

AMBIENTI DELLO SPETTACOLO  
E AMBIENTE URBANO. STUDI E RICERCHE  
SUL RINASCIMENTO A ROMA

1. La processione della Litanìa maggiore in occasione della festività di san Marco, il 25 aprile, coincideva a Roma, nel primo Cinquecento, con le manifestazioni festive dello Studio<sup>1</sup>. Una processione di maestri e scolari, costeggiando il palazzo Orsini nei pressi di piazza Navona, abitato dal cardinale Oliviero Carafa, si arrestava di fronte al frammento mutilo di una statua romana, esposto dal cardinale almeno dal 1501. Ribattezzata Pasquino, la statua rappresentava in origine Menelao che sorregge il corpo di Patroclo<sup>2</sup>. Il torso mutilo e il volto deturpato del re acheo venivano mascherati con diverse sembianze mitologiche. La statua diventava Giano, Ercole, Apollo o Arpocrate, divinità del silenzio. Nel giorno della festività di san Marco, rianimata dal corteo studentesco, assumeva aspetto definibile e prendeva la parola. Le si prestava la voce dei versi composti dagli allievi e dai maestri del Ginnasio, recitati e poi appesi alla statua travestita. Dal 1509, una parte dei carmi era pubblicata ogni anno dallo stampatore Mazzocchi<sup>3</sup>, legato allo *Studium* e alla cultura antiquariale. Altri poeti d'occasione appendevano componimenti alla pietra di Pasquino. Dal latino degli studenti del Ginnasio al volgare dei letterati della corte papale e delle corti di cardinali e banchieri, le pasquinate raccolsero le polemiche sui conclavi e lega-

<sup>1</sup> A. Reynolds, *Cardinal Oliviero Carafa and the early Cinquecento Tradition of the Feast of Pasquino*, in *Roma Humanistica: Studia in honorem J. Ruyschaert*, a c. di J. Ijsewijn (supplemento a «Humanistica Lovaniensia», XXXIV A, 1985), pp. 178-208. Sulle origini della processione della Litanìa, cfr. A. Vauchez, *I Laici nel Medioevo. Pratiche ed esperienze religiose*, Paris, Editions du Cerf, 1987, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1989, pp. 162-173.

<sup>2</sup> Cfr. F. Haskell-N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, New Haven-London, Yale University Press, 1981, trad. it. Torino, Einaudi, 1984, pp. 418-421.

<sup>3</sup> F. Ascarelli, *Annali tipografici di Giacomo Mazzocchi*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961. Per i rapporti del Mazzocchi, stampatore degli *Epigrammata Antiquae Urbis*, con le raccolte epigrafiche degli umanisti romani cfr. D. Rhodes, *Further notes on the publisher Giacomo Mazzocchi*, in «Papers of the British School at Rome», XL (1972), pp. 239-242.

rono lo scenario della vita pubblica romana agli umori e alle figure di intrattenitori e poeti<sup>4</sup>. Pietro Aretino costruì sulla statua parlante i primi clamori della sua fama di letterato. Nel prologo della prima redazione della *Cortigiana*, Pasquino è invocato come autorità della lingua comica e figlio bastardo di una Musa. Cerniera tra dimora cardinalizia e processione cittadina, simbolo di un mecenatismo che si faceva promotore dei *ludi* letterari dello Studio, la statua materializzava il confronto tra espressione della letteratura diffusa e corte papale, e diventava una delle accezioni esemplari del travestimento e dell'uso dei resti dell'antichità che soverchiavano l'intenzione antiquaria nel momento in cui si proponevano come espressione di un potere e di una presenza pubblica.

Oliviero Carafa (1430-1511), protettore dei Domenicani, avversario di Rodrigo Borgia nel conclave del 1492, aveva costruito a Roma un sistema di residenze e patronati destinati a segnare la sua presenza nella città. Oltre al palazzo Orsini presso piazza Navona, abitava la villa suburbana sul Quirinale, arricchita dalla collezione epigrafica e statuaria<sup>5</sup>. Aveva fatto edificare una cappella in Santa Maria sopra Minerva, affrescata da Filippino Lippi tra il 1489 e il 1493 secondo un complesso programma iconografico che individuava nel cardinale un nodo dell'alleanza mediceo-aragonese, un diretto discendente dell'insegnamento di san Tommaso e un conciliatore della sapienza antica e della tradizione del sacrificio cristiano<sup>6</sup>.

La storiografia sullo spettacolo romano del primo Rinascimento<sup>7</sup> anteriore a *Teatro nel Rinascimento* di Cruciani si è costruita sulla

<sup>4</sup> Su varianti e fattori della tradizione letteraria delle pasquinate cfr. naturalmente *Pasquinate romane del Cinquecento*, a c. di V. Marucci, A. Marzo, A. Romano, Roma, Salerno, 1983, che raccoglie la bibl. precedente, e *Pasquinate del Cinque e Seicento*, a c. di V. Marucci, Roma, Salerno, 1988. E tralasciamo qui le implicazioni confessionali legate al *Pasquillus ecstaticus* pubblicato a Ginevra nel 1543 da Celio Secondo Curione, per cui si veda, con gli accenni alle sfumature evangeliche di alcuni versanti della produzione pasquillesca, A. Rotondò, *Anticristo e chiesa romana. Diffusione e metamorfosi di un libello antiromano nel Cinquecento*, in *Forme e destinazione del messaggio religioso. Aspetti della propaganda religiosa nel Cinquecento*, a c. di A. Rotondò, Firenze, Olschki, 1991, pp. 19-164.

<sup>5</sup> E. Parlato, *Cultura antiquaria e committenza di Oliviero Carafa. Un documento e un'ipotesi sulla villa del Quirinale*, in «Studi Romani», XXXVIII (1990), pp. 269-280.

<sup>6</sup> E. Parlato, *La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva*, in AA.VV., *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma (1417-1527)*, a c. di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1989, pp. 169-184.

<sup>7</sup> M. Dietrich, *Pomponius Laetus und die Wiedererweckung des antiken Theaters*, in «Maske und Kothurn», III (1957), pp. 245-261; K. Neiiendam, *Le théâtre de la Renaissance à Rome*, in «Analecta Romana Instituti Danici», V (1969), pp. 103-196.

convergenza di imprese architettoniche, notizie su eventi di spettacolo, presenze umanistiche e mecenatismo cardinalizio. Studi recenti sulla cultura umanistica romana e sui suoi luoghi caratterizzanti accentuano l'opportunità di una visione discriminante, in cui la vastità di valori e di ipotesi connesse al recupero del teatro antico si distribuisca su situazioni, figure, biografie. Ne risulta un concorso di fattori adeguato a ridisegnare i modi della prassi celebrativa a Roma e le diverse istanze che vi si investivano. Si rivelano, in queste esperienze romane e nei luoghi che coinvolgono, gli ascendenti diversi che il dissidio dei moventi contemporanei ispira nel ricorso alle fonti classiche. Nella lettera dedicatoria della stampa di Vitruvio del 1486, indirizzata dall'umanista Sulpizio da Veroli a Raffaele Riario, la richiesta del teatro è avanzata come istanza di rinnovamento urbanistico. La matrice vitruviana, contesa da interpretazioni e materializzazioni incerte, si intreccia con altre fonti del vivere e dell'abitare antico, con altri valori del luogo del dire, del sapere e della verità.

Per quanto ne sappiamo, le pratiche teatrali connesse al mecenatismo di Raffaele Riario non indicano una volontà costruttiva specifica di un luogo permanente per lo spettacolo. Lo attestano le stesse parole con cui Sulpizio descrive modalità e localizzazione delle recite di una tragedia, probabilmente dell'*Ippolito* seneciano, o la menzione del teatro provvisorio per l'*Historia Baetica*. La necessità e l'attesa di un edificio teatrale di cui parla Sulpizio come dell'anello mancante della catena tra imprese costruttive del cardinale e dei pontefici, da Sisto IV, *renovator urbis*, a Innocenzo VIII, e le iniziative di spettacolo degli umanisti, erano un'esigenza presente alle associazioni mentali degli stessi umanisti più che ai progetti cardinalizi e alle ipotesi urbanistiche operanti.

Sabellico aveva scritto a chiare lettere nella vita di Pomponio che i suoi allievi recitavano panegirici e rappresentazioni elogiative. Quando Pomponio intese resuscitare lo spettacolo classico, aveva usato come teatri «primorum antistitum atrii»<sup>8</sup>. Il riferimento alle sale dei palazzi dei cardinali era uno stadio necessario di una traiettoria evolutiva che portò il teatro dei pomponiani dalla casa di Pomponio, dove si celebravano originariamente le *Palilie*, alle scene papali della corte di Leone X. Il problema della definizione dello spettacolo nelle sale cardinalizie individua comunque i limiti delle ipotesi vitruviane di Sulpizio e la cornice fattuale delle sue ambizioni. Chastel lo ricordava lucidamente, nel saggio su *Cortile et*

<sup>8</sup> F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 187.

*théâtre*<sup>9</sup>: il riferimento alla *frons scaenae* vitruviana conciliava l'impresa edificatoria dello spazio privato monumentale con la visione della scena antica, legando l'impresa architettonica anche ad usi festivi secondo una funzione discontinua ma costante che è alla base del progetto peruziano per la villa trasteverina di Agostino Chigi. Chastel allegò i progetti napoletani e medicei di Giuliano da Sangallo e il cortile del palazzo di Raffaele Riario a quella linea di ricerca.

Quanto oggi sappiamo sui tempi e i modi del cantiere di palazzo Riario poi della Cancelleria<sup>10</sup>, attesta una stratificazione lenta e meditata, legata ai nomi di Bramante e di Baccio Pontelli, alla presenza di maestranze fiorentine, ai rilievi sangallesi del Colosseo, alla sistemazione della collezione di statuaria antica del cardinale. Un intervento recente collega giudiziosamente il contesto della fabbrica al clima filologico della riscoperta dello spettacolo classico, ai legami dei pomponiani con Raffaele Riario, alla presenza a Roma di Luca Pacioli, alle indicazioni su Vitruvio contenute nei *Commentarii urbani*, opera enciclopedica dell'umanista di Volterra Raffaele Maffei<sup>11</sup>. Dall'osservatorio degli storici dello spettacolo è necessario ricordare che le associazioni tra Vitruvio e gli spettacoli che risaltano nella pagina di Sulpizio, e ritornano nella sintesi degli storici dell'architettura, non davano automaticamente agli spettacoli la cornice di luoghi vitruviani. Alle rappresentazioni dell'*Ippolito* in luoghi disparati, si affiancavano nel '92 i carri trionfali e la drammaturgia eterogenea del dramma per la presa di Granada<sup>12</sup>, rappresentato in

<sup>9</sup> A. Chastel, *Cortile et théâtre*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, a c. di J. Jacquot, Paris, C.N.R.S., 1964, pp. 41-47.

<sup>10</sup> S. Valtieri, *La fabbrica del palazzo del cardinale Raffaele Riario*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», XXVII (1982), pp. 3-25; C.L. Frommel, *Il cardinale Raffaele Riario ed il palazzo della Cancelleria*, in *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, Atti del Convegno di Studi (Savona 1985), Comune di Savona, 1989, pp. 73-85.

<sup>11</sup> M. Daly Davis, «Opus isodomum» at the Palazzo della Cancelleria: *Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele Riario*, in AA.VV., *Roma centro ideale della cultura dell'antico*, cit., pp. 442-457. Cfr. K. Neiiendam, *Le théâtre*, cit., pp. 110-121, dove, discutendo la bibl. precedente, si collocano le recite riferibili all'ambito di Raffaele Riario nel palazzo della Cancelleria.

<sup>12</sup> «Temporario in tuis magnificentissimis aedibus excitato theatro», recita la *praefatio* del curiale cesenate Verardi al cardinale Riario. Imprecisata la sede coinvolta. «Non la Cancelleria, forse neanche palazzo Altemps», secondo Cruciani (cfr. *infra* n. 18 su palazzo Altemps; F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 229). Ijsewijn, recensendo, in «Roma nel Rinascimento», 1987, pp. 92-93, un contributo su testi umanistici per i festeggiamenti del '92 (D. Briesemeister, *Episch-dramatische Humanistendichtungen zur Eroberung von Granada (1492)*, in

un teatro provvisorio di un non identificato palazzo del Riario mentre erano in corso i lavori del palazzo monumentale presso S. Lorenzo in Damaso. L'impresa costruttiva assorbiva in sé valori archeologici rappresentativi che erano oggetto dei rilievi dai monumenti romani e dal testo vitruviano. Le proposte dello spettacolo convivevano con l'investimento del prestigio cardinalizio nella pietra. «Le idee progettuali dei pomponiani danno indicazioni sul formarsi di un'idea di Teatro nella Città, ma non necessariamente (se non come polo di tensione) sulla loro prassi»<sup>13</sup>.

2. «Primorum antistitum atriis pro theatro usus», scriveva Sabellico di Pomponio e della sua resurrezione dello spettacolo antico. Dal pontificato di Sisto IV, la *sodalitas* umanistica aveva conquistato una presenza istituzionale divisa tra gli uffici curiali e il discontinuo sostegno papale alle attività didattiche dello *studium urbis*<sup>14</sup>. Le *familiae* cardinalizie erano divenute, insieme con la corte papale, la sede ove si condensavano le opportunità e le iniziative degli umanisti e dove si raccoglievano i nodi del rinnovamento architettonico e urbanistico che definiva i nuovi assetti e vertici della vita di relazione<sup>15</sup>.

AA.VV., *Texte, Kontexte, Strukturen*, Tübingen, 1987, a c. di A. De Toro, pp. 249-263), colloca la rappresentazione del dramma storico a Palazzo della Cancelleria «dopo la prima fase della ricostruzione». Cfr. ora la rist. anastatica di C. Verardi, *Historia Baetica. La caduta di Granada nel 1492*, a c. di M. Chiabò, P. Faranga, M. Miglio, con una nota musicologica di A. Morelli, Roma, Roma nel Rinascimento, 1993.

<sup>13</sup> F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 220.

<sup>14</sup> D.S. Chambers, *Studium urbis and gabella studii*, in *Cultural aspects of the Italian renaissance. Essays in honor of P.O. Kristeller*, a c. di C.H. Clough, Manchester, Manchester University Press, 1976, pp. 89-100; E. Lee, *Humanists and the «Studium Urbis»*, 1473-1484, in *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, Atti del Convegno, New York 1981, Roma, Istituto di Studi Romani; New York, Barnard College, 1984, pp. 127-146; Id., *Sixtus IV and Men of Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978; P. Pavan, *Il Comune Romano e lo Studium Urbis tra XV e XVI secolo*, in AA.VV., *Roma e lo Studium Urbis*, Roma, Ministero per i Beni Culturali, 1992, pp. 88-100; P. Cherubini, *Studenti universitari romani nel secondo Quattrocento a Roma e altrove*, *ibidem*, pp. 101-132, per diverse valutazioni del «beneficio curiale»; M.G. Blasio, *Lo Studium Urbis e la produzione romana a stampa: i corsi di retorica, latino e greco*, in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, Atti del Convegno, Roma 1984, a c. di M. Miglio et al., Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1986, pp. 481-501, sulle relazioni tra *Studium* e nuova *sodalitas* rinata nel 1478 sotto Sisto IV. I ruoli dei docenti sono stati pubblicati in M.C. Dorati Da Empoli, *I lettori dello Studio e i maestri di grammatica a Roma da Sisto IV al Alessandro VI*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XL (1980), pp. 98-147.

<sup>15</sup> Sui mutamenti del tessuto urbano dopo il ritorno da Avignone cfr. per Niccolò V, M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 34-50,

L'attività di spettacolo di Pietro Riario è stata già inserita nel quadro del suo mecenatismo e collegata all'impresa dell'edificazione del palazzo ai SS. Apostoli presso il quale fu eretto il teatro provvisorio per l'accoglienza a Eleonora d'Aragona nel 1473<sup>16</sup>. Prima che Paolo Cortesi la teorizzi nelle pagine del *De cardinalatu* del 1510, la decorazione pittorica della residenza cardinalizia si definisce negli ultimi decenni del Quattrocento come la forma di elaborazione dello spazio improntata alla lezione dei classici e alla mediazione degli umanisti. Gli episodi capitali di questa pratica sono legati alla presenza del Pinturicchio nel palazzo Riario ai SS. Apostoli<sup>17</sup> e nel palazzo di Domenico della Rovere in Borgo; e, in Vaticano, agli interventi del Mantegna e poi del Pinturicchio nella cappella e nella loggia del Belvedere di Innocenzo VIII<sup>18</sup>.

con la bibliografia ivi discussa. Sull'*instauratio* sistina, E. Lee, *Sixtus IV*, cit.; M. Miglio, *Scritture, Scrittori e Storia. II. Città e Corte a Roma nel Quattrocento*, Roma, Vecchiarelli, 1993, pp. 129-136 (il saggio è del 1989); F. Benzi, *Sisto IV renovator urbis. Architettura a Roma 1471-1484*, Roma, Officina, 1990.

<sup>16</sup> G. Ferroni, *Appunti sulla politica festiva di Pietro Riario*, in *Umanesimo a Roma*, cit., pp. 47-65; P. Farenga, «*Monumenta memoriae*». *Pietro Riario fra mito e storia*, in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, cit., pp. 187-218. A. Tissoni Benvenuti, studiando il contesto della presunta committenza gonzaghesca dell'*Orfeo* del Poliziano, ha rilevato il travaso della *familia* di Pietro Riario, prematuramente scomparso nel 1474, nella corte del cardinale Francesco Gonzaga. Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *L'«Orfeo» del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986.

<sup>17</sup> Sul complesso dei SS. Apostoli, T. Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm, Almqvist & Wiksell («*Figura*», IX), 1958, pp. 312-327.

<sup>18</sup> S. Sandström, *The programme for the Decoration of the Belvedere of Innocent VIII*, in «*Konsthistorisk Tidskrift*», XXIX (1960), pp. 35-75; e soprattutto J. Schulz, *Pinturicchio and the Revival of Antiquity*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XXV (1962), pp. 35-55. Cfr. S. Danesi Squarzina, *La casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione*, in AA.VV., *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, cit., pp. 102-142, importanti per le considerazioni complessive (e la bibliografia) utili per raccordare i diversi episodi della decorazione illusionistica che segnano il passaggio delle esperienze pittoriche di punta nelle dimore cardinalizie. Per le recenti scoperte dei restauri di palazzo Altemps, la dimora di Girolamo Riario a Tor Sanguigna, abitata da Raffaele Riario prima di trasferirsi al palazzo della Cancelleria, P. Petrarola, «*Per dar piacere a la speculatione*». *Dipinti sacri e profani nella dimora di Girolamo Riario, di Francesco Soderini e degli Altemps*, in *Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, a c. di F. Scoppola, Roma, De Luca, 1987, pp. 197-240, spec. pp. 198-202, con proposte e precisazioni generali su questioni cronologiche. Sul nodo del rapporto tra cultura antiquariale e illusionismo prospettico, collegato alla tipologia decorativa degli ambienti vaticani, cfr. globalmente T. Yuen, *Illusionistic mural decoration of the early Renaissance in Rome*, New York University, Ph.D., 1972. Ma è controverso il problema della datazione della decorazione delle sale della biblioteca vaticana, tra l'attribuzione all'intervento sistino di J. Ruyschaert, *Sixte IV, fondateur de la Bibliothèque Vaticane*, in

Le fonti classiche e umanistiche a cui Jurgen Schulz si è riferito nell'illustrare la decorazione della loggia del *Belvedere* di Innocenzo VIII (Plinio il Vecchio, Vitruvio, Alberti) definivano la funzione e la tipologia della pittura muraria degli ambienti residenziali<sup>19</sup>. Il nesso tra pittura e architettura si specificava in relazione a tipologie abitative in cui si saldavano il prestigio privato e le funzioni pubbliche, la perfezione della dimora particolare e la dimostrazione civica della magnificenza. Quando ci si riferisce a Vitruvio come all'archetipo della riflessione sullo spazio dello spettacolo non si dovrebbe tralasciare la globalità degli interessi urbanistici e ambientali del suo trattato; né si dovrebbero trascurare le altre fonti con cui gli uomini del Rinascimento ricomponavano l'immagine e i modelli della residenza. La declinazione dei grandi spazi di spettacolo dell'età classica nei luoghi per lo spettacolo del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento si attuò in dimensioni che realizzavano la saldatura tra il respiro civico dei teatri antichi e le sale dipinte delle dimore private che si vedevano conferire funzioni di rappresentanza, cioè i palazzi principeschi e le ville suburbane. La tipologia delle ville suburbane si produsse per contaminazione tra prototipi monumentali eterogenei tardo-antichi e medievali e tra fonti letterarie e archeologiche classiche relative a tipologie e a epoche distinte<sup>20</sup>. L'equazione

«*Archivum Historiae Pontificiae*», VII (1969), pp. 513-527, e la restituzione all'epoca di Niccolò V degli affreschi della *Bibliotheca graeca* in L.E. Boyle, *Sixtus IV and the vatican Library*, in *Rome. Tradition, Innovation and Renewal* (pubbl. edita per il Convegno in onore di R. Krautheimer e L. Boyle, Roma, 1987), Victoria University Press, 1991, pp. 65-73. Su altri singoli contesti cfr. M.G. Aurigemma, *Il palazzo cardinalizio di Domenico della Rovere in Borgo*, in AA.VV., *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, cit., pp. 160-168. A. Cavallaro, *Pinturicchio a Roma. Il soffitto dei semidei nel palazzo di Domenico Della Rovere*, in «*Storia dell'Arte*», 60, 1987, pp. 155-170; Ead., *Gli affreschi del Pinturicchio nella palazzina di Giuliano Della Rovere ai SS. Apostoli*, in AA.VV., *Un'idea di Roma. Società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 1993, pp. 53-71. Sul trattato di Paolo Cortesi cfr. K. Weil Garris-J. D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, in «*Memoirs of the American Academy in Rome*», XXXV (1980), pp. 45-119.

<sup>19</sup> J. Schulz, *Pinturicchio*, cit., spec. pp. 36-43, con i riferimenti a Alberti, *De re aedificatoria*, IV, 9, a Vitruvio, *De Architectura*, VII, 5, 2; a Plinio Seniore, *Naturalis Historia*, XXXV, 116-117. Sull'uso delle fonti classiche, con precisazioni sul contesto e le distinte influenze, cfr. S. Olivetti, *La «Historia Naturalis» (XXXV, 116-17) di Plinio il Vecchio, fonte per la decorazione della loggia del Belvedere di Innocenzo VIII*, in «*Storia dell'Arte*», 59, 1987, pp. 5-10; e cfr. E. Gombrich, *Norma e forma*, London, 1966, trad. it. Torino, Einaudi, 1973, pp. 161-174, che adottava gli stessi riferimenti nel suo saggio del 1950 sulla «teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio».

<sup>20</sup> Cfr. J.S. Ackerman, *Sources of the Renaissance Villa*, in AA.VV., *Studies in Western Art*, II, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1963, pp. 6-18; T.

albertiana tra sala e foro del *De re aedificatoria*<sup>21</sup> si materializzava nel modo in cui si dipingevano le sale. I teatri che nell'antichità stavano nei fori assumevano nel presente forme e immagini delle sale. L'adozione discontinua della *frons scaenae* monumentale del teatro vitruviano concorse così con l'elemento della decorazione pittorica, che non era, a sua volta, solamente derivato dalla elaborazione contemporanea dello spazio pittorico, ma era legittimato dalla riflessione della committenza sui modelli decorativi classici della residenza privata. L'allestimento del luogo teatrale nel Rinascimento ha in Vitruvio uno dei suoi molti padri. Ne ha altri nelle pagine di Plinio, dell'Alberti, dello stesso Vitruvio, o di Plinio il Giovane sulle sue ville, che non riguardano il teatro antico e la sua matrice morfologica, ma riguardano le visioni e i valori afferenti alle sedi dell'edilizia privata monumentale che venivano considerate sedi naturali per lo spettacolo in quei decenni.

È una linea da perseguire per comprendere come a un certo punto i disegni prospettici si introducessero a fianco del testo vitruviano e l'architettura o la veduta dipinta polarizzassero la decorazione nelle sale dove si riproponeva lo spettacolo antico. La *picturatae scaenae facies*, di cui parla Sulpizio da Veroli nell'introduzione all'*editio princeps* di Vitruvio del 1486, resta un segnale isolato se non la si collega a questo paradigma di definizione pittorica della sala cardinalizia. E rientra probabilmente nella tipologia dell'illusionismo prospettico che le recenti imprese decorative avevano introdotto nei palazzi romani. La *sala delle prospettive* del Peruzzi a villa Chigi avrebbe portato a compimento le formule d'intervento pittorico illusionistico sullo spazio in un edificio dove un'altra componente, quella della loggia, aveva risolto in termini architettonici per lo spazio esterno le funzioni di spettacolo della villa suburbana. Si tratta di una riflessione da approfondire. Ma la situazione romana mostra, nel conflitto e nella progressiva evidenza degli spazi solenni, una varietà di contaminazioni esemplare.

3. La presenza di morfologie ispirate allo spazio teatrale dell'antichità interessava d'altra parte un paradigma vasto e contraddittorio

Yuen, *Illusionistic mural decoration*, cit.; D.R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1979; L. Bek, *Towards Paradise on Earth. Modern Space Conception in Architecture. A creation of Renaissance Humanism*, Odense University Press («Analecta Romana Instituti Danici», suppl. IX), spec. il cap. III sulle fonti letterarie e le pp. 103-115 su Roma; e più generalmente, per le deduzioni dai testi di Plinio il Giovane, la sintesi recente di J.S. Ackerman, *La villa. Forma e ideologia*, Princeton (N.J.), 1990, trad. it. Torino, Einaudi, 1993.

<sup>21</sup> Cfr. F. Ruffini, *Teatri prima del Teatro*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 136.

rio di luoghi e progetti della città rinascimentale, spesso connessi alla funzione spettacolare per evocazione di uno spettacolo immobiliare, più che per il concreto uso rappresentativo. Ackerman ha dimostrato come l'impianto prospettico bramantesco del cortile del Belvedere è la soluzione innovativa di analogie strutturali con la villa ai Tuscini descritta da Plinio il Giovane; ma, ancor più proficuamente, come qui il modello della villa si ispirasse, nell'ambito della *renovatio imperii* di Giulio II, al paesaggio architettonico delle ville imperiali romane, alla tipologia complessa di spazi (*hortus, xystus, hippodromus, gestationes*) in essa compresi<sup>22</sup>. I contenuti di spettacolo dello spazio del cortile sono tardi o legati a tipologie come la corsa dei barberi, e la tauromachia<sup>23</sup>. In una parte il cortile era l'ippodromo o il circo delle ville imperiali. Sullo sfondo, il ninfeo del primo livello rialzato e l'edera del secondo evocavano altre soluzioni monumentali che ampliavano i referenti classici. Bramante era probabilmente intervenuto, negli stessi anni della realizzazione del cortile o poco dopo (1507-1511), sul ninfeo di Genazzano del cardinale Pompeo Colonna, promotore della rivolta dei nobili del 1511 contro il pontefice. La funzionalità del ninfeo è anch'essa indefinita, pur nella precisione dell'intervento paesaggistico, rispetto agli usi molteplici del padiglione che si legano, nelle pagine della biografia del Giovio, alle raffinate abitudini venatorie e conviviali e ai ludi acquatici del cardinal Colonna<sup>24</sup>. Il rapporto delle imprese monumentali con le tipologie di spettacolo era un rimando asintotico, non condizionante, inscritto nella genericità del luogo solenne sia rispetto alla monumentalità di luoghi privati come il ninfeo Colonna, sia per casi patenti come l'uso del Colosseo per lo spettacolo della Passione gestito dalla confraternita del Gonfalone<sup>25</sup>. Ancora nei pressi

<sup>22</sup> J.S. Ackerman, *The Belvedere as a Classical Villa*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV (1951), pp. 68-91, ove si sottolineano i rapporti topografici con la *Naumachia* localizzata da Flavio Biondo presso il Vaticano e quelli strutturali con la villa dei Tuscini di Plinio, e il sistema palazzo-ippodromo delle residenze imperiali del Palatino.

<sup>23</sup> Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 345, per la relazione a Isabella d'Este dell'Hermeneg per le nozze Gonzaga-Della Rovere per cui «si andò in pallatio ad vedere amazzare tori in Belvedere, et poi correre li barbari»; e p. 354, per le incisioni sul torneo Altemps del 1565.

<sup>24</sup> A. Bruschi, *Bramante*, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 193-196; S. Borsi, *Bramante*, Milano, Electa, 1989, pp. 326-329, con riferimento a una ricostruzione di Frommel del 1969 (*Bramante Ninfeo in Genazzano*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XII, pp. 139-160), e alle relative proposte cronologiche, e al collegamento esposto da Thoenes nel convegno bramantesco del 1970 con la villa neroniana di Subiaco.

<sup>25</sup> Per un intervento recente, con bibliografia, R. Alhaique Pettinelli, *La compagnia del Gonfalone e la Passione al Colosseo*, in AA.VV., *Un'idea di Roma*, cit., pp. 73-98.

di Roma, a Velletri, Antonio da Faenza, probabilmente tra il 1509 e il 1513, nell'epoca in cui era vescovo di Velletri Raffaele Riario, aveva edificato una *frons scaenae* in muratura. Dal punto di vista dei raffronti morfologici è possibile collegarla ai progetti bramanteschi in Vaticano e a Genazzano e alla riflessione sangallescica su Vitruvio. Dal punto di vista dell'uso per lo spettacolo trovava impiego nelle rappresentazioni sacre della confraternita locale<sup>26</sup>.

4. Le ipotesi di teatro dei pomponiani si inserivano in spazi eterogenei rispetto alle ricadute della riflessione vitruviana, ma non per questo meno connotate dalla ricerca antiquariale e dai suoi valori: la villa suburbana e l'aula cardinalizia, come abbiamo visto, con le loro ibridazioni strutturali e ambientali. C'è un lento processo di trasfusione alla base di questa destinazione dei luoghi del potere alla recitazione neoclassica, un processo per cui, sulla mera funzionalità dello spazio all'allestimento prevale costantemente la condensazione dei segni e delle azioni celebrative che trasfigurano il luogo.

Giulio II aveva proposto a Bramante il problema spaziale dell'edificazione del cortile monumentale per unire il palazzo pontificio alla villa di Innocenzo VIII. Dietro il complesso monumentale, chiese a Bramante di disegnare il giardino chiuso della sua collezione di antichità, ove avrebbe collocato l'Apollo che già possedeva nel *viridarium* del palazzo ai SS. Apostoli<sup>27</sup>, il Laocoonte acquistato, con la mediazione, e forse con la concorrenza e il rimpianto di Raffaele Riario, dopo la scoperta in un orto dell'Esquilino nel gennaio del 1506, la *Venus felix*, il Commodo sotto le spoglie di Ercole con Telefo, l'*Ercole e Anteo*, l'Arianna dormiente detta Cleopatra. La raccolta statuaria del pontefice era il suggello della sua attenzione ai valori cesarei connessi al principato e al momento politico, ma anche la definizione del Vaticano come vertice della continuità dei valori dell'antichità. Il cortile del Belvedere seguiva le raccolte epigrafiche delle ville di Pomponio e del Platina al Quirinale, le collezioni domestiche dei porporati e dei patrizi, del cardinale Oliviero Carafa e dei Cesarini, che avevano inteso aprire l'orto del Quirinale, o la dimora arricchita dai trofei del sottosuolo romano, come segno di potenza pubblica<sup>28</sup>. Vedremo più avanti come la tradizione persona-

<sup>26</sup> Sul teatro di Velletri cfr. la ricostruzione e l'ottimo saggio di M. Nocca, *Sacra rappresentazione e teatro classico a Velletri nel Rinascimento*, in «Teatro e storia», IV (1989), 6, pp. 147-190, con riflessioni e accostamenti anche al ninfeo di Genazzano.

<sup>27</sup> D. Brown, *The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano Della Rovere at SS. Apostoli*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIX (1986), pp. 235-238.

<sup>28</sup> Sul cortile delle statue il miglior contributo resta H.H. Brummer, *The Sta-*

le propria delle relazioni che si intrecciavano in questi luoghi sia un versante necessario per capire globalmente la presenza degli umanisti e il senso del loro spettacolo, e l'ambiguità della funzione e dell'idea del teatro antico. Il cortile delle statue del Belvedere, deposito e ricetto di segni plastici e parlanti dell'antico, diventa nel pontificato di Giulio II sede dei riti di incoronazione accademica; e adotta l'apparato recitativo dei pomponiani come sanzione della trasfigurazione del Vaticano in Parnaso e della monarchia pontificia in termini apollinei e cesarei.

Sappiamo dalle notizie sulla dorata prigionia di Federico Gonzaga, che il principe mantovano si intratteneva con musicisti e buffoni nel giardino papale, così come fra Mariano lo sollazzava nel giardino del cardinale Carafa, dove si era spento Ermolao Barbaro e dove si raccoglievano epigrafi e sculture. Notizie su conviti musicali riportano all'estate del 1510. L'evento più documentato è il ricevimento del vescovo di Gurk, Matteo Lang, legato imperiale, nel novembre del 1512<sup>29</sup>. «Nonnulli pueri in nimphali habitu tamquam Musae poeticae recitaverunt singuli parva carmina». L'accademico Vincenzo Pimpinella cantava come Orfeo e veniva incoronato insieme a un altro poeta<sup>30</sup>. Da un certo punto di vista, questo che era uno degli appuntamenti conviviali della corte di Giulio II, e il fondamento delle incoronazioni burlesche dei poeti di corte di Leone X, era l'approdo della trasfigurazione pagana e della saldatura dell'antica e nuova Roma, propugnata da Giulio II nel linguaggio e nelle forme delle cerimonie accademiche. All'ombra di questa saldatura, e nei persistenti conflitti tra la città e la corte, aveva percorso la sua carriera di oratore e prefetto della biblioteca vaticana Tommaso Inghirami, l'allievo di Pomponio noto come Fedra, o Fedro,

*tue Court of the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970, spec. pp. 218-251, anche per ulteriori raffronti con le ville di Plinio il Giovane. Sulle collezioni fondamentali P. Falguières, *La cité fictive. Les collections de cardinaux à Rome, au XVI<sup>e</sup> siècle*, in AA.VV., *Les Carraches et le décor profane*, Roma, Ecole Française de Rome, 1988, pp. 215-333; e cfr. le considerazioni sulle diverse motivazioni del collezionismo curiale e cardinalizio e delle raccolte del patriziato municipale in M. Miglio, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a c. di S. Settis, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 73-111. Sulla continuità e le variazioni dell'equazione tra Vaticano e Parnaso, E. Schröter, *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», LXXV (1980), pp. 208-240.

<sup>29</sup> F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 361-62. Per altre fonti sulla rappresentazione del '12 cfr. E. Schröter, *Der Vatikan*, cit., p. 238.

<sup>30</sup> Uno studio su una incoronazione accademica è G. Tournoy-Thoen, *La laurea poetica del 1484 all'Accademia Romana*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge», XLII (1972), pp. 211-235.

per aver recitato, nel 1486, nell'Ippolito senechiano vantato da Sulpizio nella dedica del Vitruvio. Era stato lui a porgere le corone d'alloro per l'incoronazione dei poeti al Belvedere nel 1512.

La complessa combinazione del prospetto monumentale della facciata nord, disponibile come *frons scaenae* agli usi teatrali, e dell'uso della decorazione pittorica illusiva nella sala delle prospettive, aveva segnato l'intervento del Peruzzi a villa Chigi<sup>31</sup>. La tipologia abitativa e rappresentativa della villa suburbana aveva condensato riferimenti del passato remoto (Vitruvio, le ville pliniane, l'uso decorativo della pittura per gli interni e gli esterni), opportunità, eredità e funzioni delle morfologie del passato prossimo e del presente (i progetti per le ville napoletane di Giuliano da Maiano e Giuliano da Sangallo, la tradizione recente delle aule cardinalizie). Il teatro permanente di villa Chigi è materialmente implicato nella paradossale coesistenza di riferimento al monumento antico del teatro pubblico e alle tipologie dell'abitazione privata, condizionate dalle rispettive fonti, e dalla specifica elaborazione delle ville medicee e degli spazi vaticani. Il prospetto del teatro è una faccia della casa. La tipologia degli spettacoli ospitati a villa Chigi, nella sottintesa disponibilità al ventaglio delle reviviscenze classiche, è la gamma dell'intrattenimento conviviale contemporaneo, di cui l'edificio si propone come il polo determinante in ambito romano.

5. Insieme alla complessità del sistema vaticano del Belvedere, e all'ambiguità funzionale della magnificenza privata di villa Chigi, la presenza di un polo capitolino nella geografia dello spettacolo romano si era profilata già prima della edificazione del teatro provvisorio per le feste del settembre del 1513, in occasione del conferimento della cittadinanza a Giuliano e Lorenzo de' Medici. Le notizie su spettacoli al Campidoglio sono legate alla saldatura tra celebrazione municipale e cerimoniale curiale e al ruolo di cui erano investiti, ormai istituzionalmente, gli accademici pomponiani della seconda generazione. Le *Palilie*, le feste per la fondazione di Roma che ancora negli anni Ottanta si onoravano nella dimora suburbana di Pomponio, erano state riconosciute come una festività ufficiale.

<sup>31</sup> Cfr. C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, De Gruyter und Co., 1961, pp. 5-9, 35-37, 110-119, per gli usi teatrali della facciata nord. E si vedano gli studi recenti, e le edizioni dei testi celebrativi della villa suburbana del Chigi opera di Egidio Galli e di Blosio Palladio, a cura di R. Quinlan-Mac Grath, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVII (1984) e XLIX (1986), e in «Humanistica Lovaniensia», XXXVIII (1989) e XXXIX (1990).

Nel 1492 avevano coinciso con i festeggiamenti della presa di Granada e della settimana santa, sovrapponendosi ai trionfi e alle rappresentazioni promosse, nelle strade e per l'*Historia Baetica* in un teatro provvisorio, in una delle sue residenze, da Raffaele Riario<sup>32</sup>. L'ammissione delle *Palilie* ai fasti della corte papale è meglio documentata a partire dal 1501, quando il complesso cerimoniale messa, sermone, banchetto, commedia, simile alla sequenza registrata nella casa di Pomponio dal diario del Gherardi nel 1483<sup>33</sup>, trova luogo in uno spazio appositamente allestito in palazzo dei Conservatori, una loggia quadrangolare e una mensa triangolare documentate dalla descrizione del *Diario* del Burcardo<sup>34</sup>. I manoscritti di Evangelista Maddaleni Capodiferro contengono un'egloga sulla fondazione di Roma datata alle *Palilie* del 1500<sup>35</sup>. Alla celebrazione delle *Palilie* al Quirinale si riferiscono le notizie sulla recitazione dell'*Asinaria* curata dall'Inghirami registrate da Paolo Cortesi. Durante il pontificato di Alessandro VI, la commedia classica per antonomasia legata alla tradizione dei festival ferraresi, i *Menaechmi*, era stata recitata in latino, negli appartamenti vaticani per le nozze di Lucrezia Borgia con Giovanni Sforza nel 1496 e poi con Alfonso d'Este nel 1502. Nella stessa occasione del matrimonio tra Alfonso e Lucrezia Evangelista Maddaleni aveva scritto un'egloga nuziale<sup>36</sup>.

La storia dell'insediamento delle *Palilie* nelle festività civiche riconosciute rispecchia l'oscillazione dell'eredità dell'antico tra umanesimo curiale e riscatto del patriziato municipale. Il Capodiferro ne è protagonista esemplare, allievo di Pomponio alla ricerca di una connessione con il mecenatismo papale. Mentre dalla parte dell'orgoglio cittadino l'eredità della festa di fondazione è sostenuta da Marcantonio Altieri, esponente della nobiltà cittadina che si oppone all'invadenza della monarchia papale<sup>37</sup>. Con i versi del Capodiferro,

<sup>32</sup> Cfr. *supra*, n. 12.

<sup>33</sup> Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 188.

<sup>34</sup> Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 279-284.

<sup>35</sup> Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 279; Biblioteca Apostolica Vat., Cod. Vat. Lat. 3351, cc. 33v-36r; 10377, cc. 14-20, trascritto in V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 207-209, con notizie su quest'ultimo codice donato a Clemente VII (per cui cfr. anche G. Ballistreri, voce *Capodiferro*, *Evangelista Maddaleni*, in *DBI*, XVIII, 1975, pp. 621-625, che raccoglie la bibl. precedente sul Capodiferro). Farinella ipotizza una recita nelle sale di Palazzo dei Conservatori in coincidenza con i lavori del ciclo di affreschi di soggetto storico che impegnano in quegli anni il Ripanda. Cfr. *ibidem*, pp. 92-95.

<sup>36</sup> Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 286-291.

<sup>37</sup> Sulla figura dell'Altieri una sintesi recente, con bibl., in M. Miglio, *Scrittura, Scrittori e Storia*, cit., pp. 217-229.

scrittore delle egloghe per il Natale di Roma, parlano le statue di Raffaele Riario<sup>38</sup>. Parlano in onore del divo Giulio l'Apollo e l'Arianna-Cleopatra del Belvedere<sup>39</sup>. Il gioco goliardico intorno alla statua del Carafa conosceva quelle varianti nei giardini vaticani e nel palazzo vitruviano del cardinale Riario. Evangelista redige anche i distici per i «tituli» degli affreschi raffiguranti *exempla* greco-romani del palazzo romano già di Ascanio Sforza, e allora di Galeotto Franciotti Della Rovere, nipote prediletto di Giulio II, per cui l'accademico «Faustus» scrive poesia d'occasione<sup>40</sup>. La concessione di 50 ducati elargita da Giulio II nel marzo del 1512 per ripristinare la celebrazione solenne delle *Palilie* fa parte dei privilegi restituiti al Comune in seguito alla *pax* del 1511<sup>41</sup>. Ma il pontificato glorioso e combattuto di Giulio volgeva al termine. L'attore che era stato da adolescente Tommaso Inghirami recitò la sua orazione funebre.

L'anno della morte di Giulio e dell'elezione al soglio papale di Giovanni de' Medici segna anche il culmine della progressione del festeggiamento accademico. Spostate a settembre le *Palilie* diventano la cornice pretestuosa del conferimento della cittadinanza al fratello Giuliano e al nipote Lorenzo. Il teatro capitolino del settembre 1513 è l'evento riassuntivo dello spettacolo romano primo-cinquecentesco<sup>42</sup>. La committenza medicea, le proiezioni del riscatto municipale, la progettazione affidata agli umanisti Inghirami e Camillo Porzio, designano il momento della funzionalizzazione dell'eredità accademica allo spettacolo di stato. L'ambizione di edificare il teatro che si concretizza in questa occasione eredita e fissa il processo di osmosi tra luoghi residenziali e spazio dello spettacolo. Nelle fonti traspare l'incertezza nel percepire e classificare il teatro ligneo eretto in Campidoglio. «Vero simulacro de gli antichi palazzi», per il Palliolo, «loco da spettacoli» ineguagliabile dai tempi dell'impero per l'Altieri, per il Chierigati che relazionava a Isabella d'Este Gonzaga il teatro si confondeva con lo spazio della piazza: «... hanno

<sup>38</sup> V. Farinella, *Archeologia e pittura*, cit., p. 146.

<sup>39</sup> Cfr. H.H. Brummer, *The Statue Court*, cit., pp. 221-226; E. Schröter, *Der Vatikan*, cit., p. 233.

<sup>40</sup> V. Farinella, *Archeologia e pittura*, cit., pp. 102-103.

<sup>41</sup> Cfr. C. Gennaro, *La «pax romana» del 1511*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XC (1967), pp. 17-60, p. 46, che ricostruisce il ruolo dell'Altieri nella vicenda e nella restaurazione della festa; M. Tafuri, «Roma instaurata». *Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo Cinquecento*, in Ch. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, cat. della mostra, Milano, Electa, 1984, pp. 59-107, p. 78.

<sup>42</sup> Punto di riferimento costante nell'ambito degli studi sul Rinascimento a Roma la ricostruzione di F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1969.

fatto un teatro di tutta la piazza del Capitolio et l'hanno circumdata de tavole cum quadri de dentro». Le pagine dei relatori sono note, ma suonano sempre più chiaramente come l'attestato dell'ibridazione operata nel momento in cui l'occasione dava modo agli umanisti di attuare la domanda dell'edificio teatrale espressa da Sulpizio nell'introdurre il testo vitruviano. L'occasione radunava opzioni contrastanti e allontanava dal modello. La presenza documentata del Peruzzi nella realizzazione del quadro dedicato a Tarpea trascende il riferimento personale per collegare l'impresa capitolina alla pittura d'interni degli anni precedenti. Prima di approdare a villa Chigi, Peruzzi aveva lavorato in un «corridore» e un «uccelliera» in palazzo Vaticano, per Giulio II, a un ciclo dei mesi che segna il punto di passaggio della decorazione prospettica attraverso il repertorio archeologico<sup>43</sup>. Insieme con Jacopo Ripanda, pittore dei cicli del palazzo dei Conservatori, Peruzzi era stato responsabile del progetto, tra il 1511 e il 1513, per la sala degli affreschi traianei voluta da Raffaele Riario nell'Episcopio di Ostia<sup>44</sup>.

L'impianto decorativo e i temi storici degli *exempla* traianei dell'Episcopio chiariscono una delle radici della contaminazione del teatro capitolino. Dovendo realizzare un edificio teatrale a Roma nel 1513, più che consultare Vitruvio, gli umanisti romani avevano accostato il prospetto trionfale della facciata al prospetto di fondo della *frons scaenae* nell'ambito di una matrice spaziale e decorativa che era l'ambito celebrativo recentemente elaborato nelle sale cardinalizie. La scena diventava a sua volta praticabile per le azioni tradizionalmente connesse al festeggiamento delle *Palilie*: la messa, le orazioni, le egloghe, il banchetto, e attraverso le aperture laterali della scena, i carri della sfilata mitologica che introducevano il «modo trionfale» delle allegorie dedicate ai Medici e all'alleanza tra Roma e Firenze nello spazio teatrale. Il giorno dopo si recitava il *Poenulus* di Plauto. L'intero spazio, appoggiato al Palazzo dei Conservatori e al Palazzo senatorio, trovava coerenza nell'impianto strutturale e decorativo provvisorio di una sala cardinalizia trasferita in una piazza. Il teatro era questo: la sala elaborata dalla pittura dei moderni su motivi e temi archeologici<sup>45</sup>, proiettata nel luogo civico

<sup>43</sup> Aveva dipinto «tutti i Mesi in chiaro scuro, nella quale opera si veggono infiniti casamenti, teatri, anfiteatri, palazzi et altre fabbriche, con bella invenzione in quel luogo accomodate», G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a c. di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1971, IV, pp. 316-18. Cfr. V. Farinella, *Archeologia e pittura*, cit., pp. 134-5.

<sup>44</sup> Cfr. V. Farinella, *Archeologia e pittura*, cit., pp. 132-154, sull'ipotesi della collaborazione tra Ripanda e Peruzzi.

<sup>45</sup> Sull'analogia tra l'Episcopio di Ostia e il teatro capitolino, cfr. A. Bruschi,

per eccellenza, chiusa dalla matrice frontale del prospetto vitruviano. Sulle colonne presso l'entrata si stagliavano la lupa e la *palla Sansonis*, sigilli del potere papale sul Campidoglio e oggetto della donazione di Sisto IV nel 1471<sup>46</sup>.

6. Ritornando, in un saggio sui pomponiani, alla sua monografia sul teatro Capitolino del 1513, e al problema della restituzione del teatro antico, Cruciani scriveva: «Nel '68 ne parlavo come di un'avanguardia consapevole e promotrice di futuri sviluppi; oggi mi sembra necessario capire meglio non soltanto la loro poetica o la loro ideologia quanto la loro presenza multiforme e quotidiana»<sup>47</sup>. Ripercorrendo la biografia dell'Inghirami al di sotto delle tappe del *cursus honorum* e dell'inserimento nella propaganda pontificia, Cruciani ricomponne le tracce e le memorie epistolari delle sodalità letterarie negli orti romani. La costellazione dei luoghi privati rimanda, a Roma, anche ad ambienti dove le condizioni della rinascita del teatro aggirano la contaminazione delle morfologie costruttive e si legano direttamente alle proiezioni e alle trasfigurazioni delle forme associative.

Se risaliamo alle origini delle trasfigurazioni mitologiche dell'Accademia pomponiana, tornando agli anni di Sisto IV, troviamo nei versi di Ludovico Lazzarelli dai *Fastorum Christianae religionis libri*, l'opera scritta a imitazione dei *Fasti* pagani di Ovidio, la visione del Parnaso a Roma, negli anni '70 del Quattrocento, realizzata dalla comunità accademica nella festa delle *Palilie* celebrata nelle case del Platina e di Pomponio<sup>48</sup>. Il giorno della festa accademica il Parnaso riappariva a Roma. La fantasia mitologica si era poi insediata in Vaticano, nella poesia encomiastica, nell'iconografia degli affreschi, nel

*Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, in AA.VV., *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a c. di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Ist. dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 311-337. Cfr. M. Nocca, *Sacra rappresentazione*, cit., p. 161.

<sup>46</sup> M. Miglio, *Il leone e la lupa. Dal simbolo al pasticcio alla francese*, in «Studi Romani», XXX (1982), pp. 177-186; T. Buddensieg, *Die Statuenstiftung Sixtus IV. im Jahre 1471*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XX (1983), pp. 33-73.

<sup>47</sup> F. Cruciani, *Il teatro dei ciceroniani: Tommaso «Fedra» Inghirami*, in «Forum Italicum», XIV (1980), pp. 356-377, p. 356.

<sup>48</sup> «Specto novem circum Musas nec deerat Apollo / qui medius cytharae stammina sollicitet... Venit ut haec doctis aetas ornata poetis / Priscus honor Musis et sua forma redit / ... Est ubi nunc vatium dulce sodalium / Saepius hospitium parat illic Platyna nobis / Saepus capit docta Pomponiusque domo», Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 2853, c. 164r-v. Cfr. E. Schröter, *Der Vatikan*, cit., p. 218n.

giardino delle statue del Belvedere<sup>49</sup> e nei riti di incoronazione poetica che l'Inghirami vi aveva celebrato nel 1512 per Giulio II e l'ambasciatore imperiale Lang<sup>50</sup>. La cerimonia delle *Palilie* era diventata il segno dei compromessi tra la monarchia papale e il prestigio municipale, passando per gli spettacoli eglogistici al Palazzo dei Conservatori fino all'occasione sintetica del teatro Capitolino.

Nella contaminazione morfologica del teatro Capitolino c'era anche la funzionalizzazione del progetto umanistico. Gli impieghi vaticani e le uscite ufficiali, assicurate dall'attiva supervisione dell'Inghirami, avevano conservato altrove l'integralità dei valori connessi alla trasfigurazione mitologica. Il teatro effimero del Campidoglio lasciava la visione del Parnaso ai ludi poetici celebrati nei ninfei degli orti del Colocci e del Goritz, ai giardini di Oliviero Carafa al Quirinale, vicini alle dimore della prima generazione degli accademici, dove si era spento Ermolao Barbaro e dove fra Mariano intratteneva Federico Gonzaga<sup>51</sup>. L'idea della sede delle Muse aveva enfatizzato, nell'orazione funebre del Perotti per il cardinale Pietro Riario, il rimpianto per la dimora che si stava edificando ai SS. Apostoli e per la splendida *familia* rimasta vedova del protettore<sup>52</sup>. Il progetto integrale della restituzione dello spettacolo antico si era biforcuto, o meglio i suoi fattori procedevano separatamente: da una parte nel compromesso politico e morfologico del teatro Capitolino, che guardava alle diverse espressioni dello spazio monumentale, sul versante ufficiale; su un'altra dimensione nella fissazione della metafora ambientale dell'orto suburbano, sede della collezione archeologica e della presenza numinosa, museo/ninfeo e luogo dell'ispirazione e della pratica poetica, nei giardini dove cardinali, patrizi e umanisti stringevano alleanze più profonde e sopravviveva il Parnaso domestico della prima Accademia pomponiana, separato dai discontinui impieghi della politica festiva della *renovatio imperii Christiani*<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Cfr. H.H. Brummer, *The Statue Court*, cit., per le associazioni dei luoghi classici del discorso filosofico connesse al giardino del Belvedere.

<sup>50</sup> Cfr. *supra*, n. 29.

<sup>51</sup> Cfr. E. Parlato, *Cultura antiquaria*, cit.; D.R. Coffin, *The villa*, cit., pp. 187-189.

<sup>52</sup> Cfr. P. Falguières, *La cité fictive*, cit., pp. 270-276.

<sup>53</sup> Fondamentale P.P. Bober, *The «Coryeiana» and the Nymph Coryeia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XL (1977), pp. 223-239, che approfondisce i requisiti e le implicazioni della proiezione nell'orto umanistico romano del ninfeo/museo e racchiude la bibl. precedente; di cui vanno ricordate, per le identificazioni di umanisti, patrizi e collezioni le fitte annotazioni di Fanelli alla sua ed. di F. Ubaldini, *Vita di Angelo Colocci*, Città del Vaticano, Biblio-

Sarebbe facile disperdersi nelle implicazioni iconologiche, letterarie e filosofiche legate alla consistenza dei circoli romani e alla ricognizione delle personalità e delle scritture coinvolte<sup>54</sup>. Ma per rimarcare nella tipologia degli ambienti una tensione fra diverse posizioni e opzioni degli intellettuali è sufficiente mantenere l'attenzione sull'Inghirami, e ricomporre brevemente l'immagine problematica come la riflettono le testimonianze degli amici umanisti, tra il versante della gloria pubblica e la prospettiva protetta dei dialoghi tra le ninfe e le epigrafi.

È nota la valutazione di Paolo Cortesi, contenuta nel *De Cardinalatu*, secondo cui «Phedrus Volaterranus sarebbe potuto pervenire fin dall'adolescenza a una perfetta etologia, se la ricerca di maggior gloria non lo avesse spinto all'eloquenza». Simili elogi con riserva si trovano in una lettera scritta per la morte di Tommaso da Raffaele Maffei, il volterrano autore dei *Commentarii urbani*, al fratello, Mario, l'esperto di architettura vicino a Raffaele Riario e poi, dal 1507, sovrintendente alla fabbrica di San Pietro<sup>55</sup>. La posizione di contrasto assunta da Fedra nelle pagine di alcuni protagonisti della speculazione umanistica romana, come personificazione del sa-

teca Apostolica Vaticana, 1969. E V. Fanelli, *Ricerche su Angelo Colocci e la Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1979. Accanto alla produzione poetica in latino, concentrata intorno al gruppo scultoreo del Sansovino in Sant'Agostino, e sfociata nella pubblicazione dei *Coryciana* del 1524, va considerata nel percorso delle sodalità letterarie romane, pur senza poterla approfondire, l'importanza del circolo colocciano per la circolazione dei modelli della poesia volgare; per questa prospettiva ove si collocano il rapporto tra umanisti e poeti in volgare, e presenze come l'Aquilano e l'Unico Aretino, tra l'accademia di Paolo Cortesi e i dimostrabili nessi con la tradizione toscana e medicea, cfr. *Atti del Convegno su Angelo Colocci*, Iesi, 1969, Comune di Iesi, 1972; A. Campana, *Dal Calmeta al Colocci*, in AA.VV., *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore, 1974, pp. 267-315; D. Delcorno Branca, *Da Poliziano a Serafino*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 423-450; G. Frasso-D. Graffigna, *Da Petrarca a Pasquino*, in «Studi petrarcheschi», V (1988), pp. 155-289 (su cui cfr. la recensione di C. Bologna in «Roma nel Rinascimento», 1992, pp. 229-236).

<sup>54</sup> Rimandiamo alle visioni d'insieme di J.F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome: Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1983; e V. De Caprio, *Roma, in Letteratura Italiana. Storia e Geografia. II. L'età moderna. I*, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, spec. alle pp. 397-451.

<sup>55</sup> P. Cortesi, *De Cardinalatu*, in Castro Cortesio, Nardi, 1510, c. 98v. Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 282-285. Sul Cortesi e i Maffei, oltre a J.F. D'Amico, *Renaissance Humanism*, cit., *passim*, cfr. V. Farinella, *Archeologia e pittura*, cit., *passim*; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. 230-234; G. Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed ermetismo (1480-1540)*, Roma, De Rubéis, 1993. Contributi recenti cui rimando per la bibliografia anteriore.

pere militante, risulta meglio dalle pagine, scritte negli anni '30, dei dialoghi *De laudibus philosophiae* di Iacopo Sadoletto. A Roma dal 1502, Sadoletto era stato, negli anni di Giulio II, un protetto di Oliviero Carafa. Era stato poi nominato segretario ai brevi da Leone X. Una celebre lettera indirizzata da Carpentras, sua sede episcopale, ad Angelo Colocci nel 1529, ricorda i piaceri degli orti romani<sup>56</sup>. I due dialoghi sulla filosofia<sup>57</sup> scandiscono i temi e le presenze della giovinezza romana, rivissuta dal mondo dopo il Sacco. La scena in cui si svolgono è il giardino della villa, situata presso Castel Sant'Angelo, ricca di piante esotiche e portici dipinti, di Iacopo Galli, la cui residenza romana è contigua al palazzo di Raffaele Riario e ospita il *Bacco* di Michelangelo passato per la collezione del cardinale di san Giorgio. Il primo dialogo è intitolato *Phaedrus*, con evidente riferimento al dialogo platonico che affronta, tra l'altro, il tema della conciliazione tra verità e discorso efficace. Iacopo Sadoletto si reca con il Citrario nel giardino del Galli dove incontra Tommaso Inghirami, il Fedro/Fedra romano, cui pure allude esplicitamente il titolo, personificazione dell'eloquenza. Fedra sfida personalmente nel giovane Iacopo l'esempio del sapere restio a manifestarsi in pubblico e pronuncia la condanna della vana filosofia che si allontana dall'utilità e dalla felicità civica per perseguire virtù solitarie. Emerge nel dialogo la contrapposizione tra Mario Maffei, filosofo, cui il Sadoletto ha dedicato l'opera, e l'Inghirami oratore. Fedra invita Iacopo a seguire studi che diano popolarità e gloria. «Ci sarà qualcuno – si chiede – dei filosofi che andrà nel foro invece di starsene ozioso a casa sua?». «Non voglio che il sapiente si ritiri in solitudine; viva in società con gli altri uomini, tenendo conto delle vedute e degli indirizzi comuni». E Fedra indica a Iacopo il suo mentore Oliviero Carafa come colui che può indicargli la via della gloria.

Nella seconda parte, che porta il titolo ciceroniano di *Ortensio*, Iacopo dimostra la superiorità del sapere indifferente all'opinione comune e all'approvazione pubblica, soddisfatto della virtù. Iacopo ha scritto però al Maffei, introducendo l'*Ortensio*, di aver voluto comunque tributare un omaggio all'Inghirami perché «è impossibile conoscerlo attraverso i suoi scritti... Ho cercato di riprodurre quanto meglio possibile le caratteristiche oratorie e i suoi modi di dire».

<sup>56</sup> I. Sadoletto, *Epistularum libri sexdecim*, Lugduni, Gryphius, 1554, pp. 187-194.

<sup>57</sup> I. Sadoletto, *De laudibus philosophiae libri duo*, Lugduni, Gryphius, 1538. Trad. it. e commento, *Elogio della sapienza*, a c. di S. Toffanin, Napoli, Pironti, 1950. Sadoletto allude alla stesura dei dialoghi in una lettera a Ercole Gonzaga del 1531. Cfr. *Epistularum libri*, cit., p. 67.

In effetti Iacopo è il vincitore apparente della tenzone dialettica. Ha affermato la superiorità della filosofia sulla retorica del foro sostenuta da Fedra. Ma l'ambiguità del finale dei due dialoghi racchiude una memoria incerta tra attrazione e distacco per il mondo di Fedra, e per il mondo del sapere sobrio e chiuso che ne aveva fatto un modello di distorsione e imperfezione proprie del sapere strumentale e compromesso. Accogliendo le conclusioni del Sadoletto, Iacopo Galli dice di volerle trasmettere alla corte d'Urbino, che è naturalmente, per grazia di Elisabetta Gonzaga, sede delle Muse, ricetto di ingegni come il Bembo, il Castiglione, i fratelli Fregoso. Il Citrario ribatte che altrettanto splendido è il giardino del Galli e la sua fama romana, e che altrettanto varrà trasmettere la verità del Sadoletto agli amici romani che lo frequentano. Affiorano i nomi che ci sono noti. Camillo Porzio, l'oratore che con Fedra ha curato la festa del teatro Capitolino; Blosio Palladio, che ha cantato nel *Suburbanum Augustini Chisii* la villa edificata dal Peruzzi per il mecenate senese; Evangelista Maddaleni Capodiferro, il poeta del Natale di Roma, l'accademico *Faustus*, che dava la parola alle statue delle collezioni, e che Leone X aveva nominato docente di storia presso il palazzo dei Conservatori.

Dallo sguardo retrospettivo del Sadoletto gli orti romani erano sede degna delle Muse come il palazzo di Urbino; Oliviero Carafa, che esibiva statue al passaggio delle processioni, e ospitava umanisti e buffoni nel suo giardino del Quirinale, era per Fedra/Fedro un principe nella città dei papi. Universi compositi eppure tesi alla perfezione, che talvolta assumeva nomi e sembianze antiche, riconoscevano la chiusa austerità del sapere argomentata da Iacopo. Era una conclusione apparente. Con una superba dissolvenza, Fedra, interrogato come un disputante sconfitto, prende l'ultima parola e rovescia la prospettiva. «Tu hai creato in un altro mondo di uomini il tuo tipo di sapiente, come in un sogno. Ma è la mia sapienza che resterà sempre a portata di mano per gli uomini con cui viviamo». Quando il Sadoletto scrive ricostruendo la figura dell'Inghirami, il palazzo di Urbino e il giardino di Roma sono, come il filosofo di Iacopo, modelli scomparsi nel sogno che è il passato. Il sapere compromesso di Fedra reclama e afferra ancora il presente.

7. Un progetto organico di restituzione del teatro vitruviano si materializza, lontano dalla città, nel progetto raffaellesco del teatro per villa Medici a Monte Mario. La tensione al dettato vitruviano, attinto nel contemporaneo lavoro di traduzione di Fabio Calvo, si affiancava alla restituzione organica degli spazi contemplati nelle ville pliniane. La combinazione tra idea del teatro e tipologia della villa si attuava in una collezione di spazi modellati sugli archetipi

classici e le declinazioni recenti, sottratti alle contaminazioni e restituiti a un campionario appartato di forme<sup>58</sup>. Nella città, i paradigmi delle forme spaziali si sovrapponevano nei progetti e negli allestimenti dei luoghi celebrativi, e si traducevano nelle contraddizioni ambientali.

La conclusione del provvisorio censimento romano è che le azioni che alimentano la pratica dello spettacolo e le tracce della morfologia del luogo teatrale antico non convergono verso l'armonia prestabilita del ricongiungimento di forme e contenuti archeologici; ma si dispongono, non casualmente, su luoghi interessati dai progetti di relazione e di immagine di soggetti e comunità determinate, dalle rispettive relazioni con la costellazione dei luoghi di celebrazione e rappresentanza dell'universo urbano. Quanto lega le esperienze indicate in un'area di interesse storiografico comune non è l'appartenenza alla ricerca di una definizione funzionale dello spazio dello spettacolo, ma l'intarsio di proiezioni e valori ambientali che materializzano e lacerano, nelle presenze, nelle biografie, nei contatti, il sapere umanistico e il suo investimento nella città dei pontefici.

C'è una parte di questa vicenda che lega il teatro alla storia del museo e dello *studium* quando diventano da ipotesi di cultura attiva istituzioni consolidate; un'altra richiama le perpetuazioni topografiche della città antica interiorizzate nel sapere; un'altra rimanda al collezionismo privato di oggetti e forme cerimoniali. Quello che è specifico non è un partito spaziale, ma una tensione tra identità e presenze che vede protagonista il percorso degli umanisti nei luoghi segnati da memorie secolari e investimenti ideologici recenti. La *frons scaenae* può affiorare nella sistemazione di un museo privato<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Su Villa Madama come riflusso extra-urbano dei progetti medicei per l'area di Piazza Navona, cfr. M. Tafuri, «Roma instaurata», cit., p. 94. E sulle fonti la trattazione di C.L. Frommel, *ibidem*, pp. 311-356, con trascrizione della lettera di Raffaello al Castiglione del 1519 che documenta la «sintesi stupefacente dei modelli residenziali classici e moderni», alle pp. 325-326; più dettagliatamente, sul progetto irrealizzato della cittadella medicea nell'area di piazza Navona e dello *Studium urbis*, M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 97-115.

<sup>59</sup> Accade per la sistemazione in termini di prospetto scenico del cortile con la collezione statuaria dei Della Valle, rilevata e commentata in P. Falguières, *La cité fictive*, cit., pp. 296-297. Sui Della Valle, B. Gatta, *Dal casale al libro: i Della Valle*, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma, Atti del II Convegno*, Roma, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 1983, pp. 629-652; e M. De Nichilo, voci *Della Valle Bernardino* e *Della Valle Niccolò*, in *DBI*, XXXVII, 1989. Sull'esposizione delle statue della collezione dei Della Valle nell'arco trionfale eretto per il possesso di Leone X, F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 401, dalla relazione del Penni.

e recuperare una dimensione visiva archeologica avulsa dall'impiego spettacolare. Dai giardini privati, pensati come sede delle Muse e abitati dalle ninfe, hanno preso le mosse le forme recitative che hanno ridato vita allo spettacolo antico in attesa della restituzione dell'involucro architettonico. L'idea integrale del teatro antico può pensarsi nello spazio della villa medicea e integrarvi un insieme di tipologie architettoniche che si sottrae al confronto con lo spazio urbano, perfezionando la riflessione sui modelli residenziali neoclassici in una concezione che vede il teatro come parte della casa perfetta.

Il modello del teatro antico costituisce una formula operante moltiplicando e frantumando il suo archetipo su un ventaglio di luoghi incerti e ambiziosi; si profila come progetto ma riaffiora come residuo ideografico di realizzazioni contraddittorie e parziali. Il teatro è stato a Roma, nel primo Cinquecento, il nodo di spazi e valori che collegava una serie di realtà distinte: la villa imperiale del pontefice, la dimora privata degli umanisti, le raccolte dei patrizi, e l'ispirazione politica invocata nei momenti dell'impiego delle rispettive risorse nel celebrare le svolte imperialistiche della corte papale o l'apparente riconciliazione dell'avvento dell'età leonina. Il senso della parola teatro ricomponde e nasconde la contraddittorietà di tali esperienze; si nutre dell'insieme culturale che gli dà senso tangibile; ma, perseguito nelle sue diramazioni, mostra i conflitti del contesto. La diversità tracima nelle divaricazioni ambientali, fino alle soluzioni divergenti che preparano il luogo perfetto, lo nascondono agli occhi del profano, secondo la formula («procul este prophani») che segnava l'ingresso al giardino delle statue del Belvedere; o ne esibiscono i segni con premeditata ambizione di memoria storica. Il teatro è una parola e forse un'idea condivisa, ma non un territorio comune, se non come terreno di contrattazione e di disputa. La dispersione del suo progetto e dei suoi segni rivela le discordie e i contrastanti interessi che segnano le scelte e le posizioni dei soggetti, i potenti, gli intellettuali e gli artefici, che lo abbiano trasformato in sede eccentrica o groviglio dell'effimero consenso. È un simbolo che attira altri simboli e fatti indefinibili nelle contese della memoria e dell'attenzione.

L'esposizione di Pasquino al cantone di palazzo Orsini da parte del Carafa era un'eccezione visibile<sup>60</sup> nella distinzione dei siti urbani. Investiva la dimensione pubblica e il punto di passaggio di una processione goliardica, provocava l'intersezione bruciante tra l'aura

dei musei privati o riservati e la dispersione del sapere e delle voci dei retori nelle strade, cui si legavano i travestimenti mitologici e la festa degli studenti e della letteratura, il passaggio dei nomi della corte e delle scritture degli intellettuali. Accoppiandosi e generando l'incontro di espressioni individuate, anonime e collettive in quel varco singolare di ambizione cardinalizia e licenza studentesca, la plasticità della statua deturpata e travestita e gli appelli diretti della letteratura satirica portavano allo scoperto, in un punto determinato, le correnti che associano figure e parole, condensano immagini e voci. Mostravano il ritmo di resistenze ed esplosioni connesso allo spostamento di materiali significanti nel paradigma degli spazi. Si dovrà riesaminare anche in questa luce, nella vicenda degli allestimenti scenici romani, l'attenzione degli artefici al prestigio degli archetipi e alle figure del presente, e la loro acutezza nell'annodare i fili molteplici della celebrazione contemporanea.

Considerato esclusivamente in rapporto ai suoi modelli nominali, il teatro rinascimentale resta un episodio del generico intreccio tra le strategie del sapere e le garanzie dell'antico, che si misura con le caratteristiche dei diversi contesti. Ricondotto a partire dai contesti alla pluralità di riferimenti effettivi, antichi e moderni, dal libro e dal vivo, che richiede lo scenario della vita urbana, e alle sue contaminazioni di spazi attuali e virtuali, il teatro diventa il segnale di fenomeni eterogenei ma precisi. Mentre sembra sfuggirci, conquista lo statuto di una fattispecie del campo determinato che è il rapporto tra le azioni, la presenza e l'ambiente. Trascende la tradizione dei disegni di architettura, costeggia la storia delle sale dipinte e delle statue parlanti, tocca il nervo del dialogo tra uomini e luoghi.

<sup>60</sup> Cfr. P. Falguières, *La cité fictive*, cit., p. 276. E *supra* n. 1.