

Fabrizio Cruciani

LE FESTE PER ISABELLA D'ESTE GONZAGA A ROMA
NEL 1514-1515

Nel ripercorrere i materiali per lo studio delle feste in Roma nell'inverno 1514-1515, durante il soggiorno che vi fece Isabella d'Este, mi si è imposto un problema critico di qualche interesse. Negli studi sullo spettacolo del Rinascimento italiano la festa sembra ormai essere stata assunta come un genere, perdendo un po' del suo impatto eversivo sulla storiografia e dunque delle valenze di ridefinizione culturale e antropologica del teatro «in statu nascenti». Se da un lato la Festa è categoria culturale, unità formalizzante e centripeta di linguaggi espressivi e modalità rappresentative che hanno altrove origini ed elaborazioni; dall'altro è un insieme di eventi diversi (le feste, nel tempo e negli spazi della Festa) in cui tensioni culturali si accostano, le compresenze si esaltano e le autonomie dei fatti espressivi si precisano. La diversità di questi due punti di vista è differenza di sguardi storiografici ma è anche — a volte in modi più appariscenti — non omogeneità di materiali documentari: il racconto «oggettivo», che interseca materiali diversi per ottenere notizie e dati, fa uso di teleologie che selezionano in relazione a criteri di importanza o pregiudizi di pertinenza; quello «soggettivo», che segue personaggi e situazioni, deve fare i conti con le parzialità di informazione e di valutazione, al limite spesso dell'ovvio o dell'inutile. Credo che, come quasi sempre, lo studio del teatro nel Rinascimento italiano possa ancora trovare un utile strumento di ricerca nella dialettica tra questi due sguardi storiografici e nella fascinosa disperata situazione dello storico di teatro che si muove tra eventi filologicamente concreti e categorie più generali imprecisate.

Prendendo in considerazione le feste romane per Isabella del 1514-1515, il punto di vista aggregante può essere collocato in Roma e nelle sue corti, nel carnevale e nelle rappresentazioni, o — anche — in Isabella. Sono situazioni che naturalmente si integrano, ma so-

no punti di vista che consentono di raccontare storie non uguali. Seguiamo quello di Isabella.

La morte di Giulio II, agli inizi del 1513, aveva liberato Isabella e lo stato di Mantova dall'incubo della lotta per la sopravvivenza. L'avvento di Leone X, un Medici, apriva prospettive di rilancio, soprattutto nelle attese di Isabella che poteva pensare a una politica di trame dinastiche, lei, una Estense sposa a un Gonzaga, figlia di Eleonora d'Aragona e sorella di Beatrice che aveva sposato Ludovico il Moro di Milano. Mentre Francesco, più chiuso e meno intraprendente, sbattuto tra Venezia e Papato, Impero e Francia, aspetta a Mantova l'evolversi della situazione, Isabella estorce il suo consenso per un viaggio che la porta nel luglio del '14 a Milano, poi a Genova nel settembre, e, per Pisa, fino a Roma; di qui andrà a Napoli, tra la fine di novembre e quella di dicembre, per tornare poi ancora a Roma fino alla fine del carnevale. Si muove con la celebrata corte delle sue damigelle e segue il filo delle relazioni parentali, intersecato con quello delle ricchissime relazioni culturali e artistiche.

Le feste di inizio pontificato di Leone X erano state molteplici e sfarzose, nel Possesso, nel Teatro del Campidoglio, nelle ambascerie che si susseguono con le loro entrate protraendosi fin nel 1514. Isabella e la corte di Mantova le avevano seguite con interessata curiosità, attraverso i molti relatori. Francesco Chierigati le aveva inviato una suggestiva e circostanziata descrizione delle feste capitoline del settembre 1513 per Lorenzo e Giuliano de' Medici. E il Postumo, il vescovo di Nizza, il Grossino e ancora il Chierigati le avevano descritto quell'ambasciata del re del Portogallo, tra marzo e giugno 1514, con cui venne a Roma anche Gil Vicente; ma le raccontano soprattutto dell'elefante Hanno, senza dar notizie di feste certo più private, quale quella in cui fu recitata la *Trophea* di Bartolomé de Torres Naharro. Il '14 è anche l'anno in cui fu stampata a Roma *Placida y Victoriano* di Juan del Encina, che è forse la commedia recitata in castigliano l'11 gennaio 1513 in casa di Jacopo Serra cardinal d'Arborea e di cui Stazio Gadio le dà notizia, come — insieme a Vincenzo Grossino — le raccontava feste e recitazioni diverse che riguardassero suo figlio Federico, «ostaggio» onorato alla corte di Giulio II. Altri relatori informano la corte di Mantova in questi anni, come monsignor Gabbioneta o Carlo Agnello o Frate Anselmo o quel Battista Stabelini detto il Pignatta che in patria aveva partecipato a varie recite.

Quando le parlano di feste e rappresentazioni sono sempre attenti a celebrare la superiorità, nel confronto, della corte di Isabella: una rivalità accesa per la qualità di rappresentazione quasi quanto quella per i cavalli. I rapporti con i cardinali parenti (Gonzaga, Este, Aragona) o quelli stretti e frequenti con i colti amici (tra tutti il Bibbiena o il Bembo), e la fitta e variegata rete dei relatori rendono particolarmente viva la presenza reciproca di Isabella e di Roma.

C'è grande attesa in Roma per l'arrivo di Isabella e la sua corte di damigelle, e non solo da parte del fratello ma di tutti i cardinali e degli artisti e dei letterati. Alloggerà in casa del cardinal d'Aragona (che era stato magna pars nell'elezione di Leone X e se ne aspettava gran potere), e il papa stesso contribuirà alle spese della marchesana; ma il contributo generoso non fu sufficiente a coprirne le spese e Isabella farà debiti a Roma, anche con il munifico banchiere Agostino Chigi. L'interesse che oggi definiremmo mondano sopravanza gli altri aspetti, e crea fin da subito una atmosfera «cortese»: la Roma della nuova età d'oro, che nel Possesso si era voluta definire protettrice delle arti e delle lettere, trionfante dei suoi artisti e della cultura dell'antico, dei circoli umanistici e delle corti dei cardinali, degli ambasciatori e dei nobili, la Roma di Leone X, accoglie con curiosità edonistica la corte di Isabella e delle sue damigelle, raffinata per gusto e per cultura, per la moda e per la cortigianeria. Al suo entrare negli stati pontifici, i cardinali che le sono andati incontro per riceverla e scortarla le portano due brevi dal papa (di cui uno faceto); a Bolsena poi, con Giuliano de' Medici, il cardinal d'Aragona e il fedelissimo Bibbiena, si presenta anche l'Unico Aretino (che viene fatto vittima di una burla); il papa stesso promette di anticipare per lei il proprio ritorno dall'amatissima caccia, segno raro e non spesso ripetuto di interesse.

Isabella in Roma appare sempre circondata da nobili e cardinali, cavalca con un seguito di 150 cavalli, «che par regina di Roma»: questa è l'immagine che l'Equicola racconta a Federico Gonzaga, nella lettera del 25 ottobre; e il Luzio sottolinea la moda da lei introdotta della carrozza. Conviti, feste, visite alle antichità della città, balli, intrattenimenti, visite ufficiali: la presenza di Isabella la rende centro della pompa e della mostra della corte romana. Il 29 ottobre ha la sua prima udienza del papa (Isabella ha molte istanze, piccole e grandi, e non solo di ordine politico, da ottenere); il 30 visita il palazzo

del Riario. È la stessa Isabella a dare una visione d'insieme di queste giornate, nella lettera che il 10 novembre scrive al Capilupi:

la vita nostra è stata di andare ogni giorno vedendo queste antiquitate, quale ogni di ni pareno più mirande. Marti il R.mo M.r Cardinale nostro fratello ni fece uno bonissimo disinare a Therme, poi disinare stettimo in grandissima festa con Mons. R.mo de Aragona, S. Maria in Portico [il Bibbiena], Cornaro et Cibo, li dui M.ci Giuliano et Laurentio, sig. Franceschetto [Cibo] et molti altri signori et gentilhomini in canti et suoni de varie sorte; poi si fece correre da sei o sette cervi che fu uno piacere mirabile. Cusi si ne spassassimo tutto quello giorno con gran mo jubilo. Heri el R.mo Mons. Car.le S.to Georgio [il Riario] ni dette una cena molto et molto sumptuosa che veramente seria bastata a ogni gran Regina. Si stette più de quattro grosse hore a tavola sempre in festa et chiacchiare con questi S.ri R.mi.

Il 14 novembre l'arcidiacono Gabbioneta dà conto al marchese di un convito che il papa sta preparando per Isabella e in cui si reciterà «una commedia»; e potrebbe trattarsi (questa volta o un'altra) della *Calandria* dell'amico Bibbiena con le scene del Peruzzi, che sappiamo esserle stata rappresentata ancora alla fine di dicembre e forse una terza volta in pieno carnevale, nel gennaio-febbraio 1515. Alla fine di novembre (come scrive Isabella al Capilupi il 23 del mese) è il Magnifico Giuliano de' Medici a darle un convito sontuoso e a far recitare una commedia; Isabella nota che le fu reso molto onore, che la commedia «fu molto e molto bella et fu benissimo recitata» e durò quattro ore e mezza, e che dopo si cenò in modo bello e sontuoso. E, questa volta o un'altra, potrebbe trattarsi (se non si dà troppo peso alla durata) della *Comedia Jacinta* di Torres Naharro, che fino al dicembre 1515 era al servizio del cardinal Giulio de' Medici prima di passare a quello del Carvajal; la *Jacinta* è un trionfo in cui Divina è per l'appunto Isabella, la cui venuta in Roma è celebrata.

Leone X chiede a Francesco Gonzaga, con un breve scritto dal Bembo, che Isabella resti fino a Natale; e ne scriverà poi un altro per farla restare fino alla fine del carnevale. Dal 2 al 23 dicembre Isabella è a Napoli, accolta con gli onori dovuti alla figlia di Eleonora. In una lettera al Capilupi dell'8 dicembre Isabella racconta la festa per lei organizzata dal giovanissimo conte di Chiaromonte: il banchetto che dura cinque ore, il ballo, e come infine «se recitò una certa farsetta alla spagnola che hebbe assai del galante, durò circa una hora e mezza».

In sua assenza, Agostino Gonzaga, nella lettera del 15 dicembre, racconta ciò che si prepara per il suo ritorno a Roma; e si tratta di «due commedie, una volgare e l'altra latina: la volgare sarà una commedia nova in versi composta per un giovane che se domanda Cherea, che secundo me già soleva recitare a Mantova ne le comedie di Vostra Ex. et la latina serà l'Andria de Terentio e forsancoché per aventura se reciterà di nuovo quella che fu recitata a questi di dal Reverendissimo Santa Maria in Portico», il Bibbiena cioè e la sua *Calandria*.

Il giorno di Natale Isabella assiste a Roma alla messa solenne del papa e alla predica di Egidio da Viterbo, in un palco che è stato allestito per lei e la sua compagnia; lo annuncia lei stessa all'arcidiacono Gabbioneta nella lettera del 24 dicembre. E seguono, fino alla quaresima e alla sua partenza, le feste e il carnevale. Nella lettera del 12 gennaio 1515 scrive che le viene offerta, ordinata dal papa, una «bella commedia nova cum multo bello apparato»; e corse, giostre e lazzi di fra Mariano (lettera del 19 febbraio); e cavalcate con cardinali anche in maschera. Nella lettera al Capilupi del 29 gennaio racconta una festa a lei offerta dal Magnifico Lorenzo con una caccia di tori («durò circa tre hore»), balli fino a sera e cena con i cardinali (il Cibo era in maschera; il banchetto «durò circa due hore») e ancora balli. Annuncia che andrà a Decima per vedere la caccia offerta al papa dal cardinal Luigi d'Aragona. Secondo quanto si legge nei *Diarii* del Sannudo alla caccia del gennaio 1515 parteciparono 3.000 cavalli e le prede furono 50 cervi e 20 cinghiali.

Il Bibbiena scrive due lettere, il 16 e il 21 febbraio, a Giuliano de' Medici che aveva dovuto lasciare Roma; in quella del 21 febbraio gli scrive:

La festa di questo carnevale lascerò scrivere ad altri. Io sol dirò, che lunedì il Magn. Lorenzo fa nel proscenio vostro recitare il *Penulo*, e darà cena nella sala vostra all'illustr. sig. Marchesana [Isabella]: et domenica in Testaccio fa una bella livrea con mons. r.mo Cibo di XX persone vestite di broccato e di velluto, che sarà un bellissimo vedere, a spese però di n. s. [Leone X].

La recita del *Penulo* e la notizia del «proscenio vostro» hanno echi evidenti con il teatro del Campidoglio del settembre 1513 per la cittadinanza romana data ai due Medici; ma la cena e la livrea vengono in primo piano. Il carnevale romano continua, come al solito, con la

corsa delle bufale. E un'altra commedia — scrive Isabella — della medesima sorte, cioè non migliore della prima»; e caccia di tori. Le feste ora non appaiono «calde». Ma il 17 febbraio Isabella racconta di come vide la festa di Agone passare dalla casa del Della Valle e come vide poi i carri tutti insieme a piazza Navona in casa di Angelo Del Bufalo, e la grande impressione che le fecero:

El Jove grasso doveti havere inteso che se fa qui una bellissima festa ogni anno nominata Agoni, quale veramente si pò dir bellissima... Nui partite di casa per vedere questa cosa andassimo a casa del R.do Mons. Ep. de la Valle, da lo quale fussimo tanto honoratamente vista et accarezzata del mondo. Essendo state ivi alquanto alla finestra per veder passare li carri triumphali et tutta la festa, il p.to Mons. fece venire una brava collatione, la quale se potria equiparare molto bene a quelle di Napoli, perché non gli mancava de ogni sorte confetti in gran.ma quantità. Fatta la collatione stessimo anchor un pezetto finché fu passata la festa. Dopoi montassimo a cavallo et per vedere tutti li carri et tutta la festa insieme in Agoni, andassimo a casa de m. Angelo del Buffalo, gentilhommo romano, il quale ni raccolse col magior honore etc... Vedessimo de là tutti li carri insieme et tutte quelle genti armate che ni parve una superbissima cosa. Finita la festa essendo già meza hora di notte il p.to m. Angelo non ni volse lassar partire che anchor lui volse che facessimo collatione: imaginative che per essere lui persona splendida et gentile non patite esser superato da Mons. Ep. de la Valle... Finita la collatione venessimo a casa, erano circa due hore de notte et se incominciò a ballare, ballossi sin le 9 hore. Heri invitata da la S.tà de N.S. ad andare a castello S.to Angelo per vedere correre le barchette nel Tevere a uno palio gli andassimo et vedessimo questa corsa, et dopoi si fece una certa battaglia de pomiranzì, la quale seria stata bella da vedere se la pioza con il vento gran.mo non havesse vetato il gioco. Finita la festa andassimo da S. S.tà la quale ni raccolse molto amorevolmente et fece venire una collatione sumptuosissima.

Il 27 febbraio Isabella parte da Roma. Scriverà poi con nostalgia degli «spassi» di Roma e rimpiangerà queste feste scrivendo al Bibbiena. Il Sanudo scrive che Isabella «ha tenuto quella terra in festa»; il Caetani le scrive che Roma appare ora «viduata et horrida» quanto, lei presente, era «illustrata et alegra»; il Bembo scrive che le grandi feste (private) di questo carnevale romano del 1514-15 erano dovute alla presenza di Isabella.

Attraverso lo sguardo di Isabella d'Este Gonzaga risaltano le feste nel loro succedersi: ma noi vediamo i momenti dell'onore tributato, gli intrattenimenti delle corti, forme e modi dei gusti e dei divertimenti dall'interno delle relazioni sociali (con l'ossessione di Isabella

di indicare il tempo e le «collationi»). Le feste per Isabella non sono così la Festa e l'agglomerarsi degli eventi non ci si presenta con teleologia di progetto e fruizione né con unità di tempo separato: ci sono le forme ma — direbbe Francastel — non c'è la Forma. Non sembra così essere lo sguardo interno alle corti a fare, delle feste nel periodo festivo, la Festa: occorre uno sguardo diverso, quello della cultura progettante — o lo sguardo già organizzato in pertinenze diverse dello storico. D'altra parte, seguendo il punto di vista di Isabella, la fruizione passa attraverso gli eventi di spettacolo omologandoli in un'area di giudizio che anch'essa non è del tutto loro pertinente: questi eventi non diventano mai opera ma si sciolgono nel flusso delle onoranze e dei divertimenti; lo spettacolo si dilata e si diluisce nell'occasione del guardare e non si consolida nel progetto che l'organizza e nel lavoro d'arte e di mestiere in cui consiste.

Nelle feste allestite per onorare Isabella si rappresentano almeno nove «commedie» e in più le viene recitata, per ben tre volte tra novembre e febbraio, la *Calandria* del suo intimo e colto amico, il suo «moccicone», il cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena. L'importanza della *Calandria* come archetipo e forma compiuta della drammaturgia italiana del Rinascimento è ben nota ed è riproposta, con novità di indagine e di risultati, da Franco Ruffini (in *Commedia e feste nel rinascimento*, Bologna, Il Milano, 1986). Nel '13 era stata rappresentata ad Urbino, in un allestimento di larga e profonda risonanza. A Roma, in una delle rappresentazioni per Isabella, per la *Calandria* vi fu la scena del Peruzzi, che «apri la via», come scrive Vasari, alla scena prospettica urbana e al modo rinascimentale della rappresentazione; forse, in una delle repliche, a recitarla sono attori nobili: forse quei giovanetti che, scrive il Giovio, il Bibbiena «ad histrionicam hortabatur», come i giovani pomponiani che «Fedra» Inghirami aveva diretto nel *Poenulus* del teatro del Campidoglio nel settembre 1513. Il *Penulo* era stato una parte dello spettacolo complesso organizzato per onorare della cittadinanza romana Giuliano e Lorenzo de' Medici; il solo Giuliano vi era stato presente. Il *Penulo* viene recitato, ora, a Isabella nel «proscenio» di Giuliano de' Medici nella festa per lei organizzata dal Magnifico Lorenzo. Per lei è recitata in latino l'*Andria* di Terenzio e una nuova commedia in versi del Cherea; per lei la *Jacinta* di Torres Naharro. E si possono anche rilevare situazioni di contorno: ad esempio il Trissino, che nel '15 dedica a Leone X la

Sofonisba, nel '14 è a Roma; in quest'anno dedica a Isabella i suoi *Ritratti* e l'anno dopo si rivolge a lei chiedendole aiuto finanziario. Ma di queste «coincidenze» se ne possono trovare molte, in una Roma crocevia di artisti e letterati con moltissimi dei quali Isabella ha relazioni di committenza, curiosità, scambio epistolare, acquisizione di opere.

Della *Calandria*, della scena del Peruzzi, del Cherea, di Torres Naharro, del *Penulo* e dell'*Andria* non ci sono emergenze seguendo Isabella; eppure parla di rappresentazioni, e dà giudizi: una commedia «bella e ben recitata», che dura quattro ore e mezza il 23 novembre; una «bella comedia nova cum multo bello apparato» il 12 gennaio, un'«altra comedia della medesima sorte, cioè non migliore della prima» il 17 febbraio. Parla dei balli e degli intrattenimenti del carnevale e delle cene; annota spesso con minuzia la durata. Non parla mai di intermezzi. L'eccezionale momento di spettacolo che si lega alla sua presenza in Roma — la consacrazione della nuova commedia, della nuova scenografia, le persistenze della restituzione del teatro antico, la presenza degli spagnoli e dell'egloga allegorica, di attori-autori come Cherea — conviene allora riproporlo partendo dalle rappresentazioni per proiettarle così nell'insieme delle feste.

La *Calandria* sarebbe stata recitata per ben tre volte, all'inizio e alla fine del dicembre 1514 e poi all'inizio del 1515. Sia Agostino Gonzaga (relatore mantovano, nella lettera citata del 15 dicembre al marchese), sia Paolo Giovio (nella *Vita Leonis X* e negli *Elogii*, ripresi con varianti di traduzione e integrazione di notizie da Ludovico Domenichi e da Ippolito Orio) la dicono allestita per Isabella. Il Gonzaga scrive, a metà dicembre, che è stata già recitata e che la si sta preparando di nuovo per il ritorno di Isabella da Napoli. Il Giovio la dice fatta «in gratiam Isabellae Mantuani principis uxoris», aggiungendo che lo stesso pontefice vi assistette «e conspicuo loco»; e la dice poi «acta in Vaticano ludis lupercalibus». Giovio precisa che fu recitata da «nobiles comoedos»; e parlando del Bibbiena che «comoedias multo sale multisque facietis refertas componebat» aggiunge che «ingenuos iuvenes ad histrionicam hortabatur et scenas in Vaticano spatiosis in conclavibus instituebat». Chi fossero questi giovani nobili attori che il Bibbiena addestrava (allestendo anche «scenas») e che possiamo pensare aver rappresentato la sua *Calandria* non sappiamo. Ma conosciamo in questi anni una situazione che va richiamata: c'è la gran-

de attenzione che circonda Isabella a Roma, ci sono i suoi legami con gli intellettuali i letterati e gli artisti che sono in Roma in questo momento, c'è la tradizione dell'Accademia pomponiana con Tommaso «Fedra» Inghirami e la sua «schola», che nel settembre del '13 avevano recitato il *Penulo*, nella tradizione della recitazione come addestramento all'oratoria; e c'è ancora il fatto che insieme al *Penulo* — è detto nella lettera del Gonzaga — si preparasse la recitazione in latino dell'*Andria*. Tutte queste sono concomitanze non indifferenti, che segnano una cultura. Tanto più che l'Inghirami, personaggio ormai celebre nella corte e nella cultura romana, in relazione con Raffaello proprio in questi anni, e che nel carnevale precedente aveva curato le allegorie dei carri per la festa di Agone, non appare invece presente nel materiale documentario relativo al soggiorno romano di Isabella. Delle allegorie dell'Inghirami per la festa di Agone del '14 ha lasciato memoria il suo amico Evangelista Maddaleni Capodiferro, che ha scritto anche un epigramma in cui celebra la «Calandria comoedia» come superiorità del volgare italiano, ormai, sui «sales» greci e latini. Si è anche ipotizzato — ma non può essere altro che mera ipotesi — che vi abbia recitato il Cherea.

La recita romana della *Calandria* è voluta e organizzata dallo stesso Bibbiena, ed è facile pensare che vi abbia avuto peso non solo la fama della commedia ma anche i personali e stretti rapporti del Dovizi con Isabella. Non fu cosa agevole: la celebre rappresentazione urbinata dell'anno precedente era stata organizzata dal Castiglione, e aveva con tutta probabilità scene del Genga. La recitazione di Roma ne tenne certo conto, ma non ne fu ripetizione: apparatore, scene, intermezzi e attori furono diversi. Il Bibbiena, raccontano due cronache di Urbino (ms. vat. urb. 490 e 1037), fece molte prove ma non vi riuscì e dovette chiedere a Urbino «dil Rolo et dillo ordine» che vi erano stati usati, «et così hauto il tutto, lui poi la fece recitare in Roma». Certo non doveva essere facile coordinare e «registrare» le entrate e le uscite degli attori nel meccanismo scenico narrativo della *Calandria* (la notazione è di Franco Ruffini); e quel «ruolo et ordine» di cui si parla poteva essere qualcosa di analogo a quel «piano di regia» per la *Fortuna*, commedia inedita senese del primo '600, ritrovato e pubblicato da Daniele Seragnoli (*Il teatro a Siena nel '500*, Roma, Bulzoni, 1980), e che consiste nell'indicazione, atto per atto e scena per scena, del luogo da cui entrano e da cui escono i personaggi in scena. Così

la richiesta ad Urbino apre uno spiraglio su una zona oscura del teatro italiano del Rinascimento, quella del mestiere e dell'organizzazione che consente la recitazione, la pratica recitativa legata al meccanismo drammaturgico e alla sua realizzazione scenica. Va notato che è il Bibbiena, l'autore cioè del testo, ad avere difficoltà e come queste non siano legate alla dizione o alla interpretazione degli attori, visto che sono difficoltà risolte dall'avere «il rolo e l'ordine», il probabile piano delle entrate e delle uscite; avuto il quale la realizzazione scenica funziona. (E d'altra parte questo episodio dà risalto alle capacità organizzative e realizzative, nel teatro, del Castiglione — dato che quest'ultimo invece, ad Urbino e in assenza dell'autore, aveva brillantemente superato quelle difficoltà). Va notato ancora che ci furono molte prove, che l'allestimento richiese dunque lavoro e impegno, e che ci furono le scene del Peruzzi: sono cose che non abbiamo visto seguendo Isabella.

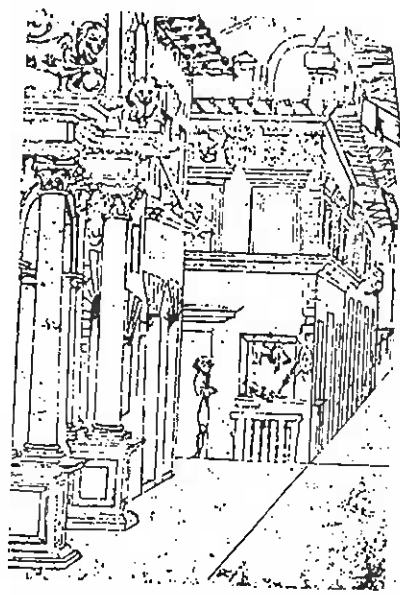
Nonostante la priorità della rappresentazione urbinata e questa ripresa dell'ordine seguito nella recitazione, la recita della *Calandria* a Roma non fu, e non poteva essere, subalterna a quella di Urbino: l'impegno che conosciamo nella recita romana, in una cultura quale quella della Roma di Leone X, la rese «esemplare», anche rispetto all'archetipo urbinata che tenne presente. Ludovico Domenichi, nella sua traduzione degli *Elogii* del Giovio, scrive che fu rappresentata «con sì bello apparato e sì giocondo spettacolo» che nessun'altra commedia fu «con maggior magnificenza posta in scena»; e Ippolito Orio, nelle *Iscrittioni*, altra traduzione del Giovio, aggiunge che gli «scenarii» furono di Baldassarre Peruzzi. Più significativa, al di là delle imprecisioni, è la testimonianza del Vasari. Non bene informato sulle cose romane, nella *Vita del Peruzzi* del '50 Vasari parla di una prospettiva fatta dal Peruzzi al tempo di Leone X e in Campidoglio, magnificandone l'illusione prospettica, l'uso dei lumi e anche gli abiti degli attori; poi, nella redazione del '68 rivista e ampliata nell'informazione (ancora comunque imprecisa), parla della sua partecipazione al Teatro del Campidoglio, di una sua meravigliosa prospettiva e dice poi che la scena del Peruzzi realizzata per la *Calandria*, quando la si recitò «al detto papa Leone», fu ancora più bella. Della *Calandria* dice che «fu delle prime commedie volgari che si vedesse o si recitasse»; e dice che il Peruzzi vi fece «l'apparato e la prospettiva». Così il Peruzzi, non solo scenografo ma nel senso più ampio «appa-



1: B. Peruzzi, *Prospettiva di scena* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: arch. 291)

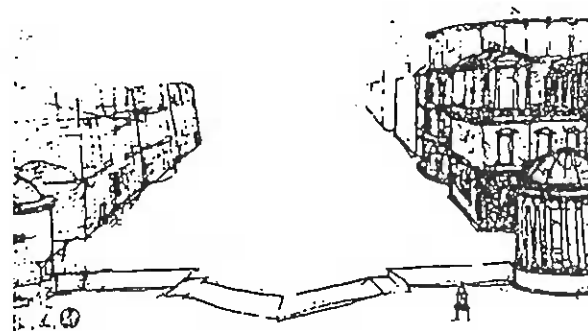
ratore», ebbe gran merito nel riproporre l'uso «delle commedie e conseguentemente delle scene e prospettive» da gran tempo — aggiunge Vasari — dimenticato, «facendosi in quella vece feste e rappresentazioni»; loda la meraviglia dell'illusione prospettica «in tanta strettezza di sito» e l'abile ordinamento dei «lumi di dentro che servono alla prospettiva e tutte le altre cose che facevano di bisogno». Vasari è impreciso, non sa bene quando fosse recitata in Roma la *Calandria*, sovrappone forse attività di tempi diversi quando invece parla di due scene meravigliose al tempo di Leone X, ma dice chiaramente che Peruzzi curò le scene per la *Calandria* romana, che la sua scena prospettica fu esemplare («apri la via»), che così contribuì a restituire l'uso del recitar commedie («la quale maniera di spettacolo avanza, per mio credere, quando ha tutte le sue appartenenze, qualunque altro si voglia magnifico e sontuoso»).

C'è anche un complesso insieme iconografico che consente una disanima più integrata. È ormai accantonata l'attribuzione alla *Calandria* della *Prospettiva di scena* degli Uffizi (fig. 1), forse invece uno studio per un commento a Vitruvio, tipologia comunque esemplare della scena rinascimentale. Anche l'indicazione del Frommel di una scena simile al disegno di strada in prospettiva di Torino (datato all'autunno del 1515, fig. 2) non dice altro che la configurazione, che



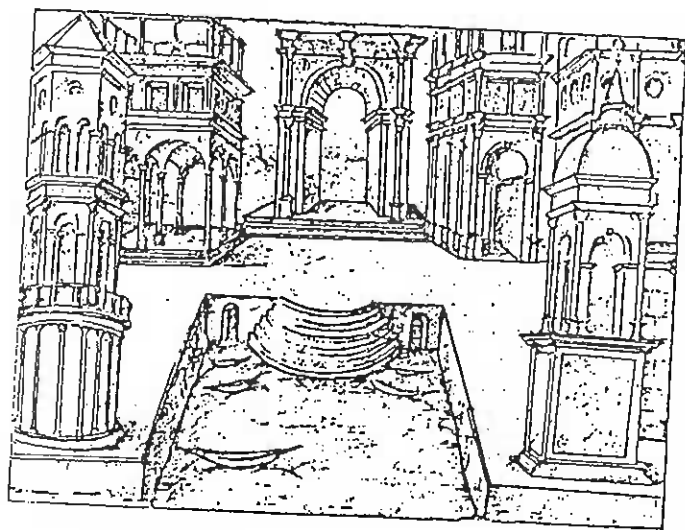
2: B. Peruzzi, *Disegno di strada in prospettiva* (Torino, Bibl. Reale: n. 15728)

diventa ben precisa, dell'evidenza di una tipologia della scena urbana nella pratica del Peruzzi. Più problematiche altre due ipotesi attribuite, che si aprono al confronto con l'apparato della recitazione urbinata. Nello *Schizzo per scena* (fig. 3) ci troviamo di fronte a un disegno mutilo, tagliato sulla sinistra e sul fondo dove forse la prospettiva era mal riuscita. Il proscenio, molto largo, si protende al centro in forma stellare e soprattutto è caratterizzato da due templi a pianta rotonda alle due estremità: si può pensare a una ripresa dell'elemento scenografico tipizzante della scena urbinata, le due torri ai lati del palco che richiamano i torrioni del palazzo di Urbino; ma nobilitati in forma classica, resi «romani». Così come il muro della città, del fronte del palco ad Urbino, si muterebbe in Roma in quell'aggetto centrale che sembra la scarpata di un torrione. Questo disegno sembra essere un abbozzo di progetto per una traduzione «romana» e peruzziana della scena urbinata. Ruffini (in *Commedia e festa nel Rinascimento*), aggiunge l'ipotizzabile presenza del fiume o fossato (altro elemento tipico della scena urbinata) ai piedi del bastione stellare. Seguendo il filo della correlazione tra scena a Urbino e scena del Peruzzi a Roma, Ruffini introduce anche l'analisi del disegno 1441 del Taccuino Roth-



3: B. Peruzzi, *Schizzo per scena* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: arch. 30)

schild (fig. 4); rinviando alla sua analisi, mi limito a ricordare le assonanze di fondo nel porto di un fiume, nei due templi laterali (molto simili al tempietto schizzato in basso nel disegno Uffizi arch. 30), la città sullo sfondo con l'arco di trionfo. In questo disegno troviamo altri moduli del lavoro peruzziano sulla scena urbana prospettica a partire dallo studio di Vitruvio: le due ali aggettanti come nella facciata nord della Farnesina, o nei lati delle prospettive di Stoccolma e di Siena, il doppio piano della costruzione scenica (e rimando anche al mio studio sul Peruzzi nel «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio» di Vicenza, XVI, 1974). I due disegni hanno tra loro molte somiglianze e riprese, e possono essere pensati come situazione di studio per la rappresentazione a Roma della *Calandria* a partire da quella di Urbino. E se da un lato hanno riscontro con le modalità rappresentative della scena prospettica urbana elaborate dal Peruzzi in relazione all'influenza di Vitruvio e della restituzione del teatro antico; dall'altro ben si collocano nelle «molte prove» per la recita romana, nell'importanza che le si volle conferire, la presenza del papa, i «nobiles comoedos», la recita in Vaticano, l'impegno della cultura romana tra Dovizi e Peruzzi. Drammaturgia e scenografia del Rinascimento italiano trovano così tipologie caratterizzanti nella consacrazione romana della *Calandria*, per il convergere delle situazioni culturali della Roma di Leone X. Fu fatta per Isabella e, in modo inconsueto, replicata ben tre volte; ma abbiamo visto come Isabella e le feste per lei restino in ombra nella documentazione che abbiamo sui modi e l'impegno rappresentativo.



4: P. Peruzzi, *Prospettiva* (Teuccino Rotschild; dis. 1441).

A Isabella viene presentata anche una commedia nuova, in versi, del Cherea. Si tratta di Francesco de' Nobili, nato a Lucca, che fu cancelliere di Fracasso Sanseverino, e di cui si conosce l'attività recitativa a Venezia (ricondata in ambiti più pertinenti e concreti nel recente saggio di R. Guarino sui comici, stampe e scritture nel '500 veneziano, in «Quaderni di Teatro», 29, 1985). Come a Tommaso Inghirami venne il soprannome di Fedra dal personaggio recitato nell'*Ippolito* di Seneca, così a lui il soprannome Cherea dall'*Eunuchus* di Terenzio. Il Sansovino lo celebra come «l'inventore del recitar commedie» a Venezia, «favorito da papa Leone X in Roma, tenendo il primo luogo fra i recitanti in scena». Era a Venezia fin dal 1508 e nel '13 recita una pastorale per Fracasso Sanseverino.

Dopo si trasferisce a Roma, dove la sua presenza è documentata nel '14; nel '18 è a Firenze, poi ancora a Roma e infine di nuovo a Venezia. Nel '32 lo troviamo in Ungheria. Cherea è attore «alto» e cortigiano, implicato anche nelle recitazioni all'antica. Nella lettera ricordata di Agostino Gonzaga del dicembre 1514 si annuncia la recita di una commedia in latino e di quella del Cherea. Si parla di un Cherea giovane e si dice (però il Gonzaga non ne è sicuro) che avrebbe già recitato a Mantova: ci si può riferire al periodo anteriore al

1508 e allora il Cherea si sarebbe formato come attore a Mantova prima di agire a Venezia; oppure a una sua presenza, dopo il 1509 o dopo il 1513, e si indicherebbe allora solo un suo passaggio a Mantova. Ci appare attore e autore, non diverso in fondo dal senese Niccolò Campani detto lo Strascino. Recitò forse nei *Suppositi* di Ariosto e Raffaello nel '18, e nella *Mandragola* a Firenze del '18 e poi a Roma del '20 (si hanno pagamenti per lui). Il Sanudo nel settembre 1518 riporta la notizia che a Firenze sono stati mandati «tutti li buffoni che in Roma si ritrovano et tra l'altri è andato Cherea per far comedie»; il Cherea è fra i «buffoni», ma va a far comedie; e a Venezia ha chiesto, nel 1508, il privilegio di stampa per una serie di opere. Nel periodo romano è attore di cultura, quindi, in un teatro in formazione; e gradito alle corti; ma che per lo più lavora a Venezia. Ma la sua presenza alle feste del carnevale '14-15 è solo nella notizia del Gonzaga, e il Cherea non sembra attirare l'attenzione di Isabella.

La recitazione latina dell'*Andria* ha la stessa sorte. E pure attesta una continuità di quelle recitazioni latine così importanti nella Roma dell'Accademia Pomponiana e nell'Italia umanistica a Mantova e Ferrara, a Firenze e a Roma; Isabella l'aveva forse già vista recitare alla fine del carnevale 1512 a Mantova. Non conosco altre notizie specifiche di commedie di Terenzio recitate in Roma (solo di Plauto o non precisate recitazioni in latino); laddove a Mantova Terenzio è recitato, in questo periodo, nel 1503, nel 1512, nel 1520. Il silenzio delle fonti non è certo, in questo campo, elemento pertinente. Si può pensare a un omaggio per Isabella con la scelta di un autore più castigato come Terenzio e che si sapeva recitato a Mantova, e di una commedia da lei già vista. Si può pensare a una recitazione organizzata da giovani di scuola o della cultura accademica: ma non abbiamo notizie.

A Isabella viene offerto anche il *Poenulus* plautino. Qui la scelta della commedia e il committente Lorenzo de' Medici ci riconducono all'evento delle feste capitoline del settembre 1513. Una ripresa del celebre evento festivo per Isabella? La scelta della commedia, già recitata in onore dei due nipoti del papa, rimanda certo all'organizzazione e agli uomini che la avevano appena fatta, appunto nel settembre del '13. Allora, dei due celebrati, Lorenzo era assente e Giuliano assistette ai due giorni di festa sul Campidoglio. Adesso, nel febbraio 1515, il Dovizi scrive a Giuliano (che ha dovuto lasciare Roma e le feste di Isabella) dello spettacolo che Lorenzo fa recitare «nel prosce-

nio vostro» e della cena per la marchesana «nella sala vostra». Cioè dove? È certo suggestivo pensare che quel «proscenio vostro» alluda al teatro ligneo costruito nel settembre 1513 sul Campidoglio, edificio che — è narrato — le matrone romane, quelle che mai uscivano di casa, e vecchi e bambini vennero ad ammirare perché ne restasse ricordo; e che pittori e architetti arrivarono da ogni parte a misurare e a copiare in ogni più piccola parte ornamentale. Ma che l'edificio effimero fosse rimasto in piedi occupando la piazza del Campidoglio e che fosse usato (senza che i contemporanei ne parlarono) è ipotesi eccessiva. Più probabilmente il «vostro» del proscenio e della sala usato dal Bibbiena sta ad indicare il nuovo palazzo che Giuliano de' Medici aveva cominciato a farsi costruire, come era d'obbligo per il nuovo patrizio romano dato che la cittadinanza romana era connessa all'aver casa nel Comune. Si tratterebbe allora dell'attuale palazzo Lante nella piazzetta de' Caprettari presso Sant'Eustachio; la fabbrica fu condotta fino alla cornice del secondo piano e poi sospesa per le vicende politiche e la morte di Giuliano. Forse più ampio dell'attuale, il palazzo si caratterizzava per la maggior eleganza degli ornamenti e dei materiali (marmo e non travertino); si è ipotizzata, ma con forti dubbi, l'opera di Andrea Sansovino e rientra comunque nell'emergente allora scuola fiorentina di cui i Sangallo in Roma erano un centro operativo. In questo palazzo Giuliano doveva aver fatto allestire una sala per gli spettacoli e le feste, fors'anche solo per il carnevale '14-15, e questo già giustificherebbe l'indicazione del Bibbiena. Che usi il non frequente termine di «proscenio» per la sala, potrebbe indicare o un palco non pre-qualificato o un rimando alla restituzione del teatro antico. Del luglio 1513 è l'atrio porticato nel progetto per il grande palazzo Medici di piazza Navona fatto da Giuliano da Sangallo, che il Bruschi ha messo in relazione con le gradonate rettilinee per «giochi o spettacoli» progettate nel 1468 dallo stesso Sangallo per il palazzo del re di Napoli; intorno a Bramante, Giuliano e Antonio da Sangallo, Raffaello, Peruzzi, si coagulano studi, esperienze, progetti legati a Vitruvio e alla restituzione del teatro antico, in quel modo operativo che contribuisce sostanzialmente a definire gli statuti spaziali e scenici del teatro italiano del Rinascimento e che si integra nella più ampia attenzione, drammaturgica e recitativa e teorica, della cultura romana per il teatro antico come progetto del presente. È possibile pensare che la recitazione del *Penulo* fosse una ripresa del pre-

cedente di 15 mesi prima e pensare ad un intervento di «Fedra» Inghirami (che nel '16 sarà segretario del Concilio lateranense, nel '10 aveva avuto la nomina ufficiale a preposto della Biblioteca Vaticana — e aveva nel '15 solo 45 anni); e quindi alla sua «schola» e ai giovani pomponiani. Tanto più, ripeto, che altrimenti questa componente così importante della cultura in Roma non sarebbe presente nell'ampia mobilitazione per le feste di Isabella.

A Isabella viene offerta anche la *Jacinta* di Bartolomé de Torres Naharro. Roma, le sue corti e la sua cultura sono un crocevia complesso di relazioni europee, di molteplici e diverse presenze. Il Burke (nel volume sulla cultura e la società nell'Italia del Rinascimento, del 1972 ma tradotto in Italia solo nel 1984, che offre molti motivi di interesse) ha sottolineato l'esiguità degli artisti e scrittori nati a Roma tra il 1420 e il 1540 (solo 4 sui 600 artisti presi in considerazione; di questi 600, 41 non sono nati in Italia). Ma Roma è centro di ricezione e diffusione, luogo di passaggio. E inoltre i viaggi erano normali tra cardinali e umanisti. Il Burke prende in esame 103 umanisti: di questi 14 non viaggiano e 29 sono per lo più sedentari, mentre 12 viaggiano relativamente, 46 molto. Del resto a Roma ci sono le corti dei cardinali e gli ambasciatori. Il Bibbiena, in una lettera del 25 aprile 1520, scrive come siano venuti «dall'Inghilterra homini per comprare cavalli e portare al re homini che sappino fare paramenti delli festini alla Italiana, et ricercano con instantia le inventioni et li modi di diversi giochi et feste che si usano in Italia». Nelle feste per Isabella, figlia di Eleonora d'Aragona, un posto particolare dovevano pur avere gli spagnoli, tanto più che — nell'ambito degli spettacoli — la loro presenza in Roma era già caratterizzata. C'era stata la recitazione di una «commedia» di Juan del Encina (e per Federico, figlio di Isabella) e l'edizione in Roma della *Celestina* di Fernando de Rojas; con l'ambasceria del Portogallo era venuto a Roma Gil Vicente; Vasco Diaz Tanco, autore di commedie, è a Roma fino al '27 e a Roma scriverà *La Lozana Andalusica* Francisco Delicado. A Napoli, a Isabella, si presenta una «farsetta alla spagnola». Torres Naharro è a Roma, al servizio di Giulio de' Medici, fino al dicembre 1515; dei testi della sua *Propalladia* (il cui proemio ha notazioni interessanti su cosa sia la commedia, anche con un legame suggestivo tra commedia e comer, spettacoli e banchetti; e i cui rapporti con Jodoco Badio prospettano rapporti con la cultura umanistica e l'accademia pomponiana), di quei

testi ben tre sono ambientati a Roma: la *Tropea*, la *Soldadesca*, la *Tinellaria*. Nella *Jacinta Divina* è Isabella d'Este e se ne celebra la venuta in Roma. Abbiamo il testo della commedia, non abbiamo notizie della sua rappresentazione: Isabella e i suoi mantovani non sembrano essersene accorti. Pure è una realtà, questa degli spagnoli, che negli studi sulla definizione rinascimentale della forma drammaturgica, dovrà esser tenuta presente in uno scambio più attivo e una reciprocità più attenta.

Isabella nota invece la festa di Agone, il momento spettacolare più alto del carnevale romano; ma vi getta uno sguardo solo privato. La festa di Agone era la mostra della città, l'esibizione dell'organizzazione cittadina, che sempre più si esaltava (anche nei costumi) nella continuità con la Roma antica. Marcantonio Altieri, nei *Nuptiali*, aveva celebrato con orgoglio anche la festa di Testaccio e la caccia ai tori. Quella di Agone era diventata molto più che la sfilata dei carri trionfali con il corteo delle arti, dei rioni, dei giocatori. Battista Stabellini aveva raccontato a Isabella il magnifico carnevale di Giulio II nel febbraio 1513, insistendo sulle figurazioni allegoriche dei carri e il loro significato. Una grandiosa allegoria era stata anche la sfilata dei carri nel carnevale del 1514, e a progettargliela era stato l'Inghirami. Nel 1515 non abbiamo notizie particolari e la festa di Agone ci appare normalmente svolta. Ma certo Isabella non vi vede né il progetto allegorico (se ci fu) né la città.

Le feste per Isabella, seguendo Isabella, ci si presentano come un involucro. Ma dentro abbiamo visto che ci sono eventi e situazioni ed echi fondamentali per la storia del teatro italiano del Rinascimento. La fascinazione del teatro rinascimentale ci appare non negli spettacoli soltanto e nemmeno solo negli elementi delle forme e dei mestieri di spettacolo, bensì in un teatro che è situazione complessa di civiltà; che è rapporto tra eventi e aperture di possibilità, tra momenti particolari diversi e una globalità, una ipertelia. Così il progetto non si esaurisce nel fatto, né l'artista nell'opera; questa è una parzialità del suo esistere culturale. Il teatro del Rinascimento è sempre espressione e fondazione insieme di cultura, nell'insopprimibile e mai pienamente afferrabile dialettica tra visione e fatti, ideologia e filologia. Di qui viene agli studi sul teatro rinascimentale una particolare tensione interna che si rivolge da un lato ai fatti nella loro molteplicità

e dall'altro ad una «origine», che non è loro precedente, né è la fondazione culturale. La Festa è questa categoria, non un genere: non la si ritrova, né la si usa, guardando soltanto le feste.

Nota bibliografica

Per notizie e materiale documentario una ricca miniera è negli studi di Alessandro Luzio; in particolare qui mi sono avvalso del suo *Isabella d'Este nei primordi del papato di Leone X*, Milano, Cogliati, 1907. Per i documenti citati e per la bibliografia sugli eventi ricordati mi limito a rinviare al mio *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450 - 1550*, Roma, Bulzoni, 1983. Di alcuni altri studi ho dato notizia nel testo; qui ricordo che mi è stato prezioso lo studio, consentitomi dall'autore sul dattiloscritto, di Franco Ruffini sul Bibbiena e la *Calandria* (il volume, come indicato, è ora pubblicato dall'editore Il Mulino).