

# *Il teatro tra Quattrocento e Seicento*

## *Studi in onore di Konrad Eisenbichler*

a cura di Pasquale Sabbatino



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Lingue e Interculturalità, Letterature, Scritture Teatrali  
e Cinematografiche, Traduzioni, Terza Missione

2

#### *Comitato di direzione*

Giancarlo Alfano (Università di Napoli Federico II), Giancarmine Bongo (Università di Napoli Federico II), Francesca Castellano (Università di Firenze), Flavia Cavaliere (Università di Napoli Federico II), Francesco Cotticelli (Università di Napoli Federico II), Nicola De Blasi (Università di Napoli Federico II), Francesco Paolo De Cristofaro (Università di Napoli Federico II), Paolo Donadio (Università di Napoli Federico II), Flavia Gherardi (Università di Napoli Federico II), Rosa Giulio (Università di Salerno), Natasha Leal Rivas (CLA, Università di Napoli Federico II), Angela Leonardi (Università di Napoli Federico II), Simone Magherini (Università di Firenze), Anna Masecchia (Università di Napoli Federico II), Enrico Mattioda (Università di Torino), Andrea Mazzucchi (Università di Napoli Federico II), Francesco Montuori (Università di Napoli Federico II), Salvatore Musto (Università di Napoli Federico II), Matteo Palumbo (Università di Napoli Federico II), Michelangelo Pascali (Università di Napoli Federico II), Antonio Pescapè (Università di Napoli Federico II), Daniela Puolato (Università di Napoli Federico II), Pasquale Sabbatino (Coordinatore, Università di Napoli Federico II), Assunta Scotto Di Carlo (Università di Napoli Federico II), Valeria Sperti (Università di Napoli Federico II), Fabrizia Venuta (CLA, Università di Napoli Federico II), Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia).

#### *Redazione scientifica*

Annalisa Castellitti, Gaia Di Girolamo, Fabiana Fiengo, Sara Stifano

#### *Lingue*

Italiano, Inglese, Francese, Spagnolo, Tedesco

#### *Caratteri e contenuti della collana*

Il progetto della collana si pone come obiettivo la ricerca sull'educazione plurilinguistica che si realizza, secondo le linee del Consiglio d'Europa negli ultimi anni, fugando il rischio dell'autoreferenzialità di una lingua e accentuando l'integrazione con le lingue degli altri popoli. A differenza del multilinguismo, inteso come conoscenza e coesistenza di un numero di lingue in una determinata società, il plurilinguismo comporta il superamento della classificazione delle lingue come mondi mentalmente separati e la scelta strategica di formare una competenza comunicativa fondata sul costante dialogo tra le lingue, che interagendo danno vita a un universo interculturale e inclusivo. In questa ottica le letterature moderne, le scritture per il teatro e il cinema, le traduzioni diventano strumenti per conoscere le forme di narrazione delle singole lingue e le forme comuni tra più lingue, da cui partire per creare comunità internazionali, plurilinguistiche e interculturali. In sinergia con gli obiettivi della Didattica e della Ricerca, la collana si propone di promuovere la Terza Missione delle Università e in particolare dei Centri linguistici di Ateneo, impegnati a valorizzare la conoscenza sul territorio e a realizzare lo sviluppo sociale tramite progetti culturali di co-creazione dei saperi.

#### *Peer Review*

Tutti gli E-Book sono sottoposti a un processo di [peer review] che ne attesta la validità scientifica.

# Il teatro tra Quattrocento e Seicento. Studi in onore di Konrad Eisenbichler

a cura di Pasquale Sabbatino

Federico II University Press



fedOA Press

Il teatro tra Quattrocento e Seicento : studi in onore di Konrad Eisenbichler / a cura di Pasquale Sabbatino. – Napoli : FedOAPress, 2024. – 232 p. ; 24 cm. – (Lingue e Interculturalità, Letterature, Scritture Teatrali e Cinematografiche, Traduzioni, Terza Missione ; 2).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-209-0

DOI: 10.6093/978-88-6887-209-0

In copertina: Pieter Brueghel il Giovane, *Festa in villaggio con teatro* (particolare). Immagine in pubblico dominio tratta da Wikimedia Commons.

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

© 2024 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”  
Piazza Bellini 59-60  
80138 Napoli, Italy  
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

## Indice

Pasquale Sabbatino, <i>Presentazione</i>	7
Gianni Cicali, <i>Il viaggio teatrale (e fiorentino) di Konrad Eisenbichler</i>	11
<i>Studi e lavori di Konrad Eisenbichler sul teatro</i>	17
Nerida Newbiggin, <i>Deception, Gender, and Sainthood in the Plays of Santa Eufrosina and Santa Marina</i>	21
Francesca Bortoletti, <i>Memoria, identità e materialità dello spettacolo sacro nella Ferrara di Ercole I d'Este</i>	37
Anna Maria Testaverde, <i>L'altra corte di Firenze: gli Orsini di Bracciano tra residenze, cerimonialità, spettacolo</i>	61
Gianni Cicali, <i>Giovanni Angelo Lottini e la stagione secentesca della drammaturgia sacra fiorentina</i>	79
Matteo Leta, <i>Note sulla rappresentazione dei Turchi nella commedia rinascimentale</i>	95
Michel Plaisance, <i>Pietro Carnesecchi dans une comédie de Pietro Aretino</i>	111
Johnny L. Bertolio, <i>Specchi e riflessi queer nei drammi pastorali da Torquato Tasso a Isabella Andreini</i>	125
Maria Galli Stampino, <i>Testo e contesto: poesia, religione e ideologia in due scritti di Lucrezia Marinella</i>	139
Rosalind Kerr, <i>Commedia dell'Arte's Transnational Legacy of "Living Theatre" Mediated in the Scenarios and Scripts of Flaminio Scala</i>	157
Pasquale Sabbatino, <i>Ritratti di Napoli nel secondo Cinquecento e l'Europa di Bruno negli anni parigini</i>	169
Francesco Divenuto, <i>Quando il teatro uscì per le strade. Feste e apparati nella Napoli del Seicento</i>	187
Ambra Moroncini, <i>Italian Renaissance Echoes in Shakespeare's Hamlet</i>	209
Biografie degli autori dei saggi	229



Konrad Eisenbichler a Firenze.

## Presentazione

*Pasquale Sabbatino*

La comunità scientifica internazionale dedica il volume monografico *Il teatro tra Quattrocento e Seicento* a Konrad Eisenbichler, studioso raffinato e critico acuto, che attraverso i testi e le rappresentazioni teatrali coglie la profondità e la varietà infinita delle scene di vita quotidiana, un chiasmo di riso e pianto, come Giordano Bruno avverte nel frontespizio del *Candelaio*, «In tristitia hilaris, in hilaritate tristis», motto elevato da Pirandello a emblema dell'Umorismo.

A Konrad, conosciuto nel giugno del 1999 – quando fui invitato da Olga Zorzi Pugliese, Direttrice del Department of Italian Studies, University of Toronto, a tenere un corso di Letteratura italiana sul Rinascimento –, mi lega un'amicizia antica e cara. Non a caso nei molteplici soggiorni a Toronto mi ha offerto l'ospitalità nella sua dimora, dove ha sempre accolto Visiting Professors e Visiting Scholars, e la gioia di conoscere l'affettuosa madre, Ivetta, che in più occasioni ha raccontato la sua Lussinpiccolo e le vicende degli esuli giuliano-dalmati nell'emigrazione italiana in Canada. Su questo tesoro memoriale di famiglia, Konrad è tornato più volte nei suoi studi, alla ricerca delle radici socio-culturali e soprattutto per valorizzare il contributo di dimenticati scrittori e artisti giuliano-dalmati nel processo di conservazione della propria identità in dialogo continuo con le altre comunità provenienti dall'Europa, come documenta tra l'altro la raccolta di saggi curata nel 2019 (*Forgotten Italians: Julian-Dalmatian Writers and Artists in Canada*, Toronto, University of Toronto Press).

Per la continuità e l'originalità degli studi teatrali, Konrad sin dalla fondazione della «Rivista di letteratura teatrale» è componente del Comitato editoriale / Editorial Board, partecipando in modo pieno a proporre e a valutare articoli di giovani studiose e studiosi. Tra i suoi numerosi articoli di critica teatrale – passati in rassegna in questo volume da Gianni Cicali, *Il viaggio teatrale (e fiorentino) di Konrad Eisenbichler* – mi limito a segnalare *Theatre and Identity in a Florentine Confraternity* («Rivista di Letteratura Teatrale», 6, 2013,



pp. 23-31) che ricostruisce un capitolo a lungo trascurato ma molto interessante della società fiorentina tra Quattrocento e Seicento, quello della drammaturgia nelle confraternite di fanciulli, un campo largo e interdisciplinare, tra testi, rappresentazioni e dimensione religiosa della pedagogia. Tra le varie lezioni nell'Università di Napoli Federico II, suscitò un ampio e articolato dibattito quella sul teatro di Machiavelli dal punto di vista del desiderio sessuale e degli studi di genere, in cui Konrad espose il frutto delle sue ricerche, *Erotic Elements in the Religious Plays of Renaissance Florence* (2010) e *Sex and Marriage in Machiavelli's Mandragola: A Close(t) Reading* (2017).

Frequentemente le nostre conversazioni sono partite dalle parallele ricerche sui rapporti tra letteratura e arte. In particolare su Michelangelo Buonarroti, al centro di alcuni articoli di Konrad (*The Religious Poetry of Michelangelo. The Mystical Sublimation*, 1987; *La carne e lo spirito. L'amore proibito di Michelangelo*, 1990; *Les conflits moraux*, 2011), e la *Genesi* dipinta nella volta della Cappella Sistina, passando in rassegna le nove storie affrescate nella fascia centrale. La nostra attenzione è stata sempre rivolta ad approfondire le sequenze della creazione di Adamo ed Eva e del peccato originale, narrate da Vasari nella prima edizione delle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Firenze, Torrentino, 1550). Da Adamo, al quale Dio «porge la mano destra», per cui è «figurato di bellezza, di attitudine e di dintorni di qualità che e' par fatto di nuovo dal sommo e primo suo creatore, più tosto che dal pennello o disegno d'uno uomo tale», alla madre dell'umanità Eva, cavata dalla «costa» dell'uomo, dipinto «quasi morto per esser prigion del sonno», e «divenuta viva e fatta vigilantissima per la benedizione di Dio». Infine la sequenza del peccato originale, con Adamo in piedi, che «a le persuasioni d'una figura mezza donna e mezza serpe prende la morte sua e nostra nel pomo», e Eva che, quasi in ginocchio di fronte ad Adamo e appoggiata con il braccio destro su una roccia, gira sulla sinistra il volto indietro e tende la mano in alto per ricevere dal serpente il pomo. L'affresco di Michelangelo è rivoluzionario e si allontana dalle Sacre Scritture, che invece disegnano Eva come protagonista del male, attribuendole una successione di tre azioni: colse il frutto, ne mangiò e ne diede ad Adamo.

Nel raccogliere i saggi di Nerida Newbigin, Francesca Bortoletti, Anna Maria Testaverde, Gianni Cicali, Matteo Leta, Michel Plaisance, Johnny L. Bertolio, Maria Galli Stampino, Rosalind Kerr, Pasquale Sabbatino, Francesco Divenuto, Ambra Moroncini, che ringrazio per aver accettato con entusiasmo l'invito a partecipare, ho scelto di dedicare queste parole proemiali al volume che celebra i settantacinque anni di Konrad, preferendo sottolineare la dimen-

sione amicale dello studioso raffinato teso a guardare oltre le apparenze e fino alla profondità delle cose, del critico intento a rilevare gli aspetti innovativi delle opere e continuamente aperto al dialogo internazionale e interculturale. Con l'auspicio di avere ancora altri anni e altre possibilità per confrontarci.



## Il viaggio teatrale (e fiorentino) di Konrad Eisenbichler

*Gianni Cicali*

Il viaggio teatrale di Konrad Eisenbichler inizia quando era studente alla McMaster University (Ontario, Canada). Coinvolto, sia in italiano che in francese, nelle benemerite produzioni teatrali studentesche così diffuse in Nord America, dedicherà la sua tesi di Master a Luigi Pirandello e Jean Anouilh: *Pirandello's Influence on Jean Anouilh as Seen in the Pièces Grinçantes and Anouilh's Later Plays* (1974). Da questi inizi “franco-italiani” (e sorprendentemente novecenteschi) nella lingua e nella cultura, prende avvio una passione teatrale guidata da rigore scientifico e accademico.

Nel corso degli anni, i suoi interessi si sono definitivamente diretti verso il teatro del Rinascimento fiorentino, e segnatamente quello importantissimo confraternale così vivo in quella città in molteplici forme. Anche Giovan Maria Cecchi (1518-87), il più prolifico dei drammaturghi italiani del Cinquecento, è stato ed è al centro delle ricerche di Eisenbichler, tanto che ne è lo studioso di riferimento. Un autore che Eisenbichler non ha mai smesso di investigare fin dalla tesi di dottorato nel 1981 presso il Department of Italian Studies della University of Toronto. La sua traduzione, edizione e commento dell'*Assiuolo* del Cecchi – commedia molto importante per gli sviluppi drammaturgici post-quattrocenteschi del teatro fiorentino – è uno strumento utilissimo per gli studiosi nordamericani o di lingua inglese e ha contribuito a una migliore conoscenza di questo autore così significativo nel mondo accademico anglosassone.

La formazione e l'interesse teatrale di Eisenbichler rappresentano perciò un elemento centrale delle sue ricerche e si vede dunque sin dagli esordi accademici, editoriali e di studio un orientamento che coniuga l'italianistica (di rigorosa formazione nordamericana, a volte sottovalutata in Europa) con la storia del teatro e dello spettacolo.

Al di là del lavoro “universitario” e giovanile, va segnalato, agli inizi della sua carriera accademica, la curatela di un volume, in collaborazione con

il medievalista Amilcare Iannucci (1946-2007), sui *Trionfi* del Petrarca e la loro spettacolarizzazione (*Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, 1990). A questo “primigenio” (anche in senso metodologico e di orientamento di una futura molteplicità di interessi) seguirà una ricca serie di analisi teatrali e drammaturgiche inserite in molti saggi tra cui segnalo (proseguo necessariamente per *loci selecti* dato il notevole numero di pubblicazioni) *Confraternities and Carnival: The Context of Lorenzo de' Medici's* Rappresentazione di Giovanni e Paolo (1993), circa quell'importante “testamento politico-drammaturgico” del Magnifico messo in scena da una significativa confraternita (l'Evangelista), a cui lo studioso ritornerà qualche anno dopo con *Saint or Politician? The Ambivalence of the Converted in Lorenzo de' Medici's Rappresentazione di Santi Giovanni e Paolo* (2006).

Con il saggio “Cosa degna”: *Il teatro nelle confraternite di fanciulli a Firenze nel Rinascimento* (1994) Eisenbichler spazia nella presentazione (e valutazione della loro importanza) delle “drammaturgie confraternali” della città di Dante.

Non riporto qui ma devo sottolineare il valore dei fondanti (e direi fondamentali) studi sul Cecchi collocato nel contesto delle “avanguardie spettacolari” (e legate alle varie confraternite, produttrici di “meraviglie” sceniche e artistiche: una su tutte le *Storie del Battista* di Andrea del Sarto per la Compagnia di San Giovanni Battista detta dello Scalzo) fiorentine in generale, di cui i sopracitati titoli sono un eloquente segnale di una intensa costanza di ricerca e approfondimento sul teatro fiorentino del Rinascimento, confraternale o meno. *Pars pro toto*, desidero menzionare qui un articolo preziosamente “bibliografico” circa una ulteriore scoperta a proposito della drammaturgia del Cecchi (e di Giovanni Nardi), il cui titolo ci riporta ad antiche (e in parte ancora vive) tradizioni fiorentine, come la distribuzione dei «panellini»: *Two Unknown Italian Plays at the Beinecke Library: Giovan Maria Cecchi's* Atto recitabile per fare avanti che nella compagnia si diano li panellini *and Giovanni Nardi's* Il Disperato (per la «The Yale University Library Gazette», 2000).

Per quanto riguarda la tradizione spettacolare di Firenze legata ai Magi, alla Natività e dunque direttamente o indirettamente relativa anche ai Medici (si pensi al Gozzoli “imperiale” e “famigliare” del palazzo Medici di via Larga) è di consuntiva importanza lo studio *Nativity and Magi Plays in Renaissance Florence* (1995) che unisce due grandi filoni drammaturgico-spettacolari di quella città così ricca di capitali, umanisti, artisti apparatori e confraternite di vario tipo, oltre che, ovviamente, di ordini religiosi. Eisenbichler riapre anche “antichi” capitoli (tra gli studiosi e le studiose) come la drammaturgia del

Belcari, centrale per certi sviluppi del primo rinascimento drammaturgico fiorentino (si pensi al 1439) con *Per un nuovo approccio all'Abramo e Isac di Feo Belcari* (1999).

Su un lato più spettacolare che drammaturgico è il saggio *Charles V in Bologna: The Self-Fashioning of a Man and a City* (1999), sull'incoronazione come imperatore di Carlo V d'Asburgo ("previo" Sacco di Roma nel maggio del 1527) da parte di papa Clemente VII de' Medici. Un evento che ha lasciato molte tracce di vario genere (tra cui una notevolissima e "classico-romana" descrizione attraverso numerose tavole della processione imperiale e papale) nella cultura del Rinascimento, che si apriva alle raffinatissime "ansie" manieriste.

La storia del teatro e dello spettacolo ha avuto e ha diverse declinazioni metodologiche e storiografiche tra Europa e Nord America, e in ambito europeo le distinzioni sono molteplici tra le varie "scuole". Ci sono voluti diversi anni per combinare gli studi di letteratura teatrale, cari a un certo Ottocento e primo Novecento, con studi collocati in un orizzonte più ampio e storiograficamente scientifico, quello della cosiddetta *Theaterwissenschaft*, che ha poi guidato la metodologia per molti anni a venire fino alle odierne "sfumature" che includono le importanti ramificazioni metodologiche che vanno dai *sex and gender studies* ai *women studies*, per esempio, a cui Eisenbichler ha contribuito con lavori anche recenti come le interessanti ri-letture del teatro di Machiavelli, *Sex and Marriage in Machiavelli's Mandragola: A Close(t) Reading* (2017), oppure *Erotic Elements in the Religious Plays of Renaissance Florence* (2010).

In questo ampio contesto storiografico e metodologico si colloca la preziosa natura degli studi di Konrad Eisenbichler, cioè la combinazione e l'uso di varie discipline prima ancora che le "scuole" scoprissero l'interdisciplinarietà come parola chiave di studi non sempre all'altezza del termine, ma che invece è una destinazione metodologica quasi naturale per questo studioso. Sembrerà forse un *long shot* (come si dice in Nord America) ma Eisenbichler possiede un'innata sensibilità interdisciplinare rigorosamente scientifica nel miglior "stile canadese", che significa umiltà certosina nell'investigazione, ricognizione e verifica delle fonti e dei testi, associata a un'aperta interdisciplinarietà moderna e/o contemporanea che include e abbraccia nuovi ambiti di studi e metodologie. Quindi gli studi di italianistica, di storia (italiana, europea e nordamericana), di storia e letteratura dei giuliano-dalmati, di storia del teatro e dello spettacolo, oltre agli studi di genere e di letteratura delle donne rinascimentali, sono una caratteristica che definisce il percorso teatrale e di ricerca di Eisenbichler.

Nella sua lunghissima bibliografia, resta fondamentale, come già in parte evidenziato dagli studi citati, il libro (dovuto a lunghe e “certosine” ricerche) sulla confraternita dell’Arcangelo Raffaello a Firenze (*The Boys of the Archangel Raphael. A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, University of Toronto Press, 1998) che include la variegata e rilevante attività spettacolare di una delle più importanti confraternite fiorentine: un lavoro d’indagine archivistica che ha aperto nuove vie per gli studi confraternali ma anche teatrali. L’arco cronologico in cui operava questa confraternita consente di vedere varie evoluzioni anche spettacolari lungo le declinanti stagioni dello stato fiorentino prima e toscano poi. Lo studio ci porta nel mondo del teatro e della drammaturgia religiosa confraternali come espressione non solo devota ma anche pedagogica (un catechismo per mezzo della scena insieme a un esercizio retorico, anch’esso con finalità pedagogiche) per i fanciulli o per i giovani dell’Arcangelo Raffaello. Un aspetto che anticipa l’importante stagione delle recite e degli allestimenti teatrali nei collegi dei Gesuiti. Questo libro segue dunque il percorso di un teatro per i giovani (ma anche per il pubblico di parenti o membri della comunità afferente alla confraternita) che poi continuerà ad avere uno spazio particolare nella drammaturgia gesuita, e di conseguenza nelle ricerche degli storici e delle storiche. Questa e altre ricerche di Eisenbichler rappresentano una finestra che da una confraternita (in particolare quella dell’Arcangelo Raffaello, ma non solo) si apre sul mondo drammaturgico-spettacolare fiorentino.

Ma oltre la ricca anzi ricchissima produzione accademica, è giusto e necessario sottolineare che Eisenbichler è stato un eccezionale professore e mentore per moltissimi studenti. Tra i suoi corsi di dottorato dedicati al teatro segnalo quello sulla Sacra rappresentazione fiorentina, in cui il docente Eisenbichler inserisce non solo le sue numerose ricerche confraternali ma anche gli studi su G. M. Cecchi, fornendo agli studenti un prezioso panorama culturale, storico e letterario intorno a questo fondamentale genere fiorentino, senza dimenticare e illustrare le “scuole” metodologiche e storiografiche più aggiornate offrendo così alla classe l’esplorazione di modi diversi ma per certi aspetti simili di vedere ed intendere il teatro e lo spettacolo. Anche in corsi *graduate* come *Literature and Culture in Sixteenth-Century Florence* il teatro è sempre una componente imprescindibile e fondamentale del corso così come anche teatrali sono alcune tesi di dottorato. Di solito orientate verso il Rinascimento italiano, non poche dissertazioni comprendono infatti aspetti teatrali o sono del tutto concentrate sul teatro e lo spettacolo. Non sono tralasciati, come nelle sue ricerche più recenti, aspetti metodologici che includono gli studi di

*sex and gender* o *women studies* (e penso al suo recente studio sulle poetesse senesi).

Importantissimo, per gli studenti (e per gli studiosi e le studiose in generale), l'instancabile e brillante lavoro di traduzione di testi drammaturgici rinascimentali italiani per le classi canadesi dell'università di Toronto. Questo importante (e generoso) contributo ha reso disponibili a generazioni di studenti anglofoni testi altrimenti a loro inaccessibili, portando diversi allievi e allieve ad approfondire, con tesi di master o dottorato, gli argomenti teatrali studiati nei corsi.

Alla intensa e universalmente riconosciuta attività di ricercatore e docente, si aggiunge l'altrettanto intensa attività di organizzatore di conferenze internazionali dove Eisenbichler non tralascia mai sia di inserire sessioni e relazioni teatrali, sia di accogliere giovani studiosi e studiose di italianistica orientati e orientate verso lo studio del teatro e della drammaturgia.

Ricerca, insegnamento, comunicazione scientifica internazionale nelle loro migliori declinazioni hanno consentito a Konrad Eisenbichler di divulgare, analizzare e diffondere in pubblicazioni, corsi e convegni aspetti significativi del teatro rinascimentale fiorentino. Il taglio "naturalmente" interdisciplinare (per formazione accademica ma anche culturale e transnazionale per le sue importanti e profonde origini giuliano-dalmate) ha arricchito i suoi studi teatrali proiettandoli verso un orizzonte metodologico contemporaneo. Studiosi, studiose, allievi e allieve gli sono grati.





## Studi e lavori di Konrad Eisenbichler sul teatro

- 1981 & 2009 Giovan Maria Cecchi, *The Horned Owl (L'Assiuolo)*. Translated with an introduction and notes by Konrad Eisenbichler. Carleton Renaissance Plays in Translation Series, 3. Waterloo: Wilfrid Laurier U.P., 1981. Pp. xxxiv, 80; 2<sup>nd</sup> ed. revised in *Renaissance Comedy. The Italian Masters*, vol. 2, ed. with introduction by Donald Beecher. The Lorenzo Da Ponte Italian Library. Toronto: University of Toronto Press, 2009, pp. 221-288.
- 1982 "From *sacra rappresentazione* to *commedia spirituale*; Three 'Prodigal Son' Plays." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 45 (1982): 107-113.
- 1982 "Dramatic Theory in the Prologues of G.M. Cecchi." *Quaderni d'italianistica* 2:2 (1982): 191-201.
- 1985 "A Playwright in the Pulpit: The Spiritual Discourses of Giovan Maria Cecchi." *Italian Culture* 6 (1985): 77-88.
- 1986 "Innovation in the Prologues to Giovan Maria Cecchi's Religious Plays." *Italica* 63:2 (1986): 123-141.
- 1987 "Spazi e luoghi nel teatro fiorentino del Cinquecento." *Yearbook of Italian Studies* 6 (1987): 51-62.
- 1988 "Plays at the Archangel Raphael's." *Fifteenth-Century Studies* 13 (1988): 519-534.
- 1983 "Confraternities and Carnival: The Context of Lorenzo de' Medici's *Rappresentazione di Giovanni e Paolo*." *Comparative Drama* 27:1 (1993), pp. 128-139. Pubblicato contemporaneamente in *Medieval Drama on the Continent of Europe*. Ed. Clifford Davidson and John H. Stroupe. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1993, pp. 128-139.
- 1994 "'Cosa degna': Il teatro nelle confraternite di fanciulli a Firenze nel Rinascimento." In *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*. Fasano, BR: Schena Editore, 1994, pp. 823-836.

- 1995 "Nativity and Magi Plays in Renaissance Florence." *Comparative Drama* 29:3 (1995): 319-333.
- 1998 *The Boys of the Archangel Raphael. A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*. Toronto: University of Toronto Press, 1998 (capitoli 16-17).
- 1999 "Per un nuovo approccio all'*Abramo e Isac* di Feo Belcari." In *Cultura e potere nel Rinascimento*, ed. Luisa Secchi Tarugi. Firenze: Franco Cesati, 1999, pp. 293-300.
- 1999 "Charles V in Bologna: The Self-Fashioning of a Man and a City." In *Civic Self-Fashioning in Renaissance Bologna*, a special issue of *Renaissance Studies* 13:4 (1999), pp. 430-439.
- 2000 "Two Unknown Italian Plays at the Beinecke Library: Giovan Maria Cecchi's *Atto recitabile per fare avanti che nella compagnia si diano li pannellini* and Giovanni Nardi's *Il Disperato*." *The Yale University Library Gazette* 74:3-4 (2000): 126-134.
- 2000 "Da 'commedia erudita' a 'dramma spirituale': innovazione nel teatro di Giovan Maria Cecchi a metà Cinquecento." In *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, a cura di Paola Andrioli, et al. Lecce: Congedo, 2000, pp. 139-151.
- 2001 "Un'opera sconosciuta (e autografa) di Giovan Maria Cecchi: *Atto recitabile da fare avanti che nella Compagnia si diano li pannellini benedetti*." *Studi e problemi di critica testuale* 63 (2001): 5-106.
- 2002 "Depicting Theatre: Contemporary Evidence for Renaissance Theatre Sets in Renaissance Italy." In *Theatre and the Visual Arts*, a cura di Giuliana Sanguinetti Katz et al. Ottawa: Legas, 2002, pp. 51-63.
- 2006 "Saint or Politician? The Ambivalence of the Converted in Lorenzo de' Medici's *Rappresentazione di Santi Giovanni e Paolo*." *Mediaevalia* 27:1 (2006): 121-133.
- 2008 "How Bartolomeo Saw a Play" in *The Renaissance in the Streets, Schools, and Studies. Essays in Honour of Paul F. Grendler*, a cura di Konrad Eisenbichler e Nicholas Terpstra. *Essays and Studies*, 16. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2008, pp. 259-278.
- 2010 "Erotic Elements in the Religious Plays of Renaissance Florence." In *Worth and Repute in Late Medieval and Early Modern Europe. Essays in Honour of Barbara Todd*, a cura di Kim Kippen and Lori Woods. *Essays and Studies*, 25. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010, pp. 431-448.
- 2013 "Theatre and Identity in a Florentine Confraternity." *Rivista di Letteratura Teatrale* 6 (2013): 23-31.

- 2015 “Words, Characters, and Context: Giovan Maria Cecchi and the Language of Theatre.” *Quaderni d’italianistica* 36:1 (2015): 91-113.
- 2017 “Sex and Marriage in Machiavelli’s *Mandragola*: A Close(t) Reading.” *Renaissance and Reformation / Renaissance et Reforme* 40.1 (2017): 13-35.
- 2020 Giovan Maria Cecchi. *Five Plays for the Archangel Raphael*. Translated with an introduction and notes by Konrad Eisenbichler. Renaissance and Reformation Texts in Translation, 14. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2020. Includes: *At the Nativity Scene, Dolcina, Cleopas and Luke, Contempt for Love and Earthly Beauty, The Duel of Active Life and Contemplative Life*.
- 2024 “Playing with Food on the Italian Renaissance Stage.” In *Redreaming the Renaissance: Essays On History And Literature In Honor Of Guido Ruggiero*, a cura di Mary Lindemann e Deanna Shemek. Newark, DE: University of Delaware Press, 2024, pp. 169-191.
- 2024 “Music and Noise: The Sounds of a Youth Confraternity in Renaissance Florence.” In *Listening to Confraternities: Spaces for Performance, Patronage and Urban Musical Experience*, a cura di Tess Knighton. Leiden: Brill, 2024.
- 2024 “The Holy Land on the Florentine Confraternity Stage.” *Confraternitas* 33.2 (2022).



## Deception, Gender, and Sainthood in the Plays of Santa Eufrosina and Santa Marina

*Nerida Newbiggin*

All theatre involves disguise and deception at some level, but in two *sacre rappresentazioni*, the anonymous *Festa di santa Eufrosina* from fifteenth-century Florence,<sup>1</sup> and Domenico Tregiani's unpublished *Rappresentazione di santa Marina vergine* composed a century later for the Sienese convent of the Convertite or Penitents,<sup>2</sup> disguise and deception are the fulcrum of the narrative of sainthood. Both young women assume male identity within the cloister and maintain that identity until their death; one defies convention and chooses to be seen as male while the other had maleness bestowed unknowingly upon her. As Friar Smeraldo, Eufrosina accepts solitary isolation lest 'his' beauty distract the other friars. As Friar Marino, Marina is cast out of the monastery, with the infant 'he' is accused of having fathered, and raises the child at the monastery gate. In both cases, male disguise does not spare the woman humiliation and suffering, but both women are venerated as saints after their female identity is uncovered.

At one level, the plays are similar. Both are in *ottava rima* and observe the external conventions of the *sacra rappresentazione*, with the action introduced and concluded by an angel. Both are notable within that model for their theatrical structure, moving from complication to recognition and resolution within a single space. They are vastly different, however, for the way in which the two saints "came to man's estate," as Feste will sing at the end of

\* I thank the editors for the opportunity to offer this essay in recognition of Konrad Eisenbichler's own scholarly writing in the areas of *sacre rappresentazioni*, women in sixteenth-century Siena, and gender and sexuality, and in profound gratitude for decades of cultural entrepreneurship in supporting the research and publications of other scholars.

<sup>1</sup> *La festa di sancta Eufroxina* ([Florence: Bartolomeo de' Libri, not after 1495]); for modern edition, see Nerida Newbiggin, ed., "Dieci sacre rappresentazioni del Quattro e Cinquecento," *Letteratura italiana antica* 10 (2009): 21-397 (226-261).

<sup>2</sup> For an edition, see [https://italian-renaissance-theatre.sydney.edu.au/wp-content/uploads/2022/11/Rappresentazione\\_Santa\\_Marina.pdf](https://italian-renaissance-theatre.sydney.edu.au/wp-content/uploads/2022/11/Rappresentazione_Santa_Marina.pdf); further details below.

*Twelfth Night*. Eufrosina chooses to become a friar as an alternative to marriage, while Marina has been taken into the monastery by her widowed father. They differ too in the levels of disguise and deception in their performance: the actor playing Eufrosina is a boy playing a young woman playing a eunuch who becomes a friar; the actor playing Marina is a nun – already a special kind of de-feminised woman – playing a friar who has been disguised since childhood and remains almost unaware of his sex and gender.

In this short introduction to the two plays, I shall examine them in their contexts and highlight the ways in which theatrical considerations became more important than hagiographic, moral, and spiritual traditions in the course of the sixteenth century.

### *La festa di santa Eufrosina*

When the time comes for Eufrosina to marry, her father Panuzio takes her to the neighbouring monastery<sup>3</sup> to prepare her for marriage. The abbot duly instructs her on the sanctity of marriage and the behaviour expected of her (stanzas 11-19), but left alone briefly she sees the life of the monks and is captivated by it. Some days later, a monk comes to the house while her father is out. As they wait for his return, Eufrosina quizzes the monk and expresses her desire to escape an unwanted marriage and enter a holy order. On his return, Panuzio is invited to visit the monastery for several days and leaves with the monk. Eufrosina immediately takes advantage of his absence and sends for another monk to come to her. She explains her intentions and is encouraged by him, and he takes a pair of scissors and cuts her hair before leaving. Once he is gone, however, she declares that she cannot enter a female convent because her father could always find her and force her home. She resolves instead to disguise herself as a *donzello* or page, and enter a monastery, and so saying, she slips out of the house by night.

As Panuzio is returning home from his retreat in the monastery, Eufrosina is at the same monastery door asking for the abbot. She is a eunuch, she says, called Smeraldo, and she willingly accepts the austerities offered by the abbot

<sup>3</sup> Throughout this paper, I use 'convent' for a community of nuns (*monastero* in Italian). Since the terms *monaco* and *frate* are undifferentiated in the plays, I use 'monk' and 'friar,' and 'monastery' and 'friary' interchangeably, even though a distinction should properly be made.

in return for salvation. Meanwhile Panuzio discovers that Eufrosina has disappeared and his servants and her blameless husband set out to search for her high and low.

In the monastery, Smeraldo's beauty distracts his brethren and interferes with their devotions. Smeraldo is confined 'his' cell to read, pray, sing, and do penance. Panuzio, in despair, asks the monks to pray for him. When he returns to the monastery some time later, he meets Smeraldo/Eufrosina, who is so transfigured by her life of abstinence that he does not recognise her. Smeraldo consoles him, assuring him that he will see his daughter again. Thirty-eight years after Eufrosina's disappearance, as Smeraldo is dying, Panuzio returns, and after three days of prayer he is admitted again to Smeraldo's presence, where he learns that the monk is his daughter. A miracle follows Eufrosina's death, two friars sing a *lauda* in honour of the saint, and the Angel returns to bid the audience farewell.

The play is first found in a printed edition from the 1490s, one of the second wave of *rappresentazioni*, printed in Florence by Bartolomeo de' Libri [Fig. 1].<sup>4</sup> It is illustrated with two woodcuts, one of the "Angelo annunziatore," the Angel who greets the audience and announces the play and is represented as the Archangel Gabriel of the Annunciation, and the other showing the climax of the play, the moment at which Panuzio recognizes his daughter as she is about to die. No manuscript is known, and we have no record of any performance. There is nothing in the Angel's prologue or epilogue to suggest that the audience was exclusively female, so it is probably safe to assume that it, like the other plays printed by Bartolomeo de' Libri, was composed for performance in a male youth confraternity, probably in the third quarter of the fifteenth century, where Eufrosina's choice of celibacy offered a model for the boys and young men.<sup>5</sup>

In mid- to late-fifteenth-century Florence, the two principal sources of lives of saints were Iacopo da Varagine's *Legenda aurea* (c. 1259-1266), in its Italian *volgarizzamento*, and Domenico Cavalca's *Vite de' Santi Padri* (c. 1329).<sup>6</sup> From

<sup>4</sup> For a list of editions, at least fourteen up to 1610, see Alfredo Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni* (Florence: Sansoni, 1961), 130-133; and for clarifications concerning the first two editions, see Nerida Newbigin, *Making a Play for God: The Sacre Rappresentazioni of Renaissance Florence* (Toronto: Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2021), 2: 594-598, and especially p. 594, n. 90.

<sup>5</sup> Virginity is a recurring theme of the youth confraternity plays; see Newbigin, *Making a Play for God*, Chapter 3, and female saints are models as much for males as for females.

<sup>6</sup> Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, ed. Giovanni Paolo Maggioni, 2nd ed., 2 vols. (Florence: SISMEI / Edizioni del Galluzzo, 2007, hereafter *LA*, ed. Maggioni); the four-



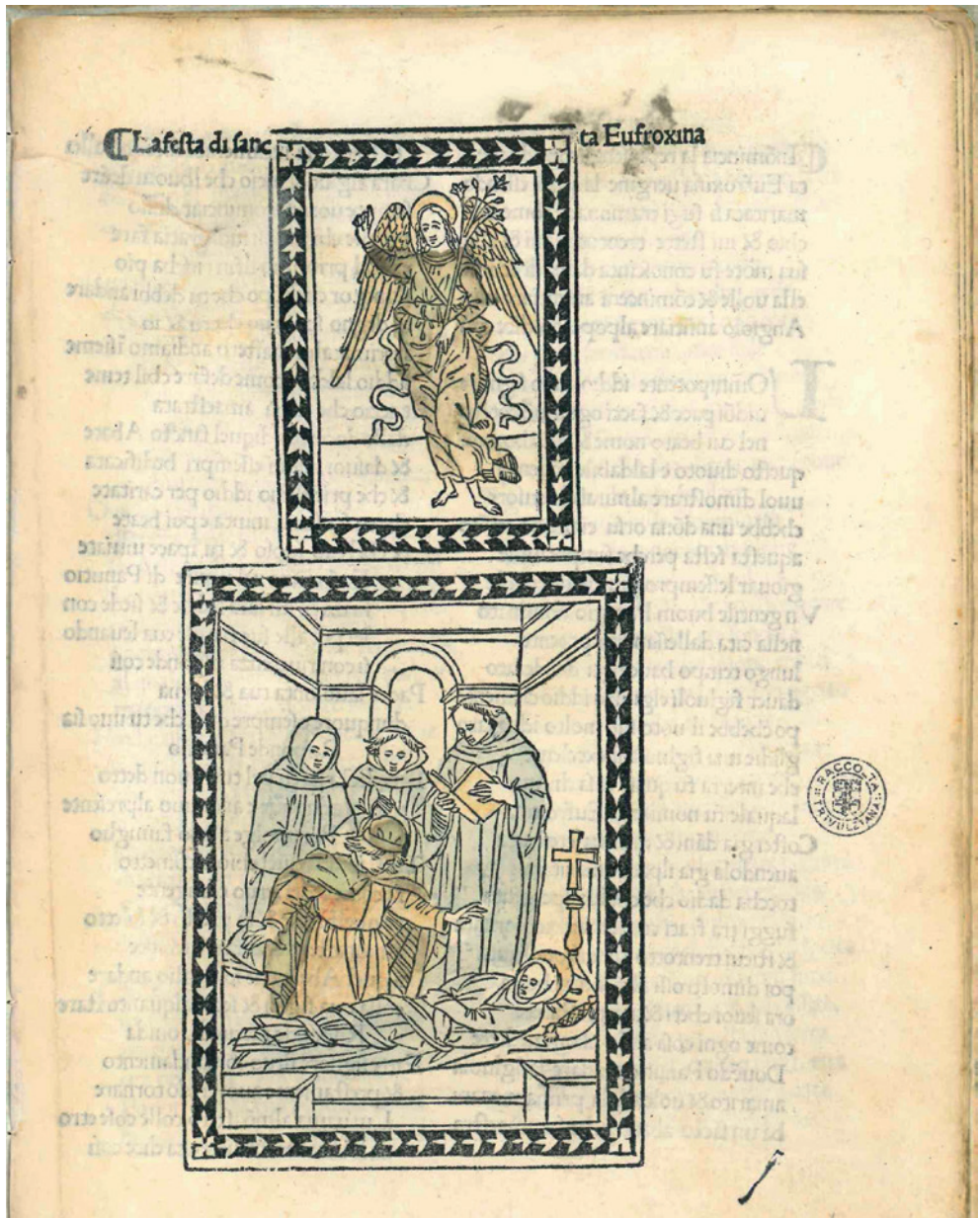


Fig. 1. *La festa di sancta Eufroxina* ([Florence: Bartolomeo de' Libri, not after 1495]), fol. a1r. Milan, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Inc. C 278.

these two collections, single lives were extracted and circulated on their own or compiled into anthologies for the use of individuals or communities.<sup>7</sup> The *vita* of Saint Eufrosina is not included in the ‘canonical’ *Leggenda aurea*, but it is found in a complete form, followed by the dramatist, in the fourth book of the *Vite de’ Santi Padri*,<sup>8</sup> where she is the first of a group of five ascetics, the others being Marina, Maria Egiziaca, Pelagia, and Thais.<sup>9</sup> Eufrosina, according to Lisa Kaborycha, was “without doubt the most popular of the whole group.” Despite the frequency with which the lives of these female saints were anthologised, Eufrosina appears only rarely in altar pieces, and I have found no recognisable fifteenth-century representation of her. She occasionally appears in an illuminated initial, as in a fourteenth-century Italian miscellany now in the Bibliothèque Nationale de France,<sup>10</sup> but her attributes are entirely generic. The visual arts give us no guidance on how she was to be visualised. The play is free to fabricate its own visual reality.

Our understanding of the performance conventions of the *sacre rappresentazioni* comes from account books, occasional descriptions (and these principally of the great liturgical *feste* in the churches of the Oltrarno), but most of all from internal evidence in the single plays. The *apparato* or set consisted most typically of a *cielo* or heaven from which an angel might descend in a *nugola* or metal frame, and to which the soul of the martyred saint might ascend, a *monte* or mountain that concealed the machinery for hoisting the *nugola*, and other *luoghi deputati* or appointed places: a court, identified by columns and thrones, distant cities, rivers, forests, places of execution. When their time came, the actors emerged from their *luoghi deputati*; when their scene was over, they returned to stationary “invisibility” in their places. The conventions of the genre meant that the action could make a fourteen-day journey as in *La festa dell’Angiolo Raffaello et di Tobbia* (Play of the Angel

teenth-century Tuscan translation, represented – until a new critical edition is available – by Iacopo da Varagine, *Leggenda aurea: volgarizzamento toscano del Trecento*, ed. Arrigo Levasti, 3 vols. (Florence: Libreria Editrice Fiorentina, 1924-1926, hereafter *LA*, ed. Levasti); and Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri*, ed. Carlo Delcorno, 2 vols. (Florence: SISMEL / Edizioni del Galluzzo, 2009), hereafter *VSP*.

<sup>7</sup> For a useful introduction to the typologies of saints’ lives circulating in fifteenth-century Florence, see Lisa Kaborycha, “Transvestites, Anchorites, Wives, and Martyrs: The Lives of Female Saints as Read by Fifteenth-Century Florentine Women,” *Chronica* 65 (2006): 13-26. On the Early Christian lives of transvestite monks, see Evelyn Patlagean, “L’histoire de la femme déguisée en moine et l’évolution de la sainteté féminine à Byzance,” *Studi Medievali*, series 3, 17 (1976): 597-623.

<sup>8</sup> *VSP*, 2: 1365-1383, IV.40-41.

<sup>9</sup> *VSP*, 2: 1384-1432, IV.42-47.

<sup>10</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Fonds italien 665 (7762), fol. 90r.

Raphael and of Tobit)<sup>11</sup> or spend seventeen years under a staircase as in the *Festa di sant'Alesso* (Play of Saint Alexus)<sup>12</sup> all in the space of a few lines.

The *Festa di santa Eufrosina* turns some of the earlier performance conventions on their heads, as the plot entails almost none of these inventions. The mountain and heaven are not required, there are no distant journeys, and the *luoghi deputati* are remarkably similar to the places required for a Latin comedy: a house, a church, and a monastery facing into a square. Moreover, the action – with characters moving backwards and forwards in the same spaces but never meeting or recognizing each other, and the expedient of disguise, in which a young woman disguises herself as a page in order to avoid an unwanted marriage – exploits the well-known patterns of Plautine and Terentian comedy.

Disguise is not unprecedented in the *rappresentazioni*. Many saints abandon their former identity – possessions, family, and appearance – in order to live a life of pious abstinence. Occasionally an angel will deceive a mortal, who (if we are to believe the iconography of the visual arts) totally fails to notice an oversize pair of wings and a heavenly aura that must be immediately visible to the audience. More frequently, however, it is the Devil who adopts a disguise – as a pauper, a hermit, or even Christ – totally deceiving his victim, but once more instantly recognizable to the audience for his clawed feet, tail, or horns. Here, however, disguise is part of the plot, it is theatrical and not just moral allegory. We are informed in detail of Eufrosina's motivation (desire to preserve virginity, avoid marriage, enter religious life, find salvation) and process (tonsure, self-representation as a eunuch, fasting to destroy both physical beauty and sexual characteristics). Eufrosina regrets disobeying her father, but only the repudiation of the “fallace amore / del mondo” (false worldly love, 85 3-4) will enable her to follow Christ. Her deceit needs no further justification.

There has been huge interest in recent years in trans-sexual, transvestite, transgressive female saints, and speculation as to what they tell us about male and female attitudes to sex, gender, and identity. Then, as now, there must have been individuals of ambiguous sex or gender who found refuge in the cloister; then as now there were carnal temptations that challenged the choice

<sup>11</sup> See Tobias's return, st. 122-124. For text, see *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, ed. Alessandro D'Ancona (Florence: Le Monnier, 1872), 1: 97-128.

<sup>12</sup> For text, see *Laude drammatiche e sacre rappresentazioni*, ed. Vincenzo De Bartholomaeis (Florence: Le Monnier, 1967), 2: 255-288; for discussion, see Newbiggin, *Making a Play for God*, 1: 211-214.

of celibacy; then, even more than now, there was a widespread conviction that virginity was the only protection against the world, the flesh and the devil, with the additional protection for women against the perils of bad marriages and childbirth, and that women needed to be guarded, controlled, and rendered harmless by stripping them of their female identity.

### *La devota rappresentazione di santa Marina vergine*

We have much more information about our second play, *The Devout Play of the Virgin Santa Marina*, composed about a century later. *Santa Marina* is known in a single unpublished manuscript, G.XI.56, of the Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena (BCIS).<sup>13</sup> It is the work of a professional ‘performer’, Domenico di Gismondo Tregiani (c. 1540–c. 1590), a tailor by trade, but also *banditore* or town crier of the city of Siena, member from 1559 of the Congrega degli Insipidi<sup>14</sup> with the academic name *Il Desioso*, and author of eight comedies and eclogues, two *sacre rappresentazioni*, a dialogue, and twelve carnival masques.<sup>15</sup> *Santa Marina*, which is dated 25 September 1589, is possibly his last work, and was not printed.

<sup>13</sup> For edition, see n. 2 above.

<sup>14</sup> On the Congrega degli Insipidi, founded in Siena in 1546, see Curzio Mazzi, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, 2 vols. (Florence: Le Monnier, 1882), 1: 317-332 and 2: 369-383; and for a bibliography of their works, including those of Tregiani, 2: 307-330. The members were artisans, but their activities were pseudo-literary as well as dramatic. It did not meet for long periods, September 1546–October 1559, 1581–July 1588. In 1622 it amalgamated with the Congrega dei Rozzi.

<sup>15</sup> *Il consiglio villanesco, mascherata sopra tutte le arti: composto dal Desioso della Congrega degl’Insipidi di Siena* (Siena: [Luca Bonetti], 1583); *La Fortunia: comedia nuova, composta per il Desioso della Congrega de gl’Insipidi di Siena* (Siena: Luca Bonetti, alla loggia del Papa, 1583); *Il giusto inganno: comedia nuoua, composta per il Desioso della Congrega de gl’Insipidi di Siena* (Siena: Luca Bonetti, alla Loggia del Papa, 1583); *Gl’inganni villaneschi: egloga rusticale composta per il Desioso della Congrega degl’Insipidi. Recitata per Siena il dì 6 di maggio 1576* ([Siena: Luca Bonetti, after 1576]); *Gl’intrighi amorosi: commedia villesca del Desioso Insipido Senese recitata in Siena l’anno 1584* (Siena: [Luca Bonetti] alla Loggia del Papa, 1587); *Il ladro Cacco: favola pastorale del Desioso Academico Insipido senese, nuouamente posta in luce, non meno ridicolosa che piacevole e sententiosa. All’illustre signore Fedro Bandini* (Venice: [Pietro Dusinelli], presso Giovanni Battista Ciotti senese, 1583); *Liberatione d’Amore: comedia pastorale di Maggio. Composta per il Desioso Senese della Congrega de gl’Insipidi* (Siena: Luca Bonetti, 1576); *Mascherate piacevoli rusticali, composte dal Desioso della Congrega degl’Insipidi di Siena, dal medesimo ricorrette, e aggiuntoui la mascherata de’ villani, che si lamentano con le donne d’essere abbandonate da esse* (Siena: [Luca Bonetti], 1588; see also BCIS, H.XI.3, H.XI.4, H.XI.5); *La rappresentazione di Santa Colomba Vergine & martire. Composta nuouamente dal Desioso Insipido senese* (Siena: [Luca Bonetti] alla Loggia dei Papi, 1583); *Senafila: comedia pastorale fatta dal Disioso della Congrega degl’Insipidi di Siena* (Siena: Luca Bonetti, 1585); *Stanze rappresentate dalla contrada dell’Elefante nel Trionfo di Bacco nella festa della contrada dell’Istrice a dì 2 di luglio 1581* (Siena: [Luca Bonetti] alla Loggia del Papa, 1581); *Stanze rusticali rappresentate dalla contrada del Liofante* (Siena: [Luca Bonetti], 1581); *Tita: egloga rusticale composta per il Desioso Insipido Senese* (Siena: Luca Bonetti, alla loggia

The title page [Fig. 2] and dedicatory letter provide a context for *Santa Marina's* composition. It was written for the Dominican convent of the Convertite of Siena, founded in 1441 to house penitent 'prostitutes', a label that could be applied to any woman who found herself without the means to live decorously.<sup>16</sup> At the time of the play, the convent was home to the celebrity penitent Caterina Vannini, known in her former life as "the Sienese Thais," and now revered as a mystic.<sup>17</sup> The nuns had asked Tregiani to find a play "che non fusse molto in vulgo" (that was out of the ordinary), and because those that were already in circulation had been repeated "infinite volte" (on endless occasions), Tregiani resolved to compose a new one, as just as he had composed his *Rappresentazione di santa Colomba* six years earlier. He took his subject from the *Leggendario dei santi*, that is, the Italian translation of the *Legenda aurea* by Niccolò Malerbi (1420-1482), first printed in Venice in 1475, and reprinted more than fifty times by 1589.<sup>18</sup> His subject is apt at both the personal and the institutional level. At the personal level, Tregiani had learned on Saint Marina's feast day, 17 July, that a certain Camilla, perhaps his daughter, was to enter the convent.<sup>19</sup> At the institutional level, Marina's

del Papa, 1583); *Trionfi della Pazzia, et della Disperatione. Composti per il Desioso della Congrega degl'Insipidi. Rappresentati in Siena nelle feste del Carnovale. Aggiuntovi le stanze della Pazzia, fatte per la contrada del Lionfante. Ogni cosa composto dal Desioso della Congrega de gl'Insipidi* (Siena: [Luca Bonetti], 1572). *Bisquilla: egloga pastorale di Maggio del Sig. Alessandro Sozzini Gentil'Huomo Sanese* (Fermo: presso Sertorio de' Monti, 1588) was composed at his request and performed in Rome on Mayday 1580 in the "Giardino de' Cenci [sic, perhaps for "degli Aranci"] nel Monte Aventino." The *Comedia spirituale di Cleofas e Luca* (Florence: for Francesco di Giovanni Benvenuto, 1523, and later editions), is wrongly attributed to him in many catalogues.

<sup>16</sup> Scant details are provided in *Provisioni et ordini circa le meretrici, Per esecuzione del Privilegio da S.A.S. al Monasterio delle Convertite della città di Siena* (Siena: alla Loggia del Papa, 1611, reprinted 1653).

<sup>17</sup> In 1574 Caterina Vannini (1558 or 1562-1606) had been imprisoned in Rome where she practised her profession, and released on condition that she return to Siena enter the convent. Conversion, penance, and mortification of the flesh followed. Cardinal Federico Borromeo composed a short life, but the cause for her canonisation was ultimately unsuccessful; see Isabella Gagliardi, "Vannini, Caterina," in *Dizionario biografico degli Italiani*, 98 (2020), online. Vannini is thought to be the model for Caravaggio's *Maria Maddalena in estasi*; see Bert Treffers, "Dietro le quinte dell'estasi: Caravaggio e la Maddalena del 1606," *Archivio italiano per la storia della pietà* 29 (2016): 221-260 (224-230).

<sup>18</sup> Two vernacular versions of the legend of Saint Marina are associated with the *Legenda Aurea*. The shorter version (*LA*, ed. Maggioni, 1: 598-599), is followed by the fourteenth-century Tuscan translation (*LA*, ed. Levasti, 2: 684-685). A much longer version, borrowed from *VSP* (2: 1384-1389, IV.42), is contained in the Malerbi/Malermbi/Manerbi translation of the *Legenda Aurea*; for convenience I have used Jacobus de Voragine, *Leggendario delle vite de' santi; Composto dal R. P. F. Giacompo di Voragine dell'Ordine de' Predicatori, & Tradotto già per il R. D. Nicolò Manerbio Venetiano* (Venice: Fioravante Prati, 1588), 470-472.

<sup>19</sup> "Trovai che il giorno che ebbi la nuova certa che Camilla haveva da entrar fra di voi, che fu il 17 di luglio, che poi entrò il 21, corriva la festa di santa Marina," fol. ii'. According to the *Martyrologium Hieronymianum*, the saint died on 18 June, but owing to a confluence of Saint Marina with Saint Marina/Margaret of Antioch, Marina is commemorated on 17 July. For the early lives of Saint Marina, see the "Life of St. Mary/Marinos," translated by



Fig. 2. *La deuota rappresentazione di santa Marina vergine*. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS G.XI.56, title page.

unwarranted persecution may well have reflected the fate that awaited women who simply lacked means. He tells the nuns that the play is “quite full of good examples of faith, humility, chastity, obedience, hope, and patience, virtues that are sought in those who desire to live in the grace of our most holy Lord Jesus Christ, so that reading it or performing it, each of you will seek to imitate her as you bear your tribulations.”<sup>20</sup> The nuns both commissioned and performed the play,<sup>21</sup> but the audience may have included men and women from beyond the convent walls.

Tregiani is far more adventurous in his adaptation than the anonymous author of *Santa Eufrosina*. Tregiani’s Marina enters the monastery as a three-year-old, accompanying her father there after the death of her mother. Now fourteen years later, her father has died, and the play begins with Marina, now Friar Marino, invoking divine protection from the wiles of the devil. The Devil himself, “vestito bene” (looking very dapper, stage direction before 8 1), swaggers up and offers the young friar a life of ease (8 4), telling him that he knows “che tu non sei / come dimostri, del sesso virile” (that you are not male, as you appear, 9 1-2). The Devil proposes to take him “per sposa come cosa femminile” (as a bride, as if he were a woman, 9 4), and offers him great wealth. The friar dismisses the Devil, but Hell has no fury like a devil scorned, and the Devil promises to be avenged.

The Abbot sends Friar Marino and Friar Timoteo out to fetch supplies for the monastery, instructing them to stay overnight with Pandazio<sup>22</sup> rather than being on the road after dark. Two desperados, Feroce and Falzetto, arrive on the scene, and when two devious farmers, Toparello and Batocco, pass by, discussing ways to deceive their landlords, they are set upon by the desperados. This side action is interrupted by the end of Part 1.

Nicholas Constat, in *Holy Women of Byzantium: Ten Saints’ Lives in English Translation*, ed. Alice-Mary Talbot (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1996), 1-12.

<sup>20</sup> “Tutta piena di buoni esempi di fede, umiltà, castità, obbedienza, speranza e pazienza, virtù qual si ricercano a chi viver desia nella grazia del piissimo Signor Iesù Cristo, acciò che leggendola o presentandola, ciascuna di voi cerchi immitarla a sopportar le tribulazioni,” fol. ii<sup>r</sup>.

<sup>21</sup> “Piacervi adunque per cortesia vostra | prestar silenzio con devozione | s’avete volontà che vi sia mostra | da queste suore un’appresentazione | non più sentita ne l’etate nostra | ma fatta solo a lor requisizione” [So please would you kindly be devoutly silent, if you desire witness a performance by these sisters, never before heard in our time, but composed solely at their request], 4 1-6. Elissa Weaver’s *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) is indispensable for an understanding of the purpose and practice of nuns’ plays; *Santa Marina* is discussed in passing, pp. 69, 134, and 148.

<sup>22</sup> Pandazio is a merchant, prosperous and generous to the monastery, but not blameless in his treatment of the poor. In the Latin *vita*, he is an inn-keeper (*pandox*), from which his name derives in the vernacular versions.

Part 2 begins with a ‘diabolic’ prologue, in counterpoint to the angelic prologue that opened the play, with the Devil again declaring vengeance on Marina “ché mi fe’ mentucatto” (for making a fool of me, 35 2). The fate that will befall Marina is the result of the Devil’s wounded pride. The desperados now set upon the two friars, Marino and Timoteo, as they return with supplies. At Marino’s prayer, they are frozen to the spot, but freed when they repent and ask to be received in the monastery.

The action moves to the house of Pandazio – ‘far away’, but facing the monastery from the other side of the stage – where his daughter Fioretta is being coached by the knight who seduced her in the lie that she is to tell: that she has been raped by Friar Marino. Her mother now tells Pandazio that Fioretta is pregnant and close to giving birth, and after a family scene, Pandazio storms off to the monastery.

Part 3, like part 2, begins with the Devil, who expresses satisfaction that his revenge is going to plan. He then makes himself invisible, to the other characters, if not to the audience. Pandazio makes his complaint to the Abbot who summons Friar Marino, and the play returns to following its source closely. Marino ‘confesses,’ inasmuch as he replies: “So’ peccator. Ti domando perdono” (I am a sinner. I beg your forgiveness, 74 7). His punishment is to be put out of the monastery, and the newborn child is placed in his arms, so that his pain will be increased by seeing the babe starve to death. Pandazio departs satisfied, as Marina, acknowledging her female gender for the first time (81 4), prays to the Virgin. Her breasts are miraculously filled with milk, and she nurses the babe. While Marina is cared for by an Angel, sharing her angelic bread with a passing pauper and curing his blindness, Fioretta is ‘possessed by devils’ and goes mad. The Devil himself returns again to offer Marina escape through marriage but, comforted by her guardian Angel, she repels his advances.

In the fourth and last part, time has passed and at his fellow monks’ urging the Abbot readmits Friar Marino to the monastery, with the child, to continue his penance. As Fioretta’s madness and her parents’ despair increases, word comes that Friar Marino has died. Falzetto reports that, thinking Marino might just have fainted, he loosened his habit and discovered “che l’ha le tette come le donzelle, / candide, grosse, ritondette e belle” (that he has breasts like a girl, snow-white, big, round and beautiful, 127 7-8). The Abbot immediately realizes that this is proof of Marino’s innocence, and that the friar has accepted a false accusation rather than reveal his female identity. Miracles follow: a lame man walks, a blind man sees, a mute man speaks, a deaf man hears; and



Fioretta's inner demons are exorcised when she confesses her sin and resolves to enter a convent, after assuming the delicate task of preparing Marina's body for burial. The seducing knight also confesses his sin, and enters the monastery, where he will share Marino's former cell with his son. A tomb is prepared for Marina, with her miraculously milk-filled breasts, and the Angel bids the audience farewell.

### *Florentine Tradition and Sienese Innovation*

The amalgamation of the traditional devices of the Florentine *sacra rappresentazione* and the preoccupations of Sienese drama in the intervening years is extraordinary. Whereas Florentine vernacular theatre emerged first in lay confraternities, in independent republican Siena theatre established itself in academies and *congreghe*, secular organizations of the elite on one hand and artisans on the other.<sup>23</sup> Urban artisans, like Tregiani himself, but also like a host of other minor Sienese versifiers, made endless sport of the uncouth cunning and general plight of the *villano*, the countryman. Rustic interludes had been part of the *sacra rappresentazione* almost from the beginning: we think of the scene of the corrupt Judges and peasants who then become the lecherous Elders of the *Festa di Susanna*,<sup>24</sup> or the various abbots and landowners who exploit their tenants in any number of plays. Here Tregiani introduces the luckless and devious Toparello and Batocco and their fate at the hands of Feroce and Falzetto both to acknowledge the dramatic genre in which he has been formed and to prepare the scene for Marina's first miracle, the conversion of the two desperados.

Siena was also the home of a second theatrical innovation. Towering over the dramatic repertoire of Siena's amateur theatrical groups was *Gl'ingannati*

<sup>23</sup> Religious plays in the Florentine style were not unknown in Siena. Andrea Campbell has documented an annual Assumption spectacle in the cathedral ("A Spectacular Celebration of the Assumption in Siena," *Renaissance Quarterly* 58 (2005): 435-463), while Sienese manuscripts of *rappresentazioni* include the Nativity plays found also in Florentine MSS but not of Florentine origin, Belcari's *Abramo* and Muzi's *Vitello sagginato*, and plays of Sienese origin like *Santa Caterina d'Alessandria*, *Iacob patriarca*, and *San Galgano*. On Sienese academies, see Mazzi, *La congrega*, cit.; Lolita Petracchi Costantini, *L'Accademia degli Intronati di Siena e una sua commedia* (Siena: La Diana, 1928); *I Rozzi di Siena 1531-2001*, ed. Giuliano Catoni and Mario De Gregorio (Siena: Il Leccio, 2001); and *Dalla Congrega all'Accademia: i Rozzi all'ombra della suvera fra Cinque e Seicento*, ed. Mario De Gregorio (Siena: Accademia dei Rozzi, 2013).

<sup>24</sup> *La festa di Susanna* (before 1465); edition in *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, ed. Nerida Newbiggin (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1983), 135-159.

(The Deceived), the comedy performed by the Accademia degli Intronati for Carnival 1532, which introduced the “twin in page disguise” that would go on to become a staple ingredient of scripted comedy, rustic comedy, and the *commedia dell’arte*, and ultimately furnish the plot of Shakespeare’s *Twelfth Night*.<sup>25</sup> Lelia’s disguise in *Gl’ingannati*, like Viola’s in *Twelfth Night*, is voluntary, life- and love-affirming, and ultimately a key ingredient in the happy ending of the play, when Lelia asserts her agency and marries the man she has chosen, allowing her brother to marry the woman who has fallen for her ‘male’ self. Lelia is aware of and articulate about the difference between her female self and her male self, and the scope each has for finding fulfilment; she is indifferent to the vulnerability that comes with her male disguise. Marina’s disguise is involuntary: it has been imposed on her by her father, and she is possibly not even aware of what it means to be female. She can have had no experience of the female body in the monastery, and the invitation to identify as female comes from the Devil, recognised immediately despite his natty dress, and is instantly dismissed. It is an invitation to sin, while her acceptance of male disguise, maintained to keep her safe, leaves her vulnerable to a false accusation of rape.

Insight is not usually an attribute of the Devil but here he is the *only* character to see past Marina’s disguise, apart from the Virgin, and (eventually) Marina herself. She refers to herself with masculine adjectives and participles,<sup>26</sup> and only when she has been banished from the monastery does she refer to herself as female when she seeks divine assistance: “O gloriosa Vergine Maria, | de’ tribulati benign’avvocata, | per la tua gran bontà benigna e pia, | abbi pietà di *questa tribulata*” (O glorious Virgin Mary, advocate of those in trouble, in your great goodness, kind and holy, have mercy on this maid in trouble, 81 1-4). Marina is given strength and constancy to withstand the false accusations made against her, but she is also given female attributes: she nurtures, lactates, and raises the child she has been given as her own. ‘Going female’ with the Devil would have been sinful, but when female attributes are a gift from the Virgin it is a sign of Christ’s mercy. The Virgin orders her to continue to conceal her female identity, “per

<sup>25</sup> For a recent study with current bibliography, see Katja Gvozdeva, “Why Do Men Go Blind in the Theatre? Gender Riddles and the Fools’ Play in the Italian Renaissance Comedy *Gl’ingannati* (1532),” in Katja Gvozdeva, Tatiana Korneeva and Kirill Ospovat eds., *Dramatic Experience: The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)* (Brill Online, 2017; DOI 63/9789004329768\_004).

<sup>26</sup> The Devil, she says, “*Vinto non m’ha*” (12 4); to her Abbott she says: “*Eccomi pronto a far ciò che volete*” (14 7).

far difes'a' colpi aspri e mortali | del Tentator, cagion di molti mali” (as a defence against the cruel and mortal blows of the Tempter, source of many ills, 84 7-8). Even when accused of fathering a child, she does not reveal her identity. She makes a general confession of sinfulness but not of her deception, because to reveal the sin of deceit would be even worse than enduring calumny and the shame of banishment.

Even as I argue for the ‘modernity’ of *Santa Marina* in its interrogation of gender identity, I have to acknowledge that the rivalry here between the Devil and the Angel sent by Mary – Tregiani’s own invention<sup>27</sup> – belongs in spirit and in iconography to the endless compilations of *Miracles of the Virgin*, that flourished in fourteenth- and fifteenth-century Europe.<sup>28</sup> These are supernatural stereotypes of good and evil that contrast with the earthy naturalism of Fioretta and her increasingly dysfunctional relationship with her family.

Tregiani makes much of Fioretta, the other deceiving woman in the play. She has yielded willingly to her seducer, and she is easily persuaded by him to name Friar Marino as the father of her child and falsely accuse him of rape. Tregiani also develops the other characters in her family. Her mother’s visit with her to the midwife, her schoolboy brother’s prying around his big sister, her father’s visit to the Abbot in a diabolical rage and his loss of Christian civility as he pushes away a beggar in need: all these remind both actors and audience, the *convertite* of the convent and their circle, of the terrible consequences of their libidinous actions. As Fioretta succumbed to the *cavaliere*, so now she is “indemoniata” (possessed by demons, 134 1), a direct consequence, as the Abbot’s worldly cellarmaster observes, of her calumny against Friar Marino. For her sins, she is deprived of her child and consigns herself to the convent, where Marina has had the blessed consolation of nursing and raising the boy.

Even as Fioretta is wreaking havoc on her family, Friar Marino’s death is reported, before he has received absolution for his sins. The Abbot is faced with a terrible dilemma: the body must be brought out of the monastery and buried in unhallowed ground. The stage, already foreshadowed in the *luoghi deputati* of *Santa Eufrosina*, is now a very ‘modern’ stage. The action takes

<sup>27</sup> In the Cavalca/Malerbi version of Marina’s *vita*, Pandazio’s daughter is tempted and then possessed by the Devil; he does not attempt to seduce Friar Marino/Marina.

<sup>28</sup> On the iconography of Saint Marina, see Andrea-Bianka Znorovszky, “Ave Mari(n)a! Representing a Cross-Dressed Saint in Fourteenth- to Sixteenth-Century Italy/Venice: Influences, Models, and Patterns of Female Sanctity,” *Medium Aevum Quotidianum* 69 (2014): 45-62.

place entirely outdoors, in the open space between the monastery gate on one side, and the house of Pandazio on the other. The concentration of the action into the space before the gate enhances our awareness of liminality: safety and salvation inside and beyond, danger and perdition here and now. But despite the barrier, the Devil has the power to disrupt both inside and out.

The body is not brought out and Marina is invoked but not present at the miracles that follow. Alongside the Marina's transgressive choice of gender, other gender conventions are finely observed. It is not one of the ordinary monks but the once worldly brigand Falzetto who loosens Marina's clothes and recognizes the significance of her breasts; and since none of the monks can prepare her body for burial, it is Fioretta, who has confirmed her intention to become a nun, who assumes that responsibility. The *cavaliere* and his son have been granted the cell that had once belonged to Marina and her father, and the Abbot invites them all into the monastery to prepare for Marina's burial. As the characters/actors re-enter the monastery, the interior space reverts miraculously, it would seem, to a female space, the convent of the Convertite. All disguises and costumes disappear, 'real' identities are resumed, and the lives of the penitent prostitutes continue. These are women who have taken the cloth, reclothed or transvested themselves; with God's grace, they have "changed their lives,"<sup>29</sup> leaving their former identities and taking a new life within the institution. But as actors in the play, they are dressing as men.

I am aware that I am not addressing the complex questions of transgender identity in 2022, but I am also convinced that these questions barely troubled the fifteenth- and sixteenth-century readers of these saints' lives or the audiences of these plays. With their reading materials largely restricted to devotional texts, they looked for entertainment in the proliferation of violent and highly sexualized female martyrdoms from the early centuries of the Christian church, and in the legends that flourished from the fifth to the ninth centuries of courageous women who inspired faith by making their female bodies invisible, defying the limitations of their sex by disguising themselves

<sup>29</sup> "Poi che per la Dio grazia s'è finita | di presentarvi la devota storia | qual con attenzione avete udita, | non v'eschin queste suore di memoria | che con grazia di Dio mutar'han vita | per cercar d'acquistar la santa gloria | la qual Iddio conceda a tutti quanti | pe' preghi di tal santa, sante e santi" (Now that, by the grace of God, we have finished performing for you the devout story to which you have listened attentively, do not forget these sisters who, with God's grace, have changed their lives in order to acquire holy glory, and may God grant it, through the prayers of this saint, to all of you holy men and women, 147 1-8).

as monks. And from these devotional texts came plays like *Santa Eufrosina* and *Santa Marina* that gave them scope to explore within cloistered settings the same themes of identity and disguise that entertained secular audiences outside.

UNIVERSITY OF SYDNEY

## Memoria, identità e materialità dello spettacolo sacro nella Ferrara di Ercole I d'Este

Francesca Bortoletti

Confraternities hold a special place in the growth and development of theater in late medieval and Renaissance Italy. They commissioned plays, staged them, performed in them, and took advantage of their impact on the audience either to advertise their activities or to educate their members. Theater, like music or the visual arts, was not anathema to the devout brothers who on a more regular basis also met to praise God, chastise the flesh, and perform the seven corporal works of mercy. It is not surprising, therefore, that the combination of devotional ritual, confraternal piety, and group entertainment blended into a living drama that was to its performers the natural expression of Christian life. The confraternity was the context within which such diverse activities could be brought together.

Con queste parole Konrad Eisenbichler apre il volume da lui curato nel 1991, *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*.<sup>1</sup> Lo studioso propone non solo un'accurata messa a punto dello stato degli studi sulle confraternite in Italia tra Medioevo e Rinascimento, ma attraverso il suo *excursus* introduttivo pone a evidenza l'urgenza di ripensare l'investigazione dell'operare religioso (e civile) delle confraternite e del teatro di devozione sacra, sollecitando, attraverso gli interventi raccolti nel volume, un percorso di attraversamento di confine. Uno "sconfinamento" tra discipline, certamente, ma soprattutto tra arte e vita, tra pratiche rappresentative, musica e arti visive premoderne da un lato e vivere religioso, politico e civile dall'altro; tra cultura materiale dello spettacolo e cultura materiale della religiosità.

Si tratta di una direzione che ha avuto il merito di affermare, come sottolinea lo stesso Eisenbichler, "the importance of confraternities in the field of

\* Il presente studio è il risultato di un supplemento di indagine del lavoro sullo spettacolo sacro nella Ferrara erculea, originariamente presentato in forma di paper (*Materiality of Devotion and Representational Practices: An Emotional Rhetoric of Sacredness in Princely Power*) alla Conferenza annuale della Renaissance Society of America (Washington DC, 22-24 marzo 2012), all'interno del panel *Theater and Devotion: Spaces of the Sacred and the Rhetoric of Power in Ferrara and Florence*, presieduto da Konrad Eisenbichler.

<sup>1</sup> Eisenbichler, *Crossing the Boundaries*, 1.

drama and theater” e inserire lo studio delle confraternite “on the agenda of medieval and early modern history”.<sup>2</sup>

Questa constatazione e questo modo di procedere analitico e documentario hanno anche il merito, a nostro avviso, di aver contribuito a portare l’attenzione degli studi sullo spettacolo sacro verso la centralità degli *uomini che fanno teatro*, ossia verso un gruppo omogeneo, riconosciuto e riconoscibile, di promotori e/o produttori di diverse forme artistiche che operano all’interno di un preciso contesto storico.<sup>3</sup>

Partendo da questa prospettiva di investigazione e metodo, il presente studio s’incentra sulla questione della materialità cristiana e sulle pratiche rappresentative e liturgiche in relazione ai soggetti promotori/realizzatori di una ritualità festiva religiosa e cittadina, al fine di comprendere le concrete determinazioni storiche in cui tali soggetti-agenti operano, costruendo di volta in volta una retorica emozionale della sacralità nello spettacolo religioso tardo medievale e primo rinascimentale.

In particolare, analizzeremo il caso del teatro sacro a Ferrara, che a partire dagli anni Ottanta del Quattrocento, sotto la reggenza di Ercole I d’Este (1471-1505), si mostra di chiara committenza ducale. Rintracceremo le strategie d’uso dei percorsi di devozione e i linguaggi retorici impiegati per gli allestimenti di sacre rappresentazioni e pratiche devozionali, al fine di riconoscere al loro interno i moventi – religiosi, ma anche sociali e politici – che intervengono nella costruzione dello spettacolo sacro. Metteremo, infine, in relazione la rete di uomini che nel loro *saper fare* favoriscono il progressivo emergere nella pratica dello spettacolo di una specifica dimensione devota cittadina, con la documentata azione del duca Ercole di promuovere la costruzione di un’indimenticabile immagine iconica di sé come principe e capo della Corte e della Cristianità. Vedremo allora come un’intensa circolazione di uomini e idee metta in atto nella Ferrara erculea nuovi scambi con gli altri centri italiani (padani e fiorentini in particolari) e d’oltralpe, contribuendo alla definizione nella città ducale di una specifica cultura identitaria sia in ambito letterario e artistico che nell’ambito del teatro di matrice sacra, oltre che di corte.

<sup>2</sup> Eisenbichler, *Crossing the Boundaries*, 4 e 195.

<sup>3</sup> Cruciani, “Gli attori e l’Attore a Ferrara,” 451-466. Si veda anche Cruciani e Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*; Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione*; Ventrone, “La sacra rappresentazione fiorentina” (1993); e Bortoletti, “Uomini, ambienti, culture.” Possiamo forse parlare di una comprensione antropologica dello spettacolo sacro, che in parte recuperava la lezione di Paolo Toschi [Toschi, *L’antico dramma italiano*], proposta in polemica con l’imponente opera documentaria di Alessandro D’Ancona d’impronta ancora positivista [D’Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*; e D’Ancona, *Origine del teatro italiano*].

La costruzione di uno specifico procedimento retorico all'interno delle esigenze proprie del potere politico trovava infatti nel teatro di matrice sacra e nella dimensione performativa ritualizzata un efficace strumento di comunicazione che precede e affianca quello, più noto, classico dei festival plautini erculei, assumendo al suo interno, come cercheremo di documentare, un modello retorico alternativo rispetto a quello di matrice cortigiana.<sup>4</sup> Un modello che qui s'intende analizzare attraverso l'intersezione di fonti cronachistiche con altre due tipologie di fonti documentarie: 1) la scrittura umanistica – con specifico riferimento alla scrittura di Sabadino degli Arienti e del suo *De Triumphis religionis*; 2) la composizione della *Missa Hercules Dux Ferrariae* del musicista Josquin Des Prez e le relative trasformazioni del repertorio liturgico musicale.<sup>5</sup>

Partendo dunque da un'analisi del vissuto religioso della Ferrara quattrocentesca, dei suoi valori e ancora dei suoi riti, che in questi anni si conformano all'ideologia e all'operare delle numerose confraternite laiche di ispirazione francescana<sup>6</sup> e prendono la forma dello spettacolo sacro, si procederà con l'investigazione di alcuni di queste pratiche rappresentative devote e delle scritture sopra menzionate per portare a giusta evidenza il ruolo dato da Ercole I e dal suo *entourage* al teatro – il teatro sacro – legittimando sul piano teologico il potere comunicativo ed empatico da esso assunto nella programmatica costruzione dell'immagine del Cristo/Principe e della sua memorabilità, come espressione di un progetto unitario di cultura teatrale.

### *Ercole I d'Este fra teatro e pratica devozionale delle confraternite*

Le cronache ad oggi note documentano l'allestimento di una serie di spettacoli sacri o di argomento devozionale realizzati durante il ducato di Ercole I d'Este: la *Rappresentazione della leggenda di San Giacomo* del 1476; gli allesti-

<sup>4</sup> La storiografia teatrale ha documentato la peculiarità della cultura teatrale sotto il periodo erculeo, evidenziando il clima di sperimentazione di questi anni e il forte cambiamento di stile nella promozione del teatro, in particolare quello profano di corte, come strumento di affermazione del carisma e dell'autorità ducale. Cruciani et al., "La sperimentazione a Ferrara"; Bortoletti, *Egloga e spettacolo*, 221-280. Recenti studi hanno messo in evidenza la formazione di una *lingua teatrale* di matrice religiosa parallela e alternativa a quella di corte, di cui Ercole I d'Este si fa abile promotore, seguendo un progetto culturale organico e unitario; Lipani, *Devota magnificenza*, 56-110.

<sup>5</sup> Degli Arienti, *De triumphis religionis*; Lockwood, "Josquin at Ferrara."

<sup>6</sup> Franceschini, "Associazioni laiche di gravitazione francescana dei sec. XIII-XV."



menti della *Passione* del 1481 e una serie di spettacoli sacri realizzati nel 1489 e negli anni Novanta; infine la *Passione*, l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi* del 1503 e la *Comedia de Jacob et de Joseph* del 1504.<sup>7</sup>

I primi due, rispettivamente la *Leggenda di San Giacomo* (1476) e la *Passione* del 1481, costituiscono in assoluto i primi esperimenti nell'ambito del teatro di argomento devoto a Ferrara sotto il periodo erculeo. Un esordio che anticipa rispettivamente di dieci e cinque anni le note rappresentazioni dei volgarizzamenti plautini promosse dal duca estense e inaugurate nel 1486 con la rappresentazione a corte dei *Menecmi* (o *Menechini*) di Plauto.<sup>8</sup>

In realtà, nel caso della *Leggenda*, l'ipotesi della committenza di Ercole e della sua corte – sostenuta da Sergio Costola e Marina Vecchi Calori – è stata ritenuta da Giuseppe Lipani inconsistente dal punto di vista documentario.<sup>9</sup> Nessuna cronaca, neppure quella dell'attento cronista Bernardino Zambotti, menziona infatti il ruolo della corte per questo allestimento, sia dal punto di vista promozionale che organizzativo o ancora partecipativo. Sembra anzi che Ercole non fosse neanche presente alla rappresentazione, perché in viaggio a Modena e Reggio, dove lo raggiunse anche la duchessa all'ottavo mese di gravidanza.<sup>10</sup> Nessuna menzione, come nota sempre Lipani, è fatta inoltre nei registri di pagamento della camera ducale, conservati presso l'Archivio di Stato di Modena, che invece documentano compensi a maestranze di vario tipo per tutti gli spettacoli, siano essi sacri o profani, promossi durante il ducato di Ercole.

Tuttavia, la messa in scena della *Leggenda* – realizzata secondo la cronaca di Girolamo Ferrarini da un anonimo fiorentino festaiolo<sup>11</sup> e incentrata sulla storia di un uomo che, non potendo avere figli, fa voto a San Giacomo – rappresenta un passaggio nodale che congiunge le pratiche devozionali cittadine ferraresi promosse dalle confraternite locali alla forma devota dello spettacolo, che sostanzierà e plasmerà la cultura teatrale ferrarese sotto il ducato erculeo.

<sup>7</sup> Caleffini, *Diario ferrarese*; Caleffini, *Croniche*; Ferrarini, *Memoriale estense*; Zambotti, *Diario ferrarese*.

<sup>8</sup> È noto e ben documentato l'interesse per le commedie di Plauto e Terenzio da parte di poeti e umanisti attivi nel Quattrocento a Ferrara: in primis Guarino Veronese e successivamente il figlio Battista Guarino, autore di numerose traduzioni (sceniche) dei testi di Plauto, commissionate da Ercole per le sue messe in scena. Cruciani et al., "La sperimentazione a Ferrara"; Ruffini, *Teatri prima del teatro*, 90; Villoresi, *Da Guarino a Boiardo*.

<sup>9</sup> Vecchi Calore, "Rappresentazioni sacre a Ferrara," 163-164; Costola, "Storia di un pellegrinaggio," 226-236 e Lipani, *Devota magnificenza*, 215-226. Attraverso lo spoglio delle principali cronache ferraresi e dei documenti d'archivio, questi studi hanno avuto il merito di aver portato a giusta evidenza l'importanza degli spettacoli di matrice devota e sacra nella vita religiosa e insieme civica e politica della città estense.

<sup>10</sup> Zambotti, *Diario ferrarese*, 9 e 12 citato in Lipani, *Devota magnificenza*, 218.

<sup>11</sup> "uno fiorentino insieme cum alcuni altri dela città nostra avendo facto fare e parareuno tribunale longo dal lato dele bolete de la città nostra de Ferrara, fece una rapresentazione". Ferrarini, *Memoriale estense*, 45.

Quando Ercole sale al potere si trova infatti di fronte a una significativa pratica devozionale che già da tempo, con la diffusione nella città ducale del culto di San Francesco e di San Bernardino, operava a vari livelli nel tessuto cittadino ferrarese per mano principalmente delle numerose confraternite laiche.<sup>12</sup> Queste, sia pur varie e differenti nella tipologia della struttura associativa, mostravano una comune tensione a promuovere nella città una rinnovata spiritualità, ispirata al richiamo alla povertà e alla carità, che trovava una sua peculiare forma espressiva sia nelle pratiche propriamente devote che nelle occasioni d'eccezione – e più ‘sperimentali’ sul piano rappresentativo – come, ad esempio, la canonizzazione di San Bernardino da Siena nel 1450. Per questa occasione è documentato, infatti, che gli Ordini dei Frati Minori e dei Frati Conventuali parteciparono all'organizzazione di un imponente processione “spettacolarizzata”, con figure di profeti, apostoli ed evangelisti in costume e con barbe finte.<sup>13</sup> Solenni processioni ‘drammatizzate’ furono organizzate anche per le cerimonie del *Corpus domini*, sempre per opera delle confraternite laiche (fra tutte la Confraternita della Morte) e dei frati francescani.<sup>14</sup>

Queste associazioni laiche, a Ferrara, servivano anche da agenti per l'amministrazione della carità pubblica, favorendo un più equo piano di redistribuzione parziale del reddito, sostenuto poi anche dal duca Ercole.<sup>15</sup> Sulla carità il duca estense costruirà infatti un tratto importante della sua immagine pubblica, che troverà compimento – come vedremo – nelle pratiche di spettacolo di matrice devota, recuperando, all'interno del suo programma culturale e politico, una specifica modalità di espressione propria della *lingua* religiosa e di un *sapere* artigiano. Un *saper fare* che si era di volta in volta nutrito dell'incontro delle maestranze locali ferraresi con quelle di allestitori e festaioli di provenienza fiorentina – come nel caso della *Leggenda* – tradizionalmente

<sup>12</sup> Sulle confraternite laiche di ispirazione francescana si veda Lombardi, *I Francescani a Ferrara*, e Franceschini “Associazioni laiche.” Sul francescanesimo e sul culto di San Bernardino si vedano Lombardi, *Storia del Francescanesimo*, e Lombardi, *Presenza e culto di San Bernardino di Siena nel Ducato estense*. Sui sistemi di comunicazione della predicazione e sulle tecniche adottate dai predicatori per tradurre le parole in immagini e le immagini in parole si rimanda a Bolzoni, “Oratoria e prediche” e Bolzoni, *La rete delle immagini*.

<sup>13</sup> Lo apprendiamo dal *Memoriale K 1450* del Comune di Ferrara: “magistro zohane chagnuolo depintore e magistro ioachi de Maluzixi orevexe deno aver libre VIII, soldi X, denari I marchesani per ovre ventisei per loro date a fare 27 chaviare de choda de vache e 17 chaviare de chaneva e barbe per li profeti, apostoli e Vanzelisti per la festa fata in piazza per la solenità de Sancto Bernardino del ordine di frati de Oservantia de San Francesco [...]” (9 settembre 1450). Rimandando allo studio di Piana (“Per il Centenario Cateriniano-Bernardiniano”), Lipani ricorda anche che dopo l'evento fu fondata una nuova Confraternita di San Bernardino presso il convento di San Francesco; Lipani, *Devota magnificenza*, 120.

<sup>14</sup> Graziani Secchieri, “... in Hospitali Batuti Nigri Ferrarie,” 75.

<sup>15</sup> Sul ruolo delle confraternite come ‘costruttori’ di comunità si veda anche Gazzini, “Costruire la comunità.”

esperti di drammaturgia sacra e soliti usare nel cerimoniale religioso e civico il potere delle immagini, degli ingegni e della performance per trasmettere i valori cristiani, creare memoria e quindi un'identità, individuale e collettiva, nelle microsocietà del tempo.<sup>16</sup> Se infatti la predicazione aveva insegnato la via per raggiungere la cognizione spirituale dei fedeli cittadini, creando ogni volta una situazione che potesse essere esperita emotivamente e suscitare commozione e pianto di fronte al dolore esibito, il teatro ne potenziava i sistemi di ri-presentazione e condivisione e, nell'azione partecipata, sigillava un legame non solo cristiano ma anche sociale e infine politico tra organi promotori e cittadini.<sup>17</sup>

A questo *sapere*, che usava tutte le forme verbali e non verbali della comunicazione e che congiungeva la dimensione quotidiana dell'auditorio a quella sovrasensibile e divina della parola cristiana, si affida il nuovo duca Ercole. A queste strategie della comunicazione egli attinge per creare e disseminare il suo messaggio di potere attraverso figure, azioni e segni, che potessero giungere, più delle parole, a un pubblico non solo di dotti e letterati, ma al popolo tutto, coinvolgendolo, come facevano i predicatori degli organi confraternali, emotivamente, creando così, attraverso il teatro, identità e memoria.

Inseriti all'interno del ciclo devozionale cittadino e in relazione a un livello alto di specializzazioni da parte di artisti e artigiani della festa, i primi due spettacoli sacri sotto la reggenza erculea, la *Leggenda* e la *Passione*, sembrano dunque condensare in una forma più complessa e articolata una consuetudine cerimoniale di committenza laica e cittadina e pongono così le basi per quello che si definirà come un nuovo orientamento della committenza cortigiana e del modo in cui Ercole intendeva proiettare la sua *leadership* spirituale e, attraverso questa, la sua autorialità regale.

In particolare, la liturgia della *Passione*, prevista dal regolare calendario religioso, disponeva di quadri tradizionali del rito cristiano che Ercole mantiene, sovrapponendovi la propria immagine, destinata a divenire indelebile nell'immaginario dei cittadini, saldando così il legame tra il principe e i suoi sudditi.

<sup>16</sup> Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione* e bibliografia interna.

<sup>17</sup> Sul potere espressivo del corpo e dell'esibizione del dolore attraverso le immagini si veda Veratelli "L'esibizione del dolore": dove per *immagine* la studiosa intende "quella dipinta, scolpita, costruita mentalmente durante la meditazione privata o ricreata dalle parole incisive del predicatore, ma anche rappresentata durante uno spettacolo teatrale" (190). Sulle analogie tra *ars predicandi* e sacra rappresentazione si rimanda a Ventrone, "La sacra rappresentazione fiorentina".

Per la prima *Passione* del 1481, ad esempio, Ercole decide di farla mettere in scena nella cappella ducale, chiamata di “Santa Maria di Corte” (oggi Sala Estense), fatta costruire dal duca stesso per la moglie Eleonora d’Aragona, in onore della Vergine Maria. Questo spostamento di sede in una delle sale private del duca era tanto funzionale quanto simbolico rispetto alla volontà di Ercole di operare come guida religiosa pubblica per la sua città.<sup>18</sup> Infatti, non solo la committenza è questa volta certa e documentata, sia da Zambotti che Ferrarini<sup>19</sup> e ancora da due note di pagamento esplicitamente riferibili ai lavori del 1481 – rispettivamente a Stefano de Donabona intagliatore e a Giovanni Bianchini Trullo pittore<sup>20</sup> –, ma in ciascun quadro del tradizionale cerimoniale liturgico è via via riconoscibile la presenza operante del duca. Una presenza atta a manifestare la *pietas* di Ercole e la sua grande devozione, che i fedeli potevano riconoscere, condividere e per questo ricordare, ammirare ed emulare: durante la cerimonia del “mandato” e della “lavanda dei piedi”; o ancora mentre Ercole in persona “dette dextenare suxo la sala grande [...] a 112 poveri, de vivande optime e diverse”,<sup>21</sup> insieme a Sigismondo e Rinaldo d’Este e al suo ospite illustre Ascanio Sforza, di passaggio in quei giorni a Ferrara; infine, durante la lunga predicazione voluta da Ercole in piazza del Duomo e tenuta dal frate Cherubino da Spoleto dell’Ordine di San Francesco – “il quale tuta questa quaresma ha predicato in lo vesqua’ nostro con grande caritate e devotione di tuto il populo predicto”<sup>22</sup> – cui fece seguito la rappresentazione della *Passione* nella cappella di corte.

Furono “dodexe milia” i fedeli-cittadini accorsi ad assistere alla predicazione e allo spettacolo nello spazio ‘privato’ del duca, “che fu certo una grande devozione”, come ricorda sempre Zambotti. Qui, coloro che riuscirono a entrare videro posto di fronte all’altare:

<sup>18</sup> Centro privilegiato del cerimoniale religioso estense, la cappella di Santa Maria di Corte era la sede in cui il duca era solito richiedere il canto di una silloge di preghiere mariane d’innanzi alla madonna della Corte, venerata sin dal 1471 come protettrice della famiglia d’Este, e collocata dal 1476 all’interno della cappella a seguito di una solenne processione. L’opuscolo di preghiere è la *Corona Beatae Mariae Virginis*, commissionata dal duca stesso a Lorenzo Rossi e contiene al suo interno otto xilografie raffiguranti l’incoronazione della Vergine, l’Annunciazione, la Natività, l’Adorazione dei Magi, la Circoncisione, la Resurrezione, l’Ascensione, la Pentecoste. Sul cerimoniale del 1471 si veda Lockwood, *La musica a Ferrara*. Sull’opuscolo del Rossi: Mazza, *Lorenzo Rossi tipografo in Ferrara 1482-1500*, 62-64. Si veda anche la tesi di dottorato di Claudio Passera, che ringrazio per la condivisione e per la lettura di questo contributo in fase finale di revisione: Passera, *Editoria e spettacolo al servizio del principe*, 63-64.

<sup>19</sup> Ferrarini, *Memoriale estense*, 123; Zambotti, *Diario ferrarese*, 87-88.

<sup>20</sup> Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale Estense, *Munizioni e fabbriche*, 15, “*Memoriale*” 1481, cc. 48<sup>v</sup>-49<sup>r</sup> (notizia sul Donabona) e c. 68<sup>r</sup> (notizia sul Trullo).

<sup>21</sup> Zambotti, *Diario ferrarese*, 87.

<sup>22</sup> Zambotti, *Diario ferrarese*, 87.

uno tribunale alto quattro pedi e da uno cho' ge hera constructa una tesa de dracone ala' e larga sei pedi e lunga, depinta, che se apriva e serava, ne la quale hera il Limbo de' Sancti Padri aprovo uno monte, vegnando prima Maria Magdalena al Crucifixo digando alchune parole devote; poi sancto Zoanne e infine Maria Verzene accompagnata da le donne; dove Yesu Chriso disse altre parole e lie sedèteno, poi uno in persona de Christo venne a la bocha del dracone in loco del Limbo, per cavare li Sancti Padri del Limbo cantando: *atto[ll]ite portas, principes, vestras*. E cusi se aperse la bocha del dicto serpente e per lie uscì fora XIII anime cantando tute e ringraziando il suo Creatore con *dolce melodie*, perché erano *li cantori del duca vestiti* de bianco, et dentro ge hera li diavoli messedavano catene e faceano romore con razi de fogo insivano per la bocha, ochi e orecchie per il naxo, che andavano a la sumità de la capella. Poi vene Nicodemo a tuore Christo zoxo de la croce *con alchuni versi apti a fare pianzere*. E lo corpo mèsseo in braze a Maria Verzene *cantando* e lo involseno in drapi e lo mèsseo in monumento. Lo duca nostro con madona soa consorte herano suxo il pozolo de sopra a vedere cum altri curiali e zintildonne e monsignore Aschanio da Milano. E durò hore doe con gran devotione.<sup>23</sup>

La scena liturgica è riprodotta attraverso l'impiego d'ingegni e apparati mobili e praticabili di derivazione fiorentina, realizzati dal pittore Giovanni Bianchini Trullo, la cui operatività è documentata in quasi tutte le occasioni festive sacre e profane erculee.<sup>24</sup>

Per questa occasione, una testa di dragone dipinta, larga 6 piedi, si apre e si chiude ad indicare la porta dell'Inferno, popolata da diavoli che sbattono catene e lanciano razi di fuoco dal naso, dagli occhi e dalle orecchie. Qui sta il Limbo dal quale escono quattordici Santi Padri, cantando in latino come previsto dalla liturgia.<sup>25</sup> Completano la scena una montagnola ai piedi della Croce e un sepolcro incorniciato d'oro. Infine un crocifisso e le scale per raggiungere e schiodare il crocifisso nell'atto della deposizione.

Questa scena mette in vita un immaginario a cui i fedeli erano familiari e che potevano ammirare ogni giorno attraversando la piazza e alzando lo sguardo verso la facciata del Duomo. Come nota Lipani, infatti, una serie di diavoli che torturano i rei da dentro le fauci di un dragone sono raffigurati nella lunetta a sinistra del protiro nella facciata della Cattedrale; mentre nella corrispondente lunetta di destra sono raffigurati quattordici eletti al cospetto di Abramo – quattordici, come i Santi Padri interpretati dai cantori del duca

<sup>23</sup> Zambotti, *Diario ferrarese*, 88.

<sup>24</sup> Noto come uno dei maggiori apparatori degli spettacoli sacri degli anni Ottanta del Quattrocento, Giovanni Bianchini, detto Trullo, fu anche artefice degli apparati scenici per le rappresentazioni del 1487 a Ferrara dei *Menecmi* e dell'*Anfitrione* di Plauto, come documentano le note di spese conservate presso l'Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale Estense, *Munizioni e fabbriche*, 20bis, "Autentico" 1487. Si veda Venturi, "L'arte ferrarese," 397; Lipani, *Devota magnificenza*, 260-261 e 312-314.

<sup>25</sup> Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, 344.

per la rappresentazione sacra offerta da Ercole ai fedeli cittadini nel piccolo spazio 'privato' della cappella ducale.<sup>26</sup>

Nella struttura del cerimoniale liturgico, attraverso il recupero di immagini devozionali e nella scomposizione e ricomposizione del rituale, e ancora nella scelta del luogo intimo e pubblico al tempo stesso della cappella ducale, l'immagine di Ercole diviene una *imago agens*, sulla quale si viene creando un legame sempre più stretto tra la città e il devoto principe.

I luoghi e gli ingegni che compongono la scena 'contengono' i quadri salienti della drammaturgia della *Passione*, che si conclude con il momento emotivamente più potente, denso di *commozione* – come annotano i cronisti – della crocifissione e della deposizione del corpo di Cristo, tolto dalla croce da Nicodemo dicendo versi "*apti a far piangere*". La musica e il canto, quello dei "cantori del duca", sanciscono la drammaticità del corpo morto di Cristo, avvolto in drappi e "messo in monumento" tra le braccia di Maria piangente.

La spettacolarità degli ingegni, la testa di drago/serpente e la dilatazione tematica della rappresentazione lasciano ora il posto alla "commozione" e al sentimento di assoluta devozione, cui partecipano i fedeli in condivisione con il "religiosissimo" e "devotissimo" duca promotore dello spettacolo sacro, la sua consorte e l'ospite d'eccezione Ascanio Sforza: questi erano tutti seduti sopra un "pozzo" nel tribunale appositamente eretto per assistere al compimento di un complesso cerimoniale liturgico e per condividere valori religiosi e pii di cui il duca si faceva promotore e fruitore al tempo stesso. "La pietà individuale si fonde con la religiosità cittadina [...] la città e il duca vivono lo spettacolo come religione e la religione come spettacolo".<sup>27</sup>

Otto anni dopo, nel 1489, la rappresentazione della *Passione* è di nuovo allestita grazie alla committenza erculea. Il luogo non è più lo spazio intimo e privato della cappella ducale, ma la *Passione* si trasferisce in piazza, dove il duca fa costruire vicino al Palazzo vescovile un tribunale, molto grande, che attraversa tutta la piazza fino a 'toccare' il Palazzo ducale, e si compone di più luoghi deputati: quattro case dipinte (sul modello della scena usata pochi anni prima per le rappresentazioni sia dei *Menecmi* e dell'*Anfitrione* di Plauto che della *Fabula di Cefalo e Procris* di Niccolò da Correggio<sup>28</sup>), la bocca del drago/serpente e la Croce.

<sup>26</sup> Lipani, *Devota magnificenza*, 229-230. Sul rapporto tra spettacolo sacro e arte plastica ferrarese si veda anche Seragnoli, "Il 'Compianto sul Cristo morto'."

<sup>27</sup> Lipani, *Devota magnificenza*, 236.

<sup>28</sup> Significativa è, infatti, la somiglianza della scena fatta con quattro case per la *Passione* del 1489: "una caxa

Il cerimoniale ha inizio il Giovedì Santo. Come accadde nell’81, Ercole “dette dexterare suxo la sala grande a 140 poveri”, prima di officiare lui stesso la cerimonia del mandato e della lavanda dei piedi, accompagnata dal canto dei cantori. Similmente, poco dopo – nella rappresentazione sacra in quattro atti – “Christo dette cena agli Apostoli e ge lavò i piedi”. Segue la cattura di Cristo. Infine, un certo Domenico Conchelle – possibile membro della Confraternita della Morte<sup>29</sup> – interpreta il ruolo del cieco nato, che annuncia alla Vergine che il figlio è stato catturato dagli Giudei. Ercole, *alter Christus*, e la famiglia ducale assistono alla rappresentazione, mentre i fedeli vedono davanti ai loro occhi sovrapposta l’immagine del loro “devotissimo” duca a quella di Cristo.

La cerimonia della lavanda dei piedi era un cerimoniale che la tradizione già prevedeva (“secondo usanza”) per il Giovedì Santo. Ercole la ‘riusa’ e la presiede come sacerdote che officia il rito, trovandola consona alla sua immagine regale di principe devoto e pio. Attraverso il recupero del rito tradizionale, cui si sovrappone l’immagine del duca *Christomimetes*, Ercole sacralizza in termini concreti ed efficaci l’intera comunità.

Il rito della carità è così ormai consolidato e il sistema di sovrapposizione tra l’immagine del religioso principe e Cristo – ossia tra realtà e finzione scenica –, che la nuova struttura drammaturgica dello spettacolo sacro mette in atto, caratterizzerà la liturgia della *Passione* anche nei cerimoniali realizzati, sempre su committenza erculea, negli anni a seguire, come documentato dalle cronache e dalla scrittura umanistica coeve.<sup>30</sup>

La *Passione* del 1489 segna, infatti a nostro avviso, un altro momento importante nella definizione di un nuovo *linguaggio* della liturgia e del *sapere* teatrale, regolato dalla volontà progettuale di Ercole di combinare, nello spettacolo sacro, i valori religiosi del rito liturgico – a partire dai quali egli costruisce la sua immagine pubblica di “devotissimo” principe – con il progressivo

era dove magnò Christo lo agnello con li discipuli, [...] l’altra caxa dove Maria Madalena andò a unzere li pedi a Christo, [...] una altra caxa con atrio dove faceva li zudei consiglio [...] una altra propiqua caza [...]”, con quella fatta sempre con case “in fogia de castello e citade”, per le rappresentazioni dei *Menecmi* (1486) e dell’*Anfitrione* di Plauto, e del *Cefalo* di Nicolò da Correggio (1487), sulla quale si definirà un modulo scenografico specifico che è stato definito di “città ferrarese”. Ferrarini, *Memoriale estense*, 316; Cruciani et al., “La sperimentazione a Ferrara,” 94; Lipani, *Devota magnificenza*, 243-244.

<sup>29</sup> Sull’identificazione di Domenico Conchelle e sulla sua appartenenza alla confraternita della Compagnia della Morte si veda Lipani, *Devota magnificenza*, 250-251.

<sup>30</sup> Abbiamo notizie di una *Passione* nel 1490 in piazza e ancora nel 1492 e 1494; mentre nel 1499 sappiamo dal Prosperi che Ercole ha in progetto di mettere in scena una serie di rappresentazioni tratte forse dal Vecchio testamento; Lipani, *Devota magnificenza*, 254-255.

affinarsi della coeva pratica del teatro profano di corte, che andava nutrendo la dimensione spettacolare della liturgia sacra e la cultura teatrale delle confraternite laiche.

Il legame tra rito e rappresentazione teatrale caratterizza infatti anche la seconda giornata del cerimoniale dell'89. Il Venerdì Santo inizia con la lunga predica recitata, sempre in piazza, dal frate ferrarese Battista Paneto dell'Ordine carmelitano di San Paolo e prosegue con una sorta di corteo "spettacolarizzato" e l'inizio della rappresentazione vera e propria, sancito dall'entrata di Giuda e di San Giovanni Battista che recita versi in volgare. Segue l'artificio del diavolo che sale sulle spalle di Giuda suicida, il cui corpo è poi portato da altri diavoli – realizzati da Domenico di Paris<sup>31</sup> – nella bocca dell'Inferno; quindi, la deposizione del corpo di Cristo prima tra le braccia della Madre, che recita piangendo "alcune parole in volgare", e poi nel "monumento". La rappresentazione si conclude con l'uscita dall'Inferno delle anime dei Santi Patriarchi e dal loro canto devoto e pio, in latino, sempre come la liturgia prevedeva. Lo spettacolo – grandioso – lascia di nuovo il posto alla commozione partecipata, avvolta dalla melodia del canto dei cantori del duca.

L'elemento della commozione e della sofferenza esibita, mostrata, quasi ostentata, sollecita nello spettacolo sacro la partecipazione emotiva del devoto, attivata da un sistema di comunicazione verbale e visiva proprio della predicazione, e rafforzata da quello empatico e spettacolare proprio del teatro, dato dalla presenza viva degli attori, dalla visione degli ingegni e ancora dall'alternanza nella struttura drammaturgica di parti recitate e cantate. Con il loro canto, i cantori sanciscono, infatti, i momenti salienti della drammaturgia sacra e della sovrapposizione dell'immagine del "devotissimo" principe Ercole e di Cristo. Essi intonano versi per l'appunto "apti a far piangere" e avvolgono la scena di un sentimento di forte spiritualità, compassione e partecipe devozione, condiviso da Ercole con i suoi sudditi, che fissano nella loro memoria individuale e collettiva un legame indelebile e sacro con il proprio reggitore 'sapiente' e 'pio'.

Questo sentimento di religiosa spiritualità si traduce anche nella scrittura degli umanisti, influenzando la grana e il lessico delle fonti. Il tema dell'emozione/commozione e della sacralità è infatti il tema intorno a cui muove la scrittura del *De Thiumpis Religionis* (1497) di Sabadino degli Arienti e, in

<sup>31</sup> Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale Estense, *Munizioni e fabbriche*, 24, "Memoriale" 1489. Lipani, *Devota magnificenza*, 303-304. Oltre ai pagamenti per Domenico di Paris sono menzionati anche quelli per Bartolomeo Tristano, Battista de Argenta, Pochettino pittore e il sopramenzionato maestro Giovanni, detto il Trullo.



particolare, la descrizione ivi presente del compimento del rito della carità e della cerimonia della lavanda dei piedi, unita alla processione spettacolarizzata del duca e del suo popolo e infine degli allestimenti erculei della *Passione*.

*Sabadino tra scrittura e scena liturgica: una retorica della sacralità*

Entriamo nel vivo della scrittura di Sabadino degli Arienti e del suo *De Triumphis religionis*.<sup>32</sup> Si tratta di un trattato encomiastico in dieci libri che Sabadino dedica a Ercole I elogiandone dieci virtù, e fra tutte la Religiosità (Libro I). L'immagine elaborata da Sabadino parte, anche in questo caso, dai materiali devoti della tradizione al fine di mostrare come, sia in forma privata che in sede pubblica e cittadina, sia riconoscibile e riconosciuta l'esemplare devozione del "religiosissimo principe" e duca di Ferrara, Ercole I d'Este.

"In questi ingrati et lascivi tempi" – scrive Sabadino – l'operare di Ercole appare un "felice exemplo" per il prossimo, per l'"illustre e preclaro sangue", come anche per chi "rege e governa regni, stati et imperii e a qualuncha mortale de alta e humile fortuna".<sup>33</sup> Il riferimento al modello classico e agli antichi filosofi è immediato con il richiamo, in chiave cristiana, a Pitagora e Platone. Questi, ritenendo che la Sapienza vera (Libro II) sta nella Religione, la cercarono peregrinando di paese in paese senza mai trovarla davvero, perché Dio "l'havea collocata et nascosta sino che poi li mandò el suo unico figlio Redemptore ad darli manifesta luce et vera sapienza" (35). Similmente, secondo Sabadino, la profonda devozione di Ercole alla parola di Gesù e al suo sepolcro, "dove iacque el preciosissimo e sacratissimo corpo", lo fece uomo sapiente e guida alta del suo popolo, che seguendo il suo esempio può ora vivere religiosamente e aspirare a una eterna beatitudine.

L'attenzione al tema della *Passione* e dell'umanità di Cristo – tema assai caro, come abbiamo visto, nella tradizione predicativa, testuale e iconografica ferrarese e, sul modello fiorentino, ora anche teatrale – è recuperata e accentuata nella retorica della scrittura umanistica di Sabadino, mossa da una volontà encomiastica verso il duca e volta a procedere – come nello spettacolo sacro di committenza erculea – in una progressiva sovrapposizione tra il 'devotissimo' e 'sapiente' duca e l'immagine di Cristo salvatore e guida dell'umanità.

<sup>32</sup> Degli Arienti, *De triumphis religionis*.

<sup>33</sup> Gundersheimer, *Ferrara*, 29.

La celebrazione della profonda devozione di Ercole prosegue infatti lungo tutto il trattato, che considera la Religiosità, come la Fede cristiana (celebrata nel Libro VI), una virtù dalle quale dipendono anche le altre: fra tutte, la Magnanimità (Libro II), che tutti i principi devono, sopra ogni cosa, avere, per essere chiamati signori e non tiranni. Allo stesso modo la Fortezza (Libro III) e il valore con il quale Ercole si è distinto in tante prove sono sempre stati mossi dall'animo religioso del duca estense e non dall'ira o dalla prepotenza. Così, la Liberalità è da lui 'usata' in armonia col suo "vivere [...] sanctissimo". Mentre la sua Magnificenza è manifesta in ogni suo gesto, pratica e azione quotidiani e straordinari: nella vita di tutti giorni, nella scelta degli abiti, come nell'edificazione di palazzi, giardini, financo nei "lauti conviti" e nelle cerimonie pubbliche.

Anche la virtù della Giustizia (Libro VII), che il lodato duca possiede, è mossa dal suo spirito religioso e pio. Per virtù della Religione, infatti, l'amato duca felicemente governa la città di Ferrara, "perillustrata" di case, delizie, giardini, ma anche di numerosi e bellissimi templi, monasteri e conventi.<sup>34</sup> Ercole, mosso dalla virtù della Religione e della Prudentia (Libro VIII), sostiene e onora, con il suo 'buon' e 'giusto' governo, tali luoghi devoti, promuovendo numerosi "uffici divini", non solo nel tempo festivo del rituale religioso, ma anche nell'esercizio liturgico quotidiano, come previsto dalla curia Romana.

L'osservanza di Ercole di pratiche pie quotidiane è, infatti, ampiamente documentata. La ricorda, ad esempio, il cronista Ugo Caleffini, che per l'anno 1475 annota che:

la celsitudine del Duca ogni matina audiva la sua messa da li suoi cantori in canto cum la sua famiglia e mai non manco' zorno che non la audisse, mo ad una chiesa mo ad un'altra, ut plurimi in nostra dona de corte.<sup>35</sup>

Similmente Bernardino Prosperi riporta che Ercole è presente nella cappella di corte con i suoi cantanti, mentre intonano le preghiere dal volume devozionale, recentemente stampato, *Corona Beatae Virginis Mariae*. E un'altra nota diplomatica inviata a Mantova ricorda la pratica del duca di cantare insieme ai suoi cantori una "canzone ma non La Sol f bis Suso libri de messa": ossia "non una canzone, ma la solmisazione di un libro di Messe".<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Ercole fondò cinque nuovi conventi: Santa Maria della Consolazione, Santa Maria delle Grazie, quelli di San Rocco e di San Giovanni Battista e infine il monastero di Santa Caterina da Siena.

<sup>35</sup> Caleffini, *Croniche*.

<sup>36</sup> Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, 136.

L'attenzione data dai cronisti alle quotidiane buone pratiche, religiose e pie, del duca si nutre dunque di significativi dettagli sulla partecipazione attiva, sia emotiva che performativa, svolta da Ercole, che intona, egli stesso, le note previste dal repertorio liturgico.

Similmente opera la scrittura dell'Arienti, che nel suo *De Triumphis Religionis* ricorda il ruolo operante svolto da Ercole in rispetto del calendario liturgico durante, in particolare, i cerimoniali della *Passione*, con specifico riferimento all'evento del 1497: dalla sontuosa cena offerta da Ercole ai poveri (fatta "in memoria sanctissima e divinisissima de Christo in la cena") e dalla cerimonia della lavanda dei piedi, fino al ricevimento pubblico dell'eucarestia, alla celebrazione della messa e alla processione verso il sepolcro accompagnata ancora una volta dalla voce "solenne" dei cantori del duca che intonano 'orationi' e 'profezie'. L'intero spettacolo sacro è pertanto scandito anche nelle parole di Sabadino dalla presenza (o assenza) di Ercole: uno "spectaculo" e una "cirimonia sancti", di grande suggestione, tanto che a stento l'umanista stesso dice di non riuscire a trattenere la sua commozione.

O che spiritual dolcezza o che devotione, o che cirimonia sancta è da vedere con quanta charytà la tua Excellentia administrare in mensa a tanti poveri e a quelli li piedi con odifera acqua humilmente lavare! Che pur scrivendo intenerisse ogni mio spirito. Come quasi per devotione possetti io con forte animo abstenere le lacryme ritrovandomi questo anno de salute MCCCCXCVII a tanto spectaculo sacro[...] (91).

Tutto il "popolo amatissimo" era accorso a vedere il "divino spettacolo" e, probabilmente ancora commosso anch'esso dal pio cerimoniale, segue il duca in chiesa per l'ufficio della Messa, "celebrata da optime voce deli toi dignissimi musici". Per 3 ore il duca rimane genuflesso in assoluta devozione. Unitamente al suo popolo.

[...] credere si debbe che de tanta spirituale pietanza e charytate el Paradiso ne dovea far festa e canto con organi, cythere, cymbal, tympani e salteri, come ha facto di poi tanta opera beata et sancta mai più simile veduta nè sentita incominciasti [...] (93).

Nel suo trattato Sabadino recupera dalla prassi spettacolare liturgica e drammatica un linguaggio comunicativo fondato sull'emotività della sacralità, costruendo su un piano retorico articolato, ma immediato, un'immagine forte di devozione, che attiva una reciproca legittimazione ed elevazione rispettivamente dell'identità pubblica del duca, e con lui del suo popolo, e del valore civico (oltre che spirituale) del teatro sacro.

Le annotazioni sulla musica e sul suo potere empatico ed emotivo, che abbiamo rintracciato anche nelle cronache sugli spettacoli sacri erculei, confer-

mano l'attenzione data dal Sabadino e dagli umanisti al linguaggio performativo e al riconoscimento della sua efficacia comunicativa nella costruzione dell'immagine iconica del duca come capo della Corte e della Cristianità. Scrive Sabadino:

Tu servi ali toi popoli con grande charytate [e] iustitia, senza la quale alcuno Stato benchè opulente et valido non può stare [...].

[Tu] sempre considerasti per sapiente il tuo intellecto e religione, come optimo principe, che ogni mortale ogni cosa non può da sé sapere essendo subposto ala ignorantia per la fragilità humana ed essendo tutti noi da un massia de carne creati et in polvere convenire tornare [...].

(101)

O humanità dolce e grande senza comperazione così potessi io lassarla in lettere con eterna memoria!" (101)

### *Josquin tra liturgia e performance: la "Missa Hercules"*

Una tale progettualità, religiosa e civile, tra la scrittura e la scena, necessitava di competenze specifiche, uomini e abilità performative che sapessero dare compiutezza alle visioni e forgiare la realtà della festa liturgica. Bisogna cioè volgere lo sguardo al reclutamento di esperte maestranze compiuto da Ercole negli anni della sua reggenza: specialisti della scena locali, ma anche 'stranieri', italiani (specie fiorentini) e d'oltralpe (specie francesi).

Sull'impatto della tradizione spettacolare sacra fiorentina nel cerimoniale liturgico ferrarese sotto il ducato erculeo ha già scritto con perizia e cura Giuseppe Lipani, rintracciando tra le note di pagamento e i documenti della Camera Ducale consistenti compensi a festaioli fiorentini o a maestranze formatesi presso le botteghe di artisti fiorentini. È il caso di Domenico di Paris,<sup>37</sup> cognato di Niccolò Baroncelli, e realizzatore oltre dei diavoli della *Passione* del 1489, come abbiamo visto, anche dell'ingegno del *Paradiso* cristiano per la *Passione* del 1503 in Duomo, dove Dio Padre appare assiso sulle nubi attorniato da angeli: un ingegno che richiama alla mente il modello inaugurato dal Brunelleschi per le sacre rappresentazioni fiorentine.<sup>38</sup>

La collaborazione di Domenico di Paris per la costruzione delle scene delle *Passioni* erculee, come di quella di Giovanni Bianchini per l'evento del 1481,

<sup>37</sup> Ferretti, "Domenico di Paris"; Lipani, *Devota magnificenza*, 261-263.

<sup>38</sup> Un ingegno del *Paradiso* (sebbene pagano) era già stato utilizzato a corte a Ferrara anche per la messa in scena dell'*Anfitrione* del 1487, come descritto dal Ferrarini. Memorabile anche l'ingegno del *Paradiso* (pagano) realizzato da Leonardo da Vinci per la corte sforzesca a Milano nel 1490. Bortoletti "Il 'Paradiso' di Leonardo Da Vinci."

mette in evidenza una significativa azione trasmissiva di *saperi* artigianali e di cultura materiale e teatrale di derivazione fiorentina, che s'intreccia, come meglio vedremo a breve, con le pratiche rappresentative profane, contribuendo via via sensibilmente alla definizione di un linguaggio proprio dello spettacolo sacro ferrarese.

Ma a Ferrara, come a Milano e nelle altre corti del Nord, le carte notarili documentano la presenza a corte anche di numerosi e prestigiosi pittori, scultori e ancora musicisti d'oltralpe. Quest'ultimi contribuiscono fortemente alla definizione di un nuovo repertorio musicale e di un rinnovato cerimoniale liturgico che fece della cappella ducale una delle più grandi del suo tempo, al pari della cappella papale o di qualsiasi altra corte europea.

Sin dai primissimi anni del ducato erculeo, i maestri della cappella ducale, Johannes Martini e Johannes Brebis, assemblarono, ad esempio, un nuovo ricco repertorio di musiche per salmi, inni e passioni, in rispetto del carattere liturgico della nuova musica sacra.<sup>39</sup> In particolare è stata ipotizzata una ripresa nel cerimoniale ferrarese di una tradizione di salmi polifonici francese che i teorici hanno connesso direttamente alle grandi corti. Anche il rito della lavanda dei piedi riattivato da Ercole subì, con ogni probabilità, influenze esterne. Il rituale sacro era, ad esempio, previsto nelle paraliturgie della corte d'Aragona, dove Ercole era stato mandato sin da adolescente.<sup>40</sup> Ma risulta diffusamente documentato anche nel cerimoniale reale di Luigi XII, verso il quale il duca estense mostrò sempre un gran interesse emulativo. È probabile, dunque, che Ercole, imitando il cerimoniale francese, abbia riattivato il tradizionale rito liturgico della lavanda dei piedi, introducendo la 'sua' presenza operante tradotta in paraliturgia, e commissionando ai suoi cantori un repertorio sacro composto da *motetti, missales* o *ducales*.<sup>41</sup>

Altri noti e meno noti musicisti contribuirono al rinnovamento del repertorio liturgico a Ferrara e al prestigio della cappella ducale: in aggiunta a Martini e Brebis, ricordiamo il soprano Artiganova, proveniente dalla regione di Gascony a sud della Francia, giunto a Ferrara nel 1491 e poi incaricato di reclutare altri cantori 'stranieri' per Ercole. In questi stessi anni, tra i cantori di San Pietro risulta anche Girolamo Beltrandi, che nel 1502 è inviato con Alfonso d'Este da Luigi XII per una missione diplomatica. È qui che probabilmente Beltrandi in-

<sup>39</sup> Vedi Steib, *Johannes Martini and Johannes Brebis: Sacred Music*.

<sup>40</sup> Ryder, *The Kingdom of Naples Under Alfonso the Magnanimous*, 86; Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, 122; Lipani, *Devota magnificenza*, 155.

<sup>41</sup> Filippi, *Breve guida ai 'motetti missales' (e dintorni)*, 139-170.

contra il celebre musicista e compositore Josquin des Prez, al servizio, al tempo, presso la cappella reale di Luigi XII. Nell'agosto del 1502, Josquin è, infatti, richiesto a Ferrara come maestro della cappella ducale erculea, dove arriva – scortato dal musicista e compositore Girolamo de Sestola – nell'aprile del 1503.<sup>42</sup>

Grazie alla collaborazione con altri artisti, musicisti e letterati della corte estense, Josquin è da subito impegnato nella composizione di nuove opere e partecipa al rinnovamento della struttura drammaturgica delle paraliturgie erculee. Sappiamo, ad esempio, che il testo del suo componimento a 5 voci *Virgo salutiferi genetrix / Ave Maria* fu scritto dal poeta di corte Ercole Strozzi, che faceva parte del circolo letterario del Cardinal Bembo. E sappiamo dalla *Opus macaronicum* di Teofilo Folengo che Josquin compose un *Miserere*. Si tratta con ogni probabilità del *Miserere mei Deus*, scritto in risposta alla richiesta di Ercole di preparare un nuovo lavoro per la celebrazione della Settimana Santa del 1504.<sup>43</sup> L'esito fu alto, come riconosciuto dai musicologi, che evidenziano nel *Miserere* di Josquin, un modello retorico contraddistinto da un forte potere espressivo spirituale, che certamente influenzò l'altro lavoro di Josquin di casa ferrarese, la *Missa Hercules Dux Ferrariae*.

Come abbiamo già osservato sia nella prosa di Sabadino che nelle note di alcuni cronisti del tempo, l'ufficio della Messa era prassi quotidiana e al tempo stesso straordinaria del "religiosissimo principe", sempre ricordato come assoluto protagonista dell'intero cerimoniale liturgico. Nella *Missa Hercules* di Josquin, il duca diviene egli stesso soggetto della Messa, dove – come ipotizza Lockwood – attraverso una nuova tecnica compositiva, il tenore 'cava' il suo canto dal nome "Hercules" o dal titolo "Hercules Dux Ferrariae", reiterando il soggetto 'ostinato' sopra le altre voci della composizione polifonica che intonano il testo della messa.

Inserita probabilmente nella sempre più articolata drammaturgia della celebrazione della Settimana Santa, anche la *Missa Hercules* di Josquin recupera perciò il modello della tradizione liturgica locale e, nel rispondere alle esigenze della corte erculea, ordisce l'omaggio di un nuovo genere, detto *cavato*, al suo committente (e temporaneo governante), il cui nome diviene parte della struttura della Messa come controsoggetto del testo liturgico.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Lo conferma una lista di pagamento della cappella ducale, in cui risulta il nome di "Josquin cantore francese" da aprile del 1503 fino ad aprile 1504 (200 ducati per un anno). Dal 3 maggio 1504, Josquin risulta poi attivo presso la chiesa di Notre-Dame in Condé-sur-l'Escaut. Merkley, "Josquin Desprez in Ferrara," 561, 563 e 546-547.

<sup>43</sup> Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, 260; Merkley, "Josquin Desprez in Ferrara," 570.

<sup>44</sup> Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, 306.

Il nome del duca risuona nella cappella ducale o in Cattedrale o in ogni altro luogo devoto, mentre egli stesso presiede la cerimonia e la sua immagine è sovrapposta a quella di Cristo (Kyrie). Nel rispondere alle richieste del duca e al suo progetto di comunicazione politica, lo ‘straniero’ compositore Josquin prosegue l’opera di ‘traduzione’ della liturgia sacra e della materia cristiana in *liturgia di corte*, che qui diviene non solo strumento di educazione morale, sul modello fiorentino, ma anche efficace strategia di edificazione del *regis devotus* e della identità pubblica, religiosa e politica, del potere del duca che, come Cristo, serve, nutre e guida il suo popolo.

La tensione attivata nella drammaturgia musicale di Josquin è la medesima di quella registrata nella scrittura umanistica di Sabadino – che a sua volta attinge dalla retorica dello spettacolo sacro ferrarese coevo – e, nel suo divenire performance (liturgica), si potenzia, mettendo in atto una retorica della memorabilità capace di innescare un effetto memoriale negli spettatori, fedeli e sudditi, e attraverso questo fondare una comunità che prendeva forma non solo nel momento dell’*hic et nunc* del cerimoniale sacro, ma anche in una dimensione di lunga durata, tramite cioè la costruzione di una memoria individuale e collettiva e quindi di una identità di comunità.<sup>45</sup>

### *Liturgia di corte, strategie del potere e nuove drammaturgie*

La circolarità di una cultura materiale – letteraria, musicale, artistica e performativa – e la trasmissione di saperi, tecniche e abilità contribuisce dunque alla costruzione di una *lingua del teatro* basata su una retorica della sacralità e della memorabilità nello spettacolo sacro, su cui vengono elaborati e composti anche gli eventi del 1503 e del 1504: la *Passione*, l’*Annunciazione* e l’*Adorazione dei Magi* (1503), e ancora la *Commedia de Jacob et de Joseph* di Pandolfo Collenuccio (1504). La sede prescelta è per tutti il Duomo.

Ercole sceglie la Cattedrale in quanto centro aggregativo privilegiato della vita religiosa cittadina, che sempre più il duca vuole inglobare entro le logiche della gestione statale, “nel tentativo – come nota Folin – di aggiornare le funzioni tradizionali della ‘religione cittadina’ locale alle istanze di una Signoria territoriale”.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Bortoletti e Sacchi, *La performance della memoria*, 9-28.

<sup>46</sup> Folin, *Rinascimento estense*, 276.

Lo spettacolo sacro di questi anni del ducato erculeo vira in questa direzione. Mira cioè, in maniera simile all'azione performata della *Missa Hercules* di Josquin, a portare a compimento "un'opera di colonizzazione simbolica degli spazi che ancora si mostrano refrattari alla gestione estense".<sup>47</sup> Mira quindi a consolidare una volontà di gestione della vita religiosa come questione dello Stato. E lo fa solcando l'eredità dello spettacolo sacro e pianificando una strategia comunicativa più efficace, che trova nell'acquisizione, entro la cornice devota, delle proposte dello spettacolo di corte – ormai collaudato durante i festival plautini e gli allestimenti dello spettacolo profano<sup>48</sup> – un consistente consolidamento del potere del duca e della famiglia estense.

La *Passione* del 1503, ad esempio, sebbene mantenga una sua organicità e riproponga una struttura delle azioni liturgiche ormai collaudata durante gli allestimenti sacri degli anni Ottanta e Novanta, manifesta, con la realizzazione dell'ingegno del *Paradiso*, una maggiore attenzione all'elemento spettacolare, che amplifica il potenziale di memorabilità del teatro sacro agendo, come riportano cronisti e testimoni del tempo, tra la dimensione "devota" e quella "dilectevole". Esso attiva un dispositivo drammaturgico e scenico capace dunque di agire a livelli plurimi sui cittadini e sulla loro memoria, favorendo una tensione sperimentale sul piano della creazione stilistica e delle caratteristiche morfologiche e strutturali della drammaturgia di matrice devota.

Seguendo questa direttrice, la *Commedia de Jacob et de Joseph*, scritta in terzine dall'umanista e consigliere ducale Pandolfo Collenuccio, traduttore anche dell'*Anfitrione* di Plauto, riattiva in nuova forma drammaturgica i temi delle storie sacre, contribuendo alla definizione di una *liturgia di corte*, che agisce tra *arte e vita*, ossia tra arti performative e vita religiosa, cultura cittadina e politica.

La *Commedia* del Collenuccio che i fedeli videro rappresentata in Duomo, narra la storia – nota a Ferrara e gradita al duca Ercole<sup>49</sup> – del patriarca Giusep-

<sup>47</sup> Lipani, *Devota magnificenza*, 269.

<sup>48</sup> Dopo gli spettacoli plautini del 1486 e 1487, si susseguono a corte una serie di messe in scena di volagrazzamenti classici: nel 1491 ancora i *Menecmi* e l'*Anfitrione* e il nuovo allestimento dell'*Andria* di Terenzio; nel 1493 di nuovo i *Menecmi*; nel carnevale del 1499 il *Trinummo*, il *Penulo* e l'*Eunuco*; nel 1502 l'*Epidico*, le *Bacchidi*, il *Miles gloriosus*, l'*Asinara* e la *Casina*; nel carnevale del 1503 l'*Aulularia*, la *Mustellaria*, e ancora l'*Eunuco* e i *Menecmi*. Si veda l'ancora prezioso volume Tissoni Benvenuti e Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento*.

<sup>49</sup> Folin e Lipani fanno menzione di una lettera del 13 febbraio 1493, in cui Siverio Sivieri scrive alla duchessa Eleonora che il duca è impegnato nella lettura di un "libro in volgare che si chiama Josepho, che fa menzione de cosse et historie del testamento vecchio". Si cita da Lipani, *Devota magnificenza*, 278. Si veda anche Folin, *Rinascimento estense*, 283.



pe, venduto dai fratelli e divenuto poi, grazie alle sue virtù, amministratore del Faraone. Si tratta – come sottolinea anche Seragnoli, che della *Commedia* analizza fonti letterarie ma anche possibili rimandi iconografici<sup>50</sup> – di “un racconto etico e esemplare, il successo di un uomo pio e meritevole”, le cui virtù sono premiate dalla divinità. Si tratta di una storia sacra che consente a Ercole di attivare livelli di sovrapposizione tra la figura biblica devota e pia di Giuseppe e la sua immagine di ‘religiosissimo’ duca, che per merito delle sue virtù, è premiato, come il patriarca Giuseppe, dalla grazia divina a divenire capo supremo della sua comunità. Si tratta, dunque, di una storia esemplare che, attraverso la lingua del teatro e il suo sperimentarsi in nuove forme drammaturgiche e performative, riattiva l’antica vicenda biblica, e si fissa nella memoria dei fedeli e cittadini per divenire nell’oggi momento di celebrazione e autoaffermazione del sovrano.

Il duca Ercole d’Este, nel commissionare a Collenuccio la scrittura drammatica di una storia del vecchio testamento e nel farla mettere in scena in Cattedrale, prosegue e completa la sua volontà di creare una vita cerimoniale e festiva che, partendo dall’*humus* religioso e culturale locale, risponde alle sue esigenze di comunicazione politica, dettate sempre più da motivazioni propriamente dinastiche e propagandistiche della casa estense e sempre meno dalla convergenza delle tensioni e energie sociali della città attivate in passato dalla vita religiosa e civile delle confraternite laiche. La parabola dello spettacolo sacro erculeo sembra così trovare, tra continuità e desuetudini, una sua compiutezza, aprendo nuove vie all’uso del linguaggio teatrale di matrice sacra nella costruzione di una comunicazione politica e nella creazione di una memoria identitaria culturale e civica della vita ferrarese di inizio secolo, sostanziata dalla nascita di nuovi modelli di drammaturgia e pratiche performative: nuove “forme intermedie” – riprendendo la formulazione warburghiana – tra arte e vita ed efficace veicolo mnemonico di selezione, trasmissione e creazione di un nuovo sapere. Un teatro che, superando la sua dimensione effimera, continuerà a ripetersi e riattivarsi attraverso la sopravvivenza di resti delocati e viventi, nelle arti, in poesia o in altra nuova forma, altri tempi, altri spazi.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

<sup>50</sup> Seragnoli, “Il ‘Compianto sul Cristo morto.’” Lo studioso propone un’analisi non solo testuale ma anche figurativa che ha il merito di portare a evidenza la necessità del recupero anche della fonte iconografica, non tanto per offrire una mera illustrazione visiva a corredo del testo scritto o di un’analisi storica, drammaturgia e dell’evento performativo, bensì per cogliere la polidicità del contenuto delle immagini che spesso racano riflessi o sedimentazioni di spettacoli. Su questo approccio e linea metodologica si vedano anche Zorzi, *Il teatro e la città* e, sul fronte fiorentino in particolare, Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione*.

## Opere citate

### Fonti manoscritte

Modena, Archivio di Stato di Modena

Camera Ducale Estense (CDE)

*Munizioni e fabbriche*, 15, "Memoriale" 1481

*Munizioni e fabbriche*, 20bis, "Autentico" 1487

### Fonti a stampa

BOLZONI, LINA. "Oratoria e prediche." In *Letteratura italiana*, vol. 3, *Le forme del testo*, 2, *La Prosa*. Torino: Einaudi, 1984, pp. 1041-1074.

\_\_\_\_\_. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi, 2002.

BORTOLETTI, FRANCESCA. "Uomini, ambienti, culture." In Francesca Bortoletti (a cura di), *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali, oggi*. Numero monografico di *Culture Teatrali* v 7/8 (2002-2003): 151-165.

\_\_\_\_\_. *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*. Roma: Bulzoni, 2008.

\_\_\_\_\_. "Il 'Paradiso' di Leonardo Da Vinci. Politica, astrologia e teatro." *Arti dello spettacolo/Performing Arts* 14 (2020): 137-145.

\_\_\_\_\_. e Annalisa Sacchi (a cura di). *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*. Bologna: Baskerville, 2018.

CALEFFINI, UGO. *Diario di Ugo Caleffini (1471-1494)*, a cura di G. Pardi. 2 voll. Ferrara: Tip. Sociale, 1938-1940.

\_\_\_\_\_. *Croniche 1471-1494*, a cura di F. Cazzola. Ferrara: Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 2006.

COSTOLA, SERGIO. "Storia di un pellegrinaggio. Momenti fra il sacro e il profano nella vita culturale ferrarese ai tempi di Ercole I d'Este." *Teatro e Storia* 18 (1996): 205-240.

CRUCIANI, FABRIZIO. "Gli attori e l'Attore a Ferrara: premessa per un catalogo." In Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*. Atti del Convegno. 9 voll. Roma: Bulzoni, 1982, vol. 2, pp. 451-466.

\_\_\_\_\_. e DANIELE SERAGNOLI (a cura di). *Il teatro italiano nel Rinascimento*. Bologna: Il Mulino, 1987.

\_\_\_\_\_. CLELIA FALLETTI, e FRANCO RUFFINI. "La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto." *Teatro e Storia* 16 (1994): 131-217.

D'ANCONA, ALESSANDRO. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*. Firenze: Le Monnier, 1872.

\_\_\_\_\_. *Origine del teatro italiano*. Firenze: Loescher, 1891.

DEGLI ARIENTI, SABADINO. *De triumphis religionis*, a cura di W. Gundersheimer. Ginevra: Droz, 1972.

EISENBICHLER, KONRAD (a cura di). *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*. Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 15. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 1991.

FERRARINI GIROLAMO. *Memoriale estense*, a cura di Primo Griguolo. Rovigo: Minelliana, 2006.

- FERRETTI, MASSIMO. "Domenico di Paris." *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 40. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991. 648-651. Online [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-di-paris\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-di-paris_%28Dizionario-Biografico%29/)
- FILIPPI, DANIELE V. "Breve guida ai motetti missales (e dintorni)". In Daniele V. Filippi e Agnese Pavanello, *Codici per cantare: I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*. Lucca: LIM, 2019, 139-170.
- FOLIN, MARCO. *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*. Roma: Laterza, 2001.
- FRANCESCHINI, ADRIANO. "Associazioni laiche di gravitazione francescana dei sec. XIII-XV." *Analecta Pomposiana* 7 (1982): 225-231.
- GAZZINI, MARINA. "Costruire la comunità. L'apporto delle confraternite fra Due e Trecento. Alcuni esempi dal Nord al Centro Italia." *Rivista di Storia della Chiesa in Italia* 68.2 (2014): 331-348.
- GRAZIANI SECCHIERI, LAURA. "...in Hospitali Batuti Nigri Ferrarie alias Mortis sito in contracta Sancta Maria de Vado in parte superiore in mansione esistente prope Oratorium eius Hospitali..." In M. Mazzei Traina (a cura di), *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devozione e restauri*. Ferrara: Ferrariae Decus / Liberty House, 2002. 71-154.
- GUARINO, RAIMONDO (a cura di). *Teatro e culture della rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1988.
- GUNDERSHEIMER, WERNER L. *Ferrara: The Style of a Renaissance Despotism*. Princeton: Princeton University Press, 1973 (trad. it. *Ferrara estense, Lo stile del potere*. Modena: Franco Cosimo Panini, 2005).
- LIPANI, DOMENICO GIUSEPPE. *Devota magnificenza. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*. Roma: Bulzoni, 2017.
- LOCKWOOD, LEWIS. "Josquin at Ferrara: New Documents and Letters." In Edward Lowinsky e Bonnie J. Blackburn (a cura di), *Josquin Des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*. London: Oxford University Press, 1976. 104-106.
- \_\_\_\_\_. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984 (trad. it. *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987).
- LOMBARDI, TEODOSIO. *I Francescani a Ferrara*. 5 voll. Bologna: s.n., 1974.
- \_\_\_\_\_. *Storia del Francescanesimo*. Padova: EMP, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Presenza e culto di San Bernardino da Siena nel Ducato estense*. Ferrara: Centro Culturale Città di Ferrara, 1981.
- MAZZA, RITA. *Lorenzo Rossi tipografo in Ferrara 1482-1500*. Ferrara: Worbas, 1984.
- MERKLEY, PAUL. "Josquin Desprez in Ferrara." *The Journal of Musicology* 18.4 (2001): 544-583.
- PASSERA, CLAUDIO. *Editoria e spettacolo al servizio del principe: gli incunaboli italiani per nozze*. Documenti per lo studio comparato della festa nuziale rinascimentale, Tesi di dottorato. Firenze, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2018-2019.
- PIANA, CELESTINO. "Per il Centenario Cateriniano-Bernardiniano." *Studi Francescani* 70.1-2 (1980): 29-49.
- RYDER, ALAN. *The Kingdom of Naples Under Alfonso the Magnanimous. The Making of a Modern State*. Oxford: Clarendon, 1976.

- RUFFINI, FRANCO. *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1983.
- SERAGNOLI, DANIELE. "Il 'Compianto sul Cristo morto' e la sacra rappresentazione ferrarese." In Anna Maria Visser Travagli (a cura di), *Guido Mazzoni. Il Compianto sul Cristo morto nella Chiesa del Gesù a Ferrara*. Firenze: Centro Di, 2003. 23-48.
- STEIB, MURRAY (a cura di). *Johannes Martini and Johannes Brebis: Sacred Music*. Middleton, WI: A-R Editions, 2009.
- TISSONI BENVENUTI, ANTONIA e MARIA PIA MUSSINI SACCHI. *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*. Torino, UTET, 1983.
- TOSCHI, PAOLO. *L'antico dramma italiano*. 2 voll. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1926.
- VECCHI CALORE, MARINA. "Rappresentazioni sacre a Ferrara ai tempi di Ercole I." *Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria* ser. 3, 27 (1980): 157-185.
- VENTRONE, PAOLA. "La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi." In Miriam Chiabò e Federico Doglio (a cura di), *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*. Roma: Torre di Orfeo, 1993. 67-99.
- \_\_\_\_\_. "La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro." In G. Auzzas, G. Baffetti e C. Delcorno (a cura di), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Firenze: Leo S. Olschki, 2003. 255-280.
- \_\_\_\_\_. *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*. Firenze: Le Lettere, 2016.
- VENTURI, ADOLFO. "L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I." *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province della Romagna* ser. 3, 6 (1888): 350-422.
- \_\_\_\_\_. "L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I." *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province della Romagna* ser. 3, 7 (1889): 368-412.
- VERATELLI, FEDERICA. "L'esibizione del dolore attraverso immagini vive: gestualità mistica come performance." In A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena: dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*. Roma: Carrocci, 2006. 189-206.
- VILLORESI, MARCO. *Da Guarino a Boiardo: la cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*. Roma: Bulzoni, 1994.
- ZAMBOTTI, BERNARDINO. *Diario ferrarese*, a cura di G. Pardi. *Rerum Italicarum scriptores*. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinate da L.A. Muratori, 24, parte 7, t. 2. Bologna: Zanichelli, 1937.
- ZORZI, LUDOVICO. *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Einaudi 1977.



## L'altra corte di Firenze: gli Orsini di Bracciano tra residenze, cerimonialità, spettacolo

*Anna Maria Testaverde*

La storiografia riguardante il sistema spettacolare promosso dal granduca-  
to mediceo, non sempre ha interpretato il fenomeno in rapporto al sostegno  
culturale e alla gestione economica delle famiglie cortigiane e delle 'nazioni'  
straniere residenti in città.<sup>1</sup> L'esempio più significativo riguarda l'influente  
contributo mecenatesco della prestigiosa e antica dinastia romana degli Orsi-  
ni di Bracciano, alla quale i Medici erano uniti dall'epoca in cui Lorenzo de'  
Medici aveva sposato Clarice Orsini (1468) e il figlio Piero Alfonsina Orsini,  
pur del ramo napoletano del casato. L'illustre e vantaggioso legame familiare  
si era poi nuovamente rinsaldato nel 1553 con il contratto di nozze tra Pao-  
lo Giordano Orsini (1541-1585), primo duca di Bracciano, e Isabella (1542-  
1576), figlia prediletta di Cosimo de' Medici, firmato a Roma dal cardinale  
Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora, tutore del giovane Orsini, e da Averardo  
Serristori, ambasciatore e procuratore del Medici.<sup>2</sup> L'alleanza matrimoniale  
con una delle famiglie più potenti dello stato pontificio, aveva consentito al  
Duca Cosimo di rafforzare l'influenza nella società aristocratica romana e te-  
nere sotto controllo la politica territoriale, in virtù della redditizia estensione  
del dominio degli Orsini di Bracciano (da Roma fino ai confini del Regno di  
Napoli).<sup>3</sup> Il legame di reciproca fiducia, l'accreditamento politico e il sostegno  
economico, si sarebbero mantenuti di generazione in generazione, con il figlio  
Virginio (1572-1615) e con il nipote Paolo Giordano II (1592-1656). Furono il

<sup>1</sup> Si veda ad es.: Sara Mamone, Anna Maria Testaverde, *Court Culture and Pageantry of the 'Spanish Nation' in Florence*, "Bulletin of Spanish Visual Studies", vol. 3 (2019), 2, pp. 1-2.

<sup>2</sup> Per la storia di questa contrastata unione cfr. Elisabetta Mori, *Lettere tra Paolo Giordano Orsini e Isabella de' Medici (1556-1576)*, Roma, Gangemi, 2019; Ead., *L'archivio Orsini. La famiglia, la storia, l'inventario*, Roma, Viella, 2016.

<sup>3</sup> Christine Shaw, *The Political Role of the Orsini Family from Sixtus IV to Clement VII*, Roma, Istituto storico Italiano per il Medioevo, 2007; Francesca Sigismondi, *Lo stato degli Orsini: Statuti e Diritto proprio nel ducato di Bracciano*, Roma, Viella, 2003.

tempo e lo spazio della festa, sia civica che cortigiana, ad offrire le migliori occasioni pubbliche per esprimere la convergenza dei progetti e la complementarità della relazione parentale. Ma per la famiglia romana la promozione autocelebrativa familiare fu giocata su un doppio registro: la generosa e creativa elargizione a favore del Carnevale a Roma intese dare testimonianza della solidità del proprio status, in quanto congiunti dei Medici, e superare anche le opposizioni da parte della corte pontificia. Ben nota è la relazione dell'ambasciatore veneziano Antonio Tiepolo, quando nel 1573 notava come, nonostante l'atteggiamento oppositivo del papa Gregorio XII, fosse invece stato concesso al «genere del Duca di Fiorenza», per i festeggiamenti carnevaleschi, il combattimento di «due barriere con molta pompa e spesa»:

Non ha lasciato sua Santità che si facciano maschere in tutto il carnevale; che in soli sei giorni, nei quali però sono state fatte combattere due barriere con molta pompa e spesa, l'una del Signor Paolo Giordano Orsino, genere del Duca di Fiorenza, et l'altra dal Signor Mutio Mattei, gentilhuomo romano assai comodo et rico. Ha fatto anchora Sua Santità prohibir comedie.<sup>4</sup>

A Firenze invece il contributo culturale ed economico degli Orsini non mancò mai di porre in rilievo il prestigio dell'antico lignaggio che motivava il ruolo privilegiato nei cerimoniali diplomatici a livello internazionale, oltre a giustificare la reciprocità di gestione con i potenti familiari.<sup>5</sup> Altrettanto efficace, agli occhi della cittadinanza, fu la loro esposizione quotidiana nella vita privata dei granduchi (passeggiate in città e nei giardini, visite nei possedimenti, spostamenti di residenza, cacce, partecipazioni domenicali alle cerimonie religiose), come in quella festiva (matrimoni; battesimi, funerali). In quegli anni si deve alla committenza di Paolo Giordano I l'elaborazione del progetto encomiastico familiare che avrebbe portato all'edizione della *Historia di casa Orsini* (Venezia, 1565), commissionata a Francesco Sansovino. Fondato sulla memoria e sul valore militare dell'atavica stirpe di antichi capitani e condottieri, al servizio sia dei pontefici che dei regnanti, ma anche per l'«antica amorevolezza verso le lettere» e la predisposizione ad essere loro stessi uomini di cultura,<sup>6</sup> il progetto si traslava nell'encomio della moderna corti-

<sup>4</sup> Filippo Clementi, *Il Carnevale Romano Nelle Cronache Contemporanee (1899)*, Whitefish, MT, Kessinger Publishing, 2019 (rist. anast. 1899), p. 249.

<sup>5</sup> Sui ruoli diplomatici attentamente perseguiti nei cerimoniali dagli Orsini, cfr. Vincenzo Celletti, *Gli Orsini di Bracciano: glorie, tragedie e fastosità della casa patrizia più interessante della Roma dei secoli XV, XVI, e XVII*, Roma, Fratelli Palombi, 1963.

<sup>6</sup> Elisabetta Mori, *Paolo Giordano I e la fondazione della memoria degli Orsini*, in *Scritti per Isa. Raccolta di studi offerti a Isa Lori Sanfilippo*, a cura di Antonella Mazzon, Roma, SISME, 2008, pp. 685-698; Barbara Furlotti, A

gianeria, così come era celebrata da Baldassar Castiglione. Anche l'omonimo nipote, in pieno Seicento, avrebbe nuovamente offerto di sé il ritratto dell'uomo d'arme, temprato all'esercizio militare, ma altrettanto formato alle più raffinate pratiche culturali.<sup>7</sup> D'altra parte tutta la formazione del primo duca di Bracciano, educato dalla madre Francesca Sforza e dal suo tutore, il cardinale Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora, esprimeva la precettistica educativa che integrava la conoscenza degli studi umanistici con l'apprendimento e l'esercizio della tecnica dell'armeggiare, della danza e del cavalcare e della musica, come necessarie discipline.<sup>8</sup> Un ruolo particolarmente rilevante sarebbe stato svolto in proposito dal maestro Giovanni Battista Pignatelli, fondatore della prima scuola di addestramento dei cavalli a suon di musica, il quale dovette molto influenzare il suo gusto verso le forme spettacolari paramilitari.<sup>9</sup> Pertanto il Duca non perse occasione per ostentare, fin dalla più giovane età, le capacità militari, la qualificata formazione cortigiana, nelle occasioni festive e nei riti cerimoniali, con la consapevolezza di agire in un contesto pubblico dentro al quale occorreva sempre difendere la propria posizione politica e mantenere salda la reputazione. Lo spettacolo guerresco (*in primis* la barriera o il torneo)<sup>10</sup> consentiva un'affascinante esibizione visiva di livree raffinate dai colori accessi, ricchi adornamenti, che ne attestavano il forte investimento economico. Già nel 1556 il giovane Orsini scriveva alla futura consorte Isabella de' Medici: «È stato un bellissimo carnevale et io l'altro dì a un festino feci una livrea che mi costò cinquecento scudi che fu tenuta bellissima».<sup>11</sup>

A Firenze l'intervento dei giovani coniugi Orsini, Duchi di Bracciano, negli spettacoli di corte, si iscrive in una tendenza a recuperare l'antica arte

*Renaissance Baron and his possessions. Paolo Giordano I Orsini Duke of Bracciano (1541-1585)*, Turnhout, Brepols, 2012.

<sup>7</sup> Adriano Amendola, *Gli Orsini e le arti in età moderna. Collezionare opere, collezionare idee*, Milano, Skira, 2019; Carla Benocci, *Paolo Giordano II Orsini nei ritratti di Bernini, Boselli, Leoni e Kornmann*, Roma, De Luca, 2006.

<sup>8</sup> Sulla formazione familiare del primo Duca di Bracciano, cfr. Carla Benocci, *Pio II educatore: strategie politiche e familiari di Guido Sforza di Santa Fiora e dei suoi eredi, Federico, Bosio II e Francesca Sforza Orsini*, in "Progressus", 2016, III,1, pp. 92-116. Si ringrazia l'autrice per le informazioni e il saggio cortesemente fornitomi.

<sup>9</sup> Cfr. Elisabetta Mori, *Gli Orsini e i tornei, tra cavalleria cortese e magnificenza barocca*, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di Adriano Amendola, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 81-98.

<sup>10</sup> Il torneo (combattimento a squadre) e la giostra (combattimento a singolar tenzone) erano combattute a cavallo, a piedi, alla barriera (quando in mezzo al campo veniva posta una lizza o barriera).

<sup>11</sup> Barbara Furlotti, *A Renaissance Baron and his possessions*, op. cit., p. 34. Sulle vicende tra i due coniugi e l'epistolario, si vedano ora: Elisabetta Mori, *L'onore perduto del duca di Bracciano. Dalle lettere di Paolo Giordano Orsini e Isabella de' Medici*, in *Corti, poteri e minoranze in età moderna*, a cura di Marina D'Amelia, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2 (2004), pp. 135-174.



del giostrare, non esclusivamente come personale prova di abilità quanto in riferimento simbolico alla propria storia dinastica. Di conseguenza anche la scelta degli spazi per la spettacolare esibizione pubblica ha stretta congruenza con le residenze a loro destinate, in quanto espressione di rappresentanza pubblica. Per risiedere in città i duchi di Bracciano scelsero il palazzo della famiglia Medici in Via Larga, come riferiva l'agente dell'Orsini, Giannozzo Cepparello: «il signor Paolo desiderebbe per alloggiamento di sua Famiglia» la «casa vecchia di Via Larga», oltre a «stanze in Palazzo per la persona sua».<sup>12</sup> Di fatto questa residenza fu abitata dai Duchi di Bracciano, almeno fino al 1574,<sup>13</sup> rispondendo pienamente al loro ruolo a corte. La raffinata cultura e l'innata abilità di Isabella de' Medici, le avevano consentito di acquisire una posizione importante accanto al padre Cosimo, sia nella gestione familiare ma anche nelle segrete alleanze e nei rapporti politici. Nel 1570 non a caso il protocollo del cerimoniere pontificio le concesse l'onore dell'ingresso solenne, dopo il padre, in occasione della consegna del titolo granducale a Roma.<sup>14</sup> Anche a Paolo Giordano in quegli anni erano stati affidati incarichi di rappresentanza prestigiosi, come nel 1565 quando si recò con Francesco de' Medici alla corte imperiale per scortare a Firenze l'arciduchessa Giovanna d'Austria; altrettanto furono gli impegni militari assegnategli l'anno successivo dal pontefice Pio V che lo inviò alla difesa delle coste adriatiche, minacciate dai turchi, con 4000 fanti, nominandolo poi governatore generale di Santa Chiesa.

Nel 1565, in occasione del matrimonio del principe Francesco con Giovanna d'Austria (1565), la residenza di Via Larga si aprì al pubblico degli ospiti, come ricorda il Principe Ferdinand Wittelsbach nei suoi *Diari*, per banchetti, concerti di musica e per una rappresentazione teatrale, affidata probabilmente a compagnie di comici dell'Arte.<sup>15</sup> Ma anche il quartiere

<sup>12</sup> Giovan Battista Catena, *Lettere del Cardinale Giovanni de Medici Figlio di Cosimo I Gran Duca di Toscana*, Roma, Antonio de' Rossi, 1752, p. 292.

<sup>13</sup> La conferma della residenza nella Casa Vecchia in Giuliano De' Ricci, *Cronaca (1532-1606)*, a cura di Giuliana Saporì, Milano-Napoli, 1972, pp. 44, 77. Per i diversi passaggi di proprietà del palazzo cfr. *Il palazzo Medici-Riccardi di Firenze*, a cura di Giovanni Cherubini e Giovanni Fanelli, Firenze, Giunti, 1990.

<sup>14</sup> Donna G. Cardamone, *Isabella Medici Orsini: a portrait of self-affirmation*, in *Gender, sexuality and early music*, a cura di Todd M. Borgerding, New York-London 2002, p. 1-25; Elisabetta Mori, *Isabella de' Medici e Paolo Giordano Orsini. La calunnia della corte e il pregiudizio degli storici*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti (secoli XVI-XVIII)*. Atti del Convegno, a cura di Giulia Calvi, Riccardo Spinelli, Firenze 2008, pp. 537-550; Caroline P. Murphy, *Isabella de' Medici. La gloriosa vita e la fine tragica di una principessa del Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 2011; Elisabetta Mori, *L'onore perduto di Isabella de' Medici*, Milano, Garzanti, 2011.

<sup>15</sup> Margareth A. Katritzky, *The diaries of prince Ferdinand of Bavaria: commedia dell'arte at the wedding festivals of Florence (1565) and Munich (1568)*, in J.R. Mulryne and Margaret Shewring, eds. *Italian Renaissance festivals*

circostante, ricco di allusioni ideologiche alla famiglia Medici, fu coinvolto nell'organizzazione di spettacoli personalmente commissionati da Paolo Giordano I, i quali, come scriveva un anonimo, furono «conformi alla vera grandezza dell'animo e sangue romano».<sup>16</sup> All'interno di un «grande e molto eroico teatro», costruito a somiglianza del Colosseo, monumento dell'antichità per eccellenza, corredato da un ciclo di grandi teleri con riferimenti all'antica Roma (l'autore fu Santi di Tito), si svolse uno spettacolo altrettanto allusivo all'atavica discendenza romana («la sera, poi, a un'ora di notte, cominciò un combattimento antico romano con cavalli armati e maschere»)<sup>17</sup>. Il «combattimento antico romano», di fatto una sbarra, spettacolo preferito dagli Orsini, e si inserì in un'azione coreografica che si concluse con «quel grazioso ballo chiamato Battaglia»:

sarebberonci da dire ancora molte cose d'un nobilissimo spettacolo rappresentato dal liberissimo signor Paulo Giordano Orsino, duca di Bracciano, in un grande e molto eroico teatro, tutto nell'aria sospeso, da lui con real animo e con spesa incredibile e con spesa incredibile in questi giorni di legname fabbricato, ove, con ricchissime invenzioni de' cavalieri mantenitori, de' quali egli fu uno, e degl'avventurieri, si combattè con diversi armi una sbarra e si fece con singular diletto de' riguardanti, con ammaestratissimi cavalli quel grazioso ballo chiamato Battaglia [...] e perchè ricercherebbe, volendo a pieno trattarne, quasi un'opera intera, essendo ormai stanco, senza più dirne, credo che perdonato mia fia, se anch'io farò ormai a questa mia, non so se noiosa fatica, fine.<sup>18</sup>

La descrizione degli «ammaestratissimi cavalli» suggerisce a Firenze l'addestramento spettacolare dei cavalli al ritmo di musica, secondo i precedetti della celebre scuola del Pignatelli, il maestro di Paolo Giordano I. Lo spettacolo, pur escluso dal calendario ufficiale festivo, colpì vivamente l'attenzione dell'ambasciatore ferrarese Rodolfo Conegrano che, nel farne ampia relazione ad Alfonso II d'Este, seppe coglierne l'originale messinscena che articolava gli ingegni scenici e gli effetti pirotecnici con il canto e la musica (carro con

*and their European influence. Studies in Italian Theatre and Commedia dell'Arte* (3), Lewiston / Queenston / Lampeter, Edwin Mellen Press, pp. 143-172. pp. 155-158.

<sup>16</sup> Lettera senza mittente e destinatario, 28 novembre 1565 AV, cod. Urbinate-Vaticano 1040.143, citato in Nicoletta Lepri, *Le feste mediche del 1565-1566. Riuso dell'antico e nuova tradizione figurativa*, Firenze, Vicchio di Mugello, LogiSma, 2019, vol. II, p. 544.

<sup>17</sup> Barbara Furlotti, *Il culiseo di Paolo Giordano I Orsini in Piazza San Lorenzo. Una festa romana nel cuore di Firenze* in Robert Gaston and Louis Waldman, eds., *San Lorenzo: A Florentine Church*, Cambridge, MA., Harvard University Press, 2017, pp. 38-39.

<sup>18</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, 1966-1987, vol. VI, pp. 366-137; Barbara Furlotti, *Il culiseo di Paolo Giordano I Orsini*, op. cit., p. 38; Nicoletta Lepri, *Le feste mediche del 156-1566*, op. cit., vol. I, pp. 173-174.

Stella; carro del vulcano Etna, fucina di Vulcano, nave degli Argonauti, carro con torre incendiaria tirata da un'Idra serpente):

Sabato prossimo passato si fece il torneo del signor Paolo, che riuscì benissimo, il principio del quale fu una stella, che venne su nel cielo con un huomo sopra et si fermò nel mezzo del teatro et subito si sentì una *musica* da quatro fanciuli, che erano su alto ascosi da una banda del teatro, et dovevano essere su detta stella, ma, per il grande circuito di esso teatro et gravezza di detti fanciuli, non poterono trovare modo che vi stessero sicuri et perciò gli accomodorno come ho detto. Poi, fornita che fu, *s'aperse il Monte Etna con molto rumore et fuochi* et ne uscì *dua mantenitori della barera*, che furono il signor Paolo sudetto et il signor Pirro Malvezzi, vestiti d'arme bianche gravate et di tela d'argento et setta bianca [...], et doi angeli che li portavano li morioni et li stochi, quali *si videro lavorare alla fucina de Vulcano, quando fu aperto il sudetto Monte*, et erano vestiti con livree assai belle, et con bon'ordine, girato il campo, si fermarono da uno capo del teatro. Poi *compare la nave delli argonauti*, carica di cinque cavaglieri venturieri et uno fanciulo, qualo, doppo *d'havere detta nave fatto di molti fuochi, cantò nella lira* dinanti al palcho di sua altezza alcuni versi et, girato il campo, smontorno da l'altro capo del teatro et la nave se ne tornò a dietro, poi *s'aperse un altro monte che havevano fatto appresso al predetto d'Etna*, dal quale ne uscirono altri cavaglieri venturieri. Compare poi una torre *ch'abbrusciava, tirata da l'idra serpente* et, fermatasi dinanzi a sua altezza, ne venne fuori una dama che recitò molti versi et uno cavagliero, qualo, girato il campo, se ne rettirò ove li altri et il castello se ne andò (...).<sup>19</sup>

L'elaborato combattimento militaresco, commissionato come personale atto di omaggio nuziale da parte degli Orsini, evocò riferimenti culturali e ideologici ben più mirati: fu il primo 'manifesto visivo' dei programmi orsiniiani a Firenze, ricchi di allusioni alla pretesa superiorità di lignaggio rispetto alla storia familiare dei Medici.

Il 15 febbraio del 1567 la dimora degli Orsini si aprì nuovamente ai festeggiamenti per il battesimo di Eleonora, figlia primogenita di Francesco de' Medici. Il ricco calendario festivo, coincidente con il Carnevale, prevede «una festa nella Via Larga di contro alla casa de Medici», abitata in quegli anni appunto dai Duchi di Bracciano. Fu nuovamente proposto uno spettacolo guerresco, una giostra al saracino, accompagnata da una mascherata allegorica che, uscita dal «giardino dalla piazza di San Marco (...) venne pian piano, fino sotto le finestre della detta casa de' Medici alle quali erano tutti i nostri Signori con altre Signore, & gran numero di gentildonne le prime della Città». <sup>20</sup> Dalle finestre del palazzo gli ospiti poterono così assistere alla sfilata

<sup>19</sup> Barbara Furlotti, *Il culiseo di Paolo Giordano I Orsini*, op. cit., p. 539.

<sup>20</sup> Alessandro Ceccherelli, *Descrizione di tutte le feste, e mascherate fatte in Firenze per il carnouale, questo anno, 1567. E insieme l'ordine del Battesimo della primogenita dell'illus. & excell. s. principe di Firenze, e Siena*. Firenze, eredi di Lorenzo Torrentino, 1567, p. 6s.

dell'allegoria della Fortezza a cavallo («una donna in habito di guerriera tutta amata co corsaletto di teletta d'oro & vari abigliamenti (...) nella man destra una clava simile a quella di Hercole, il cavallo tutto bardato di pelle di tigre»), seguita da un carro recante un ingegno a forma di nuvola che, aprendosi davanti agli spettatori, fece uscire Giunone:

Un carro grandissimo, e alto da terra la sua sommità circa dodici braccia, il quale tutto era coperto di una nugola di bambagia fatta di varii colori, e non solo copriva il carro, ma i cavalli che lo tiravano, & tutti coloro che vi erano dentro e sotto (...) quindi fermatosi, trassero un gran numero di moschette & masti, al qual rumore si aperse la nugola & si vide pur sopra altra nugola simile la Dea Giunone a sedere sopra una sedia d'argento, & colore turchino in habito vestita come è descritta dagli antichi, & particolarmente da Pausania.<sup>21</sup>

Anche in questo spettacolo la celebrazione della discendenza romana accompagnava l'allegoria: Giunone portava infatti davanti al pubblico «guerrieri finti per due famosissimi Heroi Romani» e ne celebrava «il sangue latino». Attorniarono il carro, il celebre cantante Scipione dalle Palle e il musicista Stefano Rossetto, già da tempo nell'*entourage* degli Orsini, i quali forse in quegli anni erano stati ingaggiati dal Duca Cosimo:

Musici eccellentissimi parte con le voci, parte con gli strumenti cantarono, & sonarono la seguente Canzone composta da M. Scipione dalle Palle Senese Musico eccellentissimo, e la Musica da M. Stefano Rossetto à rei con certata con due Tromboni, due Liuti, una Lira, un grave Cembalo, un Cornetto, & una Traversa.<sup>22</sup>

Anche in questa organizzazione festiva, come sottolineava il relatore Alessandro Ceccherelli, questi spettacoli furono l'ennesima testimonianza della consueta prodigalità che evidentemente contraddistingueva i Duchi di Bracciano:

nella Casa de' Medici entrati fecero trattenimento di diversi balli, fino all'ora della cena, la qual fu fatta con uno splendido, magnanimo &, ben ordinato banchetto; con un apparecchio mirabile fatto tutto dall'Illust. S. Pagolo Giordano Orsino, & dall'Illust. S.D. Isabella sua Consorte, i quali si come sa ciascuno non perdonano à spesa, nè a fatica alcuna, nelle loro imprese & negozii.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Ivi, p. 7d.

<sup>22</sup> Ivi, p. 8d.; Secondo il Morucci la notizia viene confermata dal Varchi allorchè ricordava: «So che presso l'Illustrissimo Signor Paolo Giordano Orsini, genero del vostro Duca (Cosimo de' Medici), c'è qualcuno che non solo suona e canta divinamente, ma è anche sapiente e compone, che si chiama Messer Scipione della Palla» in Benedetto Varchi, *L'Hercolano dialogo di Messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona generalmente delle lingue et in particolare della Toscana, e della Fiorentina*, Firenze, Giunti, 1570, p. 277. Cfr. Valerio Morucci, *Baronial Patronage of Music in Early Modern Rome*, Abingdon-Oxon; New York, Routledge, 2018, p. 124.

<sup>23</sup> Alessandro Ceccherelli, *Descrizione di tutte le feste*, op. cit., p. 8.

Oltre alla residenza di Via Larga, la famiglia Orsini in quegli anni acquisì in Oltrarno un altro palazzo, destinandolo ad una funzione maggiormente rappresentativa per la prossimità con la nuova reggia di Palazzo Pitti e l'accesso diretto con l'antica Porta di San Piero Gattolini (oggi Porta Romana): la villa di Baroncelli, successivamente denominata Villa del Poggio Imperiale. La tenuta era stata confiscata nel 1565 a Piero Salviati, accusato di complotto organizzato insieme ai fuoriusciti. Il Duca Cosimo la concesse alla figlia prediletta, spinto anche dall'insistente richiesta della stessa, con buona probabilità desiderosa di porsi in contiguità con la sontuosa reggia paterna e di mantenere una posizione di 'parità' nella gestione politica e diplomatica, degna anche del casato coniugale.<sup>24</sup> Fu infatti in questa villa, ampliata e corredata di oggetti d'arte, che la coppia poté meglio svolgere un ruolo di accoglienza di rilievo, come nel 1573 dava notizia Isabella al consorte:

Io me ne vo spesso a Baroncelli a caccia a lepre a piè che ce n'è tanti che è cosa bella.. Don Luigi si parte per andar in Spagna et poi se ne ritorna di Genova et è qui, et aspetta le galere che mena il prior don Ernando il qual passa in Spagna et mena seco don Pietro di don Gartia, il qual va a servir la regina di Spagna.<sup>25</sup>

Probabilmente a Poggio Baroncelli, Isabella e Paolo Giordano I, sfidando l'intransigenza di Pio V e il rigore dell'Inquisizione, dettero protezione a Paolo Ghislieri, nipote del pontefice, privato di tutti i beni e bandito a causa del lusso di cui amava circondarsi, ma anche a Fausto Sozzini, teologo antitrinitario, che negli anni 1569-73 fu al servizio dei duchi di Bracciano. Alla morte di Isabella la residenza, che mantenne le tracce dell'ingente investimento economico familiare fino al momento della vendita a Maria Maddalena d'Austria, consorte del granduca Cosimo II, restò in possesso degli Orsini. Ne è testimonianza il disegno della pianta redatta da Giorgio Vasari il Giovane nel 1595<sup>26</sup> (tav. 1), anno in cui è assegnata a Don Virginio (1572-1615), figlio terzogenito, ma primo maschio nella successione familiare, che,

<sup>24</sup> La frammentaria documentazione, riguardante la residenza degli Orsini nella Villa fiorentina, è testimoniata in Ota Tomoko, *Le commissioni artistiche della granduchessa di Toscana Maria Maddalena d'Austria: il ciclo degli affreschi della Villa di Poggio Imperiale a Firenze*, Università degli studi Firenze, dottorato di ricerca in storia delle arti e dello spettacolo, ciclo XXIX, tutor: Giometti Cristiano; Gabriele Nannetti, *La villa di Poggio Imperiale a Firenze Le vicende architettoniche in età lorenese (1737-1859)*, Università degli studi Firenze, dottorato di ricerca in Architettura, ciclo XXVI, tutor: Alberto Bevilacqua, 2012-2013. Per la storia della villa cfr. Orietta Panichi, *Villa Mediceo-Lorenese del Poggio Imperiale*, in Luigi Zangheri, *Ville della provincia di Firenze. La città*, Milano, Rusconi, 1989.

<sup>25</sup> Elisabetta Mori, *Lettere tra Paolo Giordano Orsini e Isabella de' Medici*, op. cit., p. 170.

<sup>26</sup> Giorgio Vasari il Giovane, *Disegno di pianta del piano terreno della Villa Baroncelli al tempo di don Virginio Orsini*, Firenze, GDSU, inv. n. 4919 A.

al suo rientro dopo varie missioni militari per la corte medicea, si era poi stabilizzato a Firenze. Nel 1602 nella Villa risiedevano con buona probabilità la famiglia e i suoi giovani figli:

E adì 13 detto (giugno) il signor don Virginio Orsino, il marchese Peretti, il signore Giovan Battista Mattei romani, entrati in carrozza di SA a 6 cavalli, partirono di Siena et vennero alla villa di Baroncelli vicino a Firenze a ½ miglio a vedere e' figli del signor don Virginio et poi tornorno a Siena la precedente sera dove da SA furono visti con gran volto et magnioro tutti insieme come avevano fatto molte matine et sere adreto.<sup>27</sup>

Gli Orsini tennero la proprietà con grande tenacia prima di decidersi a concederla nel 1617 in usufrutto a Maria Maddalena d'Austria, consorte-reggente di Cosimo II, e infine a venderla nel 1624. Le ampie annotazioni giornalieri nei *Diari di Etichetta* redatti da *Cesare di Bastiano Tinghi aiutante di Camera di S. A. S* (1600-1626), restituiscono una storia di relazioni vissute in stretto rapporto con il Granduca e con i cugini, sia in città che negli spostamenti verso Pisa, Livorno e le ville del dominio:

5 d'agosto in sabato SA con il signore Don Virginio et il signor don Giovanni si partì da Pitti in cochio et andò alle sue stalle a vedere maneggiare cavalli, poi andò alla messa alla cappella della Nontiatà il dì di Santa Maria [...]

Et adì 23 giugno vigilia di San Giovanni SA udì messa in casa poi andò col signore don Virginio et don Giovanni in cochio a spasso a vedere le procesioni [...]

E adì 16 detto SA con Don Virginio, Don Antonio, suoi nipoti, partì da Firenze et andò a desinare a Poggio a Caiano, poi la sera a Artimino [...]

E adì 6 di dicembre SA udì messa in casa, poi andò in galleria e il giorno andò ma spasso con don Virginio [...]<sup>28</sup>

La contiguità delle residenze degli Orsini con quella dei Medici fu uno dei motivi principali che, con buona probabilità, indussero Cosimo II a inserirla nel piano di riqualificazione affidato in quegli anni all'architetto-scenografo Giulio Parigi e al figlio Alfonso.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Biblioteca Nazionale Centrale Firenze, C. Tinghi, *Diario di corte*, Fondo G. Capponi, 261, c. 33<sup>r</sup>.

<sup>28</sup> Ivi, cc. 1<sup>v</sup>, 33<sup>v</sup>, 107<sup>v</sup>, 112<sup>v</sup>. Le citazioni sono a titolo esemplificativo, in quanto giornalmente si riscontrano simili e ripetitive informazioni.

<sup>29</sup> «L'esser situata detta villa da quella parte accresce non poco la comodità perché uscendo Sua Altezza di Firenze per Boboli, se ne va a Baroncelli con prestezza e facilità, il che non gli succedrebbe se gli tenessi alle ville della Petraia, Castello e da quella parte et la medesima comodità ricevono gli stessi Principi che per la vicinanza e comodità sono riveduti più spesso. Queste comodità hanno fatto accender l'animo dell'Altezza Sua a nuove delizie di strade per andarvi comodamente et di accomodarle in maniera da riceverne maggior godimento». Il documento è citato in Gabriele Nannetti, *La villa di Poggio Imperiale a Firenze*, op. cit., p. 33.

L'esordio di Don Virginio nella vita cerimoniale e nell'organizzazione dei programmi festivi di corte probabilmente avvenne nel 1586 (nozze di Don Cesare d'Este con Virginia de' Medici), quando iniziò a intervenire con 'memorabili' contributi finanziari; il cronista Giuliano de' Ricci ricordava che «Addì 13 di febbraio si fece una festa nella piazza di Santa Croce di giostrare al saracino con diverse et belle invenzioni di mascherate». <sup>30</sup> Tra i mantenitori, ai quali toccava «necessariamente spendere più che agli altri», vi era appunto il giovanissimo figlio del primo duca di Bracciano, che perpetuava la generosità della fama paterna. Ancora nel 1588 in occasione delle esibizioni delle Potenze, associazioni che per tradizione cittadina venivano sostenute anche dal Granduca, Don Virginio aggiunse il suo personale contributo:

È stato costume antico della città nostra in occasione di feste che la plebe divisa in diverse potentie festeggi davanti alle sue residenze (...) La Nespola è una potenza che contiene in sé la plebe delle botteghe del Ponte Vecchio et che sono da Santa Felice. È stato favorito il signore di questa potenza dal serenissimo gran duca perché gli occorre passarvi spesso nello andare da Palazzo a Pitti, et havendo ricevuto da loro in dono certe nespole di cera et di zucchero fece dare loro nove ducati ungheri di mancia; *altri denari ne ha dati il signor don Virginio Orsini*. <sup>31</sup>

Nell'aprile del 1589, in occasione delle nozze dello zio cardinale Ferdinando con Cristina di Lorena, Don Virginio Orsini «giovinetto & nipote del gran duca» <sup>32</sup> fu uno dei protagonisti più attivi, fin dal ricevimento ufficiale della sposa alla Porta al Prato. Nei giorni successivi quasi tutti gli eventi spettacolari lo videro al centro della scena: il 4 maggio partecipò alla squadra dei «Gentilhuomini che giocavano, vestiti di raso turchino tutto coperto de trine d'oro, con le berrette del medesimo» al «gioco chiamato il calzo nella piazza di Santa Croce»; il giorno 8, nella «medesima piazza di Santa Croce, l'Orsini comparve «tra quindici Cauallierl vestiti di raso verde tutto guarnito d'oro ricamato», al fianco di Don Pietro de' Medici, Don Cesare d'Este, il marchese di Riano, Don Gio. Vincenzo Vitelli e Ferrante de' Rossi, per intervenire ad «una caccia bellissima d'ogni sorte d'animali». Il 10 maggio fu uno dei padrini della «bellissima giostra, dove comparve, sendo accommodato il Popolo al luogo suo». <sup>33</sup>

<sup>30</sup> Giuliano De' Ricci, *Cronaca*, op. cit., p. 44.

<sup>31</sup> Ivi, p. 519.

<sup>32</sup> Giuseppe Pavoni, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni: delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi, il sig. don Ferdinando Medici, & la sig. donna Christina di Loreno gran duchi di Toscana: nel quale con brevità si esplica il torneo, la battaglia navale, la comedia con gli intermedii [...]*, Bologna, Stamperia di Giovanni Rossi, 1589, p. 12

<sup>33</sup> Cfr. Simone Cavallino, *Raccolta di tutte le solennissime feste nel sponsalio della Serenissima Gran Duchessa di Toscana, Fatte in Fiorenza il mese di maggio 1589*, Roma, Apresso Paolo Blado stampatore camerale, 1589, *passim*.

Il pittore Passignano lo immortalò, negli affreschi della Cappella di Averardo e Gherardo Salviati nella chiesa di San Marco, sotto un sontuoso baldacchino, nella cerimonia della translazione del corpo di Sant'Antonino, al fianco dei granduchi e di Don Piero de' Medici e dei più eminenti ospiti: il Duca di Mantova, Don Piero de' Medici, Don Cesare d'Este, il Signor Ferrante de' Rossi, il Marchese della Cornia.<sup>34</sup> Ma fu l'evento spettacolare forse più atteso, il combattimento alla sbarra nel cortile del Palazzo Pitti, preceduto da una complessa sfilata di carri allegorici, a dare l'opportunità a Don Virginio, anch'egli in procinto di sposare Flavia Peretti Damasceni, di commissionare e finanziare personalmente una parte della spettacolare parata preliminare, dove comparve nelle vesti guerresche del 'novello Marte':

[...] et ultimamente *comparve Don Virginio con la sua inventione*, che era una gran Montagna, et un Cocodrillo, su'l quale gli era a cavallo uno Incantatore; dopo questi seguiva un carro trionfale, nel quale era detto Don Virginio con otto Ninfe, cioè quattro per banda, che con belle panierine di fiori, con i suoi Sonetti, gli andavano compartendo nel grembo di quelle Principesse, et altre Signore; et esso Don Virginio stava di dietro del carro in alta sedia tutto armato, che pareva un Marte.<sup>35</sup>

L'investimento finanziario fu davvero ingente, come documenta il registro contabile di Casa Orsini, finora rimasto ignoto, tenuto dal maestro di casa, Jacopo Bonaparte: la famiglia romana commissionò ad un gruppo di fidati artisti (Pietro Veri, Giovanni Bizzelli) il progetto encomiastico, modellato sul culto del cavaliere combattente, Don Virginio, impiegando senza risparmio artigiani e manufatturieri fiorentini, già peraltro occupati nelle committenze ufficiali della corte medicea.<sup>36</sup> Ma il mecenatismo nell'ambito dello spettacolo meriterebbe indagini ben più approfondite, in quanto proprio l'evento del 1589 suggerisce coordinate di rapporti fluidi e interscambiabili tra le due corti: si pensi ad esempio alla personalità di Emilio de' Cavalieri, nonché tutti quei musicisti compositori ed interpreti che hanno reso famosa la rappresentazione teatrale (Cristofano Malvezzi e Luca Marenzio per la musica; Antonio Archilei, Isabella Andreini, Giulio Caccini come

<sup>34</sup> Anton Francesco Gori, *Descrizione della Cappella di S. Antonino: arcivescovo di Firenze ... dedicata al medesimo santo dalla famiglia de' Salviati ... nella chiesa di San Marco di Firenze*, Firenze, Nella Stamperia di B. Paperini, 1728.

<sup>35</sup> Simone Cavallino, *Raccolta di tutte le solennissime feste*, op. cit., p. 38.

<sup>36</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino (ASC), Archivio Orsini, II, 1213 bis, 1589-1592; Cfr. Anna Maria Testaverde, «...Siamo tutti obbligati...» *gli Orsini di Bracciano e la spettacolarità dinastica a Firenze*, in *Da Paolo V a Urbano VIII. Storia, filosofia, letteratura, arte e scienza nella Roma di Ottavio Leoni (1578-1630)* Atti del Convegno, 13-14 febbraio 2020, a cura di Piera Giovanna Tordella, Firenze, Leo S. Olschki, 2021, pp. 195-205.



interpreti).<sup>37</sup> D'altra parte l'appartenenza di Don Virginio alle più prestigiose accademie romane (Accademia degli Umoreisti) e fiorentine (Compagnia del Gesù, Accademia degli Alterati, Accademia della Crusca)<sup>38</sup>, avrebbe costantemente favorito l'interscambiabilità di ruoli anche tra fidati funzionari (esemplare il caso di Giovanni Villifranchi, intellettuale drammaturgo, segretario di Don Virginio).<sup>39</sup>

Nel 1589 l'esibizione di Don Virginio nelle vesti di Marte tracciò una significativa tendenza spettacolare che nel Seicento sarebbe poi maturata nel complesso linguaggio visivo e compendiaro della 'festa d'arme'. (Tav. 2). L'adozione di queste tipologie di spettacolarità militaresca fu senza dubbio strumento di ostentazione 'anfibia' della sua personale funzione di mediatore politico e diplomatico per i Granduchi. Ma nel contempo fu campo di esercizio ideologico e culturale, forma di addestramento ed esercizio per la personalità dei futuri giovani regnanti. Merita qui ricordare come la storia del secondo duca di Bracciano, con le sue campagne militari sempre in aperto sostegno politico al Granducato di Toscana e in difesa della Cristianità (nel 1604 avrebbe iniziato il giovane figlio alla carriera, affiancandoselo nella spedizione per riacquistare il Negroponte alla Cristianità) si delinea nel passaggio figurativo dalla retorica paterna, impostata sul culto del passato e degli avi condottieri, con l'immagine del principe cavaliere, addestrato alle virtù militari ma anche alla raffinatezza delle arti e al rispetto dell'Etichetta. Nel 1600, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Maria dei Medici, Don Virginio che accompagnò poi in Francia la futura regina, non mancò di mantenere con rigore le norme comportamentali del ricevimento ufficiale. Nel momento dell'ingresso in città del Cardinale Aldobrandini, legato del Papa, per timore di perdere il ruolo primario nella sfilata di ingresso, a favore

<sup>37</sup> Per il circolo di Don Virginio, cfr. Valerio Morucci, *Poets and musicians in the Roman-Florentine circle of Virginio Orsini, Duke of Bracciano (1572-1615)*, "Early Music", Vol. xliii, 1, 2015, pp. 55-61. Si vedano anche Ferdinand Boyer, *Les Orsini et les Musiciens d'Italie au début du XVII<sup>e</sup> siècle*, in "Melanges de Philologie D'histoire et de Litterature offerts a Henri Hauvette", Paris, Paillart, 1934), pp. 301-311; Roberto Zapperi, *Virginio Orsini: Un paladino dei palazzi incantati*, Palermo, Sellerio, 1993. Antonio Vertunni, *Virginio Orsini fra Roma, Firenze e la Spagna: interessi familiari e ambizioni personali*, in *Famiglie divise. Storie di conflitti e trasgressioni (Italia e Spagna, secc. XVI-XVIII)*, a cura di Davide Balestra e Elisa Novi Chavarría, Federico II University Press, Napoli, 2024, pp. 79-101.

<sup>38</sup> Ferdinand Boyer, *Virginio Orsini ed i poeti del Seicento*, in «La cultura. Rivista mensile di filosofia, lettere, arte», 5 (1926), pp. 318-319.

<sup>39</sup> Linda Perruccio, *Giovanni Villifranchi. La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011; Paola Ircani Menichini, *Gli ultimi anni di Giovanni Villafranchi e i volterrani al servizio dei granduchi di Toscana e degli Orsini di Bracciano*, in «Rassegna Volterrana», XCI, 2015, pp. 47-64.

di Marzio Colonna, suscitò addirittura un imbarazzante «tumulto», tanto da fare intervenire il granduca Ferdinando per smorzare i toni accesi ed evitare eventuali scandali diplomatici:

SA parti a cavallo col nuntio et il signor Don Virginio Orsino duca di Braciano, barone romano, il signor don Giovanni Medici et il signor don Antonio Medici con tutta la cavalleria della corte et con una compagnia di cavalegieri (...) seguiva l'ultima fila di baroni romani fra' quali v'era Martio Colonna, l'altra fila v'era a canto a SA et al cardinale, cioè inanzi a SA, v'era il signor don Virginio messo in mezo dal signor don Giovanni Medici et il signore don Antonio Medici, et stando di così nacque un poco di *tomulto fra il signore don Verginio* Orsino duca di Braciano et el detto Marzio Colonna duca di Zagarolo della precedenza, et SA per oviare a tutti e tumulti et scandali che vi potessero nascere, et per non guastare il negotio incaminato dello sposalitio perché il *cardinale voleva la precedenza per il Colonna*, SA comandò al signore duca di Braciano in compagnia de' sudetti signori Medici che per alian .. via se ne andassero a servire la regina a Pitti et così fu levato tutti li emoli.<sup>40</sup>

Negli anni seguenti, l'accompagnamento costante della coppia dei Duchi di Bracciano negli spostamenti della corte nelle città del dominio, fornì molteplici occasioni di esibizione spettacolare dove Don Virginio però non fu sempre in grado di combattere per i tormenti della podagra. Ma per la sua riconosciuta esperienza, gli fu costantemente assegnato il ruolo di giudice di gara. Furono comunque occasioni ufficiali in cui l'organizzazione di combattimenti a squadra acquisì la funzione di addestramento e ostentazione del nuovo modello di cavaliere combattente.

Nel 1602 in occasione della visita ufficiale del granduca Ferdinando a Siena, in compagnia del giovane erede Cosimo, l'Orsini lo precedette con grande quantità di armigeri. La città lo accolse organizzando una giostra a campo aperto, secondo modalità che la differenziavano dalla più nota tipologia dei combattimenti simulati:<sup>41</sup>

E da sapersi che il Torneamento fu ordinato per render particolar gratitudine verso del Serenissimo Gran Duca, il qual con la sua venuta n'ha degnato della presenza del suo gran Primogenito, fanciulletto di tanta saviezza, e di così reale aspetto, che e ben si pare figlio, e Nipote di grande, e nato a regnare altamente, e signoreggiar con dolcezza, e maestà [...] v'andarono incontro il Signor Don Verginio Orsino Duca di Bracciano, e 'i Signor Don Giovanni Medici in compagnia, di molti Nobili Signori, e principali Gentilhuomini della Corte [...]<sup>42</sup>

<sup>40</sup> BNCF, Cesare Tinghi, *Diario di corte* Fondo G.Capponi, 261, c. 4<sup>r</sup>.

<sup>41</sup> La notorietà di questa giostra senese fu presa come modello di variante spettacolare dagli Accademici Gelati di Bologna, in *Il Gioco de' Cavalieri. Discorso sopra le Giostre, ed i Tornei Del Sig. Senator Berlingieri Gessi*, in *Prose de' signori Accademici Gelati di Bologna distinte ne' seguenti trattati. Delle giostre, e tornei del sig. senatore Berlingiero Gessi. Dell'armi delle famiglie del sig. conte Gasparo Bombaci. [...] Colle loro imprese anteposte a' Discorsi. Pubblicate sotto il principato accademico del sig. co. Valerio Zani*, in Bologna, Per li Manolessi, 1671.

<sup>42</sup> Silvestro Marchetti, *Relatione della giostra a campo aperto fatta in Siena da' signori huomini d'arme sanesi alla*

In questa occasione, l'Orsini non combattè nella giostra di cavalieri senesi, ma fu tra coloro che giudicarono i vincitori:

Nel Giudicato si compiacque d'assistere il Serenissimo Gran Principe in compagnia del Sig. Don Virginio Orsino Duca di Bracciano e'1 Signor Don Giovanni de Medici, e Madama Serenissima pubblicò il giudizio delle Dame le quali dovevano sententiar dal Masgalano.

Nel Carnevale dell'anno successivo, nel 1603 a Pisa, in concomitanza con le nozze di Lucrezia Caetani e Cosimo de' Medici, fu organizzato dalla corte un torneo a piedi, l'ennesima barriera, nel «Cortile della Sapienza di detta città»; si trattò di un'esibizione dove Don Virginio intervenne nuovamente come «primo Giudice», «portato da molti suoi sopra alcuni strapontetti»<sup>43</sup> per assistere, ancora sofferente per la gotta, su un letto di fortuna dal palco d'onore:

[...] acomodato in questa maniera le loggie su di sopra da man ritta per li dotori et studenti et scolari (...) nel dirimpetto era fatto il palco de' signori giudici, dove era accomodato un letto il quale vi stette l'illustrissimo et eccellentissimo signore Don Verginio duca di Bracciano sendo agravato da una urgente pena di podagra.<sup>44</sup>

Il torneo segnò la prima uscita ufficiale del futuro regnante Cosimo, «benchè in tenera età», nelle vesti sontuose del cavaliere Mantentore Alcidio «riccamente vestito d'oro, e di seta bianca, con armatura dorata tutta e con cimiero molto vago, il quale poco a poco aprendosi era molto simigliante a la ruota del occhiuto pavone».<sup>45</sup> Accompagnato da quattro giovani cavalieri, provenienti dalle «quattro parti del Mondo», intendeva dimostrare la sua abilità nel maneggiare le armi: «a tre colpi di picca e cinque di stocco che l'Onore del cavaliere dipende da lui stesso, e che l'amoroso afetto ritarda l'azioni onorate».<sup>46</sup> L'occasione doveva essere il pretesto per mostrare alle sottomesse città di Livorno e di Pisa che il giovane era già «degnò, con fare spettacolo negli anni suoi giovanili di quanto egli di maturo valore avesse nel animo».<sup>47</sup> Ma al suo fianco, con livrea del medesimo colore bianco, altrettanto superba e preziosa, esordì come compagno anche il giovane cugino Paolo Giordano

*real presenza de' serenissimi prencipi di Toscana*, In Siena, appresso Matteo Florimi per Salvestro Marchetti, 1602, p. n.n.

<sup>43</sup> Francesco Maria Gualterotti, *Torneo a piedi mantenuto in Pisa dall'eccellentissimo ed ill.mo sig. Dott. Cosimo Medici, Principe di Toscana*, In Fiorenza, per Cosimo Giunti, 1603, p. n.n. Su queste barriere combattute dal giovane Cosimo dei Medici, cfr. Maria Alberti, *Le "barriere" di Cosimo II granduca di Toscana*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 81-95.

<sup>44</sup> BNCF, Cesare Tinghi, *Diario di corte*, Fondo G. Capponi, c. 49°.

<sup>45</sup> Francesco Maria Gualterotti, *Torneo a piedi*, op. cit., p. n.n.

<sup>46</sup> Ivi, p. n.n.

<sup>47</sup> Ivi, p. n.n.

Orsino «primogenito del signore duca di Braciano [...] di bianco vestimento ornato, con calze di seta bianca e argento, con armi gravate d'oro, con cimiero superbissimo di varie piume nobili bianche». Lo scortava il Padrino, il fiorentino Matteo Botti, e quattro piccioli Amori [che] erano del Mantenitore, gl'illustrissimi fratelli». <sup>48</sup> Fu un esordio emblematico per i due giovani cugini, affiancati nella simulazione del combattimento, come nella vita quotidiana, in un rapporto di reciproca fiducia. Per entrambi l'obiettivo principale era dare prova di coraggio e abilità nel maneggiare le armi in difesa dell'«Onor del cavaliere», sia nella finzione che nella realtà.

Dopo quel felice esordio i due cugini avrebbero rinnovato la comune esibizione in sontuose sbarre, nel nome di un programma politico ben esplicito, a dimostrazione di una comunanza di abilità messe al servizio di obiettivi etici oltreché ideologici, anche nel nome dell'ossequio alla corte.

Nuovamente a Pisa, nel 1605, nella «sala grande» della residenza medicea, con una nuova sbarra si fronteggiarono due squadre di cavalieri Cristiani, capeggiati dal Gran Principe Cosimo, e da Indiani o saracini», guidati dal cugino Paolo Giordano. Il combattimento fu poi portato a termine, a suon di musica, con la riverenza fatta davanti ai giudici (il padre Don Virgilio e Francesco Del Monte), accompagnati dal carro allegorico di Marte:

poi comparse la squadra delle cavalieri indiani o saracini con istrumenti alla turchesca sonanti, in prima comparse il signor Don Antonio come s'è detto maestro di campo [...] il signor Pavolo Giordano Orsini Principe di Braciano d'età d'anni 13 [...] et finito le musiche si cominciò a combattere a tre colpi di lancia et cinque di stochio et tutti combatterono bravissimamente et con bel ordine et con galanteria come guerrieri feroci, et di fatto ciascheduno li loro asalti (...) et fecero molto bene et finalmente furono divisi da l'alzare della sbarra et da Marte armato sopra un carro che comparse alla divisa et caricato in musicha spari via la sbarra et presi per mano i Toschani e l'Indiani fecero riverenza a SA et alli signori giudici che fu il signor don Virginio Orsino ducha di Braciano et il signor Francesco Del Monte. <sup>49</sup>

L'anno seguente un'ennesimo combattimento (*L'Abbattimento di Dario ed Alessandro*) vide protagoniste due squadre alla guida del principe Francesco dei Medici e di Ferdinando Orsini, secondogenito del duca di Bracciano. Fu l'epilogo di una serie di «trattenimenti militari», offerti a Pisa in occasione del Carnevale, in concomitanza con i festeggiamenti per le nozze del senese Enea Piccolomini, figlio di Silvio, coppiere e cameriere del Granduca, con Caterina Adimari. La ricca serie di spettacoli paramilitari, furono oggetto di una rara descrizione

<sup>48</sup> BNCF, Cesare Tinghi, *Diario di corte*, Fondo G. Capponi, c. 51'.

<sup>49</sup> Ivi, c. 122'.

ne stilata da Alberto Mureti, il quale, nella dedica al «generoso» suo padrone, Don Virgilio Orsini, ne attribuiva la committenza alla granduchessa Cristina di Lorena (*Relatione, Delle Giostre, Abbattimenti D'armi, E Casi Armigeri, Et Ballo Martiale Rappresentati Per Ordine Di Madama Serenissima Di Toscana*).<sup>50</sup> L'omaggio editoriale all'Orsini fu corredato, per maggiore chiarezza visiva, da un repertorio iconografico assai interessante quanto inusuale, che culmina con l'illustrazione del celebre «Ballo Marziale», un ballo che potrebbe essere ancora quello a suo tempo introdotto nel 1565 dal primo duca di Bracciano. La particolarità dell'edizione consuntiva di questi spettacoli, dedicata all'Orsini, lascia presupporre che il Duca di Bracciano con il primogenito Paolo Giordano non fosse stato presente, forse perché impegnati realmente in una impresa militare che il maggiordomo Cesare Tinghi colloca nell'aprile del 1605, quando Don Virginio partì per una spedizione «tanto onorata contra a' nemici comuni della Fede di Cristo Salvatore Nostro», nel Negroponte con le galee granducali.<sup>51</sup> L'impresa a difesa della Cristianità non fu questa volta una occasione di finzione esibitoria, bensì una prova tangibile per il «molto coraggioso» Paolo Giordano Orsini II.

La pubblicazione in quegli anni delle minuziose descrizioni degli spettacoli militareschi allestiti a Siena e a Pisa, suggellano l'affermazione e il successo di queste forme spettacolari che impegnarono soprattutto le giovani promesse delle due famiglie: il Gran Principe Cosimo e il cugino Paolo Giordano Orsini. Non si trattò comunque soltanto di una piena rispondenza di gusto per lo spettacolare esercizio cavalleresco delle armi, bensì anche un sottinteso riconoscimento alla disponibilità finanziaria, oltreché organizzativa, degli Orsini, 'corte alternativa' anche in assenza dei congiunti Medici. Lo dimostra l'edizione di una relazione a stampa nella quale vengono descritti gli spettacoli che furono organizzati nel tempo di Carnevale del 1604 quando l'Arno ghiacciò per molti giorni. Fu allora che «in assenza di loro Altezze», la comunità cittadina vide in Don Virginio il riferimento per progettare «qualche pubblica ricreazione»: «Quando videro sceso in quel luogo il Signor Don Virginio pareva, che ognuno con muto, & riverente silenzio gli chiedesse qualche pubblica ricreazione, come per obbligo in assenza di loro Altezze».<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Alberto Mureti, *Relatione delle giostre, abbattimenti d'armi, casi armigeri, et ballo martiale rappresentati per ordine di Madama sereniss. di Toscana. Nelle celebri nozze del Sig. Cavaliere Enea Piccolomini e della Signora Caterina Adimari sua consorte questo carnevale in Pisa, l'anno 1605*. Pisa: Gio. Batista Boschetti, e Giovanni Fontani Compagni, 1606.

<sup>51</sup> BNCF, Cesare Tinghi, *Diario di corte*, Fondo G.Capponi, c. 88<sup>r</sup>.

<sup>52</sup> *Relazione Delle Feste Fatte In Fiorenza Sopra Il Ghiaccio Del Fiume d'Arno l'ultimo di di Dicembre 1604*, In Fiorenza, Ristampata appresso Alessandro Guiducci.

Dopo una partita a calcio e una serie di cacce di animali, e un Palio «a piede ignudo», corso da «un gran numero di vestiti alla Carnovalesca & alla Comica», Don Virginio organizzò una bizzarra giostra al saracino con allegorici carri-slitte sul ghiaccio:

Venivano in ultimo i Signori apparecchiati per giostrare sopra certi Carri bassi, & lunghetti che chiamano slitte fatti con bellissimo disegno a modo di quadrighe antiche, & in cambio di Ruote havevano il taglio dell'asse di sotto foderato di rame per più facile sducciolo & gran tirate per davanti a foggia di carrozze o di Barchetti.<sup>53</sup>

La slitta più sontuosa e il costume più appariscente furono di Don Virginio:

in figura d'un Bascià Ottomano vestito d'una giubba Turchesca di scarlatto sparsa di Lume d'argento, e foderata di pelle di Cigni con turbante ricchissimo; la pennacchiera alzata circa tre braccia. Haveva l'Arco, e 'l Turcasso con frecce e la Scimitarra nella man destra una lunga Lancia con svolazzo rosso entrovi Luna d'argento, al braccio sinistro lo scudo dipintovi una luna.<sup>54</sup>

Pur nella particolarità dell'evento, completamente finanziato da casa Orsini, l'allegorico combattimento fu l'esito di una pratica spettacolare di consuetudine, riconosciuta dalla cittadinanza come alternativa a quella di corte, ma non ritenuta inferiore per estro e valore economico.

Nel parziale tentativo di ricostruire l'intensa committenza degli Orsini nello spettacolo di corte fiorentino, la storia culturale, artistica e politica di questa 'dinastia' si delinea come impresa speculare, influenzando sulle tendenze e sul gusto di forme spettacolari dalla forte valenza retorica contemporanea. In questa scelta di spettacolarità, fortemente encomiastica sia a livello personale che dinastico, la tradizione del patrimonio visivo classico di tradizione, cedeva ormai il testimone ad altri eroi-cavalieri. Il programma promozionale che lo sostanziava, pienamente in linea al contemporaneo dibattito sul primato ariostesco e tassiano, si modellava sul culto del principe paladino della Cristianità, esempio di cavaliere dalle virtù etiche edificanti.<sup>55</sup> L'epopea gerosolimitana forniva le nuove e convincenti chiavi di lettura per la storia delle corti, coinvolte direttamente nelle vicende storiche internazionali contemporanee.

<sup>53</sup> Ivi, p. n.n.

<sup>54</sup> Ivi, p. n.n.

<sup>55</sup> Anna Maria Testaverde, *Trattino i cavalier d'arme e d'amor*. *Epica spettacolare ed etica dinastica alla corte medicea nel secolo XVII*, in *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, in II. *Dynasty, court and imagery*, edited by Massimiliano Rossi and Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 231-253; Maria Alberti, op. cit.

Abbandonata la corte fiorentina il terzo duca di Bracciano, Paolo Giordano II, sarebbe nuovamente apparso sul palcoscenico della festa diplomatica della Roma di Cristina di Svezia,<sup>56</sup> mentre a Firenze le feste d'armi, le veglie, i balletti equestri avrebbero dominato i palcoscenici del giardino di Boboli, al pari di quelli della Villa del Poggio Imperiale, già appunto appartenuta agli Orsini di Bracciano.<sup>57</sup>

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

<sup>56</sup> Cf. Carl De Bildt, *Cristina di Svezia e Paolo Giordano II duca di Bracciano*, «Archivio della Società Romana di Storia patria», XXIX, 1906, 5-32.

<sup>57</sup> Anna Maria Testaverde *Reminiscenze estensi nel 'giardino di delizie' del Poggio Imperiale: La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina (1625)*, in M. Bevilaqua, V. Cazzato, S. Roberto (a cura di), *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Roma, Gangemi, 2014, vol. II, pp. 998-1001.

# Giovanni Angelo Lottini e la stagione secentesca della drammaturgia sacra fiorentina

Gianni Cicali

Il teatro sacro italiano è stato e in piccola parte ancora è una delle più intense, partecipate e spettacolarmente rilevanti forme dello spettacolo tra medioevo e barocco, con estensioni esauste fino all'Ottocento, avendo già definitivamente perso vitalità tra XVIII e XIX secolo. La cosiddetta sacra rappresentazione fiorentina è fenomeno tra i più studiati dello spettacolo italiano tra tardo Medioevo e Rinascimento<sup>1</sup>. Questo tipo di teatro, insieme a specifiche e peculiari caratteristiche morfologiche e strutturali<sup>2</sup>, ha quasi sempre avuto, oltre un intento devoto ed educativo, anche un'intenzione non solo so-

\* Scrivere questo breve saggio in onore del Professor Konrad Eisenbichler è per me un grande privilegio ma anche una carrellata mnemonica e affettiva nei molti anni come suo studente prima e collega poi. Konrad mi ha guidato come professore e relatore: gentile, saggio, colto, competente (e molto esigente), grande lavoratore e organizzatore apprezzato internazionalmente da tutti, *editor* miracoloso e, soprattutto, sempre a disposizione di studenti e colleghi/e, oltre che maestro d'ospitalità e di *academic etiquette*. Grazie anche per una bibliografia preziosa e sterminata e in un divenire ancora riccamente produttivo.

<sup>1</sup> Rimando al recente, documentatissimo, consuntivo e definitivo studio (anche per la ricchezza degli apparati e degli strumenti forniti ai lettori/alle lettrici) di Nerida Newbiggin sulle sacre rappresentazioni e la relativa bibliografia: Nerida Newbiggin, *Making a play for God*, Toronto, University of Toronto Press, 2021, 2 voll.

<sup>2</sup> L'ottava "canterina" era caratteristica del metro; l'Annuncio-Angelo (sorta di marchio riconoscibile pure nelle incisioni dei frontespizi delle stampe) apriva la rappresentazione e il Congedo o Licenza la chiudeva; una drammaturgia paratattica, non osservante le regole aristoteliche, organizzava il ritmo performativo. La scena era di solito suddivisa orizzontalmente in *mansiones* per i *loci deputati*, spesso sulla sinistra il Paradiso-Dio e sulla destra la bocca dell'Inferno, ma in alcuni casi poteva prevedere, nel Cinquecento, prospettive più moderne e in linea con la scenografia coeva (sarebbe da aggiungere la particolare cifra "verticale" brunelleschiana). L'ottava era a volte spezzata da sticomitie o inframezzata con altri metri. Abbiamo variazioni sull'Annuncio come, ad esempio, nel *Costantino imperatore* del Castellani (inizi Cinquecento) dove è sostituito da un più rinascimentale giovane con "citarra" (sorta di cetra). Il testo delle sacre rappresentazioni classiche non prevedeva sempre una suddivisione normale in atti (forse anche per le prime esigenze editoriali e di stampa relativamente limitate, si veda in altro contesto l'utilissimo *Timone* di Matteo Maria Boiardo, ediz. Venezia 1504), casomai in giornate, due nel caso del citato *Costantino imperatore*. Sempre Castellani adotta per un'opera per la Quaresima la forma della *lauda*: "Castellani himself composed a series of Lenten Gospels in *lauda* form, and presented a deluxe copy to Piero Soderini and Argentina Malaspina", Newbiggin cit., v. I, p. 390, e poi si dovrebbero citare le "commedie spirituali" (e rinascimentali) del Cecchi, su Cecchi cfr. i molti e preziosi contributi di Konrad Eisenbichler, dalla sua tesi di ph.d. alle accurate edizioni in inglese dei suoi testi.



ciale e dunque relativa ai vari tipi di pubblico o ai “produttori”, ma anche politica, non foss’altro per avere tra gli autori personaggi come Lorenzo di Pier Francesco de’ Medici poi “Popolani” (Firenze 1463-1503) e suo cugino e rivale Lorenzo il Magnifico (Firenze 1449-1492).

Per lo scopo di questo saggio è forse più importante l’individuazione di critici temporali ma anche storico-religiosi nella drammaturgia sacra<sup>3</sup> non solo fiorentina. Ad esempio, abbiamo un fondamentale *prima e dopo* il Concilio di Trento (1545-63) e la nascita, nel Seicento, di una drammaturgia musicale sacra che si sviluppa anche nei fasti romani della corte barberiniana. L’aspetto musicale-teatrale<sup>4</sup> lo si vede già in una drammaturgia religiosa maturamente cinquecentesca che inserisce madrigali sacri nel tessuto di una tragicommedia di argomento religioso (altro aspetto di una drammaturgia sacra “fiorentina” che si apre a modelli contemporanei)<sup>5</sup>. Poi si giunge, sempre a Firenze, nel Seicento, anche alla drammaturgia sacra “controriformata” ed “evoluta” di un autore come Jacopo Cicognini (1577-1631) in cui si notano alcune caratteristiche visibili già nel coevo Giovanni Angelo Lottini (oggetto di questo studio), ma con influenze spagnole da Lope de Vega<sup>6</sup>. Già da questi esempi si

<sup>3</sup> Il termine *drammaturgia sacra* è forse preferibile, anche se si alterneranno termini come *teatro sacro* o *religioso* o *sacra rappresentazione* o *spettacolo religioso*. La *drammaturgia sacra* racchiude il totale del teatro e dello spettacolo religioso: sacre rappresentazioni, tragedie di argomento sacro, ma anche le antiche *laudae* drammatiche o perfino l’antichissimo (XI sec.) *tropo* del *Quem quaeritis* che può essere considerato un esempio embrionale di drammaturgia sacra. All’interno del termine drammaturgia si deve includere e intendere non solo il testo ma anche il fenomeno teatrale o spettacolare nelle sue articolazioni, in altre parole la combinazione di testo e sua realizzazione attorica e scenica. Alla drammaturgia sacra, andrebbe aggiunta anche la drammaturgia *musicale* sacra, anche se musiche e cori sono presenti pure nella sacra rappresentazione “classica” e in maniera più sensibile nella drammaturgia sacra tardo Cinquecentesca e Seicentesca (vd. qui *infra*).

<sup>4</sup> Gli inserti cantati sono di carattere religioso e quasi sempre dei cori (vd. *supra*).

<sup>5</sup> Mi riferisco alla tragicommedia sacra di Beltramo Poggi *La | inventione | della croce | Di Giusu Christo*, | Descritta in versi sciolti, e in stile Comico, & | Tragico per Beltramo Poggi | Fiorentino | All’Illustrissima, et Eccellentissima S. La | S. Isabella de Medici Orsina | Duchessa di Bracciano | Nuovamente posta in luce | In Fiorenza appresso i Giunti | MDLXI. Cito, per onore di cronaca storica, una commedia di Luigi Alamanni, *La Flora* (Firenze, 1556), in cui sono presenti madrigali per gli intermedi e il prologo è l’“Obbedienza”. Si tratta di altro contesto ma che evidenzia, negli stessi anni del Poggi e della sua “tragicommedia”, una tendenza “nuova” nella drammaturgia fiorentina coeva, cioè l’inserimento di moderni madrigali, anche sacri, che proprio in quegli anni vedevano le prime pubblicazioni a stampa sistematiche.

<sup>6</sup> Cfr. Iacopo Cicognini, *Il Trionfo di David*, “rappresentazione sacra” in prosa, recitata nella “venerabile compagnia dell’Arcangelo Raffaello” con scene di Baccio del Bianco (Firenze 1604-1656) e Lorenzo Lippi (Firenze 1606-1665), pubblicata a Firenze da “Zanobi Pignoni” nel 1633. In “A cortesii lettori” si cita l’esortazione di Lope de Vega a non seguire la regola dell’unità di tempo: “imitando le Rappresentazioni spagnuole, e quelle in specie del Signor D. Lopes de Vega, il quale fin con lettere auuea consigliato, e pregato l’Autore per fama da lui conosciuto, ad’auuezzarsi a passare il giro delle 24 ore, e far prova del diletto, che porta seco il rappresentare azzioni, che passino lo spazio non solo di un giorno, ma ancora di molti mesi, & anni, [...] si goda degli accidenti dell’Istoria, non con la narrativa dell’antefatto ma con il dimostrare l’istesse azzioni in vari tempi seguite. Si attene l’Autore

vede come la sacra rappresentazione lasciasse il rigido ritmo drammaturgico paratattico consueto e si aprisse al risorto teatro umanista e rinascimentale e, in seguito, a esigenze spettacolari istigate e favorite e ampliate dalle tragedie religiose dei Gesuiti.

La drammaturgia del sacro avrà splendori anche nel pieno Settecento arcadico italiano. Mi riferisco ad autori come Francesco Ringhieri (Imola 1721-1787) tragediografo di grande successo ma annientato dalla critica tardo Settecentesca – forse un poco invidiosa del suo clamoroso riscontro tra pubblico e attori con le sue spettacolari tragedie – e poi da quella Otto-Novecentesca. È stato un po' rispolverato, col rendergli al contempo giustizia, in anni recenti<sup>7</sup>.

Questo preambolo concettuale e storiografico si sintetizza brevemente: nella drammaturgia sacra sopravvivono cristallizzazioni formali e a volte morfologiche condivise e necessarie alla comunicazione locale e al generale valore religioso intrinseco e dovuto; ma coesistono anche innovazioni e intersezioni sia teatrali sia storiche che la rendono un fenomeno del teatro e dello spettacolo ricco di stratificazioni che rivelano contesti drammaturgici, religiosi, sociali, politici e dinastici.

Infine, per lo storico del teatro e dello spettacolo, un dato difficile da acquisire ma prezioso resta quello di capire come le sacre rappresentazioni e

al consiglio del Vega, ne [sic] si lasciò trasportare dal gusto di terminare l'opera con le nozze di David, e così bene diuise queste Azzioni con l'intervallo da un atto l'altro, e così bene intrecciò il grave con il ridicolo, il diletto con l'utile, l'Istoria con l'invenzione, e così a proposito vi innestò [...] Cori [molto apprezzati dagli spettatori]". Il "dibattito" aristotelico-teatrale era molto complesso e ricco tra Cinque e Seicento (con estensioni fino al Settecento). Importante la presenza di un bilanciamento fra tragico, patetico, comico e comico-grottesco (spesso affidato a personaggi servili) già presente nella drammaturgia sacra del passato attraverso gli *inframessi profani*. Nella *Finta Mora* (1625 in prosa) Jacopo Cigognini inserisce una lunga nota di regia su scene, effetti e costumi, come fa nel *Trionfo*, e come fa in altre occasioni: "Vestirono i Signori recitanti all'antica con abiti ricchissimi non di falsa apparenza, ma di materie nobili ricamate, e di fin oro guernite [...] Li quattro abiti del Sig. Alessandro Galli, il quale rappresentò la parte di David, erano di forma peregrina, e vaga, si come quello di Idumenea ["maga"], come anco li tre, che mutò il Signor Gio. Buonaccorsi, che rappresentò la parte di Ionata de' quali uno con i suoi ricami rappresentava al naturale Caccia di varie fere & erano di valore inestimabile" (*Trionfo di David* "A cortesi lettori"). Il dato ci dice anche del lusso di certi allestimenti in cui i costumi per i "gentiluomini" che li indossavano e le scene giocavano un ruolo importante e direi quasi centrale. Il *Trionfo*, va sottolineato, fu rappresentato all'Arcangelo Raffaello alla presenza dei granduchi (come si vince dal frontespizio), quindi l'allestimento richiedeva il massimo sfarzo, cosa che, come vedremo qui, non accadeva sempre. Su questa importante e longeva confraternita fiorentina, molto coinvolta, come altre, con lo spettacolo religioso cfr. il classico Konrad Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto, University of Toronto Press, 2016 (prima edizione 1998).

<sup>7</sup> Cfr. Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' Teatri antichi e moderni libri iii*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777. In quanto a più recenti studi cfr. Gerardo Guccini, "Francesco Ringhieri", in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna: il teatro della cultura: prospettive biografiche*, a cura di Elena Casini Ropa, Modena, Mucchi, 1986, vol. I: *Biografie*, pp. 206-210, e Gianni Cicali, "Francesco Ringhieri: il più eretico dei frati tragedianti del secolo", in Id., *Teatro ed eresia nel Settecento italiano*, Roma, Bulzoni 2021, pp. 179-231.

lo spettacolo in generale fossero rappresentati e quali erano le caratteristiche peculiari della recitazione. La questione è complessa, avvincente e scarsamente risolta e forse *necessariamente* irrisolta. Resta l'evanescenza della serata-spettacolo prima della riproduzione audiovisiva che, purtuttavia, non riproduce l'*aura* dell'interprete, l'umore del pubblico, l'atmosfera della sala, l'occasione dello spettacolo: su questo si veda, sempre, Walter Benjamin<sup>8</sup>. Il ritmo delle ottave, le didascalie implicite, il fiorentino, la recitazione di certa poesia, l'esortazione canonica dell'Annuncio a fare silenzio in sala insieme a certe cronache e testimonianze coeve possono aiutare a intuire, quasi intravedere, la *performance* di un giovane di qualche confraternita e lo spettacolo in generale. L'iconografia a volte cristallizza un gesto o un'azione nel tempo e si pone, in certe occasioni (rare e di difficile individuazione) come strumento di particolare supporto analitico<sup>9</sup>.

L'autore che qui pur succintamente si analizzerà, e che a causa della scarsa letteratura critica al suo riguardo praticamente si presenterà, fu un membro tra XVI e XVII secolo dell'Ordine dei Servi di Maria<sup>10</sup>, ordine di origine medievale tutt'ora esistente e che a Firenze si incarna nello splendore equilibrato e perfetto della SS. Annunziata.

<sup>8</sup> Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità: arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1998, p. 10.

<sup>9</sup> Cito, come esempio metodologico, lo studio di Zorzi sulle *Tre Marie al Sepolcro* di Duccio da Buoninsegna (Siena c. 1255-1318/1319) eseguito tra il 1308 e il 1311. Sulle relazioni teatro-arti (in direzione opposta a George R. Kernodle, *From art to theatre: form and convention in the Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975) cfr. Ludovico Zorzi, "Figurazione pittorica e figurazione teatrale", in *Storia dell'arte italiana, I: Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 419-463. Per sacre rappresentazioni e "compagnie" di giovani dedite allo spettacolo in ambito prestigioso come quello veneziano, cfr. Id., *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1988. Inoltre, rimando a *Il teatro e la città*, cit. per la parte su Brunelleschi e i suoi ingegni. Zorzi vi analizza anche la *Discesa di Gesù nel Limbo* di Andrea Bonaiuto (Firenze 1319-1377), affresco del Cappellone degli Spagnoli di S. Maria Novella (già sala del Capitolo, prima metà XIV sec.). Il punto di vista dello studioso si concentra sulla drammaturgia dello spazio medioevale e come essa sia resa nella tripartizione spaziale adottata dal Bonaiuto. Tuttavia, se si guarda l'affresco centrale del ciclo con la crocifissione si può notare un personaggio di rango a cavallo che con una bacchetta indica Gesù sulla croce: si tratta, a mio avviso, di un *didascalo*, figura molto importante dello spettacolo religioso, sorta di direttore di scena / regista, come si vede anche nel celebre *Martirio di Sant'Apollonia* di Fouquet (metà circa del XV sec.). Il gesto didascalico-teatrale del personaggio, insieme alla *Discesa al Limbo* analizzata da Zorzi, indica nel ciclo una fonte iconografica per il teatro fiorentino medioevale che pare – da questo "documento" arricchito dalla presente osservazione aggiuntiva sul didascalo – ben sviluppato e articolato già nella prima metà del Trecento. La scena della crocifissione, inoltre, è particolarmente affollata di personaggi di ogni rango e ricorda gli assembramenti intorno alla *Passioni* medioevali e successive. Su questioni e dubbi riguardo alla figura del didascalo (in parte qui confutati dalla presente analisi iconografica), cfr. Newbigin, cit. vol. I, *passim*.

<sup>10</sup> *Ordo Servorum Beatae Virginis Mariae* O.S.M.

Fra' Giovanni Angelo Lottini fu scrittore di sacre rappresentazioni di un certo successo ma fu anche artista e scultore. È ricordato spesso negli annali dei Servi di Maria proprio per questa sua duplice attività. A quella si aggiunse una più consueta produzione come religioso legato ai Serviti. Infatti sue sono le descrizioni di numerosi miracoli della "Nunziata" in edizione lussuosissima con illustrazioni di Matteo Rosselli<sup>11</sup> (Firenze, 1578-1650), di Giovanni Bilivert pittore e "gioielliere" (Firenze 1585-1644) e del maestro dei *Balli di Sfessania*, cioè Jacques Callot (Nancy 1592 o 1594-1635)<sup>12</sup>.

Nacque a Firenze nel 1549 e vi morì, cieco, nel 1629. Fu "persona molto letterata e virtuosa" e "buon plastico e miglior disegnatore"<sup>13</sup>. Scolpì una pregevole *Pietà* in terracotta policroma (1600 circa) per Monte Senario, antico eremo dei Servi di Maria in provincia di Firenze. Dimenticato dalla storiografia teatrale è invece autore di sacre rappresentazioni di particolare interesse perché legate sia a una stagione del potere mediceo, sia a tempi di riformato clima religioso. Elementi che lo rendono un campione da laboratorio per lo storico del teatro e dello spettacolo che attraverso lui può osservare l'evoluzione della sacra rappresentazione fiorentina nel Seicento e dopo Trento.

<sup>11</sup> Legato ai Serviti per i suoi lavori sulla storia dell'O.S.M. tra cui quattro lunette per il chiostro grande dell'Annunziata.

<sup>12</sup> "Fra i libri che egli diede alle stampe vedesi quello dei Miracoli della Santissima Nunziata, intagliati dal Callot, i quali furono poi rintagliati da altri assai bene. Si distinguono però gli originali del Callot dai numeri doppi che sono in fondo della stampa, dove che i ritagli hanno un numero solo, come avverte monsù Le Comte [...]". Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*, vol. II, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Pal. E.B.9.5 I-IV, II. Il Gabburri si sbaglia perché l'opera da lui citata è sì del Lottini ma fu pubblicata postuma, vd. qui *infra*. Il ms. *Vite di pittori* in quattro volumi del Gabburri è oggi online: (<https://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/?rigamenu=Gabburri>) a cura della fondazione Memofonte (<https://www.memofonte.it/> e <https://www.memofonte.it/ricerche/francesco-maria-niccolo-gabburri/#testi>). Le immagini di Callot sono visibili nel database online del Met di New York.

<sup>13</sup> "Fra Gio. Angelo Lottini Servita, chiamato avanti Lionetto Fiorentino, fu allievo di Fra Gio. Angelo Montorsoli, compose varj Libri di poesia, e di sciolta orazione, fu buon plastico, e miglior disegnatore; Morì cieco ottogenario l'anno 1629", Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi, Bolognese* [...], Napoli, s.e., 1763, p. 154 (ripreso, come fonte, da Gabburri). Altre notizie su Lottini si trovano negli *Annales* dell'OSM e in Giulio Negri S.J. *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, B. Pomatelli, 1732, p. 45. Non cito altri repertori come, ad esempio, quello drammaturgico dell'Allacci. Nella dedica degli *Innocenti* è menzionato un "cavalier" Michelangelo Lottini, legato al granduca, ma non sono ancora in grado di stabilire il grado di parentela con fra' Giovanni Angelo, cfr. *Gl'Innocenti* p. 4. Ho lo stesso dubbio riguardo eventuali legami, in anni precedenti, con il più famoso Giovan Francesco Lottini (1512-1573), segretario privato di Cosimo I, amico di Michelangelo, omosessuale – fu in parte allontanato "formalmente" da Cosimo a causa di uno scandalo ma in realtà rimase al servizio del granduca – e ambasciatore toscano a Roma. La relazione di parentela con Giovan Francesco avrebbe dunque un notevole significato "mediceo". Sul suo presunto (poi confutato) ruolo nell'assassinio di Lorenzino de' Medici (Firenze 1514-Venezia 1548) cfr. Stefano Dall'Aglio, "Il presunto colpevole: Giovan Francesco Lottini e l'assassinio di Lorenzino de' Medici" in *Rivista storica italiana*, CXXI fasc. II, agosto 2009, pp. 840-856.

Lottini si iscrive così nel circolo fiorentino dei letterati (con un commento a *Vergine bella* di Petrarca del 1595<sup>14</sup>), dei drammaturghi (con le sue sacre rappresentazioni), degli artisti (con i suoi disegni e le sue sculture), e ovviamente dei religiosi che orbitavano intorno ai Medici controriformati. Fu anche autore di un'orazione funebre per la morte di Giovanna d'Austria (Praga 1547-Firenze 1578), e dedicò la sacra rappresentazione degli *Innocenti* a Cosimo II (Firenze 1590-1621) per le sue nozze con Maria Maddalena d'Austria (Graz 1587-Passavia 1631) nel 1608 (ma la stampa avvenne nel 1609 data dell'incoronazione di Cosimo).

Tra le sue "sacre rappresentazioni" una Sant'Agnese, una Giuditta<sup>15</sup>, ma soprattutto San Lorenzo, santo mediceo per eccellenza, e un altro importantissimo santo locale come San Giovanni Battista, ma poi la citata strage degli *Innocenti* – rappresentazione principe per un Servita fiorentino – una Niobe, un San Francesco, ma anche *Il dannoso piacere* "rappresentazione morale" del 1602, con l'azione collocata in una favolosa città di "Cosma" riferimento al cosmo-mondo (forse con allusione "cosimiana") e in cui ogni personaggio prende una caratteristica "morale": Ragione, Prudenza, Sagacità, Voluptà, L'Honesto, la Santimonia, l'Ambizione, la Concordia, la Discordia, la Penitenza. Il principe Andro è "l'Uomo" e nel cast appare pure il buffone Trapeza "parassito"<sup>16</sup>. Infine il testo a mio avviso più interessante: il *Sacrificio*

<sup>14</sup> Giovanni Angelo Lottini, *Esposizione del r.p.f. Gio. Agnolo Lottini dell'ord. de' Servi intorno alla Canzone del Petrarca Verg. bella doue per molti nuoui, e con eleganza distesi concetti possono gli studiosi hauere di scelte intelligenze non poco lume, e diletto. Con la tauola delle cose piu notabili, che nell'opera si contengono*, Venezia, Francescho di Franceschi senese, 1595.

<sup>15</sup> Su questo testo esiste(rebbe) una tesi di laurea che però non ho rintracciato: Arianna Santi, *La Giudetta, sacra rappresentazione di Giovanni Angelo Lottini dell'Ordo servorum Mariae (1602)*, tesi discussa tra il 1994 e il 2013. Inoltre cfr. *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture. Atti del Seminario di Studio (Padova, 10-11 dicembre 2007)*, a cura di Luciana Borsetto, Padova, Padova University Press, 2011, cfr. per un testo precedente *Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattro e Cinquecento*, a cura di Nerida Newbiggin, in *Letteratura Italiana Antica*, X: 2009, pp. 21-397, include *La devota rappresentazione di Iudit ebraea*. Segnalo anche il ricco e bel saggio (che dà anche conto della miglior bibliografia sul soggetto) di Sara Mamone, "Storia di Iudith da Betulia a Firenze", *Il castello di Elsinore*, 67: 2009, pp. 107-120, che ripercorre le variazioni e i significati politico-artistici in ambito mediceo (tra arte, letteratura e teatro) di Giuditta dal Quattrocento fino alla famosa e pienamente seicentesca *Judith* di Federico Della Valle. Mamone si sofferma anche brevemente sulla *Giudetta* del Lottini e la inserisce giustamente in un contesto di omaggio al potere mediceo (p. 117-118).

<sup>16</sup> "L'Uomo" è protagonista anche della "favola morale" *L'Andrio cioè l'Uomo virile* di Fabio Glissentti (Venezia, Alberti, 1607), il cui prologo è "Il libero arbitrio". Difficile stabilire una relazione "conseguenziale" tra il testo del Lottini e quello del Glissentti dato che caratteristiche e numero dei personaggi "moralì" sono diversi. È invece da rilevare la condivisa relazione con una diffusa forma drammaturgica cioè i drammi e le favole "moralì". Inoltre l'huomo/Andro/Andrio dalle reminiscenze classiche si ritrova spesso. Da notare nella possibile relazione tra il testo del Lottini e quello del Glissentti la presenza nell'*Andrio* del 1607 di "Cosmo cioè mondo Re". Sarebbe da

di *Abramo* del 1613<sup>17</sup>, antico soggetto fin dal Quattrocento. Proprio in ragione dei problemi nella ricostruzione delle pratiche performative passate, l'*Abramo* offre un'utile informazione sulle sacre rappresentazioni "riformate", la loro messinscena e il loro mercato editoriale, come vedremo.

La sacra rappresentazione ha adottato fin dai suoi inizi vari effetti scenici. Lo apprendiamo pure da un volumetto edito diversi anni fa<sup>18</sup>, ma importanti informazioni le ricaviamo pure dai solidi studi di Mara Nerbanò sullo spettacolo religioso medievale umbro<sup>19</sup>. Già attraverso queste ricerche possiamo osservare la complessità scenica di una sacra rappresentazione. In questo articolato mercato degli effetti speciali si inserisce il *Sacrificio di Abramo* del Lottini perché il testo prevede due diversi tipi di allestimento: uno pieno e uno semplice o di base, si potrebbe dirlo anche *economy*, con scene sostituite tra quarto e quinto atto e due diverse narrazioni del sacrificio.

Brevemente sulle macchine nello spettacolo fiorentino. Le si possono far risalire ai celebri *ingegni* di Brunelleschi che adattò le sue invenzioni edili agli spettacoli religiosi in vari luoghi teatrali fiorentini. Tuttavia, ai tempi del Lottini la macchinaria era oramai evoluta e di matrice barocca, formatasi nella scuola rinascimentale e manierista degli intermedi medicei prima e del melodramma poi e in parte "travasata" in certi ricchi collegi o ambienti privati. Negli stessi anni del XVII secolo, Gian Lorenzo Bernini stupiva il pubblico barberiniano e romano con mirabolanti invenzioni sceniche<sup>20</sup>. Quindi la macchinaria nella drammaturgia sacra ai tempi e dopo Lottini è un'inserzione scenico-effettistica che si è evoluta dal medioevo al teatro religioso e profa-

indagare la relazione tra questi "Huomini" delle favole morali italiane post-tridentine e la *Leggenda di Ognuno* del nord Europa. Fabio Glissentì (circa 1542-1615) produce molti altri esempi di favole morali tanto che ne sono pubblicati due tomi postumi a Venezia nel 1634, e il genere gode di un notevole successo in questo scorcio di Seicento. In questo genere si cimentò anche l'importante umanista, poligrafo e drammaturgo Giovan Battista Leoni (1542?-1613?) con la sua *La Falsa Riputazione della Fortuna* "favola morale" (1596?) in cui, come nei casi citati, abbiamo (con piccola variazione) "Neandro, cioè Huomo". In Toscana è da ricordare l'importante Francesco Sbarra (Lucca 1611-Vienna 1668), autore di successo anche di drammi morali e "politicomorali".

<sup>17</sup> Giovanni Angelo Lottini, *Sacrificio | D'ABRAMO | Sacra | Rappresentazione | del R. P. F. Gio. Agnolo | Lottini dell'ord. de Serui | da poter recitarsi in due | guise, o rappresentando il sacrificio o vero | non rappresentandolo. | In Fiorenza, | Appresso Zanobi Pignoni l'Anno 1613. | Con licenzia de' Superiori.*

<sup>18</sup> *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo: note per la messa in scena d'una Passione*, a cura di Alessandro Vitale-Brovarone, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1984.

<sup>19</sup> Cfr. Mara Nerbanò, *Il teatro della devozione: confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia, Morlacchi, 2007; e Id., *Teatro, arte e cultura materiale presso i Disciplinati umbri: inventari inediti dell'Archivio del Pio Sodalizio Braccio di Fortebraccio di Perugia*, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 2014.

<sup>20</sup> Cfr. Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Firenze, Le Lettere, 2012.

no (XV e XVI sec.) e che dopo il concilio di Trento tende a spettacolarizzarsi sensibilmente.

Nell'*Abramo* osserviamo una consolidata evoluzione drammaturgica espletata nella suddivisione classica e oramai largamente accettata in cinque atti, dopo esempi passati, come quello di Pandolfo Collenuccio (1444-1504), che presentavano "esotiche" suddivisioni in sei atti e versificazioni in terza rima, in uno spirito di sperimentalismo, potremmo dire, umanista nella drammaturgia d'argomento religioso-biblico trattata "umanisticamente" tanto da avere il Cherea tra i primi interpreti<sup>21</sup>. La terza rima è metro anche di una sacra rappresentazione fiorentina, *Il San Giovacchino*, forse di Beltramo Poggi (Firenze?-c. 1580)<sup>22</sup> della metà del Cinquecento circa<sup>23</sup>. Siamo lontani, nel caso già di Poggi e poi di Lottini e molti altri, dal *continuum* anche grafico-editoriale delle sacre rappresentazioni di stile fiorentino con le loro incisioni con l'Angelo annunciante o a volte anche qualche battaglia per esaltare commercialmente la promessa spettacolare del testo – in un nuovo ed emergente mercato editoriale a stampa – e renderla facilmente e canonicamente riconoscibile.

Ai tempi del Lottini, l'antico "Annuncio-Angelo" viene sostituito da un più moderno prologo recitato di carattere morale e religioso. Nel caso dell'*Abramo* il prologo è "L'Obbedienza", come quella dimostrata a Dio dal padre d'Isacco, mentre "La militante chiesa" apre il *San Lorenzo* del 1592. "La Honestà" introduce la *Sacra rappresentazione di sette beati fondatori della religione dei servi* ambientata a Monte Senario (1592), e nella *Sant'Agnese* del 1591 il prologo è "L'Amor celeste". Nel *San Giovanni* del 1605 è "Il fiume Giordano" a introdurre, e, sempre nel 1605, per la *Santa Christina* è "La Speranza" (virtù teologale) ad entrare in scena, e nella *Giudetta* del 1602 troviamo la "Fortezza" (virtù cardinale), mentre nel *S. Bastiano* (Sebastiano) del 1608 – dedicato a Roberto

<sup>21</sup> Si tratta della *Rappresentazione di Joseph* che ebbe varie edizioni e pare anche un allestimento ferrarese a inizi Cinquecento. Fu pubblicata anni dopo un'edizione che riporta un interessante interprete e "regista": *La vita di Joseph figliolo | de Jacob* recitata in la | Inclita città di Vene | tia p[er] misser Fran | cesco cherea [sic] de | nobili da | Luca [sic] | del[l'] anno MDXXIII (Venezia, Benedetto e Agostino Bindoni, 1523). Il testo del Collenuccio (o Collenucci) è anche detto (1554) "Comedia diletta raccolta nel vecchio testamento". Siamo in presenza di una forma particolare e quasi "singolare" di drammaturgia d'argomento religioso e biblico. La presenza di Cherea-Francesco de' Nobili (1484 circa-post marzo 1533), importante attore, dimostra la portabilità scenica di certa drammaturgia.

<sup>22</sup> Si hanno scarse notizie su questo interessante autore, forse morto nel 1580 a Firenze, cfr. Gianni Cicali, "Beltramo Poggi e il suo teatro per i giovani Medici tra l'assedio di Siena e l'Inventio Crucis." *Studi Rinascimentali* (2011), pp. 141-160.

<sup>23</sup> Beltramo Poggi?, *La rappresentazione di San Giovacchino*, ms. Fondo Nazionale II. VII. 8, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Pucci della famiglia il cui nome e stemma ricorrono spesso all'Annunziata essendone stati tra i finanziatori – è la “Costanza”.

Questi esempi oscillano tra dimostrazione di obbedienza – a Dio per Abramo ma anche alla chiesa per i Servi di Maria e per il popolo tutto che viene così *tridentinamente* educato, e forse un destinatario è anche il “principe” – e virtù che devono edificare lo spettatore e il lettore, ma anche dimostrare il valore e proposito didattico-religioso del testo. Inoltre “La militante chiesa” del *San Lorenzo* pare quasi una bandiera che sventola sopra i delegati di Trento (ma anche sul capo dei Medici).

Circa negli stessi anni a Firenze, Jacopo Cicognini (Castrocaro 1577–Firenze 1633) produceva una drammaturgia sacra in cui la descrizione delle necessità della messinscena era dettagliata, quasi ipertrofica ma utile per gli allestitori di collegi e confraternite, oltre che accademie e teatri. Molto interessanti in Cicognini (e poi in suo figlio) le deroghe (spiegate) all'unità aristotelica di tempo, argomento che continuerà in pieno Settecento nelle prefazioni del citato monaco Ringhieri.

Quindi si trova in questa drammaturgia un intento educativo e un indottrinamento teologico-storico-religioso attraverso prologhi e vite di santi e sante, calati in un profondo spirito di riforma cattolica che era richiesto sia dalla chiesa ma anche dai Medici che con l'ex-cardinale poi Ferdinando I (Firenze 1549-1609) e suoi successori si allineano alle esigenze post-tridentine.

Tuttavia, l'accettazione dei dettami del Concilio era già avvenuta con il volitivo e capace ma anche pio e in parte ossequioso, per necessità e ambizioni dinastiche, Cosimo I (Firenze 1519-1574), che tra l'altro aveva accolto di buon grado a Firenze l'*Indice dei libri proibiti* voluto da papa Paolo IV<sup>24</sup>.

I versi mantengono l'ottava rima (la cosiddetta “ottava canterina”) per il Prologo, il metro locale della sacra rappresentazione, ma si articolano poi in endecasillabi sciolti con alcuni settenari e diverse rime. Oltre a inserti moderni e tridentini si mantengono caratteristiche morfologiche antiche e conosciute come il metro cosiddetto “canterino” per il Prologo. Altri suoi Prologhi presentano la stessa caratteristica “antica” e “fiorentina”, come ad esempio quello del citato *San Bastiano* del 1608.

Lottini ci offre anche un fugace sguardo sul lavoro di un autore e del suo stampatore. Lo possiamo apprezzare grazie al manoscritto degli *Innocenti*

<sup>24</sup> Cfr. Antonio Panella, “L'introduzione a Firenze dell'Indice di Paolo IV”, in *Rivista storica degli archivi toscani*, I: 1929, pp. 11-25.



che si conserva alla Riccardiana di Firenze (Ric. 2824). Diciotto i personaggi elencati nel ms. che diventano diciannove nella stampa con l'aggiunta di un personaggio minore non citato nella lista del ms., il "nunzio". Piccole variazioni si riscontrano nei nomi delle *dramatis personae* e nei nomi per la scena come ad esempio *Betelem* nel ms. e *Betelemme* nella stampa. Il dedicatario<sup>25</sup> di questi *Innocenti* del 1609 non è un Medici minore ma il granduca Cosimo II nell'anno del suo insediamento<sup>26</sup>. L'incoronazione spinse probabilmente il Lottini e l'O.S.M. a inserire un testo significativo nella lunga lista di opere dedicate al nuovo granduca. Il prologo è un'interessante e problematica "Crudeltà tirannica": "La Crudeltà son'io prodotta in Terra / Quando la ferrea età l'origin trasse / Da' barbari Tiranni (*Gl'Innocenti*, "Prologo", p. 5). E poi, con indiretto elogio dei Medici: "Ben e' ragion che 'l Cristianesimo serbi / Di voi pietosa alta memoria" (ivi, p. 8).

La *Strage degli Innocenti* ha un illustre autore barocco tra quelli che si sono occupati di questa storia – per lo più attingendo al Vangelo di Matteo<sup>27</sup> – cioè il cavalier Marino (Napoli 1569-1625). Infatti, l'autore dell'*Adone* compose un poema sulla *Strage degli Innocenti* pubblicato postumo nel 1632 ma forse completato come manoscritto già nel 1605 e con successive edizioni, di cui una a Venezia nel 1633 con versi encomiastici di altri poeti tra cui il "povero" Achillini.

Tra altre *Stragi degli Innocenti* ne segnalo una precedente a quella del Lottini di Malatesta Porta (Rimini 1561-1629), accademico Ardente, che pare fosse consapevole del tardo ms. del Marino nel 1606<sup>28</sup>. Il tema degli Innocenti, con la sua drammatica spettacolarità, ebbe a inizi Seicento, come vediamo, un suo momento importante e in questo solco si inserisce *gl'Innocenti* del Lottini, che si articola anche attorno a ragioni dinastiche, con la ossequiosa e ipercelebrativa dedica a Cosimo II, e religiose, per l'appartenenza ai Serviti legati all'Ospedale degli Innocenti di Firenze.

<sup>25</sup> La dedica è presente solo nella stampa.

<sup>26</sup> Cosimo II era figlio di Ferdinando I (Firenze 1549-1609) e di Cristina di Lorena (Bar-le-Duc 1565-Firenze 1636), a cui sarà dedicata dai padri dell'O.S.M. la citata e sontuosa *Scelta d'alcuni miracoli e grazie della Santissima Nunziata di Firenze* opera postuma di Lottini. Cfr. Marcello Fantoni, "Il culto dell'Annunziata e la sacralità del potere mediceo" in *Archivio Storico Italiano*, ott.-dic. 1989, vol. 147 n. 4, pp. 771-793, e vd. qui *infra*.

<sup>27</sup> Matteo 2, 1-16. Sul Vangelo di Matteo e le sue poche righe riguardo la strage dei SS. Innocenti cfr. (per una panoramica della ricezione del testo evangelico) SUNG J. CHO, *Matthew's account of the Massacre of the Innocents in light of its reception history*, Londra, T&T Clark, 2022.

<sup>28</sup> Cfr. Silvia Apollonio, "Malatesta Porta e la questione dei costumi nella *Gerusalemme Liberata*: la difesa di Solimano nel dialogo *Il Beffa*" in *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 76: 2, 2018, pp. 9-25, e Id., "Malatesta Porta, un letterato riminese tra Tasso, Galileo e Marino", in *Aevum: rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche*, Sett.-Dic. 2007, pp. 1-28.

Come si capisce dal testo del Porta, il teatro religioso si era quasi definitivamente traghettato verso la tragedia, con le successive polemiche e discussioni inerenti alla poetica aristotelica che investivano anche le opere dei gesuiti. Tragedia di soggetto religioso che si svilupperà riccamente con la società di Gesù e i suoi studenti e arriverà ai successi anche commerciali del monaco Francesco Ringhieri nel Settecento, che mesceva sapientemente soggetti biblici con la spettacolarità e le macchine del melodramma barocco. Il Lottini, tuttavia, pur inserendo varie novità rispetto alle antiche rappresentazioni, non scrive tragedie ma opere teatrali, “sacre rappresentazioni” calate in un consolidato seppur assai variato contesto fiorentino, cosa che forse lo rendeva poco *à la page* per certi contemporanei o per gli storici successivi<sup>29</sup>. In ogni caso, i suoi testi di spiccato carattere religioso, spesso “locale”, si inseriscono anche in direzione della politica religiosa medicea da Ferdinando I in poi<sup>30</sup>.

Tornando al *Sacrificio di Abramo*, nel frontespizio si legge un dato molto interessante e particolare, cui si è brevemente accennato: “Da poter recitarsi in due guise, o rappresentando il sacrificio o vero non rappresentandolo.” Come interpretare questa scelta di un duplice finale? Ci sono ragioni religiose o performative? Ci viene subito in aiuto l’autore stesso con una dettagliata specificazione e motivazione alla fine del quinto atto:

Consideratosi dall’Autore come per recitar questa sua Rappresentazione puo [sic] talora appresso di *molti mancar la comodità del farne apparire il sacrificio, si per difetto delle stanze non capaci, dove se n’apparecchi la scena, o si veramente per fuggir la spesa delle machine, come per altri rispetti; egli si dispose, senza che tal sacrificio fosse apparente, distenderla in quest’altra guisa: a fine di ciascuno secondo suo talento, volendo pur recitarla; o nell’una, o nell’altra maniera non si tolga cagione onde farlo. Auuertiscasi dunque che qui doue non vien rappresentato lo spettacolo di esso sacrificio si deue dopo la seconda scena dell’atto quarto, seguir la terza qui posta, e cosi andar continuando il rimanente, secondo che è disteso a carte 59*<sup>31</sup>.

Quindi si tratta di una specificazione eminentemente teatrale e relativa alle possibilità di allestimento. La nota ci dice che questi testi circolavano con precisi intenti produttivi e l’autore, evidentemente consapevole dei problemi inerenti alla messinscena, offre una soluzione con duplice drammaturgia: una con macchine e l’altra senza che si affida alla recitazione per il sacrificio e l’intervento angelico. Il testo tuttavia ha una particolarità paratestuale in

<sup>29</sup> Da dire che nei testi del Lottini in endecasillabi sciolti il confine tra sacra rappresentazione “di nome” e tragedia o tragicommedia di argomento religioso “di fatto” diventa labile e in parte osmotico.

<sup>30</sup> Cfr. Marcello Fantoni, “Il culto dell’Annunziata”, cit.

<sup>31</sup> *Abramo*, p. 90. Il riferimento alla p. 59 è ad *Abramo*, IV, 3, “Agar. Simaelle”. Corsivi miei.

contraddizione con quanto detto nella nota sopraccitata: non ha didascalie o accenni espliciti ad angeli che scendono dal cielo, come invece succede, ad esempio, per i testi dei Cicognini. Quindi il riferimento alle macchine nella nota si riferisce a una presenza intrinseca e necessaria della macchinaria per questo tipo di spettacoli. In altre parole, se c'è un angelo non può entrare normalmente ma deve essere presentato con qualche prodigio come scendere da una nuvola, per esempio, in teatri o sale che già avevano un palcoscenico attrezzato. Trascrivo le battute del momento in cui l'angelo, tra fine scena 4 e inizio scena 5 del quarto atto (con montaggio quasi cinematografico), ferma la mano di Abramo:

ABRAMO: Signor, deh qui s'adempia  
Con questo colpo il tuo voler e 'l mio. [IV, 4: *Abramo e Isach*]

[ANGELO] Abram Abram.

ABRAMO: Signor, eccomi pronto.

ANGELO: Ritieni il colpo, e non ferir tua stirpe;  
Ma le sue braccia sciogli; e tienlo in vita:  
Serba a te il figlio, e la salute al mondo  
L'hauer tuo corpo prouato infino al segno  
D'uccider l'Unigenito si car  
Per secondar il mio voler divino;  
M'appaga interamente: altro non chieggio. [*Abramo*, IV, 5: *Angiolo, Abramo, Isach*]

Nel quinto atto il Lottini fornisce le sostituzioni delle scene:

Atto Quinto

La scena prima in questo Atto è la stessa che nel sacrificio apparente, dove parla il famiglio giovane solo, a carte 72.

E ancora:

Atto quinto sc. 3: È la stessa che la Scena quarta del quinto Atto nel Sacrificio apparente, dove parlano Agar, Ismael, Sarra, a carte 78.

Si vede come l'autore fornisca una drammaturgia preparata per essere smontata e riassembleta a seconda delle esigenze. A voler essere *pop* la si potrebbe chiamare drammaturgia *assemblabile*: ma non è forse stato così fin dagli scenari dell'Arte?

La spiegazione riguardo cosa Lottini intendesse per uso o non uso delle macchine la si trova, in assenza di didascalie esplicite, in una battuta dell'atto quinto. La scena del sacrificio è stata eliminata nella versione *economy* e l'azione viene raccontata da Misia ad Agar, Ismael e Sarra (Sara). Quando si

arriva al momento in cui Abramo ha levato il coltello e sta per sgozzare Isacco, interviene l'angelo:

MISIA: La bocca per gridar io ben apersi,  
Ma non uscì la voce, e tremò 'l core.  
Quand'ècco un gran baleno  
In mille bei color vari dipinto,  
Vigor ritolse, & abbagliammo gli occhi;  
Nè come suol, partissi in un momento:  
Ma in esso un bel garzone leggiadro e snello  
Di belle e risplendenti piume alato,  
Ministro, com'io credo, in Paradiso,  
Tra fiammeggianti raggi apparve [...] <sup>32</sup>

Il sacrificio apre la scena agli effetti speciali: “bei color vari”, “gran baleno” “abbagliammo gli occhi”, “tra fiammeggianti raggi apparve” “di risplendenti piume alato” (riferito al costume). Forse gli *abbagliamenti* non erano così abbaglianti nel teatro del tempo, sebbene sappiamo dell'intenso uso di luci fornite da candele, torce, lampade e lumini a olio, specchi parabolici riflettenti fin dagli anni degli intermezzi al *Commodo* di Antonio Landi (Firenze 1539) per non dire dei molti effetti del teatro Mediceo<sup>33</sup> o dell'illuminazione dell'Olimpico palladiano di Vicenza<sup>34</sup>. Tuttavia, questa battuta di Misia è prova di un fatto importante: il sacrificio era concepito, percepito, riferito e probabilmente messo in scena come uno spettacolo “abbagliante”, in particolare per l'entrata dell'angelo.

Quindi la mancanza di didascalie esplicite nel testo non è segno di carente spettacolarità di macchine e luci ma, anzi, è testimonianza di una prassi rappresentativa e scenica costante, consolidata e diffusa tanto che la si ritiene implicita alla drammaturgia e sostegno di essa. Le indicazioni dell'autore e i suoi riferimenti alle macchine e a un doppio allestimento per favorire produzioni minori, certificano lo stato della sacra rappresentazione post tridentina: effetti scenici, prologhi morali, temi biblici riletti e rivisitati, facilitazione eventuale della messinscena al fine di ottenere la massima diffusione.

<sup>32</sup> *Abramo*, V, 3. Corsivi miei.

<sup>33</sup> Cfr., nella ricca letteratura esistente, il documentatissimo Anna Maria Testaverde, *L'officina delle nuvole: il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, Milano, Edizioni degli Amici della Scala, 1991, cfr. anche Sara Mamone, *Le nuvole, macchine sceniche del Rinascimento fiorentino* (2005) <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=2734>. Si veda anche il recente Philip Steadman, *Renaissance Fun: The Machines behind the Scenes*, London, UCL Press, 2021.

<sup>34</sup> Sull'Olimpico di Vicenza cfr. Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua “perpetua memoria”*, Firenze, Le Lettere, 1998.

Lottini non adotta le dettagliatissime indicazioni come ad esempio fanno i Cicognini, che permettevano al testo lunghe descrizioni di costumi e spazi della scena. A queste si aggiungevano riflessioni, come accennato, sulle unità aristoteliche chiamando in causa Lope de Vega a sostegno delle posizioni contro l'unità di tempo. Tuttavia l'autore dell'*Abramo* si riferisce seppur brevemente – ma fornendo una drammaturgia *ad hoc* – a due possibilità di allestimento. In questo modo conferisce alla propria drammaturgia una duplice valenza performativa.

L'*Abramo* del Lottini si offre forse anche a un'altra osservazione, proprio riguardo il giovane Isacco sul punto di essere sacrificato:

ABRAMO Porgi (o mio figlio) porgi  
 A questi ultimi baci paterni  
 la bocca delicata,  
 e la tua fronte amata  
 [...]
   
 Poscia il bel collo piega<sup>35</sup>.

Si vede qui una scena d'amore padre-figlio, ma anche uomo maturo-giovane, tema caro alle "avventure" degli dèi pagani. La scena del sacrificio è descritta con un registro quasi struggente e, a mio avviso, anche ambigualmente erotico come forse il soggetto lo è da un punto di vista antropologico e psicoanalitico.

Il sacro controriformato tende a esaltazioni mistiche o sacrificali (come in questo caso) in cui l'eroticismo si esalta e purga nell'estasi, nell'ardore stremito della preghiera, nell'autopunizione, nell'illuminazione attraverso l'oscurità come ne *La noche oscura de l'alma* di San Juan de La Crux (1578 circa): "En una noche oscura, / con ansias en amores inflamada" (vv. 1-2).

Nel XV secolo, invece, con Feo Belcari, la situazione si risolve prestamente e senza troppo spettacolo:

[ISACCO] & con buon modo & con parole pro[n]te  
 a questa morte mi pose presto  
 & legami emani nudo spogliato  
 & in sulle legne mebbe collocato

Ben altro tono, quasi scarno, essenziale quello del quattrocentesco. Ma forse l'essenzialità si apriva a trasposizioni performative gestualmente simboliche e articolate, ed era fruita attraverso codici scenici ed attoriali a noi sconosciuti.

<sup>35</sup> *Abramo*, IV, 4.

Rimane il dato di Isacco “nudo spogliato” che viene baroccamente ampliato e languidamente “intenerito” da un autore-osservatore del corpo della giovane vittima, anche se nella Bibbia non si parla assolutamente del denudamento del figlio di Abramo<sup>36</sup>. Il testo veterotestamentario per altro viene ripreso quasi alla lettera, con necessari aggiustamenti poetici, nelle parole dell’Angelo in *Abramo* IV, 5. Resta un elemento forse interessante in questa sede – che intende tracciare i “secentismi” nell’ancor viva sacra rappresentazione fiorentina – ed è quello per cui Lottini copre con un velo sentimentale e struggente il momento sommo dell’olocausto donandogli dei toni di sensualità quasi erotica che direi tipicamente barocchi. Visioni languide e indicazioni produttive pragmatiche si uniscono nella creazione di un prodotto artistico di qualche complessità e interesse estetico e non solo scenico. Lottini “ristruttura” la drammaturgia sacra locale esponendola alla sensibilità poetica ed emotiva del mistico e “meraviglioso” Seicento<sup>37</sup>.

Andando a rovistare nei meandri della Storia e tra i reperti testuali o documentari si trovano personaggi particolari e molto interessanti come Giovanni Angelo Lottini. Un autore che aggiorna con inserti e temi contemporanei la sacra rappresentazione fiorentina (prologhi, metro, suddivisione in cinque atti, macchinaria barocca). Ben inserito nel circolo mediceo ma ancor di più nel mondo dei Serviti dell’Annunziata di Firenze, Lottini ci conferma nel Seicento post-tridentino la sopravvivenza di un genere molto radicato localmente come la sacra rappresentazione, forma di spettacolo con una lunga vicenda anche editoriale. Il Seicento trasforma – spesso con violenza arrogante: si pensi alla scellerata distruzione del *Diluvio Universale* di Pontormo in S. Lorenzo – tutta l’arte e lo spettacolo italiani ma anche dell’Europa cattolica. Ci sarà il gran successo dell’opera e della musica sacra che raggiungeranno sublimi elaborazioni, così come assistiamo a un’estrema spettacolarizzazione della liturgia. Lottini, dalla sua prospettiva, si rivela artista moderno ma anche tradizionale nei cui versi, a volte, si trovano sensibili accenti dell’estetica e dei sentimenti del suo tempo.

GEORGETOWN UNIVERSITY

<sup>36</sup> Dalla *Vulgata* di S. Girolamo: “Et venerunt ad locum quem ostenderat ei Deus, in quo aedificavit altare, et desuper ligna composuit; cumque alligasset Isaac filium suum, posuit eum in altare super struem lignorum”, *Genesi* 22, 9.

<sup>37</sup> Non entro nella “polemica sul barocco” che ha contribuito a ricontestualizzare e rivalutare un periodo a lungo considerato in maniera negativa. Cito solo uno studio “classico”: Giovanni Getto, “La polemica sul Barocco”, in *Letteratura italiana. Le correnti*. Milano, Marzorati, 1975, pp. 417-504.



## Note sulla rappresentazione dei Turchi nella commedia rinascimentale

Matteo Leta<sup>1</sup>

Questo contributo analizzerà alcuni esempi della rappresentazione del conflitto con i Turchi nella commedia italiana tra Cinquecento e inizio Seicento. Il fantasma delle scorribande ottomane nel Mediterraneo, che appare già nei primi esperimenti del teatro rinascimentale, rinnova i modelli classici del genere comico, offrendo anche l'occasione per riflettere sulla stringente attualità politica. Infatti, nella seconda metà del Cinquecento, autori come Sforza Oddi e Giovan Battista Della Porta alludono, nelle loro commedie, alla vittoriosa battaglia di Lepanto e alla coeva guerra di corsa, riproponendo (e, talvolta, rimettendo in discussione) alcune rappresentazioni stereotipate del nemico ottomano. Allo stesso modo, Nicolò Negri fa implicitamente riferimento a un presunto complotto ordito dalla Sublime Porta, che utilizzerebbe gli "zingari" come spie dei cristiani. L'apparizione dei Turchi nella commedia si lega, perciò, al ruolo di questo genere come *imitatio vitae*, che riflette e rielabora alcune delle principali paure della civiltà rinascimentale.

### *I Turchi nella letteratura comica del primo Cinquecento*

Il Rinascimento italiano è segnato da una vera e propria «ossessione» nei confronti dei Turchi. La minaccia del nemico ottomano colpisce l'immaginario della Penisola, anche nei luoghi meno esposti ad un'ipotetica invasio-

<sup>1</sup> Anticipo alcuni elementi della comunicazione *Appunti sulla presenza "turchesca" nelle commedie di fine Cinquecento e inizio Seicento*, presentata al convegno *Scenari del conflitto nella letteratura italiana* (Foggia, 15-17 settembre 2022) dell'Associazione degli Italianisti. Ci tengo a ringraziare, in particolare, il prof. Vincenzo Caputo e il prof. Simone Magherini, organizzatori del panel *La guerra e i generi letterari dal Trecento al Settecento*, per i loro preziosi consigli.



ne delle truppe della Sublime Porta.<sup>2</sup> Tuttavia, l'atteggiamento nei confronti dell'Altro turchesco non si traduce esclusivamente in un'inclinazione bellicista. Ad esempio, i letterati veneziani, studiati da Carlo Dionisotti, mostrano un'attitudine cangiante, in cui lo spirito crociato, strascico della celebre battaglia di Lepanto (1571), si sovrappone all'affermazione di un «ideale di pace».<sup>3</sup>

Una tale oscillazione può produrre delle descrizioni non completamente negative dei Turchi, come quelle che affiorano, talvolta, nella novellistica rinascimentale<sup>4</sup>. Nel corpus di Bandello [I, 58], il corsaro barbaresco, che tiene fra Filippo Lippi in prigionia, mostra una grande considerazione per l'abilità del pittore fiorentino, al punto da premiarlo con la libertà e con doni ingenti.<sup>5</sup> Il luogo forse più evidente in cui emerge tutta la polisemia della rappresentazione rinascimentale del Turco è, però, il palcoscenico. Infatti, se non mancano tragedie che rielaborano i violenti episodi della guerra nel Mediterraneo,<sup>6</sup> l'ambientazione turchesca (e più in generale orientaleggiante) può diventare,

<sup>2</sup> Cfr. Giovanni Ricci, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002. Nella descrizione dei Turchi si possano intravedere «i timori, le aspirazioni, i conflitti della civiltà europea»: Marina Formica, *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*, Roma, Donzelli, 2012, p. 4.

<sup>3</sup> Carlo Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, «Lettere Italiane», 16.3, 1964, pp. 233-250 [ripubblicato in: Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 201-226].

<sup>4</sup> Sulla rappresentazione dell'Altro nella novella rinascimentale preziose osservazioni si trovano in: Tancredi Artico, *Introduzione*, in *Novelliere mediterraneo*, a cura di T. Artico, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 7-75.

<sup>5</sup> «Era fra Filippo ne la Marca d'Ancona, e andando un dí in una barchetta con alcuni amici suoi a diportarsi per mare, ecco che sovragiunsero alcune fuste d'Abdul Maumen, gran corsaro allora de le parti di Barbaria, e il buon fra Filippo con i compagni fu preso, e tutti furono tenuti schiavi e messi a la catena e in Barberia condotti, ove in quella miseria furono tenuti circa un anno e mezzo, nel qual tempo in vece del pennello conveniva al Lippi a mal suo grado menar il remo. [...] Aveva egli in molta pratica Abdul Maumen suo padrone, onde toccato dal capriccio, un giorno quello con carboni sí naturalmente suso un muro ritrasse con suoi abbigliamenti a la moresca che proprio assembrava vivo. Parve la cosa miracolosa a tutti, non s'usando il disegno né la pittura in quelle bande; il che fu cagione che il corsaro lo levò da la catena e cominciò a trattarlo da compagno, e per rispetto di lui fece il medesimo a quelli che seco presi aveva. Lavorò poi fra Filippo con colori alcuni bellissimi quadri ed al padrone gli diede, il quale per riverenza de l'arte molti doni e vasi d'argento gli diede ed insieme coi compagni liberi e salvi, con le robe a Napoli fece per mar portare. Certo gloria grandissima fu questa de l'arte, che un barbaro natural nostro nemico si movesse a premiar quelli che schiavi sempre tener poteva»: Matteo Maria Bandello, *Le Novelle*, in Id., *Tutte le opere*, vol. 1, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1952, pp. 647-650: 649-650.

<sup>6</sup> Si vedano, in questo senso, la *Canace* di Sperone Sperone (1546), che allude alla sconfitta di Carlo V ad Algeri (1541), l'*Irene* di Vincenzo Giusti (1579), l'*Isifile* di Francesco Mondella (1582) e il *Bragadino* (1589) di Valerio Fuligni, che prendono le mosse dalla guerra di Cipro del 1571. Su questo corpus rinviamo a: Renzo Cremante, *Aspetti della realtà contemporanea nella tragedia italiana del Cinquecento: appunti sul tema della guerra*, in *La scena del mondo: studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di Lino Pertile, Rena A. Syska-Lamparska e Anthony Oldcorn, Ravenna, Longo 2006, pp. 77-88: 82-88, e Paola Cosentino, *Attorno all'assedio di Famagosta. La scrittura tragica e la storia contemporanea*, in *Cyprus in the Renaissance (1450-1650)*, edited by Benjamin Arbel, Evelien Chayes e Harald Hendrix, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 273-296.

nel teatro della prima età moderna, «un territorio franco», in cui «sperimentare relazioni, psicologie e tematiche altrove improponibili».<sup>7</sup>

La commedia offre spesso delle allusioni alle scorribande ottomane sulle coste europee. Questi riferimenti tradiscono, certo, una paura diffusa, ma s'intrecciano con problematiche drammaturgiche, sottintesi osceni e complessi giochi intertestuali. Già nei primi *Suppositi* (1509), Ariosto innova i modelli classici dell'*Eunuchus* di Terenzio e dei *Captivi* di Plauto ricorrendo al tema del conflitto contro i Turchi. La «poetica imitazione» rivendicata nel prologo si concretizza nell'attualizzazione della guerra e del commercio schiavile, elementi centrali nelle fonti antiche impiegate dal ferrarese.<sup>8</sup> L'aggiornamento dei testi classici procede per avvenimenti storici precisi che creano le premesse per lo sviluppo della trama, fondata sulla rivalità amorosa del vecchio Cleandro con Erostrato e sullo scambio d'identità tra quest'ultimo e Dulippo. La cattura del *senex* e la perdita del figlio (Dulippo, appunto) sono una triste conseguenza della conquista turchesca di Otranto (1480).<sup>9</sup> Il giovane, però, viene ripreso quasi subito dai cristiani nei pressi di Valona e venduto a Palermo, importante centro del commercio di schiavi, dove lo acquista Filogono, padre di Erostrato.<sup>10</sup> Le incursioni turchesche nei territori cristiani costituiscono il presupposto drammaturgico anche per la *Calandra* (1513) di Bibbiena, perché la separazione dei due gemelli Lidio e Santilla viene causata dalla conquista turca della piazzaforte veneziana di Modone (1500).<sup>11</sup> Perciò,

<sup>7</sup> Marzia Pieri, *La geografia dell'altro fra Cinque e Settecento*, in *La maschera e l'altro*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2005, pp. 299-314: 299.

<sup>8</sup> «Come io vi dico, da lo *Eunuco* di Terenzio e da li *Captivi* di Plauto ha parte de lo argomento de li suoi *Suppositi* transunto, ma sì modestamente però che Terenzio e Plauto medesimi, risapendolo, non l'arebbono a male, e di poetica imitazione, più presto che di furto, li darebbono nome»: Ludovico Ariosto, *I Suppositi (in prosa)*, in Id., *Commedie*, vol. I, a cura di Luigina Stefani, Perugia, Morlacchi, 2007, [Prologo] p. 188.

<sup>9</sup> «Cleandro: [...] Io uscii di Otranto, che è la patria mia, quando fu preso da' Turchi, in giubbone, e venni a Padova prima, et indi in questa città; [...] è vero che io vi persi uno figliolino di cinque anni, che avevo più caro che quanta roba sia al mondo. [...] Non so se morisse o pure ancora viva in cattivitate»: ivi, [I, 2] pp. 196-198.

<sup>10</sup> «Filogono: In quel tempo alcuni siciliani nostri, che con tre buone armate galee scorreano il mare, ebbero una spia d'un legno de' Turchi, che da la presa città [Otranto] con ricchissima preda verso la Velona si ritornava. [...] Et alla volta di quella se n'andorno, e furono alle mani seco, e lo presero finalmente, et a Palermo, onde erano essi, se ne ritornorno; e fra l'altre cose che vi posero in vendita, vi aveano costui, allora fanciullo di cinque o sei anni»: ivi, [V, 5] p. 256. Sulla guerra di corsa e il commercio di schiavi in Sicilia si vedano: Rossella Cancila, *Corsa e pirateria nella Sicilia della prima età moderna*, «Quaderni storici», 36, 107.2, 2001, pp. 363-377; Sally Mckee, *Domestic Slavery in Renaissance Italy*, «Slavery and Abolition», 29.3, 2008, pp. 305-326; Giovanna Fiume, *Schiavitù mediterranea*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 5-6 e Salvatore Bono, *Schiavi: una storia mediterranea (XVI-XIX secolo)*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 45-46.

<sup>11</sup> «Li turchi prendeno e ardeno Modone, uccidendo quanti trovano per la città. La nutrice loro e Fannio servo, per salvare Santilla, da maschio la vesteno e Lidio la chiamano, stimando il fratello da' turchi essere stato morto. Di Modon parteno. Tra via son presi, e prigion in Costantinopoli condotti. Perillo, mercante fiorentino, tutti a tre

creando le premesse necessarie allo sviluppo delle *pièces* e rifunzionalizzando gli intrecci classici per la realtà rinascimentale, le incursioni turchesche possono diventare preziosi espedienti drammaturgici.

La minaccia ottomana viene adombrata anche nella *Mandragola*, sebbene con intenti del tutto diversi. Fra Timoteo, infatti, incontra una giovane vedova, che appare terrorizzata per la crudele pratica turca dell'impalamento. Tuttavia, queste allusioni si caricano di un doppio senso osceno, intrecciandosi al dolcemente ricordato delle pratiche sodomitiche che il marito le imponeva.<sup>12</sup> Aretino, nella *Cortigiana*, riscrive questo passo della *pièce* machiavelliana.<sup>13</sup> In entrambe le redazioni della commedia, infatti, Aluigia riprende il *topos* dell'impalamento dei Turchi in un dialogo col guardiano d'Araceli. Nella versione del 1534 in particolare, la ruffiana ne chiarifica il doppio senso osceno, rovesciando lo schema machiavelliano e mettendo l'impalamento in stretta correlazione con i costumi sessuali del clero:

Guardiano: Quanto allo avvenimento del Turco, non è vero niente, e quando egli pur venisse, che importa a te? Aluigia: Che importa a me, ah? Quello impalar non mi va per fantasia in niun modo: impalar le povere donnicciuole vi par forse ciancia? E mi dispero che par che questi vostri preti abbin charo d'esser impalati.<sup>14</sup>

li riscatta, a Roma seco gli mena, in casa sua li tiene [...]. Lidio, il maschio, con Fessenio servo da Modon esc' in salvo; in Toscana e in Italia si conduce»: Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandra*, testo critico annotato a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1985, [Argumento] pp. 65-66. Su Modone veneziana rinviamo a: Alain Major, *Etrangers et minorités ethniques en Messénie vénitienne (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, «Studi Veneziani», 22.1, 1991, pp. 361-381.

<sup>12</sup> «Donna: [...] E ancora che fussi un omaccio, pure le carni tirono: io non posso fare non mi risenta quando io me ne ricordo. [...] Voi sapete pure quel che mi faceva qualche volta. Oh, quanto me ne dolfi io con esso voi! Io me ne discostavo quanto io potevo, ma egli era sì importuno. [...] Credete voi ch'el Turco passi questo anno in Italia? [...] Naffe, Dio ci aiuti con queste diavolerie! Io ho una gran paura di quello impalare»: Niccolò Machiavelli, *Mandragola*, in Id., *Teatro*, a cura di Pasquale Stoppelli, Roma, Salerno, 2017, [III, 3] pp. 182-183. Anche la tradizione carnascialesca gioca sull'oscenità dei rapporti tra donne e corsari. Nella *Canzona delle fanciulle prese*, le donne si lamentano di essere state rapite «sendo gite alla marina» [v. 3] per pescare. Tuttavia, vengono rassicurate sull'abbondanza di pesci che avranno dopo essere cadute nelle mani dei corsari («[nessuno dei vostri rapitori] non vi sazi di pesci, | purch'ognuna s'arrovesci | al pescare» [vv. 32-34]: Bernardo Giambullari, *Canzona delle fanciulle prese*, in *Trionfi e Canti Carnascialeschi del Rinascimento*, vol. I, a cura di Riccardo Bruscastelli, Roma, Salerno, 1986, [XXVIII] pp. 284-285.

<sup>13</sup> Sul rapporto tra queste scene e su altre occorrenze della minaccia turchesca nel corpus comico di Aretino, cfr. Angela Guidotti, *Riscrittura aretiniana di una scena della Mandragola*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 209-308 e Martina Damiani, *Il confronto di approcci diversi alla minaccia straniera nelle commedie rinascimentali*, in *Comico e tragico nella vita del Rinascimento*, atti del 26° Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 17-19 luglio 2014), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 323-332.

<sup>14</sup> Pietro Aretino, *Cortigiana (1534)*, a cura di Federico Della Corte, in Id., *Teatro*, t. 1, Roma, Salerno, 2010, [III, 12] p. 295. Aretino modifica in modo consistente questa battuta rispetto alla precedente redazione della commedia: «Aloigia: [...] Impalare le povere donnicciuole! Dio e gli orationi [v]ostr[i] me ne guardino perché 'l pane mi piace in palato, e non essere impallata dal Turco»: Id., *Cortigiana (1525)*, a cura di Paolo Trovato, in Id., *Teatro*,

Questi rapidi accenni mostrano che le allusioni alle invasioni turchesche accompagnano l'evoluzione della commedia rinascimentale fin dalle sue primissime manifestazioni. Si tratta di citazioni che implicitamente rivelano tutta la popolarità di questo tema durante il Cinquecento. La presenza ottomana non è, però, un semplice riflesso dell'immaginario coevo, poiché diventa uno strumento versatile, impiegato per alludere ad altri testi teatrali, per formulare doppi sensi, oppure per attualizzare la struttura del teatro classico. La guerra contro i Turchi diventa, dunque, un *topos* della commedia italiana e, paradossalmente, la sua centralità può smarrirsi nelle traduzioni europee delle *pièces* nostrane. Infatti, riscrivendo gl'*Inganni* di Niccolò Secchi, Pierre de Larivey (1611) rimpiazza i corsari turcheschi – i cui saccheggi compaiono per giustificare l'iniziale separazione del mercante Anselmo dalla sua famiglia – con degli Ugonotti.<sup>15</sup> In questa prospettiva, la presenza ottomana viene a configurarsi come un diffuso motivo nella commedia della Penisola, intrinsecamente legato al delicato clima politico del Mediterraneo.<sup>16</sup> Una tale influenza, però, non si può tradurre in una semplicistica rappresentazione teatrale dello scon-

cit., [III, 16] p. 121. Il racconto del conflitto con gli Ottomani rientra tra i pamphlets venduti dal furfante nella seconda redazione, in cui compare proprio «*La guerra del Turcho in Ungheria*»: Id., *Cortigiana* (1534), cit., [I, 4] p. 240. Le incursioni turchesche in Ungheria culmineranno nel 1541 con la caduta di Buda, che verrà rappresentata pochi anni dopo nella *Tragedia* di Daniele Barbaro, cfr. Corinne Lucas, *Jeux de miroirs entre Bude et Venise dans la Tragedia de Daniele Barbaro* (1548), in *Discours littéraires et pratiques politiques, études reunies par Adelin Charles Fiorato*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987, pp. 61-88.

<sup>15</sup> «Anselmo mercante Genovese, che traffica per levante, havendo in Genova lasciata di se gravida la moglie, n'ebbe due figliuoli, un maschio chiamato Fortunato, e una femina c'hebbe nome Ginevra, poi ch'ebbe portato quatro anni il desiderio della moglie, e figliuoli tornò per revederli a casa, e volendo partir seco li menò; e perché fussero più nelle barche espediti, l'uno e l'altro per maggior commodità vestiti d'un habito corto; si che la femina anch'ella pareva maschio: e nel passare in Soria fu rubato da' corsari, e egli condotto nella Natolia, dove quattordici anni è sempre stato tenuto schiavo. I figliuoli ebbero altra ventura: per che 'l maschio fu diverse volte venduto ma ultimamente qui in questa città, che per hoggi sarà Napoli, et hora serve a Dorotea cortigiana, che sta là in quell'uscioolino. La madre e Ginevra, doppo varij accidenti furono comperate da Messer Massimo Caraccioli, c'habita dov'è quell'uscio»: Niccolò Secchi, *Gl'Inganni*, Venezia, appresso Andrea Ravenoldo, 1566, c. A2r-2v. «Anselme, marchand d'Orleans, voyant les troubles s'allumer en France, delibere se retirer en Italie laissant en la garde d'une bonne vieille (car sa femme estoit decedée) deux siens enfans, l'une masle appelé Fortunat, aagé environ de huit ans, et une fille nomme Genievre, de l'aage de sept ans, mais passant par la Bourgogne, il fut arresté prisonnier par les huguenots qui le tindrent plus de dix-huit mois, depuis sorty de leurs mains, et pensant continuer son voyage, retomba en d'autres où il demoura plus d'un an. En fin eschappé alla à Rome où il sejourna quelques années, mais oyant dire que l'on vouloit tenir les Estats en France, et espérant que par la conclusion d'iceux, les troubles prendroient fin, delibera retourner en sa maison, toutesfois en chemin il fut derechef arresté prisonnier des ennemis, qui l'ont tenu jusques à present»: Pierre de Larivey, *Les Tromperies*, édition critique par Keith Cameron et Paul Wright; texte établi par Keith Cameron, Exeter, University of Exeter Press, 1997, [Argument] p. 4.

<sup>16</sup> Cfr. Jean Delumeau, *La peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Fayard, 1978, pp. 262-272. Sulla diversa fortuna del *topoi* turcheschi nelle varie regioni italiane si è concentrato già: Aulo Greco, *I Turchi tra storia e commedia*, in Id., *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1976, pp. 237-260: 248-249.

tro tra civiltà. Alla celebrazione degli eroi di Lepanto, infatti, si accompagnano le denunce della dura cattività imposta alle schiave musulmane in terra cristiana, denunce da cui sembra trapelare una tensione verso la concordia coi Turchi.

### *Il Mediterraneo in scena dopo Lepanto*

Gli eventi bellici contro gli Ottomani dei primissimi anni Settanta (la guerra di Cipro e la battaglia di Lepanto) godono di una notevole eco nell'Italia di fine Cinquecento.<sup>17</sup> Tra i vari testi che celebrano le forze cristiane impegnate nel conflitto si distingue il *Trofeo della vittoria sacra* (1572), una raccolta poetica a cura di Luigi Groto.<sup>18</sup> Il Cieco d'Adria, però, riprende l'attualità politica anche in una commedia, l'*Emilia* (1579), che aggiorna l'*Epidicus* plautino ambientando l'intreccio proprio tra i Turchi di Costantinopoli durante l'assedio di Famagosta.<sup>19</sup> Malgrado lo scenario turchesco, nella *pièce* non mancano le allusioni ai nemici cristiani che, sebbene siano stati appena sconfitti in un'altra città cipriota (Nicosia), si vedono riconosciuto comunque il loro valore militare.<sup>20</sup>

La contesa con l'Ottomano può anche focalizzarsi sul possesso di una donna, come dimostra la *Turca* (1597) di Giovan Francesco Loredan. Ambientata

<sup>17</sup> Cfr. Carlo Dionisotti, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, «Lettere italiane», 23.4, 1971, pp. 473-492. Sul contesto veneziano rinviamo, inoltre, a: Cecilia Gibellini, *L'immagine di Lepanto: la celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008.

<sup>18</sup> Groto aveva anche steso delle *Orationi* (*Oratione di Luigi Grotto Cieco d'Hadria nella creation del Serenissimo Principe di Vinigia, Luigi Mocenigo: 1570 e Oratione di Luigi Groto ambasciator d'Adria fatta in Vinigia, per l'alegrezza della vittoria ottenuta contra Turchi dalla Santissima Lega: 1571*) in prossimità della battaglia di Lepanto, sulle quali rinviamo a: Paolo Preto, *Venezia e i Turchi*, Roma, Viella, 2013, p. 52. Sulla rappresentazione del conflitto con i Turchi nella poesia precedente alla battaglia di Lepanto: Chiara Natoli, *La guerra d'Oriente e la minaccia turca nella lirica di metà Cinquecento*, «Italiq», XXII, 2019, pp. 213-233.

<sup>19</sup> Si veda: Edoardo Simonato, *Le commedie di Luigi Groto: questioni di datazione, rapporto con le fonti latine e volgari*, «Studi giraldiani», 6, 2020, pp. 141-180: 146-161. Sulla commedia rinviamo anche a: Tessa Gurney, *Echoes of Wartime in Late Sixteenth-century Italian Comedy*, «Journal of Iberian and Latin American Studies», 24.1, 2018, pp. 155-174: 158-161 e Salvatore Di Maria, *The Poetics of Imitation in the Italian Theatre of the Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 84-104.

<sup>20</sup> «Neofilo: Dunque non la virtù vostra, ma il numero | ha vinto Nicosia. Polipo: Sì a dirlo libera| mente tra noi, dove però stia tacito. | Che se fossimo stati pari, o fossimo | stati solo i tre quarti più, possibile | non era certo (a mio parer) di prenderla. | Ma per ciascun di lor, nel nostro essercito | n'erano diece. Neofilo: [...] ma che si giudica | di Famagosta? Polipo: Si tien per fermissimo, | che la città sia di sito, e mura debole, | per quei, che ha dentro non si possa prendere, | se non per tradimento o per assedio. | E quei di dentro non sian per arrendersi | fin c'habbiano tra lor pan, palle, e polvere»: Luigi Groto, *La Emilia*, Venetia, presso Francesco Ziletti, 1579, [II, 4] ff. 27v-28r.

negli anni successivi alla vittoria di Lepanto, questa commedia si concentra su una malmaritata turca, Famelica, che si ritrova schiava a Messina.<sup>21</sup> L'intreccio si fonda sulla novella di Riccardo di Chinzica [*Decameron* II, 10] poiché la donna (prima del riconoscimento come figlia del cristiano Dionigi Paleologo) rifiuta il suo congiunto, il turco Imerale, arrivato nella città siciliana appositamente per riscattarla, preferendogli il cristiano Masutio.<sup>22</sup> I personaggi turcheschi che compaiono in questi testi di Groto e Loredan ricalcano i modelli canonici della commedia rinascimentale, assumendo una fisionomia meno inquietante rispetto ai crudeli invasori invocati, anche solo come espediente drammaturgico, nella tradizione precedente.

La commedia di fine Cinquecento offre, accanto all'ombra sinistra delle scorribande ottomane, una rappresentazione più distesa dei Turchi, che non sono solo nemici e predoni, ma anche giovani innamorati e mariti beffati. Malgrado l'infuriare delle campagne corsare e il ricordo ancora vivido delle guerre nel Mediterraneo orientale, il teatro comico di questi anni esplora le diverse possibilità drammaturgiche offerte dalla rappresentazione di personaggi turcheschi. La stessa guerra agli Ottomani non è soltanto una lotta disperata contro il nemico della fede cristiana, ma diventa una tragedia capace di distruggere le relazioni tra uomini di diversa confessione. Un prezioso esempio, in questa prospettiva, è costituito da una commedia pubblicata appena cinque anni dopo Lepanto: *I Morti vivi* (1576). Nella *pièce* di Sforza Oddi, la comica allusione al vincitore della battaglia «don Giovanni d'Austria» [I, 4] (evocato dalla vecchia Giovanna come termine di paragone paradossale per deridere il gentiluomo Ottavio)<sup>23</sup> rivela un certo distacco nei confronti dei drammatici eventi del recente passato. Inoltre, la commedia, che ruota attorno all'amore sbocciato tra i figli del mercante cristiano Girolamo e dell'ottomano Abraim

<sup>21</sup> Su Messina e il traffico di schiavi si vedano i testi citati per la Sicilia alla n. 10.

<sup>22</sup> Giovan Francesco Loredan, *La Turca*, Vinegia, Alla Libreria della Speranza, 1597. Su questa commedia e sul rapporto col *Decameron*, cfr. Daria Perocco, *Turchi in commedia: in Italia tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, in *Sûzişât-i mü'ellege: contaminazioni e spigolature turcologiche: scritti in onore di Giampiero Bellingeri*, a cura di Vera Costantini e Matthias Kappler, Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 275-284: 276-277. I mutamenti religiosi delle donne schiave attualizzano le tipiche agnizioni del teatro classico e possono, forse, essere messi in correlazione con le frequenti apostasie, più o meno convinte, delle captive. Su quest'aspetto della condizione schiavile femminile si veda: Bartolomé Bennassar, *Conversions, esclavage et commerce des femmes dans les péninsules ibérique, italienne ou balkanique au XVIe et XVIIe siècles*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», II, 1996, pp. 101-109.

<sup>23</sup> «Oranta: E siete anco informata, e con gran vostra maraviglia, della sua ostinazione e crudeltà; poiché non la posso chiamare altrimenti. Giovanna: In buona fé sì, che non si può chiamare altrimenti; ma se fosse egli don Giovanni d'Austria, e voi qualche plebeia o vecchia come sono io...Scortese. Non vi merita, però sta ritroso»: Sforza Oddi, *I Morti vivi*, in Id., *Commedie*, a cura di Anna Rita Rati, Perugia, Morlacchi, 2011, p. 342.

(Ottavio e Alessandra), presenta una descrizione in fondo positiva dei personaggi turcheschi e della convivenza interreligiosa. Lo stesso antefatto della *pièce* testimonia una certa complicità tra le famiglie degli innamorati, malgrado l'appartenenza a due fedi diverse: il padre della giovane, «turco più tosto quanto alla religione che quanto a' costumi», aveva ospitato nella sua casa di Alessandria Girolamo, che a sua volta ne aveva ricambiato l'accoglienza facendo alloggiare il mercante egiziano nella sua dimora di Ancona.<sup>24</sup> Il divampare della guerra di Cipro impone il rientro di Abraim in patria, mettendo in pericolo le relazioni tra le due famiglie. Ottavio, perciò, cerca di far fuggire Alessandra (convertitasi nel frattempo al Cristianesimo), grazie all'aiuto di marinai genovesi [I, 1].<sup>25</sup> Malgrado il fallimento del piano, la giovane riesce comunque a raggiungere l'Italia, fingendosi musulmana e mettendosi al servizio di Oranta, cui descrive la sua cattura e riduzione in schiavitù:

Rossana: I Cavalieri di Malta molto tempo è che mi rubbarono, ch'era ancora puttina di sei anni; e mi tennero ora in Sicilia, ora in Malta, fra certe monache, acciò ch'io imparassi buona lingua italiana e le servissi alla cucina, alla camera e a tutti gli altri essercicii simili fra tanto, e ciò fecero per vendermi poi maggior prezzo, credo io. E così, quasi è un mese che mi menarono qua in Napoli e mi vendettero al vostro Marcone 200 scudi. E perché fin a oggi io ho sempre creduto di avere a servir lui, è stata la mia vita un inferno.<sup>26</sup>

Alessandra ha inventato questo racconto per celare la sua vera identità. Non a caso, si presenterà con un altro nome (Rossana) fino allo scioglimento dell'intreccio. Tuttavia, le sue peripezie appaiono abbastanza vicine alla realtà che una captiva turchesca avrebbe dovuto affrontare, come dimostrano le allusioni all'attività corsara dei Cavalieri melitensi e il racconto del suo viaggio tra Malta, Sicilia e Napoli.<sup>27</sup> Anche il ruolo cui è stata preparata, legato essenzialmente alla cura della casa, non è così distante dalle occupazioni di diverse giovani donne condotte in cattività. Inoltre, le angherie inflitte da Marcone e lo stupro minacciato ai suoi danni da Tersandro (marito di Oranta, originariamente dato per disperso) non sembrano divergere in maniera eccessiva

<sup>24</sup> «Antonino: [...] Avvenne che [...] un certo Abraim alessandrino, turco più tosto quanto alla religione che quanto a' costumi, avendo all'incontro grandissimi traffichi in Ancona, si stette quivi con la moglie, che bellissima era e da lui molto amata, per molti anni, e sempre a pigione in casa di questo Girolamo, sì come Girolamo in Alessandria in casa sua»: ivi, [I, 1] p. 325.

<sup>25</sup> Alle «galee di corsari genovesi» si allude già nel *Decameron* [V, 7: 4].

<sup>26</sup> Sforza Oddi, *I Morti vivi*, cit., [II, 6] p. 368.

<sup>27</sup> Sulle attività corsare a Malta si vedano: Michel Fontenay, Maria Flavia Marzioletti e Benedetta Borello, *Il mercato maltese degli schiavi al tempo dei Cavalieri di San Giovanni (1530-1798)*, «Quaderni storici», cit., pp. 391-413 e Salvatore Bono, *Guerre corsare nel Mediterraneo: una storia di incursioni, arrembaggi, razzie*, Bologna, Il Mulino, 2019, pp. 60-63.

dalle condizioni, spesso drammatiche, della schiavitù femminile nell'Italia rinascimentale.<sup>28</sup>

In questa prospettiva, *I morti vivi* si rivela un testo particolarmente interessante, capace di offrire, seppur a distanza, un contrappunto alle tesi esposte nella *Strega* (stampata nel 1582) di Antonfrancesco Grazzini,<sup>29</sup> imperniata sulla mancanza di schiavi nella commedia in volgare, soprattutto fiorentina.<sup>30</sup> La *pièce* di Oddi sembra, inoltre, testimoniare un ritratto della schiavitù femminile coerente con il contesto sociale e politico mediterraneo, in cui si abbandonavano le grandi battaglie militari a favore della guerra di corsa, foriera inevitabilmente di captivi.<sup>31</sup>

La comica allusione a Giovanni d'Austria e il corposo racconto di Alessandra riflettono, in qualche modo, questo passaggio, che si rivelerà più chiaramente nelle opere di un commediografo successivo: Giovan Battista Della Porta. Una rappresentazione della schiavitù in terra cristiana si ritrova, infatti, nella sua *Carbonaria* (1601), in cui il ruffiano Mangone, un vero e proprio mercante di schiave, cerca di vendere la giovane Melitea al vecchio Dottore, preferendolo all'innamorato Pirino. Nell'intreccio, l'astuto servo Forca convince Pirino a farsi passare per uno schiavo donato a Mangone dal complice Panfago, che si finge alle dipendenze di un corsaro raguseo appena arrivato

<sup>28</sup> Alla brutalità di Marcone, mastro di casa di Oranta, si allude anche nelle scene precedenti [II, 4 e II, 5]. Le minacce di stupro sono, invece, rivelate da Alessandra in una lettera alla padrona in cui le confida che «Tersandro vostro vero consorte è tornato vivo e sano, ed è qui al giardino, dove ha voluto metter mano all'onestà mia. [...] E corro pericolo che, questa notte, e quella e la vita non mi toglia»: Sforza Oddi, *I Morti vivi*, cit., [V, 4] p. 441. Sulla condizione delle donne schiave in Italia si vedano Giovanna Fiume, *Schiavitù mediterranee*, cit., pp. 46-57, Sally Mckee, *Domestic Slavery in Renaissance Italy*, cit., pp. 319-320 e Salvatore Bono, *Schiavi*, cit., pp. 141-148.

<sup>29</sup> «Argomento: [...] in Firenze non si vive come si viveva già in Atene e in Roma: non ci sono schiavi, non ci si usano figliuoli adottivi, non vi vengono i ruffiani a vender le fanciulle»: Antonfrancesco Grazzini, *La Strega*, in Id., *Teatro*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Laterza, 1953, [Interlocutori nel principio] p. 187. Le tesi di Grazzini potrebbero, forse, spiegarsi alla luce del fatto che «more generally, the revival of slavery in the early modern period was a phenomenon that remained substantially external to Tuscan society»: Franco Angiolini, *Slaves and Slavery in the Early Modern Tuscany (1500-1700)*, «Italian History & Culture», 3, 1997, pp. 67-86; 82. Sulle questioni relative alla condizione schiavile a Firenze e in Toscana rinviamo anche a: Iris Origo, *The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, «Speculum», 30.3, 1955, pp. 321-366, Christiane Klapisch-Zuber, *Le serve a Firenze nei secoli XIV e XV*, in Ead., *La famiglia e le donne nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 253-283 e Stephanie Nadalo, *Negotiating Slavery in a Tolerant Frontier: Livorno's Turkish Bagno (1547-1747)*, «Mediaevalia», 32, 2011, pp. 275-324.

<sup>30</sup> Accanto ai *Morti Vivi*, diverse sono le commedie che alludono alla condizione degli schiavi nella Penisola, come dimostra anche la *Stiava* (1550) del fiorentino Giovan Maria Cecchi. La *pièce*, ambientata a Genova, ruota attorno all'amore nutrito dal giovane Alfonso e dal padre Filippo nei confronti di una giovane schiava, che alla fine si rivelerà la figlia del *senex* Nastagio rapita dai mori di ritorno dall'Isola d'Elba.

<sup>31</sup> «La suspension de la grande guerre en Méditerranée, au-delà de 1574, [...] met au premier rang de l'histoire de la mer, la course, cette guerre inférieure»: Fernand Braudel, *La Méditerranée à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 2017<sup>10</sup> [1949], vol. 2, p. 455.



a Napoli con una nave «carica di schiavi» [I, 2].<sup>32</sup> L'impressione di spietato corsaro che Mangone ha del mercante raguseo dopo l'incontro col suo finto servitore («uno che va rubbando per tutte le costiere di Schiavonia, e rubbano schiavi e cristiani e li vendono per schiavi» [III, 4]), può alludere alla realtà coeva, in cui neanche i vincoli della comune appartenenza religiosa riuscivano, talvolta, a fermare i trafficanti.<sup>33</sup> La crudeltà dei personaggi implicati in questi commerci emerge in un parodico dialogo tra il vero mercante Raguseo e Mangone. Nello scambio di battute, il ruffiano rivela la brutalità della guerra di corsa e di chi la pratica. Pur millantando un ruolo comparabile a quello del soldato, il Raguseo è un brigante che, senza mostrare alcuno scrupolo, rivolge le sue armi contro una popolazione inerme per depredarla dei suoi beni e della sua libertà:

Raguseo: Dimmi, ch'è l'arte tua? Mangone: Comprare schiavi e schiave belle e venderle poi a giovani che se n'innamorano. Raguseo: Come se dicessi ruffiano. Mangone: Come se tu lo dicessi ed io ci fossi. Non mi vergogno dell'arte mia. Ma qual arte è la tua? Raguseo: Di corseggiar mari e lidi de' nemici ed andar facendo prede. Mangone: Come se dicessi un spogliamari, saccheggialidi, cacciator d'uomini: come se dicessi un ladro pubblico. [...] Raguseo: Un corsaro si chiama soldato e non ladro. Mangone: Tu sei un di quei soldati che non dai batterie se non alle case private ed alle porte delle botteghe. [...] Oh, fossi venuto piuttosto in Napoli un diavolo che tu! Ma qui arai condegno castigo delle tue opere, ché vendi i cristiani per turchi e per mori!<sup>34</sup>

Nel teatro dellaportiano le allusioni alla condizione schiavile in terra cristiana si intrecciano con numerosi riferimenti alla cattività tra gli Ottomani.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Pirino riuscirà così a infiltrarsi nella casa del ruffiano, vestendo coi suoi abiti Melitea, che verrà riscattata come giovane schiavo per lavorare in casa sua. In seguito, l'innamorato dovrà fuggire assieme ad altri giovani, che Panfago finge di cedere a Mangone. Per rendere più credibile il travestimento, Forca consiglia a Pirino di colorarsi la faccia di nero con «una polvere di carboni [...] meschiata con olio» [II, 2]. Il travestimento da moreschi costituisce un *topos* del teatro dellaportiano: si veda per esempio, nel *Moro* (1607), l'innamorato Pirro, che si presenta in scena dopo aver «tinto di macchia il volto e le mani» [I, 6].

<sup>33</sup> Si vedano: Sally Mckee, *Domestic Slavery in Renaissance Italy*, cit., pp. 314-315 e Salvatore Bono, *Guerre corsare nel Mediterraneo*, cit., p. 206.

<sup>34</sup> Giovan Battista Della Porta, *Carbonaria*, in Id., *Teatro*, t. II: commedie, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, [V, 2] pp. 530-531. Anche nei canti carnascialeschi i mercanti provengono da luoghi esotici, «da quelle parti ove più scalda il sole» [v. 1]: *Canzona de' mercanti di stiave*, in *Canti Carnascialeschi del Rinascimento*, a cura di Charles Southward Singleton, Bari, Laterza, 1936, [XC] p. 119.

<sup>35</sup> Già nell'*Olimpia* (1589) Teodosio ed Eugenio vengono rapiti a largo di Posillipo da «una galeotta di turchi» [I, 1], mentre nell'*Astrologo* (1606), il vecchio Guglielmo, naufrago «vicino alle Sirti» era stato fatto schiavo «de' Mori» [IV, 1]. Il tema dei rapimenti è maggiormente sviluppato nella *Sorella* (1604), in cui il giovane Attilio spende i soldi per riscattare la madre Costanza e la sorella Cleria, schiave «di un bassà» e di un «sangiaccio», per liberare invece la bella Sofia, schiava a Venezia [I, 3], che in realtà si scoprirà essere la cristiana Sulpizia. L'intreccio è movimentato dalla comparsa, nel terzo atto, di Pedolित्रo e del figlioletto che, appena liberato dalla schiavitù a Costantinopoli, parla solo nella lingua degli ottomani. Su questa commedia si vedano Patrizia de Capitani, *Le Turc*

Lo scrittore campano, però, non si limita a utilizzare l'ombra dei corsari barbareschi esclusivamente per gli antefatti e le agnizioni finali delle sue *pièces*. Infatti, nella *Turca* (1606), la scorreria guidata dal corsaro Dergut sull'isola di Lesina viene provocata dalla comica delazione di due schiave cristiane (Medusa e Gabrina) che, infuriate coi mariti per non aver ancora pagato il riscatto, lo convincono a saccheggiare le loro case e a trarre Argentoro e Gerofilo in prigione.<sup>36</sup> I corsari turchi diventano perciò lo strumento della vendetta di due malmaritate, che vedono il prolungarsi della loro cattività come l'ennesimo atto di scortesia dei mariti.

Le incursioni ottomane si rivelano, dunque, come un *topos* funzionale non solo allo svolgimento dell'intreccio, ma anche al divertimento del pubblico. Non a caso, in uno spassoso dialogo, Dergut, prigioniero dell'esercito cristiano, viene biasimato dal boia perché ha ceduto i suoi averi in elemosina, non lasciandogli nessuna ricompensa per il suo macabro lavoro. Paradossalmente, il corsaro non viene criticato per le sue continue ruberie, ma per aver regalato ai poveri i pochi beni con cui era stato catturato:

Boia: Ma dove sono le vesti che avevi addosso? Che stracci son questi che hai d'intorno? Dergut: Li ho dati per elemosina, che, avendo a morir, preghino Iddio per la salvezza dell'anima mia. [...] Boia: La elemosina si dee far del suo, non di quel d'altri. Dergut: Quelli eran miei. Boia: Eran miei, non tuoi, perché son le mie regalie ed i miei proventi. [...] Mira ciera di buffalo, di babuasso, da esser appiccato gratis! Vo' che mi paghi e strapaghi, se vuoi che ti appicchi; vo' esser pagato innanzi, in contanti, l'un sopra l'altro. [...] Ho comprato la fune con li miei danari, mi costa un occhio; né men vo' logorar le scarpe per amor tuo, ci rifondere ancora. Dergut: Non vuoi appiccarmi? [...] Boia: Vo' appiccarti solo per farti dispiacere.<sup>37</sup>

*dans deux comédies de Giambattista Della Porta (1535-1615): entre héritage plautinien et commedia all'improvviso*, in *Actualité de l'humanisme: mélanges offerts à Serge Stolf*, études réunies par Patrizia De Capitani et Cécile Terreaux-Scotto, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 47-65: 55-65 e Tessa Gurney, *Echoes of the Wartime*, cit., pp. 166-169; sulla lingua ottomana nel teatro dellaportiano, si vedano: Aldo Gallotta, *L'elemento turchesco nelle commedie La Sorella e La Turca*, in G.B. Della Porta, *Teatro*, t. III: commedie, a cura di R. Sirri, Napoli Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 509-514 e D. Perocco, *Turchi in commedia*, cit., pp. 278-279.

<sup>36</sup> «Dergut: [...] Qui in Lesina è un cittadin vecchio, chiamato Argentoro, il qual è ricco di più di duecento mila ducati, e non ha altri in casa che tre persone, per avarizia: un maschio ed una femina, suoi figli, ed un servo, onde potremo agevolmente opprimergli senza rumore e svaligiarli la casa. Hebraim: Chi vi ha rivelato questo? Dergut: L'anno passato, avendo un'altra volta saccheggiato l'isola, fra gli altri cattivi mi capitano in mano due vecchie, l'una detta Medusa e l'altra Gabrina, sua moglie, le quali avendo più volte richiesti i mariti per i loro riscatti, per infiniti avisi, non le han volute mai riscattare né per vilissimo mercato. Or elleno, aggiunto all'antico odio che scambievolmente si portavano – questa Medusa mi ha rivelato il tutto – desiarebbono vedergli tolte le loro ricchezze ed essere schiavi de' turchi come loro»: G.B. Della Porta, *La Turca*, in Id., *Teatro*, t. III: commedie, cit., [III, 1] p. 272.

<sup>37</sup> Ivi, [V, 1] pp. 305-306. In questa commedia, così come nella *Sorella*, è stato osservato che il Turco «*incarne le hasard, la fortune [...], l'élément imprévisible qui vient troubler l'ordre moral et affectif d'une société bourgeoise qui paraît bien ordonnée*»: Patrizia De Capitani, *Le Turc dans deux comédies de Giambattista Della Porta*, cit., p. 62.

Questo comico colloquio in cui Dergut sembra quasi dover convincere il boia a impiccarlo anticipa il riconoscimento del corsaro come figlio del Governatore di Lesina e, quindi, come cristiano. L'apostasia di Dergut non è, però, un *hapax* nel vasto corpus teatrale rinascimentale, in cui la rinuncia agli abiti e alla fede turchesca costituisce spesso un elemento importante del topico lieto fine.

*La Candida: la minaccia turca e le spie "zingare"*

L'improvviso pentimento del crudele corsaro ottomano, in realtà un cristiano catturato in giovane età, si ritrova anche nella *Candida* (1610) di Nicolò Negri.<sup>38</sup> In questa commedia, ambientata nella città turca di Alessandretta, sia Assan Bassà, governatore di Aleppo, sia il suo maggiordomo Mustafà vengono riconosciuti come i figli di due gentiluomini veneziani, Pandolfo e Tofano, rapiti all'età di quattordici anni mentre veleggiavano verso Cipro in una nave carica di munizioni [V, 5]. L'agnizione finale ha delle conseguenze notevoli sull'intreccio della *pièce*, perché Assan si rivela come il fratello di Candida. La giovane, assieme alla fantesca Valentina, si era fatta passare per un uomo ed era tenuta in schiavitù proprio dal governatore di Aleppo. Gli innamorati, Panfilo e Stramazza, il *senex libidinosus* Tofano e il bergamasco Pedrolì avevano cercato di liberare le donne e di portarle in salvo a Venezia. Il piano era però fallito; tutti quanti erano stati catturati dalle forze ottomane [IV, 8-9] e condannati alla decapitazione da Assan. Prima del pentimento, il pascià si comporta in modo particolarmente crudele, al punto da far esitare persino Mustafà:

Mustafà: Compassionevole caso è veramente quello di costoro: il Bassà pieno di colera ha ordinato, che tutti i prigionieri presi questa notte, si gli Schiavi di lui, come i Franchi, che volevano rubbarli, siano senza remissione decapitati; io non posso far di manco di non essequire quello, che mi commette il mio patrone, che veramente s'io potessi, cercherei di salvarli.<sup>39</sup>

Su questa *pièce* si vedano anche: Daria Perocco, *Turchi in commedia*, cit., pp. 279-281, Tessa Gurney, *Echoes of the Wartime*, cit., pp. 161-166.

<sup>38</sup> Su Negri, mercante e autore veneziano vicino a Giovanni Briccio, si veda: Maria Romana Allegri, *La dramaturgia delle Zingaresche: note sulla storia, gli schemi compositivi e le tecniche di messa in scena*, «Biblioteca teatrale», 49-51, 1999, pp. 115-144: 129-130.

<sup>39</sup> Nicolò Negri, *Candida*, Ronciglione, ad istanza di Gio. Sanese, 1610, [V, 1], p. 100.

Un ruolo centrale nella cattura degli ostaggi viene giocato dalla zingana che, venuta a conoscenza del piano escogitato da Stramazza per la liberazione di Valentina e Candida, aveva rivelato tutto al pascià.<sup>40</sup> Nella *pièce*, la donna ammette di guadagnarsi da vivere come delatrice.<sup>41</sup> Tuttavia, il suo ruolo come spia dei turchi può rimandare a un *topos* dalla vasta fortuna, poiché in tutta l'Europa del tempo si era diffusa l'idea che gli "zingari" agissero come informatori degli Ottomani. Questa tesi era presente negli ordinamenti promulgati già dalla fine del Quattrocento nelle regioni europee confinanti con l'Impero Ottomano.<sup>42</sup> Inoltre, l'ipotesi di un complotto in cui sono coinvolti sia gli "zingari" che i Turchi viene menzionata in testi di grande successo pubblicati tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, come le *Disquisitiones Magicae* del gesuita Martin Del Rio, in cui si riprende il *Syntagma juris universi* (1582) del giurista tolosano Pierre Grégoire:<sup>43</sup>

<sup>40</sup> «Zingana: Questo andato via, mi inteso adesso el facenda, certo, certo quel furbi Saettan far questo novella, per robbar el Schiavi al Bassà, ù dir per mè, che voler far zioгарie, sì voler menar via el Schiavi, mi voler dir al Bassà tutto'l cossa, che importar per mi Stramazza, e Pedrolì? Tarissù mi adesso andar dal Bassà, e parlar per lù»: ivi, [IV, 4], p. 88.

<sup>41</sup> «Zingana: Mi con l'ascoltar novelle da un gente, e dir po' quel novelle a un altro gente, sempre vadagnar qualche cosa»: ivi, p. [IV, 4] 87.

<sup>42</sup> Su tali provvedimenti si vedano: Eric Otto Winstedt, *Some records of the Gypsies in Germany (1407-1792): Conclusion*, «Journal of the Gypsy Lore Society», 13, 1934, pp. 98-116; Robert Andrew Scott Macfie, *Gypsy Persecutions: a Survey of a Black Chapter in European History*, «Journal of the Gypsy Lore Society», 22.3-4, 1943, pp. 65-78; Ian Hancock, *Gypsy History in Germany and Neighboring Lands: A Chronology to the Holocaust and Beyond*, «Nationalities Papers», 19.3, 1991, pp. 395-412; David M. Crowe, *A History of the Gypsies in Eastern Europe and Russia*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, *passim*; Leonardo Piasere, *L'antiziganismo*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 36; Stephan Steiner, *The Enemy Within: 'Gypsies' as EX/INternal Threat in the Habsburg Monarchy and in the Holy Roman Empire, 15th–18th Century*, in *The Representation of External Threats. From the Middle Ages to the Modern World*, edited by Eberhard Crailsheim and María Dolores Elizalde, Leiden, Brill, 2019, pp. 131-154. In questo senso, occorre sottolineare che Adriano Colocci tramanda una traduzione dell'editto di Augusta promulgato dall'imperatore Massimiliano I nel 1500: «In quanto a coloro, che da sé stessi si dicono Zingari, e che corrono questi paesi, viene strettamente ingiunto con pubblico editto, alle persone di ogni ordine dell'Impero, [...] di non permettere più mai d'ora innanzi che i detti Zingari, i quali, come risulta da prove autentiche, sono spioni, che tradiscono i Cristiani presso i Turchi, dimorino o transitino sopra i nostri territori, e meno ancora che siano protetti ed ottengano salvacondotti»: A. Colocci, *Gli Zingari: storia di un popolo errante*, Bologna, Arnaldo Forni, 1971 [1889], pp. 98-99. A questo presunto complotto si allude anche in opere letterarie coeve come nel *Turcken puechlein* (1522), cfr. Charlotte Methuen, *'And Our Muhammad Goes with the Archangel Gabriel to Choir': Sixteenth-century German Accounts of Life Under the Turks*, in *Christianity and Religious plurality*, edited by C. Methuen, Andrew Spicer, John Wolfe, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015, pp. 166-180: pp. 172-175. Per quanto concerne il contesto italiano, questo tema sembra filtrare già nel *Supplementum chronicarum* (1483) di Jacopo Filippo Foresti: «Qui cum fures subtilissimi sint, in oppidis permanere nisi tres tantum dies permittuntur. Hos veneti nostri ab omni suo excluderunt regno, tum maxime propter furta, tum etiam propter explorationes quibus suspecti habentur»: J. F. Foresti, *Supplementum chronicarum*, in *Questo genere di uomini: testi su egiziani cingari zingari zingani nell'Italia moderna (1422-1812)*, a cura di Antonio Campigotto, Massimo Aresu, Patrizia Bianchetti, Leonardo Piasere, Roma, CISU, 2020, pp. 61-64: 61.

<sup>43</sup> «Omitto reliqua, quae de histrionibus feruntur, quae ludificant mentem interdum arte, interdum manuum

Bene tibi, bene sit, Maxime Carole, qui in constitutionibus Comitiorum habitorum Augustae Vindelicorum anno 1549. cap. 26. hanc fecem mortalium, hos erroneos periculosissimos, *Zyngemeros* seu *prestigiatores* Teutonica terra excedere veluti exploratores et proditores Christianae Ecclesiae missos a Turcis sancivisti.<sup>44</sup>

In questa prospettiva, il ruolo della zingana delatrice che si trova nella *Candida* conferma un *topos* diffuso nella cultura europea del tempo. Le sue attività di spionaggio a favore del pascià, infatti, si possono comprendere meglio alla luce di un vasto filone in cui testi giuridici e letterari avevano contribuito ad alimentare l'immagine degli "zingari" come informatori e come segreti alleati degli Ottomani.

### Conclusion

I motivi turcheschi sono, dunque, molto diffusi nella commedia rinascimentale e agiscono a diversi livelli. L'evocazione degli Ottomani riflette l'«ossessione turca» che aleggia nell'immaginario rinascimentale; la fortuna di un tale *topos*, però, può anche essere svincolata dalla mera teatralizzazione dello scontro bellico. Già nei primi esperimenti di Ariosto, Bibbiena, Machiavelli e Aretino, le scorribande dei corsari della Sublime Porta sono, in fondo, uno strumento per arricchire il genere comico di nuove storie e per creare divertenti allusioni oscene. Nonostante i rivolgimenti provocati dalla guerra e dall'attività corsara, i personaggi turchi costituiscono una parte preziosa dell'immaginario comico anche nel secondo Cinquecento, ricalcando i ruoli consacrati dalla tradizione novellistica e teatrale precedente, al punto che la cattività nelle mani degli Ottomani può diventare, paradossalmente, uno strumento di rivalsa delle mogli nei confronti degli avidi mariti. La rappresentazione della schiavitù in terra cristiana (offerta sia da Della Porta sia da Oddi) apre, invece, uno squarcio sulla drammatica condizione delle donne

agili pertractatione: qui certe, ut noxii vel ut vanissimi, civitatibus pellendi sunt, ut iussit Carolus 5 Imperator, in constitutionibus comitiorum habitorum Augustae Vindelicorum, anno 1548. Zyngemeros, id est, praestigiatores, Teutonica terra excedere, veluti exploratores et proditores Christianorum regnorum missos a Turcis»: Pierre Grégoire, *Tertia ac postrema Syntagmatis juris universi pars*, [XXXIV, 16], Lugduni, apud Antonium Gryphium, 1582, p. 598.

<sup>44</sup> Martin Del Rio, *Disquisitionum magicarum libri sex in tres tomos partiti*, t. II, Moguntiae, apud Ioannem Albinum, 1603, [IV, 3, 5] p. 205. Accanto a Pierre Grégoire, in queste righe Del Rio menziona come autorità nella sua trattazione sugli zingari anche Pierre Crespet e Philipp Camerarius: «Commemorat hanc constit. Petr. Gregoir. lib. 34. Syntagm. iur. univers. c. 16 .nu. ult. invehitur in eosdem Crespetus d. loco et (cui meliorem opto religionem) Philip. Camerarius I.C. opere horar. succisvarum cap 17.»: ibidem.

captive. Certo, la minaccia turchesca, che può coinvolgere (come abbiamo visto nella *Candida*) anche gli “zingari”, resta un tema centrale tra Cinque e Seicento. Tuttavia, la commedia rinascimentale non si limita solo a rappresentare il conflitto tra cristiani e ottomani, ma si presta anche ad offrire dei concreti modelli di convivenza.

UNIVERSITY COLLEGE DUBLIN



## Pietro Carnesecchi dans une comédie de Pietro Aretino

*Michel Plaisance*

C'est à partir d'un sonnet satirique anonyme visant Pietro Carnesecchi que j'ai été amené à examiner de plus près le portrait que fait de lui l'Arétin dans sa comédie *Il Filosofo*.

Nous sommes à Naples au début de 1536. Charles Quint est à Naples depuis le 25 novembre 1535. Les exilés florentins, républicains et oligarques, arrivent eux le 25 décembre pour plaider leur cause devant l'empereur, dans le procès qu'ils intentent contre la tyrannie du duc Alexandre de Médicis. Ce dernier arrive le 3 janvier pour se défendre et pour négocier son mariage avec Marguerite, fille naturelle de l'empereur<sup>1</sup>. Charles Quint, après avoir tardé et exigé quelques garanties, accorde son soutien à Alexandre. Marguerite d'Autriche devient l'épouse du duc de Florence le 29 février 1536. C'est semble-t-il en janvier que fut écrit le sonnet que nous publions. L'auteur, un exilé républicain qui désigne Alexandre comme un tyran, fonde encore des espoirs sur l'empereur. Le sonnet apporte la confirmation que Pietro Carnesecchi se trouvait à Naples au moment où y séjournait Charles Quint. D'après un témoignage tardif rapporté par Gioacchino Camerario, il aurait même rencontré Charles Quint à la demande de celui-ci<sup>2</sup>. Aux yeux des *fuorusciti* républicains il ne pouvait apparaître, en tant que favori du défunt pape Clément VII, que comme un soutien de la cause du tyran Alexandre de Médicis. Cela explique la violence du sonnet qui cherche à discréditer un potentiel adversaire politique. Ce recours au registre sexuel pour abaisser et terrasser un adversaire qu'il soit politique ou

<sup>1</sup> Voir Rudolf von Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato*, Torino, Einaudi, 1970, p. 205-206 ; Lucie De Los Santos, « Florence et les exilés républicains : le tournant de 1534-1537 », in *Les années trente du XVI<sup>e</sup> siècle italien*, Actes du Colloque International de 2004 réunis et présentés par Danielle Boillet et Michel Plaisance, Paris, CIRRI, 2007, p. 337-350.

<sup>2</sup> Antonio Rotondò, *DBI*, vol. 20, p. 466-476.



littéraire était courant à l'époque. L'Arétin s'il mania souvent en maître cette arme en fut lui-même la plus illustre victime.

Sonetto fatto<sup>3</sup> l'anno 1535 a Pier Carnesecchi, nel tempo che l'Imperatore Carlo V era in Napoli.

Pier Carnesecchi bardassa apostolica  
a cui la barba ha fatto oltraggio e danno<sup>4</sup>,  
spera col culo aiutare il tiranno  
con parlar dolce<sup>5</sup> e faccia di maiolica ;

E non sa che nella Corte cattolica<sup>6</sup>,  
sì horrendi peccati non si fanno,  
ma giustizia et virtute alza lo scanno,  
lungi scacciando ogn'opera diabolica.

Hor che Roma ha sfoiata<sup>7</sup> e 'l clero tutto,  
et buscate l'entrate col forame,  
venne a veder se qui potea far frutto.

Non ha possuto al fin condur le trame,  
che qui non s'usa et ei non è più putto,  
perch'al viso et al cul porta lo stame<sup>8</sup>.

Prete furfante e 'nfame,  
ritorna a Roma a farti buggiolare<sup>9</sup>,  
a farlo ad altri et a lasciartel fare.

Et vatti a lamentare  
col parassito agente e paziente  
Zovio<sup>10</sup>, del cielo infamia e della gente.

<sup>3</sup> Ms. *fanno*, à cause de *anno* qui suit. Le sonnet semble être inédit. Il est accompagné d'un autre sonnet, écrit à la même époque et qui fera l'objet d'une autre publication, dans lequel est visée la cour d'Alexandre en attente de l'arrivée de la fille de Charles Quint, Marguerite, l'épouse du duc (ASF, *Miscellanea Medicea*, 7, inserto 1, fol. 37<sup>r-v</sup>).

<sup>4</sup> Dans le sonnet 166 de la *Priapea* de Nicolò Franco, on lit : « Tengono sempre i Principi a la spalla / i lor paggiotti, mentre son sbarbati, / ma se la barba niente gli ha guastati, / gli mandan da la camera a la stalla » (<https://www.mori.bz.it/Rinascimento/Priapea.pdf>, p. 117).

<sup>5</sup> Le parler d'un parfait diplomate et homme de cour qu'était Carnesecchi.

<sup>6</sup> La cour de Charles Quint.

<sup>7</sup> *Sfoiare* : satisfaire l'appétit sexuel.

<sup>8</sup> Au sens de pilosité.

<sup>9</sup> Non attesté dans le GDLI, pour *buggerare*.

<sup>10</sup> Dans un libelle sous forme de pasquinade de 1543 attribué à l'Arétin par G. Sanesi, l'évêque Giovio est défini comme « lo Dio del Vituperio della Sede Apostolica », Giuseppe Sanesi, « Un libello e una pasquinata di Pietro Aretino », *GSLI*, XXVI, 1895, p. 189. Voir Vittorio Cian, *Gioviana*, *GSLI*, XVII, 1891, p. 277-357, *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di Valerio Marcucci, Antonio Marzo et Angelo Romano, Roma, Salerno editrice, I, 1983, p. 384-385.

O fognaccia fetente,  
che fanciul fusti di cazzi un macello,  
e or della patria nimico e rubello !<sup>11</sup>

Va', ficcati in bordello,  
Che a te più si convien, mona Pierina,  
sendo vecchia puttana masculina.

Pietro Carnesecci qui se destinait à une carrière ecclésiastique bénéficia très tôt de la protection du pape Clément VII. A son retour à Rome en 1529, après le sac, comme le constate Antonio Rotondò, « nel giro di pochi anni i sempre più prestigiosi titoli e incarichi di Curia si alternano senza interruzione a concessioni di benefici ecclesiastici ». Après avoir reçu le titre de monsignore, il devient *cameriere segreto*, puis protonotaire et enfin, en septembre 1533, secrétaire de Clément VII.

Un passage censuré de la *Storia fiorentina* de Varchi, retrouvé par Dario Brancato, met l'accent sur l'engagement exceptionnel du pape en faveur de son protégé :

[...] per la sua bellezza [...] venne nella sua fanciullezza [...] in grado di monsignore messer Giulio cardinale de' Medici; il quale, eletto a sommo pontefice, dissimulò gran tempo l'amore il quale egli gli portava smisuratissimo, havendogli conferito solamente una badia nel reame; dipoi havendolo fatto de' Medici e, datogli l'arme delle palle dipinta di sua mano propria e proposto a tutte le più segrete e importanti faccende, lo scoperse, sì che monsignore protonotario de' Carnesecci, ancora che giovanissimo e non più esperto che tanto, era il primo e più stimato huomo di tutta la corte. E il papa stesso pubblicamente si levava da sedere e andava ad incontrarlo quando veniva per favellargli; nel qual tempo egli, il quale, tutto che fusse vano, ambizioso e dilicato molto, era di gentilissima complessione e di cortesissima natura, si portò tanto modestamente che il duca Alessandro usava dire: « Se messer Piero Carnesecci conoscesse bene il bene che gli vuole il papa, buon per lui e male per qualcuno altro ». E si teneva per cosa certissima che Clemente avesse in animo di volerlo pronunziare cardinale [...] <sup>12</sup>.

<sup>11</sup> L'auteur, un *fuoruscito*, renverse la perspective et fait des partisans d'Alexandre des rebelles et des ennemis de Florence.

<sup>12</sup> Dario Brancato, « Varchi censurato: interventi sui materiali d'autore della Storia fiorentina », in *Firenze nella crisi religiosa del Cinquecento (1498-1569)*, a cura di Lucia Felici, Torino, Claudiana, 2020, p. 45. Sur les rapports amicaux et les échanges de sonnets entre Carnesecci et Varchi, voir D. Brancato, *ibid.*, p. 46-47. Varchi et Carnesecci se rencontrèrent à Florence, au cours de l'automne 1545, chez Jacopo Vettori, au moment où éclata la polémique autour du verbe *farneticare*, comme en témoigne une lettre de Luca Martini. Le protonotaire conseilla à Varchi de ne pas répondre aux attaques (Benedetto Varchi, *Opere*, II, Trieste, Lloyd Austriaco, 1859, p. 737) ; Salvatore Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, p. 321-351). Carnesecci a été admis dans l'Académie Florentine le 11 février 1541, sous le nom de Piero Carnesecci de' Medici. Sa nomination est reconfirmée en 1547, après la réforme, et il figure parmi les Padri de l'Académie.

Cette extraordinaire carrière ecclésiastique prend brutalement fin avec la mort du pape en septembre 1534.

Carnesecchi, même si sa modestie et les qualités humaines dont il faisait preuve l'en protégeaient, n'échappait vraisemblablement pas tout à fait, malgré l'absence d'autres témoignages écrits, aux rumeurs malveillantes à fond sexuel qui circulaient oralement ou dans des écrits satiriques comme par exemple les pasquinades à propos des personnages importants de la curie romaine. Sans recourir à d'autres exemples citons les deux quatrains du sonnet 155 de *La Priapea* dans lesquels Nicolò Franco généralise ainsi :

Per amor de le potte io veggio fare  
giostre e torneamenti di gran spesa,  
musiche, feste, mascherate, imprese,  
pasti, comedie, e cose assai più rare.

E per amor de' culi, veggio dare  
uffici, pension, cappelle, chiese,  
ius patronati, e ciò che mai s'intese,  
per bolle, il Papa vendere e fermare<sup>13</sup>.

En ce qui concerne Carnesecchi, ces rumeurs pouvaient d'ailleurs être renforcées par la beauté corporelle exceptionnelle et délicate du personnage. Là encore le témoignage fourni par le passage censuré de la *Storia fiorentina* de Varchi précédemment cité est éloquent.

C'est cette beauté que les propres amis de Carnesecchi au sein de la Curie se plaisaient à relever dans les poésies burlesques qu'ils échangeaient entre eux. Notons que ces vers, en l'absence d'autres éléments, permettent de mieux cerner les amitiés, la personnalité et les qualités humaines de Carnesecchi, notamment sa bonté. Ainsi Giovanni Mauro d'Arcano écrit dans un *capitolo* qu'il lui adresse à l'automne 1532 alors qu'il est malade :

Ma voi, che siete tanto delicato,  
Galante, et proprio come una donzella,  
Che innamorate altrui così ammalato,  
Con quella vostra mano pulita, et bella (vv. 42-46), p. 238 ;

Quella natura che vi fe' sì bello  
Medesamente ad esser buon vi insegna,  
Et giovar volentieri a questo, et quello,  
Et veramente ogni bontà in voi regna (vv. 97-100), p. 239<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> <https://www.mori.bz.it/Rinascimento/Priapea.pdf>, p. 109.

<sup>14</sup> Francesca Jossa, « *La povera e fallita poesia* » : edizione e commento delle terze rime di Giovanni Mauro d'Arcano,

En 1533, il lui adresse un second *capitolo* dans lequel il loue son « volto gratioso, et pio » (v. 46)<sup>15</sup>.

Le patronyme de Carnesecci, qui apparaît souvent sous la forme *Carne-secca*, même dans les actes des procès inquisitoriaux, se prêtait à des jeux onomastiques. Mauro en extrait le mot *secco*, au sens de amaigri par la maladie, pour écrire dans le premier *capitolo* que nous avons cité : « avete da dovero / Verificato lo cognome vostro » (v. 1-2), p. 237. Le jeu onomastique se fait plus lourd lorsque Berni demande à Sebastiano del Piombo, en 1534, de saluer pour lui monsieur de Carnesecci dont il évoque l'activité de secrétaire<sup>16</sup> et que dans sa réponse dictée par Michel-Ange, Sebastiano écrit :

La Carne, che nel sal si purg'è stenta  
Che saria buon per carbonat'ancora,  
Di voi più che di sé par si rammenta (vv. 19-21)<sup>17</sup>.

La *carne salata*, qui désigne ici Carnesecci, était aussi appelée *carne secca*. Certains auteurs burlesques réservent à *carne secca* la signification de « po-dex », et interprétant *carbonata* comme *carne secca cotta arrosto*, lui prêtent le sens de « pédication »<sup>18</sup>. Michel-Ange, en tant que Florentin, manie très bien le double-sens équivoque de *carne secca* et *carbonata*. Carnesecci, lui-aussi, s'intéressait à la littérature burlesque. Il eut notamment entre les mains, en 1539, à Florence une copie du manuscrit du *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata di padre Siceo* d'Annibal Caro qu'il transmit à Pier Vettori à la demande de Caro<sup>19</sup>. Il se pourrait que la rumeur qui a fourni matière au sonnet que nous publions ait été non seulement alimentée mais créée de toutes pièces à partir des plaisanteries onomastiques des amis du

Università degli Studi Firenze, Dottorato internazionale di ricerca in Letteratura e Filologia italiana, anni 2012-2014 : file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/F.+Jossa+-+La+povera+e+fallita+poesia-1.pdf. Voir maintenant : Giovanni Mauro d'Arcano, *Terze rime*, edizione critica a cura di Francesca Jossa, Manziana, Vecchiarelli, 2016.

<sup>15</sup> « La povera e fallita poesia », p. 300.

<sup>16</sup> Il le voit en train d'écrire des lettres ou d'être importuné par des quémandeurs de faveurs. Voir Vincenzo D'Angelo, « Giochi onomastici sui nomi dei destinatari nelle terze rime bernesche », in *Rivista italiana di onomastica*, XXVII, 2021, 2, p. 759.

<sup>17</sup> Francesco Berni, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Risposta di fra Bastiano [scritta da Michelangelo], p. 186. Sur cet échange voir les fines observations de Matteo Residori, « Sulla corrispondanza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo) », in *Les années trente du XVIe siècle italien*, op. cit., p. 207-224.

<sup>18</sup> Jean Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles)*, Atelier Reproduction des thèses. Université de Lille III, 1980, tome I, p. 554.

<sup>19</sup> Voir le point fait par Franco Pignatti in *Cum notibus et comentaribus. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, a cura di Antonio Corsaro et Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2002, p. 110n.

protonotaire. Créée par ses amis avec la caution prestigieuse de Michel-Ange, récupérée par ses ennemis peu de temps après.

Deux témoignages intéressants, qui surprennent dans la mesure où ils apparaissent en 1560 de façon isolée, dans les actes du procès inquisitorial de Pietro Carnesecchi de 1560 sous le pontificat de Pie IV, témoignent tous deux de cette rumeur, « fama che andava attorno » ou « mormorazione » dont nous recherchions l'origine. Le premier témoignage enregistré à Florence le huit août 1560 est celui d'un bénédictin qui avait déjà eu à faire à l'Inquisition romaine. Il est transcrit ainsi :

[...] intese che nella età de la sua puerizia et adolescentia era maravigliosamente bello, et che haveva qualche infamia di cinedo. Et questo solo per una fama che andava a torno, et non si ricorda de alcun particolare che gliel'habbi detto, ma forse quella sua maravigliosa bellezza gli portava drieto quella infamia <sup>20</sup>.

Le témoin propose à l'inquisiteur une explication. La beauté exceptionnelle de Carnesecchi est à l'origine de la rumeur.

Le second témoin est un dominicain du couvent de San Marco qui avait fait partie de l'entourage du cardinal Reginald Pole à Viterbo. Dans sa déposition, enregistrée à Florence le 9 août, où il témoigne à charge en matière d'hérésie contre Carnesecchi, il se fait l'écho d'une rumeur qui lui avait été rapportée par d'autres religieux morts depuis :

Et nel tempo della sua pueritia et adolescentia ha inteso qualche mormorazione di lascivie che danno sospetto di atti sodomitici passive. Et questo dice perché nella infantile et principio de la puerile età non senti mai tale mormorazione, ma doppoi che cominciò gli anni 14 o 15 et supra <sup>21</sup>.

Comme on le voit, cette rumeur, qui circulait dans certains monastères, ne repose sur rien de précis. L'extraordinaire beauté de Carnesecchi, sa fulgurante ascension favorisée par Clément VII et les plaisanteries sur son nom ont pu, à elles-seules, la faire naître.

Dix ans après la composition du sonnet que nous publions, le nom de Carnesecchi apparaît en toutes lettres dans la scène 9 de l'acte II de la comédie de l'Arétin publiée en 1546, *Il Filosofo*. Mais, à y regarder de plus près, ce nom figure déjà sous la forme *carne secca* dans le très bel *Argomento e prologo* de la comédie. Pour montrer qu'il ne ment pas, le prologue énumère une série de

<sup>20</sup> Massimo Firpo, Dario Marcato, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, vol. I, *I processi sotto Paolo IV e Pio IV (1557-1561)*, Città del Vaticano, Archivio segreto vaticano, 1998, p. 114.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 123.

doubles possibilités d'être pour des phénomènes naturels dont l'une est forcément exacte à tel ou tel moment : le jour est long ou court, la terre est sèche ou verte, l'eau est trouble ou claire [...] Il énumère ensuite plusieurs questions sur lesquelles il refuse de se prononcer : « de l'essere oggi venere e domani sabato mi taccio, del quando è la festa e si lavora non favello, del mostrarsi la carne secca or chietina, or luterana sto cheto »<sup>22</sup>. La troisième question est en rupture de ton par rapport aux deux autres. Les mots *chietina* et *luterana* sont lourds de sens. Pour définir sa position par rapport aux questions religieuses, l'Arétin, peu de temps auparavant, dans une lettre de février 1545 à Paolo Giovio écrivait :

Certo è, che la sincera, integra, et leale ferventia del mio credere agli ordini de la chiesa di Dio, non cede a qualunque più le dimostra et lealtà, et integrità, et sincerità di zelo credente in lei. Sallo il prestante, ottimo, et venerabile Vescovo Mignanelli quanto io di continuo rendo a Christo gratie, che né Chietino mi sento, né Lutherano ; vanto concesso a pochi <sup>23</sup>.

Le prologue, à propos de *Carne secca* qui pour nous désigne ici Carnesecchi, ne veut pas se prononcer sur le fait qu'il apparaît être tantôt *chietino*, tantôt *luterano*. Le *né ... né* qu'il s'appliquait à lui-même devient *or ... or*. En effet, comme nous le verrons plus loin, Carnesecchi était plutôt considéré par l'Arétin comme *chietino*. Les rapports amicaux qu'il avait entretenus avec ses ennemis, étaient suffisants pour que l'Arétin rangeât Carnesecchi dans le camp des Giberti et des Carafa c'est-à-dire, pour lui, celui des hypocrites et des ambitieux<sup>24</sup>. Mais au moment où il s'apprêtait à publier sa comédie *Il Filosofo*, en janvier 1546 un bref de Paul III avait enjoint Pietro Carnesecchi à se présenter à Rome devant le Saint Office de l'Inquisition pour répondre aux accusations d'hérésie émanant d'un ex-dominicain qu'il avait hébergé à Venise, Juan Ramirez<sup>25</sup>. L'ambassadeur médicéen à Rome, Francesco Babbì écrivait

<sup>22</sup> Pietro Aretino, *Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, 1971, p. 486. Voir *Il Filosofo*, a cura di Alessandro Decaria, in Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, V, *Teatro*, tomo III, Roma, Salerno editrice, 2005.

<sup>23</sup> *Del terzo libro delle lettere di M. Piero Aretino*, in Parigi, Appresso Matteo il Maestro, 1609, p. 105r, lettre de février 1545. Fabio Mignanelli que l'Arétin connaissait depuis longtemps a été nonce pontifical à Venise de 1542 à 1544. Il appartenait à l'aile conservatrice de l'Eglise.

<sup>24</sup> Elise Boillet, *L'Arétin et la Bible*, Genève, Droz, 2007, p. 102-103. Les *Chietini* ou *Teatini* appartenaient à un ordre religieux fondé par Gaetano da Thiene et Gian Pietro Carafa. Le mot désignera ensuite les bigots, les hypocrites qui furent la cible de l'Arétin (Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno editrice, 1997, p. 251, 252). Dans sa déposition du 17 août 1560, Claudio Saraceni, à propos de Lactanzio Ragnoni hébergé par Carnesecchi, déclarera qu'en 1542-43 il lui semblait être un très bon chrétien : « Et allora faceva il theatino et, come se dice, il collo torto » (*I processi inquisitoriali*, Vol. I, p. 238).

<sup>25</sup> *I processi inquisitoriali*, op. cit., vol. I, p. III-XI. Les pièces du procès en cours, ainsi que les premières pièces d'un

au Duc le 6 février 1546 que le protonotaire avait été accusé par plusieurs luthériens d'être « uno dei principali in Italia [...] di quella setta »<sup>26</sup>. Il était déjà suspect aux yeux de Gian Pietro Carafa et d'autres inquisiteurs à cause de ses liens avec les disciples de Valdès et de Marcantonio Flaminio réunis autour du cardinal Reginald Pole. Après avoir hésité à s'y rendre, Carnesecchi arrive à Rome en avril. Les interventions en sa faveur, de Côme, de l'ambassadeur impérial et de plusieurs cardinaux firent en sorte que le pape, imposant son autorité au tribunal du Saint Office, confia à l'un des inquisiteurs, Juan Alvarez de Toledo, l'oncle de l'épouse de Côme Ier, le soin d'entendre extrajudiciairement les justifications du protonotaire et de lui en rendre compte. Carnesecchi fut ensuite béni et absous par le pape qui lui demanda de prendre congé de chacun des inquisiteurs pour avoir en quelque sorte leur aval. Cela fut ressenti comme un désaveu par les membres les plus intransigeants du tribunal et notamment par Gian Pietro Carafa qui refusa de le recevoir. Carnesecchi quitta Rome à la fin de l'été.

L'Arétin était certainement informé de l'accusation portée contre Pietro Carnesecchi. Ce dernier indiquera en 1560 que c'est Alessandro Corvino, un ami de l'Arétin et de Carlo Gualteruzzi, qui l'avait renseigné sur la nature des accusations motivant sa convocation à Rome<sup>27</sup>. Pour mieux comprendre pourquoi l'Arétin s'en prend à Carnesecchi à ce moment-là, il faut rapidement faire un point historique. A l'approche de l'ouverture du concile de Trente, qui va s'ouvrir en décembre, l'Arétin est en train « di adeguare la sua politica ai tempi nuovi che si vanno delineando nel corso del 1545 »<sup>28</sup>. Il cherche à renouer les contacts avec la famille Farnese, le pape Paul III et son neveu Pier Luigi Farnese. Mais il choisit alors d'abandonner le filon des œuvres religieuses, car celles-ci avaient suscité, peu de temps auparavant, de fortes réserves de la part de cardinaux qui vraisemblablement appartenaient au Saint Office de l'Inquisition créé en 1542. Rappelons que Gian Pietro Carafa en faisait partie ainsi que Juan Alvarez de Toledo, archevêque de Burgos. Paul Larivaille cite à ce propos la lettre de l'Arétin à Giovio, de février 1545, dans laquelle il déclare : « tre Prelati (forse per obviare il Concilio) hanno mosso querela a N[ostro]

second procès pour lequel Carnesecchi sera convoqué à Rome le 25 octobre 1557 ont été détruites dans l'incendie des locaux de l'Inquisition, lors du tumulte populaire qui suivit la mort du pape Carafa, Paul IV, en 1559.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. III.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>28</sup> Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, op. cit., p. 342. En novembre 1545, il avait adressé à Michel-Ange une lettre dans laquelle il s'en prenait au *Jugement dernier* qui avait scandalisé le chrétien qu'il était. La même lettre réécrite sera adressée en juillet 1547 à Alessandro Corvino et publiée en 1550, *ibid.*, p. 298-302.

S[ignore] acciò la sua beatitudine gli conceda potestate sopra lo incendio de le mie christiane, religiose et catholiche scritture »<sup>29</sup>. Il se tourne alors vers la tragédie pour composer une œuvre consacrée à la louange de la famille Farnese. Cela aboutira à l'*Orazia*<sup>30</sup>. Dans le même temps, encouragé par les confidences du camérier de Pier Luigi Farnese qui lui écrit le 1<sup>er</sup> janvier 1546<sup>31</sup>, l'Arétin se prend à croire à la possibilité d'être nommé cardinal. C'est dans ce contexte précis, afin de donner des gages de son orthodoxie, qu'il choisit d'ajouter à sa comédie déjà composée les deux flèches qui visent successivement Carne secca et Pietro Carneseccchi. La dédicace est datée de « l'ultimo di maggio 1546 » mais la comédie ne fut éditée que fin octobre ou début novembre<sup>32</sup>.

Carneseccchi apparaît dans le court monologue de Nepitella (II, 9), la servante de madonna Tessa, la femme du philosophe Plataristotele :

Se il Carneseccchi, al quale puizza il moscato e camina in punta di zoccoli e non se 'l tocca se non col guanto, fusse donna e avesse un marito da libri, nel veder gire in male ora le carnalità de la gioventudine, diria : omnia vincit amor<sup>33</sup>.

« Al quale puizza il moscato » : comme G. Petrocchi et A. Decaria nous pensons que l'Arétin attribue à Carneseccchi un refus hypocrite du luxe mondain. Dans le *Capitolo al re di Francia* il prêtait à Carafa la même attitude « ... Caraffa hipocrito infingardo, / Che tien per conscienza spirtuale / Quando si mette pepe in sul cardo »<sup>34</sup>. En réalité, Carneseccchi vivait plutôt en grand seigneur, très généreux et hospitalier, invitant de nombreuses personnes et étant invité par d'autres, partageant repas et concerts instrumentaux ou vocaux<sup>35</sup>. Ses lettres à Giulia Gonzaga montreront plus tard qu'il appréciait particulièrement les « conserve di cedro » qu'elle lui envoyait<sup>36</sup>. « Cammina in punta di

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>30</sup> Voir Paul Larivaille, « L'Orazia, tragédie des ambitions déçues », in *Varia aretiniana (1972-2004)*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, p. 79-156, mise à jour d'un texte publié dans *Les écrivains et le pouvoir (première partie)*, Paris, CIRRI, 1973, p. 279-360 ; Paolo Procaccioli, « Un cappello per il divino. Note sul miraggio cardinalesco di Pietro Aretino », in *Studi sul Rinascimento italiano*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, p. 189-226.

<sup>31</sup> Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, op. cit., p. 345.

<sup>32</sup> *Il Filosofo*, op. cit., p. 13-14.

<sup>33</sup> Pietro Aretino, *Teatro*, p. 509.

<sup>34</sup> *Capitoli del S. Pietro Aretino, di M. Ludovico Dolce, di M. Francesco Sansovino, et di altri acutissimi ingegni*, Venezia, Per Curtio Navò e fratelli, 1540, p. 10v.

<sup>35</sup> « viveva molto splendidamente » témoigne F. Beltrami : *I processi inquisitoriali*, vol. I, op. cit., p. 447. Sur ses liens avec le musicien et écrivain Girolamo Parabosco, *ibid.*, p. 399.

<sup>36</sup> M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di P. Carneseccchi*, vol. II, *Il processo sotto Pio V (1566-1567)*, tomo I, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2000, p. 275. La notice d'Adriano Prosperi dans le *DSI* ne manque pas de souligner la scission qui existe entre les convictions intérieures et les comportements chez Carneseccchi (*Dizionario Storico dell'Inquisizione*, diretto da Adriano Prosperi, Edizioni della Normale, vol. I, Pisa, 2010, p. 282-



zoccoli » : dans la première journée du *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, l'expression (avec *andare* au lieu de *camminare*) est employée au figuré. Dans le prologue de *Lo Ipocrito*, l'Arétin opposait la marche lente, de celui qui passe alors « per isposo o affettato »<sup>37</sup>, à la marche rapide. Comme le proposait Petrocchi, *isposo* avait le sens de « uomo che posa, che si dà delle arie »<sup>38</sup>. Dans *Il Filosofo* l'expression évoque la façon de marcher de Carnesecchi, lente, précautionneuse et discrète<sup>39</sup>. Le mot *zoccoli*, renvoie peut-être à la modestie, hypocrite aux yeux de l'Arétin, de certains religieux. Dans une lettre de 1548, il raconte la visite que lui firent des franciscains « dal capuccio in testa e da i zoccoli in piedi ». Après « certi atti superbamente umili, e da le ipocrite cerimonie acattati » ceux-ci l'interrogèrent sur les fondements théologiques d'un passage de sa *Genèse*<sup>40</sup>. En 1566, Carnesecchi expliquera qu'il avait décidé de se transférer à Venise, dans les années quarante, « per consultare con quelli medici di là di remedii di una infermità che me vexava assai »<sup>41</sup>. Cette infirmité qui pouvait ralentir sa marche deviendra plus handicapante après son retour de France. « Non se 'l tocca se non col quanto » : le portrait esquissé par l'Arétin rappelle celui que faisait des hypocrites la Nanna<sup>42</sup> qui se servait de la même expression. A partir de là on bascule dans un registre sexuel à peine esquissé, qui conduit, sous le couvert d'une pure hypothèse (« se [...] fusse donna e avesse un marito »), à la féminisation du personnage visé, amené à approuver et célébrer et même à partager les débordements charnels de l'épouse insatisfaite d'un mari tout à ses livres. L'Arétin renoue ainsi sans en avoir trop l'air avec le sonnet que nous publions, réactivant une rumeur qui n'épargnait en fait dans la poésie satirique aucun des membres de la curie. Dans sa comédie, l'Arétin s'inspire de plusieurs nouvelles de Boccace. L'épisode matrimonial dont il est ici question renvoie plus ou moins à la nouvelle 10 de la 5<sup>ème</sup> journée dans laquelle Verdiana, la ruffiane, persuade l'épouse de Pietro di Vinciolo plus porté sur les garçons, de profiter de sa jeunesse en trompant son mari :

284). Voir la lettre de C. Gualteruzzi à Beccadelli de décembre 1534 décrivant un repas réunissant les poètes de Rome chez Carnesecchi (Rossella Lalli, *L'eterno scrivere. Vita e lettere di Carlo Gualteruzzi da Fano (1500-1577)*, tesi di dottorato, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2018, p. 33).

<sup>37</sup> Pietro Aretino, *Teatro*, p. 224, 225.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 865.

<sup>39</sup> On n'est pas loin du « guatton guattoni » employé par la Nanna pour caractériser l'approche furtive des hypocrites. Pietro Aretino, *Sei giornate*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, p. 198.

<sup>40</sup> Passage cité par E. Boillet, « L'écriture traduite, commentée, réécrite : Antonio Brucioli, Teofilo Folengo, l'Arétin », in *Les années trente du XVI<sup>e</sup> siècle italien*, op. cit., p. 173.

<sup>41</sup> Costituto di Pietro Carnesecchi du 24 luglio 1566, *I processi inquisitoriali*, vol. II, tomo 1, p. 153.

<sup>42</sup> Pietro Aretino, *Sei giornate*, op. cit., p. 198.

« Per non perdere il tempo della vostra giovinezza, per ciò che niun dolore è pari a quello [...] che è a avere il tempo perduto »<sup>43</sup>. Nepitella, la servante de Tessa, déplace un peu le curseur de l'âge en évoquant les menaces qui pèsent sur « le carnalité de la gioventù ». L'Arétin s'approche ainsi un peu plus de l'âge de sa cible.

Dans une lettre adressée clandestinement, de sa prison, en février 1567 au puissant secrétaire de Côme I<sup>er</sup> Bartolomeo Concini, Carnesecchi fournit à celui-ci des arguments à faire valoir pour que l'on puisse mieux le défendre auprès du pape. A la fin de sa longue lettre, sur un ton plus détaché et mondain, comme il aurait pu le faire, à une autre époque, dans un milieu de cour amical où serait appréciée sa libre désinvolture, pour mettre à distance et minimiser les fautes qui lui sont reprochées en matière de religion, il comparera celles-ci à celles d'une noble dame « qual havesse ascoltato talvolta delle ambascie et letto delle polize mandateli da suoi innamorati, con haver forse anche havuto qualche tentationcella di compiacer loro, ma però si fosse contenuta et alla fine resoluta d'essere donna da bene ». On pourrait l'accuser d'être vaine et légère mais « non si potrebbe con ragione chiamarla puttana ». Comme si Carnesecchi récupérerait à sa façon, une vingtaine d'années plus tard, la flèche décochée par l'Arétin dans sa comédie, en transformant l'adultère projeté de Tessa auquel on voulait l'associer, en simple « tentationcella ». Cette lettre, interceptée comme une dizaine d'autres, tomba entre les mains des inquisiteurs<sup>44</sup>.

L'Arétin se trompait sur Pietro Carnesecchi qu'il a pu apercevoir à Venise sans avoir eu, semble-t-il, l'occasion de le fréquenter. Dans ses rapports compliqués avec Clément VII, s'était-il heurté à lui ? A part ses talents de diplomate loués par tous, on ne connaît pas très bien quel a été le rôle « politique » joué par Carnesecchi à la cour de Clément VII. L'Arétin le rangeait dans le camp des *chietini*, alors que Gian Pietro Carafa lui fut hostile dès 1536 comme il le rappellera longuement en 1560<sup>45</sup>. C'est très tôt au sein du Tribunal que se prépara la prise de pouvoir de l'Inquisition sur le trône pontifical, grâce à l'acharnement de Carafa, le futur Paolo IV relayé plus tard par Michele Ghislieri, le

<sup>43</sup> Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 696. Voir Alessandra La Neve, « Riscritture comiche: la novellistica nel *Filosofo* e nell'*Ipocrito* di Pietro Aretino », in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 90. Curieusement, c'est « un pezzo di carne salata » que donne la jeune femme à la ruffiane.

<sup>44</sup> M. Firpo - D. Marcatto, *I processi inquisitoriali*, vol. II, tomo I, p. LXXII-LXXV ; tomo 3, p. 1240-1247. Voir Adriano Prosperi, « Elzeviro in memoria di Pietro Carnesecchi », *Corriere della sera*, 7 agosto 2001, p. 32.

<sup>45</sup> *I processi inquisitoriali*, vol. I, p. 47-50.

futur Pio V<sup>46</sup>. En 1559, à propos du conclave qui désignera le nouveau pape, Carnesecchi écrira à Giulia Gonzaga en se référant à Gian Pietro Carafa, le pape décédé : « Et piaccia a Dio che, poi che si sarà indugiato et penato assai non si faccia un aborto over qualche monstro simile ad alcuno delli passati »<sup>47</sup>.

L'expression *carne secca* apparaît une troisième fois dans la comédie, scène 15 de l'acte III. Radicchio pour parler des servantes qui l'attirent sexuellement et qu'il oppose aux femmes évanescences qui séduisent son maître Polidoro, « l'estremo comico della figura dell' *assassinato d'amore* »<sup>48</sup>, se sert de comparaisons culinaires. A des mets sophistiqués comme « i bianchi mangiari » ou « le quaglie col zuccaro e acqua rosa », il préfère des mets solidement roboratifs comme « le bragiole e le salsiccie ». Et il ajoute : « e chi non iscuffia come un traditore de la carne secca col cavolo ? e chi non trionfa d'una suppa lombarda ? »<sup>49</sup>. La *carne secca* retrouve son sens équivoque de *podex*, renvoyant ici à la sodomie hétérosexuelle, comme le mot *traditore* et l'expression *suppa lombarda*<sup>50</sup>.

En avril 1550, de nouveau plein de l'espoir d'obtenir de Jules III le cardinalat, tout en mettant en avant ses œuvres religieuses, l'Arétin, dans une lettre au cardinal de Carpi, Roberto Pio, vise encore une fois Pietro Carnesecchi, en déclarant : « se pure in una di tante avesse (poniam caso, il Carnesecchi) degnato la penna, si vedrebbe nel calendario in registro »<sup>51</sup>. Il figurerait parmi les saints du calendrier. Rappelons que le cardinal de Carpi, mort en 1564, dont les positions étaient proches de celles de Carafa, fera partie du tribunal romain de l'Inquisition depuis au moins le 1er juillet 1550. Carnesecchi ne le considérait pas comme un cardinal qui lui était favorable<sup>52</sup>. Dans sa sentence de 1567, l'Inquisition reprochera à Carnesecchi d'avoir jugé superflu d'invoquer les saints<sup>53</sup>.

Toujours en quête d'argent, l'Arétin dénonçait depuis longtemps ceux qui, dans l'Eglise, avaient obtenu des titres ou des bénéfices sans avoir rien fait alors que lui avait produit de nombreux ouvrages religieux. En 1539, dans son *Capitolo al re di Francia*, il s'en prenait au cardinal Niccolò Gaddi :

<sup>46</sup> Massimo Firpo, *La presa di potere dell'inquisizione romana (1550-1553)*, Bari, Laterza, 2014.

<sup>47</sup> *I processi inquisitoriali*, vol. II, tomo 2, p. 694.

<sup>48</sup> Mario Baratto, *Tre saggi sul teatro*, Venezia, Neri Pozza, 1964, p. 153.

<sup>49</sup> Pietro Aretino, *Teatro*, op. cit., p. 529.

<sup>50</sup> Jean Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque*, I, p. 493, *traditore* : le traître frappe par derrière ; p. 679-680, *Lombardia* est un substitut paraphonique de *lombi*, bas des reins.

<sup>51</sup> Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, IV, *Lettere*, tomo V, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 2002, p. 362.

<sup>52</sup> *I processi inquisitoriali*, vol. I, p. LXXX.

<sup>53</sup> *I processi inquisitoriali*, vol. II, tomo 3, p. 1374

Parvi, che Gaddi pazzo da catena  
Debba scroccar sì grossa entrata l'anno ?

Sur Gian Pietro Carafa, évêque de Chieti, il s'interrogeait :

Chieti, che drieto sì gran coda mena,  
Che cose de la Bibbia ha fatte, o ditte,  
Qual libreria delle sue opre è piena ?<sup>54</sup>

Même s'il ne peut plus le viser qu'indirectement, il se posait certainement la même question à propos de Carneseccchi qui dépensait généreusement et était connu pour la largesse de ses aumônes. Ce dernier jouissait de bénéfices ecclésiastiques très importants que lui avait procuré son service auprès de Clément VII, même s'il cherchait encore à obtenir un titre d'évêque capable de lui assurer peut-être une plus solide position.

Néanmoins, l'Arétin qui ambitionne toujours le cardinalat n'hésitera pas, en mars 1551, à s'adresser à Carneseccchi qui se trouve à la cour de France, très en grâce auprès de Catherine de Médicis<sup>55</sup>. Dans un court billet, chef-d'œuvre d'efficacité utilitaire où est glissé un rapide hommage et une ambiguë formule de modestie, l'Arétin veut monnayer en quelque sorte la mention qu'il fait de Carneseccchi dans les *Ternali* composés par lui en l'honneur de Catherine contre une intervention du protonotaire en sa faveur auprès de la reine :

Indrizzovi, o Monsignore, la copia de i ternali in laude della Francese Regina ; e mentre che ciò faccio, pregovi nel modo che in essi mi son ricordato de i vostri merti, vi moviate a ramentarvi de i miei bisogni ; per mezzo del favore, dico, volendo potete con la Maestade sua pur farmi. Intanto so, che leggendogli si concluderà dal vostro perfetto giudizio, che il comporre de i versi, è costume di molti, e natura di pochi ; sì che stia sana la S.V., e commandami. Di Marzo in Venetia. MCLI<sup>56</sup>.

S'il mentionne un grand nombre d'auteurs, dans trois vers il associe à son nom celui de Pietro Gelido, l'ami de Carneseccchi qui se trouvait lui-aussi en France à cette époque et ceux de quatre autres écrivains plus ou moins proches du Fléau des princes :

<sup>54</sup> *Capitoli del S. Pietro Aretino*, p. 10<sup>v</sup>. Voir Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, I, *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, Roma, Salerno, 1992, I, p. 150-157, 304-307.

<sup>55</sup> Voir le témoignage de Francesco Beltrami en 1560 : « io vi ritrovai monsignor Carneseccchi et vidi che'l praticava alla corte del re christianissimo et che l'era molto accarezzato da tutti et maxime dalla Maiestà della regina » (*I processi inquisitoriali*, vol. I, p. 447).

<sup>56</sup> Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, IV, *Lettere*, tomo VI, a cura di Paolo Procaccioli, tomo VI, p. 40.

O Pero, o Carnesecchi, o Speron, voi,  
Voi Dolce, voi Venier, voi Mutio ormai  
Cantate a gara i santi effetti suoi<sup>57</sup>.

Nous avons suivi un fil que l'on peut trouver bien mince, le fil arétinien. Il y en a certainement beaucoup d'autres qu'il faudrait tirer pour pouvoir saisir dans sa complexité le personnage de Pietro Carnesecchi. Mettant à profit la marge très étroite qui lui était laissée dans la mise en scène du sinistre rituel codifié de son abjuration et de sa mise à mort, Carnesecchi parvint par son ironie et son courage à mourir plutôt comme Socrate que comme un martyr de sa foi. Conduit à l'abjuration en compagnie d'un franciscain condamné à mort comme lui, « quando gli fu messo l'abito giallo colle fiamme di fuoco, disse : - Padre, noi andiam vestiti a livrea come se fussi di carnovale »<sup>58</sup>. Lors de son exécution, avec toujours le même compagnon de supplice, Giulio Mare-si, dix jours plus tard, le 1<sup>er</sup> octobre 1567, il voulut apparaître « tutto attilato con la camicia bianca, con un par di guanti nuovi et una pezzuola bianca in mano »<sup>59</sup>. Il ne fut pas autorisé à parler avant d'être décapité<sup>60</sup>. Pour répondre à la question que se posait l'Arétin au début de sa comédie, on pourrait dire que Pietro Carnesecchi mourut « né chietino, né luterano », mais martyr de la liberté de sa pensée et de sa fidélité à ses amis.

PS. Quand j'écrivais ces pages au temps du covid je n'avais pas encore pris connaissance du volume publié par P. Larivaille en édition bilingue avec introduction, traduction et notes, aux éditions Les Belles Lettres en 2012, qui réunissait *Il Marescalco* et *Il Filosofo* (avec le texte italien établi par A. Decaria). P. Larivaille avait également publié en 2005, dans la même collection, une édition critique et une traduction de la première *Cortigiana*. Ces remarquables traductions, riches en trouvailles, permettent l'accès à un texte souvent rendu difficile par ce que P. Larivaille appelle une « orgie langagière » et par « une tendance fréquente à l'ellipse ».

UNIVERSITÉ PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 48, v. 208-210. L'Arétin avait en même temps composé les *Ternali in gloria di Giulio III*.

<sup>58</sup> D'après Babbi c'est au *padre* Finucci un capucin qui l'assistait que Carnesecchi s'adresse : *I processi inquisitoriali*, II, tomo 1, p. CXXXVII et n.

<sup>59</sup> Témoignage de Averardo Serristori, *ibid.*, II, tomo 1, p. CXLIX.

<sup>60</sup> Témoignage de Francesco Babbi, *ibid.*, II, tomo 1, p. CXLVIII. On ne possède semble-t-il que deux portraits de Carnesecchi, le représentant imberbe alors qu'il avait environ dix-neuf ans, attribués tous deux au peintre Domenico Puligo. Au moment de sa mort, Carnesecchi portait la barbe si l'on en croit un *avviso* qui relate l'abjuration du 21 septembre : « una mano sotto la guancia et con l'altra si stropicciava la barba » (*ibid.*, II, tomo 1, p. CXL n).

## Specchi e riflessi queer nei drammi pastorali da Torquato Tasso a Isabella Andreini

*Johnny L. Bertolio*

Villa Caldogno, edificio d'impianto palladiano costruito non lontano da Vicenza, comprende una sala detta *Stanzino del Pastore fido* con affreschi di Giulio Carpioni, che li dipinse poco dopo il 1646 su ispirazione del dramma pastorale di Battista Guarini che era entrato nell'immaginario dell'aristocrazia del tempo. Nella stessa stanza vi sono altri due affreschi di dubbia attribuzione e sicuramente del secolo precedente, che ritraggono, tra l'altro, una scena assente nell'opera di Guarini: in primo piano, una ninfa si specchia in una fonte su invito di un pastore seduto su un sasso davanti a lei; sullo sfondo, in una scena così presentata come successiva secondo una prassi tipica, la stessa ninfa fugge sconvolta.



A lungo si è ritenuto che la scena, comunque irrelata rispetto alle altre della stanza, fosse tratta dall'*Aminta* di Torquato Tasso, pur mettendone insieme episodi in origine separati, dunque con fin troppa libertà da parte dell'autore del progetto iconografico. Nell'*Aminta* troviamo in effetti sia il momento del rispecchiamento, raccontato dalla ninfa Dafne (a specchiarsi è la giovane Silvia, atto II, scena II), sia l'architettato incontro tra Silvia e il pastore Aminta, che l'aveva salvata dall'aggressione di un satiro e dal quale lei era poi fuggita sdegnata (incontro raccontato da Tirsi, atto III, scena III). Come ha però dimostrato Laura Riccò,<sup>1</sup> una simile condensazione di episodi in un unico

<sup>1</sup> Riccò, "Agnizioni per la filologia delle immagini," 104.

affresco non sarebbe verosimile; per questo, la studiosa ha indicato come il soggetto si richiami invece a una sequenza ben più lineare tratta da un altro dramma pastorale o, meglio, secondo quanto recita il sottotitolo, “boschereccio”: la *Mirzia* di Marcantonio Epicuro. Qui, infatti, è la ninfa Venalia a irritarsi con il pastore Filerio dopo che questi le ha indicato nella fonte il riflesso dell’oggetto del proprio amore, rivelazione alla quale Venalia reagisce con la fuga.

Quello che interessa notare e approfondire ora è il motivo del rispecchiamento, dell’immagine cara della donna amata che si riflette nell’acqua, dello specchio che propone un doppio di sé da cui si fugge inorriditi. Ripercorriamo, dunque, la trafila. Se nel *Pastor fido* (1581-90) non è presente un episodio di ninfatico rispecchiamento, nell’*Aminta* (1573-80) ne troviamo traccia nell’atto II: Dafne e Tirsi si accordano per far incontrare i loro due compagni, rispettivamente Silvia e Aminta, alla fonte di Diana, nella quale la ninfa usa tuffarsi nuda. Se non che un satiro malvagio interrompe i loro piani e la cattura. Prima che questo accada, però, Dafne racconta di aver osservato Silvia rispecchiarsi nell’acqua e così riferisce a Tirsi (vv. 854-885, atto II, scena II):

Io la trovai

là presso la cittade, in que’ gran prati  
ove fra stagni giace un’isoletta,  
sovresso un lago limpido e tranquillo  
tutta pendente, in atto che pareo  
vagheggiar se medesma e insieme insieme  
chieder consiglio a l’acque in qual maniera  
dispor dovesse in su la fronte i crini,  
e sovra i crini il velo, e sovra il velo  
i fior che tenea in grembo. E spesso spesso  
hor prendeva un ligustro, hor una rosa,  
e l’accostava al bel candido collo,  
a le guancie vermiglie, e de’ colori  
fea paragone; e poi, sì come lieta  
de la vittoria, lampeggiava un riso [...].  
Ma mentre ella s’ornava e vagheggiava,  
rivolse gli occhi a caso, e si fu accorta  
ch’io di lei m’era accorta, e vergognando  
rizzossi tosto e i fior lasciò cadere.  
In tanto io più ridea del suo rossore,  
ella più s’arrossia del riso mio.  
Ma perché avolta una parte de’ crini  
e l’altra haveva sparsa, una o due volte  
con gli occhi al lago consilier ricorse,  
e si mirò quasi di furto, pure  
temendo, ch’io nel suo guatar guatassi;

et incolta si vide, e si compiacque,  
perché bella si vide ancor che incolta.

Nella scena di rispecchiamento, osservata dalla più matura Dafne, Silvia contempla la propria immagine e aggiunge, a mo' di trucco, vari fiori. L'acqua quasi è personificata, diventa preziosa consigliera di bellezza, secondo il topos del *consilium speculi* presente già nella letteratura latina.<sup>2</sup> La scena, sulla quale Tasso si dilunga, è interrotta nel momento in cui Silvia si rende conto della presenza di Dafne, che come se fosse la sua coscienza razionale la richiama alla realtà e si interroga fra sé e sé sull'ingenuità o affettazione della compagna. Ciononostante, Silvia, presentata come ingenua e ancora giovane, non smette del tutto di specchiarsi, continua a farlo di nascosto, in un gioco di sguardi tra lei, la propria immagine riflessa e Dafne che osserva entrambe. Quella del rispecchiamento a tre è una scena che Tasso richiama nella *Gerusalemme liberata*, quando Armida si specchia nel "cristallo" tenuto in mano da Rinaldo e questi a sua volta si specchia negli occhi di lei (XVI, 20); qui il gioco di sguardi prevale sulla descrizione dell'immagine riflessa, del vagheggiarsi, che pure c'è e tocca l'acme con il paragone tra Armida e il pavone (XVI, 24).

Il testo dell'*Aminta* prosegue sottolineando con un certo compiacimento la nudità di Silvia, che indugia sulla riva prima di immergersi. Precisa Dafne (vv. 929-934, atto II, scena II):

debbiamo in breve andare, Silvia et io,  
al fonte che s'appella di Diana,  
là dove a le dolci acque fa dolce ombra  
quel platano ch'invita al fresco seggio  
le ninfe cacciatrici. Ivi so certo  
che tufferà le belle membra ignude.<sup>3</sup>

È un'informazione che Tirsi riferisce puntualmente ad Aminta, per sollecitarlo a un incontro: "Silvia attende a una fonte, ignuda e sola" (v. 1068). L'immersione della ninfa, che ricorda i bagni sacri delle divinità, inaccessibili agli umani se non a costo di pene estreme, asseconda quel bisogno tipicamente mascolino di sensualità caro al pubblico del tempo e diventa la premessa del successivo, per quanto vano, abboccamento tra i due.

<sup>2</sup> Cfr. Ovidio, *Ars amatoria*, III, vv. 134-135, citato da Colussi in Tasso, *Aminta*, 97.

<sup>3</sup> Nell'*Aminta*, neanche il satiro resiste alla tentazione di specchiarsi "nel liquido del mar" (vv. 758-761, atto II, scena I): si tratta di un dettaglio della tradizione bucolica che tuttavia ha risvolti comici, visto il personaggio rustico in questione.



È nella *Mirzia* (inedita, pubblicata postuma con altro titolo nel 1613) di Epicuro che un episodio di rispecchiamento assume un ruolo cruciale nella trama. E vi ricorre quasi subito, nello spazio di poche battute: la ninfa Venalia chiede al pastore Filerio la ragione del suo turbamento d'amore, che le viene prontamente rivelata con l'*escamotage* del riflesso nello specchio d'acqua:

FILERIO      Il nome non dirò; ma l'auree chiome  
                 di colei ch'amo, e la serena fronte,  
                 gli occhi onde porta Amor sì ricche some,  
                 l'angelico e bel viso, in cui son pronte  
                 quante grazie fra noi Giove diffonde,  
                 vedrai, Ninfa, mirando questo fonte.

VENALIA      Come possibil fia che sotto l'onde  
                 sian poste ad albergar bellezze tante?  
                 Scherzi? Ché questo al ver non corrisponde.  
                 Pur vo' mirarvi; ov'è sì bel semblante  
                 qual già dicesti?

FILERIO                                      Chiaro ivi si vede.

VENALIA      Quella è l'imagin mia.

FILERIO                                      Quell'è mia amante!

La descrizione particolareggiata dei tratti fisici (i capelli biondi, la fronte, gli occhi, il viso) dell'amata Venalia da parte di Filerio è quella che si ammira nella fonte e sostituisce il nome, che come da prassi in questi momenti di somma tensione drammaturgica non viene citato dall'innamorato. Soltanto quando Filerio completa il ragionamento, Venalia ha la conferma definitiva di essere parte in causa e si ritira, fuggendo inorridita e lasciando il pastore preda di nuove sofferenze per un sentimento esplicitamente non corrisposto. Questa scena, riprodotta come abbiamo visto nella stanza della Villa Caldogno, conferma il sentimento di orrore scatenato dalla propria immagine riflessa, non semplicemente dalla rivelazione di un inopinato amore. Venalia fugge non solo e non tanto dalle attenzioni erotiche dell'innocuo Filerio, quanto dalla possibilità di cadere nella tentazione di Narciso, il giovane che nel mito si era innamorato della propria immagine riflessa e si era consumato nella sua contemplazione. È il poeta latino Ovidio, nel libro III delle *Metamorfosi*, a narrarci nel dettaglio la sua storia.

Narciso è il bellissimo figlio di un fiume, il Cefiso, e di una ninfa, Liriope, che dal primo era stata violentata. A sedici anni, sulla soglia della piena giovinezza, il ragazzo è amato da coetanei e coetanee, tra cui la ninfa Eco e un giovane anonimo che chiede vendetta alla dea Nemese contro la sua tracotanza. Un giorno, dopo aver cacciato (la pratica tipica di chi sfugge all'amore), Narciso si imbatte in una fonte purissima, incontaminata, e vi si specchia; è

l'inizio dell'innamoramento, che finalmente coglie anche lui, ma per sé stesso, nella traduzione italiana, più ricca, di Dell'Anguillara (42r):

La vaga e bella imagine che vede,  
che 'l corpo suo ne la fontana face,  
che sia forma palpabile si crede,  
e non ombra insensibile e fallace;  
in tutto a quello error si dona e cede  
e di mirarla ben l'occhio compiace,  
e l'occhio di quell'occhio acceso e vago  
gioisce di se stesso in quella imago.

Dell'immagine riflessa, Narciso ammira ogni particolare fisico, dagli occhi ai capelli, dal collo all'incarnato, e tenta di baciarla, di abbracciarla, invano, come capita con le ombre dei morti. Narciso brucia d'amore per il proprio doppio acquatico e si rivolge ai boschi circostanti per chiedere il loro sostegno; sempre nella traduzione di Dell'Anguillara (42v):

Voi selve, che l'ardente mio desiro  
vedete in parte, e 'l mal che sì mi noce,  
ascoltate per Dio quel che dir voglio  
et udirete in tutto il mio cordoglio. [...]

Strana legge d'amor, mi piace e 'l vedo,  
né trovo quel che vedo e che mi piace,  
e allhor ch'io 'l prendo e stringerlo mi credo,  
lo ritrovo più libero e fugace.

Io conosco il mio errore e me n'avvedo  
e so ch'io credo a quel che m'è mendace  
e m'ha talmente amor cieco e percosso  
ch'io cerco quel che ritrovar non posso. [...]

Ché s'io per dargli un bacio a lui m'inchino  
per dar quel refrigerio a la mia doglia,  
ei col suo dolce viso e resupino  
ver me dimostra la medesima voglia.

Qual tu ti sia, fanciullo almo e divino,  
vien fuor, fa' ch'io nel mio sen ti raccoglia!  
Lascia il nemico fonte a noi non grato  
e trastulliamoci insieme in questo prato!

Il discorso alle selve è davvero intriso di narcisismo: non solo Narciso contempla ammirato il proprio riflesso, interrogandosi su quell'unico al mondo a non avvertire il fascino della sua bellezza, ma pregusta già la possibilità di un incontro erotico, in questo caso omosessuale, tra pari. Il fuoco d'amore è però

destinato a spegnersi nel “refrigerio” dell’acqua, finché Narciso, paralizzato da una situazione senza sbocchi, si rende conto del proprio abbaglio: “Tu sei l’imago mia, se ben ci guardo!”; e ancora: “Io sono, io son colui che ’l fuoco accendo / e del medesimo fuoco io son quel ch’ardo”; “Conosco ch’esso e’ d’io e ch’io son esso / tanto ch’io son l’amante, io son l’amato” (Dell’Anguillara 42v). Narciso arriva a elaborare una fantasiosa ipotesi per porre rimedio al proprio sentimento, quella della scissione del corpo, che il traduttore cinquecentesco amplia rispetto all’originale (Ovidio aveva semplicemente parlato di una fuga dal corpo, non di una sua scissione<sup>4</sup>): “Potessi al men da questo corpo mio / prendendo un altro corpo separarmi, / lasciando in lui però la forma ch’io / amo tanto in colui che veder parmi; / ché se fusse in due corpi un sol desio, / si potria trovar via da contentarmi” (Dell’Anguillara 42v). A questo punto Narciso scoppia nell’ennesimo pianto e con le sue lacrime smuove le acque e dunque perde di vista il proprio riflesso, dolendosene. Si infligge colpi al petto, che si arrossa, ma il colore sta per abbandonarlo e, consumato dall’inedia e dalla passione senza termini, muore, con la voce di Eco che ripete le sue ultime parole. E, ironia della sorte, l’ombra di Narciso, ormai priva di corpo, continuerà a rispecchiarsi in ben altre acque, quelle della palude Stigia e quelle del fiume Acheronte, negli Inferi. Il corpo invece sparirà e si trasformerà nel fiore del narciso.

È interessante notare come, in Ovidio, il racconto della passione e poi metamorfosi di Narciso sia posto a dimostrazione delle capacità divinatorie del vate Tiresia; era stato lui infatti a profetizzare alla madre Liriope che il bimbo sarebbe vissuto a lungo a patto che non avesse conosciuto sé stesso (*si se non noverit*, III, v. 348). È un particolare non irrilevante, in quanto Tiresia aveva sperimentato a sua volta una doppia metamorfosi, nel suo caso una transizione di genere: da uomo a donna e poi da donna a uomo, tanto che Giove e Giunone lo avevano interpellato per dirimere una loro disputa sull’intensità dell’orgasmo maschile e femminile. L’episodio della/del *transgender* Tiresia fa da preambolo a quello di Narciso, amato da ragazzi e ragazze e poi innamoratosi di sé, rafforzando il senso di compenetrazione e di complementarità delle due storie. La condizione della profezia di Tiresia, che ricorda il motto dell’oracolo di Delfi “Conosci te stesso”, si realizzerà nella parodia della sapienza che illude Narciso: il suo conoscersi a fondo non lo porterà, come nel caso di Tiresia (e di

<sup>4</sup> *O utinam a nostro secedere corpore possem! / Votum in amante novum: vellem, quod amamus, abesset!* (III, vv. 467-468).

Socrate), a una vita più matura e consapevole, proiettata verso la comunità e la *polis*, ma a un ripiegamento interiore e, in ultima analisi, alla morte.

Da questo rischio riesce a salvarsi un altro personaggio del mondo pastorale, immortalato nella favola della *Mirtilla* (1588) di Isabella Andreini. Ninfe e pastori rinascimentali, come abbiamo visto in Tasso, avevano ben presenti i loro antenati greco-latini, ma non potevano eludere il confronto con la mentalità e i valori cristiani. Protagonisti e protagoniste della favola pastorale di Andreini sono quattro coppie (Tirsi e Mirtilla, Uranio e Ardelia, Igilio e Filli, Coridone e Nisa) che, dopo tentennamenti, proclamati desideri di solitudine, dichiarazioni e conflitti, si sposeranno. Prima però di arrivare a questo finale pacificatore, l'autrice crea soluzioni drammaturgiche nuove, pur all'interno di un genere ormai codificato: ad esempio, Mirtilla e Filli, entrambe innamorate di Uranio, inizialmente si alleano contro di lui; questi però ama Ardelia, che a sua volta ama soltanto sé stessa. La fine della rivalità tra Mirtilla e Filli è sigillata da parole d'intenso affetto reciproco se non d'amore, tanto che Filli proclama: "prometto / d'amar Mirtilla al par di me medesma" (vv. 1811-1812, atto III, scena V). È nell'affascinante personaggio di Ardelia, restia all'amore, che s'intravede la filigrana del racconto ovidiano di Narciso. Un'intera scena dell'atto IV, la IV, è dedicata al suo sfogo; come Narciso, la ninfa, che aveva rinnegato l'amore, ora specchiandosi si invaghisce della propria immagine riflessa (vv. 2509-2604):

ARDELIA Ma che veggio? che miro  
nel liquido cristallo?  
Leggiadra ninfa, anzi leggiadra dea,  
salvi la tua beltà mai sempre il cielo,  
dove cred'io che scendi; i' mi t'inchino  
col ginocchio e col core,  
e per mia dea t'accetto.  
Veggio pur che cortese al mio saluto  
o rispond'ella o di risponder mostra,  
e pur com'io move le labra, e 'l capo  
china al chinare del mio,  
ma l'armonia non sento  
de la sua voce; or vo' tacere e mentre  
taccio concedi a me, cortese diva,  
ch'io senta le tue care, alme parole.  
Ohimè, s'io taccio ed ella tace, e s'io  
mostro d'aver desio ch'ella ragioni,  
anch'ella di bramar mostra il medesimo;  
ahimè, ch'io sento già ne l'alma acceso  
un focoso desio di possedere  
la celeste beltà ch'indarno io miro;

o pura e chiara fonte,  
chi è costei che nel tuo sen soggiorna  
da me non più veduta? che me stessa  
a me medesima ha tolta e m'ha rubata  
la cara libertà con cui solea  
girne sì altera e lieta? Onda tu sei  
nata per cagionar la morte mia [...].  
O piagge, o colli, o boschi, o selve, o valli  
vedeste mai, udiste mai che ninfa  
provasse più di me dolente sorte?  
O dura acerba sorte,  
avvampo e ardo di me stessa e solo  
posseder bramo quel che più possego. [...]  
Quello che più desio vien sempre meco,  
né fuggir il potrei, se ben volessi.  
Ahimè che la mia pace  
mi fa continua guerra,  
e la soverchia copia  
mi fa d'ogni piacer provar inopia,  
troppo a quest'occhi piaccion gli occhi miei,  
e 'l proprio viso e 'l proprio seno e troppo,  
ah finalmente, a me medesima piaccio:  
e s'io vo' far vendetta  
di chi m'offende, incrudelir conviemmi  
contra me sola; oh sventurato amore!  
Occhi d'ogni mio mal vera cagione,  
calde e amare lagrime versate  
per giusta ammenda de l'ingiusto foco,  
che sol con la vostr'esca al cor s'accese,  
ahimè, ahimè che per maggior mia doglia,  
mentre piango il mio male, il pianto istesso  
è del mio mal ministro,  
poiché turbando l'acqua  
mi toglie di goder di me medesima.  
Voglio dunque partirmi  
per dar tempo a quest'onde che ritornino  
tranquille come prima, ond'io di nuovo  
possa goder di rimirar me stessa.  
Almen potessi in te lasciare, o fonte,  
ben fonte del mio mal tanto mio foco,  
sì come (ahi lassa) in te lo ritrovai:  
ohimè, che nel partire io porto meco  
incendio tal che l'onda ove egli nacque  
estinguer no 'l potria;  
ma spero che sì come ho rinovato  
di Narciso infelice il crudo scempio,  
così a guisa di lui debba fortuna  
dar fine al mio dolor con la mia morte.

Qui il racconto della passione non ricambiata è tutto affidato mimeticamente al monologo di Ardelia e ripercorre passo dopo passo i punti salienti dell'innamoramento di Narciso, al femminile: lo specchiarsi in una fonte limpidissima; la restituzione dell'immagine con i dettagli fisici; il gioco delle azioni riflesse (il silenzio o gli sguardi ricambiati); l'insorgere del fuoco d'amore; il discorso alle selve circostanti; il sentire sempre con sé quello che viene ammirato nella fonte; il movimento delle acque che fanno dissolvere l'immagine e causano dolore; la consapevolezza finale di ammirare nient'altro che sé. Anche Ardelia conclude il proprio discorso con un tono lugubre che preannuncia la morte, come capitato al suo modello ovidiano: Narciso è citato esplicitamente nel testo di Andreini, che però non ne riproduce l'esito finale nella vicenda di Ardelia. La ninfa si salverà dalla morte e anzi ricambierà l'amore di Uranio.

Secondo alcune studiose, il personaggio di Ardelia, nel suo articolato e intenso monologo, costituirebbe una parodia della vicenda di Narciso o, per il suo ruolo di soggetto e oggetto d'amore insieme, una sorta di ribaltamento in scena delle tante amate lontane e assenti della lirica petrarchesca;<sup>5</sup> nella scena sono in effetti citati i particolari tipici delle varie Laure poetiche, dagli occhi al fuoco che suscitano, dalla bellezza esteriore alla mancata reciprocità dell'amore. Ardelia sembra riappropriarsi delle strategie discorsive del petrarchismo maschile, proiettandole però, anziché su un/un'amante assente, sulla propria immagine riflessa. Ciò crea un'"atmosfera di turbamento, di passione lesbica"<sup>6</sup> per il resoconto particolareggiato di un sentimento che si sdoppia in due entità presentate come autonome e solo in seconda battuta come coincidenti. Se è vero che la drammaturgia disimpegnata della favola pastorale e gli improvvisi cambi d'idea dei personaggi possono dare l'impressione di un intento ironico-parodico, è altrettanto vero che il soliloquio di Ardelia fa risuonare sul palcoscenico "una nota voluttuosa, sottilmente ambigua, di un'audacia sconcertante".<sup>7</sup> L'amore che Ardelia prova per sé diventa tridimensionale, il suo desiderio di possesso è palpabile, eppure la ninfa ha un guizzo razionale e, grazie all'evocazione del modello esemplare (il povero Narciso), si ferma in tempo e si allontana dall'acqua. Narciso avrebbe voluto farlo, ma la passione l'aveva consumato fino alla morte; Ardelia invece devierà e accetterà infine l'innamoramento di un altro da sé, il pastore Uranio che si strugge per lei, e la relativa proposta di matrimonio.

<sup>5</sup> Campbell in Andreini, *La Mirtilla. A Pastoral*, XVIII.

<sup>6</sup> Doglio in Andreini, *La Mirtilla*, 14.

<sup>7</sup> Doglio in Andreini, *La Mirtilla*, 14.

L'incrocio di possibilità di fronte al quale si trovano Ardelia e Narciso è un bivio tormentoso, che li espone alla morte o all'omoerotismo. Ovidio e soprattutto Andreini mettono in atto una strategia per arrivare sull'orlo dell'indicibile, sublimandolo nella forma di un amore impossibile, di radice apparentemente narcisistica e in realtà omosessuale (maschile per Narciso, femminile per Ardelia). Tale amore si fonda sulla mediazione dello specchio, nel loro caso uno specchio d'acqua, che, come abbiamo visto, nella tradizione epica è un oggetto talismano rientrante nelle attribuzioni tipicamente femminili e che, in mano agli uomini, come Rinaldo, diventa porta d'accesso a una mascolinità fuori norma. Anche nella storia di Narciso e Ardelia, dunque, le acque in cui i due si specchiano fanno balenare la possibilità di un rapporto omosessuale, prontamente interrotto dalla morte nel primo caso, dalla fuga e dalla successiva cornice patriarcale, con il matrimonio eterosessuale e fini chiaramente riproduttivi, nel secondo.

Che l'immagine dello specchio sia un inganno vano e pericoloso lo aveva già dimostrato Dante nel canto del *Paradiso* dedicato alle anime del cielo della Luna, dove esse gli appaiono come degli "specchiati sembianti" (III, v. 20) e lo inducono a voltarsi. Tuttavia, a differenza del Narciso ovidiano, quelle immagini appena distinguibili non sono il riflesso di individui alle spalle del pellegrino ma entità pienamente autonome; sono quelle persone, soprattutto donne, costrette a venir meno ai voti per cause esterne e manifestatesi a Dante nel cielo più vicino alla Terra. Il mito di Narciso, che il poeta evoca per contrasto ("dentro a l'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e il fonte": *Paradiso*, III, vv. 17-18), è citato in riferimento alle anime che avevano scelto una strada diametralmente opposta a quella del giovane innamorato di sé fino a morirne: le donne come Piccarda Donati rinnegarono le vanità del mondo attraverso una volontaria monacazione, che prevedeva ovviamente la castità e la rinuncia a qualsiasi bene terreno, compresi i capelli lunghi e la toiletta di cui invece si compiacevano i seguaci di Narciso.

La connessione tra narcisismo, mirante al soddisfacimento libidico e dunque sessuale, e omosessualità è rilevata da Sigmund Freud e ha fatto scuola nella tradizione psicoanalitica; Freud la spiegava anche come una forma di autodifesa del soggetto che, di fronte alla necessità di respingere l'impulso verso un individuo del proprio stesso sesso, fa di sé l'oggetto di tale impulso.<sup>8</sup> Narcisistica è infatti considerata da Freud quella fase dello sviluppo ses-

<sup>8</sup> Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, 384.

suale del bambino che precede l'oggettivazione dei propri impulsi erotici e che, in casi per lui patologici, può svilupparsi in direzione (o involuzione) omosessuale:<sup>9</sup> secondo le interpretazioni freudiane, quello che dovrebbe rimanere a livello inconscio e poi essere superato, negli omosessuali emergerebbe a livello conscio, spingendoli ad amare sé stessi in un individuo del proprio stesso genere, in turbolente vite affettive, fatte di gelosie e ricerca ossessiva dell'esclusività. È la medesima dinamica spiegata nell'*Aminta* da Dafne: il compiaciuto rispecchiarsi di Silvia nella fonte è ricondotto alla sua immaturità anagrafica e psicologica.

Più dei suoi modelli antichi e moderni, Isabella Andreini nella *Mirtilla* gioca con le numerose facce del prisma erotico, come del resto faceva in scena, ricoprendo indistintamente ruoli maschili e femminili, come nella rappresentazione dell'*Aminta* tassiano: pare che Andreini avesse interpretato in diverse occasioni sia la parte di Silvia sia quella di Aminta.<sup>10</sup> Attraverso la dimensione scherzosa e scanzonata del dramma pastorale, l'autrice e attrice, vera e propria diva al pari delle interpreti del cinema e della musica contemporanea,<sup>11</sup> approfondisce alcuni spunti del modello ovidiano e del precedente tassiano in direzioni inedite.

Che i tratti del personaggio di Ardelia non fossero percepiti come orpelli esornativi è dimostrato da una commedia del figlio di Isabella, Giovan Battista Andreini, intitolata *Amor nello specchio* (1622). Come rivela già il titolo, anche qui lo specchio gioca un ruolo essenziale, ma la trama si fa audace ed esplicita, senza più infingimenti né mere coincidenze di soggetto e oggetto d'amore riflessi. Andreini junior infatti mette in scena un amore scopertamente lesbico con una conclusione intersessuale: Florinda e Lidia si amano e il fratello gemello di quest'ultima, Eugenio, è ritenuto dalla prima come se fosse la sorella travestita da uomo e alla fine si presenterà in effetti come ermafrodito.<sup>12</sup> E la presenza di personaggi gemelli, spesso interpretati durante la recitazione dallo stesso attore o attrice, rafforza quel senso di doppio che permea tutte le vicende legate al narcisismo e agli amori omosessuali a teatro (e oggi al cinema o nelle serie, come *Prisma*).

Anche nella lirica petrarchista che Isabella Andreini apprezzava, tanto da aver composto una raccolta di *Rime* (1601), non erano mancati scambi poe-

<sup>9</sup> Freud, *Introduzione al narcisismo*.

<sup>10</sup> Ferracuti, "Reflections of Isabella," 127.

<sup>11</sup> Su questo si vedano gli studi di Sorrenti e Kerr.

<sup>12</sup> Per un'analisi dettagliata della commedia e dei suoi modelli si veda lo studio di Ferracuti.



tici che avevano dato adito a voci più o meno fondate sull'omosessualità dei loro autori e autrici. Tutti i *Sonetti. Parte prima* (1555) di Benedetto Varchi stravolgono la prospettiva tradizionale dell'io lirico uomo che canta una tu donna lontana, celebrando invece un amore omosessuale, per un "lauro", ossia Lorenzo Lenzi, mentre una successiva sezione pastorale è dedicata a Giulio Stufa.<sup>13</sup> Inoltre, troviamo una dinamica omoerotica femminile nei sonetti che Laudomia Forteguerra indirizzò a Margherita d'Austria, la potente figlia naturale dell'imperatore Carlo V che, a causa di alcune resistenze al secondo matrimonio, non consumato subito, era divenuta oggetto di voci e recriminazioni, tra cui quella di disprezzare il sesso maschile.<sup>14</sup> Nei sonetti indirizzati da Forteguerra alla sovrana c'è di mezzo un'immagine riflessa: quella di Margherita che, residente a Roma, poteva specchiarsi nel fiume Tevere ("or ben purgate l'onde / rendon l'imgo a un sol più chiaro e vero"<sup>15</sup>); e quella di un suo ritratto, che la poetessa senese aveva richiesto ("in cambio un vostro ritratto con arte / mandare appresso ove i miei occhi sono"<sup>16</sup>). Anche a margine di questi scambi in versi si diffusero in seguito illazioni circa il rapporto effettivo tra le due donne, non semplicemente basato, forse, su una corrispondenza letteraria.

I giochi di sguardi come i riflessi, reali o metaforici, vitrei o acquatici, spessissimo hanno avuto e hanno a che fare con le varieghe sfumature dell'eros: non è un caso che un tristemente celebre articolo di giornale italiano che nel 1971 si proponeva maldestramente di psicoanalizzare l'omosessualità, riconducendola al narcisismo (verso il sé adolescenziale), fosse intitolato "L'infelice che ama la propria immagine" (Romero); "infelice" come Narciso, come Silvia, come Rinaldo, come Ardelia. L'articolo, che infiammò il dibattito, era legato all'idea, sostenuta da alcuni medici, che la psicoanalisi avrebbe potuto traghettare i pazienti omosessuali verso l'eterosessualità; dalle proteste degli attivisti verso questa e altre prese di posizione e iniziative nacque il movimento Fuori!, Fronte unitario omosessuale rivoluzionario italiano.<sup>17</sup> E qui il

<sup>13</sup> Andreoni, "Varchi, Benedetto."

<sup>14</sup> Al riguardo si vedano i lavori di Eisenbichler, *Laudomia Forteguerra loves Margaret of Austria e The Sword and the Pen*, 114-151. La vicenda di Forteguerra è citata da Barbagli per contestualizzare la biografia del transgender Giovanni Bordon (XVIII secolo).

<sup>15</sup> Laudomia Forteguerra, sonetto *Ora ten vai superbo, or corri altiero*, vv. 3-4, in Eisenbichler, *The Sword and the Pen*, 128.

<sup>16</sup> Laudomia Forteguerra, sonetto *Felice pianta, in ciel tanto gradita*, vv. 13-14, in Eisenbichler, *The Sword and the Pen*, 130.

<sup>17</sup> De Leo, *Queer*, 164-165.

discorso esce dagli armadi e dalle arcadiche quinte dei palcoscenici tardo-rinascimentali per entrare nella vita della platea di spettatori e spettatrici. Per ciò facciamo punto.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

### Opere citate

- Andreini, Giovan Battista. *Amor nello specchio*. A cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci. Roma: Bulzoni, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Love in the Mirror*. A cura di Jon R. Snyder. Toronto: Iter, 2009.
- Andreini, Isabella. *La Mirtilla*. A cura di Maria Luisa Doglio. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La Mirtilla: A Pastoral*. A cura di Julie D. Campbell. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- Andreoni, Annalisa. "Varchi, Benedetto." In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2020. [www.treccani.it](http://www.treccani.it)
- Barbagli, Marzio. *Storia di Caterina che per ott'anni vestì abiti da uomo*. Bologna: il Mulino, 2008.
- De Leo, Maya. *Queer: storia culturale della comunità LGBTQ+*. Torino: Einaudi, 2021.
- Dell'Anguillara, Giovanni Andrea. *De le Metamorfosi di Ovidio libri III*. Parigi: Andrea Wechelo a l'insegna del Cavallo Alato, 1554.
- Eisenbichler, "Laudomia Forteguerra loves Margaret of Austria." In *Same-Sex Love and Desire among Women in the Middle Ages*. A cura di Francesca Canadé Sautman e Pamela Sheingorn. New York: Palgrave, 2011. 277-304.
- \_\_\_\_\_. *The Sword and the Pen: Women, Politics, and Poetry in Sixteenth-Century Siena*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2012.
- Epicuro, Marcantonio. *I drammi e le poesie italiane e latine*. A cura di Alfredo Parente. Bari: Laterza, 1942.
- Ferracuti, Alexia. "Reflections of Isabella: Hermaphroditic Mirroring in *Mirtilla* and Giovan Battista Andreini's *Amor nello specchio*." *California Italian Studies* 5.2 (2014): 125-153.
- Freud, Sigmund. *Introduzione al narcisismo*. Torino: Boringhieri, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione alla psicoanalisi*. Torino: Boringhieri, 1978.
- Kerr, Rosalind. "The Fame Monster: Diva Worship from Isabella Andreini to Lady Gaga." In *The Diva in Modern Italian Culture*. A cura di Katharine Mitchell e Clorinda Donato = *Italian Studies* 70.3 (2015): 402-415.
- Ovidius. *Metamorphoses*. A cura di William S. Anderson. Lipsia: Teubner, 1988<sup>4</sup>.
- Riccò, Laura. "Agnizioni per la filologia delle immagini: come *Mirzia* divenne *Aminta* e come un tempio tondo uscì dal libro del *Pastor fido* per salire (forse) in palcoscenico. In *Filologia, Teatro, Spettacolo: dai Greci alla contemporaneità*. A cura di Francesco Cotticelli e Roberto Puggioni. Milano: FrancoAngeli, 2018. 85-120.
- Romero, Andrea. "L'infelice che ama la propria immagine." *La Stampa* 105.85 (15 aprile 1971).

- Sorrenti, Anne-Marie. "Mad-Hot Madrigals: Selections from the *Rime* (1601) of Late Sixteenth-Century Diva Isabella Andreini (1562-1604)." In *The Diva in Modern Italian Culture*. A cura di Katharine Mitchell e Clorinda Donato = *Italian Studies* 70.3 (2015): 298-310.
- Tasso, Torquato. *Aminta*. A cura di Paolo Trovato e Davide Colussi. Torino: Einaudi, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Gerusalemme liberata*. A cura di Lanfranco Caretti. Milano: Mondadori, 1988.

## Testo e contesto: poesia, religione e ideologia in due scritti di Lucrezia Marinella

*Maria Galli Stampino*

All'interno del vasto panorama dei testi della prima età moderna in italiano,<sup>1</sup> emerge una scrittrice notevole e notevole per la copia e la varietà dei suoi contributi: Lucrezia Marinella, veneziana, appartenente alla classe dei cittadini. Non solo ebbe vita longeva, ma ebbe l'opportunità di raggiungere un livello di istruzione cospicuo grazie al padre e, forse, al fratello; si sposò tardi rispetto ai costumi prevalenti al tempo a Venezia, e rimasta vedova tornò a scrivere e a pubblicare dopo un periodo di silenzio.<sup>2</sup> In aggiunta, la sua produzione letteraria toccò vari generi, dalla prosa polemica a versi sacri (sia lirici che narrativi), dall'epica al romanzo a tema. La sua forma poetica preferita fu senza dubbio l'ottava, da lei utilizzata a partire dal suo primo volume a stampa, *La Colomba sacra* (1595) e fino alla sua ultima, *Holocausto d'amore della vergine Santa Giustina* (1648). Abbiamo così l'opportunità di analizzare testi diversi e di confrontarli tra loro, e di scovare echi intra-testuali e di altre opere

\* Nel ringraziare il professor Pasquale Sabbatino per il suo invito a contribuire a questo volume, mi preme esplicitare quanto ho imparato da Konrad, soprattutto attraverso due dei suoi volumi: *The Boys of the Archangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785* per il suo lavoro d'archivio, necessario a ricostruire il contesto e le attività della Confraternita; e *The Sword and the Pen: Women, Politics, and Poetry in Sixteenth-Century Siena*, in cui ad esso si affianca uno spiegamento imponente della sua finezza di lettore ed interprete di testi poetici. Questo breve saggio è un mio piccolo tentativo di emularne il successo, pur sapendo che le mie capacità non arrivano al livello di quelle di Konrad.

<sup>1</sup> Testi "in italiano" e non "italiani" di proposito, in quanto l'"italiano" era lingua scritta e letteraria, non la lingua parlata da chi viveva sulla penisola e sulle isole maggiori. Una differenza forse minima, ma non per questo meno importante; un altro elemento a cui la ricerca di Konrad ci ha reso più attenti. Penso qui in particolare alla sua attività più recente di autore, editore, e sostenitore della ricerca storica e biografica sui Giuliano-Dalmati emigrati in Canada.

<sup>2</sup> Per un sunto esaustivo e documentato della vicenda biografica di Marinella, si vedano due importanti articoli di Susan Haskins: Haskins, "Vexatious Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? New Documents Concerning Her Life (Part One)"; Haskins, "Vexatious Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? New Documents Concerning Her Life (Part II)."

canoniche in ottave, prima tra tutte quelle della tradizione epica e romanzesca del Cinquecento.

In questa sede mi occuperò principalmente del “Poemetto [...] in cui si racconta l’Historia della Madonna dipinta da S. Luca, Che è su’l Monte della Guardia nel tenitorio [*sic*] di Bologna” incluso nelle *Rime sacre* pubblicate a Venezia “ad istanzia del Collosini” nel 1603. Il volume è composto da trentasei sonetti e venticinque madrigali, seguiti da tre brevi canti (ottantatré ottave in totale) dedicati all’avventurosa traslazione dell’icona cosiddetta “di San Luca” della Vergine con il bambino da Costantinopoli al Santuario del Monte della Guardia presso Bologna. Come cercherò di indicare, il testo è interessante in sé e in relazione con scritti posteriori di Marinella. Il plot non è invenzione marinelliana, in quanto la tradizione bolognese era già stata messa per iscritto nel Trecento. Si tratta però di un approccio poetico che adatta il romanzesco (con la centralità della *quête*) ad una serie di avvenimenti che sono, in realtà, prescritti teleologicamente dalla volontà divina: l’icona *appartiene* al Santuario. A Marinella tocca quindi il compito non facile di coinvolgere il lettore in una vicenda di cui già conosce (o per lo meno sospetta) la conclusione. L’intervento marinelliano interseca il romanzesco ed il sacro, cioè due elementi apparentemente in contraddizione tra loro.

Che tale luogo esista è innegabile: sin dalla prima volta in cui se ne parla si dà per incontrovertibile che esista, perché così è stato stabilito da Dio (e quindi chi ha fede non lo mette in discussione). Si tratta della conversazione tra Eutimio e “un huom, ch’à Dio porgeua lode / Ch’era del Tempio allhor fido custode” (1.19.7-8), che gli spiega:

Et ei, “gli antichi nostri il Tempio, e’l Monte  
Cercaro, e ricercaro con cura ogn’hora,  
Ne mai trouar doue alzi al Ciel la fronte  
Il Monte Santo, ù’l gran Pittor s’adora.  
Lunghi i viaggi fur, le voglie pronte  
Ma vana ogn’opra, & ogni studio anchora.”  
Ciò detto sospirando egli si tacque,  
Mirando lei, ch’à Dio cotanto piacque. (1.21)<sup>3</sup>

Non si è trattato di mancanza di sforzo o di desiderio di successo (1.21.5); ogni tentativo si è però rivelato “vano” (1.21.6) e la pecca è squisitamente umana, da parte de “gli antichi nostri” (1.21.1).

<sup>3</sup> A parte l’aggiunta delle virgolette per indicare il discorso diretto, ho riprodotto fedelmente il testo così come pubblicato nel 1603.

Quando, verso la fine della Parte terza, Eutimio raggiunge il suo obiettivo, si rivolge al monte apostrofandolo come “gran Colle” (3.19.7) e proseguendo per un’intera ottava:

Rida à te Monte eccelso il Ciel sereno;  
S’odano ogn’hora in te celesti honori;  
Diuegna il rozo tuo culto, & ameno;  
Nascan fra i sassi tuoi rose, & allori;  
Stillin melle le Querce; entro il tuo seno  
Corran di Latte i christalini humori;  
À le tue glorie, à le tue asprezze sante  
Ossa, e Calpe s’inchini, Olimpo, e Atlante. (3.20)

La fede incrollabile di Eutimio ha come risultato il compimento della *quête*, nonché l’autorità che gli permette di rivolgersi al monte immaginandone la fama futura (3.20.7-8)<sup>4</sup> ed il suo ruolo per la comunità dei fedeli (3.20.2, 3 e 4).

Quello che potrebbe tenere sulle spine il lettore è piuttosto l’incertezza sul fatto che sia Eutimio<sup>5</sup> ad identificare il luogo geografico in cui l’icona deve essere collocata. Marinella offre molti indizi positivi, a partire da come presenta il personaggio. Il suo percorso penitenziale è già iniziato prima dell’avvio del plot, come leggiamo all’inizio del “Poemetto:” pur venendo da “tumide grandezze, agi, otij, e feste” (1.3.2), fu “punto del suo [di Dio] amor” (1.3.5) e “fra gli aspri monti, un monte alpestre / Sceglie d’horrende balze intorno cinto” (1.4.1-2) dove “fra occulti horrori amiche, e destre / Trova le vie del Ciel, ver cui s’è accinto” (1.4.5-6). La sua vita, sottolinea Marinella, è un percorso, un viaggio. Inoltre, che sia eletto da Dio è evidente a chi lo vede nel tempio a Costantinopoli in cui è custodita l’icona: “Conobber tosto à la sembianza al volto, / [...] / La purità di lui, la fè, l’ardore / Che scendendo del Cielo ardeali il core” (1.25.5-8). La sua fede si esprime nello sdegno per ogni genere di conforto durante il viaggio (2.2) e per le comodità fisiche (2.10); nella preghiera a Dio (2.13-14) e alla Madonna rappresentata nell’icona (2.20 – preghiera che esprime fede anche in un momento di dubbio; e 3.26 – ove invece dà voce alla

<sup>4</sup> In linea con l’ideologia cristiana, e specificamente cattolica contro-riformista, Marinella include i nomi di due montagne significative per la religione pagana greco-romana, Olimpo ed Atlante, per sottolineare la potenza della vera religione, quella cattolica. Per un esempio tratto dall’urbanistica e relativo a modifiche apportate a obelischi e colonne romane, per rendere manifesto questo stesso programma teologico, vedasi Partridge, *The Art of Renaissance Rome*, 36.

<sup>5</sup> L’origine del nome, o più propriamente la sua eco, è da collegarsi al termine greco *euthymia*, traducibile in “serenità” o “tranquillità,” che corrispondono all’atteggiamento del personaggio nel corso della maggior parte del “Poemetto.”

sua gratitudine); e nella fiducia che ispira al “Senator Romano” (3.1.4) che lo incontra poco dopo il suo arrivo in città (3.2).

Se è certamente una pulsione divina a spingerlo verso Costantinopoli prima<sup>6</sup> e nella ricerca del Monte della Guardia poi,<sup>7</sup> è da sottolineare come Marinella utilizzi varie volte il termine “desio.” Tale desiderio romanzesco lo guida non a raggiungere uno scopo materiale o, peggio, sensuale (come è Angelica nel *Furioso*); al contrario, lo induce alla ricerca di uno luogo ove deporre l'icona affinché sia venerata e, nel contempo, protegga la popolazione di Bologna. Non appena sente nominare il Monte “Gia n'arde di desio, n'arde qual suole / Solfo nel mezzo de le fiamme vive” (1.19.1-2), ove Marinella anticipa l'uso della radice “ardere / ardore” che ricorre nell'ottava 25 succitata. Tale “desio” è evidente a chi abbia fede e lo sappia riconoscere, quale l'interlocutore di Eutimio nel tempio costantinopolitano: “Il sacerdote allhor muto, e conquiso / Lo mira, e tace, e sorge dal terreno. / Poi disse ‘huom giusto il Re del Paradiso / Pago faccia il desir, ch'ascondi in seno” (1.24.3-6). I sacerdoti stessi utilizzano il termine in maniera insistita (attraverso la ripetizione) nel momento di salutare Eutimio subito prima la sua partenza per la *quête*:

Il maggior d'essi al semplice Eremita  
 Così volendo il Ciel, l'imago offerse.  
 Dicendo “questa à te più che la vita,  
 Più che l'anima tua cara dè haverse.  
 Saran da noi dopo la tua partita  
 à [sic] Dio preghiere, e lodo ogn'hor converse;  
 Acciocché il tuo desir santo, e perfetto  
 Habbia qual tu desij felice effetto.” (1.26)

Oltre al poliptoto dei versi 7 ed 8, è importante notare come i sacerdoti, sensibili all'origine divina del “desio” di Eutimio, ne riconoscono anche il tratto individuale e quasi eroico, che emergerà poi nella Parte seconda, quando si troverà ad affrontare un viaggio ricco di traversie; ciò è evidente dall'identificazione che accompagna il poliptoto (“tuo desir” e “tu desij”), tanto più notevole nella seconda iterazione quando si ricordi che in italiano non è necessario esprimere il soggetto verbale.

A fronte di questo uso ricorrente di “desio” nella Parte prima, il termi-

<sup>6</sup> “par, ch' à mirar di Dio l'esempio / Noua virtù nel cor lo sforzi, e'nspiri / À gir ne le [sic] città, che già lasciando / Pompe, riso, e piacer ripose in bando” (1.8.5-8).

<sup>7</sup> “Gia dal Lampo di Dio rapito, e acceso / Gran cosa in mente a l'Eremita occorre” (1.22.1-2); “I core / Ringrazia Dio. poi [sic] volge altrove i piedi” (1.28.1-2); “move i passi (anzi il Mouente è Dio)” (2.1.5).

ne scompare quasi del tutto nel resto del “Poemetto.” Marinella lo utilizza due volte soltanto: la prima nella prima ottava della Parte seconda, come a collegarle;<sup>8</sup> e la seconda, ad indicare il compiersi del compito divino a lui affidato, verso la fine del testo:

Mira anche Eutimio pien di dolce affetto  
Su’ l’ara sacra il glorioso Aspetto.

Che veggendo alfin giunto il suo desire  
Disse col cor mirando il casto uolto  
“Tu de fiumi, e del mar l’empito, e l’ire  
Placasti, e raccogliesti il freno sciolto.  
Tu d’huom crudo abbassasti il fero ardire  
E di fera abbattesti il furor stolto,  
Tu Sola questa via dubbiosa, e’ncerta  
Facesti à i miei desir libera, e certa.” (3.25.7-26)

Abbiamo di nuovo un’insistenza sul ruolo del personaggio (“miei desir” corrispondono a “tuo desir” e “tu desij” della fine della Parte prima) nel momento stesso in cui la ricerca si conclude, positivamente, come avrebbe dovuto essere quando si consideri l’allineamento tra volere divino e pulsione di Eutimio.

Oltre a questi aspetti in cui si osserva come Marinella utilizzi elementi tradizionali e li faccia suoi, all’interno della totalità della vasta produzione marinelliana, il “Poemetto” emerge per alcune evidenti anticipazioni di un testo posteriore di oltre trent’anni, in cui la ricerca romanzesca è messa da parte a favore di uno scopo epico, come proclama il titolo stesso: *Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico* (1635). In questo saggio mi soffermerò su due di queste anticipazioni: da un lato, l’identificazione di alcuni luoghi geografici; dall’altro la tempesta in mare.

Nella Parte seconda del “Poemetto,” Eutimio (e l’icona) partono da Costantinopoli alla ricerca del Monte, dirgendosi prima verso nord:

Gia de la Macedonia i monti alteri  
Vede e Argentato, e poi Ceccaro, e Strato  
E i Camoli, e i Statei monti, e i Cimeri,  
In cui sfoga i suoi sdegni il Cielo irato,  
De Bulgari, e de Traci i monti ferì,  
E di tutta la Tessalia ha già varcato  
E del Peloponneso, e colli, e monti,  
Ch’alzano verso il Ciel l’alpestre fronti. (2.3)

<sup>8</sup> “è il suo [di Eutimio] desio / Quanto esser possa mai contento, e pago” (2.1.3-4).



In un'ottava Marinella copre un area molto ampia, introducendo anche nomi di fantasia o di altri luoghi riadattati (l'Argentato, il Ceccaro, i Camoli e gli Statei ricorrono in *Enrico*<sup>9</sup> ma in questo contesto è meno chiaro che montagne si identifichino in questi nomi). Sottolinea inoltre la difficoltà del viaggio e della ricerca attraverso aggettivi quali "alteri" (2.3.1) ed il riferimento al clima inclemente (2.3.4).

Visto l'insuccesso in questa direzione, Eutimio decide di salpare verso sud; specificamente "in Egitto andar volea" (2.4.8). Facendo appello ad una situazione familiare ad un lettore implicito veneziano (e quindi edotto delle difficoltà e dei pericoli legati alla navigazione), Marinella contrappone le condizioni atmosferiche alla partenza con quelle che attendono la nave nel mezzo del Mediterraneo:

Queto era il mare, e l'aere, e puro il Cielo;  
Stendea lucide il Sol le chiome bionde;  
Non fremea'l vento fra'l fiorito stelo,  
Ne con baci violenti offendea l'onde.  
Quando ecco un cieco, e tenebroso uelo,  
Ch'al Sole il lume, al Ciel l'azuro asconde,  
E piu, che'n tetra notte il mondo inuolue,  
E'l gran Regno del mar conturba, e uolue.

Freme il Ciel, mugga il mar, trema la terra,  
Spezzansi i monti dal grã rimbombo al suono;  
S'arma intorno l'Olimpo à cruda guerra  
E di Lampi, e di fulmini, e di tuono:  
Legni affonda, arbor suelle, e torri atterra  
Il vento, e quasi abbassa l'alto trono:  
La pioggia il pian sommerge, & ogni core  
Teme un si strano, e repentín furore. (2.5-6)

Se una tempesta improvvisa ed inaspettata è preoccupante per chiunque ("ogni core" 2.6.7, locuzione sineddochica che accentua la reazione emotiva umana alle circostanze meteorologiche), chi va per mare non ha via di scampo ed è totalmente in balia delle onde e del vento, come mettono in luce le due ottave seguenti:

Hor su nel Cielo, hor del mar giu in fondo  
La Naue è ogn'hor dal vento tratta, e mossa,

<sup>9</sup> Specificatamente, "Argentato" e "Ceccaro" sono le due montagne che segnano i confini della Macedonia in 22.34.1; i monti Camoli e Statei sono menzionati in 4.54.7 e 22.34.8; "Cimero" è il nome di un fiume in 4.54,5 mentre "Cimerie grotte" si trovano in 8.99.4 e "Cimerij popoli" in 8.104.7.

Et hor corre, & hor riede, hor gira à tondo  
Da l'onda micidial battuta, e scossa;  
Fiaccati ha i remi, e del timon gia il pondo  
L'è tolto, & ogni vela l'è rimossa.  
Onde ogn'un piange sì infelice sorte  
Il lontan lido, e la vicina morte.

Ma più d'ogn'altro il languido Eremita  
Pien di cordoglio ha'l cor, di pianto il uiso,  
Teme l'onde sonanti, e chiede aita  
Con grida, e preghi al Re del paradiso;  
Non ch'ami, non che pregi la sua vita,  
Ch'ama Dio, da lei brama esser diuiso.  
Si duol, che fra la rabbia, e tra lo sdegno  
De l'onde resti il suo più caro pegno. (2.7-8)

Non è certo la morte ad impaurire Eutimio, pieno di fede e, quindi, impaziente di raggiungere l'aldilà per trovarsi in presenza di Dio; lo è invece la possibilità concreta di non portare a compimento il compito a cui ha dedicato la propria vita ("il suo più caro pegno" di 2.8.8 non è la "vita" di 2.8.5 ma l'icona).

In *Enrico* una simile tempesta avviene nel Canto quinto, e coinvolge i vascelli del figlio del re di Cipro, Lucillo, chiamato a sostenere i Crociati da Venier, valente cavaliere veneziano. È da sottolineare come Marinella riutilizzi interi versi del "Poemetto" (*infra* segnalati con un asterisco) a più di trent'anni di distanza:

Intanto i giovin fieri à i forti petti  
Tirano i remi; onde v'è in alto il legno;  
E con egual percosse, e lieti aspetti  
Percuotono di Nereo il salso regno.  
Spumanti i flutti à gemer son costretti;  
Benche non mostrin d'ira, o d'odio segno.  
Soavemente con felice volo  
Correa il Naviglio pe'l salato suolo.

Già quattro volte luminoso uscio  
De l'ampio sen di Teti il dì ridente;  
E tante volte d'ombra atra coprio  
Notte, sparsa di stelle il dì lucente:  
Che nel caro terren Patrio natio  
Lasciò Clelia Lucillo egra, e languente;  
Ogn'hor fu dolce il vento, ogn'hor à pieno  
L'aere chiaro, il mar cheto, e'l Ciel sereno.

Onde ogn'un crede rintuzzar l'orgoglio  
D'Alessio, e dar al franco alto ristoro,  
Pazzo nostro sperar, che rompe in scoglio,

D'avenir cieco, contra il creder loro,  
Fuor del pensier d'ogn'un sorge (ahi cordoglio)  
Con moto subitano Africo, e Coro,  
Ch'ogni pace confonde, e Borea insieme  
Gia tra frondute Selve; stride, e geme.

\*Cheto il mar, lieta l'aria, e puro il Cielo,  
Vivi raggi dal crin Febo diffonde;  
\*Non freme il vento tra'l fiorito stelo,  
Ne con sforzi violenti agita l'onde.  
Et ecco un cieco, e tenebroso velo,  
\*Ch'al Sole il lume, al ciel l'azuro asconde,  
\*E più, che in tetra notte il mondo involve,  
E'l Regno di Nettun conturba, e volve.

Rugge il Ciel, mugga il mar, trema la terra.  
\*Spezzansi i monti al gran rimbombo, al suono;  
\*S'arma intorno l'Olimpo à cruda guerra,  
\*E di lampi, e di turbini, e di tuono:  
Navi affonda, arbor svelle, e tetti atterra  
\*Il vento, e quasi abbassa l'alto trono;  
\*La pioggia il pian sommerge, & ogni core  
\*Teme un sì strano, e repentín furore.

“Che s'abbassin l'antenne, che sien tolte  
Le vele à i venti” il pallido Nocchiero  
Grida, e comanda; ma le piogge folte  
Toglion la vista, e l'horror denso, e nero:  
Ne s'odono le voci à l'aria sciolte,  
Ciò vieta il tuon, le strida, e'l vento fero;  
Ma per se alcun le vele abbassa, e i remi  
Toglie altri à l'onde, & à travagli estremi.

Contra gli è'l mar, che, quasi empio Gigante,  
Tenta toccar col crin le bionde stelle;  
E lor minaccia insuperbito errante.  
S'arma di sdegni, e d'horride procelle;  
Spumoso il lido frange, e nel sembante  
Crudel, cui chiaro fa lampi, e facelle,  
Con impeto, e con rabbia il legno assale,  
Il batte, à l'arte del Nocchier prevale.

Forse con minor forza urta, e percote  
Ben ferrato Ariete alta muraglia,  
Hor s'alza sì, ch'à le superne rote:  
Par che la Nave sfortunata saglia:  
Da quella altezza in Valli ime, & ignote  
Scende, e poi par, ch'al Ciel s'alzi, e risaglia,  
Cosi palla da vento hor s'erger, & hora  
S'atterra, ne là fa troppo dimora.

Tant'alto ascende co' suoi flutti il mare,  
Che n'asperge del Cielo il nuvol denso;  
Fervon l'arene rosseggianti, e appare  
Tra l'acque sciolte in monti il fondo immenso.  
Per li moti sonanti imbianca, e pare;  
Ch'ogn'hor più cresca notte horrore intenso,  
Di cui men cieco è d'Acheronte il fiume,  
In cui di stella, o Sol non ride il lume.

D'acque i gran Monti l'alte Valli, dove  
Sembra lo'nferno, che tra'l foco avampi;  
Il suon de l'onda, mentre si commove,  
I spessi tuoni, i luminosi lampi;  
Il grido de le genti al suon, che move  
Da le ritorte per gli ondosi campi:  
Ciò, che si vede, & ode, avien, che porte  
Tenebre à gli occhi lor, spavento, e morte.

Quà, là vedi le Navi à l'acque in preda.  
Vinte, e disperse, qual dal vento spinta  
Tra Sirti, e scogli urtando avien, che ceda  
Al furor, da cui vien scossa, e respinta.  
Ne l'arene altre immerse, ne ancor seda  
Il mar sua rabbia, o vien depressa, e vinta,  
Huomini vedi, arnesi, e travi, e remi  
Error per l'acque in que' perigli estremi.

Il vento hor spinge, hor caccia, & hor raggira  
Dove è Lucillo, e'l Veneto la Nave;  
Gia ciascun per se sol piange, e sospira,  
E'l più intrepido cor ne trema, e pave.  
Questo, e quelle à le stelle il guardo gira;  
(Benche stella non sia) d'affanni grave,  
E con note dolente chiede aita,  
Per trar de l'onde la dogliosa vita.

Scerne il Veniero il gran tumulto, e'l moto  
Del pelago adirato alto tremendo,  
Già del legno infelice il fin li è noto,  
"Così genti ad Enrico, e aiuto rendo?  
Misero," dice, "così vinco, e scoto  
L'Archive forze; così à l'armi attendo?  
Che senza gloria (ohime) sarà, ch'io cada  
Dal campo lungi senza oprar la spada?

Deh perche, ò Cielo, ò Fato, io non cadei  
Per le man Greche nel contrasto atroce,  
Di Scutari ne campi, e non potei  
Da te haver morte, ò Licaon feroce;  
Hor hora senza honor tra flutti rei,

Che morte tal, più assai, che morte, noce”  
 Così dicendo hor guata il Cielo, & hora  
 Il mar, che lo travaglia, e che l'accora. (5.5-18)<sup>10</sup>

Se il riuso di alcuni dei versi dedicati alla tempesta è in sé degno di nota, non lo sono di meno alcune piccole modifiche che Marinella apporta. In due casi, Marinella autrice epica innobilisce le sue parole tramite l'uso di divinità pagane al posto di termini più prosaici: “il Sol” (“Poemetto” 2.5.2) diventa “Febo” (*Enrico* 5.8.2); “l gran Regno del mar” (“Poemetto” 2.5.8) si tramuta in “l Regno di Nettun” (*Enrico* 5.8.8). Altre modifiche sono minori e quindi meno significative: “Freme il Ciel” (“Poemetto” 2.6. 1) e “Rugge il Ciel” (*Enrico* 5.9.1) oppure “Legni affonda” (“Poemetto” 2.6.5) e “Navi affonda” (*Enrico* 5.9.5, che sottolinea il riferimento ad una flotta, mentre il termine sinedocchico è meno chiaro). Si noti però la modifica che Marinella apporta alla prima metà del verso 2.5.4 del “Poemetto” (“Ne con baci violenti offendea l'onde”) che diviene in *Enrico* “Ne con sforzi violenti agita l'onde” (5.8.4). Il linguaggio del poema eroico è in linea con quello che Marinella utilizza quasi ovunque nei suoi testi, che sono, per citare Virginia Cox, “programmatically ascetic.”<sup>11</sup> Sorprende anzi l'utilizzazione di “baci,” per di più “violent,” all'interno del “Poemetto,” che oltretutto sviluppa un tema religioso.

Come avremo modo di sottolineare anche oltre, quando Marinella riprende alcuni elementi del “Poemetto” nell'*Enrico* li arricchisce e li amplia. Non fa eccezione a questa regola il passaggio succitato, in cui emergono numerosi dettagli (di cui alcuni mutuati da antecedenti classici).<sup>12</sup> Preme in particolare menzionare la metafora che apre l'ottava 12 (5.12.1-2), in cui la forza del mare in tempesta è paragonata all'azione di una ariete contro le mura di una città assediata. Si tratta di un richiamo evidente alle azioni militari descritte altrove nel poema, in particolare nel Canto ventitreesimo.

Mentre il breve brano del “Poemetto” si chiude con alcuni versi descrittivi del “cordoglio” e del “pianto” di Eutimio (“Poemetto” 2.8.2), nell'*Enrico* Marinella dà la parola a Venier, giovane crociato veneziano che è imprecindibile

<sup>10</sup> Le citazioni vengono dall'edizione da me curata: Marinella, *Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*.

<sup>11</sup> Cox, *Women's Writing in Italy*, 152. Vale sottolineare che Cox si riferisce alle tematiche affrontate dalle donne scrittrici del periodo 1580-1620, e non necessariamente al linguaggio da loro utilizzato. È evidente che se i temi marinelliani sono meno sensuali di quello di scrittrici quali Valeria Miani, Isabella Andreini o Margherita Sarrocchi, a maggior ragione lo è la lingua di cui si serve.

<sup>12</sup> Come ho sottolineato altrove, è il caso degli ordini del nocchiero all'ottava 10; vedi Marinella, *Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, 125 n. 2.

per il plot e per l'espressione dell'ideologia del testo. Come Eutimio, Venier si duole di non poter portare a termine il suo obiettivo immediato, che nel suo caso è di recare altre truppe a sostegno dei Crociati, nonché di esser privato di una morte gloriosa sul campo di battaglia. Come Eutimio, Venier sa che la sua morte è inevitabile; a differenza di Eutimio, tuttavia, morte e traguardo sono la stessa cosa, in quanto guerriero votato alla conquista di Costantinopoli. Sia Eutimio che Venier sopravvivono alla tempesta, perché così è scritto dalla Provvidenza divina (ed è necessario per lo svolgimento delle vicende del plot). La loro preghiera esprime la loro fede e sottolinea quindi come siano ideali a portare a termine il proprio compito.

Oltre a questi paralleli o somiglianze, tra il "Poemetto" ed *Enrico* emergono anche svariate differenze. Qui mi concentrerò su alcuni esempi concernenti gli avvenimenti, il linguaggio utilizzato, e l'orizzonte ideologico che Marinella costruisce (in maniera insistita) nel poema eroico.<sup>13</sup>

Nel "Poemetto," Marinella mette in luce in particolare l'icona, descritta a grandi linee. A seguire, Marinella introduce le emozioni provate da Eutimio quando vede la tavola per la prima volta:

Poscia dipinta in legno angusto vede  
Colei, che'l mondo e'l Cielo empie di luce,  
Colei, con uirtù santa, e con fede  
Soura l'Angelo, e l'huom splende, e riluce.  
Vede, che nel suo seno humile siede  
De le schiere diuine il Sommo Duce  
Picciolo figlio sì; ma'l Cielo, e'l mondo  
No'l cape, e'l tutto fa lieto, e giocondo.

E riuerente à lei vede nel volto  
D'alta diuinità raggio celeste,  
Anzi tutto del Ciel vede iui accolto  
Lo stupore, e le gratie altere, e honeste  
Mira un lampo venir mentr'è in lei uolto,  
À quetar del suo cor moti e tempeste,  
Che partir parue à lui dal dolce uiso,  
Ch'accese in terra il Ben del Paradiso.

Ei spargendo da gli occhi un lieto humore  
Mentre il cor noua gioia ingombra, e preme,

<sup>13</sup> Vedasi Stampino, "A Singular Venetian Epic Poem", in particolare pp. 20-21. Inoltre, Stampino, "Poema eroico alla veneziana", in particolare pp. 12-16. Per una panoramica sulla trasformazione dell'azione divina dagli esempi greco-romani all'epica rinascimentale, fondamentale è Gregory, *From Many Gods to One*. Una fine analisi dell'identità e della presentazione del "nemico" si trova in Moudarres, *The Enemy in Italian Renaissance Epic*.

“Sento” disse “MARIA, sento nel core  
Del tuo sommo poter le forze estreme;  
Sento à be’ rai del tuo pudico ardore  
Ristorar l’alma, e gli egri spirti insieme;  
Sento scender da te celeste nembo,  
E di gratia, e di vita à l’alma in grembo.”

Tace, e piangendo legge à lei d’intorno  
Queste in modo diuin descritte note.  
“MARIA è L’IMAGO, fè del uolto adorno  
Luca il Pittor le marauiglie note.  
Sopra il Monte di Guardia almo soggiorno  
Siede à lui sacro, là da man deuote  
S’hà da portare, e porsì soura il sacro  
De l’Altar santo il diuo simulacro.” (1.15-18)

L'icona stessa (che verosimilmente Marinella non vide mai, a giudicare dai documenti conservati)<sup>14</sup> è descritta brevemente: anzitutto non è di grandi dimensioni (“in legno angusto” 1.15.1);<sup>15</sup> ha per soggetto principale la Vergine (1.15.2-4 e 1.16.1.4), con in grembo (“nel suo seno humile” 1.15.5) Gesù bambino (“Picciolo figlio” 1.15.7). L'icona e l'intervento miracoloso del “lampo” spingono Eutimio ad innalzare una preghiera (1.17.3-8) che, considerando il periodo contro-riformista in cui Marinella scrive, potrebbe essere letta anche come un rimando all'importanza delle immagini religiose contro l'iconoclastia di alcune chiese riformate.<sup>16</sup>

A seguire, Marinella concentra la narrazione sulle emozioni di Eutimio, che, come indica l'aggettivo “lieto” (1.17.1), sono positive; tuttavia, altrettanto chiaramente sono forti, anzi straordinarie (vedansi “moti” e “tempeste” 1.16.6). C'è anche un accenno ad un intervento divino, “un lampo venir mentr'è in lei uolto” (1.16.5), che avalla lo status eccezionale del personaggio e della situazione. Non solo Marinella descrive dette emozioni; queste ultime costituiscono il punto focale dell'allocuzione diretta da parte del personaggio alla Vergine dipinta, che serve contemporaneamente a reiterare la forza della reazione emotiva di Eutimio ed il potere e l'effetto dell'i-

<sup>14</sup> Secondo Leonardo Giorgetti, è possibile evincere dal “Poemetto” che Marinella abbia visitato Bologna, ma non esistono documenti che provino quest'asserzione. Vedi Giorgetti, “Coei che 'l Mondo e 'l Cielo empie di luce,” in particolare pp. 206-207.

<sup>15</sup> Ciò corrisponde a quelle dell'icona ancora presente a Bologna, che misura 65×57 cm, con uno spessore di 2 cm; [https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario\\_della\\_Madonna\\_di\\_San\\_Luca#L'icona](https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario_della_Madonna_di_San_Luca#L'icona).

<sup>16</sup> Il punto di partenza per esplorare questo argomento è Freedberg, *The Power of Images*, in particolare il capitolo 14, “Idolatry and Iconoclasm,” pp. 378-428.

cona (quanto al primo, si vedano “forze estreme” 1.17.4 e “pudico ardore” 1.17.5; quanto al secondo, abbiamo “ristorar” 1.17.6). Dopo questo passo, Marinella dedica sei versi a trascrivere, per così dire, una spiegazione che (miracolosamente: “in modo diuin descritte note” 1.18.2) accompagna l'icona e che identifica chi l'ha dipinta (“Luca il Pittor” 1.18.4), dove è destino che sia adorata in futuro (“Sopra il Monte di Guardia” 1.18.5), e quale sia la sfida che ha davanti chi vorrà raccogliarla (“là da man deuote / S'hà da portare” 1.18.6-7).

Più di trent'anni dopo, l'icona riappare, ancora in mani bizantine, in *Enrico*:

Con regal pompa e venerando rito  
Davanti al grande imperator veniva  
De' sacerdoti tra lo stuolo unito  
L'imago santa dell'eterna diva;  
Con cuor devoto e con celeste dito  
Questa dipinse e sue bellezze apriva  
Uno de' quattro che scoperse al Cielo  
Con veridica penna alto Evangelo.

Quando il veneto sir vide apparire  
Il volto gaudio delle eccelse menti,  
La mano ritardò, represses l'ire  
A mezzo il corso e fe' suoi sdegni lenti;  
Scese il destriero, e quella a riverire  
Pose il ginocchio sopra i sassi argenti;  
Tacito e umil con risonanti note  
All'udito divin così percuote:

“Sdegni la tua bontà di rimanere  
Del sacrilego a udir le sacre note  
Ma di noi, benché ingiusti, alle preghiere  
Ch'or dal cuor sant'affetto all'aura scote.  
Vieni a noi, lascia l'empio che le vere  
Leggi del Ciel non serba a te devote;  
Vieni, o lume dell'alme, e porta teco  
Nobil vittoria contra il falso greco.” (14.62-64)

Ovviamente in questo brano le circostanze sono molto diverse da quelle del “Poemetto:” abbiamo un'occasione pubblica solenne (“regal pompa e venerando rito” 14.62.1), ossia una processione in cui l'icona procede per la città (in particolare, vicino alle mura, per assicurare la protezione divina su questo luogo liminare cruciale durante l'assedio) accompagnata da “De' sacerdoti [...] lo stuolo unito” (14.62.3) e, a seguire, dal “grande imperator” (14.62.2). Per chi fosse edotto sulle celebrazioni civico-religiose a Venezia, la divisione dei



due poteri è evidente e fundamentalmente diversa dall'imbricazione tra religione e potere civico perseguita e messa in mostra nelle occasioni pubbliche celebrate nella Serenissima.<sup>17</sup>

Ancora più notevole è il fatto che Marinella in questa sede non descrive l'icona, a parte indicarne l'autore (14.62.5-8), di nuovo San Luca (il cui nome rimane implicito). Come fa altrove nel suo poema eroico,<sup>18</sup> anche qui Marinella ricostruisce in modo personale i fatti, o per lo meno la storia trasmessa a Venezia, nonché le vicende da lei stessa narrata nel "Poemetto:" è vero che un'icona frutto del saccheggio di Costantinopoli fa parte del Tesoro di San Marco, ancora venerata nel transetto sinistro della Basilica; ma è la cosiddetta Vergine nicopeia, ossia "Coei che porta la vittoria,"<sup>19</sup> e non l'icona tradizionalmente attribuita a San Luca.

Alla presenza salvifica dell'immagine mariana Marinella fa seguire, anche in questo caso, le emozioni provate dal personaggio principale, qui Enrico. A differenza di Eutimio, e in maniera confacente al leader dei Crociati e nonostante difficili circostanze, Enrico è controllato e padrone di sé; la sua prima reazione consiste nel respingere le proprie emozioni negative ("ire" e "sdegni" 14.63.2 e 63.3); poi scende da cavallo, s'inginocchia per esprimere il proprio rispetto per la Vergine (così facendo, *una tantum* Marinella sottolinea la continuità tra Crociati e Bizantini); infine, come Eutimio, esprime una richiesta che è anche una speranza per il futuro. A differenza di Eutimio, però, Enrico prega la Madonna, invece di chiedere il permesso al sacerdote del tempio, perché il suo appello ha ben altro obiettivo: "Nobil vittoria" contro il nemico, qui definito "empio" (64.5) e "falso greco" (64.8), ricollegandosi (come Marinella fa sovente del suo poema eroico) all'ideologia espressa nell'*Eneide*.<sup>20</sup>

Rileggendo il "Poemetto" attraverso il poema eroico (o viceversa), ossia leggendo due opere marinelliane con l'attenzione che solitamente si presta ad autori canonici, la differenza precipua è proprio che Costantinopoli non è terra di nemici, ma anzi il luogo da cui parte la *quête* di Eutimio, non come fuga personale o rimozione dell'icona ma come origine e fondamento. Si noti come è descritta la città in apertura:

<sup>17</sup> Il rimando obbligato è a due volumi: Fenlon, *The Ceremonial City*; Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*.

<sup>18</sup> Rimando di nuovo a Stampino, "A Singular Venetian Epic Poem," in particolare pp. 61-62.

<sup>19</sup> <https://www.savevenice.org/project/madonna-nicopeia>

<sup>20</sup> Il rimando più evidente è al verso "Timeo Danaos et dona ferentes" (libro 2, verso 49). Vedasi nota 14 *supra*.

Onde egli lieto il piè mosse ver quella  
Città famosa, honor del Tracio regno,  
Che'l potente Roman possente, e bella  
Fece, e fecela à se seggio assai degno;  
Giunto vicino à lei nobil castella  
Vede di regio petto altero segno,  
E dentro alti Colossi, e Anfiteatri,  
E Terme, e Tempi, e Torri, Archi, e Teatri. (1.9)

Non dobbiamo tanto farci impressionare dall'elenco di edifici pubblici e celebrativi, insistito dalla ripetizione della congiunzione "e" cinque volte nel giro di un verso e mezzo, quanto notare il movimento di Eutimio, parte della sua ricerca romanzesco-sacra, verso la città. Altrimenti detto, Marinella non presenta una contrapposizione tra luogo della penitenza e città, e nemmeno tra viaggio e città, perché il "muovere il piè" di Eutimio è condizione necessaria per la partenza successiva, alla ricerca del Monte della Guardia, espressa in modo simile (come citato nella nota 8 *supra*). Costantinopoli quindi non è un luogo da evitare, ma anzi il punto di partenza della *quête* e quindi imprescindibile al resto del plot. Né si dimentichi che un gruppo di religiosi costantinopolitano dà il permesso ad Eutimio di prendere l'icona e di partire alla ricerca del Monte della Guardia; si tratta di un comportamento segnato dalla collaborazione e, fundamentalmente, dal riconoscimento che tutti gli attanti condividono gli stessi obiettivi, in quanto credenti nella medesima fede.

Al contrario, in *Enrico Costantinopoli* è la capitale dell'impero e la città da conquistare; la lettura che ne fa Marinella è, come ho già sottolineato altrove, estremamente di parte, in quanto questa città è contrapposta a Venezia: centro di potere dispotico e non repubblicano, in linea quindi con Roma imperiale e non con Venezia libera e cristiana dalla sua fondazione. Allo stesso modo nel "Poemetto" Marinella non presenta Roma come antitetica alla ricerca di Eutimio, anzi, è indicata come uno dei luoghi verso cui Eutimio "muove il piede;" quando si appella alla Vergine, in un momento di sconforto, si esprime così:

"Sciocco fui vergin' santa, e ben tu'l uedi  
Trovar credendo in terra il monte. hor [sic] tegno  
Che'l Monte sacro sia sopra cui siedì  
MONTE di gloria nel celeste regno:  
Mesto ver Roma hor, hor mouerò i piedi,  
Quivi lasciando il simulacro degno."  
E disperata, la sperata speme  
Credendo, piange, si lamenta, e geme. (2.22)

È proprio a Roma<sup>21</sup> che il “disperato”<sup>22</sup> Eutimio, che ha abbandonato la sua ricerca, incontra chi lo indirizza verso il suo obiettivo. Non si tratta semplicemente di un romano: come leggiamo nella prima ottava della Parte terza, è “un Senator Romano” (3.1.4), espressione quindi della tradizione politica classica. Descritto come “Graue d’anni, e di senno, il qual celaua / Celeste cor sotto sembiante humano” (3.1.5-6), prima offre un tetto al “pellegrino” (3.2), e poi, avendo dato ascolto ad Eutimio (3.3), così lo apostrofa:

“Scaccia” disse il Roman “la doglia, e’l pianto  
Empi di speme il cor, di gioia il volto.  
So doue è il monte, e doue è il tempio santo  
Per cui sudasti, & agghiacciasti molto.  
È vicino à Felsina, e da l’un canto  
Li corre il Ren di verdi canne auolto.  
Amico è questo il luoco, oue à Dio piacque  
Che porti l’alta imago,” e qui si tacque. (3.4)

L’indicazione geografica include sia il nome etrusco di Bologna (Felsina) che la localizzazione del fiume Reno (che effettivamente scorre immediatamente ad ovest dell’altura del Monte della Guardia), a sottolinearne la concretezza nonché ad accentuare la lunga storia della città.

Grato al senatore di questa indicazione, Eutimio gli svela l’icona, provocandone una reazione immediata:

E pien di gioia al Senator Romano  
Quanto egli può maggior le gratie rende.  
Poi scopre il Volto à lui sacro, e sourano,  
Che suora [sic] ogn’altro in Ciel fiammeggia, e splende.  
À la diua sembianza il petto humano  
Del nobil huom di santo amor s’accende,  
Riuerente, dimesso, à terra piega  
Le ginocchia, e l’adora, e loda, e prega. (3.6)

Il potere di quest’immagine è tale da provocare l’espressione fisica (oltretutto pubblica: si rammenti che Eutimio è appena entrato a Roma) di fede e di subalternità alla divinità da parte di un membro dell’*establishment*. Nel “Po-

<sup>21</sup> Alla descrizione della città Marinella dedica quattro versi, mediati dalle emozioni di Eutimio: “Poscia entra in Roma, il duol mirar no’l lassa / Le pompe regie di cui par, ch’abbonde. / Pur alzò il volto, e vider gli occhi molli / Le grandezze Romane, i Tempi, e Colli” (2.24.5-8). Con questi versi Marinella conclude la Parte seconda del “Poemetto.”

<sup>22</sup> Il poliptoto non potrebbe essere più insistito, sia per il numero di ripetizioni che per la loro prossimità che per il fatto che ricorrono in un verso molto breve perché senza nessuna sinalefe.

emetto,” quindi, un romano esprime la stessa fede di un costantinopolitano, perché entrambi sono cristiani devoti alla Vergine. Ciò è impossibile in *Enrico*, in cui Bisanzio è chiamata “la seconda Roma” (7.64.2) e “La Greca Roma” (9.43.3) per sottolineare la differenza rispetto a Venezia, repubblicana, indipendente, a da sempre (*ab urbe condita*) cristiana. Invece di avere un poema ad alta valenza politica, Marinella con in “Poemetto” offre una celebrazione di espressioni di fede che è, in secondo luogo, anche un omaggio alla città di Bologna.

In uno dei suoi primi testi, Marinella utilizza un argomento apertamente religioso, modellandolo su esempi letterari il cui genere (romanzesco) è meno importante dell’obiettivo del plot e della narrazione. A vari decenni di distanza, utilizza l’esperienza ed il testo del “Poemetto” per uno scopo che, per quanto legato all’ideologia cattolica, lo è ancora di più alla glorificazione di Venezia. Attraverso una lettura puntuale di alcuni brani, emerge la continuità nella produzione marinelliana, e l’importanza relativa del genere letterario, senza dubbio secondaria alla forma poetica.

UNIVERSITY OF MIAMI

### Opere citate

- Cox, Virginia. *Women’s Writing in Italy, 1400-1650*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.
- Fenlon, Iain. *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Freedberg, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Giorgetti, Leonardo. “‘Coi che ‘l Mondo e ‘l Cielo empie di luce:’ Mary’s Glorification and Poetic Fame in Lucrezia Marinella’s Spiritual Poetry.” In Stefano Santosuosso, ed. *Genealogias. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy*. Seville: ArC-iBel, 2018. 193-217.
- Gregory, Tobias. *From Many Gods to One. Divine Action in Renaissance Epic*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Haskins, Susan. “Vexatious Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? New Documents Concerning Her Life (Part One).” *Nouvelles de la république des Lettres* 25.1 (2006): 80-128.
- Haskins, Susan. “Vexatious Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? New Documents Concerning Her Life (Part II).” *Nouvelles de la république des Lettres* 26. 1-2 (2007): 203-230.
- Icona della Madonna di San Luca. Online [https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario\\_della\\_Madonna\\_di\\_San\\_Luca#L'icona](https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario_della_Madonna_di_San_Luca#L'icona)

- Partridge, Loren. *The Art of Renaissance Rome 1400-1600*. New York: Abrams, 1996.
- Madonna nicopeia. Online <https://www.savevenice.org/project/madonna-nicopeia>
- Marinella, Lucrezia. *Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*. A cura di Maria Galli Stampino. Modena: Mucchi, 2011.
- Marinella, Lucrezia., *Rime sacre della molto illustre sig. Lucretia Marinella. Fra le quali è un poemetto, in cui si racconta l'istoria della Madonna dipinta da San Luca, che è su 'l monte della Guardia nel tenitorio di Bologna*. Venezia: ad istanza del Collosini, 1603.
- Mouddarres, Andrea. *The Enemy in Italian Renaissance Epic. Images of Hostility from Dante to Tasso*. Newark: University of Delaware Press, 2019.
- Muir, Edward. *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Stampino, Maria Galli. "Poema eroico alla veneziana: il problema retorico ed ideologico della Quarta Crociata e la soluzione marinelliana." In Lucrezia Marinella, *Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*. A cura di Maria Galli Stampino. Modena: Mucchi, 2011. 5-33.
- Stampino, Maria Galli. "A Singular Venetian Epic Poem." In Lucrezia Marinella, *Enrico; Or, Byzantium Conquered. A Heroic Poem*. Ed. and trans. Maria Galli Stampino. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 1-60.

# Commedia dell'Arte's Transnational Legacy of "Living Theatre" Mediated in the Scenarios and Scripts of Flaminio Scala

*Rosalind Kerr*

The reputation of the Commedia dell'Arte, considered to have had its first golden age between the 1560s and 1630s, has undergone many transformations since Italian theatre scholars began devoting special attention to collecting its vast archive in the 1970s.<sup>1</sup> The commedia dell'arte has had to overcome a dubious legacy owing to its lack of literary masterpieces and the enduring records they provide. However now that there is a renewed interest in scholarship relating to all types of theatrical performance, it is no longer possible to restrict the commedia to lesser status known for masked buffoonery and broad comedy (as the late eighteenth and nineteenth centuries had generally promoted it.) As the documents have become available, theatre scholars around the world have contributed to establishing commedia dell'arte as a foundational early modern theatrical art form with a transnational reputation.<sup>2</sup> This article will outline some of the recent studies that demonstrate how much its basic composition arose from its itinerant nature and show how it earned its distinction as transnational theatre with the status of world-literature. Next, it will look at how the famous impresario Flaminio Scala set out in the early seventeenth-century to provide unique printed records in an effort to memorialize the "living" nature of the commedia dell'arte for the ages to come.

<sup>1</sup> For a current bibliography of the commedia dell'arte, see Kerr, "Commedia dell'arte."

<sup>2</sup> See, for example, Balme et al, *Commedia dell'Arte in Context*; Jaffe-Berg, *Commedia dell'Arte and the Mediterranean*; Henke and Nicholson, *Transnational Exchange in Early Modern Theater*; Henke and Nicholson, *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*.

### *The Commedia dell'Arte as Transnational Theatre*

A varied group of actors brought together their skills in movement, gesture, word and song and formed troupes committed to artistic expression, in a similar manner to other artisanal guilds. One special feature of the *commedia dell'arte* was its necessary practice of touring for several months of the year as the troupes competed with each other for a share of the marketplace as well as for the patronage of the courts. Also, compelled to find ways to keep their audiences coming back for more, the *comici* were required to constantly innovate and improvise. Thus, the *commedia dell'arte* troupes found themselves developing repertoires to suit not only their Italian audiences but also those from the other European countries they soon travelled to; such as: England, Spain, France, and central and eastern Europe. The *commedia dell'arte* was from its early origins a European phenomenon, owing its fame to its transnational attributes – which also influenced the way it developed as a new kind of theatre that transcended regional and national dialects and languages to reach international audiences. Drawing on his extensive scholarship, Siro Ferrone attributes its uniqueness to its vital connection to travel.<sup>3</sup> The itinerant troupe members whose collective efforts produced the performances were greatly influenced by each location they travelled to and learned to tailor their material to suit their diverse audiences across the urban theatrical centres and the court theatres in Italy and Europe. Alongside the professional players, amateurs who were members of guilds, associations and academies were all heavily involved in acting which had the effect of keeping theatrical rules and traditions alive in the broader culture. By the end of the seventeenth century, the professional troupes had found ways to express their innovative ‘dramaturgy in action’<sup>4</sup> in forms that made it more exportable across national boundaries without losing its innovative edge. The inventiveness of the professional players was greatly accelerated by the pace of their theatrical activity.

Or, as Flaminio Scala (1552-1624) complained about his troupe’s often chaotic tournées moving from town to town as being in “perpetual motion.”<sup>5</sup> Itinerant actors were from very diverse backgrounds facilitating the varied use of stock characters and languages to attract spectators with exotic and surprising

<sup>3</sup> See Ferrone, “La Commedia dell’Arte. Un fenomeno Europeo.”

<sup>4</sup> Ferrone, “Journeys,” 69.

<sup>5</sup> For “perpetual motion” see my comments in Scala, *The Fake Husband*, 16-17. See also Ferrone, “Journeys,” 69; Ferrone, *La Commedia dell’Arte*, 62-74.

turns of events. Stereotypical characters from the different parts of Italy reflected the composite nature of the companies and mirrored these iconic character types to profile a pan-Italian experience: including the Venetian Pantalone, the Bolognese Dottore, the Bergamask Zanni, the Neapolitan Pulchinello, as did the satirical caricatures of occupying German, French or Spanish soldiers who were played by a wide range of *Capitanos*. While the *comici* worked across all genres, their dominant mode of action was a parodic subversion of the social order tailored to suit diverse audiences. Each new locale presented opportunities to alter the languages spoken and physical attributes of such character to further impress their audiences with the great improvisational skills of the actors to surprise and delight. A revolutionary addition of actresses vastly enriched the range of action and intellectual depth of the plot lines. The actresses who played the maidservants from different locales, were often fierce critics of the prevailing misogyny and class inequality. The prima and seconda donnas who impersonated upper-class noble women brought their rhetorical skills to bear on debating the finer points of neoplatonic love as they exposed its ironies.

Taking their show on the road meant that the actors developed many strategies for survival as they faced perilous natural and institutional obstacles. The first generation of itinerant actors, often highly cultivated but not literate, developed the tradition of memorizing an enormous repertoire of miscellaneous materials from the great classical authors and orators which they could draw on at any time they needed to improvise. Their physical and vocal training – including acrobatics, dancing, singing and playing instruments was necessarily rigorous to suit their demanding life style on the road. Their prolonged period of nomadism along the Italian peninsula provided them with an immensely rich repertoire of shared anonymous materials, images, music and sounds that were transmitted to the spectators without any recourse to written or printed sources. The actors' representation of strange and exotic characters from all over Italy and beyond fed the desires of audiences who were drawn by the endless inventiveness of the actors.

As a transnational itinerant theatrical art form, the *commedia dell'arte* defies easy description. Ferrone praises the original, if mysterious "power of the *commedia dell'arte* as derived from a pull between opposites – a tense, syncopated language of distances between characters and the physical actions linking them, hinting at hidden forces and objectives."<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ferrone, "Journeys," 69. See also Taviani, "La lingua energica," 233, where he references the embodied knowled-



While we now find ourselves with the task of capturing the intricacies of this very complex multi-faceted art form in order to pay it proper tribute, it helps to recognize how much of its artistic *raison d'être* is a product of being itinerant. Beyond its multilingualism, it also developed a language of movements and gestures which was understood and appreciated by its very diverse audiences. Actors succeeded in developing a universal language which bypassed the strict literary rules to claim a special status that spoke across court and piazza, nation and continent. Once in circulation it triggered the creative imaginations of theatre practitioners and literati to produce their own versions of the different masks offering audiences exciting new interpretations of these iconic figures.

### *The Commedia dell'Arte as "World Literature"*

Henke who has written extensively on transnationalism in the *commedia dell'arte* proposes that it can be designated as "world literature" according to the conceptualization of that term in nineteenth-century Germany.<sup>7</sup> The *commedia dell'arte* had flourished from the sixteenth century and was culturally recognized throughout Europe as Italian theatre, despite Italy's lack of a political identity; Germany, when not yet a country was recognized as having a distinct literary culture. When Goethe wrote his treatise on "World Literature" in 1823 he argued that Germany had a special role to play in ushering in a new age of universal world literature. Goethe lauded the transnational effects of world literature for its potential to increase shared cultural knowledge, promoting respect amongst different nations.<sup>8</sup> Above all, nations could reflect back the universal values presented in the shared world literature. Of course, the *commedia dell'arte* was not per se literature and did not circulate through written texts but live performances. While the *commedia dell'arte's* ties to commercial theatre and its dependence on the box-office make it suspect aesthetically, it is also paradoxically true that the whole concept of "world lit" was underpinned by the increased global flow of material commodities in the early nineteenth century. Some centuries earlier, Italian mercantilism had

ge the actors and actresses used to bring the scene to "life."

<sup>7</sup> See Henke, "Literati and Peddlers."

<sup>8</sup> Henke, "Literati and Peddlers," 3.

given birth to the *commedia dell'arte* as a marketplace phenomenon. As Henke notes, "the *commedia dell'arte* as a commodity was alternatively a luxury good, proffered to the elite clientele of European courts as an object of desire, and also peddled in the streets, so its value and function in the "market" of international exchange is itself complex."<sup>9</sup>

The actors were well aware of their need to please their audiences and so could adapt themselves to play up and down the social scale. It is also vitally important to acknowledge that a significant number of the actors, and actresses, were highly educated and recognized as part of the *litterati*. They strove to make theatre a highly respected art form that belonged with painting, sculpture and poetry as a foremost mimetic art. These talented artists who performed across the courts of Europe set themselves up to be part of a theatrical as well as literary elite with a transnational product to export. Ferrone, in trying to come to grips with the ephemeral nature of the *commedia dell'arte* observes that the "live" impact of their assault on the senses through "movement, rhythms, expressive gestures, music and songs" was so strong that it made it that less urgent to record it on paper, which cost a lot more and served only a small market.<sup>10</sup> For most audience members, having a printed version of the scenarios was not a high priority since it did not capture the vitality of the performance experience. Instead documentation of the "live" performance could be better recorded through iconographic representations which brought visual effects to life. Widely popular with average theatregoers who collected them as souvenirs, the court elites also engaged outstanding painters to memorialize special performances and famous actresses and actors in their distinctive masked roles, and also notable historical and mythological figures they interpreted on stage. Over time, galleries and museums all across Europe acquired collections depicting various characters and scenes from the *commedia dell'arte* and hence bringing it into the European public consciousness as "world literature".

Thus, the *commedia dell'arte* has to be understood by very special criteria that is not about representing a written text on the stage. The group of highly educated actor-theorists who wrote treatises to defend their art described it as an example of a middle form of comedy that focused on portraying typical citizens of the new social classes emerging in early modern urban centres across

<sup>9</sup> Henke, "Litterati and Peddlers," 2.

<sup>10</sup> Ferrone, "La *commedia dell'Arte*. Un Fenomeno Europeo," 34.

the peninsula. As Robortello, one of the first translators of Aristototele's *Poetics* had noted, this third form of comedy, dealt with one's peers and, following Cicero, could be defined as an imitation of life, and a way to show spectators how to choose the moral way after witnessing the emotional costs of misguided actions.<sup>11</sup> By embodying these characters from: the grasping merchants, bumbling academics, starving and wily immigrant servants of both genders, and idealistic misguided young lovers, the actors mirrored them for their audiences who took delight in recognizing both familiar and outlandish characters in their midst. As Ferrone notes, the commedia dell'arte created comedies that focussed on parody rather than satire and hence was able to maintain its broad appeal.<sup>12</sup>

### *Flaminio Scala's Scenarios and Scripts: The Written Text and Beyond*

Commedia dell'arte troupes complete with actresses were especially active between the 1560s and the 1630s. Their heavily improvised performances were usually annotated in very brief stage directions which listed entrances and exits of characters and a unit of action they were to perform. The briefest of all were *canovacci*, often a single piece of paper or canvas, that would be pinned up on the back curtain for the actors to consult during the show. Slightly longer versions with more details might give readers and would-be performers more insights into the artistic merits of the scenarios, but for the most part, these skeletal outlines were intended to belong to the actors, who acting as an ensemble, created the *mise en scène* and propelled the action forward. All the "live" qualities arising from their speech, movements, gestures, sounds, use of music, song, dance and so on, were not recorded and hence existed in the collective memory of the spectators over the years. By the end of the sixteenth-century, the commedia dell'arte had acquired a great following of average citizens and court admirers as several of the major companies had been performing for many decades. Beyond the *canovacci* the typical commedia dell'arte scripts were known as scenarios and contained minimal information mainly covering the plot by listing in order the entrance and exit of the players needed to move the action forward. Following a three-act structure,

<sup>11</sup> See Tamburini, "Commedia dell'arte," 3.

<sup>12</sup> Ferrone, "Journeys," 70.

the players were required to improvise according to the plot requirements. Thousands of these scenarios were in circulation at this time but none had been published, since the printed versions were not in high demand.

The multi-talented actor, director, producer Flaminio Scala (1552-1624) who had worked with many distinguished companies and was close friends with Francesco and Isabella Andreini of the famous Gelosi troupe, decided that it was time to publish some of his scenarios of stage productions that had been in circulation for some decades. In 1611 he published a unique collection of fifty scenarios entitled *Il teatro delle favole rappresentative* (*The Theater of Tales for Performance*, trans. Richard Andrews) claiming that print was an afterthought; in his prefatory letter to the reader he explains:

I never had any thought of showing them to the world in any other way than by occasionally performing them on public stages, granted that I devoted my efforts to such matters only in the exercise of my profession as an actor, and not for any other purpose.<sup>13</sup>

Mentre io feci questi componimenti, che ora alle mani vi pervengon, non ebbi mai pensiero di palesarli al mondo in altra maniera che con rappresentarli tal volta nelle pubbliche scene, poiché sono andato affatigandomi in tali cose solo, per esercizio della mia professione di comico, e non per altro fine.<sup>14</sup>

However, once he had been convinced to publish, he embraced the decision because it would stop others from continuing to steal scenes and even full scripts without acknowledging Scala as the source. Willing to let his scenarios go out into the world, and after cautioning the reader as to their imperfections, he closed by proclaiming the genius and originality of this new theatrical form:

At the same time I am confident that you will find here something to please you; because as well as being a type of work which no one (as far as I know) has ever previously issued in this form, it contains such a variety of invention that it will be able to satisfy the appetites and tastes of many different intellects, who take pleasure in such things either for recreation or in their profession.<sup>15</sup>

Non diffido però che siate per trovarvi alcuna cosa di vostra sodisfazione, poiché oltre l'esser opera (per quanto io sappia) da nessuno data in luce in questa forma, contiene tal varietà d'invenzione che potrà secondare gli appetite e gusti di molti intelletti, li quali di simil cose, o per ricreamento, o per loro professione, si diletta.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Scala, *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala*, 1.

<sup>14</sup> Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, 5.

<sup>15</sup> Scala, *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala*, 1.

<sup>16</sup> Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, 5.

Scala's author's notes clearly signal that he knows his theatre is ground-breaking and life-changing with its innovative techniques. In a second preface, "To the Gentle Readers", Francesco Andreini follows up with further explanations of changes Scala had made to the scenario form in order to appeal to readers used to play scripts:

And in order that his works can be performed and staged more easily, he (Master Flavio), has composed for each one his own not displeasing introductory argument; he has set out and distinguished the characters; and he has listed all the costumes which are needed for each one, to avoid any confusion of dress.<sup>17</sup>

E perché più agevolmente si possano rappresentare l'opere sue, e porre in scena, egli has a ciascheduna d'esse fatto il suo non disdicevole argomento, ha dichicarati, e distinti i personaggi, et ha per ordine posto tutti gli abiti che in esse si ricercano per non generar confusione nel vestire.<sup>18</sup>

Scala's attempts to make his scenarios more like scripted plays with the added expositions and other helpful information reveals his awareness that commedia performances were not derived only from written materials. He invites readers and gifted actors to participate in creating the performances by inventing their own dialogue, recognizing their unique input in improvising regional dialects and supplying expressive gestures and mannerisms. As Andreini explains it, Scala believes that the spoken word remains an element best supplied by the individual actor:

Master Flavio might (because he was perfectly capable of doing so) have expanded his works, and written them down verbatim, as is the custom; but because nowadays, one sees so many Comedies printed with differing modes of speech, and chaotic in relation to the proper rules, he decided on a brand new project of issuing his Plays just with the Scenario, leaving the task of adding the words to all those fine talents who were born just with skill in language --, that is, if they deign to do such honor to his labors which were composed with no other end than simply to give pleasure, leaving the combination of pleasure and instruction, which poetry seeks, to these rare and lofty spirits.<sup>19</sup>

Signor Flavio ( perché a ciò fare era idoneo) distendere l'opera sue, e scriverle da verbo a verbo, come s'usa da fare; ma perché oggidi non si vede altro che Comedie stampate con modi diversi di dire, e molto strepitosa nelle buone regole, ha volute con questa sua nuova invenzione metter fuoura le sue Comedie solamente con lo Scenario, lasciano a i bellissimoi ingegni (nata solo all'eccellenza del dire) il farvi sopra le parole, quando però non sdegnino d'onorar le sue

<sup>17</sup> Scala, *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala*, 2.

<sup>18</sup> Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, 14.

<sup>19</sup> Scala, *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala*, 2.

fatiche da lui composte non ad altro fine che per dilettere solamente, lasciano il dilettere et il giovare insieme, come ricercar la poesia, a spiriti rari e pellegrini.<sup>20</sup>

Scala was committed to providing a record of his great performances that had helped to make the commedia dell'arte famous in Italy and beyond, and he made sure to do this by carefully selecting the fifty scenarios in *Il teatro delle favole rappresentative* (*The Theatre of the Tales for Performance*.) Forty of them were romantic comedies representing the signature genre that had made the commedia dell'arte. The other ten were examples of tragedy, pastorals, melodrama, epic, tragi-comedy to indicate that the actors were able to perform across all the genres. They served Scala's purpose in leaving a rich repertoire of the most important topics and themes guiding the narratives. As noted above, the importance of the journey is foremost in most scenarios as characters find themselves on the move to escape unwelcome situations and captivity. Erith Jaffe-Berg has argued for the presence of the Mediterranean sea as a dominant influence on the human interactions unfolding on the stage. Scala's scenarios also included a large number of foreigners from all over the sea, representing contemporary society in all its diversity.<sup>21</sup>

When he came to write the second volume he had promised, he changed his mind and decided it was more important to leave a fully-scripted version of a scenario, in order to make the claim that commedia dell'arte's performances were as worthy as the official erudite theatre's scripts. He chose the very popular scenario. "Day 9, *The Husband* (*Giornata IX, il marito*)" from *The Theatre of Tales for Performance* (*Il teatro delle favole rappresentative*).<sup>22</sup> knowing that his audience would be familiar with the scenario version which was based on a spectacular ruse where the maidservant disguised as a rich gentleman married her mistress to save her from a forced marriage. Renamed *The Fake Husband* (*Il finto marito*) the full-length, now 5 act, version had all the dialogue written out in full in standard Italian and proved that the commedia dell'arte could indeed be considered as dramatic literature.<sup>23</sup> In fact, Scala hoped that having a written masterpiece might open the door to securing him a longed-for position at court. The fast moving tightly controlled plot involves a chain of suspenseful twists and turns that showcase the great improvisational skills of the troupe members as they thwart the cruelty of the old men.

<sup>20</sup> Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, 13-14.

<sup>21</sup> See Jaffe-Berg, *Commedia dell'Arte*, 19-35.

<sup>22</sup> Scala, *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala*, 41-52; Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, 1:101-109.

<sup>23</sup> Scala, *The Fake Husband*; Scala, *Il finto marito*, 225-365.

However, the very success of *The Fake Husband* does not signal that Scala had merely matched the standards defining dramatic literature. Instead he offered it as an opening for an investigation into the living nature of his art. He used two prologues to invite his readers to make comparisons between the script and the scenario on which it was based, all the while insisting that the scenario was superior.<sup>24</sup> Explaining in both prologues that the full play was merely the written-out version of the scenario with the dialogue filled in, he invited his readers to examine them side by side as both Tim Fitzpatrick<sup>25</sup> and Richard Andrews<sup>26</sup> have done.

What is revealed is how very closely they compare. We can experience how the action required to move the play forward provides a catalyst for inventing the dialogue. We get a sense of the improvisation process sparking spontaneity and excitement as characters respond by making quick last-minute choices that spark new directions and change the course of events. He also shows us how the plotlines demand that the actors bring about the expected outcomes through their skills. The text still reveals that all members of the troupe are essential to creating the meaning of the play and that the performance is a living spectacle which exists beyond the confines of the written document.

Scala used his two prologues to defend the merits of the *commedia dell'arte* by outlining the myriad ways in which it differed from an erudite script. The prologues follow the form of dialogue where an *Actor*, a mouthpiece for Scala, defends his position against the elitist *Stranger* who voices all the standard criticisms against the *commedia*. The *Actor's* responses reveal that Scala was arguing for the transformational nature of the *commedia* on the grounds that its acting techniques were derived not from following the strict rules of grammar and logic but from the experiential knowledge acquired by observing and imitating the actual behaviour of real-life human beings. Thus, the *Actor* asserts,

Experience produces art, and since the repetition of actions makes the rule, rules in general are drawn from experience. A valid rule derives from actions; for this reason, an actor can give rules to a playwright, not they to him.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Scala, *The Fake Husband*, 41-50; Scala, *Il finto marito*, 229-241.

<sup>25</sup> Fitzpatrick, *The Relationship of Oral and Literate Performance Processes in the Commedia dell'Arte*, 223-293.

<sup>26</sup> Richard Andrews includes a commentary on Day 9 comparing the scenario and the full script; see Scala, *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala*, 48-52.

<sup>27</sup> Scala, *The Fake Husband*, 43.

L'esperienza fa l'arte, perché molti atti reiterati fanno la regola, e se i precetti da essa si cavano, adunque da tali azioni si viene a pigliar la vera norma, sì che il comico può dar regola a' compositori di commedie, ma non già quegli a questi.<sup>28</sup>

The *Actor* uses the actor's practice of imitating real life to build the case that Comedy had its own generic rules even if Aristotle had failed to leave such a book as he had promised after focussing on Tragedy in the *Poetics*. From this point he springboards into condemning many of the comedies written by the *literati* who are unable to bring their fine words to life because they fail to connect them to felt experiences. The *commedia dell'arte* actors succeeded because they knew that actions are more imitative than words and hence more convincing. The *Actor's* words which closely echo Quintilian offer the highest praise to the actors for the persuasive powers contained in relaying the tiniest gesture.

And consider how it is with lovers who are moved and drawn to submit more by a beloved's teardrop, gaze, or kiss and suchlike, to go no further, than by the persuasion of any great moral philosopher, who, with well-composed writing, perfect concepts, excellent locution, exquisite words, and finest arguments, praises virtue and urges putting sensuality aside, because the senses are more easily moved by the senses than by anything abstract, just as like is drawn to like.<sup>29</sup>

E considerisi ciò ne gl'amanti, che più da un lacrimuzza, da uno sguardo, da un bacio, per non dir più, e da simili coserelle vengano dal subietto amato tirati e mossi, che dalla persuasive di qual si voglia gran filosofo morale, che con ben ordinate scrittura, perfetti concetti, ottima locuzione ed esquisite parole e migliori ragioni, esorti alla virtù, persuadendo a lasciare da canto la sensualità, perché i sensi da' sensi più agevolmente vengon mossi, che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile.<sup>30</sup>

Scala and other famous actor-playwright-theorists wrote treatises which expressed similar defences of the *commedia* as a theatrical form that had to be experienced as a living spectacle to be understood and properly valued. The *commedia dell'arte* reached its first golden age peak in the 1630s and continued on in many other forms including Melodrama, Opera, and Dance and was performed in different European countries, notably France. Understanding its transnational origins and its transcendent qualities as "world literature" surpassing time and space, opens up many opportunities to re-evaluate its universal appeal in creating a theatre that captures life in motion.

UNIVERSITY OF ALBERTA

<sup>28</sup> Scala, *Il finto marito*, 234.

<sup>29</sup> Scala, *The Fake Husband*, 46.

<sup>30</sup> Scala, *Il finto marito*, 235.



*Works Cited*

- Balme, Christopher B., Piermario Vescovo, and Daniele Vianello, eds. *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Ferrone, Sergio. "Journeys." In Christopher Balme, Piermario Vescovo, and Danielle Vianello, eds., *The Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 67-75.
- \_\_\_\_\_. "La Commedia dell'Arte. Un fenomeno Europeo" *Drammaturgia* n.s. 5 (2018): 25-37.
- \_\_\_\_\_. *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Turin: Einaudi, 2014.
- Fitzpatrick, Tim. *The Relationship of Oral and Literate Performance Processes in the Commedia dell'Arte: Beyond the Improvisation/Memorisation Divide*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1995. 223-293.
- Henke, Robert. "Literati and Peddlers: The Commedia dell'Arte and the German Idea of *Weltliteratur*." In *A Companion To World Literature. 1451 to 1770 Drama and Performance*. Oxford: John Wiley and Sons, Ltd, 2019. 1-2. Online at <https://doi.org/10.1002/9781118635193.ctwl0140>
- \_\_\_\_\_. and Eric Nicholson, eds. *Transnational Exchange in Early Modern Theater*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- \_\_\_\_\_. and Eric Nicholson, eds. *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*. Aldershot: Ashgate, 2014.
- Jaffe-Berg, Erith. *Commedia dell'Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping "Others"*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2015.
- Kerr, Rosalind. "Commedia dell'arte." In *Oxford Bibliographies in Renaissance and Reformation*. Online at <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0497.xml>
- Scala, Flaminio. *Il Marito*." In Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*. Ed. by Ferruccio Marotti. 2 vols. Milan: Polifilo, 1976. 1:101-109.
- \_\_\_\_\_. *The Fake Husband, A Comedy*. Ed. and Trans. by Rosalind Kerr. The Other Voice in Early Modern Europe, Toronto Series, 75: Toronto: Iter Press, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Il finto marito*. In Laura Falavolti, ed., *Commedia dei comici dell'arte*. Turin: UTET, 1982. 225-365.
- \_\_\_\_\_. *Il teatro delle favole rappresentative*. Ed. by Ferruccio Marotti, 2 vols., Milan: Polifilo, 1976.
- \_\_\_\_\_. *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*. Ed. and trans. by Richard Andrews. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2008.
- Tamburini, Elena. "'Commedia dell'arte'. An Enquiry and Some Incursions into the Meaning of this Term," *Acting Archives Review Supplement* (15April 2012): 1-35. Online at <https://www.actingarchives.it/essays/contenuti/99-commedia-dell-arte-an-enquiry-and-some-incursions-into-the-meaning-of-this-term.html>
- Taviani, Ferdinando. "La lingua energica," In Eugenio Barba and Nicola Savarese, eds., *L'arte segreta dell'attore: Un dizionario di antropologia teatrale*. Bari: Edizioni di Pagine, 2011. 233-237.

# Ritratti di Napoli nel secondo Cinquecento e l'Europa di Bruno negli anni parigini

Pasquale Sabbatino

## 1. Napoli-metropoli e la «mammoria» di Napoli gentile

Il giovane nolano Filippo Bruno, che nel 1562 si trasferì a Napoli «a imparare lettere de umanità, logica e dialettica»<sup>1</sup> e nel 1565 vestì l'abito domenicano nel convento di s. Domenico Maggiore<sup>2</sup> assumendo il nome di Giordano, per ben undici anni (fino al febbraio del 1576) visse nella capitale del Vicereame, che portava ancora i segni della politica di Pedro de Toledo.

Nel primo Cinquecento la città era stata attraversata dal processo dell'innurbamento (la nobiltà di provincia, la borghesia mercantile e intellettuale, la plebe), con la ovvia conseguenza dell'incremento demografico, fino a toccare i 200.000-220.000 abitanti, e dai processi della trasformazione edilizia e della crescita metropolitana, come avvenne del resto in altre città italiane ed europee. Così, come ha osservato lo storico Galasso,<sup>3</sup> la Napoli gentile del secondo Quattrocento, «dalle proporzioni equilibrate, a misura d'uomo, delicata, affabile e discreta nella sua socievolezza, gentile di nobiltà e di finezza» – raffigurata nella Tavola Strozzi,<sup>4</sup> dipinta prima del 1487 da un fioren-

<sup>1</sup> L. Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, a cura di D. Quagliani, Roma, Salerno Editrice, 1993, p. 156 (Primo costituito veneto, 26 maggio 1592).

<sup>2</sup> Sul complesso domenicano nel Cinquecento e sulla formazione di Bruno cfr. M. Miele, *Indagini sulla comunità conventuale di Giordano Bruno (1566-1576)*, «Bruniana & Campanelliana», I, 1995, pp. 157-203; Id., *L'organizzazione degli studi dei domenicani di Napoli al tempo di Giordano Bruno*, in *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea. Immagini, testi, documenti*, a cura di E. Canone, Cassino, Università degli Studi, 1992, pp. 29-48; Id., *Gli anni di Giordano Bruno a Napoli. L'ambiente conventuale e i maestri*, in *Incontri culturali 1996-98* [della Biblioteca Diocesana S. Paolino-Seminario di Nola, «Impegno e dialogo», 12], Napoli-Roma, Ler, 1999, pp. 147-161; Id., *La formazione di Giordano Bruno a S. Domenico Maggiore*, negli atti del convegno *Giordano Bruno. Oltre il mito e le opposte passioni*, a cura di P. Giustiniani, C. Matarazzo, M. Miele, D. Sorrentino, Napoli, Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale, 2002, pp. 63-79.

<sup>3</sup> Cfr. G. Galasso, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli, Electa, pp. 61-110 (*Da «Napoli gentile» a «Napoli fedelissima»*) e 132-143 (*Ai tempi del Tasso*). La cit. è a p. 132.

<sup>4</sup> Il dipinto rappresenta la flotta aragonese che, dopo la vittoria del 6 luglio 1465 contro il pretendente al trono

tino per Filippo Strozzi,<sup>5</sup> e celebrata tra il 1474-1476 dal toscano Francesco Bandini («da ogni banda che tu ti volgi, tu vedi cose liete et gentili»), nel testo *In laudem Neapolitane civitatis et Ferdinandi regis brevis epistola ad amicum* (1474-1476 circa)<sup>6</sup> – cedeva progressivamente il posto alla «Napoli-metropoli, tumultuosa, congestionata, sgargiante, spanfiosa, rumorosa, affascinata per la sua vistosità, non per la sua malia, generosa, orgogliosa della sua nobiltà, la città di cui era degno emblema il cavallo sfrenato del suo stemma, la Napoli del Rinascimento più tardo e, soprattutto, del Barocco».

Uno dei primi ritratti cartografici di Napoli metropoli è la pianta disegnata da Étienne Du Pérac e stampata da Antoine Lafréry a Roma nel 1566.<sup>7</sup> Nello stesso anno fu pubblicata anche una descrizione della città, *Del sito, et lodi della citta di Napoli con una breve historia de gli re suoi, & delle cose più degne altrove ne' medesimi tempi avvenute* (Napoli, Scotto, 1566), scritta da Giovanni Tarcagnota di Gaeta,<sup>8</sup> storico elogiato da Bruno nel 1586 durante una confidenza fatta a Guillaume Cotin, bibliotecario dell'Abbazia di Saint-Victor.<sup>9</sup> La pianta di Lafréry-Du Pérac e la descrizione di Tarcagnota «s'integrano a vicenda» nel documentare la trasformazione metropolitana e l'espansione edilizia dentro e fuori la città<sup>10</sup> dopo l'ampliamento della cinta muraria<sup>11</sup>

Giovanni d'Angiò e la flotta angioina nelle acque dell'isola d'Ischia, ritorna trionfalmente nel porto di Napoli. La Tavola Strozzi, secondo Spinosa, è «la più antica e più completa rappresentazione dell'illustre capitale meridionale come insieme straordinario di paesaggio urbano e naturale, eccezionale documento, al di là delle sue qualità in alcuni tratti decisamente modeste, di un nuovo concetto di percezione visiva e di traduzione pittorica della città nella sua interezza, raffigurata oggettivamente e analiticamente come concreta successione di case e castelli, di chiese e conventi, di orti e giardini, di colline e promontori, in una rete fittissima e intricata di vicoli e slarghi, di cardini e decumani». Cfr. *Vedute napoletane dal Quattrocento all'Ottocento*, a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa, 1996, p. 8.

<sup>5</sup> Sul nodo della datazione e sulle diverse ipotesi cfr. C. De Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, Electa, 1991, pp. 11 e ss.; M. Del Treppo, *Le avventure storiografiche della Tavola Strozzi*, in *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, a cura di P. Macry e A. Massafra, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 483-515.

<sup>6</sup> Cfr. P. O. Kristeller, *An unpublished Description of Naples by Francesco Bandini*, in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 405-410.

<sup>7</sup> Cfr. C. De Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, op. cit., pp. 55 e ss.; L. Di Mauro, *La pianta Dupérac-Lafréry*, Napoli, Elio De Rosa, 1992; V. Valerio, *Piante e vedute di Napoli dal 1486 al 1599. L'origine dell'iconografia urbana europea*, con il contributo di E. Bellucci, Napoli, Electa, 1998, pp. 35-38.

<sup>8</sup> Cfr. G. Tarcagnota, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica di Pedro di Toledo*, con un saggio introduttivo di F. Strazzullo, Roma, Edizioni Benincasa, 1988.

<sup>9</sup> Cfr. V. Spampinato, *Vita di Giordano Bruno con documenti editi e inediti*, Messina, Principato, 1921, p. 653 (Documenti parigini, III, 12 dicembre 1586): «Il dit Tarcagnota, cajétain, historien italien, estre très éloquent et admirable en ses Discours des conseils, en harangues et épistres. Il a escrit l'Histoire universelle [= *Dell'istoria del mondo*, 1562]». La ristampa anastatica (Paris-Torino, Les Belles Lettres-Nino Aragno Editore, 2000) è accompagnata dalla Préface di N. Ordine.

<sup>10</sup> Cfr. F. Strazzullo, *Introduzione* a G. Tarcagnota, *La città di Napoli*, op. cit., p. XIV.

<sup>11</sup> Cfr. C. De Seta, *Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 108 e ss. (*La ricostruzione delle mura meridionali. L'ampliamento a occidente. La fortezza di S. Elmo*).

che, voluto da Pedro de Toledo e iniziato nel 1537, ebbe anche apprezzamenti, come afferma il Tarcagnota attraverso Girolamo Pignatelli, un personaggio-interlocutore della sua opera:

Ora quanto tempo ha – che io, che non sono già tanto vecchio, il ricordo – che tutta quella parte della città, che è volta al mare, era senza muraglia, che ora la ha tutta? E quella muraglia, che dalla parte degli Incurabili si stende in lungo per tutta la parte alta della città, non fu ella medesimamente a tempo di Don Pietro e per suo ordine fatta, restando la vecchia, che cattivissima e vecchissima fabrica era, dalla parte di dentro in molti luoghi poco dalla nova lontana, come presso il monasterio di santo Anello dalla parte della nuova strada di Costantinopoli in più luoghi si vede? Ma che perdo io tante parole in questo, poi che oggi non è chi non sappia la gran mutazione che fe' tutto il corpo e la faccia della città, quando il medesimo viceré per abbellirla e nobilitarla maggiormente fe' ridrizzare, abbassare et allargare in molti luoghi le strade e gettare tanti portici, palchi e scale, e talvolta le case istesse per terra. Chi veduta prima la avesse, non la avrebbe, ritornando poi a vederla, quasi riconosciuta, ma la avrebbe ben senza alcun dubbio giudicata e più bella e più ordinata che prima.<sup>12</sup>

E allo stesso personaggio il Tarcagnota affida la denuncia della violenta riduzione del verde, sostituito dai palazzi, e delle disordinate sopraelevazioni, che toglievano il respiro al corpo della città, ma per fare spazio ai nobili provenienti dalla provincia, alla borghesia mercantile e intellettuale (avvocati, medici, ecc.), alla plebe in cerca di fortuna:

Da trenta o quaranta anni in qua veggio fatta dalla Incoronata in su verso il monte una nuova e grossa città, che non erano altro, tutti que' luoghi, che giardini e terreni di erbaggi. Ma che dico io trenta, né quaranta anni, che oggi con tanta fretta in tutta quella contrada, che è dintorno a Monte Calvario, si fabrica, che pare che dimane una nuova colonia si aspetti per abitarvi.<sup>13</sup>

Nella *Veduta di Napoli* (1582) del disegnatore olandese Jan van Stinemolen è possibile osservare, dal punto di vista alto delle colline a nord, sia la cinta toledana nella sua estensione da Castel Sant'Elmo fino a Porta Reale, sia la crescita urbanistica della città.<sup>14</sup>

Su questa Napoli metropoli si riversò provocatoriamente l'ironia del pisano Giovan Battista Cini, fiorentino d'adozione, nella commedia *La vedova* (Firenze, Giunti, 1569),<sup>15</sup> andata in scena a Firenze, nel Palazzo Vecchio, nell'ambito dei festeggiamenti in onore dell'arciduca Carlo d'Austria, fratello

<sup>12</sup> G. Tarcagnota, *La città di Napoli*, op. cit., cc. 11<sup>v</sup>-12<sup>r</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, c. 11<sup>v</sup>.

<sup>14</sup> C. De Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, op. cit., particolarmente pp. 55 ss., 74-75 e 88-89.

<sup>15</sup> Cfr. P. Sabbatino, *La commedia delle lingue nel teatro di Palazzo Vecchio. Il tipo del napoletano e il fiorentino Cini*, in Id., *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 205-254.

di Giovanna. Il personaggio Cola Francesco, appartenente alla famiglia del tipo del napoletano, si chiede convinto, ma senza essere convincente:

Napole, ah! non sai ca Napole  
è Napole gentile?

E di rincalzo il fiorentino Sennuccio, sposando il punto di vista del pubblico della corte medicea, replica per le rime:

[...] La gentileza,  
disse un poeta, vien da' cantarelli:  
e quanto a me [...] so bene  
ch'io non scambierei Firenze mai  
o Venezia per Napoli (a. II, sc. 4).

Si cita e si ricicla un preciso sonetto del poeta fiorentino Luigi Pulci, il quale nel secondo Quattrocento aveva già colto e fissato lo scontro ingiurioso tra il napoletano che chiede: «Che buogli dicer di Napoli jentile?», e il fiorentino che risponde: «La gentilezza sta ne' cantarelli [...] e parmi un bel porcile!», alludendo «forse», come suggerisce Croce, «all'uso di vuotare i vasi immondi sulla spiaggia del mare» e mettendo il dito sulla condizione igienica delle case di Napoli.<sup>16</sup>

Dopo quasi diciannove anni il marchese napoletano Giovan Battista Del Tufo, – autore dei «sette ragionamenti per i sette giorni della settimana», *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* (1588) un testo polimetro scritto per le gentildonne di Milano, dove l'autore aveva trascorso un periodo di quattro mesi al ritorno dalla Fian-dra, – riutilizza il *topos* di «Napoli gentile», con la variante di «Napoli signorile», giocando con la rima – *ile* e arrivando alla immagine, oramai solo pittoresca, di Napoli edenica, dove è sempre «aprile», con la trasformazione della città-metropoli in città-giardino:

Dunque, di grazia, i vostri uditi attenti,  
donne, voi qui presenti  
a questi sette miei Ragionamenti,  
ne' qual, come saprò, con lo mio stile,  
dirò della mia Napoli gentile.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> L. Pulci-M. Franco, *Il «Libro dei Sonetti»*, a cura di G. Dolci, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1933, pp. 87-88. Cfr. B. Croce, *Il tipo del napoletano nella commedia* [1898], in Id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1924<sup>2</sup>, pp. 256-257.

<sup>17</sup> G. B. Del Tufo, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, a cura di O. S. Casale e M. Colotti, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 12.

Nell'inclita, gentil Patria mia bella,  
Napoli signorile,  
d'ogni intorno si vede  
perpetuamente aprile,  
nel cui ciel sempre più luce ogni stella,  
ch'ogni apparato e bella vista eccede.  
Quivi i fior son sì vaghi  
che par che sol s'appaghi  
mirando e le viole,  
quell'occhio splendidissimo del sole.

Ivi si veggon gigli  
tra gli altri fior torchin, gialli e vermigli  
certo di sorte tali  
ch'al mondo non fur mai còlti gli uguali;  
anzi, son sì divini  
quei garofini nostri e gelsimini  
e gli acanti e le rose,  
con simil altre cose,  
da cui spiran così suavi odori  
che par ch'allor venghin d'Arabbia fuori.<sup>18</sup>

In tal modo la coppia lessicale *jentile* e *porcile* di Luigi Pulci viene sostituita da *gentile* e *aprile*, ma quella del marchese Del Tufo è solo una rivincita squisitamente letteraria.

A inizio Seicento, Giovan Battista Basile nelle egloghe in vernacolo *Le Muse napolitane* (Napoli, Domenico Maccarano, 1635), apparse postume e collocabili fra la morte del Cortese (1628) e quella dell'autore (1632), vanta le «canzune massicce» del poeta popolare Gian Leonardo dell'Arpa,<sup>19</sup> le quali conservano la memoria di Napoli gentile, e lamenta la parabola discendente del genere musicale-letterario delle villanelle, oramai cantate «tutte 'n toscanes»:

Oh bello tempo antico,  
o canzune massicce,  
o parole chiantute,  
o concierte a doi sole,  
o museca de truono,  
mo tu non siente mai cosa de buono!  
E dove so' sporchiate

<sup>18</sup> Ivi, p. 13. Cfr. A. Mauriello, *Un itinerario per gentildonne milanesi. Il 'Ritratto delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli' di Giovan Battista Del Tufo*, in *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, pp. 229-241.

<sup>19</sup> Sulla fortuna di Gian Leonardo dell'Arpa cfr. P. Sabbatino, *La bellezza di Elena*, op. cit., pp. 238-249 (e relativa bibliografia).

chelle che componeva  
Giallonardo de l'Arpa,  
che ne 'ncacava Arfeo,  
dove se conservava  
doce comme lo mele  
la mammoria de Napole ientile?  
(*Muse napolitane*, IX, 114-126)<sup>20</sup>

Ma quando Basile parla della «mammoria de Napole ientile» rievoca «una memoria appunto» e certamente non può riferirsi «alla forma e alla qualità urbana della città e della sua vita sociale», già avviata verso la trasformazione metropolitana sin dalla metà del XVI sec., «bensì specificamente al campo letterario e artistico, della poesia e della musica in particolare, oltre che al parlare».<sup>21</sup>

In questa Napoli-metropoli il giovane Bruno costruisce, pezzo dopo pezzo, la sua visione cruda e amara della città e dei suoi abitanti, quale viene consegnata poi nel *Candelaio*, e la sua visione del mondo popolato da uomini ferini, come si legge poi nel *Cantus Circaeus*. Ed è in questa Napoli-metropoli che Bruno matura la sua concezione politica antigovernativa e antispannola, quale ci viene consegnata poi nelle opere parigine e londinesi, riconducendo al comune denominatore della ferinità degli uomini la sopraffazione dei popoli, la politica governativa dei viceré e la politica imperiale di Carlo V e di Filippo II. E, andando a ritroso nella storia, lo stesso comune denominatore si trova per Bruno anche nei viaggi coloniali degli spagnoli verso il nuovo mondo e nella violenza sugli indigeni.

## 2. L'osservatorio di Parigi

Dopo lunghe peregrinazioni – Roma, Noli, Torino, Venezia (dove diede alle stampe *De' segni de' tempi*, opera purtroppo perduta), Padova, Brescia, Bergamo, Milano, di nuovo a Torino, e poi Ginevra roccaforte del calvinismo e Tolosa roccaforte dell'ortodossia cattolica – Bruno giunse a Parigi<sup>22</sup> nell'estate-autunno del 1581. Sulla città incombeva lo spettro delle guerre di religione

<sup>20</sup> G. B. Basile, *Le muse napolitane*, in appendice alla ed. *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille*, a cura di M. Petrini, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 562.

<sup>21</sup> G. Galasso, *Napoli capitale*, op. cit., p. 132. Su questi e altri «rimpianti» tra fine Cinquecento e inizio Seicento cfr. M. Rak, *Napoli gentile. La letteratura in «lingua napoletana» nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, il Mulino, 1994.

<sup>22</sup> Sugli italiani in Francia tra Cinquecento e Seicento cfr. J.-F. Dubost, *La France italienne. XVI-XVII siècles*, Paris, Aubier, 1997.

scoppiate dopo l'atroce massacro generale degli ugonotti, dovuto al fanatismo dei cattolici e della fazione dei Guisa, nella *notte di San Bartolomeo* (agosto 1572). A inizio degli anni Ottanta, Enrico III (figlio di Caterina de' Medici,<sup>23</sup> asceso al trono nel 1574 – morto nel 1589), l'ultimo sovrano dei Valois,<sup>24</sup> continuamente osteggiato dalla Lega Cattolica, era impegnato sia sul piano interno a tessere la trama di una difficile politica religiosa imperniata sulla conciliazione delle parti, sia sul piano internazionale a costruire una alleanza con l'Inghilterra di Elisabetta I Tudor contro la Spagna di Filippo II.<sup>25</sup>

Nel costituito veneto del 30 maggio 1592 Bruno raccontò agli inquisitori la sua attività parigina, dalle sue lezioni straordinarie su s. Tommaso alla rinuncia del dottorato ordinario presso l'Università, poiché per la sua apostasia non avrebbe potuto ottemperare all'obbligo parallelo di andare a messa, dal brillante insegnamento dell'arte della memoria,<sup>26</sup> che destò l'interesse di Enrico III, alla pubblicazione del *De umbris idearum*, dedicato al re, che per riconoscenza lo nominò lettore straordinario e retribuito:

E doppoi per le guerre civili me partì et andai a Paris, dove me messi a legger una lezzion straordinaria per farmi conoscer e far saggio di me; e lessi trenta lezioni e pigliai per materia trenta attributi divini, tolti da Santo Toma dalla prima parte; e doppoi essendo sta' ricercato a pigliar una lezione ordinaria, restai e non volsi accettarla, perché li lettori publici di essa città vanno ordinariamente a messa et alli altri divini officii. Et io ho sempre fugito questo, sapendo che ero scomunicato per esser uscito dalla religione et aver deposto l'abito; ché

<sup>23</sup> Cfr. J. Orieux, *Caterina de' Medici. Un'italiana sul trono di Francia*, trad. it., Milano, Mondadori, 1994<sup>2</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. tra l'altro P. Chevallier, *Henri III, roi shakespeareien*, Paris, Fayard, 1985; J. Boucher, *La Cour de Henri III*, Rennes, Ed. Ovest-France, 1986; *Henri III et son temps. Études réunies* par R. Sauzet, Paris, Vrin, 1992.

<sup>25</sup> Cfr. gli studi fondamentali di F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, «Studies of the Warburg Institute», XV, 1947, pp. 199 ss.; Eadem, *La politica religiosa di Giordano Bruno (1939-40) e Bruno e Campagna sulla monarchia francese (1954)*, in *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 29-57 e 137-45; Eadem, *Le magnificenze per le nozze del duca di Joyeuse a Parigi nel 1581 (1953-54, poi ampliato)*, in *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978 (ed. or.: 1975), pp. 178-203. Inoltre su Bruno e l'Europa sono utili i seguenti studi: G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>26</sup> Il successo del brillante insegnamento di Bruno, seguito da numerosi uditori e discepoli viene confermato da Hans von Nostitz, nobile boemo che «in gioventù aveva viaggiato in Europa, [...] soggiornando a Parigi nel 1582». Frequentò le lezioni e apprezzò il Nolano, come testimonierà molti anni dopo nella lettera introduttiva al suo scritto logico-mnemonico *Artificium Aristotelico-Lullio-Rameum* (Bregae 1615): «Annus nunc agitur tertius et trigesimus, cum Lutetiae Parisiorum primum Iordanum Brunum, Nolanum, arte Lulliana et Mnemologica sive memorativa magnifice sese ostentantem, multos ad se discipulos atque auditores privatim allicere, memini. Quo factum, ut quia eo ipso tempore, peregrinationis et studiorum aliorumque exercitiorum causa illic agebam, ego quoque quid illud esset mirificae artis cogniturus, non semel auditorio eius interfuerim. Ac ipsius quidem Iordani peritiam et promittitudinem, quam postulato quovis disputandi et ex tempore copiose de eo perorandi argumento nonnumquam ostentabat, vehementer admirabar». Si cita da G. Aquilecchia, *Un documento bruniano recuperato: l'«Artificium Aristotelico-Lullio-Rameum» di Hans von Nostitz (1976)*, in *Schede bruniane (1950-1991)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1993, p. 283.



se bene in Tolosa ebbi quella lezione ordinaria, non ero però obbligato a questo, come sarei stato in detta città de Paris, quando avesse accettato la detta lezione ordinaria. E leggendo quella straordinaria, acquistai nome tale che il re Enrico terzo mi fece chiamare un giorno, ricercandomi se la memoria che avevo e che professava era naturale o pur per arte magica; al qual diedi sodisfazione; e con quello che li dissi e feci provare a lui medesimo, conobbe che non era per arte magica ma per scienza. E doppo questo feci stampar un libro de memoria, sotto titolo *De umbris idearum*, il qual dedimai a Sua Maestà; e con questa occasione mi fece lettore straordinario e provisionato; e seguitai in quella città a legger, come ho detto, forse cinqu'anni,<sup>27</sup> ché, per li tumulti che nacquero doppo, pigliai licenzia e con littere dell'istesso Re andai in Inghilterra [...].<sup>28</sup>

Bruno dedicò la sua prima opera parigina *De umbris idearum* a Enrico III «serenissimo Re dei francesi e dei polacchi». E questi due regni terrestri, Francia e Polonia, erano simboleggiati da due delle tre corone raffigurate nell'emblema regale, la terza corona era quella «spirituale che egli sperava fosse rimasta per lui in paradiso»,<sup>29</sup> come suggerisce il motto «manet ultima coelo».<sup>30</sup>

Nel luogo solitamente occupato dal *topos* dell'umiltà (la grandezza del dedicatario dà luce all'opera del dedicatore; oppure la rozza fatica umilmente viene donata a un illustre personaggio, ecc.) Bruno utilizza il *topos* dell'orgoglio, distribuendo in modo ternario i materiali elogiativi, e dichiara la propria consapevolezza di aver scritto un'opera la quale merita di essere annoverata tra le più grandi:

tum nobilitate subiecti circa quod versatur;  
tum singularitate inventionibus, cui innittitur;  
tum gravitate demonstrationis, qua communicatur [...].<sup>31</sup>

E proprio grazie alla qualità e novità dell'opera, egli può fare un dono preziosissimo a un personaggio massimo, il re Enrico III, che è, secondo la disposizione binaria, qui moltiplicata per due:

<sup>27</sup> Ma invero poco meno di due anni.

<sup>28</sup> L. Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, op. cit., pp. 161-162.

<sup>29</sup> F. A. Yates, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, op. cit., pp. 43-44.

<sup>30</sup> Di questa divisa, che «non è [...] aggressiva», Giordano Bruno parlerà negli anni londinesi alla fine dello *Spacio della bestia trionfante*, per trasmettere «all'Inghilterra elisabettiana il messaggio di pace di Enrico III». Cfr. F. A. Yates, *Astrea*, op. cit., p. 199. Della Yates si veda anche *La politica religiosa di Giordano Bruno (1939-40)*, in *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, op. cit., pp. 43 ss.

<sup>31</sup> G. Bruno, *De umbris idearum*, ed. critica a cura di R. Sturlese, prefazione di E. Garin, Firenze, Olschki, 1991 («sia per la nobiltà della materia che tratta, sia per l'originalità del ritrovato su cui si fonda, sia per la profondità delle dimostrazioni su cui è comunicata»). Per la traduzione citiamo da G. Bruno, *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, introduzione di M. Ciliberto, trad. it., con testo latino a fronte, e note di N. Tirinnanzi, Milano, Rizzoli, 1997, p. 39.

virtute praestantis animi spectatissimum,  
celsitudine sublimis ingenij celeberrimum,  
ideoque clarissimum magnanimum,  
doctorumque omnium obsequio iure colendissimum respexerit [...].<sup>32</sup>

Al fratello naturale di Enrico III, il principe Enrico d'Angoulême «Gran Priore delle Gallie, Governatore della Provenza, Luogotenente generale e per la Regia Maestà Ammiraglio di tutto il mare orientale» e frequentatore dell'Accademia<sup>33</sup> che si riuniva a corte dal 1576, Giovanni Regnault, segretario dello stesso principe per gli affari particolari, dedicò un'altra opera bruniana, il *Cantus Circaeus*, affidatagli dall'autore per curarne la stampa, come afferma il dedicatore, dal momento che il Nolano era preso da altri impegni più urgenti. Ma sulla natura di tali impegni, probabilmente legati al completamento delle altre opere parigine (*Candelaio* e *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii*),<sup>34</sup> apparse nello stesso anno, Regnault tace. Con l'abile strategia delle dediche, dunque, Bruno costruì prima e rinsaldò poi il rapporto con la corte francese. Enrico III, che colse subito l'indirizzo platonico del *De umbris idearum*, volle Bruno tra i *lecteur royaux*, il corpo dei professori del re (tra questi meritano di essere ricordati altri italiani: Bartolomeo del Bene lettore di filosofia morale, Jacopo Corbinelli lettore di Machiavelli e Guicciardini).

La frequentazione della corte dei Valois consentì a Bruno di guardare da un osservatorio politico eccezionale la lotta tra i partiti religiosi. Da una parte c'erano gli ugonotti appoggiati dai Borbone e dall'altra i fautori del cattolicesimo rigido della Controriforma costituiti nel partito della Santa Lega Cattolica. Capeggiato da Enrico di Lorena e Luigi di Lorena, l'uno duca e l'altro cardinale di Guisa, e sostenuto in vario modo dalla Spagna di Filippo II, il

<sup>32</sup> *Ibidem* (trad.: «illustrissimo per il valore dello splendido animo, celeberrimo per l'altezza del sublime ingegno, e ugualmente famosissimo, magnanimo e a buon diritto degno della reverenza e dell'ossequio di tutti i dotti»). Nella *Cabala del cavallo Pegaseo*, enumerando i dedicatari delle sue opere precedenti, Bruno ricorda: «al re Enrico terzo di Francia, il quale immortaleggio con l'Ombre de le Idee». Cfr. G. Bruno, *Cabala del cavallo Pegaseo / Cabale du cheval Pégaséen*, texte établi par G. Aquilecchia, préface et notes de N. Badaloni, traduction de T. Dagron, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 15.

<sup>33</sup> Cfr. particolarmente F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* cit.; R.J. Sealy, *The Palace Academy of Henry III*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XL, 1978, pp. 61-83.

<sup>34</sup> Il *De compendiosa architectura* fu dedicato da Bruno al «compatriota» Giovanni Moro, ambasciatore veneto a Parigi. Il gesto getta luce sul rapporto preferenziale che Bruno ebbe tra le città italiane con Venezia, polo editoriale di primo piano e fucina di liberalità. L'ambasciatore Giovanni Moro, trasferito poi a Roma, morì nel 1592, proprio quando si discuteva a Venezia se far processare Bruno dal tribunale locale, come sosteneva il Collegio della Serenissima in difesa della autonomia della propria giurisdizione, oppure se consegnarlo per estradizione alla giustizia della Chiesa romana, come premeva il cardinale Giulio Antonio Santori, membro della Congregazione del Santo Uffizio.

partito della Santa Lega Cattolica continuamente minacciava il trono di Enrico III. Il Nolano si mostrò vicino al partito dei *politiques*,<sup>35</sup> «gruppo composto da nobili erasmiani, uomini d'affari, uomini di legge, funzionari governativi e da tutti quei cattolici che, per vari motivi, odiavano i Guisa». <sup>36</sup> I *politiques* si battevano per la rinascita del patriottismo francese.<sup>37</sup> Infatti sul piano politico ebbero il loro referente nel re Enrico III, sostennero la monarchia come polo aggregante e la necessità primaria dell'unità nazionale al di sopra delle divisioni civili, per poter rilanciare la posizione di predominio della Francia in Europa. Sul piano della conflittualità religiosa i *politiques* si mantennero a distanza dagli estremismi dell'intransigente partito dei cattolici, si aprirono cautamente al partito dei protestanti capeggiati da Enrico di Borbone (re di Navarra dal 1572), si adoperarono per costruire le condizioni necessarie alla pacifica convivenza di tutte le confessioni. Bruno, allora, si trovava dalla parte di Enrico III e gli esiti alterni dello scontro tra le fazioni segnarono inevitabilmente l'andamento alterno delle vicende del filosofo.

La scelta politica, compiuta da Bruno, di lavorare per instaurare la pace tra le diverse confessioni ha le radici in una particolare concezione delle religioni, alle quali negò un valore positivo e assegnò una funzione sociale di guida e di controllo del popolo. Anche questo nodo venne poi al pettine negli anni del processo e a introdurre l'argomento fu l'accusa di Mocenigo, il quale, come si legge nel *Sommario del processo* (Roma, primi di marzo 1598), mise a fuoco sia il distacco di Bruno da tutte le religioni, sia le critiche mosse alla religione cattolica:

Ho sentito dire a Giordano alcune volte in casa mia che niuna religione li piace. Ha mostrato disegnare di volersi fare autore di nuova setta sotto nome di nuova filosofia et ha detto che la nostra fede catolica è piena di biasteme contro la Maestà di Dio, che bisognarebbe levare la disputa e l'entrate ai frati, perché imbrattano il mondo, che sono tutti asini e che le nostre opinioni sono dottrine d'asini, che non abbiamo prova che la nostra fede meriti con Dio, e che si meraviglia come Iddio soporti tante eresie di cattolici. [...] Gli ho sentito dire che il procedere che usa adesso la Chiesa non è quello ch'usavano gl'apostoli, perché quei con le predicazioni e con gl'esempj di buona vita convertivano la gente, ma chi ora non vuol essere cattolico bisogna che provi il castigo e la pena, perché si usa la forza e non l'amore, e che questo mondo non potea durare così, perché non v'era se non ignoranza e niuna religione che fosse buona; che la catolica gli piaceva più dell'altre, ma che questa ancora avea bisogno di gran regole, e che non

<sup>35</sup> Tra i maggiori esponenti dei *politiques* occorre ricordare Jean Bodin, autore del trattato politico *Della Repubblica*.

<sup>36</sup> H. G. Koenigsberger – G. L. Mosse – G. Q. Bowler, *L'Europa del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999 [ed. or.: I, 1968; II, 1989], p. 347.

<sup>37</sup> Cfr. C. Vivanti, *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1963.

stava bene così, e che presto il mondo avrebbe visto una riforma generale di se steso, perché era impossibile che durassero tante corruttele [...].<sup>38</sup>

E più avanti, rispondendo alle domande incalzanti degli inquisitori, Mocenigo evidenziò anche il biasimo di Bruno per altre religioni, come quella di Lutero e quella di Calvino:

m'è sovenuto che [...] venessimo a ragionare delle sette presenti dell'eresie di Germania et Inghilterra, e lui biasmava Lutero e Calvino e gl'altri autori di eresie, et io li dissi: «Di che religione donque sete voi?», perché l'avevo per calvinista: «Sete forse nullius religionis?»; et egli sorridendo replicò: «Vi voglio raccontare una bella cosa, e farvi ridere: giocando con alcuni miei amici alle sorti, che toccava un verso per uno, a me toccò un verso dell'Ariosto [*Orlando furioso*, c. 28, ott. 99, v. 8] che dice: "D'ogni legge nemico e d'ogni fede", e si messe a fare una gran risata [...].<sup>39</sup>

Certo, le accuse mosse dal Mocenigo e documentate dagli atti processuali aprono una finestra sulla concezione bruniana delle religioni quale è andata maturando negli anni e attraverso numerose esperienze vissute lungo un sofferto itinerario europeo.<sup>40</sup> Ma questa sintesi di pensiero e di azione, peraltro esposta dall'accusatore con segno evidentemente negativo, ha la sua lontana genesi proprio negli anni del primo soggiorno parigino, quando Bruno, di fronte alle lotte intestine tra cattolici e protestanti, che sconvolgevano la Francia, scelse di stare dalla parte di Enrico III e dei *politiques*, partecipando per la prima volta a un movimento politico che sosteneva la necessità della pacifica convivenza delle religioni.

### 3. *Il ritratto di Napoli nel Candelaio e l'Europa di Bruno*

Utili informazioni sul rapporto con la monarchia francese e sull'antispannolismo del Nolano vengono dalla lettura del *Cantus Circaeus* e del *Candelaio*, due opere parallele, apparse nel 1582 a Parigi, che ruotano attorno alla stessa problematica, la crisi universale, prospettando soluzioni diverse.

La parabola mitologica del *Cantus Circaeus* richiede ai destinatari dell'opera di applicare la vicenda raccontata, che è per sua natura senza coordinate temporali, al tempo presente. Così, come è stato ipotizzato, la benefica Circe,

<sup>38</sup> L. Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, op. cit., pp. 247-248.

<sup>39</sup> Ivi, p. 249.

<sup>40</sup> Su questi sviluppi è fondamentale il contributo di F. A. Yates, *La politica religiosa di Giordano Bruno* (1939-40), in *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, op. cit., pp. 29-57.

che riforma il mondo in chiave fisiognomica, sconfigge Caos e restaura Astrea, diviene per i lettori coevi il simbolo del re francese Enrico III che ha il compito di riformare la Francia e l'Europa con la pace religiosa. E poiché Enrico III è il punto di riferimento del partito della ragion di stato e della conciliazione tra le fazioni religiose, il partito dei *politiques*, che per la successione punta su Enrico di Borbone, allora notoriamente protestante e per giunta scomunicato, si può dedurre che per Bruno la responsabilità della crisi durante quel «secolo infelice» ovvero la responsabilità delle guerre di religione in Francia ricade sui cattolici, su chi li capeggiava, i Guisa, e su chi li appoggiava dall'esterno, il Papa e Filippo II.<sup>41</sup>

L'accostamento tra la maga Circe e il re Enrico III era ormai un motivo largamente noto a Parigi. Infatti in occasione di un evento politicamente funzionale ad avvicinare la monarchia al partito della Santa Lega Cattolica e alla famiglia dei Guisa sostenuta dal casato di Lorena, come le nozze del duca Anne de Joyeuse, il «favorito» di Enrico III, con Maria di Lorena sorella della regina Luisa di Lorena,<sup>42</sup> era andato in scena, probabilmente il 15 ottobre del 1581, il balletto del musico piemontese Baldassarre di Belgioioso (nome francesizzato in Balthasar de Beaujoyeux), *Balet comique de la Royne* (pubblicato poi nel 1582). Fu un balletto «innovatore», poiché si presentava «come un'azione scenica concatenata, vera e propria commedia (ne era autore il poeta Pierre de la Chesnaye) dialogata e cantata» sul tema della maga Circe.<sup>43</sup> Bruno, arrivato a Parigi tra l'estate e l'autunno del 1581, ebbe probabilmente l'occasione di essere tra gli spettatori del balletto-commedia oppure ne sentì il racconto orale. Il *Balet comique de la Royne*, alla pari degli altri intrattenimenti delle magni-

<sup>41</sup> Sull'obiettivo polemico del *Cantus Circaeus*, costituito dai cattolici e non dai riformati cfr. M. Ciliberto, *Introduzione a Bruno*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 41.

<sup>42</sup> F.A. Yates, *Astrea*, op. cit., p. 180. All'inizio degli anni Ottanta, Enrico III «fortemente influenzato dalle tendenze controriformatrici, sembrava guardare con favore alla Santa Lega, i cui membri più potenti erano, in Francia, il duca e il cardinale di Guisa, sostenuti dai loro parenti della casa Lorena. Enrico aveva sposato un membro di questo casato, Luisa di Lorena [...]. Sembrava dunque che il re, celebrando con tanto sfarzo e ostentazione il matrimonio del suo favorito, il duca di Joyeuse, con la sorellastra della regina, Maria di Lorena, anch'essa appartenente alla famiglia dei Guisa, volesse ulteriormente rafforzare i vincoli d'amicizia che lo legavano a quel casato. Parrebbe quindi che i festeggiamenti per Joyeuse costituissero un'occasione in cui la monarchia francese si conciliava, attirandoli a sé, i Guisa e il nascente partito della Santa Lega Cattolica. Ma già erano evidenti le tensioni che avrebbero portato i Guisa a diventare i capi del movimento militante della Lega, e questa, nel giro di pochi anni, sarebbe quasi riuscita a spazzare via la monarchia francese, inserendosi in quel movimento politico più generale tendente a imporre all'Europa l'egemonia spagnola».

<sup>43</sup> F. Braudel, *L'Italia fuori d'Italia. Due secoli e tre Italie*, in *Storia d'Italia*, diretta da R. Romano e C. Vivanti, II, *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, t. 2, Torino, Einaudi, 1974, p. 2191. Il saggio è interessante anche per le riflessioni sulla penetrazione e fortuna in Francia del balletto che è «un'iniziativa italiana» (p. 2190).

ficienze, è un «talismano poetico e musicale» della monarchia francese sia per propiziare le forze del cosmo sia per allontanare l'incombente minaccia della guerra di religione,<sup>44</sup> che scoppierà poi nel 1585.

Il balletto-commedia rappresenta la lotta tra Circe, che sfrutta i poteri magici per compiere malefici, e la monarchia francese, che interviene per liberare gli uomini dalla maga. La vittoria finale è della monarchia francese e Circe, caduta di fronte alle Virtù alleate con Minerva e con il mondo celeste, viene condotta ai piedi del re, al quale cede la bacchetta, ovvero il suo potere magico. Questo gesto è fortemente simbolico e allude alla svolta storica che sarà operata dalla monarchia francese. Con il favore delle forze celesti, allora, il potere di Circe passa nelle mani di Enrico III e la magia, finora rivolta al male, viene utilizzata dalla monarchia francese per operare il bene. Nell'applicazione della parabola mitologica al presente, la malefica Circe del *Balet comique de la Royne* appare figura del «maligno incantesimo delle guerre di religione francesi, che stanno trasformando gli uomini in bestie». La sconfitta finale di Circe e il passaggio del potere magico nelle mani di Enrico III, con la conseguente utilizzazione benefica, rappresentano l'auspicio di un tempo nuovo, il tempo della magia del bene e della pace, un compito storico che spetta alla monarchia francese.

Per i lettori moderni il *Balet* resta un prezioso documento della politica culturale voluta all'inizio degli anni Ottanta dalla corte parigina, tesa a proiettare, dentro e fuori, l'immagine di una monarchia capace di attuare «una magica riforma solare». E a questa «idea», come ipotizza la Yates, si ispirò probabilmente Bruno nel *Cantus Circaeus*, ma per andare oltre il balletto-commedia. Infatti Bruno supera il contrasto tra la maga Circe e la monarchia francese, la magia piegata al male e la magia piegata al bene, il maligno incantesimo delle guerre di religione e il benigno incantesimo della pace, su cui si regge tutta la linea narrativa del *Ballet*. Nel *Cantus* Bruno disegna una dea solo benefica, intenta a risolvere la crisi del mondo e a riformare l'uomo con la magia ermetica. Per questo la stessa Circe può essere elevata a simbolo della monarchia francese e del suo impegno a realizzare un programma politico di riforma, particolarmente all'interno, in Francia, e con ripercussioni all'esterno, in Europa.

Il *Candelaio*, ambientato nella Napoli vicereale degli anni Settanta, svela in filigrana il malgoverno spagnolo. Una città innanzitutto reale, con le sue stra-

<sup>44</sup> F. A. Yates, *Astrea*, op. cit., pp. 178-203.

de, i suoi quartieri, le sue tradizioni popolari, le sue credenze religiose, il suo sottoproletariato urbano,<sup>45</sup> i suoi ladri, il suo caos sociale e civile.<sup>46</sup> Nel contempo la città che diviene teatro del mondo, grazie ad alcune strategie testuali. Innanzitutto, Bruno tesse la parodia di tre profili professionali tipologici assai di moda in Italia e in Europa, per di più così uguali nelle loro componenti («goffaria», «sordidezza», insipidità), come il poeta petrarchista che pretende di esprimere i propri sentimenti con le parole del modello, l'alchimista che fa un uso venale della scienza, l'umanista pedante che parla e scrive con la grammatica e il vocabolario alla mano:

Son tre materie principali intessute insieme ne la presente comedia: l'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bartolomeo e la pedantaria di Mamfurio. Però per la cognizion distinta de soggetti, raggion dell'ordine et evidenzia dell'artificiosa testura, rapportiamo prima da per lui l'insipido amante, secondo il sordido avaro, terzo il goffo pedante: de quali l'insipido non è senza goffaria e sordidezza; il sordido è parimente insipido e goffo; et il goffo non è men sordido et insipido che goffo.<sup>47</sup>

In secondo luogo, Bruno opera continui smascheramenti della interna ferinità dei personaggi. È il caso, per additare un solo esempio, di chi entra in scena con la divisa da birro, da esecutore della giustizia, ma in realtà è un ladro. In questo mondo capovolto, Bruno dà la parola a quanti professano la propria

<sup>45</sup> Nei dialoghi londinesi Bruno accomuna il sottoproletariato napoletano con quello di altre città italiane ed europee. Nella *Cena*, p. 109, a proposito del sottoproletariato londinese, Bruno scrive: «sono una mescolgia di desperati, di disgraziati da lor padroni, de fuor usciti da tempeste, de pelegriani, de disutili et inerti, di que' che non han più comodità di rubbare, di que' che frescamente son scampati di prigione, di quelli che han disegno d'ingannar qualcuno che le viene a tòrre da là: e questi son tolti da le colonne de la Borsa e da la porta di San Paolo. De simili se ne vuoi a Parigi, ne trovarai quanti ne vuoi a la porta del Palazzo; in Napoli, a le grade di San Paolo; in Venezia, a Rialto» (G. Bruno, *La cena de le ceneri / Le souper des cendres*, texte établi par G. Aquilecchia, notes de G. Aquilecchia, préface de A. Ophir, traduction de Y. Hersant, Paris, Le Belles Lettres, 1994, p. 275). E ancora in *De la causa*: «simili e più criminali costumi se ritrovano in Italia, in Napoli, in Nola» (G. Bruno, *De la causa, principio et uno / De la cause, du principe et de l'un*, texte établi par G. Aquilecchia, notes de G. Aquilecchia, préface de M. Ciliberto, traduction de L. Hersant, Paris, Le Belles Lettres, 1995, p. 69).

<sup>46</sup> Cfr. P. Sabbatino, *Il «teatro del mondo». La scena di Napoli e la scena della coscienza nel «Candelaiò»*, in Id., *Giordano Bruno e la «mutazione» del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 15-81, particolarmente pp. 57 ss. (*La scena urbana: i particolari della «regalissima città di Napoli»*); G. Galasso, *Alla periferia dell'impero*, op. cit., pp. 135-139 (*Oltre la speculazione: la città e le campagne in Bruno e Campanella*); W. Hirdt, *Naples «théâtre du monde»*. *Remarques sur la comédie de Giordano Bruno «Candelaiò»*, «Travaux de Linguistique et de Philologie», XXXIII-XXXIV, 1995-1996, pp. 161-171; M. Canova, *Il caos come metamorfosi nel 'Candelaiò' di Giordano Bruno*, «L'immagine riflessa», n. s., VII, 1998, 1, pp. 57-78; C. Pesca-Cupolo, *Oltre la scena comica: la dimensione teatrale bruniana e l'ambientazione napoletana del 'Candelaiò'*, «Italice», vol. 76, 1999, n. 1, pp. 1-17; F. Divenuto, *I luoghi del 'Candelaiò' di Giordano Bruno*, «Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana», quinta serie, vol. 9, 2008, n. 1-2, pp. 35-50.

<sup>47</sup> G. Bruno, *Candelaiò / Chandelier*, introduction philologique de G. Aquilecchia, texte établi par G. Aquilecchia, préface et notes de G. Barberi Squarotti, traduction de Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 17.

fede nel denaro e non nella virtù, a quanti celebrano il primato incondizionato dell'apparire sull'essere:

credo ben che sappiate che cosa è onore, e che cosa anco sii disonore. Onore non è altro che una stima, una riputazione: però sta *semper* intatto l'onore, quando la stima e riputazione persevera la medesima. Onore è la buona opinione che altri abbiano di noi: mentre persevera questa, persevera l'onore. E non è quel che noi siamo e quel [che] noi facciamo, che ne rendi onorati o disonorati, ma sì ben quel che altri stimano e pensano di noi (V, 11).<sup>48</sup>

A disegnare il ritratto della città di Napoli e dei suoi abitanti è il personaggio del pittore Gioan Bernardo. Bruno gli mette addosso i panni dell'artista molto gettonato nella ritrattistica, come si evince dal modo ironico del personaggio di accennare al tema del confronto tra classicismo e realismo, tra Zeusi e Demetrio, proprio nell'arte del ritratto:

GIOAN BERNARDO. - [...] Quanto al ritratto, io lo farò quanto prima.

BONIFACIO. - -Sì, ma per vita vostra fatemi bello.

GIOAN BERNARDO: - Non comandate tanto, si volete esser servito: si desiderate che io vi faccia bello, è una; si volete ch'io vi ritragga, è un'altra (I, 8).<sup>49</sup>

Questa spia consente alla critica di identificare il personaggio Gioan Bernardo con Giovan Bernardo Lama, il quale «tra i pittori propriamente regnicoli della seconda metà del XVI secolo [...] fu a Napoli quello che ebbe maggior fama». <sup>50</sup> L'artista, che esordì negli anni Cinquanta e fu attivo nel secondo Cinquecento, produsse particolarmente pitture di argomento religioso, come la *Pietà* (fig. 16),<sup>51</sup> «addirittura esemplata sul celebre disegno di Michelange-

<sup>48</sup> Ivi, pp. 321 e 323.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 87 e 89.

<sup>50</sup> A. Zezza, *Giovanni Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, «Bollettino d'Arte» del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, nov.-dic. 1991, n. 70, p. 1. A p. 20, nota 1, si legge: «Possiamo [...] ritenere con sufficiente sicurezza che il Giovan Bernardo pittore e ritrattista, eroe positivo del *Candelaio* di Giordano Bruno [...] sia proprio il Lama, che il filosofo potrebbe aver conosciuto negli anni passati presso il convento napoletano di San Domenico Maggiore». Sul Lama si veda anche A. Borzelli, *Intorno al pittore napoletano del Cinquecento Gian Bernardo Della Lama*, Napoli, Libreria antiquaria R. Ruggieri, 1939; F. Bologna, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, pp. 69-73; F. Abbate-G. Previtali, *La pittura napoletana del Cinquecento*, in *Storia di Napoli*, vol. V, t. 2, Napoli, Soc. ed. Storia di Napoli, 1972, pp. 829-911; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573*, Napoli, Electa, 1996, pp. 241 ss. (*La «pittura devota» di Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama*). A p. 241 si legge: «Di un Giovan Bernardo pittore, amico dell'autore e capace di parlare con proprietà degli 'dei gentili' e di teorizzare con ironia sul concetto di realismo nell'arte di ritrarre parla [...] il *Candelaio* di Giordano Bruno». Sull'ultima stagione del Lama cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606*, Napoli, Electa, 1991, pp. 21 ss. (*Gli anni settanta, l'eredità di Marco Pino, quella di Buono e Lama e la disputa fra «maniera» e «pittura devota»*). Per un utile quadro d'insieme dei pittori napoletani cfr. M. Cali, *La pittura del Cinquecento*, t. 2, Torino, Utet, 2000, pp. 573 ss. (sul Lama pp. 611-13 e *passim*).

<sup>51</sup> Napoli, chiesa di Santa Maria del Buonconsiglio.



lo per Vittoria Colonna»,<sup>52</sup> la *Deposizione* (fig. 17),<sup>53</sup> l'*Ascensione*<sup>54</sup> e *Trinità e santi* (fig. 18).<sup>55</sup> Certamente il giovane Bruno poté ammirare nella volta della cappella Pinelli in San Domenico Maggiore le quattro piccole *Storie di Maria* (fig. 19), «databili intorno agli anni 1557-1558»,<sup>56</sup> già attribuite al Lama dal venosino Bartolomeo Maranta nel suo manoscritto *Discorso [...] all'ill.mo Sig. Ferrante Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura. Nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosmo Pinelli, fatto per Tiziano, da alcune opposizioni fattegli da alcune persone* (databile tra il 1559 e il 1570).<sup>57</sup> Lama ebbe anche una «fortunata attività di ritrattista»,<sup>58</sup> come testimonia, tra gli altri (Giovan Domenico Bevilacqua, Paolo Uccelli, Giovan Battista del Tufo),<sup>59</sup> ancora una volta il Maranta, informando anche sulla polivalenza dell'artista, che fu intagliatore in rame, scultore in creta e in stucco, miniatore:

[il Lama], oltre che dipigne tutto ciò che vuole meravigliosamente e nel ritrarre dal naturale non ritrova pari, come ne fanno fede la maggior parte de' signori e signore di questa città, che di sua mano e non d'altri han voluto ritrarsi, è anco sottilissimo intagliatore in rame, le cui stampe fra poco spazio di tempo appariranno, et in nuovo modo scolpisce in creta et in stucco lavori da far istupir le genti, né trova chi nell'opra di miniatura l'aggiunga, senzaché nella notomia e nella prospettiva e nelle altre parti rare alla pittura appartenenti è felicemente versato.<sup>60</sup>

Purtroppo, sui ritratti eseguiti dal Lama cadde ben presto l'oblio. Giulio Cesare Capaccio, che pure ebbe rapporti epistolari con il Lama,<sup>61</sup> descrivendo nel

<sup>52</sup> P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573*, op. cit., pp. 250-259. Sul disegno di Michelangelo per V. Colonna cfr. P. Sabbatino, *La bellezza di Elena*, op. cit., pp. 64-71.

<sup>53</sup> Napoli, San Giacomo degli Spagnoli.

<sup>54</sup> Napoli, San Gregorio Armeno.

<sup>55</sup> Caramanico, chiesa della Trinità.

<sup>56</sup> A. Zezza, *Giovanni Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, op. cit., p. 5.

<sup>57</sup> L'inedito *Discorso* del Maranta (ms. della Brancacciana, nella Biblioteca Nazionale di Napoli, II C 5, ff. 460r-469v) è stato riprodotto per intero negli *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, t. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, pp. 863-900. L'attribuzione delle pitture al Lama è a p. 898: «Et il signor Cosimo Pinelli, il quale non mira in altro, se non in far tutte le sue cose perfettissime e che migliorar non si possano, ha voluto che il cielo di questa cappella e le altre parti dove pittura conveniva, fusse tutto di sua mano lavorato; e quanto bene gli sia riuscita quest'opera, ciascuno che di sano giudizio è potrà in vedendola saperlo».

<sup>58</sup> A. Zezza, *Giovanni Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, op. cit., p. 6.

<sup>59</sup> Per le altre testimonianze cfr. A. Borzelli, *Intorno al pittore napoletano del Cinquecento Gian Bernardo della Lama*, op. cit., particolarmente pp. 11-16; A. Zezza, *Giovanni Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, op. cit., p. 20, nota 1.

<sup>60</sup> B. Maranta, *Discorso*, op. cit., p. 898.

<sup>61</sup> Cfr. G. C. Capaccio, *Il Secretario [...] ove con modi diversi da quei ch'insegnò il Sansovino, si scuopre il vero modo di scriver Lettere familiari correnti nelle Corti*, Roma, Stamperia di V. Accolti, 1589, p. 187, dove viene esibita una lettera burlesca al Lama: «Non tanto mi preggio che mi abbiate per amico, quanto mi doglio che non mi comandiate alla libera. So ch'avete bisogno d'un sonetto; e benché io non sia tanto familiare a queste benedette Muse,

suo dialogo *Il Forastiero* (Napoli, Roncagliolo, 1630 [ma 1634]) alcune collezioni napoletane, «non menziona mai ritratti o altri dipinti» privati dell'artista.<sup>62</sup>

Il cenno fatto dal personaggio Gioan Bernardo alla polemica estetica tra classicismo e realismo<sup>63</sup> viene utilizzato da Bruno autore per rimarcare la vanità di Bonifacio, il quale desidera apparire bello nel ritratto, per nascondere il suo essere brutto. E Gioan Bernardo gli sembra proprio il ritrattista adatto e in questo Bonifacio ha pienamente ragione, come ci conferma il citato elogio dell'apparire, un vero ritratto della città e dei suoi abitanti, disegnato da Gioan Bernardo (V, 11).

Nel tirare le somme, allora, il teatro del mondo viene proiettato e condensato nella scena di Napoli, che mantiene il suo aspetto di città reale con i suoi abitanti e ad un tempo diviene città simbolo del caos universale e della crisi dell'uomo.

A voler andare sino in fondo, il giovane Bruno visse nella Napoli vicereale, collocata ai margini della monarchia spagnola di Filippo II, e conobbe la città durante il suo declino politico e sociale. E Napoli, un tempo centro e capitale aragonese, poi decaduta a periferia della corona spagnola, per questa fase storica che la segnava sempre più, si presta per la messinscena della decadenza del mondo. La dimensione universale del *Candelaio*, dunque, si intreccia con la dimensione locale e il teatro del mondo con il teatro urbano, il caos sul piano della legge di natura con il caos storicamente determinato dal pluridecennale governo spagnolo, che ha spinto la città nel buio più profondo dell'inciviltà e dell'illegalità.

A chiusura del *Candelaio*, il lettore, che è stato condotto nell'intricato labirinto dell'inferno napoletano e dell'inferno del mondo, per ben cinque atti dalle proporzioni differenziate, si ritrova tra le mani il filo d'Arianna consegnatogli dall'autore sulla soglia del testo, nella dedica alla signora Morgana B.:

che potessi rubar loro un concettuccio, pur per amor vostro mi porrei a rischio a farne uno che voi lo potreste ritrarre. Facciamo una delle due, o voi mandate a me il ritratto vostro che 'l portarei a Parnasso, e tanto andarei scherzando che col far ridere quelle donzelle potesse cavarne qualche cosa di bocca, e diventarei poeta; ovvero fate il ritratto mio ora, ch'ho la rognna, che poeticamente vi cantarò una franceschina. So che l'avete con messer Marco da Siena, per che voi fate la pittura più vaga. Et egli si attacca a quei membroni senza sfumare il colore. Non so che ne volete. Lasciatelo servire a suo modo e voi servitevi al vostro. Basta che opriate ambedue il pennello. Che a voi piaccia il delicato, lodatene la buona natura che non può arrustichirsi. Lasciamo le burle. Non stiate così in cagnesco, per che è vergogna. E chi di voi sia il più eccellente l'opre lo mostrano. E mi vi raccomando di tutto cuore.

<sup>62</sup> A. Zezza, *Giovanni Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, op. cit., p. 20, nota 1. Nel *Forastiero*, op. cit., p. 4, il Capaccio ritorna sul contrasto stilistico tra Lama e Marco Pino da Siena: «La pittura non è l'istessa in sé medesima? E pure a chi piace il colorir delicato come di Giovan Bernardo Lama (che vi ragionato di virtuosi nostri) et a chi 'l chiaroscuro con certa forza ancor che alle volte ruvida, come di Marco da Siena».

<sup>63</sup> Su questi temi cfr. P. Sabbatino, *La bellezza di Elena*, op. cit., particolarmente pp. 13-59.

Ricordatevi, signora, di quel che credo che non bisogna insegnarvi: – Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s’annihila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. – Con questa filosofia l’animo mi s’aggrandisce, e me si magnifica l’intelletto. Però qualunque sii il punto di questa sera ch’aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte. Tutto quel ch’è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi.<sup>64</sup>

Il principio della mutazione vicissitudinale, su cui si fonda il *Candelaio*, è la vera chiave interpretativa: la profondità delle tenebre che avvolgono Napoli e il mondo è il segnale tragico del fondo ormai toccato e nel contempo il segnale più rassicurante dell’avvicinarsi delle prime luci dell’alba. La svolta, auspicata e annunciata da Bruno, è strettamente legata alla sua filosofia ciclica della natura e della storia. Applicando il principio della mutazione vicissitudinale alla duplice dimensione del *Candelaio*, il lettore riesce a cogliere il movimento circolare di ogni cosa. Se il punto più basso della notte di Napoli coincide con il malgoverno spagnolo, la fine della notte sarà parallela alla fine del dominio spagnolo. Parallelamente, se il punto più basso della notte coincide con il prevalere della bestia sull’uomo, la fine della notte sarà parallela all’inizio di una nuova umanità. Un chiaro messaggio politico contro la monarchia spagnola di Filippo II, dunque, da decifrare e accostare accanto a quello che si ricava dal *Cantus Circaeus*, tutto a favore della monarchia francese di Enrico III.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

<sup>64</sup> Bruno, *Candelaio*, pp. 13 e 15.

## Quando il teatro uscì per le strade. Feste e apparati nella Napoli del Seicento

*Francesco Divenuto*

Nei primi anni del XVII secolo, a Napoli, fra i molti luoghi nei quali venivano rappresentate opere teatrali non tutti possono essere definiti teatri,<sup>1</sup> sia per la importanza delle opere recitate, sia, soprattutto, per la loro tipologia architettonica. Una prima distinzione deve essere fatta fra luoghi pubblici e luoghi privati; fra i primi, poi, occorre individuare quelle strutture, realizzate per rispondere alle esigenze sceniche che lo spettacolo richiedeva, da altri ambienti in quali venivano, in un certo senso, adattati con non poche difficoltà.

Nel primo caso, ossia per gli edifici realizzati secondo precise esigenze progettuali, nei quali erano ben distinti gli spazi per il pubblico, da quelli dove si svolgeva lo spettacolo, possiamo parlare di “teatro” nell’accezione corretta che siamo soliti dare al termine e non solo dal punto di vista edilizio;<sup>2</sup> nel secondo caso, invece, assistiamo all’utilizzo, già attentamente studiato, di ambienti, spesso chiamate “stanze”, il cui spazio veniva adattato per consentire l’esecuzione della recita. Erano luoghi la cui tipologia quasi mai rispondeva alle esigenze delle rappresentazioni che, nella maggior parte dei casi, presentavano un repertorio estremamente popolare.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda, invece, i luoghi privati molti erano coloro i quali, oggi

<sup>1</sup> Sull’argomento esiste una vasta letteratura di cui, nelle prossime note, diremo per quanto riguarda gli studi più recenti. Fondamentali restano i volumi: U. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel’600. La commedia e le maschere*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1962. Idem, *edizione* a cura di E. Bellucci e G. Mancini, Tomo 2° *La Commedia*, Napoli, il Quartiere edizioni, 2002. In questa riedizione sono anche pubblicati nuovi documenti; resta valido lo studio di B. Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1992.

<sup>2</sup> Fra i più antichi ricordiamo il teatro dei Fiorentini, inaugurato nel 1618 ed il San Bartolomeo la cui ricostruzione, nel 1622, fu affidata all’ingegnere “maggior del regno” Bartolomeo Picchiatti con l’intervento di Nicolò Carletti. Cfr. D. A. D’Alessandro, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di F. Cotticelli - P. Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2020, vol. I, pp. 398-99. I due volumi contengono saggi di grande interesse.

<sup>3</sup> Cfr. G. Muto, *La Napoli Spagnola*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. cit.*, vol. I, pp. 19-70.

parleremmo di impresari, organizzavano rappresentazioni in occasioni particolari; spettacoli di grande valore artistico, ed anche con grande dispendio di mezzi, venivano allestiti presso chiese e conventi e nelle sale del palazzo del Viceré e della nobiltà napoletana.<sup>4</sup> Molti studi hanno indagato sulla produzione artistica realizzata in quegli anni. Non c'era, infatti, cetto sociale che non rispondesse, positivamente, alla ricca offerta di spettacoli dei quali esisteva, infatti, un fitto calendario che, in molti giorni dell'anno, impegnava tutte le sale, pubbliche e private, esistenti in città.<sup>5</sup>

Negli stessi anni, rappresentazioni, di notevole impegno sul piano organizzativo, vengono allestite in spazi aperti, come cortili e giardini, i quali, sia pure in rapporto alle dimensioni, si prestavano ad allestimenti di grande impegno sul piano tecnico e scenografico. Per quanto ampi, però, questi luoghi consentivano una partecipazione di pubblico limitata; inoltre, considerando la committenza, questi spettacoli erano destinati solo a una particolare fascia sociale ossia alla nobiltà che, nelle proprie dimore festeggiava le date più importanti per la propria famiglia come matrimoni, onomastici, nascite ma anche promozioni.<sup>6</sup> La grande maggioranza della popolazione, quindi, veniva esclusa laddove, sempre più spesso, le autorità, ossia il governo del Viceré, sentiva la necessità di coinvolgere le classi meno abbienti organizzando feste pubbliche nella logica, per altro non nuova, di creare diversivi rispetto ad una condizione di vita sociale piuttosto grama.

Iniziata nel 1503 la dominazione spagnola terminerà nel 1707 con il primo Viceré austriaco. Nel 1603, con l'arrivo in città del viceré Juan Alonso Pimentel de Herrea, il quale sostituiva Francisco, figlio e luogotenente del viceré Fernando Ruiz de Castro, morto nel 1601, inizia il secondo secolo del Vicerego

<sup>4</sup> Cfr. P. Ciapparelli, *I luoghi del teatro a Napoli durante il Seicento: le sale private*, in "La musica a Napoli durante il Seicento" Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 11-14 aprile 1985), a cura di D. A. D'Alessandro - A. Ziino, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1987, pp. 379-412; Idem, *Apparati e scenografia nella sala regia*, in "Barocco napoletano", Atti del Convegno "Napoli e il Barocco nell'Italia Meridionale" (Napoli, 28 ottobre-2 novembre 1987), a cura di G. Cantone, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, vol. II, pp. 367-379.

<sup>5</sup> La prima compagnia nota è datata 1575. Cfr. T. Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017. Fra gli "spazi" teatrali più popolari ricordiamo la "stanza della commedia" di San Giorgio dei Genovesi, demolita quando, nella stessa area di via Medina fu costruita la chiesa di San Giorgio dedicata alla comunità dei genovesi residenti in città. Vi era poi la "stanza della Duchesca", nel noto quartiere, ed una "stanza della porta della calce" nei pressi della omonima porta nella zona portuale. Cfr. G. Muto, *La Napoli Spagnola*, cit. passim.

<sup>6</sup> Per una rassegna di questi spettacoli cfr. G. Muto, *Corte e cerimoniale nella Napoli spagnola*, in A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale del Vicerego spagnolo e austriaco di Napoli. 1650-1717*, Soveria Mannelli, Rubettino V&V Group, 2012, pp. 81;102; P. Ciapparelli, *La scenografia a Napoli*, in "Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento", cit., pp. 883-1001.

spagnolo a Napoli. Il XVII secolo, non soltanto a Napoli, è un secolo di contraddizioni: grandi sconvolgimenti politici ma anche grandi manifestazioni artistiche. Anni in cui assistiamo al trionfo del barocco nelle arti figurative<sup>7</sup> in una società sconvolta da contrasti che non riusciranno mai a trovare una soluzione.<sup>8</sup> Anche la città visse momenti molto difficili non solo sul piano politico. Dopo la carestia del 1606, infatti, si avrà l'eruzione del Vesuvio, nel 1631, la rivolta di Masaniello, nel 1647, la peste, nel 1656, ed infine, il terremoto del 1688. Episodi che peggiorarono le condizioni economiche delle classi sociali più povere aumentandone il malcontento.

Ricordiamo che in non pochi casi, la permanenza del Viceré durerà appena qualche anno ragion per cui non tutti questi personaggi ebbero la stessa importanza per la politica e la vita culturale della città; mentre la politica economica spagnola esercitata pesava, sempre più, sulla popolazione creando continue proteste che, non poche volte, sfociarono in rivolte spontanee quanto inutili ai fini di un miglioramento delle condizioni di vita e di una più equa distribuzione economica.

Il clima, politico e culturale, stava cambiando ed il disagio aumentava cosa alla quale il Viceré non sembrava saper porre rimedio. La politica spagnola, infatti, nella sua organizzazione economica, non consentiva cambiamenti<sup>9</sup> per cui l'unica possibilità, per affrontare l'ordine pubblico restava l'"inganno" ossia la recita di una società felice che, in realtà, non esisteva. Tutto era sfarzo e controllo.

Anche la chiesa promuoveva la cultura dell'effimero con feste e celebrazioni mentre applicava, in maniera sempre più rigida, le norme della Contro-riforma.<sup>10</sup> Ma le feste passavano e di ogni cosa, non soltanto le "macchine" costruite per l'occasione, restava soltanto un ricordo senza nessuna ricaduta sulle condizioni sociali della popolazione.

Il rogo acceso a Roma, in Campo dei fiori, il 17 febbraio 1600, non brucerà soltanto Giordano Bruno ma, insieme al nolano, brucerà anche l'illusione, tutta rinascimentale, dell'uomo capace di determinare il proprio destino. Avvenimento più nefasto non poteva iniziare il nuovo secolo. Quell'anno sul so-

<sup>7</sup> Cfr. G. Cantone, *L'architettura barocca a Napoli*, in *Barocco Napoletano*, Atti del Convegno "Napoli e il Barocco nell'Italia Meridionale", cit., pp. 43- 88. A questa studiosa, fra i maggiori esperti della cultura barocca napoletana, faremo ancora riferimento nelle prossime note.

<sup>8</sup> Cfr. R. Colapietra, *Il Secolo del Barocco*, in *Barocco Napoletano*, cit., pp. 3- 20. Vedi anche le note successive.

<sup>9</sup> Cfr. G. D'Agostino, *Da Toledo a Masaniello. Potere e istituzioni a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Barocco Napoletano*, cit., pp. 21-34.

<sup>10</sup> Cfr. R. De Maio, *Chiesa e barocco a Napoli*, in *Barocco Napoletano*, cit., pp. 35- 42.

glio pontificio siede Clemente VIII, a Napoli il cardinale era Alfonso Gesualdo mentre Fernando Ruiz de Castro era il Viceré. In città l'alleanza fra il potere politico, la nobiltà e le autorità religiose era ben salda; anche i nuovi ordini religiosi, come i Teatini ed i Gesuiti stanno consolidando la loro presenza in città con particolare attenzione per la loro edilizia. La chiesa del Gesù Nuovo, a partire dagli anni quaranta del XVII secolo, subirà una trasformazione in chiave barocca con il contributo dei maggiori artisti e, negli stessi anni, anche i Teatini completano la loro chiesa di San Paolo maggiore.<sup>11</sup>

Ma in tutte le arti figurative il XVIII secolo vedrà Napoli come un centro di grande sperimentazione. Per quanto riguarda la pittura nel 1606 in città arriva Caravaggio e, dopo la sua partenza, nulla sarà più come prima.<sup>12</sup> In architettura Cosimo Fanzago è il protagonista assoluto di una stagione artistica che lo vedrà impegnato nell'edilizia e nella scultura ma anche, attività non meno importante, in quel rinnovamento urbano che farà delle fontane e degli obelischi le realizzazioni di maggiore impatto visivo per il decoro della città.<sup>13</sup> Tutta questa attività richiedeva investimenti economici non indifferenti per cui, nella maggior parte dei casi, assistiamo al rinnovo delle strutture edilizie sovvenzionato dagli Ordini religiosi e dalle più importanti famiglie nobiliari mentre l'iniziativa pubblica, in particolare la corte vicereale, per le proprie necessità attingeva dalle casse pubbliche il che, in altri termini, voleva dire pesare maggiormente sulle classi più povere. Nel 1658, ad esempio, per la nascita dell'erede di Filippo IV, furono richieste 150.000 ducati sotto la voce "fasce del bambino regale".<sup>14</sup>

Il potere politico per aumentare il proprio consenso richiedeva una propaganda ossia una rappresentazione di se stesso attraverso manifestazioni che coinvolgessero la popolazione più povera.

Per la verità, com'è noto, era una logica già più volte sperimentata con successo ma che nei secoli XVII e XVIII conobbe un notevole sviluppo. Più soggetti, non soltanto le autorità, ma anche le famiglie della nobiltà cittadina, gli Ordini religiosi e la stessa Chiesa divennero i promotori di una stagione di un consumismo sfrenato tutto dedito alle manifestazioni pubbliche.<sup>15</sup> Sedur-

<sup>11</sup> Cfr. G. Cantone, *Napoli Barocca*, Milano, Roma-Bari, Editori Laterza, Book, 1992.

<sup>12</sup> Nella impossibilità di elencare tutti gli studi dedicati al pittore ed alla sua permanenza a Napoli rimandiamo al catalogo: *Oltre Caravaggio: Un nuovo racconto della pittura a Napoli*, della recente Mostra a cura di S. Causa e P. Piscitello, Napoli, Museo di Capodimonte. 31 marzo 2022- 7 gennaio 2023, Napoli, Artem, 2022.

<sup>13</sup> Cfr. G. Cantone, *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli, Edizione Banco di Napoli, 1984.

<sup>14</sup> Notizia riportata da G. Doria, *Storia di una capitale*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1952, p. 204.

<sup>15</sup> Il rapporto fra Barocco, feste e manifestazioni pubbliche, con il loro significato politico, è un tema centrale della stagione culturale dei secoli XVII e XVIII. Fra i molti studi esistenti ricordiamo: M. Fagiolo- M. L. Madonna,

re, con feste e rappresentazioni fantastiche, per colpire l'immaginazione dei sudditi sempre più scontenti, divenne una necessità nel tentativo, non sempre riuscito, di supplire alla mancanza di iniziativa politica dimostrata da quasi tutti i Viceré giunti in città. In questo clima di silenziosi malcontenti, o, forse, proprio per questo motivo, il XVII secolo sarà per la città un lungo periodo di iniziative artistiche di grande importanza; molte manifestazioni, infatti, venivano promosse per aumentare il consenso verso le scelte politiche, ma soprattutto economiche, del Viceré di turno.

Quello che, sul piano artistico, è stato definito il secolo d'oro, il periodo dei maggiori fasti e della più alta rappresentazione della stagione barocca napoletana, quasi come contrappasso, vide sul piano politico e sociale un susseguirsi di movimenti, per altro sempre spontanei, che, di fatto, non produssero nessun cambiamento politico o miglioramento delle condizioni di vita della popolazione.

Mentre sul trono napoletano si avvicendavano i Viceré spagnoli le manifestazioni di malcontento aumentavano diventando sempre più pericolose per l'ordine pubblico. Vi furono sommosse; momenti difficili che ebbero, nella famosa rivolta di Masaniello, del 7 luglio 1647, il loro momento più tragico alla quale seguirono feste di riconciliazione.<sup>16</sup>

Con la fine della rivolta, stroncata, com'è noto, con l'alleanza della Chiesa e del Viceré, tutto resterà immutato con il maggior peso finanziario sempre a carico della plebe la quale, come dice Capaccio<sup>17</sup>:

non havendo prerogativa alcuna né in fatti, in voce come la plebe Romana, diremo che sia la feccia della Republica, e per questo così proclive a seditioni, a rivoluzioni, a porre in fracasso leggi, costumi, obediensa a superiori, quasi membri tronchi, e humor infetti, che con ogni picciol moto tutte le cose riducono a disordine.

Giudizio, in verità, ingeneroso che non sembra tener conto delle pessime condizioni nelle quali questa "feccia" era costretta a vivere.

a cura di, *Barocco Romano Barocco Italiano, il teatro l'effimero l'allegoria*, Roma, Gangemi editore, 1984; G. Cantone, *Napoli: la festa e la città*, in M. Fagiolo, a cura di, *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, Roma, Mancanti, 2008, p. 284-308. M. Rak, *Il sistema delle feste nella Napoli barocca*, in *Barocco Napoletano*, cit., pp. 299- 327; F. Magri- C. Mambriani, a cura di, *Il dovere della festa. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma 1628-1759*, Catalogo della Mostra Parma, Palazzo Borsi Boschi 6 ottobre 16 dicembre 2018. Parma, Grafiche Step editrice, 2018, passim.

<sup>16</sup> I. Mauro, *Spazio urbano e rappresentazione del potere. Le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672)*, Napoli, Federico II University Press, fedOA Press, 2020. vedi le p. 367 e 372.

<sup>17</sup> Cfr. G. C. Capaccio, *Il Forastiero. Dialoghi di G. C. Capaccio*, Napoli, G. D. Roncagliolo, 1634. Cfr. R. Ruotolo, *Napoli nel '600. luoghi, avvenimenti, personaggi del secolo d'oro napoletano*, Firenze, Altrastampa, 2002, p. 9.



Come abbiamo più volte detto la politica vicereale non poteva affrontare e risolvere le innumerevoli richieste avanzate dalla popolazione per migliorare le proprie condizioni di vita. La lontananza della corte spagnola, la nobiltà ed i ceti abbienti, nonché il clero cittadino, preoccupati soltanto di difendere i propri privilegi, non favorivano, certo, nessuna apertura alle rivendicazioni popolari. Di fronte alle pessime condizioni nelle quali viveva la maggior parte dei sudditi del Vicereame celebrare l'autorità risultava sempre più difficile.

La rappresentazione del potere politico richiedeva scelte non facili. Per creare consensi, occorrevano strumenti di propaganda sempre più sofisticati mentre il Viceré faceva sempre più fatica ad ottenere dalla popolazione il consenso alla politica spagnola. L'unica risposta al malcontento crescente, in un certo senso, fu trovata proprio nelle innumerevoli feste che, oltretutto, fornivano anche occasione di lavoro. Anche a Napoli il XVII secolo può essere definito, come giustamente ha notato uno studioso in una sua recente pubblicazione, il secolo d'oro.<sup>18</sup> La festa barocca utilizzata come propaganda e possibile risposta al malcontento sociale. Festa che nella più ampia accezione del termine diventa uno vero e proprio *spettacolo teatrale* che ha per palcoscenico alcuni luoghi della città e per spettatori il più ampio numero di cittadini possibile. Il lusso, il dispendio e la sovrabbondanza dei mezzi "messi in scena" come ornamento, nelle arti come la tradizione delle feste pubbliche, sia religiose che civili, conobbe un grande sviluppo.

Una svolta decisiva nell'apparato festivo napoletano si ha solo fra il XVI ed il XVII secolo, allorché ...l'addobbo prese definitivamente il sopravvento divenendo parte predominante ed autentico protagonista della festa.<sup>19</sup>

In particolare la committenza pubblica, ossia del Viceré, ricopriva un ruolo importante nella vita cittadina; si preferiva incrementare o promuovere feste e manifestazioni effimere che duravano anche più giorni ma che non cambiavano per niente le condizioni di vita delle classi meno abbienti. L'organizzazione economica e la distribuzione delle ricchezze non prevedevano nessun cambiamento. Gli apparati dovevano, in un certo modo, stupire, meravigliare

<sup>18</sup> Cfr. R. Ruotolo, *Napoli nel '600.*, cit.; F. Nicolini, *Aspetti della vita italo-spagnuola del '500-'600*, Napoli, Alfredo Guida, 1934, e i testi già citati nella nota 15.

<sup>19</sup> Cfr. F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi*, Napoli, ESI, 1968, p. 14. In un recente saggio, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022, il suo autore, A. Metlica, analizzando gli espedienti che il potere escogitò per rappresentare se stesso, individua dieci "lemmi", compresa la voce festa; dieci argomenti con i quali l'autore fornisce "un ritratto inedito di questo secolo, fatto di censura, guerre e pestilenze, ma anche di fantastiche, costumi sgargianti e maschere mitologiche: il secolo della propaganda barocca".

ed allontanare dalla mente del popolo la visione della cruda realtà. L'apparato propagandistico, pur creando lavoro, risolveva, solo in parte, la miseria diffusa in larghi strati della popolazione. Sono allestimenti, sia civile che religioso, che ritroviamo in città sotto varie forme con una notevole frequenza tanto da formare un vero calendario al quale vanno aggiunte anche quelle manifestazioni, anch'esse civili e religiose, organizzate in occasione di uno scansato pericolo.<sup>20</sup>

Non mancavano, poi, motivazioni ufficiali per organizzare spettacoli pubblici che invadevano le strade cittadine lungo le quali venivano montate strutture provvisorie per la rappresentazione dello spettacolo messo in scena. Quasi sempre la conclusione dei festeggiamenti avveniva presso gli edifici sede del potere, tappa finale di un lungo corteo, di cavalieri, figuranti e giocolieri, che percorreva le principali strade della città.

Molte di queste manifestazioni riprendevano precedenti tradizioni popolari nell'evidente tentativo di recuperare un maggiore favore da parte del popolo. La sfilata di carri, sorta di "macchine da festa", con personaggi in costume, infatti, si inseriva in un'antica tradizione cittadina ossia quella festa, religiosa o civile che, nella strada ritrovava il suo palcoscenico più naturale mentre nel luogo di arrivo delle sfilate venivano montate giostre, pedane per spettacoli dove, come diremo poi, un'abbondanza di generi alimentari rispondeva alle necessità del ceto più povero della popolazione.

Elencare tutte le feste ufficiali svolte a Napoli nel XVII secolo è impresa impossibile anche se, come abbiamo ricordato nella nota precedente, lo studio di Franco Mancini resta comunque una convincente ed esauriente rassegna. Volendo ricordare solo qualcuna di queste manifestazioni occorre, innanzitutto, distinguere le feste religiose da quelle civili. Per le prime un elenco, sia pure non completo, potrebbe essere formato oltre che da quelle canoniche stabilite dalla Chiesa, da molte altre che godevano di grande popolarità: la festa di San Gennaro, del Corpus Domini, di San Giovanni Battista, le Quarantore, dell'Annunziata, del Carmine, del Carro del Battaglino e di Piedigrotta; tutte feste la cui ricorrenza, ogni anno, costituiva un appuntamento molto atteso dai napoletani.

<sup>20</sup> Ogni approccio allo studio del vasto repertorio di feste, civili o religiose, allestite nella lunga stagione barocca a Napoli, non può cominciare se non dall'ormai classico e già citato volume di Franco Mancini. Argomento poi più volte ripreso, con approfondimenti, dallo stesso autore. Cfr. F. Mancini, «L'immagine di regime». *Apparati e scenografie alla corte del viceré*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, op. cit., vol. II, pp. 27-35. Molta pittura, si pensi alle opere di Micco Spadaro, documentano questi tragici avvenimenti.

L'opulenza degli addobbi, le fastose processioni, le sacre rappresentazioni delle vite dei santi, i tornei, ed ogni altra forma di divertimento rivolto al popolo, riflettevano anche l'importanza e le condizioni economiche del committente anche se, come è stato notato, le somme di danaro spese costituivano un altro pretesto per aumentare oneri e gabelle.<sup>21</sup> Di queste feste abbiamo molte testimonianze anche se la documentazione grafica è piuttosto scarsa rispetto, ad esempio, ai tanti elaborati dedicati, come vedremo, alle feste civili, ricorrenze che venivano poi raccontate dai cronisti dell'epoca.

Come abbiamo già detto le festività religiose seguivano un calendario fisso che teneva conto di una consolidata tradizione popolare. Tutto aveva inizio, nella ricorrenza del Carnevale, con la processione durante la quale veniva portato in giro il cosiddetto "Carro del Battaglino".<sup>22</sup> L'avvenimento, ricordato anche dal viceré Inigo Vélez y Tassis de Guevara, conte di Oñate per la sua importanza, richiede qualche maggiore informazione. Lorenzo Pompeo Battaglino, presidente della real Camera della Sommaria, nel 1616, insieme ad altri confratelli, fondò un Monte per la costruzione di un Monastero dedicato alla Purità della Vergine; non bastando il danaro promosse una processione che la sera del sabato Santo portava la statua della madonna su un carro circondato dai dignitari della politica e della religione uscendo dalla chiesa della Concezione a Montecalvario.<sup>23</sup> L'interessante manifestazione è anche documentata da due disegni del XVIII secolo (fig. 1).

Per quanto riguarda le feste religiose, quella di San Giovanni Battista, il 24 giugno, rappresenta una delle più importanti ed interessanti e della quale abbiamo un maggior numero di testimonianze.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Cfr. quanto detto nella nota 14. Nel ricco elenco di pubblicazioni e resoconti dedicati alle feste religiose oltre alle notizie riportate in tutte le maggiori Guide, a partire dal XVI secolo, importanti documenti sono stati pubblicati da D. Confuorto, *Giornali di Napoli*, ms. a cura di N. Niccolini, 2 voll., Napoli, presso Luigi Lubrano, 1930; A. Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di Nino Cortese, edizione Società napoletana di storia patria, Napoli, 1932; I. Fuidoro, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, a cura di F. Schlitz, Napoli, Società di Storia patria, 1934. Altri saggi, dedicati a singole ricorrenze religiose, saranno ricordati nelle prossime note.

<sup>22</sup> La prima processione avvenne nel 1620. Cfr. A. Fiordelisi, *La processione e il carro del Battaglino*, "Napoli Nobilissima", XIII, 1904, pp. 33-37.

<sup>23</sup> La chiesa, costruita nel 1579, fu completamente riedificata, nell'attuale, complessa spazialità architettonica su pianta centrale, da Domenico Antonio Vaccaro (1714-1724).

<sup>24</sup> Festa molto antica ricordata già da B. Di Falco, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Appresso Ioan Paolo Sugganappo, MDXXXVIII. Sulla incerta data della prima edizione di questo testo, cfr. F. Amirante, *Libri per vedere, Le Guide storico-artistiche della città di Napoli: Fonti testimonianze del gusto, immagini di una città*. Napoli, ESI, 1995, pp. 13-17. Della numerosa letteratura esistente sulla festa ricordiamo solo qualche testo: G. C. Capaccio, *Apparato della festività del glorioso San Giovan Battista fatto dal fedelissimo Popolo napoletano nella venuta dell'eccellenza del signor don Antonio Alvarez de Toledo, Viceré nel Regno*, Napoli, G. D. Roncagliolo, 1623. Capaccio, a partire dal 1614, quasi ogni anno riferisce della famosa pro-

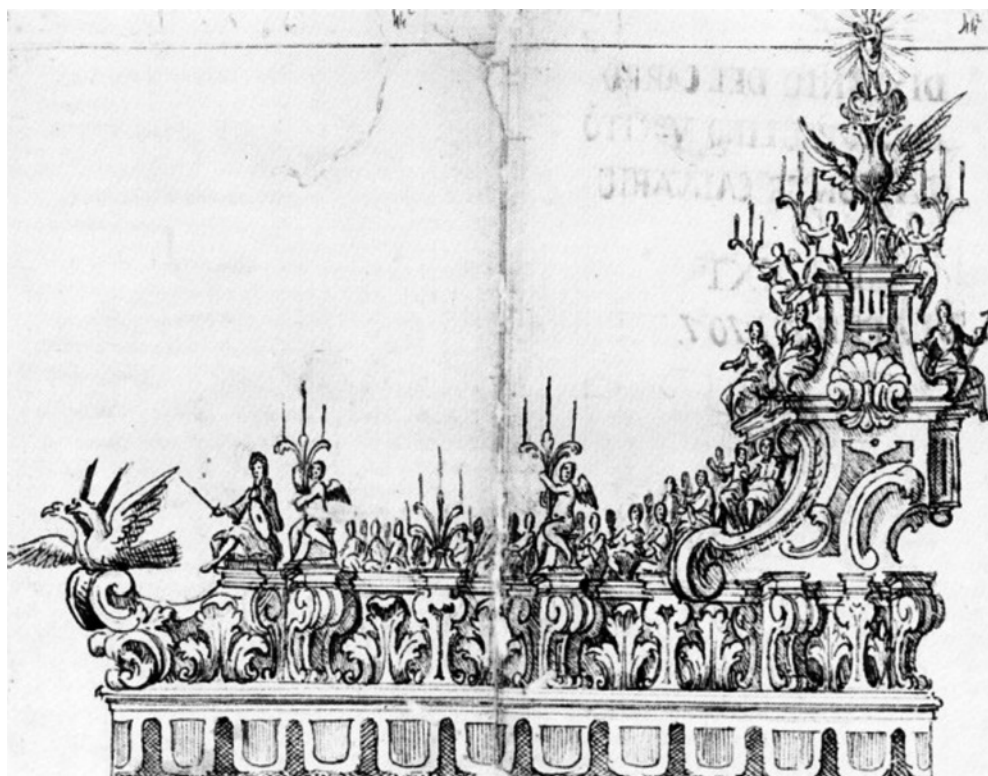


Fig. 1. Carro portato in processione il 21 aprile del 1707 (da Carlo Antonio Sammarco, *Giornale e Sommario*, Ms, Napoli Biblioteca Nazionale. Altro disegno di Mario Gioffredo è conservato nel Museo di San Martino (inv. 6365).

Fondamentale, a tal proposito, resta il volume pubblicato da Francesco Orilia.<sup>25</sup> Il testo, molto noto e studiato, rappresenta, infatti, un interessante contributo per comprendere l'importanza di queste feste pubbliche; certamente una delle migliori realizzazioni nell'ambito della editoria dedicata alle manifestazioni religiose soprattutto per il ricco apparato illustrativo.

cessione dedicata al Santo. I. Fuidoro, *Giornali di Napoli*, cit. Fra gli studi più recenti si veda V. Petrarca, *La festa di San Giovanni Battista a Napoli nella prima metà del Seicento. Percorso macchine immagini scrittura*, Catalogo della Mostra Quaderni del Servizio Museografico della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo, Stampa STASS, 1986; testo che ricostruisce il lungo percorso della processione con le varie soste e gli apparati alzati lungo le strade della città.

<sup>25</sup> F. Orilia, *Il Zodiaco over idea di perfettione de prencipi, formata dall'heroiche virtù dell'Illustriss. Et Eccellentiss. Signore D. Antonio Alvarez di Toledo Duca d'Alba Vicere Di Napoli. Rapresentata come un trionfo dal fidelissimo popolo Napoletano*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1630.

Le dodici composizioni, dedicate ai segni zodiacali, avevano un preciso ruolo nel percorso processionale. Ogni struttura, infatti, veniva alzata in corrispondenza di determinati punti della città. Secondo le accurate descrizioni, in nostro possesso, le zone della città interessate alla manifestazione erano quelle caratterizzate dalla maggiore presenza di attività commerciali ed artigianali in città.

Se consideriamo l'organizzazione dei quartieri nel XVII secolo, in rapporto all'economia, il percorso non poteva svolgersi se non nella cosiddetta "città bassa". Partendo dal Largo Castello, dove veniva montata la "Guardiola", ossia il posto di guardia dei soldati spagnoli, l'itinerario si svolgeva tutto nell'area medievale della città secondo quest'ordine: percorsa via dell'Olmo, piazza di Porto e ancora la strada degli Orefici, la loggia dei Genovesi, Rua Francesca fino a giungere al Seggio Popolare (presso il monastero di Sant'Agostino alla Zecca), il corteo raggiungeva, infine, la chiesa di San Giovanni a mare.

Fra tutte le costruzioni dei segni zodiacali, e quelle dedicate ai personaggi più importanti, segnaliamo le due ultime "architettura", quelle commestibili montate in piazza del Caputo meta attesa dalla folla che poteva assaltare le gran quantità di cibo che formava la "macchina" e bere il vino che sgorgava dalla fontana che, con i suoi tre fornic, formava l'altra "macchina" (figg. 2-3).

Come abbiamo già ricordato le feste religiose scandivano, in date più o meno fisse, le principali ricorrenze sacre alle quali potevano aggiungersi quelle promosse dai vari Ordini religiosi in particolare occasioni come il martirio di un loro santo protettore o una data fondamentale per la storia di quell'Ordine<sup>26</sup> (fig. 4).

In questa sorta di catalogo delle manifestazioni pubbliche, svolte in città nel XVII secolo, oltre alle feste religiose, di cui abbiamo già detto, i festeggiamenti civili ottenevano un grande seguito. L'arrivo del nuovo Viceré o le feste organizzate per compleanni, nozze e nascita di eredi reali e personaggi importanti, formano un corpus di attività artistiche al quale è stato dato molto spazio nelle cronache e nelle descrizioni che ritroviamo anche nelle principali Guide.<sup>27</sup> Se si considera, come abbiamo già ricordato, il breve lasso di tempo

<sup>26</sup> Gli apparati sacri rivestivano la facciata della chiesa madre dell'Ordine. La Chiesa del Gesù Nuovo, ad esempio, nel 1617, per la festa della Concezione, e nel 1622, per la canonizzazione dei santi Ignazio e Francesco Saverio, fu addobbata secondo quel gusto barocco che si tradurrà nella completa riedificazione dello spazio interno. Cfr. F. Divenuto, *Una festa barocca per la Compagnia di Gesù a Napoli*, in Napoli Nobilissima, Vol. XXXVI, 1997, pp. 143-148.

<sup>27</sup> Oltre agli autori già citati nelle note precedenti, infatti, occorre ricordare che le principali Guide della città descrivevano le feste più importanti.

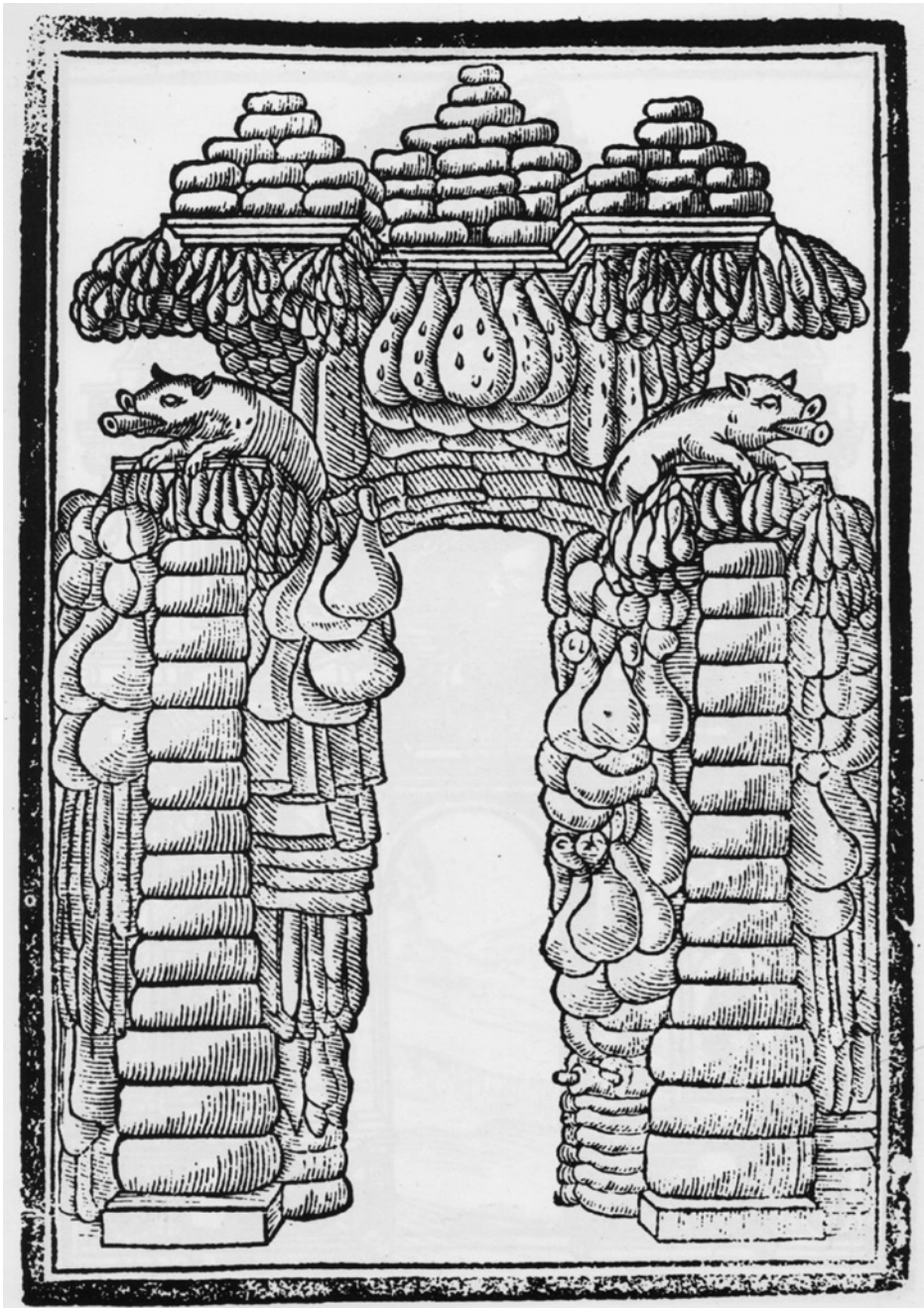


Fig. 2. F. Orilia, *Il Zodiaco over idea di perfezione di Principi*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1630. La “macchina” montata in piazza del Caputo; l’ingenuità della costruzione riflette l’attesa del popolo per queste cibarie.

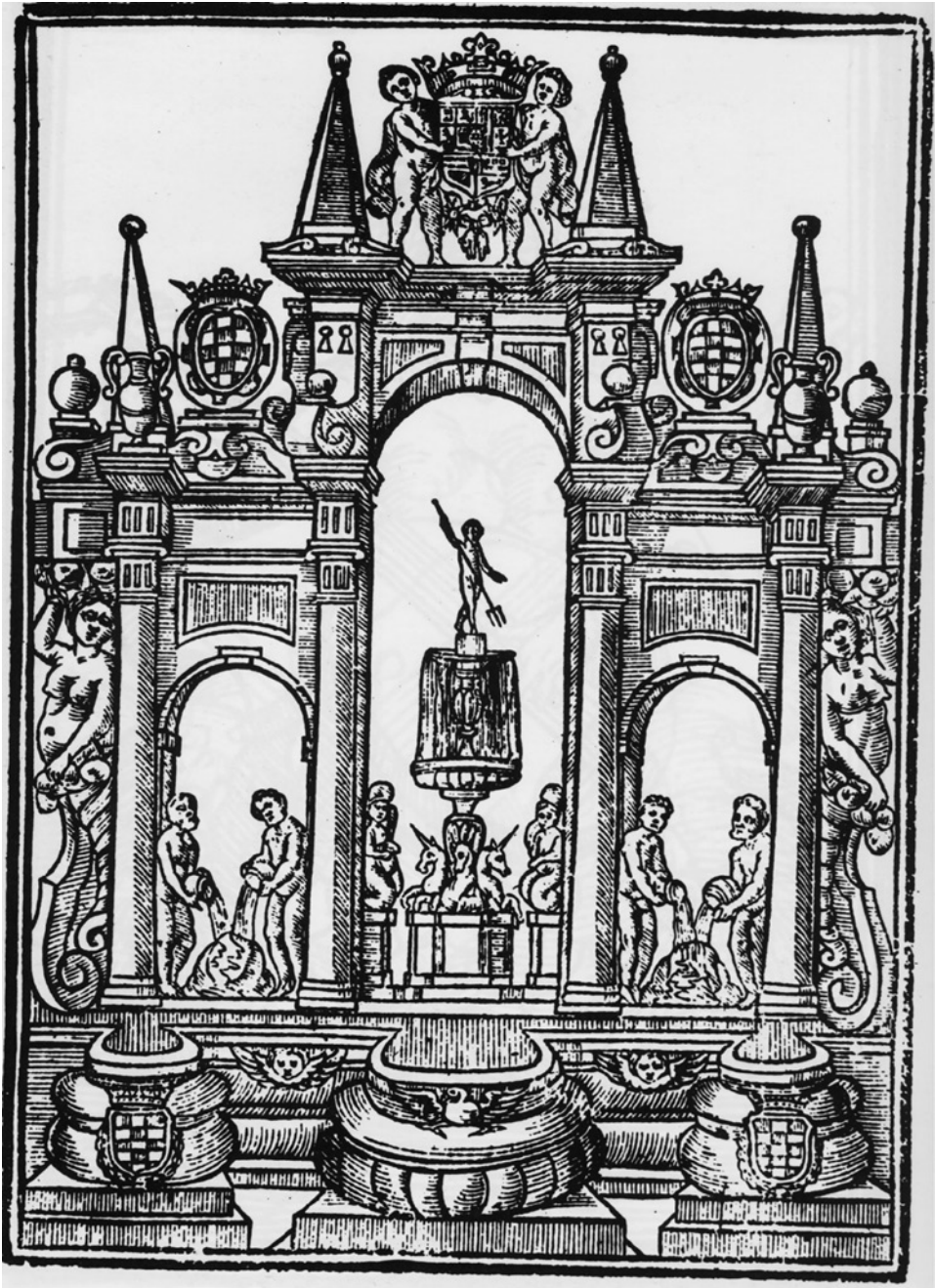


Fig. 3. F. Orilia, *Il Zodico over idea di perfezione di Principi*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1630. La “fontana” del vino, montata per la festa del 1629, ripropone un’architettura già realizzata in città per la fontana fatta costruire dal Viceré, duca d’Alba.

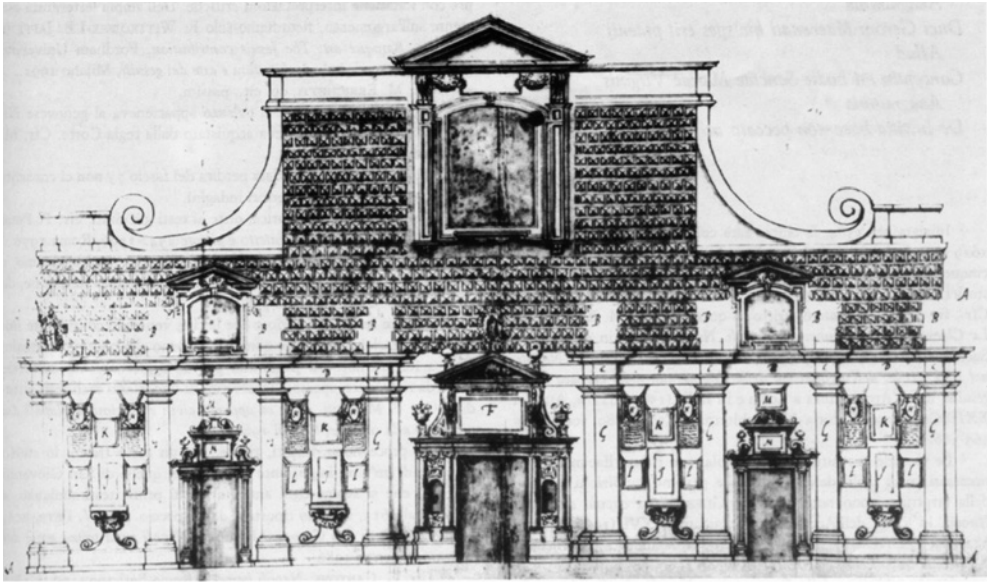


Fig. 4. F. Divenuto, *Una festa barocca per la Compagnia di Gesù a Napoli*, Nap. Nobil. Vol. XXXVI, 1997, pp. 143-148. La facciata della chiesa del Gesù Nuovo con l'addobbo realizzato nel 1617 per la festa della Concezione. Una "macchina" più complessa sarà montata nel 1622 in occasione della canonizzazione dei santi Ignazio e Francesco Saverio.

che, spesso, intercorreva fra l'insediamento di un Viceré ed il suo successore si comprende perché in quegli anni ci fu un continuo succedersi di feste, più o meno importanti, alle quali le autorità affidavano un compito ufficiale preciso ossia contrastare, in qualche modo, ogni manifestazione di malcontento popolare suscitato dall'imposizione di continue imposte.

Contrastare moti e ribellioni con iniziative popolari che in qualche modo accontentassero almeno le esigenze più immediate della popolazione diventava un imperativo della politica ufficiale; in un certo senso l'unica risposta possibile che non incontrasse l'ostilità delle autorità spagnole lontane.

Così, oltre alle processioni ed alle altre feste religiose, le cavalcate, i tornei, gare a premi ed ogni altra festa per così dire popolare, furono riprese con maggiore sfarzo ricoprendo un ruolo importante nella politica promossa dal Viceré.<sup>28</sup>

Nel tentativo di contenere le spinte ribellistiche, mai del tutto sopite, la "festa" come divertimento ma anche come possibilità di lavoro diventava un'occasione importante per ottenere consenso alla politica ufficiale. Le condizio-

<sup>28</sup> Sulla politica spagnola, nel Vicereame napoletano, si rimanda al citato saggio di D'Agostino e alle note 17 e 18.



ni sociali del popolo, infatti, erano disastrose per cui, durante ogni festa in piazza non poteva mancare un'abbondanza di cibo che costituiva la maggiore attrazione. Le cavalcate, le giostre, i tornei e gli spettacoli pirotecnici, tutto doveva concludersi con l'assalto alle fontane, dove scorreva vino, ed ai cibi ai quali, alla fine della manifestazione, potevano accedere tutti. Niente poteva sostituire, in popolarità, queste feste. Le lotte, gli incidenti, spesso anche mortali, accaduti per scalare il cosiddetto albero della cuccagna erano messi in conto. Soddisfare la fame, almeno in occasioni delle feste, era un modo per placare le continue ribellioni del popolo stressato dalle continue gabelle.<sup>29</sup>

Certo anche per una maggiore propaganda, le iniziative della corte richiedevano una rappresentazione degli avvenimenti con apparati per i quali venivano incaricati i più prestigiosi artisti del momento. La stessa scelta delle figure principali che adornavano gli spazi privati, come le sale del palazzo regio o degli appartamenti dei nobili committenti, ma anche quelli pubblici coinvolti in questa manifestazione, come abbiamo già detto, seguiva un preciso progetto stabilito dagli artisti con l'approvazione dei committenti. Il progetto riguardava vari spazi pubblici poiché, come abbiamo già ricordato, le manifestazioni prevedevano un vero itinerario con cerimonie che in alcuni casi potevano durare anche molti giorni.

Anche per questo motivo era consuetudine di smontare alcune costruzioni per conservarle per l'anno successivo o anche da impiegare in un'altra occasione. Le botteghe "artigianali" che soprintendevano a queste feste, infatti, avevano raggiunto un livello di capacità costruttive e, soprattutto, di organizzazione per cui dominavano la richiesta pubblica delle innumerevoli feste riuscendo a creare "macchinari" sempre più complessi sia piano inventivo e costruttivo. La stessa ufficialità che la Corte attribuiva a queste feste, spiega la vasta produzione di dettagliate descrizioni della festa, sia letteraria che grafica, che veniva prodotta anche se molto materiale non è più disponibile; spesso nelle cronache vengono ricordati grafici in realtà non più esistenti.

Con l'arrivo del Viceré, ad esempio, cosa che, come abbiamo detto a Napoli, nel XVII secolo, avvenne con una certa frequenza, si organizzavano cortei, cavalcate, luminarie e addobbi con costruzioni e complessi "macchinari" per festeggiare l'ingresso in città con una cerimonia detta del "possesto". Ogni festa prevedeva una sorta di programma fisso il quale poteva essere arricchito

<sup>29</sup> Il tema del cibo, la stessa ricerca di ogni espediente, messo in atto per soddisfare questa esigenza primaria, costituiscono l'argomento centrale di molto teatro popolare; e certo non è senza significato anche la sua, del cibo, ricca rappresentazione negli allestimenti presepiali. Si veda anche la nota 25 nonché le figg. 2 e 3.



Fig. 5. A. Baratta, *Fidelissima urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta*, 1629. Particolare con la dettagliata didascalia che descrive i partecipanti alla Cavalcata.

ma che doveva contenere tre elementi fondamentali: il torneo con giochi e giostra, l'idea del trionfo, con il quale venivano rappresentate le "virtù" del personaggio che si festeggiava e le rappresentazioni di gala ossia lo spettacolo che, almeno nelle feste più importanti e quindi più sfarzose, prevedeva esibizione di artisti e di musicisti.

Di queste ricorrenze così importanti per la politica del Vicereame una delle prime testimonianze è data dalla Veduta,<sup>30</sup> datata 1629, di Alessandro Baratta, nella quale la "Fedelissima", per ripetere la stessa titolazione della Tavola, rappresentazione della città riporta, lungo tutto il bordo inferiore, una interminabile cavalcata così descritta: «Disegno della Nobilissima Cavalcata che si suol fare in questa Fedelissima città di Napoli così nell'ingresso di ciascheduno Viceré come in ogn'altra occasione di donativi alla Cattolica Real Maestà o d'altre allegrezze e particolari accidenti ne' quali si dimostra la fedeltà e magnificenza di tutte» (fig. 5). La Cavalcata, infatti, era una delle manifestazioni, forse la principale, che venivano organizzate in onore del Viceré di turno o, anche, del sovrano.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Fra i tanti studi, saggi e ristampe della famosa "Veduta" del Baratta segnaliamo l'edizione pubblicata nel 1986. Cfr. Baratta Alessandro, *Fidelissima Urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, a cura di C. De Seta, Napoli, Electa-Napoli, 1986. Il particolare interesse è dato anche dalla "individuazione" di tutti gli edifici nel commento fatto da Gaetana Cantone.

<sup>31</sup> Una testimonianza, di grande importanza artistica, della cavalcata come cerimonia viene fornita dall'arco di



Fig. 6. A. Baratta, *Cavalcata ecc.* particolare: il cartiglio con l'inizio del corteo. La numerosa partecipazione dei nobili e la ricchezza dei loro costumi, costituivano uno spettacolo di grande richiamo.

Nel 1680 la città fu attraversata da un Corteo organizzato per la venuta della regina Maria Luisa Borbone andata sposa, come ricorda il cartiglio della Tavola dedicata all'avvenimento, a Carlo Secondo Re delle Spagne. Nel grafico,<sup>32</sup> (l'attribuzione allo stesso Baratta non è certa) molto dettagliato, davanti all'immagine della città, vista dal mare, "scorre" la lunga sfilata i cui personaggi sono indicati ognuno con il proprio titolo (fig. 6). Appena dieci anni dopo, morta la regina, Carlo sposa Maria Anna di Neoburgo; nozze alle quali sarà dedicata una seconda Cavalcata mentre, a Largo di Palazzo, sarà eretto un allestimento che, come meglio diremo poi, ripeterà una precedente struttura del 1658.

trionfo del Castel Nuovo, sul quale è rappresentato l'ingresso di Alfonso d'Aragona in città, avvenimento ricordato anche in una illustrazione della quattrocentesca "Cronaca di Ferraiolo" (Melchiorre Ferraiolo) la cui unica copia, conservata presso la Morgan Library & Museum di New York fu pubblicata dal Filangieri; cfr. R. Filangieri di Candida, *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, Napoli, L'Arte tipografica, 1956. Un'altra rappresentazione di cavalcata è data da G. Merliano da Nola il quale in un bassorilievo del Cenotafio del Viceré don Pedro di Toledo, nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, rappresenta l'entrata in città, nel 1535, dell'imperatore Carlo V.

<sup>32</sup> Cfr. G. Castaldi, *Tributi ossequiosi della fideliss. città di Napoli per gl'applausi festivi delle nozze reali del cattolico monarca Carlo secondo re delle Spagne con la serenissima signora Maria Luisa Borbone sotto la direzione dell'eccellentiss. marchese de Los Velez Vicere di Napoli*, Napoli, Giuseppe Castaldi Regio Stampatore, 1680.

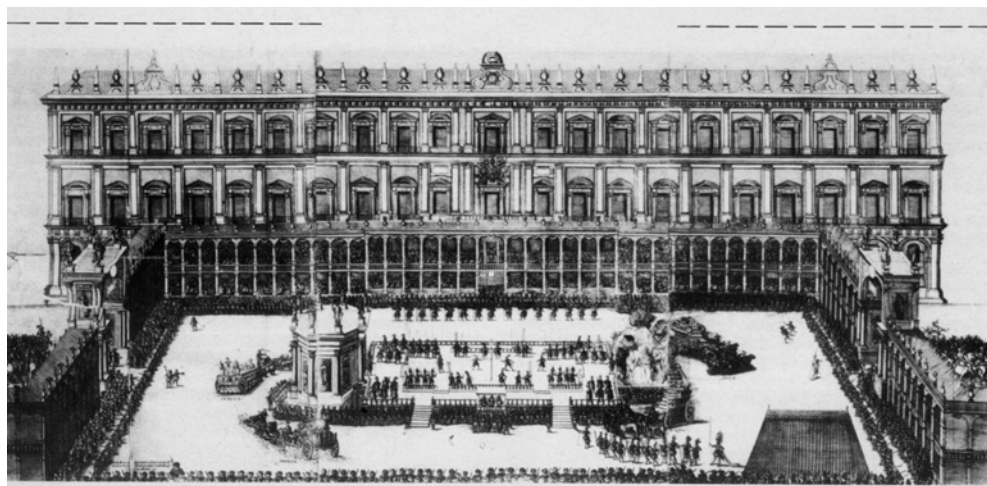


Fig. 7. Teatro per il torneo al largo di Palazzo, 1658. A. Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenissimo Principe di Spagna*, Napoli, tipografia Carlo Faggioli, 1659.

Per le cerimonie civili, quasi sempre legate alla corte vicereale, la documentazione esistente fornisce un quadro preciso delle modalità, dell'importanza delle feste e della ricchezza di mezzi che venivano impiegati. Per queste feste, delle quali abbiamo già parlato, esisteva un progetto solo in parte già deciso poiché ogni manifestazione comportava, comunque, un nuovo allestimento o almeno una "aggiunta", qualcosa che potesse diventare l'elemento di maggiore interesse come, a volte, avveniva facendo anche sfilare animali mai visti in città.

Quasi sempre i cortei, le processioni, le cavalcate dopo aver attraversato le principali strade, addobbate in maniera sfarzosa, confluivano nelle piazze principali della città soprattutto, e se ne comprende il motivo, al Largo di Palazzo (attuale piazza del Plebiscito) dove venivano montate strutture ed apparati teatrali di grande complessità per consentire lo svolgimento di tornei, giostre e spettacoli conclusi, spesso, da fuochi pirotecnici. Nel 1658, ad esempio, per festeggiare la nascita del figlio del Viceré, Garcia d'Avellaneda y Haro conte di Castrillo, viene montato un "Teatro per il torneo" che occupa gran parte dell'irregolare spazio esistente davanti al Palazzo vicereale<sup>33</sup> (fig. 7).

<sup>33</sup> Cfr. S. Cassani, *Capolavori in festa: effimero barocco a Largo di Palazzo 1683- 1759*, Napoli, Electa, 1977; A. Cappellieri, *Filippo e Cristoforo Schor*, «Regi Architetti e Ingegneri» alla Corte di Napoli, in *Capolavori in festa Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997-15 marzo 1998), Napoli, Electa, 1997.

L'incisione di Nicola Perrey, pubblicata da Cirino,<sup>34</sup> documenta l'importante struttura realizzata: due ordini di palchi chiudono, sui quattro lati, uno spazio rettangolare con uno dei lati lunghi addossato al Palazzo. I due lati corti sono interrotti da archi di Trionfo che consentono il passaggio verso via Toledo e verso la sottostante area dell'arsenale. Al centro, disposti su una sorta di spina come nei circhi romani, sorgono un ottagono, "il Tempio dell'Honore", e la "Montagna di Posillipo". Quattro carri, dedicati, ognuno, ad un continente: Africa, America, Asia e Europa, corrono intorno alla "spina".

La stessa scena, la stessa struttura dei palchi tutto intorno allo spazio rettangolare, ma senza la spina centrale, sarà montata poi, nel 1690, per le nozze di Carlo II di Spagna con Maria Anna di Neoburgo. In questa seconda occasione nell'incisione di Luca Antonio di Natale, pubblicata dal Parrino,<sup>35</sup> il punto di vista dello spazio pubblico è cambiato per cui l'immagine restituisce l'aspetto del luogo visto verso il mare con sulla sinistra il palazzo vicereale, di cui si intravede la facciata in scorcio prospettico, mentre tutto il campo visivo è occupato dalle fabbriche religiose che ancora esistevano in quell'anno. Sulla sinistra del disegno, sotto lo stemma, una didascalia riporta l'elenco di tutti gli edifici e delle varie parti che compongono la messinscena (fig. 8).

Rispetto al "Teatro" del 1658, in questo allestimento, sulla destra del grafico è indicato un canale d'acqua nel quale un carro, con la sirena Partenope seduta su una conchiglia, viene traghettato verso la grotta in cui è seduto il fiume Sebeto. In alto "scorre" una lunga scritta con la descrizione della "Festa": *Veduta in prospettiva che mostra la metà intera del teatro con la grotta del fiume Sebeto, la figura di esso e della Sirena Partenope, con le otto quadriglie che giostrarono in quella piazza composte di sei cavalieri per ciascheduna, col suo mastro di campo ed equipaggio. In occasione delle nozze reali di Carlo II e di Marianna di Neoburgo Monarchi delle Spagne. In Napoli nel di 24 di maggio 1690.*

Una larga fascia del grafico, in basso, è dedicata alla "Caccia di Tori" con l'organizzazione dell'arena, i partecipanti, a piedi ed a cavallo, e le varie fasi del combattimento fino all'uccisione dell'animale.<sup>36</sup> La memoria della tauro-

<sup>34</sup> Cfr. A. Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenissimo Principe di Spagna*, Napoli, tipografia Carlo Faggioli, 1659.

<sup>35</sup> Cfr. D. A. Parrino, *L'Ossequio tributario della fedelissima città di Napoli per le dimostrate giulive, Nei Regii Sponsali Del Cattolico, ed Invittissimo Monarca Carlo Secondo Colla Serenissima Principessa Maria Anna Di Neoburgo*, Napoli, nella nuova Stampa del Parrino, e Michele Luigi Mutii, 1690.

<sup>36</sup> La presenza dei Viceré spagnoli introdusse alcune manifestazioni recuperate dalla tradizione popolare spagnola, come il combattimento con i tori, che avvenivano in vari luoghi della città come San Giovanni a Carbonara, quando era ancora fuori le mura, il largo di Palazzo ma anche il largo di Castello. In realtà questi spettacoli in



Fig. 8. Luca Antonio di Natale, *Il Largo di Palazzo con un allestimento di teatro*, 1690. D. A. Parrino, *L'Ossequio tributario della fedelissima città di Napoli per le dimostranze giulive nei Regii Sponsali Del Cattolico, ed Invittissimo Monarca Carlo Secondo Colla Serenissima Principessa Maria Anna Di Neoburgo*, Napoli, nella nuova Stampa del Parrino, e Michele Luigi Mutii, 1690.

machia spagnola viene ricordata anche sulla controcacciata dell'ingresso nel Castel Nuovo con un dipinto nel quale è ripresa la plaza major di Madrid durante una corrida.<sup>37</sup> In realtà questo spettacolo, imposto dai Viceré, non incontrerà mai il pieno favore della popolazione anche se si hanno notizie di molte di queste manifestazioni e di una, in particolare, dovuta alla iniziativa del Viceré marchese del Carpio<sup>38</sup> il quale, nel 1685 per la festa del 26 luglio, organizzò una corrida facendo costruire una spettacolare arena, ossia

particolare furono, ben presto, abbandonati lasciando maggiore spazio a quelle feste che, immancabilmente, finivano con la distribuzione di grande abbondanza di cibo

<sup>37</sup> Cfr. E. Giannone, *Plaza Mayor in Castelnuovo*, Napoli, Paparo editore, 2005.

<sup>38</sup> Proveniente da Roma, dove era stato ambasciatore di Spagna, il marchese del Carpio giunge Napoli, come Viceré, nel 1683 governando fino al 1687 anno della sua morte. Per la città il suo fu un periodo di grande importanza con notevoli iniziative artistiche. A Napoli, da lui chiamati, arrivano anche Filippo Schorr e Johann Bernhard Fischer autori dei grandi apparati effimeri come, ad esempio, quello creato per la festa del Corpus Domini. L'importanza che la Chiesa e le istituzioni attribuivano a questa ricorrenza, costituiva una delle manifestazioni religiose più solenne, importanza sancita con la Bolla di Urbano IV, *Transiturus* dell'8 settembre 1264. Cfr. A. Cappellieri, cit, passim.

una piattaforma su palafitte davanti al mare di Posillipo all'altezza del Largo Sermoneta, in onore della regina madre Anna d'Austria nel giorno del suo onomastico.

Così D.A. Parrino racconta nell'edizione del 1700 della sua famosa Guida.<sup>39</sup>

...in questo luogo [Posillipo] fece famosissime feste il Marchese del Carpio, viceré di gloriosa memoria, facendo divenir il mar terra, con farvi corsi di barbari, giuochi di tori, quadriglie di cavalieri, far azzioni cavalesche, fuochi incendiarj e luminarie per li nomi delle regine, vincendo quasi le glorie de' Cesari.

La bellezza del luogo, le dimensioni (95x75) dell'incredibile, insolita "arena", sulla quale, alla luce di *fuegos artificiales*, oltre alle corride, si svolgevano di giorno e di notte molti spettacoli nonché la grande affluenza di spettatori, resero questa festa una delle più grandiose; un avvenimento riferito da molti storici e cronisti i quali, nei loro scritti, della importante manifestazione hanno sempre aggiunto una incisione non tutte, per la verità, di buon livello. E non c'è dubbio che la più interessante rimane quella dovuta a Federico Pesche su disegno di Sebastiano Indelicato ed edita da Bulifon nel 1685 e pubblicata, per la prima volta, da Pompeo Sarnelli nell'edizione del 1708 della sua importante Guida<sup>40</sup> (fig. 9).

Di notevole qualità grafica l'incisione rappresenta l'arena, costruita su palafitte, montata nello specchio d'acqua davanti alla marina di Chiaja. Ed è proprio questa veduta della città l'altro aspetto interessante dell'incisione. La marina è rappresentata affollata di barche e molti navigli (23 galere spagnole, secondo Parrino) mentre la retrostante riva è ripresa, con un ampio campo visivo, dal complesso religioso sull'isolotto di San Leonardo (oggi non più esistente si trovava all'altezza dell'attuale Rotonda Diaz) fino al capo di Posillipo lungo la cui marina sono disegnati i più importanti edifici della nobiltà napoletana elencati nella lunga didascalia sulla sinistra dell'incisione.

<sup>39</sup> Cfr. D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi, & alla mente de' curiosi; divisa in due parti...* in Napoli, nella nuova stampa del Parrino, a strada Toledo, all'insegna del Salvatore, 1700, 2 v. Cfr. anche M. P. Malatesta, *Relazione della solenne Festa de' Tori e de' Fuochi Artifiziali fattasi nel mare di Napoli il giorno di S. Anna del presente anno 1685: ordinata da quel Viceré Marchese del Carpio: per solennizzare il nome della Maestà della Regina Madre N.S.*, Milano, s.e., 1685.

<sup>40</sup> Cfr. P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura de' buoni scrittori e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli*, Napoli, a spese di Antonio Bulifon, 1708. Le vicende della pubblicazione di questa interessante incisione è stata ricostruita da Cantone. Cfr. G. Cantone, *Un teatro sull'acqua: Palazzo Donn'Anna a Posillipo*, «Quaderno dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 15-20 (1990-1992), Roma, Bonsignori editore, pp. 729-736. Eadem, *Napoli barocca*, cit., p. 241, nota 11.

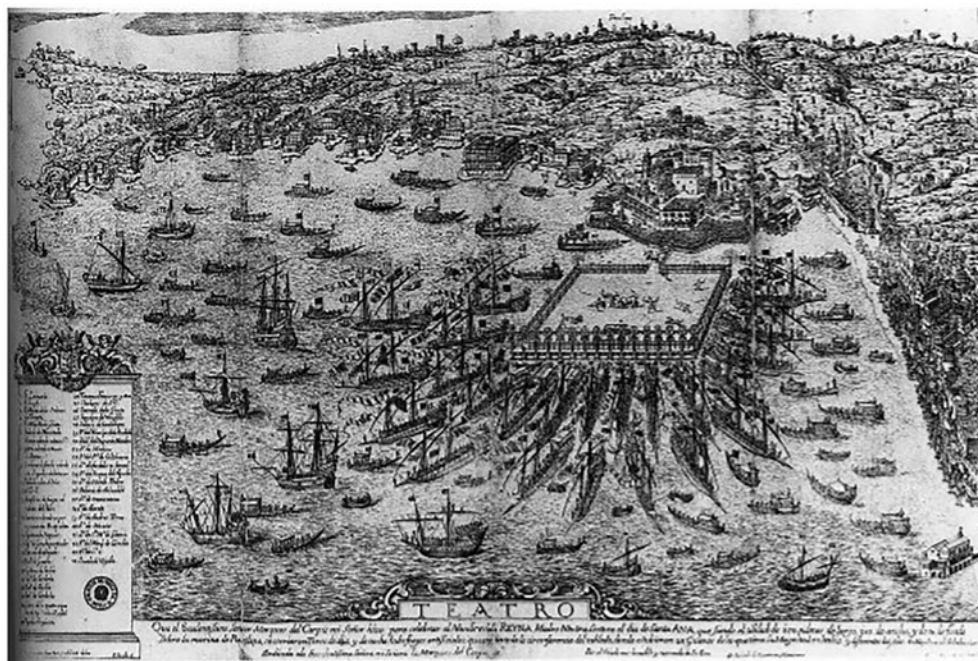


Fig. 9. Incisione di Federico Pesche su disegno di Sebastiano Indelicato. Conservata alla Biblioteca Nazionale di Napoli, (B.N.N.), sez. Mss. e Rari, miscellanea XV G. 23, è stata pubblicata, per la prima volta, in P. Sarnelli, *Vera Guida dei Forastieri*, Napoli, a spese di Antonio Bulifon, 1708.

La dettagliata veduta poggia su un basamento, intitolato T E A T R O, sul quale una scritta in spagnolo recita: *Que el Excelentissimo Señor Marques del Carpio mi señor hizo para celebrar el Nombre dela REYNA Señora el dia de Santa ANA, que siendo el tablado de...sobre la marina de Pusilepo, se correrion de Toros de dia y de noche huba fuega artificiales in toda la circonferencia del tablado, donde estuberion 23 Galeras de la qua tiene...dedicada a la Excelentissima Señora mi Señora la marquesa del Carpio.*

Ritornando al raffronto fra le due incisioni, quella del 1658 e quella del 1690, entrambe ambientate nello stesso luogo del Largo di Palazzo, notiamo un ulteriore interesse dato dalla possibilità di una lettura di questo importante luogo della città prima della completa trasformazione avvenuta per la realizzazione dell'attuale piazza con la Basilica di San Francesco. In realtà nella incisione del 1658 l'unico edificio rappresentato, ossia il palazzo reale, presenta l'impaginazione del progetto di Domenico Fontana, mentre, nel disegno del 1690 che, come abbiamo detto, utilizza un diverso punto di ripresa, ritroviamo gli edifici sacri abbattuti in seguito per costruire l'emiciclo neo-



classico con il colonnato, la Basilica e gli attuali palazzi, Salerno e Prefettura, che concludono i due bracci dell'attuale piazza.

Sulla destra del grafico è rappresentato il lungo edificio religioso di San Luigi di Palazzo: parte del convento e la chiesa con il suo tetto a doppia falda. Arretrato, e ruotato quasi di novanta gradi, il monastero e la chiesa della Croce di Palazzo chiudono questo lato mentre la terza chiesa allora ancora esistente, Santo Spirito di Palazzo, non è rappresentata in quanto risulta fuori del punto di vista dell'incisore.

Rispetto a questa importante documentazione il famoso quadro di Gaspare van Wittel, dipinto nei primi anni del XVIII secolo e dedicato allo stesso luogo, costituisce una sorta di "controcampo" con una restituzione della realtà edilizia molto dettagliata: il punto di vista, leggermente rialzato rispetto al suolo, è posto all'altezza della discesa detta del "Gigante" con, alla destra, il palazzo reale e con la sinistra tutta occupata dalle fabbriche religiose.<sup>41</sup>

In queste brevi considerazioni sulle feste e gli allestimenti napoletani del XVII secolo abbiamo tralasciato gli apparati realizzati in occasione di funzioni funebri per due motivi. Questi catafalchi, allestiti nelle principali chiese cittadine o nei palazzi nobiliari, pur avendo un aspetto monumentale, vere e proprie "macchine" con addobbi e solenni riti sacri, in realtà, erano funzioni destinate ai familiari o anche ai cittadini in caso di personaggi pubblici. Ma, nonostante l'intervento di musicisti e del clero per le funzioni sacre, queste cerimonie non possono essere assimilate ad esecuzioni teatrali, pur senza sottovalutare l'importanza per il loro aspetto progettuale ed artistico.

In tal senso la morte del re Carlo II, nel 1700, quella del Viceré Luis de la Cerda, duca di Medinacoeli nel 1702, e l'arrivo, nello stesso anno, del viceré Juan Manuel Fernandez Pacheco de Acuña, marchese de Villena, segnano, dopo due secoli, la conclusione della stagione del dominio spagnolo. Ancora pochi anni infatti e, nel 1707, nella capitale del regno meridionale entreranno le truppe austriache; Georg Adam von Martinitz viene nominato Viceré. A Napoli arrivano artisti austriaci ed anche per le arti figurative comincerà tutta un'altra storia.

## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

<sup>41</sup> Famosissima opera, dell'autore di origine olandese, la tela della quale si conoscono ben sei redazioni, resta un preciso riferimento per la storia, urbanistica ed architettonica, di questo importante luogo della città. Una delle più note edizioni, datata 1701 e proprietà della Banca Intesa, è oggi esposta nell'ex sede del Banco di Napoli di via Toledo, edificio realizzato da Marcello Piacentini nel 1940 e, recentemente, trasformato nella nuova sede napoletana delle Gallerie d'Italia.

# Italian Renaissance Echoes in Shakespeare's *Hamlet*

*Ambra Moroncini*

For in the fatness of these pursy times  
Virtue itself of vice must pardon beg,  
Yea, curb and woo for leave to do him good.

*Hamlet*, III.4.155-157

## *A Brief Introduction to a Fascinating Case-Drama*

English drama in the Elizabethan era, not dissimilarly from all European literature in the early modern period, followed the principles of *imitatio* and *emulatio*, profiting thereby from cross-cultural encounters, or, as Michele Marrapodi judiciously put it, from “a complex process of intertextual and interdiscursive appropriation, in which cultural difference and ideological opposition played a fundamental role in accommodating the moral of the original narratives and theatrical practices to domestic dramatic traditions with distinctive social and religious principles”.<sup>1</sup> In this multiplicity of possible cultural creative reworking, the favourite background of Elizabethan dramatists turned out to be the splendour of Italy’s princely courts and the “Italianate atmosphere of revenge tragedy”.<sup>2</sup> William Shakespeare (Stratford-upon-Avon 1564-1616), undoubtedly the greatest playwright of the Elizabethan era, and

<sup>1</sup> Michele Marrapodi, “Past, Present, and Future in Anglo-Italian Renaissance Studies”, in *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*, edited by Michele Marrapodi, London and New York, Routledge, 2019, pp. 1-51, p. 1. See also Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

<sup>2</sup> Hugh Grady, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne: Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 245. See also Louise George Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven, CT, Yale University Press, 1989, and Michele Marrapodi, “Appropriating Italy: Towards A New Approach to Renaissance Drama”, in his *Italian culture in the Drama of Shakespeare & his Contemporaries. Rewriting, Remaking, Refashioning*. New York: Routledge, 2016, pp. 1-12.

of all time, whose works “were caught up in the ongoing whirl of intertextual references, of texts generating other texts in an endless process of cultural reworking and rewriting with no clear point of origin”,<sup>3</sup> did set many of his plays (or has part of their action set) in Italy, yet, even though horrible murders and treasons happen on his stage, they do not necessarily occur in all the plays whose action takes place in the Mediterranean country at the heart of the European Renaissance.<sup>4</sup> He does not even seem to have travelled to Italy, but it is recognised that he had some grasp of the Italian language and knowledge of Italian literature, mostly through John Florio’s manuals, *Firste Fruites* (1578) and *Second Fruits* (1591), as well as via Florio’s and John Harington’s English translations of Italian texts (John Harington published its first full translation in English of Ariosto’s *Orlando Furioso* in 1591).<sup>5</sup> Among his works, *Hamlet* is unquestionably the most studied play in world literature, and it has received far-reaching scholarly attention. The main accredited sources of this great tragedy are the *Historia Danica*, by the medieval Danish scholar Saxo Grammaticus, and the French tale by François de Belleforest about Prince Amleth, though Michel de Montaigne’s essays, and Timothy Bright’s *Treatise on Melancholy* (1586) are also recognised as marginal sources.<sup>6</sup> One wonders, however, whether *The Murder of Gonzago* by poison (*Hamlet*, II.2.530-532;

<sup>3</sup> Oana-Alis Zaharia, “Rewriting and Appropriating Francesco Guicciardini’s *Storia D’Italia* in Elizabethan England: Geoffrey Fenton’s Translation and Shakespeare’s *Henry V*”, in *Messages, Sages and Ages*, 3:1 (2016), pp. 6-71 (61) DOI:10.1515/msas-2016-0006. See also Michael J. Redmond, *Shakespeare, Politics, and Italy: Intertextuality on the Jacobean Stage*, Aldershot: Ashgate, 2009.

<sup>4</sup> See Mario Praz, “Shakespeare’s Italy”, in *Shakespeare Survey*, 7, Cambridge, Cambridge University Press, 1954, pp. 95-106, and Michele Marrapodi, “Shakespeare’s Romantic Italy: Novelistic, Theatrical, and Cultural Trans-actions in the Comedies”, in his *Italian culture in the Drama of Shakespeare & his Contemporaries. Rewriting, Remaking, Refashioning*, op. cit., pp. 51-68. For a list of settings for all Shakespeare’s plays, see [https://folgerpedia.folger.edu/List\\_of\\_settings\\_for\\_Shakespeare%27s\\_plays](https://folgerpedia.folger.edu/List_of_settings_for_Shakespeare%27s_plays)

<sup>5</sup> See Frances A. Yates, *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare’s England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934, as well as Michael Wyatt, “John Florio and the Circulation of Italian Literature”, in *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*, op. cit., pp. 389-403, and Id. *The Italian Encounter with Tudor England*, op. cit. See also Kenneth Muir, *The Sources of Shakespeare’s Plays*, London, Routledge, 1977 (eBook 2013); R. C. Simonini, Jr., “Language Lesson Dialogues in Shakespeare”, *Shakespeare Quarterly* 2: 4 (1951), pp. 319-329. It may also be worth mentioning that a few years ago Lamberto Tassinari published a controversial study (*Shakespeare? È il nome d’arte di John Florio*, Montreal: Giano Books, 2008) translated also in English (*John Florio: the Man who was Shakespeare*, translated by William Mc Cuaig, Montreal: Giano, 2009) and in French (*John Florio Alias Shakespeare*, Lormont, Le Bord de l’Eau, 2016) asserting that we will continue reading the plays and sonnets by Shakespeare knowing that John Florio is the author.

<sup>6</sup> See “Hamlet, Prince of Denmark” in *The Oxford Companion to Shakespeare*, edited by Michael Dobson and Stanley Wells, revised by Will Sharpe and Erin Sullivan, Oxford, Oxford University Press, 2015 [2<sup>nd</sup> edition], pp. 252-256, and <https://www.rsc.org.uk/hamlet/about-the-play/dates-and-sources>.

III.2.255-257),<sup>7</sup> is the only Italian motif recognised as a plausible historical source<sup>8</sup> behind the actions of a Danish prince who, “after Jesus”, has become “the most cited figure in Western consciousness.”<sup>9</sup> After all, the fascination of classic works of literature such as *Hamlet* lies precisely in its having “never finished saying what it has to say”,<sup>10</sup> the more so if one considers that “the origins of Shakespeare’s most famous play are as shrouded as *Hamlet*’s textual condition is confused”,<sup>11</sup> as we shall see.

With these considerations in mind, it may be worth revisiting the reading of this captivating play in the light of recent and thought-provoking contributions to the study of the early modern period. In so doing, I will leave aside the ‘Machiavellian’ framework of *Hamlet* so comprehensively explored by Hugh Grady and John Roe,<sup>12</sup> and I will focus instead on discussing Shakespeare’s original appropriation of sixteenth-century Italian genres, paying particular attention to his use of key features from the *serio-ludere* production, along with the synergy with Giordano Bruno’s cosmological thought he was drawn to in his quest for truth.

### 1. *Hamlet’s Alleged Folly and Sixteenth-Century Italian Echoes*

As is well known, the earliest surviving printed version of William Shakespeare’s *Hamlet* is the first quarto (shortened to Q1), sometimes also referred to as ‘bad quarto’: *The tragicall historie of Hamlet Prince of Denmarke by William Shakespeare. As it hath bene diuerse times acted by his Highnesse seru-*

<sup>7</sup> In this essay, all citations from Shakespeare’s *Hamlet* will follow the bilingual Italian and English edition edited by Paolo Bertinetti, Turin, Einaudi (ET Classici), 2019.

<sup>8</sup> On the poisoning, through the ear, of Francesco Maria I della Rovere, Duke of Urbino, and husband of Leonora Gonzaga, as the most plausible historical source of Shakespeare’s *Hamlet*’s play within the play, see Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. 7: *Major Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London, Routledge and Kegan Paul, 1973, pp. 172-173, as well as Id., “The Murder of Gonzago”, in *The Modern Language Review*, 30: 4, pp. 433-444. See also Samuel A. Tannenbaum, “*Hamlet* and the Gonzago Murders”, in *The Shakespeare Association Bulletin*, 16: 3 (July, 1941), pp. 169-174.

<sup>9</sup> Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, London: Fourth Estate, 1998, p. xix.

<sup>10</sup> I borrow, of course, Italo Calvino’s words from “Why read the Classics”, in Italo Calvino, *The Uses of Literature*, essays translated by Patrick Creagh, San Diego-New York-London, Harcourt Brace, 1986, pp. 125-134, p. 128.

<sup>11</sup> Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, op. cit., p. 383.

<sup>12</sup> See Grady, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne*, op. cit., and John Roe, *Shakespeare and Machiavelli*, Cambridge, D.S. Brewer, 2002. See also Ian Johnston, “The Issue of Language: Introduction to *Richard II* and *Hamlet*”, *A lecture prepared for English 366: Studies in Shakespeare*, last revised on 22 August 1999 Lecture on *Hamlet* and *Richard II*: The Issue of Language (viu.ca)

*ants in the cittie of London: as also in the two vniuersities of Cambridge and Oxford, and else-where*, printed in 1603.<sup>13</sup> This play is thought to have been written and first performed in London around 1600, though *The Revenge of Hamlet Prince [of] Denmark* was entered in the Stationers' Register in July 1602. We are informed, however, of a lost *Ur-Hamlet*, which probably dates to 1589,<sup>14</sup> allegedly written by Thomas Kyd, author of the most recognised Senecan revenge play *The Spanish Tragedy*,<sup>15</sup> despite Harold Bloom vehemently emphasising that the *Ur-Hamlet* of Thomas Kyd "never has been found because it never existed", adding:

We simply do not know when Kyd wrote *The Spanish Tragedy*, but it may have been anytime from 1588 to 1592. I have never understood why and how Shakespeare scholars could consider that *The Spanish Tragedy* was a serious influence upon *Hamlet*. Popular as it was, *The Spanish Tragedy* is a dreadful play, hideously written and silly, common readers will determine this for themselves by starting to read it. They will not get much past the opening, and will find it hard to credit the notion that this impressed Shakespeare. The more rational supposition is that Shakespeare's first *Hamlet* influenced *The Spanish Tragedy*, and that any effect on Kyd's squalid melodrama on the mature *Hamlet* was merely Shakespeare's taking back of what initially had been his own.<sup>16</sup>

Bloom's convictions find support on the considerations that "*Hamlet* is scarcely the revenge tragedy that it only pretends to be", insofar as its hero cannot strike us as a likely avenger, "because his intellectual freedom, his capaciousness of spirit, seems so at odds with his ghost-imposed mission".<sup>17</sup> This may be evinced by the fact that between the Ghost's injunction (I.5.91), and the fencing match at the conclusion of play, Hamlet's action is hardly action at all. Everything in the play depends upon his response to the ghost of his

<sup>13</sup> There are only two copies of this book in the world – one at the Huntington Library, discovered in 1823, and missing the last page of text; and the British Library copy (C.34.k.1.) which does not have a title page. The term 'bad quarto' refers to a small number of early editions of Shakespeare's works whose textual authority is debatable. The British Library collection web page informs us that in the case of Q1 *Hamlet*, the text is significantly different from the later versions published in the second quarto (Q2; 1604/5) and the First Folio (F1; 1623). "For example, there are around 2,200 lines in Q1 and 3,800 lines in Q2 (whereas Q2 and F1 are much more similar in length and content). In addition, in Q1 Hamlet's most famous soliloquy runs, 'To be or not to be, I there's the point.' This is a startling indication of how different this version of the play is. The speech also appears in a totally different place in the text – in the equivalent to Act 2, Scene 2, rather than the more common Act 3, Scene 1." <https://www.bl.uk/collection-items/bad-quarto-of-hamlet-1603>

<sup>14</sup> See "Hamlet, Prince of Denmark", op. cit., as well as <https://lostplays.folger.edu/Hamlet>

<sup>15</sup> On Senecan tragedy in the English Renaissance, see Mario Domenichelli's contribution to *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*, op. cit., pp.129-143 (pp. 135-137 refer to Kyd's *The Spanish Tragedy* and Shakespeare's *Hamlet*).

<sup>16</sup> Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, op. cit., pp. 395 and 398.

<sup>17</sup> Ivi, p. 383, and 392-393.

father, to whom Hamlet refers, quite comically, as an “old mole” and a “fellow in the cellarage” (I.5.170 and 159), suggesting that he seems to question the belief in ghosts and the code of revenge. In short, Hamlet’s response is as highly dialectical as everything else about the prince of Denmark, who feigns to be suffering from an “antique disposition” (I.5.180), as we are informed by his confidence to Guildenstern:

But my uncle-father and my aunt-mother are deceived  
[...]  
I am but mad north-north-west. When the wind is  
southerly, I know a hawk from a handsaw (II.2.372-375)

and, most importantly, by the whole-hearted dialogue with his mother:

That I essentially am not in madness,  
But mad in craft. (III.4.189-190)

Sam Hall has pointed out that although in Shakespeare’s tragedies “fooling matters seriously and fools take centre stage”, in *Hamlet* the engagement with the discourse of folly is unique, because the discourse of folly is omnipresent in the play’s language, where references to “a plentiful lack of wit” are a constant presence.<sup>18</sup> It suffices to consider Polonius’s and Hamlet’s discussion in Act 2:

Polonius: [...] What do you read, my lord?  
Hamlet: Words, words, words.  
Polonius: What is the matter, my lord?  
Hamlet: Between who?  
Polonius: I mean the matter that you read, my lord.  
Hamlet: Slanders, sir. For the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum, and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams – all which, sir, though I must powerfully and potently believe, yet I hold it not honestly to have it thus set down. For yourself, sir, shall grow old as I am – if like a crab you could go backward. (II.2.191-204).

Here Hamlet calls attention to the fact that words are drawn into the domain of appearance and deception, endorsing, I would suggest, 16<sup>th</sup> century

<sup>18</sup> Sam Gilchrist Hall “Folly and Aesthetic Judgement”, in *Shakespeare's Folly*, London and New York, Routledge, 2017, pp. 140-173 (140-146).

Italian historian Francesco Guicciardini (first translated in England by Geoffrey Fenton in 1579)<sup>19</sup> in his claim that in any discourse it is necessary to maintain a degree of reserve and to harbour doubts, so as to reflect on what things, rather than words, really mean.<sup>20</sup> Guicciardini, it may be helpful to recall, encouraged an ironic attitude in order to read a different concept of truth beneath appearances, since, as he stated, “men let themselves be so deceived by words that they do not know things”, and maintaining that “the hearts of men are hidden and often their dissimulation runs deep so that we are easily deceived if we found our judgments on words and external things”.<sup>21</sup> We know that Shakespeare knew Fenton’s translation of Guicciardini’s *History of Italy* because appropriation of Guicciardini’s text have been brought to light in Shakespeare’s *Henry V*.<sup>22</sup> One wonders whether appropriation of Guicciardini’s belief in the “fallaciousness of human reasoning” in its claims to give definitive judgment upon “uncertain things”<sup>23</sup> may be the source of Polonius’s following discernment on Hamlet:

[...] How pregnant sometimes his replies are – a happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of.  
(II.2.208-211)

Yet, Hamlet’s following dialogue with Polonius in this second act is also, and most definitely, revealing of Shakespeare’s appropriation of some elements from the Italian *commedia dell’arte*, which might have facilitated the framing of Hamlet’s “antic disposition” as fictional, in order to avoid accusation of violating the neo-classical proscription of mingling kings and clowns:

<sup>19</sup> *The historie of Guicciardin conteining the vvarres of Italie and other partes, continued for many yeares vnder sundry kings and princes, together with the variations and accidents of the same, deuided into twenty booke: and also the argumentes, vvith a table at large expressing the principall matters through the vvhole historie. Reduced into English by Geffray Fenton*, London, Thomas Vautroullier dwelling in the Blackfriars by Ludgate, 1579.

<sup>20</sup> On Guicciardini’s thoughts regarding use of language and deception, see Maria Chiara Tarsi, “On the Folly of Historical Judgement. Irony and Truth in *The History of Italy* by Francesco Guicciardini”, in *Nudity and Folly in Italian Literature from Dante to Leopardi*, edited by Simon Gilson and Ambra Moroncini, Florence, Cesati, pp. 95-114, especially 107-114.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 108 and n. 47. “Gli uomini si lasciono spesso ingannare tanto da’ nomi che non conoscono le cose” and “Perché sono occulti e’ cuori degli uomini, e spesso profonde le simulazioni, in modo che facilmente si inganna chi fonda el suo giudicio in sulle parole e cose estrinseche”.

<sup>22</sup> See Zaharia, “Rewriting and Appropriating Francesco Guicciardini’s *Storia D’Italia* in Elizabethan England: Geoffrey Fenton’s Translation and Shakespeare’s *Henry V*”, op. cit.

<sup>23</sup> Guicciardini’s “fallacia de’ discorsi umani” is treated in his *Storia D’Italia [History of Italy]*, at the end of Book 9.11.

The best actors in the world, either for  
tragedy, comedy, history, pastoral,  
pastoral-comical, historical-pastoral,  
tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral,  
scene individable, or poem unlimited.  
Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light.  
For the law of writ and the liberty, these are  
the only men. (II.2.392-398).

As Richard Andrews reminds us, in this much-quoted actors' publicity brochure delivered by Polonius, the phrase "the law of writ and the liberty" has been used as a peg on which to hang the description of Italian professional companies in the sixteenth and seventeenth centuries.<sup>24</sup> Hence, thanks to Polonius's distinction between the "writ" and the "liberty" of the players, we have evidence of Shakespeare's awareness of the contrast between scripted five-act plays (*the law of writ*) and improvised performances (*the liberty*). What is more, Robert Henke has pointed out that quite contrary to the common perception that the *commedia dell'arte* performed only farce, the professional actors displayed generic virtuosity worthy of Polonius's catalogue: the actors of the serious parts followed the literary rules of 'writ' (and they only improvised holding to the style of the literary fragments they memorized); whereas the characters of the *parti ridicule* followed the oral-compositional 'liberty'. Most importantly, among these latter characters, the zanni or *buffoni* (clowns), due to their unfettered improvisation, had the potential of derailing the "necessary question of the play".<sup>25</sup> This point is highly significant since Hamlet's advice to the Elsinore actors (III.2.1-45) professes his concern with proper diction, attention to verisimilitude and to the integrity of script, which he sees as threatened by the clown's improvisation (38-39). Hamlet's 'fool' role, therefore, reveals itself an affinity between the prince and the improvising clown, and in so doing Shakespeare seems here to be violating the neo-classical proscription of mingling kings and clowns. However, by framing Hamlet's madness as an artifice to deceive his uncle and his mother (II.2.372-375), as mentioned above, he seems to be following the key-principle of the *commedia*

<sup>24</sup> See Richard Andrews, "The Italian *comici* and *commedia dell'arte*", in *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*, op. cit., pp. 177-191, p. 177. See also Louise George Clubb, "The Law of Writ, and the Liberty: Italian Professional Theatre", in Ead. *Italian Drama in Shakespeare's Time*, op. cit., pp. 249-280, as well as Michael Anderson, "The Law of Writ, and the Liberty", in *Theatre Research International*, 20, 3 (September 1995), pp. 189-199.

<sup>25</sup> Robert Henke, "Virtuosity and Mimesis in the *Commedia dell'Arte* and *Hamlet*", in Michele Marrapodi (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & his Contemporaries*, op. cit., pp. 69-81, p. 79 in particular.



*dell'arte*, where “the fiction of madness licences a breach of mimesis”, though with a deeper psychological intensity.<sup>26</sup>

On the other hand, one should not underestimate that this Shakespearean tragedy abounds in puns, riddles, paradoxes and oxymora. From the onset, king Claudius addresses Hamlet using an oxymoron “But now, my cousin Hamlet, and my son” (I.2.64), to which Hamlet wittily responds that his “uncle father” (II.2.372) is “a little more than kin, and less than kind” (I.2.65). He does not spare his mother sarcastic puns either: “You are the Queen, your husband’s brother’s wife” (III.4.14-15). Italian echoes may be here immediately perceived. Indeed, the Latin literature of *serio-ludere* revived in the early modern period by humanists such as Erasmus was central to the Italian Renaissance literary production, and actively promoted in the sixteenth-century Italian learned academies, to such an extent that the heterogeneous production of *encomia*, satirical prose and paradoxical poetry ended up rivalling the sonnet in popularity, and encouraged a complexity of discourses of dissent.<sup>27</sup>

The Italian humanist Ortensio Lando (1510-1558 ca.) was among the most prolific early modern humourists who made use of paradox to undermine certainties consolidated by early-sixteenth-century. One only needs to think of his Declamation *Meglio è d’esser ignorante che dotto* [*It is better to be ignorant than learned*], or, even more appropriate to our analysis, of his *Meglio è d’esser pazzo che savio* [*It is better to be fool than wise*],<sup>28</sup> which reminds us of the precept found in the important school text the *Disticha Catonis*, according to which “*stultitia simulare loco, prudentia summa est*”,<sup>29</sup> as well as of Erasmus’s assertion that “only fools have a licence to declare the truth without offence”, since they “have a marvellous faculty of giving pleasure not only when they speak the truth but even when they utter open reproaches, so that the very same statement which would have cost a wiseman his life causes unbelievable

<sup>26</sup> Ivi, pp. 79-81.

<sup>27</sup> See Stefano Jossa and Ambra Moroncini (eds), *Comedy, Satire, Paradox, and the Plurality of Discourses in Cinquecento Italy*, Special Issue of *Renaissance and Reformation*, 2017, 40/1, as well as David Marsh, *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, and Silvia Longhi, *Lusus: Il capitolo burlesco del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983.

<sup>28</sup> Citations from Lando’s paradoxes are from Ortensio Lando, *Paradossi, cioè sentenze fuor dal commune parere* (1543), edited by Antonio Corsaro, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 2000. See also Elisa Tinelli, « L’illusione della conoscenza nei *Paradossi* di Ortensio Lando », *Italies* [En ligne], 24 / 2020, mis en ligne le 16 mars 2021, online at <http://journals.openedition.org/italies/8098>, and Maria Cristina Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L’elogio paradossale nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008.

<sup>29</sup> *Disticha Catonis* (2, 18.2), edited by Marcus Boas, Amstelodami, North-Holland publishing company, 1952, p. 120.

pleasure if spoken by a fool".<sup>30</sup> As Rocco Coronato notes, a powerful agent of the European diffusion of Lando's *Paradossi* (1543) was their French translation by Charles Estienne in 1554 (which had been republished nine times by 1581), along with the partial translation in English by the playwright Anthony Munday in his *The Defence of contraries* (1593).<sup>31</sup> Being "a discourse in which opposites can coexist and perspectives can be altered", the idea of synchronising counterparts was perfectly attuned to "Shakespeare's intellectual interest in placing both characters and audiences in uncertainties, mysteries, and doubts".<sup>32</sup> Interestingly, Lando's *Declamation Meglio è d'esser pazzo che savio* [*It is better to be fool than wise*] was accompanied in Anthony Munday's work by a long, informative gloss which confirms that since antiquity folly had been strictly associated with truth:<sup>33</sup>

For the Foole. *Declamation*, 5. That it is better to be a foole, than wise.

[...] I will vse the aduise and opinion of the auncient Philosophers, which was, that to liue securely in this world, they thought it best to vse the counterfeit shadowe of a foole: and they saide, that euen as he who hath some meane to counterfeit well a Prince, Lorde or Gentleman, can doe no lesse for the whyle but enter into the same trauaile, sollicitude, cares, paines and greefes, as the person he imitates is subiect vnto: so hee that in this world, will sometimes cunningly disguise himselfe with the masque of folly, as one may perceiue no[thing] else by him, but euen natural foolery: (cannot in so dooing) but participate with the happy partes and conditions of a foole, which are of such sort, as the very richest and best pleased in this worlde, are not in any thing like, or to be compared to them. [...] Too long woulde the rehearsall be, of fooles and Arch fooles, that are to be found enclosed within the Citties of Italie. Wherefore to finishe this discourse, I will thus frame my conclusion, that fooles ought to be singularlie esteemed and commended: bicause God doth them so much fauour, as hee hath chosen (by them) to confound and ouerthrow the wisdome of this world: withall, that the most noble Citties & puissant Nations, ought to be esteemed much more for folly, then wisdome.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly*, translated by Clarence H. Miller, New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 123 and 56.

<sup>31</sup> Rocco Coronato, "Hamlet, *Ortensio Lando*, or 'To Be or Not to Be'", in *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition*, edited by Michele Marrapodi, London and New York, Routledge, 2014, 291-304 (293-294). For a comprehensive study of the paradox books by Lando, Estienne, and Munday, see Patrizia Grimaldi Pizzorno. *The Ways of Paradox from Lando to Donne*. Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria" 241, Florence, Leo S. Olschki, 2007.

<sup>32</sup> Peter G. Platt, *Shakespeare and the Culture of Paradox*, London and New York, Routledge, 2016, pp. 1 and 2.

<sup>33</sup> With regard to the association between truth and folly, see Pietro Boitani, *Poesia e Follia*, in his *Letteratura e verità*, Rome, Edizioni Studium, 2013, pp. 45-68.

<sup>34</sup> From Anthony Munday's digital version of *The Defence of contraries*, available at <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A20028.0001.001> ('For the Foole. *Declamation*, 5. That it is better to be a foole, than wise', may be found on pp. 41-52 <https://quod.lib.umich.edu/e/ebo/A20028.0001.001/1:4.5?rgn=div2;view=-fulltext>). Italics mine.

We cannot say for certain if Shakespeare read Lando's *Paradossi*, or their translation, yet, I would definitely share Peter Platt's judgement that "somewhere along the line", he must have had knowledge of them, not just because Edmund's speech on bastardy in *King Lear* is based on Lando's paradox *That the Bastard is more to be esteemed, than the lawfully borne or legitimate*, but precisely because Hamlet prince of Denmark seems to be "an acceptance of paradox" in his moving "beyond rigid binaries of acting/being or to be or not to be".<sup>35</sup> Additionally, this Italian paradoxical avenue of investigation may result entirely encouraging when considering that Lando praised faked madness for its virtue of avoiding serious scrutiny and, therefore, for obtaining a concealed revenge:

Oh che vena di eloquenza mi fora al presente mestieri per dir compitamente la virtù della pazzia, la quale è tanta che sol il fingerla dette moltissime volte occasione nel vendicarsi di ricevute ingiurie. (L126).

[Oh, what a vein of eloquence thrusts me to apprise the pure virtue of madness, which is so much so that only the feigning it gave many times an opportunity to take revenge for received insults].<sup>36</sup>

The argument of folly as true reason, and, most importantly, the engagement of counterfeit folly for the settling of scores may bring Shakespeare close not only to Lando's writing but also to the treatment of folly in the Italian Renaissance. Indeed, the visionary intelligence of the melancholic character was very much crucial in early modern Italian poetry and prose, where folly was not solely interpreted as platonic *furor*, but also as a way of conveying an inconvenient truth.<sup>37</sup> To this end, it is worth mentioning a work by Alessandro Guarini, that is, *Il farnetico savio* [*The Wise Man*], which was printed in 1610 and written as a defence of Dante's *Divina Commedia* given by Torquato Tasso (1544-1695), the Italian 'mad' poet *par excellence*. At the beginning of Guarini's fiction, Tasso declares that sometimes wise men disguise themselves as being mad, and he admits to doing so, by faking all his symptoms of melancholy and paranoid suspicion in order to make the world believe he is deranged so as to speak an inconvenient truth. One of the most interesting excerpts from Guarini's work is the following one:

<sup>35</sup> See Platt, *Shakespeare and the Culture of Paradox*, op. cit., pp. 23 and 153-164.

<sup>36</sup> Translation mine. Further translations of citations will be mine unless stated otherwise.

<sup>37</sup> See Gilson and Moroncini, *Nudity and Folly in Italian Literature from Dante to Leopardi*, op. cit., with an enlightening Introduction on pp. 9-25.

Io dunque [...] dovendo compor favola di me stesso e rappresentarmi quasi nuovo istrione nella scena di questo mondo a far la parte di mentecatto, con qual decoro avrei dovuto vestir la persona di un Orlando, di un furioso?<sup>38</sup>

[I therefore [...] in having to compose a tale about myself and represent myself almost as if I were some comedic actor on the stage of this world, taking on the part of the fool with what embellishment should I have dressed the character of an Orlando, or a mad-man?]

Quite curiously, features of Tasso's biography and letters may be traced in *Hamlet*, insofar as we know that Tasso feared that the Ferrarese serving men were planning to kill him and one evening, "while he was in the Duchess's apartment, suspecting that he was being spied upon by a servant, he drew his knife and attacked him,"<sup>39</sup> an episode that, needless to say, reminds us of Polonius's death (III.4.24). Most importantly, however, knowing that many people considered him mad, Tasso wrote in protest to Alfonso d'Este, Duke of Ferrara, that "non tanto io sono il folle quanto ella è l'ingannata"<sup>40</sup> ["I am not so much the madman as you are the deceived one"]: this is the key assertion revealed by Hamlet to Guildenstern (II.2.372-375), as we noted earlier.

Finally, if we now pay attention to the fact that Torquato Tasso's theories of tragedy were closely intertwined with the discussion of epic, and for his only tragedy, *Il re Torrismondo* (1587), he chose a Scandinavian medieval chronicle history as plot, focusing on a story of melancholy, then the theatrical context of Shakespeare's *Hamlet* might be recognised as more international than has been previously acknowledged, as Louise George Clubb rightly points out.<sup>41</sup> Indeed, a lost play, *Tasso's Melancholy*, first appeared on the London stage in 1594, that is, on the same year of the first English translation of Tasso's masterpiece, *Jerusalem Delivered*, first published in Italian in 1581.<sup>42</sup> Charles Brand also informs us that "some of the properties ("Tasso's Picture", "Tasso's Robe") are mentioned in an inventory of the company's wardrobe dated 1598," and that "in 1602, when *Hamlet* was first produced at the Globe theatre, Thomas Dekker revised *Tasso's Melancholy* for a further run".<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Alessandro Guarini, *Il farnetico savio, ovvero il Tasso*, edited by Ferdinando Ronchetti, Città di Castello, Lapi, 1895, p. 18.

<sup>39</sup> Charles P. Brand, *Torquato Tasso A Study of the Poet and his Contribution to English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 19.

<sup>40</sup> Torquato Tasso, *Lettere*, edited by Cesare Guasti, Vol. I, Florence, Le Monnier, 1852, p. 259 (n. 101).

<sup>41</sup> Louise George Clubb, "The Arts of Genre: *Torrismondo* and *Hamlet*", in her *Italian Drama in Shakespeare's Time*, op. cit., pp. 191-203.

<sup>42</sup> See <https://hensloweasablog.blogspot.com/2018/08/13-august-1594-tassos-melancholy.html>

<sup>43</sup> Brand, *Torquato Tasso A Study of the Poet and his Contribution to English Literature*, op. cit., p. 206.

## 2. *Hamlet: A Counter-Petrarchan Heir Aligning with Giordano Bruno's Cosmological Philosophy*

There are, however, other important Italian echoes we should consider when examining the so-called “question” of Hamlet (III.1.56), so expertly, though not exhaustively, explored by Harry Levin’s book.<sup>44</sup> Indeed, as Hilary Gatti rightly observed, “if Hamlet has difficulty in passing from thought to action, it is not simply because he thinks too much, but because his ideas involve a process of total ‘renovatio’ which no single action or ‘revenge’ can bring about.”<sup>45</sup>

Hamlet’s madness, as one knows, is presented by Polonius to king Claudius and queen Gertrude in the second scene of the second act:

[...] Your noble son is mad.  
Mad call I it, for to define true madness,  
What it’s but to be nothing else but mad?  
[...]  
That he is mad ’tis true; ’tis true ’tis pity;  
[...]  
Mad let us grant him then. (II.2.92-94; 97; 100)

before he reads to them a love letter and poem that Hamlet has composed for Ophelia:

POLONIUS: (*Reads*) *To the celestial and my soul’s idol, the most beautified Ophelia* – That’s an ill phrase, a vile phrase,  
‘beautified’ is a vile phrase. But you shall hear –  
*these; in her excellent white bosom, these, & c.*

QUEEN: Came this from Hamlet to her?

POLONIUS: Good madam, stay awhile. I will be faithful.  
*Doubt thou the stars are fire,  
Doubt that the sun doth move,  
Doubt truth to be a liar,  
But never doubt I love.  
O dear Ophelia, I am ill at these numbers. I have no art to reckon my groans. But that I love thee best, O most best, believe it. Adieu.  
Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him, Hamlet (II.2.109-123)*<sup>46</sup>

<sup>44</sup> See Harry Levin, *The Question of Hamlet*, New York, Oxford University Press, 1959, and Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, op. cit., pp. 386-391.

<sup>45</sup> Hilary Gatti, *The Renaissance Drama of Knowledge. Giordano Bruno in England*, London and New York, Routledge, 1989, pp. 114-115.

<sup>46</sup> Italics mine.

Polonius then adds that he “will find where truth is hid, though it were hid indeed within the centre” (II.2. 157-159), insisting, in the third act, that Hamlet’s “antic disposition”, rather than being attributed to his father’s untimely death and his mother’s hasty remarriage, is due to an erotic melancholy: his beloved Ophelia (listening to the authority of her father) had rejected Hamlet’s love (III.1.178-180).

Hamlet’s letter to Ophelia has been defined by prominent scholars such as Philip Edwards as “a great puzzle”, and “so affected, juvenile and graceless.”<sup>47</sup> Patrick Cheney, however, observes that “in response to a ghostly call for revenge, Hamlet re-invents tragic inwardness, performing his famed consciousness,” and he does so by identifying himself as a Petrarchan lover and poet.<sup>48</sup> Indeed, the belief that Shakespeare here thinks of Petrarchism emerges when Hamlet uses the word “numbers” to describe his verse (II.2.119), which is the very word Mercurio uses to describe Romeo’s Petrarchism (*Romeo and Juliet* II.4.38-39).<sup>49</sup> In *Hamlet*’s case, however, we have a situation in which Hamlet addresses Ophelia in the language of Petrarchan idolatry, but, quite peculiarly, he describes the object of his interior adoration as a divine body gloriously above his own decaying “machine”, hinting that he is in fact a counter-Petrarchan heir. Most importantly, however, as Cheney highlights, the quadruple anaphora of “Doubt” and the concrete images of “stars”, “fire”, and “sun”, are used not just to heat up the erotic beat of the verse, but to also “set up a characteristic Shakespearean interlock between an exterior show and an interior truth”.<sup>50</sup> In so doing, Hamlet’s Petrarchan lines, which mix cosmology with intimacy, may have a deeper philosophical and scientific resonance.

Most scholars, following Harry Levin’s considerations, have pinned the publication of Copernicus’s *De revolutionibus orbium coelestium* (1543) as the decisive historical context at the heart of Hamlet’s doubt posed in his poem for Ophelia.<sup>51</sup> However, with the exception of Hilary Gatti’s thought-provok-

<sup>47</sup> William Sheakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, edited by Philip Edwards, Cambridge, Cambridge University Press/ The New Cambridge Shakespeare, 2003, p. 135.

<sup>48</sup> Patrick Cheney, “Poetry in Shakespeare’s plays”, in his edited volume *The Cambridge Companion to Shakespeare’s Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 235.

<sup>49</sup> Ivi, p. 235 and p. 224.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 235-236.

<sup>51</sup> “The stars, Hamlet asserts, may not be igneous planetary bodies, as they appear to be to the naked eye. The earth may orbit about the sun. If so, the traditional moral and metaphysical truth regarding man’s centrality in the universe may be a lie. Nevertheless, Hamlet’s love need not be doubted”. Walter N. King, *Hamlet’s Search for Meaning*, Athens, University of Georgia Press, 1982, p. 52. See also Levin, *The Question of Hamlet*, op. cit., pp. 47-75, p. 54, and Cheney, “Poetry in Shakespeare’s plays”, op. cit., p. 236.

ing work on Giordano Bruno, first published in 1989,<sup>52</sup> not enough attention has been given to the presence of what Pasquale Sabbatino hailed as Bruno's "furioso eroico"<sup>53</sup> in Shakespeare's *Hamlet*, even though the Italian philosopher lived in London between 1583 and 1585, and at the same residence as John Florio, that is, at the French Embassy, being both hosts of Michel de Castelnau de Mauvissière.<sup>54</sup> In London, not only did Bruno write, and published, his six philosophical *Dialogues* on the capability of the human mind to attain forms of knowledge of the universe so far undreamt of, "which mark the zenith of his productive power",<sup>55</sup> but he was also the first philosopher in England to counter Aristotelian cosmology of a fixed Earth at the centre of the universe. Indeed, his astronomical speculations gained him an invitation to Fulke Greville's house, on Ash Wednesday, to converse with other men of letters, John Florio included, as we shall see. Equally important, Queen Elizabeth I, whom Bruno had celebrated for her "vision in governing" and "other natural and civic virtues", owned Bruno's most important and most controversial works: *Lo Spaccio de la Bestia Trionfante* [*The Expulsion of the Triumphant Beast*], *La Cena delle Ceneri* [*Ash Wednesday Supper*], *De la causa principio et uno* [*Concerning the Cause, the Principle, and One*], and *De l'infinito universe et mondi* [*On the Infinite Universe and Worlds*], all bound in a black leather volume with her royal arms on the cover.<sup>56</sup> As Frances Yates points out, "it is a remarkable testimony to the widespread diffusion of Italian culture in England at that time that more than half a dozen books by Bruno were published in London in Italian during those two years".<sup>57</sup>

There are several factors in support of a line of argumentation according to which Bruno's cosmological dialogues — which go far beyond a pronounced defence of Copernicus's heliocentrism by placing particular emphasis on the

<sup>52</sup> Gatti, *The Renaissance Drama of Knowledge*, op. cit., and Ead. *Essays on Giordano Bruno*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2011. See also Julia Jones, *The Brave New World of Giordano Bruno*, Shakespeare Authorship Roundtable December 4, 1999. Revised for the International Headquarters of the Theosophical Society Adyar, Chennai, India, December 4, 2000, available at <https://vdocument.in/the-brave-new-world-shakespeare-authorship-on-the-eve-of-the-new-century-i-expressed.html>

<sup>53</sup> Pasquale Sabbatino, "Il Moderno Ulisse e la nascita di Amleto", in *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il moderno Ulisse*, Florence, Olschki, 2003, pp. VII-XV (XV).

<sup>54</sup> See Yates, "Florio and Bruno", in *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England*, pp. 87-123, and Gilberto Sacerdoti, "Giordano Bruno in England. From London to Rome", in *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*, op. cit., pp. 192-216, pp. 192-193.

<sup>55</sup> Sacerdoti, "Giordano Bruno in England. From London to Rome", p. 192.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 198 and 201.

<sup>57</sup> Yates, *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England*, p. 92.

concept of cosmological infinity — may hold the key to why Shakespeare's Ghost, who demanded an immediate revenge, received instead a “deferred blood atonement that consumes five acts”.<sup>58</sup> One of these factors may be clearly evinced by the aforementioned short poem Hamlet addressed to the “most dear” Ophelia (II.2.115-123). Let us recall that this is a poem penned by a prince who, quite enigmatically, describes himself as a “machine”, and where, it should now be noted, Bruno's original astral picture of a multitude of stars of fire and planets in constant movement and change may have been ingeniously used by Shakespeare not so much to acknowledge Hamlet's unconditional love for Ophelia, but, most importantly, to construct Hamlet's ‘question’ for knowledge. It suffices to quote Teofilo's words in Bruno's *The Ash Wednesday Supper*, where John Florio is also mentioned:

Pure, di nuovo gli confermava, che *l'universo è infinito; e quello consta d'una immensa eterea regione; è veramente un Cielo, il quale è detto spacio e seno, in cui sono tanti astri, che hanno fissione in quello, non altrimenti che la terra: e così la luna, il sole ed altri corpi innumerabili sono in questa eterea regione, come veggiano essere la terra; [...]* vero soggetto ed infinita materia della infinita divina potenza attuale; [...] Questi sono gli grandi animali, de' quali molti con lor chiaro lume, che da' lor corpi diffondeno, ne sono di ogni contorno sensibili. De' quali altri son effettivamente caldi, come il sole ed altri innumerabili fuochi; altri son freddi, come la terra, la luna, Venere ed altre terre innumerabili. Questi, per comunicar l'un all'altro, e participar l'un da l'altro il principio vitale, a certi spaccii, con certe distanze, gli uni compiscono gli lor giri circa gli altri, come è manifesto in questi sette, che versano circa il sole; de' quali la terra è uno, che movendosi circa il spacio di 24 ore dal lato chiamato occidente verso l'oriente, caggiona l'apparenza di questo moto dell'universo circa quella, che è detto moto mundane e diurno.<sup>59</sup>

[And so, once again he repeated that *the universe is infinite, that it consists of an immense, ethereal region; that it is really one sky called space, or a container, in which many stars are situated just like the earth, the moon, the sun, and other innumerable bodies which inhabit the ethereal region in the same way as the earth does.*[...] For they are the true subject and infinite matter of the infinite divine active power [...]. These are the great living creatures, many of them visible on all sides by means of the clear light which emanates from their bodies. Some of them are effectively hot, like the sun and other innumerable fiery bodies; while others are cold, like the earth or the moon, Venus, and other innumerable earths. In order to communicate with each other, and to share the vital principle, some of them orbit around the others within a certain space and at certain distances. This is clearly shown by these seven which move around the sun: one of them being the earth, which revolves from west to east in the space of 24 hours, giving rise to the apparent motion of the universe around it. This we call the mundane or daily motion.]<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, op. cit., p. 388.

<sup>59</sup> Giordano Bruno, *La cena de le ceneri*, in *Dialoghi Italiani*, edited by Giovanni Gentile, Milano, PGreco Edizioni, 2014, I, pp. 1-171, pp. 130-131.

<sup>60</sup> Giordano Bruno, *The Ash Wednesday Supper*, a new translation of *La cena de le ceneri*, with the Italian text annotated and introduced by Hilary Gatty, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2018, pp. 151-153.



And, most importantly, Fracastorio's beliefs expressed in Bruno's *On the Infinite Universe and Worlds*:

Chi nega l'effetto infinito, nega la potenza infinita [...] Quello che voglio concludere è questo: che il famoso e volgare ordine de gli elementi e corpo mondani è un sogno e una vanissima fantasia, perché né per natura si verifica, né per ragione si prova ed argomenta [...]. Resta, dunque, da sapere ch'è un infinito campo e spacio continente, il qual comprende e penetra il tutto. In quello sono infiniti corpi simili a questo, de quali l'uno non è più in mezzo de l'universo che l'altro, perché questo è infinito, e però senza centro e senza margine; [...] Di maniera che non è un sol mondo, una sola terra, un solo sole; ma tanti son mondi, quante veggiamo circa di noi lampade luminose.<sup>61</sup>

[By denying the infinite effect, one denies the infinite power [...] I would conclude that the famous and common order of the elements and mundane bodies is just a dream and a hollow fantasy, since it cannot be verified by nature, nor can reason prove this argument. The fact remains that there is an infinite space which surrounds and penetrates everything. In it there are infinite bodies similar to this, which is no more the centre of the universe than any other, for the infinite is without centre or limits; [...] In this way, there is not one world, one sun or one earth; all are worlds, as many as they they appear to us as bright lights.]

*Hamlet*, however, may not be the only play where Shakespeare acknowledges Giordano Bruno's bold cosmological convictions, given that his *Anthony and Cleopatra* (1608) begins with "a syllogism demonstrating the absolute necessity to find out a new physically infinite universe".<sup>62</sup>

Cleopatra: If it be love indeed, tell me how much.

Mark Anthony: There's beggary in the love that can be reckon'd.

Cleopatra: I'll set a bourn how far to be beloved.

Mark Anthony: Then must thou needs find out new heaven, new earth. (I.1.15-18)<sup>63</sup>

What Bruno had proclaimed in his *De infinito* is precisely the fundamental idea underlying Shakespeare's syllogism in the opening scene of his *Anthony and Cleopatra*. As Gilberto Sacerdoti points out, since a finite universe would be unworthy of a God possessing goodness and power, "clearly, from this particular viewpoint of Bruno's, a measurable universe would be the beggarly proof of a beggarly love; just as in the opening lines of the play, so here it becomes of vital importance to discover a new immeasurable universe".<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Giordano Bruno, *De L'Infinito, Universo e Mondi*, in *Dialoghi Italiani*, edited by Giovanni Gentile, Milano, PGreco Edizioni, 2014, I, pp. 343-537 (pp. 385, 462-463).

<sup>62</sup> Gilberto Sacerdoti, "Three kings, Herod of Jewry, and a Child: Apocalypse and Infinity of the World in *Anthony and Cleopatra*", in *Italian Studies in Shakespeare and His Contemporaries*, edited by Michele Marrapodi and Giorgio Melchiori, London, Associated University Presses, 1999, pp. 165-184, p. 182.

<sup>63</sup> <http://shakespeare.mit.edu/cleopatra/full.html>

<sup>64</sup> Sacerdoti, "Three kings, Herod of Jewry, and a Child", op. cit., p. 178.

Yet, the presence of Giordano Bruno in Shakespeare's *Hamlet*, written, in its final version, precisely one year after Bruno's death, may not just reside in Hamlet's 'bad poem' chosen to create a great drama of cosmological knowledge – and one cannot fail to notice that the young Hamlet studied at Wittenberg, that is, in the same university where Giordano Bruno lectured on the art of memory for two years, from 1586 to 1588.<sup>65</sup> Another interesting trace is given by Shakespeare's adherence to the Erasmian "cognitive revolution" (shared by Bruno) in relation to the Renaissance concept ideal of self-knowledge.<sup>66</sup> This may be evinced by drawing attention to the prince of Denmark being portrayed by his uncle (murderer) king Claudius to be mad through the lens of the Renaissance conception of self-knowledge, as theorized by Cicero *De officiis*.<sup>67</sup>

[...] Something have you heard  
Of Hamlet's transformation - so I call it,  
Sith nor th' exterior nor the inward man  
Resembles that it was. What it should be,  
More than his father's death, that thus hath put him  
So much from th' understanding of himself  
I cannot dream of. (II.2.4-10)

Claudius, however, is being portrayed by Shakespeare as a negative Silenus in the Erasmian sense, that is, as that king whose "mind", contrary to the public knowledge of his persona, "is subject to many vices".<sup>68</sup> In fact, the treatment of Claudius as an Erasmian negative Silenus reaches its climax at the staging of the "play within the play", aptly called by Hamlet *The Mousetrap* (III.2.232-238), for ingeniously letting Claudius hidden nature be revealed.<sup>69</sup> This Shakespearean "cognitive" turn may not be dissimilar from Giordano

<sup>65</sup> The theme of memory was at the very centre of Bruno's life and work. Interestingly, *Hamlet's* entire action starts off when the Ghost of Hamlet's father utters: *Remember me* (I.5.91), and finishes with Hamlet's last concern about how he is going to be remembered in this life (V.2.353).

<sup>66</sup> See Rhodri Lewis, *Hamlet and the Vision of Darkness*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2017, pp. 18-27.

<sup>67</sup> "Although not granted the same prestige as Aristotle's *Nicomachean Ethics* or *Politics*" – Lewis reminds us – "within sixteenth- and seventeenth-century university curricula, Cicero's *De officiis* provided the core of humanist moral philosophy, and was a text to which sixteenth-century English schoolboys were introduced at an early stage of their educations. It was the second book to be printed after the invention of the movable-type press (the first was the Gutenberg Bible), and its doctrines are prominently digested in the lines spoken against Hythlodoy in book 1 of Thomas more's *Utopia*. [...] Shakespeare knew the *De officiis* well". Ivi, pp. 19-20.

<sup>68</sup> Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly*, translated by Clarence H. Miller, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 43.

<sup>69</sup> Gatti, *The Renaissance Drama of Knowledge*, op. cit., p. 125.

Bruno's use of the Silenus image in his *Lo Spaccio de la Bestia Trionfante* [*The Expulsion of the Triumphant Beast*], written and published in London in 1584, where Bruno questions correct judgements, which implies redefinition in the sphere of language, as the *Epistola Esplicatoria* to Philip Sidney, clearly indicates:

non è giudicata somma sapienza il credere senza discrezione; dove si distinguono le imposture de gli uomini da gli consigli divini [...] dove la studiosa contemplazione non è pazzia; dove ne l'avara possession non consiste l'onore, [...] ne la forza la legge, ne la tirannia la giustizia, ne la violenza il giudicio; e cossi si va discorrendo per tutto. Qua Giordano parla per volgare, nomina liberamente, dona il proprio nome a chi la natura dona il proprio essere; [...] chiama il pane, pane; il vino, vino; il capo, capo; il piede, piede; ed altre parti, di proprio nome. [...] Ha gli miracoli per miracoli, le prodezze e meraviglie per prodezze e meraviglie, la verità per verità, la dottrina per dottrina, la bontà e virtù per bontà e virtù, le imposture per imposture, gli inganni per inganni [...] Stima gli filosofi per filosofi, gli pedanti per pedanti, gli monachi per monachi, li ministri per ministri, li predicanti per predicanti, le sanguisughe per sanguisughe [...] istrioni, papagalli per quel che si dicono, mostrano e sono.<sup>70</sup>

[it is no longer considered the highest wisdom to believe without discretion; where human impostures are distinguished from divine decrees; [...] where studious contemplation is not considered madness; where honour no longer consists in greedy possession; the law in brute force; justice in tyranny; judgement in violence; and so on for everything [...] Here Giordano speaks in the vernacular, he names freely, gives its proper name to whoever and whatever being of nature; [...] He calls bread, bread; wine, wine; the head, head; the foot, foot; and other parts, with their own name. [...] He holds miracles for miracles, feats and marvels for feats and marvels, truth for truth, doctrine for doctrine, goodness and virtue for goodness and virtue, impostures for impostures, deceptions for deceptions [...] He esteems philosophers for philosophers, pedants for pedants, monks for monks, ministers for ministers, preachers for preachers, leeches for leeches [...] histrions, parrots for what they say, show and are.]

In *Hamlet*, the Brunian concept of naming things, and above all people, for what they really are, that we introduced when discussing Hamlet's exchange with Polonius (II.2.191-204), and that may be intelligible in the scene of the 'play within the play', may actually be recognised as the underlying theme of the tragedy. Hence, Polonius, after Hamlet has unintentionally killed him, can finally be named and known as a "wretched, rash, intruding fool" (III.4.31); whereas Osric, in the final act, can be recognised as the insignificant and difficult person ("waterfly") Hamlet had always suspected him to be (V.2, 83, 85-89, 183-190). Most importantly, at the end of the play, after Laertes has

<sup>70</sup> Giordano Bruno, *Lo Spaccio de la Bestia Trionfante*, in *Dialoghi Italiani*, edited by Giovanni Gentile, Milano, PGreco Edizioni, 2014, II, pp. 547-831, pp. 551-552.

confessed Claudius' treachery and crimes, Hamlet can finally name his dying uncle as an "incestuous, murd'rous, damned Dane" (V.2.329).<sup>71</sup>

To conclude, the 'question' whether Hamlet may be considered a revenge character, a mad character, or a modern 'revolutionary' intellectual character, will not be put at rest, despite centuries of valuable studies. What I have aimed to propose, however, is that "if King Hamlet has fathered the most intelligent character in all of literature",<sup>72</sup> Italian Renaissance literature and culture may have played a significant part in it, testifying that modern Europe was indeed set in motion by transcultural encounters.

UNIVERSITY OF SUSSEX

<sup>71</sup> For further reflections on Bruno's echoes in Shakespeare's 'battle of words', leading to 'the Brunian core of Hamlet', see Gatti, *The Renaissance Drama of Knowledge*, op. cit., pp. 128-150.

<sup>72</sup> Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, op. cit., p. 388.



## Biografie degli autori dei saggi

JOHNNY L. BERTOLIO si è diplomato alla Scuola Normale Superiore di Pisa e, sotto la direzione di Konrad Eisenbichler, ha conseguito il PhD alla University of Toronto, dove ha maturato una variegata esperienza nella didattica dell'italiano. Attualmente insegna all'Università di Torino e collabora con la casa editrice Loescher come autore, redattore e formatore, con iniziative volte a promuovere la *diversity* nelle scuole. Ha pubblicato *Il trattato De interpretatione recta di Leonardo Bruni* (2020), *Le vie dorate. Un'altra letteratura italiana: da san Francesco a Igiaba Scego* (2021), *Controcanone* (2022) e *Sottostorie* (2024), oltre a saggi e articoli su Dante, Boccaccio, autori e autrici dell'Umanesimo e del Rinascimento, Leopardi. Scrive per la rivista *La ricerca*.

FRANCESCA BORTOLETTI è Professore Associato in Studi Teatrali presso l'Università di Parma, dopo aver lavorato presso la University of Minnesota (fino al 2021). Formatasi presso l'Università di Bologna e il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance dell'Université de Tours, è stata Research Fellow presso l'Italian Academy for Advanced Studies, Columbia University e successivamente presso la University of Leeds per il progetto ERC diretto da Brian Richardson. Attualmente sta dirigendo un progetto di ricerca sulla festa e sul rituale civico e religioso nel primo Rinascimento, che ha ricevuto il supporto, fra gli altri, della Delmas Foundation e dell'Italian Academy. Tra le sue pubblicazioni, i volumi *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento: da Firenze alla corti* (Bulzoni 2008), *L'attore del Parnaso* (Mimesis, 2012), *La performance della memoria*, in collaborazione con Annalisa Sacchi (Baskerville 2018), *I mestieri di Orfeo. Memoria, politica e teatro nel primo Rinascimento* (Mimesis 2021) e il doppio numero *Memory and Performance. Classical Reception in Early Modern Festivals*, in collaborazione con Giovanna Di Martino e Eugenio Refini (Skenè 10.1 e 10.2, 2024, in corso di stampa).

GIANNI CICALI è professore ordinario in Storia del teatro italiano nel Department of Italian studies della Georgetown University di Washington D.C. I suoi interessi si concentrano sul teatro e la cultura italiana dal XV al XVIII secolo; il teatro religioso rinascimentale e barocco; il cinema; le migrazioni di professionisti teatrali. Il suo ultimo libro è *Teatro ed eresia nel Settecento italiano* (Roma: Bulzoni, 2021). È inoltre autore di *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento* (Firenze: Le Lettere, 2005) e di *L'Inventio crucis nel teatro rinascimentale fiorentino* (Firenze: SEF, 2012). Ha curato insieme ad Elena Mazzoleni e Anna Maria Testaverde, *Migrazioni teatrali e artistiche tra Europa e Americhe* (Roma, Bulzoni,

2024) e nel 2020 sempre con Elena Mazzoleni *Dramaturgies et littératures en voyage* (numero speciale dei *Cahiers de littérature française*-Classiques Garnier) e nel 2015 *Teatro italiano fra testo performance e scena* (numero speciale dei *Quaderni d'italianistica*). È stato direttore di *Quaderni d'Italianistica* dal 2011 al 2015, ed è membro del comitato scientifico di *Commedia dell'Arte* (Italia), *Letteratura teatrale italiana* (Italia), *Quaderni d'italianistica* (Canada), *Elephant & Castle* e *Gentes* (Italia) e membro del comitato editoriale di *Renaissance and Reformation* (Canada).

FRANCESCO DIVENUTO, già ordinario di Storia dell'architettura presso la facoltà di architettura dell'Università Federico II di Napoli. Con i suoi studi si è interessato dell'architettura del Rinascimento, in particolare di quella promossa a Napoli dalla Compagnia di Gesù. Ha dedicato testi monografici e saggi alla produzione architettonica del XVII e XVIII secolo. Publica saggi nelle riviste «Studi Rinascimentali» e «Letteratura & Arte», nonché racconti e note di costume nel quotidiano on-line «Il mondo di Sul» diretto da Donatella Gallone. Per la casa editrice La Valle del tempo cura la collana *Leggere la città*, nella quale ha pubblicato scritti sui luoghi della città che meglio conservano tracce della sua storia e recentemente un libro di racconti.

MARIA GALLI STAMPINO è professore ordinario presso il Department of Modern Languages and Literatures alla University of Miami. Ha pubblicato monografie, traduzioni, edizioni critiche e saggi su argomenti quali le messe in scena cinque- e seicentesche dell'*Aminta* di Torquato Tasso, la commedia dell'arte, i *cultural studies*, Maria Maddalena d'Austria, e varie opere di Lucrezia Marinella.

ROSALIND KERR is professor emerita in Drama at the University of Alberta. She is a fellow at the Centre for Renaissance and Reformation Studies at the University of Toronto. She specializes in researching the Commedia dell'Arte and the early Italian celebrity culture. Her publications include *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*. She recently translated and edited Flaminio Scala's *The Fake Husband*. She was pleased to attend a premier performance of this play in New York. She is currently researching connections between the early actresses and alchemical theatre practices. Konrad Eisenbichler has been an inspiring colleague over the years.

MATTEO LETA, dopo il dottorato conseguito nel 2019 alla Sorbonne Université, ha ottenuto diverse borse postdottorali in Europa e Nord America (Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli, Max Planck Institute for the History of Science di Berlino, University of Toronto). Attualmente è Teaching Fellow in Italian all'University College Dublin. I suoi interessi di ricerca si concentrano, prevalentemente, sulla letteratura del Rinascimento italiano e francese. Recentemente, è stato pubblicato un suo volume monografico dedicato alle figure di ciarlatani e impostori nella letteratura del Cinquecento (*Le trompeur trompé: représentations littéraires des charlatans à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2023).

AMBRA MORONCINI is Senior Lecturer in Italian Studies in the School of Media, Arts and Humanities at the University of Sussex. Her main fields of research are on early modern culture; resistance in Italian culture; women's writing; adapting literature on screen.

She is the author of *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation* (Routledge, 2017), and, among several other publications, has cowritten *Early Modern Voices in Contemporary Literature and on Screen* (Quod Manet 2024), ed. with Aaron M. Kahn; *Nudity and Folly in Italian Literature from Dante to Leopardi* (Cesati 2022), ed. with Simon Gilson; *Resistance in Italian Culture from Dante to the 21st Century* (Cesati, 2019), ed. with Darrow Schecter and Fabio Vighi; *Satire, Paradox, and the Plurality of Discourses in Cinquecento Italy* (Renaissance and Reformation. Special Issue, 2017), ed. with Stefano Jossa. With Konrad Eisenbichler, she has contributed as invited guest scholar to the BBC Radio 4 Programme 'Talking of Michelangelo-The Poet'.

NERIDA NEWBIGIN is Emeritus Professor of Italian Studies at the University of Sydney. Her research interests range from the *sacre rappresentazioni* of fifteenth-century Florence to the comedies of the Accademia degli Intronati of sixteenth-century Siena. As well as numerous articles, she has published, with art historian Barbara Wisch, *Acting on Faith: The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome* (Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2013); an edition, prepared with Kathleen Olive, of the *Codice Rustici* (Florence: Olschki, 2015); and *Making a Play for God: The Sacre Rappresentazioni of Renaissance Florence*, 2 vols. (Toronto: Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2021).

MICHEL PLAISANCE, Professeur émérite, ha insegnato alla Sorbona (Faculté des Lettres et Science Humaines de Paris) e nelle università Paris VIII-Vincennes e Paris III-La Sorbonne Nouvelle. Oltre agli studi sulla vita e le istituzioni culturali fiorentine, ha pubblicato dei saggi dedicati alle opere d'Antonfrancesco Grazzini di cui ha curato l'edizione de *La Strega* e del *Piangirida* e altri sulle feste e spettacoli rinascimentali.

PASQUALE SABBATINO è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Tra le pubblicazioni recenti: *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993 (rist. 1998); *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997 (rist. 2001 e 2022); *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki, 2004; *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007; *Scritture e atlanti di viaggio. Dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2015. Dirige i periodici: «Letteratura & Arte», «Rivista di letteratura teatrale», «Studi rinascimentali», «Leonardiana. Rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci».

ANNA MARIA TESTAVERDE, già professore Ordinario di Storia del Teatro, Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione dell'Università degli Studi di Bergamo, si è laureata con lode presso l'Università degli Studi di Firenze e ha conseguito il dottorato di ricerca presso la Scuola Arti dello Spettacolo dell'Università di Firenze. Dal 2010 al 2016 è stata Direttore del Centro Studi sul territorio "Lelio Pagani" dell'Università degli Studi di Bergamo. È stata consulente artistico per il Teatro Comunale "Donizetti" di Bergamo (2004-2009). Dal 2005 è membro del Comitato Scientifico della *Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo*. Fa parte del comitato scientifico dei Progetti internazionali ART-ES. *Apropiaciones e hibridaciones entre artes plásticas y artes escénicas en la Edad Moderna* (2016-2019). Dal 2020 il progetto prosegue con titolo *Cultura escenografica en el contexto hispanico de la Edad*



*Moderna. Un enfoque holístico* (Univ. Malaga; Univ. Complutense Madrid). Ha tenuto seminari e conferenze in Italia e all'estero (Università di Toronto, Victoria College, Folger Institute di Washington D.C., Yale University, Museo della Bibbia, Washington D.C.; Paris, Museo del Louvre; Harvard University, École française, Paris, CNRS; Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais; Università di Malaga, Università Complutense di Madrid; Vienna, TheaterMuseum). È autrice di cataloghi di mostre e membro del Comitato Scientifico (*The sacred Drama Performing the Bible in Renaissance Florence* (Washington D.C., 2018; *The Role of Spectacle, Armor, Costume and Theatre at the Medici Court* nell'ambito della mostra internazionale *The Legacy of Michelangelo: The Medici and late Renaissance art in Florence (1537-1631)* (Firenze 2002, The Art Institute of Chicago and The Detroit Institute of Arts, 2003). Attualmente è vicedirettore del periodico *Commedia dell'Arte. Studi storici*, Firenze, Polistampa (Direttore Siro Ferrone). Membro del comitato direttivo della rivista (fascia A) *Drammaturgia* anche on line <http://drammaturgia.fupress.net>; Comitato scientifico *Quodlibet. Dietro lo Specchio*. Collana diretta da Franca Franchi; Comitato Scientifico editoriale *Officina teatrale. Edizioni Il Rio*, Mantova. È stata direttrice dei *Quaderni del Centro Studi sul territorio "Lelio Pagani"*. Università degli studi di Bergamo (2010-2016). È autrice di studi scientifici pubblicati da editori internazionali: Einaudi, Olshchki, Marsilio, Bulzoni, Cadmus, Le Sillabe, Ashgate, L'Harmattan, Yale University press, Artes Graficas, Garnier.



Università degli Studi di Napoli Federico II

LINGUE E INTERCULTURALITÀ, LETTERATURE, SCRITTURE TEATRALI  
E CINEMATOGRAFICHE, TRADUZIONI, TERZA MISSIONE / 2

---

La comunità scientifica internazionale dedica il volume monografico *Il teatro tra Quattrocento e Seicento* a Konrad Eisenbichler, studioso raffinato e critico acuto, che attraverso i testi e le rappresentazioni teatrali coglie la profondità e la varietà infinita delle scene di vita quotidiana, un chiasmo di riso e pianto, come Giordano Bruno avverte nel frontespizio del *Candelaio*, «In tristitia hilaris, in hilaritate tristis», motto elevato da Pirandello a emblema dell'Umorismo.

Il volume raccoglie i contributi di Nerida Newbigin, Francesca Bortoletti, Anna Maria Testaverde, Gianni Cicali, Matteo Leta, Michel Plaisance, Johnny L. Bertolio, Maria Galli Stampino, Rosalind Kerr, Pasquale Sabbatino, Francesco Divenuto, Ambra Moroncini, che hanno aderito con entusiasmo all'invito di festeggiare la lunga attività di ricerca e insegnamento di Konrad Eisenbichler presso l'Università di Toronto, in occasione dei settantacinque anni, rendendo affettuosamente omaggio al Maestro, all'amico e al collega.

Pasquale Sabbatino è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università degli Studi di Napoli Federico II e docente di Drammaturgia nel Master di II livello in Drammaturgia e Cinematografia. Tra le pubblicazioni: *L'Eden della nuova poesia. Saggi sulla 'Divina Commedia'*, Firenze, Olschki, 1991; *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993 (rist. 1998); *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997 (rist. 2001 e 2022); «A l'infinito m'ergo». *Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki, 2004; *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007; *Scritture e atlanti di viaggio. Dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2015. Dirige i periodici internazionali: «Letteratura & Arte», «Rivista di letteratura teatrale», «Studi rinascimentali», «Leonardiana».

ISBN 978-88-6887-209-0  
DOI 10.6093/978-88-6887-209-0

