

IL PROGRAMMA E L'APPARATO. CONTRIBUTI
ALLO STUDIO DELL'ALLESTIMENTO
DELLA «TALANTA»

a Fabrizio Cruciani

A Venezia, nel corso del carnevale del 1542, in una grande stanza di un palazzo di Cannaregio, i Compagni *Sempiterni* mettono in scena la *Talanta*, la nuova ed attesa commedia di Pietro Aretino. Autore dell'apparato (e della scena) è il giovane ma già affermato pittore Giorgio Vasari, appositamente chiamato dallo scrittore per l'allestimento della propria opera.

La rappresentazione privata e l'assenza dell'onda lunga delle attente registrazioni diaristiche sanudiane, fanno sì che nulla si possa conoscere dello spettacolo e molto poco sul luogo dell'evento. Le uniche testimonianze appartengono al Vasari e consistono in descrizioni tecniche dell'apparato ed in disegni preparatori. Necessario, dunque, «guardare» all'allestimento vasariano e al suo contesto socio-culturale. In questo senso ci è sembrato utile proporre, qui, due contributi, sul programma e sulla composizione dell'apparato, con l'intenzione di indicare i possibili itinerari per una ricerca d'assieme, atta a rendere leggibile la *microstoria* del complesso evento del 1542.

1. *Una possibile «partita a tre» e il programma di decorazione della sala*

Ricordo come a di 22 dicembre 1541 io presi a fare in Venetia da e compagni di Calza Gentiluomini Venetiani uno apparato d'una commedia la quale aveva composta Messer Pietro Aretino la quale si debba recitare in Canal Regio et con questi patti condizioni cioè che io sia obbligato farvi un soffittato da quattro quadri di tela bozati a olio drentovi in uno l'Aurora col carro et titone nell'altro il giorno col carro di Fetonte quando ecade in Po; nel terzo icaro quando dedalo gli insegna a volare et nel quarto il carro della Notte et di più in 24 quadri le XXIII ore. Sotto nella

pariete di detto apparato dodici virtù et otto storie grandi con tutti e fiumi et i monti figurati di quel paese tutti lavorati di chiaro et scuro; et di più che io dovessi fare la prospettiva di detta Commedia o sciena tutta a spese loro e che io avessi cura della architettura di detta sciena et apparato et perda dovessi disegnare et lavorare di mia mano fino a che la fussi condotta come più apertamente mostra una scritta fatta loro di mia mano di tale obbligatione. Et loro mi promettono per detta opera pagare fino a che sia finita scudi 300 d'oro di moneta vinitiana et perciò mi derono per il primo pagamento scudi cento contanti.

Appresso pagarono il restante che sono a conto mio a entrata al libro di Francesco Lion¹.

Il *Ricordo* del 22 dicembre 1541, come suggerisce Juergen Schulz², riassume due documenti andati perduti: il *contratto*, stipulato fra Giorgio Vasari ed i *Sempiterni* nei giorni immediatamente precedenti l'inizio dei lavori, ed una *scrittura privata* (la «scritta»), con la quale l'artista doveva, «più apertamente», illustrare, ai suoi committenti, il piano delle figurazioni e gli interventi tecnici necessari per la messa in opera dell'intero apparato³. Se, dunque, le altre testimonianze vasariane (la *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, la *Vita di Cristofano Gherardi*, ed alcuni importanti disegni)⁴ ci aiutano a

¹ Il testo del *Ricordo* n. 120 è qui direttamente tratto dal cosiddetto *Libro delle Ricordanze*, Codice n. 31, c. 11v dell'archivio vasariano (microfilm dell'Archivio di Stato di Arezzo). Piuttosto che darne una trascrizione diplomatica, che peraltro già esiste ed è ben nota agli studiosi (cfr. *Il Libro delle Ricordanze*, a c. di A. del Vita, Arezzo, Tip. Zelli, 1938, p. 38), abbiamo creduto più opportuno rendere più leggibile il manoscritto separando all'uso moderno le diverse parole unite e trasformando le j in i.

² J. Schulz, *Vasari at Venice*, in «The Burlington Magazine», CII (1961), pp. 500-511, p. 501.

³ Il termine «apparato», secondo l'uso rinascimentale, indicava sia l'insieme delle attrezzature e delle decorazioni necessarie all'allestimento teatrale di una sala, sia il complesso degli arredi urbani realizzati in occasione di entrate trionfali. In questo duplice senso il termine è utilizzato dal Vasari, il quale, però, quando il discorso lo necessita, tende a distinguere «apparato» da «sciena» (cfr. M. Sergardi, *Lingua scenica e terminologia teatrale del Cinquecento*, Firenze, Stiv, 1979, alla voce «apparato»). Nel nostro contributo abbiamo tenuto conto di questi aspetti terminologici.

⁴ La *Lettera* scritta da Vasari al suo influente protettore medico nel febbraio del 1542 è trascritta e commentata da K. Frey in *Die literarische Nachlass Giorgio Vasaris* (ed. it. *Il carteggio di Giorgio Vasari*), München, Müller, 1930, vol. II, pp. 111-116 e pp. 116-119. La *Lettera* si legge anche in *Tutte le Opere di Giorgio Vasari*, a c. di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1878-1885, t. VIII, pp. 283-287. La *Vita di Cristofano Gherardi*, principale collaboratore del Vasari a Venezia, venne inserita nell'edizione giuntina delle *Vite* (cfr. *Tutte le Opere*, cit., t. VI, pp. 223-224). Sull'iconografia dell'apparato si veda D. McTavisch, *Apparato dei Sempiterni a Venezia, per la commedia di Pietro Aretino, «La Talanta»*, in AA.VV., *Giorgio Vasari. Principi, letterati ed artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Catalogo della mo-

strarre i problemi relativi alla forma compiuta, al *dopo* dell'impresa decorativa, il *Ricordo*, come testimonianza di riferimento, può esserci utile per avviare un discorso sul *prima*.

In questo contributo, pertanto, ci occuperemo dell'ordine e delle funzioni delle relazioni e motivazioni che sono *dietro* il programma, del rapporto di quest'ultimo, infine, con il «luogo teatrale»⁵.

1.1. *L'ordine dei «ruoli» e la «partita a tre»*

Dopo la necessaria premessa, veniamo ad analizzare il primo aspetto del nostro contributo e, dunque, torniamo al *Ricordo*. Nel documento si legge come il Vasari dovesse accuratamente relazionare sull'aderenza dei soggetti pittorici ad un piano preordinato, non di libera scelta dell'artista («che io sia obbligato»), ma voluto ed imposto dalla Compagnia. La formula d'obbligazione usata dal Vasari rientrava, naturalmente, nella prassi degli accordi contrattuali tipici della committenza artistica rinascimentale⁶. Quella conservata nel *Ricordo* è, dunque, la «memoria» di un *patto*, temporaneo, fra due *parti* nettamente e convenzionalmente distinte: il *committente aristocratico* (ma nel nostro caso è più opportuno parlare di

stra di Arezzo, a c. di Ch. Davis e M. Daly Davis, Firenze, Edam, 1981, pp. 111-116; C. Monbeig Goguel, *Chronique vasarienne*, in «Revue de l'art», n. 56, pp. 65-80 (pp. 70-73, tavv. 9-10).

⁵ Con «luogo teatrale», è bene chiarire, si vuole intendere, in senso più generale, il prodotto di una cultura e di un determinato «gruppo sociale», realizzato in uno specifico spazio ed in funzione di un dato avvenimento festivo (e in questo senso, il «luogo teatrale» può essere un insieme di possibili contributi che dovrebbero riguardare: le problematiche del «gruppo» committente, gli aspetti programmatici, la funzionalità teatrale della commedia, lo spazio e l'immagine della scena, il «gruppo» destinatario); in questo *contributo*, «luogo teatrale» è, limitatamente e forzatamente, il «luogo» appositamente pensato e costruito per la messinscena della commedia.

Per i riferimenti metodologici ci richiamiamo a quanto affermato da J. Jacquot nell'*avant-propos* degli atti del convegno *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, p. VII e da L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi 1977, pp. 140-141. Sullo «spazio teatrale» abbiamo consultato F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992, pp. 12-16. Per uno studio specifico di un «luogo teatrale» è obbligatorio rifarsi a F. Ruffini, *Analisi contestuale della «Calandria» nella rappresentazione del 1513. I. «Il luogo teatrale»*, in *L'invenzione del teatro*, a c. di F. Cruciani, numero monografico di «Biblioteca teatrale», 15/16 (1976), pp. 70-139. Dello stesso autore abbiamo anche esplorato la complessa monografia, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986.

⁶ Cfr. S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia d'Italia*, Annali 4, *Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 701-737.

«società committente», regolata da norme di diritto privato e con un congruo capitale sociale)⁷, che muove una *richiesta* di lavoro e l'*artista-esecutore*, preparato e pronto a raccoglierla con una promessa di fedele esecuzione. Le parti sono consapevoli del proprio ruolo sociale e dunque della propria posizione nell'ambito degli accordi che risultano, per entrambi, già in partenza, di reciproca garanzia⁸. La società committente, ben conscia delle necessità di rivelazione pubblica del proprio «gruppo» di giovani e potenti aristocratici e avvertita delle «attese» cittadine, le quali spingono a potenziare lo sforzo produttivo (ne vedremo in seguito gli aspetti in rapporto al programma), sa già in anticipo cosa deve chiedere e in che modo e quanto può e deve spendere⁹. Dal canto suo, l'*artista-esecutore* Vasari, in possesso di una buona esperienza come pittore-decoratore al servizio della corte medicea e di committenti privati¹⁰, sa già in partenza quali sono i suoi compiti, quale può essere il suo compenso e a quanto deve ammontare l'anticipo per l'acquisto dei materiali¹¹.

⁷ Per la documentazione sui *Sempiterni* si vedano: L. Venturi, *Le Compagnie della Calza*, Estratto da «Nuovo Archivio Veneto», vol. XVI, parte II (1908), pp. 109-112, p. 141 e pp. 125-129; V. Rossi, *Fra i Compagni Sempiterni*, Padova, Randi, 1910, pp. 8-10. Sull'ordinamento delle Compagnie, cfr. L. Venturi, *Le Compagnie*, cit., cap. IV, e M.T. Muraro, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le momarie*, in AA.VV., *Storia della cultura veneta*, a c. di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1981, vol. III, t. III, pp. 315-241.

⁸ Cfr. S. Settis, *Artisti e committenti*, cit., pp. 740 s.

⁹ Per la promozione della festa «comune» (non legata, cioè, all'esborso personale del compagno prossimo sposo) la Compagnia poteva disporre di un capitale reperito con un sistema di finanziamento interno. Infatti, i singoli membri (i *Sempiterni* avevano stabilito a 20 il numero dei soci) del sodalizio dovevano pagare, al Capo della Sala, 25 ducati d'oro (cfr. il Cap. XX dello *Statuto* in L. Venturi, *Le Compagnie*, cit., p. 126), che rappresentavano già una ragguardevole somma. Il carattere eccezionale dell'allestimento e della festa per la *Talanta*, comporta certo una notevole spesa, tale da suscitare stupore nei contemporanei se Francesco Sansovino, a distanza di molti anni, poteva scrivere: «... la notte seguente si recitò una commedia, nel cui apparato si spese gran somma di ducati», cfr. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia, appresso Jacomo Sansovino, 1581, c. 152r.

¹⁰ Sull'attività artistica del Vasari prima del '42 si veda, T.S.R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, University Press, 1979, pp. 7-31.

¹¹ Sull'*artista-esecutore* in genere, cfr. S. Settis, *Artisti e committenti*, cit., p. 742. Per curare i suoi affari a Venezia, il Vasari si rivolse al residente banchiere aretino Francesco Lioni, il quale gli aveva offerto di dimorare nella sua casa durante il soggiorno nella città lagunare (cfr. la lettera XXVIII del XX novembre 1540, in *Tutte le Opere*, cit., VIII, p. 282). Grazie alla mediazione dell'Aretino e del Leoni, il Vasari poteva contare, per l'acquisto dei materiali, almeno di quelli pittorici, sull'autorevole consulenza di Tiziano, già indirettamente impegnato, per un motivo simile, nella stessa lettera del 20 novembre.

Egli sa, inoltre, di essere il responsabile unico della esecuzione dei lavori (con funzioni di coordinamento oltre che di tecnico-decoratore) e di avere il privilegio di una «presentazione» autorevole ed influente (e naturalmente anche interessata) del suo conterraneo Pietro Aretino. Lo scrittore, infatti, aveva scritto la *Talanta* con la duplice intenzione di esaudire le richieste dei *Sempiterni*, che anche con Pietro svolgevano una *funzione committente*, e di imporre, nell'ambiente artistico veneziano, un pittore di Arezzo¹². Nel nostro caso, dunque, l'*artista-esecutore* sa bene come l'apparato rappresenti per lui una indispensabile «pubblicità»¹³, necessaria per ottenere importanti commissioni da potenziali committenti¹⁴.

Questo rapporto bilaterale fra il Vasari e la Compagnia, del quale abbiamo visto gli aspetti più importanti, costituisce lo «schieramento» più immediatamente riconoscibile messo in atto per la realizzazione del programma. Non è da credere, però, che tale «schieramento» possa essere considerato completo. In effetti, una concezione figurativa complessa, così ricca di immagini allegoriche, doveva, comunque, richiedere la presenza di una «mente» atta alla scelta e disposizione del «materiale» iconografico; capace di interpretare le richieste della committenza e di far da tramite con l'*artista-esecutore*. È, insomma, necessaria la figura del *letterato-consigliere*¹⁵.

La posizione di conquistata centralità culturale dell'Aretino, il

¹² Nella lettera al Duca di Firenze del 9 gennaio 1542, l'Aretino scrive: «Mag.mo Duca, la forza dei preghi di una Compagnia di questi gentilhuomini et il desiderio che io haveva che Giorgio facesse conoscere le sue virtù qui, mi spinsero a fare una Comedia (la *Talanta*) in otto giorni...» (cfr. A. Luzio, *L'Aretino e il Franco*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIX (1897), pp. 229-283, p. 270).

¹³ L'Aretino pensò bene di «pubblicizzare» l'opera vasariana affidando a Messer Vergolo un efficace «messaggio»: «Certo mi si avvisa, mi si scrive e mi si notifica che un messer Giorgio d'Arezzo, di etade d'un XXV anni (ma Vasari, nato nel 1511, nel '42 ne aveva 31) ha fatto una scena e uno apparato, che il Sansovino e Tiziano spiriti mirabili, ne ammirano», cfr. P. Aretino, *Talanta*, in *Teatro*, a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, a. I, sc. III, vv. 9-10, pp. 357-358.

¹⁴ Il successo dell'apparato («onde quello che vi voglio dire è questo, che questo apparato è stato tale, che ogni persona che lo guarda viene in confusione, e stima grandissimo errore che ciò si guasti») (cfr. G. Vasari, *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, cit., p. 284), portò al Vasari importanti commissioni, come la decorazione del soffitto di casa Corner Spinelli e quella, poi affidata a Tiziano, dopo la prematura partenza del Vasari da Venezia, di S. Spirito in Isola (cfr. J. Schulz, *Vasari at Venice*, cit., pp. 507-509 e AA.VV., *Da Tiziano a El Greco. 1540-1550. Per la storia del manierismo a Venezia*, Catalogo della mostra, Milano, Electa, 1981, pp. 15-20).

¹⁵ Sulla figura del *letterato-consigliere* vedi S. Settis, *Artisti e committenti*, cit., pp. 732-735.

suo prestigio politico-diplomatico¹⁶, le necessità di rivelazione pubblica¹⁷ ed il rapporto privilegiato che egli intratteneva con le Compagnie (in particolare, sembra, con i *Cortesi* prima ancora dei *Sempiterni*)¹⁸, fanno pensare che tale «ruolo» possa essere stato assunto dallo scrittore. Del resto sembra essere lo stesso Vasari, in un passo della *Lettera*, ad attribuire l'invenzione dell'apparato all'autore della commedia:

Che per essere tutte cose inventate da M. Pietro, lascerò che lui ne dia minuto ragguaglio a Vostra Signoria, come so che farà al sicuro; a me basta solo averli accennato quello che ho fatt'io...¹⁹.

Se, dunque, stabiliamo che l'Aretino fosse in grado di ricoprire un simile «ruolo», per altro abituale nelle grandi imprese decorative (il Giovio ed il Borghini, ad esempio, furono mentori per lo stesso

¹⁶ Cfr. G. Aquilecchia, *Introduzione a P. Aretino, Sei giornate*, Bari, Laterza, 1975, p. XV e C. Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice: Researches on Aretino and his Circle in Venice*, Firenze, Olschki, 1985, Cap. I e in particolare le pp. 18-28.

¹⁷ Si veda soprattutto G. Falaschi, *Progetto corporativo ed autonomia dell'arte in Pietro Aretino*, Firenze, D'Anna, 1977, pp. 129-153.

¹⁸ Un elogio dei Reali, Floridi e Cortesi è documentato nell'atto III, sc. VII della seconda *Cortigiana* (cfr. P. Aretino, *Teatro*, cit., p. 159). In particolare, Pietro, parla del suo rapporto con i *Cortesi* (li chiama espressamente «questi miei padroni») nella lettera del 20 novembre 1540 a Cesare de Genaro, nella quale si congratula per l'ammissione del suo corrispondente napoletano nella Compagnia (cfr. la *Lettera* 199 del II *Libro*, in P. Aretino, *Lettere. Il primo e il secondo Libro*, a c. di F. Flora, con le note storiche di A. del Vita, Milano, Mondadori, 1960, pp. 749-750).

¹⁹ G. Vasari, *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, cit., p. 287. Purtroppo del minuto «ragguaglio» che l'Aretino avrebbe dovuto fare ad Ottaviano, nulla sappiamo. Il Frey e la Braccianese sottolineano come il conestabile medico fosse particolarmente legato al Vasari e in buoni e frequenti rapporti epistolari con l'Aretino (cfr. K. Frey, *Il carteggio*, cit., p. 116 e A.M. Braccianese, *Ottaviano de' Medici e gli artisti*, Firenze, S.P.E.S., 1984, pp. 11-16 e 22-24) per cui si può pensare che il carteggio sull'episodio del '42 fosse più nutrito della sola *Lettera* sinora conosciuta. Quanto all'*invenzione* dell'Aretino, il Ferroni pensa che Vasari possa essersi riferito alle sole «molte imprese loro», di cui si parla nel periodo precedente della *Lettera*, anche se conviene sulla posizione «di primissimo piano nella definizione di tutto il programma», dell'Aretino (cfr. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1977, p. 207, n. 3). Non si tratta, qui, però, di riferirsi alle «imprese» o alle molte «iscrizioni» (non riportate dal copista della Riccardiana, ma indicate da Vasari con «queste parole», «queste lettere», «questi versi») poste a commento dei soggetti pittorici, quanto di vedere il consigliere in grado di suggerire al Vasari l'intero programma (questa la posizione degli storici dell'arte da K. Frey, *Il carteggio*, cit., p. 116 a P. Barocchi, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, p. 122).

Vasari)²⁰, dobbiamo convenire che Pietro fosse in grado di raccogliere le istanze di celebrazione promosse dalla committenza, per poi trasmetterle, sotto forma di idee, all'*artista-esecutore* per la loro definizione figurativa.

Dunque, se ai *Sempiterni* spetta l'*idea-prima* del programma (una *inventio* «naturale»²¹, come la sottintende Vasari nel *Ricordo*), l'Aretino può dirsi depositario di una *inventio*, diciamo così, «operativa» (vale a dire la facoltà di *inventire* le *historie* atte alla figurazione)²² e della *dispositio* (la sistemazione dei pensieri in ordinata sequenza di immagini), anch'essa pertinente, secondo convenzione, al *letterato-consigliere*²³. A completare l'ordine dei «ruoli» e la divi-

²⁰ Sui rapporti col Giovio, iconologo del Vasari nel '46 alla Cancelleria di Roma, cfr. J. Kliemann, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite sulle sue «invenzioni»*, in AA.VV., *Il Rinascimento e la memoria*, Atti del Convegno di Como del 1983, Como, 1985, pp. 197-223. Sul rapporto col Borghini per l'apparato del '65 a Firenze si vedano le fini osservazioni critiche di A. Gareffi, *Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini, La riduzione manieristica degli opposti, l'arte innaturale*, in *Le voci dipinte. Figura e parola nel manierismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 85-109.

²¹ Ci serviamo qui di termini ricavati dal modello retorico tripartito (*inventio, dispositio, compositio*) utilizzato dal Settis nel suo lavoro (cfr. *Artisti e committenti*, cit., pp. 728-729). Per quanto concerne il concetto di *inventio* «naturale» consideriamo la committenza come depositaria del *diritto* (appunto «naturale») di decidere il *soggetto* ed il *tema* dell'apparato. Una *inventio*, però, solo in «potenza», non «in atto».

²² L'*inventio* «operativa» è, dunque, la capacità reale del *consigliere* di inventare le storie servendosi delle proprie conoscenze culturali. Scrive il Cruciani – a proposito di Fedra Inghirami, iconologo a Roma nelle feste del '13 per il possesso di Leone X e nel 1514 per la sfilata di carri nella festa di Agone – che «l'invenzione della figurazione allegorica pertiene, nella divisione dei compiti, al letterato. In particolare, nel campo dello spettacolo, all'uomo di lettere è commissariato il programma iconologico della festa», cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 435. Per quanto concerne il rapporto letterato-artista bisogna dire che l'*inventio* del consigliere è ancora prevista nel *Dialogo* del Dolce (tutto scritto dalla parte del pittore): «l'invenzione, è la favola, o historia, che «il pittore si elegge da lui stesso, o gli è posta innanzi da altri per materia di quello che [ha] da operare», cfr. L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Rinascimento e Controriforma*, a c. di P. Barocchi, Bari, Laterza, I, pp. 141-206, p. 164. Sulla possibilità di una «collaborazione» fra l'Aretino ed il Dolce alla stesura del *Dialogo*, cfr. A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, London, 1940, tr. it., Torino, Einaudi, 1966, pp. 133-134 e le note della Barocchi al *Dialogo* del Dolce, cit., pp. 433-493. Sull'importanza dell'invenzione per il Vasari, cfr. *Vita del Lippo*, in *Tutte le Opere*, cit., p. 11.

²³ Sulla *dispositio*, cfr. S. Settis, *Artisti e committenti*, cit., p. 726. Fedra Inghirami, nel '14, per la sfilata di Agone aveva curato invenzione e, come testimonia il Capodiferro, ordine dei carri allegorici, cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 437. Nel '65 il Borghini aveva curato, anche con propri schizzi, la disposizione delle immagini per l'intero complesso trionfale, cfr. A.M. Testaverde

sione delle competenze, abbiamo la posizione dell'*artista-esecutore*, occupata dal Vasari. Giorgio, non digiuno della necessaria dottrina e già noto per la facilità progettuale²⁴, aveva avuto modo di farsi apprezzare da Pietro Aretino anche come decoratore di allestimenti trionfali grazie al puntuale resoconto dell'apparato realizzato a Firenze nel '36 per la venuta di Carlo V²⁵. Per questi motivi Vasari poteva offrire il suo contributo alla «fase ideativa» dell'apparato, grazie allo strumento operativo del *disegno*²⁶, anche se poi le sue vere competenze erano principalmente esecutive. All'artista, dunque, spetta la *compositio*²⁷ (nel caso specifico il *componere* sia le singole *historie* immaginate che l'insieme delle figurazioni e della «struttura» dell'apparato, così come stabilito dagli accordi rammentati nel *Ricordo*)²⁸.

Matteini, *Una fonte iconografica francese di Don Vincenzo Borghini per gli apparati effimeri del 1565*, in *Il teatro dei Medici*, numero monografico di «Quaderni di teatro», anno II, n. VII (1980), pp. 135-144.

²⁴ Cfr. A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia*, cit., pp. 97-112.

²⁵ Cfr. G. Vasari, *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze nell'entrata dell'imperatore Carlo V*, lettera del 30 aprile '36 a Pietro Aretino in *Tutte le Opere*, cit., VIII, XIV, pp. 254-260. L'apprezzamento di Pietro è testimoniato nella sua lettera di risposta al Vasari del 7 giugno 1536, nella quale l'artista è chiamato «figliuolo» e apertamente lodato: «sete storico, poeta, filosofo e pittore» (cfr. P. Aretino, *Libro primo*, cit., lett. 69, p. 84. Ma è bene dire, al di là degli elogi, che anche nell'apparato del '36 Vasari si lasciò guidare da dotti consiglieri, cfr. G. Vasari, *Sopra l'apparato da farsi in Firenze per l'ingresso dell'imperatore Carlo V*, lett. XIII del 15 marzo 1536 a Raffael del Borgo a S. Sepolcro, in *Tutte le Opere*, cit., VIII, pp. 252-253, p. 252.

²⁶ Per il Vasari teorico il disegno altro non è che «un'apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea», cfr. G. Vasari, *Proemio alle Vite*, cit., I, p. 169. Il disegno, dunque, serve a concretizzare e disporre l'invenzione, cfr. G. De Angelis D'Ossat, «Disegno» e «invenzione» nel pensiero e nelle architetture del Vasari, in AA.VV., *Il Vasari storiografo ed artista*, Atti del Convegno del 1975, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 773-784, p. 774.

²⁷ La *compositio* corrisponde alla *elocutio* (quella che Quintiliano definisce come l'esposizione pubblica di ciò che si è concepito, cfr. *Ist. Orat.*, VIII, *Praef.*, 5). In campo artistico l'Alberti così definisce la *compositio*: «Dico composizione essere quella ragione di dipingere per la quale le parti dipinte si compongono nell'opera dipinta» (cfr. l'ed. critica a c. di L. Malle, Firenze, Sansoni, 1950, p. 92). Non si tratta, propriamente, di una *elocutio*, in quanto la *compositio* albertiana include anche la fase puramente ideativa dell'immagine, mentre la vera *elocutio* è più facilmente resa da quella che l'Alberti chiama *receptione di lumi* (l'effetto finale della composizione), cfr. R.W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, New York, 1967, Firenze, Sansoni, 1974, p. 119. Nel nostro caso la «composizione» è sia la «fase terminale» del *processo ideativo* (la prefigurazione mediante i *bozzetti*), sia l'*assemblage* dell'intero apparato.

²⁸ Si tratta della realizzazione delle singole figure (ad olio quelle a colori su tela del soffitto, a tempera quelle per gli affreschi in chiaroscuro delle pareti lun-

Il rapporto di collaborazione fra letterato ed artista, essenziale per la buona riuscita del programma è, nella circostanza, particolarmente privilegiato, considerate le affinità di temperamento, la comune volontà di auto-affermazione, soprattutto la «sostanza» toscana della cultura, che uniscono il Vasari all'Aretino²⁹. Questo rapporto rende possibile la più generale figurazione dei «temi» e, in particolare, l'aspetto oggettivo della scena della *Talanta*, concepita «a priori» dal commediografo nel corso stesso degli incontri preliminari con l'artista che l'avrebbe, in seguito, realizzata in base a quel progetto³⁰.

Possiamo comprendere la fase degli incontri, organizzati per la realizzazione del programma, fra il 1° dicembre 1541 (giorno dell'arrivo del Vasari a Venezia)³¹ ed il 22 dicembre 1542, giorno di inizio dei lavori. In questo lasso di tempo, secondo il Frey³², vanno inseriti sia la definizione del programma, sia la composizione della commedia, scritta dall'Aretino in otto giorni (sicuramente prima dell'*Hipocrito*)³³. Prima del 9 gennaio 1542, una copia manoscritta della *Talanta* doveva essere già pronta per la consegna alla Compagnia, la quale era intenzionata a recitarla nel successivo carnevale³⁴.

ghe), della «prospettiva di detta commedia», della «architettura di detta scena et apparato» (vale a dire della composizione delle parti figurative e «costruite» nello spazio della sala e in quello della scena).

²⁹ Per i rapporti Vasari-Aretino si vedano: L. Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, in *Pretesti di critica*, Milano, Hoepli, 1929, pp. 53-72; le note di E. Cammesca, in *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, Milano, Il Milione, 1960, vol. III, pp. 499-515; D. McTavisch, *Vasari e Pietro Aretino*, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati, artisti*, cit., pp. 108-110.

³⁰ Cfr. K. Frey, *Il carteggio*, cit., pp. 117-118 e E. Povoledo, *Origini ed aspetti della scenografia in Italia*, in N. Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975, p. 393.

³¹ Il Vasari arrivò a Venezia il 1° dicembre 1541 (cfr. *Il libro delle Ricordanze*, a cura di A. Del Vita, cit., p. 37), dopo un viaggio che si protrasse per i mesi di ottobre e novembre e che da Firenze lo condusse a Modena, Bologna, Parma (dove vide opere del Correggio), Mantova (dove frequentò Giulio Romano e visitò il palazzo Te), Verona (cfr. *Vita di Giorgio Vasari*, in *Tutte le Opere*, cit., VII, p. 670). Appena giunto nella casa del Leoni, Vasari ricevette dal banchiere aretino la prima commissione veneziana, una tavola con la *Sacra Famiglia e S. Francesco* (cfr. L. Conti, *Vasari*, Catalogo completo dei dipinti, Firenze, Cantini, 1989, p. 40, tav. 32).

³² Cfr. K. Frey, *Il carteggio*, cit., p. 117.

³³ Cfr. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione*, cit., p. 205 e s., n. 2.

³⁴ Cfr. K. Frey, *Il carteggio*, cit., pp. 117-118. Di copie manoscritte della *Talanta* parla l'aretino nella lettera del 9 gennaio '42 a Cosimo de' Medici dove accenna ad una seconda copia (la prima, appena terminata di scrivere, gli era stata «tolta di mano» dai *Sempiterni*, contrari a che il testo venisse divulgato anteriormente alla recita di carnevale) pronta per il Duca «così presta e cancellata, male scritta et incortetta come ella è» (cfr. A. Luzio, *L'Aretino e il Franco*, cit., p. 270). Ai Compagni sarà andata una copia «pulita» da usare (e forse annotare) per la recitazione.

I *Sempiterni*, comunque, già prima del 22 dicembre 1542, erano venuti a conoscenza del dettagliato programma iconografico-tecnico fornito dal Vasari dopo le consultazioni con l'Aretino. Probabilmente già in possesso di tutti i disegni preliminari, realizzati prima dell'arrivo dei suoi aiutanti (Cristofano Gherardi, Battista Cungi, Bastiano Flori)³⁵, Vasari inizia a lavorare in una grande casa ancora in costruzione (aveva le sole mura principali ed il tetto)³⁶, situata nella zona terminale del canale di Cannaregio, che i *Sempiterni* avevano preso in affitto forse dalla famiglia Gonnella³⁷. I lavori duraro-

³⁵ Nella *Vita di Cristofano Gherardi*, il Vasari afferma che il Doceno ed il Cungi (del Flori si accenna nella *Vita di Giorgio Vasari*, cit., t. VIII, p. 670) lo avevano raggiunto per mare passando dalla Schiavonia, cfr. *Tutte le Opere*, cit., VI, p. 223. Arrivati a Venezia, gli aiutanti «trovarono che il Vasari non solo era là innanzi arrivato, ma aveva già disegnato ogni cosa, e non ci avea se non por mano a dipingere».

³⁶ Cfr. G. Vasari, *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 223.

³⁷ Sulla possibile identificazione del palazzo della *Talanta* si veda A. Foscari, *L'allestimento teatrale del Vasari per i Sempiterni*, in AA.VV., *Palladio 1550-1980. Architettura ed Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano, Electa, 1980, p. 273. Le precedenti localizzazioni dell'edificio riguardavano, genericamente, la zona presso i SS. Giovanni e Paolo (cfr. G. Damerini, *Un teatro per la Talanta di Pietro Aretino*, in «Il Dramma» (1962), pp. 43-50, p. 44 e N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 12). Il Foscari, piuttosto che guardare all'intero sestiere, preferisce concentrare la ricerca nella parte terminale del canale di Cannaregio (Vasari, d'altra parte, localizza l'edificio «sul finire di Cannaregio»), nel territorio della parrocchia di S. Giobbe, dove la famiglia cittadina dei Gonnella possedeva, di fronte al Ponte dei Tre Archi, una maestosa dimora (p. 273). A guardar bene, i Gonnella (di origine cremonese, però, non padovana come crede il Foscari) nell'isola delle chiovere di Cannaregio possedevano una vasta proprietà fondiaria, con diverse attività manifatturiere ed alloggi per i lavoratori (cfr. E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, Andreola, 1853, vol. VII, t. I, pp. 660-706). Fra il 1529 ed il 1540, su iniziativa prima di Pietro, poi di Vettor Gonnella, venne allestito un grande cantiere, affidato alla soprintendenza del maestro Venturin, per l'edificazione del grande e «molto nobile palazzo» di famiglia (cfr. E. Concina, *Venezia nell'età moderna*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 99-101 e ASV, Giudici del Piovego, b. 21/1c. 7v. I; b. 24/2c.10v). Può essere interessante osservare come i Gonnella gravitassero nell'orbita delle Compagnie della Calza. Vettor Gonnella, infatti, nel 1529 apparteneva ai *Floridi* (cfr. L. Venturi, *Le Compagnie*, cit., p. 139, al n. 17 del *Ruolo*). Per quanto riguarda l'edificio è utile notare come la sua presenza fosse documentata nel '41, quando, a causa di un fortunale, rovinarono «tutti le camini della cha Gonnella... ed molti altri di Cannaregio» (la notizia, della *Cronaca Barbo* è riportata, unitamente ad altri particolari e ad una riproduzione del Lovisa che raffigura il palazzo, in A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano, Electa, 1977, vol. II, p. 472). Se, dunque, l'identificazione del palazzo della *Talanta* è esatta (sull'ipotesi del Foscari concorda sostanzialmente L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di S. Orsola*, Torino, Einaudi, 1988, p. 99 e n. 295 di p. 193), nel '41 il palazzo, ancora in costruzione, come precisa Vasari, doveva essere stato almeno coperto. Interessante è poi la notazione del Foscari sulla parentela fra Girolamo Valier, Priore dei *Sempiterni* (si veda L. Venturi, *Le Compagnie*, cit., p. 145, al n. 1 del *Ruolo*) e monsignor Silvestro

no circa due mesi, del 22 dicembre '41 alla seconda decina di febbraio '42. Considerando che il mercoledì delle ceneri cadeva in quell'anno il 22, la commedia potrebbe essere andata in scena il 21 febbraio, giorno di martedì grasso³⁸.

1.2. Il programma, le tematiche festive della committenza e il contesto veneziano

La rappresentazione della *Talanta* si colloca al termine di un percorso festivo iniziato dai *Sempiterni* nel 1541, dopo l'approvazione, da parte dei Dieci, dello «Statuto» della Compagnia, firmato il 15 di marzo³⁹. Già dall'esordio, nel Campo di S. Stefano per la cerimonia del «levar della calza», la Compagnia mostrò di volersi servire di manodopera specializzata per realizzare una ricca, aggiornata e complessa progettualità festiva che potesse soddisfare le esigenze di maggiore spettacolarità del *pubblico-destinatario*⁴⁰. Così diede incarico allo scultore padovano Tiziano Aspetti detto Minio⁴¹, di realizza-

Valier che il 27 luglio 1572 (non 1571) acquista l'immobile dai Gonnella (cfr. A. Foscari, *L'allestimento teatrale*, cit., p. 273 e G. Tassini, *Edifici di Venezia distrutti o volti a nuovo uso*, Venezia, Cecchin, 1885, p. 107). Sui Valier, cfr. E. Cicogna, *Delle iscrizioni*, cit., VI, p. 597 e A. Da Mosto, *I dogi di Venezia*, Firenze, Martello, 1966, p. 481. Il palazzo Gonnella-Valier, ornato sulla facciata con affreschi di Sante Zago, venne distrutto nel 1805 quando apparteneva ai Laghi.

³⁸ Cfr. K. Frey, *Il carteggio*, cit., p. 118.

³⁹ Per la datazione si veda L. Venturi, *Le Compagnie*, cit., p. 109. Dopo l'approvazione statutaria la Compagnia stabilì disposizioni relative alla cerimonia di insediamento (cfr. *ibidem*, pp. 124-125) realizzate, comunque, prima dell'Ascensione (cfr. il sunto delle feste in *ibidem*, pp. 110-111).

⁴⁰ Sull'attività spettacolare del periodo, L. Padoan Urban, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte Veneta», XXIII (1969), pp. 144-145.

⁴¹ Tiziano Aspetti, detto comunemente Tiziano da Padova o Tiziano Minio, nacque a Padova forse nel 1517 ed ivi morì nel 1552. Scultore-decoratore legato ai modelli donatelleschi, diviene in seguito seguace del Sansovino, con il quale lavora a Venezia ai rilievi dell'attico della *Loggetta* iniziati, probabilmente, dopo aver lasciato Padova nel febbraio del '41 (almeno sino al 14 di questo mese Tiziano abita con Giovanni Cornaro «in contrada S. Antonij confessoris»), cfr. E. Rigoni, *Notizie sulla vita e la famiglia dello scultore Tiziano Aspetti detto Minio*, in «Arte Veneta», 1953, pp. 119-125 e A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza, Pozza, 1976, pp. 164-165. Giunto a Venezia il Minio viene ingaggiato dai *Sempiterni*, per i quali lavora ai principali apparati festivi. Il Vasari, che lo ebbe come collaboratore nell'allestimento della *Talanta* (dove realizzò diversi «termini» e «statue di terra»), sottolinea come lo scultore padovano fosse specializzato in «ornamenti di scene, teatri, archi ed altre cose simili» (cfr. G. Vasari, Tiziano da Padova, in appendice alla *Vita di Jacopo Sansovino*, in *Tutte le Opere*, cit., VII, p. 516).

re un sontuoso apparato urbano semicircolare con nel mezzo un gran palco «in forma teatrale»⁴². Per il rito di insediamento e la prima apparizione pubblica, gli aristocratici Compagni vedono nello spazio cerimoniale del *theatrum-templum* del Minio⁴³ l'ideale «cornice» entro cui poter mostrare la potenza, la scelta nobiltà, la giovinezza dell'esclusivo «gruppo»⁴⁴. Allo stesso modo, ma attraverso una più complessa simbologia, nel contesto carnevalesco del '42 (lo stesso che comprende la rappresentazione della *Talanta*), i Compagni possono «rivelarsi» al pubblico della città nello spazio simbolico del «teatro del mondo»⁴⁵: una nuova opera di Tiziano Minio costituita dalla tradizionale piattaforma galleggiante alla quale era unita

⁴² Dalle informazioni fornite dal Giustinian (cfr. *Historie cronologiche*, cit., pp. 113-114), possiamo immaginare l'arredo urbano di Tiziano Minio (non Tiziano Vecellio, come erroneamente riporta l'erudito veneziano e riprende il Venturi) come formato da una gradinata semicircolare, ornata di stoffe preziose ed altre decorazioni (non è chiaro cosa fossero i molti «poggiuoli in giro», forse «balconcini» per le autorità predisposti alle spalle della gradinata), con al centro un «eminente palco in forma teatrale», con sopra un altare per la celebrazione della messa solenne.

⁴³ Forse il progetto del Minio nasce da una «lettura» del «Vitruvio» del Cesariano, in cui il *theatrum* è associato al *templum* (in particolare ci sembra che il «palco» dell'apparato veneziano possa essere derivato da una fusione del *proscenium* con il *pulpitum*, del luogo dove si recita e si è visti, con il luogo della predicazione e della celebrazione, cfr. C. Cesariano, «De la costituzione del teatro», Capo III del *Vitruvio in vulgare sermone comentato et affigurato*, in F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 106-112. Sul Cesariano ed il suo «Vitruvio», cfr. F. Ruffini, *La prassi del teatro. Il Vitruvio di Cesare Cesariano*, in *Teatri prima del teatro*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 61-123. Possiamo ipotizzare che il Minio avesse conosciuto l'opera del Cesariano nell'ambito della cerchia di studiosi ed appassionati di teatro che si riunivano nella villa padovana di Alvise Cornaro (nei documenti il Minio è detto «familiar» di Alvise, cfr. P. Sambin, *Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro*, in «Italia Medioevale ed Umanistica», IX (1966), pp. 331-336), dove lo scultore era impegnato nelle decorazioni dell'Odeo (cfr. W. Wolters, *Tiziano Minio als Stukkeator*, in «Pantheon», I (1963), pp. 20-29 e pp. 222-230).

⁴⁴ La Compagnia vuole tendenzialmente affermare, in circoscritti «spazi rituali», l'esclusività sociale del «gruppo» di giovani aristocratici (si vedano le considerazioni sulle Compagnie della Calza in E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Princeton, 1981, Roma, Il Veltrò, 1984, p. 197), certo interessati a proporsi in assoluto e nel senso pieno del termine come il «nuovo». E in tal senso conta anche l'ostentazione dei lussuosi abiti cerimoniali, ma forse di più l'uso – sebbene temporaneo anche, se, sembra, inedito – di «calze» dai colori e partizioni diverse indossate da ciascuno dei «soci» fondatori (per la documentazione e le osservazioni, cfr. L. Venturi, *Le Compagnie*, cit., p. 110 e n. 1). Come già accadde per i *Cortesi*, anche l'esordio dei *Sempiterni* non mancò di provocare le gelosie dei «rivali», che reagirono con scritte ingiuriose sui muri della città, come riferisce l'oratore ferrarese Tebaldo Tebaldi (Arch. di Stato di Modena, Cancelleria Ducale, corrispondenza da Venezia, 1541, 19 giugno, c. Ir).

⁴⁵ Cfr. F. Sansovino, *Venetia*, cit., c. 152.

una cupola sorretta da colonnine, sotto cui ballavano le donne della compagnia al suono di un'orchestra. Ispirato da concezioni platoniche, il «teatro» aveva il compito di rappresentare il «mondo» e la soprastante perfezione del macrocosmo, ma anche di suggerire l'ordine sociale e l'armonia naturale dello Stato⁴⁶.

Così, nel programma di decorazione per l'apparato della *Talanta*, possiamo scorgere «tracce» di un organico progetto tendente a raffigurare, entro la «cornice» della festa⁴⁷ e nell'ambito del «tessuto» simbolico carnevalesco⁴⁸, l'*immagine del potere*⁴⁹: nella fascia parietale della sala le allegorie dei domini («tutti e fiumi et i monti... di quel paese») e delle Virtù (la Pace, la Prudenza, la Giustizia, ed altre) di Venezia. Nel «cielo» le figurazioni mitologiche del soprastante armonico trascorrere del tempo: Aurora, Mezzogiorno, Sera, Notte, ognuna attorniata dalle personificazioni delle Ore. La Compagnia, dunque, è interessata ad una «illustrazione», nei singoli spazi e momenti del proprio «circuito festivo», della magnificenza del proprio dominio che, come indica il nome augurale del sodalizio, si vorrebbe «sempiterno» (significativo, a tal proposito, è quanto si legge nel *Prologo dello «Statuto»*)⁵⁰.

La ricca committenza degli aristocratici *Sempiterni* (fra i promo-

⁴⁶ Cfr. L. Padoan Urban, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, in *Palladio 1580-1980. Architettura ed utopia*, cit., pp. 144-163 e, della stessa autrice, *Le feste sull'acqua a Venezia nel sec. XVI e il potere politico*, in AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di M. de Panizza Lorch, Milano, Ed. di Comunità, 1980, pp. 483-505.

⁴⁷ La «cornice» definisce lo spazio-tempo fittizio di una particolare festa (cfr. F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, cit., p. 19). La «cornice» della *festa privata* del '42 (per una tipologia festiva rinascimentale, cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 19-20), che vuole mostrare – ricorrendo a modelli del teatro cortigiano inediti per Venezia – l'esclusivo potere della committenza, è quella della «città ideale» (o meglio di *Venezia città ideale*). La «cornice», naturalmente, definisce il proprio spazio-tempo fittizio attraverso una cultura (e nella cultura), che appartiene tanto ai promotori della festa quanto all'esperienza del *pubblico destinatario*.

⁴⁸ Secondo il Muir il carnevale veneziano forniva un «commentario ciclico dell'intero ordinamento sociale, che rafforzava simbolicamente le ingiustizie in un caso e rafforzava le distinzioni di classe in un altro» (cfr. E. Muir, *Il rituale civico*, cit., p. 197).

⁴⁹ Cfr. E. Muir, *Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice*, in «*American Historical Review*», LXXXIV (1979), pp. 16-25. Sui *Sempiterni*, p. 41. L'apparato promosso dalla Compagnia, sottolinea il Muir, fa parte di una più generale diffusione della *imagerie* neoclassica rinascimentale (al posto della tradizionale iconografia religiosa) nello spettacolo veneziano (si veda alle pp. 41-42).

⁵⁰ «... acciò possiamo di feste, e piaceri illustrare questa eccelsa Città Nostra, à laude e gloria di Sempiterno Dominio nostro», cfr. L. Venturi, *Le Compagnie*, cit., p. 124.

tori della Compagnia particolari informazioni si hanno sul solo Ottaviano Grimani)⁵¹ si inseriva, con la sua attività, nel solco della *Renovatio Urbis*⁵², incontrando – pur nella sua sostanziale autonomia – il favore e gli ideali, non solo culturali, della *leadership* veneziana, interessata (dopo il disastro della Prevesa e l'umiliante Pace con i Turchi del '40) ad un uso più concretamente strumentale dell'attività festiva⁵³.

1.3. Il programma fra l'Aretino e il Vasari

Il «piano operativo» di Messer Pietro per la decorazione dell'apparato va certo visto in funzione del *pubblico-destinatario* della

⁵¹ Ottaviano Grimani, n. 5 del *Ruolo*, segnalato al XLII Capitolo dello «Statuto» come il Compagno incaricato di organizzare per il proprio matrimonio – da tenersi dopo la pasqua del '41 – una grande festa del costo di 200 ducati (cfr. L. Venturi, *Le Compagnie*, cit., p. 129), era nato nel 1515 dal senatore Marcantonio della contrada di S. Ubaldo e S. Agata e dalla nobildonna Beatrice Tron (cfr. M. Barbaro, *Arbori de' Patrii Veneti*, Cod. Miscellanea Veneta I. Storia Veneta dell'ASV, *ad vocem*). Il padre, benemerito e potente uomo politico, fautore del dialogo con i Turchi, negli anni '40 aveva commissionato al Vittoria la ricca decorazione della cappella di famiglia in S. Sebastiano (cfr. E. Cicogna, *Delle iscrizioni*, cit., vol. IV, p. 156; sulla committenza di casa Grimani, anche se limitatamente al più noto ramo di S. Maria Formosa, cfr. O. Logan, *La committenza artistica pubblica e privata*, in AA.VV., *Cultura e società nel Rinascimento tra Riforma e Manierismo*, a c. di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1984, pp. 271-288). Ottaviano, rappresentato dal pittore Licinio in un quadro della Galleria Nazionale di Vienna (cfr. P.G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1929, vol. II, p. 377), venne eletto in seguito procuratore di S. Marco de Citra e nel '74 ebbe l'onore di portare l'ombrello ad Enrico III di Francia durante la sua visita a Venezia. Anche il fratello Alvise, in seguito arcivescovo di Candia, apparteneva ai *Sempiterni* (cfr. E. Cicogna, *Delle iscrizioni*, cit., p. 156 e il ms. n. 270, *Origine della famiglia Grimani*, c. 31 del Museo Civico Correr di Venezia).

⁵² Certamente rilevante è la committenza festiva nell'ambito della *Renovatio Urbis* (cfr. A. Olivieri, *Capitale mercantile e committenza nella Venezia del Sansovino*, in «Critica Storica», XV (1978), pp. 44-77, p. 68), in quanto la forma teatrale rappresenta un sistema di sperimentazione e organizzazione spaziale della forma urbana e di immagine ideale della città (cfr. M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Venezia, Marsilio, 1969, pp. 44-45). Sugli aspetti più generali della *Renovatio* si veda AA.VV., «*Renovatio Urbis*», *Venezia nell'età di Andrea Gritti*, a c. di M. Tafuri, Roma, Officina, 1984 e M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985, p. 162 e ss.; M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Ecole Française de Rome 1992, pp. 104-115.

⁵³ Sul rapporto fra committenza festiva e *leadership* veneziana si vedano le considerazioni sui *Cortesi* e Francesco Badoer di Pier Pietro in L. Puppi, *La villa Badoer di Fratta Polesine*, cap. I: La committenza, «Corpus Palladianum», Vicenza, CISA, 1972, pp. 13-28.

commedia: lo scrittore, come sottolinea il Ferroni, vuole che con quel pubblico «si instauri un pacifico rapporto di adesione e connivenza, nella immobile riconferma di valori sociali già dati e sicuri»⁵⁴. Le scelte teatrali dell'Aretino (l'unitario progetto della *Talanta* e del programma dell'apparato) vanno però innanzitutto viste in funzione dell'occasione festiva, esse debbono rispondere in pieno a ciò che i committenti vogliono in quella festa affermare e che, dunque, si attendono dallo scrittore⁵⁵. L'Aretino è, naturalmente, interessato a «rivelare» la sua centralità di personaggio pubblico entro la «cornice» di quella stessa festa. Si tratta, dunque, di un reciproco scambio di convenienze: l'esaltazione del committente è un utilitaristico mezzo per esaltare (e, in qualche modo, pubblicizzare) se stesso.

Alla fine degli anni '30, l'Aretino sente la necessità di curare i rapporti con i propri committenti (la *Vita di Caterina Vergine* è piena di lodi ampollose per Alfonso d'Avalos che l'aveva appositamente commissionata); in particolare con quelli privati delle *Lettere* (nel '42 viene pubblicato il *Secondo Libro*), verso i quali l'Aretino si rivolge con la stessa attenzione di un pittore nei riguardi del proprio committente⁵⁶. Il Falaschi ha messo in luce come Pietro, scrivendo su commissione lettere su illustri personaggi, realizzi dei veri e propri *state portraits*, badando a curare soprattutto l'immagine politica (il portamento, il gesto, gli oggetti simbolici) piuttosto che l'*immagine fisica* di colui che viene «ritratto»⁵⁷.

Per servire, dunque, il committente di prestigio, occorre mostrare adeguatamente l'apparenza del suo potere (l'Aretino ben conosce l'efficacia suasoria del simbolo e dell'immagine, che sfrutta anche e soprattutto per pubblicizzare se stesso come mostra chiaramente la lettera a Iunio Petreo)⁵⁸, esaltarla tramite un opportuno

⁵⁴ G. Ferroni, *Le voci dell'istrione*, cit., p. 203.

⁵⁵ Il riferire il progetto della commedia alla particolare occasione festiva ed alla specifica committenza della Compagnia della Calza, dovrebbe, crediamo, meglio inquadrare le effettive motivazioni dell'Aretino che non ci sembra modifichi, improvvisamente, con la *Talanta*, la sua linea di condotta con una passiva accettazione di quella «struttura normale» e di quelle «regole», prima rifiutate (cfr. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione*, cit., p. 204), né la commedia può essere vista, crediamo, come un esempio di supposta «stanchezza» o di distacco da quel «crudo realismo» presente nelle *Sei Giornate* (il Marini ha parlato, giustamente, di continuità fra le due opere: Q. Marini, *Eversione e conformismo in Pietro Aretino*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXIV (1980), pp. 501-519, pp. 508-510).

⁵⁶ Cfr. G. Falaschi, *Autonomia dell'arte e progetto corporativo in Pietro Aretino*, cit., pp. 132-134. E si veda M. Hochmann, *Peintres...*, cit., pp. 96-99 e pp. 128-131.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 137 e p. 143.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 131. La lettera, del marzo '45 (*Libro terzo*, ed. Parigi, appresso

*elogium*⁵⁹. Il programma, dunque, doveva basarsi su di un figurato (è di rilievo il fatto che l'Aretino avesse una buona competenza in materia d'arte figurativa, facesse parte, a Venezia, di un sodalizio intellettuale con Tiziano Vecellio e Jacopo Sansovino e costituisse un punto di riferimento per i giovani artisti)⁶⁰ atto a rappresentare *l'immagine politica* che gli aristocratici committenti volevano affermare nella festa del '42. Allo scopo lo scrittore poteva trovare, in quel momento, a Venezia, punti di riferimento particolarmente significativi nel programma di decorazione della *Loggetta*⁶¹. I motivi iconografici della costruzione sansoviniana (il cantiere era in piena attività nel '42)⁶² e dell'apparato vasariano mostrano non solo una comune generica rappresentazione del «trionfo» (le allegorie delle virtù del Buon Governo e le personificazioni dei domini di terra e

di mare) della classe aristocratica posta a guida della Repubblica⁶³, ma presentano anche precisi rapporti tematici fra le figure⁶⁴. La stessa idea di «Venezia seconda Roma», concepita dall'iconologo Vettor Grimani e suggerita dal «progetto» architettonico del Sansovino⁶⁵, fa parte del programma celebrativo dell'apparato, grazie all'immagine di Roma mostrata da quella scena della *Talanta*, concepita e descritta nel testo drammatico dall'Aretino (atto I, sc. III), la cui funzione (entro la «cornice» della festa) è quella di proiettare le virtù civili dei nobili committenti in un mitico passato imperiale che si vuole riconoscere nel presente. È significativo, in questo senso, il dialogo fra il «romanesco» Ponzio, che illustra ed indica i maestosi ruderi del Foro, ora solo pallide icone turistiche, e l'orgoglioso «viniziano» Vergolo, il quale, sia pure impacciato, non esita ed evocare i *segni* del potere della Venezia nuova Roma⁶⁶.

Matteo del Maestro, 169, c. 144v), parla al destinatario lontano e, dunque, ancora più convincente, della propria fama attraverso i suoi segni visibili: medaglie, ritratti, oggetti, strade, persino le cameriere, chiamate «Aretines». La fama, dunque, si «costruisce», e si pubblicizza, attraverso i simboli e le immagini. L'Aretino è soprattutto un «creatore» (e un diffusore) di fama (della propria e dei propri committenti); ed egli sa bene articolare una strategia basata essenzialmente sul consenso di un pubblico sempre partecipe e, in qualche modo, complice.

⁵⁹ Sull'*elogium* dell'Aretino (nei confronti di Venezia, del doge Andrea Gritti suo protettore, dei committenti privati) e sulla sua tecnica, occorrerebbero indagini approfondite. Qualche osservazione sul solo aspetto sociale è in G. Falaschi, *Progetto corporativo*, cit., pp. 54-89.

⁶⁰ Sull'argomento si vedano: P. Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e manierismo*, Lille, 1972, ed. it. ridotta, Roma, Bulzoni, 1980, per i riferimenti biografici, M. Pozzi, *Note sulla cultura artistica e la poetica di Pietro Aretino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXII (1968), pp. 314-317; M. Gregori, *Tiziano e l'Aretino*, in AA.VV., *Tiziano e il manierismo europeo*, Atti del Convegno di Studi di Venezia del 1977, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-306.

⁶¹ In particolare, sul «programma iconografico» della *Loggetta* si veda il recente: C. Davis, *Jacopo Sansovino's Loggetta di San Marco and Two Problems in Iconography*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», XXIX (1985), pp. 397-398. Si vedano inoltre: G. Lorenzetti, *La loggetta ed il campanile di S. Marco: note storico-artistiche*, in «L'Arte», XII (1910), pp. 108-133; M. Tafuri, *Jacopo Sansovino*, cit., pp. 72-80; D. Howard, *Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 1975, pp. 29-35, in B. Boucher, *Jacopo Sansovino e la scultura veneziana del Manierismo*, in AA.VV., *Cultura e società nel Rinascimento*, cit., pp. 335-350, p. 344, l'Aretino è visto come punto di riferimento tanto del Sansovino della *Loggetta* quanto del Vasari dell'apparato della *Talanta*.

⁶² Nel carnevale del '42 erano terminati alcuni rilievi allegorici dell'attico realizzati dal Minio e da Alessandro Vittoria, mentre le statue bronzee del Sansovino, anche se definite nell'iconografia a già abbozzate, vennero fuse dopo il febbraio '42 (cfr. G. Lorenzetti, *La loggetta*, cit., pp. 78-79 e B. Boucher, *Jacopo e Sansovino*, cit., p. 343). Di quest'ultimo autore si veda anche il recente: *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, pp. 80-85.

⁶³ Entrambe le figurazioni esaltano (o meglio «propagandano») le virtù ed il dominio della classe dirigente (significativo quanto scrive, in merito, Francesco Sansovino: «E così voi vedete ch'in questa facciata di questo picciol luogo è collocato in figura l'imperio di questi signori in mare e in terra», cfr. F. Sansovino, *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*, citato in C. Davis, *Jacopo Sansovino's Loggetta*, cit., p. 398) intenzionata a rafforzare e diffondere il «mito di Venezia», cfr. E. Muir, *Images of Power*, cit., pp. 34-35 e pp. 41-42. Sugli aspetti del «mito» si veda F. Gaeta, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXIII (1961), pp. 58-75.

⁶⁴ I temi allegorici comuni sono quelli della personificazione dei fiumi (l'iconografia classica è quella del vecchio cadente barbuto, nudo e disteso, che versa acqua da un vaso) Brenta e Adige e delle isole Candia e Cipro in forma di Giove e Venere (cfr. per la *Loggetta*, F. Sansovino, *Venetia*, cit., cc. 111-112; per l'apparato vasariano, *Lettera*, cit., pp. 186-287). Le statiche e severe figure marmoree del Minio sono rese dal Vasari come dinamiche storie, dove il chiaroscuro esalta le torsioni dei corpulenti e maestosi fiumi (cfr. figg.) e con le vicende di Giove allattato dalla capra e la Venere nascente dalle acque. Un confronto attento fra l'allegoria della Pace bronzea del Sansovino e quella disegnata dal Vasari e conservata all'Albertina di Vienna, è in B. Boucher, *Jacopo Sansovino*, cit., p. 343, figg. 112 e 119.

⁶⁵ La *Loggetta* mostra, nella facciata, una sintesi tipica degli archi di Costantino e Settimio Severo: cfr. M. Tafuri, *Jacopo Sansovino*, che costituisce un esplicito richiamo a quella «romanizzazione» (Tafuri parla di una attuazione a Venezia del programma ideologico di Giulio II) voluta dalla classe dirigente (e Vettor Grimani, appartenente al ramo di S. Maria Formosa e parente di Domenico, esplicita nel «programma» della *Loggetta* un indirizzo ideologico di famiglia: cfr. O. Logan, *La committenza artistica*, cit., pp. 271-275). Sul mito umanistico della Venezia seconda Roma, si veda B. Marx, *Venedig-altera Roma. Transformationen eines Mythos*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven», LX (1980), pp. 325-377. Possibile uno scambio di idee fra il Grimani e l'Aretino che conosceva l'uomo politico (cfr. G. Aquilecchia, *Introduzione a Sei giornate*, cit., p. XV); comunque lo scambio fra Roma e Venezia è spesso trattato da Pietro, come nella lettera del 25 novembre 1537 a Francesco Bacci (cfr. *Libro Primo*, cit., p. 310).

⁶⁶ Cfr. P. Aretino, *La Talanta*, cit., a. I, sc. III, pp. 355-357. Messer Vergolo

Naturalmente l'Are­tino aveva necessità di occuparsi, più direttamente, dello spazio scenico in cui far muovere i suoi personaggi: non si trattava, ora, di uno spazio caotico e terremotato come nella prima *Cortigiana*⁶⁷, ma di un ordinato reticolo di «luoghi deputati» all'azione da disporre accuratamente e dei quali bisognava concepire, oltre che l'oggettività, la funzione scenica⁶⁸. Se per la concezione dell'*imago urbis* Pietro doveva rifarsi ad una «memoria» di *oggetti culturali*, letteraria e figurativa più che direttamente ispirata alla realtà (si pensi all'allucinata rievocazione del «mirabile cartone» di Roma antica presente nel *Ragionamento delle Corti*⁶⁹), per quanto concerne l'invenzione della scena poteva servirsi delle suggestioni che potevano venirgli dal materiale edito ed inedito dell'amico Sebastiano Serlio⁷⁰.

L'occasione festiva del '42 spinge l'Are­tino a proiettare la pro-

così conclude: «ella (la nobiltà veneta) campeggia galante in quella etade media e in quella vecchiezza serenissima» (p. 357).

⁶⁷ Cfr. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione*, cit., pp. 45-49.

⁶⁸ Si tratta, per l'Are­tino, di prevedere, per la scena della commedia, precisi «elementi» scenici (gli oggetti che sono solo gli «indici» culturali e quelli che servono direttamente all'azione dei personaggi) e di fornire all'artista un piano completo della scena (si veda l'elenco dei monumenti descritto da Vasari da mettere in relazione con la descrizione aretinesca, in *Lettera*, p. 284). Per un'analisi della scena e del suo contesto rimandiamo ad un prossimo contributo.

⁶⁹ Il «mirabile cartone» ispirato alla grande carta di Roma antica promessa da Raffaello a Leone X, ma mai portata a termine dall'artista, presenta, nel testo dell'Are­tino, un agglomerato di oggetti culturali (visti nella loro esclusiva materialità e, dunque, corrosi, guasti, destinati ad una inevitabile distruzione) che appare come una scena cinquecentesca appena scoperta (cfr. P. Are­tino, *Ragionamento delle Corti*, 1938, Lanciano, Carabba, 1923, pp. 111-113; A. Quondam, *La scena della menzogna. Corte e cortegiano nel «Rinascimento» di Pietro Are­tino*, in «Psicon» (1976), pp. 4-23, pp. 178).

⁷⁰ In una lettera del 18.X.1537 al Marcolini, l'Are­tino loda la «bella e l'utile impresa de l'Architettura del Serlio mio compare» e dichiara di averla «tutta vista e tutta letta» (cfr. *Libro primo*, cit., 194, pp. 140-142 e *Lettere sull'arte*, cit., *Sebastiano Serlio*, pp. 464-468). Dell'opera dell'architetto bolognese vennero pubblicati dal Marcolini le *Regole* ed il *Libro delle antichità di Roma*, nel '37, mentre il resto del lavoro venne edito in Francia quando Serlio vi si stabilì alla fine del '41. È possibile che l'Are­tino avesse visionato anche il materiale «teatrale» inedito raccolto, in seguito, per il *Secondo libro di Prospettiva* pubblicato nel '45 e, forse, anche disegni scenici peruzzi che Sebastiano aveva ricevuto in eredità (cfr. L. Puppi, *Il problema dell'eredità di Baldassarre Peruzzi: Jacopo Melegghino, il «mistero» di Francesco Sanese e Sebastiano Serlio*, in AA.VV., *Baldassarre Peruzzi, pittura scena architettura nel Cinquecento*, a c. di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Ist. della Enciclopedia italiana, 1987, pp. 492-501. Sul Serlio a Venezia, si vedano gli studi di L. Olivato, *Per il Serlio a Venezia. Documenti nuovi e documenti rivisitati*, in «Arte Veneta», XXV (1971), pp. 284-291 e *Ancora per il Serlio a Venezia. La cronologia dell'arrivo ed i suoi rapporti con i dilettanti di architettura*, in «Museum Patavinum», III (1985), pp. 143-154).

pria attività teatrale nel circuito delle istituzioni: da una parte deve adeguarsi alle richieste di una committenza interessata ad una commedia «onesta» (e dunque la necessità di servirsi del modello terenziano dell'*Eunuchus*)⁷¹ e ad una rappresentazione dove trionfi una società ordinata e positiva (è Blando, alla fine della commedia, rivolto al pubblico, ad esaltare il «sempiterno» ordine sociale finalmente raggiunto)⁷²; dall'altra il desiderio di venire incontro a quanto la cerchia di intellettuali che lo circonda si attende oramai da lui⁷³. Non è un caso, crediamo, che proprio in concomitanza con i preparativi, nella vicina Padova, per la rappresentazione della *Canace* dello Speroni da parte degli amici accademici Infiammati⁷⁴, l'Are­tino senta la necessità di un suo intervento diretto in un allestimento complesso e culturalmente ambizioso come quello della *Talanta*.

Ad un Vasari che si presentava all'ambiente artistico lagunare (in un momento propizio all'ingresso di «novità» figurative) come il campione del manierismo tosc-romano ed il diffusore dello stile michelangioloesco⁷⁵, l'apparato del '42 rappresentava l'occasione giusta per affermare tutta la sua vasta cultura figurativa e per sperimentare nuovi moduli di decorazione e di strutture teatrali. In questo, il programma dell'Are­tino forniva certo adeguati stimoli: la varietà iconografica, la necessità di fornire uno spazio decorativo organico che potesse adeguatamente ordinare il piano dei significati, il bisogno di una struttura teatrale aggiornata, la prospettiva di Roma come realistica veduta delle rovine monumentali. A favorire l'incon-

⁷¹ Cfr. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione*, cit., p. 220.

⁷² Cfr. P. Are­tino, *Talanta*, cit., a. V, sc. XXIV, p. 478.

⁷³ Si vedano, sull'ambiente intellettuale frequentato dall'Are­tino nel momento della composizione e dello spettacolo della *Talanta*: M. Baratto, *Commedie di Pietro Are­tino*, in *Tre studi sul teatro*, Venezia, Pozza, 1957, pp. 71-155, pp. 134-137 e G. Aquilecchia, *Pietro Are­tino e altri poligrafi a Venezia*, in AA.VV., *Storia della cultura veneta*, cit., vol. III, t. II, pp. 81-98.

⁷⁴ Sul «progetto» di rappresentazione della *Canace*, mai avvenuta a causa dell'improvvisa morte del protagonista, Ruzante, si vedano: N. Savarese, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La Canace dello Speroni*, in *L'invenzione del teatro*, cit., pp. 170-190 e V. Vianello, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988, pp. 161-169. L'Are­tino, che nel '41 era stato nominato accademico infiammato (cfr. P. Are­tino, *Libro secondo*, cit., pp. 749-750), poteva aver avuto informazioni sul «progetto» dagli amici accademici Sperone Speroni e Alessandro Piccolomini (al quale dedica la *Talanta*).

⁷⁵ Il Vasari giungeva a Venezia, portando con sé due quadri tratti da cartoni di Michelangelo (cfr. *Vita di Giorgio Vasari*, cit., p. 670), poco dopo il proficuo soggiorno dell'amico Francesco Salviati che aveva introdotto il linguaggio figurativo manierista tosc-romano lavorando in palazzo Grimani a Santa Maria Formosa (cfr. M. Hirst, *Three ceiling decorations by Francesco Salviati*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVI (1963), pp. 146-165).

tro «operativo» del Vasari con l'Aretino era certo la spiccata sensibilità manieristica dello scrittore⁷⁶, la particolare sua capacità all'invenzione e composizione del figurato nella pagina scritta (e si rimanda alla nota lettera a Michelangelo sull'ideazione del *Giudizio* o alla tipica impaginazione presente nelle *prose sacre*)⁷⁷; soprattutto il comune interesse all'affermazione di una «lingua toscana» nell'ambito della rappresentazione⁷⁸. A rendere più proficuo il lavoro, nel corso degli incontri per definire il programma, era certamente il riferimento ad un «materiale» iconografico conosciuto da entrambi (e ci riferiamo alla nutrita serie di allegorie presenti nell'apparato del '36 a Firenze per la venuta di Carlo V)⁷⁹, a disegni posseduti dal Vasari (e si parla dei molti fogli di antiquaria realizzati di recente a Roma); oppure all'importante esperienza di decorazione teatrale fat-

⁷⁶ Sulla posizione dell'Aretino nell'ambito del manierismo, cfr. G. Weise, *Elementi manieristici e prebarocchi negli scritti religiosi di Pietro Aretino*, in *Il Rinascimento e la sua eredità*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 513-564. Per un riferimento del Vasari e dell'Aretino al manierismo si veda A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 94-104 e pp. 174-197.

⁷⁷ Per la Lettera, cfr. *Libro primo*, cit., 191, pp. 236-238 e S. Ortolani, *Pietro Aretino e Michelangelo*, in «L'Arte», XXVI (1923), pp. 4-24. Per gli aspetti «figurativi» nelle Opere Sacre si veda: J. Anderson, *Pietro Aretino and Sacred Imagery*, in *Interpretazioni veneziane: studi in onore di Michelangelo Muraro*, a c. di D. Rosand, Venezia, Arsenale, 1984, pp. 275-290, ma è da vedere la più generale tendenza dell'Aretino alla descrizione dell'immagine, cfr. N.E. Land, *Ekphrasis and imagination: some observations and Pietro Aretino's art criticism*, in «The Art Bulletin», LXVIII (1986), pp. 207-217.

⁷⁸ La rappresentazione della *Talanta* doveva poter mostrare anche il «trionfo» di una *lingua toscana* (tanto di quella propriamente «figurativa», quanto di quella «verbale» della commedia recitata). Ci sembra che le polemiche del Vasari e dell'Aretino, seguite al trionfale successo della rappresentazione, investano, in qualche modo, proprio la supposta mancanza di rispetto nei confronti di questa «lingua». Il Vasari, infatti, ebbe modo di lamentarsi della mancata conservazione della decorazione della sala (cfr. *Lettera*, cit., p. 284), ed è possibile che intendesse, anche, evidenziare la supposta incomprensione dell'arte del «disegno» da parte dei «coloristi» veneziani, lamentata in quel viaggio (cfr. *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 226). Quanto all'Aretino è nota la lettera a Leone Orsinio del 10.5.'42 sulla cattiva recitazione della commedia (cfr. *Libro secondo*, cit., pp. 866-67 e M. Baratto, *Commedie dell'Aretino*, cit., p. 135, n. 23), voluta da un «prezioso» (forse il Corago) che la ridusse in «diverse lingue da plebe» (è importante considerare che la Compagnia, una volta ricevuta la «copia», circondava di un rigoroso riserbo il testo ed i preparativi della recita).

⁷⁹ Di rilievo il fatto che l'apparato del '36 (descritto dal Vasari e reinventato dall'Aretino con la tipica formula «vedo») comprendesse allegorie di *fiumi* e di *virtù* (cfr. V. Cazzato, *Vasari e Carlo V, L'ingresso trionfale a Firenze nel 1536*, in AA.VV. *Giorgio Vasari fra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del Convegno di Arezzo del 1981, Firenze, Olschki, 1985, p. 179 e ss.) che presentavano, come si vedrà, specifici contatti con quelle dell'apparato del '42.

ta con Aristotele da Sangallo a Firenze nel 1539 per la rappresentazione del *Commodo*⁸⁰. Possiamo anche ipotizzare, sulla base di una effettiva pratica fra letterato ed artista, che il Vasari avesse fornito all'Aretino un «disegno d'insieme», preliminare, dell'apparato; necessario a favorire l'invenzione e la disposizione del figurato⁸¹. Le «tracce» delle passate esperienze teatrali, gli spunti tratti dai nuovi apprendimenti figurativi appresi in Emilia e soprattutto a Mantova; le suggestioni veneziane ed i ricordi romani delle grottesche e dei monumenti antichi, servivano al Vasari per sperimentare un ricco e vario *assemblage* manierista (ordinato da una «rete» di linee e campi proporzionati e realizzato con il concorso ed il connubio di tecniche e materiali diversi) che fosse particolarmente funzionale alla decorazione effimera di una *salle d'apparat*, ma anche a quella permanente (si pensi all'elaborato soffitto ligneo a scomparti con tele dipinte incassate) di un grande salone di palazzo⁸².

1.4. Il programma e il «luogo teatrale»

L'ambiente allestito dal Vasari per l'apposita occasione festiva è certo il luogo di rappresentazione della committenza, dato alla cultura e scelto per mostrarsi e per mostrare, in uno spazio chiuso, separato, ideale (il «modello» è l'*hortus* recintato di Palazzo Medici-Riccardi adattato a teatro fra il '36 ed il '39)⁸³, dove la Compagnia

⁸⁰ Cfr. E. Povoledo, *Li due Orfei*, cit., p. 408 e L. Zorzi, *Il Teatro e la città*, cit., pp. 98-99.

⁸¹ In una lettera del Borghini al Vasari del 29.8.'70 sulle invenzioni dello «Studiolo» si legge: «... basterebbe fussi lo schizzo di vostra mano et aiuterebbe il vederlo tutto insieme e all'invenzione et a chi ha a fare, che il vedere le cose tutte insieme et distese apre gli occhi a molte cose» (per la citazione e le questioni relative all'invenzione dello «Studiolo», cfr. M. Dazzi Bardeschi, *Lo stanzino del Principe in Palazzo Vecchio: i concetti, le immagini, il desiderio*, Firenze, Le Lettere, 1980, pp. 30-31). Questa necessità dell'iconologo, può essere valida anche per l'Aretino che, come il Borghini, aveva pratica con la grafica vasariana (cfr. *Lettere sull'arte*, cit., *Vasari*, pp. 499-515).

⁸² L'interesse del Vasari andava dalla possibilità di composizione illusionistica (gli inganni ottici e psicologici), al capriccio dato dall'inserimento delle grottesche e dei fogliami (cfr. *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 225), alla realizzazione di una plastica e riccamente decorata copertura della sala (nel '42 Vasari inizia i lavori delle pareti e del soffitto della Sala della Fama e delle Arti nella sua casa di Arezzo, cfr. Conti, *La camera della Fama e delle Arti*, in AA.VV., *Giorgio Vasari. Principi, letterati ed artisti*, cit., p. 24).

⁸³ Cfr. L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di S. Orsola*, cit., p. 193, n. 285. Sul «luogo teatrale» di palazzo Medici Riccardi, cfr. la documentazione nella scheda n. 6.2.5, in AA.VV., *Il luogo teatrale a Firenze*, a c. di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, introduzione di L. Zorzi, Milano, Electa, 1975, p. 81.

si riconosce. Ma è anche il luogo appositamente realizzato (nello spazio «inedito» di una «stanza» ricavata in un palazzo ancora in costruzione) per l'unico spettacolo della festa, che è quello della rappresentazione della commedia. «L'architettura di detta scienza et apparato» qualifica, dunque, la sala del palazzo come *teatrale* ancor prima che essa venga definita nel suo aspetto architettonico-decorativo e nelle sue funzioni. L'ambiente realizzato dal Vasari è, quindi, il *teatro* della Compagnia; provvisorio, ma forse destinato a durare quanto dovevano durare i *Sempiterni*⁸⁴. Costituisce, inoltre, una *forma modello*, perfezionata da Vasari e dalla sua *équipe* nell'allestimento del '65 in Palazzo Vecchio⁸⁵. Le indicazioni programmatiche per allestire l'apparato servono, dunque, sia a definire l'aspetto decorativo e tecnico del luogo teatrale, sia ad organizzare un sistema di figurazioni atto a poter mostrare, nel contesto festivo, l'immagine esemplare della ben ordinata città (il posto, dice De' Sommi, dove si rappresenta la commedia, che è imitazione ed ammaestramento di vita)⁸⁶.

2. Sulla composizione e la «forma teatrale» dell'apparato

Il Compagno di Calza che nella *Talanta* dice l'Argomento, prima di esporlo agli spettatori, raccolti nella sala, si rivolge direttamente ad essi: «Perché i nostri compagni di dentro dubitano che voi, che sete fuori, non capiate le cose che essi vengono ad esporvi, vi notifico come Talanta meritrice...»⁸⁷. Al di là della convenzione drammatica dei personaggi introducenti della commedia rinascimentale (non di rado preziosi strumenti informativi su apparati e scene), ci interessa, qui, porre l'accento sulla dicotomia fra il *dentro* (il vano della scena, probabilmente celato alla vista degli spettatori dalla tela, dove si trovavano i *recitanti-committenti* e dove era collocato il luogo dell'immaginario scenico) ed il *fuora* (il vano della sala, dove si trovava il *pubblico-destinatario*). I due vani sono i «membri» di uno stesso «corpo teatrale», ma ben distinti, come si vedrà, an-

⁸⁴ Possiamo pensare che le lamentele del Vasari (cfr. n. 14), il quale come apparatore certo sapeva della provvisorietà degli allestimenti festivi, fossero dettate dall'amarezza dovuta alle promesse, poi non mantenute a causa dello scioglimento della Compagnia, sulla conservazione dell'apparato ed il riuso teatrale della sala.

⁸⁵ Cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 101.

⁸⁶ Cfr. L. De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a c. di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 7.

⁸⁷ P. Aretino, *Talanta*, cit., Argomento, p. 439.

che nell'allestimento vasariano. Se per quanto concerne il complesso della scena (il *dentro*), sarà necessario attivare uno specifico apposito contributo, qui ci viene utile porci nel punto di vista dell'argomentante e, dunque, «guardare» al *fuora*: all'apparato e al suo contesto culturale. In particolare l'analisi riguarderà: il «luogo» e l'organizzazione dello spazio; le decorazioni della sala; la disposizione dell'impianto decorativo della sala e la collocazione del palco. In conclusione segneremo il passaggio dell'attenzione critica dal luogo dell'apparato a quello della scena, parlando di quelle che appaiono come le sue problematiche più emergenti.

2.1. Il «luogo» e l'organizzazione dello spazio

Avendo dunque i detti signori della Calza presa, nel finire di Cannareio una casa grande che non era finita, anzi non aveva se non la mura principale ed il tetto, nello spazio d'una stanza lunga settanta braccia e larga sedici, fece fare Giorgio due ordini di gradi di legname alti braccia quattro da terra, sopra i quali avevano a stare le gentildonne a sedere⁸⁸.

Così, nella *Vita di Cristofano Gherardi*, il Vasari introduce il discorso sull'allestimento teatrale nella grande «stanza» (40.5 × 9.30 mt.) del palazzo di Cannaregio. L'apparato, già dalle prime righe della descrizione, denuncia la tipica disposizione degli impianti teatrali medicei (il richiamo più immediato è all'apparato sangalliano per il *Commodo*, del '39; ma per una «visione» più completa è utile rifarsi a quello vasariano per la *Cofanaria*, del '65)⁸⁹: alle gradinate laterali predisposte per l'uditorio femminile, offerto alla generale ammirazione⁹⁰, faceva riscontro, nello spazio del «corridoio», la platea per

⁸⁸ G. Vasari, *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 223.

⁸⁹ Cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 101. Per l'apparato del '39 si veda G. Vasari, *Vita di Bastiano da Sangallo*, in *Tutte le Opere*, cit., VI, pp. 442-445; per quello del '65, G.B. Cini, *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo don Francesco de' Medici e della regina Giovanna d'Austria*, in *ibidem*, VIII, pp. 571-572 e D. Mellini, *Descrizione dell'apparato della commedia ed intermezzi d'essa*, Firenze, appresso i Giunti, 1566. Si veda inoltre A.M. Testaverde, *Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili*, in «Medioevo e Rinascimento», VI (1992), n.s. III, pp. 83-95.

⁹⁰ Significativo quanto scrive, in merito, il Mellini: «In su questi gradi si accomodarono le gentildonne, le quali, sendo riccamente adorne di drappi d'oro, et acconciature di perle et gioie, et di vari drappi di color vestite, et di altre dorerie ornate, con la bellezza loro, accompagnavano con meravigliosa vaghezza la magnificenza grandissima, et stupenda arte de ricchi et superbi ornamenti di quella veramente real sala» (cfr. D. Mellini, *Descrizione dell'apparato*, cit., pp. 5-6). Nel '42 dovevano essere oggetto di particolare ammirazione le gentildonne della

l'uditorio maschile ed il palco d'onore al centro della sala. In una disposizione del genere, ordinata in uno spazio rettangolare di base, la scena è sistemata su di un palco sopraelevato ed allineato con il basamento delle assise, situato sul lato minore di fronte alla banda d'ingresso. A Venezia il Vasari doveva uniformarsi alle specifiche caratteristiche dell'edilizia veneziana che dava (a causa delle condizioni ambientali che escludevano la presenza di un cortile centrale) particolare preminenza al salone del piano nobile, il quale finiva per assumere funzioni anche spettacolari⁹¹. Nel palazzo di Cannaregio (sito in una zona periferica, dove era possibile trovare ampi spazi interni di incerta destinazione da usare per spettacoli)⁹², Vasari poteva disporre di uno spazio rettangolare molto allungato (molto grande, a tal proposito, anche il salone di palazzo Gonella-Valier)⁹³, dove riorganizzare in senso plastico-decorativo lo schema ritmico dei quadri, di origine mantegnesca, allestito nel '39 dal Sangallo con l'intenzione di fornire, agli spettatori, l'illusione di una «sala chiusa»⁹⁴.

I problemi progettuali del Vasari riguardavano esclusivamente l'organizzazione dello spazio interno, dove, nel chiuso del blocco murario della sala, si determinava la fruibilità obbligata degli spettatori. Sappiamo, del resto, come il teatro, nel Rinascimento, sia una «sfera vissuta totalmente dall'interno»⁹⁵; una ideale «cavità» dove si viene introdotti a vivere un'esperienza collettiva. Il «teatro» del Vasari, non diversamente da quello Capitolino del 1513⁹⁶, è concepito

Compagnia (cfr. l'elenco e le osservazioni di V. Rossi, *Fra i compagni Sempiterni*, cit., pp. 8-10). La separazione fra l'uditorio maschile e quello femminile, tramite apposite gradinate (*soler*) è documentata anche negli usi spettacolari veneziani, cfr. L. Zorzi, *La scena veneta prima del Palladio*, in AA.VV., *Studi sul teatro veneziano fra Rinascimento ed età barocca*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 24-25.

⁹¹ Sugli aspetti dell'edilizia veneziana in chiave teatrale e su palazzo Pesaro degli Orfei, oggi Fortuny, come esempio di spazio interno progettato anche in funzione di luogo di spettacolo, cfr. AA.VV., *Civiltà di Venezia*, a c. di G. Perocco e A. Salvadori, Venezia, Stamparia, 1977, vol. III, pp. 926-28, p. 927.

⁹² Cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 322, n. 18.

⁹³ Cfr. F. Sansovino, *Venetia*, cit., c. 143. L'incisione del Carlevarij che raffigura la facciata di palazzo Gonella-Valier, mostra i 14 finestroni del piano nobile. Il Foscarini (*L'allestimento*, cit., p. 273 e fig. 443) pensa che il salone potesse corrispondere agli otto finestroni centrali.

⁹⁴ Sopra il cortile era stato predisposto, per proteggere gli spettatori dall'umidità serale ma anche per dar loro l'illusione di un ambiente chiuso, un velario di rovesci azzurrini (cfr. G. Vasari, *Vita di Aristotele da Sangallo*, cit., p. 443).

⁹⁵ F. Cruciani, *Prospettive della scena: le «Bacchidi» del 1531*, in *L'invenzione del teatro*, cit., p. 63.

⁹⁶ *Ibidem*, n. 18 e cfr. A. Bruschi, *Ricostruzione del teatro Capitolino*, in F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 155-156. Anche il teatro Capitolino era munito di un velario, predisposto sulla sommità durante le ore serali.

come un *ingresso*; nella parete corta (quella a valle del canale) è sistemato un arco trionfale⁹⁷, attraverso il quale si penetra nello spazio-tempo della festa. È, però, anche l'*ingresso* al luogo dove si fa la commedia⁹⁸: nella parete opposta (quella a monte del canale) è situato il boccascena, aperto (come una «finestra») sull'ambiente scenico, il quale, come meglio si vedrà, risulta essere chiuso e separato dalla sala. Nella disposizione dello spazio, il Vasari si era lasciato guidare dal principio della *proporzionalità* dell'insieme, di modo che i singoli episodi compositivi fossero perfettamente giustapposti in un tutto organico⁹⁹. Le superfici delle pareti, l'insieme plastico-pittorico del soffitto, le «costruzioni» più specificamente teatrali, erano disposti entro un «reticolo» di spazi larghi e stretti, fra di loro corrispondenti. Alla geometrica unità del luogo faceva riscontro la sua complessità «illusionistica»: elementi plastici si confondono con elementi dipinti, l'affresco prospettico monocromo simula la tridimensionalità, le tele ad olio del soffitto mostrano ardite figure sospese, l'accorto uso delle luci artificiali esalta i finti volumi ed i timbri dei colori. Lo spazio fisico della sala diventa spazio d'illusione, lo spettatore, più che dai significati allegorici, è attratto e avvolto dallo spettacolo delle figure¹⁰⁰.

Simmetria, prospettiva, finzioni decorative, sono al centro degli interessi del Vasari artista e costituiscono un costante punto di riferimento di una prassi che gioca con gli interscambi fra esperienza

⁹⁷ Cfr. G. Vasari, *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, cit., p. 287 e J. Schulz, *Vasari at Venice*, cit., pp. 506-507.

⁹⁸ La commedia si fa nelle abitazioni della città: nel *Viluppo* del Parabosco (1547), il *Prologo* e l'*Argomento* (Lucretio ed Artensio) dichiarano di andare alla ricerca della casa dove si recita la commedia e di non potervi entrare anche perché come quella sono occupate (in recite) tutte le altre case della città (cfr. G. Parabosco, *Il Viluppo*, Bologna, Forni, 1973, *Prologo*).

⁹⁹ L'idea di perfezione dell'ambiente viene al Vasari dalle concezioni antropomorfe vitruviane, vulgate dall'Alberti (cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, I, 8, ed. it. a c. di G. Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 63), nella sua teorizzazione, però, Giorgio si rifà più all'antropomorfismo organico e funzionale professato da Michelangelo (cfr. G. Vasari, *Introduzione all'Architettura*, in *Tutte le Opere*, cit., I, pp. 146-47 e G. De Angelis d'Ossat, *«Disegno» e «invenzione»*, cit., p. 780).

¹⁰⁰ Interessanti osservazioni sulla percezione delle figurazioni allegoriche nello spettacolo rinascimentale sono dibattute in D.J. Gordon, *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, Los Angeles, 1975, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1985, pp. 29-42. È certo, comunque, che il pubblico-destinatario fosse direttamente «avvolto» nella «magia» di una rappresentazione figurativa assolutamente inedita e che, invece, trovasse non poche difficoltà a decifrare le complesse allegorie dell'apparato (cfr. anche R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Paris, 1970, tr. it., Torino, Einaudi, 1975, pp. 150-152).

artistica ed esperienza teatrale¹⁰¹. Così, per la decorazione dell'interno, Vasari si era rifatto agli zoccoli monocromatici che fingono sulla parete i volumi scultorei (pensiamo alle nicchie e termini presenti nei basamenti della *Stanza dell'Incendio* o nella *Sala di Costantino* in Vaticano o nell'affresco di Palazzo Baldassini di Perin del Vaga)¹⁰², per poi rifarsi alla sperimentazione veneziana nella decorazione della propria casa ad Arezzo¹⁰³.

Per lo spazio allungato e rigidamente proporzionato dell'apparato di Cannaregio, invece, si era rifatto alla *forma-modello* della «Sala di Lettura» della *Biblioteca Laurenziana* di Michelangelo¹⁰⁴. In seguito la *forma*, dopo l'esperienza veneziana e quella fiorentina del '65, dove la sala allestita per la rappresentazione della *Cofanaria* presenta una più complessa organizzazione degli spazi, viene cristallizzata nella scenografica architettura degli Uffizi¹⁰⁵.

2.2. I Fiumi, le Virtù e il Tempo: sulle decorazioni della sala

Un'articolata catena di iponimie attraversava le superfici della sala definendo due specifiche fasce di significazione: una rappresentava l'ordine e l'unità temporale, l'altra l'ordine e l'unità dello Stato. L'immagine allegorica di Venezia era rappresentata non dalla severa figura della Giustizia, come nell'attico della *Loggetta*, bensì da una

¹⁰¹ Si veda A. Pinelli, *Realtà e finzione*, in *La bella maniera*, cit., pp. 139-165, in part. pp. 145-152; sul Vasari uno studio, in tal senso, non esiste: si vedano le considerazioni specifiche in AA.VV., *Vasari architetto*, numero monografico di «Studi e documenti di architettura», VI (1976), pp. 103-144 e C. Conforti, *Vasari architetto*, Milano, Electa, 1993, pp. 68-69.

¹⁰² Cfr. per i basamenti e la decorazione murale a Roma, C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Genève, 1973, specie i capp. I, pp. 17-22 e l'intero cap. II e B. Davidson, *Mostra dei disegni di Perin del Vaga e della sua cerchia*, Catalogo dei disegni degli Uffizi, XXIII, Firenze, Olschki, 1966.

¹⁰³ A. Paolucci, *La casa del Vasari ad Arezzo*, Firenze, Cassa di Risparmio, 1988, pp. 50-57.

¹⁰⁴ Secondo Schulz, Vasari vi aveva potuto studiare la corrispondenza pareti-soffitto (cfr. *Vasari at Venice*, cit., p. 505) ma è possibile che fosse interessato a rifarsi alla Sala di Lettura della Laurenziana per l'organizzazione proporzionale di uno spazio stretto e lungo come poteva essere quello di Cannaregio. Sull'opera di Michelangelo, iniziata nel '24, cfr. R. Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in «Art Bulletin», XVI (1933), pp. 123-218, fig. 18.

¹⁰⁵ Cfr. G. Cataldi, *La Fabbrica degli Uffizi e il corridoio vasariano*, in AA.VV., *Vasari architetto*, cit., pp. 103-144 e A. Forti, *L'opera di Giorgio Vasari nella fabbrica degli Uffizi: 1560-1565*, in «Bollettino degli Ingegneri», XIX, I (1971), pp. 23-28 e XX, 5 (1972), pp. 13-26. A. Conforti, *Vasari architetto*, cit., p. 65.

lasciva Adria in atto di imbondirsi i capelli al sole (secondo il costume veneziano), circondata da una corte di divinità marine¹⁰⁶ che voleva alludere al fondamentale legame della città con l'acqua. Proprio quest'ultima, figura in abbondanza come elemento o immagine allegorica fluviale, marittima, lacustre, su tutti i quadri delle pareti; non aveva solo il valore simbolico del tradizionale dominio di Venezia, ma quello di purificazione e di fertilità¹⁰⁷. *Adria-Venezia* è, dunque, un'*immagine-chiave* dell'apparato, ma essa, nell'ambito dell'economia della decorazione, è solo una parte delle sequenze ornamentali-pittoriche della sala, posta subito al lato del boccascena come primo dei quadri della parete destra¹⁰⁸.

Nelle bande laterali, come sappiamo, erano raffigurate immagini allegorico-mitologiche di *fiumi* delle terre veneziane (Dava e Sava, in Dalmazia; Po, Brenta, Tagliamento, Adige e Mincio in Italia); non mancavano, però, il Tevere e l'Arno, che alludevano, rispettivamente, alla città della scena ed alla patria del Vasari e dell'Aretino. Quest'ultimo fiume presentava un'iconografia (il foglio degli Uffizi mostra l'Arno, affiancato al Tevere, con una mano che stringe un remo e l'altra che poggia sulla testa di un leone)¹⁰⁹, praticamente identica a quella del colosso dell'Arno realizzato nel 1536 per il trionfo di Carlo V a Firenze da Giovann'Agnolo de' Servi¹¹⁰. Del re-

¹⁰⁶ Il foglio è conservato al museo del Louvre di Parigi, *Cabinet des dessins*, Inv. 2168, cfr. in D. McTavisch, *Apparato dei Sempiteri*, cit., fig. 8 (un secondo foglio, conservato al Rijksmuseum di Amsterdam, Prentakabinett, n. 1958: 42 (fig. 13, Schulz), è meno definito nei particolari e si tratta, probabilmente, di una prima versione. Scrive Vasari a proposito di Adria: «Era nei quadri grandi, fra le nicchie e termini, nel primo un'Adria, figliola del Mare, la quale raffigurata per Venezia, tutta nuda, e giovane lasciva, tenendo con la destra una palma, e con l'altra alzando all'aria il braccio teneva un ramo di coralli sopra le spalle, i capelli molli e sparsi stavasi facendoli biondi al sole...» (Cfr. *Lettera*, cit., p. 286). Gli dei marini alla base sono Glauco, Nerea e Galatea. *Adria-Venezia* si contrappone, con la palma ed i coralli nelle mani, alla *Giustizia-Venezia* della *Loggetta* che regge in mano la spada (sull'iconografia di Venezia nel '500, cfr. A. Corboz, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in *Architettura e utopia*, cit., p. 63 e ss.).

¹⁰⁷ Sull'acqua lustrale, cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Paris, 1963, tr. it. Bari, Dedalo, 1973, p. 171. La figurazione dell'acqua e di Adria come Venezia Regina del mare, poteva indirettamente richiamare, nel contesto festivo carnevalesco, i riti di fertilità (cfr. E. Muir, *Il rituale civico*, cit., pp. 135-137).

¹⁰⁸ «Nel primo de' quadri a man ritta a canto della scena» (cfr. G. Vasari, *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 224).

¹⁰⁹ Cfr. A. Cecchi, *Nuove acquisizioni per un catalogo di disegni di Giorgio Vasari*, in «Antichità Viva», 1978, pp. 52-55, fig. 3.

¹¹⁰ Per un confronto: G. Vasari, *Lettera*, cit., p. 286 e G. Vasari, *Descrizione dell'apparato*, cit., p. 258.

sto, le molte statue di fiumi (ora poderose e terribili, ora molli e comiche) di quell'apparato, fornirono al Vasari spunti che si ritrovano nelle figure fluviali del '42, dove il chiaroscuro e le luci artificiali riuscivano a simulare i volumi della scultura¹¹¹. Anche talune *Virtù*, figurate nell'apparato veneziano presentavano rapporti iconografici con quello fiorentino del '36 come mostrano le descrizioni del Vasari e dell'Aretino¹¹². Dai disegni vasariani conservati della *Prudenza*, *Pace*, *Concordia*¹¹³ notiamo come, a Venezia, la soluzione sia soprattutto decorativa: le *Virtù* poste nelle finte nicchie servono ad inquadrare una singola sequenza ornamentale¹¹⁴. Le *Virtù* dovevano, comunque, suggerire l'armonia politica dello Stato Ideale e, dunque, richiedevano un'accorta selezione e combinazione. Delle *cardinali* (Platone le considera, nella *Repubblica*, 4, 427, come indispensabili requisiti dei cittadini dello Stato perfetto) erano presenti la *Giustizia* («con la spada e le pandette aperte»)¹¹⁵, essenziale in quanto rende possibile l'armonica azione delle altre *Virtù* (*Repubblica*, 4, 427) e ben radicata, come allegoria, nella tradizione veneziana¹¹⁶; la *Fortezza* (solo indicata nella *Vita* e non descritta); la *Prudenza* («con due facce, una di vecchio l'altra di giovane, con una spera», è scritto nella *Lettera*; il disegno, invece, mostra una figura femminile con specchio e serpente secondo l'iconografia del '36¹¹⁷).

¹¹¹ Si vedano i fiumi Tagliamento, Timavo e Livenza nel disegno di Berlino in J. Schulz, *Vasari at Venice*, cit., fig. 14.

¹¹² Le *Virtù* comuni fra i due apparati, descritte dal Vasari nelle due *Lettere* e dall'Aretino nella *Lettera al Vasari* del giugno '36 (cfr. *Libro primo*, cit., p. 85), sono le seguenti: *Giustizia*, *Prudenza*, *Pace*.

¹¹³ Cfr. A. Cecchi, *Nuove acquisizioni per un catalogo di disegni*, cit., *Concordia*, fig. 2 di p. 52; A. Cecchi, *Qualche contributo al corpus grafico del Vasari*, in AA.VV., *Il Vasari storiografo ed artista*, cit., pp. 144-161, *Pace*, p. 146, fig. 26 e *Prudenza*, p. 149, figg. 24 e 25. Il disegno della *Pace* (coll. 'O Neal, Charlottesville, Virginia, cfr. *I disegni dei Maestri. Il Manierismo Fiorentino*, Milano, Fabbri, di C. Monzicig Goguel, tav. XXV) conferma l'iconografia definitiva delle descrizioni. Diverso, invece, il disegno della *Prudenza*.

¹¹⁴ Possiamo vederne un esempio nel disegno di *Adria* del Gabinetto dei disegni e stampe del Museo di Amsterdam (fig. a p. 000). Il quadro posto fra due nicchie ai lati che contengono la *Fama* a sinistra e *Pallade-Atena* (forse *Atena Nikiphoros*, come immagine della Vittoria).

¹¹⁵ G. Vasari, *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, cit., p. 285.

¹¹⁶ Sulla simbologia della *Giustizia* nella ritualità veneziana, cfr. E. Muir, *Il rituale civico*, cit., pp. 130-131.

¹¹⁷ La prima idea della *Prudenza* è tradizionale e legata all'iconografia cristiana diffusa nel Medioevo e nel Rinascimento (cfr. J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1974, p. 341); la seconda idea (suggerita dal Vasari in un secondo tempo?) non è documentata figurativamente ma solo descritta nella *Lettera* (sull'iconografia della *Prudenza tripartita*, cfr. E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 149-168).

La *Pace*, presente come personificazione anche nella *Loggetta*, voleva alludere agli effetti del Buon Governo e ben si associava alla *Giustizia* ed alla *Concordia*. Infine, le virtù cristiane erano rappresentate dalla *Carità* e dalla figura della *Religione*¹¹⁸.

A rafforzare e completare il concetto di armonia della Serenissima (diffuso in ambito politico dalla costituzione contariniana, dove è rinvenibile – come ha dimostrato il Rosand – la presenza del *Timeo* platonico)¹¹⁹, era la figurazione del «cielo» della sala che mostrava un'ordinata sequenza di allegorie temporali. A Firenze Vasari aveva avuto modo di studiare le «Tombe Medicee» della *Sacrestia Nuova* di S. Lorenzo, dove Michelangelo aveva figurato l'universo neoplatonico¹²⁰. Nelle fasce inferiore e superiore erano rappresentati il mondo della materia (significativa la presenza di quattro Dèi fluviali) e il mondo della natura (tramite le figure dell'Alba, del Giorno, del Crepuscolo e della Notte): Giorgio poteva, dunque, rifarsi, idealmente, a questo modello. Ma più dirette suggestioni gli provenivano dalla rappresentazione fiorentina del *Commodo*, soprattutto dagli intermezzi «temporali», che avevano il compito di suggerire la continuità del tempo rappresentato tramite personaggi mitologici (l'Aurora usciva prima della rappresentazione, la Notte giungeva alla fine del IV atto) e per mezzo di un «sole» ruotante nel «cielo» della scena, il quale «soavemente camminando, ne fece atto per atto conoscere l'ora del finto giorno»¹²¹. A Venezia la continuità del tempo scenico e l'armonia celeste erano rappresentate dall'artificio del «sole», il quale «camminando mentre si recitava, faceva un grandissimo lume, per avere avuto como-

¹¹⁸ La *Concordia* non è descritta, ma solo indicata nella *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 224. Nel '36 Vasari aveva personalmente raffigurato le tre virtù teologali (cfr. G. Vasari, *Descrizione dell'apparato*, cit., p. 259). *Virtù*, erano rappresentate nei pannelli ad olio per il soffitto di palazzo Corner-Spinelli, cfr. L. Conti, *Vasari*, cit. *Giustizia*, *Pazienza*, *Speranza*, p. 42. Non si tratta qui, d'immagini d'apparato, destinate a colpire l'attenzione del pubblico della festa, ma di figurazioni per un lavoro permanente, secondo le indicazioni di un altro tipo di committenza.

¹¹⁹ Cfr. E. Rosand, *Music in the Myth of Venice*, in «Renaissance Quarterly», XXX (1977), pp. 511-537.

¹²⁰ Cfr. E. Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 236-319, in particolare le pp. 278-284, figg. 154-155.

¹²¹ Per la descrizione degli intermezzi la fonte è P.F. Giambullari, *Copia di una lettera...*, in *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze...*, Firenze, Giunti, 1539. Sullo spettacolo si veda A.C. Minor e B. Mitchell, *A Renaissance Entertainment. Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence in 1539*, Columbia (Missouri), University of Missouri Press, 1968.

dità di fare palle di vetro grandissime»¹²², e da un «circuito» figurativo che comprendeva quattro grandi quadri (Aurora, Giorno, Sera, Notte), attorniato ciascuno da sei più piccoli che rappresentavano le Ore¹²³. La raffigurazione faceva poi capo ad un quinto quadro con l'immagine del Tempo che spartiva le ore in 24¹²⁴. La soluzione, al di là dei concetti di armonia platonica e unità del tempo della rappresentazione drammatica, è scenotecnica (il sole serve a meglio illuminare la scena) e come mostrano i disegni dell'Aurora e del Mezzogiorno¹²⁵ decorativa ed illusionistica, secondo le suggestioni mantovane di Giulio Romano¹²⁶.

¹²² Cfr. G. Vasari, *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, cit., p. 284. A Venezia potendo disporre delle officine vetrarie muranesi, Vasari poteva realizzare un «sole» particolarmente grande (a Firenze misurava 1 braccio, 58 cm) da far muovere su di un binario centinato nascosto dietro il fondale (cfr. E. Povoledo, *Origini ed aspetti*, cit., pp. 407-408 e L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 99).

¹²³ G. Vasari, *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, cit., pp. 284-85, e *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 225. Le Ore, «finte certe femmine con ali in capo», avevano per contrassegno «il numero in uno scudo di quant'ellerano». Per il disegno della III ora, conservato al Museo di Kassel e per quello della IV, del museo di Düsseldorf, cfr. A. Cecchi, *Nuove acquisizioni*, cit., p. 52 e A. Cecchi, *Qualche contributo*, cit., p. 114.

¹²⁴ Il quadro del Tempo «disponeva l'ore ai luoghi loro, accompagnato da Eolo dio de' Venti, da Giunone e da Iride»: cfr. *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 225. La figura del Tempo era probabilmente rappresentata da Crono-Saturno come nella Sala di Saturno di Palazzo Vecchio (nel «Ragionamento» il Vasari afferma che il Dio consumava Ore del Giorno e della Notte, come si legge nella *Genealogia* del Boccaccio, che è certo la fonte anche per Venezia, cfr. *Tutte le Opere*, cit., p. 285. Sul Tempo, la sua figurazione ed i significati, cfr. E. Panofsky, *Studi di iconologia*, cit., *Il padre Tempo*, cap. III, pp. 89-134). Un Eolo in rapporto con la figura veneziana si trovava, invece, nel distrutto palazzo Altoviti a Roma (cfr. C. Davis, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di villa Altoviti e la Fontanella di Villa Giulia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIII (1979), pp. 197-224, p. 206).

¹²⁵ L'Aurora, su di un carro trionfale trainato da galli su nuvole e abbracciata da un Tritone che «non voleva che ella si partisse» (cfr. *Lettera*, cit., p. 284) è rappresentata in un foglio del Gabinetto per la Grafica di Roma; il Carro del Sole con la caduta di Fetonte è invece in un disegno del Museo di Monaco di Baviera (cfr. D. McTavisch, *L'apparato per i Sempiterni*, cit., figg. 137-138).

¹²⁶ Vasari aveva visitato Giulio nel '41 a Mantova e questi gli aveva fatto vedere «tutte le opere» che li aveva fatto e molti disegni che conservava nella sua casa (cfr. G. Vasari, *Vita di Giulio Romano*, cit., V, p. 552); certo Giorgio aveva potuto ammirare, in palazzo del Te le volte affrescate con le figure mitologiche (un Dedalo e Icaro si trovava, un tempo, in una Sala e in un'altra è conservata una Caduta di Fetonte, descritte da Vasari nell'edizione torrentiniana delle *Vite*, cfr. le note della *Vita di Giulio Romano*, in G. Vasari, *Le Vite*, ed. 1550, a c. di L. Belloni e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1991, vol. II, pp. 833-834 e AA.VV., *Giulio Romano*, Catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989). Anche l'Aretino conosceva le figurazioni dell'amico Giulio nel palazzo del Te: cfr. P. Aretino, *Il Marescalco*, in *Tutto il teatro*, cit., a. IV, sc. V, p. 64. Per gli importanti rapporti fra lo scrittore e l'artista, cfr. le note del Camesasca in *Lettere sull'arte*, cit., III, pp. 409-410.

In mancanza degli intermezzi, Vasari, a Venezia, continua il «discorso» spettacolare con ardite figure dinamiche, arricchendo l'iconografia di soggetti che poi ritorneranno, come intermezzi, nell'allestimento della *Calandria* a Lione nel 1548, voluto dalla «Nazione Fiorentina» e realizzato da tecnici ed attori di Firenze¹²⁷.

2.3. L'ordine delle decorazioni e la collocazione del palco: sulla forma della «sala teatrale»

Come si è detto sopra, per la sistemazione dell'apparato, Vasari aveva stabilito un «reticolo» di spazi proporzionati al quale si rapportavano tutte le parti dipinte e costruite. Lo Schulz ha dimostrato come si possa ovviare alle contraddizioni presenti nelle fonti scritte facendo riferimento ai disegni di Amsterdam e Berlino e, dunque, giungere ad una coerente disposizione decorativa della Sala¹²⁸.

Lo studioso ha in particolare dimostrato come la lunghezza di 70 braccia venisse integralmente coperta dalle decorazioni del soffitto delle due pareti escludendo, di fatto, un ulteriore spazio per il palco¹²⁹. Dove poteva, dunque, collocarsi quest'ultimo? Schulz, più interessato agli aspetti della decorazione della sala, lascia irrisolta la questione. Tuttavia è possibile formulare, in merito, qualche ipotesi. A proposito delle piccole pitture del soffitto (23 figure delle ore di 3 × 3, più una di 6 × 3 braccia) Vasari scrive: «... i quali quadri erano in tutto XXIII, senza uno che era doppio, sopra la scena, che faceva il numero di ventiquattro...»¹³⁰. La *Vita* non descrive la scena come la *Lettera* ma, diciamo così, la localizza dall'alto con il «quadro doppio». Quest'ultimo, però, non è il solo a trovarsi sopra la scena, la

¹²⁷ Prima dell'inizio della commedia l'Aurora entrava trainata da due galli; alla fine usciva la Notte trainata da due guffi ed altri uccelli notturni (le nottelle dell'immagine veneziana?): cfr. F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, cit., Scheda 3, pp. 325-330, p. 328, per la documentazione e le note bibliografiche. La figurazione a Lione delle *Virtù* da parte di altri intermediari rimanda (quanto alla possibile scelta di un materiale iconografico comune) all'esperienza veneziana del Vasari, ben conosciuta dagli amici fiorentini. Le figurazioni mitologiche d'apparato, vasariane, hanno il loro sbocco nella complessa realizzazione di carri e costumi per la *Mascherata degli dèi*, in cui Vasari riprende tutte le proprie esperienze iconografiche: cfr. *Mostra di disegni Vasariani. Carri trionfali e costumi per la Genealogia degli Dei (1565)*, a c. di A.M. Petrioli Tofani, Firenze, Olschki, 1966.

¹²⁸ Cfr. J. Schulz, *Vasari at Venice*, cit., p. 501. Il disegno di Amsterdam mostra un'intera sequenza decorativa di una porzione di parete (ai lati del quadro di Adria sono disposti i due vani «termine-nicchia-termini»), (cfr. fig. 2).

¹²⁹ Cfr. J. Schultz, *Vasari at Venice*, cit., p. 502, n. 17.

¹³⁰ Cfr. G. Vasari, *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 224.

Vita ve ne pone anche un altro: «Nel primo de' quadri grandi dieci braccia, il quale era sopra la scena, era il Tempo, che dispensava l'ore ai luoghi loro...»¹³¹. Ora, come si è detto, tutta la lunghezza della sala è occupata dalle decorazioni delle pareti lunghe e del soffitto (il «quadro doppio» è posto proprio al suo margine estremo) e, dunque, la scena doveva essere collocata oltre, probabilmente in un vano adiacente alla sala (una sala di servizio?), inquadrate da un boccascena (di legno o ricavato nella stessa parete corta della sala?), necessario anche a celare il meccanismo del «sole»¹³². Con questa disposizione, il quadro del Tempo, per trovarsi *sopra la scena*, avrebbe dovuto essere collocato sul fronte del boccascena, allineato, di necessità, con il coronamento ornamentale delle pareti che correva lungo tutta la sala¹³³ e con il «quadro doppio», con il quale era in rapporto di vicinanza e di significato¹³⁴. Per la soluzione dei problemi tecnici e decorativi che interessavano il vano della scena e la sua giustapposizione con la sala, era necessario una sorta di «prospetto scenico», sia pure in una concezione ancora sperimentale¹³⁵. Nella *salle d'apparat* ma-

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Sangallo aveva risolto il problema della copertura dei meccanismi sceno-tecnici e del loro spazio di manovra tramite una sorta di soffitta posta sopra il palco e chiusa dalle decorazioni frontali. In questo allestimento non vi era nessun inquadramento prospettico e il palco, nello zoccolo di proscenio, era munito di scalette di collegamento con l'uditorio (cfr. G. Vasari, *Vita di Aristotele da Sangallo*, cit., p. 444). In precedenza, però, Vasari aveva avuto modo di osservare un'altra interessante soluzione del Sangallo. Nel '36, per l'allestimento dell'*Aridosia*, Aristotele aveva collocato un arco trionfale al centro del palco (cfr. *Vita di Aristotele da Sangallo*, cit., p. 442); questo arco aveva una duplice funzione: inquadrare la prospettiva e fungere da embrionale divisorio fra la sala e la scena (cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 188-189, n. 42). A Venezia Vasari avrebbe, dunque, potuto riprendere l'intuizione del maestro Sangallo portando l'arco al limite del proscenio. Una soluzione poi perfezionata nel «prospetto» usato per l'apparato della *Cofanaria* (cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 95-97. Su Aristotele da Sangallo vedi anche A. Ghisetti Giovanina, *Aristotele da Sangallo e i disegni degli Uffizi*, Roma, 1990).

¹³³ Il coronamento, perfettamente allineato con gli spazi proporzionali delle pareti, era formato, dal basso in alto, da un cornicione, un fregio, un architrave (cfr. *Lettera*, cit., p. 285 e fig. 2).

¹³⁴ Il «quadro doppio» era di 6 × 3 braccia; il quadro del *Tempo*, secondo la *Vita*, di 8 × 10. Le dimensioni di quest'ultimo, però, nascono probabilmente da una confusione del Vasari, che nella tarda *Vita* inserisce arbitrariamente il *Tempo* fra i grandi quadri del soffitto, mentre esso doveva essere necessariamente adeguato alle misure del «quadro doppio» (posto anch'esso «sopra la scena», o meglio «vicino alla scena») ed inserito nel coronamento ornamentale posto sulla fronte del «prospetto scenico».

¹³⁵ L'unico precedente sicuro di «prospetto scenico» è documentato nella nota incisione dell'Andreani che raffigura la scena dell'*Ortensio* del Piccolomini, realizzata a Siena nel '60 o '61 dal Riccio per l'Accademia degli Intronati (cfr. D. Seragnoli, *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 154-155, n.

nierista, l'inquadratura della scena prospettica è un completamento dell'*assemblage* decorativo e illusionistico che Vasari ha modo di applicare efficacemente anche nella decorazione pittorica murale d'interno (si pensi agli «scenografici» affreschi della Cancelleria di Roma, dipinti nel '46), e che gli deriva dall'esperienza dell'effimero urbano (la dislocazione dell'arco trionfale in modo che inquadri scorci della città)¹³⁶. Il boccascena doveva avere, necessariamente, una imboccatura inferiore alla larghezza della sala (9,844 mt); lo zoccolo di proscenio, invece, per ragioni di visibilità e di simmetria doveva essere rialzato da terra quanto lo erano le gradinate laterali, cioè due braccia, come a Firenze nel '65¹³⁷. In presenza di un elemento divisorio fra sala e scena, le scalette di collegamento fra palco e platea passano in second'ordine e il fronte dello zoccolo diviene uno spazio di decorazione (è possibile, anche se non documentato, che a Venezia vi fossero finte scale in prospettiva, sul tipo di quelle presenti negli affreschi della Sala dei Cento Giorni alla Cancelleria, come nell'apparato della *Cofanaria*)¹³⁸.

Vediamo, ora, la zona dell'ingresso del teatro. La «porta», come la chiama Vasari, era fatta in forma di arco trionfale ed aveva, nel mezzo dell'attico, un «bizzarro epitaffio», naturalmente dell'Aretino¹³⁹. L'arco doveva essere, probabilmente, trifornice, per occupare i due spazi laterali della parete di ingresso, altrimenti privi di decorazione, ma anche per favorire l'accesso alle gradinate laterali e alla platea, rispettando, così, la separazione dei sessi. L'attico poteva corrispondere, a questo punto, con il coronamento delle decorazioni parietali. L'arco trionfale, importante elemento simbolico e decorativo della sala (indicava sia il riferimento al trionfo della committenza, sia

74. Si veda l'illustrazione in A. Nicoll, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, 1971, fig. 90). La sperimentazione vasariana poteva rappresentare un passaggio fra l'intuizione del Sangallo e l'opera già completa del Riccio senese.

¹³⁶ Un esempio figurativo, non vasariano, ma atto a chiarire la questione è quello di autore anonimo, della collezione Rothschild del Louvre, inv. 1408DR (cfr. l'illustrazione in M. Tafuri, *Venezia nel Rinascimento*, cit., fig. 90).

¹³⁷ Cfr. E. Povoledo, *Origini ed aspetti*, cit., p. 393 e L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 98-101.

¹³⁸ Cfr. D. Mellini, *Descrizione dell'apparato*, cit., p. 5. A Firenze, nel '39, il Sangallo aveva realizzato, invece, delle spartite scalette di collegamento con la platea (cfr. G. Vasari, *Vita di Aristotele da Sangallo*, cit., p. 442). Il sistema, in ambiente fiorentino è documentato sin dal '20 come dimostra la scena figurata nel pannello di casa Strozzi, cfr. AA.VV., *La prospettiva rinascimentale*, a c. di M. Dalai Emiliani, Firenze, Centro D, 1980, fig. 3). La soluzione decorativa che poteva essere stata realizzata a Venezia e che poi venne adottata a Firenze nel '65, è documentata negli affreschi della Cancelleria (cfr. L. Conti, *Vasari*, cit., *Fabbrica di San Pietro e Paolo III riceve l'omaggio delle Nazioni*, p. 66.).

¹³⁹ Cfr. G. Vasari, *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, cit., p. 285.

il richiamo alla *romanitas* che apparteneva al tema dell'apparato), rappresentava un tipico prodotto dell'officina degli apparati urbani (Vasari ne aveva avuto esperienza a Bologna e a Firenze)¹⁴⁰, presentandosi come un ulteriore elemento di novità per Venezia¹⁴¹.

Il coronamento parietale completava la decorazione del teatro con leoni di S. Marco in rilievo dorato (sopra le nicchie), «imprese» dei *Sempiterni* (sopra le cariatidi), festoni, maschere e rosoni di stucco (sopra i grandi quadri)¹⁴². Nel teatro dovevano trovarsi, dislocate anch'esse in modo proporzionale, forse sopra le gradinate e all'ingresso, le statue di terra del Minio. Infine, nel fregio posto nelle pareti lunghe, era collocato il sistema di illuminazione della sala, formato da sfere di vetro «piene d'acque stillate», con lumi posti dietro¹⁴³.

2.4. Di fronte alla scena: per una provvisoria conclusione

Dico che la stanza dove l'apparato si è fatto era grandissima, così la scena, cioè la prospettiva, figurata per Roma, dove era l'arco di Settimio,

¹⁴⁰ Sin dall'apparato per la venuta a Bologna di Carlo V nel 1530, insieme ad Amico Aspertini, Bartolomeo da Bagnacavallo, il Bandinelli ed altri, Giorgio aveva partecipato alla realizzazione degli archi trionfali (cfr. G. Vasari, *Vita di Bartolomeo da Bagnacavallo*, in *Tutte le Opere*, cit., V, p. 181; un disegno attribuito al Bandinelli, ma probabilmente di Amico Aspertini, è conservato al Victoria and Albert Museum, n. 2257; cfr. AA.VV., *La scena del Principe*, a c. di E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, L. Zorzi, Milano, Electa, 1980, p. 347, scheda n. 4. 7; sugli archi bolognesi, cfr. G. Conti, *Le feste per Carlo V. L'incoronazione a Bologna*, in AA.VV., *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, a c. di M. Fagiolo dell'Arco e M.L. Madonna, Roma, Officina, 1980, pp. 38-46). A Firenze, Vasari aveva realizzato alcune fra le più importanti costruzioni trionfali (cfr. G. Vasari, *Descrizioni dell'apparato*, cit., pp. 573-575 e V. Cazzato, *Vasari e Carlo V*, cit., pp. 573-575). Per figurazioni di archi trionfali del Vasari, si vedano l'affresco di Palazzo Vecchio, che ricostruisce l'ingresso trionfale a Firenze di Leone X nel '15, e il disegno Uffizi, n. 3000A.

¹⁴¹ L'arco trionfale poteva rappresentare, nell'ambiente lagunare, un elemento di novità e suggestione, proprio in un momento di grande attenzione verso l'antico, la moda toscano-romana, le realizzazioni dell'effimero (è noto come la *Loggetta* fosse concepita proprio come un arco trionfale di ascendenza fiorentina, cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 199, n. 114).

¹⁴² Cfr. G. Vasari, *Lettera ad Ottaviano de' Medici*, cit., p. 285. Una parziale decorazione è presente nel disegno del Rijksmuseum di Amsterdam.

¹⁴³ Cfr. G. Vasari, *Vita di Cristofano Gherardi*, cit., p. 224. L'illuminazione, sperimentata a Venezia e ripresa nell'apparato del '65 (Vasari aveva collocato i globi di vetro in mano alle cariatidi disposte nelle pareti lunghe del Salone dei Cinquecento, con il duplice scopo di dare luce all'ambiente e di rappresentare il trascorrere delle ore notturne dell'evento festivo (cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 101), era importante anche per orientare le ombre dei finti rilievi, come dimostrano i disegni preparatori di alcune virtù. Cfr. A. Cecchi, *Il Vasari storiografo e statista*, cit., fig. 24 e fig. 25.

Templum Pacis, la Ritonda, Santa Maria Nuova, il Tempio della Fortuna, la Colonna Traiana, Palazzo Maggiore, le Sette Sale, ed in ultimo Maestro Pasquino, più bello che fussi mai nella quale vi erano bellissimi palazzi case, chiese, ed infinità di cose varie d'architettura dorica, ionica, corintia, toscana, salvatica e composita...¹⁴⁴.

Il nostro approccio all'allestimento della *Talanta* ha termine, qui, di fronte alla scena. Sollevata la tela ci si mostra un ricco *assemblage* di monumenti e di «cose varie d'architettura»: è la Roma splendida e trionfale nel suo insieme, che poteva costituire motivo di grande suggestione per giovani artisti come Paris Bordon¹⁴⁵. Ma è anche la Roma dei monumenti segnati dai guasti del tempo, svelati, durante la loro «passeggiata archeologica» da Ponzio e Vergolo (l'Aretino doveva, come si è accennato, richiedere al Vasari una certa fedeltà antiquaria)¹⁴⁶. La scena (della quale non si conoscono

¹⁴⁴ G. Vasari, *Vita di Ottaviano de' Medici*, cit., p. 284.

¹⁴⁵ Si veda, in particolare, la *Battaglia dei gladiatori* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che potrebbe costituire un «riflesso» della scena della *Talanta* (cfr. C. Gould, *Sebastiano Serlio and Venetian painting*, in «Journal of Warburg and Courtauld Institutes» (1962), pp. 55-54, p. 60, fig. 10a). Il Vasari potrebbe costituire, per Paris, un riferimento importante oltre, naturalmente alle suggestioni scenografiche peruziane e serliane (cfr. oltre al Gould, L. Olivato, *Paris Bordon e Sebastiano Serlio*, in AA.VV., *Paris Bordon e il suo tempo*, Atti del Convegno di Studi, Treviso, Canova, 1985, pp. 33-40. La studiosa sottolinea come un altro «scenografico» dipinto di Paris, *Augusto e la Sibilla*, presenti non pochi punti di riferimento – compresa la figurina che si affaccia a sinistra da una porta – con il disegno di scena peruziano conservato alla Biblioteca Reale di Torino, p. 38, figg. 10 e 9). Un'analisi in chiave teatrale di un altro dipinto di Paris, *la Partita a scacchi*, è in J.L. Schefer, *Scenografia di un quadro*, Paris, 1969, tr. it., Roma, Ubaldini, 1974, pp. 66-71). Il rapporto con la scena vasariana può poi essere tanto più convincente se si pensa che Paris, presente a Venezia nei primi mesi del '42 (cfr. AA.VV., *Paris Bordon*, Catalogo della mostra, Milano, Electa 1984, sez. documenti, doc. n. 31), faceva parte del circolo di giovani artisti intorno all'Aretino (cfr. *Lettere sull'arte*, cit., III, II, pp. 301 ss.).

¹⁴⁶ Si tratta, qui, di vedere essenzialmente, al di là dell'immediato aspetto «trionfale» d'insieme, il carattere «realistico» della scena di Roma, che investe anche il rapporto fra Vasari e l'antico (cfr. M. Cristofari, *Vasari e le antichità*, in *Giorgio Vasari fra decorazione ambientale e storiografia artistica*, cit., p. 18 e s.), studiato da Giorgio a Roma nel '31 e nel '38, e porta a considerare gli aspetti di figurazione prospettica antiquaria di stampo chiaramente manierista che dovevano essere al centro delle attenzioni dell'artista-storiografo. A tal proposito viene utile la recentissima ipotesi della Petrioli Tofani, la quale riconduce all'ambiente manierista fiorentino del Vasari il bozzetto Uffizi Arch. 291 tradizionalmente attribuito al Peruzzi, ma stilisticamente più vicino alla figurazione prospettico-illusionistica dell'apparato del '42 (cfr. A.M. Petrioli Tofani, *La scena teatrale*, in AA.VV., *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano, Bompiani, 1994, scheda 166, p. 533). Sulla figurazione antiquaria prospettica ed i riflessi in ambito teatrale cfr. S. Danesi e L. Squarzina, *Cultura antiquaria e centralità dell'immagine di Roma nel modello teatrale del-*

«bozzetti») è ancora l'immagine emblematico-simbolica di un aggregato di edifici che connotano il valore paradigmatico dell'Urbe, ne evidenziano i luoghi del potere (la selezione è accuratamente operata dall'Aretino nel testo della commedia) e persistono, come *segni*¹⁴⁷, nell'accumulo e nel realismo manierista. All'attenzione critica la scena si mostra, poi, come il luogo dove si intrica e si dipana l'intreccio della commedia, lo spazio dell'immaginario urbano del testo¹⁴⁸.

Infine, gli sguardi vanno orientati nella direzione dello spazio scenico (il problema più emergente è quello della sperimentazione della cosiddetta «strada lunga» vasariana) e della sua impaginazione prospettica¹⁴⁹.

l'Umanesimo, in AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 151-178 e R. Quenau, *Aemulatio veterum. Lo studio e la ricezione dell'antico in Peruzzi e Raffaello*, in AA.VV., *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma, Ist. dell'Enc. Ital., a c. di M. Fagiolo, 1987, pp. 399-433).

¹⁴⁷ Si tratta di vedere, dietro l'emergente immagine trionfale manierista del Vasari, il sostrato emblematico-simbolico dell'Urbe (indicazioni sulla composizione dell'*imago urbis* sono in L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 38-54. Ma si veda anche F. Ruffini, *La scena*, in *Commedia e festa*, cit., pp. 249-287) evocato dal testo aretinesco.

¹⁴⁸ Occorre, qui, considerare la città del testo e, dunque, analizzare la commedia in chiave scenica; seguire il percorso dei personaggi, considerare il rapporto con l'oggetto scenico ed i suoi ingressi praticabili, vedere l'articolazione delle entrate e delle uscite.

¹⁴⁹ Sulla «via lunga» vasariana, cfr. soprattutto M. Fagiolo, *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 14 e L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 101-103. Il problema riguarda la dilatazione manierista dello spazio scenico in profondità che Vasari avrebbe sperimentato a Venezia forzando i limiti della «piazza più via» peruzziana, esemplata nel disegno Arch. 268, in cui lo spazio ancora è realizzato prevalentemente in latitudine, con l'azione scenica dislocata nella piazza in primo piano (cfr. F. Cruciani, *Prospettive della scena: le «Bacchidi» del 1531*, in AA.VV., *L'invenzione del teatro*, cit., pp. 49-69 e A. Buschi, *Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, in AA.VV., *Baldassarre Peruzzi*, cit., pp. 311-348, p. 334. Una ricostruzione della possibile immagine scenica delle *Bacchidi* si veda in AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, il Mulino, 1987, p. 222, fig. 13 e p. 224. Possiamo aggiungere che nel '31 Vasari si trovava a Roma con Salviati a disegnare le antichità e, fra l'altro, anche diverse «cose» di «Baldassar da Siena», cfr. *Vita di Giorgio Vasari*, cit., p. 662. Il disegno Arch. 268, inoltre, si trovava nella collezione di disegni del Vasari, cfr. L. Collobi Raghianti, *Il libro de' disegni del Vasari*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 420. Nella stessa raccolta si trovava anche *L'allegoria di Mercurio*, spesso messa in relazione con allestimenti scenici e richiamata, in alcune architetture, nel *Coligny ferito*, affrescato da Vasari nella Sala Regia in Vaticano, cfr. le illustrazioni in L. Conti, *Vasari*, cit., p. 145 e F. Ruffini, *Commedia e festa*, cit., p. 28. Sull'attività prospettica e scenografica del Peruzzi, certo importante per Vasari, si vedano anche: F. Cruciani, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio» (1974, ma 1976), pp. 155-176; C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi pittore e architett-*

Quelle da noi accennate sono le indicazioni essenziali per proseguire, con l'importante e complessa «tappa» sulla scena ed il suo contesto culturale, il «viaggio» nell'allestimento della *Talanta*. Quest'ultimo, se non ebbe una vera influenza sul conservatore ambiente lagunare, non perse il suo carattere di novità e le sue suggestioni restarono come «mito» nell'immaginario dei giovani artisti che gravitavano intorno all'Aretino e costituì, per il Vasari, un'*enciclopedia di segni* per l'esperienza teatrale matura.

to, in AA.VV., *Baldassarre Peruzzi*, cit., pp. 21-46 e M. Walcher Casotti, *Pittura e scenografia in Peruzzi: le fonti, le realizzazioni, gli sviluppi*, in *Ibidem*, pp. 339-362; G. Pochat, *Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Wien, 1990, pp. 283-299. Riprendendo una possibile intuizione di Aristotele da Sangallo nella scena del *Commodo* (dove si trovavano «strade o lontani che meglio sfuggano e facciano tutto quello che l'ordine vuole della prospettiva», cfr. *Vita di Aristotele da Sangallo*, cit., p. 441. Sulla scena, cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 94-96; pp. 193-196), Vasari nella scena della *Talanta* poté organizzare lo spazio scenico in profondità, dislocando gli «oggetti» lungo gli assi longitudinali di un rettilineo chiuso, sul fondale, con l'arco di Settimio Severo (la «scena tragica» del Serlio, debitrice proprio della linea Peruzzi-Sangallo, ci mostra una simile intuizione, cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 93, fig. 5, 5). Il tema della «strada lunga» o dello «spazio a corridoio» verrà ripreso nella *summa* della *Cofanaria* e reso stabile nella «scenografia architettonica» degli Uffizi.