di un sogno: quello di vedere nuovamente agire i personaggi dell'antico.

Caratteri dei primi tentativi di recitazione dell'antico:

- Lettura recitata da un solo individuo (recitator) oppure dal maestro con i propri allievi;
- Commedie classiche + Repertori novellistici (Frulovisio) → finalità didattiche, ma anche pedagogiche;
- Da un punto di vista scenico non abbiamo delle vere collocazioni scenografiche, e possiamo immaginare che l'idea di organizzazione spaziale fosse assolutamente prossima a quella del medioevo.

La drammaturgia di questi primi tentativi scenici era legata al mondo delle università e allacciava l'equivoca commedia latina, con le altrettanto equivocate vicende della novella, rappresentando una sorta di logica evoluzione:

- Della tradizione goliardica medievale;
- Della farsa.

Prototipo di questo genere è la perduta *Philologia* del Petrarca, che tentava di ripristinare il senario giambico di Terenzio.

Nello stesso periodo vengono anche gettate le basi per la definizione di un nuovo modello spaziale. Forma teatrale:

- Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* (1452 → a stampa nel 1485);
- Pellegrino Prisciano (o Prisciani), *Spectacula* (???? → ???);
- Giulio Polluce (Iulius Poludeukes / Iulius Pollux), *Onomasticon* (Aldo Manuzio, a stampa in Venezia, 1502);

Lecture rinascimentali del *De Architectura* di Vitruvio:

- Giovanni Giocondo, *Vitruvius per locundum solito castigatior factus cum figuris*, Venezia, 1511;
- Cesare Cesariano, *Vitruvio in vulgare sermone comentato et affigurato*, Como, Gottardo Da Ponte, 1521;
- Giambattista Caporali, *Architettura con il suo commento et figure. Vetruvio in volgar lingua raportato per M. Giambattista Caporali*, Perugia, 1536;

- Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro, eletto Patirca D'Aquileggia*, in Vinegia per Francesco Marcolini, 1556.

Teorie dello spazio scenico

- Sebastiano Serlio, *Il secondo libro di prospettiva*, Parigi, 1545;
- Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venetia, 1559;
- Iacopo Barozzi da Vignola e Egnatio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica, con commentarii*, 1583;

Teorie letterarie e pratiche teatrali

- Giovan Battista Giraldis Cinthio, *Discorsi*, 1554;
- Leone De' Sommi, *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, ??? (copia manoscritta del 1700);
- Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, 1598.

Valore del trattato nel contesto teatrale rinascimentale: il momento artistico si identifica quasi sempre con quello teorico. Fino alla nascita di una teoria "scientifica" del teatro nel XVII secolo il trattato è un valore integrante della prassi scenica ed il trattatista è quasi sempre anche un artista. Il trattato ha in questo periodo finalità documentative e di studio, e presenta caratteri fluidi, spaziando dalla raccolta di appunti "in opera" fino alla forma compiuta del "saggio".

La formazione dell'idea di spettacolo nell'Umanesimo si costituisce nell'ampio quadro di restituzione dell'antichità come ideale di vita e cultura; tali ideali rendono la civiltà italiana una delle punte massime della cultura europea.

Per questo la nascita dello spettacolo italiano moderno funziona come vettore culturale internazionale. Due elementi sono alla base di questo processo:

Interdisciplinarietà dello spettacolo → l'esportazione dello spettacolo italiano è esportazione di modelli architettonici, artistici e letterari, e solo secondariamente di pratiche performative.

[Nella sua primaria formazione lo spettacolo si pone infatti come modello soprattutto letterario ed architettonico. Il problema della rappresentazione teatrale nella sua totalità viene affrontato soltanto a partire dalla II metà del 1500, con l'avvento delle compagnie professionali e con l'acquisizione di una dimestichezza linguistica sconosciuta nel contesto dell'archeologia e della filologia teatrali.]

Spettacolo come modello di rappresentazione sociale → la scena può essere un cardine dell'emulazione internazionale della cultura italiana.

"Lo studio sull'edificio e la scena classica e lo studio sulla struttura e la forma della tragedia si svolgono in modo indipendente ed autonomo. E del pari è autonomo lo studio della "perspectiva artificialis" applicata alle architetture sceniche, "La scaenographia".

Dal capitolo di Leon Battista Alberti sulla costruzione dei teatri antichi, ai vari volgarizzamenti, illustrazioni ed annotazioni a Vitruvio [...], gli editori, gli esegeti, e commentatori umanisti non pongono mai il problema scenico in relazione a esigenze drammaturgiche specifiche. E questo collegamento non avviene del pari neppure nell'ambito della trattatistica sulla scenografia prospettica, dal fondamentale scritto del Serlio (che

mostra una particolare sensibilità se non al dramma allo spettacolo) alla *Pratica di prospettiva* di Daniele Barbaro, ai *Commenti* di Egnazio Danti al trattato del Vignola, fino alla formulazione analitica [...] della *Pratica di prospettiva* di Lorenzo Sirigatti.

Questo raccordo, che non si crea a livello teorico, sul piano della trattatistica, *almeno fino ai trattati del Giraldo Cinthio, di Leone de' Sommi e di Angelo Ingegneri*, anche a livello pratico, sul piano operativo, non pare aver luogo, se non raramente, fino alla seconda metà del Cinquecento [...].

Anche a livello pratico quindi, le più importanti esperienze rimangono totalmente separate da una esigenza di ambientazione di uno specifico testo teatrale, e traggono invece di volta in volta fondamento da riflessioni di carattere diverso, siano esse archeologiche, storiche, pittoriche o architettoniche”.

[Ferruccio Marotti, 1974, pp. 19-20]

Punti cardine della riscoperta del classico

Scoperta di Vitruvio: Montecassino, 1414.

Prima versione a stampa 1486 [tipi di G. Herolt per Gaio Sulpicio da Veroli e prob. P. Leto e G. Avogadro].

Per l'architettura teatrale è fondamentale il libro V, dedicato alle opere pubbliche.

Spectacula di Pellegrino Prisciano (Codice Lat. 466, V, 1, 6, Biblioteca Estense di Modena, 1486 - 1500).

Scritti sotto la lente di Vitruvio ed Alberti. → Rispetto all'Alberti il movente del trattato è schiettamente pratico e mira a risolvere i primi problemi legati alla rappresentazione concreta sulla scena.

Onomasticum di Giulio Polluce di Naucrati. Giunto agli umanisti come compendio copiato da Areta nel X sec. da cui muovono quattro famiglie. Prima del 1200 un anonimo riduce l'originale per le scuole, abbreviando il compendio. È questa versione che circola maggiormente fra gli umanisti.

Aldo Manuzio fonde questa versione con la terza famiglia del codice e ne ottiene la prima versione a stampa, del 1502, madre di tutte le successive versioni a stampa.

Capitoli di interesse teatrale: XVII, XVIII, XIX del libro IV.

Giovanni Giocondo, *Vitruvius per locundum solito castigatior factus cum figuris*, è la prima versione del *De Architectura* con illustrazioni.

Cesare Cesariano, allievo di Bramante scrive il suo *Vitruvio in vulgare sermone comentato et affigurato*, fondamentale per tutti i commenti a seguire, anche se talvolta più oscuro dell'originale mutilo.

Daniele Barbaro in coll. con Andrea Palladio stendono l'edizione definitiva di Vitruvio, da cui nasce l'Olimpico di Vicenza, iniziato dallo stesso Palladio e completato dallo Scamozzi.