

Fabrizio Cruciani – Clelia Falletti – Franco Ruffini
LA SPERIMENTAZIONE A FERRARA
NEGLI ANNI DI ERCOLE I E LUDOVICO ARIOSTO

Ricomponiamo per la prima uscita degli «Annali» un contributo basato su materiali elaborati nel 1989-90 per un volume collettivo, mai realizzato, su Ferrara nel Rinascimento. L'impianto originario prevedeva una storia dello spettacolo ferrarese nel primo Rinascimento di Clelia Falletti, con due interventi più specifici sulla scena della «città ferrarese» e sulla drammaturgia dell'Ariosto, dovuti rispettivamente a Franco Ruffini e a Fabrizio Cruciani. In questa sede, oltre a fornire una cronologia e un aggiornato apparato documentario e bibliografico, si ripubblica anche un saggio di Franco Ruffini, apparso su «Schifanoia» nel 1987, che confronta le rappresentazioni dei volgarizzamenti di commedie classiche nelle feste estensi con gli esiti spettacolari della presenza umanistica in altri contesti. Il contributo costituisce complessivamente un approdo degli studi sullo spettacolo ferrarese da Ercole I alla morte dell'Ariosto; e segna un punto di riferimento necessario per la saldatura tra ricerche locali e riassetto globale degli studi sullo spettacolo rinascimentale.

ERCOLE I E LA SPERIMENTAZIONE DEL TEATRO (Clelia Falletti)

Nella *Storia del teatro italiano* di M. Apollonio incontriamo, tra '400 e '500, una definizione degli spettacoli rinascimentali in Ferrara Mantova Urbino Milano e Napoli attraverso le loro corti. La corte – spiega Apollonio – è l'ambiente dove i «molteplici atteggiamenti della teatralità quattrocentesca trovarono atto ed effetto, unità di luogo ed unità di spirito [...] Dell'arte teatrale poi la corte del signore (che era, come s'è visto, o voleva essere la sublimazione trionfale d'ogni attività cittadina) diventava l'interprete naturale». E garantiva stabilità alle tecniche della rappresentazione: «Fu merito delle Corti, e particolarmente della Corte di Ferrara, l'averne assicurato la continuità dell'esperimento della commedia, l'averlo imposto al gusto del pubblico, l'averne preparato l'organizzazione consentendole di durare». A Milano, tra gli Sforza e Ludovico il Moro, si importano tutte le esperienze di spettacolo, cercando di renderle

più sfarzose che altrove: ma si avverte la mancanza di un progetto, di un ambiente consapevole (la commedia vi fu portata dai ferraresi). Anche a Napoli la Corte è sovrapposta al tessuto civile. Mantova, aristocratica ed elitaria, costruisce la propria cultura teatrale attorno all'opera attenta di Isabella d'Este, così sensibile ai tempi e alle mode. Si confronta con Ferrara, e infine organizza una sua tecnica e una sua tradizione, che sarà assunta e perfezionata dalla comunità israelitica. La corte di Urbino si definisce culturalmente attraverso la relazione, dinastica e culturale, con Mantova. È appunto uno dei grandi mantovani, il Castiglione, a consacrare l'evento paradigmatico del teatro rinascimentale, la rappresentazione della *Calandria* nel carnevale 1513. A Ferrara, con concretezza e progettualità, prende vita il nuovo teatro, sotto la guida di Ercole I e della sua famiglia: Ercole «si occupa di tutto: ma non con l'ilare disinvoltata molteplicità di un Magnifico Lorenzo, né con la condiscendenza un po' longanime dei papi umanisti, né con l'enfasi presto disfatta che mettevano nello svagarsi gli Sforza a Milano o gli Aragonesi a Napoli: ma con puntualità assidua, politica anch'essa [...] attua i suoi disegni con linee energiche e tratti senza soverchia finitura» (Apollonio 1981, 275, 287).

Fin qui l'intelligente sintesi dell'Apollonio: va integrata con quella, sufficientemente nota ma ancora da valutare appieno nella sua valenza teatrale, che propone Ferrara come centro di quella cultura «padana» e cortigiana che si stende lungo la diagonale geografica che va dalle corti francesi e borgognone, passando per Milano e Mantova, fino a Firenze. Una linea non esclusiva, sia per le connessioni con Venezia e Bologna, sia per la forte interrelazione degli Estensi con la corte aragonese di Napoli. Ferrara è «internazionale» (più legata certo al Nord che non a Roma), e vi coesistono la grande cultura cortigiana e la scuola umanistica. Per quanto riguarda lo spettacolo, una molteplice e solida tradizione romanza si interseca al recupero dell'antichità, che si è però rivolto ad Apuleio, Ovidio, Orazio, gli elegiaci, gli storici, che ben conosce i greci e traduce, o meglio attualizza, Terenzio e Plauto, come Prisciano e Cesariano attualizzano Vitruvio.

Il teatro si colloca nel contesto di spettacoli composto dalle cerimonie liturgiche e civili, dalle feste (con il loro versante mitologico e paradigmatico), dallo Studio «riformato» e dall'umanesimo, dalla poesia cortese come dimensione dell'intrattenimento; dalle arti varie che scandiscono la vita di relazione nelle corti (buffoni e danza, banchetti e canterini improvvisatori). Oltre i cortigiani, gli studenti e i funzionari che si fanno attori (e che, iterando le loro funzioni recitative, assumono progressivamente abilità da tutti riconosciute, una "professionalità"), agiscono nel teatro i gruppi professionalmen-

te già organizzati: i musicisti in primo luogo, sempre presenti nelle rappresentazioni, e spesso – soprattutto nell'interazione con la poesia cortigiana – fondamento di attività di spettacolo; i danzatori, che definiscono quelle pratiche e quelle teorie che vanno sotto il nome di «ballare lombardo» e che operano in un contesto in cui la danza è uno strumento d'educazione; i canterini e i rimatori; i buffoni. Ferrara è il crogiuolo in cui queste multiformi tensioni e attività di spettacolo si coagulano in una specificità che si definisce con la corte di Ercole I.

Le feste plautine

Uno dei poli di maggior impegno della cultura teatrale al tempo di Ercole I è certo la restituzione del teatro antico: i volgarizzamenti plautini e terenziani con le loro modalità di allestimento scenico.

La scoperta delle nuove commedie di Plauto e il fervore di studi sul teatro antico che ne era seguito avevano fortemente interessato la cultura ferrarese già negli anni di Leonello e Guarino. C'è inoltre, a Ferrara, la forte presenza della cultura greca (a partire dal concilio del 1438); e l'interesse vivace per Vitruvio e il suo discorso sulle scene, che troverà un'espressione meditata nelle opere del Prisciano e del Cesariano (se ne tratterà a parte). Un pagamento del 1485 testimonia, tra le poche opere a stampa comprese tra i libri di Ercole I, l'acquisto per i figli di due volumi delle opere di Terenzio con il commento di Donato. Circa dello stesso anno è la stampa delle tragedie di Seneca ad opera della prima tipografia attiva in Ferrara, quella del francese Andrea Belforte (a Ferrara la stampa era stata introdotta nel 1471). Alla corte di Leonello era iniziata la pratica delle *receptiones* e delle *lecturae*, che si era sviluppata anche con il ritrovamento delle dodici commedie nuove di Plauto (testi che Guarino riuscì tra i primi ad avere a Ferrara) e del commento di Donato a Terenzio (Aurispa 1433).

Il fervido lavoro intorno ai testi di Plauto (e a quelli di Terenzio e Seneca), la loro traduzione in prosa e in versi, per la lettura e per la rappresentazione, qualificò rapidamente la cultura teatrale ferrarese. Vi lavorarono, spesso su commissione, a volte incalzati dalla fretta della committenza ducale, i letterati della corte: Battista Guarino e Pandolfo Collenuccio (ma si sono fatti anche i nomi del Boiardo e dello Strozzi e di Antonio Tebaldeo), Niccolò Lelio Cosmico, il Cornazzano, e quel Girolamo Berardi ferrarese di cui lo Zoppino in Venezia pubblica le traduzioni nel 1530. Nelle sue lettere al Duca, del 1479, Guarino scrive di aver già tradotto in volgare l'*Aulularia* (che non era la prima commedia di Plauto da lui tradot-

ta); pochi giorni dopo invia il *Curculio*. Nel '98 e '99 scrive da Ferrara a Isabella d'Este Gonzaga comunicandole che sta traducendo il *Trinummus* e poi lo *Pseudolo*; è sua una traduzione dei *Menecmi*. La puntigliosa ricerca di Isabella, che vuole avere a Mantova i testi plautini che il padre faceva tradurre a Ferrara, o analoghe richieste del vescovo Ludovico Gonzaga a Gazzuolo, ci fanno conoscere la centralità del duca Ercole in quel fervore di traduzioni; e ne mettono in luce alcune specificità.

Isabella e Francesco Gonzaga preferiscono le traduzioni in prosa: in una lettera del febbraio 1498 Isabella scrive a Francesco Castello per avere i *Menecchini*, l'*Anfitrione* e il *Miles*, chiedendogli di procurarseli di nascosto dal padre; se non può, aggiunge, si rivolga pure ad Ercole «che non ce le negarà, attento che sono rappresentate et stampate in rima; ma a noi più dilecta la prosa da legere». Ercole acconsente e dà ordine che sia copiata una commedia plautina «traducta in prosa volgare»; il Palazzo, che faceva da intermediario, racconta che l'incaricato per errore fece copiare la traduzione in versi ma, accortosi dell'errore, si rifiutò di dargliela senza ordine esplicito del Duca; il buon Palazzo, allora, si rivolge al Guarino che promette di far avere una traduzione di Plauto in prosa entro tre giorni.

Il duca Ercole è tanto geloso del suo Plauto da rifiutare a Francesco Gonzaga (5 febbraio 1496) quei testi, con la scusa che le parti in versi erano state date agli attori – ora dispersi in vari posti – e non c'era quindi più modo di ricostruire la commedia nella sua integrità. Una lettera di Francesco Bagnacavallo a don Sigismondo d'Este, del 1499, riporta il divieto ducale di «darne fuora verso». Eppure in quella lettera del '96 in cui Ercole diceva a Francesco Gonzaga che la traduzione in versi era dispersa con gli attori, aggiungeva che avrebbe potuto fargli avere copia «del testo delle Commedie di Plauto, che se ritrovamo aver traducti in prosa». E infatti, tre giorni dopo invierà i *Captivi* e il *Mercadante*.

Il geloso protezionismo teatrale del duca Ercole sembra quindi riguardare le traduzioni in versi, quelle rappresentate, e non le traduzioni in prosa. Anche la qualità teatrale del volgarizzamento in versi è da lui direttamente sorvegliata: Battista Guarino (nella lettera del '79) si difende dall'accusa di non aver seguito la «sententia di Plauto», esplicitando i modi di queste traduzioni: si tratta di seguire lo spirito di Plauto traducendo non «di parolla in parolla», ma proponendo «la cosa ad la moderna», dando cioè nomi e concetti moderni alle cose latine. È la linea che anche Niccolò Cosmico espone nella lettera a Isabella, del '98, sulle traduzioni di Plauto da lui condotte rapidamente a termine, come aveva chiesto Isabella, «solo interpretando le sententie». Se avesse avuto tempo, dice, «io la haveria traducta che seria parsa nova»: sarebbe stato meglio ren-

dere il senso dei nomi alla moderna. Del resto, aggiunge, i testi di Plauto sono lacunosi e anche se c'è chi crede «che alcuni siano integri, et io non ne trovo alcuno che non sia guasto chi più, chi meno», il che del resto è vero – continua – anche per i testi di Terenzio; e afferma: «chi intende l'ordine di le comedie el vede».

A Ferrara, tradurre Plauto non è riproporre il testo antico quanto, piuttosto, restituirlo vivo: per questo viene tradotto in volgare e con traduzioni adatte al presente, efficaci, moderne e fruibili; è diviso in atti, tradotto, messo in versi (e quindi predisposto alla recitazione), nella metrica più diffusa (terza rima e ottave). Per questo, infine, Plauto viene messo in scena nei modi rappresentativi contemporanei, con intermezzi e «ingegni». Il senso forte della restituzione del teatro antico a Ferrara è nella decisa scelta verso la rappresentazione come atto del presente. Di qui i giudizi sul testo, enunciati con il senso di superiorità di chi «intende l'ordine di le comedie». I modi ferraresi della restituzione plautina vengono esaltati dal contrasto che fanno nascere le scelte della prosa e di una più rigorosa classicità letteraria a Mantova; e, a Milano, la polemica implicita di Gaspare Visconti e quella esplicita del Bellincioni (il primo inventa, nella *Pasitea*, una tradizione «milanese» di Cecilio Stazio; il secondo, nel sonetto XX «fatto quando si rappresentò la commedia d'Amfitrione a Ferrara», rivendica maggior fantasia e ingegno nel far commedie nuove che nel far «quelle di Terenzio e Plauto» come fanno, spronati, i poeti a Ferrara).

Gli allestimenti importanti sono, a Ferrara, sempre collegati a eventi di rilievo per il Duca e la sua casa (in chiave cortigiana e propagandistica: Pieri 1989, 63): nell'86 l'occasione sono le feste in onore di Francesco Gonzaga promesso sposo a Isabella; nell'87 le nozze di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio; nel '90 quelle di Francesco Gonzaga e Isabella; nel '91 quelle di Alfonso con Anna Sforza celebrate in Ferrara (che seguono di pochi giorni quelle milanesi di Beatrice d'Este con Ludovico il Moro); nel 1502 le nozze di Lucrezia Borgia ancora con Alfonso.

Il primo allestimento sono i *Menecmi* nel 1486, il 25 gennaio (tutto era pronto per domenica 22 ma si rinviò per aspettare Francesco Gonzaga). Nel cortile del palazzo ducale si costruì un palco con sopra «banchete» da sedere per gli spettatori (le spettatrici guardavano dal poggiolo e dalle finestre) dal lato della Cappella ducale, e di fronte un palco per la scena che, si dice, rappresentava una città con cinque case merlate dotate di porta e finestra. L'azione comprendeva, come risulta sia dalle descrizioni che dal testo della traduzione, anche l'ingegno della nave che attraversa il cortile con remi, vele e dieci persone di equipaggio. Gli attori erano in maschera, e «in rima vulgariter in canto disseno tutti li versi». La 'fe-

sta' fu introdotta da trombe, pifferi «e altri suoni» e fu conclusa da una girandola di razzi – sistemata presso la scala del cortile – che aveva in cima un uomo di cartapesta (l'immagine di Carnevale che brucia). Un gran numero di persone (certo non le 10.000 indicate dai documenti) ascoltò in silenzio. Il prologo fu recitato da Calliopo e il testo usato sembra esser stato quello di Battista Guarino (forse riveduto, fu usato ancora nel '91). Le 'infedeltà' della traduzione si è finalmente cercato di spiegarle in funzione della rappresentazione (Uberti); sia la scena (la città "ferrarese") sia il luogo dell'azione (il palco più la nave) indicano come lo spettacolo per luoghi deputati si intersechi originalmente con il teatro plautino. La nave è ingegno che ricorre spesso e che certo qui è anche omaggio, attraverso l'emblema araldico d'Aragona, ad Eleonora; unisce in sé, quindi, il valore allegorico e la funzionalità scenica (vi arriva Menechino). Durò 4-5 ore e non vi furono altri intermezzi che il suono di trombe e pifferi all'inizio, la girandola alla fine e la stessa nave. I versi furono detti «in canto».

L'anno dopo, il 1487, ancora di carnevale, si rappresentò il *Cefalo* di Niccolò da Correggio e l'*Anfitrione* di Plauto tradotto da Pandolfo Collenuccio. Del *Cefalo* si parlerà altrove: qui si ricorda solo che il cronista Caleffini lo dice «una comedia de Plauto» e il *Diario ferrarese* «una facetia di Plauto chiamata Cefalo»; che la scena era un palco «che pareva uno castello», con case «in foglia de castello e citade» (Zambotti); e che il luogo e l'apparato furono gli stessi usati in precedenza per i *Menecmi* e, pochi giorni dopo, per l'*Anfitrione*. Plauto è in quel momento, per i ferraresi, l'autore di teatro per eccellenza e il suo nome ricorre anche per un'opera moderna, di tipo ben diverso come il *Cefalo*, e di un cortigiano ben noto come il Correggio: per errore, certo, ma anche perché il teatro di Plauto, il teatro "antico", era allora il teatro *tout court*.

L'*Anfitrione* fu rappresentato anch'esso dunque nel cortile ducale, dove s'erano fatti i *Menecmi* e il *Cefalo* e con la stessa disposizione del tribunale degli spettatori e del palco. La recita del 25 gennaio fu interrotta per la pioggia (nonostante i teli che coprivano il cortile) a recita ben avanzata: il Duca era nel palco a gradi di fronte a quello della scena. L'*Anfitrione* fu ripetuto il 5 febbraio; questa volta il Duca si mise «supra il tribunale dove se recitava», e lì lo raggiunse poi Francesco Gonzaga; per le donne, questa volta, c'è un palco apposito costruito sul poggiolo che sta sulla parete di fronte all'ingresso del cortile, e quindi circa sull'estremità del palco scenico opposta al Paradiso. La rappresentazione durò cinque ore, alla luce di molte torce. Vengono citati i nomi degli attori: Geronimo del Bruttura (Sosia), il noto Giovanni Pencaro (Mercurio), un «fiolo di Libanoro di Bonomelli che se delecta dire in suneti vulgari»

(Giove), Niccolò Tossico (Alcmena) e Antonio Tebaldeo (il ben noto poeta e cortigiano) nel ruolo del protagonista Anfitrione. L'apparatore fu Giovanni Trullo detto il Bianchino (lo era stato anche per i *Menecmi* dell'86). Tra i diversi atti ci furono «feste» (come è scritto nella cronaca dello Zambotti), ma soprattutto ci fu l'ingegno del Paradiso per far scendere Giove dal cielo: era «a uno cantone verso la torre dell'arlogio», consisteva in ruote che giravano con fanciulli che cantavano (lo dice la cronaca del Ferrarini), con i cantori e i suonatori del Duca. I cronisti sottolineano l'effetto meraviglioso del cielo stellato esaltato dalla luce di molte lampade (le lampade erano «de drio de tele negre subtile e radiavano in modo de stelle», scrive lo Zambotti). Alla fine della commedia si fecero le fatiche d'Ercole, a sottolineare certo, con trasparente simbologia, l'elogio del Duca: le feste plautine a Ferrara sono feste cortigiane in cui scena, costumi, intermezzi, attori, musicisti, traduttori, pittori, si aggregano a costruire lo spettacolo attraverso quanto di meglio poteva offrire la cultura contemporanea, fondendo tradizioni ed elementi di diversa origine nell'unità della rappresentazione teatrale.

Nel carnevale 1491, per le nozze di Alfonso con Anna Sforza, si realizzarono tre giorni di rappresentazioni teatrali (si pensi quindi al numero e all'impegno dei recitanti). L'ingresso di Anna Sforza era stato segnato da apparati e archi "all'antica" (forse curati da Biagio Rossetti). Sugli apparati, i trionfi e le rappresentazioni, Beatrice d'Este scrive da Milano alla sorella Isabella che tutto sarà stato perfetto «essendo stato pensato et ordinato da lo Illustrissimo Signor nostro padre»; Francesco Bagnacavallo a Isabella aveva scritto il 18 dicembre 1490 che le recite erano «studiate» e «apparecchiate» da Niccolò da Correggio e da Sigismondo Cantelmo. Naturalmente non si tratta di indicazioni contraddittorie ma tra loro complementari: Ercole è al centro dell'organizzazione e si avvale di cortigiani fidati ed esperti come uomini di cultura e come teatranti; lo stesso Ercole, in una lettera al figlio Ippolito del 24 febbraio 1491, ricapitola con orgoglio l'insieme delle feste e delle rappresentazioni: la Sala tutta adorna di tappezzerie e di cortine d'oro e di seta ricamata, le tre commedie in tre giorni «recitate cum bona grazia» e che piacquero «per essere procedute con gran ordine», i «tribunali alti in modo de theatri» per gli spettatori. (Va sottolineato che più volte, nel racconto degli spettatori ferraresi, l'immagine del teatro non è la scena ma i palchi a gradinate per il pubblico.)

Si recitarono i *Menecmi* di Plauto il 13 febbraio, l'*Andria* di Terenzio il giorno dopo e l'*Anfitrione* di Plauto il 15: tutte e tre si fecero nella Sala grande del palazzo ducale; durarono 5, 4 e 6 ore, precedute e seguite da balli e banchetti. I Hermes Maria Visconti e Giovan Francesco Sanseverino, i due ambasciatori milanesi, infor-

mano il duca di Milano, in una lettera scritta il giorno dopo, che il 13 gli spettatori si sedettero su un palco a gradi a un capo della sala per veder ballare gli sposi, i marchesi di Mantova e i duchi di Ferrara, e poi, dopo un'ora di riposo, tornarono in sala e si sedettero «in un altro loco quasi vicino al mezzo della sala, quale ancora era facto a gradi». Parlando dei *Menecmi* (ma vale ovviamente anche per le altre due rappresentazioni), i relatori precisano che la scena consisteva di «quattro castelli» – le case merlate – da cui escono i recitanti, ed era di fronte al palco degli spettatori. I tribunali furono dipinti da Fino Marsigli, che dipinse anche due montagne e due serpi per l'*Anfitrione*; Niccolò Segna dipinse la nave per i *Menecmi*. Le riprese (i *Menecmi* e l'*Anfitrione*) usarono le soluzioni sceniche già sperimentate: la nave, appunto, per i *Menecmi* e il paradiso per l'*Anfitrione*. Per l'*Anfitrione* si riprese la traduzione del Collenuccio e per i *Menecmi* si riprese quella del Guarino; il testo di questa versione dei *Menecmi*, rivisto rispetto alla versione del 1486, è forse quello pervenutoci: qui, tra l'altro, s'introduce l'uso di una penna di colore diverso nel cappello di uno dei gemelli perché gli spettatori potessero distinguerli, e un bando alla fine in cui Menechino vende i suoi beni e la moglie, invitando chi avesse una moglie noiosa a fare altrettanto. Per gli intermezzi sappiamo che nell'*Anfitrione* ci fu il Paradiso con suoni luci e canti; per l'*Andria* ci fu un intermezzo di ninfe e di selvaggi; per i *Menecmi* ne conosciamo tre: il primo fu una moresca, il secondo fu Apollo che cantava con le nove Muse, il terzo fu ancora una moresca ma di villani che danzavano ora con gli strumenti di lavoro ora combattendo – e fu comica.

Il protezionismo sui volgarizzamenti e la pratica delle rappresentazioni consente a Ercole di avere una sorta di repertorio. Le molte relazioni sulle recite sono certo dovute non tanto al successo (che pure viene dichiarato) quanto piuttosto all'importanza politica delle nozze. Ci sono anche recite meno pubbliche in questi anni (lo vedremo), ma è la dimensione pubblica che si esplicita, nel 1493, come organizzazione consapevole, progettuale e riconosciuta come elemento di prestigio.

Nel '92, prima nel cortile grande di Schifanoia e poi nel saiotto di Eleonora e su iniziativa di Anna Sforza, si recitò la *Comedia de Ipolito et Lionora*: vi recitarono donne anche in parti maschili. Nel maggio del '93 Tito Strozzi, per le nozze del figlio Guido, fece in casa sua e con grande apparato la recita di una commedia di Ercole Strozzi, alla presenza del Duca e di Isabella. Anche questa recita fu ripetuta a distanza di pochi giorni – scrive il Prospero – «nel zardino de mezo de Madama», cioè di Eleonora, alla presenza di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este sua moglie. Sempre nel maggio 1493, per onorare Ludovico il Moro e Beatrice, si fece la più fortu-

nata delle commedie plautine, i *Menecmi*. Fu recitata, dice il cronista Fra Paolo da Legnago, «nel giardino di corte».

L'attività teatrale è una sorta di repertorio prestigioso che Ercole cura con orgoglio; e quando, nell'agosto 1493, si reca a Milano, il Duca si porta dietro le 'sue' recitazioni. Comincia a prepararle in giugno a Reggio Emilia (lettera di Siverio Siveri a Eleonora, del 23 giugno) con l'aiuto del figlio Ferrante e del Boiardo; in agosto avverte Francesco Gonzaga (che gli allestiva un bucintoro per recarsi a Pavia) che, oltre al seguito, «haveremo cum nui circa vinti giovani, quali menemo per fare recitare alcune Comedie» (lettera del 14 agosto); il 16 agosto il Duca e Alfonso partono per risalire il Po fino a Pavia e il *Diario ferrarese* specifica che «si partirono da Ferrara per andare a Milano a solazzo e per fare certe commedie». Il 27 agosto a Pavia si recitarono i *Captivi*, il 28 il *Mercadante* e il 29 il *Penulo*. Borso da Correggio ne dà rapida notizia a Isabella fin dal 28 agosto, dicendo che la prima rappresentazione «passò cum bono ordine» e che le altre due previste andranno anch'esse bene; aggiunge che Ercole è «tutto intento ale comedie». In un rapido appunto per la biografia di Ludovico Ariosto preso dal figlio Virginio, si legge che l'Ariosto «fu condotto dal duca Ercole a Pavia sotto specie di fare commedie»; il giovane studente aveva diciannove anni e certo era uno degli attori. Non abbiamo altre notizie analoghe, ma, foss'anche un 'unicum', questa tournée a Pavia evidenzia il prestigio delle recitazioni, il ruolo prioritario di Ercole nel gestirle, la costituzione di abilità recitative nella corte e tra gli intellettuali: la preparazione iniziata a giugno riguarda infatti certo i 20 giovani che recitarono le tre commedie in tre giorni (non si hanno notizie di apparati o scene predisposti). Anche il protezionismo geloso di Ercole sui testi tradotti in versi per la recitazione acquista senso, se questa abilità specifica della corte ferrarese viene esportata come dono prestigioso.

Dal 1494 al '98 le vicende private e quelle pubbliche non consentono di fare spettacoli: c'è la morte di Eleonora prima e poi di Beatrice e di Anna Sforza, la discesa di Carlo VIII e le connesse tensioni militari e sociali. Ma è del '96 il rifiuto di Ercole a Francesco Gonzaga delle traduzioni in versi e l'invio dei *Captivi* e del *Mercadante* in prosa: e nella lettera, che è del 5 febbraio, in cui nega di possedere la copia completa delle traduzioni in versi, Ercole ammette di aver dato ordine di rifare le parti mancanti volendole far recitare davanti a Isabella se non fosse partita (ma la Machesana era tornata a Mantova e non se n'era fatto più niente); del '98-'99 sono le richieste di Isabella che vuole avere testi da Ferrara e promuove traduzioni dal Guarino e dal Cosmico.

Nel carnevale del '99 gli spettacoli ripresero con impegno in-

frammezzati da feste di nozze (e vedi anche il paragrafo sulle rappresentazioni sacre). Già il 3 febbraio Bernardino Prospero scrive a Isabella che si prevedono a Ferrara «le più magnifiche demonstrationi» mai fatte, esaltando la spesa (più di 3000 ducati) e i costumi fastosi (più di 190 per le moresche oltre a quelli delle commedie; il Pencaro dice 133 per le commedie e 140 per gli intermezzi). Nelle fastose e sontuose feste, dopo i balli, si recitarono il 7 l'*Eunuco*, il 10 il *Trinummo*, l'11 il *Penulo*, il 12 si ripeté l'*Eunuco*. Finito il carnevale arrivò Isabella e per lei il duca Ercole fece ripetere le tre commedie (il 20, 21, 22 in privato), lasciandole la possibilità di scegliere quale far replicare pubblicamente: e fu ancora l'*Eunuco*, recitato il 24 febbraio. La prima rappresentazione, il 7 febbraio, iniziò con la sfilata dei circa 200 recitanti con i loro costumi: introdotti a suon di tromba, a coppia – un uomo e una donna – i recitanti venivano in mezzo alla sala, salivano sul palco e poi tornavano in camera. Il numero dei costumi, come quello degli spettatori, varia molto a seconda delle fonti e va preso come indicazione di quantità eccezionale. L'apparato della "Sala grande" era molto curato (e anche la preparazione dei recitanti: da gennaio, sui palchi, Ercole aveva cominciato a far ballare moresche): i palchi, adorni di verdure e tappezzerie, erano collocati su tre lati nella sala (sul lato lungo, il tribunale poggia su «modioni» sporgenti dal muro il doppio del solito); con i loro otto gradini (per il Prospero, nove per il Pencaro) arrivavano quasi al soffitto (un palco era riservato alle numerose donne, ordinatamente disposte «nel più bello spettacolo che gli fosse» sotto la direzione di quattro scesalchi); la scena, opera dei pittori Fino e Bernardino Marsigli, era un muro con merli «in foza de citade» e 5 case merlate, costruite, con usci e finestre da cui uscivano ed entravano gli attori (il Prospero la dice «a modo usato», e «verso la piazza»). Il Pencaro precisa che «la scena de' comici è, come suole, longo le finestre» e che i palchi sono più alti dell'usato. Ercole e Alfonso, almeno per l'*Eunuco*, presero posto non nei palchi ma sulla scena. I relatori sono tutti concordi nel sottolineare la ricchezza e l'esibizione dei sontuosi costumi per le commedie e per gli intermezzi.

Gli intermezzi sono minuziosamente descritti nelle lettere che ad Isabella inviava giorno per giorno Giano Pencaro (il cortigiano che abbiamo trovato come uno degli attori nell'*Anfitrione* del 1487). Ricordiamo quelli dell'*Eunuco*, che furono diversi nella rappresentazione del 7 e nella replica del 12. Nella prima rappresentazione, il primo intermezzo fu una danza di dieci contadini (Prospero, 8/2/1499, dice dodici) che mimarono al suono di varie musiche i lavori dei campi nelle diverse stagioni; il II fu di 12 giovani ornati di sonagli guidati da un buffone; il III di 6 ninfe con altrettanti gio-

vani dolenti e incatenati (d'amore), con la guida di un suonatore; e nel IV si danzò un banchetto all'aperto di 12 giovani interrotto da un orso (che sembrò vero) che ne uccise uno e mangiò le vivande prima di essere catturato. Nella ripresa dell'*Eunuco* il 12 febbraio gli intermezzi furono cambiati: nel primo una donna preceduta da un tamburino introdusse la danza di 8 giovani che poi la attaccano con dardi e vengono sconfitti dall'arrivo di Amore; il II fu di un tamburino con un "matto" che introdusse il canto e la danza di 6 giovani trascinati con catene da 6 donne; il III fu di danzatori con lumi accesi che crearono, danzando, suggestivi effetti di luce; il IV fu, anche questa volta, la più complessa storia di 6 ninfe e 6 giovani che cacciano in un boschetto snidando un orso, un leone, una pantera e una scimmia; escono poi dopo aver catturato l'orso, il leone e la pantera ed entra un cacciatore – che fa il tedesco ubriaco – che «dopo molti atti» cattura la scimmia. Come si vede, gli intermezzi hanno una qualità drammaturgica sostanziale che va tenuta ben presente nel nostro studio delle rappresentazioni ferraresi di Plauto e di Terenzio.

Negli intermezzi delle altre recite si hanno spesso giochi con fuochi e poi danze e musiche: in un caso il Pencaro promette a Isabella di mandare «uno strambotto e una barzelletta» sia per il testo che per la musica; in un altro caso scrive che la frase "entrò un tamburino con un matto" è indicazione generica e valida per tante danze simili ma che ogni volta invece bisogna pensare ai modi specifici di quella rappresentazione.

Per la ripresa delle commedie per Isabella, nello stesso apparato della Sala grande, gli attori si preparano: «et ogni dì et ogni sira se aprovano et fano dimostracione ora d'una or d'un'altra comedia» (lettera di Francesco Bagnacavallo del 21 febbraio). Le molte rappresentazioni richiesero notevole impegno agli attori, ed era accaduto che nella prima recita del 7 febbraio alcuni recitanti avessero dimenticato i versi nonostante che fossero stati accuratamente seguiti («et forno pur etiam delli deputati sufficienti et boni compositori»: Bagnacavallo, 8 febbraio); ma, li giustifica il Bagnacavallo, «pur erano nel dire de parecchi et assai versi». Fu forse questo «ordine» non riuscito a far ripetere il 12 l'*Eunuco*?

Le numerose e particolareggiate relazioni, che ormai non danno più conto dettagliato delle commedie, si dilungano sugli intermezzi che sono nuovi (il Prospero scrive indicando uno degli intermezzi come «la quarta comedia»: un lapsus significativo). Tra le tante e diverse relazioni che, dato il rilievo delle nozze e delle feste, ci sono giunte, c'è anche il ricordo ammirato di Pietro Bembo, il quale riferisce dei numerosi veneziani venuti a Ferrara per assistervi.

Ancora una notazione. Nell'*Eunuco* c'è il personaggio di Che-

rea; e questo fu il soprannome che restò a Francesco de' Nobili, un attore nato a Lucca che sarà noto e attivo a Venezia, e poi a Roma e ancora a Venezia dove, nel 1508, chiese il privilegio di stampa per molte opere di quelle rappresentate a Ferrara (è certo lui il tramite in area veneziana dei volgarizzamenti plautini ferraresi e mantovani). Non sappiamo quando gli fu dato il soprannome di Cherea, ma nel 1499 Fracasso di Sanseverino (di cui era segretario) guida una fastosa giostra a Ferrara e questa di Ferrara è la prima recita in volgare dell'*Eunuco* che, come abbiamo visto, fu replicata pubblicamente tre volte e una volta in privato.

Nel carnevale del 1500 si riprese l'*Eunuco* domenica 23 febbraio. Si continuò il giovedì 27 con i *Captivi*, domenica 1° marzo con l'*Asinaria* e il 3 marzo, martedì grasso, con il *Mercadante*. L'8 marzo (finito il carnevale), di domenica, si replicò l'*Asinaria*. Dopo l'esperienza dell'anno precedente si volle limitare il lusso delle donne e si curò l'ordine nel pubblico: trovandosi di fronte ad una folla eccessiva di spettatori, come per la replica dell'8 marzo, si fece ripetere, alla fine dello spettacolo, un intermezzo per scaglionare l'uscita della folla. L'apparato e il luogo erano i soliti. Fino e Bernardino Marsigli dipinsero vari oggetti per le rappresentazioni, tra cui un alicorno, centauri, bastoni, catene, ecc.; in una lettera dell'8 febbraio, il Prospero scrive che "le brigate" di attori stavano già imparando le commedie. Tra gli attori doveva esserci quel «Manucio lucchese» che Ercole richiederà l'anno dopo a Francesco Gonzaga per i *Captivi* del 31 gennaio 1501.

Nel 1501 si ripetono, dilatati, gli spettacoli classici durante il carnevale, anticipato per la venuta di Beatrice d'Aragona, regina d'Ungheria. I quattro spettacoli dell'anno precedente vengono riproposti in altro ordine (31 gennaio: *Captivi*; 1° febbraio: *Mercadante*; 2 febbraio: *Asinaria*; 3 febbraio: *Eunuco*). C'è poi una pausa, che però è riempita dagli spettacoli mantovani (Ercole avrebbe dovuto riaccompagnare a Mantova la figlia) di cui si ha una descrizione articolata di Sigismondo Cantelmo, e che comprendono il *Philonico*, il *Penulo*, l'*Ippolito*, gli *Adelfi* (dal 5 all'8 febbraio; l'allestimento, classico, è molto noto perché vi furono usati i "Trionfi" del Mantegna). A Ferrara poi fecero il 21 domenica lo *Pseudolo*, il 22 «un'altra di tali feste» e il 23, martedì grasso, i *Menecmi*. Il livello del teatro a Ferrara è consolidato e la pur critica Isabella nota che le recite furono buone «maxime per le voce acomodate et optimi gesti».

Il carnevale a Ferrara, sotto la guida di Ercole, si caratterizza ormai per le sue 'feste plautine': si è consolidato un repertorio (in volgare), si sono precisate le forme tipiche della scena come "città ferrarese" con le case merlate, si hanno recitatori addestrati, si ha una organizzazione ben "rodato" per gli allestimenti scenici. I giudizi di-

ventano più consapevoli, gli intermezzi più spettacolari: si parla di un «ordine» delle commedie e di «chi l'intende» e di «buon ordine» degli spettacoli. È un complesso di sapienza teatrale d'avanguardia e di prim'ordine nel panorama italiano dei primissimi anni del '500. Questa cultura teatrale ferrarese si propone con orgogliosa compiutezza, nel 1502, per le nozze di Lucrezia Borgia con Alfonso, al confronto con la cultura teatrale della corte romana di papa Alessandro VI. Nel carnevale del 1502 si progetta un grande spettacolo unitario che comprende cinque commedie plautine articolate in cinque giorni, con grande impegno (e non a caso in questo periodo a Mantova, dove si vuol fare pure un carnevale, si ha difficoltà a trovare «boni recitatori»). L'unitarietà delle cinque commedie nello spettacolo dilatato in più giorni è segnalata fin dal primo giorno: nella Sala grande, da dove era stato tolto l'apparato scenico e che era stata riservata ai balli, il primo giorno si fa la sfilata dei 110 costumi per le cinque commedie «al fine - scrive Isabella - che se conoscesse che fussero facti a posta, et che quelli de una Comedia non havessero a servire le altre»; un attore che impersona Plauto recita il soggetto di tutte le cinque commedie che si vedranno. Poi, trasferitisi in un'altra sala, si recita (è il 3 febbraio) l'*Epidico*; il 4 le *Bacchidi*; il 5 e il 6 il *Miles gloriosus* e l'*Asinaria*; l'8 la *Casina*.

Isabella ammira la nuova sala teatrale e il suo apparato, ma è poi assai critica verso le rappresentazioni (certo avrà pesato la rivalità generale di Mantova con Ferrara e quella specifica di Isabella con Lucrezia Borgia): l'*Epidico* non è buono «de voci et versi» e se le moresche sono belle, il terzo intermezzo fu però brutta musica; la *Bacchide* fu «longa et fastidiosa et senza balli intramezzi», tranne due moresche al II e al IV atto; la *Casina* è tanto lasciva da indurla a proibire alle sue damigelle di assistervi. Il giudizio del cronista Zambotti è invece universalmente elogiativo: sottolinea spesso che le rappresentazioni furono recitate con «siletio et piacere»; l'*Epidico* (dice) fu lodato «da tutti li homini dotti e gentili»; ripete che gli intermezzi furono nuovi e piacevoli. Tra gli intermezzi spicca quello fatto con «musiche mantuane» e diretto dal celebre Bartolomeo Tromboncino; e un altro in cui c'è un cavallo mascherato da unicorno e un carro nascosto da foglie con cantori e musici.

L'impegno (e il "modello" rappresentativo) è evidenziato ancora di più dal luogo teatrale. Il Prospero (11 ottobre 1501) scrive che fin dal 10 ottobre dell'anno precedente si era tolto l'apparato dalla 'Sala grande' (dove quindi era stato lasciato fisso) e lo si era eretto nella sala delle udienze del Palazzo della Ragione (si costruisce un passaggio diretto a questa sala dal palazzo ducale). Abbiamo quindi la 'Sala grande' per i balli e la sala del Palazzo della Ragione come teatro. Quest'ultima era assai più grande (circa m 58.40 per m

18.40): su tre lati si fanno i palchi a gradini per gli spettatori (13 dice Isabella scrivendo al marito il 29 gennaio 1502, 10 afferma lo Zambotti che – a sottolineare una costante dell'immaginario teatrale – li dice «in foggia di theatro»); i palchi sono separati da due tramezzi a costruire al centro il luogo delle donne; e sia il soffitto che i gradini sono coperti da panni verdi rossi e bianchi. Il palcoscenico, come al solito collocato nel senso della lunghezza, è alto «quanto è un uomo», lungo 40 braccia e profondo 5; il fronte del palco è un muro merlato «a foggia de mura de città» e sopra vi sono 6 case (che Isabella dice «non avvantagiate del consueto») o, come dice il Cagnolo, «parechie camere, tute merlate e orlate con li soi camini, dove stavano li mimi e histrioni che representavano la comedia». La sala teatrale "ferrarese" vi è quindi compiutamente realizzata. E l'apparato organizzativo è adeguato: Giampaolo della Viola fa le maschere per gli attori e per le varie necessità vi lavorano il Beccaro, l'orefice E. Panizzato, Piero da Bondeno, Gerolamo da Mantova, i pittori Fino Marsigli, Corradino da Modena, Maestro Sigismondo, Bartolomeo Brasone, Giovanni da Imola, Gabriele Bonacciolì, Gerolamo Gabriletto; fecero varie forniture Giovanni Massariato (penne di struzzo), Pietro Bruschi (i doppiieri), Luca Tassoni («bale tre dopie»), Salvatore Baioni (calze), Marino (guanti) e Niccolò da Correggio (cinte).

I volgarizzamenti plautini (e terenziani) sono ormai una tradizione di spettacolo e una consolidata cultura teatrale specifica di Ferrara nelle sue tipologie formali, organizzative, rappresentative. L'aver isolato spazialmente il luogo delle rappresentazioni da quello della festa assume allora, ai nostri occhi, valore paradigmatico.

Nel carnevale del 1503 si recitano, tra il 19 e il 27 febbraio, l'*Aulularia*, la *Mustellaria*, l'*Eunuco* e i *Menecmi* (con la ripresa della nave), in Sala grande del palazzo ducale dove Ercole e la nuora Lucrezia siedono sopra un tribunale piccolo e hanno alle spalle il tribunale («uno teatro altissimo») a gradi per le altre gentildonne e anche per gli uomini.

E poi nel 1505 Ercole muore.

Tra il 1486 e il 1503 Ercole è riuscito a costruire una cultura teatrale che si esprime compiutamente nelle «feste plautine» fino agli sviluppi massimi che abbiamo visto nel carnevale del 1502: non si tratta solo degli spettacoli ma anche di tutto il lavoro culturale dei volgarizzamenti con le scelte filologiche di attualizzare le traduzioni, assegnare le battute e dividere in atti, con le corrispettive valenze di visualizzazione scenica (la "città ferrarese", cioè le case merlate, come luogo scenico e anche i fastosi costumi "moderni" e ricchi ed "esotici") e di sistemi recitativi («in canto», e gesti e voci). È un modello culturale che, per il prestigio acquisito, per il fascino

riconosciuto, la risonanza sociale e politica e il coinvolgimento organizzativo della città oltre che della corte e degli intellettuali, non poteva non radicarsi a fondo nell'immaginario della cultura ferrarese. Ancora nel 1841, il Sipario per il Nuovo Teatro Comunale di Modena raffigura Ercole I che fa rappresentare al popolo di Ferrara i *Menecmi* di Plauto.

Le rappresentazioni sacre

Uno sviluppo specifico ebbero, con Ercole I, le rappresentazioni sacre sia per il carattere celebrativo politico che vi assunse la liturgia sia per le forme spettacolari che si intrecciano con quelle delle rappresentazioni profane. In tutta l'Emilia si erano diffuse tipologie e forme di rappresentazioni sacre, legate a confraternite, diffuse da predicazioni, consolidate da comunità cittadine. Verso l'ultimo quarto del '400 il modello fiorentino è prevalente: una raccolta di sacre rappresentazioni in ottava rima, per lo più rielaborazioni da testi fiorentini, è messa insieme nel 1482 per la Confraternita dei Battuti di Bologna; nel 1503, quando ormai la diversa esperienza ferrarese si è consolidata (ma sono appena dell'aprile le spettacolari rappresentazioni sacre nel duomo basate sulla meraviglia), Girolamo Berardi priore del monastero di Nonantola, invia al duca Ercole «certe rappresentazioni a stampa le quali se soleno recitare a Firenze», ma, scrive, per vedere «quanta differentia è da le cose de Vostra Signoria a le loro». La volontà (e sembra proprio una politica consapevole) di imparare i modi delle sacre rappresentazioni fiorentine per poi elaborare una specificità ferrarese di spettacolo orientata su modelli diversi (settentrionali) è più evidente se si guarda ai "festaioli" fiorentini in ciò che li aveva resi famosi e richiesti: l'abilità spettacolare degli "ingegni".

Già al tempo di Borso, nel 1453, si ha notizia, per l'ingresso di Borso a Reggio Emilia, di un "ingegno" realizzato da Niccolò Baroncelli, un architetto fiorentino allievo del Brunelleschi che fu attivo alla corte estense: si tratta di San Pietro e due angeli che scendono dal tetto della chiesa al palco, dove San Pietro cinge d'alloro il Marchese (le feste a Reggio erano state organizzate dall'umanista ferrarese Malatesta Ariosti). E abbiamo notizia, verso la fine dell'età di Leonello, di un certo Antonio da Firenze che, inviato nella città natale per imparare dai "festaioli", ne riporta quell'ingegno del Paradiso variamente usato in seguito, e non solo nelle rappresentazioni sacre.

Nel 1476 è un fiorentino, aiutato da ferraresi, ad allestire una rappresentazione sacra (il 16 giugno, secondo le cronache di Zambotti e di Ferrarini): è la leggenda di S. Jacopo (narrata in più di

una sacra rappresentazione fiorentina) e del suo pellegrinaggio. La cronaca del Ferrarini ne racconta la storia (il che può indicarci che era per lui una novità), sottolinea la scena di un'impiccagione per furto finta sulla scena e il fatto che durò due ore. Fu fatta in piazza, vicino alla cattedrale, su «uno tribunale longo».

Nel 1481 lo spettacolo sacro ferrarese ha invece una sua specificità. Il venerdì santo, finita la predica, nella cappella ducale, di fronte a una gran moltitudine, si rappresenta la Passione. Il Duca, Eleonora e la corte assistono dalla loggia che è sopra la porta d'ingresso; il palco è eretto davanti all'altare, largo da un muro all'altro della cappella e alto (dice lo Zambotti) quattro piedi (il Ferrarini lo dice «eminente»). L'apparato scenico consta di due ingegni: il Monte e l'Inferno (o il Limbo). Quest'ultimo è una grande testa di serpente «che si apriva e serrava». Il Ferrarini dà conto della sequenza agita: esce Maria Maddalena «et disse alcune parole»; poi S. Giovanni davanti al Crocefisso; poi la Vergine Maria con le pie donne («disse alcune parole»); poi Cristo va alla testa di serpente-Inferno «et disse Atolite portas»; le porte si aprono ed escono 14 uomini biancovestiti cantando lodi a Dio mentre dall'interno della testa di serpente si sentono trascinar catene (il diavolo) e scoppiano razi che vanno fino alla volta della cappella; poi viene Nicodemo «cum alcuni versi cantando apti a fare piangere»; la rappresentazione si chiude con la deposizione.

Il nodo spettacolare è evidentemente nell'«ingegno» della testa di serpente-Inferno che si apre tra strepito di catene e lancio di razi e da cui compaiono i 14 cantori. Si tratta (Lockwood 1987, 176 e 344) di cantori del ben nutrito organico musicale del Duca e la loro magica comparsa ricorda certi momenti sensazionali di feste di corte, come il Banchetto del Giuramento del Fagiano (a Lilla nel 1454) in cui i cantori della corte di Borgogna escono da una chiesa e da un castello e arrivano su cavalli e cervi (ma si possono ricordare molti altri «ingegni», anche alla corte milanese, e in genere il gusto degli automi; tradizionale, poi, è la testa del drago come Inferno). È stato ricordato (Calore 1980) come il *Passio* nel '400 fosse cantato secondo il modo gregoriano per le parti narrative mentre le parti delle «turbae» erano polifoniche (ed è stato suggerito il confronto con la *Passione di Matteo e Giovanni*, del 1480 circa, della Biblioteca estense di Modena). Sono modi rappresentativi, questi, che si allontanano dalle sacre rappresentazioni fiorentine per volgersi a una drammatizzazione liturgica (lo spettacolo segue la lavanda dei piedi il giovedì e la predica del venerdì santo), con influssi della spettacolarità «cortese» e un andamento narrativo non lontano dalle egloghe allegoriche: si ha una presenza drammatica dei musicisti e della musica e un vivo senso dello spettacolo «meraviglioso» e fastoso.

La *Passione* è ripresa nel 1484 (sappiamo di un pagamento a Giovanni Trullo detto il Bianchino, per aver dipinto una testa di drago e un crocefisso da usarsi in «vescovado»); ma va ricordato che tra l'82 e l'84 a Ferrara si ha guerra, pestilenza e carestia.

Nel 1489 il modello della rappresentazione sacra di Ferrara, così come la cercava la consapevole progettualità di Ercole I, ha una realizzazione esemplare. Durante la Pasqua, nelle due giornate del giovedì e venerdì santo, lo spettacolo si svolge in un insieme liturgico-celebrativo che si dilata oltre la rappresentazione vera e propria. Fin dal 6 di aprile si era cominciato a costruire il palco nella piazza, nello stesso luogo dove si era svolta la rappresentazione del 1476; poi, il lunedì 13 aprile il Duca fa disfare in gran fretta il già fatto e il palco viene eretto lungo il fronte del Palazzo del podestà: ha la stessa profondità ma è più lungo e con un passaggio tra il palco e il palazzo, e in questo passaggio una scala metteva in comunicazione il palco con una bottega che serviva da spogliatoio agli attori. Il Ferrarini scrive che sul palco furono costruite quattro «case» di legno (e ne indica la posizione sul palco facendo riferimento alle botteghe e ai luoghi della piazza); dalla sua descrizione risultano poi implicitamente altri luoghi (la bocca di serpente-Inferno, l'albero di Giuda, la Croce, il sepolcro): dobbiamo pensare che il cronista indichi esplicitamente solo le 4 «case» perché erano nuove e perché si erano viste nelle rappresentazioni plautine. Altra suggestione «classica» e «cortese» — oltre il lungo palco con le case — è il luogo scelto da Ercole e la sua corte per vedere e farsi vedere: la Torre dell'Orologio di Rigobello con i suoi tre poggiali di marmo uno sopra l'altro. Sul più basso c'è Ercole e i suoi cortigiani, e sopra Eleonora e la sua corte: il popolo vede il «tribunale» e insieme, incorniciati dal bianco marmo dei poggiali, il Duca, la Duchessa, la corte, quasi come in quel Colosseo-visorio che sarà il teatro vitruviano del Cesariano.

Il giovedì Ercole fa (come nell'81) la lavanda dei piedi: nella Sala grande ducale Ercole e i figli lavano i piedi a 143 poveri, li servono a tavola, li rivestono, li regalano di 25 marchesini l'uno; durante la cerimonia cantano i cantori ducali. E c'è una sorta di eco nella rappresentazione, in cui si vedrà la lavanda dei piedi fatta da Cristo (la proiezione del Duca come re sacro e taumaturgo è evidente, e del resto l'immagine del re Christomimetes era stata perseguita da Alfonso d'Aragona, alla cui corte di Napoli Ercole era stato allevato).

In questa prima giornata si presentano una serie di episodi (il Ferrarini li chiama «atti») che iniziano con il lamento delle Marie e proseguono con l'ultima Cena e la lavanda dei piedi fino alla cattura di Cristo. Il cronista nota che si seguì il *Passio*, recitato in latino ma con salti (non «de verbo ad verbum»); e che si usò il volgare

due volte, nel lamento di Maria all'inizio e nella scena finale, in cui Domenico Conchelle (forse il Conchella, gran bevitore e mangiatore di cui Isabella, in una lettera del 27 aprile 1509, rimpiaange la morte) annuncia che andrà a riferire alla Vergine Maria della cattura di Cristo. Il Conchelle faceva il personaggio del cieco che aveva riacquistato la vista. Il concorso del popolo fu ingente.

Il venerdì, davanti al pubblico assiepato per vedere la fine della *Passione*, si fece all'alba una predica di Battista Panetto e poi riprese la rappresentazione: arrivano Anna e Caifa (vestiti da pontefice e da vescovo) e poi Pilato ed Erode con il seguito; entra Giuda e S. Giovanni Battista che lo rimprovera (in volgare); Giuda restituisce i denari e si impicca, incitato (in volgare) da un diavolo uscito dalla bocca di serpente (l'impiccagione è descritta con crudo realismo, indicando però i "trucchi" scenici); due diavoli lo portano all'inferno; si continua con la deposizione e il lamento delle Marie (in volgare); e poi Cristo fa uscire dal Limbo i Santi Padri. La descrizione dei costumi è interessante per la "modernità" e l'esotismo: i grandi sacerdoti sono vestiti da papa e da vescovo, con mitria e piviale; Pilato è scortato da un fanciullo che gli porta spada e cappello «come a' podestadi», con una «turca di broccato d'oro»; e gli altri ebrei (più di 50 persone) sono chi con barbe finte e chi senza, con grandi cappelli in testa.

Il lungo tribunale, con i luoghi deputati e le case, è la struttura scenica ormai consolidata a Ferrara. Il Duca, la Duchessa e la corte guardano e si fanno guardare dai poggioli di marmo della torre e la valenza simbolica della rappresentazione è evidenziata particolarmente dalla citazione della lavanda dei piedi. Il cronista si dilunga nel narrare sia lo spazio scenico sia lo svolgersi delle azioni rappresentate; dice del testo del *Passio* in latino e alla fine della descrizione, dopo averle notate ogni volta, sottolinea ancora che ci furono «solum in quattro acti parole vulgari», elencandole di nuovo. Aggiunge poi che «in canto sono sempre stà dicte in tutti li parlamenti, perché tutti li cantori del Duca et altri che sapevano de canto, sono stati quelli che hanno facto dicta Passione». Scena, testo, attori sono così individuati con precisione e anche il rapporto corte-liturgia-città; il Ferrarini è l'unico cronista che ne abbia lasciato una descrizione minuziosa (certo avranno dovuto esserci anche motivazioni personali), che evidenzia l'eccezionalità di questa rappresentazione, facendone per noi il momento più alto (il modello) della cultura teatrale ferrarese – negli anni delle 'feste plautine'.

Nello stesso anno 1489, il 25 aprile, al posto del Palio di S. Giorgio, negli stessi spazi della *Passione* e con il Duca e gli ospiti d'onore che guardano dai poggioli della torre, si fa la *Resurrezione* (dura solo un'ora e mezza). Per il Corpus Domini, il 18 giugno, i

francescani fanno una processione celebrativa dell'ordine (il D'Ancona legge in modo errato "passione" per "processione"), di cui il Ferrarini dice che era «usata fare in tal dì per la città nostra»; la solita processione è però resa eccezionale dalla presentazione di tutti i personaggi celebri dell'ordine, con l'«ingegno» di un San Francesco che «haveva Christo in alto e lo guardava fixo», ingegno fatto con fili di rame e che vien detto «difficile».

Ci sono poi notizie (scarse) di rappresentazioni sacre nel '90, nel '92, nel '98 e '99. E altre ce ne saranno state, in una tradizione spettacolare che fondeva in grandiosità di spettacolo canto, liturgia, drammatizzazione.

È solo nel 1502, per le nozze di Lucrezia Borgia, e soprattutto nel 1503 (quando le feste vengono riproposte e ne abbiamo la descrizione della spettatrice d'eccezione che è Isabella d'Este Gonzaga), che ritroviamo un grande impegno e una dimensione progettuale nell'allestire rappresentazioni sacre. Si tratta di tre rappresentazioni date, nel 1503, il 14 aprile (venerdì santo) e poi il 20 e il 30 aprile; non costituiscono un ciclo pasquale ma sembrano essere scelte non tanto dal punto di vista liturgico quanto piuttosto per le valenze di spettacolo: la *Passione*, una *Annunciazione* e una *Adorazione dei Magi e strage degli innocenti*.

Il luogo delle rappresentazioni, per tutti e tre gli spettacoli, è la cattedrale (a cinque navate, con l'abside del Rossetti fin dal 1499), con il palco collocato davanti l'altare maggiore; lo Zambotti scrive di un "teatro" di legno di dieci gradini posto di fronte al palco, per le gentildonne, e Isabella d'Este di «uno apparato fabbricato de legname, di grandissima spesa e assai sumptuosa». Per la *Passione* i luoghi scenici citati sono da un lato una grande testa di serpente (l'usuale bocca dell'Inferno); al centro il "monte" e in alto «un cielo facto de asse che se apriva con bellissimi modi». Per l'*Annunciazione* viene ricordata un'edicola ottagonale su colonne e il Cielo con ingegni. Per l'*Adorazione dei Magi* si cita il «paradiso» e l'arrivo in Gerusalemme. Gli altri luoghi scenici, richiesti forse dallo spettacolo, saranno stati consueti. Di rilievo è certo quell'edicola ottagonale la cui valenza simbolica e figurativa è di lunga durata e larga diffusione (troveremo un tempio al centro della scena per la *Calandria* ad Urbino nel 1513 e ancora al centro della scena del Peruzzi per le *Bacchidi* nel 1531). Ma il motivo centrale è l'ingegno del Paradiso, di ascendenza brunelleschiana e già di successo a Ferrara nella rappresentazione dell'*Anfitrione* del 1487. Nella *Passione* il Paradiso si apre mostrando Dio con gli angeli e ne discende un angelo che porge a Cristo nel Getsemani il calice. Nella *Annunciazione* l'ingegno del Paradiso è ancora più articolato (o meglio la descrizione che ne fa Isabella è più particolareggiata): si apre il Cielo e si vede Dio pa-

dre con gli angeli che girano lentamente e non si vede dove poggiano i piedi; Gabriele e altri sei angeli sono «sostenuti in aere da ferri» e poi discendono per un tratto «cum mirabile artificio»; si fermano a mezz'aria, dai loro piedi cadono molti lumi (razzi); l'angelo Gabriele poi continua la discesa fino a terra. L'attenta ed esperta Isabella nota come i ferri che lo reggevano fossero nascosti da una nuvola e come appena a terra si muovesse subito «cum uno solo possare di pedi»; e nota come in alto, tra canti e suoni, gli «spiritelli» con torce bianche in mano «si inchinavano in quello substegno di pedi, che quasi facevano timore a vederli». Nell'episodio successivo, di Giuseppe, si apre un altro cielo e con «un altro bello e mirabile inzegno» discende un angelo fino a Giuseppe. Isabella conclude dicendo che lo spettacolo fu molto piacevole «per quelli belli artificij ch'io ho dicto, e alchuni altri ch'io pretermetto». L'ingegno del Paradiso, ricordato anche per l'*Adorazione dei Magi*, è tipicamente fiorentino e qui lo troviamo realizzato con grandiosità spettacolare, sottolineato drammaticamente dall'interrompersi della discesa con l'accensione e la cascata dei fuochi.

Nel *Memoriale de la Munitione et Fabriche*, all'anno 1503, si ha una voce per la «spexa del paradiso et tribunale del veschoa» che può dare un'idea dei lavori compiuti e delle maestranze impegnate. E del resto sappiamo che Gio. Giacomo da Imola dipinse dei tribunali per rappresentazioni sacre nel 1502-1503, come fece Bartolomeo Brasone nel 1503-1504, che curò anche la rappresentazione del Paradiso; che Fino e Bernardino Marsigli dipinsero il Crocefisso per le rappresentazioni nella Cattedrale (avevano dipinto cinque case merlate per la Sala delle commedie nel '98-'99 e, si aggiunge, per rappresentazioni sacre); che il Trullo detto il Bianchino è pagato per lavori fatti per l'*Anfitrione* e per una rappresentazione sacra.

Per il 1503, della *Passione* sappiamo che fu rappresentata dopo la predica e la messa e che i Padri uscirono dal Limbo cantando («et erano tuti cantori de la cappella ducale», Zambotti). Dell'*Annunciazione* abbiamo una documentazione più dettagliata grazie alla lettera di Isabella, che ce ne restituisce l'impatto emotivo e la drammaturgia visiva: inizia con «l'argomento» detto da uno spiritello che presenta i Profeti i quali parlano in volgare; ci sono poi versi detti da Maria, la meraviglia del Paradiso con luci, suoni e canti, l'annunciazione dell'angelo, la «Visitatione» di Santa Elisabetta, fino alla nuova discesa dell'angelo con la rivelazione a Giuseppe dell'incarnazione; durò due ore e mezza. Dell'*Adorazione*, oltre i Magi e la stella, si evidenzia l'arrivo di Erode e la strage degli innocenti («fu di pianto assai, massime quando Herode fece amazar tutti quelli puti, che gli erano donne cum li figlioli che cridavano ad alte voci», Fra Paolo da Legnago).

Se nell'89 lo spettacolo sacro, grandioso nell'allestimento, si fondeva sulla liturgia (anche celebrativa per la dichiarata assonanza Ercole-Cristo e la presenza della corte sui poggioli della torre), nel 1503 lo spettacolo sacro si fonda sul meraviglioso degli ingegni. Confrontando gli spettacoli sacri del 1489 e del 1503 risaltano scelte sostanziali: dal palco sulla piazza si passa all'interno della Chiesa allestita come sala di commedia (il "teatro" a gradinate per le donne); dal latino del *Passio* e dal canto si passa al volgare e alla presenza di canti e musiche; a una tipologia settentrionale si sostituisce un modo di richiamo fiorentino; da una articolata liturgia che comprende la rappresentazione si passa a tre spettacoli non legati all'evento liturgico. Ma non si pensi necessariamente in termini di "sviluppo" (il modello fiorentino, ad esempio, è già nel 1476); si veda piuttosto come la cultura teatrale a Ferrara percorra e rielabori la cultura contemporanea. Va rilevato inoltre che questi due eventi eccezionali lo sono per noi grazie a due descrizioni particolari (e diverse) che ci sono pervenute, nella cronaca del Ferrarini e nella lettera di Isabella; e che scarsa documentazione abbiamo sugli spettacoli sacri non della Corte ma delle confraternite.

Due sintomi di tipo diverso possiamo trovare in due documenti diversi. Il primo documento è la lettera in data 13 ottobre 1503 del priore dell'abazia di Nonantola. Fra Girolamo Berardi (così si chiama il priore ed è forse lo stesso autore di traduzioni plautine stampate dallo Zoppino a Venezia nel 1530: la *Casina*, fatta recitare nel 1502, e la *Mustellaria* fatta recitare nel 1503 sempre da Ercole a Ferrara) scrive a Ercole I di aver trovato presso un suo monaco alcune rappresentazioni fiorentine a stampa che gli invia insieme alla lettera non perché «impari da' Fiorentini de ordinare e fare Representationi», ma perché veda meglio la differenza con quelle ferraresi e la superiorità di queste nel conservare lo spirito devoto (senza mischiarsi «bufonerie»). Può essere certo cortigianeria o sottinteso invito a uno spirito rappresentativo meno profano, ma certo se ne ricava che gli uomini del tempo sentivano una specificità dello spettacolo a Ferrara al di là delle influenze o delle riprese di singoli elementi. Il secondo documento è l'*Augustinus* del Domizi, che risale probabilmente al 1494, rappresentato forse nell'ambito del Capitolo generale degli agostiniani, tenutosi appunto in quell'anno a Ferrara.

La commedia è dedicata a Ercole I e composta su richiesta, dice il testo, del predicatore Fra Mariano da Genazzano; e dice ancora che fu rappresentata («acta») con successo di fronte agli illustri membri dell'ordine. Pietro Domizi è ben noto per le quattro commedie che di lui conosciamo. Fiorentino, chierico, maestro di scuola, è a Firenze prima e dopo il 1494; i suoi testi drammatici, in latino, sono commedie agiografiche, scritte in senari e precedute da un

"argomento"; l'*Augustinus* è dedicato a Ercole I, il *Petrus* a Pietro Soderini, lo *Zenobius* a Raffaele Girolamo, la *Licina* non ci è pervenuta; nelle lettere dedicatorie è esplicito l'intento moralistico agiografico. L'*Augustinus* narra la conversione di S. Agostino e riprende le sue *Confessioni*, con lunghe discussioni teologiche e qualche scena comica di Gurgulio, servo di Agostino; l'azione si svolge in luoghi e tempi diversi (anche su una nave nel Mediterraneo: un'eco della nave ferrarese, dei *Menecmi* in particolare?). Anche questa commedia agiografica in versi latini, di un modesto maestro di grammatica e all'interno di una situazione importante ma separata (il Convegno degli agostiniani) è una polarità dello spettacolo sacro a Ferrara. Ma sullo spettacolo sacro, non della Corte, a Ferrara, si deve ancora indagare.

Un'altra dimensione della rappresentazione sacra la incontriamo nel marzo 1504, quando viene rappresentata, la settimana precedente quella di Pasqua, la *Comedia de Joseph* di Pandolfo Collenuccio. Il Collenuccio, pesarese e legato ai circoli fiorentini, aveva già tradotto, per la rappresentazione a Ferrara, l'*Anfitrione*. Umanista, cortigiano e uomo politico, poeta, scrisse in latino e in volgare, tra l'altro, dialoghi di tipo luciano e rime diverse. (Un dialogo di Luciano era stato adattato per la scena nel '41 alla corte aragonese di Napoli e alla fine del secolo un altro dialogo era stato tradotto in terza rima da Filippo Lapacino - improvvisatore a Ferrara nel 1479, cantore alla corte di Mantova; da Luciano viene anche il *Timone* del Boiardo.) Come la traduzione dell'*Anfitrione*, anche la *Comedia de Joseph* è in terza rima; è in sei atti, con un prologo e un congedo; l'azione copre 23 anni ed è prevista in tre giorni («vedrete in tre di tutta l'istoria...»), ma fu rappresentata in due. La prima parte, recitata giovedì 28 marzo, durò circa quattro ore; la seconda, fatta il 31 marzo, domenica delle Palme, contiene l'ingegno di Dio nel Paradiso e dell'angelo che scende in una nuvola. La storia biblica di Giuseppe, composta nella terza rima dei volgarizzamenti plautini, tanto lunga da dover essere rappresentata in due giornate, di grande fasto e solennità (lo Zambotti rileva che furono spesi 1500 ducati, mentre per l'*Anfitrione* del 1487 sappiamo, sempre dallo Zambotti, che ne furono spesi 1000), è uno spettacolo sacro - una 'terza via' rispetto al 1489 e al 1503.

Fu recitata nel Duomo, su grandi «tribunali», con la classica scena ferrarese («caxamenti de asse depinti in modo de castelle») ma con l'ormai consueto ingegno del Paradiso e cantori e musicisti del Duca: il Duca e la corte stettero a vedere «con grandissimo apparato»; dalle lettere di Bernardino Prosperi a Isabella sappiamo che fu «recitata benissimo» e con grande silenzio, all'uso di Mantova perché l'ingresso non fu consentito a «ogni poltrone». Notevole

poi il finale del *Joseph* nel confronto con il finale dell'*Anfitrione*: anche qui un corteo fastoso e l'affermazione della discendenza di Ercole (attraverso la citazione biblica di Jacob che benedice e consacra la prole di Giuseppe viene di fatto ribadita la recente investitura di Alfonso e dei suoi discendenti al ducato di Ferrara che Ercole ha ottenuto da papa Alessandro VI per le nozze di Alfonso con Lucrezia). Una sacra rappresentazione, dunque, di autore umanista su una scena tipica delle commedie e con un 'ingegno' tipico dello spettacolo sacro, fatta solennemente in Duomo ma per un pubblico scelto: un evento eccezionale e che ebbe lungo successo (di questa *Comedia*, a Venezia, il Cherea chiede il privilegio di stampa nel 1508 e la recita, sempre a Venezia, nel 1523; e il Cherea è probabile che vi recitasse nel 1504 se è a lui - come suggerisce C. Modena - che si riferisce il Prosperi in una lettera a Isabella del 1506 a proposito di uno dei recitanti delle feste di quell'anno: il «luchese che fo Jacob»; e a Venezia fu stampata due volte nel 1523 (dal Bindoni e dallo Zoppino), e poi ancora molte volte nel Cinquecento.

Il Collenuccio dedica il testo a Ercole I. Il vecchio diplomatico, consigliere segreto di Ercole, sta per lasciare Ferrara, forse per un ennesimo incarico diplomatico del Duca, il più difficile e che lo condurrà a morte: nel maggio supplicherà Giovanni Sforza, da poco rientrato in possesso di Pesaro dopo la cacciata di Cesare Borgia, chiedendogli di poter tornare in patria. Giovanni Sforza, ex marito di Lucrezia Borgia, non gli perdonerà vecchi rancori e l'aver parteggiato recentemente per il Valentino. Malgrado le promesse, quando in giugno il Collenuccio arriva a Pesaro viene imprigionato e l'11 luglio decapitato. La solenne rappresentazione ferrarese, fatta con impegno e spesa, si colora quindi anche di un'intenzione politica e ribadisce il valore politico, anche contingente, del teatro a Ferrara.

La cultura teatrale che il teatro sacro a Ferrara esprime, al di là dello spettacolo delle processioni e delle cerimonie liturgiche e al di là del poco noto spettacolo "privato" delle confraternite, evidenzia la decisa volontà di Ercole I di costruire eventi teatrali di eccezione, sondando le possibilità offerte dalla cultura teatrale contemporanea: dal riprendere la tradizione fiorentina al teatro sacro liturgico "settrionale", dalle "meraviglie" degli ingegni oltre la tradizione liturgica alla sacra rappresentazione colta e d'autore come nel teatro profano. Colpisce come in un breve volger d'anni, dal 1486 al 1504, il teatro sacro a Ferrara non si determini in tradizione di forme ma piuttosto cerchi modernamente di ripetere l'eccezionalità dell'evento, cambiando, interrelando, mescolando, gli elementi (luogo, scene, forme, tecniche) che lo compongono. La sua specificità è allora non nel suo essere "sacro" ma nel suo essere "spettacolo", non nel fondarsi in tradizione ma nel suo essere voluto, progettato; e nel ri-

prendere gli elementi di rappresentazione da culture diverse (o spettacoli precedenti, religiosi o profani che siano) servendosi delle competenze presenti (cantori, musicisti, pittori, artigiani, letterati) per fonderli nello spettacolo unico ed eccezionale. Nella specificità ferrarese, cioè, della cultura teatrale al tempo di Ercole I.

La vita dello spettacolo

Il teatro sacro e le feste plautine sono due polarità che ci hanno consentito di individuare una organica e articolata cultura teatrale; occorre però vederli interagire tra di loro e con una più complessa e dilatata vita dello spettacolo, che non vive secondo i "generi" storiografici ma nella molteplicità delle esperienze.

La cultura dello spettacolo e dell'intrattenimento è già consistente, a Ferrara, quando Ercole I, nel 1471, assume il ducato. Buffoni e improvvisatori animavano le corti di Leonello e di Borso; con Leonello si era introdotta la pratica di letture di testi umanistici e la recitazione di egloghe quale l'*Isis* di Francesco Ariosto: vivissimo era l'interesse per i testi di Plauto e di Terenzio. La corte e il rinnovato Studio si erano nutriti della cultura greca (si pensi alla scuola di Guarino Veronese o al movimento determinato dal concilio del 1438). La cultura francese e quella borgognona erano presenti al punto da condizionare i modi del vestire; dalla stessa area culturale vengono i musicisti; alla corte aragonese di Napoli erano stati educati Ercole e Sigismondo. Milano e Firenze, ovviamente, hanno con Ferrara un fitto tessuto di relazioni e, per fare un solo esempio, si integrano nella passione per gli "ingegni" o per gli automi. Ferrara è, in breve, al centro della Padania: un crocevia internazionale.

Possiamo indicare alcuni aspetti fondanti dello spettacolo nella Ferrara del '400.

La giostra a Ferrara del 1464, descritta in una lettera di Niccolò Ariosto (padre di Ludovico) a Ludovico Gonzaga, offre immagini esemplari. È una giostra drammatizzata, con un castello, merlato e dipinto, costruito in legno sulla piazza. Il gigante Nabucharim Dartinich lo difende; ai cavalieri erranti che si presentano si fa incontro dal castello un guerriero che lancia il bando di sfida; se questa viene accettata, un nano barbuto suona il corno e dal ponte levatoio esce un cavaliere pronto per la giostra. Il luogo dell'azione indica una caratteristica che rimarrà costante nell'immaginario teatrale ferrarese: il castello, costruito in un giorno, che si estendeva dal «volto del vescovo in piazza et venia al cantone del ofitio del collaterale» (dal palazzo del vescovo, cioè dal duomo, a quello della Ragione), e consisteva in un muro (di legno ma dipinto a simulare un muro) con

scarpate che fingevano il marmo e merli con armi dipinte; il muro era racchiuso tra due torri. Sulla piazza c'era un albero di nave, e sulla coffa un fanciullo travestito da nano annunciava i campioni che si avvicinavano. La grande piazza, il castello (un muro tra due torri), la nave: il teatro a Ferrara assumerà questi elementi come archetipi.

Per i divertimenti a corte prendiamo ad esempio il 1468, con Sforza Maria Sforza in visita a Ferrara che scrive di «diversi piaceri de sono de organetti, de liuti, de clavicembali, dei bufoni, cioè del Scozola et de Magistro Zohane Orbo, quale veramente dixè cose maravigliose de improvviso». A corte c'era stato il musicista Pietrobono (dal 1441 al 1497), il maestro e teorico della danza Domenico da Piacenza o da Ferrara (nel 1456) e Guglielmo Ebreo (già nelle nozze del 1444 e vi è maestro di ballo quando muore nel 1481): i balli «Belriguardo» e «Leoncello» sembrano riferirsi (Gallo 1978) alla residenza estense e a Leonello, e si tratta di danze semidrammatiche fondate su gesti e atteggiamenti mimetici.

Per il fasto regolato, visualizzato e organizzato basti ricordare il sontuoso viaggio di Borso a Roma nel 1471.

La festa più competitiva è il palio di S. Giorgio (patrono di Ferrara, il 24 aprile) in cui trovava alimento la passione dei duchi per i cavalli; il che aveva anche un corrispettivo economico, dati i guadagni del commercio dei cavalli, in rivalità soprattutto col marchese di Mantova. Le corse erano anche di vario tipo (asini, ebrei, prostitute, ecc.), la città si addobbava: l'affresco a Schifanoia del Cossa ne restituisce una preziosa raffigurazione, anche nell'ideale collocazione della Corte (Zorzi 1977). Le cronache ne danno annualmente notizia.

Uso ripetuto è anche quello delle maschere per carnevale: celebri furono gli artigiani ferraresi e le 'dinastie' che ne fecero il loro patrimonio. Sull'uso delle maschere si accesero spesso polemiche tra il piacere di andare in maschera e l'ostilità della Chiesa, che sfociarono anche in dotte discussioni teologiche promosse dagli studenti per convincere Ercole a non proibirle.

E frequenti erano naturalmente giostre e banchetti, cerimonie liturgiche e feste civili, pubbliche e private.

È significativo che Ercole promuova le prime feste di rilievo del suo ducato nel 1473, per le sue nozze con Eleonora d'Aragona: è la loro duplice presenza (fino alla morte di Eleonora nell'ottobre del 1493) a esaltare una specificità della cultura ferrarese, con il duca e la sua presenza pubblica e con la duchessa (e la "corte delle donne") con i suoi rituali e intrattenimenti più privati e "cortesi". Fin dal novembre del 1472 c'erano stati tre giorni di festa per l'annuncio delle nozze; il carnevale era stato più ricco del solito. Il 26 aprì-

le del '73 parte da Ferrara il sontuoso corteo che va a prendere la sposa a Napoli: ne fanno parte le personalità più in vista della corte, molti letterati, musicisti (guidati dal Pietrobono), oratori e cavalieri, scalchi, cuochi... sono più di 500 persone che entrano sontuosamente a Napoli il 16 maggio. A Napoli si hanno varie feste per gli ospiti e vi si delinea, nelle relazioni dei ferraresi a Ercole, la figura regale di Eleonora (vestita ad un ballo di broccato d'oro con lunghissimo strascico) di cui si esalta la sapienza (il suo precettore Diomede Carafa dedicò a lei il suo *I doveri del principe* che Eleonora fece poi a Ferrara tradurre in latino da Battista Guarino). Si fanno giostre e banchetti sontuosi in spazi fastosamente addobbati, per l'evento celebrativo e culturale che unisce due corti di grande tradizione "cavalleresca". Da Napoli parte per Ferrara un corteo ancora più fastoso, una grande macchina trionfale che è spettacolo in sé e che incontra diversi spettacoli in suo onore a Roma, a Siena, a Firenze; prosegue poi per la Romagna fino ad Argenta, dove Eleonora sale sul bucinoro e naviga fino a Ferrara, seguita da canti e danze dei villaggi lungo il Po. A Ferrara entra il 3 luglio. La città è trasformata da panni, arazzi, verzure, folla (il corteo impiega 5 ore per arrivare in piazza); ci sono archi trionfali e ingegni, come quei sette carri trionfali «a similitudine de li septe pianeti» in punti diversi, «carichi de puti vestiti ornatamente e che ballavano, cantavano et sonavano» (*Diario ferrarese*); o come quella fontana "posticcia" sulla piazza davanti al Palazzo che gettava trebbiano e malvasia dalle mammelle di due donne e con due giganti di guardia. La città è avvolta da canti e suoni, scintillante per le pompe e le ricchezze, ornata di stoffe e fiori, mentre la folla immensa e il corteo sono spesso arrestati dalla sorpresa dei trionfi collocati in punti strategici. Eleonora, che da Napoli era partita come Duchessa di Ferrara e a Roma fa l'entrata vestita di velluto nero con il capo ornato da un «capeleto negro cum certe pene bianche» (e «pareva un angelo», dice Calcagnini), a Ferrara entra vestita da regina: veste d'oro, corona regia in testa, cavallo ornato di borchie regali (Ercole le era andato incontro il giorno prima a Consandolo e, da accorto regista, deve essere intervenuto sull'abbigliamento che Eleonora avrebbe adottato per l'ingresso). E il 6 luglio Ercole crea dei nuovi cavalieri dopo essersi ammantato lui stesso con una veste regale (si veda il ms del Sardi). Per otto giorni durarono le feste, con banchetti in Sala grande (quello del 4 luglio fu di ben 56 portate) e giostre diverse e balli; nella giostra dell'11 luglio ci fu anche una «bella collatione» di «130 piatelli pieni de più confectioni come hedificij facti, castelli, damiselle, animali et altre cosse de zucchero». Nel volumetto di Sabadino degli Arienti (spettatore dell'entrata) dedicato a Ercole, il *De triumphis religio-*

nis, del 1497 circa, il V libro è tutto sulle feste per le nozze: e l'Arienti ricorda come nella loggia di Belfiore fosse affrescata l'entrata, il torneo, i balli, il convito. La città trionfante si celebra nella "corte bandita" (Falletti 1988).

Eleonora è figlia di re, ha quindi un rango eccezionale che le sue personali qualità esaltano; intorno a lei si aggregano uomini di cultura e si sviluppano forme di spettacolo della cultura cortigiana (danza, musica, poesia recitata, egloghe allegoriche). Un polo femminile che sostanzia la cultura neocortese e che si ripropone in particolare a Milano e a Mantova con le sue due figlie, Beatrice e Isabella. La 'corte delle donne', una corte trasversale, si intreccia bene, per la cultura teatrale, con la politica degli spettacoli pubblici di Ercole.

Nel '75 c'è il palio di San Giorgio (e a Bologna si recita, per le nozze Pepoli-Rangoni, una *Fabula di Cefalo e Procris*, forse di Tommaso Beccadelli, in sala, su un palco con una selva). Nel '76 c'è il carnevale, il palio di S. Giorgio, e tra maggio e giugno c'è il viaggio trionfale di Ercole ed Eleonora a Modena e Reggio, con la rappresentazione allegorica (a Modena) sull'Ercole mitologico di cui fu inventore Guido Mazzoni; è in quest'anno che Ercole, come già Alfonso il Magnanimo a Napoli, inizia la tradizione pasquale della lavanda dei piedi, spettacolarizzata dalla presenza dei musicisti. La costituzione di una articolata cappella di musicisti va di pari passo con la costruzione della cappella di corte nel Palazzo ducale (la Cappella di Nostra Donna), consacrata nel 1476, e c'è il ricordo, in quell'occasione, di una statua di Eleonora raffigurata con ai piedi la neonata Isabella su un cuscino (opera di Bartolomeo Palazzo detto della Grazia o della Reverenza). Del 1476 è anche la rappresentazione sacra della *Leggenda di S. Giacomo*.

Nel '78, replicata poi nell'80, si fa la "giostra dell'Amore" (cronache del Caleffini e dello Zambotti). Il bando di sfida fu emanato a metà maggio: un ignoto cavaliere avrebbe impiccato Cupido, sfidando chiunque a difenderlo. Si tratta di una giostra vera e propria, ma drammatizzata con temi mitici e allegorici. Nella piazza comunale c'è un palco con una forca e Cupido (un ragazzo con arco e frecce su un carro trionfale) viene processato; «Madonna Venus» chiede misericordia ai due accusatori; ben 33 cavalieri scendono in lizza per difenderlo. Vincono gli accusatori di Cupido ma interviene Eleonora in persona gridando grazia. Con canti di ragazzi vestiti da ninfe si chiude la giostra.

Nel 1481, l'anno in cui si rappresenta la *Passione* nella cappella di corte, si ha notizia di Isabella (aveva sette anni) che balla sotto la guida di Guglielmo Ebreo; quattro anni dopo maestro di danza è Lorenzo Lavagnolo.

Si comincia a far tradurre Plauto.

Dopo gli anni di crisi tra l'82 e l'84, nel 1485 si ebbero, per la corte estense, feste e giostre a Venezia; è dello stesso anno l'acquisto per i figli, da parte del Duca, dei due volumi a stampa di Terenzio col commento di Donato.

Nel 1486 la recita dei *Menecmi* in versi volgari fu fatta durante le maschere del carnevale e insieme a una caccia al cinghiale; nello stesso anno, in ottobre, Antonio Tebaldeo recita nella cattedrale la «oratione de li artisti», in versi.

Nel 1487 il Tebaldeo è tra gli attori dell'*Anfitrione*, fatta il 25 gennaio (e ripresa il 5 febbraio), per le nozze di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio, feste che continuarono a Bologna. Quattro giorni prima, nello stesso luogo e con lo stesso apparato (per le nozze Tassoni-Contrari), Niccolò da Correggio aveva fatto rappresentare il suo *Cefalo*. Si fece nel cortile ducale e con i palchi già allestiti per i *Menecmi*. Il Caleffini, con errore indicativo delle aspettative del tempo, lo dice «una comedia de Plauto, che non piacque troppo al populo vedere»; errore che troviamo anche nel *Diario ferrarese*: «il duca Hercole fece fare una festa in lo cortile con uno tribunale che pareva uno castello, che tenea da uno muro al'altro, et fu una facetia di Plauto chiamata Cefalo». Lo Zambotti descrive il luogo e i tribunali (la scena ha «caxe in fogia de castello e citade») e sottolinea che ci furono intermezzi musicali tra gli atti «perché fu facto in modo de scienu o tragedia». Niccolò da Correggio precisa che non è proprio né comedia né tragedia e la chiama «fabula»: è in cinque atti con intermezzi di cori di ninfe e di egloghe. Ha una struttura complessa che risente del rifacimento dell'*Orfeo* del Poliziano in *Orphei Tragoedia* e anche della diversa consapevolezza teatrale che viene dai volgarizzamenti plautini (si è indicato, ad esempio, il personaggio comico della serva circassa). Lo spettacolo termina con una festa di canti e danze, e il congedo è dato dalla musa Calliope (forse, è stato detto, una «correzione» del recitator Calliopo: Tisconi Benvenuti 1983). La «fabula» è una storia mitologica di derivazione ovidiana narrata in stile fiabesco-cortese, che indica la tensione verso una struttura classica della commedia senza rinunciare a temi, gusti, stile della cultura neocortese.

Nel 1489, '90 e '91 abbiamo rappresentazioni sacre e recitazioni plautine. Ma va ricordato che il contesto è sempre di feste più ampie. Nel '90 si celebrano le nozze di Isabella d'Este con Francesco Gonzaga; nel '91 le nozze di Alfonso con Anna Sforza.

Per le nozze di Isabella (il carnevale e le maschere vengono anticipate a Natale) si fanno feste e balli, si recita anche una commedia (forse il *Curculio* di Plauto); per il banchetto nuziale la sala è sontuosamente arredata e il corteo accompagna la sposa in una città fe-

stante. L'artefice principale degli apparati fu Ercole de' Roberti, che diresse anche la costruzione del carro trionfale per l'ingresso di Isabella a Mantova. E come nell'89 c'era stato il grande spettacolo della *Passione* in due giornate (e poi il 18 giugno la processione dei francescani e prima per S. Giorgio la *Resurrezione*), così, nel '90 si fece a marzo la *Passione* e poi l'*Assunzione*; e, sempre a marzo, una grande giostra in onore di Francesco Gonzaga.

Per le nozze di Alfonso, nel '91, ci fu l'entrata trionfale di Anna Sforza nella città trasformata da archi all'antica, tribunali e apparati vari (forse sotto la direzione di Biagio Rossetti); l'arco presso Schifanoia, con il carro di Giove tonante con i due cavalli impennati e Vulcano con i ciclopi alacri che forgiavano i fulmini, fu opera di Sigismondo Fiorini; altri carri e archi trionfali (il carro di Venere, quello di Marte e quello di Mercurio) fecero Romano de' Bonacossi con Gabriele Bonaccioli, Rinaldo Cerchiarì, Fino Marsigli e il fratello Benedetto (che fecero anche i tribunali per le commedie, e due montagne e due serpi per l'*Anfitrione*), Nicoletto Segna (autore anche della nave per i *Menecmi*). Il Caleffini annota l'11 febbraio la meraviglia allo scoprirsi degli apparati viari «facti alla romana more antiquo». Tra le danze e i banchetti si rappresentarono i *Menecmi*, l'*Andria* e l'*Anfitrione* (in cui recita anche il Tebaldeo).

Al Tebaldeo (ma anche a Niccolò da Correggio o meglio al Boiardo) è stato attribuito quel buon rifacimento in forma classica dell'*Orphee* del Poliziano, noto come *Orphei Tragoedia* e che è forse anteriore al 1486; posteriore è il rifacimento meno colto, la *Favola di Orfeo e Aristeo* (che è stato ritenuto fatto per la corte estense). E anteriore al 1494 è il *Timone* del Boiardo (precedente quindi di quello di Galeotto del Carretto, che nel 1497 ne scrive a Isabella).

Il *Timone* del Boiardo, edito per la prima volta postumo a Scandiano nel 1500 (l'autore era morto nel 1494) è detto «traducta... a complacentia» di Ercole I; riprende in effetti un dialogo di Luciano (che recita il prologo) ma lo costruisce classicamente in cinque atti. Non abbiamo notizia se sia stato rappresentato, ma è certo che le numerose didascalie hanno precise indicazioni sia di recitazione che di messa in scena: alla fine di ogni atto si dice che «si chiudono le cortine»; si fa riferimento ai costumi; e soprattutto oltre ai luoghi dell'azione, come il sepolcro o il monte, si indica esplicitamente una scena superiore ed una scena inferiore. Le indicazioni sono suggestive: «Le cortine del cielo se aprino, Iove appare cum Mercurio...»; «Mercurio lascia Iove in sedia e caminando per el proscenio superiore dice...»; «Questo secondo acto è tuto ne la scena superiore...»; «Mercurio entra per machina, ascende in cielo o furtivamente se asconde subito...». Ricordiamo che il Paradiso, con le discese e le risalite, era stato ingegno meraviglioso e ripetuto negli spettacoli sa-

cri, ripreso anche nella rappresentazione dell'*Anfitrione* tradotto dal Collenuccio.

La cultura teatrale che si sta determinando è in realtà molto compatta e in quel gruppo di persone le esperienze circolano fecondamente. Il Boiardo nel giugno del '93 collabora con Ercole a «ordinare ed aconzare le comedie» plautine da portare a Pavia; e in una lettera di Ludovico Gonzaga (29/3/1501) a Paride Ceresara si chiede di tradurre l'*Aulularia* «secondo il stilo della allegata traducta per il conte Matteo Maria Boiardo». Il ferrarese Niccolò da Correggio, l'autore del *Cefalo* e di varie egloghe musicate per Isabella con il Tromboncino o con il Cara, nel 1495 drammatizza per la scena a Milano un episodio dell'*Orlando Innamorato*.

Nel '92, oltre al carnevale con balli e maschere (è in quest'anno che Ercole intende proibire le maschere per motivi religiosi e si ha sull'argomento una vera e propria disputa teologica), in maggio si ha una rappresentazione insolita: nel cortile grande di Schifanoia il 6 maggio, e poi il 21 maggio nel salotto di Eleonora, si recita la *Comedia de Hipolito et Lionora*. La diversità consiste nel fatto che non è uno spettacolo organizzato da Ercole quanto piuttosto un divertimento estivo e privato, forse uno spiraglio su quella 'corte delle donne' che sentiamo così presente nella cultura e nella poesia cortigiana e che ci sfugge nella sequenza degli eventi (occorrerebbe poter restituire tutta la loro presenza a quelle egloghe e poesie e improvvisazioni e canti di cui vive la cultura cortigiana, capire di che cosa sono vestigia le rime e le musiche). Il tema riprende la famosa storia fiorentina di Ippolito Buondelmonte e Leonora de' Bardi; fu opera del «fiolo del Sp.le Vito taliano» in cui si è soliti identificare Ugolotto Facino, che dovette esserne l'allestitore dato che sappiamo come alla fine, a ringraziare gli spettatori, si presentò «Pachino inventore de la comedia». Le notizie (il testo non ci è arrivato) le abbiamo da una lettera del Bagnacavallo a Isabella (21 maggio 1492). Nel salotto di Eleonora il palco prevedeva due lettini e una tribuna; gli attori e i ruoli indicano un'assoluta indifferenza per il sesso: così Anna Sforza interpreta Ippolito, la «Lianora di Trotti» fa Eleonora, mentre la serva di Eleonora è interpretata da don Bondeno (che fa anche uno sbirro, insieme con la «Paula del Caprile» che aveva fatto l'annuncio della «festa»); gli altri interpreti furono «la Suxana» (la madre di Ippolito), la «Lucrezia pizolla» (la compagna della badessa), «la Madalena» (la massara di Eleonora e anche un cavaliere), don Giulio d'Este (il pretore); e la rappresentazione finisce con una musica guidata da Ippolito ed Eleonora, il pretore e gli sbirri, chiusa dalla «Margarita napulitana» e aperta da Pachino «inventore de la comedia». Come si vede anche dagli attori (oltre che dai luoghi della recita) si tratta di un gioco privato della corte (della "corte

delle donne»), la cui forma drammatica è esplicito segnale dell'avanzata e diffusa cultura di teatro.

L'anno successivo, il 1493, è segnato dalla venuta di Ludovico il Moro con la moglie Beatrice d'Este; per lui in maggio si recitano i *Menecmi* (ma nel giardino di corte) e si preparano i tre spettacoli di Plauto poi portati da Ercole a Pavia. Per Francesco Gonzaga si fece poi una giostra. È notevole inoltre che per Ludovico si ripettesse anche, nel giardino di Eleonora e con un «digno apparato de tribunali», due giorni prima dei *Menecmi*, quella «comedia novamente composta per m. Hercule Strozo» che il 10 maggio Tito Strozzi aveva allestito nella sua casa per le nozze del figlio Guido. Di questa commedia Isabella, che aveva assistito insieme al duca Ercole alla prima del 10 maggio, dichiara il gran piacere per gli intermezzi delle moresche: e il Prosperi, scrivendo a Isabella della replica, la dice ripetuta «cum grandissimo piacere de le brigate per essere cosa faceta in sé e per il bello ornamento de li introducti che havea facto el Signor e la geniteza che usorono in recitarla».

È una delle rare aperture a recitazioni non nate dall'iniziativa di Ercole, che conferma quanto scrive Lorenzo Strozzi nella biografia di Tito Strozzi: «fu ancora splendido e magnifico in fare spettacoli comici nella sua propria abitazione, con apparati e conviti regi, e presente il Signor Duca e tutto il populo di Ferrara». E ci sono inoltre, a indicare la fecondità non esclusiva dei volgarizzamenti plautini e delle loro messe in scena, sia la «commedia» in terza rima composta a istanza di Ercole dal Collenuccio (il volgarizzatore dell'*Anfitrione*), sia la *Panfila* del Pistoia (Antonio Cammelli detto il Pistoia, ben noto per le sue rime) che a Ferrara e a Mantova offre, nel '99, la sua opera che chiama «tragedia» e che è dedicata a Ercole.

Ma la presenza di artisti come il Tebaldeo, il Calmeta, il Cornazzano, e il 'modello' di Serafino Aquilano o di Niccolò Campani detto lo Strascino, debbono evocare altri moduli spettacolari nella vita di corte, soprattutto nella dimensione più 'privata' della 'corte delle donne': si tratta delle danze, delle musiche, delle egloghe allegoriche, delle poesie d'occasione. È un mondo che intravediamo vivacissimo dalla poesia cortigiana, che vive della sua dimensione orale e di relazione, sostanzialmente rappresentativa. È stato già rilevato (Pirrotta 1969, 23) che il Calmeta, a proposito della stampa delle rime di Antonio Tebaldeo (1500), dice che è diverso il giudizio che si può dare leggendo di seguito tutte le poesie invece del giudizio più concreto e reale di quando si sente un poeta «recitare o cantare» ora un sonetto, un'egloga o uno strambotto e poi dopo otto giorni un altro e così via. Del '99 è la stampa delle egloghe pastorali e altre poesie del Tebaldeo, un ferrarese che fu precettore di

Isabella a Ferrara e poi a Mantova, e in seguito segretario di Lucrezia Borgia a Ferrara.

Dopo la rappresentazione dell'*Augustinus* del Domizi (1494), gli anni fino al 1502 sono scanditi, oltre che dal palio di S. Giorgio, dalle rappresentazioni sempre più articolate e grandiose dei volgarizzamenti plautini e dall'espandersi a Mantova (con altri parametri) del gusto per il teatro plautino: sono gli spettacoli del 1499, del 1500, del 1501.

Nel 1502 l'impegno per le cinque commedie di Plauto con la mostra dei vestiti e il prologo recitato da Plauto nella Sala grande (gli spettacoli si fanno al Palazzo della Ragione) si lega alle nozze di Alfonso con Lucrezia Borgia. Le feste hanno inizio con la solenne cavalcata degli estensi che vanno a Roma a prendere la sposa (partono il 9 dicembre e arrivano il 23); continuano con le feste a Roma fino al 6 gennaio quando il corteo si muove da Roma per Ferrara, dove arriva il 2 febbraio (con largo seguito della corte romana). A Ferrara le feste erano state a lungo preparate e l'ingresso è fastoso, seguito da giostre, balli e le rappresentazioni plautine (è il periodo di carnevale), cinque spettacoli distribuiti in nove giorni, con il prologo della mostra dei costumi e dello stesso Plauto (il 3 febbraio). Una nota tipizzante di queste feste fu la rivalità tra Lucrezia Borgia (che danzò alla spagnola) e Isabella d'Este (che cantò accompagnandosi col liuto); e Isabella già da mesi supplicava il fratello cardinale Ippolito di mandarle Ricciardetto tamburino per rinfrescare le danze francesi. Tra i lavori che impegnarono vari pittori (i Marsigli per l'apparato delle rappresentazioni) si ha tra l'altro notizia che Fino Marsigli fece per le nozze un grande «Ercole in maschera» su di un grande cocchio, collocato alla «porta di piazza».

Balli e banchetti segnano il carnevale del 1503: tra tutti il convito sontuoso in casa di Ercole Strozzi, e le quattro rappresentazioni plautine (dal 19 al 24 febbraio) volute da Ercole. Ad aprile ci furono tre spettacoli sacri (non legati alla liturgia pasquale) e nel 1504 la rappresentazione (di cui si sono indicate le valenze anche politiche) della *Comedia di Joseph* del Collenuccio, in due giornate.

Gli orizzonti della ormai consolidata e precisata cultura teatrale ferrarese sono arricchiti dalla notizia della richiesta (di Niccolò da Correggio ad Isabella d'Este, da Ferrara il 17/2/1503) della «Troas» di Seneca «perché lo Ill.mo Duca suo padre la vole veder».

Il carnevale del 1504 sembra più privato ma con un respiro che si allarga a legare le varie «corti delle donne» e sembra segnato dall'attiva presenza a Urbino del Calmeta: vi allude il Bembo in una lettera a Emilia Pio del 20 marzo e la stessa Emilia Pio scrive a Isabella, il 5 marzo, da Urbino, che il Calmeta oltre a comporre come sempre canzoni ha fatto «una nuova comedia». Ercole passa il car-

nevale alle commedie di Mantova (Zambotti, Prosperi 27/2/1504). E c'è notizia di un convito offerto da Ercole a Lucrezia e Isabella a Ferrara in cui il «re del convito» è il vecchio ubriaccone Zaccaria Zambotto, medico e cancelliere ducale, che, nelle parole della dama Polissena Malvezzi al marchese Gonzaga, ha il capo ornato «d'una fiorita ghirlanda, de che in verità, si dire lice, pareva el Dio vecchio de amore»; e aggiunge che Ercole I sedeva «in medio de le damicelle più venuste et formose et tutte, che ivi erano, aveano zirlande».

Ercole I ha costruito, in circa trent'anni, con la sua passione e la sua politica per gli spettacoli, una cultura teatrale articolata e specifica, che attraversa gli spettacoli sacri, la restituzione operativa del teatro antico e lo sviluppo della poesia cortigiana, delle rappresentazioni allegoriche, di insiemi rappresentativi misti, e dei banchetti: le modalità dello spazio scenico e delle forme rappresentative danno vita a un modello di lunga durata.

La Ferrara di Ercole presenta una grande organicità e omogeneità di cultura. Si può dire che tutta Ferrara gravita intorno alla corte e al suo duca, e capillari sono i legami con i sudditi a tutti i livelli attraverso un fervore di attività che investe tutta la città: lo Studio, in cui la presenza del duca è forte e che è al servizio del duca in ogni necessità, da quelle cerimoniali a quelle delle feste teatrali; la piccola e grande nobiltà ferrarese e la rete di parentele che Ercole lega a sé e attraverso cui governa; e soprattutto il fervore di attività legato all'impresa urbanistica di Ercole, l'addizione erculea, che dagli anni '80 si protrae fino alla morte di Ercole, e a cui si deve la forte presenza di maestranze, dai carpentieri ai pittori, dagli scalpellini agli arazzieri, ai fabbri ai vetrai, ai muratori: un gigantesco cantiere che lavora a bonificare aree, scavare, riempire, innalzare palazzi e monasteri. L'addizione dà lavoro a ogni categoria di persone e l'esistenza, sullo sfondo, del lavoro di centinaia e centinaia di maestri qualificati crea una sorta di presenza viva pronta a mobilitarsi per le varie necessità della corte e garantisce un'omogeneità nelle scelte. Se si riflette sul numero di abitanti di una città come Ferrara a quell'epoca e si considerano le cifre dei cronisti relative agli spettatori che assistevano alle feste teatrali di Ercole (certo esagerate, certo comprensive dei tanti forestieri attirati in quelle occasioni a Ferrara), e le centinaia e centinaia di recitanti e figuranti negli spettacoli (sacri e profani), si può ben dire che la prassi e la cultura spettacolare a Ferrara investe tutta la popolazione, a tutti i livelli.

In una cultura così organica ogni manifestazione non può non ritenere la stessa impronta, e lo abbiamo verificato nella circolazione di idee e abilità e modi spettacolari che passano indifferentemente dallo spettacolo sacro a quello profano e viceversa.

Il Prosperi, il 5 gennaio 1505, scrive che Ercole I è malato e

non si è più parlato di quelle «certe comedie» che aveva mostrato di voler fare; il Giraldi riprenderà la notizia in aneddoto significativo: Ercole sarebbe morto lo stesso giorno in cui doveva far recitare una commedia.

Cronologia

1473. 3 luglio: ingresso di Eleonora d'Aragona
3-11 luglio: nozze di Ercole con Eleonora d'Aragona – balli – cene – maschere – giostre
1474. 8 aprile, venerdì santo: predicazione del quaresimalista Michele da Milano in piazza del Duomo davanti a 15.000 persone sulla Passione di Cristo
11 aprile, lunedì dell'angelo: rogo delle vanità
1475. 24 aprile: palio di San Giorgio
1476. 11 aprile, giovedì santo: desinare, lavanda dei piedi ed elemosina ai poveri in Sala grande
24 aprile: palio di San Giorgio
16 giugno: *Leggenda di San Giacomo* in piazza del Vescovato
24 giugno: San Giovanni – gioco della balestra
1° settembre: tentativo di usurpazione da parte di Nicolò d'Este
13 ottobre: battesimo di Alfonso – ballo – convito in Sala grande
16 ottobre: ingresso e cavalcata di Beatrice d'Aragona che va sposa al re d'Ungheria – cacce, feste e balli fino al 21
1478. 16 giugno: Giostra dell'Amore
1479. 6 gennaio: arriva Giovanni Bentivoglio, alloggiato in corte
7 gennaio: ballo in casa Romei
9 gennaio: ballo in casa Trotti
11 gennaio: ballo e banchetto in casa de' Contrari
14 gennaio: ballo e banchetto in Sala grande, seguiti dall'esibizione di un elefante ammaestrato introdotto in Sala grande
24 aprile: palio di San Giorgio
1480. 28 maggio: promessa di matrimonio tra Isabella e Francesco Gonzaga celebrata in Sala grande – ballo – colazione
giugno-luglio: varie giostre in onore di Francesco, tra cui
4 luglio: Giostra dell'Amore
1481. gennaio: ballo di Isabella settenne con Guglielmo Ebreo
20 aprile, venerdì santo: *Passione* nella Cappella ducale
24 aprile: palio di San Giorgio, in onore del marchese di Mantova
aprile-maggio: cacce, balli, banchetto in onore del marchese di Mantova
1482. scoppia la guerra tra Ferrara e Venezia, e dura fino al luglio 1484
1484. 16 aprile, venerdì santo: *Passione* in 'vescovado' (piazza)
luglio: muore Federico Gonzaga e Francesco diventa marchese di Mantova
1485. festa fatta dal ballerino Lavagnolo alle figlie d'Ercole
1486. 25 gennaio: *Menecmi* di Plauto nel cortile del Palazzo ducale

- carnevale: banchetto e ballo dato in Schifanoia dagli studenti dello Studio ai figli del Duca
ottobre: orazione degli artisti detta in Duomo in versi latini dal Tebaldeo
1487. 21 gennaio: *Cefalo* di Niccolò da Correggio nel cortile del Palazzo ducale
25 gennaio: *Anfitrione* di Plauto nel cortile del Palazzo
5 febbraio: *Anfitrione* (replica)
1488. 3 febbraio: ingresso di Elisabetta Gonzaga che va sposa a Urbino – ballo – banchetto
1489. 16 aprile, giovedì santo: *Passione*, parte I, in piazza (la corte è ai poggjoli), preceduta dal desinare, la lavanda dei piedi e l'elemosina fatti dal Duca a 143 poveri nel palazzo con i cantori del Duca
17 aprile, venerdì santo: *Passione*, parte II, in piazza (la corte è ai poggjoli), preceduta, all'alba, dalla predica di Battista Panetto carmelitano in piazza
24 aprile: *Resurrezione*, in piazza (la corte e gli ospiti sono ai poggjoli) invece del palio di S. Giorgio
18 giugno: *Corpus Domini*, processione con figure e azioni
1490. 28 gennaio: festa in casa di Tito Strozzi in onore di Isabella con ballo in maschera e cena a 500 persone
10 febbraio: ballo e rappresentazione in Sala grande (forse il *Curculio* di Plauto) per le nozze di Isabella d'Este con Francesco Gonzaga marchese di Mantova
11 febbraio: ballo e cena in Sala grande
12 febbraio: partenza di Isabella per Mantova con grande corteo
marzo: giostre in onore di Francesco Gonzaga
8 aprile, sera di giovedì santo: lavanda e Ultima cena in Sala grande (sia Ercole che Eleonora) – Rappresentazione della Cena degli apostoli in San Domenico (Prosperi)
9 aprile, mattina del venerdì santo: predica e alcuni atti della Passione in San Domenico (Prosperi)
1491. 12 febbraio: ingresso di Anna Sforza per le sue nozze con Alfonso d'Este
13 febbraio, domenica di carnevale: ballo e *Menecmi* di Plauto in Sala grande
14 febbraio: ballo e *Andria* di Terenzio in Sala grande
15 febbraio, martedì grasso: ballo e *Anfitrione* di Plauto in Sala grande
1492. 28 febbraio: cena e ballo offerti da Francesco Ariosto ai principi d'Este e Gonzaga
20 aprile, venerdì santo: *Passione* in San Francesco, rappresentata in modo bestiale (Bagnacavallo)
6 maggio: *Comedia de Hipolito et Lionora*, nel cortile di Schifanoia
21 maggio: *Comedia de Hipolito et Lionora*, in corte, nel salotto di Eleonora
1493. 10 maggio: commedia di Ercole Strozzi, per nozze in casa Strozzi
18 maggio: ingresso di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este
20 maggio: palio in onore di Francesco Gonzaga
22 maggio: replica della commedia di Ercole Strozzi, nel giardino di

- corte di Eleonora
 24 maggio: *Menecmi*, nel giardino di corte di Eleonora per la venuta di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este
 27 agosto: *Captivi* di Plauto, allestiti da Ercole a Pavia
 28 agosto: *Mercator* di Plauto, a Pavia
 29 agosto: *Penulo* di Plauto, a Pavia
 11 ottobre: muore Eleonora d'Aragona
 1494. *De conversione sancti Augustini* di Pietro Domizi, in latino, ded. a Ercole, rappr. nel convento degli agostiniani in occasione del loro Capitolo generale
 Ippolito eletto cardinale
 28 marzo, venerdì santo: *Passione* in San Francesco
 1496. Progetti (?) di recite plautine – Rifiuto di Ercole di dare le traduzioni in versi delle commedie a Francesco Gonzaga con la scusa che le parti erano in mano agli attori
 1497. 2 gennaio: muore Beatrice d'Este a Milano
 dicembre: muore Anna Sforza
 1499. 7 febbraio, giovedì grasso: *Eunuco*, di Terenzio, in Sala grande (Ercole e Alfonso sul palco – attori dimenticano i versi)
 10 febbraio, domenica: *Trinummo*, di Plauto, in Sala grande
 11 febbraio, lunedì: *Penulo*, di Plauto, in Sala grande
 12 febbraio, martedì grasso: replica dell'*Eunuco*, in Sala grande
 20 febbraio: *Trinummo*, in privato, per Isabella, in Sala grande
 21 febbraio: *Eunuco*, in privato, per Isabella, in Sala grande
 22 febbraio: *Penulo*, in privato, per Isabella, in Sala grande
 24 febbraio, domenica: *Eunuco*, pubblicamente, in Sala grande
 24 aprile: palio di S. Giorgio
 15 luglio: giostra sfarzosa (Fracasso Sanseverino)
 1500. 23 febbraio: *Eunuco*, di Terenzio, in Sala grande
 27 febbraio, giovedì grasso: *Captivi*, di Plauto, in Sala grande
 1° marzo, domenica: *Asinaria*, di Plauto, in Sala grande
 3 marzo, martedì grasso: *Mercadante*, di Plauto, in Sala grande
 8 marzo: replica *Asinaria*, in Sala grande
 1501. 30 gennaio: ingresso di Beatrice d'Aragona regina vedova d'Ungheria
 31 gennaio: *Captivi*, di Plauto, in Sala grande
 1° febbraio: *Mercadante*, di Plauto, in Sala grande
 2 febbraio: *Asinaria*, di Plauto, in Sala grande
 3 febbraio: *Eunuco*, di Terenzio, in Sala grande
 MANTOVA: 5 febr.: *Philonico*
 MANTOVA: 6 febr.: *Penulo*
 MANTOVA: 7 febr.: *Ippolito*
 MANTOVA: 8 febr.: *Adelfi*
 21 febbraio, domenica: *Pseudolo*, di Plauto, in Sala grande
 22 febbraio, lunedì: una festa
 23 febbraio, martedì grasso: *Menecmi*, di Plauto, in Sala grande
 1502. 2 febbraio: ingresso di Lucrezia Borgia sposa di Alfonso d'Este
 3 febbraio: ballo in Sala grande, seguito dalla mostra dei costumi e dalla presentazione, fatta da Plauto, delle cinque commedie

- 3 febbraio: *Epidico*, di Plauto, nel Palazzo della Ragione
 4 febbraio: *Bacchidi*, di Plauto, nel Palazzo della Ragione
 6 febbraio, domenica: *Miles gloriosus*, di Plauto, nel Palazzo della Ragione
 7 febbraio: *Asinaria*, di Plauto, nel Palazzo della Ragione, preceduta dal combattimento di due uomini a cavallo in piazza
 8 febbraio, martedì grasso: *Casina*, di Plauto, nel Palazzo della Ragione
 notizie di preparativi di rappresentazioni sacre da fare forse in occasione della festa di S. Giorgio in Duomo
 2 giugno, giovedì: piove e guastò la bellissima processione del Corpus Domini, arricchita dalle centinaia di vestiti delle commedie regalati da Ercole
 1503. gennaio: balli frequenti e conviti
 19 febbraio: *Aulularia*, di Plauto, in Sala grande
 21 febbraio: *Mustellaria*, di Plauto, in Sala grande
 23 febbraio, giovedì grasso: *Eunuco*, di Terenzio, in Sala grande
 27 febbraio, lunedì: *Menecmi*, di Plauto, in Sala grande
 14 aprile, venerdì santo: *Passione*, nel Duomo, fatta da Ercole
 20 aprile: *Annunciazione*, nel Duomo, fatta da Ercole
 30 aprile: *Adorazione dei Magi e strage degli innocenti*, nel Duomo, fatta da Ercole
 18 agosto: muore papa Alessandro VI
 1504. carnevale: Ercole lo passa a Mantova
 28 marzo: *Comedia de Jacob et de Joseph* (I parte), di Pandolfo Colonna, nel Duomo, fatta da Ercole
 31 marzo, domenica delle Palme: *Comedia de Jacob et de Joseph* (II parte)
 1505. 25 gennaio: muore Ercole I d'Este

VITRUVIO E LA «CITTÀ FERRARESE» (Franco Ruffini)

A scorrere la ricca documentazione sullo spettacolo a Ferrara, per un quarantennio almeno a partire dal 1464, l'impianto scenico si presenta con una costanza descrittiva che sfiora la monotonia. Costanza rispetto al tempo, ma anche rispetto alla tipologia di spettacoli e rispetto ai luoghi in cui, di volta in volta, l'impianto scenico viene sistemato.

Alcuni riferimenti. Per il torneo drammatizzato del 1464, viene costruito un castello di legno di cui, in una lettera di Niccolò Ariosto a Ludovico Gonzaga, del 16 maggio, si dice che «parea de muro per tal modo era depinto».

I *Menechini* (dal titolo del volgarizzamento dei *Menaechmi* di Plauto) del 1486, che inaugurano la stagione delle rappresentazioni classiche in volgare, vedono, nel cortile del palazzo, «de asse facte case depinte et de tuto puncto case et altre torre et cosse» (Caleffi-

ni), oppure «uno tribunale de legname, con caxe V merlade con una fenestra et uso per ciascuna» (*Diario ferrarese*), di cui lo Zambotti sottolinea che era «in forma de una citade». Nella loro enfasi poetica, i versi di Battista Guarino nel carme *Poema Divo Herculi Ferrariensum duci dicatum* (Modena 1496), spesso citati, descrivono la stessa realtà: «Vidimus effictam celsis cum moenibus urbem / Structaque per latas tecta superba vias». Una città dipinta, con mura, e case costruite.

Nel 1487 viene utilizzato lo stesso impianto, per il *Cefalo* di Niccolò da Correggio e, corredato di un «paradiso», per l'*Anfitrione* di Plauto. Lo Zambotti ne parla come di un palco «de legno e d'asse depinto cum caxe in fogia de castello e citade».

Nel 1489, la rappresentazione si sposta davanti al palazzo del podestà, e si tratta questa volta di uno spettacolo sacro, ma dell'impianto scenico il Ferrarini riferisce in termini di un palco molto allungato fornito di «con ase facte caxe [4] con colone di legname».

Dieci anni dopo, nel 1499, il luogo è all'interno di una sala; è di nuovo una rappresentazione classica, l'*Eunuco* di Terenzio. Scrive lo Zambotti: «E denanzi al tribunale ze hera facto uno muro [è il sottopalco] con merli in foza de citade, dove se ge vedeva 5 case constructe con li soi ussi e fenestre, che parevano de pedra cotta».

Il «festival» plautino del 1502 vede un'importante novità. Per la prima volta la sala per le rappresentazioni è distinta da quella per il ballo e per gli altri festeggiamenti; ma l'impianto scenico è sempre lo stesso. Il 29 gennaio, Isabella ne scrive a Francesco Gonzaga come di «una murata de legname [è ancora il sottopalco] merlata a foggia de muro de cità, alta quanto è un homo, sopra gli sono le case de le Comedie, che sono sei».

Ancora: per lo *Joseph* del 1504, in Duomo, ricompare il consueto tribunale con «caxamenti de asse depinti in modo de castelle» (Zambotti).

Possiamo fermarci: altre citazioni non farebbero che confermare la stessa realtà. In sintesi, un palco molto sviluppato in lunghezza («teneva da un muro all'altro» del cortile, precisa il *Diario ferrarese* del 1487, e nel 1502 il tribunale è sistemato sul lato lungo della sala), con il sottopalco «dipinto» in modo da simulare un muro di cinta; sopra, allineate, delle case (da quattro a sei), costruite, praticabili, dotate di porta e finestre, e anch'esse «dipinte» per sembrare di muratura.

È l'impianto scenico che, con una felice formula, è stato chiamato «città ferrarese».

Nella «città ferrarese» si è voluto vedere una sorta di punto di passaggio tra la «corrente medievale», con i suoi luoghi deputati, e la «corrente rinascimentale», con la sua «scena di città» prospettica

(Pirrotta-Povoledo 1969, 402 ss.). Ma ad incrinare la premonizione rinascimentale intervengono i riferimenti che abbiamo prodotto. Due fatti sono subito evidenti.

Il primo è che il termine «dipinto», pur chiamando formalmente in causa la pittura per la «città ferrarese», ha un significato del tutto limitato e specifico. Con esso si vuole indicare *solo e precisamente* che le tavole (del sottopalco e delle case) devono apparire come fatte di muratura: *nient'altro*. Manca completamente l'istanza illusionistica, che è caratteristica fondante della prospettiva. La pittura della scena ferrarese non vuole simulare volumi o oggetti inesistenti, o suggerire lontananze; serve solo a render più realistiche, più materialmente costruite, le case.

Il secondo fatto riguarda i termini «casa», «castello» e «città». Essi non vengono usati all'interno di discorsi in cui, per esempio, le case contornino il castello formando, nell'insieme, una città. Sono adoperati, piuttosto, come sinonimi: esemplare, in questo senso, lo Zambotti del 1487, con le sue «caxe in fogia de castello e citade». Le case, protette dal muro di cinta, sono il castello, e questo è la città: il che non è affatto sorprendente in un luogo, come Ferrara, in cui la città si identifica con il castello, sede del potere che governa i cittadini e le loro case.

Anche in questo c'è qualcosa di profondamente estraneo alla «scena di città» rinascimentale. La «scena di città» non può fare a meno di mediazioni simboliche: siano esse la «torre dei venti», effigie antonomastica della città, come nella scena urbinata del 1513, o siano monumenti insigni; o siano solo il generico slargo della piazza, che però simbolicamente è foro, centro di aggregazione della città.

Nella «città ferrarese», la città si mostra nella sua evidenza viva, quasi un duplicato in scala ridotta e in schema semplificato della reale città-castello. Le case *sono* le case dei cittadini, il castello è il castello del duca. La città è la città. Non va rintracciata, come sarà per il Rinascimento, oltre la figurazione: si stampa nella sua stessa figurazione.

C'è un ultimo motivo di estraneità tra la «città ferrarese» e la «scena di città» prospettica, ed è il suo sviluppo lineare. Le case sono affilate l'una all'altra, in un palco la cui estensione in larghezza è molto maggiore dell'estensione in profondità. La «città ferrarese» non si limita a non simulare la profondità; decisamente rinnega la profondità, appiattita com'è nella sua monotona, ma funzionale ed evidente, filiera di case.

Ci sarà la «scena di città» prospettica, ma sarà in altri contesti di cultura, in altri luoghi del fare e del pensare teatro. A Ferrara, la «città ferrarese» è modello autonomo e autosufficiente. Non prelude al Rinascimento né, crediamo, si attarda nel flusso della corrente

medievale. Esprime e visualizza un'esistenza del teatro che a Ferrara ha connotati del tutto specifici.

Se il riscontro nella pratica dello spettacolo promossa da Ercole I è noto, sembra non esserci corrispondenza a livello di riflessione teorica, in particolare sull'edificio teatrale e sull'impianto scenico.

La riflessione teorica sull'edificio teatrale e sull'impianto scenico tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento è l'esegesi della sezione teatrale (libro V) del *De Architectura* di Vitruvio.

Publicato per la prima volta a Roma nel 1486 da Sulpicio da Veroli (ma già noto in vari codici), il trattato di Vitruvio fu poi riedito, con illustrazioni, da Fra Giocondo nel 1511 e nel 1513 (a Venezia e a Firenze), e quindi tradotto in volgare, con commento e ricco corredo di figure interpretative, dal milanese Cesare Cesariano. Uscì a Como nel 1521.

Gli ambienti sono o quello cosmopolita di Fra Giocondo, o quello cenacolare dei pomponiani di Roma, o quello milanese, con la sua eco del circolo bramantesco, del Cesariano. La vicenda dell'esegesi vitruviana è assai più lunga e fitta di eventi, ma i cenni che ne abbiamo fatto possono bastare al nostro discorso.

Ferrara sembra assente da questa vicenda. O meglio, presente solo marginalmente. A Ferrara infatti fu prodotto il trattatello in volgare *Spectacula*, mai edito se non in epoca contemporanea (Marotti 1974, Aguzzi Barbagli 1992).

Autore ne è Pellegrino Prisciani, cortigiano, astrologo e ambasciatore di Ercole I. Scritto su esplicita commissione del Duca, presumibilmente in un periodo collocabile tra il 1486 e il 1501, *Spectacula* è una rielaborazione del solo quinto libro di Vitruvio, ampiamente mediata da riferimenti al *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, circolante manoscritto fin dal 1452 e a stampa dal 1485. Il Prisciani conosceva i suoi due testi di riferimento. Di quello dell'Alberti parla in una lettera al Duca del 1485; di quello di Vitruvio ci informa una lettera di Isabella a Francesco Gonzaga del 1491 (Rontodò 1960, 71, 73).

La marginalità del Prisciani nella vicenda dell'esegesi vitruviana è comprovata sia dai limiti oggettivi della sua operazione (parziale e indiretta, rispetto al trattato di Vitruvio), sia dai numerosi e vistosi "frintamenti" che del dettato vitruviano in essa sono presenti.

Il quadro delle presenze ferraresi nella riflessione teorica sul teatro va integrato con una recente acquisizione. Si tratta di Cesare Cesariano. La stesura della sua monumentale traduzione commentata e illustrata fu troppo lunga e complessa per poterla sintetizzare nel luogo di nascita o nell'anno di edizione. Solo qualche rapido ma indispensabile cenno.

Sappiamo che il Cesariano lavorò alla sua opera per vent'anni, il che ne fissa la data di inizio circa al 1500. In quel periodo (è l'autore stesso a dirlo) il Cesariano era a Ferrara, dov'era giunto nel 1499 e dove, oltre a dedicarsi a studi di matematica e filosofia nella locale università, precisa l'autore «in le Comedie per Hercules duca mi exercitai». Il soggiorno ferrarese si prolungò probabilmente fino al 1503, coprendo nella sua complessiva estensione un arco di grande prestigio e maturità nell'attività spettacolare del Duca.

Non sappiamo in che cosa sia consistito l'«esercizio» del Cesariano nelle commedie del duca Ercole. Certo è che, ad esordio del terzo capitolo del quinto libro, lì dove inizia proprio la trattazione teatrale, Cesariano fa di nuovo riferimento al Duca estense, con ammirazione e ricchezza di dettagli.

In conclusione, pur solo sulla base di questi pochi elementi, la zona teatrale dell'opera di Cesariano deve ritenersi, se non addirittura prodotta a Ferrara, almeno largamente correlata al teatro che in quegli anni a Ferrara si praticava (Ruffini 1983).

Se l'assenza di Ferrara dalla riflessione teorica sul teatro è radicalmente da ridimensionare, non altrettanto sembra potersi dire della sua marginalità qualitativa.

Dei frintamenti del Prisciani abbiamo detto; ed anche al Cesariano, nel complesso, è stata a ragione imputata una scarsa comprensione del dettato vitruviano. In particolare, la zona teatrale, che è quella che qui ci interessa, non è certo esente da confusioni.

Ed è sui "frintamenti" del Prisciani e del Cesariano che ci si dovrà infine interrogare. Non sulla base del solo criterio della correttezza esegetica, ma alla luce della situazione teatrale complessiva - teorica e pratica - di Ferrara.

Il teatro a Ferrara, massime negli anni di Ercole I, è diffuso, articolato e, soprattutto, fortemente investito di valore culturale ed etico. Il teatro esiste nel presente, ed esiste ad un alto livello di dignità e di pubblico riconoscimento.

A Roma, Sulpicio da Veroli, nello scrivere la dedicatoria del suo *Vitruvio* al cardinale Raffaele Riario, può lamentare l'assenza del teatro e invocare quindi la fondazione sulla scorta del solo esempio di dignità disponibile: l'antico. A Ferrara questo sarebbe impensabile. A Ferrara, l'esegesi di Vitruvio non è finalizzata alla fondazione di un presente, perché questo presente esiste già ed è già pienamente investito di valore. A Ferrara può trattarsi solo di «recherchare le antiche memorie de tal spectaculi», come puntualmente recita il Prisciani nella sua dedicatoria.

Se a Roma l'esegesi vitruviana si misura con la filologia, a Ferrara si misura anche - se non soprattutto - con la realtà del teatro esi-

stente. Questa realtà, in quanto degna, non potrà che essere riscontrabile nel fondamento stesso della dignità, e cioè nell'antico.

Si tratta di due operazioni sostanzialmente diverse, se non opposte: un antico, a Roma, evocato per criticare il presente e cambiarlo; un antico, a Ferrara, evocato per esaltare il presente e confermarlo nella sua continuità.

Esaminiamo dunque il "frintendimento" che della scena architettonica di Vitruvio opera il Prisciani. Occorrerà procedere con qualche dettaglio.

Il Prisciani seguì la traccia con cui l'Alberti aveva rielaborato Vitruvio fino al punto in cui viene descritta la diversa metrica di palco ed orchestra nel teatro greco e in quello romano. E la seguì anche subito dopo, in un passo, fondamentale per il nostro tema, in cui l'Alberti descrive la scena, in parte rifacendosi a Vitruvio e in parte inventando secondo il suo personale criterio.

Dice l'Alberti: «Atqui ornabatur quidem haec pars in utrisque columnis et contignationibus alteris in alteras positus ex domorum imitatione», concludendo che la scena («haec pars») aveva diverse porte, delle quali la principale era detta «regia», da cui entravano e uscivano gli attori (Marotti 1974, 40).

Cosa vien detto, in sostanza? Che la scena, sia nel teatro greco che in quello romano, era ornata con colonne e travature sovrapposte secondo l'uso delle case, e che c'erano inoltre, sempre nella scena, delle porte praticabili.

Tant'è vero che, con il suo «ex imitatione domorum», l'Alberti non vuole evocare l'immagine di case ma solo indicare una pratica architettonica, che subito dopo, parlando dei tre tipi di scena (e in ciò seguendo di nuovo Vitruvio) non fa cenno degli «aedificia privata» di cui Vitruvio dice a proposito della scena comica, e che ne saranno l'unica eredità figurativa nella scena comica del pieno Rinascimento. Del resto, non si vede come dei colonnati sovrapposti possano richiamare, immediatamente almeno, l'«imitazione» di una casa.

Abbiamo detto che il Prisciani seguì l'Alberti. Vediamo come.

«Et adornavasse [la scena] de colone, solari et da quali se potesse andare da l'uno nel altro ad imitatione de case, cum ussi, porte et cum una in mezzo sì como regale per ornamento de templi et in quale potessero descendere et ascendere li personati et attori de lor senno sì como ricerchassero le fabule» (Marotti 1974, 62).

Prisciani segue Alberti parola per parola, apparentemente, ma «frintende» secondo un suo personale obiettivo. Non c'è dubbio che per lui l'albertiano «ex imitatione domorum» stia ad indicare realmente delle case sulla scena; non il riferimento ad una pratica architettonica, come per l'Alberti, ma quello ad una presenza figurativa, del resto descritta con dovizia di particolari.

Consequente nel Prisciani, quel rimando a Vitruvio circa la scena comica, che era assente nell'Alberti, e che ora invece puntualmente presenta «edificii privati et da cittadini cum sue fenestre et ussi ad similitudine de communi edificii» (Marotti 1974).

Le travature poste l'una sull'altra dell'Alberti diventano «solari et da quali se potesse andare da l'uno nel altro». Le porte della scena diventano «ussi, porte» delle case; e quest'ultima fondamentale «incomprensione» viene confortata con il riporto del brano vitruviano relativo alla scena comica: in cui gli «edificii privati» dell'antico si arricchiscono de «fenestre et ussi», appunto a «similitudine de comuni edificii». A scanso di ogni possibile equivoco.

La scena architettonica di Vitruvio si è trasformata, con la mediazione dell'Alberti – che pure non aveva sostanzialmente operato alcun frintendimento – nella «città ferrarese». Le «antiche memorie» del presente, della cui ricerca il Prisciani era ufficialmente incaricato, sono state trovate: com'era inevitabile.

Ad esse può essere coerentemente integrato anche quello che del presente non è del tutto chiaro nella «memoria». Ad esempio, quei «solari» praticabili non sono strettamente necessari nella normale «città ferrarese», ma possono tornare utili in casi eccezionali in cui sia previsto un piano scenico superiore. Meglio dunque inserirli tra i reperti archeologici.

E infatti almeno un caso eccezionale di questo tipo è registrato, a Ferrara. Pensiamo all'indicazione, per il *Timone* del Boiardo, di un «proscenio superiore», anche se non si trattò di un'effettiva rappresentazione. Forse è significativo che l'autore di quella indicazione, il Boiardo, conoscesse l'opera dell'Alberti, come si ricava da una lettera ad Ercole del 17 settembre 1488.

Torniamo al Prisciani e ai suoi «frintendimenti» di Vitruvio, che sempre più si stanno rivelando come adattamenti dell'antica testimonianza ad un contesto diverso, ma dotato d'uno stesso livello di dignità.

Prisciani divide il palco (il pulpito) in una fascia più lontana dal pubblico per la «scena» con le sue case, una fascia intermedia come «proscenio» per l'azione degli attori, e un'ultima fascia più avanzata detta «orchestra».

Se la collocazione della scena in un'esile fascia di fondo si giustifica nella pratica di allineare le case una di fianco all'altra, come abbiamo visto, particolarmente interessante è la collocazione dell'orchestra sul palco: significativa dell'operazione culturale del Prisciani, dato che in Vitruvio l'orchestra non è collocata sul palco.

Da Vitruvio, e dall'Alberti, il Prisciani può ricavare solo che nelle «antiche memorie» l'orchestra era oltre che uno spazio fisico

del teatro, anche il luogo in cui sedevano i maggiorenti, quando non erano sistemati insieme agli altri spettatori sulle gradinate.

In almeno due casi di rilievo, la funzione di ospitare gli spettatori importanti in uno spazio diverso da quello del pubblico, fu assolta a Ferrara dal palco. Per l'*Anfitrione* del 1487, il duca assistette «supra il tribunale dove se recitava» (Ferrarini) e per l'*Eunuco* del 1499 «il Sig. et lo Sig. Vostro fratello se redussino suso el Tribunale de la comedia» (Prosperi, lettera dell'8 febbraio a Isabella).

Se l'orchestra è, in Vitruvio, il luogo per gli spettatori eminenti, niente di più coerente alle finalità dell'operazione esegetica del Prisciani che chiamare «orchestra» quella parte del palco che a Ferrara assolveva a una tale funzione, dato che – conviene insistervi – la realtà presente di Ferrara non ha minori titoli di dignità di quella antica di Roma.

Certo, lo spazio di libertà del Cesariano è meno ampio, rispetto a quello del Prisciani. Più pressante è l'impegno filologico, e le mediazioni (compresa quella dell'Alberti) devono comunque essere rifeuse in un commento che pretende all'autonomia e alla scientificità. Nondimeno c'è un'«incomprensione» talmente macroscopica e singolare che si è indotti a cercarne la ragione (oltre quelle che potessero essere le carenze filologiche del Cesariano) nell'influenza del contesto teatrale ferrarese.

La «figura teatrale» del Cesariano è una delle immagini più riprodotte, riguardo al teatro del Rinascimento; ed è, con tutta evidenza figurativa, un Colosseo deformato a torre, secondo i moduli dell'iconografia coeva. In quanto Colosseo e in quanto «figura teatrale», vi si è visto un documento di particolare efficacia didascalica della relazione stretta tra teatro, Roma e antico, che caratterizza il momento dell'«invenzione del teatro».

Però, nel testo del Cesariano la «figura teatrale» non rappresenta, come sarebbe logico per un Colosseo, *il teatro che contiene la scena* bensì, al contrario, proprio *la scena che è contenuta nel teatro*.

Sarebbe impossibile ripercorrere qui tutti i passaggi che altrove abbiamo percorso per giungere, inequivocabilmente, a questa conclusione (Ruffini 1983). Quel che è certo è che, per quanto grande possa apparirvi l'incomprensione di Vitruvio, il «Colosseo» del Cesariano è la scena nel suo complesso. In quanto tale, essa esibisce i tre tipi di scena indicati da Vitruvio: la scena comica, tragica e satirica.

Importante, in particolare, è la scena tragica, che campeggia al centro del piano intermedio del presunto Colosseo. Vi si vede un principe, contornato dai suoi dignitari, dalle dame e da musicisti: una mescolanza molto fedele e coerente, a ben guardare, tra la «casa regale» indicata da Vitruvio come immagine della scena tragica e la corte del duca Ercole, con la corte parallela della moglie Eleonora,

e con i musicisti per i quali Ferrara era universalmente famosa. Ed è già, questo, un «frintendimento» – o un'«integrazione» – di Vitruvio e dice molto, non tanto sull'inadeguatezza filologica del Cesariano, quanto sulla sua deferenza verso il presente da cui era contornato.

Torniamo alla scena. Il principe è ostentatamente rivolto verso l'esterno del «Colosseo», e ha davanti a sé un grosso libro. Al di sotto, una scritta in greco lo designa come «maestro dei buoni e pronto a biasimare».

La scena vitruviana del Cesariano, cioè così come il Cesariano la «frintende», è insomma un luogo dal quale il principe ammaestra e governa il suo popolo. Difficile non cogliervi ben più di un'eco con la dedicatoria del Prisciani ad Ercole, che «con tanti et tanto ordinati spectaculi, congregi questo suo fidissimo et dolce popolo; lo delecti, lo amaestri in questo suo mondano vivere, lo inviti al studio et al farsi docti homini ad honore et beneficio non mediocre de tuta la Republica» (Marotti 1974, 54).

Ma ancora più stretta, e rivelatrice, è la consonanza tra l'immagine del Cesariano e le parole del suo stesso commento al testo di Vitruvio. Ad inizio del terzo capitolo del quinto libro, cioè proprio allo stesso punto in cui il Prisciani riprende Vitruvio e l'Alberti, Cesariano menziona le commedie, tragedie e satire ospitate dal teatro. Aggiunge poi: «Ma queste cose, avanti a tutti li spectatori, erano quodammodo como fano li sacri praedicatori quelle devote representatione, aut de la vita del nostro Signore, aut di qualche Divo Sancto, vel si como faceno li solemni e Divini officii» (Marotti 1974, 107-108).

Per il Cesariano lo spettacolo, indipendentemente dalla sua tipologia (commedia, tragedia o satira), è una «predica figurata» al popolo. La conclusione del brano: «de le quale cose, Hercules estense, duca de Ferrariensi, asai a la nostra etate de queste si è dilectato», dice chi, secondo il Cesariano, è il predicatore per antonomasia: è il duca Ercole. Egli raduna il suo popolo e lo ammaestra attraverso gli spettacoli, cioè *dalla scena*.

La scena è la «città ferrarese» con le sue case, per il Prisciani; ed è a pari titolo, per il Cesariano, il pulpito da cui il Duca in persona, reggitore della città, si mostra e «predica» per essere «maestro dei buoni e pronto a biasimare».

La «città ferrarese» è, allo stesso tempo, ciò che gli spettatori guardano e il luogo (la città-castello) da cui sono guardati da parte del Duca. Sono la sua trasparenza figurativa e soprattutto il suo valore di dignità che consentono alla scena questa duplice valenza.

Nella seconda di queste valenze, cioè per lo sguardo del Duca, sono le gradinate per il pubblico ad essere teatro. È ben più che

una suggestione, nello scomparto della «figura teatrale» del Cesariano, quel «teatro» stipato di spettatori. Circondando la scena da cui il duca ammaestra il popolo, esso – il teatro – è in realtà lo spettacolo per il Duca. E Prisciani infatti parla di «visorio» per indicare il teatro, «nel quale, stando grandissima turba, dala longa ancora senza impedimento alcuno vedesse et potesse anche esser visto» (Marrotti 1974, 55).

«Teatro» è termine doppio, non solo in Prisciani e in Cesariano (sintomatico è che entrambi usino «spectaculi» nel duplice senso albertiano), ma anche nella pratica spettacolare di Ferrara. Dobbiamo ormai aspettarci simili specchiamenti tra elaborazione culturale e pratica spettacolare.

Per l'*Anfitrione* del 1491, Ercole in una lettera al figlio Ippolito parla di «alcuni tribunali alti in modo de theatri» per gli spettatori; e chi sa che il Duca non fosse, come per l'antecedente del 1487, proprio nell'«orchestra» della scena a guardare il suo teatro.

Di tribunali per il pubblico «in foggia di teatro» parla ancora lo Zambotti per l'*Epidico* del 1502; e il Guarino, per gli esemplari *Menechini*, descrive lo spazio del pubblico come «ardua... gradibus spectacula multis».

Come per la «città ferrarese», così anche per il teatro «da vedere e da esser visto», pratica e riflessione teorica si rispondono e si ritrovano l'una nell'altra.

Più che di fraintendimenti allora, per il Prisciani e per il Cesariano, si dovrebbe parlare di adattamenti.

Nell'esegesi vitruviana non si tratta di traslare le parole di un testo nelle parole di un altro testo; si tratta di concretizzare le parole di un testo nella materia di un impianto scenico e di uno spazio per il pubblico, cioè di un teatro capace di conciliare la funzionalità con la dignità culturale ed etica.

A Ferrara un tale teatro esiste: *funzionale e degno*. Se ne deve solo rintracciare la «memoria» antica.

Certo, la memoria non può non presentare sfasature rispetto al presente. Ma se del presente è radice e non antitesi (come a Roma), dev'esserci al fondo compatibilità. I «fraintendimenti» del Prisciani e del Cesariano sono il documento di questa sfasatura: e però sono anche la certificazione che la sfasatura poteva, nei fatti, essere eliminata, perché c'era accordo, a Ferrara, tra antico e presente.

Nel 1502, in occasione del «festival» plautino, Niccolò Cagnolo descrive il teatro sistemato all'interno di una sala. Parla di una «scena, con le sue sedie in cercho alte e basse, et da un canto el proscenio». Menziona anche l'«orchestra dove sedevano tuti li illustrissimi signori e Oratori».

In questo sfoggio di lessico vitruviano (la descrizione di Isabella

della stessa realtà adotta tutt'altro linguaggio, al punto da far sembrare che stia descrivendo un'altra realtà), ricompaiono le solite «camere tute merlate e orlate con li soi camini, dove stavano li mimi e histrioni che representavano le comedie» (Cagnolo, in Zambotti).

Ricompare la «città ferrarese».

I fraintendimenti del Prisciani e del Cesariano non sono dissimili dallo sguardo del Cagnolo: che traduce la sala-teatro in termini di «antiche memorie», lasciando inalterato quello che, malgrado le inevitabili sfasature, dell'antica memoria è riproposta degna e funzionale.

IL MODELLO TEATRALE NEL DUCATO DI ALFONSO I (Clelia Falletti)

La grande età teatrale di Ercole I lascia una feconda eredità culturale che si sviluppa con ricchezza (si pensi all'Ariosto o alle pastorali); ma qualcosa vien meno.

La messa *Hercules Dux Ferrariae* di Josquin Desprez può essere assunta come simbolo della centralità di Ercole come «Christomimes», come re cortese e cristiano, sul modello di Carlo il Temerario di Borgogna o di Alfonso il Magnanimo d'Aragona. La rappresentazione di sé e della corte si proietta nella restituzione del teatro classico come conferma e radici di una viva cultura, senza contrasti o rivoluzioni; e si conferma nella «corte delle donne» e i suoi modi più «privati» e cortigiani di intrattenimento e spettacolo. Questo è l'*imprinting* che la cultura teatrale ferrarese porterà con sé, come propria specificità.

Alla morte di Ercole, dunque, gli spettacoli continuano; ma senza quella tensione unificatrice. E alla corte di Alfonso I e alle feste di Lucrezia si affiancano altre corti, prima fra tutte (e quasi paritetica) quella del cardinal Ippolito.

Buffoni, giocolieri, saltimbanchi, cantatori, improvvisatori, poeti, musicisti, danzatori e maestri di ballo e i vari artisti e artigiani delle musiche, delle maschere, della cucina, costituiscono l'*humus* attivo degli spettacoli in queste corti (si è calcolato che quella del cardinal Ippolito avesse 102 fra gentiluomini e servitori). I personaggi presenti nella corte di Alfonso vanno dal musicista Adriano Willaert al buffone Martino d'Amelia. La corte di Lucrezia è particolarmente ricca: al Tromboncino famoso o a quell'Antonio detto «dall'organo» si affiancano la musicista Graziosa Pio e le danzatrici Nicola (senese), Caterina (valenzana), Dimitria (slava); e quella Dalida de Puti, stipendiata di Lucrezia e amante del cardinal Ippolito, che interpreterà nell'egloga di Ercole Pio (1508) un pastore (insieme al Tromboncino); o quel nano Santino che era solito salire sul

tavolo e affascinare Lucrezia e le damigelle narrando storie. Cristoforo da Messisbugo ricorderà come ai banchetti di carnevale fosse usanza accostare tornei o giochi o combattimenti alla sbarra o «a Castello» o feste varie.

Il carnevale del 1506, il primo carnevale di Alfonso I, è un fervore di giostre, cene, mascherate, balli, giochi, nella piazza, nel castello, nei salotti di Lucrezia, presso il cardinal Ippolito. Il Prospero, nelle sue lettere a Isabella, racconta di un gioco dell'oca (cavaliere che cercano di prendere un'oca appesa), di una battaglia tra due schiere (l'una armata di bastoni, l'altra di uova), di una festa del porco (un maiale che uomini bendati dovevano colpire); c'è poi una giostra alla quintana e anche un funambolo che danza una moresca in equilibrio su una corda, bendato e con pesi ai piedi: è un Bartolomeo «Cingano» (zingaro), lo stesso forse che ritroveremo nell'egloga di Ercole Pio del 1508. Anche Lucrezia e le sue donne vanno in maschera come i gentiluomini. Di Lucrezia Borgia sappiamo che promosse, in questo carnevale, la rappresentazione di una «commedia» che vien detta «disonesta» il cui contenuto è in parte tratto dalla novella boccaccesca del falcone; e anche una «Festa dei pastori» di cui non possiamo sapere se fu azione puramente mimica o anche parlata. In particolare poi si recitarono un «Transito del carnevale» che il Prospero dice di Niccolò da Correggio ma che è stato identificato con un poemetto in ottave di Gaspare Visconti (Catalano I, 300), l'autore della *Pasitea* in cui si inventa l'imitazione dal 'milanese' Cecilio (il Visconti però era morto nel 1499). Si rappresentò anche un'egloga di Niccolò da Correggio, l'ormai anziano gentiluomo (morirà nel 1508) autore del *Cefalo* e presente in vario modo nella cultura teatrale del tempo di Ercole. L'egloga, minutamente descritta dal Prospero in una lettera a Isabella del 23 febbraio, si fece in «Castello suso la sala del Camino». Si tratta di due atti con un prologo, un finale e due intermezzi; è un'egloga pastorale celebrativa in forma mitologica di Alfonso, con musiche, danze e, alla fine, Apollo/Orfeo che suona la lira con al seguito tre animali «artificiosamente facti».

Il carnevale del 1507 è segnato da varie feste nei diversi palazzi, in cui si segnala la presenza di sette cardinali giovani venuti da Bologna (tra cui Aragona, Cornaro, Colonna, Cesarini e il futuro Leone X) che vanno in maschera e partecipano ai balli.

È nel carnevale del 1508 che la committenza intrecciata di Alfonso, Lucrezia e Ippolito determina un insieme teatrale notevole, oltre le mascherate, i balli, la giostra alla quintana (le maschere sono molte e ricche, come quella del Cardinale «a la mamalucha de brochato d'oro»: Prospero, 28 febbraio); come scrive il Prospero a Isabella nella lettera dell'8 marzo, «questi di se è facto forte de masca-

re et comedie». Nella stessa lettera il Prospero traccia un bilancio critico delle commedie: quella di Antonio dall'Organo è più «jocosa che de natura de comedia», con inserti non propri del genere e imperniata su un solo innamorato; la «commedia» di Antonio Tebaldeo è una *Dafne*, apprezzata per l'indiscussa «gentileza del verso» ma poco gradevole e spesso incomprensibile; la terza «commedia» di «uno grecho povero che sta in casa de M.r Hercule Stroza» non piacque perché priva «de quelle moralità et subtile astutie che sogliono esser inserte in le comedie». Sono dette «commedie» ma è termine generico: sembrano piuttosto tre egloghe pastorali e mitologiche.

Un'egloga allegorica fu anche quella che, alquanti giorni prima, il 13 febbraio, aveva fatto Ercole Pio «ad instantia del Cardinale», per il Duca, lo stesso Cardinale, entrambi in maschera, e per Lucrezia con le sue donne; si fece in Sala grande del Palazzo ducale, con un palco al centro, insolitamente alto, circa due metri, e posto «di traverso... ornato sol de tapezarie, che guardava verso il Castello». Si trattò di una pastorale cortigiana, una disputa in terzine fra pastori sull'amore, con elogi ripetuti a Lucrezia innanzitutto e poi a Isabella d'Este ed Elisabetta d'Urbino (le tre «prime donne»): un'esile trama che lega elogi e danze. Nella pastorale, dopo la disputa dei pastori sull'amore, interviene una brigata di cacciatori e si presentano giochi di società con un «signore della festa»; ci sono danze di quattro bambini «disciplinati da quello che va sopra la corda» che si esibisce poi in danze acrobatiche, e poi il canto di Dalida de Puti vestita da pastore, accompagnata da pastori-musici tra cui il Tromboncino; i recitanti spargono profumi e fanno una specie di processione con un canto che al Prospero riecheggia le litanie; il signore della festa consola alla fine il pastore dolente d'amore ricordandogli il piacere passato nei giochi appena fatti e prospettandogli il piacere futuro che ora potrà prendere ballando con le donne presenti: gli attori scendono e cominciano a ballare con il pubblico. L'egloga di Ercole Pio è certo un gioco cortigiano, ma la sequenza e le modalità delle azioni evocano suggestioni di cerimonia esoterica, di ambito neopitagorico; o per lo meno di un livello esoterico dello spettacolo, sottolineato forse dal suo prolungamento nel coinvolgere gli spettatori.

Alle pastorali-commedie e al gioco cortigiano del Pio fa seguito, il 6 marzo, e sempre per opera del Cardinale, la commedia di Ludovico Ariosto, la *Cassaria*, che piacque molto. Il Prospero la dice più ricca in inventiva e moralità di quelle di Terenzio, recitata molto bene da attori (secondo il Catalano «di suoi», cioè del Cardinale, correggendo il Campori che aveva letto «di fuori»), con bei costumi, buona musica negli intermezzi e una moresca. Un testo ben or-

ganizzato, dunque, che ebbe un buon allestimento (per il problema che pone la descrizione del Prospero rispetto al testo della *Cassaria*, dicendo che è in versi e si svolge a Taranto, vedi *ultra*). Queste «feste e representatione» si fecero tutte in una scena «meravigliosa», realizzata da Pellegrino da Udine «ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiese, torre, campanili e zardini». L'elogio appassionato del Prospero non può più far pensare (dopo le precisazioni critiche e documentarie definite in Zorzi 1977) ad una prima scena prospettica: la scena a prospettiva urbana quale si definirà col Peruzzi è strutturalmente lontana dalla cultura ferrarese e non vi era necessaria. Il teatro a Ferrara aveva consolidato uno spazio scenico efficiente, sviluppato «classicamente» in larghezza e non in profondità, già adeguato alle istanze classiche nei valori simbolici del castello-case merlate-città e materialmente corrispondente alle necessità rappresentative anche della «nuova» commedia. La descrizione del Prospero indica quindi un arricchimento organico e formale delle case-città ferraresi, una scena costruita quale sarà poi quella del «teatrino» dell'Ariosto. Il Prospero aggiunge che la scena è tanto ben fatta «quale non credo se guasti, ma che la salvarano per usarla dell'altre fiate». In un registro di spese il 5 marzo 1508 è registrata la spesa per l'acquisto di colori per Pellegrino da Udine «che dipinzeva le case de le Comedie in sala di corte».

A Pellegrino da Udine che risulta pagato per pitture di scene dal 1508 al 1518 succederà poi nella stessa funzione, dal 1526, Dosso Dossi con i suoi allievi.

Nello stesso 1508 è alla corte di Lucrezia Bernardo Accolti, l'Unico Aretino, autore di una commedia in ottava rima tratta da una novella del Boccaccio, la *Virginia*, recitata a Siena per nozze nel 1494.

La qualità teatrale degli spettacoli (allestimenti, recitazione, testi) sembra crescere e consolidarsi nel carnevale successivo del 1509, con un più netto senso di continuità rispetto al teatro di Ercole I. Ci sono naturalmente giostre, maschere, balli, conviti (e Girolamo da Sestola detto il Coglià scrive a Isabella, il 21 gennaio, che «due matti solenni» si aggiungono ai molti altri che popolano la corte con «grande alegrezza» del Duca: «non è possibile credo retrovare tanti mati quanti sono adesso a Ferrara»). Ma soprattutto, tra il 2 e il 17 febbraio, si rappresentano l'*Ippolito* di Seneca, i *Suppositi* dell'Ariosto, lo *Pseudolo* di Plauto e il *Formione* di Terenzio. L'organizzazione è accurata e sapiente: l'attento Prospero scrive già il 19 dicembre 1508 che si preparano le commedie e la tragedia lavorando ogni giorno e facendo spesso prove «per metterle in pratica»; e il 7 gennaio dà conto della «Scena che se fa in sala», più grande dell'anno precedente («piglia quasi mezo la Sala fino al muro verso

la scalla») il che promette «spectaculo bellissimo da vedere». La tragedia di Seneca, tradotta in volgare, è una novità per Ferrara (a Roma era già stata recitata in latino) e abbiamo visto come Ercole chiedesse a Isabella, nel 1503, la *Troas* di Seneca: sia il Coglià che il Prospero dicono che fu recitata molto bene «de voce et gesti»; il Coro si presentò quattro volte, fatto di dieci recitatori vestiti di bianco, che cantano e suonano. «Altri intermezzi – scrive Prospero – non ge forno facti, ma fo ordinata et sumptuosa et tanto ben conducta quanto representatione ch'io habii visto fare ali di mei». Seguì poi i *Suppositi* dell'Ariosto, una delle «commedie del cardinale»; il Prospero, entusiasta, la dice «deletovele et piena de moralità et parole et gesti da riderne assai» per essere moderna; dice che lo stesso Ariosto recitò il prologo bello e adatto «ali modi et costumi nostri, perché il caso accadete a Ferrara, secundo lui finge»; e aggiunge che non la racconta a Isabella perché forse già ne ha avuto notizia. Ci furono intermezzi con canti e musica e alla fine una moresca di Vulcano con i Cicliopi. Nel Prologo dei *Suppositi* si dice che è commedia nuova dello stesso autore che fece la *Cassaria* l'anno precedente e che spera nello stesso favore con cui quella fu accolta. Lo *Pseudolo* di Plauto è giudicato un po' sconveniente (gli intermezzi furono di musiche e canto nascosti). Il *Formione* di Terenzio, anch'esso fatto recitare dal Cardinale, presenta invece delle novità: in sé, dice il Prospero, la commedia non è bella, ma il Cardinale la fece adattare levando e aggiungendo alcune parti e dandole «uno novo principio et novo fine». L'argomento fu recitato da un ubriaco che si affacciò a una finestra; i recitatori «forno tuti vestiti a la turchesca et persone honorevole, quali dixeno cum bona gratia et gesti accomodatissimi»; gli intermezzi furono canti, musiche, danze e alla fine una bella moresca (il IV, in particolare, presenta «uno culiseo» a otto porte da cui escono nove musicisti). A partire da una confusa notizia della cronaca di Fra Paolo da Legnago si attribuisce la traduzione dello *Pseudolo* ad Antonio dall'Organo e quella del *Formione* all'Ariosto. Sull'apparato scenico insistono i relatori: è in Sala grande ed è molto più grande di quello dell'anno precedente (che non si è quindi conservato come pensava il Prospero); è «aparato novo» (scrive il Coglià) che sarebbe piaciuto a Isabella.

Dalla descrizione per il *Formione*, sappiamo che la scena è costruita e praticabile: il prologo è affacciato «ad una fenestra», il primo intermezzo è «supra uno balchone de una de le case de la scena, facto quasi a similitudine de uno giardino pensile»; il III è «supra una loggia o sia altana»; nel IV c'è un Colosseo a otto porte. La scena è evidentemente quella della «città ferrarese» di Ercole I, con case costruite a più piani, porte e finestre (a maggior ragione la scena del 1508 non è quindi una pittura a prospettiva urbana, dato che

questa del 1509 è anch'essa meravigliosa); e quel "colosseo" a otto porte sembra essere uno di quei tempietti ottagonali così centrali nell'esegesi vitruviana e nella prassi posteriore della scena peruzziana. I testi sono poco frequentati e nuovamente tradotti; il *Formione* è "migliorato" nella sua struttura drammaturgica; e i *Suppositi* dell'Ariosto sono una commedia nuova e moderna. Gli intermezzi sono quasi in secondo piano e gli attori sono giudicati bravi nella dizione e nella gestualità.

È certo che ci troviamo di fronte a una cultura teatrale matura e consapevole, raffinata ed esigente verso tutti gli aspetti della rappresentazione teatrale; una cultura teatrale in cui la rappresentazione scenica è, nella festa, essa stessa festa e autonomo evento; una cultura teatrale capace di riconoscersi come tradizione e di aprirsi a scoperte e al nuovo (la prosa delle moderne commedie dell'Ariosto e la scena delle case-città ferraresi praticabili, con uno spazio scenico superiore agibile e anche un "colosseo").

Questo sviluppo organico del teatro di Ercole I, con la committenza del cardinal Ippolito, di Lucrezia e di Alfonso, viene però bloccato dalle vicende storiche: del dicembre 1508 è la lega contro Venezia e la grave guerra che ne seguì, con le sue intricate vicende per il ducato estense.

È sintomatico che l'Ariosto iniziasse, forse per il carnevale 1510, il *Negromante* senza però finirlo (lo finì nel 1520, ma per Leone X); e ancora, probabilmente nel '18-'19, inizia *Gli studenti* - che non finì mai.

Nel '20 morirà il cardinale Ippolito; nel '19 era morta Lucrezia. Dal 1511 al '13 è chiuso anche lo Studio.

Gli spettacoli si rarefanno quindi, e soprattutto le rappresentazioni teatrali.

Nel 1509, a giugno, un primo incendio danneggia la Sala grande. Nel 1511, per i francesi acquartierati in Ferrara, Lucrezia dà balli e banchetti; e nel '12 si ha un banchetto per Fabrizio Colonna, ostaggio di riguardo. Nel '13, feste, cacce, e poi - preceduta da un banchetto in casa Costabili che si protrae tra musiche e conversari fino a ore quattro di notte - la visita dei convitati, tra cui era Prospero Colonna che aveva espresso il desiderio di vederla, alla Sala grande dove fu mostrata la «Comedia» (la scena?) illuminata: e, dice il Prospero, «ge parve dignissimo spectaculo». Comunque la si interpreti questa notizia (qualcuno ha pensato a una commedia recitata per l'illustre ospite) ha dell'inaspettato.

Nel '15, in casa di Graziosa Pio, troviamo il senese Niccolò Campani detto lo Strascino (caro a Isabella e ormai famoso) che recita una «bellissima ecloga e fece lo 'namoratto e una vecchia dui paggi de mons. Ragona romani. E fu concluso mai havere uditto

meglio né tanta gratia; poi Strassino era un certo villano che facea morire de le rixa» (lettera di Facino). Che si continuino a fare maschere lo sappiamo dal dono che ne fece Lucrezia ad Agostino Chigi nel 1517, e nel '24 si va per carnevale in maschera «a furia e quasi più le femine che li homini». A riprova del "vuoto" che abbiamo ricordato, vediamo l'Ariosto inviare a Mantova, nel giugno 1519, la sua *Cassaria*; inviare nel '20 il *Negromante*, completato in fretta, a Leone X per uno spettacolo che non si farà; e soprattutto sappiamo della messa in scena, nel '19, dei suoi *Suppositi* con le scene di Raffaello (Cruciani 1983). A questi anni si fa risalire la composizione delle commedie di Alfonso di Battista Guarino (in versi sdruciolati): *Il Pratico* (tra il '17 e il '20), *Sponsalizio* (1520), la *Milesia* (in versi latini, non edita, forse precedente). Ma le date non sono sicure.

Il venir meno della committenza estense crea anni di vuoto: e come la rappresentazione più importante per la commedia ferrarese in questi anni è quella romana del '19 di Raffaello, così per la pastorale occorre seguire il giovane Ercole inviato dal padre Alfonso a Roma per onorare il nuovo papa Adriano VI nel 1522. Ritiratosi col suo seguito a Frascati a causa della peste, sappiamo che il medico al suo seguito «Gio. Battista Panza compose una cotal Pastorale, che si fece recitare con grande spasso della corte». A Ferrara la cultura teatrale vive in questi anni delle notizie che arrivano dalle altre corti e in particolare da Roma: esempio rilevante e ben noto è la lettera di Alfonso Paolucci ad Alfonso nel '19 per la recita dei *Suppositi*. Ma è venuta meno anche l'attenzione suscitata dalle recite a Ferrara e, non a caso, sono venuti a mancare spettatori interessati come Bernardino Prospero: così abbiamo notizie e molte le ricaviamo, ma non abbiamo le descrizioni che hanno consentito finora una viva restituzione della vita dello spettacolo.

Nel carnevale del '28 (ma la data è desunta da una notizia più tarda e non è sicura) deve esservi stata la prima rappresentazione della *Lena* dell'Ariosto, con il primo prologo che ci è pervenuto e che sappiamo essere stato recitato da Francesco d'Este (Catalano I, 581); il Prologo dice d'esser venuto in maschera perché tanti gentiluomini e gentildonne dovevano essersi riuniti per ballare, «ma poi ch'io sono entrato in una camera / di queste, e ho veduto circa a sedici / persone travestite in diversi abiti, / e che si dicono l'un l'altro, e rispondono / certi versi, m'avveglio che far vogliono / una de le sciocchezze che son soliti, / ch'essi comedie chiamano, e si credono / di farle bene». Il che ci apre uno spiraglio sulle pratiche del provare.

Il carnevale del '29 ha invece tutt'altro rilievo perché segue il viaggio di Ercole in Francia a sposare Renata e il loro ingresso in Ferrara il 1° dicembre del '28. Il carnevale è ricco di maschere e le-

ste e già dal 18 dicembre il Coglia scrive a Isabella che «ogni sira el S.re fa provare comedie». Il Messisbugo in una delle descrizioni di banchetti ci dice che il 24 gennaio ci fu una cena offerta da Ercole al padre, a Renata, a Isabella e altri (erano 104 convitati, precisa); e scrive che prima, nella Sala grande ornata di tappezzerie, si recitò la *Cassaria* dell'Ariosto (che, probabilmente, è ancora la vecchia versione in prosa); poi, durante il banchetto, aggiunge il Messisbugo, Ruzante e i suoi compagni intervennero con «canzoni e madrigali alla pavana», contrasti «di cose contadinesche» e poi con «intertentimenti di buffoni alla venetiana et alla bergamasca et contadini alla pavana». Poi, entro il 10 febbraio, dopo alcuni rinvii, si fece per Renata di Francia la recita dei *Menecmi* (un po' il simbolo del teatro di Ercole I); sappiamo che la traduzione in volgare fu affidata all'Ariosto per esser poi tradotta e recitata in francese, con «pochi versi volgari» che l'Ariosto scrisse per ogni atto in funzione di quegli spettatori che non conoscevano il francese. Con una lettera del 27 febbraio Isabella fa restituire all'Ariosto la «comedia de li Menichini che habbiamo essendo in Ferrara» dallo stesso Ariosto; e certo deve trattarsi della sua traduzione.

In questo carnevale 1529 si pensa che sia stata rappresentata la seconda redazione del *Negromante* e la *Lena* con l'aggiunta delle due scene e il nuovo prologo. È dato che nel prologo della *Moscheta* del Ruzante si dice che la scena («questa che è chialò») non è né Cremona né Ferrara ma Pavia, dato che la *Lena* si svolge a Ferrara e il *Negromante* a Cremona, anche la *Moscheta* dovette essere recitata nel carnevale del '29 e nella stessa Sala grande con la stessa scena. Così del resto nel prologo del *Negromante* si dice esser Cremona quella stessa scena «che fu detta Ferrara recitandosi / la Lena». Anche questa datazione non si basa però su elementi sicuri: certo è il rinvio reciproco tra le tre commedie e la loro rappresentazione nello stesso periodo (e certa è anche la recita della seconda *Lena* nel 1532, per gli spettacoli di quel carnevale, cui partecipò anche Ruzante). Non ne sappiamo altro, tranne che il 28 febbraio c'è un pagamento «per disfare il tribunale de le comedie». Il 20 maggio dello stesso 1529, in un banchetto che il cardinale Ippolito II offre a Ercole e Renata, secondo il Messisbugo, alla quinta vivanda «per intertenimento vi furono cinque che cantarono canzoni alla pavana in villanesco, che fu cosa meravigliosa ad udire»; e forse si trattò ancora del Ruzante.

Nel '30 dovrebbe essere stata recitata l'*Aulularia*. Nel '31, al carnevale con maschere e giostre alla quintana si aggiunse un nutrito numero di rappresentazioni teatrali, agite su quella scena stabile fatta dall'Ariosto in Sala grande che il Coglia elogia a Isabella («quela sena è tanto bela che fa parere belo ogni cosa»: lettera del

26< ma 16> febbraio). Il 25 gennaio Francesco d'Este «fa una commedia del Formigone», e si tratta della ripresa del testo di Publio Filippo Mantovano (un'opera di scuola composta e recitata a Mantova nel 1503): ne sono stati segnalati i rapporti con la *Cassaria* dell'Ariosto e, dal prologo di un codice dei *Suppositi* in prosa, una sua rappresentazione prima appunto di quest'ultima commedia dell'Ariosto (Stefani 1980, 21). La ripresa della commedia di Publio Filippo trova eco anche nelle edizioni del *Formigone* che, dopo essere stato pubblicato a Roma nel 1524 e a Rimini nel 1526, viene stampato a Venezia nel '27, nel '30 e nel '33.

Il 20 febbraio, lunedì di carnevale, si recita la *Cassaria* che il Coglia (nella lettera a Isabella dello stesso giorno) precisa non essere la prima *Cassaria* («la s'è longato e rifato e jonto quasi tuta, di modo ch'è durata ore 4») e quindi dovette essere la versione in versi. Il giudizio del Coglia è entusiasta per la scena, per l'ottima recitazione, per il testo e per il gran silenzio con cui fu seguita. La scena in questa lettera il Coglia non la descrive perché l'aveva già illustrata a Isabella scrivendole della rappresentazione dei *Captivi*, anch'essi ben recitati e con successo dovuto forse più che altro a quella scena che fa parere bella ogni cosa (su questa lettera del Coglia si sono basati da sempre gli studiosi per stabilire la datazione di alcune recite ariostesche e la presenza di altre commedie, perché in essa vien dato il calendario delle feste della settimana di carnevale; ma siccome la lettera porta erroneamente la data 26 febbraio anziché 16, si sono create strane incongruenze: ad esempio, la *Cassaria* recitata due volte e la seconda volta il 29 febbraio, data che ovviamente non esiste nel 1531; o il raddoppiamento delle commedie anonime che, come i *Captivi* datati al 25 febbraio e la stessa replica della *Cassaria*, sarebbero state recitate dopo che il 23 febbraio si è tolto l'apparato delle commedie dalla Sala grande). Sulla stessa scena era prevista anche un'altra commedia (non sappiamo quale) forse di Alessandro Guarino, come risulterebbe da un pagamento «a conto de mascare» per questa e per quella dell'Ariosto; ma forse non si fece – se è a questa che si riferisce il Coglia nella lettera del 20 – «per non essere in ordine». C'è poi un altro pagamento per la commedia dell'Ariosto («per botoni 106 de raso cremisino»), e un altro per «li mantelli deli romei che feceno la musica in la comedia de m. Ludovico Ariosto», e uno a due facchini che hanno aiutato «a desaparare la sala de tapezarie e la siena de le Comedie» del 23 febbraio. E, in mezzo, feste e cene e quintane.

Nel '32 si ha ancora una ricca presenza di rappresentazioni teatrali. Il 2 gennaio il Coglia scrive a Isabella che l'Ariosto non è andato con la corte a Venezia ma è a Ferrara «per metere in ordine le comedie che se spera fare belo charnevale»; il 20 gennaio Bonifacio

Bevilacqua scrive al fratello Alfonso che l'Ariosto «reciterà la Lena et Ruzante una di quelle sue in lingua pavana». Il *Memoriale d'uscita* registra poi la spesa del trasporto di cipressi e altri addobbi per decorare il palco per le commedie in Sala grande, e un'altra spesa per la cena fatta agli attori, e un'altra ancora per candele e olio dati all'Ariosto per le prove delle commedie. Due brevissime notizie nelle lettere del Coglià a Isabella ci informano delle rappresentazioni: il 9 febbraio i duchi son tornati da Venezia e si fa festa in corte; il giorno seguente si farà «una comedia che fa uno Rozante», il giorno dopo giostra e festa, il lunedì la *Cassaria* dell'Ariosto e il martedì giostra e feste. Il 15 febbraio il Coglià riassume il carnevale dicendo che ci sono state giostre e commedie, queste ultime «molto ben dite e con bon silencio»; e aggiunge che la domenica seguente si farà un'altra commedia tradotta da Celio Calcagnini che non si è fatto in tempo a recitare nel carnevale.

Due lettere di quest'anno ci aprono però ad una presenza della cultura teatrale che le relazioni degli eventi non restituiscono.

Il 25 gennaio del '32 il Ruzante scrive ad Ercole scusandosi per il ritardo: ha fatto fatica a trovare gli attori necessari per recitare la commedia e, dopo aver «udito il dir loro» stima che «serà ben detta» e di poterla approntare tra otto o dieci giorni; per questo chiede di recitare il più tardi possibile per impararla meglio ed è anche per questo che ha deciso di venire in barca coi compagni (per provare lungo il viaggio); porta con sé gli abiti necessari «i più adorni che se potrà»; e per «acconciar la scena» «serà buono» l'Ariosto. Alla figura di capocomico del Ruzante (la compagnia allestita, le prove, i costumi) fa da pendant quella dell'Ariosto come allestitore di spettacoli. Anche Isabella d'Este lo sottolinea: scrive al Coglià, il 15 febbraio, rallegrandosi delle «giostre feste et comedie» del carnevale e aggiunge che anche a Mantova ha fatto due commedie «ma non recitate con quel buon modo che seria convenuto né come di ragione deveno esser state le vostre per il governo che ne deve haver hauto mess. Ludovico Ariosto, al quale non si trova hogi di pare alcuno in così fatte cosse...». Queste due testimonianze, insieme a notizie più tarde, ci indicano la centralità dell'Ariosto nella cultura teatrale della Ferrara di Alfonso I e le qualità di uomo di teatro (non solo autore) che gli vengono riconosciute per fama: ha recitato prologhi e «messo in ordine» commedie, sa «governare» le rappresentazioni e «acconciare» le scene.

Nel '32 c'è uno scambio di lettere tra il Marchese di Mantova e l'Ariosto; questi invia al Marchese le quattro commedie da lui finite (ed è il suo «corpus» drammaturgico in versi: *Negromante*, *Lena*, *Cassaria*, *Suppositi*) rifiutando le ultime due nella prima versione in prosa che sono a stampa perché «rubate»; e risponde di preferirle

in versi al Marchese che gli ha chiesto la versione in prosa, più adatta, secondo i suoi gusti, alla recitazione. Nello stesso anno, il 16 dicembre, Guidubaldo della Rovere gli chiede sue commedie non stampate o già recitate; e l'Ariosto risponde che ha composto solo queste quattro, tutte già recitate a Ferrara; aggiunge che una quinta (gli *Studenti*) non è finita ma che se lo fosse non potrebbe sottrarsi all'obbligo di farla recitare prima a Ferrara. Nello stesso 1532 Alberto Lollio scrive in una sua lettera che vorrebbe vivamente saper cosa l'Ariosto pensi della commedia che ha scritto (*I Nochieri*) perché ha grande stima della sua competenza.

Negli ultimi anni dell'Ariosto fu allestito in Sala grande un teatro fisso, che la leggenda ha voluto si inaugurasse con la nuova versione della *Cassaria* in versi, e in cui si rappresentarono le sue opere, insieme ad altre commedie che sembrano tutte (come la *Moscheta*) affidate alle sue cure. La scena fissa è oggetto di ammirazione e la conosciamo perché andò distrutta nell'incendio del dicembre 1532: «e si bruciò una Scena, ch'era su la detta sala, ch'era di bellezza mirabile, e grande che la pareva una cittadella con camere terrene et a solaro, finestre, poggiuoli, boteghe et Chiese et se gli recitavano spesse volte delle Comedie». La scena, che vien detta la «scena dell'Ariosto», come si vede da questa descrizione, è più grande forse ma simile a quella che abbiamo conosciuta come tipicamente «ferrarese» al tempo di Ercole I, con case costruite e praticabili (e non per il solo piano terra) a forma di città.

Su questa scena, che si favoleggia fosse preparata da Alfonso per la *Cassaria* (evidentemente in versi, del '31) secondo una testimonianza del Giraldi, si dovettero rappresentare anche le traduzioni ariostesche dell'*Andria* e dell'*Eunuco* di Terenzio. Traduzioni che il Giraldi dice essere in prosa perché fatte in fretta per la rappresentazione. E, come Celio Calcagnini nella traduzione del *Miles* fatta su richiesta di Alfonso per un carnevale, anche all'Ariosto «fu mestieri di dar fuori le parti ad una ad una, come le giva trasportando dalla latina lingua nella nostra»: la mancanza di tempo non consentì i versi. Da questa committenza per la scena dovettero nascere anche le traduzioni dei *Menecmi* e dell'*Aulularia*, che il Baruffaldi dice di aver visto in un codice di mano dell'Ariosto.

L'indiscussa autorità dell'Ariosto come autore, la sua centralità con la gestione del teatro fisso, i suoi rapporti col Ruzante e la sua riconosciuta capacità di «governare» le rappresentazioni, tutto questo fa ruotare prevalentemente intorno all'Ariosto il teatro negli ultimi anni di Alfonso I. La maturità dell'uomo di teatro consolida la cultura teatrale ferrarese che con lui arriva ad avere una scena stabile, a cui corrisponde la qualificazione sempre maggiore degli attori. Oltre gli elogi citati del Coglià sugli spettacoli «ordinati», va rileva-

to come il Giraldi, parlando delle qualità attoriche di Sebastiano Clavignano da Montefalco, ricordi che l'attore aveva già recitato nella *Cassaria* e nella *Lena*; il Montefalco, nelle parole del Giraldi, è attore e maestro di attori, il che (è stato notato) segna il passaggio dai recitanti alla consapevolezza dell'arte dell'attore.

Un altro polo di senso del teatro di Alfonso I va visto emblematicamente nell'isola di Belvedere: acquistata da Alfonso verso il 1520 l'isola viene trasformata in una sorta di Eden che si radica subito (e per lungo tempo) nell'immaginario della cultura ferrarese. È adorna di edifici e giardini, fontane e boschetti, tra case rustiche e animali esotici, tra logge merlate che circondano i palazzi e ornamenti ai cancelli con l'impresa di Alfonso. Questa «isola beata», voluta da Alfonso, sembra la materializzazione degli spazi effimeri creati dalle pastorali, con tale pregnanza da diventare un luogo mitico della letteratura ferrarese (cfr. G. Venturi 1979).

Nel '33 muore l'Ariosto. Nel '34 muore Alfonso I. Nel carnevale del '34 (la Sala di corte e il teatro dopo l'incendio non vengono più ricostruiti) le rappresentazioni si fanno nella sala del palazzo di Schifanoia, privilegiando più i testi classici che i moderni. La cultura teatrale si assesterà con Ercole II sui due poli (pastorale e tragedia, Corte e Accademia) e la funzione dell'Ariosto sarà ripresa dal Giraldi – ma naturalmente con differenze.

Cronologia

1506. 1° febbraio: *Festa de pastori*, egloga di Niccolò da Correggio, nella sala del Camino in Castello
 febbraio: giostre burlesche: dell'oca, delle uova, del porco
 22 febbraio: commedia (disonesta) di tre innamorati, composta e ordinata dal «priere de là, factor olim del Vescovo di Ferrara» (Prosperi)
 24 febbraio, martedì grasso: *Transito del Carnevale*, di Gaspare Visconti (400 versi recitati dal «luchese che fo Jacob» e che recita forse anche nell'egloga del Correggio)
 luglio: congiura di Giulio e di Ferdinando d'Este
 agosto: egloga dell'Ariosto sulla congiura (non rappresentata)
 1507. carnevale con numerose feste 'minori', balli, maschere e conviti
 1508. 13 febbraio: *Egloga*, di Ercole Pio, fatta fare dal Cardinale, in Sala grande
 marzo (settimana di carnevale): 'egloghe' o 'commedie' in Sala grande: di Antonio dall'Organo, fatta fare dal Duca; di Antonio Tebaldeo, fatta fare dalla Duchessa; di un Greco, fatta fare da Ercole Strozzi; e infine
 6 marzo, lunedì di carnevale: *Cassaria*, di Ludovico Ariosto, fatta fare dal Cardinale, in Sala grande
 1509. 2 febbraio: *Tragedia de Hyppolito e Phedra*, di Seneca, in Sala grande

- 6 febbraio: *Suppositi*, di L. Ariosto, fatta fare dal Cardinale, in Sala grande
 11 febbraio, domenica: giostra a cui partecipano Cogia, Boschetto e Mona e altri
 13 febbraio: *Pseudolo*, di Plauto, fatta fare dal Cardinale, in Sala grande
 17 febbraio, sabato di carnevale: *Formione*, di Terenzio, fatta fare dal Cardinale, in Sala grande
 19 febbraio, lunedì di carnevale: giostra e ballo
 20 febbraio, martedì grasso: ballo e convito
 21 giugno: incendio che danneggia la Sala grande
 1510. carnevale: feste private
 1511. festini per i francesi
 1512. festini per i francesi – conviti e feste per Fabrizio Colonna
 1513. 20 febbraio: muore Giulio II
 feste private
 banchetti per Prospero Colonna
 1° aprile: dopo la cena offerta da Antonio Costabili, Prospero Colonna viene condotto in Sala grande a vedere la Commedia (la scena) illuminata
 1515. 3 ottobre: *egloga* recitata dallo Strascino in casa di Graziosa Pio davanti ai cardinali d'Este e d'Aragona, e ad alcune delle più belle e brillanti dame di Ferrara
 1517. carnevale: Lucrezia manda in dono ad Agostino Chigi 26 maschere
 1518. carnevale: balli in corte
 1519. carnevale: moresche e intermezzi in Sala grande (?) (nella lettera da Roma sui *Suppositi* dell'8 marzo, il Paolucci confronta la moresca sulla favola della Gorgone rappresentata nella Sala del Duca di Ferrara con quella dello stesso argomento che concluse gli intermezzi dei *Suppositi* romani)
 [6 marzo, domenica di carnevale: *Suppositi* a Roma con scena di Raffaello]
 [6 giugno 1519: L. Ariosto manda la *Cassaria* a Mantova a Isabella]
 24 giugno: muore Lucrezia di parto
 1520. Muore il cardinale Ippolito d'Este
 [L'Ariosto appronta il *Negromante* per una recita in Vaticano che non si farà]
 1522. [egloga di Gio. Battista Panza ferrarese recitata a Frascati nella corte di Ercole d'Este venuto a Roma per riverire il nuovo papa Adriano VI in settembre]
 Dal febbraio '22 al giugno '25 l'Ariosto è in Garfagnana
 1528. carnevale (?): *Lena*, di L. Ariosto
 1° dicembre: ingresso di Renata di Francia ed Ercole d'Este
 1529. 24 gennaio: *Cassaria*, di L. Ariosto, in Sala grande, prima della cena offerta da Ercole al padre, a Isabella, ecc. – durante la cena recita il Ruzante
 31 gennaio: *Menecmi*, di Plauto, in francese
 ? febbraio: il secondo *Negromante*, di L. Ariosto
 ? febbraio: la *Lena* caudata, di L. Ariosto
 ? febbraio: la *Moscheta* del Ruzante, nella stessa scena dei precedenti

- 28 febbraio: pagamento «per disfare il tribunale de le comedie»
 20 maggio: a Belfiore, nel banchetto offerto dal cardinale Ippolito II a Ercole e Renata c'è un intermezzo cantato alla villanesca (forse si tratta del Ruzante)
1530. carnevale (?): forse l'*Autularia*, di Plauto, forse tradotta dall'Ariosto
1531. 25 gennaio: *Formicone*, di Publio Filippo Mantovani, fatta fare da Francesco d'Este
 16 febbraio, giovedì grasso: *Captivi*, di Plauto, nella bellissima scena (è la prima commedia con la scena nuova e se ne parla)
 18 febbraio, sabato: ? commedia ignota (di Alessandro Guarino?)
 19 febbraio, domenica di carnevale: quintana e, la sera, festa in corte
 20 febbraio, lunedì di carnevale: *Cassaria*, in versi e nuova («la sena V. Sia la sa» dice il Coglià)
 21 febbraio, martedì grasso: quintana e la sera festa in corte
 23 febbraio: pagamento ai facchini per «desparare la sala de tapezarie e la siena de le Comedie»
1532. 23 gennaio: lett. del Ruzante a Ercole d'Este, da Padova (promette di aver pronta la commedia in dieci giorni e si affida alla bravura dell'Ariosto per la scena)
 9 febbraio, venerdì: festa in corte fatta dal Cardinale
 10 febbraio, sabato: commedia del Ruzante
 11 febbraio, domenica: giostra e la sera festa in corte
 12 febbraio, lunedì: *Cassaria*, in sdruccioli
 13 febbraio, martedì grasso: giostra e festa in corte
 18 febbraio, domenica: forse una commedia trad. da Celio Calcagnini che non si fece a tempo a fare nel carnevale
 25 marzo: lettera di Federico Gonzaga all'Ariosto con cui gli rimanda le quattro commedie non gradite perché in rima
 30 dicembre: incendio della Sala grande e della scena delle commedie
1533. 6 luglio: muore Ludovico Ariosto

IL SISTEMA DRAMMATURGICO FERRARESE E L'ARIOSTO (*Fabrizio Cruciani*)

Como a todo poeta la fortuna
 o el destino le dio una suerte rara
 iba por los caminos de Ferrara
 y al mismo tiempo andaba por la luna
 (L. Borges, *Ariosto y los árabes*)

Questa breve nota si propone di indicare la stretta interrelazione tra un sistema teatrale così ricco e definito quale si è visto in opera a Ferrara e il teatro dell'Ariosto, in particolare da un punto di vista teatrale sulla drammaturgia. Si vuole indicare il percorso teatrale e drammaturgico dell'Ariosto: il giovane Ariosto inizia inseguendosi nelle specifiche modalità rappresentative di Ferrara; vi

emerge attraverso la novità e l'anomalia delle prime due commedie in prosa; acquista conoscenza, nel lungo periodo in cui non è coinvolto nelle rappresentazioni a Ferrara, delle innovative e sostanziali esperienze teatrali proposte e imposte dalla cultura romano-fiorentina; famoso come letterato e affermato nella corte, poi, si "chiude" in Ferrara e vi realizza un suo teatro (corpus drammaturgico, scena, direzione di rappresentazioni) proponendo un "modello" che si struttura nella fondante nostalgia dell'ormai "mitico" mondo teatrale di Ercole I.

La cultura teatrale a Ferrara, con la grande efficacia mitopoietica della politica di Ercole I (che continua nei primi anni di Alfonso, fino al 1510), si costituisce anche attraverso un sistema drammaturgico articolato e organico nel suo sviluppo. Per riconoscerlo, però, come alcune tendenze della critica più recente hanno cominciato a fare, occorre accantonare quell'evoluzionismo che vede la drammaturgia svilupparsi verso il modello della commedia "erudita" (quei pochi testi che costituiscono il canone ripetuto delle antologie del teatro rinascimentale, mettendo in ombra gli altri numerosi testi drammatici coevi ma non adeguati al canone) e occorre ripensare quelle tecniche e situazioni molteplici in cui la drammaturgia si attua: non un mondo separato e deduttivo ma un fare variegato e sperimentale, in cui modalità espressive convergono da realtà e tecniche e istanze differenti e in cui si intrecciano diversi mestieri ed esperienze.

Ricordiamo, prima, gli elementi materiali che circoscrivono e fondano il sistema drammaturgico ferrarese.

Lo spazio dello spettacolo a Ferrara, segnato come altrove dallo sfarzo e dalle allegorie, vive della centralità della corte e del duca; e si caratterizza, in senso specifico, per uno sviluppo della scena prevalentemente in larghezza, più che in profondità. La scena è costituita dal muro-castello e dalle case merlate, costruite e praticabili anche a più livelli in altezza. Spazio e scena significano la città di Ferrara e la corte (nella valenza emblematica del castello), con le azioni che si sviluppano nella possibilità offerta dalla praticabilità delle case (anche a più livelli) e nella larghezza dello spazio sostanzialmente bidimensionale, tendenzialmente quindi per accostamento e successione, non necessariamente con tensione sintattica.

La corte sostanzia gli eventi rappresentativi non solo nel costituire il contesto, la fruizione privilegiata, la committenza e in gran parte la realizzazione; li sostanzia anche nella modalità: ad esempio i costumi degli attori sono le vesti alla moda, esotiche e ricche, delle maschere che i gentiluomini e le gentildonne indossano di carnevale e per le quali Ferrara ha artigiani celebri in tutta Italia; o, altro

esempio, le allegorie e le beffe di cui si intessono le rappresentazioni echeggiano nella vita reale della corte e della città.

Nello spettacolo teatrale convergono mestieri consolidati presso la corte, in primis quello dei musicisti e dei cantori, dei canterini improvvisatori e dei maestri di danza; grande peso vi ha la poesia cortigiana (in particolare nella sua dimensione orale) che culmina nel mito del Tebaldeo o di Serafino Aquilano definito dal Calmeta; e la tensione umanistica vi si realizza da un lato nell'opera del Prisciani e del Cesariano e dall'altro (in rapporto dialettico) nella schiera dei volgarizzatori di Plauto e di Terenzio che rivendicano il tradurre come rivitalizzazione nel presente e miglioramento dei testi antichi (fino a giudicarli dall'alto di chi ben conosce l'«ordine» necessario delle commedie).

Si costruisce una progressiva definizione dell'attore sia nella pratica ripetuta dei cortigiani sia nella partecipazione dei letterati, dei poeti, dei musicisti, dei cantori, dei danzatori (l'Ariosto stesso ne è un esempio); e sia nella testimonianza di una consapevole e attrezzata cultura teatrale quale risalta dai giudizi critici sul ben dire e ben gestire (o meno).

Per comprendere le valenze del sistema teatrale ferrarese, al di là degli assestamenti storiografici ripetuti, occorre cercare punti di vista pertinenti ed efficaci. A Ferrara, a metà '500, e certo anche per il peso dell'operazione attuata dall'Ariosto con il suo corpus drammaturgico e la sua centralità nelle pratiche sceniche, si ha una profonda discussione sull'uso teatrale del verso (si vedano le riflessioni critiche del Giraldis). Assumendo questo punto di vista, è facile constatare che il verso è un luogo e un motore di questo sistema drammaturgico, nella composizione e nella recitazione, nelle modalità narrative e in quelle agite e visive. Il dominio del verso, soprattutto nella diffusione quattrocentesca dei canterini, riguardava la composizione e la recitazione nel suo senso più ampio, in particolare per l'ottava «con le sue cadenze (o scadenze) prestabilite e con l'uso che ne fecero i canterini che si riaggiustavano i versi in bocca». Così scrive il De Robertis, e continua sottolineando come lo sviluppo del verso nel '400 sia legato al moto di rinnovamento della musica, come progressivamente ci sia un passaggio alla scrittura, come i poemetti leggendari e le sacre rappresentazioni tendessero più a uniformarsi che a distinguersi (creando la drammaticità con lo spezzettare l'ottava e il verso tra le diverse voci); e conclude che «sta di fatto che non c'è nulla, oramai, che non si riduca in versi: cronache e novelle, trattati e commenti, libri nuovi e libri vecchi, in volgare e in latino, di prosa e di poesia, col ternario da tempo cooperando l'ottava rima [...] Versificare era una forma ulteriore di volgarizzamento».

Il verso sostanzia il modo drammaturgico che diventa ferrarese, negli spettacoli sacri e in quelli profani, nelle egloghe e favole allegoriche, nelle traduzioni plautine e terenziane, nelle nuove forme comiche; condiziona i modi del narrare e quelli del recitare, del comporre e del valutare. È una costante di lunga durata e specifica di Ferrara, se si è già visto Ercole I rifiutare a Mantova le traduzioni in versi (ma offrire come cosa meno importante quelle in prosa) e si è visto l'Ariosto inviare nel 1532 a Mantova le sue commedie in versi rispondendo al marchese che le rifiuta affermando esser meglio la prosa per recitare, che «a me pareva che stessin così meglio che in prosa: ma li giudicij son diversi»; e sarà poi il Giraldis ad assumere sul problema posizioni teoriche. Quel che qui interessa sottolineare è una cultura che ha quotidiani rapporti con il verso recitato e musicato, che lo ritiene normale per la recitazione. Dando peso all'osservazione citata del De Robertis sul versificare come forma ulteriore di volgarizzamento, si potrebbe dire paradossalmente che i testi plautini, per essere rappresentati, vengono attualizzati nella cultura teatrale ferrarese e quindi vengono versificati e perciò vengono tradotti. Con il problema, tuttora aperto, della larga presenza del canto negli spettacoli.

La cultura teatrale dei 35 anni di Ercole I e dei primi 5 anni di Alfonso I vive dei volgarizzamenti plautini e terenziani e di drammi come l'*Orphei tragedia* o il *Cefalo* del Correggio, in una «machina» drammaturgica orientata sulla corte e costruita più nei «giochi», nella parola e nella visione che nella storia e nei caratteri; fino all'ingegno del Paradiso nell'*Anfitrione* tradotto dal Collenuccio o a quell'alto momento di cultura teatrale che è il *Timone* del Boiardo, con i suoi due livelli della scena (e dell'azione), le sapienti didascalie, le «cortine» che si chiudono alla fine degli atti. Gli intermezzi (e i prologhi) non sono parti esornative e aggiunte in questo sistema drammaturgico, bensì elementi costitutivi e sostanziali.

È una drammaturgia che non si inventa attraverso l'antico, ma cerca nell'antico le proprie verifiche e il proprio consolidamento. Vive di sperimentazioni, non di riprese, tendendo più al nuovo e all'esemplare che alla tradizione continuata: ed è una drammaturgia profondamente interrelata col suo rappresentarsi in quella specifica cultura teatrale, che assume quindi toni e modalità professionistiche, così come accade per il sistema rappresentativo e recitativo a Ferrara. Diventa sintomatica così la «gelosia» di Ercole I nel non voler far conoscere i testi rappresentati (proprietà e patrimonio del sistema produttivo); e hanno rilievo quegli spiragli aperti dalle notizie del '96 sui testi che non esistono più perché dati ai recitatori poi dispersi o, a quanto dice l'Ariosto della *Cassaria* e dei *Suppositi* in prosa, stampati perché rubati dai recitatori. Prassi, queste che in-

travvediamo, che si incontrano con la pragmatica posizione espressa dal Ruzante nel prologo della *Vaccaria* (le commedie di Plauto «furono recitate altramente che non sono stampate oggidi; perché molte cose stanno bene nella penna che nella scena starebbon male»), concetto poi ripreso dal Giraldi. L'atteggiamento pragmatico verso l'antico e la consapevolezza della realtà in atto della rappresentazione sono indicati da molti esempi: ricordiamo, tra gli altri, le modificazioni strutturali fatte fare dal cardinal Ippolito, nel 1509, al *Formione* di Terenzio per renderlo adatto alla rappresentazione (la traduzione fu forse dell'Ariosto); e naturalmente ricordiamo ancora i ben consapevoli giudizi espressi sull'«ordine» delle commedie, sulle «voci e gesti» dei recitanti. È una drammaturgia concreta, su cui un altro spiraglio è offerto dal Giraldi (*Lettera sulla tragedia*, 1543) quando spiega l'uso della prosa invece che del verso, nel *Miles* tradotto dal Calcagnini e nell'*Andria* e l'*Eunuco* tradotti dall'Ariosto, con l'urgenza imposta dalla committenza ducale: volendo «rappresentarla nelle feste del Carnevale, gli fu mestieri di dar fuori le parti ad una ad una, come le giva trasportando dalla latina lingua nella nostra».

Il testo drammatico si pone qui come una tecnica della rappresentazione, tecnica sperimentale e via via canonizzata sia dalla alta cultura che pone regole sia anche dalla prassi rappresentativa sempre più consapevole nell'uso di tale strumento; il testo drammatico nella rappresentazione assume quei gusti e quelle scelte operanti nella cultura – non solo teatrale – del tempo. Solo in seguito (ripreso l'osservazione da S. Ferrone) «l'affermarsi della stampa creerà sempre più l'illusione che la drammaturgia preventiva e virtuale sia l'unica, facendo dimenticare la drammaturgia concreta».

Se collochiamo su questo sfondo le prime due opere teatrali dell'Ariosto, quello che subito colpisce è la scelta anomala, sperimentale e rivoluzionaria, della prosa.

Ariosto conosce bene la cultura teatrale di Ferrara, non solo per esservi stato presente e perché è quella del suo mondo, ma per avervi agito in prima persona: come attore, almeno nel 1493, tra quei giovani preparati da Ercole I e dal Boiardo che Ercole porta a fare spettacoli plautini a Pavia; come autore della tragedia *Tisbe* e di quell'egloga del 1506 sulla congiura estense; come traduttore di Plauto e Terenzio. Ma anche se non ci fossero questi dati precisi, un intellettuale ferrarese non poteva certo restare estraneo a quella cultura teatrale che era gran parte della corte di Ercole I. Anche nel *Furioso* (composto a partire dal 1504) il teatro compare: non solo per il legame generale con la poesia cortigiana e cavalleresca (e i suoi modi recitativi), ma anche quale elemento di paragone, dove il teatro è il mondo della meraviglia, della sorpresa, della fascinazione

(non quello parziale del testo della commedia in senso stretto). Si tratta di due brani ben noti:

Quale al cader delle cortine suole
parer tra mille lampade la scena
d'archi e di più d'una superba mole
d'oro e di statue e di pitture piena...
(XXXII, 80)

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella et improvvisa mostra
come di selva o fuor d'ombroso speco
Diana in scena o Citerca si mostra...
(I, 53)

O ancora si tratta dell'orgoglio di una città modernamente ricostruita da Ercole, ornata di «templi e di palagii, / di piazze, di teatri e di mille agi» (III, 48); e qui, ancora, il teatro non è la tensione progettuale verso un futuro, un ideale che si riconosce nell'antichità (come nel Rinascimento romano); qui è orgoglio e consapevolezza del presente, di quel teatro proprio che si fa a Ferrara.

In questo articolato e organico contesto, le prime due commedie dell'Ariosto sono «nuove» e «moderne». Chi ci parla della loro rappresentazione (Bernardino Prospero) lo evidenzia: della *Cassaria* dice che l'argomento è molto bello ed è pieno di «astutie e inganni e tanti novi accidenti e tante belle moralità e varie cose», tante che in Terenzio non se ne trova la metà (e buoni furono gli attori, i costumi, le musiche di intermezzo e la moresca finale, e la scena); dei *Suppositi* dice che, per essere moderna, è commedia piacevole «et piena de moralità et parole et gesti de riderne assai» (con un bel prologo che colpisce i costumi ferraresi, con intermezzi e moresca). La tensione verso il moderno e il nuovo era già presente nei traduttori di Plauto, in quel loro attualizzare e migliorare «l'ordine della commedia», nel vantarsi di far sembrare moderni quegli antichi testi; e l'Ariosto, all'interno di una continuità del sistema rappresentativo, costruisce una commedia nuova sperimentando l'imitazione degli antichi e sperimentando la rottura del dominio del verso. Del resto pochi anni dopo, nel 1513, nel prologo per la *Calandria* del Bibbiena si legge che la commedia è nuova, cioè: «in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina»; a maggior ragione, dunque, la modernità dell'Ariosto consiste anche nell'essere in prosa e non in versi.

Non affronteremo qui l'analisi drammaturgica delle commedie dell'Ariosto (ci si può riferire, tra i contributi più recenti e stimolanti, a G. Ferroni e a Guidotti). Indichiamo solo come nella *Cassaria* si riprendano molte opere di Plauto e di Terenzio, ma svilup-

pando più che l'intreccio (e tanto meno i caratteri) i "giochi" scenici, battute, motti e situazioni che si aggregano in un'alternanza centrifuga ripetibile all'infinito (il che ha fatto parlare di «rissosità» scenica), una soluzione efficace per lo spettatore ben più che per il lettore. E indichiamo come nei *Suppositi* si sperimenti un'altra strada, una maggiore attenzione alle modalità narrative dell'intreccio, con il conseguente prevalere del parlato sull'agito; a Plauto e a Terenzio si affianca l'attenzione agli schemi novellistici e le riprese dal *Decameron* (e l'azione si svolge a Ferrara). In entrambe c'è anche l'influsso dei contemporanei: ad esempio, una storia con qualche analogia con la *Cassaria* la si può trovare nella *Pasitea* del Visconti e nei *Suppositi* si riprende dai sonetti e dal *Filostrato* e *Panfila* del Cammelli. Quel che ci interessa rilevare è la sperimentazione e l'eversione che caratterizza le prime due commedie dell'Ariosto negli anni 1508 e 1509; che è un portato vivo della cultura teatrale costruita da Ercole I e che viene, con la baldanza di un uomo poco più che trentenne, esaltata con l'uso inedito e osteggiato a Ferrara della prosa per il teatro.

Ma conviene ancora notare l'inquietudine critica che nasce dalle notizie sulla prima rappresentazione della *Cassaria*: il Prospero la dice «tracta in forma de frotola o barzelletta» e dice che l'azione si svolge a Taranto (laddove il testo che abbiamo non è in versi e l'azione si svolge a Metellino). Questo ha fatto ipotizzare (Sanesi) una prima diversa redazione del testo in versi e quindi, aggiungiamo noi, più consona al sistema drammaturgico ferrarese, redazione che non ci sarebbe pervenuta. A questa ipotesi si è reagito con fastidio, preferendo ipotizzare un errore del Prospero che si sarebbe sbagliato sul luogo dell'azione e avrebbe indicato per abitudine il metro più diffuso. Ma Bernardino Prospero merita più attenta considerazione per i suoi giudizi di critico teatrale, l'alta qualità dei quali rimpiangiamo quando nel fare la storia del teatro a Ferrara ci vengono a mancare le sue circostanziate e attente relazioni. Piuttosto conviene accettare che la notazione del Prospero crea una inquietudine critica sulla possibile esistenza di una diversa (da quella stampata in prosa) redazione della *Cassaria*, dati anche i modi che portarono alla stampa; una inquietudine critica irrisolta, ma non inutile, se serve ad evidenziare ancora come fosse controcorrente, non normale, l'uso della prosa per una commedia a Ferrara; e anche se serve a far riflettere sulla distanza tra composizione e rappresentazione da un lato e quella ben diversa operazione culturale legata alla stampa delle commedie. L'Ariosto (e il sistema drammaturgico ferrarese) non sono certo orientati verso la stampa, con le sue specificità letterarie, istituzionali, di lettura; lo sono invece alla pratica rappresentativa, ben più fluida e variabile e materialmente determi-

nata. La *Cassaria* è la prima opera (si potrebbe dire "operazione") teatrale dell'Ariosto: vuole essere nuova ed eversiva, ma insieme e proprio per questo, di successo.

La *Cassaria* e i *Suppositi* furono stampate (sembra a Firenze e si dice nel 1509: sono due edizioni senza note tipografiche) ma perché «rubate» dagli attori e ad opera di «avidii» stampatori. Sono stampe che l'Ariosto rifiutò: possiamo chiederci se furono stampati i manoscritti dell'autore o copie di lavoro o testi ricomposti cucendo le 'parti' degli attori. Eppure le due commedie, così stampate, le prime ad aprire una fattiva possibilità alla definizione del genere commedia, ebbero in pochi anni grande fortuna editoriale: più volte ristampate tra il '23 e il '42, fanno parte ad esempio di quel primo "canone" (non ancora sotto il predominio fiorentino) costituito dalle edizioni romane del Calvo tra il '24 e il '25 (con la *Mandragola*, la *Calandria*, il *Formicone*, l'*Aristippia*, l'*Eutychia*). Ed è su queste versioni in prosa che volge la sua critica negativa lo pseudo Machiavelli del *Dialogo sulla lingua* (con rilievi di cui l'Ariosto terrà conto nel rifarle in versi). Perché questo successo editoriale, fuori di Ferrara, dei testi che l'Ariosto giudica imperfetti? Certo per la fama delle rappresentazioni a Ferrara (e anche per la crescente fama del poeta e poi per la rappresentazione romana dei *Suppositi*); forse anche perché sono tra le prime operazioni di uso del teatro antico in senso moderno; forse perché orientano interessi poi ripresi in primis dalla *Calandria* del Bibbiena messa in scena dal Castiglione. Certo perché piacciono: per tutte quelle ragioni che, come abbiamo visto, diceva il Prospero e ancora per altre più strutturali (la vera e propria «machina» drammaturgica).

Nel vuoto di attività teatrale che segna il ducato estense tra il 1509 e il 1528, l'Ariosto esce spesso da Ferrara. È più volte a Firenze e a Roma, e qui assiste al Possesso di Leone X nel 1513 (il carnevale del '13 a Roma era stato ricco di spettacoli e rappresentazioni e nel settembre dello stesso anno si hanno le feste nel Teatro del Campidoglio; nel '13 a Firenze il carnevale ha i suoi consueti spettacoli ma con i trionfi voluti dai Medici appena rientrati e anche la rappresentazione di commedie del Nardi e del Bonini). Nel 1514-15 Isabella d'Este è a Roma e per lei si fanno varie rappresentazioni, tra cui la *Calandria* del Bibbiena con le scene del Peruzzi. L'Ariosto alla fine del '14, per tre o quattro mesi, è a Roma. A Roma, nel '19, si rappresentano i suoi *Suppositi* con le scene di Raffaello (tra le relazioni, diffusa ed efficace è la lettera di Alfonso Paolucci al Duca di Ferrara, che dice la commedia molto ben «pronunciata» e descrive gli intermezzi; e se ne era parlato, aveva prima scritto, in casa del Bembo); il prologo dovette essere nuovo perché secondo il Paolucci vi si alluse a una recita fatta a Roma l'anno prima dal Bibbiena e

ambientata a Mantova. Per Leone X, poi, l'Ariosto termina nel febbraio 1520 la prima redazione del *Negromante* (e nella lettera al Papa l'Ariosto si riferisce alle composizioni del Baraballo, ben noto oggetto di beffa nella corte romana). Ma l'invio del *Negromante* non ebbe risposta.

In questi anni la cultura teatrale in Italia conosce l'opera del Bibbiena, del Machiavelli, del Ruzante, dell'Aretino; ha trionfato la restituzione del teatro antico e la scena prospettica, con i Sangallo, il Genga, Raffaello e, su tutti, il Peruzzi. E c'è poi la crisi personale dell'Ariosto dopo l'edizione del *Furioso* del '16, la questione della lingua e l'adesione al Bembo. E c'è la crisi generale politica e quella culturale dell'umanesimo rinascimentale, con l'evento emblematico (e tragicamente concreto nella diaspora degli intellettuali) del Sacco di Roma del '27, con i suoi effetti di lunga durata.

In questi anni l'Ariosto comincia a scrivere (tra il '20 e il '25) gli *Studenti*, che lascia incompiuti.

Il vuoto di attività teatrale a Ferrara non è un vuoto dell'uomo di teatro Ariosto; questo periodo dal '10 al '28 è invece, come si vede, ben pieno di una viva ed avanzata esperienza di teatro: le scelte che farà al ritorno al teatro attivo in Ferrara hanno alle spalle il ricordato orizzonte del prorompente teatro romano-fiorentino e vanno viste nel confronto con questo, nel loro consapevole prenderne le distanze e ritornare alla cultura teatrale ferrarese.

Quando ritroviamo l'Ariosto a Ferrara attivo come uomo di teatro, tra il '28 e il '32, la situazione è cambiata: è al centro della vita teatrale, la corte rappresenta i suoi testi, che sono ricercati anche da fuori, dirige attivamente le rappresentazioni, ha (dal '31) una scena stabile. È una autorità riconosciuta anche nella pratica teatrale, come attestano i giudizi di Isabella e del Ruzante (vedi il paragrafo precedente). E come l'uomo di teatro – pur dopo Peruzzi e Raffaello – sembra riproporre con la scena stabile (una "città" costruita con case, se, come appare, è giusta l'indicazione di Falletti al paragrafo precedente) il sistema rappresentativo dell'età di Ercole, così anche l'autore rifiuta quel momento iniziale ora inutilmente eversivo della *Cassaria* e dei *Suppositi* in prosa, e costruisce un maturo sistema drammaturgico fondato su Ferrara e sull'uso del verso. Dal '28 al '32 scrive, in versi, la *Lena*, la seconda redazione del *Negromante*, il rifacimento sostanziale in versi della *Cassaria* e la versione in versi dei *Suppositi*. Costituisce così, con evidente consapevolezza, il suo corpus drammaturgico (negli anni stessi, ripetiamo, in cui è pienamente uomo di teatro, che dirige attori, «governa» le rappresentazioni, ha una sua scena). Non va dimenticato che queste quattro commedie le scrive non per la lettura (e men che mai per la stampa) ma per la messa in scena – che è lui stesso a «ordinare».

La ricostituzione del corpus (oltre naturalmente che dagli assestamenti della composizione drammaturgica) è segnata dall'uso dell'endecasillabo sdrucciolo: non è scelta solo letteraria e linguistica, è evidentemente anche scelta teatrale (e non è certo utile separare i due aspetti). Con molta intelligenza critica si è insistito (G. Venturi) sulla qualità della recitazione che il verso comporta (e si sono utilizzati gli autori settecenteschi, dal Riccoboni al Gravina al Ginguené, tra gli altri, che più concretamente e con diversi orizzonti di interesse ne hanno discusso: il Gravina, ad esempio, cita il Castelvetro sull'utilità del verso per l'attore che deve usare un tono alto di voce e sostenere i fiati); e si è parlato dell'uso del verso come esito di rilievo dell'affinamento della tecnica teatrale (Guidotti), come risposta al problema della misura linguistica per le voci teatrali e della 'dignità' della commedia, con la necessaria immagine artificiale della realtà 'media' (Ferroni).

In questo corpus drammaturgico si costituisce un modo della narrazione e dell'*imitatio*, del decoro e del realismo, dell'intreccio e dei caratteri e del 'gioco' rappresentativo, che si confronta con l'ormai affermata commedia rinascimentale e che sostanzierà le teorizzazioni del Giraldi. Ne sono state fatte molte analisi. Qui vorremmo sottolinearne la specificità "ferrarese": che è l'uso del verso (nella sua portata culturale); che è anche una dimensione "cortigiana" del realismo (una immagine artificiale e decorosa, che "irrealizza" nel suo insieme gli elementi di una realtà ben più convenzionale che concreta); e che è del poeta Ariosto – la sua "ironia". La *Lena* si struttura nella presenza di Ferrara, della vita della città (e richiama in questo la prima *Cortigiana* dell'Aretino con forse, dietro, l'eco della *Celestina*, stampata in traduzione italiana a Roma nel 1506). Il *Negromante* richiama la passione ben ferrarese per la magia e l'astrologia (e ci sono le riprese dal Bibbiena e il tema della metamorfosi). Il rifacimento della *Cassaria* sposta l'azione a Sibari cambiando in italiani i diversi riferimenti geografici. Questo (e naturalmente molto altro) è ben noto dalle molte acute analisi dei testi. C'è anche però un consistente luogo della memoria, in questi testi, un ripiegarsi sul passato – il teatro "forte" della sua giovinezza: nel prologo della *Cassaria* in versi è esplicito, nei modi comici, il rimpianto della giovinezza, il gioco della "ripresa", dell'invertire il corso del tempo: per le donne, per l'autore, per l'opera.

Il ritorno a Ferrara e la ricostituzione del corpus drammaturgico dell'Ariosto hanno forse il loro senso proprio nel loro stesso essere, con quella cautela e quella nostalgia che non sono certo estranei né all'Ariosto né al teatro in Ferrara nell'ultimo periodo di Alfonso I (che a buon diritto si dovrebbe forse indicare come il primo periodo di Ercole II, prima del suo diventare duca): si ripropone in una

forma assestata e accettata quella cultura teatrale che era stata di Ercole I nella sua valenza sperimentale (e che era stata del giovane Ariosto). Ma il "mito" si riconosce come prassi e istituzione, che si farà letteraria con la stampa veneziana del Giolito a metà del secolo.

Il sistema drammaturgico ferrarese si ricomponde in canone, un modello che avrà seguito a Ferrara e larga eco in Italia e poi in Francia. All'Ariosto si affianca Alfonso Guarino e il giovane Ercole Bentivoglio, si avvicina il Ruzante: il Giralardi, che prenderà il suo posto anche come uomo di teatro, riconoscerà e consoliderà, nella prassi e nella teoria, questo sistema drammaturgico e rappresentativo.

E, a riprova della cultura consolidata e autoriproducentesi, i primi biografici dell'Ariosto ricostruiscono quello che sarà, nel tempo, un topos della formazione teatrale: il giovane Ariosto avrebbe in casa e con i suoi fratelli allestito spettacoli per loro piacere (e il Catalano individua anche la stanza della casa in cui tali rappresentazioni si sarebbero potute fare). Il cerchio si chiude e l'Ariosto diventa un compiuto modello dell'autore di teatro, dalle esperienze dell'adolescenza alle pratiche attoriche, dalle traduzioni alle sperimentazioni, dall'allestitore che «governa» scena e attori all'autore di un corpus drammaturgico organico ed esemplare.

Lettere

Sono indicati, tra parentesi, gli studi dove è possibile trovare riportate o citate le lettere in edizioni accessibili; l'indicazione abbreviata rinvia alla bibliografia degli studi.

- Alessandro Aretino a Isabella: 13 marzo 1490, 20 marzo 1490 (Catalano I, 266).
 Ludovico Ariosto a Leone X: 16 gennaio 1520 (L. Ariosto, *Lettere*, a c. di A. Stella, Milano, Mondadori, 1965, 49-50);
 - a Federico Gonzaga: 6 giugno 1519, 18 marzo 1532, 5 aprile 1532 (Ariosto, *Lettere*, 359-60, 366);
 - a Guidubaldo della Rovere: 16 dicembre 1532 (Ariosto, *Lettere*, 383).
 Niccolò Ariosto a Ludovico Gonzaga: 16 maggio 1464 (Zorzi 1977, 8-9).
 Francesco Bagnacavallo a Isabella: 18 dicembre 1490, 25 aprile 1492, 21 maggio 1492 (Catalano I, 121);
 - a Sigismondo d'Este: 18 febbraio 1498, 8 febbraio 1499, 21 febbraio 1499 (Coppo 55-56).
 Guido da Bagno alla corte di Milano: 24 gennaio 1481 (A. Luzio, *I precettori di Isabella d'Este*, Ancona, Morelli, 1887, 12).
 Pietro Bembo ad Angelo Gabrieli: 1499 (D'Ancona II, 132);
 - a Emilia Pio: 20 marzo 1504 (Luzio, Renier 1893, 100).
 Girolamo Berardi a Ercole I: 13 ottobre 1503 (D'Ancona II, 301).

- Bonifacio Bevilacqua al fratello Alfonso: 20 gennaio 1532 (Catalano I, 588).
 Matteo Maria Boiardo a Ercole I: 17 settembre 1488 (M.M. Boiardo, *Opere volgari*, a c. di P.V. Mengaldo, Bari, Laterza, 1962, 223).
 Teofilo Calcagnini a Ercole I: 16 maggio 1473, 7 giugno 1473 (Falletti 1988, 123, 127).
 Sigismondo Cantelmo a Ercole I: 13 febbraio 1501 (D'Ancona II, 381-83).
 Benedetto Capilupi a Francesco Gonzaga: 9 febbraio 1502 (D'Ancona II, 386).
 Caglia (Girolamo da Sestola) a Isabella: 21 gennaio 1509 (Catalano I, 494); 5 febbraio 1509 (Catalano II, 87); 18 dicembre 1528 (Catalano I, 583); 25 gennaio 1531 (Catalano I, 592); 26 febbraio <ma 16 febbraio> 1531 (Catalano II, 310); 20 febbraio 1531 (Catalano II, 310); 2 gennaio 1532 (Catalano II, 318); 8 febbraio 1532, 15 febbraio 1532 (Catalano II, 320).
 Borso da Correggio a Isabella: 28 agosto 1493 (Catalano I, 123).
 Niccolò da Correggio a Isabella: 17 febbraio 1503 (D'Ancona II, 136).
 Niccolò Cosmico a Isabella: 8 gennaio 1498 (D'Ancona II, 373).
 Beatrice d'Este a Isabella: 1491 (Catalano I, 121).
 Ercole I d'Este a Ippolito d'Este: 24 febbraio 1491 (Coppo 52);
 - a Francesco Gonzaga: 14 agosto 1493 (Catalano I, 122-23); 5 febbraio 1496, 8 febbraio 1496 (D'Ancona II, 368-69); 28 gennaio 1501 (Coppo 57).
 Isabella d'Este a Francesco Gonzaga: 27 febbraio 1485 (Luzio, Renier 1893, 41); 10 maggio 1493 (Luzio, Renier 1893, 66);
 - a Francesco Castello: 17 febbraio 1498 (D'Ancona II, 374);
 - a Francesco Gonzaga: 2 febbraio 1501, 3 febbraio 1501 (D'Ancona II, 379-80);
 - a Ippolito d'Este: 5 ottobre 1501 (William F. Prizer, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as patrons of music: the Frottola at Mantua and Ferrara*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII, 1985, 7);
 - a Francesco Gonzaga: 29 gennaio 1502, 3 febbraio 1502, 5 febbraio 1502 (D'Ancona II, 383-85); 24 aprile 1503 (D'Ancona II, 390-91);
 - ad Caglia: 27 aprile 1509 (Catalano I, 499);
 - ad Alberto Bendidio: 27 febbraio 1529 (Catalano II, 302);
 - ad Caglia: 15 febbraio 1532 (Catalano II, 320-21).
 Alfonso Facino a Isabella: 4 ottobre 1515 (Catalano I, 308).
 Federico Gonzaga a Ludovico Ariosto: 12 giugno 1519 (Catalano II, 204); 25 marzo 1532 (Catalano II, 323-24).
 Francesco Gonzaga a Rodolfo Casastro: 25 gennaio 1502 (D'Ancona II, 387).
 Ludovico Gonzaga a Paride Ceresara: 29 marzo 1501 (Stefani 1979, 74).
 Battista Guarino a Ercole I: 18 febbraio 1479, 26 febbraio 1479 (Luzio, Renier 1888, 177);
 - a Isabella: 3 gennaio 1498, 7 settembre 1499 (D'Ancona II, 372, 373).
 Alberto Lollio a Giovanni Stancario: s.d. (ma II semestre 1532) (Catalano I, 111).
 Polissena Malvezzi a Francesco Gonzaga: 1504 (Catalano I, 111).

- Palazzo a Isabella: 1° gennaio 1498 (Stefani 1979, 72).
 Alfonso Paolucci ad Alfonso I: 8 marzo 1519 (Cruciani 1983, 455-57).
 Giano Pencaro a Isabella: 9, 10, 11, 13 febbraio 1499 (Tissoni Benvenuti 1983, 740-50); 15 luglio 1499 (Catalano I, 105); 16 marzo 1500 (Coppo 57).
 Alberto Pio a Isabella: 23 febbraio 1506 (Luzio, Renier 1899, 57).
 Emilia Pio a Isabella: 5 marzo 1504 (Luzio, Renier 1893, 100).
 Pistoia (Antonio Cammelli) a Isabella: 18 giugno 1499 (D'Ancona II, 375-76).
 Morletto Ponzono a Isabella: 1° febbraio 1506 (Catalano I, 242).
 Pellegrino Prisciani a Ercole I: 1485 (Bregoli Russo 1980, 7).
 Bernardino Prosperi a Isabella: 24 maggio 1493 (Luzio, Renier 1888, 139); 3 febbraio 1499, 8 febbraio 1499, 8 febbraio 1500, 4 marzo 1500 (Coppo 53-57); 11 ottobre 1501 (Catalano I, 118); 3 giugno 1502 (Archivio Gonzaga, E XXXI 3, busta 1238); 25 gennaio 1503, 17 febbraio 1503 (Coppo 59); 29 marzo 1504, 4 aprile 1504 (D'Ancona II, 392); 5 gennaio 1505 (Catalano I, 120); 8, 15, 27 febbraio 1506 (Catalano I, 188, 491-92, 494); 23 febbraio 1506 (Tissoni Benvenuti 1983, 750-51); 16 febbraio 1507 (Catalano I, 180); 14 febbraio 1508 (Luzio, Renier 1893, 317-19); 28 febbraio 1508 (Catalano I, 181-82); 8 marzo 1508 (Catalano II, 83-84); 19 dicembre 1508, 7 gennaio 1509 (Catalano I, 304); 8, 14, 18 febbraio 1509 (Catalano II, 87-89); 12 giugno 1512 (Catalano II, 122); 2 aprile 1513 (Catalano I, 307).
 Ruzante (Angelo Beolco) a Ercole d'Este: 25 gennaio 1532 (Zorzi 1967, 1251).
 Sforza Maria Sforza al Duca di Milano: 22 agosto 1468 (Lockwood 1987, 136).
 Siverio Siveri a Eleonora: 23 giugno 1493 (Catalano I, 122-23).
 Gio. Francesco Tridapale a Federico Gonzaga: 13 gennaio 1529 (Catalano I, 586).
 Gio. Maria Trotti a Isabella: 22 marzo 1490 (Catalano I, 266).
 Hermes Maria Visconti e Giovan Francesco Severino a Ludovico il Moro: 14 febbraio 1491 (Tissoni Benvenuti 1983, 738-39).

Cronache e scritti contemporanei

- Francesco Ariosto, *Origine e sito del novo Sacello entro il magnifico palazzo ducale di Ferrara*, ms del 1476 cit. da G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, Modena, Vincenzi, 1886, 58-59.
 Tommasino de' Bianchi, *Cronache modenesi*, cit. da M. Calore, in Bregoli Russo-Calore 1980, 89.
 Ugo Caleffini, *Diario*, ms Chigiani biblioteca Vaticana, Roma (I. I. 4), pubblicato parzialmente in *Diario di Ugo Caleffini (1471-1494)*, a cura di G. Pardi, 2 voll., Ferrara, Premiata Tipografia Sociale, 1938-40.
Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti, in «Rerum Italicarum Scriptores», XXIV, VII, a cura di G. Pardi, Bologna, Zanichelli, 1928.

- Girolamo Maria Ferrarini, *Cronaca estense*, ms biblioteca Estense, Archivio di Stato di Modena (a. F. 5, 18, cod. it. 178).
Genealogia delli signori estensi principi in Ferrara, attribuita a Mario Equicola, biblioteca Ariostea di Ferrara (Cod. Ferrarese II, 349, c. 111).
 Battista Guarino, *Poema Divo Herculi Ferrarensium duci dicatum*, Modena 1496.
Memoriale d'uscita, Archivio di Stato di Modena.
 Cristoforo da Messisbugo, *Banchetti, composizioni di vivande e apparecchio generale*, a cura di Ferdinando Bandini, Venezia, Neri Pozza, 1960.
 Agostino Mosti, in A. Solerti, *La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti*, in «R. Deputaz. di storia patria per le prov. della Romagna. Atti e Memorie», S. III, X (1892), pp. 164-203.
 Fra Paolo da Legnago, *Cronaca estense*, ms Archivio di Stato di Modena.
 A. Sardi, *Atestinarum Principum Historia*, ms biblioteca Estense, Archivio di Stato di Modena.
 Tito Vespasiano Strozzi, *Aeolosticon Liber primus*, in *Strozii Poetae Pater et Filius*, Venetiis, in Aedibus Aldi et Andreae Asulani, 1513.
 Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese*, in «Rerum Italicarum Scriptores», XXIV, VII, II, a cura di G. Pardi, Bologna, Zanichelli, 1937.

Studi

- Sono qui riportati gli studi che avrebbero costituito le note del saggio. Per brevità si è fatto spesso ricorso alla bibliografia implicita negli studi citati. Non vengono citati gli studi d'insieme sul teatro italiano né gli studi prevalentemente letterari (soprattutto nel caso dell'Ariosto) né le edizioni delle opere drammaturgiche (che pure hanno introduzioni, commenti e bibliografie).
- D. Aguzzi Barbagli (a cura di), P. Prisciani, *Spectacula*, Modena, Panini, 1992.
 G. Anceschi (a cura di), *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Firenze, 1970.
 G.M. Anselmi, L. Avellini, E. Raimondi, *Il Rinascimento padano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, 1, Torino, Einaudi, 1988.
 M. Apollonio, *Storia del teatro italiano (1938-50)*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1981.
 M. Bellonci, *Lucrezia Borgia*, Milano, Mondadori, 1974 (1939; l'ed. 1960 ha un'appendice di documenti).
 G. Bertoni, *Di Antonio Tebald-o, attore a Ferrara, e di altri letterati del circolo di Ercole I*, in Idem, *Poeti e poesie del tardo Medioevo e del Rinascimento*, Modena, Orlandini, 1922.
 G. Bertoni, *Il Cieco di Ferrara e altri improvvisatori alla corte d'Este*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCIV (1929).
 M. Bregoli Russo, M. Calore, *Spettacoli del Rinascimento negli Stati estensi*, Bologna, AMIS, 1980.
 G. Campori, *Notizie per la vita di Ludovico Ariosto*, Modena, Vincenzi, 1871.

- M. Catalano, *Vita di L. Ariosto*, 2 voll., Gèneve, Olschki, 1930
- L. Chiappini, *Un bruciamento delle vanità a Ferrara nel 1474*, in «Depu-
taz. Ferrarese di storia patria dell'Emilia. Atti e Memorie», N.S., III
(1878)
- L. Chiappini, *Eleonora d'Aragona prima duchessa di Ferrara*, Rovigo,
STER, 1956
- L. Chiappini, *Gli Estensi*, Varese, Dall'Oglio, 1967
- D. Clouet, *Empirisme ou égotisme: la politique dans la «Cassaria» et les
«Suppositi» de l'Arioste*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'épo-
que de la Renaissance*, II^e serie, Paris, Université de la Sorbonne nou-
velle, 1974
- A.M. Coppo, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in «Contributi dell'Istituto di
Filologia moderna», Milano, Università Cattolica, 1968
- F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni,
1983
- F. Cruciani, D. Scragoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*,
Bologna, Il Mulino, 1987
- A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891 (anast.
Roma, Bardi, 1971)
- A. De Luca, *Il teatro di L. Ariosto*, Roma, Bulzoni, 1981
- D. De Robertis, *L'esperienza poetica del '400*, in *Storia della letteratura ita-
liana*, III, Milano, Garzanti, 1965
- C. Falletti, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara - 1473*
(1983), in R. Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazio-
ne. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988
- C. Falletti, *Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508*, in
«Teatro e storia», 9, 1990
- S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 3,
1988
- G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bul-
zoni, 1980
- F.A. Gallo, *Il «ballare lombardo» (circa 1435-1475)*, in «Studi musicali»,
VIII (1978)
- P. Ghinzoni, *Nozze e commedie alla corte di Ferrara nel febbraio 1491*, in
«Archivio storico lombardo», II serie, II (1884)
- R. Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia
nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988
- A. Guidotti, *Il modello e la trasgressione: commedie del primo Cinquecento*,
Roma, Bulzoni, 1983
- W.L. Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I*, Gèneve, Droz,
1972
- P. Larivaille, *L'Ariosto dalla Cassaria alla Lena*, in *La semiotica e il doppio
teatrale*, Napoli, Liguori, 1981
- L. Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino,
1987
- A. Luzio, R. Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1499*, in «Giornale
storico della letteratura italiana», XI (1888)
- A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio*, in «Giornale storico della lette-
ratura italiana», XX (1893)

- A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, in
«Giornale storico della letteratura italiana», XXXIII (1899)
- F. Marotti (a cura di), *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo*, Mila-
no, Feltrinelli, 1974
- B. Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A descriptive
bibliography*, Firenze, Olschki, 1979
- C. Modena, «*Poesia per musica da guardare*». *Egloghe estensi (1503-1508)*,
Tesi di Dottorato in Discipline dello spettacolo, Bologna 1992
- M. de Panizza Loreh (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Mila-
no, Ed. di Comunità, 1980
- G. Papagno, A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*,
3 voll., Roma, Bulzoni, 1982
- M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Tori-
no, Bollati Boringhieri, 1989
- M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana,
1983
- N. Pirrotta, E. Povoledo, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1969
- G. Ponte, *Matteo Maria Boiardo scrittore di teatro*, in «La Rassegna della
letteratura italiana», LXVIII (1964)
- G. Pontremoli, G. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica
nelle feste di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987
- E. Povoledo, *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a L. Ariosto*,
in «Bollettino del Centro internazionale A. Palladio» di Vicenza, XVI,
1974 (ma 1976)
- W.F. Prizer, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as patrons of music: the
Frottola at Mantua and Ferrara*, in «Journal of the American Musicolo-
gical Society», XXXVIII, 1985
- F. Rositi, *La commedia rinascimentale e le prime traduzioni di Plauto rap-
presentate a Ferrara*, in «Contributi dell'Istituto di Filologia moder-
na», Milano, Università Cattolica, 1968
- A. Rotondò, *Pellegrino Prisciani (1435 ca.-1518)*, in «Rinascimento», 9,
1960
- F. Ruffini, *Preliminari per un'analisi dei «Menacchmi» ferraresi del 1486*,
in «Schifanoia», 3, 1988
- F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra
Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983
- J. Salmos, W. Moretti (a cura di), *Il Rinascimento a Ferrara e i suoi oriz-
zonti europei*, Ravenna, 1984
- I. Sanesi, *La commedia*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1954
- R. Scrivano, *Finzioni teatrali*, Messina-Firenze, D'Anna, 1982
- C. Segre (a cura di), *L. Ariosto: lingua stile tradizione*, Milano, Feltrinelli,
1976
- A. Stauble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto
naz. di studi sul Rinascimento, 1968
- L. Stefani, *Sui volgarizzamenti plautini a Ferrara e Mantova nel tardo Qua-
trotrocento*, in «Paragone», 358, 1979
- L. Stefani (a cura di), P. Filippo Mantovano, *Il Formicone*, Ferrara, Bovo-
lenta, 1980
- Nicola Tanda, *Pandolfo Collenuccio. Il dramma della «savièzza»*, Roma,
Bulzoni, 1988

- Il teatro classico italiano del '500*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1971
- A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983
- A. Tissoni Benvenuti (a cura di), Niccolò da Correggio, *Opere*, Bari, Laterza, 1969
- M.L. Uberti (a cura di), *I «Menechini» di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, Ravenna, Longo, 1985
- A. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I*, in «R. Deputaz. di storia patria per le prov. della Romagna. Atti e Memorie», s. III, VI (1888) e VII (1889)
- G. Venturi, *Le scene dell'Eden*, Ferrara, Bovolenta, 1979
- L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977

SUI MENAECHEMI FERRARESI DEL 1486 (Franco Ruffini)

Questo articolo ripercorre l'analisi condotta da F. Cruciani e F. Taviani sulle prime rappresentazioni classiche a Firenze (Cruciani, Taviani 1980), e ne ricalibra le risultanze per una più efficace contestualizzazione del contemporaneo teatro a Ferrara.

* * *

Nella storia del teatro, gli eventi «originari» sono pericolosi. Rischiano di proiettarsi sul passato, ricostruendolo «ad immagine e dissimiglianza». Ad immagine, nelle cosiddette premesse. A dissimiglianza, postulando uno scarto originario da quelle premesse.

La rappresentazione in volgare dei *Menaechmi* di Plauto a Ferrara, il 25 gennaio 1486 (d'ora in poi *Menechini*, dal titolo del volgarizzamento), è considerata un evento originario.

Diamo un'occhiata al passato. È un gruppo sparuto di fatti, in base ai quali si sostiene:

1. che una pratica di rappresentazione dei classici esisteva già prima del 1486 (ed è la ricostruzione ad immagine), ma
2. che questi venivano rappresentati in latino e non in volgare (ed è la ricostruzione a dissimiglianza).

Ci chiediamo quale sia la verità storica di queste affermazioni.

L'Andria fiorentina del 1476

Nel 1476 a Firenze viene rappresentata l'*Andria* di Terenzio. A recitarla sono gli allievi di Giorgio Antonio Vespucci, nell'ambito dell'attività pedagogica di quel maestro. Ma la rappresentazione

non resta nel chiuso della scuola: viene offerta altre due volte, la prima in casa di Lorenzo il Magnifico, e la seconda a Palazzo della Signoria, davanti alle più alte cariche cittadine. La notizia ci viene da una lettera datata 28 febbraio 1476 di Pietro Cennini ad Alamanno Rinuccini (Marchesi 1899, xx-xxi).

Giorgio Antonio Vespucci è definito dal Cennini «clarus grammaticus», e non si tratta di un encomio di maniera. È prevosto del Duomo di Firenze, amico di Marsilio Ficino, il suo corso di greco e latino è seguito da studenti prestigiosi. Alamanno Rinuccini si trova a Roma, alla data della lettera, in qualità di ambasciatore fiorentino presso il papa. Pietro Cennini, figlio del famoso Bernardo, è anch'esso personaggio di tutto rilievo. Insegnò alla cattedra fiorentina e fu cancelliere di una delle magistrature del Comune.

L'*Andria*, nel suo accadere e nella sua memoria, coinvolge uomini di stato e di cultura di alto livello.

Il Cennini si lamenta per non aver avuto il tempo di scrivere prima, oberato com'è «tra il fluire e il rifluire di richieste di grazia e di leggi»: e, del resto, di cosa avrebbe dovuto scrivere? Del crollo dei granai pubblici in Arno, o del recente naufragio di un battello che, grazie al soccorso della popolazione, ha causato solo poche vittime? Ordinaria amministrazione.

Ma finalmente è accaduto qualcosa su cui vale la pena soffermarsi. Il tono della lettera si impenna. Si tratta di una cosa «piacevole a vedersi e degna di memoria», che l'augusto corrispondente gradirà conoscere «con piacere notevole e forse straordinario». Giorgio Antonio Vespucci, che «ut nosti» è un esimio umanista, ha «esumato dagli inferi» una commedia di Terenzio, e ne ha affidato ai mimi suoi scolari la rappresentazione («ab inferis excitatam eius fabulae actionem mimis commisit»).

La terminologia, e l'entusiasmo che ne traspare, sono quelli tipici del ritrovamento di un codice, o di un'analoga impresa culturale. Il discorso trova le corde congeniali a quel mondo della «cultura colta» che il Cennini il Vespucci e il Rinuccini condividono.

In questo discorso, nel passare dalla scuola di lettere alla casa di Lorenzo a Palazzo della Signoria, l'evento *non si nobilita*; piuttosto, *si mondanizza*. Semplicemente, dal penetrante in cui ha visto la luce dopo essere stato «esumato dagli inferi», passa a mostrarsi al cittadino più eminente e, infine, all'intera comunità, per l'interposto sguardo delle sue cariche rappresentative.

C'è qualcosa da aggiungere sul testo della rappresentazione, l'*Andria*. È superfluo ricordare la fortuna di Terenzio, durante il medioevo, in ambito pedagogico. Ma l'*Andria* in particolare sembra intrinsecamente non votata alla rappresentazione. La prima ripresa sarà a Ferrara quindici anni dopo, nel 1491, e anche in seguito la

sua presenza sulla scena teatrale sarà abbastanza esigua. Il contrario deve dirsi per la scena culturale, se solo si pensa al corso che il Poliziano le dedicò nell'anno 1484-1485, probabilmente (cfr. Lattanzi Roselli 1973).

Fu un corso strutturato secondo i modi tipici del Poliziano: una prelezione sulla storia della commedia antica e un commento sull'opera. L'argomento chiave è l'accostamento tra la commedia di Terenzio e le satire di Orazio e Persio. Oltre al commento all'*Andria*, il corso del Poliziano traccia, sulla scorta di numerose fonti, un vero e proprio trattato sulla commedia antica. Il riferimento a Orazio e Persio (anziché, ad esempio, all'arcaico e virulento Lucilio, o al più tardo Giovenale), l'inserimento in una visione complessiva della commedia, oltre al prestigio del commentatore, sottolineano lo statuto colto e il perdurante accredito di moralità dell'*Andria* e di Terenzio: la congenialità, insomma, all'ambiente dell'erudizione e della pedagogia, piuttosto che a quello dello spettacolo.

L'*Andria* fiorentina del 1476 si pone, malgrado la sua apparenza di spettacolo, come un fatto sostanzialmente estraneo al teatro e alla pratica rappresentativa.

Pietro Domizi e le sue commedie

Il 19 agosto 1476, sei mesi dopo la rappresentazione dell'*Andria*, Pietro Domizi scrive una breve lettera in volgare a Lorenzo il Magnifico, nella quale lo informa di aver «ordinato [...] di recitare alcune cose solo a Vostra contemplatione». Si tratta della «nostra *Licinia*». Il Domizi chiede di poterla rappresentare nella casa del Magnifico «acciò che noi non siamo più schacciati degli altri». Il disturbo sarà minimo «ché siamo pochi». In ogni caso, se il Magnifico avesse «paura del tumulto», la rappresentazione potrà essere tenuta nella chiesa d'Ognissanti, e il Domizi lo prega di assistervi (Del Lungo 1876).

La *Licinia* è andata perduta, ma che si trattasse di una commedia di ascendenza classica è comunemente accettato negli studi. L'argomento è una lettera del Domizi a Lorenzo il Magnifico, data 12 febbraio 1479, in latino.

Il Domizi ricorda a Lorenzo la rappresentazione di una sua «commedia», avvenuta l'anno prima nella chiesa d'Ognissanti, alla quale il Magnifico si è degnato di assistere. Aggiunge di voler tener conto dei suoi consigli, ma sottolinea anche i propri obblighi morali e pedagogici verso i giovani di cui è maestro. In base a queste considerazioni, il Domizi dice di aver scritto una «lugubratuunculam

quandam», dato che «Terentius [...] divinus poeta est; divinum illum magis Donatus reddit» (Del Lungo 1876).

Il nome di Terenzio è stato sufficiente a far ritenere, anche a chi scrive (Ruffini 1980), che la rappresentazione del 1478 fosse stata una commedia di Terenzio, e che quella del '79 ne fosse un adattamento secondo le indicazioni di Donato; e dunque, risalendo all'indietro, che anche la *Licinia* fosse una commedia di tipo classico, in ciò confortati anche dalla prossimità temporale con la rappresentazione dell'*Andria*. Ma il senso della lettera del Domizi è esattamente opposto, come si dimostra conclusivamente nel saggio di Cruciani e Taviani.

Dicendo che è il commento di Donato a rendere Terenzio «più divino» e sottolineando i suoi doveri di maestro, il Domizi vuol dire proprio che la «lugubratuuncula quaedam» non è una commedia terenziana emendata, ma un'operazione edificante «alla Donato», cioè uno dei suoi soliti testi agiografici, quale certamente era stata – argomentando correttamente dal titolo – anche la perduta *Licinia*.

La rappresentazione dell'*Andria* e quella delle «commedie» di Domizi sono fatti differenti.

Vespucci e Domizi sono entrambi preti; Vespucci e Domizi sono entrambi maestri di umanità. Questo li faceva apparire simili. Ma Domizi è un prete qualunque e Vespucci è il prevosto del Duomo; Vespucci è un «clarus gramaticus» mentre Domizi è un oscuro maestro. Questo – cioè il dislivello culturale – li rivela differenti.

Uno sguardo dal dopo: i Menaechmi fiorentini del 1488

Torna in scena il Poliziano. Il 12 maggio 1488 vengono rappresentati a Firenze i *Menaechmi*. Vi assiste anche Lorenzo il Magnifico. A metterli in scena sono gli allievi di Paolo Comparini, anch'egli come il Domizi e il Vespucci, prete e grammatico.

Doveva essere amico del Poliziano se a lui può rivolgersi per commissionargli un prologo in latino da accludere alla rappresentazione, e se il Poliziano, pur pressato da urgenze di viaggio (era in procinto di partire per Roma), si premura di adempiere alla richiesta.

Il *Prologo* è preceduto da una lettera di accompagnamento indirizzata al Comparini, nella quale il Poliziano precisa i termini dell'incarico ricevuto:

1. censurare quelli che scrivono commedie classiche «absque versibus nullo nec artificio nec elegantia»,
2. difendere lo stile di Plauto, e
3. difendere la rappresentazione di commedie classiche «ab indoctis quibusdam sed molestis praedicatoribus».

Non sappiamo se queste fossero istanze specifiche del Comparini, o se non si trattasse invece di un artificio retorico inventato dallo stesso Poliziano per esprimere opinioni che gli stavano a cuore. Comunque, vere o retoriche che fossero le richieste, il Poliziano rispose con severa franchezza.

Vale la pena di riportare un brano del suo *Prologo*: «La lingua di questa commedia è romana, e romani sono i frizzi: non c'è nulla di sgraziato o di cattivo gusto o di meschinamente greco, come lo sono invece, quasi sempre, le puerilità che macinano tutti gli altri. Le commedie di costoro ignorano l'uso del verso, non sono di argomento ben definito, e di commedia non hanno altro che il titolo; manca ad esse ogni coerenza interna, non c'è ombra di verosimiglianza nell'azione, e i personaggi sono privi di carattere [...] Alludo, soprattutto, a certi tipi schiamazzanti, frivoli, incappucciati, calzati di legno, cinti di corda (gregge accigliato dal collo torto!), i quali, poiché differiscono dal resto dell'umanità per abito e tenore di vita, e gravi in volto fanno mercato di cose sacre, si arrogano un qualche diritto di censura e tirannicamente lo esercitano, incutendo colle loro minacce terrore al popolino pauroso» (per il testo della lettera, Del Lungo 1867; per la traduzione, Perosa 1965).

A prescindere dalla personalità del Comparini e dai termini espliciti della committenza, sono parole di grande importanza. Il Poliziano vi indica con chiarezza quei due ambiti di cultura che le testimonianze sull'*Andria* del Vespucci e sulle presunte commedie del Domizi avevano solo consentito di intravedere.

Da un lato ci sono le rappresentazioni dei classici, dall'altro ci sono rappresentazioni che «di commedia non hanno altro che il titolo», i cui autori riescono a sopravvivere solo grazie al ricatto morale che esercitano sul pubblico. Non si può non risentire l'eco, stravolta a parodia, delle considerazioni dello stesso Domizi. I poeti classici sono «divini», ma inducono al vizio: giusto, dunque, abolirli e sostituirli con adeguate «lugubratuunculae».

Al suono delle parole del Poliziano, l'*Andria* del 1476 si allontana ancor più decisamente dal teatro; e ancor più se ne allontanano, in direzione opposta, le presunte commedie del Domizi. Ciò che il Poliziano indica, e che la realtà storica conferma, sono due mondi culturali separati, addirittura ostili, dei quali l'uso di pratiche rappresentative analoghe contribuisce solo ad accentuare la profonda diversità (per una revisione e un approfondimento del contesto delle recite fiorentine cfr. ora Ventrone 1993).

Sul passato ad immagine

L'ipotesi sul passato ad immagine dei *Menechini* era che esso testimoniassero la pratica di una riproposizione scenica in latino dei classici.

Ma i fatti anteriori all'evento ferrarese non solo non gli somigliano, ma neppure si somigliano. Che non si somiglino è evidente, dopo la ridefinizione delle «commedie» del Domizi. Ma è altrettanto evidente che neppure gli somigliano. Non gli somigliano la *Licina* e le altre rappresentazioni del Domizi perché non furono una riproposizione di classici. Non gli somiglia l'*Andria* perché non presenta come preminenti quei connotati teatrali in base ai quali, a prescindere dall'uso del latino o del volgare, si legittimerebbe il confronto con la rappresentazione ferrarese.

Gli eventi fiorentini non esprimono una linea omogenea di riproposizione dei classici. Ma non esprimono neppure due linee differenziate di pratica rappresentativa. A Firenze si esprimono, prima di ogni altra cosa, due mondi culturali e due diversi tipi di rapporto col potere, con la «corte». Sono due mondi di cultura entrambi coinvolti nella prassi pedagogica, ma per il resto radicalmente diversi.

Il primo, quello dell'*Andria*, è il mondo che abbiamo chiamato della «cultura colta», della cultura che si autogiustifica e non ha quindi bisogno di riconoscimento. Se esce all'esterno non è per ricevere carisma, ma per rendere pubblico quello che di per sé già possiede. Dall'altra parte ci sono i «preti pasticcioni», di cui parla il Poliziano. C'è un mondo di cultura marginale che ha continuo bisogno di riconoscimento esterno. Lo spettacolo, per questo mondo, non è la pubblicazione essoterica di un progetto culturale, ma è l'unico segno di esistenza.

Si ripensi alle parole del Domizi, sia nella prima che nella seconda lettera a Lorenzo. Se il Magnifico non potrà ospitare lo spettacolo in casa sua, non importa, basta che vi sia presente. Degli attestati di benevolenza vige la conciliante gerarchia dei questuanti. Le considerazioni del Poliziano smascherano, dietro la proclamata rinuncia ai classici «per dovere morale», una ben più meschina strategia. Il mondo culturale cui appartiene il Domizi non ha la capacità di misurarsi con i poeti latini e, dichiarandone l'immoralità, tenta di giustificare il suo esercizio della bassa cultura.

Il mondo del Domizi e quello del Vespucci, che pure entrambi fanno istanza a Lorenzo, hanno con la corte un rapporto diametralmente opposto. Per la cultura colta la corte è un termine intermedio nel suo percorso di mondanizzazione. Il Cennini lo indica, chiaramente ed emblematicamente: dal chiuso della scuola, alla corte, alla città. La corte è il primo gradino di un tragitto in discesa. Per il

mondo del Domizi, invece, la corte è il traguardo di una faticosa arrampicata sociale. I diversi connotati culturali della rappresentazione si riflettono nel diverso ruolo della corte, rispecchiandolo a loro volta. Punto di transito per un oggetto culturale che non è essa, la corte, a legittimare; o, al contrario, punto d'arrivo al quale l'oggetto culturale chiede legittimazione e prestigio.

Il passato ad immagine dei *Menechini* non mostra un teatro simile, anzi a stretto rigore non mostra neppure un teatro. Rivela, soprattutto, due dialettiche tra l'ambiente che produce cultura e l'ambiente che detiene il potere. Né l'*Andria* né la *Licinia* sono teatro, in prima istanza; né, tanto meno, sono la premessa per lo scarto originario dei *Menechini*. Attraverso le vicende dell'*Andria* e della *Licinia* si delineano i contorni di due modi di interazione tra potere e cultura in generale, e tra potere e spettacolo, in particolare e in sottordine.

È sullo sfondo di questa tipologia di rapporti tra potere e cultura che dev'essere considerato l'«evento originario» dei *Menechini*.

La terza via di Ferrara

La vita culturale a Ferrara ruota intorno allo Studio, fin quasi ad identificarvisi. I legami tra la corte e lo Studio sono strettissimi, almeno a partire dalla riapertura, da parte di Leonello d'Este, avvenuta nel 1442. Più che di legame, si deve parlare di dipendenza.

Attraverso lo Studio, gli intellettuali dipendono dalla corte, ne sono i portavoce e gli strumenti, sia per le diverse operazioni culturali, sia in una complessa strategia di divinizzazione della corte stessa in chiave mitologica. Ricordiamo il sodalizio tra Leonello e Guarino Guarini, mirante ad identificare Leonello con Cesare, e quello tra Battista Guarini (succeduto al padre nella cattedra di retorica nel 1460) ed Ercole I, in cui il Duca viene sovrapposto al mitico eroe omonimo.

L'impegno dei letterati ferraresi in campo teatrale è di antica data. Iniziato con Leonello, si intensifica e si specifica con Ercole I. Gli eruditi dello Studio sono chiamati soprattutto ad un'opera di volgarizzamento dei testi classici, in cui, al di là delle istanze filologiche (che pure vengono costantemente rivendicate sia dal Duca sia dai suoi traduttori), valgono il gusto dei cortigiani, l'efficacia comica, l'aggiornamento lessicale. Le modalità delle richieste, le scadenze serrate che vengono imposte, fanno somigliare il lavoro degli intellettuali ferraresi ad una manovalanza subordinata, nella quale l'oggetto di lavoro, gli indirizzi di metodo, le finalità, sono comunque e sempre decisi altrove, nella corte e nella sua cerchia.

Il 7 gennaio 1498, solo per fare un esempio tra i tanti possibili, Niccolò Cosmico risponde ad Isabella: «Il Palacio venne ad mi per parte de la Ecc. S. che io traducesse questa Comedia, solo interpretando le sententie, et adaptandole ad questo vulgare, et ch'io non cercasse parlare exquisito, ma ch'io mi regiesse secondo il comune dire di queste parte. Io, cupido di servire ad quella, mi ho afforcato di fare quello mi ha apparso, et che la brevitade del tempo mi ha concesso. S'io ho facto cosa grata alla Exc. V., mi piace: se non, non è da imputare all'animo mio devotissimo di quella ma ad la brevitade del tempo» (D'Ancona 1891, II, 372-73).

Per quanto sommario, questo quadro permette di individuare la specificità della dialettica cultura-potere a Ferrara. Rispetto alla situazione fiorentina che fa da sfondo, a Ferrara si delinea una «terza via».

Né un mondo separato di cultura colta, per il quale la corte funziona solo come anello di mediazione; né un mondo di cultura marginale, per il quale la corte è il luogo della consacrazione. Piuttosto, un mondo di *cultura organica*, nel senso forte del termine, che della corte è il braccio intellettuale.

Nella terza via di Ferrara non si esprime un livello gerarchico della cultura, un parametro della sua qualità. A Firenze, sia la cultura colta che la cultura marginale sono mondi autonomi: il primo in quanto non tiene conto della corte, e il secondo all'opposto, in quanto è la corte a non tenerne alcun conto. La cultura organica di Ferrara non si iscrive all'interno di questa prospettiva, la elude. Ciò che ne costituisce la differenza specifica, rendendone non pertinente la qualità, è la sua dipendenza organica dalla corte.

La rappresentazione, in questo tipo di dialettica, assume anch'essa un segno specifico. Non è più il reperto archeologico in scena, degli accademici, la cui veste spettacolare è in fondo essenziale. Non è neppure la patetica sortita dei «preti pasticcioni», in cerca di pubblicità per il loro strumentale moralismo.

A Ferrara, *la rappresentazione è teatro*, nel senso pieno, pacifico e quasi attuale del termine.

Nascendo dalla corte stessa e non passandovi o solo aspirandovi, la rappresentazione si propone, già al suo livello progettuale, con un destinatario che è il pubblico, e con modalità che si misurano sul successo piuttosto che sull'istanza erudita o sulla protestata efficacia morale. Allo spettacolo, a Ferrara, si chiede di piacere, non di testimoniare di un progetto culturale estraneo allo spettacolo, o di accreditare operazioni che altrimenti sarebbero confinate nel discreto.

Non sono il volgare né l'apparato scenico, lo scarto originario delle rappresentazioni classiche a Ferrara: il primo perché è di natu-

ra derivata, il secondo perché è più originale che nuovo, a ben vedere.

È il fatto, ripetiamo, che quelle rappresentazioni si propongono come teatro.

Uno spunto per l'analisi dei Menechini

Per la rappresentazione ferrarese dei *Menechini*, si dispone di un'ampia e sostanzialmente concordante documentazione. Oltre alle varie relazioni dei cronisti, c'è un'elegia in latino di Battista Guarini, che è stata considerata soprattutto come testo, piuttosto che come documento da collazionare adeguatamente agli altri.

Lo stato degli studi si può leggere nell'introduzione di A. Tissoni Benvenuti ai *Menechini* (Tissoni Benvenuti 1983). Lo riassumiamo, integrandone ove necessario le argomentazioni. Che a Ferrara vigesse la consuetudine di recitare i classici volgarizzati in versi, è certo. In una lettera del 17 febbraio 1498, ad esempio, Isabella d'Este sollecita a Francesco Castelli la traduzione del *Miles*, dell'*Amphitruo* e dei *Menaechmi*, per leggerli, dichiarando che lei preferisce la prosa, mentre le commedie «sono rapresentate et stampite in rima» (D'Ancona 1891, II, 374). Certamente furono in rima anche i *Menechini* del 1486, dato che la *Cronaca* del Caleffini puntualizza che gli attori «in rima vulgariter in canto disseno tuti li versi de la dicta comedia».

Tutto lascia pensare che il volgarizzamento sia quello edito a Venezia nel 1528 (per Girolamo Pentio) e nel 1530 (Zoppino). A parte le ragioni generali che militano a favore di una provenienza ferrarese, c'è il fatto specifico che nel finale, diverso da quello plautino, il servo Messeno fa mettere all'incanto «per oncie mille d'oro e settecento» tutti i beni di Menechino con l'aggiunta, in omaggio, della moglie: cosa che esattamente si verifica nella ripresa ferrarese dei *Menechini* del 1491. «Epsò Menechino fece mettere alla crida tutti li soj beni dicendo volerli dare per mille setecento onze d'oro con la moglie sopra el pretio», riferiscono gli ambasciatori al Duca di Milano (Ghinzoni 1884).

Si può ritenere certo che il volgarizzamento usato nel 1491 fosse quello veneziano, e assai probabile che lo stesso fosse stato adottato anche per la prima del 1486 (per le vicende del testo del volgarizzamento, da Ferrara alla stampa veneziana, e sull'attribuzione al Guarini, cfr. ora Uberti 1985). Resta il problema dell'autore della traduzione. Su questo problema verte il nostro spunto.

Sono state proposte varie paternità, tra cui anche quella di Battista Guarini. Che il Guarini lavorasse sistematicamente al volgariz-

zamento di Plauto, è attestato fin dal 1479 (Luzio, Renier 1888). Di sicuro egli tradusse anche i *Menaechmi*, sebbene il documento che lo attesta sia di molti anni più tardo (Rossi 1889). Per quanto a questi elementi si aggiungano anche ragioni di ordine stilistico e filologico, la Tissoni Benvenuti rileva che il Guarini, nella sua elegia in latino, non «lascia capire di essere stato coinvolto di persona nell'avvenimento» (Tissoni Benvenuti 1983, 82).

Noi crediamo, invece, che sia vero il contrario. Il Guarini non dichiara, certo, di essere stato un protagonista dell'evento, ma proprio *lo lascia capire*, nei modi consentiti dalla natura del componimento e dalla particolare situazione della cultura a Ferrara.

Collazionando i primi versi del prologo plautino con quelli del volgarizzamento veneziano, ci si accorge che il traduttore ha operato due brevi ma significative interpolazioni. Le porremo tra parentesi.

«Annunzio lieta e propizia salute / a voi e a me, o spettatori umani: / cum la mia lingua (e cum parole accute) / vi porto Plauto, non già cum le mani; / (mostrovi la sua immensa e gran virtute / che già più volte fu nota a' Romani)».

Ebbene, questi due interventi «d'autore» si ritrovano quasi alla lettera, e completamente nello spirito, nei primi quattro versi dell'elegia latina del Guarini.

«Plautini Manes: numeri: gaudete salesque / Cum simili exulta fratre Menaechme tuo. / Quae fuerat Latiis olim celebrata Theatris / erculea vobis Scena revixit ope».

Il *recitator* dei *Menechini* aggiunge un riferimento all'operazione linguistica («cum parole accute») e al valore culturale dell'operazione («che già più volte fu nota a' Romani»), cioè quasi testualmente ai «sales» e alla «Scena» che «fuerat Latiis olim celebrata Theatris», di cui com'è ovvio viene attribuito il merito ad Ercole.

Il Guarini non ostenta la propria partecipazione all'evento, il che sarebbe sconveniente in un carne in lode del suo signore, ma vi allude indirettamente – e maliziosamente – autocitando la propria traduzione. Le «parole accute» e la «virtute che già più volte fu nota a' Romani» sono proprio le cose che Plauto non può far dire al suo *recitator*, e quelle che un protagonista dell'operazione ferrarese, all'ombra del suo invadente padrone, vuole far conoscere, e nel modo più solenne.

L'indizio (o la prova, a seconda del valore di testimonianza che si è disposti a riconoscergli), in ogni caso, non emerge direttamente dal raffronto testuale. Questo raffronto è solo la tappa finale di un itinerario che trae legittimità dai caratteri del contesto culturale ferrarese.

A Ferrara è la corte che promuove ed attua l'operazione rappre-

sentativa. Gli intellettuali di cui essa si serve non sono né personaggi esterni, com'è il caso fiorentino di Giorgio Antonio Vespucci, né dei marginali in cerca di riconoscimento, com'è il caso di Pietro Domizi. Sono dei semplici strumenti, condannati ad un lavoro su commissione e alla perdita d'identità. Non è un caso che i volgarizzamenti di supposta provenienza ferrarese siano per lo più anonimi, e non è un caso altresì che alcuni studiosi abbiano accreditato la traduzione allo stesso Duca che pure era, secondo il Giovio, «litterarum latinarum imperitus».

Si rileggano, su questo sfondo, le già citate lettere del 1479 di Battista Guarini al Duca. Il Guarini, professore di Retorica allo Studio, è costretto a difendere le proprie scelte filologiche con puntiglio tanto ossequiente quanto animoso. Dice di non aver aggiunto nulla di suo: «de qual cose tutte sono in Plauto, se li vocaboli saranno bene exposti ad la V. S.», e di essere stato sempre letterale: «Tuttavia non mi partirò dal dire di Plauto [...] et cossì troverà la V. Ex. se la farà exponere li vocaboli da chi intende».

A quali supervisor, oltre che ad Ercole, doveva sottostare il Guarini? Bocconi amari deve averne inghiottiti, stretto tra le istanze del suo padrone e di chi poteva millantare una migliore conoscenza del latino solo perché era più vicino al Duca. Così, in ogni caso, conclude la lettera del 26 febbraio 1479: «Niente di meno starò sempre ad obediencia perché questa cosa se fa per la V. Ill.ma S. et non per altri: ad la quale humilmente me ricomando». Firmato: Fideliss. ac Devotiss. Servulus Baptista Guarinus.

Come non pensare che il «servulus» si sia preso la sua vendetta, proprio laddove il signore e i suoi consiglieri sedicenti non potevano sindacare, cioè in un carne in latino?

Retrotraducendo in latino le parole messe in bocca a Plauto, gonfiandone nel testo e nel contesto la finalità encomiastica, il Guarini – questo crediamo – si riappropriò della sua traduzione, e proprio grazie a quelle aggiunte e infedeltà per le quali aveva dovuto subire la censura del suo padrone.

- F. Cruciani, F. Taviani, *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, in *Il teatro dei Medici*, n. mon. di «Quaderni di teatro», 7, 1980 (ora in R. Guarino 1988)
- A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino, Loescher, 1891 (anast. Roma, Bardi, 1971)
- I. Del Lungo, *Di altre recitazioni di commedie latine in Firenze nel secolo XV*, in «Archivio storico italiano», s. III, XXIV (1876), 23
- I. Del Lungo (a cura di), A. Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, Firenze, Barbera, 1867
- P. Ghinzoni, *Nozze e commedie alla corte di Ferrara nel 1491*, in «Archivio storico lombardo», s. II, XI (1884)

- R. Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988
- R. Lattanzi Roselli (a cura di), *La commedia antica e l'Andria di Terenzio*, Firenze, Sansoni, 1973
- A. Luzio, R. Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1491*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XI (1888)
- C. Marchesi, *Documenti inediti su gli Umanisti fiorentini della seconda metà del secolo XV*, Catania, Giannotta, 1899
- A. Perosa, *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, 1965
- U. Rossi, *Commedie classiche in Gazzuolo dal 1501 al 1507*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XIII (1889)
- F. Ruffini, «Cultura della tradizione» e «cultura colta» a Firenze tra '400 e '500, in *Il teatro dei Medici*, n. mon. di «Quaderni di teatro», 7, 1980
- A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983
- M.L. Uberti (a cura di), *I «Menechini» di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, Ravenna, Longo, 1985
- P. Ventrone, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993