Raimondo Guarino

STORIOGRAFIA UMANISTICA E SPETTACOLO DEL RINASCIMENTO

1. Nel carnevale del 1433, a Ferrara, un giovane poeta siciliano, Giovanni Marrasio, organizzò tra le feste della corte di Niccolò III una mascherata mitologica. La descrisse in una lettera Niccolò Loschi, allievo dell'umanista Guarino Veronese che dal 1429 insegnava nella città estense. «Cum nuper Ferrariae, autore vate Marrasio, actum sit antiquitatis aliquid [...]. Festus fuit hic dies, quo in Principis aula Choreae celebrata sunt magnifice. Ut nunc res et tempus (carnovale) expostulat, larvati saltantes aderant [...]. Interea res iocunda et memoratu digna divini Marrasii ingenii conspecta est». La creazione di Marrasio era una mascherata mitologica. In testa al corteo degli dei procedeva Apollo con un mantello aureo. Seguiva Bacco ebbro e barcollante, impersonato dallo stesso Marrasio. Poi il barbuto Esculapio, Marte e Bellona, Mercurio con le ali ai piedi, Priapo con una canna fissata al capo, una Venere di adeguata avvenenza, e il figlio Cupido, che scoccava dardi d'oro e di piombo; le Furie terribili e le tre Parche. Ancora Ercole con la pelle di leone, e con la clava in mano[1]. Alla fine del corteo Cupido recitava un'elegia di fronte al principe. Parlava a nome delle maschere. Venere le aveva generate nella notte. La loro vita era breve, ma erano libe-

[1] La descrizione del Loschi, con l'epigramma del Marrasio riferibile alla mascherata («Comis es et frugi vel sancto dignus amore / Chiriace; hinc Larvas accipe, amice, novas») e dedicato dal Marrasio come accompagnamento dell'elegia scritta per la mascherata a Ciriaco d'Ancona, e la datazione fondata sulla presenza di Ciriaco a Ferrara nel carnevale del 1433, in R. Sabbadini, *Epistolario di Guarino Veronese*, Venezia, Tip. Emiliana, 3 voll., 1915-19 («Miscellanea di storia veneta», VIII, XI, XIV), vol. III, pp. 294-296; il testo delle elegie del Marrasio e del Guarino, *ibidem*, vol. II, pp. 149-154. Già in R. Sabbadini, *Una mascherata mitologica a Ferrara (1433)*, per nozze Vecchietti-Arduini, Catania, Tip. Perusini, 1895; e la lett. del Loschi in Id., *Biografia documentata di Giovanni Aurispa*, Noto, Tip. Zanniti, 1891, pp. 182-183. Qualche accenno alla mascherata recentemente in M. Villoresi, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 75.

re di dire ciò che volevano, e di consolarsi con la musica, il canto e la danza. Guarino, l'intellettuale portavoce della corte estense, risponde al poeta siciliano per conto di Niccolò III. Quelle maschere hanno un'origine più illustre. Fu Eschilo a portarle sulla scena, a dotarle di costumi, versi e coturni. «Non ego vos claros obscura nocte creatos / Crediderim; melior iactat origo suos. / Nam vates celeber tragici decus ordinis olim / Aeschylus in scaenam multa notanda tulit, / Inter quae larvam mimos pulchrosque cothurnos; / Sic locupletat eam versibus atque habitu. / Hinc personatae primum sonuere Camenae». Alla corte di Ferrara, l'avvento del corteo suggella un ambiente dove si onorano Apollo e le Muse e dove nella celebrazione aulica si esortano alla danza i Paridi e le Elene padane. Il giovane Marrasio risponde all'elegia di Guarino, lusingato ma puntiglioso. «Non ho descritto la maschera degli antichi teatri ma quella della corte di oggi. Se avessi dovuto indicarne l'origine, avrei dovuto scrivere di Tespi. Per questo non ho parlato dei mimi, della scena e del coturno. La nostra favola non li contempla». «Non ego descripsi quam prima theatra colebant / Larvam, sed quam nunc regia queque tenet. / Si primos ortus primeva ab origine vellem / Scribere, principium tum mihi Thespis erat. / Post Thespim palla cum mimis atque cothurno / Eschylus ad nostri tecta secundus erat / ... Idcirco mimos scenam grandem cothurnum / Preterii: non hos fabula nostra colit».

Marrasio aveva donato il testo della sua elegia a Ciriaco d'Ancona, il mercante antiquario che viaggiava nei mari della Grecia cercando e ritraendo le immagini degli antichi santuari e delle divinità pagane. «Larvas accipe, amice, novas». Offrendo le maschere a Ciriaco Marrasio le imparentava alle ricerche dell'antiquario mentre Guarino le classificava tra le degne apparizioni della festa principesca e tra le immagini dell'idea del sapere che era il teatro. Molti dei valori anche contrastanti che assumono le divinità antiche e l'uso delle loro sembianze nello spettacolo moderno, e il senso del sovrapporsi del nome di teatro a quelle pratiche, sono già nello scambio di elegie tra il poeta siciliano e l'umanista della corte estense. L'apparizione degli dei nel carnevale significava per l'uno le Muse e la storia del teatro antico che rivivono, per l'altro il corteo gaudente delle ombre effimere generate da Venere e dalla notte. A Ferrara, nel 1433, le stesse riconoscibili figure degli antichi dei abitano, come presenze del teatro, nell'enciclopedia dei concetti e nelle funzioni della cultura; e come maschere senza tempo nel repertorio delle emozioni dionisiache.

2. La storiografia recente ha considerato dominante o comunque primaria nella definizione della nozione umanistica dello spettacolo, a dispetto delle sue scarse e tardive conseguenze pratiche, la riflessione sul luogo dello spettacolo nella città antica basata sull'interpretazione del *De Architectura* di Vitruvio[2]. Le relazioni tra umanesimo dei letterati e spettacolo contemporaneo trascendevano ovviamente la materia dell'edificio per lo spettacolo e il territorio trattatistico dell'interpretazione di Vitruvio. L'attribuzione di fisionomie e valori allo spettacolo contemporaneo era parte delle operazioni stilistiche e compositive cui i letterati sottoponevano strati e settori della civiltà urbana contemporanea. Il riferimento al teatro come archetipo unificatore del modello antico, e la sua proiezione sulla varietà dello spettacolo del presente, è comprensibile solo all'interno dell'intero ventaglio di interessi filologici e antiquari degli umanisti, del modo in cui percepivano, registravano e scrivevano la storia contemporanea; e ne rendevano descrivibili, degni di memoria storica ed elaborazione letteraria gli eventi e le manifestazioni, in quanto paragonabili ai fatti e ai costumi della storia antica, ed esprimibili con le parole dei loro modelli letterari. Nel nome della ricognizione dei ludi antichi si opera la trasformazione in oggetto degno di descrizione e di valore storico, e quindi di attenzione storiografica, della vita di spettacolo dei centri italiani nel Quattrocento.

Si tratta di un fenomeno di acculturazione che investe il senso globale del rapporto tra Rinascimento e teatro; perché permea, come e più della tortuosa discussione intorno alla corretta ricostruzione del luogo degli spettacoli antichi, l'obiettivo processo di cambiamento di modelli e soggetti legato all'uso dei prototipi classici. E determina il modo in cui una cultura teatrale costruiva valori indipendenti dalle tradizioni materiali e dalle pratiche ma capaci di incidere su di esse, e di condizionarne le scelte attraverso l'influenza sui centri attivi di produzione e condensazione o selezione di spettacoli. In quei centri attivi, che è facile identificare con le piccole corti dell'Italia padana, ma che coinvolgevano anche il rapporto tra intellettuali e ceti egemoni a Firenze, Napoli, Venezia, Milano e Roma, potevano coincidere operazioni come scrivere per conservare spettacoli in quanto eventi memorabili o progettare cornici e contenuti di spettacoli memorabili. Il modo in cui si scriveva degli spettacoli era conti-

[2] F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974; F. Ruffini, *Teatri prima del Teatro*, Roma, Bulzoni, 1983.

guo ai criteri con cui gli intellettuali progettavano spettacoli eccezionali, che occupavano il vertice della gerarchia della memoria e del rilievo politico.

Di un fenomeno simile scrisse Krautheimer nel capitolo su *Umanisti e artisti* del libro sul Ghiberti, ponendo alla base del Rinascimento nelle arti figurative la questione del rapporto tra fare e sapere, e tra sensibilità degli intellettuali e interessi degli artisti, come si viene configurando a Firenze tra scritture e collezioni tra il 1420 e il 1440[3]. Baxandall ebbe modo di approfondire la connessione basandosi in maniera più focalizzata su un dato omogeneo ed eloquente: il modo in cui gli umanisti scrivevano delle arti figurative e plastiche. La chiave del riferimento all'*ekphrasis* classica era il presupposto di una nuova valorizzazione dell'immagine artistica aldilà del suo significato storico e morale[4]. L'*ekphrasis* come cimento descrittivo, campo retorico di traduzione dei fatti in visioni e in formule letterarie è anche lo strumento con cui tradizioni e fatti di spettacolo diventano oggetto di scrittura storica e, lo vedremo sporadicamente, di altri generi che condividono con la storiografia formule adeguate a rendere gli spettacoli oggetto di magnificazione letteraria.

3. La condensazione storiografica si esercita prevalentemente sulla condensazione celebrativa delle tradizioni festive operata nelle entrate principesche. Il nome del trionfo è il nodo in cui s'intrecciano occasione storica, operazione storiografica, condensazione delle tradizioni cittadine di celebrazione e spettacolo, nel segno della comparazione dei poteri moderni e delle loro forme di manifestazione con la celebrazione antica. Le fonti del trionfo di Alfonso d'Aragona a Napoli nel 1443 parlano di una sfilata prevalentemente impostata sull'incontro tra il corteo trionfale e apparati mobili o stazioni dislocate lungo il percorso in cui si distribuivano le rappresentazioni viventi di personificazioni e di *exempla*, e altrettanto si ricava da programmi e testi sul trionfo reggiano di Borso d'Este nel 1453. Il *verso* dei ritratti dipinti da Piero della Francesca per Federico da Montefeltro e Battista Sforza (datati intorno al 1472) con i rispettivi carri trionfali dà un'idea di come l'immagine potesse distillare la conciliazione tra

[3] R. Krautheimer (con T. Krautheimer), *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, 1956; il cap. è tradotto in Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 240-258.

[4] M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, Clarendon Press, 1971 (trad. it. Milano, Jaca Book, 1994).

la gloria dei condottieri romani e le figure delle virtù cristiane. Nel pieno Quattrocento il trionfo era coscientemente divenuto, nelle mani degli artefici, nelle intenzioni dei ceti egemoni che lo organizzavano e nelle parole di umanisti e cronisti uno stato particolare della celebrazione civica, che prendeva a prestito molto liberamente alcuni aspetti dei ludi romani vagamente attinenti al trionfo militare e invece profondamente legati a un'accezione più vasta delle celebrazioni antiche.

La restituzione del trionfo classico si allargava fino a sovrapporre percorsi e strumenti della città contemporanea alla memoria archeologica di Roma, e ad annettere al corteo trionfale motivi molteplici adattati da una pervasiva nozione della classicità alle tradizioni della festa urbana. Trionfo non era soltanto la pompa del condottiero vincitore o l'ingresso del principe in città in forme paragonabili all'*adventus* classico, ricostruito nella sua accertata ma accidentata continuità di concezioni ellenistiche, romano-imperiali, tardo-antiche, rifluite nello stampo dell'impero cristiano e bizantino e degli universalismi medievali[5]. Era la processione civica cittadina elevata al massimo grado di rilevanza espressiva e di dignità politica. Questa assimilazione si verificava sia nei modi realizzativi delle entrate, sia nella ricaduta descrittiva dei termini trionfali sugli allestimenti e i cortei per altre ricorrenze e occasioni. La restituzione del trionfo classico prende le mosse, nei fatti, dai singoli *adventus* principeschi. La descrizione degli *adventus* può modellarsi secondo gli archetipi, ma comprende anche la tipologia celebrativa che li contamina con la festa civica, i suoi stili, i suoi soggetti, le sue tecniche. Nei carri che a Napoli presentano Cesare e le Virtù ad Alfonso, o nel palco che, a Reggio Emilia nel '53, rappresenta ancora Cesare a Borso, affiorano motivi approdati per altre vie alla coreografia delle entrate, come l'iconografia dei trionfi petrarcheschi, o le tradizioni illustrative del *De viris illustribus*, e in generale il repertorio riferibile agli uomini famosi dell'antichità, le cui figure sono tematicamente coerenti a quella del trionfatore, ma la cui associazione spettacolare al trionfo è una combinazione originale degli incontri tra il trionfatore moderno e i suoi prototipi.

Restando alle fonti storiografiche del trionfo di Alfonso a Napoli, la lunga descrizione del Panormita[6] non fa corpo con la

[5] Fondamentale E. Kantorowicz, *The «King's Advent» and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*, in «The Art Bulletin», XXVI (1944), poi in Id., *Selected Studies*, Locust Valley, J.J. Augustin, 1965, pp. 37-75 (trad. it. in Id., *La sovranità dell'artista*, Venezia, Marsilio, 1995).

[6] *Anthonii Panormitae De dictis et factis Alphonsi regis*, Basileae, 1538,

struttura frammentaria e «apoftegmatica» del *De dictis et factis Alphonsi regis*, ma è un supplemento che introduce la città conquistata nella biografia del principe, suggellando con l'incontro gli eventi esemplari del profilo del conquistatore aragonese. Dal testo risulta il compromesso tra l'attenzione alla varietà del complesso della festa e stilemi descrittivi classici concentrati sulle categorie esibite al trionfatore. Sono stati rilevati i parallelismi tra la prosa del Panormita e i versi della descrizione di Porcellio Pandone contenuta nel suo poemetto sull'assedio, la presa e l'ingresso di Alfonso in città.

La descrizione di Bartolomeo Facio[7] a conclusione del settimo libro del *De rebus gestis ab Alphonso primo* appare più sobria ma nello stesso tempo tesa a sottolineare i momenti di coinci-

pp. 229-239; e l'orazione di Enea Silvio Piccolomini *Pro suscipiendo in Turcas bello*, scritta per Alfonso e stampata con l'opera del Beccadelli, ove si prospetta la celebrazione di un trionfo per l'auspicata vittoria sui Turchi in Vaticano, al cospetto di papa Callisto III.

[7] B. Facio, *De rebus gestis ab Alphonso primo*, Lugduni, apud haeredes Sebast. Gryphii, 1560, pp. 185-187. Le descrizioni del Panormita e del Facio sono riprese e ripubblicate in H. Walter Kruft-M. Malmanger, *Der Triumphbogen Alphonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historia Pertinentia. Institutum Romanum Norvegiae», VI (1975), pp. 213-305, alle pp. 289-298. Altre fonti erano state progressivamente studiate in C. von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alphonsos I am Castel Nuovo zu Neapel*, in «Jahrbuch der Koeniglich Preussischen Kunstsammlungen», XX (1899), pp. 3-30, 125-158; V. Nociti, *Il trionfo di Alfonso d'Aragona cantato da Porcellio*, Rossano, Tip. Palazzi, 1895; *Racconti di storia napoletana*, in «Archivio storico delle Province napoletane», XXXIII (1908), pp. 474-480; G.M. Monti, *Il trionfo di Alfonso I d'Aragona a Napoli in una descrizione contemporanea*, in «Archivio scientifico. R.I.S. di scienze economiche e commerciali», VI (1931-32), pp. 113-125. Cfr. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, II ed., p. 283n, che nota il nesso tra l'espressione «singulari industria excogitatos» riferita ai carri allegorici dei Fiorentini nella descrizione del trionfo di Alfonso e la pagina del *De dictis* (ed. cit., p. 11) in cui il Panormita attesta l'attivo interessamento per la tradizione e le tecniche delle feste religiose dei Fiorentini e la relativa importazione; cfr. anche A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 281-350; e S. Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995[2]. Osservazioni sulla specificità delle fonti umanistiche, e sulla collocazione topica del trionfo di Alfonso nella lettera di Flavio Biondo ad Alfonso del giugno del '43, sono in F. Tateo, *La storiografia umanistica nel Mezzogiorno d'Italia*, in *La storiografia umanistica*, atti del convegno internazionale di studi, Messina 1987, Messina, Sicania, 1992, I/2, pp. 501-548, spec. alle pp. 509-513. Il contributo di Tateo si propone anche come valutazione della storiografia aragonese, per la quale si rimanda anche all'introduzione di G. Resta a *Anthonii Panormitae rerum gestarum Ferdinandi Regis*, a cura di G. Resta, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1968.

denza e significativo scarto tra l'apparato napoletano, le sue componenti processionali e feudali, e il trionfo romano. Si sottolinea la superiorità morale del re cristiano. Come nel Panormita spicca il gesto del rifiuto dell'alloro trionfale; e ancor più l'umanità dimostrata nel rendere i vinti partecipi e non vittime della celebrazione della vittoria: «Nulli ante currum captivi ducti, nulla spolia praelata». D'Ancona ebbe già modo di rilevare la traccia lasciata dall'intervento degli «edifici» allegorici fiorentini nella cultura di spettacolo dell'aragonese. Sia la descrizione del Facio che quella del Panormita si concludono con il cenno alla celebrazione aristocratica delle danze nei «sedili», cioè nei centri celebrativi dei cinque settori della città, corrispondenti alle logge di altri centri come luogo di ritrovo e manifestazione pubblica del ceto egemone. Il Panormita li chiama teatri: «Dividitur enim civitas Neapolitanorum in theatra quinque, quae illi a consedendo sedilia appellant»[8].

La fisionomia spettacolare complessa di quegli apparati ha un riscontro altrettanto denso nei referti sull'ingresso di Borso d'Este a Reggio del 1453. La descrizione degli *Annales Estenses* che copre l'episodio è abbastanza chiaramente legata all'ambito che elabora il programma dell'accoglienza, come la descrizione ufficiale conservata nelle *Riformagioni* reggiane e pubblicata da Adolfo Levi[9]. L'apparato è in sé un risultato della contaminazione tra il latino delle ambizioni trionfali e il volgare della festa civica, quale si esprime nei testi di Malatesta Ariosti scritti per gli omaggi delle figure allegoriche a Borso. Passaggi imperiali e celebrazioni signorili portavano alla luce, nelle fonti ufficiali e nel discorso storiografico, e nella ulteriore varietà delle testimonianze latine e volgari, la stratificazione tra modelli principeschi e spettacolo comunale.

Il passaggio veneziano di Federico III nel 1452 è un altro

[8] La definizione del Panormita sarebbe da associare all'inchiesta lessicale sui luoghi assembleari dell'Italia comunale o signorile designati come *theatra*, secondo la riflessione indotta nella analisi di Westfall sull'occorrenza del termine nella descrizione dei progetti niccolini per il Vaticano. Cfr. W.C. Westfall, *In this most perfect Paradise*, London-Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1974, pp. 153-154.

[9] *Le poesie latine e italiane di Malatesta Ariosti precedute da notizie sulla sua vita per cura di A. Levi*, Firenze, Tip. Bencini, 1904; G. Carducci, *La gioventù di L. Ariosto e la poesia latina in Ferrara* (1912), in *Edizione Nazionale delle opere*, Bologna, Zanichelli, 1936, vol. XIII, pp. 115-374, alle pp. 201-221. *Excerpta ex Annalibus Principum Estensium... Auctore Johanne Ferrariensi Ordinis Minorum*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XX, Mediolani, 1743, coll. 467-471. Cfr. C.M. Rosenberg, *The Iconography of the Sala degli Stucchi in Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in «The Art Bulletin», LXVI (1979).

esempio del sovrapporsi di forme e linguaggio della memoria alla stratificazione delle tradizioni celebrative. Secondo il cronista Zorzi Dolfin «fo si excellente trionpho che non se pol scriver cum pena et supera li trionfi romani». I temi classici e sacri della regata imperiale erano descritti da altre cronache, e sono tramandati con maggior precisione dal legato pontificio che accompagnava l'imperatore, Enea Silvio Piccolomini, nella *Historia rerum Friderici tertii.* Pochi decenni dopo, nelle *Vite dei Dogi*, Marin Sanudo si dimostrava attento agli aspetti organizzativi dell'entrata imperiale, con notizie essenziali a capire oggi l'equilibrio di responsabilità e onori delle accoglienze principesche. «Fu preso in Pregadi di eleggere cinque Provveditori a onorare tale pompa... Fu ordinato ai giustizieri Vecchi, che facessero armare e metter bene in ordine una barca per cadauna Arte della terra, che i Calafati debbano etiam eglino armarne un'altra, sulla quale furon posti saraceni che suonavano nacchere. Furono fatti 20 palischermi, dati a dieci Compagnie dei Giovani, con dar loro per la Signoria 6 ducati per uno acciocché facessero la spesa». Emergono le deleghe a diversi soggetti istituzionalmente definiti. Le Arti, i Provveditori, qui menzionati nella loro responsabilità di supervisione organizzativa, più che nel ruolo successivamente preponderante di controllo suntuario; la commissione di una parte dei festeggiamenti alle Compagnie dei Giovani, le Compagnie della Calza che saranno destinate nei decenni successivi ad assumere costantemente il ruolo di gestori delle accoglienze della Repubblica ai principi. La pagina del Sanudo può essere letta come quadro delle deleghe organizzative della festa di stato veneziana a metà del secolo XV.

Quando Marcantonio Sabellico inserisce l'episodio nella struttura d'ispirazione liviana dei *Rerum Venetarum ab urbe condita libri triginta tres* (1487), l'intreccio dei poteri e dei gruppi statali, oligarchici e corporativi si tramuta nell'armonioso concorso alla polifonia e alla policromia della città trionfante.

Ferunt praeter Bucentaurum navim, in qua aureo panno ad tempus instrato Princeps cum electissima parte Patrum vehebatur, quatuor grandiora navigia, a puppibus auro, caetera purpura adoperta, florem nobilitatis habuisse. Haec Bucentaurum velut praetoriam navim sequebatur, longo inde ordine triremes succedebant, ganzariae paraschermi, numero ad centrum viginti, haud quidem minori studio quam patricia illae instructae omnes: in his erant inferioris fortunae viri, ita tamen ut singuli opificum ordines singula ornaverit navigia: certatumque inter eos splendore ac luxu: aurum, purpura, coccus, et qui rarissimus in his fuit, amethistinus color, Venetam eo die vestivit civitatem; et audiri

passim voces et cantus suavissimi, ad quorum concentum nemo non quasi amens animum intendebat[10].

4. La citazione di un testo del Sabellico, appartenente a un momento in cui la storiografia si è identificata come funzione etica e politica e come genere letterario, richiama allo snodo costituito dalle ricognizioni antiquarie e dalla concezione storiografica di Flavio Biondo. Nella visione di Venezia festeggiante, Sabellico, che persegue modelli liviani, non parla soltanto di un'entrata e delle sue procedure. Descrive una città trasfigurata, che realizza nell'apparato per l'*adventus* la sua vocazione. L'occasione trionfale è l'occasione dell'aspetto ecfrastico della scrittura storica come panegirico della città. Questo spostamento è avvenuto grazie alla fusione di ricognizione antiquaria e disegno politico affermatasi in Flavio Biondo. Il salto tra storia dei principi e storia delle città restituisce pienamente a queste ultime l'eredità di Roma come città assoluta, e attua la possibilità di riferimento organico dei costumi celebrativi della città contemporanea ai ludi antichi. I presupposti della rivoluzione storiografica di Biondo sono illustrati in una lettera risalente ai suoi ultimi mesi di vita e indirizzata a Francesco Sforza nel gennaio del 1463. Vi si enuncia la superiorità della storia generale sulla storia particolare o biografica[11]. L'intreccio di fonti e il metodo compositivo della *Roma triumphans* di Flavio Biondo perseguono e realizzano questo livello di coerenza profonda. La ricerca dell'organicità dei culti della città antica porta all'assorbimento nell'archetipo di varianti e stili celebrativi del presente. Il trionfo perde la sua stretta identità di celebrazione principesca; travalica anche la dimensione più larga degli *adventus*. La *pompa* che lo caratterizza si associa, con la probabile, implicita mediazione della visione antiquaria di Dionisio di Alicarnasso[12], alla *pompa circensis* dei *ludi Romani*. In questa

[10] M. Sabellico, *Rerum Venetarum... libri*, in *Degl'Istorici delle cose veneziane...*, a cura di A. Zeno, Venezia, Lovisa, 1718, I, 2, p. 689. Per il confronto tra altri referti delle cronache e la descrizione del Piccolomini rimando a R. Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 32-34. La pagina del Sanudo è in M. Sanudo, *Vite de' duchi*, ed. L.A. Muratori, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXII, Milano, 1733, coll. 1144-45. La problematica generale del passaggio dalla cronachistica locale alla storiografia umanistica a Venezia si ricostruisce con *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, a cura di A. Pertusi, Firenze, Olschki, 1970; e la sintesi più recente di R. Fabbri, *La storiografia veneziana del Quattrocento*, in *La storiografia umanistica*, cit., I/1, pp. 347-398.

[11] B. Nogara, *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1927, pp. 211-212.

[12] Sulla presenza di Dionisio nella storiografia fiorentina, R. Fubini, *Os-*

dilatazione istituzionale, compositiva, tonale, assume il carattere delle feste periodiche della civiltà tardo-comunale, ne assorbe i connotati, diventando la pietra di paragone di un'identificazione dell'antico e del moderno che ha come dimensione propria non l'evento ma le tradizioni e l'*humus* della civiltà urbana, la sintesi dei suoi carnevali e delle sue processioni.

L'inchiesta sul trionfo, in vista dell'invenzione del trionfo cristiano, si estende all'intera fenomenologia della *pompa* in una laboriosa raccolta di fonti, che, intrapresa nel secondo libro, porta alla proposta del trionfo cristiano nel decimo e conclusivo libro. La ricomposizione delle fonti viene avanzata nel secondo libro dedicato alla vita religiosa e alle attività celebrative dell'antica Roma[13]. Questo spostamento fonda anche l'ampiezza dei riferimenti evocati. La varietà delle fonti interrogate e la loro composizione avevano per Biondo il senso di orientare la proposta del trionfo cristiano su gradi di *pathos*, di intensità celebrativa che trovavano riscontro nelle feste patronali contemporanee e nell'archetipo delle processioni circensi dell'antica Roma. Biondo ripercorre le fonti letterarie della civiltà romana, confrontando la varietà delle forme celebrative antiche con riferimenti continui alla sua esperienza personale, alle forme dello spettacolo contemporaneo. I *ludi troiani* richiamano, secondo un'opinabile etimologia, il *torneamen* e gli prospettano il ricordo dei ludi indetti a Rimini per le nozze di Galeotto Malatesta. I *lectisternia*, ricordati da Tito Livio come onoranza agli dei istituita contro le pestilenze, gli ricordano le processioni penitenziali dei *Bianchi* del 1399. I *ludi apollinares* appaiono come il precedente delle feste del carnevale romano in Agone, vicino a sant'Apollinare, cioè in piazza Navona. L'ultimo libro del *De Roma triumphante* disegnava, estraendolo dalle diverse forme del corteo trionfale, la forma media che si proponesse come precedente del possibile trionfo papale, trionfo di un pontefice in cui il passato della romanità diventava tanto determinante quanto il primato nella cristianità. Il prototipo scelto, il trionfo tributato a Vespasiano e a Tito dopo la presa di Gerusalemme descritto da Flavio Giuseppe, era intrecciato con la varietà delle fonti e delle forme celebrative interrogate nel secondo libro. La vecchia ebbra che era la *petreia*,

servazioni sugli «Historiarum florentini populi libri XII» di Leonardo Bruni, in *Studi di storia medievale e moderna per E. Sestan*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 403-448.

[13] Sulle fonti del Biondo qualche indicazione in M. Tomassini, *Per una lettura della «Roma triumphans» di Biondo Flavio*, in M. Tomassini e C. Bonavigo, *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo: Biondo e Cornazzano*, Bologna, Clueb, 1985, pp. 9-78.

le loquaci *ciceriae*, gli onnivori e giganteschi *manduci* si riversavano dal lessico di Pompeo Festo, e dalle relative epitomi medievali di Paolo Diacono, sull'ipotesi del trionfo cristiano contro i Turchi, variandone non solo l'ispirazione ma anche la tonalità celebrativa. È probabile, come abbiamo accennato, che sia stata l'adozione delle pagine di Dionisio di Alicarnasso, desunte a loro volta dall'annalista Fabio Pittore, sulla *pompa circensis* dei *ludi romani* a orientare l'operazione antiquaria di Flavio Biondo[14] nel senso della dilatazione alle forme grottesche e dionisiache della mascherata. Lungi dal restituire una copia credibile di un trionfo-archetipo, la ricomposizione delle fonti disperse ed eterogenee ha il senso di rendere perspicui gli accostamenti ai fattori e alle emozioni dello spettacolo contemporaneo. La complessità riconosciuta al trionfo antico nell'assortimento delle fonti equivale alla complessità dello spettacolo del presente, assorbita nell'apparente univocità conclusiva del trionfo cristiano. Nella composizione delle fonti si produce l'artificio archeologico determinante dell'intenzione sistematica riconosciuta da Cruciani per cui «il trionfo-archetipo diventa nel Biondo il luogo in cui convergono i diversi spettacoli conosciuti»[15]. Questa operazione conoscitiva e propositiva sullo spettacolo contemporaneo è ottenuta attraverso una precisa operazione compositiva e conoscitiva sulle fonti e le occorrenze letterarie associate al trionfo, all'*adventus*, alle pompe dei ludi romani rivisitate nella loro diversità e complessità istituzionale e nella loro varia fisionomia e complessità di condensazione di azioni cerimoniali ed espressive. Elencando esplicitamente, nelle fonti dichiarate del secondo libro, le notizie ricavate da Festo, da Appiano, da Flavio Giuseppe, da Tito Livio, dai trionfi dei Gallieni narrati nella *Historia Augusta*, Flavio Biondo, dopo i parallelismi tra culti antichi e feste moderne prodotti nello stesso secondo libro, ricordava nel decimo e conclusivo il parallelo contemporaneo della processione per la festa di san Giovanni Battista a Firenze.

[14] La questione è ben presente agli studiosi del trionfo antico da Mommsen a Piganiol, che riferisce le pagine di Dionisio e la fonte annalistica sulla *pompa circensis* ai *ludi votivi* invece che ai ludi annuali di settembre (A. Piganiol, *Recherches sur les jeux Romains*, Université de Strasbourg, 1923, pp. 15-31); ed è riassunta in H.S. Versnel, *Triumphus. An inquiry into the origin, development and mecaning of the Roman Triumph*, Leiden, Brill, 1970, pp. 94-115, con i riferimenti a Dionisio di Alicarnasso, *Antiquitates Romanae*, VII, 70-72, per la *pompa*; a Festo, ed. Lindsay, pp. 115, 52, 281 per *manduci*, *citeriae*, *petreiae*.

[15] F. Cruciani, *Il teatro e la festa*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 31-52; p. 48.

Nelle descrizioni della processione fiorentina per la festa di san Giovanni intorno alla metà del Quattrocento vediamo, come sugli scafi allestiti per le regate veneziane, sfilare gli «edifici», palchi mobili che ospitano storie bibliche ed evangeliche ed *exempla* antichi. La descrizione in latino di Pietro Cennini, redatta intorno al 1475, documenta il sincretismo tra immagini sacre ed elementi pagani. «Vagano per la città giganti e fauni simulati, e anche centauri... Appaiono fauni villosi e con piedi caprini, e centauri che sono per metà cavalli. Quanto manca alla loro effigie animata si supplisce con la cartapesta. E per gli spiritelli non c'è un solo costume. Qualcuno infatti, al modo delle ninfe, brandisce succinto l'arco e la faretra o il giavellotto»[16]. Quella che Francastel ha chiamato mascherata mitologica popolare vive in una sovrapposizione dell'intensità culturale delle cerimonie civiche all'intensità emotiva delle immagini profane. In una poesia latina sulla festa tradizionale di san Martino, Giovanni Pontano descrive il corteo della vendemmia, ovviamente, come un trionfo bacchico. E trova la parola mancante di questa incursione degli dei nella strada, fuori dalle categorie del sapere e dagli apparati allegorici. «Numen adest»[17]. La presenza del nume, nell'enfasi visiva e sonora del corteo, è l'emozione che accomuna la licenza empia al desiderio della reliquia e al desiderio di vedere l'ostia che ha portato il culto eucaristico alla composta esibizione del *Corpus Domini*. La fluttuazioni delle agiografie municipali, i parossismi periodici della religiosità penitenziale trovano il momento di contatto tra «reazione folklorica» e ripresa colta nell'adozione dei materiali classici. Li contendono all'uso delle ambizioni principesche, alle declinazioni neoplatoniche, agli usi cortesi che insistono nel lusso privato.

A parte la diffusione di temi e motivi antichi, la fissazione di uno stile descrittivo accompagna la percezione delle attività di spettacolo nelle evoluzioni che la nozione del confronto tra città antica e moderna ha acquistato dopo le inchieste del Biondo. Le descrizioni della traslazione della testa di sant'Andrea a Roma nel 1462, e della processione del *Corpus Domini* a Viterbo nello stesso anno contenute nei *Commentarii* di Enea Silvio Piccolomini sono state già valorizzate da Cruciani e da Prodi come indizi del passaggio dalla pratica della processione civica comunale a

16 G. Mancini, *Il bel S. Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Pietro Cennini*, in «Rivista d'arte», VI (1909), pp. 185-227, p. 224.

17 G. Pontano, *Eridanus, De festis Martinalibus*, in *Poesie latine*, a c. di L. Monti Sabia, t. II, Torino, Einaudi, 1977, pp. 406-407.

un altro ordine cerimoniale e ad altri valori spettacolari[18]. L'organica trasfigurazione dell'orizzonte celebrativo urbano è raggiunta dal Sabellico a Venezia nella sintesi del modello liviano che dalle *Decades* discende alle descrizioni delle feste repubblicane contenute nelle *Epistolae* dell'umanista. In relazione con l'epistola destinata ad Armonio per celebrare la recita conventuale della commedia *Stephanium*, le descrizioni del Sabellico chiariscono il doppio regime della presenza umanistica a Venezia, e il senso che in essa assume l'eredità dell'esperienza romana dei pomponiani. Sabellico parla della realtà archeologica del teatro, ma immaginandola, come un dichiarato miraggio, a complemento della recita umanistica. Seguendo l'esempio del Biondo, Sabellico, nella lettera sulla processione per la lega antifrancese del 1495, proietta visioni di pompe e corporazioni antiche sulle forme già contaminate di quadri viventi della processione delle confraternite e delle congregazioni veneziane. Oppure, come nella descrizione dello spettacolo dato nella sala del Maggior Consiglio, nel maggio del 1493, in onore di Beatrice d'Este, proietta il lessico vitruviano dell'«orchestra», della «cavea», della «scoenicorum ars» sullo spettacolo mascherato della momaria e sullo spazio delle assemblee e delle feste repubblicane. In questa varietà si dissemina il sapere e la lingua del teatro antico a Venezia alla fine del Quattrocento.

Le entrate e i trionfi italiani di Luigi XII segnano una nuova condensazione di cerimoniali imperiali e relativi riflessi letterari. Il passaggio di Anna di Foix a Venezia nel 1502 vede intrecciarsi nel libello composto dal patrizio umanista Angelo Gabriel i motivi del Biondo e del Sabellico in una sorta di storiografia d'occasione, fusi nella forma epistolografica e nel panegirico in essa contenuto e pronunciato dallo stesso autore. Con Giulio II, la ricognizione antiquaria dei trionfi romani e la presenza dei pomponiani si adeguano al conio della *renovatio imperii christiani*[19].

[18] F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 58-77; P. Prodi, *Il sovrano pontefice*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 92-93.

[19] Per una ricognizione sulle fonti umanistiche della festa quattrocentesca nei centri italiani, si vedano su Bologna i contributi di P. Fazion, *«Nuptiae Bentivolorum». La città in festa nel commento di Filippo Beroaldo*, e di F. Pezzarossa, *«Ad honore et laude del nome Bentivoglio». La letteratura della festa nel secondo Quattrocento*, in *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma, Bulzoni, 1984; e, su Firenze, di R. Bessi, *Lo spettacolo e la scrittura*, in *Le tems revient. 'L tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, cat. della mostra, a cura di P. Ventrone, Firenze, Pizzi-Silvana, 1992, pp. 103-117. Su Ve-

5. La trattatistica, più che un interesse applicativo, più che un repertorio di progetti e di compromessi, indica un campo di concentrazione virtuale, in forma di libro che interpreta libri antichi, delle possibilità di proiettare le nozioni di quei libri e i valori culturali e strutturali connessi al teatro della città antica ai valori connessi allo spettacolo di stato nella città contemporanea. In questo senso la trattatistica ha un valore storiografico indiretto, in quanto testimonia del rapporto tra il sapere umanistico e la nozione di spettacolo. Ma ha anche un valore diretto in quanto contribuisce a pensare unitariamente lo spettacolo allo stesso modo, e con altre forme, perché in relazione a un archetipo architettonico, rispetto a quelle con cui lo pensano gli estensori delle scritture storiche o gli editori di testi della drammaturgia letteraria antica. Anche questi ultimi impegnati nelle operazioni di attiva restituzione antiquaria che sono le recite umanistiche, con le diverse varianti di assorbimento e di dipendenza, o di autonomia, rispetto alle sedi dello spettacolo cortigiano.

Tafuri ha sottolineato un fattore di dialettica e di conflitto insito nella distanza tra la riflessione sul teatro antico e i luoghi dello spettacolo contemporaneo. «Sembra quasi di assistere a una divaricazione delle scelte: la cultura umanistica preme per la creazione in città di teatri stabili, emblemi di una *humanitas* destinata a riflettersi nell'intera vita urbana; papato, corti e artistocrazia rispondono assorbendo quella istanza nel chiuso delle sale dei palazzi, dei cortili, al massimo in teatri provvisori. Che esista una sotterranea lotta fra due diverse scelte relative alla funzione del teatro è solo un'ipotesi, ma degna di essere presa in conside-

nezia R. Guarino, *Teatro e mutamenti*, cit., pp. 79-118; e per l'opuscolo di Angelo Gabriel sull'entrata di Anna di Foix nel 1502, *ibidem*, pp. 119-146. Per l'incontro tra poesia celebrativa e panegirico vedi anche, a proposito dell'accoglienza tributata a Federico da Montefeltro a Firenze dopo la presa di Volterra nel 1472, il poema *Volaterrais* del Naldi e l'orazione pronunciata per l'occasione da Bartolomeo Scala, il cui testo è trascritto in G. Zannoni, *Il sacco di Volterra: un poema di N. Naldi e l'orazione di Bartolomeo Scala*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei», s. V, III (1894), pp. 224-244. Il saggio confronta anche la letteratura di trionfi e panegirici in volgare per Federico da Montefeltro. L'orazione dello Scala contiene un breve *excursus* sui trionfi classici a cui contrappone («Noi abbiamo altre consuetudini») il tributo delle «militari insegne dell'elmo et del vexillo» reso al condottiero vincitore dai Fiorentini. L'evento è descritto dalla cronaca rimata di Giovanni Santi come «festa gioconda e soave, anzi triumpho» (cap. LVII, vv. 97-98). Per il diffondersi di usi trionfali e il loro riscontro nelle cronache dopo la discesa e le entrate italiane di Luigi XII, e la proiezione della terminologia umanistica sulle celebrazioni papali all'epoca dei successi militari di Giulio II, si vedano le indicazioni di R.W. Scheller, *Gallia cisalpina: Louis XII and Italy. 1499-1508*, in «Simiolus», XV (1985), pp. 5-60.

razione. [...] Si viene così a chiarire una dialettica, già presente nel teatro umanistico quattrocentesco. Al teatro come riunificazione della *civitas*, espressione di una nuova società civile che si rispecchia nel reperto classico rievocato sulla scena, si contrappone un teatro di corte spinto, dall'emulazione, verso l'invenzione di "attuazioni" a fini celebrativi: un teatro, quindi, come *instrumentum regni*»[20].

Le considerazioni di Tafuri inducono a valutare l'incidenza e l'influenza dello spettacolo contemporaneo sulla ricostruzione del teatro antico. Alcune distorsioni interpretative del trattato *Spectacula* di Pellegrino Prisciani sono state ricondotte alla concretezza della «sperimentazione» teatrale della corte ferrarese[21]. Ma anche la vastità problematica del trattato albertiano non è estranea, in altri termini, al senso dell'*instrumentum regni* che investe l'intera attività edificatoria. Il teatro assume un ruolo di mediazione decisiva tra spazi privati di rappresentanza e spazi civici. I gesti che presiedono alla sua fondazione sono analoghi a quelli propiziatori della fondazione della città[22]. Non c'è tradimento della pratica rispetto al respiro civico della teoria, ma piuttosto la differente dimensione e collocazione della riflessione del trattato e dell'operazione sull'apparato. Con altri tempi e altri mezzi, rispetto al trattato e all'*ekphrasis* storiografica, l'allestimento celebrativo impone nel cortile, nelle sue forme architettoniche e nel suo apparato provvisorio, nella sala e nella sua sistemazione di tribune e architetture e decorazioni dipinte, o nella decorazione mobile degli arazzi, un'operazione di raccolta e magnificazione dello spettacolo esistente, sotto le insegne dell'assimilazione della città moderna e dei suoi luoghi cerimoniali alla città antica. Il teatro, nell'uno e nell'altro caso, nei libri dell'esegesi vitruviana, o nella pratica delle feste di corte, acquista senso e valore perché storicizza e uniforma pratiche preesistenti.

La relazione con il principato e la relazione con gli spettacoli esistenti sono evidenti nelle pagine del libro XII del *Trattato di architettura* in cui il Filarete parla dei teatri che il principe e l'architetto intendono erigere a Sforzinda. Sono teatri ispirati a for-

20 M. Tafuri, *Il luogo teatrale* (1976), in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., pp. 53-66, alle pp. 55 e 57.

21 F. Ruffini, *Vitruvio e la «città ferrarese»*, in «Teatro e Storia», 16 (1994), pp. 167-177.

22 Sull'equazione tra teatro e foro e tra sala nella casa e foro nella città, cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 6; V, 2; e F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., p. 136; sulla fondazione, L.B. Alberti, ivi, VIII, 7, che riprende M. Vitruvio, *De Architectura*, V, 3.

me antiche ma destinati a contenere i ludi tradizionali della città quattrocentesca[23]. Sono, all'interno della stessa trattatistica, il segno dell'operante contraddizione tra il crisma di unificazione e valorizzazione che è l'edificio antico e la nozione di spettacolo che riempie quell'involucro prestigioso e necessario nel contesto della rifondazione.

Il nesso tra principato e popolo è connaturato alla funzione del teatro romano. Si tratta di «uno spazio politico all'interno del quale si svolge un confronto ritualizzato tra l'imperatore e il suo popolo»[24]. Prima che nelle ricostruzioni morfologiche, è in questa analogia di funzione e di valore che tutte le «seconde Rome», a partire da Costantinopoli, possono fondarsi come tali e costruire nel teatro, o coltivare nella sua idea, l'analogia con Roma e con la città antica. È difficile capire se la laboriosa riflessione sul rapporto tra teatro e città facesse balenare agli umanisti in termini così stretti la connessione tra teatro e romanità, e tra feste teatrali e feste di fondazione dell'ordine civico. Ma pare comunque evidente che l'edificio per spettacoli potesse proporsi come un investimento politico tra gli altri attribuiti all'attività

[23] A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, ed. a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, l. XII, pp. 332-341, a proposito dei tre teatri eretti a Sforzinda. «A Roma erano teatri e anfiteatri, e chi era tondo e chi lungo»; il teatro «tondo, non totalmente tondo, come che è il Coliseo e ancora quello che è a Verona, in 'e quali facevano certe rappresentazioni di commedie e altri loro giochi»; mentre nell'altro «si faceva battaglie e altri giuochi gladiatori e altre simili cose appartenenti alla guerra. E così era quello dove si facevano le battaglie con le navi». Il principe vuole edificare «il tondo e gli altri due... L'anfiteatro tondo... e l'altro dove si possa giostrare... quello piano grande e spazioso dove si possa giostrare e alcuna volta bagordare». Ma si noti anche il carattere prevalentemente militare di «qualche rappresentazione di festa» nel teatro della Casa del Vizio e della Virtù del l. XVIII, ed. cit., p. 543; e la straordinaria sintesi tra volontà di costruzione del teatro, incertezza ma necessità del prestigio del riferimento all'antico e destinazione allo spettacolo moderno, contenuta nella pianificazione degli spazi di Sforzinda del libro II, p. 64: «E a dirittura della corte lasseremo un altro spazio d'altrettanta distanza, per cagione, quando accadesse fare alcune rappresentazioni di feste o di giostre, o d'alcuna altra cagione, come dire uno teatro antico, cioè al modo antico, benché oggi non s'usano quelle magnificenze; ma forse che io ce lo farò pure, a memoria di quegli antichi». Un documento iconografico analogo, esemplare della sovrapposizione tra ricerca del luogo teatrale classico e spettacolo contemporaneo è una delle tavole a penna contenute nei *Quaedam antiquitatum fragmenta* del codice Estense attribuito all'iniziativa di Felice Feliciano e Giovanni Marcanova, raffigurante una scena di torneo in un anfiteatro all'antica. Modena, Biblioteca Estense, ms. α L. 5. 15 (lat. 992), c. 41v.

[24] Cfr. G. Dagron, *Costantinopoli. Nascita di una capitale*, Paris, 1974, trad. it., Torino, Einaudi, 1991, p. 311. E cfr. P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, München, 1987, trad. it. Torino, Einaudi, 1989, pp. 158-163.

edilizia e festiva. Nel caso degli umanisti romani, le feste di fondazione della città sono inizialmente una pratica del circolo pomponiano, dove la recita dei comici latini affianca cerimonie e riti pagani e cristiani, e poi, progressivamente, celebrazioni dell'orgoglio comunale e della monarchia papale. Un'evoluzione che lascia persistere soluzioni variabili tra i luoghi riservati della festa umanistica e le sedi della festa di stato, fino al teatro capitolino del 1513. L'ipotesi del luogo teatrale, la richiesta della costruzione del teatro, si trova espressa all'inizio di questa parabola, nel testo chiave che è l'introduzione di Sulpizio da Veroli alla stampa di Vitruvio del 1486. La richiesta si lega da una parte all'esperienza delle recite umanistiche in luoghi disparati e difformi e al sostegno concreto del dedicatario e destinatario dell'appello, il cardinale Raffaelle Riario; d'altro canto riprende, in termini esortativi, il tema del prestigio dell'attività edilizia, già presente a Roma, a legare il potere pontificale allo splendore della città, nella storiografia pontificia di metà Quattrocento, nelle pagine del Cannesio e in quelle attribuite a Giannozzo Manetti sui progetti di Niccolò V[25]. Nell'epistola dedicatoria del Vitruvio, come in un panegirico che legava presenze e prospettive dell'uso politico dell'edificare e del recitare all'antica, la centralità del teatro non esprimeva un'idea astratta di perfezione dei valori civili, ma il grado superiore di un rapporto di committenza e di affermazione già espresso nell'attenzione del Riario alla riproposta del teatro classico in luoghi trovati e imperfetti. L'idea e la possibilità del teatro, la sua conclamata necessità («A te quoque theatrum novum tota urbs magnis votis expectat... theatro est opus»), erano i nodi in cui si incontravano per Sulpizio da Veroli, sodale di Pomponio Leto, le pratiche recitative degli umanisti per i cardinali mecenati e le proposte umanistiche per il mecenatismo architettonico degli stessi cardinali[26].

6. All'interno della riflessione sul teatro, la speculazione sulla prospettiva centrale divenne a un certo punto determinante come snodo tra interpretazioni dei modelli e pratica degli allesti-

[25] Cfr. M. Miglio, *Storiografia pontificia del Quattrocento*, Bologna, Pàtron, 1975.

[26] Sulla dedicatoria di Sulpizio e il teatro dei pomponiani fondamentale F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 219-227. Sulle *Palilie* e i luoghi della recitazione e delle celebrazioni umanistiche P.P. Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XL (1977), pp. 223-239; R. Guarino, *Ambienti dello spettacolo e ambiente urbano. Studi e ricerche sul Rinascimento a Roma*, in «Teatro e Storia», 17 (1995), pp. 341-363.

menti. In essa l'idea del teatro come spazio rappresentativo dell'ordine urbano discendeva da suggestiva ipotesi metonimica a concreta omologia strutturale. Grazie alle operazioni prospettiche coinvolte in alcuni apparati, i costruttori di città diventavano realizzatori di spazi limitati ma organici. Lo spazio dove si celebravano feste principesche di fondazione conteneva modelli generatori dell'edilizia urbana. L'avvento del teatro nella fenomenologia dello spettacolo attraverso la scena prospettica è una convergenza di operazioni di acculturazione analoghe che avevano operato sulle tradizioni dello spettacolo, sulle ipotesi dell'edificare e sulla qualità evocativa della figurazione.

Molto sinteticamente, e sfidando il riferimento ossessivo alla questione ricorrente delle tavole prospettiche di Urbino, Berlino e Baltimora, si può sostenere che le critiche di Chastel all'interpretazione «genetica» di Krautheimer, invece di negare il nesso più sostanziale tra operazione pittorica, o meglio tra impostazione grafico-prospettica e origini e pratica della «scenografia», l'hanno collocata nella cornice comune dell'impostazione e della definizione del «luogo solenne» dei cerimoniali, sfera tutt'altro che impertinente ma assolutamente organica rispetto all'organizzazione e al senso dello spettacolo e del «teatro», nel senso più stretto di recupero rinascimentale di fattori dell'archetipo classico[27].

Nei decenni di cui parliamo il valore del teatro non ha corso se non in relazione a una trasvalutazione della città. Più che alle funzioni della scena, è a questo valore che guarda e risponde l'operazione prospettica. E la sua funzionalità rispetto agli spettacoli di sala è in relazione alla selezione delle tradizioni spettacolari e degli usi festivi e cerimoniali che ispira l'iconografia della decorazione pittorica della sala insieme alla elaborazione di architetture dipinte. La consacrazione della sala attraverso immagini di trionfi e cerimonie e architetture dipinte è la sintesi, in un

[27] Indico soltanto i tre testi essenziali per la discussione: R. Krautheimer, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance*, in «Gazette des Beaux Arts», VI (1948), ora trad. it. in Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale*, cit., pp. 271-292; A. Chastel, *«Vues urbanes peintes» et théâtre* (1976), in Id., *Fables Formes Figures*, Paris, Flammarion, 1978, vol. I, pp. 493-503, trad. it. in *Teatro e culture della rappresentazione*, a cura di R. Guarino, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 289-299; R. Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, catalogo della mostra, Venezia 1994, Milano, Bompiani, 1994, pp. 233-258. Sull'attribuzione e la datazione delle tavole G. Morolli, *Nel cuore del palazzo, la città ideale. Alberti e la prospettiva architettonica di Urbino*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, a cura di P. Dal Poggetto, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 215-229.

solo elemento, del processo che investe coscienza storiografica dello spettacolo e nozione dell'allestimento. L'*ekphrasis* della storiografia e della poesia celebrativa ha per oggetto la città e i suoi usi festivi, la sua cultura di spettacolo selezionata e solennizzata dal lessico umanistico e dai *topoi* della prosa e della poesia classica. La scena, cioè la parte della decorazione della sala su cui si polarizza l'attenzione e si concentra la rivelazione dello spettacolo, assume come oggetto di figurazione la città, disegnata attraverso l'assunzione di partiti architettonici organizzati da un modello spaziale improntato all'ordine, alla monumentalità, caratterizzato da riferimenti espliciti alla contaminazione tra città antica e città moderna. Questa operazione è visibile nei testi umanistici prima che si verifichi una coerente adozione del modello prospettico. Lo documentano i versi di Battista Guarino per gli spettacoli di Ercole I del 1486, che «vedono» la città armoniosa dove ancora l'allestimento propone soluzioni e strutture distanti dalla scena prospettica[28]. Il luogo teatrale è il luogo solenne in cui è visibile e trasferibile il modello della città, nel complesso dei ludi civici selezionati e ridotti alla concentrazione della sala. In quel luogo solenne, segnato dall'allestimento o/e dalla decorazione pittorica, cade la contraddizione tra valori della *civitas* e funzioni dello spettacolo. Come nelle pagine della storiografia o negli accenti della poesia celebrativa. Il senso del teatro può avere corso solo sorretto da discorsi e figure della città che assecondano e perfezionano l'acculturazione delle forme e degli usi di spettacolo e delle pratiche dell'edificare.

Il carattere «manualistico» dei trattati del Serlio[29] evoca a fondamento la ricostruzione di una genealogia di precedenti operativi. Di fronte alle autorità del passato prossimo, da Bramante a Giulio Romano, il dettato vitruviano si deforma in un pretestuoso e incerto repertorio di lessico umanistico. Daniele Barbaro riconosceva nel suo commento a Vitruvio la forzatura operata

[28] «Vidimus effictam celsis cum moenibus urbem / Structaque per latas tecta superba vias». *Ludi scenici ducis Herculis in quibus Plauti fabula Menaechmi acta fuit*, in B. Guarini, *Baptistae Guarini poema Divo Herculi Ferrarensium duci dicatum*, Mutinae, 1496. Sul rapporto tra letteratura umanistica a Ferrara e la traduzione-commento del Cesariano cfr. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., pp. 61-123. Sulla peculiarità della «città ferrarese» come soluzione degli allestimenti estensi L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-59.

[29] Cfr. R. Wittkower, *Principi architettonici dell'età dell'Urbanesimo*, Torino, Einaudi, 1994², p. 21. Ma si vedano ora i contributi compresi in *Sebastiano Serlio*, Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio» di Vicenza, Atti del Sesto Seminario Internazionale (1987), Milano, Electa, 1989.

dal Serlio. Serlio aveva scritto nel *Secondo libro*: «Venendo alla pratica et al bisogno dell'architetto, dirò bene che prospettiva è quella cosa che Vitruvio domanda scenografia». Barbaro ricostruisce criticamente il passaggio da *skiagraphia* a prospettiva, consentito dalla sovrapposizione di scenografia e prospettiva, nel commento alla pagina di Vitruvio sulle tre «maniere delle scene»:

> Quelli che interpretano quella parola che è posta nel primo Libro detta Sciographia, e che intendono in quel luogo dove si tratta delle specie della Disposizione, la prospettiva, confermano la loro opinione con questa parte dell'ottavo capitolo del presente Libro, dove da Vitruvio poste sono tre maniere di scene, o tre sorte di apparati e d'apparenze dipinte. [...] Et così in tre sorti avendo tutto l'apparato della favola diviso, videro che la Prospettiva era molto necessaria allo Architetto, et così interpretato hanno quella parola Sciographia per la Prospettiva. Molti anco letto hanno Scenographia, et hanno inteso lo istesso, cioè l'arte di far le Scene[30].

La seconda edizione dei *Commentari* al Vitruvio sopprime questa discussione terminologica per rimandare al trattato, in via di pubblicazione, sulla prospettiva, che pone al centro dell'attenzione, fin dal proemio, l'uso scenografico della prospettiva[31]; e che comunque riprende, aldilà della precisazione filologica, la necessaria implicazione di scena e prospettiva: «Ma sia quello che si voglia come ad altri pare, Vitruvio pone tre maniere di scene nel quinto libro. Tragiche, Comiche e Satiriche. Et è vero anche separatamente, che egli è necessario, che si abbia Prospettiva, per fare le scene»[32].

La distorsione serliana, ribaltando le ragioni della pratica sui criteri della filologia, introduceva la prospettiva nelle competenze dell'architetto anche attraverso la membrana lessicale e i precedenti operativi della «scenografia» e degli allestimenti teatrali;

[30] D. Barbaro, *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Daniele Barbaro*, Venezia, Marcolini, 1556, in F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., pp. 158-159. E cfr. identica argomentazione in D. Barbaro, *La pratica della perspettiva*, Venezia, appresso Camillo e Rutilio Borgomineri, 1596, IV, 1, p. 130.

[31] M. Morresi, *Le due edizioni dei «Commentari» di Daniele Barbaro. 1556-1567*, in D. Barbaro, *I dieci libri dell'Architettura di Vitruvio*, Venezia, appresso Francesco de' Franceschi Senese et Giovanni Criegher Alemanno compagni, 1567, rist. anast. Milano, Il Polifilo, 1987, p. L.E. cfr. p. 14: «La pittura delle Scene tutta è posta in questa parte di prospettiva, dal che ella ne prende il nome, e si chiama Scenografia».

[32] D. Barbaro, *La pratica della perspettiva*, *loc. cit.* E cfr. Id., *I Dieci Libri*, ed. Marcolini, *loc. cit.*

e si collegava direttamente all'affermazione della priorità della formazione pittorica nei maestri dell'operazione prospettica e dell'architettura. Parte del canone dei pittori-prospettici-architetti designato dal Serlio (Bramante, Raffaello, Peruzzi, Genga, Giulio Romano) si identifica (Genga, Raffaello, Peruzzi) con interventi prospettici negli allestimenti di corte. La rivendicazione del primato della pittura, ereditata dall'Alberti, è d'altra parte uno dei fattori di tensione nella visione peruzziana dell'eredità vitruviana[33].

In termini più specifici, si tracciava su quelle linee di tensione e su quelle ipotesi di continuità un abbozzo di storiografia specifica dello spettacolo, basata sulla restituzione e la reinvenzione moderna del teatro antico, interna alla genesi contemporanea della storiografia artistica. Gli interventi prospettici del Peruzzi negli allestimenti di spettacoli alla corte romana, saranno registrati nella seconda edizione delle *Vite* (1568) del Vasari come il culmine della dialettica tra archeologia e individuazione della pertinenza artistica del nuovo teatro, e come il segno della rottura rispetto alla civiltà delle «feste e rappresentazioni» medioevali, nell'accezione evidentemente fiorentina delle due voci. L'espressione «uso delle commedie e conseguentemente delle scene e prospettive» esprime il crisma di solidarietà e quindi di implicazione conferito dagli spettacoli di vertice a pratiche di estrazione eterogenea. La fissazione del teatro moderno, pur spacciandosi per restaurazione di un modello dissepolto dall'oblio, nasceva non dall'attuarsi dell'idea e dei progetti problematicamente ispirati al teatro antico, ma dalla elevazione a norma di convergenze e invenzioni recenti.

Quando si recitò al detto papa Leone la *Calandra* comedia del cardinale di Bibbiena, fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto, come si è detto di sopra: et in queste sì fatte opere meritò tanto più lode, quanto per un gran pezzo adietro l'uso delle comedie e conseguentemente delle scene e prospettive era stato dimesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni: Et o prima o poi che si recitasse la detta Calandra, la quale fu delle prime commedie volgari che si vedesse o recitasse, basta che Baldassarre fece al tempo di Leone X due scene che furono maravigliose et apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri[34].

[33] R. Quednau, *«Aemulatio veterum». Lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e in Raffaello*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 399-430.

[34] G. Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, Firenze, Sansoni, IV, 1879, p. 600.